

MARCEL DUCHAMP'IN YAPITLARINA  
ÇÖZÜMLEYİCİ BİR KATALOG ÇALIŞMASI

ÖZLEM KALKAN ERENUS

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

MARCEL DUCHAMP'IN YAPITLARINA  
ÇÖZÜMLEYİCİ BİR KATALOG ÇALIŞMASI

ÖZLEM KALKAN ERENUS

İstanbul Üniversitesi, İşletme Fakültesi, İngilizce İşletme Bölümü, 1993

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

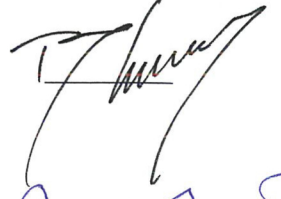
MARCEL DUCHAMP'IN YAPITLARINA ÇÖZÜMLEYİCİ  
BİR KATALOG ÇALIŞMASI

Yüksek Lisans Tezi  
ÖZLEM KALKAN ERENÜS

ONAYLAYANLAR:

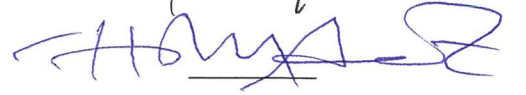
Yrd. Doç. Dr. Bülent ÇINAR  
(Tez Danışmanı)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar  
Üniversitesi



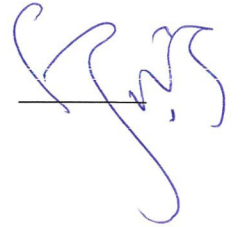
Prof. Dr. Halil Akdeniz

İşık Üniversitesi



Prof. Dr. Rifat Şahiner

Yıldız Teknik Üniversitesi



Onay Tarihi: 14/06/2012

## MARCEL DUCHAMP'IN YAPITLARINA ÇÖZÜMLEYİCİ BİR KATALOG ÇALIŞMASI

### Özet

Bu tezin temel amacı, Marcel Duchamp'ın yapıtlar bütününe tek ve sürekli bir yapı içinde oluşumunu değerlendirmektir. Öncelikle yapıtları ve yaşamöyküsü bağlamında, Marcel Duchamp'ın zihinsel oluşumunu belirleyen evreler, etki kaynaklarıyla birlikte incelenmiştir. Sonraki bölümde yapıtları çözümlenerek, Marcel Duchamp'ın düşünsel yapısı sunulmuştur. İzleyen bölümde Duchamp'ın Dada ve Sürrealizm ile ilişkisi değerlendirilmiştir. Son olarak, tam bir gizlilik içinde yürütülen ve ancak ölümünden sonra sergilenen son büyük yapıtı incelenmiştir ve Marcel Duchamp'ın Yirminci Yüzyıl'ın en radikal estetik anlayışını getiren sanatçı olarak sunulması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Marcel Duchamp, Büyük Cam, Hazır Yapım, Yeşil Kutu, Veriler, Yirminci Yüzyıl Sanatı, Dada, Sürrealizm



**AN ANALYTICAL CATALOGUE STUDY  
ON MARCEL DUCHAMP'S WORKS**

**Abstract**

The main aim of this thesis is to interpret the constitution of Marcel Duchamp's corpus as a structure of single continuum. Primarily, in the context of his works and biography, the phases defining Marcel Duchamp's intellectual formation, along with the influencing sources have been examined. In next part, by analyzing his works, Marcel Duchamp's cogitative structure has been presented. In sequent part Duchamp's relationship with Dada and Surrealism has been interpreted. Consequently, his last major work, which was carried out in complete secrecy and was exhibited only after his death, has been examined and to represent Marcel Duchamp as the developer of twentieth century's most radical aesthetic conception has been aimed.

**Keywords:** Marcel Duchamp, Large Glass, Ready Made, Green Box, Given,  
Twentieth Century Art, Dada, Surrealism

## **Teşekkür**

FMV Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Anabilim Dalı, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'nı başlatarak ülkemizde bir ilki gerçekleştiren ve uygulanan disiplinler arası eğitim modeliyle sanat alanında kuramsal bilginin yaygınlaşmasını sağlayan Sayın Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, eğitim sürecimizde aktardıkları değerli bilgilerle ufukumuzu açan; Sayın Prof. Dr. Nedret Öztokat'a, Sayın Prof. Dr. Nilüfer Öndin'e, Sayın Priv. Doç. Dr. Özkan Eroğlu'na, sanatı uygulama boyutlarıyla deneyimlememize olanak yaratan Heykel Atölyesi çalışmalarında değerli deneyimlerini bizlerle paylaşan ve tez yazım aşamasında destek ve katkılarını esirgemeyen tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Bülent Çınar'a, sevgi ve inançlarını her an hissettmemi sağlayarak çalışmamı destekleyen sevgili aileme içten teşekkürlerimi sunarım.

## İçindekiler

<b>Özet</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Teşekkür</b>	<b>iii</b>
<b>İçindekiler</b>	<b>iv</b>
<b>Resimler Listesi</b>	<b>vi</b>
<b>1. Giriş</b>	<b>1</b>
<b>2. Marcel Duchamp'ın Zihinsel Oluşumu; Yaşamöyküsel Dönemeçler</b>	<b>4</b>
a. Duchamp Ailesi .....	4
b. Marcel Duchamp'ın Gelişme Yılları .....	4
2.2.1 Duchamp ve Empresyonizm.....	6
2.2.2 İllüstratif Denemeler.....	11
2.2.3 Post-Empresyonist Etkiler ve Fov.....	16
2.2.4 Bir Kırılma Noktası.....	36
2.2.5 Puteaux Grubu'nun Etkisi.....	38
2.2.6 Duchamp ve Kübizm.....	42
2.2.7 Kronofotoğrafların Etkisi.....	47
2.2.8 Duchamp'da Devinimsiz Devinim.....	53

2.3.	Düşüncenin İzini Süren Yeni Bir Yol.....	58
2.3.1	Roussel ve Afrika İzlenimleri.....	58
2.3.2	Münih Yolculuğu, 1912.....	59
2.3.3	Jura - Paris Yolunda.....	62
2.3.4	Bir Durak; Sainte-Geneviève Kütüphanesi .....	63
2.3.5	Dördüncü Boyut Ülkesine Yolculuk.....	65
2.3.6	Armory Show; Reddedilenin Atlantik Ötesi Yolculuğu.....	67
<b>3.</b>	<b>Aklın Hizmetindeki Sanat</b>	<b>70</b>
3.1	Büyük Cam'a Doğru.....	70
3.2.	Büyük Cam; Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit .....	82
3.3.	Hazır Yapımlar'a Doğru.....	90
3.4.	Hazır Yapımlar.....	94
3.5	Duchamp'ın Çoğaltmaları; Kutular.....	113
<b>4.</b>	<b>Duchamp'ın Dada Ve Sürrealizm İle İlişkisi</b>	<b>124</b>
<b>5.</b>	<b>Sessizliğin Ardındaki Veriler</b>	<b>134</b>
	<b>Sonuç</b>	<b>140</b>
	<b>Kaynakça</b>	<b>142</b>
	<b>Özgeçmiş</b>	<b>146</b>

## ResimlerListesi

- Resim 1** Marcel Duchamp, Yvonne (in kimono), 1901, k.ü. mürekkep, karakalem ve suluboya, 29,5 x 22 cm. Özel Koleksiyon, Paris (Moure 2009: 15)..... 5
- Resim 2** Marcel Duchamp, Yvonne, 1902, k.ü. hint mürekkebi, karakalem ve suluboya, 38,5 x 28,5 cm. Özel Koleksiyon, Paris (Moure 2009: 16)..... 5
- Resim 3** Marcel Duchamp, Landscape at Blainville, 1902, t.ü.y.b, 61 x 50 cm. Arturo Schwarz Koleksiyonu, Milan (Schwarz 2000: 271) ..... 6
- Resim 4** Marcel Duchamp, Church at Blainville, 1902, T.ü.y.b., 61 x 42,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 272) ..... 7
- Resim 5** Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp Seated, 1902, k.ü. suluboya ve conté kalem, 31,4 x 32 cm., şu anki yeri bilinmemektedir (Schwarz 2000: 273) ..... 8
- Resim 6** Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp Seated, 1903, k.ü. renkli kalem, 49,5 x 32 cm., Alexina Duchamp Koleksiyonu (Schwarz 2000: 274)..... 8
- Resim 7** Marcel Duchamp, Portrait of Marcel Lefrançois, 1904, t.ü.y.b., 64,7 x 60,7 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 277) ..... 9
- Resim 8** Marcel Duchamp, Feminism, 1908, çizim, ebatları bilinmiyor, orijinali kayıp (Schwarz 2000: 502) .....13

- Resim 9** Marcel Duchamp, Femme-Cocher, 1907, dolmakalem ve mürekkep ile çizim, k.ü. kurşunkalem ve suluboya, 31,7 x 24,5 cm. Museum of Modern Art, New York, (Mink 2006: 12).....14
- Resim 10** Marcel Duchamp, Bébé Marcheur, 1909, çizim, ebatları bilinmiyor, orijinali kayıp (Schwarz 2000: 520) .....15
- Resim 11** Marcel Duchamp, Portrait of Yvonne Duchamp, 1909, T.ü.y.b., 86,5 x 67,3 cm. Museum of Modern Art, New York, Mary Sisler'in Mirası (Schwarz 2000: 283).....17
- Resim 12** Marcel Duchamp, Portrait of the Artist's Father, 1910, T.ü.y.b., 92 x 73 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 293).....20
- Resim 13** Marcel Duchamp, The Chess Game, 1910, T.ü.y.b., 114 x 146 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 294) .....21
- Resim 14** Marcel Duchamp, Nude Seated in Bathtub, 1910, T.ü.y.b., 92 x 73 cm. The Art Institute of Chicago, Alexina Duchamp'ın Hediyesi, (Schwarz 2000: 286).22
- Resim 15** Marcel Duchamp, Two Nudes, 1910, T.ü.y.b., 99 x 80,5 cm. Museum of Modern Art, New York, Mary Sisler'in Mirası, (Schwarz 2000: 287) .....23
- Resim 16** Marcel Duchamp, Nude with Black Stockings, 1910, T.ü.y.b., 116 x 89 cm. Vicky ve Marcos Micha Koleksiyonu, Mexico City (Schwarz 2000: 288) .....24
- Resim 17** Marcel Duchamp, Red Nude, 1910, T.ü.y.b., 92 x 73 cm. The National Gallery of Canada, Ottawa, Bn. Mary Sisler'in Hediyesi (Schwarz 2000: 289).....24
- Resim 18** Marcel Duchamp, Bust Portrait of Chauvel, 1910, T.ü.y.b., 52,4 x 40 cm. Alexina Duchamp Koleksiyonu, Fransa (Schwarz 2000: 291) .....25
- Resim 19** Marcel Duchamp, Brunette (Nana) in a Green Blouse, 1910, T.ü.y.b., 61 x 50 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 292).....26

- Resim 20** Marcel Duchamp, Portrait of Dr. Dumouchel, 1910, T.ü.y.b., 100 x 65 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 295) .....27
- Resim 21** Marcel Duchamp, Paradise, 1910, T.ü.y.b., 114,5 x 128,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 296) ....30
- Resim 22** Marcel Duchamp, The Bush, 1911, T.ü.y.b., 127 x 92 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 297) ....31
- Resim 23** Marcel Duchamp, Baptism, 1911, T.ü.y.b., 91,7 x 72,7 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 298) ....33
- Resim 24** Marcel Duchamp, Draft on Japanese Apple Tree, 1911, T.ü.y.b., 61 x 50 cm. Dina Vierny Koleksiyonu, Paris (Schwarz 2000: 300).....35
- Resim 25** Marcel Duchamp, Young Man and Girl in Spring, 1911, T.ü.y.b., 65,7 x 50,2 cm. Arturo Schwarz Koleksiyonu, Milano (Schwarz 2000: 301).....36
- Resim 26** Henri Matisse, La Joie de Vivre, 1905-06, T.ü.y.b., 174 x 238 cm., Barnes Foundation, Merion (PA)  
<http://www.artchive.com/artchive/M/matisse/bonheur.jpg.html>.....38
- Resim 27** Pablo Picasso, Nature-morte à la chaise cannée, 1912, T.ü.y.b., ipele çevrilmiş tuval, kağıt, 29 x 37 cm. Musée National Picasso, Paris  
(<http://lewebpedagogique.com/hida/?p=23382>) .....41
- Resim 28** Marcel Duchamp, Apropos of Little Sister, 1911, T.ü.y.b., 73 x 60 cm., The Solomon R.Guggenheim Museum, New York (Schwarz 2000: 311) .....43
- Resim 29** Marcel Duchamp, Yvonne and Magdeleine Torn in Tatters, 1911, T.ü.y.b., 60 x 73 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 310).....43
- Resim 30** Marcel Duchamp, Sonata, 1911, T.ü.y.b., 145 x 113 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 303) ....44

- Resim 31** Marcel Duchamp, Portrait of Chess Players, 1911, T.ü.y.b., 108 x 101 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 308) .....45
- Resim 32** Marcel Duchamp, Dulcinea, 1911, T.ü.y.b., 146 x 114 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 310) ....46
- Resim 33** Eadweard Muybridge, Racing Study, 1885, Lambda fotoğraf, ([http://www.lumas.com/pictures/eadweard\\_muybridge/racing\\_study/](http://www.lumas.com/pictures/eadweard_muybridge/racing_study/)) .....47
- Resim 34** Étienne Jules Marey, Human Locomotion, 1883, Kronofotoğraf, (<http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-marey-etienne-jules.html>).....48
- Resim 35** Marcel Duchamp, Sad Young Man on a Train, 1911, Ahşap üzerine marulfe edilmiş dokulu karton üzerine y.b., 100 x 73 cm. The Solomon R.Guggenheim Foundation, Venice (Schwarz 2000: 316).....50
- Resim 36** Marcel Duchamp, Nude Descending a Staircase, No.1, 1911, Karton üzerine y.b., 96,7 x 60,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 317) .....50
- Resim 37** Marcel Duchamp, Nude Descending a Staircase, No.2, 1912, T.ü.y.b., 146 x 89 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 318).....51
- Resim 38** Marcel Duchamp, Coffee Mill, 1911, Karton üzerine y.b., 33 x 12,5 cm. Trustees of the Tate Gallery, Londra (Schwarz 2000: 315).....52
- Resim 39** Marcel Duchamp, The King and Queen Surrounded by Swift Nudes, 1912, T.ü.y.b., 114,5 x 128,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 323) .....56
- Resim 40** Marcel Duchamp, Bride, 1912, T.ü.y.b., 89,5 x 55 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 327) ....57



- Resim 41** Marcel Duchamp, The Bride Stripped Bare by the Bachelors, 1912, k.ü. kurşunkalem ve ince boya tabakası, 23,8 x 32,1 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris (Schwarz 2000: 321) .....62
- Resim 42** J.F.Griswold, The Rude Descending a Staircase, Karikatür, The New York Evening Sun, 20 Mart 1913, The Museum of Modern Art, New York (Mink 2006: 51).....68
- Resim 43** Marcel Duchamp, Boxing Match, 1913, Kağıt üzerine kurşunkalem ve renkli kalem, 42 x 31 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 355) .....72
- Resim 44** Marcel Duchamp, Chocolate Grinder, No.1, 1913, T.ü.y.b., 62 x 65 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 358) .....74
- Resim 45** Marcel Duchamp, Chocolate Grinder, No.2, 1914, T.ü.y.b., 65 x 54 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 359) .....74
- Resim 46** Marcel Duchamp, 3 Stoppages Étalon, 1913, Şansa bağlı kurulan asamblaj, 3 parça tel her biri 100 cm., Prusya Mavisine boyalı tuval şeritleri, The Museum of Modern Art, NY, Katherine S.Dreier'in Mirası (Schwarz 2000: 346) ...76
- Resim 47** Marcel Duchamp, 3 Stoppages Étalon (kutusunda), 1913, Şansa bağlı kurulan asamblaj, The Museum of Modern Art, NY (Schwarz 2000: 345) .....77
- Resim 48** Marcel Duchamp, Network of Stoppages, 1914, T.ü.y.b., 147,7 x 197 cm. The Museum of Modern Art, NY, Abby Aldrich Rockefeller Fund ve Bn. William Sisler'in hediyesi (Schwarz 2000: 347) .....78
- Resim 49** Marcel Duchamp, Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals, 1913-15, Cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel, iki cam plaka arasına yerleştirilmiş, 147 x 79 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 357).....80

**Resim 50** Marcel Duchamp, Nine Malic Moulds, 1914-15, Cam üzerine yağlıboya, kurşun tel ve kurşun levha, iki cam plaka arasına yerleştirilmiş, 66 x 101,2 cm. Alexina Duchamp Koleksiyonu, Fransa (Schwarz 2000: 344).....81

**Resim 51** Marcel Duchamp, La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Môme / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even / The Large Glass, 1915-23, İki cam plaka üzerine yağlıboya, vernik, kurşun folyo, kurşun tel; beş cam şerit, alüminyum folyo, ahşap ve çelik çerçeve ile her biri iki cam plaka arasına yerleştirilmiş, 277,5 x 175,8 cm. (çerçeve ile) Philadelphia Museum of Art, Katherine Dreier'in Mirası (Mink 2006: 75).....82

**Resim 52** Marcel Duchamp, La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Môme / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even / The Large Glass, 1915-23, İki cam plaka üzerine yağlıboya, vernik, kurşun folyo, kurşun tel; beş cam şerit, alüminyum folyo, ahşap ve çelik çerçeve ile her biri iki cam plaka arasına yerleştirilmiş, 277,5 x 175,8 cm. (çerçeve ile) Philadelphia Museum of Art, Katherine Dreier'in Mirası (Schwarz 2000: 361).....85

**Resim 53** Man Ray ve Marcel Duchamp, Elevage de Poussière / Dust Breeding, 1920, Fotoğraf, Orijinal negatiften Jelatin Gümüş Baskı, 7,2 x 11 cm., Jedermann Koleksiyonu, ? (Schwarz 2000: 351).....87

**Resim 54** Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913, Desteklenmiş hazır-yapım: İskemle üzerine ters olarak monte edilmiş bisiklet tekerleği, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 364).....90

**Resim 55** Marcel Duchamp, Bottle Dryer (Bottlerack), 1914, Hazır-yapım: Galvanize demir şişe kurutucusu, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 365).....91

**Resim 56** Marcel Duchamp, Pharmacy, 1914, Rektifiye edilmiş hazır-yapım: ticari baskı üzerine guaş, 26,2 x 19,2 cm., Arakawa Koleksiyonu, NY (Schwarz 2000: 366).....93

**Resim 57** Marcel Duchamp, In Advance of the Broken Arm, 1915, Hazır-yapım: Ahşap ve galvanize demirden kar küreği, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 367).....94

- Resim 58** Marcel Duchamp, Comb, 1916, Hazır-yapım: çelik tarak, 16,6 x 3 x 0,3 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 369).....95
- Resim 59** Marcel Duchamp, With Hidden Noise, 1916, Desteklenmiş hazır-yapım: iki pirinç levha arasına vidalanmış bir sicim yumağı (içinde ne olduğu bilinmeyen bir nesneyle birlikte), 11,4 x 12,9 x 13 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 370).....95
- Resim 60** Marcel Duchamp, Traveler's Folding Item, 1916, Hazır-yapım: Underwood daktilo kılıfı, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 371)96
- Resim 61** Marcel Duchamp, Trébuchet / Trap, 1917, Desteklenmiş hazır-yapım: zemine çivilenmiş elbise askısı, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 374).....97
- Resim 62** Marcel Duchamp, Apolinère Enameled, 1916, Rektifiye edilmiş hazır-yapım: boyanmış teneke ve karton (Sapolin Enamel reklam tabelası) üzerine kurşun kalem ve boya, 24,4 x 33,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 372) .....97
- Resim 63** R.Mutt (Marcel Duchamp), Fountain, 1917, Desteklenmiş hazır-yapım: ters çevrilmiş porselen pisuar, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 373).....99
- Resim 64** Marcel Duchamp, Paris Air (50 cc of Paris Air), 1919, Hazır-yapım: boşaltılıp tekrar kapatılmış cam ampul, yükseklik: 13,5 cm, çevre: 20,5 cm Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 379) .....102
- Resim 65** Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, Rektifiye edilmiş hazır-yapım: Leonardo daVinci'nin Mona Lisa'sının reproduksiyonu üzerine kurşunkalemle müdahale, 19,7 cm x 12,4 cm, Özel Koleksiyon, Paris (Schwarz 2000: 377).....104
- Resim 66** Marcel Duchamp, Fresh Widow, 1920, Minyatür Fransız penceresi, boyalı ahşap çerçeve, siyah deri ile kaplanmış sekiz cam panel, 1,9 x 63,3 x 10,2 cm, The Museum of Modern Art, NY Katherine Dreier'in Mirası (Schwarz 2000: 381).....106

**Resim 67** Marcel Duchamp, La Bagarre d'Austerlitz, 1921, Sanatçının belirlediği özelliklerde bir marangoz tarafından yapılan minyatür pencere ve ahşap kaide 5 x 33 x 20,2 cm, Staatsgalerie Stuttgart (Schwarz 2000: 383).....106

**Resim 68** Marcel Duchamp, Why Not Sneeze Rose Sélavy?, 1921, Yarı hazır-yapım: bir kuş kafesinin içinde; 152 mermer küp, bir termometre ve bir mürekkepbalığı kemiği , 11,4 x 22 x 16 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 384) .....107

**Resim 69** Man Ray (fotoğraf) - Marcel Duchamp (rötuş), Marcel Duchamp as Rose Sélavy, 1921, Jelatin gümüş baskı, 21,9 x 17,4 cm, Philadelphia Museum of Art, Samuel S. White, III ve Vera White Koleksiyonu (Schwarz 2000: 212) .....109

**Resim 70** Marcel Duchamp, The Box of 1914, 1913-14, ticari fotoğraf malzemesi kutularının içinde 16 el yazması not ve bir çizimin fotografik çoğaltmaları (5 nüsha), resimdeki kutu: 18,9 x 25,1 x 3,8 cm, The Art Institute of Chicago, Albert Kunstadter Family Foundation armağanı (Schwarz 2000: 337) .....115

**Resim 71** Marcel Duchamp, To Have Apprentice in the Sun, 1914, Nota kağıdı üzerine hint mürekkebi ve kurşun kalem, 27,3 x 17,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 337).....115

**Resim 72** Marcel Duchamp, The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even / The Green Box, 1934, Yeşil karton kutu içinde, sanatçıya ait bir renkli levha ve 93 parça, not, çizim ve fotoğraf çoğaltması (320 nüsha), 33,2 x 28 x 2,5 cm, (Sanat Dünyamız 2000: 164) .....116

**Resim 73** Marcel Duchamp, From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy / The Box in a Valise, 1941, Deri bir valiz içinde sanatçının 69 yapıtının minyatür replikaları ve renkli reproduksiyonlarını içeren, kumaş kaplı karton kutu (320 kopya), Ebatlar farklılık gösterebilir, (Schwarz 2000: 407) .....117

**Resim 74** Marcel Duchamp, Nude Descending a Staircase, No. 3, 1916, Fotoğraf üzerine, suluboya, mürekkep, kurşunkalem ve pastel , 147 x 90 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu ([http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_5/articles/powers/popup\\_16.htm](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/powers/popup_16.htm)) 119

- Resim 75** Marcel Duchamp, Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove, 1938, Paris Güzel Sanatlar Galerisi'nde Uluslar arası Sürrealizm Sergisi için çevre düzenlemesi, Paris (Schwarz 2000: 408).....121
- Resim 76** Marcel Duchamp, Sixteen Miles of String, 1942, Sürrealizm'in Başvuru Belgeleri Sergisi için enstalasyon, New York (Schwarz 2000: 411).....122
- Resim 77** Marcel Duchamp, Cover for A l'Infinitif (In the Infinitive) / The White Box, 1967, Plexiglas üzerine sabitlenmiş, vinil üzerine serigrafı, 150 adet imzalı ve numaralanmış çoğaltma, 33,3 x 29 cm (Schwarz 2000: 867).....123
- Resim 78** Given: 1° Waterfall 2° The Illuminating Gas / Veriler: 1° Çağlayan 2° Aydınlatıcı Gaz (kapı), 1969 yılında kurulmuştur, Philadelphia Museum of Art (Moure 2009: 107).....137
- Resim 79** Marcel Duchamp, Étant donnés: 1. La Chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage / Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas, 1946 – 1966, Karışık malzeme asamblaj: eski bir ahşap kapı, tuğlalar, kadife, ahşap, metal armatür üzerine gerilmiş deri, dallar, alüminyum, demir, cam, pleksiglas, linolyum, pamuk, elektrik lambaları, gaz lambası, motor, vs., 242,5 x 177,8 x 124,5 cm., Philadelphia Museum of Art, Cassandra Foundation armağanı, 1969 (Schwarz 2000: 437).....139

## 1. GİRİŞ

Yirminci Yüzyıl Sanatı'nın en önemli figürlerinin başında gelen Marcel Duchamp, sanatını retinal algının ötesine taşımayı başarmış, zihinsellik zemini üzerine kurgulanan; düşünceler, kelimeler ve imgelem gücünün, birbirini sürekli olarak etkilerken, bir yandan da kendilerine ait etki alanlarına mutlak biçimde sahip çıkarak görselleştikleri, yepyeni bir sanat olgusuyla tanışmamızı sağlamıştır.

Rauschenberg, Marcel Duchamp hakkında yazmanın olanaksızlığını dile getirirken; onun hakkında söyleyebileceği her şeyin bir yanıyla yanlış olacağını belirtir (Bürger 1989). Marcel Duchamp'la ilgili bir şeyler yazmayı bu kadar zorlaştıran ne olabilir? Zor olan onu anlamak mı, anladığını sandıklarının anlatarak aktarmak mı, yoksa bunu yaparken Marcel Duchamp'ı tanımlamak durumunda kalmak mıdır? Acaba Duchamp gerçekten tanımlanmak istemiş olabilir mi? Tanımlama eylemi bir tür sınıflandırmayı, ya da en azından belirli kategorilerle karşılaştırmalı olarak bir değerlendirmeyi, zorunlu hale getiriyorsa; Marcel Duchamp'ın tanımlanma isteğinden kuşku duymak gerekir.

Marcel Duchamp, sanatıyla ilgili olarak verdiği kapsamlı konferanslarda, çeşitli gazeteci ve sanat yazarlarıyla yaptığı uzun söyleşilerde ve bir yandan da - çalışmalarıyla ilgili ya da çalışmalarının kendisi olan- notlarında; konumunu açık bir şekilde tanımlamaktan kaçınır. Marcel Duchamp, hazır-yapım kullanımıyla, sanat yapıtı kategorisini ciddi anlamda değiştirirken, kurumsal statüsüyle sanatın ne olduğuna dair sorgulama sürecini başlatmıştır. Bununla beraber kendisi, bisiklet tekerleğini ters çevirerek bir iskemleye monte ederken, *“bir hazır-yapım ya da herhangi başka bir düşüncesinin”* bulunmadığını, bunu *“yalnızca bir eğlence”* olarak gördüğünü; hiç bir özel nedeni olmadığı gibi, bunu sergilemek ya da bununla herhangi bir şey anlatmak amacı taşımadığını söyler (Cabanne 2010: 47).

Joseph Beuys'un 1964 tarihli bir televizyon programında yayınlanan *Marcel Duchamp'ın Sessizliği Abartılmıştır* adlı eylemiyle hedef aldığı “sessizlik” tanımlaması Duchamp'ın yaşamındaki hangi olguya karşılık gelmektedir?

1940'lı yılların ortalarında, *Merdivenden İnen ıplak*'ın yarattığı skandaldan en az otuz yıl, yaklaşık on yıl süreyle üzerinde çalıştıktan sonra *Büyük Cam*'ı tamamlamak istemediğini açıklamasından yirmi yıl sonra, herkes Duchamp'ın bundan sonraki yaşamını satranç oynamaya adadığını düşünürken, aslında o New York'taki atölyesinde yirmi yıl sürecek büyük bir gizlilik içinde *Veriler...* üzerinde çalışmaya başlamış durumdadır.

Marcel Duchamp'ın bünyesinde öteden beri varlığını sürdüren, modern resmin tanımlanmış sınırlarını aşma arzusunu saptamak için, hazır-yapım vurgusundan da önce; “kübist” tanımlamaların oldukça dışında kalan, 1911-1912 tarihli tuvallerine bakmak bile yeterli olacaktır. Statik evreleriyle, hareketin birbirini izleyen görünümlerine odaklandığı bu tuvalerde Duchamp, Kübizm'in analitik parçalama mantığıyla beraber, monokrom olarak tanımlanabilecek ölçülü paletini kullanmış, ancak kübistlerden farklılaşan -özellikle içeriğe yönelik- algısıyla, söz konusu tuvaler önce büyük skandallara neden olmuş, zaman içindeyse Duchamp'ın özellikle New York sanat ortamında tanınmasını sağlamıştır.

Marcel Duchamp'ın “aklın hizmetine sunmak” istediğini söylediği sanatsal üretiminin, aslında tek ve sürekli bir yapı içinde oluşan ve ancak birbirleriyle kurulan ilişkiler yoluyla anlamlandırılabilen bir bütün olduğunu unutmamak gerekir.

Söz konusu bütünsel yapıyı incelerken, öncelikle sanatçının zihinsel oluşumunu gerçekleştirdiği yıllarda deneylemiş olduğu, dönemin avangard akımlarının sanatçı üzerindeki etkilerini ortaya koyan süreçlere bakmak ve yaşamöyküsel saptamalarla sanatçının gelişimini izlemek; Marcel Duchamp'ın düşünsel yapısını kavramayı kolaylaştıracaktır. Bunu izleyen bölümde, sanatı bir beceri eylemi olmaktan çıkartarak bir düşünme eylemine dönüştüren sürecin beslendiği kaynaklar tespit edilmeye çalışılacaktır.

Marcel Duchamp'ın zihinsel oluşumunu tamamlamış olduğu kabul edilen 1913 ve sonrasındaki sanatsal üretimini, birbirine paralel gelişen iki temel yapı üzerinden bütünsel bir bakışla inceleyerek, *Büyük Cam* ve *Hazır Yapımlar*'ın oluşum

süreçlerini çözümlmek bir sonraki bölümün temel hedefi olacaktır. Aynı bölümde sanatçının yapıtlarıyla beraber onları hazırlayan zihinsel süreçleri belgeleyen notlarını çoğaltma eğilimiyle ortaya çıkan *Kutular*'ı da yine bu bütünsellik içinde ele alınacaktır.

Gelinen noktada Marcel Duchamp'ın sanatsal üretiminin, düşünsel ilişkileri bağlamında temas kurduğu sanat akımlarıyla buluştuğu noktalar saptanmaya çalışılacak ve son olarak sanatçının ölümünden sonra ortaya çıkan ve yapıtlar bütünü bir anlamda tamamlayan *Veriler...* incelenecektir.

Temel dayanaklarıyla açıklanmaya çalışılan bu inceleme aşamalarında, sanatçı hakkında yayımlanan çeşitli kitap ve makalelerde yer alan yorumların yanı sıra, özellikle sanatçının kendi ifade ve anlatımlarına başvurarak Marcel Duchamp'ı anlamaya çalışmak öncelikli bir amaç olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda Pierre Cabanne'nin ilk olarak, sanatçının ölümünden bir yıl önce, 1967'de yayımlanan *Entretiens Avec Marcel Duchamp* adlı söyleşisinin Ron Padgett tarafından yapılan İngilizce çevirisi ve Michel Sanouillet tarafından ilk olarak 1958 yılında yayımlanan *Marchand du Sel: Écrits de Marcel Duchamp* adlı kitabın İngilizce çevirisine eklenen sonraki on yıla ait notlarla genişletilerek; bu kez Michel Sanouillet ve Elmer Peterson editörlüğünde, ilk olarak 1973 yılında yayımlanan *The Writings of Marcel Duchamp*, çok değerli başvuru kaynakları olmuştur.

Sanatı başlı başına zihinsel bir etkinliğe dönüştüren Marcel Duchamp'ın yapıtlarını çözümlmeye yönelik bir deneme olarak değerlendirilebilecek bu tez çalışmasının, görsel sanatların düşünsel boyutlarıyla ilgili yaklaşımlara alçakgönüllü bir katkı sağlaması hedeflenmiştir.



## 2. MARCEL DUCHAMP'IN ZİHİNSEL OLUŞUMU; YAŞAMÖYKÜSEL DÖNEMEÇLER

### 2.1 Duchamp Ailesi

Marcel Duchamp, 28 Temmuz 1887'de Blainville'de, Justin-Isidore Duchamp ve Marie-Caroline-Lucie Duchamp'ın üçüncü oğulları olarak dünyaya geldi. Anne ve babası kültürel ve sanatsal etkinlikleri önemser ve çocuklarını da sanata özendirirdi. Aydın bir aile ortamında; kitaplar okunan, satranç oynanan, resim yapılan, aile fertlerinin çeşitli enstrümanlar çalarak birlikte müzik yaptığı bir evde, sanatla iç içe büyüdü. Anne tarafından dedesi, Emile-Frédéric Nicolle ressam ve gravür sanatçısı, erkek kardeşlerinden Jacques Villon (1875-1963) ressam, Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) ise kübist bir heykeltiydi. Üç kız kardeşinden Suzanne (1889-1963) de ressam oldu.

Paris'te yaşayan erkek kardeşleri, ailelerini görmek üzere, yılda iki kez Blainville'e gelir ve bu toplantılarda yapılan sohbetlerin ana konusunu Villon ve Duchamp-Villon'un sanatsal deneyimleri ve Paris'in sanat ortamı oluştururdu. Bütün bu atmosferin etkisiyle Duchamp, 1902 yılında, henüz on beş yaşındayken, evlerinin bahçesinde resim yapmaya başladı.

### 2.2 Marcel Duchamp'ın Gelişme Yılları

Marcel Duchamp'ın sanatsal üretiminin ilk evresini “*eklektik*” olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. İlk eskizlerinden (Resim 1 ve Resim 2) 1910'a kadar geçen süreç içinde ve bunu takip eden yıllardaki bazı çalışmalarında, bir sentezden çok, “*becerilerini geliştirmeye ve geçici olarak benimsediği tarzları sonuna kadar kullanmaya*” yönelen, deneysel bir dönemden söz edilebilir (Moure 2009: 17). Söz

konusu dönemin biyografik bir incelemeye dayalı olarak ele alınması büyük önem taşır. Gelişme yıllarındaki yapıtlarında yer alan kimi detayları ileride gerçekleştireceği önemli yapıtlarında yeniden kullanan sanatçının, yaratıcı kariyeri boyunca etkisini sürdüren temel izleklerin ortaya çıkışı da bu yıllarda gerçekleşir.



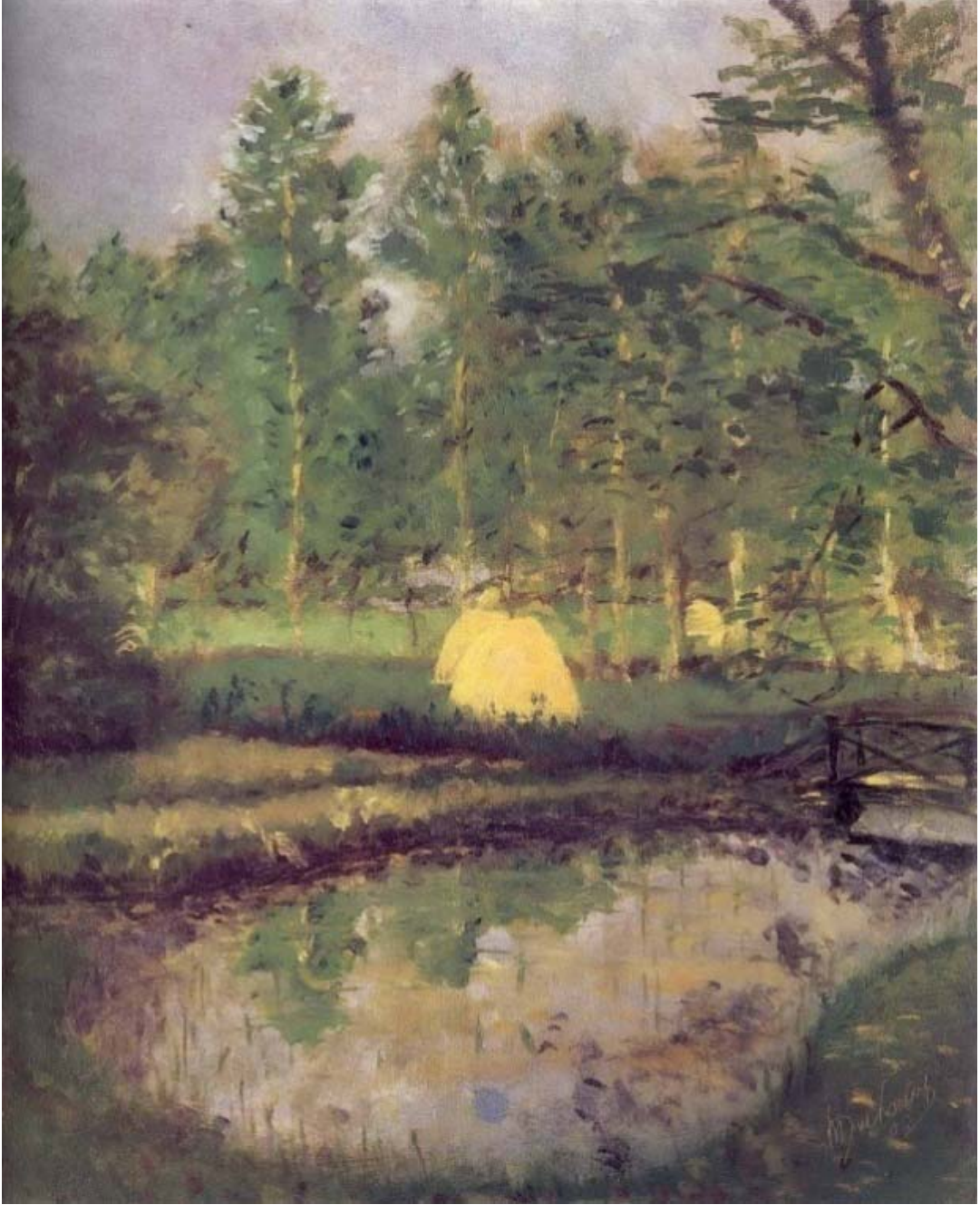
**Resim 1** Marcel Duchamp, Yvonne (in kimono), 1901, k.ü. mürekkep, karakalem ve suluboya, 29,5 x 22 cm. Özel Koleksiyon, Paris (Moure 2009: 15)



**Resim 2** Marcel Duchamp, Yvonne, 1902, k.ü. hint mürekkebi, karakalem ve suluboya, 38,5 x 28,5 cm. Özel Koleksiyon, Paris (Moure 2009: 16)

### 2.2.1 Duchamp ve Empresyonizm

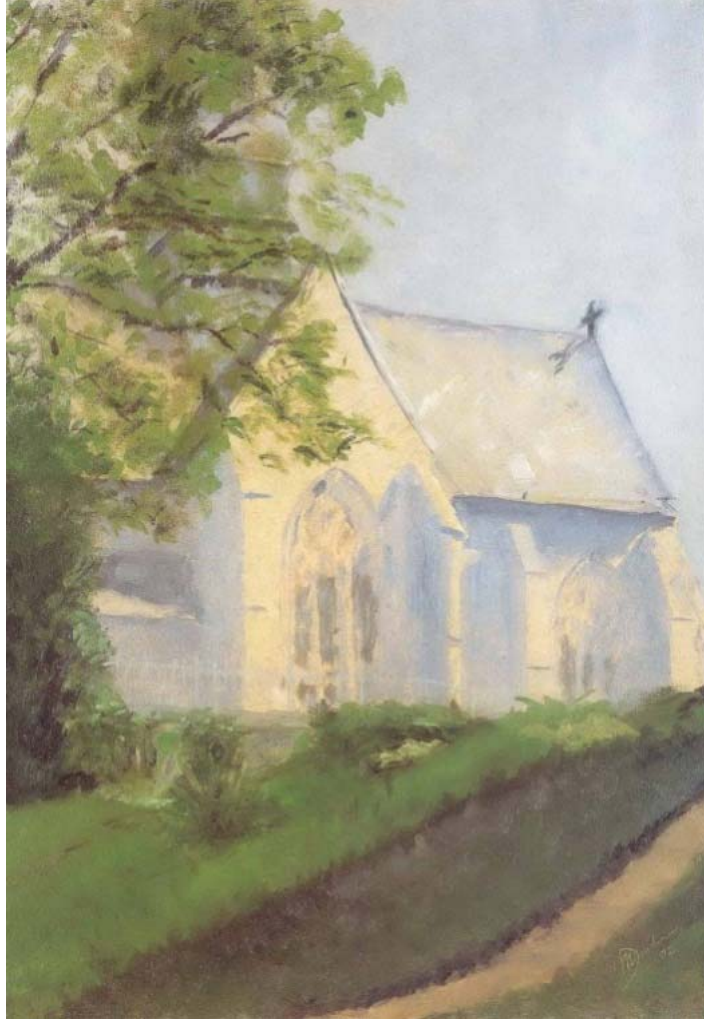
Duchamp'ın bilinen ilk üç tuval resmi; *Blainville Manzarası* (Resim 3), *Blainville'de Kilise* (Resim 4) ve *Blainville'de Bahçe ve Şapel*, dönemin avangard akımı olarak kabul gören Empresyonizm'in ve sanatçının o yıllarda kitap ve reproduksiyonlardan izleyerek hayranlık duyduğu Monet'nin etkisindedir.



**Resim 3** Marcel Duchamp, *Landscape at Blainville*, 1902, t.ü.y.b, 61 x 50 cm. Arturo Schwarz Koleksiyonu, Milan (Schwarz 2000: 271)

Arturo Schwarz, Duchamp'ın Empresyonizm'le ilişkisini yeniliklere açık ve özgürlükçü bir ruh hali ile açıklar:

*“Başlangıçtan itibaren cesur ve huzursuz bir görüntü sunarak, yeni ve sınır tanımayan görüşlerin olgunlaşmasını destekleme hevesindedir. Empresyonizm'i seçmesi, özgür bir ruhun belirtilerini taşır ve yeni eğilimler karşısında, on beş yaşında bir çocuk için alışılmadık bir alımlama gücünü ortaya koyar. Günümüzde, resimlerin yapılmış olduğu tarihsel bağlamın dışından bir bakışla bu resimler, doğduğu kırsal bölgenin tanıdık manzaralarını yağlıboya ile yorumlayan, genç ve yetenekli bir adamın ilk denemeleri olarak yanlış anlaşılabilir. Ancak, henüz 1902 yılını izlemekteyiz - Fovlar'ın 1905 Sonbahar Salonu'daki önemli çıkışları için bile daha üç yıl geçmesi gerekecek- ve henüz geleneksel eğilimler hüküm sürmekte.” (Schwarz 2000:3)*



**Resim 4** Marcel Duchamp, Church at Blainville, 1902, T.ü.y.b., 61 x 42,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 272)



Bu resimlerinin formel başarısı genç Marcel'in Empresyonizm'e olan ilgisini yitirmesine yol açar ve onu yeni şeyler aramaya yöneltir. Kendisi, bu dönemde yapmış olduğu resimleri, ilerleyen yıllarda "sözde-empresyonist" işler olarak tanımlar (Cabanne 2010: 22). Yağlıboya resim yapmaya bir yıl kadar ara verir ve çizim tekniğini geliştirmek üzere desen ve eskizlere yoğunlaşır. Gözde modelleri, başta Suzanne olmak üzere, üç kız kardeşidir. (Resim 5 ve Resim 6)



**Resim 5** Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp, 1902, k.ü. suluboya ve conté kalem, 31,4 x 32 cm., şu anki yeri bilinmemektedir (Schwarz 2000: 273)



**Resim 6** Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp, 1903, k.ü. renkli kalem, 49,5 x 32 cm., Alexina Duchamp Koleksiyonu (Schwarz 2000: 274)

Rouen'deki Ecole Bossuet'den mezun olunca, 1904 yılında Paris'te yaşayan erkek kardeşlerine katılarak Montmartre'a taşınır ve “*geleneksel sanat çevresiyle verimsiz bir temas kurar*” (Moure 2009: 17). Académie Julian'da aldığı dersleri fazla önemsemez, École des Beaux-Arts'ın giriş sınavlarını da kazanamaz. Paris sokaklarında dolaşarak, gözlemlediği kent karakterlerinin sayısız eskizlerini yapar. Arabacılar, manavlar, birliklerine giden askerler gibi; gerçek yaşamdaki modelleri, profesyonel olanlara tercih eder.

Empresyonist döneminden sonra yapmış olduğu ilk resim olan 1904 tarihli *Marcel Lefrançois'in Portresi*'ndeki (Resim 7) modeli de, Duchamp'ın evinde temizlik yapan Clémence'in yeğeni Lefrançois'dır (Schwarz 2000: 3). Empresyonizm'in renk zenginliği bu resimde yerini siyah ve beyazın hakimiyetine bırakır.



**Resim 7** Marcel Duchamp, Portrait of Marcel Lefrançois, 1904, t.ü.y.b., 64,7 x 60,7 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 277)

Duchamp, 1905 yılında Académie Julian'ı bırakır ve gönüllü olarak askere yazılır. Cabanne ile yapmış olduğu söyleşide, askere gönüllü olarak yazılmasının “*militarist veya askeri bir amaç taşımadığını*”, genel olarak üç yıl süren askerlik görevinin, gönüllülük durumunda doğrudan iki yıla düştüğünü belirtir. Bu iki yılı da, bir yıla indiren bir başka uygulamadan yararlanarak, “*sanat işçileri*” için açılan sınava girer. Doktorlar ve avukatlara yapıldığı gibi, çinko-baskı ustalarının askerlik süreleri de bu uygulamaya göre bir yıla indirilebilmektedir (Cabanne 2010: 19, 20). Rouen'deki bir baskı atölyesinde dedesinin şehir manzaralarından oluşan gravürlerini yeniden basarak askerlik görevini kısaltmakla kalmaz, askeri talimlerden de muaf tutulur. Bir baskı zanaatçısı olarak geçirdiği bu dönem içinde, resimlerin yanında yer alan metinleri dizerek, tipografiyle de tanışır. Bir yıl sonra görev süresini tamamlayarak, Ekim 1906'da Paris'e geri döner (Mink 2006: 14). Duchamp'ın askerlik ve militarizmle ilişkisi, bir yıllık, kısaltılmış bir süreçle sınırlı kalsa da, savaş öncesindeki bu kritik yıllarda Avrupa'da neler olduğuna, kısaca bakmak faydalı olabilir.

Henüz bu yıllarda, merkezi Avrupa olmak üzere, tüm dünyada büyük bir savaşın hazırlığı kendini hissettirmeye başlamıştır. 1914'e kadar uzanan savaş öncesi süreçte, özellikle Alman ve İtalyan hükümetlerinin, savaşın mevcut toplumsal yapıda bir arınma sağlayarak, ulusal yaşantıyı güçlendireceğine yönelik propagandaları; sadece halkın desteğini almakla kalmamış, bazı sanatçıların da desteklediği bir görüş olarak kuvvet kazanmıştır. Bu konudaki en belirgin destekleyici tavrı, İtalyan Fütüristleri'nin sergilediği bilinir. Biricik arınma aracı olarak gördükleri savaşı açıkça kutsayan İtalyan Fütüristler, savaşa girmeyi bir zorunluluk olarak görmenin ötesinde; savaşı estetize etmekten de çekinmemiştir.

Diğer tarafta ise, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bunun tam tersi bir söylemi dile getirerek; yaklaşmakta olan savaşın büyük felaketlere yol açacağı bilincinde olan, savaşa karşı çıkmak ya da en azından savaşın dışında kalmak gerektiğinde ısrar eden, içinde anarşist, nihilist, komünist sanatçıların da yer aldığı, karşıt gruplar bulunmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber savaş karşıtı sanatçıların pek çoğu, tarafsızlığını koruyan İsviçre'ye sığınarak, Zürih'te toplanmıştır. Duchamp ise, Fransa'dan uzaklaşmak için 1915 yılını bekleyecek ve Francis Picabia gibi, o da Amerika'ya gitmeyi tercih edecektir (Yılmaz 2005: 99, 100).

## 2.2.2 İllüstratif Denemeler

Duchamp 1906 yılında Ağabeyi Jacques Villon'un yanına, Paris'e yerleşir ve 1908'e kadar burada kalır. Bu dönemde, Duchamp'ın Montmartre'daki arkadaş çevresini ressamlardan çok karikatüristler ve illüstratörler oluşturmaktadır. Ağabeyi Villon gibi o da, dönemin popüler satirik dergileri için birkaç karikatür yapar.

Duchamp'ın ironi duygusu, biçimsel klişeleşmeden uzak kalmasını sağlayan en önemli özelliği olarak, kariyeri boyunca varlığını sürdürür. Kübizmi rahatlıkla ele alış biçimi, sabır ve inatla bir münzevi gibi çalışarak oluşturduğu *Büyük Cam* (bkz. Resim 52) ve hazır-yapımların ani çıkışı düşünülürse; sanatçının ironi duygusu ile birlikte yürüyen başına buyrukluğu daha iyi değerlendirilebilir.

Bu kontrollü ironinin örneklerine daha formel gibi görünen işlerinden başlayarak, neredeyse tüm yapıtlarında rastlamak mümkündür. *Dulcinea*'da (1911, Bkz. Resim 28) yüzlere eklenen grotesk ifade, *Büyük Cam*'ın mekanik elemanları ve *Veriler...*'i (Bkz. Resim 79) perdeleyen kapının ardından görebilmek için izleyicinin gözetleyici olmaya itilmesinin yanı sıra, *Bisiklet Tekerleği*'nde (bkz. Resim 54) olduğu gibi, sıradan nesnelerin bağlamlarından soyutlanarak, zekice dönüştürülmeleri ve benzeri örnekler çoğaltılabilir.

Olgun dönem yapıtları göz önüne alındığında, bu ilk dönem illüstrasyonları ile kurulan ilişki teknik bir alana da işaret eder. Dergi illüstrasyonlarına özgü “*enstantane*” etkisi, üç-boyutlu formları aktarmada bir yöntem olarak uygulanan “*anlık görüntü*” kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir (Moure 2009: 17). Aynı şekilde, illüstrasyonları destekleyen metinlerde olduğu gibi, yapıtları tamamlayan yazı, not ve açıklamalar, Duchamp'ın olgun dönem yapıtlarında da vazgeçilmez bir unsur olarak kendini gösterecek, hatta bu notlar zaman zaman yapıtın kendisi olacaktır.

Duchamp, 25 Mayıs – 30 Haziran 1907 tarihleri arasında açılan *Salon des Artistes Humoristes* / Paris Mizah Sanatçıları Sergisi'nde beş çizimini sergiler: *Inquiétude de Cocu* / Boynuzlu Koca'nın Endişesi, *Le Lapin* / Tavşan, *Les Toiles de X* / X'in Resimleri, “*Tarifs horo-kilométriques* / Zamana Bağlı Tarife” alt yazısı ile *Femme Cocher* / Arabacı Kadın ve *Flirt* / Flört. 1908 Salonu'na ise dört çizimi ile katılır:



*Digestion / Sindirim, American Bar, Gigolo de luxe / Lüks Jigolo ve Croquis /* Eskizler.

*Le Courier Français* adlı dergide, ilki 19 Kasım 1908’de ve sonuncusu da 9 Nisan 1910’da yayımlanan, on üç satirik çizimine yer verilir. *Le Rire*’in 27 Kasım 1909, 6 Ağustos ve 29 Ekim 1910 tarihli sayılarında üç, *Le Témoin*’ın 9 Nisan 1910 sayısında da bir çizimi yayımlanır (Schwarz 2000: 4). Erotizm’in ironi ile ele alındığı bu çizimler dizisi, yaratıcı yaşamı boyunca düzenli bir şekilde işleyeceği yapısal bir özellik kazanır.

Fransız sanat tarihçisi Michel Durand-Dessert’e göre, Duchamp’ın bu ilk dönem çizimlerinde, *Büyük Cam* ya da diğer adıyla, *Bekarları Tarafından Çırlıçiplak Soyulan Gelin, Eşit*’in (1915-23) konusunu önceden sezdirenen karakter ve olaylar yer alır.<sup>1</sup> Duchamp’ın 1908’de yayımlanan ilk çizimi *Feminizm*’de (Resim 8) görülen kadın, sonraki yıllarda ele alacağı *Gelin*’in ilk belirtisi sayılabilir. Dışarı çıkmak üzere olan kadının koyu renk kostümü tüm vücudunu örter ve gizemli yüzü dışında tüm bedenini gizler. Başındaki kürk şapkanın üzerinde yer alan iki tüy, anten izlenimi yaratarak, kadına bir tür böcek görünümü verir. Bu haliyle kadın, bir insandan çok, cansız bir varlığa benzer ve nesneleşmiş özne düşüncesini akla getirir.

Buna rağmen, arka planda kadınsılığın basmakalıp bir donanımı olarak, makyaj malzemeleri ve vajinal duşu görürüz. Hijyenik bir malzeme olan vajinal duş burada, kadının biyolojik ve toplumsal zorunluluk gereği temizlenmesine işaret eder ve aynı özellik Duchamp’ın *Yeşil Kutu* (Bkz. Resim 72) notlarında da “*gelinin hijyeni*” olarak geçer. Aynı notlarda bahsi geçen dişi böcek, içinde bulunduğu koşullardan kaçıp kurtulamayan bir yabancıdır. Çizimin “*La Femme Curé / Kadın Rahip*” şeklindeki altyazısı da, erkek olmakla birlikte, cinsiyetini inkar eden, aseksüel bir yaratığı ima eder (Schwarz 2000: 4, 5). Hermafrodit figürler çok geçmeden Duchamp’ın belirgin izlekleri arasında yer alacaktır.

---

<sup>1</sup> Durand-Dessert’den aktaran, Schwarz. (Schwarz 2000: 4)

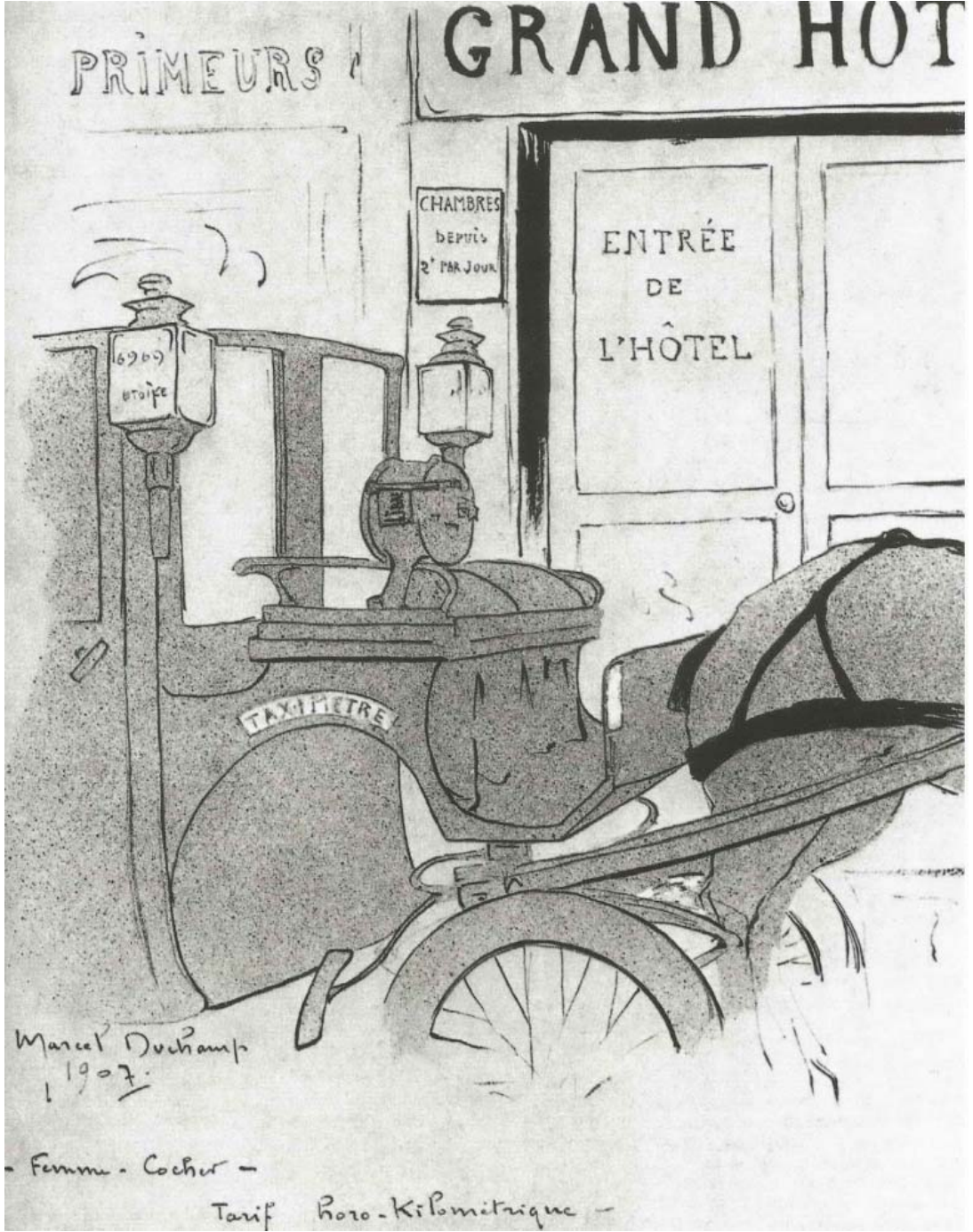


**Resim 8** Marcel Duchamp, Feminism, 1908, çizim, ebatları bilinmiyor, orijinali kayıp (Schwarz 2000: 502)

Söz konusu çizim, bu özellikleriyle, Duchamp'ın yapıtlar bütününde temel konu olarak beliren cinsiyet ayrımı ve kadın-erkek ilişkisi üzerine, sanatçının erken dönem düşüncelerini gösterir. Çizimde gördüğümüz cinsiyetsiz yaratık Durand-Dessert'e göre bir kadın değil; "heyecanlı" Gelin'in, bir tür "erdemli" "karşıt öncülü"dür.<sup>2</sup>

Erotik çağrışımı en belirgin çizimlerinden biri olan *Arabacı Kadın* (Resim 9), bir otelin önünde park etmiş halde duran boş bir atlı arabayı gösterir. "Zamana bağlı tarife" ibaresi, kadının ikinci mesleğini tüm açıklığıyla ortaya koymaktadır. Arabacı Kadın taksimetreyi açık bırakarak, müşterisi ile birlikte, kapısındaki tabelada "iki saatliğine" tutulabilecek odalar bulunduğunu belirten otele gider. Taksimetre üzerinde yer alan "libre / serbest" sözü, arabanın serbest olduğunu belirtmekten çok, arabacı kadının "serbest ve kolay ulaşılabilir" (Schwarz 2000: 6) halini tanımlarken, arabanın üzerindeki ışıklı levhada yer alan, 6969 şeklindeki telefon numarasının taşıdığı cinsel gönderme çok nettir.

<sup>2</sup> Durand-Dessert'den aktaran, Schwarz. (Schwarz 2000: 5)



**Resim 9** Marcel Duchamp, *Femme-Cocher*, 1907, dolmakalem ve mürekkep ile çizim, k.ü. kurşunkalem ve suluboya, 31,7 x 24,5 cm. Museum of Modern Art, New York, (Mink 2006: 12)

1 Ocak 1910'da *Le Courrier Français*'de yayımlanan, 1909 tarihli *Bébé Marcheur / Yürüyen Bebek*, (Resim 10) Gelin'in psikolojisini daha derinlemesine sorgular niteliktedir. Schwarz'ın *Büyük Cam için Notlar ve Projeler* (1969) başlıklı seçkinde yer verdiği Duchamp'a ait notlardaki tanımıyla gelin; hem "oldukça zayıf silindirli

bir motor olarak” makinemsi görünümünü, hem de “bekarları tarafından soyulmaya itiraz etmeyerek” çıplaklığa duyduğu isteği sezdirir (Schwarz 2000: 5). Aynı şekilde çizimin sol üst köşesinde yer alan ve Yürüyen Bebek’in özelliklerini sıralayan bölüm de son derece belirgin mesajlar taşır: Gözlerini kapatır, iki eliyle öpücükler yollar, tamamen hareketli, boneli (béguin)<sup>3</sup>, ipek giysili, dantel kesimli iç çamaşırılı bebek; “tamamen soyunabilir” vurgusuyla, tanımlama son noktaya taşınmış olur.



**Resim 10** Marcel Duchamp, Bébé Marcheur, 1909, çizim, ebatları bilinmiyor, orijinali kayıp (Schwarz 2000: 520)

Schwarz’a göre, bebeğin eteğine yazılmış olan sözler de kelime oyunları ile yüklüdür: *Je marche* “yürürüm” anlamına geldiği gibi, “hazırım” anlamını da taşır. *Tu parle* ise “konuşursun” anlamında olduğu gibi, “elbette” şeklinde de kullanılır. Bu

<sup>3</sup> Fransızca’da béguin, başlık, bone anlamına geldiği gibi, gündelik konuşmada; bir şeye ya da kişiye duyulan ilgi ve isteği (*c’est mon béguin*), bir şeyle ilgili kurulan hayal ve fanteziyi (*avoir le béguin pour quelque chose*) ve ya bir kişinin hoşlandığı, arzu ettiği bir şey olma durumunu (*être le béguin de quelqu’un*) anlatmak için de kullanılır. Bu tanımlamayla bebek, bir tür arzu nesnesine dönüştürülür.

durumda yazılanlar tam olarak; “*Elbette, soyunmaya hazırım*” şeklinde okunabilir. En altta yer alan küçük açıklama ise, bu oyuncağın kimlere yönelik olduğunu belirtir: *Catalogue d’étrennes pour vieux messieurs* (Yaşlı beyler için [noel] hediye kataloğu).

İllüstrasyon, *Büyük Cam* bağlamında çözümlenirse; *Bekar*, yine *Gelin*’in otoritesi altındadır. Zamparalık sembolü sayılabilecek bir tavşan kılığındaki *Bekar*, ipini *Gelin*’in tuttuğu bir arabaya binmiştir. Bu benzer ilişkiler, Duchamp’ın *Büyük Cam* ile ilk temasını *Yürüyen Bebek* ile kurmuş olabileceğini düşündürmektedir. Schwarz da, Durand-Dessert’den yaptığı alıntıyla, özellikle görsel temsilin her iki kurguda da açıklayıcı bir metinle desteklendiğini vurgular:

*“Yürüyen Bebek’te kullanım kılavuzu, Büyük Cam’da, Yeşil Kutu notları... Büyük Cam, üst bölümde Gelin, altta ise Bekar olmak üzere, iki belirgin alana ayrılıyor. Yürüyen Bebek’te ise üst üste bindirilmiş alanlar yerine, Tavşan/Bekar’dan iki kat daha büyük bedeniyle, Bebek/Gelin’in hakimiyetini izliyoruz. Yürüyen Bebek’te her iki karakterin kontağını sağlayan bir ip varken, Büyük Cam’daki kurşun tel, Gelin ve Bekar aygıtlarını birbirinden tamamen ayırmakta. Bebek çizimi yarı insan, yarı makinemsi bir görünüm sunarken, Tavşan tamamen mekanik bir karakter taşıyor. Büyük Cam’ın Gelin’i bir ‘motor’ ve Bekar’ın [eril] kalıpları -içi boş formlarıyla- gerçek bir arzu taşımaktan uzak görünüyor. Gelin’in aşk komutlarının yerini burada, Yürüyen Bebek’in Tavşan/Bekar’a [ve aynı zamanda yaşlı beylere] ‘iki eliyle gönderdiği öpücükler’ alıyor.” (Schwarz 2000: 5, 6)*

### 2.2.3 Post-Empresyonist Etkiler ve Fov

Duchamp 1905-1909 yılları arasında, yaz aylarını ağabeyi Jacques Villon ile beraber Normandiya kıyılarındaki Yport’da geçirir. 1907 tarihli *Uçurumun Üzerinde* adlı resminde, geç dönem Monet Empresyonizmi ile Pierre Bonnard’ın İntimizm’ini<sup>4</sup> bir araya getirerek, serin ve transparan bir deniz manzarasını konu alır. Manzaranın esin kaynağını Yport’ta geçirilen yaz aylarının oluşturduğu düşünülebilir. Duchamp, bir tarzdan diğerine hızla geçerek, hem dönemin avangard hareketleri ile kendini sınımış

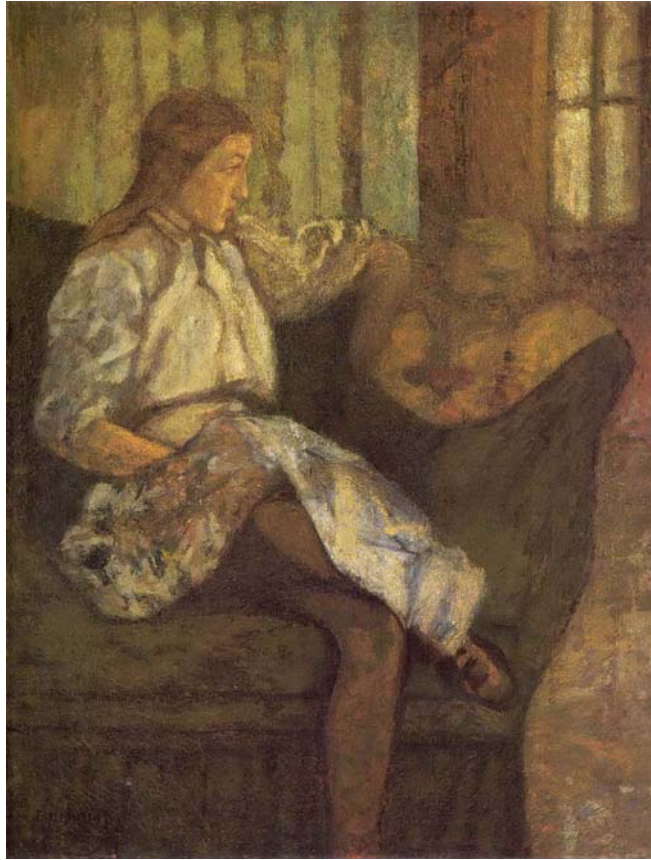
<sup>4</sup> İntimizm: Vuillard ve Bonnard gibi Fransız sanatçıların Empresyonist akım içinde değerlendirilebilecek yönelimi.



olur, hem de bunların her birini çabucak kavrayarak, kendine özgü yaklaşımlarını oluşturmak üzere hazırlanır (Schwarz 2000: 7).

İlımlı bir Fov etkisi taşıyan ilk tuval resmi, 1907 tarihli *Elma Ağaçları Arasındaki Ev*'dir. Resim, Paris'in hemen dışında yer alan Puteaux adlı köyde, ağabeylerinin taşındığı ve Duchamp'ın da Pazar günleri sık sık ziyaret ettiği evin bahçesinden bir görünüm sunar. 1907 yazında yapıldığı anlaşılan ve Van Gogh'un gergin fırça darbelerini hatırlatan *Ormandaki Ev*'de Fov etkisi daha belirgindir.

Duchamp, Temmuz 1908'de, Monmartre'dan ayrılarak, Puteaux'ya yakın Neuilly'de, l'Amiral de Joinville Sokağı, 9 numaraya taşınır ve 1913 yılına kadar burada yaşar. *Vazoda Şakayıklar* (1908) Bonnard ve Vuillard'ın etkisini taşıırken, aynı yıl yaptığı *Elma Ağaçları Arasında Kırmızı Ev*'de Fov etkisi baskın çıkar. Bu yıllardaki çalışmalarında bu iki etkiyi dönüşümlü olarak izlemek mümkündür (Schwarz 2000: 7). 1909 tarihli *Yvonne Duchamp'ın Portresi* (Resim 11) Bonnard'ın İntimizm'ine en yakın çalışmalarından biri olma özelliğini taşır.



**Resim 11** Marcel Duchamp, Portrait of Yvonne Duchamp, 1909, T.ü.y.b., 86,5 x 67,3 cm. Museum of Modern Art, New York, Mary Sisler'in Mirası (Schwarz 2000: 283)

Ağabeyi Jacques-Villon'un dahil olduğu prestijli *Sonbahar Salonu*'na ilk kez 1908'de, sergi kataloğuna *Portre*, *Çiçekli Kiraz* ve *Eski Mezarlık* adlarıyla kaydedilen, üç resimle katılır. Ertesi yıl, *Sonbahar Salonu*'na tekrar davet edilir ve bu kez, aralarında 1907 tarihli *Uçurumun Üzerinde*'nin de bulunduğu, üç resim daha sergiler. Salon Kataloğu'na göre bu resimlerden bir diğerrinin adı da *Veules Kilisesi*'dir (Schwarz 2000: 7).

*Bağımsızlar Salonu*'nda ise, ilk kez 1909'da, biri 1908 tarihli *Manzara* olmak üzere, iki resmiyle yer alır. Jüri elemesi yapılmayan ve ödül dağıtımı da olmayan *Bağımsızlar Salonu*'na her yıl, aralarında amatör çalışmalar ve dekoratif uygulamaların da yer aldığı, binlerce yapıt katılır. Bununla beraber, Odilion Redon, Paul Signac ve Georges Seurat tarafından kurulan *Bağımsızlar Salonu*, avangardlar için önemli bir forum olarak itibarını sürdürür. Mart 1910 tarihli *Bağımsızlar Salonu*'a katılan 6000 resmin arasında, Duchamp “çok çirkin çıplaklarıyla” da olsa, şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire'in ilgisini çekmeyi başarır (Mink 2006: 16).

Duchamp, çeşitli alanlardaki ilgilerinin bir tür sentezine gitmek yerine, hedeflediği yapıyı kapsamlı gruplandırmalar aracılığıyla tasarlamaya yönelir. Anlatım gücünü içeriğin ilgi uyandıran yazınsal niteliğinden ayrı tutarak, soyutlamayı olanaklı kılan bir yöntem izlerken, bir anlamda estetiği izole eder.

Post-empresyonist tekniklerde tamamen ustalaşan Duchamp, Fovların saldırgan tarafından ve özellikle Matisse'in yapıtlarından çok etkilenir. Sadece görmeye dayalı (retinal) yaklaşımdan uzaklaşarak, biçim ve formu zihinsel bir yaklaşımla değerlendirmeye yönelir. Salt duyuşsal olana yönelik isteksizliği, Empresyonist teknikler kadar Natüralizm'i de hedef alır ve geleneksel gerçekliğin ötesine geçme gereksinimi duyar. Bu bağlamda, dönemin avangard çevrelerinde büyük saygı gören, ressam ve yenilikçi grafik sanatçısı Odilion Redon'un motifleri ve konuyu resimsel düzlemde ayırarak, askıya alan kendine özgü yöntemi Duchamp'ı derinden etkiler. Kendisinin de ilerki yıllarda belirteceği gibi, bu etki “diğerr herşeyi tetikleyen” bir özellik taşır (Moure 2009: 24).

Sanatçıyla yapılan bir röportajda, kariyerinin başlangıcında Cézanne'ı bir esin kaynağı olarak kullanıp kullanmadığı sorusunu, “... ilk başlangıç noktamın ne olduğunu söylemem gerekirse, bunun Odilion Redon'un sanatı olduğunu belirtmem gerekir” şeklinde yanıtlar. Redon'un gizemli imgeleri, bir yandan düşsel bir iç

dünyadan beslenirken, diğer taraftan da evreni parçalara ayırarak inceleyen, mikrokozmosa yönelik, bir bilimsel duyarlık taşıır. Mink'e göre, Duchamp'ı en çok etkileyen; Redon'un, abartılı bir biçimde anti-akademik olmaktan çok, usulca bir zekadan beslenen bir özgünlük taşıyan kendi sanatına karşı tutumu olmalıdır (Mink 2006: 14,15).

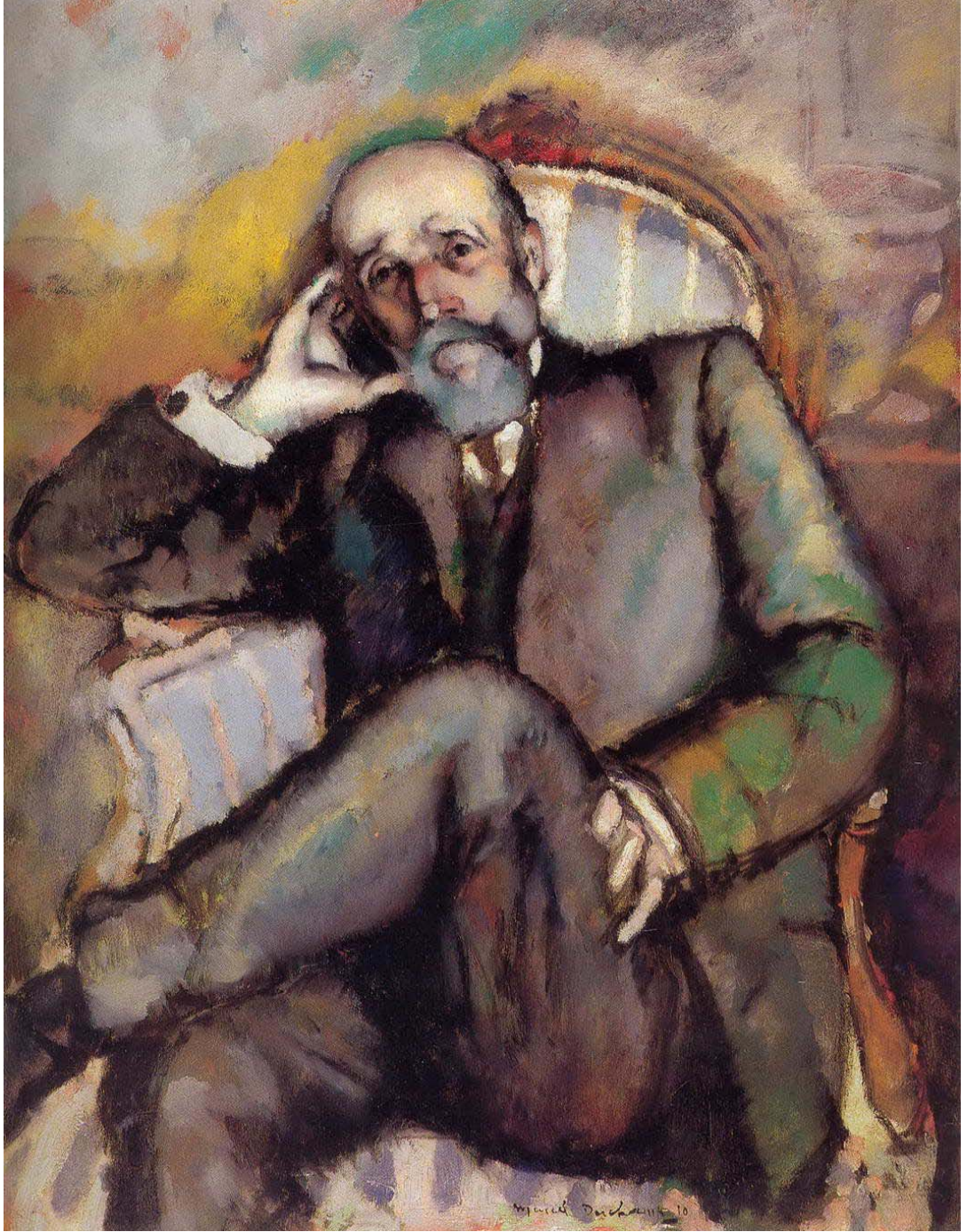
En önemli erken dönem resimlerini yaptığı 1909-1910 yılları Duchamp için, birbirine bütünüyle zıt, iki farklı tarzın (Cézanne ve Fovlar) etkisine girdiği, kritik bir dönemdir. "Apropos of Myself" adlı dia gösterili konferansın (24 Kasım 1964, St.Louis Şehir Müzesi, Missouri) notlarında Duchamp bu yılları, "*o sırada yalnızca küçük bir azınlık tarafından takdir gören Cézanne'ı keşfettiği*" ve "*babasının düzenli finansal yardımları sayesinde*" yeni keşfinin etkisinde, "*yoğunlaşarak çalıştığı, gelişimi için yeni ufuklar açan*" bir dönem olarak tarif eder.<sup>5</sup> Cézanne'ın yapıtlarını, büyük olasılıkla, Galerie Bernheim-Jeune'de 1909 yılında açılan büyük desen sergisinde ve ertesi yıl aynı galeride açılan retrospektifinde izleme fırsatı bulmuştur (Schwarz 2000: 8).

Duchamp üzerindeki Cézanne etkisinin en belirgin örneği, 1910 tarihli, *Sanatçının Babasının Portresi*'nde (Resim 12) görülür. Resmin dengeli kompozisyon yapısı, formların rahatlığı, fırça kullanımı ve Fovların şiddetli renklerinden çok, Cézanne'ın ölçülü paletine yaklaşan renk skalası, bu etkiyi açıkça ortaya koyar. Duchamp'ın burada renk üzerine bir deneme ile değil, zihinsel bir durumun anlatımıyla ilgilendiği ve psikolojik bir portre üzerinde durduğu gözlerden kaçmaz. Bu resim sanatçının, daha bu kadar erken bir dönemde, "*retinal*" algıdan uzaklaşarak "*zihinsel*" bir sanat konseptine yöneldiğini gösterir. Duchamp bu portreyi "*Cézanne'a duyduğu inancın, bir evladın babasına duyduğu sevgi ile karışımını gösteren tipik bir resim*" olarak tanımlar (Schwarz 2000: 8).

---

<sup>5</sup> Anne d'Harnoncourt ve Kynaston McShine editörlüğünde 1973 yılında yayımlanan, *Marcel Duchamp* adlı kitaptan alıntılan, Schwarz. (Schwarz 2000: 8)

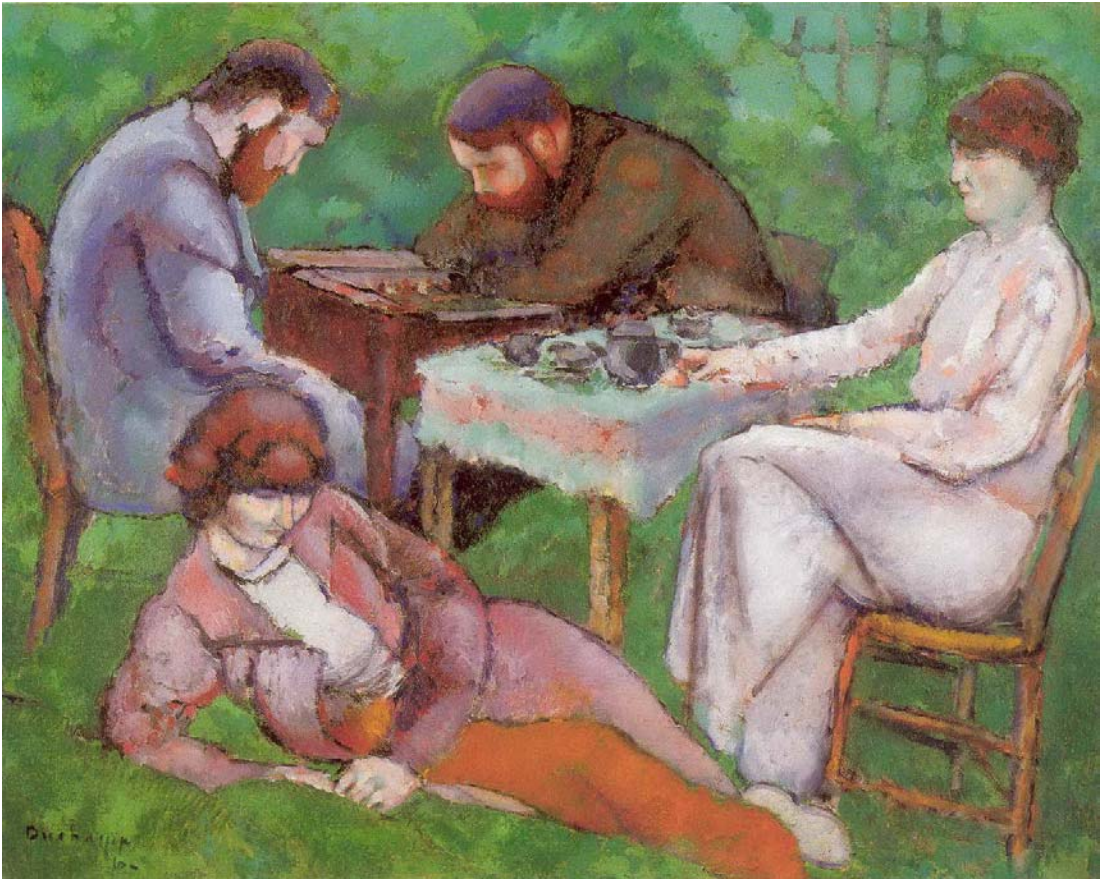




**Resim 12** Marcel Duchamp, Portrait of the Artist's Father, 1910, T.ü.y.b., 92 x 73 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 293)



1910 tarihli *Satranç Oyunu* (Resim 13), o zamana kadar yapmış olduğu en büyük ebatlı çalışmasıdır. 1 Ekim – 8 Kasım 1910 tarihleri arasında düzenlenen *Sonbahar Salonu*'nda sergilenen bu resimle beraber Duchamp, *Sonbahar Salonu*'nun bir üyesi olarak kabul görür ve diğer üyeler gibi onun da düzenlenen sergilere yapıt sunarken, jüri değerlendirmesinden geçme zorunluluğu ortadan kalkar. Bu ayrıcalığı yalnızca bir kez kullanır ve 1911 yılından sonraki Sonbahar sergilerine katılmaz (Schwarz 2000: 8). Duchamp kurallar çerçevesinde hareket etmeyi sevmediği gibi, seçkin ve uzlaşimsal anlayışlara karşı mesafeli tutumunu da, daha bu yıllarda ortaya koymaya başlamıştır.

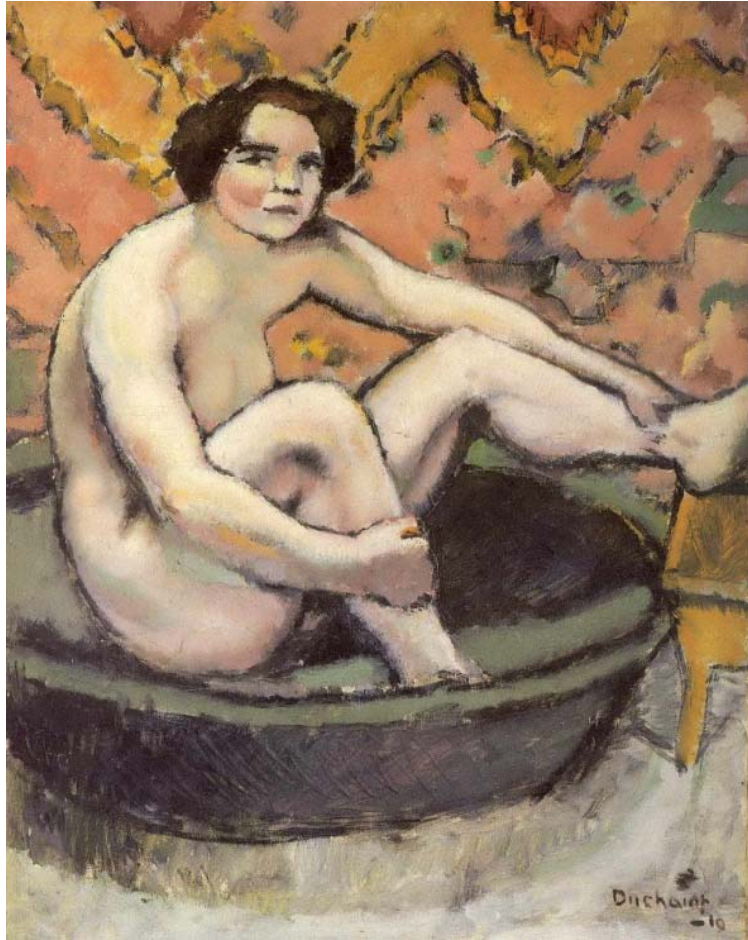


**Resim 13** Marcel Duchamp, *The Chess Game*, 1910, T.ü.y.b., 114 x 146 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 294)

Duchamp'ın erkek kardeşlerini satranç oyununa yoğunlaşmış bir biçimde canlandıran resimdeki hanımlar, içtikleri çaydan sonra, hayallere dalmış bir görünüm sunar. Babasının portresinde olduğu gibi, bu resimde de Duchamp, psikolojik bir izlenimi aktarma çabasındadır. Fiziksel aktivite yerine, düşünsel etkinliğin yüceltildiği, yaşamsal bir kesit sunar.

Cézanne'nin çeşitli resimlerinde kullanmış olduğu "İskambil Oyuncuları"nın yerini "Satranç Oyuncuları"nın almış olması; basit bir yer değiştirmeden daha önemli özellikler taşır. Çocukluk yıllarından beri aile fertlerince sıklıkla oynanan satranç, Duchamp için hiçbir şekilde sıradan bir oyun ya da zaman geçirme aracı olmamıştır. Düşünsel ve stratejik yapısıyla satranç, Duchamp için sanatsal bir boyut taşır. Sanat ve satranç arasında kurmuş olduğu ilişki, Duchamp'ın şans olgusuna bakışını da şekillendirmiş olabilir.

Duchamp "Vahşi Adamlar" olarak tanımladığı Fovlarla tanışmasının 1910 yıllarında, "Cézanne'dan edindiği derslerin olanaklarını tükettikten sonra" gerçekleştiğini belirtir (Schwarz 2000: 8). Fov renkleri kararlı bir biçimde benimsediği ilk resim olan *Küvette Oturan Çıplak* (Resim 14), 1910 ve 1911 yıllarında profesyonel modellerle çalıştığı çıplaklar serisi içinde yer alır.



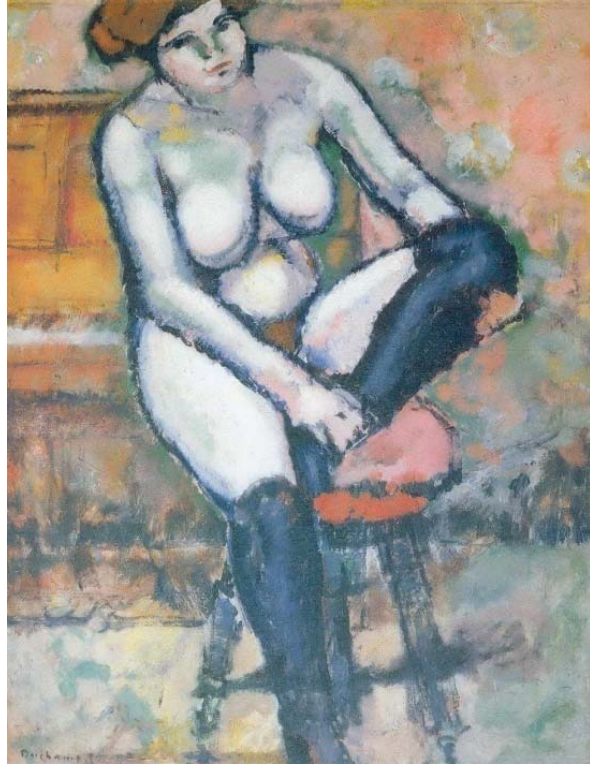
**Resim 14** Marcel Duchamp, *Nude Seated in Bathtub*, 1910, T.ü.y.b., 92 x 73 cm. The Art Institute of Chicago, Alexina Duchamp'ın Hediyesi, (Schwarz 2000: 286)



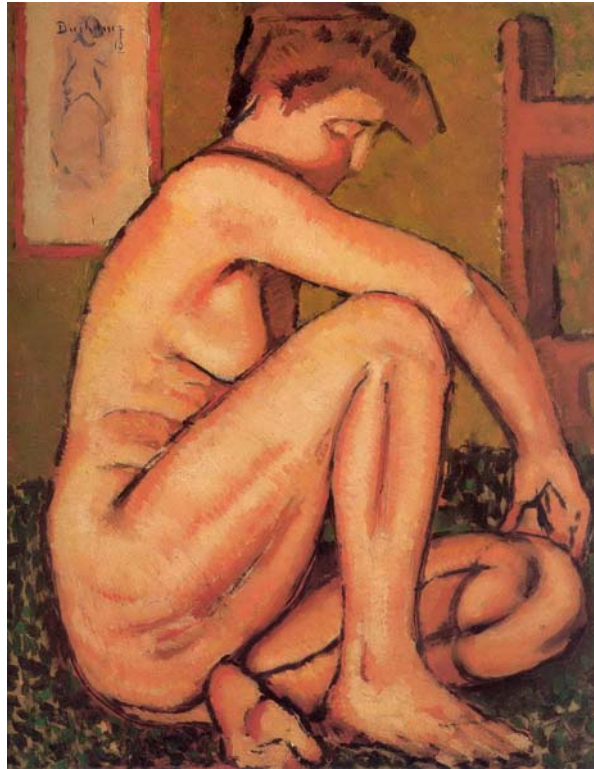


**Resim 15** Marcel Duchamp, Two Nudes, 1910, T.ü.y.b., 99 x 80,5 cm. Museum of Modern Art, New York, Mary Sisler'in Mirası (Schwarz 2000: 287)

*Küvette Oturan Çıplak*'la, *İki Çıplak* (Resim 15) adlı resimlerde, fov paleti bir ölçüde yumuşatan, ılımlı bir intimist etki gözlenirken, *Siyah Çoraplı Çıplak* (Resim 16) kalın siyah kontürleriyle, paletlerinde siyah bulundurmamayı reddeden Empresyonistler'e yönelik Fov tepkinin kuvvetli izlerini taşır. Bunu izleyen *Kırmızı Çıplak*'ta ise (Resim 17), şiddetli bir kırmızının ustaca zenginleştirilmiş çeşitlemeleri ile renge tanınan üstünlük açısından fov etki devam etmektedir. Bununla beraber, bu kez kadının vücut kontürlerinde siyahı hiçbir biçimde kullanmamış, bunun yerine koyu kırmızılarını yerleştirmiştir ki, bu da Duchamp'ın hiçbir yöntemin ilkeleri ile sınırlandırılmayan bağımsız ruhunu, daha o yıllarda kanıtlar niteliktedir.



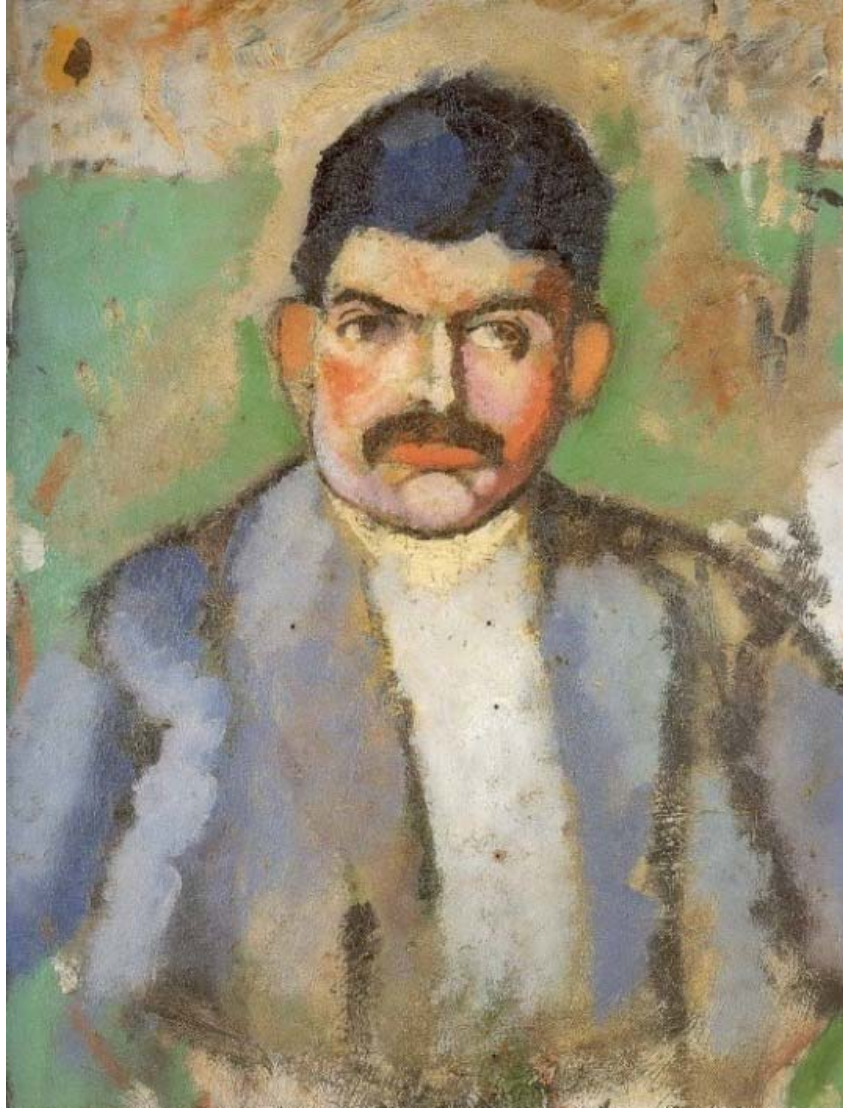
**Resim 16** Marcel Duchamp, Nude with Black Stockings, 1910, T.ü.y.b., 116 x 89 cm. Vicky ve Marcos Micha Koleksiyonu, Mexico City (Schwarz 2000: 288)



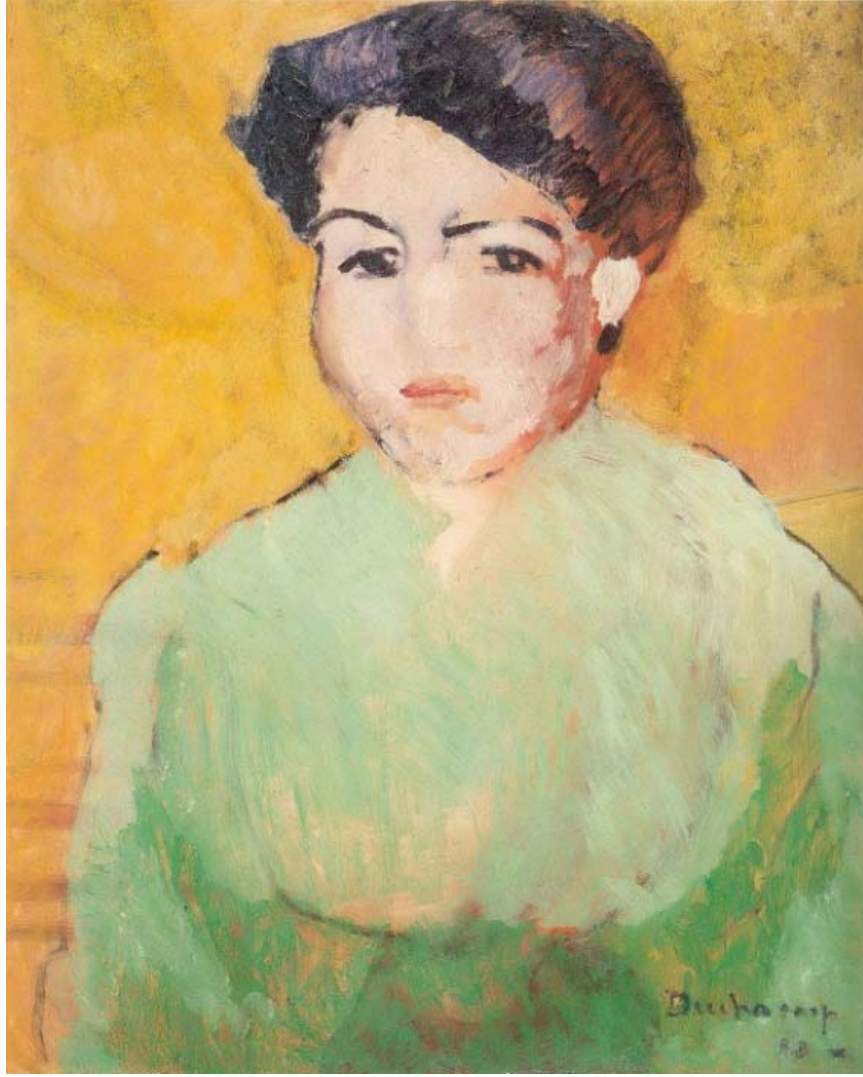
**Resim 17** Marcel Duchamp, Red Nude, 1910, T.ü.y.b., 92 x 73 cm. The National Gallery of Canada, Ottawa, Bn. Mary Sisler'in Hediyesi (Schwarz 2000: 289)



Duchamp'ın Fov yaklaşımı araştırdığı portreleri arasında, 1910 tarihli *Chauvel'in Portresi* (Resim 18) ve *Yeşil Gmlekleli Esmer (Nana)* (Resim 19) dikkat çeker. Bu portrelerde, parlak renklerin kullanımıyla beraber, küçük fırça darbelerinden çok, daha geniş boya srşlerine yer verir. Özellikle, detaylardan uzak duran, kabataslak bir eskiz görünümünün etkili olduğu Nana, Duchamp'ın 1910 tarihli çalışmaları içinde, Matisse etkisinin en yoğun biçimde hissedildiği bir portredir. Bu etkinin 1911 tarihli çalışmalarında daha da arttığı görülür.



**Resim 18** Marcel Duchamp, Bust Portrait of Chauvel, 1910, T..y.b., 52,4 x 40 cm.  
Alexina Duchamp Koleksiyonu, Fransa (Schwarz 2000: 291)

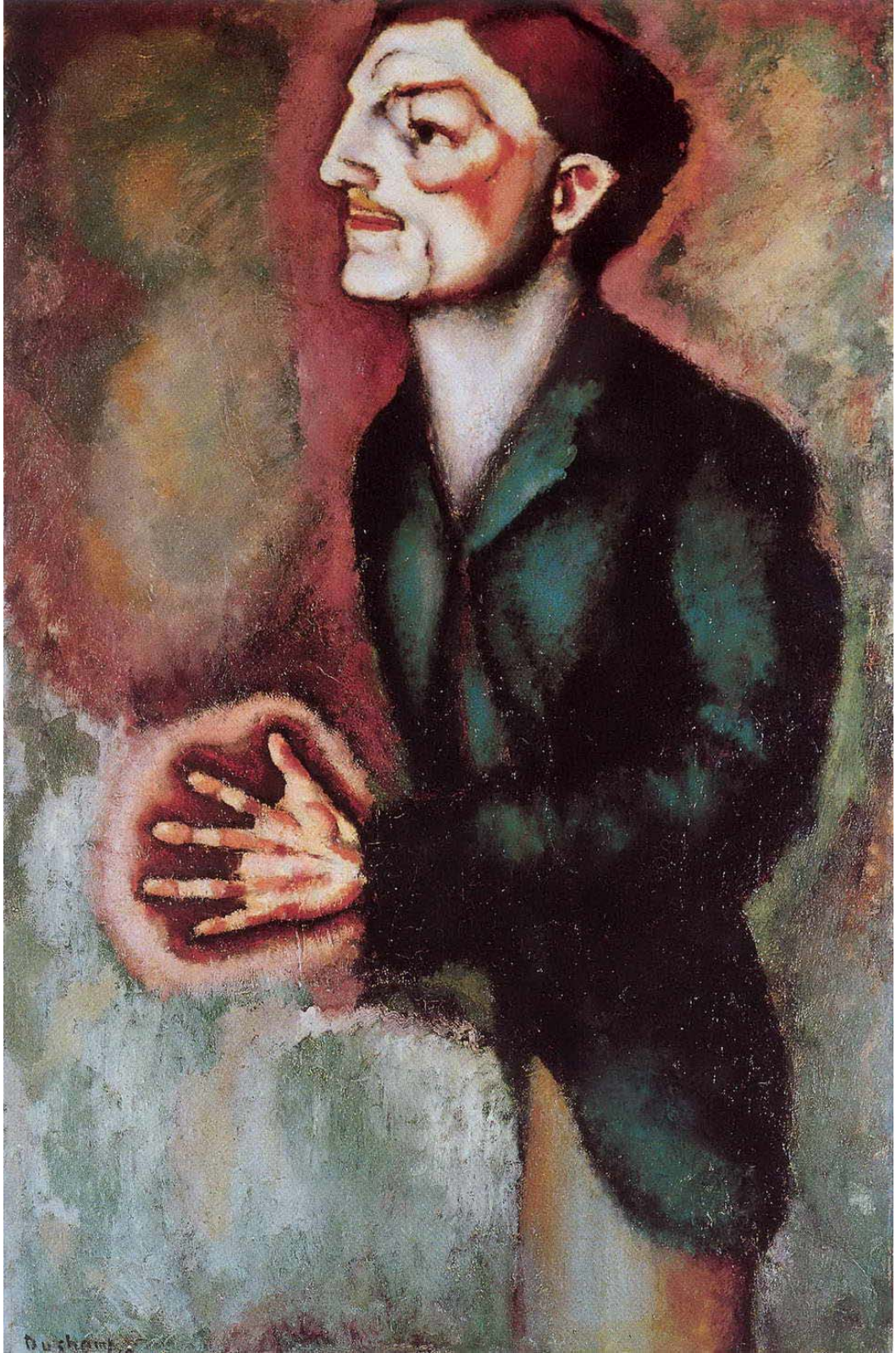


**Resim 19** Marcel Duchamp, Brunette (Nana) in a Green Blouse, 1910, T.ü.y.b., 61 x 50 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 292)

1910 tarihli psikolojik portreleri içinde, fov etkinin hakim olduğu, *Dr. Dumouchel'in Portresi* (Resim 20) belki de en ilginç olanıdır. “*Figür ve arka planın ironik eklemlenişi ve eli çevreleyen hale, [Duchamp'ın] değişmiş-gerçeklik düşüncesini irdelediğini kanıtlar*” (Moure 2009: 24). Duchamp'ın bu portreye konu olan arkadaşı Dumouchel, o yıllarda tıp öğrencisidir ve radyoloji alanında eğitim görmektedir.<sup>6</sup> Tuhaf bir biçimde ışık saçan ele, Dumouchel'in uzmanlık alanı olan X-ışınları ilham vermiş olabilir. Elin etrafında yaratılan bu gizemli aura, olağandışı algı ve güçleri akla getirmektedir.

<sup>6</sup> <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51417.html?mulR=25602>





**Resim 20** Marcel Duchamp, Portrait of Dr. Dumouchel, 1910, T.ü.y.b., 100 x 65 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, (Schwarz 2000: 295)



Schwarz bu portreyle ilgili olarak Duchamp'ın yorumunu şöyle aktarır:

*“1910’da fovlara duyduğum ilgi, Van Dongen’in şiddetli renk kullanımını andırır. Aynı zamanda ışıkla çevrili el gibi detaylar, planlı bir çarpıtma sağlama yönündeki kararlılığımı gösterir. Kompozisyon, modelin gurursuz bir kopyası olmaktan tamamen uzaktır ve neredeyse bir karikatüre dönüşür.”* (Schwarz 2000: 9)

Bu türde bir karikatür niteliği, Duchamp'ın sanatsal üretimi içinde farklı bir noktada değerlendirilir. Durand-Dessert de, önceki yıllarda *Le Rire* ve *Le Courrier Français* için yaptığı çizimlerdeki karakterlerin farklı sosyal tiplere yönelik keskin gözlemlere dayanan oldukça gerçekçi yorumlar sunduğuna ve bu karikatürlerdeki “satirik” dürtünün tamamen başlık ve altyazılara dayandığına dikkat çeker.<sup>7</sup>

Fovlarınki ile kıyaslandığında daha da şiddetli görünen renk kullanımını dengelemek üzere, Duchamp'ın modelinin zihinsel yaklaşımını araştırmaya yöneldiğine vurgu yapan Schwarz, bu portrede; babasının portresi'nden ve *Satranç Oyunu*'nda kardeşlerinin kişileştirilmesinden çok daha dokunaklı bir psikolojik benzerlik kurulduğunu belirtir (Schwarz 2000: 9).

Duchamp 1951 yılına ait bir mektubunda, Lousie ve Walter Arensberg'e<sup>8</sup>, portrenin “çok renkli (kırmızı ve yeşil)” olduğunu yazar ve “salt retinal resmi terketmek yönünde, ileriki yıllarda oluşacak hedefini gösteren bir mizah anlayışının belirtilerini” taşıdığını dile getirir. Burada söz konusu edilen mizahın, “kara mizah” olduğuna dikkat çeken Schwarz; Duchamp'ın kara mizahı kullanarak, salt fiziksel yönergelere bağlı kalan resim olgusunu sarsmak istediğini söyler. Bu tür bir mizah anlayışıyla beraber; Duchamp'ın kariyeri boyunca, retinal sanat yerine zihinsel sanat kavramına kendini adayacağı gerçeği de, bu yıllarda kendini göstermektedir (Schwarz 1989: 28). Renk körlüğünün tanısında da kullanılan kırmızı ve yeşil renklerin resimdeki hakimiyeti, hedef alınan retinal algıya, bilinçli ya da bilinçsiz, bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Amerikalı sanat tarihçisi Lawrence D. Steefel'in *Dr. Dumouchel'in Portresi* ile ilgili çözümlenmeleri de oldukça dikkat çekicidir:

---

<sup>7</sup> Durand-Dessert'den aktaran, Schwarz. (Schwarz 2000: 9)

<sup>8</sup> Duchamp'ın 1915 yılında, New York'a geldiği zaman tanıdığı, Lousie ve Walter Arensberg, sanatçının en önemli koruyucuları olduğu gibi, bu resmin de sahipleridir. Duchamp'ın yapıtlarının büyük bölümünü toplamış olan çift, 1950 yılında koleksiyonlarını Philadelphia Sanat Müzesi'ne bırakmıştır.

*“Dumouchel’in grotesk imajı canavarlık ve büyücülüğün aykırı bir karışımıdır. (...) Yüzün yergili ve satirlere özgü görünümü, elin uzamış parmakları ve arka planın ektoplazmik<sup>9</sup> yoğunluğu; hepsi bu resmin hipnotizma ve doğaüstü olayların bir tür parodisi olduğunu akla getirir.(...)”*

*Doktorun bedeni resim alanında yukarıdan aşağıya doğru yayılmakla kalmaz, aynı zamanda sanrılara bağlı tinsel bir aydınlanmanın kelime oyunlarına dayalı bir taklidiymişcesine, esrarengiz bir atmosfer de yayar. Figürün renk oyunlarıyla bulanıklaşarak canlandırılmasının yarattığı atmosfer, onu çevreleyen alan içinde dağılırken, bedeni de kataleptik<sup>10</sup> yoğunluğu içinde neredeyse organik olmaktan çıkar. (...)*

*Duchamp’ın çoğu mekanik-biçimli imajlarında olduğu gibi; figür bilinmeyen bir dünyaya ait, bir tür kendi kendine dönüşümü dener gibi görünür. Hem ruhsal bir görüngü olarak, hem de Duchamp’ın ileriki yapıtlarında nesneleşen otomatik mekanizmalarda beliren şekliyle, otomatizm kavramı, olası kaynağını burada bulmaktadır. Elin duruşu, figürün aldığı pozun fallusu akla getiren müstehcenliği, figürün şişkinliği ve bir bütün olarak resimsel alan, resmin erotik özelliğini vurgular.*

*Bu resmi, estetik saltçılığın herhangi bir görüşüyle bağdaştırmak her ne kadar güç olsa da, resme karışmış olan tuhaflık ve figürün ikonik büyülenmesi, daha astral bir varlık durumuna ve yüceliğe dönüşmeye çalışan hayvansal adamın, en azından fikir veren bir benzeri ve olası bir taklidi olarak değerlendirilebilir. Komik ve yüce olan, özellikle de ters yüz edilmiş yüce olarak komik, Duchamp türü ironik mizahın temel ölçülerinden biridir.(...)*

*Hem imgeler, hem de dünya üzerindeki bir birey olarak kendisi için, kendi içine kapanmış ve kendini düşünen bir hava yaratma olgusu, sanatçı için bu dönemde ortaya çıkan odak noktası olmuştur. Solipsizm<sup>11</sup>, ya da en azından kendine büyülenme, Duchamp’ın sanatında temel meselelerden biridir. Biçimleri kendini çevreleme eğilimindedir. Konuları ya kişiseldir ya da şifreli bir biçimde kendisinden bahseder. Bağlamları ise savunulan özerkliğin parçalanması sorunu ile ilgilidir. Dr. Dumouchel’den sonraki tüm önemli yapıtlarında, kütle ve yapı olarak fiziksel*

<sup>9</sup> Ektoplazma: Bir medyumdan çıktığı varsayılan sihirli ruh.

<sup>10</sup> Katalepsi: İradenin yitimi, dış etkilere karşı duygunluğun ortadan kalkması ve hareket organlarına verilen herhangi bir durumun olduğu gibi sürüp gitmesiyle beliren sendrom.

<sup>11</sup> Solipsizm: "Yalnız ben varım, benden başka her şey yalnızca benim tasarımımdır" anlayışıyla; öznel ben'i bilinç içerikleriyle birlikte tek gerçek, tek var olan olarak kabul eden felsefi görüş, tekbencilik.

*olanlar giderek azalır, ta ki Duchamp, tüm formlarının iskelet gibi ve/ve ya cam bir alana yansıtılmış transparan formlar olduğu bir noktaya ulaşana kadar.*"<sup>12</sup>

Pek çok analize konu olan bu portre hakkında yapılan derinlikli yorum ve çıkarımlar, 1910-11 yıllarına tarihlenen *Cennet* (Resim 21) adlı resimde, Dr. Dumouchel'in Adem olarak yeniden görülmesiyle daha da kuvvetlenir.

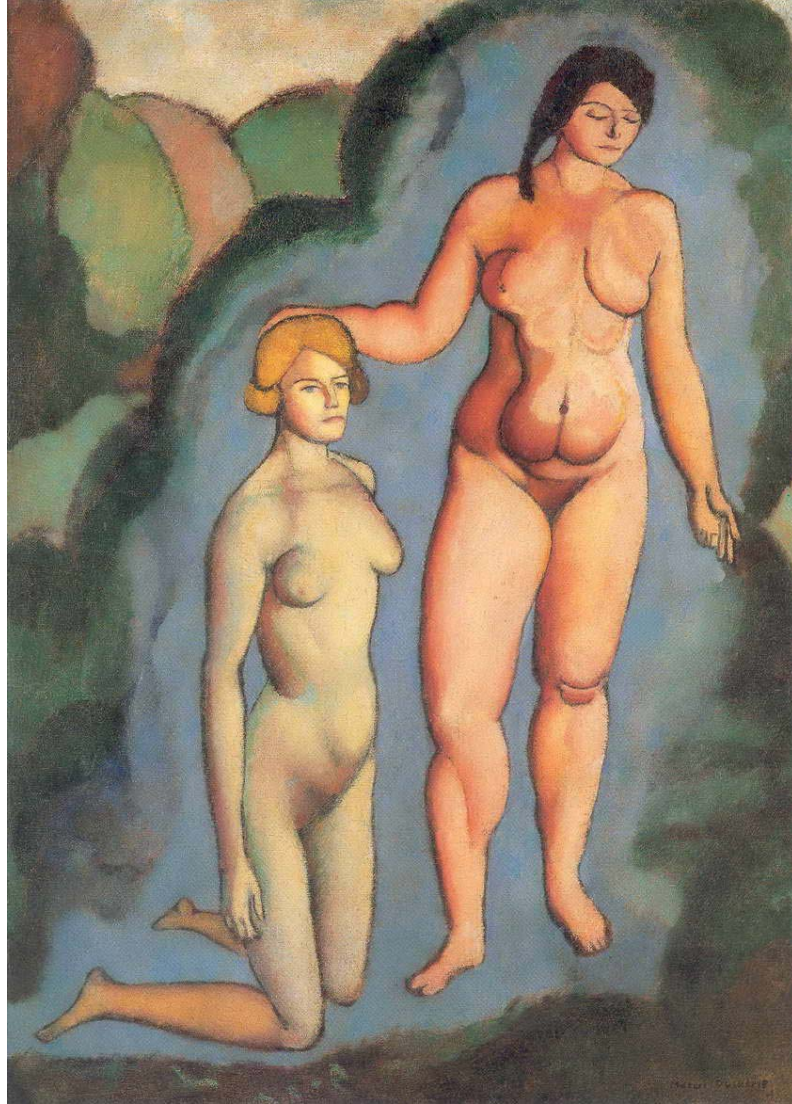
Önceki portresinde olduğu gibi, burada da profilden izlediğimiz Dumouchel, bu kez çıplaktır ve resmin sol tarafında oturmuş şekilde görülen Havva'nın karşısında, elleriyle örtünmeye çalışmaktadır. Havva ile ilgilenmiyormuş gibi durmasına rağmen, örtünmek üzere gösterdiği çaba, ilgisiz görünümünü yalanlar gibidir. Yine de "günahkar Adem'den çok, cılız ve yetersiz günün adamına" (Mink 2006: 20) benzer. Adem ve Havva'nın sıradan görünüşleri, resmin adıyla yaratılan beklentiye ironik bir biçimde meydan okumaktadır.



**Resim 21** Marcel Duchamp, Paradise, 1910, T.ü.y.b., 114,5 x 128,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 296)

<sup>12</sup> Steefel'den alıntılan, Schwarz. (Schwarz 2000: 9, 10)

*Cennet* adlı resmin, sanatçının incelemeye çalıştığımız psikolojik portrelerinden bir yıl kadar sonra, 1911 yılında yapacağı, *Çalı* (Resim 22), *Vaftiz* (Resim 23) ve *Japon Elması Ağacı Üzerine Taslak* (Resim 24) adlarını taşıyan üç alegorik resmine bir tür geçiş sağladığı söylenebilir. Genel anlamda doğa ve buna bağlı olarak insan doğasını ele alan bu üç kompozisyon, temaları açısından daha evrensel bir nitelik taşır ve önceki psikolojik portrelerle karşılaştırıldığında, daha sosyolojik içerikli resimler olarak değerlendirilebilir.



**Resim 22** Marcel Duchamp, *The Bush*, 1911, T.ü.y.b., 127 x 92 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 297)

*Çalı* adlı resimde iki çıplak kadını çevreleyen ağaççıklar, mavi bir bulutsu oluşum içinde betimlenmiştir ve Dumouchel'in elinin etrafında görmüş olduğumuz gizemli aurayı hatırlatır. Dumouchel'in şişmiş, neredeyse zonkluyormuş gibi görünen eli ile

yaratılan erotik etki, bu resimde yerini çok daha sakin, dingin ve aynı zamanda saf bir atmosfere bırakır. Resmin adının Çalı olarak seçilmiş olması da, bir tesadüf değildir. Eski Ahit'te yer alan, Musa'nın beş kitabından Exodous'ta<sup>13</sup> yer alan “Yanan Çalı” sahnesi sanat tarihi boyunca pek çok yapıta konu olmuştur. Tanrının, alev alev yanmasına rağmen yok olmayan bir çalının içinden Musa ile konuşmasını anlatır. Orta Çağ mitolojisinde yorumcular, tükenmeden yanan çalı imgesini Meryem'le özdeşleştirirler.

Çıplak kadınların konumlanması; ayakta duran kadının, dizleri üzerine çökmüş şekilde betimlenen “bakire”nin başının üzerine uzattığı eli, konu edilen sahnenin bir tür kutsama ayini ya da kabul töreni olabileceğini düşündürür (Schwarz 2000:10). Bu resim, üzerinde daha da derinleşilebilecek sembolik ve mitolojik vurguların ötesinde, farklı bir önem taşır. Bakire bir genç kızın “kadınlığa geçişi” teması, *Büyük Cam ve Veriler...*'in “ruhsal anlamları” ile doğrudan ilgilidir (Moure 2009: 24). Duchamp'ın yapıtlar bütününde ana izleklerden biri olan “bekaret” olgusunun ve “bakire” figürünün henüz bu yıllarda karşımıza çıkması dikkat çekicidir.

Steeffel, söz konusu resmin efsanevi niteliğine vurgu yaparken, Duchamp'ın bu resimde, Dumouchel'in portresinden de yoğun bir biçimde, “dünyayı tersyüz etme” hedefine yöneldiğini dile getirir ve “paradoksal bir içsel farkındalık duyulumunun, nesnel görünümünden daha dikkat çekici bir biçimde, somut anlamda belirlediğini” söyler.<sup>14</sup> Duchamp 1951 yılında Mary Ann Adler'e yazdığı bir mektupta, bu yıllarda resimde görsel deneyimin dışında bir “raison d'être”<sup>15</sup> aradığını; *Çalı ve İki Çıplak*'ın, “anlatımcı olmaksızın, anlatı sunma arzusunu tatmin ettiklerini” belirtir (Schwarz 2000:10). Sanatçının yıllar sonra yazmış olduğu bir mektupta, sanatsal arayışını anlatırken seçmiş olduğu tanımlamaların erotik göndermeleri göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu “bekaret” izleğinin Duchamp'ın zihninde ne kadar önemli bir yer kapladığı bir kez daha fark edilir.

1964 tarihli “Apropos of Myself” adlı dia gösterili konferansında, *Çalı* ile ilgili olarak Duchamp'ın altını çizdiği bir özellik de, “tanımlayıcı olmayan bir başlığı” ilk kez bu resimde kullanmış olmasıdır. Bu resimden sonra, “görünmez bir renk gibi

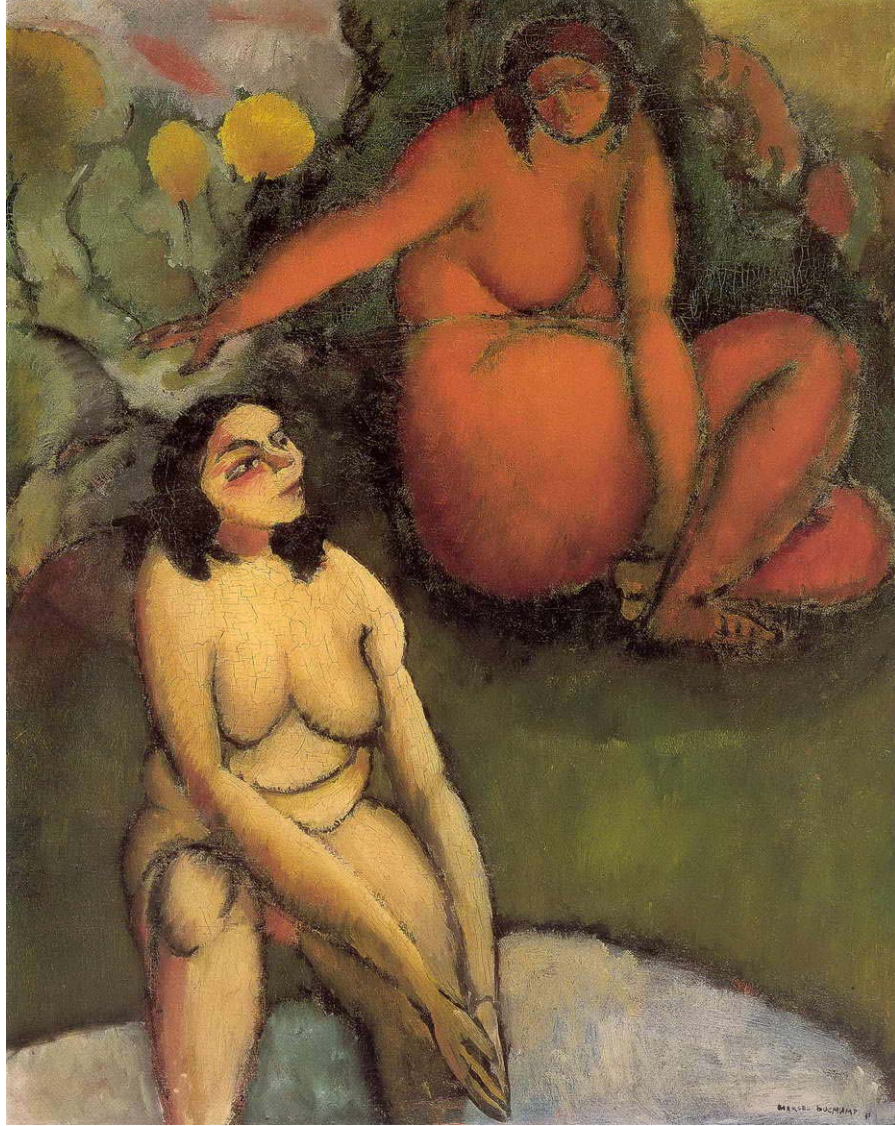
<sup>13</sup> Exodus: Mısır'dan Çıkış ya da Hicret

<sup>14</sup> Steeffel'den aktaran, Schwarz. (Schwarz 2000: 10)

<sup>15</sup> Raison d'être: Varoluş nedeni



*işleyerek resme eklediği başlığa, her zaman önemli bir rol verdiğini” belirtir.<sup>16</sup> Yapıtın görsel öğelerini tanımlamaktan uzak duran ve yapıta koşut, bir tür üst dile yönelen bu başlıklar, Duchamp’ın kavramsallığa uzanan sanatsal oluşumunda önemli bir dönemeç olarak değerlendirilmelidir.*



**Resim 23** Marcel Duchamp, Baptism, 1911, T.ü.y.b., 91,7 x 72,7 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 298)

*Vaftiz* (Resim 23) adlı resim, *Çalı*’da başlayan alegorinin bir başka evresidir adeta. Bu kez görmüş olduğumuz çıplak kadınlar, kadınlığa geçiş yapan acemi bakire ve onun koruyucusu olmaktan çıkmış; kadınlar grubunun yeni bir “üye”si ve bu üyeliği onaylayarak başlatan bir “usta” kadın görünümü sunmaktadır. *Çalı*’daki bakire diz

<sup>16</sup> d’Harnoncourt ve McShine’dan aktaran; Schwarz (2000: 10)

çökmüşken, *Vaftiz*'deki yeni kadın artık oturmaktadır. *Çalı*'da bakireyi korur görünen ve ayakta duran kadın da oturmuş, kadınların yeni üyesine doğru uzatmış olduğu eli, yeni üyenin başına temas etmekten hürmetle kaçınır gibi görünürken, koruyucu tavrı bu kez pek belirgin değildir. Önceki resimde olduğu gibi, burada da bulutsu bir anlayışla boyanan çalılar her iki kadını çevrelemekte ve Duchamp'ın eğilimi doğrultusunda; vaftizi, Hristiyanlığa ait bir kutsal ayinden çok, “ezoterik<sup>17</sup> bir tören” olarak sunmaktadır (Schwarz 1989: 29). Resme vermiş olduğu ada rağmen, dinsel bir anlatıya vurgu yapmaktan uzak durduğu anlaşılan Duchamp'ın, alegorik bir resimde bile gizemli bir aura yaratarak, buradan hareketle psikolojik ve sosyolojik değerleri ele almayı amaçladığı, bu resimde de dikkat çekmektedir.

*Japon Elması Ağacı Üzerine Taslak* (Resim 24) adlı resim, bekaretten olgun bir kadın olmaya geçişi anlatan üçlemenin son bölümünü oluşturur. *Çalı*'da “bakire”, *Vaftiz*'de “yeni üye” olarak karşımıza çıkan figür, bu resimde biraz daha olgunlaşmış ve kırmızı bir ağacın önünde, “*Buda-vari*” bir biçimde otururken resmedilmiştir. Resmin isminden japon elması olduğunu anladığımız ağacın dalları kadın Buda'ya doğru eğilerek, adeta “*bilgelik meyveleri*”ni ona sunmak ister gibidir. (Schwarz 2000: 11).

Sadece yaratılış efsanelerine ve kutsal kitaplara değil, pek çok mitolojik anlatı ve masallara da konu olan elma, “yasak meyve” olduğu kadar, kişinin özgür iradesine sunulan bir “seçenek” sembolüdür aynı zamanda. Elmanın koparılması ya da ısırılması özgür iradenin kararıyla gerçekleşir ve bu karar genel anlamda bir değişime ve dönüşüme neden olur. Cennetten yeryüzüne inmek, dünyevi hayata geçmek ya da üremek gibi büyük değişimleri tanımlar.

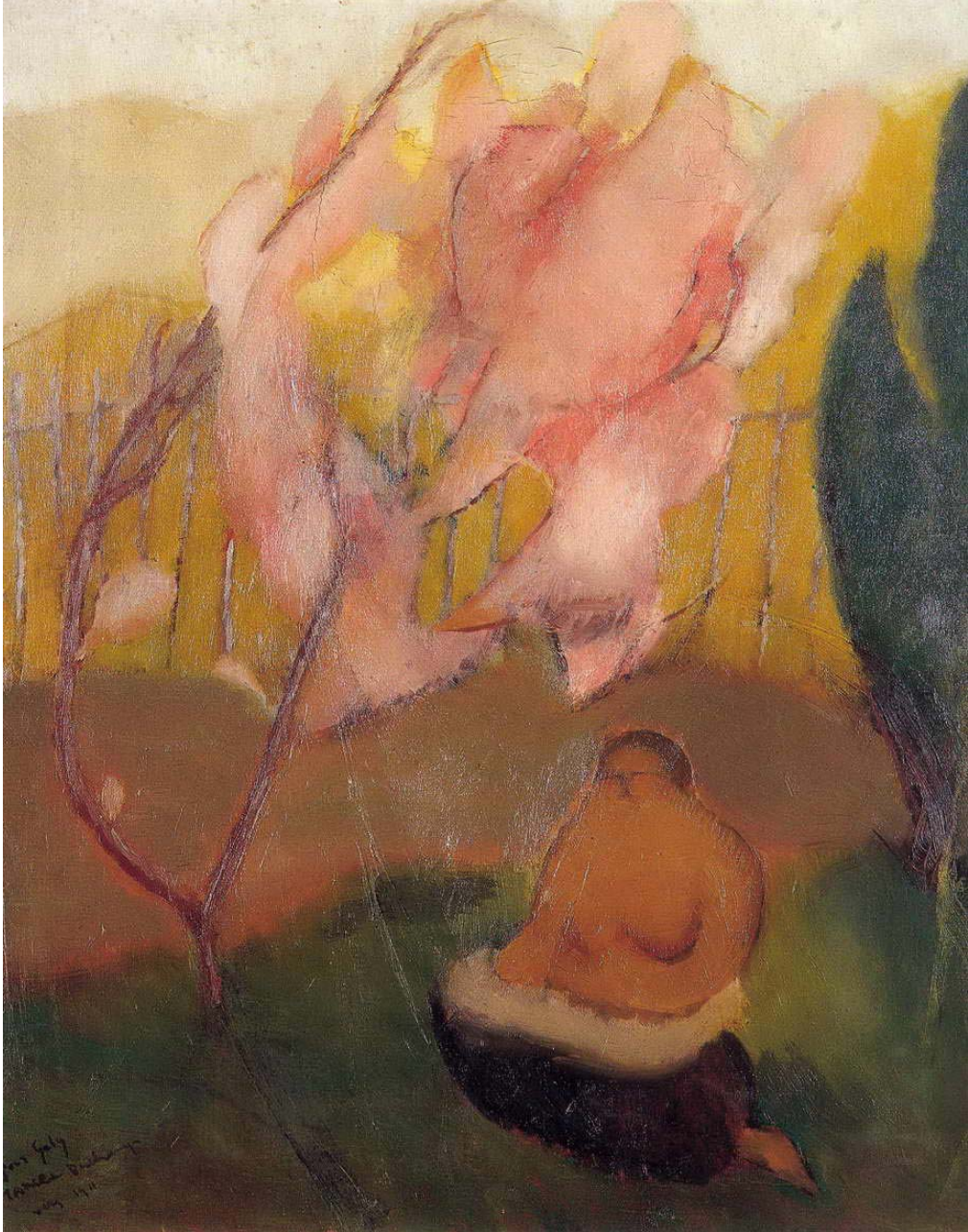
*Japon Elması Ağacı Üzerine Taslak*, Fransız sanatında, 19. Yüzyılın ikinci yarısından 1910'lu yıllara kadar yaygın olan ve özellikle Empresyonist resim içinde bir araç olarak değerlendirilen “Japonizm” etkisini, Duchamp'ın yapıtlar bütünü içinde görebileceğimiz tek resim olması özelliğiyle de dikkat çeker. (Schwarz 2000: 11). Japonya'nın Batı'ya açıldığı 1868 yılı sonrasında, her iki kültür arasındaki karşılıklı ilişki sanatsal düzlemde de kendini gösterir. Japon sanatçılar, Batı'nın Rönesans'tan itibaren geliştirdiği sanat sistematığı ve dönemin modern akımları ile

---

<sup>17</sup> Ezoterik: İçrek; belirli bir insan topluluğunun dışında kimseye bildirilmeyen, yalnızca sınırlı, dar bir çevreye aktarılan bilgi ve öğretisi.



tanıırken, Japon Sanatı'nın gündelik yaşamı duyarlı ve incelikli bir ifade tarzıyla ele alış biçimi de Batı'da hızla yayılmış ve Empresyonizm içinde etkisini göstermiştir. Japon sanatına özgü, özellikle doğanın saf haline ve doğayla olan ilişkisi içinde insanın varoluşsal gerçekliğine yönelik sade anlatımın, Batı kültüründe erotizm bağlamında değerlendirilmesi de dikkat çekici olmalıdır.

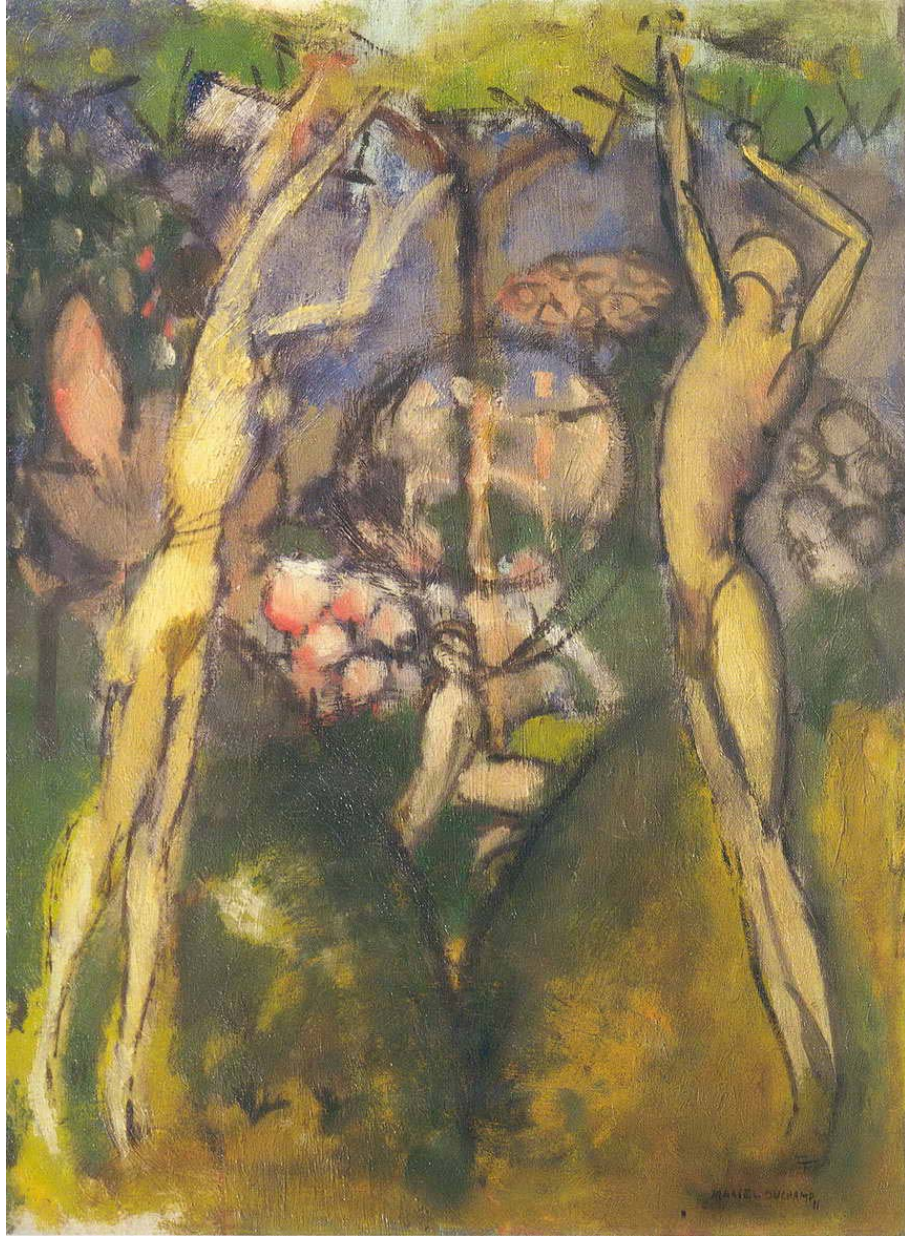


**Resim 24** Marcel Duchamp, Draft on Japanese Apple Tree, 1911, T.ü.y.b., 61 x 50 cm. Dina Vierny Koleksiyonu, Paris (Schwarz 2000: 300)



#### 2.2.4 Bir Kırılma Noktası

1911 yılının ilk yarısında yaptığı *İlkbaharda Genç Adam ve Genç Kız* (Resim.25) adlı resim, Duchamp'ın empresyonist, fov ve Cézanne kaynaklı geçmiş denemelerinden sonra, ciddi anlamda bir kırılma noktasını işaret eder. *Büyük Cam*'in ana teması da bu resimle birlikte iyice belirginleşir (Schwarz 2000: 94). *Büyük Cam*'in Bekar'ı ve Gelin'i bu resimde henüz "Genç Adam" ve "Genç Kız" olarak karşımıza çıkar ve ilk bakışta, bedensel anlamda cinsellikleri, çok farklılaşmamış bir görünüm sunar.



**Resim 25** Marcel Duchamp, *Young Man and Girl in Spring*, 1911, T.ü.y.b., 65,7 x 50,2 cm. Arturo Schwarz Koleksiyonu, Milano (Schwarz 2000: 301)

Duchamp, iyice incelterek uzattığı figürleri idealize eder ve her iki bedenin gençliğini, diriliğini vurgular (Mink 2006: 20). Genç kızın geriye doğru eğilmiş başının yalnızca tepesi görünürken, yüzü görünmez, genç adamın yüzünde ise, çene hattı dışında herhangi bir detay yer almaz ve böylelikle her iki figür de olabildiğince anonim kılınır. Genç çiftin, meyvelerini toplamak istercesine, ağaca doğru uzanan kollarıyla konumlanması, ortak emelleri olan ölümsüzlük özlemini ve “erdişil” olarak tanımlayabileceğimiz bir ruhsal modeli işaret eder (Schwarz 2000: 94). Ağacın gövdesi her iki figürü birbirinden ayırırken, genç ve gergin bedenlerinin dikey görünümünü daha da belirgin hale getirir. Ağaç aynı zamanda, her birinin ulaştığı dalları aracılığıyla, dolaylı olarak iki figürün temasını sağlayan bir unsurdur.

Ağaç, bir sembol olarak ele alındığında, pek çok anlam katmanına gönderme yapar. “Kozmik bütünlük enerjisi”ni sembolize eden ağaç, erdişil oluşumun da prototipi olarak kabul edilebilir. Her iki cinsin sentezidir. Yaşadığımız dünyayı ve cenneti, yeri ve göğü birleştiren “axis mundi”<sup>18</sup> olarak kadın ve erkek arasında “uzlaştırıcı” bir semboldür (Schwarz 2000: 98). Birbirine zıt kutupların uyumunu sağlaması bağlamında ağaç, bir tür sonsuzluk imgesine dönüşür.

Ağacın gövdesini incelerken, ilk bakışta dikkatimizi çekmeyen bir figür grubuyla karşılaşırız. Bir dairenin içine yerleştirilmiş beş kadar figürün ele ele tutuşarak, Matisse’in 1905-06 yıllarına tarihlenen *La Joie de Vivre / Yaşama Sevinci* (Resim 26) adlı yapıtının merkezinde yer alan gruba benzer bir dans halkası oluşturduklarını görürüz. Söz konusu resimden, Matisse’in kendisi de farklı resimlerinde faydalanmış, bu resim 1910 tarihli *Dans*’ın da aralarında bulunduğu daha sonraki bir çok çalışmasına kaynaklık etmiştir. Duchamp yalnızca dans eden grubu değil, Matisse’in resminde yer alan pek çok farklı ayrıntıyı da kullanmıştır. Özellikle kompozisyonu parçalara ayıran siyah hatların kullanımındaki benzerlik çok belirgindir. Matisse’in bu resminin Duchamp’da yarattığı etkinin kariyeri boyunca devam ettiğini de bu noktada belirtmek gerekir. Duchamp’ın son yapıtı olan *Veriler...*’in üç boyutlu torsosu ile, *Yaşama Sevinci*’nin sağ alt köşesinde, sevgilisiyle öpüşürken başı görünmeyen kadın arasındaki büyük benzerlik son derece dikkat çekicidir (Mink 2006: 24, 25).

---

<sup>18</sup> Axis mundi: Evrenin merkezi





**Resim 26** Henri Matisse, La Joie de Vivre, 1905-06, T.ü.y.b., 174 x 238 cm., Barnes Foundation, Merion (PA)  
<http://www.artchive.com/artchive/M/matisse/bonheur.jpg.html>  
(erişim: 16.04.2012, 18:47)

*İlkbaharda Genç Adam ve Genç Kız*'ı Milano'daki özel koleksiyonunda bulunduran ve Kudüs'teki İsrail Müzesi'ne bağışlama sözü veren Arturo Schwarz'ın yorumuna göre, ağacın gövdesi üzerinde yer alan dairenin içinde tek bir figür yer alır. Schwarz daireyi transparan bir cam küre, bir tür simya kabı ve içindeki figürü de, Roma Mitolojisi'nde tanrıların habercisi olarak anılan Merkür'e benzeyen, cinsiyetsiz bir figür olarak yorumlar. Merkür'ün başlangıçta var olan erdişiyi temsil ettiğini ve daha sonra bölünerek geleneksel erkek kardeş - kız kardeş düalizmini oluşturduğunu ve her türlü karşıtlığı birleştiren bir sembol olduğunu belirtir (Schwarz 2000: 99).

### 2.2.5 Puteaux Grubu'nun Etkisi

1910 yılından itibaren, pazar öğleden sonraları ağabeylerinin Puteaux, Lemaître Sokağı'ndaki atölyelerinde dönemin ressam, heykeltıraş ve şairleriyle beraber katıldığı toplantılar, Duchamp'ın bu yıllardaki entelektüel gelişiminde büyük önem

taşıır. 1911 yılındaki çalışmalarının Duchamp için bir kırılma noktası sayılabileceğini daha önce belirtmiştik. Söz konusu dönemi incelerken, dikkat çekmemiz gereken bir nokta da, bu tarihte Duchamp henüz 24 yaşında, genç bir sanatçı adayı iken, ağabeyleri Raymond Duchamp-Villon ve Jacques Villon'un uzun zamandır tanınan ve kendini ispatlamış sanatçılar olduğu gerçeğidir. Bu bağlamda Duchamp'ın konvansiyonel avangard biçimleri ve derinliksiz resim düzleminin sınırları içinde gelişen içerik meselesini reddederek; görsel olmaktan çok zihinsel nitelik taşıyan resim kavramına yönelmiş olması hiç de şaşırtıcı değildir.

Schwarz, Puteaux'daki pazar toplantılarında bir araya gelen isimler arasında, Kupka, Albert Gleizes, Fernand Lger, Jean Metzinger ve Francis Picabia gibi sanatçıların yanı sıra, Guillaume Apollinaire, Gabrielle Buffet, Maurice Raynal gibi şair ve sanat eleştirmenlerini de sayar. Konularını felsefe, müzik, edebiyat, fotoğrafılıktaki yeni gelişmeler ve özellikle matematik, geometri gibi çok çeşitli alanlardan seçen grubun ateşli tartışmalarına iyi bir mizah anlayışının da eşlik ettiğini belirtir. Birbirinden tamamen farklı karakter ve görüşlere sahip bu bireyleri bir araya getiren temel unsur, Kübizm kavramını Montmartre'daki meslektaşları Georges Braque ve Pablo Picasso'nun empoze ettiği kesin sınırların ötesine taşıma arzusudur. Bu çabaların sonucunda grup, Ekim 1912'de Paris'teki Galerie de la Botie'de, *Salon de la Section d'Or* (Altın Kesit) adlı sergiyi düzenler (Schwarz 2000: 11, 12).

Duchamp, aynı yılın Mart ayında, Salon des Indpendents sergisinden geri çekmek zorunda kaldığı, *Merdivenden İnen ıplak, No.2* (bkz. Resim.37) adlı resim nedeniyle grubun etkin isimlerinden Gleizes ve Metzinger ile ters düşmesine rağmen, Altın Kesit sergisine, aralarında bu resmin de yer aldığı altı resmiyle katılır (Schwarz 2000: 21).

31 sanatçının 185 kadar çalışmasıyla açılan Altın Kesit Sergisi, grubun en önemli çıkışı olarak kabul edilir. Serginin hazırlığı sırasında Gleizes ve Metzinger tarafından yazılan *Du Cubisme / Kübizm*'den başlıklı deneme, aynı yıl Paris'te yayımlanır ve grubun bir tür manifestosu olarak kabul görür. Deneme, genel anlamda “derin” ve “yüzeysel” gerçeklikler arasındaki farkla beraber, Kübizm bağlamında Gustave Courbet'ye uzanan bir bağlantı saptamayı hedefler. Courbet, Manet, Czanne ve Empresyonistler'e ilişkin saptamalardan sonra, kapanış bölümünde belirgin bir Nietzscheci etkiye bürünür. (Harrison ve Wood 2011: 221)

Kendine özgü farklılıkları her zaman korumakla birlikte, 1911'den önceki yıllarda dönemin avangard üslupları içinde gelişimini sürdüren Duchamp; bu tarihten sonra en yeni avangard hareket sayılabilecek Kübizm ile ilişkili resimler yapmaya başlar. Ancak Braque ve Picasso tarafından oluşturulan tasarım ilkelerini olduğu gibi uygulamayı reddeder ve özgün üslubunu oluşturmak üzere, kendi karakterini söylemleştirmeye çalışarak, bir anlamda kendi skandalını yaratacak olan süreci başlatmış olur.

Duchamp'ın kübist resimler yapmasında, Puteaux Grubu'nun etkisinden başka, önemli bir faktör de 1911 yılının başlarında katılmış olduğu *Sonbahar Salonu* sergisinde yaşadığı hayalkırıklığı olur. 1905 yılında fovların muhteşem çıkışlarını yaşadıkları meşhur 41. Salon, bu kez kübistlerin yarattığı skandala sahne olur. Gerçi Braque ve Picasso, önceki yıllarda geri çevrilen resimlerinden dolayı bu tür sergilere katılmayı reddettikleri için, bu yeni tarzın gerçek yaratıcıları söz konusu serginin yaratmış olduğu skandalın dışında kalmıştır, ancak sergilenen resimler sıradan izleyiciler tarafından yeterince “çılgın” bulunur. Kübistlerin salonu büyük bir yankı uyandırırken, Duchamp'ın resimleri geleneksel resimlerin sergilendiği salonda, yaklaşık altı bin yapıtla beraber, farkedilmeden durur (Bocola 1997: 285, 286).

Duchamp kendi anlatımıyla “zihinselliğe” ya da dünden bugüne geline süreç içinde “kavramsal” olarak tanımladığımız sanat anlayışına yönelirken, anlamlı bir uğrak olarak değerlendirebileceğimiz Kübizm, kavramsal sanata nasıl bir katkıda bulunmuştur?

Tony Godfrey, kavramsal sanatın gelişimini anlatırken, “*temsil edilenlerin (dünyadaki şeyler, illüzyon, derinlik, doku, hatta belki duygular) ve ortaya konanların (dokunmuş kumaş üzerindeki pigmentler) ne olduğunu*” çözümlenmeye yönelik girişiminden dolayı Kübizm'i, “*resimdeki dönüm noktası*” olarak değerlendirir. Resmin göstermeye çalıştığı kurgusal gerçeklik ve asıl gerçeklik tanımları üzerinden Kübizm'i incelerken, Picasso'nun 1912 tarihli küçük bir resmi olan, *İskemleli Natürmort*'unu (Resim.27) ele alır ve bunun artık bir resim olarak bile tanımlanmasındaki güçlüğe dikkat çeker. Çünkü oval biçimli tuvale, kompozisyonun büyük bölümünü kaplayacak biçimde, iskemle oturağının dokusunun basılmış olduğu bir muşamba yapıştırılmış ve tuvalin etrafı gerçek bir ipe çerçevelenmiştir. Godfrey, sahte iskemle görünümlü muşambanın doğrudan resme yapıştırılmış olmasının

yarattığı “paradoksal” etkiye dikkat çeker. Muşamba parçası, bir yandan asıl malzemenin kendisi olarak tam bir gerçeklik vurgusu yaparken, diğer yandan resimsel illüzyonun tüm izlerini de yok eder. Gerçek dünyadan bir sahneyi imgesel bir pencereden izleme duygumuzu ortadan kaldırır; aynı anda hem bir illüzyona hem de gerçek bir nesneye bakmamıza neden olur (Godfrey 1998:24).



**Resim 27** Pablo Picasso, Nature-morte à la chaise cannée, 1912, T.ü.y.b., iple çevrilmiş tuval, kağıt, 29 x 37 cm. Musée National Picasso, Paris (<http://lewebpedagogique.com/hida/?p=23382>)

Godfrey, Kübizm’in kavramsal sanata katkısını bir anlamda formüle eder:

*“Kübizm resimden vazgeçmemekle ve dikkat çekici bir biçimde geleneksel içerik unsurlarına (natüremortlar ve portreler) bağlı kalmakla birlikte, kavramsal sanatın gelişiminde dört temel nedenle önem taşır: (1) gündelik görüntü ve nesnelerin sunumu hazır-yapımların kullanımıyla ilgili bir ön fikir verir; (2) açıkça bilgi kuramıyla ilgilidir, temsile yönelik ve bildiklerimizi nasıl bildiğimize dair bir sorgulama taşır; (3) izleyicinin beklentilerini engeller ya da kesintiye uğratar; (4) sokak yaşantısıyla, atölyenin kapalı yaşantısını kaynaştırmakla ilgilidir.” (Godfrey 1998:24)*

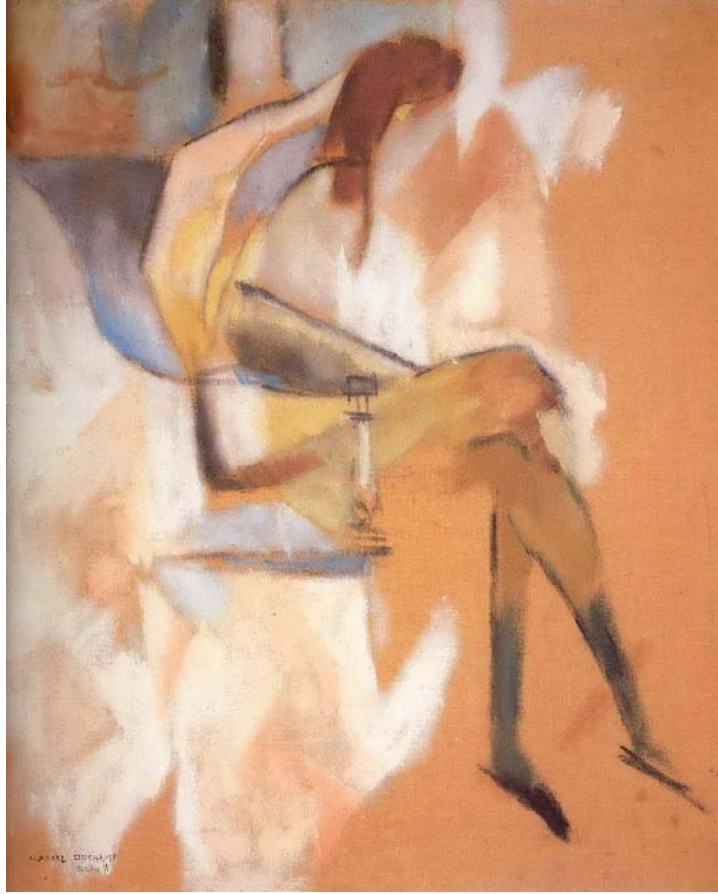
### 2.2.6 Duchamp ve Kübizm

Duchamp, kübist resimlerdeki statik mekan kurgusundan vazgeçerek, bunun yerine Kübizm'de fasatlarla oluşturulan figür tanımlamalarını hareket akışının temsilinde bir araç olarak kullanır. Harekete bağlı kuram ve uygulamalara getirdiği yorumla, Kübizm'in kalıplarından uzaklaşma çabası, 1911 yılına tarihlenen ve aile fertlerine yer verdiği dört resimle belirginleŐmeye başlar.

Magdeleine Duchamp'ı çalıştığı *Apropos of Little Sister / Küçük Kız Kardeş Hakkında* (Resim 28) adlı yağlıboya tabloda figürün bütünlüğünü, zamansal bir sıralamayla ilişkili gözükmeyen bir biçimde parçalara ayrılarak, figürü çevreleyen kompozisyonla ilişkisini güçlendirir. Magdeleine'in iyice inceltiŐmif uzuvları ve omurga eğrisiyle kıvrımlı bir S-formu çizen bedeni, kabaca boyanmış arka planda bir tür yansıma etkisi yaratır (Spector).

İki kız kardeşinin profilden görünümlerini farklı ölçeklerde parçalayarak, kompozisyon anlamında belirli bir plan izlemeksizin, gelişigüzel bir biçimde tuvale yerleŐtirdiėi, *Lime Lime Yırtılmış Yvonne ve Magdeleine* (Resim 29) adlı resimde Kübist kalıpların etkisi daha da belirsizdir. Bununla beraber Duchamp, resimdeki yırtılmayı “kübist kaydırmaya (*dislocation*) getirdiği bir yorum” olarak tanımlar (Cabanne 2010: 29). Arka plan üzerinde s z len profiller, kesiŐme noktalarında konturları belirginleşen bir görünüm sunarlar. Duchamp'ın önceki yıllarda, özellikle fov etkilerle yapmış olduğu resimlerdeki bazı unsurlar bu resimde henüz varlığını sürdürmekle birlikte; maddeden giderek uzaklaşarak, ruhsallığı gündeme taşıdığı; biçimi içerikten çok, ruhsal bir durumun tarifine hizmet eden bir araç olarak kullandığı görülmektedir.



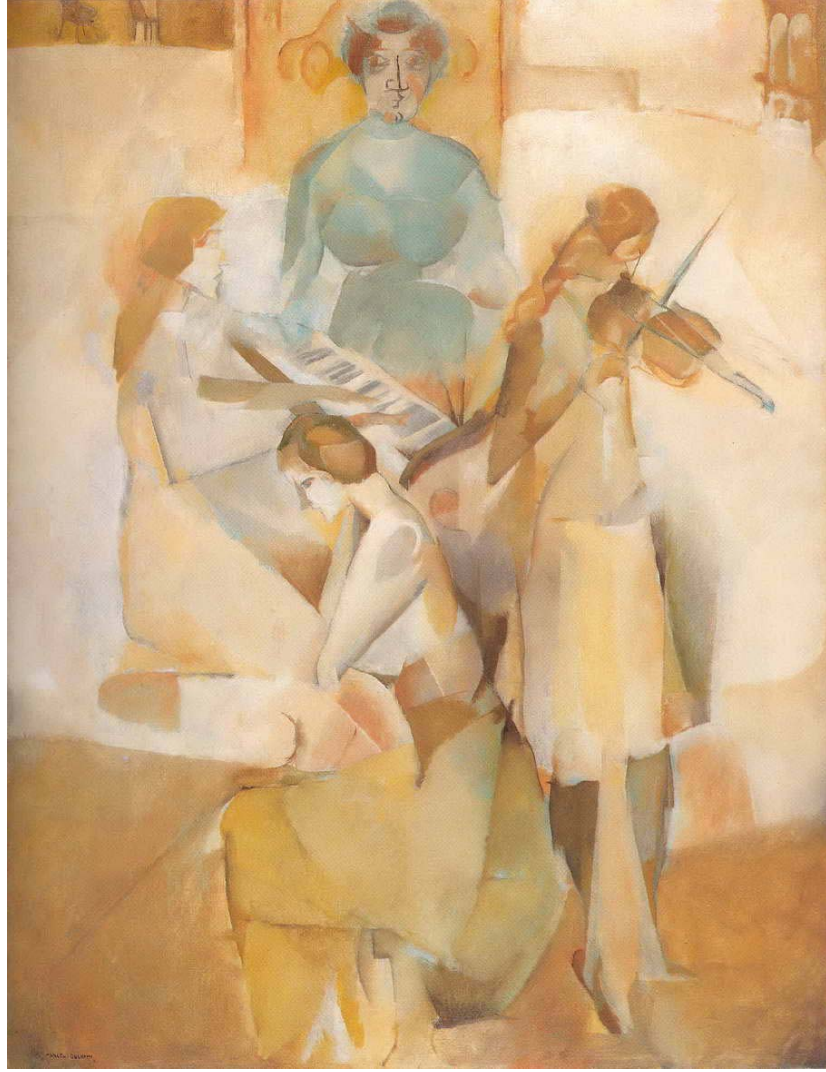


**Resim 28** Marcel Duchamp, Apropos of Little Sister, 1911, T.ü.y.b., 73 x 60 cm.,  
The Solomon R.Guggenheim Museum, New York (Schwarz 2000: 311)



**Resim 29** Marcel Duchamp, Yvonne and Magdeleine Torn in Tatters, 1911, T.ü.y.b.,  
60 x 73 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu  
(Schwarz 2000: 310)



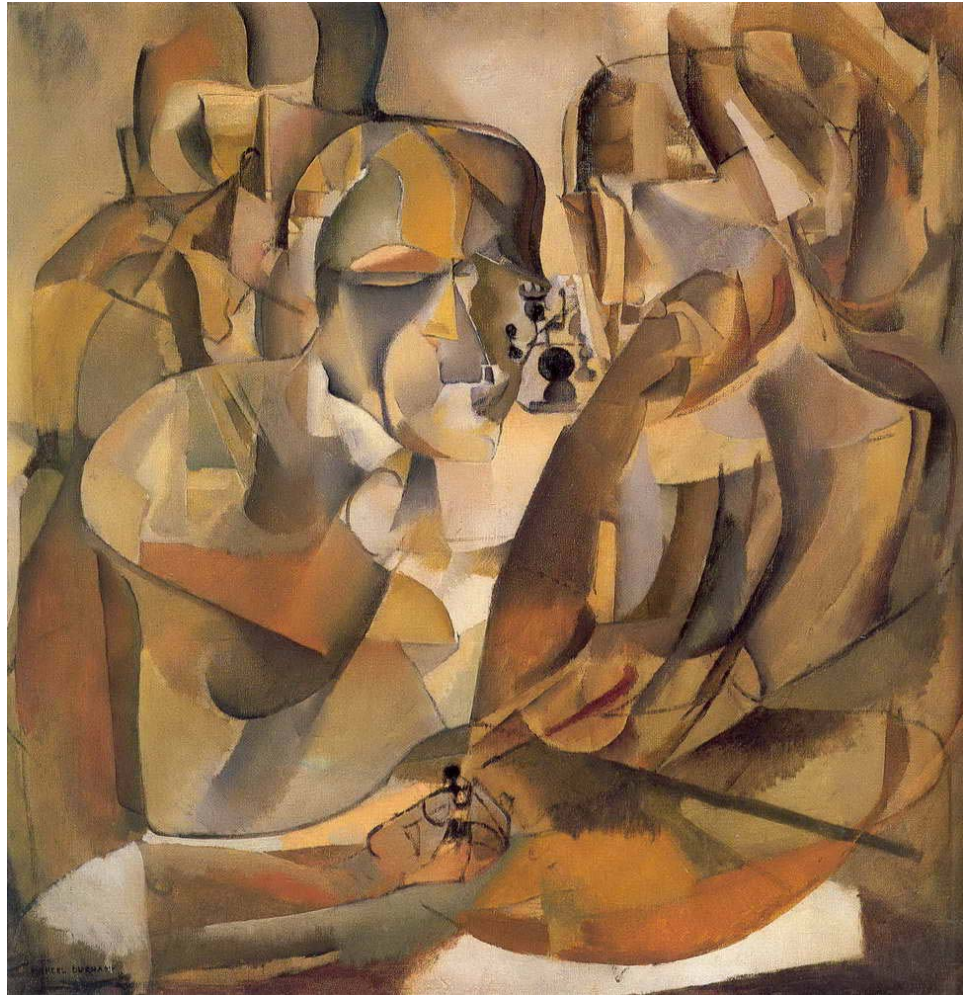


**Resim 30** Marcel Duchamp, *Sonata*, 1911, T.ü.y.b., 145 x 113 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 303)

Annesi ve üç kız kardeşinin portrelerinden oluşan grup resmi *Sonata*'la (Resim 30) birlikte Duchamp, Kübizm'e yönelik kendi yorumunu görselleştirmeye başlar. Kompozisyonun haç biçimli bir yapılanmayla resimde bir tür merkez oluşturması dikkat çekicidir. Köşeli düzlemlerle kurgulanan yapıya rağmen, yumuşak ve puslu renk skalası, figürlere uçucu bir etki verir (Moure 2009: 35). Figürlerin parçalanmış bedenleri, ortak bir yeni beden oluşturur gibi, yeniden birbirine eklenirken; Kübizm'in formların uzam içinde dağılma ve yeniden düzenlenme prensibini yansıtır (Spector). Daha önce de atıfta bulunduğumuz, "Apropos of Myself" başlıklı konferansında Duchamp, bu resmin, "*kübizm anlayışını aktarmaya çalıştığı ilk deneme*" olduğunu belirtir ve "*bir kuramın basit bir yorumcusu olmak yerine,*

*kendime özgü biçimimi bulmak istedim” der.<sup>19</sup> Bununla beraber, gerek *Sonat*, gerekse *Satranç Oyuncularının Portresi* (Resim 31) Kübizm’in araçlarından tam olarak uzaklaşmış sayılmaz.*

*Satranç Oyuncularının Portresi*, son şeklini almadan önce, Duchamp’ın pek çok eskizini yapmış olduğu bir resimdir. Ağabeylerini, belirsiz bir alanda, profilleri iç içe geçmiş bir biçimde, gri bir tonlamayla betimleyen Duchamp, oyuncuların görüntüsünü üst üste bindirilmiş transparan düzlemlere böler ve merkezde, oyunculardan uzaklaştırılmış bir başka düzlemde, satranç taşlarına belli belirsiz bir gönderme yapar (Moure 2009: 35).



**Resim 31** Marcel Duchamp, *Portrait of Chess Players*, 1911, T.ü.y.b., 108 x 101 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 308)

<sup>19</sup> d’Harnoncourt ve McShine’dan aktaran, Schwarz. (Schwarz 2000: 17)



Duchamp 1911 yılının özellikle son aylarında, aile bireylerini konu alan bu dört resimle birlikte, Neuilly'deki yürüyüşleri esnasında sık sık rastladığı bir kadını konu alan, *Dulcinea* (Resim 32) adlı resmi yapar (Schwarz 2000: 17). Üst üste bindirilmiş beş farklı zamandaki görüntüsüyle Dulcinea, tuvalin içinde dolaşarak izlenimi yaratır. Alışılmış Kübizm kalıplarına incelikli bir ironiyle karşı duran ve adeta bir söylem niteliği taşıyan, Duchamp'ın devingen figür düşüncesi, bu resimle beraber iyiden iyiye belirginleşir ve sanatçının *Merdivenden İnen Çıplak* adlı resmine zihinsel hazırlığını hissettirir. *Dulcinea*, yalnızca dinamik figür yaklaşımıyla değil, Duchamp'ın en belirgin izlekleri arasında yer alan “soyunan kadın” fikriyle de dikkat çekicidir. Beş farklı andaki görünümüyle, kararlı bir döngü içinde tuvalde dolanan Dulcinea, her görüntüde azar azar üzerindeki giysilerden kurtulur.

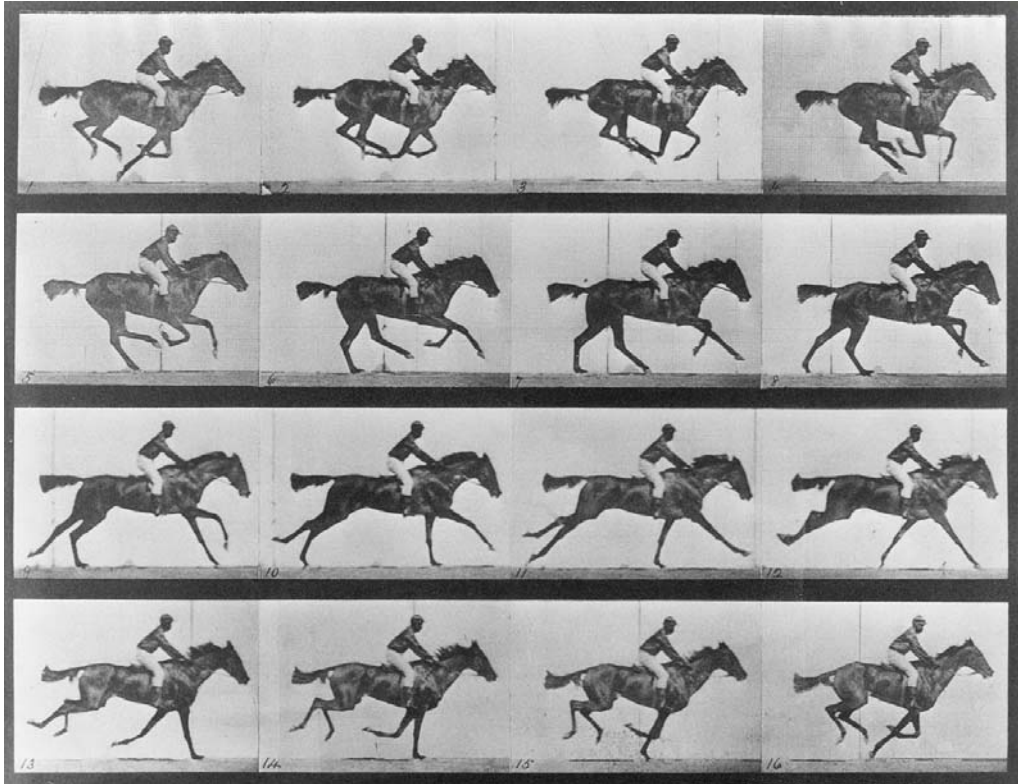


**Resim 32** Marcel Duchamp, *Dulcinea*, 1911, T.ü.y.b., 146 x 114 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 310)

Janis Mink, resimdeki kadın torsolarını bir vazonun içindeki, tomurcuklu çiçek dallarına benzetir ve resmi “erotik bir sahne” olarak tanımlamakla birlikte, betimlemenin erotik olmadığını ve Dulcinea’nın bir o tarafa bir bu tarafa yürürken, bir tür natürmorta dönüştüğünü belirtir (Mink 2006: 25).

### 2.2.7 Kronofotoğrafların Etkisi

Duchamp’ın statik evreleriyle tanımlanan devinime duyduğu ilgi, pek çok yorumcu tarafından; ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, ABD’de Eadweard Muybridge’in ve Fransa’da Étienne-Jules Marey’in öncülüğünü yaptığı analitik zamansal fotoğraf çalışmalarlarıyla (chronophotographie) ilişkilendirilir. Duchamp da, kendisiyle yapılan söyleşilerde bu bağlantıyı doğrular ve kronofotoğrafların o yıllarda herkesin ilgisini çektiğini söyler (Sanouillet ve Peterson 2010: 124).

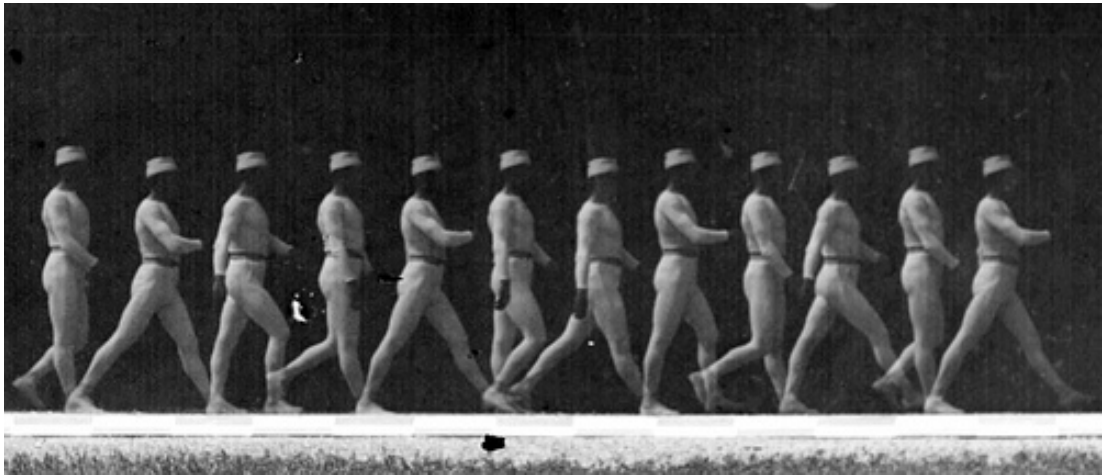


**Resim 33** Eadweard Muybridge, Racing Study, 1885, Lambda fotoğraf, ([http://www.lumas.com/pictures/eadweard\\_muybridge/racing\\_study/](http://www.lumas.com/pictures/eadweard_muybridge/racing_study/))

Muybridge'in 1877'de koşan bir atın hareketini anlık fotoğraflarla görüntüleyerek yayınlaması, zamanın sanatçılara yönelik bir tür meydan okuma olarak yorumlanır. (Resim 33) Gzn göremediği ve dolayısıyla bir ressamın da grselleştiremediği hareket evrelerini, bir hareket akışının saniyenin küçük parçalarındaki görünümlerini fotoğraflayarak saptar. Hareketli bir nesneden yola çıkarak, seri fotoğraflar aracılığıyla öncelikle hareketin evrelerini tespit eder. Söz konusu fotoğrafları doğru sırayla, dönen bir disk içine dizmek ve belirli bir hızda art arda getirmek suretiyle, parçalarına ayrılmış hareketi yeniden birleştirerek, bu kez fotoğraflardan hareketli bir görüntü elde etmeyi başarır.

Aynı yıllarda Paris'te yaşayan bir bilimadamı, Fizyolog  tienne Jules Marey, insan bedeninin hareketlerini grafik kayıtlarla incelemeye başlamıştır. 1881 yılında Muybridge'in seri fotoğraflarıyla karşılaşan Marey de, çalışmalarında fotografik görüntülerden yararlanmaya yönelir.

Muybridge fotografik yollarla hareketin yeniden grselleştirilmesiyle ilgilenirken, bir bilimadamı olarak Marey, hareket etkisinin fotoğraflar yoluyla yeniden üretilmesinden çok, hareket akışının lmlenmesiyle ilgilenir ve bu nedenle, tespit ettiği görüntüler dizisini tek bir fotoğraf plakası üzerinde kullanır (Resim 34). Dolayısıyla her ikisinin amaçları ve ulaştıkları sonuçlar birbirinden farklıdır.



**Resim 34**  tienne Jules Marey, Human Locomotion, 1883, Kronofotoğraf, (<http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-marey-etienne-jules.html>)

Marey'in salt hareketin görüntüsünü elde etmek üzere, gerçek mekanın gereksiz detaylarından soyutladığı fotoğraflar, hareketin bıraktığı izleri görünür kılar ve böylelikle bir model olarak, ölçümlenebilir hale gelir; zaman ve uzam içindeki hareketin akış evreleri eşzamanlı bir görüntüye dönüşür. Marey'in "kronofotoğraflar" olarak adlandırdığı bu çalışmalar pek çok sanatçıyı ciddi anlamda etkiler (Paech 1992: 238-241). Puteaux Grubu'nun Pazar Toplantıları'nda gündeme alınan konular arasında bu tür fotoğraf çalışmaları da önemli bir yer tutmuş olmalıdır.

Marey'in kronofotoğraflarında görselleştirdiği, hareketin birbirini takip eden evrelerinin eşzamanlı olarak yansıtılması prensibini resimlerine uyarlayan Duchamp, bu ilkeleri bir adım öteye taşır ve yalnızca hareket eden nesnelere aktarmakla kalmaz; onları mekanik olarak yer ve yön değiştirebilir hale getirir. (Paech 1992: 247).

Duchamp 1911 tarihli *Trendeki Üzgün Genç Adam* (Resim 35) adlı oto-portresinde Marey'in kronofotoğraflarını analiz eden bir çalışma ortaya koyar. Resimde birbirini takip eden görüntülerle sağlanan bir eşzamanlılık izlenir ve birden çok hareketin bir arada ele alındığı görülür. Bir yanda trenin hareketi, diğer yanda "üzgün" genç adamın trenin içindeki hareketleri söz konusudur. Duchamp burada, iki boyutlu uzamsal düzlemlerin birbiri ardına sıralanmasıyla, hareketin tamamen statik bir anlatımını sunar.

Bu resimle ilgili olarak Duchamp, "birbiriyle ilişki içindeki iki paralel harekete" dikkat çekerken, bunlara bir de genç adam figüründeki deformasyonun eklendiğini belirtir ve bunu "temel paralellik" olarak adlandırdığını söyler:

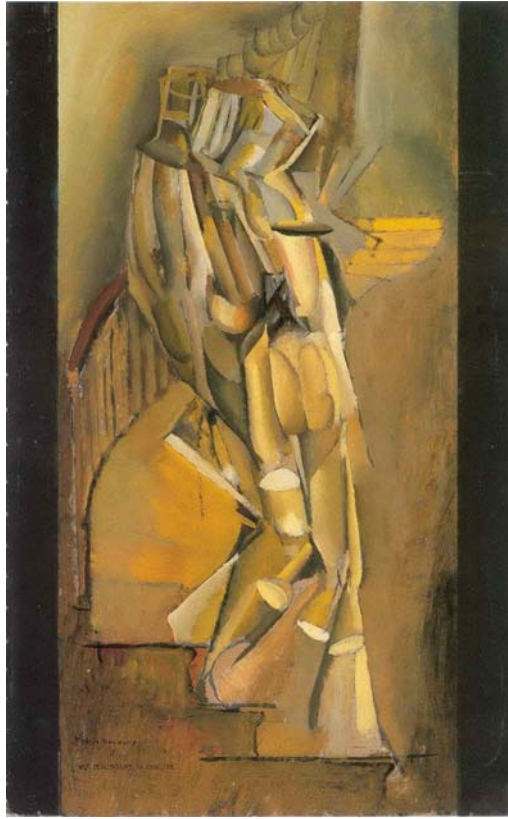
*"Bu, çizgisel elemanların bir paralellik içinde birbirini izleyerek nesnenin formunu bozduğu, biçimsel bir dekompozisyonudur. Nesne, elastikmişcesine, tamamen esnetilmiştir. Çizgiler hareketi ya da genç adamı şekillendirmek üzere kurnazca değişirken, paralel olarak birbirini takip eder."* (Cabanne 2010: 29)

Aralık 1911'de, hem *Trendeki Üzgün Genç Adam*'ı, hem de aynı yöntemsel araştırmanın bir ürünü olan *Merdivenden İnen Çıplak, No.1* (Resim 36) adlı resmi tamamlar. Bu iki resimden bir ay sonra, Ocak 1912 de tamamlanan *Merdivenden İnen Çıplak*'ın ikinci versiyonu (Resim 37) ise Duchamp'ın üzerinde en çok konuşulan resmi olur.

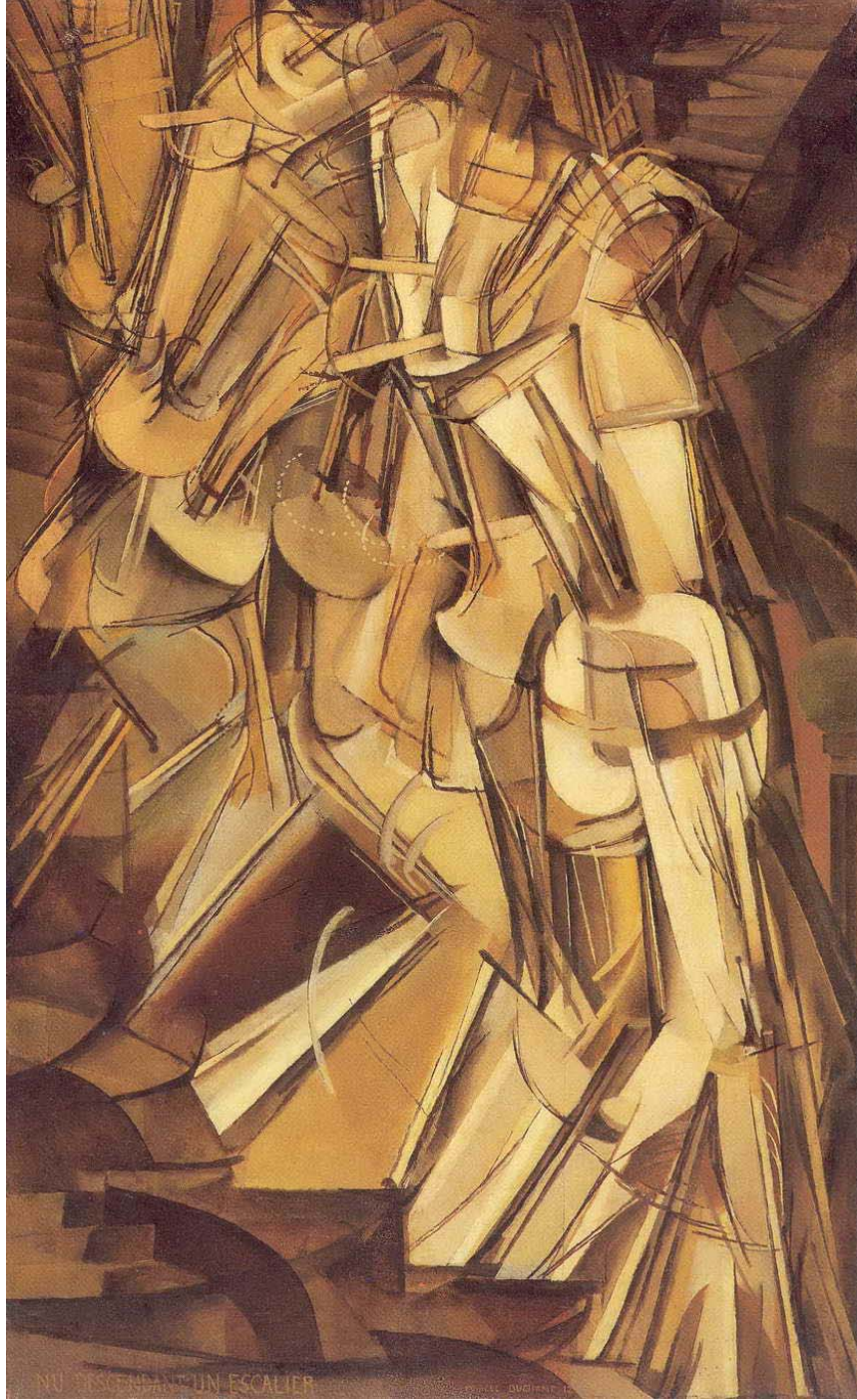




**Resim 35** Marcel Duchamp, Sad Young Man on a Train, 1911, Ahşap üzerine marufle edilmiş dokulu karton üzerine y.b., 100 x 73 cm. The Solomon R.Guggenheim Foundation, Venice (Schwarz 2000: 316)



**Resim 36** Marcel Duchamp, Nude Descending a Staircase, No.1, 1911, Karton üzerine y.b., 96,7 x 60,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 317)



**Resim 37** Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase, No.2*, 1912, T.ü.y.b., 146 x 89 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 318)

Adı *Merdivenden İnen Çıplak* olmakla birlikte resimdeki figürün değil çıplak, bir insan mı yoksa bir makine mi olduğunu söylemek bile oldukça güçtür. Hareket odaklı bu resimleri incelerken, 1911 yılının son aylarına tarihlenen *Kahve Değirmeni* (Resim 38) adlı resme de kısaca değinmek gerekir.



Ağabeyi Raymond Duchamp-Villon, kardeşi Marcel'den ve Putaeux Grubu'ndaki diğer sanatçı arkadaşlarından, mutfağını dekore etmek üzere küçük tablolar yapmalarını ister. Duchamp'ın bu amaçla yaptığı *Kahve Değirmeni*, aynı zamanda onun bir makineyi çalışma ilkeleriyle beraber temsil ettiği ilk yapıtı olma özelliğini de taşır. Değirmenin kolu, makinenin üzerinde döndürülecek şekilde, devir hareketinin çeşitli evrelerinde, eş zamanlı olarak gösterilir ve hareketin yönü de bir ok işareti ile belirlenir.



**Resim 38** Marcel Duchamp, Coffee Mill, 1911, Karton üzerine y.b., 33 x 12,5 cm.  
Trustees of the Tate Gallery, Londra (Schwarz 2000: 315)

*Kahve Değirmeni*, Duchamp'ın sonraki yıllarda ele alacağı bir başka makine olan *Çikolata Öğütücüsü*'nün öncülü olarak dikkat çektiği gibi, hareketli nesne tanımlaması yönünde, *Trendeki Üzgün Genç Adam* ve *Merdivenden İnen Çıplak*'la da büyük yakınlık gösterir. Mekanik hareketin tanımlanması ve makine estetiğinin Duchamp'ın çalışmalarına girmiş olması, söz konusu iki resimle simgesel bir uyum içinde değerlendirilebilir.

### 2.2.8 Duchamp'da Devinimsiz Devinim

Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak, No.2*'yi Mart 1912'deki *Salon des Indépendents* sergisine yollaması büyük sıkıntı yaratır. Puteaux Grubu'ndan arkadaşları olan Albert Gleizes ve Jean Metzinger, "jürisiz" olduğu söylenen sergiyi hazırlayan komite içinde yer almaktadır. Ancak her ikisi de *Merdivenden İnen Çıplak*'ı kübist ilkelere aykırı bulur ve beğenmez. Öncelikle içerdiği hareket tanımlamasından dolayı resmi Fütürizm'e son derece yakın bulurlar ve onlara göre, fütürist hareket hiçbir şekilde Kübizm'le ilişkilendirilmemelidir. Ayrıca resmin adının, içeriğini kelimesi kelimesine tarif eden, karikatürize bir gerçeklik taşıdığını düşünürler. Üstüne üstlük, beğenmedikleri bu ad, tuvalin alt kısmında resmin üzerine de yazılmıştır. Bu tür bir yaklaşımı Kübizm'le bağdaştırmaları mümkün görünmez. Düzenleme kurulunun olumsuz tutumunu Duchamp'a aktaran ağabeyleri, en azından resmin adını değiştirmesini önerirler. Böylelikle, avangard modernistlerin de, hedef aldıkları akademik sanatçılar kadar, tutucu ve seçkinci olabildiklerini gören Duchamp, resmiyle ilgili herhangi bir değişikliği reddeder ve resmi sergiden geri çeker. Üstelik, tuval resminden vazgeçmesi de uzun sürmeyecektir (Godfrey 1998: 25-27).

Pierre Cabanne, sanatçıyla 1966 yılında gerçekleştirdiği meşhur söyleşide, kübistlerin bu olumsuz yaklaşımının, ileriki yıllarda Duchamp'ın karşı-sanat tavrını benimsemesinde etkili olup olmadığını sorunca, Duchamp bu tutumun "*kişisel anlamda, geçmişten tamamen kurtulmasına yardımcı olduğunu*" belirtir ve bundan sonra "*bir gruba ait olmak yerine yalnızca kendine güvenme*" kararı aldığını söyler (Cabanne 2010: 31).

*Merdivenden İnen Çıplak*, dogmatik kübistler tarafından Fütürizm'e tehlikeli derecede yakın bulunsa da, Duchamp bu değerlendirmeye katılmaz. Şubat 1912'de Galerie Bernheim-Jeune'de açılan İtalyan Fütüristler'in sergisi, Paris'te büyük yankı uyandırmıştır. Bu serginin açılışına da katılmış olan Duchamp, Boccioni ve Balla'yı daha önceden tanımadığını belirtir ve *Merdivenden İnen Çıplak*'ın yağlıboya eskizini 1911'de yaptığını ve resmi fütüristlerin sergisi açılmadan bir ay önce, Ocak ayında tamamlamış olduğunu altını çizer.

Duchamp, resimdeki kinetik kaygılarını büyük ölçüde, bir Zeitgeist mantığı içinde açıklar. 1946 yılında James Johnson Sweeney'e verdiği röportajda, krono-

fotoğrafların o yıllarda moda olduğunu, Muybridge'in albümlerinde yer alan hareket halindeki atlar ve farklı pozisyonlardaki eskrimcilerle ilgili çalışmaları yakından tanıdığını belirtir. Katharine Kuh'a verdiği bir başka röportajında ise, sinema filmi ve sinematik tekniklerin bu yıllarda gelişmekte olduğunu hatırlatır; hareket ve hız fikrinin bu yıllarda herkesi etkilediğini söyler.

Fütüristler kinematığı<sup>20</sup> resimsel ifade için bir hareket noktası olarak değerlendirirken, Duchamp hareketi zihinsel kurgu ve yönlendirmenin bir aracı olarak kullanır ve resimsellikten uzaklaşır. Göze hoş görünen bir nesne olarak algılanan resim kavramını, estetik bağlamından kurtararak, bir anlamda özgürleştirir. Duchamp için Fütürizm yenilenmiş bir form anlayışı içinde ele alınan geleneksel resimden öte bir anlam taşımaz. (Schwarz 2000: 19). Sweeney ile röportajında, Fütürizm'i "*mekanik dünyanın empresyonizmi*" olarak tanımlar ve bu hareketin kesinlikle ilgisini çekmediğini belirtir:

*"Ben resmin maddesel görünümünden uzaklaşmak istiyordum. Resimde fikirleri canlandırmakla daha çok ilgileniyordum. Benim için resmin adı çok önemliydi. Resmi amaçlarıma uygun hale getirmekle ve resmin maddeselliğinden uzaklaşmakla ilgileniyordum. (...) Ben görsel sonuçla değil, fikirlerle ilgileniyordum. Resmi yeniden aklın hizmetine sunmak istiyordum. Ve doğal olarak benim resmim bir zamanlar 'entelektüel' ya da 'yazınsal' olarak algılandı. Doğruydu, kendimi 'hoş' ve 'cazip' olan fiziksel resimden olabildiğince uzak bir şekilde konumlandırmaya çalışıyordum. Bu karşıtlık 'yazınsal' olarak algılanıyordu.*

*Aslında, son yüzyıla kadar bütün resimler yazınsal ya da dinsel: hepsi aklın hizmetindeydi. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca bu özellik yavaş yavaş kaybolmaya başladı. Bir resmin duyusal çekiciliği ne kadar yüksekse –ne kadar hayvani ise- o kadar değerli görülüyordu. Sunduğu güzellik için Matisse'in resimlerinin varlığı çok iyi bir şeydi. Buna rağmen, bu yüzyıl içinde yeni bir fiziksel resim dalgası yarattı ya da en azından 19. yüzyıl ustalarından miras aldığımız geleneği besledi. (...)*

*Ben resmi, yaşam boyu sürececek bütünsel bir amaç yerine, bir ifade aracı olarak gördüm, ... tıpkı rengi resmin içinde yalnızca bir ifade aracı olarak gördüğüm gibi. Renk resmin en son hedefi olmamalı. Bir başka deyişle, resim sadece retinal ya da*

---

<sup>20</sup> Kinematik: Hareket Bilimi.

*görsel olmamalı; anlayışımızın gri maddesiyle ilgili olmalı, yalnızca saf bir biçimde görsel değil.(...)”<sup>21</sup>*

Duchamp, retinal algıyı zihinsel olarak reddedişini ve resmin fiziksel görünümünden uzaklaşma arzusunu, Kuh ile yaptığı bir söyleşide şöyle açıklıyordu:

*“Courbet’in sanatçının statüsünü, bir patron ya da bir koleksiyonörün hizmetlisi olmaktan çıkartarak, özgür bir birey olmaya taşınmasıyla gerçekleşen; sanatçının mükemmel kurtuluşuyla beraber, retinal olan gündeme geldi. ‘Özgür’ olmakla, sanatçının artık kendi dilediği şeyi resmetmesinin ve bunu koleksiyonöre empoze etmesinin mümkün olduğunu, buna karşılık koleksiyonörün de kabul ya da ret hakkının bulunduğunu, ancak her ikisinin de eşit toplumsal koşullarda olduklarını kastediyorum. Bu özgürleşme, ondokuzuncu yüzyılda, bir anlamda tuval üzerindeki malzemeye -pigmentin kendisine- adanan bir kültürün başlangıcı sayılabilecek, empresyonizmde vücut buldu. Pigmentleri kullanarak yorumlamak yerine, empresyonistler giderek pigmente, boyanın kendisine sevdalandılar. Hedefleri tamamen retinaldi ve sonuca götüren bir araç olan boyanın klasik kullanımından ayrıldılar. Son yüz yıl retinaldi; kübistler bile öyleydi. Sürrealistler ve önceleri dadaistler de kendilerini özgürleştirmeye çalıştılar, ancak ne yazık ki dadaistler nihilistti ve kendi meselelerini kanıtlamaya yetecek kadar üretmediler, aslında kendi teorilerine göre bunu kanıtlamakla yükümlü de değildiler. Ben resmin retinal yönünün o derece farkındaydım ki, kendim için farklı bir keşif damarı bulmak istedim.”<sup>22</sup>*

Bu aşamadan itibaren, gerçek çıkışını sağlamak üzere yeni “keşif damarını” aramayı sürdüren Duchamp, Salon des Indépendants sergisinde, kübistlerle yaşadığı olumsuzluğa rağmen, Puteaux Grubu’yla olan bağını bir süre daha devam ettirir ve grubun en önemli çıkışı olarak kabul edilen, Ekim 1912 tarihli *Salon de la Section d’Or / Altın Kesit* sergisine, *Merdivenden İnen Çıplak*’ın da aralarında olduğu altı “kübist” yapıyla katılır. Bu sergide yer alan *Hızlı Çıplaklarla Çevrili Kral ve Kraliçe*’de (Resim 39) olduğu gibi, resimlerin ironik adları, görsel dile paralel olarak gelişen dilsel bir anlatıma vurgu yapar ve Duchamp’ın bu tarihten sonraki yapıtlarının hemen hepsinde varlığını sürdürür.

*Hızlı Çıplaklarla Çevrili Kral ve Kraliçe*’de, statik bir biçimde parçalanmış satranç taşlarının -kral ve kraliçenin- etrafında dolaşan, onlardan tamamen farklı bir tempo

<sup>21</sup> Sweeney’den aktaran, Schwarz. (Schwarz 2000: 19, 20)

<sup>22</sup> Kuh’dan aktaran, Schwarz. (Schwarz 2000: 20)

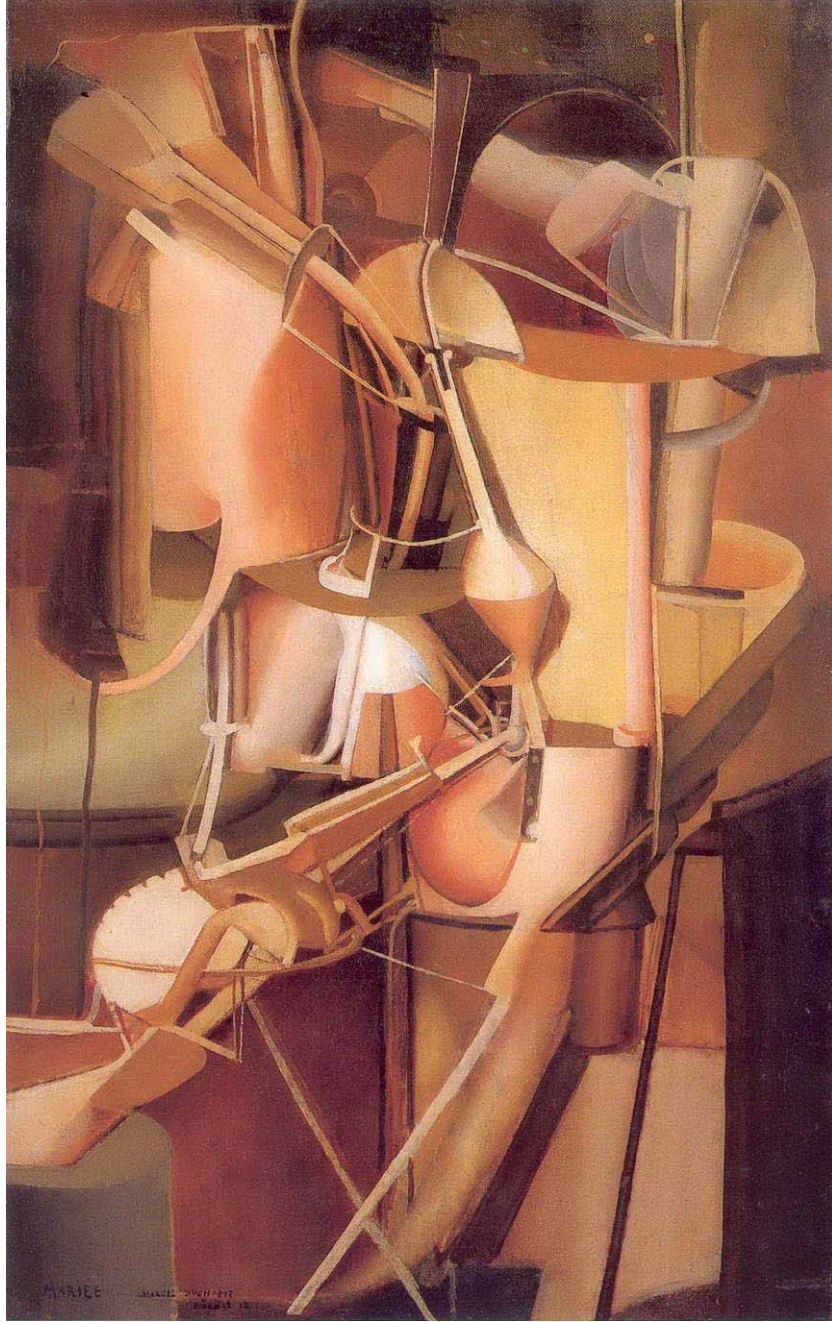
içindeki çizgisel oluşumlar dikkat çeker. Moure'a göre, bu “dinamik çelişki” yerini daha sonra hareket odaklı “fizik ötesi” anlar bütününe anlatımına bırakacaktır. Ancak burada gördüğümüz “hızlı çıplaklar”, Duchamp’ın daha sonra dilediğince kullanacağı “aynı uzam” içindeki “olanaksız karşılaşma” fikrinin de ilk örneklerindendir ve “bireysel gerçeklik” ile “erişilmez gerçeklik” arasındaki ilişkiyi tanımlarken, *Büyük Cam’a*, *Veriler...*’e ve *Hazır Yapımlar’a* giden yolda, bir tür kilometre taşı olarak görülebilir (Moure 2009: 42).



**Resim 39** Marcel Duchamp, *The King and Queen Surrounded by Swift Nudes*, 1912, T.ü.y.b., 114,5 x 128,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 323)

Bu dönemde Duchamp’ın çalışmaları kendine özgü bir yörüngeye oturur ve Ağustos 1912’de Münih’te tamamladığı *Gelin* (Resim 40) adlı yağlıboya tablo, pek çok sanat tarihçisi tarafından bir başyapıt olarak tanımlanır. Duchamp bu resimde daha önce ilgilendiği tüm ekollerden olabildiğince uzak, özgün bir tanımlamaya ulaşır. Sanatçının son tuval resmi olma özelliğinden ötürü *Gelin*, Duchamp’ın “geleneksel” resimden ve dönemin “sanat” kavramından kopuşuna da işaret eder.





**Resim 40** Marcel Duchamp, *Bride*, 1912, T.ü.y.b., 89,5 x 55 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 327)

Gerçekçi görünlere ilişkin referanslardan tamamen uzaklaşmış bir etki yaratan *Gelin*'de Duchamp, aslında bedenin iç görünümünü resmeder. Bu yaklaşım *Büyük Cam*'in da temel mantığını oluşturur. Anlam düzeyinde tamamen sembolik olarak tanımlayabileceğimiz *Gelin*, kullanılan elemanların dönüştürülmesi noktasında son derece soyut bir anlatımın ürünüdür (Moure 2009: 47).

Duchamp'ın en mükemmel çalışmalarından biri olarak değerlendirilen *Gelin*, “*daha fazla ilerleme sağlanamayacaksa, yaratma eyleminin dinamik çelişkileri, yerini durağan bir gönül rahatlığına ve tekrara bırakır*” diyen Schwarz’a göre, biraz da bu mükemmellik nedeniyle sanatçının son tuval resmi olmuştur. Duchamp, kendini tekrar etme tehlikesinin mutlak farkındadır; 1915 gibi erken tarihli bir röportajında, “*Yöntemlerim sürekli olarak değişir. En yeni işim, ondan önce gelenlerden tamamen farklıdır*” der. İleriki yıllarda ise söz konusu farkındalığını daha net bir biçimde ortaya koyar:

“*Tehlikeli olan, kendinizi bir beğeni biçimine yönlendirmenizdir. ... Bu tehlike, aynı şeyin bir beğeni halini alıncaya kadar tekrar edilmesidir. ... İyi ya da kötü olmasının bir önemi yoktur; sonuç olarak biri için iyi olan şey, her zaman bir başkası için kötü olacaktır.*” (Schwarz 2000: 21)

### 2.3 Düşüncenin İzini Süren Yeni Bir Yol

Örneklerini önceki bölümde ele aldığımız, hareket odaklı resimlerle 1912 yılında geldiği noktada Duchamp, Kübizm’le birlikte sanat ortamında varlığını sürdüren tüm ekollerden kopma ve değerlendirme kriterlerini kendisinin belirleyeceği bir yolda yürüme kararını almış durumdadır. Kendi anlayışını olgunlaştıracağı bir dönemece geldiği bu yeni aşamada, kısa bir süre önce tanıştığı Picabia ile oluşan dostluğu etkili bir rol oynar. Picabia’nın “*hayranlık verici*” (Cabanne 2010: 32) bir ruha sahip olduğunu ve onunla birlikte, “*daha önce tanımadığı*” yeni bir dünyaya girdiğini söyler.

#### 2.3.1 Roussel ve Afrika İzlenimleri

Duchamp 1912 Mayıs’ında, Picabia ve Apollinaire’le birlikte, Paris’teki Antoine Tiyatrosu’nda *Impressions d’Afrique / Afrika İzlenimleri* adlı bir gösteri izler. Raymond Roussel’in 1910 yılında yayımlanan romanının sahne uyarlaması olan bu performans, Duchamp’ı derinden etkiler. Oyundaki absürt vurgular, sahnede sunulan garip makinelerin, hünerli ama yararsız düzenekleri, Duchamp’ın sanat anlayışına keskin bir değişiklik getiren bir deneyim olma özelliğini taşır (Bocola 1997: 287). Roussel’in yaratıcı makineleri, “sahte” bilimsel deneyleri ve eşesli ancak farklı



anlam ve kökenler taşıyan kelimeler (homophone) kullanarak yarattığı bilinçli anlam kaymaları Duchamp'ın imgelem dünyasının adeta içine işler. Roussel'e duyduğu hayranlığı, yıllar sonra Sweeney'e verdiği önemli bir röportajda şöyle açıklar: “...Daha önce hiç görmediğim bir şey yapıyordu. Bu benim en derindeki varoluşumdan gelen, -tamamen bağımsız- büyük isimler ve etkilerle ilgisi olmayan ve bende hayranlık uyandıran tek şeydi.”<sup>23</sup>

Duchamp, aynı söyleşide, başyapıtları arasında yer alan, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit'i* (bkz. Resim 52) Roussel'den etkilenerek oluşturduğunu ve bu yapıttaki genel yaklaşımını *Afrika İzlenimleri*'nden aldığını belirtirken, “bir ressam olarak, bir başka ressamdan etkilenmek yerine, bir yazardan etkilenmenin daha iyi olduğunu hissettim ve Roussel bana yol gösterdi” der (Mink 2006: 29).

Bocola'ya göre de, Roussel bir şair olmakla “zararsız bir model” olarak değerlendirilebilir. Öncelikle Duchamp için bir rakip değildir. İdealize edilebilen, bununla birlikte tehlikeli olmayan bir “özdeşleşme” figürü olarak görülebilir. Duchamp'ın bundan sonraki vizyonunu belirleme özelliğinden hareketle Bocola, Antoine Tiyatrosu'ndaki bu akşamın Avrupa Sanatı tarihinde de “belirleyici” bir rol üstlendiği yorumunu yapar (Bocola 1997: 288).

Duchamp *Afrika İzlenimleri*'nin etkisiyle yazmaya ve bulduğu her kağıt parçasına yoğun bir biçimde notlar almaya başlar. Zaman zaman bu notlara hızlı eskizler de eşlik eder. Parçalar halindeki bu notlarda yer alan fikirler, çok yakında *Büyük Cam* olarak da tanınan, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit'e* kaynaklık edecektir.

### 2.3.2 Münih Yolculuğu, 1912

Duchamp, Roussel'in yapıtlarıyla tanışmasının hemen ardından, Haziran 1912'de, Münih'e gitmek üzere Paris'ten ayrılır. Münih'te, bir tür atölyeye dönüştürdüğü otel odasında, *Büyük Cam*'ın ilk tasarımları sayılabilecek, “mekanik elemanların ve iç organlara benzer formların, psikolojik ve biyolojik boyutlarıyla, saydam insansı makinelere dönüştüğü, sıradışı resimler” (Bocola 1997: 288) ortaya koyar.

<sup>23</sup> Sweeney'den alıntılan, Mink. (Mink 2006: 29)

Cinselliği, mekanik hareket ve bir tür dönüşüm estetiği ile harmanlayan *Bakire, 1* ve *2* adlı desenler, *Bakire'den Gelin'e Geçiş* adlı yağlıboya tablo ve önceki bölümde detaylı olarak ele alınan *Gelin*, Münih'teki bu çalışmanın ürünüdür ve üç aylık Almanya yolculuğu sonrasında Paris'e geri dönen Duchamp, resim yapmayı bırakır.

Duchamp'ın bu bölüme kadar büyük ölçüde kronolojik bir sıralamayla incelemeyi uygun gördüğümüz yapıtları, 1912 Eylülünde Münih'ten Paris'e dönüşüyle beraber, hem estetik tasarımları, hem de sosyo-kültürel ortama yönelik tutumları açısından bütünsel bir değişiklik gösterir. Denebilir ki, Duchamp'ın yapıtlarında bundan sonra, başlangıç, bitiş, tekrar gibi kavramlar ortadan kalkar ve yerini, süreklilik gösteren ve sadece sanatçının kendi “içsel deneyimleriyle evrelere ayrılan” (Moure 2009: 47) bir tür yapıt külesine bırakır.

1912 yılı yalnızca Duchamp için değil, dünya sanat tarihi için de önemli bir yıl olma özelliğini taşır. Kandinsky'nin *Über das Geistige in der Kunst* adlı fenomenal kitabı 1912'de Münih'te yayımlanır ve büyük yankı uyandırır. Duchamp'ın okulda Almanca dersleri aldığı bilinmektedir, hatta notları arasında bu dilde yazılmış cümlelere de rastlamak mümkündür. İlerleyen yıllarda Jacques Villon'un kütüphanesinde bulunan kitabın ilk basımı, muhtemelen Duchamp'a aittir ve onun el yazısıyla pek çok dipnot içerir (Mink 2006: 33).

Her ne kadar Duchamp ve Kandinsky'nin sanatsal uygulamaları arasında doğrudan bir bağlantı kurmak güç olsa da, o yıllarda Avrupa'daki sanat ortamının, kuramsal çözümlerinin de kazandırdığı ivme ile yeni bir zirve arayışında olduğu rahatlıkla söylenebilir. Tam bu dönemde Duchamp'ın “sanatı bir kez daha aklın hizmetine sunma” isteği ve çabası, zamanın ruhuyla (zeitgeist) açıklanabilir.

Thierry de Duve, Duchamp'ın Münih yolculuğunu, farklı bir iklimde gerçekleşen bir “deplasman” olarak tanımlar ve bu yer değiştirme ile birlikte, Paris Avangardı'nın kültürel ve estetik tartışmalarını aşmasını sağlayan yeni fikirlerle tanışmış olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra De Duve, Duchamp'ın resim yapmayı bırakmasını da, aynı dönemde figüratif anlayışı reddeden Malevich ve Mondrian gibi sanatçıların yaklaşımlarıyla karşılaştırır ve Modernizm Tarihi'nin bir dizi “stratejik terk” ile tanımlanabileceğini öne sürer (Weiss 1994: 118). Tüm bu yorumlar da yine, Birinci Dünya Savaşı öncesinde, özellikle avangard sanat çevrelerinde yaygın olan, genel tavırdan hareketle, Zeitgeist vurgumuzu destekler niteliktedir. Avrupa sanat

ortamının bu yıllarda, yenilik arayışlarına son derece açık olduğu unutulmamalı ve Duchamp'ın resim yapmayı bırakması, dönemsel olarak bu bağlamda değerlendirilmelidir.

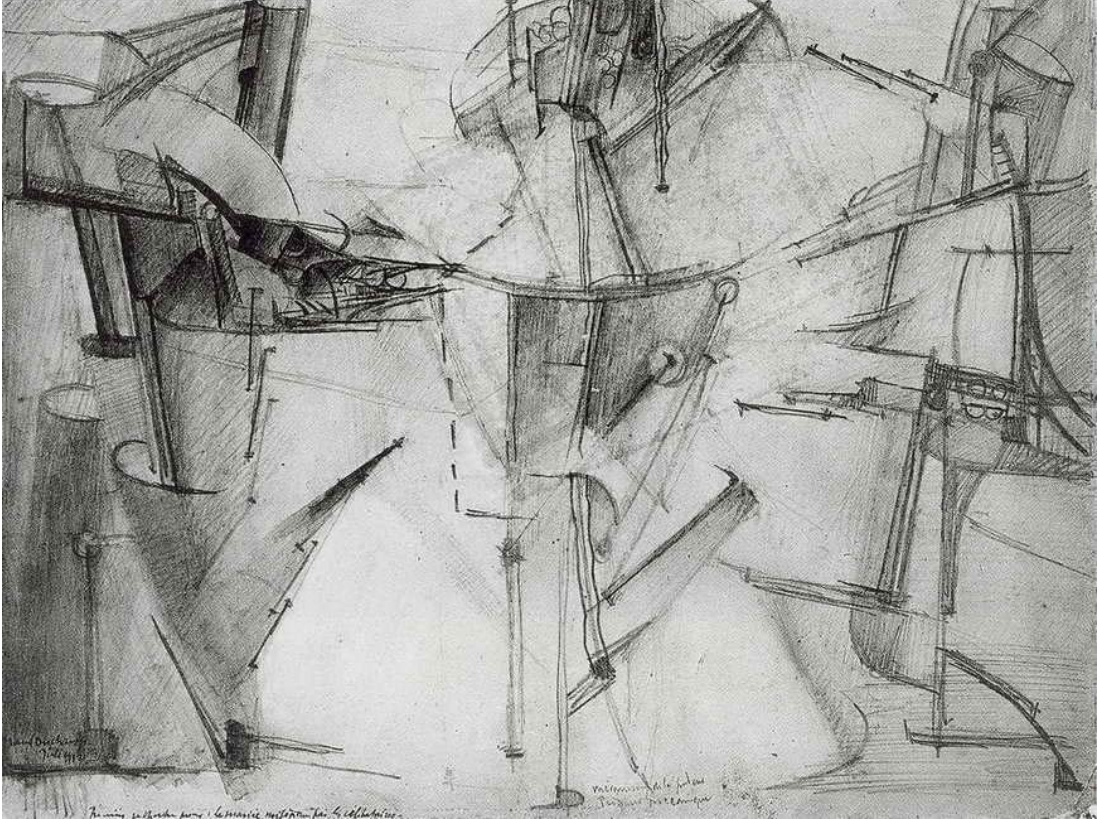
Mink, *Duchamp* adlı kitabında, Münih'le ilgili farklı bir detayı daha gündeme getirir: Duchamp'ın burada bulunduğu dönemde, Frank Wedekind adlı kışkırtıcı performans sanatçısı çok popülerdir. Duchamp Wedekind'ten etkilendiğine dair herhangi bir açıklamada bulunmaz, ancak Wedekind'in performanslarına başlarken kullandığı standart giriş cümlesi “*Hâlâ bakire misin?*” şeklindedir ve provokasyona yönelik performansları daima cinsel vurgularla yüklüdür. Mink, “*bu ruh halinin sonuçta Dada performanslarına evrildiğine*” dikkat çeker.

Mink'in aynı kitapta değindiği bir başka detay, daha abartılı bir karşılaşmayı söz konusu eder görünmekle birlikte, oldukça ilginçtir: Münih'e sadece 20 km. mesafede bulunan Neufahrn'daki St.Wilgefortis Kilisesi'nin<sup>24</sup> altarında yer alan çarmıha gerili Azize Wilgefortis betimlemesinde, azize sakallı ve bıyıklıdır (Mink 2006: 34).

Yukarıda andığımız detayların Duchamp üzerinde ne derecede etkili olduğu tartışmaya açık olsa da; Münih yolculuğu, her koşulda, sanatçı için son derece ilham verici olmuştur ve *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit'e* yönelik düşüncelerini hazırlayan bir döneme işaret eder. Söz konusu yapıtın bir ön taslağı niteliğinde olan, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (Resim 41) adlı eskizde, merkezde yer alan bir figür, sağında ve solunda bulunan iki ayrı figürün saldırısı altındadır. Kompozisyondaki kinetik elemanlar ve görüntünün mekanik dönüşümü varlığını sürdürmekle birlikte, çizimin altında, orta bölümde yer alan, “*Mécanique de la pudeur / Pudeur mécanique – İffetin Mekanizması / Mekanik İffet*” ibaresi, bu eskize önceki çalışmalardan farklı bir özellik yükler.

---

<sup>24</sup> Neufahrn'daki St.Wilgefortis Kilisesi, Erken Hıristiyan Dönemi'nden bakire bir prensesin anısına kurulmuştur. Bavyera Kültü'nde dikkat çekici bir kadın çarmıha gerilme hikayesinin kahramanı olan prenses, putperest bir kralın kızıdır ve gezgin bir sofı tarafından Hıristiyan inacına döndürülerek, bakirelik yemini eder. Kendisini evlendirmek isteyen babasına karşı çıkınca atıldığı zindanda Tanrı'ya yakarır ve hiçbir erkeğin onunla evlenmek istemeyeceği bir görünüme bürünmeyi diler. Mucize gerçekleşir ve prensesin bıyık ve sakalları çıkar. Bu halinden dehşete düşen babasına, bunu çarmıha gerilerek ölen Kurtarıcı'dan kendisinin dilediğini, O'na benzemek için, güzelliğini kendisinden almasını istediğini söyler. Kral babası ve adamları, prensesi çarmıha gerince dileği tamamıyla gerçekleşmiş olur. Neufahrn'daki kilisenin altarında yer alan çarmıha gerili Azize Wilgefortis betimlemesi de belirgin bir şekilde sakallı ve bıyıklıdır. (Friesen Ilse E., *The Female Curcifix, Images of St. Wilgefortis Since the Middle Ages*, Kanada, 2001: 66, 67)



**Resim 41** Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by the Bachelors*, 1912, k.ü. kurşunkalem ve ince boya tabakası, 23,8 x 32,1 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris (Schwarz 2000: 321)

### 2.3.3 Jura - Paris Yolunda

Münih'ten döndükten hemen sonra, Francis Picabia, Gabrielle Buffet-Picabia ve Guillaume Apollinaire'le birlikte bir başka seyahate çıkar. Paris'ten arabayla hareket eden grubun, Jura Dağları'na yaptıkları bu yolculuk boyunca Duchamp, dilsel oyunlar içeren notlar tutar. Mantıksal ve anlama yönelik bağlamlardan uzak görünmekle birlikte, oldukça ciddi bir biçimde ele aldığı bu notlarda Duchamp'ın, dış gerçekliği kaydetmekten özellikle kaçındığı dikkat çeker:

*“5 çıplağın şefi, Jura-Paris yolu boyunca, yavaş yavaş gücünü yaymaya başlar. Küçük bir kararsızlık yaşar: 5 çıplağı fethettikten sonra, bu şef hakimiyetini genişletmeye çalışır görünerek, adına yanlış bir anlam verilmesine yol açar. (O ve 5 çıplak, Jura-Paris yolunda, fetih için, hızla, bir kabile kurarlar.) 5 çıplağın şefi, Jura-Paris yolu boyunca, yavaş yavaş gücünü arttırmaya başlar. Jura-Paris yolu, bir tarafta 5 çıplak ve şef, diğer tarafta çatışmanın iki koşulu. Bu çatışma resmin*

*varoluş nedenidir. 5 çıplağı durağan bir biçimde resmetmek bana önemsiz geliyor; Jura-Paris yolunu resimsel yorumu -izlenimcilikten tamamen yoksun bir hale getirecek kadar- abartarak resmetmekten daha önemsiz. Nitekim resmin önemi bu 2 ekstrem çatışmasıyla oluşuyor...” (Mink 2006:37)*

Moure’a göre Duchamp, kültürel söylemle tutarlılık taşıyan anlamlandırmalara açık bir gerçekliğin temsili yerine, gerçekliği coşkulu bir biçimde dönüştürmek üzere bir arayışa yönelir ve bunu yaparken de kendisini “kelimeler ve şeylerin ağına” yerleştirir (Moure 2009: 47).

Duchamp’ın notlarında gördüğümüz bu tür dilsel oyunlara dayalı kurgular, bunu izleyen dönemde, resim yapmayı terk ederek, kendi yaşamsallıklarını ortaya koyan yapıtlar üretmesiyle, bambaşka bir düzleme oturacaktır. Yapma eylemi kadar, seçme ve karar verme eylemlerinin de önem kazandığı bu yeni yaklaşım, 20. Yüzyıl Sanatı’nın yörüngesini de tamamen değiştirecektir.

#### **2.3.4 Bir Durak; Sainte-Geneviève Kütüphanesi**

Resim yapmayı bırakan Duchamp, 1912 yılının son aylarında, Picabia’nın bağlantılarıyla Sainte-Geneviève Kütüphanesi’nde çalışmaya başlar. Yeni işinin sağladığı ortamda, matematik ve fizik gibi alanlarda teknik araştırmalar yapma olanağı bulur.

1959 tarihli bir röportajında Duchamp, 1912-14 yılları arasındaki sanatsal üretimini anlatırken; “*zihinsel ve görsel tepkilerin evliliğini*” amaçladığını, “*bir ressam ya da bir yazar olmaksızın, bu sınıflandırmalara dahil edilmeden, yine de bizzat kendisinin ruhsal ürünü olan bir şey ortaya koymak üzere, kendini ifade etmenin bir yolunu aradığını*” belirtir (Schwarz 2000: 25).

Dönemin bilimsel düşünce yapısını ve buna bağlı düşünsel etkinlikleri yönlendiren pek çok bilimsel araştırma ve buluşun gündemde olduğu bu yıllarda; sanatsal ve entelektüel çevreler, bilim alanındaki yenilikleri izlemeye, anlamaya ve bir ölçüde uygulamaya büyük ilgi göstermektedir.

Alman sanat tarihçi Herbert Molderings, özellikle Fransız matematikçi ve fizikçi Henri Poincaré’nin Duchamp ve çağdaşları üzerindeki büyük etkisine dikkat çeker.



Yirminci yüzyılın ilk on yılı içinde çeşitli teorik kitapları yayımlanan Poincaré, fizik bilimiyle ilgili gelişmelerin “*ilkelerin genel çöküşü*” olarak nitelendirilebilecek yeni bir aşamaya ulaştığını ve gelinen noktanın söz konusu bilim için “*ciddi bir kriz*” ya da “*şüphe dönemi*” olarak tanımlanabileceğini söyler. Poincaré, bu krizi nesnel bir bilimsel bilginin olanaklılığına yönelik temel bir şüpheyile ilişkilendirir. Ondokuzuncu yüzyılda bilimsel ilkeleri şekillendiren Materyalizm, bu dönemde yerini Agnostisizm (Bilinemezcilik) ve İdealizm felsefesine bırakmıştır. Molderings’e göre, modern bilimlere hakim olan agnostik felsefe, yaygın anlayış gereği “*keskin*” bir “*kavrama*” yeteneğine bağlıdır ve “*Duchamp’ın yeni sanatının dönüm noktasını*” oluşturur.

Poincaré, özü yönlendirdiğine inanılan ilke ve kuralların, ancak bunları “anlayan” zihinler tarafından oluşturulduğunu öne sürer ve hiçbir teoremin “doğru” olarak değerlendirilmemesi gerektiğini belirtirken, şöyle söyler: “*Bilimin ulaşabildiği, şeylerin kendisi değildir..., yalnızca şeyler arasındaki ilişkilerdir. Bu ilişkiler dışında bilinebilir bir gerçeklik yoktur.*” (Mink 2006: 43)

Poincaré’nin görüşlerinin Duchamp üzerinde doğrudan bir etki yaratıp yaratmadığı tartışmalı bir konu olarak görülebilirse de; söz konusu görüşler Duchamp’ın yapıtlar bütününe bakışımızı şekillendirebilecek özellikler taşır: Bu dönemden itibaren Duchamp’ın yapıtlarını tek başına ele almak oldukça güçleşir. Tüm işleri bir diğerinden izler taşır; onları hatırlatır ve yansıtır. Duchamp’ın yapmış, söylemiş, not etmiş ya da çiziktirmiş olduğu “şeyler” arasında kurulabilecek “ilişkiler”, sanat tarihçilerine ya da araştırmacılara, bağlama yönelik sayısız kombinasyon olanakları sunar.

Duchamp’ın 1912 sonrasına tarihlenen birçok işi, belirli izlekler etrafında alınan not yığınları ve yazılı açıklamaların oluşturduğu bir yapıdan ibarettir. 1914 yılında yayımlanan, çoğaltılmış notlarından oluşan ilk kutusu, bu tür işlerinin ilk örneklerindedir. Sonraki yıllarda da önemli işlerinin bazılarını küçük formatlarda çoğaltarak, katlanıp açılabilen kutularda bir araya getirerek, birbirleriyle ilişki içinde değerlendirilebilir yeni bir form anlayışıyla sunmuştur.

### 2.3.5 Dördüncü Boyut Ülkesine Yolculuk

Duchamp, bu yıllarda Dördüncü Boyut'a duyduğu ilgiden pek çok röportajında söz eder. 1959 tarihli bir söyleşide, *Büyük Cam*'ın *Gelin*'i ve dördüncü boyut arasındaki ilişkiyi anlatırken, ilk okumada biraz karmaşık görünen bir tanımlama yapar:

*“Üç-boyutlu forma sahip her şey, dört-boyutlu bir dünyanın, dünyamız üzerindeki izdüşümüdür ve örnek olarak benim Gelin'im; dört-boyutlu bir Gelin'in, üç-boyutlu bir izdüşümüdür. (...) Bu durumda [Gelin] cam üzerinde olduğu için yassıdır ve benim Gelin'im; kendisi de Gelin'in üç-boyutlu bir dünyadaki dört-boyutlu izdüşümü olan, üç-boyutlu bir Gelin'in, iki-boyutlu bir temsili olur.”*<sup>25</sup> (Schwarz 2000: 26)

Duchamp, Pierre Cabanne ile söyleşisindeyse, adını tam olarak hatırlayamadığı ve “*Povolowski*” olarak andığı, Paris'li bir “*yayıncının*”, dördüncü boyutla ilgili makalelerinin kendi üzerindeki etkisine vurgu yapar:

*“[Povolowski] bir gazetede, iki boyutlu ve yassı canlıların var olduğunu, vs. açıklamak için, dördüncü boyutu popülerize eden bazı makaleler yazmıştı.”* (...)

*“O zamanlar ölçüleri, düz çizgileri, eğrileri vs. açıklayan, Povolowski'den bir şeyler okumaya çalışmışım. Büyük Cam'a neredeyse hiçbir hesaplama katmamış olmama rağmen, çalışırken bu da kafamda işliyordu. Basitçe, gözlerinizle göremediğiniz için görünmez olan bir dördüncü boyuta ait bir yansıma fikrini düşündüm.”* (Cabanne 2010: 39,40)

Cabanne gibi, Duchamp hakkında kitaplar yayınlayan pek çok araştırmacının da üzerinde pek durmadığı bu detay, uzun yıllar Paris'teki Picasso Müzesi'nde yöneticilik yapan, Fransız yazar ve küratör Jean Clair'in elinde, başlı başına bir kitabın<sup>26</sup> konusu olur.

Clair kitabında, Cabanne'ın söyleşisinden ilgili bölümleri alıntılararak, Duchamp'ın yönteminin kaynakları hakkında, ender olarak bu kadar uzun bir açıklama yaptığına dikkat çeker:

*“Sadece düşünsel kıyaslama yoluyla –güneşin yer üzerindeki izdüşümünün iki boyutlu oluşu gibi- herhangi bir nesnenin, üç boyutlu bir şeyin, izdüşümsel görüntüsünün (taşınmış gölgesinin) elde edilebileceğini düşündüğüm için, dördüncü*

<sup>25</sup> Schwarz Arturo, a.g.y., s.26

<sup>26</sup> Clair Jean, *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu, Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme*, Çev. Özge Açikkol, YKY, İstanbul, 2000

*boyutun, üç boyutlu bir nesneyi yansıtabileceğini göz önünde bulunduruyordum. Diğer bir deyişle, umursamazlık içinde baktığımız her üç boyutlu nesne, tanımadığımız dört boyutlu bir şeyin izdüşümüdür.*

*Bu biraz safsataydı, ama mümkündü. Büyük Cam'da Gelin'i bunun üzerine temellendirdim..."*

Claire'e göre, "ister Duchamp'ın yaptığı gibi yanlış hatırlanmış olsun, ister Cabanne tarafından hatalı kopya edilmiş olsun", söz konusu makaleleri yazan kişi, "1912'de çıkan *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension (Dördüncü Boyut Ülkesine Yolculuk)* adlı romanın yazarı Pawlowski'dir."

Pawlowski, *Journal*'de günlük sanatsal makaleler yazarken, günlük olarak çıkan *Comœdia*'nın da 1907'den 1914'e kadar yazı işleri müdürlüğünü yapar. Clair, Duchamp'ın onu, Bonaparte Sokağı'nda kurulan ve özellikle Picabia'yı sergilemiş olduğu için, 20'li yıllarda ünlenen, avangard bir galeri olan *Povolowsky Galerisi* ile karıştırmış olabileceğini belirtir.

Pawlowski, 1908 yılından başlayarak *Comœdia*'da, *Dördüncü Boyut Ülkesine Yolculuk*'un habercisi olan anlatılara yer verir. 1912 yılı boyunca da, çıkacak olan kitabın belli başlı bölümlerini yine *Comœdia*'da yayımlar. Duchamp'ın okuduğu makaleler bunlar olmalıdır.

*Dördüncü Boyut Ülkesine Yolculuk*, 1912 yılının sonlarında yayımlanır, büyük bir başarı elde eder ve pek çok kez yeni baskısı yapılır. Kitabın başarısı da, büyük ölçüde, o dönemde dördüncü boyut hakkında yapılan tartışmalara gösterilen ilgiye bağlanır.

Clair'in tanımıyla, *Comœdia*'da yayımlanan tefrika, romanın kesinleşmiş metninden farklı olarak, kurguyu akla dayandırmayı amaçlayan, teorik denemeler biçimindeki etik ve felsefi düşüncelerle, romandaki kurgu öğelerini desteklemekteydi. Kitap, 1923 yılında basılan son şeklinde iki bölüme ayrıldı. Bir bölümde, "zayıf öyküleme örgüsüyle, anlatıdan çok bir tablolar dizisini andıran" roman, diğer bölümde ise; "romanı önceleyen ve Pawlowski'nin ahlak, felsefe, estetik ve matematik üzerine düşüncelerini" içeren *Examen Critique* (Eleştirel İnceleme) yer alıyordu.

Clair'e göre, Pawlowski'nin *Dördüncü Boyut Ülkesine Yolculuk*'u, ve Duchamp'ın *Büyük Cam*'ı, son derece şaşırtıcı benzerlikte bir kaderi paylaşırlar:

“İkisi de gelişmelerini aynı yıllar içinde sürdürmüş ve ikisi de 1923’te tamamlanmıştır. İkisi de kuramsal bir bölümden –bu Pawlowski’de *Examen Critique*, Duchamp’da ise *Boîte Verte*’tir (Yeşil Kutu)- ve hemen hemen kılışal denebilecek bir diğer bölümden –birinde roman, diğerinde *Cam-meydana gelmiştir.*” (Clair 2000: 25-31)

“Resmi yeniden aklın hizmetine sokmak isteyen” Duchamp’ın bu arayışı, Pawlowski’nin kitabının ilk sayfalarında dile getirdiği soruyla, ilginç bir biçimde örtüşür: “*Düşünce alanında, yaşamın devinimine karşın, bir sanat yapıtının devinimsiz devinimini açıklayan bir şey var mıdır?*” Duchamp’ın *Kahve Değirmeni*’nden başlayarak, *Merdivenden İnen Çıplakları*’na kadar gelen süreçte ele aldığı yapıtları da, doğrudan doğruya hareketin statik evrelerine bölünmüş haliyle, yani “*devinimsiz devinimle*” ilgilidir (Clair 2000: 37).

### 2.3.6 Armory Show; Reddedilenin Atlantik Ötesi Yolculuğu

Duchamp’ın kariyeri için çok önemli bir dönemeç olarak kabul edilen Münih süreci sonrasında, 1912 yılının son çeyreğinden itibaren yapmış olduğu çalışmaları kronolojik bir düzen içinde tek tek ele almaktansa, bütünsel bir yaklaşımla incelemek daha değerli sonuçlar oluşturacaktır.

Oldukça ilginç olan nokta; Duchamp’ın konvansiyonel tuval resmi formlarından uzaklaştığı dönemin aslında; 1911 sonu ve 1912 yılının ilk yarısında yapmış olduğu dört tuval resminin, kendisine Atlantik ötesinde hem büyük bir ilgi ve şöhet, hem de ticari anlamda başarı kazandırdığı bir dönemle örtüşmesidir.

*Armory Show* olarak bilinen ve Avrupa’da gelişmekte olan Modern Sanat’ın ABD kültür ve sanat ortamında tanınmasını sağlayan *Uluslararası Modern Sanatlar Sergisi*’nin düzenleyicileri arasında yer alan Walter Pach, Duchamp’ın; *Satranç Oyuncularının Portresi* (bkz. Resim 31), *Trende Üzgün Genç Adam* (bkz. Resim 35), *Merdivenden İnen Çıplak, No.2* (bkz. Resim 37) ve *Hızlı Çıplaklarla Çevrili Kral ve Kraliçe* (bkz. Resim 39) adlı resimlerini söz konusu sergiye alır.

New York’taki 69. Alay Silahhane Binası’nda, 17 Şubat – 15 Mart 1913 tarihleri arasında sergilenen, Avrupa’lı ve Amerika’lı sanatçılara ait 1500 kadar yapıt içinde, *Merdivenden İnen Çıplak*, üzerinde en çok konuşulan yapıtların başında yer alırken,

basında da çoğu alaycı tavırlar içeren pek çok yazı ve karikatürle,<sup>27</sup> adeta hedef tahtası olarak gösterilir. (Resim.42) Bununla beraber, serginin büyük tartışmalar yaratan “uluslararası bölümü” ilerleyen aylarda Chicago ve Boston izleyicisiyle de buluşur.



**Resim 42** J.F.Griswold, The Rude Descending a Staircase, Karikatür, The New York Evening Sun, 20 Mart 1913, The Museum of Modern Art, New York (Mink 2006: 51)

Sergileri izleyen halkın büyük ölçüde anlaşılmaz bulduğu Avrupa’lı resimler, kültürel yeniliklere açık, varlıklı Amerikan eliti tarafından beklenmedik düzeyde kabul görür. Bu resimlerin büyük bölümüyle beraber, Duchamp’ın sergilenen dört yapıtı da alıcı bulur.

<sup>27</sup> Skandal yaratan resmin yazılı basında, “*The Rude Descending a Staircase / Merdivenden İnen Saygısız*”, “*A Staircase Descending a Nude / Çıplaktan İnen Merdiven*” ya da “*An Explosion in a Shingle Factory / Çakıltaşı Fabrikasında Patlama*” gibi tanımlamalarla alaya alınması, Duchamp’a gösterilen ilgiyi arttırmış ve ironik bir biçimde Duchamp’ın başarısına zemin hazırlamıştır.



Schwarz, bu beklenmedik ticari başarının Duchamp'ı yeni yöneliminden hiçbir şekilde caydırmadığını belirtir. Duchamp, konvansiyonel tuval resminden uzaklaşmaktaki kararlılığını sürdürmektedir. Ancak kazanmış olduğu takdir, “*Pach ve Picabia'nın yüreklendirmesiyle*” kuvvetlenerek, “*Yeni Dünya'da elverişli bir ortamla*” karşılaacağına inanmasını sağlar ve 1915 yılında alacağı New York'a gitme kararını destekler (Schwarz 2000: 25).

Kısa bir süre önce *Salon des Indépendents* sergisinden geri çekmek zorunda kaldığı resmin, bu kez Duchamp'ın Amerika'daki ününün temellerini atan bir yapıt olarak kabul görmesi ilginç bir döngüyü gündeme getirir. Peter Bürger bu döngüyle ilgili olarak dikkat çekici bir saptamada bulunur:

*“Başarı ve başarısızlığın birbiriyle yer değiştirebileceği anlaşılırsa; başarı için çabalayan biri, başarısız olabiliyorsa ve eğer bu başarısızlık bir süre sonra başarıya dönüşebiliyorsa, o halde sonuçta başarıya dönüşecek bir başarısızlık stratejisi geliştirmek mümkün olmalıdır. Bu ana kadar Duchamp, başarısızlıklarından sadece üzüntü duymuştur, ancak bundan sonra onlarla oynamaya başlamıştır. Bununla beraber, bu oyun ciddi bir meseledir; aynı satranç oyunu gibi, o da ileriki hamleleri çok önceden hesaplamayı gerektirir.”* (Bürger 1989: 10)

Bürger bu saptamayla, Duchamp'ın *Çeşme*'si (bkz. Resim 63) için ciddi bir hesaplama, hazırlanma süreci içine girmiş olabileceğine dikkat çeker ve *Çeşme*'nin sanat kurumunun ezberini nasıl bozmuş olabileceğine yönelik olası bir strateji kurgular:

*“... Bir sanat yapıtıyla ortak özellikler taşımamalı, ancak yine de sanat iddiasında bulunmalı. Duchamp Pisuar'ını, Çeşme adı ve 'R.Mutt' imzasıyla, Bağımsız Sanatçıların New York Sergisi'ne yolladığından bu yana 'Sanat nedir?' sorusu hiç susturulamadı. Hamlesi çok iyi planlanmıştı. Meslektaşları yapıtı ya örtbas edecekler (sergi jürisiz olduğu için, yapıt reddedilemiyordu) ve böylelikle sanatsal özgürlük kavramının maskesi düşerek, içi boş bir cümle olduğu anlaşılacaktı, ya da pisuar sergilenecek ve böylece, sanatsal modernizmin kiler de dahil olmak üzere, tüm ortak değer ölçütleri çürütülmüş olacaktı. ...”* (Bürger 1989: 10-14)

### 3. AKLIN HİZMETİNDEKİ SANAT

Duchamp'ın 1913 ve sonrasındaki sanatsal üretimini, birbirine paralel gelişen iki temel yapı üzerinden bütünsel bir bakışla incelemek uygun olacaktır. Bunlardan ilki *Büyük Cam*'a yönelik hazırlıklar olarak değerlendirebileceğimiz, bu yapıyla ilişkili üretimlerdir. Aynı dönemdeki diğer gelişimi de *Hazır Yapımlar* bağlamında ele almak mümkündür. Eş zamanlı yürüyen bu iki temel yapıya ek olarak, Duchamp'ın yapıtlarıyla beraber onları hazırlayan zihinsel süreçleri belgeleyen notlarını çoğaltma eğilimiyle ortaya çıkan ve söz konusu çoğaltmaları bir anlamda paranteze alan; düşünselliği kutulama eylemleri de üçüncü bir koşul olarak değerlendirilmelidir.

#### 3.1. Büyük Cam'a Doğru

1913 yılında Duchamp, Büyük Cam'ın ilk gerçek planları üzerine çalışmaya başlamış durumdadır. Sayılar ve çizgilerden oluşan belirsiz eskizler, mekanik çizimleri ve mimari krokileri andırır. Çalışmanın görünümünü ve orantılarını belirlerken Sainte-Geneviève Kütüphanesi'nde perspektif ve modern geometri üzerine yapmış olduğu çalışmalar önemli bir temel oluşturur. Dördüncü boyuta yönelik ilgisi ve göremediğimiz dört boyutlu bir evrenin, kendi evrenimizdeki üç boyutlu izdüşümünün görselleşmesi üzerine düşünceleri, Duchamp'ın "oyuncu fizik" anlayışıyla beraber Büyük Cam'ın kurgusunda önemli bir rol oynar.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Duchamp'ın dördüncü boyuta yönelik teorileri, yalnızca *Büyük Cam*'da değil, üst boyutların daha altta yer alan boyutlar üzerinden tanımlanması prensibinden hareketle, iki-boyutlu malzemelerden üç-boyutlu etkiler yaratmak düşüncesinde de kendini gösterir. 1912-1920 yıllarına ait notlarında sürekli ve tutarlı bir biçimde ele aldığı optik deneyleri bu bağlamda değerlendirmek gerekir. 1918 yılında Buenos Aires'teyken gerçekleştirdiği ilk optik çalışmalardan biri olan, *To Be Looked at (from the other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour / (Camın Diğer Tarafından) Tek Gözle, Yakından, Yaklaşık Bir Saat Bakmak İçin* adlı cam çalışma, *Büyük Cam*'ın *Gözdoktoru Tanıkları*'nda kullanılmak üzere yapılan bir ön çalışma olma özelliği taşıırken, bundan sonraki yıllarda yapmış olduğu, optik deneylere bağlı çalışmalar *Büyük Cam*'dan bağımsız, hareketli yapıtlardır. (Schwarz 2000: 54)

Schwarz, Duchamp'ın estetik açıdan eskimiş ve öznel bulduğu resmin, romantik duygusallığına alternatif olarak, duygusuz bir serebral<sup>29</sup> teoriyle desteklediği yeni bir nesnellik önerisi getirdiğini belirtir. Bu yeni nesnelliği resimdeki konvansiyonel anlatımdan kaçınmak için bir yol olarak kullanır ve mekanik teknik bu kaçışın araçlarından biridir. “*Mekanik bir çizim içinde beğeni yoktur*” diyen Duchamp nesnelliği, beğeniye boyun eğme tehlikesini ortadan kaldırmak için bir yöntem olarak kullanır. Schwarz'a göre, 1913 tarihli *Boxing Match / Boks Maçı* (Resim 43) adlı çizim, Duchamp'ın bu ilkeler doğrultusundaki ilk gerçek uygulaması olması nedeniyle; teorik kurgularının çalışmalarında görünür hale geldiği noktayı belirleme özelliği taşır (Schwarz 2000: 26).

Geometrik bir şemayı andıran çizimin yanında yer alan ayrıntılı, ancak anlamsız metin, bir boks maçının birbirini izleyen aşamalarını tanımlarken, Schwarz'ın deyimiyile; “*yalnız ve robotsu kahramanın, tamamen mekanik bir geleceğe dair en karamsar bilimkurgu tahminlerini öngördüğü, bu alışılmadık mekanik dansın gelişimini hayal etmek üzere*” izleyici serbest bırakılır. Robotsu kahramanın karamsarlığını dindirmek amacıyla, bu kez tamamen insani bir duygu olarak “*erotizm*” devreye girer. Böylelikle yalnız kahraman gerçekte var olmayan bir rakiple mücadele etmek yerine, *Gelin*'i soymaya yönelir (Schwarz 2000: 130).

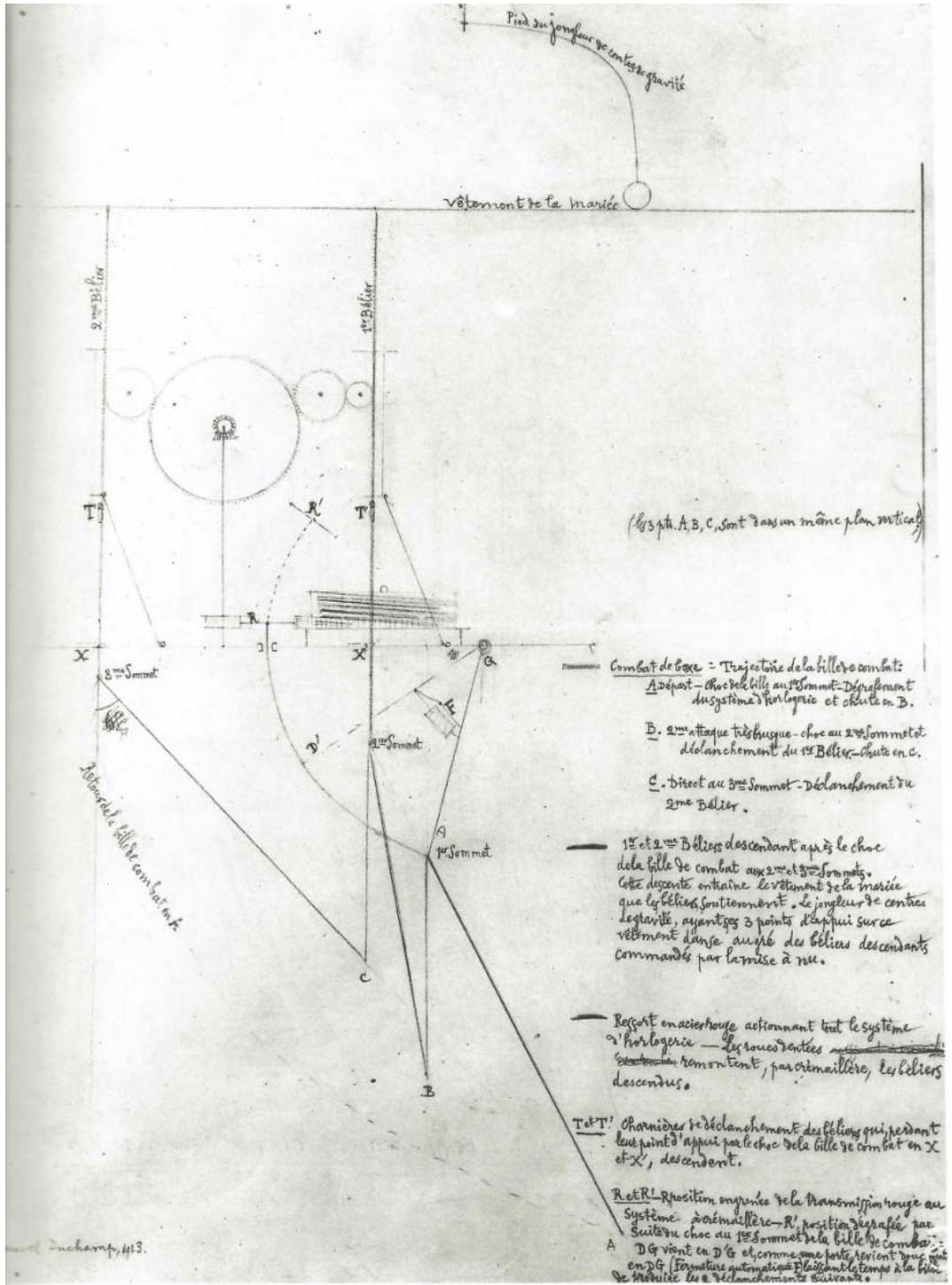
---

1920 yılında New York'ta Man Ray'in yardımıyla gerçekleştirdiği optik deney; gözün, görme alanından çıkan bir imajın görüntüsünü kısa bir süre için tutmaya devam ettiği olgusu üzerine kurulu, motorlu bir makine olan *Rotary Glass Plates (Precision Optics) / Döner Cam Plakalar* (Hassas Optik) adını taşır. Duchamp'ın tasarımına göre, bu optik makinede, üzerine bir dairenin bölümleri çizilen beş ayrı cam plaka, elektrikle işletilen metal bir eksen üzerinde döndürülerek, bir metrelik mesafeden bakıldığında, ortak merkezli dairelerin sürekli hareketine yönelik bir yanılsama yaratacaktır. Bu ilk deneme, Duchamp'ın beklediği şekilde sonuçlanmaz.

Üç yıl sonra Paris'te, aynı amaca yönelik deneylerini farklı malzemelerle sürdürür ve standart plakaların döner tablalarına yerleştirilecek, üzerlerine boyayla sarmallar çizilmiş mukavvalardan oluşan, *Disks Bearing Spirals / Sarmallar Taşıyan Diskler* serisini hazırlar. Burada söz konusu olan sarmal temasını 1925 tarihli *Rotary Hemisphere (Precision Optics) / Döner Yarımküre* (Hassas Optik) ve 1926'da tamamladığı *Anémic Cinéma* adlı çalışmalarında da kullanır. Adını Cinéma kelimesinin anagramıyla oluşturduğu, Man Ray ve Marc Allégret ile ortak bir çalışmanın ürünü olan yedi dakikalık filmde, üzerlerinde kelime oyunları yazılı diskleri, sarmallar taşıyan optik disklerle birlikte kullanarak, sıradan sinematik görüntü ile sarmalların yarattığı üç-boyutlu etki arasındaki kontrastı vurgulamaya yönelir (Schwarz 2000: 55, 56).

Duchamp dönen disklerin son yorumunu 1935 tarihli *Rotoreliefs (Optical Disks) / Döner-Kabartmalar* (Optik Diskler) ile yapar. Bu kez her iki yüzü de renkli ofset baskı yöntemiyle, numaralandırılmamış beş yüz kopya olarak basılan diskler, Duchamp tarafından filme alınmaz. Ancak *Döner-Kabartmalar*, Maya Deren'in 1943 tarihli tamamlanmamış filmi *Witch's Candle / Cadının Mumu*'nda ve sürrealist sinemacı Hans Richter'in 1946-47 tarihli, *Dreams That Money Can Buy / Paranın Satın Alabileceği Rüyalar* adlı filminin Duchamp'a ayrılan rüya bölümünde kullanılır (Schwarz 2000: 58, 59).

<sup>29</sup> Serebral: Beyinle ilgili.



**Resim 43** Marcel Duchamp, Boxing Match, 1913, Kağıt üzerine kurşunkalem ve renkli kalem, 42 x 31 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 355)

Çizime eşlik eden notlar bu süreci tanımlar niteliktedir: /Yerçekimi merkezinin jonglörü/ /bilyeleriyle/ /gelinin giysisini/ tutan /koçbaşlarına/ saldırır ve /aşağı inen koçbaşlarının iradesiyle/ /soymanın denetiminde/ /dans eder/.

*Boks Maçı*, *Büyük Cam* için bir hazırlık çalışması olarak yapılmış olmakla birlikte, tamamlanan yapıtta yer almaz. Duchamp'ın 1965'te hazırlamış olduğu *Tamamlanmış Büyük Cam* adlı gravürün, baskıda kullanılmayan bir bakır klişesinden anlaşıldığı kadarıyla, Cam'ın "bekar alanının" sol üst bölümünde yer alması planlanan çizimde, "yerçekimi merkezinin jonglörü" Cam'ın gelininin giysisi üzerine konumlanmak üzere tasarlanmıştır (Schwarz 2000: 582, 583).

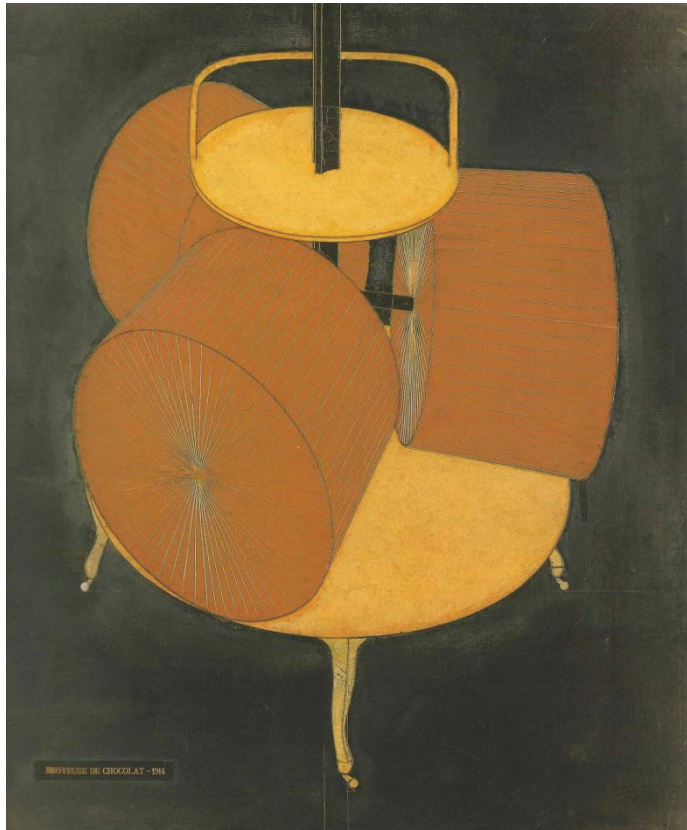
1913 yılının Şubat-Mart aylarına tarihlenen bir yağlıboya çalışma olan *Çikolata Öğütücüsü, No.1* (Resim 44) de, *Büyük Cam*'ın "bekar alanı"nın en önemli elemanlarından birinin öncülü olma özelliğini taşır. Rouen'deki bir şekerleme dükkanının vitrininde rastladığı öğütücüden etkilenen Duchamp, çikolata öğütücüsünü "15. Louis tarzı" kıvrımlı ayakları olan bir kaide üzerine yerleştirir. Öğütücü'nün bu ilk versiyonunda, gerek mekan anlayışıyla, gerekse ışık, gölge ve renklerin kullanımıyla resimsel değerlerin ön planda olduğu dikkat çeker. 1953 yılındaki bir röportajında Duchamp, bu resmi "*kübist düşüncenin parçalama mantığıyla*" (Schwarz 2000: 578) ilişkilendirir.

1914 tarihli *Çikolata Öğütücüsü, No.2*'de (Resim 45) ise resimsel kaygıların göz ardı edildiği gözlenir. Öğütücü silindirleri tanımlayan çizgiler, tuvale dikilmiş tellerle belirginleşirken, silindirlerin merkezinden çıkarak yayılan teller ise, bisiklet tekerleğini hatırlatır. Mükemmel bir perspektif uygulamasıyla, tamamen belirsiz bir mekana yerleştirilmiş son derece geometrik bir tasarım olma özelliği taşıyan, bu ikinci versiyonu Duchamp, "*kübist deli-gömleğinden tamamen kurtulduğu*" bir çalışma olarak tanımlar ve *Büyük Cam*'a aktarılmak üzere hazırlanmış bir "*baskı kalıbına*" benzeter (Schwarz 2000: 606). *Çikolata Öğütücüsü* alegorik bir unsur olarak, *Büyük Cam*'ı kavramsal düzeyde özetleyen, bir masturbasyon metaforudur ve güçlü bir sembolik anlatım taşır: "*Kendiliğinden*" çalışan makinenin, onu harekete geçirecek birine ya da bir şeye ihtiyacı yoktur; çünkü "*bekar adam, çikolatasını kendi öğütür*" (Moure 2009: 73).





**Resim 44** Marcel Duchamp, Chocolate Grinder, No.1, 1913, T.ü.y.b., 62 x 65 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 358)



**Resim 45** Marcel Duchamp, Chocolate Grinder, No.2, 1914, T.ü.y.b., 65 x 54 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 359)

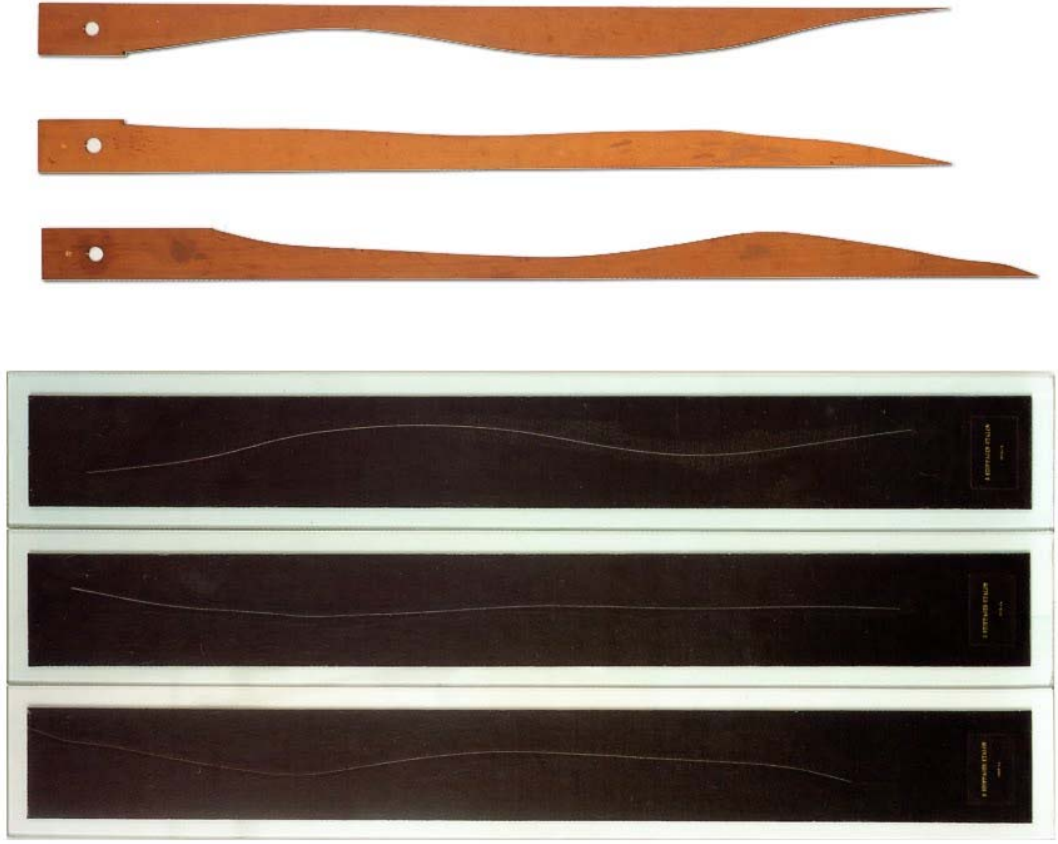
Duchamp, 1913-14 yıllarında gerçekleştirdiği *3 Standard Stoppages / 3 Standart Durdurma* (Resim 46) adlı çalışmasıyla geleneksel anlamıyla sanat yapıtından kopuşunu tam anlamıyla netleştirir. Sanatçının “*konserve edilmiş şans*” (Cabanne 2010: 46) olarak tanımladığı çalışma, bir resim olmadığı gibi, bir heykel olarak da nitelendirilemez. Aslında Duchamp bu çalışmasında, bir deneyin sonuçlarını kaydetmiştir ya da kendisi böyle olduğunu söyler: Bir metre uzunluğundaki üç teli, birbirini ardına, bir metre yükseklikten, yatay bir düzleme bırakarak “*kendi deformasyonlarını*” (Cabanne 2010: 47) yapmalarına olanak tanır. Richard Hamilton’a yapım presedürünü şöyle anlatır: Tamamen şansa bağlı konumlarıyla, bu üç teli, prusya mavisine boyanmış tuvalin üzerine yapıştırır ve tuvali üç şerit halinde keser. Her bir tuval şeridinin kenarına, üzerinde altın yaldızlı harflerle “*3 STOPPAGES ETALON / 1913-14*” yazılı siyah deriden etiketler ekler. Daha sonra tuval şeritlerini cam plakalara yapıştırır ve üç tahta çıtayı, her birinin bir kenarı, üç telin düşme konumlarını tekrarlayacak şekilde keser. Son olarak, cam plakaları ve kesilmiş tahta çıtaları bir kroket kutusuna yerleştirir<sup>30</sup> (Schwarz 2000: 595).

Mink *3 Standart Durdurma*’yı; bir kutunun içinde sunulan bir “*düşünce*”, bu “*düşüncenin uygulaması*” ve bu uygulamadan doğan bir “*kural*” olarak tanımlarken, Fransa’nın Sévres kentindeki *Bureau International des Poids et Mesures, BIPM / Ağırlıklar ve Ölçüler Uluslararası Bürosu*’nda saklanan standart platin metre ile karşılaştırır (Mink 2006: 44). 1875’te kurulan BIPM, 1889 tarihli *Birinci Ağırlıklar ve Ölçüler Genel Konferansı*’nda belirlenen koşullar doğrultusunda, uluslararası metre prototipi olarak, yüzde doksan platin, yüzde on iridyum alaşımından yapılmış, bir metrelik kalıbı koruma altına alır. 1983 yılında *Onyedinci Ağırlıklar ve Ölçüler Genel Konferansı*’nda metrenin tanımı, “*ışığın boşlukta 1/299.792.458 saniyede aldığı mesafe*” olarak değiştirilmekle birlikte, 1889 tarihli “*platin metre*” prototipi BIPM’de, bir müze nesnesi olarak, halen saklanmaktadır.<sup>31</sup>

---

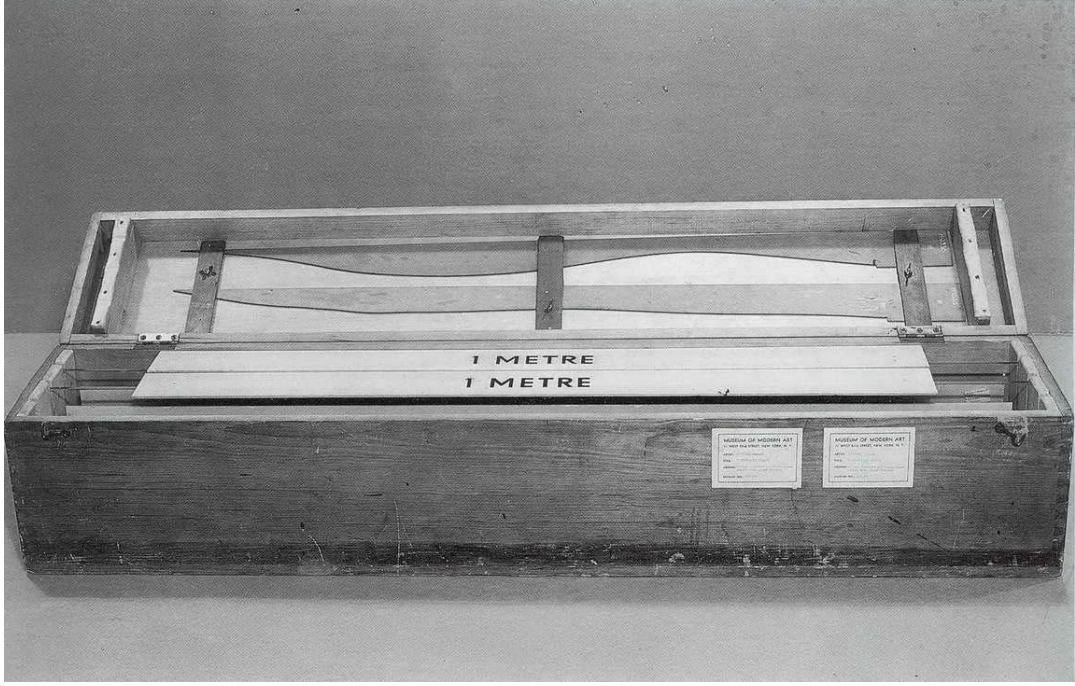
<sup>30</sup> Duchamp’ın, *3 Standart Durdurma* ile ilgili olarak Hamilton’a aktardığı tamamlanma süreci gerçekte olduğundan bir hayli çabuk görünmektedir. 1914 Kutusu’nda, üzerlerine tellerin yapıştırıldığı üç tuvalin camsız olarak görüldüğü fotoğraflar bulunmaktadır. Tahta çıtaları ise, tellerin kıvrımlarına uygun olarak, 1918 yılında Katherine S.Dreier’in siparişi üzerine yaptığı -son yağlıboya tablosu olan- *Tu m*’u boyarken, Durdurmalar’ı resmin sol alt köşesine aktarmak amacıyla bilinmektedir. Bu tarihten sonra Durdurmalar ve tahta kalıplar Dreier’da kalır. *3 Standart Durdurma*’nın son şeklini alması için, aradan 18 yıl daha geçer ve 1936 yılında, koleksiyonunda bulunan *Büyük Cam*’ı tamir etmek üzere Dreier’in yanına giden Duchamp, burada yeniden bulduğu Durdurmalar’ı camın altına monte eder ve tahta kalıplarla beraber, hazırlanan kutunun içine yerleştirir (Schwarz 2000: 596).

<sup>31</sup> [http://www.bipm.org/en/si/si\\_brochure/chapter2/2-1/metre.html](http://www.bipm.org/en/si/si_brochure/chapter2/2-1/metre.html) (erişim: 02.04.2012, 18:54)



**Resim 46** Marcel Duchamp, 3 Stoppages Étalon, 1913, Şansa bağlı kurulan asamblaj, 3 parça tel her biri 100 cm., Prusya Mavisine boyalı tuval şeritleri, The Museum of Modern Art, NY, Katherine S.Dreier'in Mirası (Schwarz 2000: 346)

Duchamp'ın *3 Standart Durdurma*'sı da sanatçı için bir prototip olma özelliği taşır; kendine özgü bu ölçüm standardını, 1914 tarihli *Network of Stoppages / Durdurmalar Ağı* ve *Büyük Cam* (1913-1925) gibi başka işlerinde ölçme ve çizgi belirleme aracı olarak kullanır. *3 Standart Durdurma* 1953 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi, MOMA'da sergilenirken, Duchamp'ın isteği üzerine, yapıta üzerinde "*1 Metre*" yazan iki adet geleneksel metre eklenir (Resim 47). Böylelikle Duchamp, konvansiyonel ölçüm standartlarıyla, kendine özgü ölçme standartları arasındaki farkı görselleştirirken; kayıtsız şartsız kabul ettiğimiz şeylerin, aslında büyük ölçüde keyfi varsayımlar oluşunu sorgular.



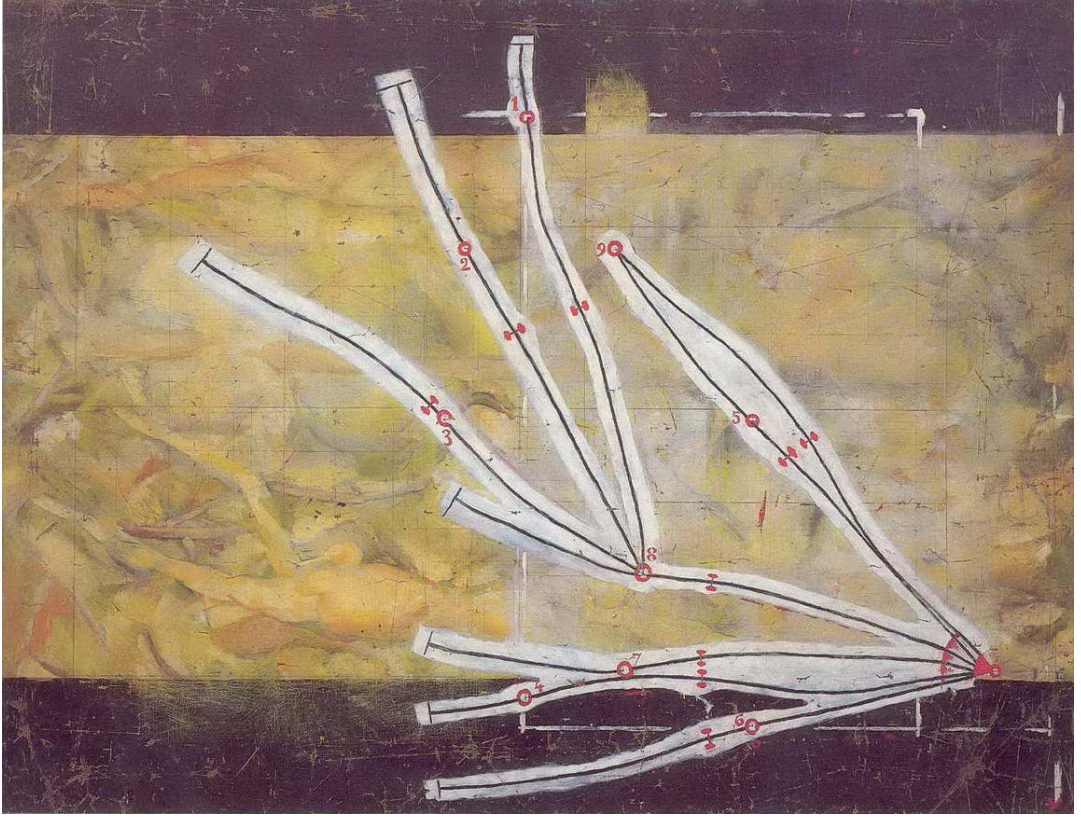
**Resim 47** Marcel Duchamp, 3 Stoppages Étalon (kutusunda), 1913, Şansa bağlı kurulan asamblaj, The Museum of Modern Art, NY (Schwarz 2000: 345)

Duchamp'ın ölçüm aracının standartlarını “şakacı” bir biçimde “değişken, keyfe keder” standartlar olarak tanımlayan Mink, Roussel'in “Étalon à platine / Platin Standart”ını da hatırlatır (Mink 2006: 45). Duchamp'ın *Büyük Cam*'in çıkış noktası olarak tanımladığı *Afrika İzlenimleri*'nde yer alan, Roussel'in konuşan atı *Romulus*, diğer atlar arasında bir “Étalon à platine” olarak gösterilir. Yazınsal bir çeviride, “platin standart” olarak çevrilebilecek bu tanımlama, Fransız argosundaki kullanımıyla “dilli aygır”a karşılık gelir.<sup>32</sup> Kelime oyunlarına dayalı anlam çoğaltmaları, Duchamp'ın bir tür usta olarak değerlendirdiği Roussel'den etkilendiği en belirgin özelliklerden biri olarak dikkat çeker.

Duchamp, 1914 tarihli *Network of Stoppages / Durdurmalar Ağı* (Resim 48) adlı çalışmasında 3 *Standart Durdurma*'nın dalgalı hatlarının her birini üçer kez kullanarak, bir tür şema oluşturur. Elde ettiği bu şemayı ise ilerleyen yıllarda *Büyük Cam*'in *Bekarları*'nı ya da *Dokuz Eril Kalıp*'ı yerleştirmek üzere bir araç olarak kullanır (Mink 2000: 45).

<sup>32</sup> Raymond Roussel, “Impressions of Africa”, İngilizce'ye çeviren: Mark Polizzotti, New York, 2011, Polizzotti'nin sunuş yazısından, (2011: XIII)





**Resim 48** Marcel Duchamp, Network of Stoppages, 1914, T.ü.y.b., 147,7 x 197 cm. The Museum of Modern Art, NY, Abby Aldrich Rockefeller Fund ve Bn. William Sisler'in hediyesi (Schwarz 2000: 347)

*Durdurmalar Ağı*'nda yer alan dokuz çizginin her birine, ilgili olduğu Eril Kalıp'ın numarasını kaydeder. Tuvalin sağ alt bölümünde bulunan “sıfır noktası”, Bekar'ın “iletişim kanalları” olan dokuz *Kılcal Boru*'nun, birinci eleğin altında birleştikleri yeri belirler. Schwarz buradan hareketle, *Durdurmalar*'ın (étalons) da bir tür iletişim modeli olarak tasarlanmış, yeni bir dil oluşturduğu yorumunu yapar. Çalışmanın adında saklı olan kelime oyununu da bu doğrultuda açıklar:

*“Fransızcadaki étalon kelimesi, hem ‘damızlık at, aygır’, hem de ‘ağırlık ve ölçü standardı’ anlamına gelir. (Mètre étalon, standart, resmi metredir; l’étalon d’or, altın standardıdır.) Başlığın birincil anlamı, bu çalışmanın (standart, resmi metreden farklı olarak) ‘uzunluk birimine ait yeni bir imaj ... eksiltilmiş bir metre’ olduğunu kusursuz bir biçimde ifade eder. Bununla birlikte, ikincil anlamı daha bilgi*



verici niteliktedir; damızlık atın öjenik<sup>33</sup> işlevi, *Durdurmalar*'ın yeni biçimler ve kelimeler oluşturma işleviyle paralellik taşır." (Schwarz 2000: 129, 130)

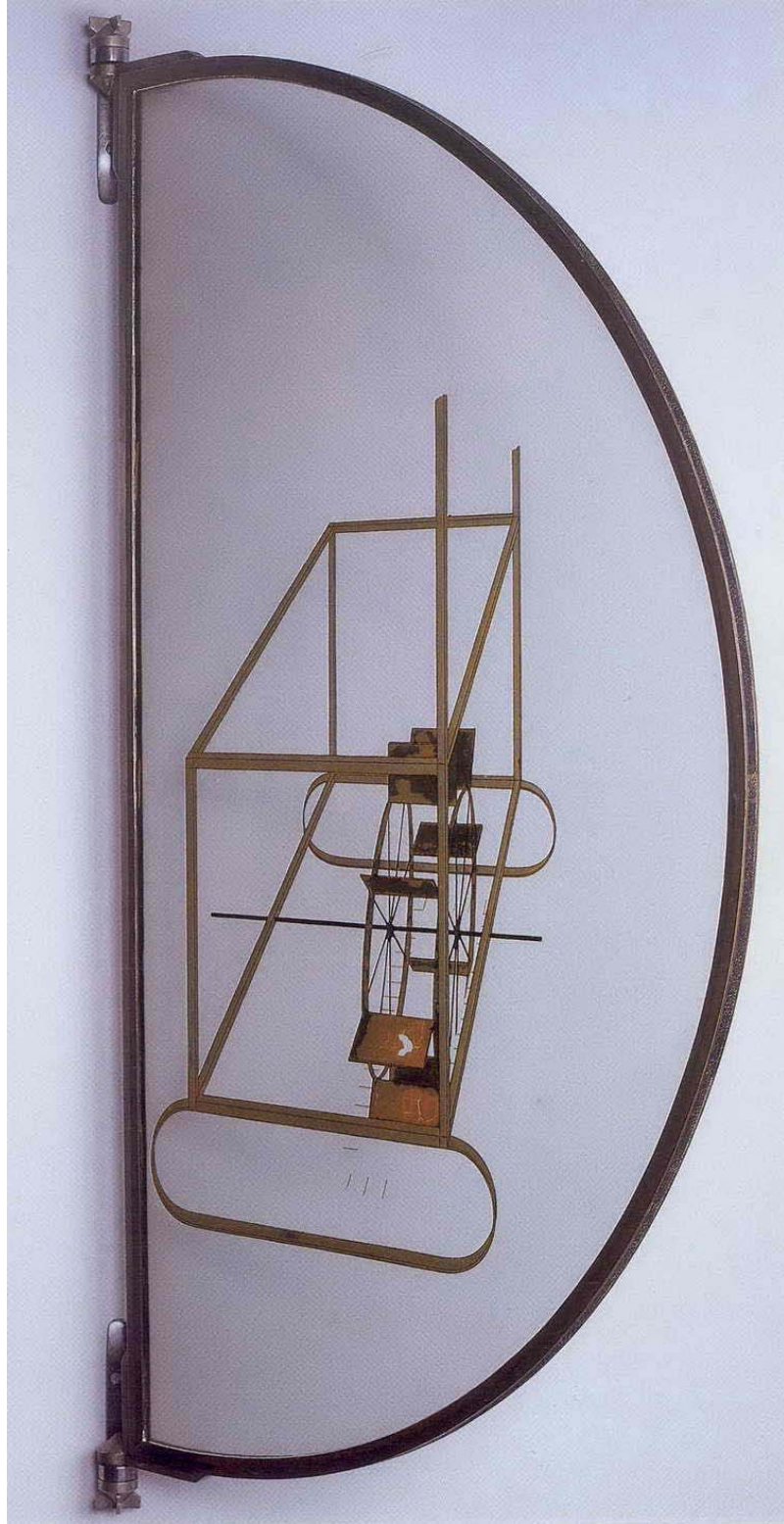
*Durdurmalar Ağ*'ının arka planında yer alan tamamlanmamış yağlıboya resim, 1911 yılına ait *Baharda Genç Adam ve Genç Kız* adlı yapıtın büyütölmüş bir versiyonudur. Duchamp yarım kalan bu eski tuvali alarak, tamamını yeniden boyamak yerine, orijinal kompozisyonun sağ ve sol kenarlarını boyayarak kapatır ve planlamakta olduğu *Büyük Cam*'ın yarı-ölçekli bir tasarımına dönüştürür. Dikey pozisyondayatay konuma getirdiği tuvalin üzerine, sağ alt köşeden başlayarak, dallara ayrılan *Durdurmalar Ağ*'ını, *3 Standart Durdurma*'nın dalgalı hatlarını üçer kez kopyalayarak çizer.<sup>34</sup> *Durdurmalar* üzerinde yer alan, rakamlarla işaretlenmiş daireler, Duchamp'ın notlarında "dokuz eril kalıp" olarak adlandırdığı noktaların *Büyük Cam* üzerindeki konumunu belirlerken, çizgiler de dokuz "kalcal boru"ya dönüşür (Molderings 2010: 44, 45).

*Büyük Cam*'a transfer edilecek bir tür kalıp olarak düşünölmüş bir başka çalışma olan ve *Kayarga* (Resim 49) adıyla da bilinen, *Glider Containing a Water Mill in Neighbouring Metals* (1913-1915) Duchamp'ın cam üzerine yapmış olduğu ilk resim olma özelliğini taşır. Yarım-daire formunda iki cam tabakanın arasında yağlıboya ve kurşun tel kullanılarak yapılmıştır. Hareketli menteşelerle duvara asılmak üzere tasarlanan bu cam resmi, Duchamp'ın notlarına göre birincisi "yüzeyde", ikincisi "boşlukta" olmak üzere, iki farklı "yer değiştirmeyi" araştırır (Schwarz 2000: 28). *Büyük Cam*'ın Bekar aygıtının bir elemanı olan *Kayarga*, *Çikolata Öğütücüsü*'nden çıkan milin tepesinde yer alan bıçakların oluşturduğu, kastrasyon makasını harekete geçirir. *Çağlayan* ise, *Kayarga*'yı harekete geçiren gücü sağlar (Schwarz 2000: 625).

---

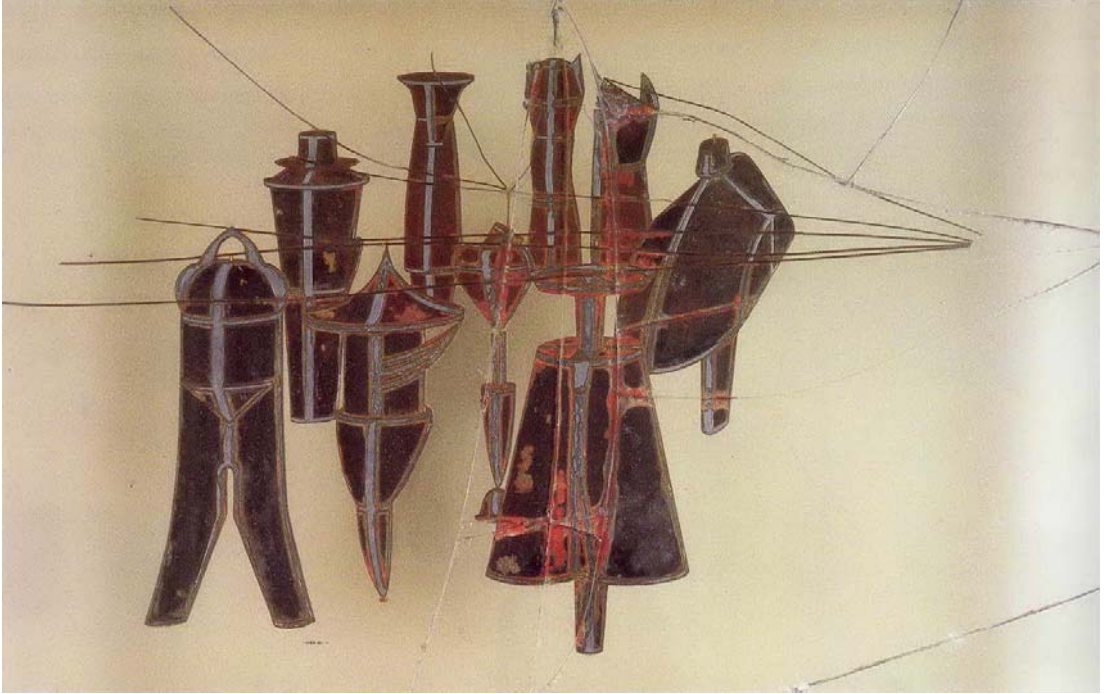
<sup>33</sup> Öjenik: İnsan ırkında kalıtsal karakterlerin geliştirilmesi ve sosyal kontrol ile uğraşan bir bilim dalı ve bununla ilgili öğretisi.

<sup>34</sup> Duchamp'ın *Durdurmaları* tuvale hangi yöntemle aktardığı kesin olarak bilinmemekle beraber, *Durdurmaların* tahta kalıplarını, ancak 1918 yılında hazırlamış olduğu için, 1914 tarihli *Durdurmalar Ağ*'ını yaparken, ince bir kopya kağıdı kullanmış olabileceği düşünölmektedir (Molderings 2010: 46).



**Resim 49** Marcel Duchamp, Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals, 1913-15, Cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel, iki cam plaka arasına yerleştirilmiş, 147 x 79 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 357)

Cam üzerine yapılan ikinci resim ise 1914-15 yıllarına tarihlenen *Dokuz Eril Kalıp*'tır (Resim 50). *Baharda Genç Adam ve Genç Kız* (bkz. Resim 25) adlı resimden bu yana varlığını sürdüren “bekar” izleğini bu kez *Dokuz Eril Kalıp* görselleştirir. *Çıplak*, “merdivenden inerken” nasıl hareketin evrelerine bölünerek çoğaldıysa, *Bekar* da burada çoğalır ve *Dokuz Eril Kalıp* halini alır. Schwarz'a göre, bu çoğaltılmış *Bekarlar*, Duchamp'ın kendisine yönelik bir “alegoridir” (Schwarz 2000: 126). 1913 tarihli *Özel Kılık ve Üniformalar Mezarlığı* adlı eskizde yer alan sekiz kişiliğe (*Papaz, Büyük Mağaza Teslim Görevlisi, Jandarma, Zırhlı Süvari, Polis Memuru, Mezarıcı, Uşak, Kahveci Yamağı*) eklenen *İstasyon Şefi*'yle, *Dokuz Eril Kalıp* belirlenir. Octavio Paz, Duchamp'ın burada kullanmış olduğu üniformalarla, “erkekliği koruma altına aldığı” saptamasını yapar ve bu koruma etkisini üniformaya özgü iki özellikte açıklar. Bunların birincisi, yalnızca erkeklere özgü olmasından dolayı, üniformanın iki cins arasındaki farkı netleştirme özelliği, ikincisi ise üniformanın erkekleri birbirine yaklaştırarak, bir topluluk ve birlik haline getirme özelliğidir (Paz 2000: 145).



**Resim 50** Marcel Duchamp, *Nine Malic Moulds*, 1914-15, Cam üzerine yağlıboya, kurşun tel ve kurşun levha, iki cam plaka arasına yerleştirilmiş, 66 x 101,2 cm. Alexina Duchamp Koleksiyonu, Fransa (Schwarz 2000: 344)



### 3.2. Büyük Cam; Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit



**Resim 51** Marcel Duchamp, *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Même / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even / The Large Glass*, 1915-23, İki cam plaka üzerine yağlıboya, vernik, kurşun folyo, kurşun tel; beş cam şerit, alüminyum folyo, ahşap ve çelik çerçeve ile her biri iki cam plaka arasına yerleştirilmiş, 277,5 x 175,8 cm. (çerçeve ile) Philadelphia Museum of Art, Katherine Dreier'in Mirası (Mink 2006: 75)

Duchamp bir başka malzeme yerine camı tercih etmiştir; çünkü çok boyutlu sürekliliği anlık bir biçimde dondurarak, iki boyutlu bir düzlemde temsil etmek üzere camın en uygun malzeme olduğunu düşünür (Moure 2009: 79). Ayrıca cam, kendisini çevreleyen görüntüleri yansıtma ve saydam olma özelliklerinden dolayı benzersiz bir resimsel arka plan niteliği taşır: Cam üzerindeki çalışma, sunulduğu ortama ait görüntüleri de resim uzamının içine dahil ederken, ortama bağlı olarak resme eklemlenen bu ikincil uzam, aynı zamanda izleyicinin konumuna bağlı olarak da, her bakışta farklı bir çerçeve yapılanmasına olanak tanır. Malzeme seçimiyle sağlanan bu yapılanmayı, kavramsallaştırmaya yönelik bir hamle olarak değerlendirmek gerekir (Resim. 51).

Hermetik yapısından dolayı, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit*'i (Resim 52) çözümlene girişimleri, sayısız alternatif yorumla sonuçlanabilir. Duchamp, 1934 yılında *Yeşil Kutu* notlarını yayımlayarak, yapıtı yorumlamaya yönelik kendine özgü bir yol gösterir. Paz, *Büyük Cam* ve *Yeşil Kutu*'nun "*birbirlerini yansıtan bir aynalar sistemi oluşturduğunu; her birinin diğerini aydınlattığını ve düzenlediğini*" söyler (Paz 2000: 144).

1912 yılında Münih'te ortaya çıkan orijinal konseptten, 1915 yılında New York'ta *Büyük Cam*'in yapımına başlamasına kadar geçen üç yıllık süreç içinde Duchamp, uygulamayı ayrıntılarıyla tanımlayan notlarını yazmış ve yapıtın temel elemanlarını oluşturan parçaların örneklerini de büyük ölçüde tamamlamış durumdadır.

Üst ve alt olarak ikiye bölünmüş olan uzam, aslında hiçbir zaman bir araya gelemeyecek iki ayrı dünyayı tanımlar gibidir. Üst bölümde yer alan Gelin'in alanı sarsılmaz bir bütünlük ve mükemmellik sergilerken, Bekar'a ayrılan alt bölüm "*erotizmin güdülediği*" -bekarlığa özgü- dağınık yapılanmasıyla, bir türlü ulaşamadığı bir "*bütünlüğe kavuşma*" arzusu içindedir (Moure 2009: 71).

Schwarz, *Gelin*'in ve *Bekar*'ın psikolojik boyutlarını araştırırken, "*mantıksal ve biçimsel bir süreklilik*" olgusuna dikkat çeker (Schwarz 1989: 35). Gerçekten her iki figürün de daha önceki yapıtlarda kolaylıkla izini sürmek mümkündür: *Baharda Genç Adam* ve *Genç Kız*'in oldukça androjen *Genç Kız*'ı, *Dulcinea*'da yeniden ortaya çıktığında beş ayrı figüre bölünür ve daha bu resimde soyunmaya başlar. Söz konusu figür, dönüşümünü sürdürürken, önce "*hızlı çıplaklarla çevrili*" *Kraliçe*, ardından da sırasıyla *Bakire* ve *Gelin* olarak karşımıza çıkar. Aynı şekilde *Genç Adam*,



“merdivenden inerken” çoğalan *Çıplak* ve “hızlı çıplaklarla çevrili” *Kral* figürleri de *Bekar*’ın dönüşüm zincirinin halkalarını oluşturur.

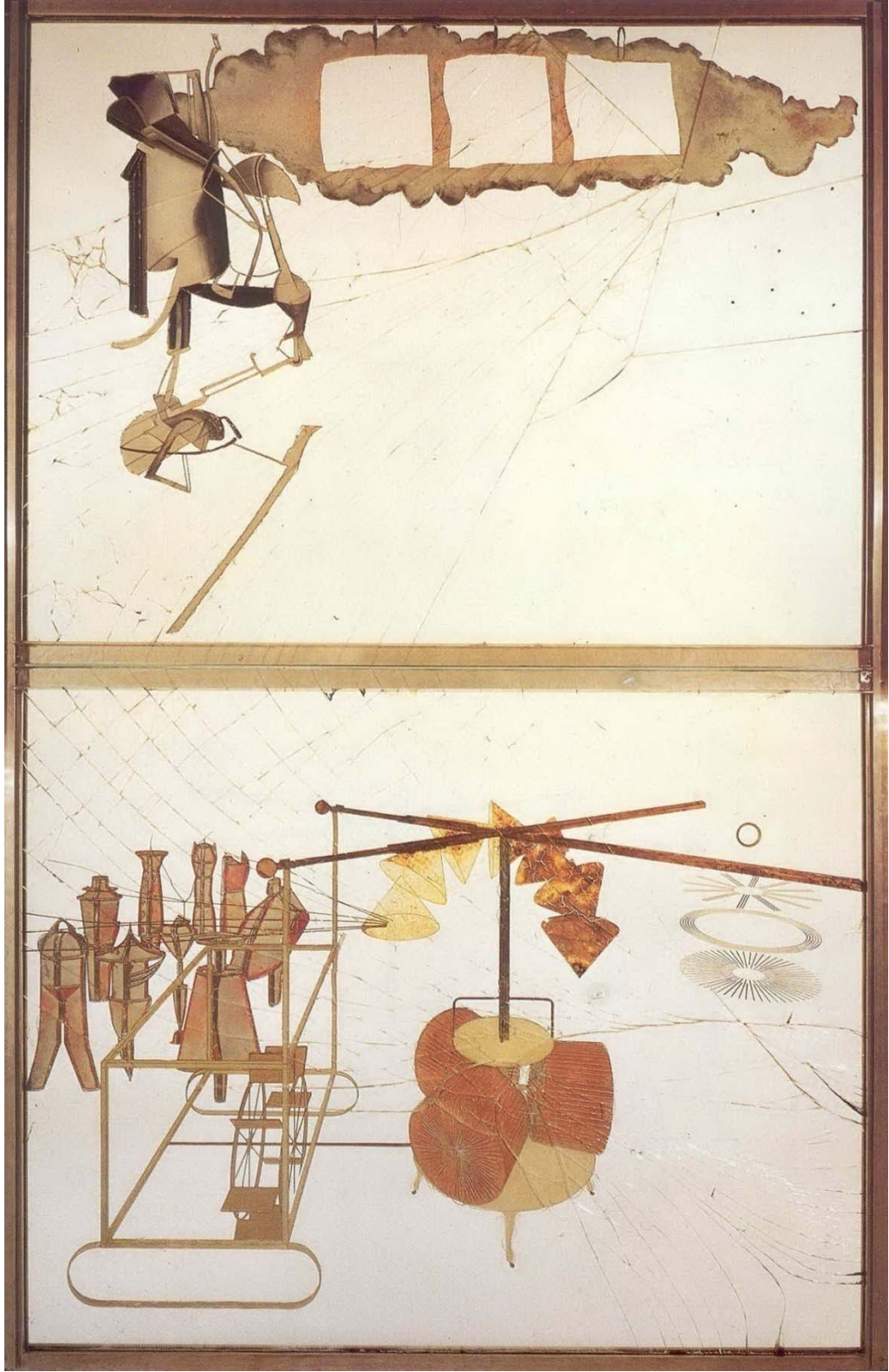
Duchamp, *Büyük Cam’ın Gelin*’nin mekanizmasını kurgularken 1912 yılında Münih’te yapmış olduğu *Gelin* (bkz. Resim 40) adlı yağlıboya tablosundan yararlanarak, Gelin alanının sol üst bölümüne *Asılı Dişi*’yi yerleştirir. Çiçeklenmiş bir tür hale görünümünde olan, ten rengi bulutsu yapıdaki *Samanyolu*, Gelin’in duvağını oluşturur. *Samanyolu*’nun içinde yer alan *Hava Akımı Pistonları* ise, hem adlarının yarattığı çağrışım, hem de mekanik işleyişleri gereği, dışiliğe özgü duvak elemanı içinde erkeksi bir vurgu olarak dikkat çeker. Gelin, alt alandaki *Bekar*’ın erotik arzusu ile harekete geçen bir mekanizmaya sahiptir ve bu şekliyle onun arzusu, bir tür elektro-soyunma rızasından ibaret görünmekle birlikte, “buyruklarını yayabilme” özelliği, Gelin’in aslında iletişimsel bir güce sahip olduğunu gösterir.

Organik ve mekanik formların düzenlenmesiyle oluşan Gelin, Duchamp’ın tanımlamasına sadık kalırsak; bir “motor”dur. Jean Clair bu motorun “*aynı zamanda hareketi isteğe duyarlı olan canlı bir varlık*” olduğuna dikkat çeker (Clair 2000: 82). Bu durumda Gelin’in doğasını bir yanıyla mekanik, diğer yanıyla organik olan; ikili bir yapı olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Gelin bir yandan “*alfabetik-aşk direktiflerini*” yayarken, bekarları tarafından aktive edilen elektriksel soyunma eylemiyle, gelinin bunu kabul etme arzusu buluşur. Ancak Gelin *Zayıf Silindirler* yardımıyla motora yayılan ve Gelin’i harekete geçiren, kendi *Aşk Benzinine* sahiptir ve bu özelliğiyle, “*kendine yeten*” bir konumdadır, Bekarlar ise kendilerinin dışında, iki ayrı değişkene bağımlıdır: *Akan Su* ve *Aydınlatıcı Gaz* (Moure 2009: 75).

Paz, Bekarların tüm etkinliğine, Gelin’in yaydığı enerjinin neden olduğunu ve bunun Gelin tarafından yönlendirilen bir “*yanılsama etkinliğinden başka bir şey olmadığını*” söyler. “*Aşağısı bekarlara ait, kayarganın yinelemelerinin de ortaya koyduğu gibi, tekdüze bir cehennemdir. Yukarısı, bekarların tüm sızlanmalarına ve saldırılarına kulak asmayan bakirenin ıssız uzamıdır.*” Üst bölümde “*enerji ve kararlılık*” hüküm sürerken, altta tam anlamıyla bir “*edilgenlik*” söz konusudur. (Paz 2000: 146)

Aslında Büyük Cam, “*röntgenciliğin, cinsel birleşmenin yerini aldığı*” (Schwarz 1989: 49) erotik bir soyma/soyunma ritüelidir.



**Resim 52** Marcel Duchamp, *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Même / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even / The Large Glass*, 1915-23, İki cam plaka üzerine yağlıboya, vernik, kurşun folyo, kurşun tel; beş cam şerit, alüminyum folyo, ahşap ve çelik çerçeve ile her biri iki cam plaka arasında yerleştirilmiş, 277,5 x 175,8 cm. (çerçeve ile) Philadelphia Museum of Art, Katherine Dreier'in Mirası (Schwarz 2000: 361)

Gelin ve Bekar'a ait alanlar, *Gelin'in Giysisi*'ni temsil eden üç *Yalıtkan Levha* ile birbirinden ayrılır. Bekar Aygıt altı temel bileşenden oluşur: Su Değirmeniyle çalışan *Kayargalar*, Bekarları temsil eden *Dokuz Eril Kalıp*, yarım-dairesel bir düzen içinde yerleştirilmiş *Elekler* ile Bekarları birbirine bağlayan *Kılcal Borular*, *Çikolata Öğütücüsü* ve *Gözdoktoru Tanıklar*.

*Aydınlatıcı Gaz*, *Durudurmalar Ağı'nın* (bkz. Resim 48) *Büyük Cam'a* aktarılmasıyla elde edilen *Kılcal Borular'*ın belirlediği yolu izleyerek, *Dokuz Eril Kalıp'*ın içinden geçerken, fiziksel değişimlere uğrar ve “uzunluk biriminde gerinme olgusu” ile önce “ilksel uzun değnekler” halinde katılaştır, daha sonra kırılarak, havadan daha hafif olan “donmuş gazın sırça maden pulları” halini alır ve yükselmeye başlar. (Clair 2000: 73) *Elekler* maden pullarının, yayılmasını engeller; sırayla konik formlu eleklerin içinden geçerken, bir yandan da tortularını bırakırlar. “Üç yönlü bir tür labirenti” geçmeye çalışan maden pulları, yönlerini şaşırır ve “konuma bağlı bilinçlerini” yitirirler. Sonuç olarak maden pulları kişiliklerini kaybederler ve birbirleriyle olan bağlantı içgüdüsünden dolayı, tekrar birbirlerine karışarak, sıvı halde yeniden bütünleşirler (Moure 2009: 82).

Duchamp konik formlu *Elekler'*i renklendirmek için sıradışı bir malzemeye başvurur: Toz! Paris'e bir yolculuk yapan Duchamp'ın, birkaç ay boyunca New York'taki atölyesinin zemininde yatay şekilde bıraktığı Cam'ın yüzeyi tamamen tozla kaplanır. Ocak 1920'de New York'a dönen Duchamp, aynı zamanda yakın arkadaşı olan, Man Ray'i bu görüntüyü fotoğraflamak üzere atölyesine çağırır. Fotoğraf çekildikten sonra Duchamp, üzerlerinde birikmiş olan tozu vernikle sabitleyerek, *Elekler'*i renklendirir (Schwarz 2000: 684). Man Ray'in uzun bir pozlamayla, çıplak bir ampülün yapay ışığında çekmiş olduğu siyah-beyaz fotoğraf ise, bu tozlu manzaranın *Büyük Cam'dan* bağımsız, başlı başına bir yapıt, hatta bir tür hazır-yapım özelliği kazanmasını sağlar ve böylece *Dust Breeding / Üreyen Toz* (Resim 53) ortaya çıkar.



**Resim 53** Man Ray ve Marcel Duchamp, *Elevage de Poussière / Dust Breeding*, 1920, Fotoğraf, Orijinal negatiften Jelatin Gümüş Baskı, 7,2 x 11 cm., Jedermann Koleksiyonu, ? (Schwarz 2000: 351)

*Aydınlatıcı Gaz*'ın Bekar alanındaki ilerleyişi sürerken, “yatay düzlemde yerçekiminden etkilenmeyen” “özgürleşmiş metal”den kızak ayaklarıyla *Kayarga*, ileri geri hareketler eşliğinde “*onanistik yakarışlara*” başlar. Kızak ayaklarının arasında ve *Çikolata Öğütücüsü*'ne bağlı bir mil üzerinde duran *Su Değirmeni*, kalıpların üzerindeki bir alandan akan suyun yardımıyla, “ağırlıklara göre değişen” bir tür makara sistemine dayalı, karmaşık bir mekanizmayı çalıştırmak üzere tasarlanmıştır. Bu mekanizma “titreşen yoğunluklu” bir malzemedен yapılmış olan bir kopçayı indirecek ve *Kayarga*, *Çikolata Öğütücüsü*'ne doğru hareket ederek, makasın açılmasını sağlayacaktır. Bu şekilde içinde dokuz delik bulunan bir ağırlık aşağı doğru inerken, eleklerden çıkan sıvı haldeki gazı “damla heykelcikler” şeklinde sıçratacak ve her bir damla, yansıl olarak yukarıdaki Gelin Alanı'na ulaşacaktır. Duchamp, *kayarga* ile birlikte çalışan bu mekanizmayı *Büyük Cam* üzerinde gerçekleştirmez. Projelendirilen şekliyle, damlaların yansıl imgesi “gözdoktorlarının tanıklığında” optik bir prizmadan geçerek, her ikisi de gerçekleştirilmeyen, *Boks Maçı* ve *Yerçekimi Düzenleyici* mekanizmaların yardımıyla, dönüşümünü tamamlayacaktır.

Sıçratılan damla heykelciklerinin, perspektifin kaçış noktasında bulunan tek bir “hedefe” isabet etmesi gerekirken, “sıradan yeteneklere” sahip olan Bekar Makinesi,

üç atma girişimine rağmen hedefi tutturamaz. Her denemede üçe bölünen atışlarla, toplamda dokuz ayrı “atış” yapar. Büyük Cam’da bu girişimlerin sonucunda oluşan *Dokuz Mermi Atışı*, Gelin alanının sağ üst bölümünde, *Samanyolu*’nun biri üzerinde, diğer sekizi ise açığında olmak üzere görülmektedir. Bu bölge, Gelin’in buyruklarıyla Bekar alandan gelen imgelerin buluşması amacıyla tasarlanmış olsa da, mekanizmadaki eksik parçalar nedeniyle düşlenen buluşma bir türlü gerçekleşmez. (Moure 2009: 82-84).

Duchamp 1923 yılında Büyük Cam’ın yapımını, tamamlamadan sonlandırmasıyla ilgili olarak şöyle söyler:

“...bitiremediğim için üzülüyorum, ama çok monotonlaşmıştı, bir transkripsiyondu<sup>35</sup>, ancak sona yaklaşırken içinde yaratıcılık kalmamıştı. Böylece bir fiyasko oldu. 1923’te Avrupa’ya dönmek üzere [ABD’den] ayrıldım ve üç yıl sonra döndüğümde ‘Cam’ kırılmıştı...” (Cabanne 2010: 65)

Octavio Paz, yapıtın tamamlanmamış olmasını “son sözün söylenmemiş olmasına” benzeter. “Sürekli yeni yorumlara yol açan ve bitmemişliğiyle, yapıtın dayanağını oluşturan boşluğa işaret eden bir açık uzam” şeklinde yorumladığı Büyük Cam’ı “yeni bir yaratı biçemi ortaya koyan” bir “açık yapıt” olarak değerlendirir (Paz 2000: 149).

Duchamp ise *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit*’i, bir resim olarak değil, “camda gecikme” olarak tanımlar. Yapıtın oluşturulması için geçen sekiz yıla, camda yer alan unsurların öncüllerini oluşturan çalışmalarla geçen yaklaşık dört yıl da eklenirse, beklemeye ve sessizce kurgulamaya ayrılan bu uzun sürenin oluşturduğu atmosferi anlatmak için kullanılan “gecikme” tanımlaması oldukça akla yatkın görünmektedir. Bununla birlikte, *Yeşil Kutu* notlarında Duchamp bu tanımlamaya kendine özgü bir “açıklık” getirmeyi ihmal etmez:

“ ‘Tablo’ veya ‘boya resmi’ yerine ‘gecikme’yi kullanmak; cam üzerine tablo, camda gecikme haline gelir –ama camda gecikme, cam üzerine tablo demek değildir.-

*Bu sadece, söz konusu nesneyi, ‘tablo’ olarak düşünmemeyi sağlamak için kullanılan bir yöntemdir –gecikmenin farklı anlamlara çekilmesiyle değil, onların kararsız*

<sup>35</sup> Transkripsiyon: Çeviri yazı. Müzik terminolojisinde de, herhangi bir enstrümanla çalınmak üzere yazılmış bir eserin, farklı bir enstrümanla çalınması için değiştirilmesine, transkripsiyon denir.



*birleşiminde, mümkün olan en genel haliyle, bir gecikme yaratmak. 'Gecikme' – 'düzyazıda şiir' ya da 'gümüştten tükürük hokkası' dendiği gibi; camda gecikme.' (Sanouillet ve Peterson 2010: 26)*

Yapıtın tam ismi de aslında oldukça kafa karıştırıcıdır. Fransızca orijinaliyle; *La Mariée mise à nu par ses Celibataires, Mème* başlığının sonunda yer alan “mème” kelimesinin ne anlama geldiğini soran Pierre Cabanne’ye verdiği cevapla, Duchamp bu bilmeceyi biraz daha karmaşıklştırır. “Mème”in, “resimdeki hiçbir şeyle ilgili olmadığından, hiçbir anlam taşımayan bir zarf/belirteç<sup>36</sup> olduğunu” ve kendisinin bu “anlamdışıklıkla ilgilendiğini” söyler (Cabanne 2010: 40). Duchamp’ın kelime oyunlarına olan düşkünlüğü ve yapıtlarına verdiği isimlerle hedeflediği anlam çoğaltmaları göz önünde bulundurulduğunda, bu yanıt tatmin edici olmaktan oldukça uzak görünmektedir.

Birçok yorumcu, “mème” kelimesinin fonetik olarak “m’aime” ile benzerliği üzerinde durur. Eş seslilikten yola çıkan bu basit yorum ışığında yapıtın adını, “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Beni Seviyor” şeklinde okumak mümkün olacaktır. Mink’in yorumları arasında “mème”in anlamına yönelik farklı bir teori daha gündeme gelir: Duchamp’ın ısrar ettiği gibi “mème” bir zarf olarak değil de, bir sıfat olarak kabul edilirse, başlığa farklı bir anlam katabilir. “C’est la mème chose / Bu aynı şey” ya da “c’est moi-mème / bu benim” söyleyişlerinde olduğu şekliyle ele alınır, “mème” “aynı” anlamına gelir. Buradan yola çıkan Mink, “Duchamp’ın gelin ve bekarlarının, onları kurgulayan kişinin kendi kişiliğinin birbirinden farklı yönlerini” temsil ediyor olabileceğini söyler (Mink 2006: 84).

*Yeşil Kutu* notlarını fransızcadan türkçeye tercüme eden, Özge Açikkol’un çeviri notları arasında dikkat çeken bir detay, yukarıdaki yorumları bir adım daha öteye taşımayı olanaklı kılmaktadır: “Not 9: *La MARIÉE mise à nu par ses CELIBATAIRES, mème*” (Açikkol 2000: 189). Marcel Duchamp, yapıtın adının içinde kendi adını bir anlamda şifrelemiştir. Böyle bakıldığında; *Büyük Cam*’ın aslında Duchamp’ın oto-portresi olduğu söylenebilir.

---

<sup>36</sup> Zarf: Dilbilgisinde, bir filin, bir sıfatın veya bir zarfın anlamını zaman, yer, ölçü, nitelik, soru kavramları bakımından etkileyen kelime, belirteç.

### 3.3. Hazır Yapımlar'a Doğru

Duchamp “resmi yeniden aklın hizmetine sokmak” istediği 1913-1914 yıllarında; bir yandan başlıca yapıtı *Büyük Cam*'ı hazırlayan çalışmalarını sürdürürken, diğer taraftan da iki tuhaf nesne oluşturur. Bunlardan ilki, bir taburenin üzerine ters olarak monte ettiği *Bisiklet Tekerleği* (Resim 54), diğeri ise bir mağazadan satın alarak Paris'teki atölyesine koyduğu *Şişe Kurutucusu*'dur (Resim 55).



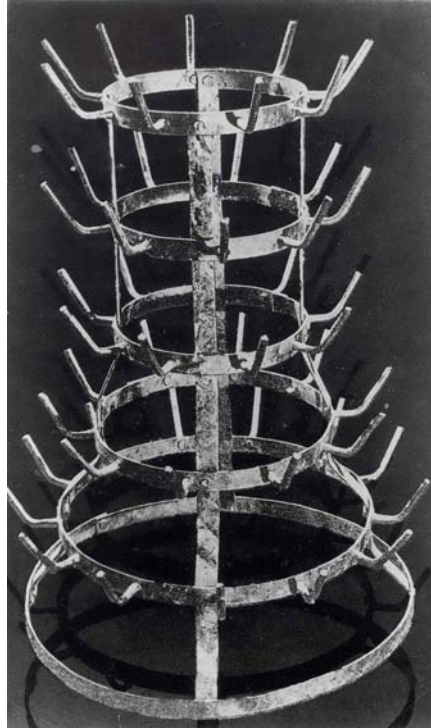
**Resim 54** Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913, Desteklenmiş hazır-yapım: İskemle üzerine ters olarak monte edilmiş bisiklet tekerleği, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 364)

Bu yıllarda “henüz hazır-yapım'a yönelik bir düşünce içinde olmadığını” söyleyen Duchamp, bunların “sadece eğlenmek” için olduğunu, “herhangi özel bir amaç taşımadıklarını, bunları sergileme niyeti olmadığı gibi, herhangi bir şey de anlatmadıklarını” belirtir (Cabanne 2010: 47). Duchamp *Bisiklet Tekerleği*'ni yaparken aklından geçenleri açıklamamakla birlikte, Mink bu yapıyla ilgili olarak, ilginç bir “fonetik kolaja” dikkat çeker: Teknik anlamda bir asamblaj olan yapıtı oluşturan iki eleman; “roue” (tekerlek) ve “sellette” (iskemle ya da sanık iskemlesi) “Rouselle'in küçük bir portresi” olarak değerlendirilebilir (Mink 2006: 49). Bir araya getirilme amacı ne olursa olsun; normal koşullarda içinde bulunması gereken

ortamdan soyutlanan bisiklet tekerleği, üzerine konduğu tabureyi de soyutlamaktadır. Kendi içinde farklı bir tutarlılık taşıyan bu yeni yapıda, tabureye bir özne yerine bir nesne oturtan Duchamp, “nesne-özne yer-değiştirmeyle”, bir “kavramsallaştırma süreci” başlatır (Eroğlu 2005: 111).

Aynı yıllarda, Roussel’den almış olduğu etkiyle, resimlerindeki figürlerle mekanik oluşumlar arasında bir tür yer-değiştirme uygulayan Duchamp’ın hazır-yapımlara doğru gelişen arayışını da aynı koşutluk içinde değerlendirmek uygun olacaktır. Söz konusu yer-değiştirme süreci, nesnenin “fiziksel bağlamıyla” olduğu kadar “mantıksal bağlamıyla” da ilgili görünmektedir.

Fiziksel bağlamdaki yer-değiştirme, nesnenin sıradan bir bakış açısıyla algılandığı konumu değiştirmek ve nesneyi alışılmış ortamının dışına taşıyarak, izole etmek şeklinde ele alınabilir. *Bisiklet Tekerleği* ve *Şişe Kurutucusu* bu prensibe göre değerlendirilebilecek örneklerdir. Mantıksal bağlamdaki yer-değiştirme ise, nesnenin adını değiştirerek; söz konusu nesneye, genel olarak taşıdığı anlamla belirgin bir ilişki taşımayan, yeni bir başlık belirlenerek sağlanır. Bu uygulamaya örnek olarak *Eczane* (Resim 56) ve *Kol Kırılması Olasılığına Karşı* (Resim 57) adlı çalışmalar anılabilir (Schwarz 2000: 31).



**Resim 55** Marcel Duchamp, Bottle Dryer (Bottlerack), 1914, Hazır-yapım: Galvaniz demir şişe kurutucusu, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 365)

1915 yılında New York'a gelen ve *Büyük Cam*'ı yapmaya başlayan Duchamp, bundan birkaç ay sonra *Bisiklet Tekerleği* ve *Şişe Kurutucusu* ile ilgili düşüncelerini yeniden gözden geçirmeye başlar. Kızkardeşi Suzanne'ye yazdığı 15 Ocak 1916 tarihli bir mektupta, Paris'teki atölyesinde bulunan bazı şeyleri buradan almasını ve şişe asacağına altına bir şeyler yazmasını ister:

*“Şimdi, üst kata gittiğinde, atölyemde bisiklet tekerleğini ve bir şişe asacağı göreceksin. Ben bunları önceden tamamlanmış heykeller olarak satın almıştım. Ve şişe kurutucusu ile ilgili bir fikrim var: dinle.*

*Burada, New York'ta benzer tarzda bazı nesnelere satın aldım ve bunlara 'hazır-yapım' adını verdim. (...) Bunları imzalıyorum ve üzerlerine İngilizce bir kayıt ekliyorum. Sana birkaç örnek vereyim: Büyük bir kar küreği aldım ve üzerine 'Kol kırılması olasılığına karşı' yazdım... Bunu romantik, empresyonist ya da kübist bir şekilde anlamak için fazla uğraşma – bununla hiçbir ilgisi yok. (...) Git ve şişe kurutucusunu al. Onu uzaktan [buradan] bir hazır-yapım yapacağım. Altaki çemberin içine aşağıda vereceğim yazıyı, küçük harflerle yazacak ve bir fırçayla gümüş-beyaz renkte boyayacaksın ve aynı harflerle şu şekilde imzalayacaksın: Marcel Duchamp.”*

Mektubun bundan sonraki sayfası kayıp olduğu için, Duchamp'ın *Şişe Kurutucusu*'nun altına ne yazılmasını istediği bilinmemektedir. Yıllar sonra kendisine sorulduğunda Duchamp, bunu hatırlamadığını söyler. *Bisiklet Tekerleği* ve *Şişe Kurutucusu*, sanatçının Paris'teki terk edilmiş stüdyosu boşaltılırken kaybolmuştur. İlerleyen yıllarda replikaları yapılan; *Bisiklet Tekerleği* 1913 yılına, *Şişe Kurutucusu* ise, Duchamp'ın onu Paris'teki mağazadan satın almış olduğu 1914 yılına tarihlenmekle birlikte, kavramsal olarak bu iki nesne, ancak 1916 yılında hazır-yapım olmuştur, çünkü bu tarihten önce böyle bir kategori bulunmamaktadır (Mink 2006: 56, 57) Bu bağlamda, Duchamp'ın Ocak 1914 tarihli *Eczane* adlı çalışması da, 1916'dan itibaren bir hazır-yapım olarak değerlendirilebilir.

Duchamp Rouen'de sanatsal malzemeler satan bir dükkandan satın aldığı, bilinmeyen bir sanatçıya ait, bir kış manzarası reproduksiyonunun üzerine guaş boyayla, biri kırmızı diğeri yeşil, iki küçük figür ekler. Bir tren yolculuğu sırasında, görmüş olduğu kış manzarasına, camın üzerine yansıyan renkli ışıklar eşlik etmiştir. Çalışmanın esin kaynağı, tren camındaki bu görüntüdür. O yıllarda eczane vitrinlerinde duran kırmızı ve yeşil renkli kavanozlardan yola çıkarak, çalışmanın

adını *Eczane* koyar. Çalışmada kullanılan reproduksiyon, diğer hazır-yapım örneklerinde olduğu gibi bir seri üretim nesnesi olmamakla birlikte, binlerce kopya olarak çoğaltılmış bir baskı olduğu için, tıpkı seri üretim nesnelere olduğu gibi, bu kış manzarasının da binlercesi dolaşımdadır. Bu özellik, *Eczane*'ye de bir hazır-yapım olma niteliği kazandırır (Schwarz 2000: 597).



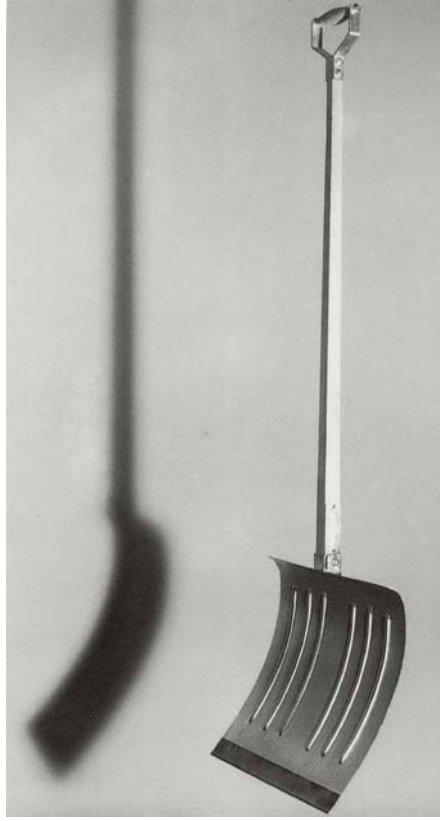
**Resim 56** Marcel Duchamp, Pharmacy, 1914, Rektifiye edilmiş hazır-yapım: ticari baskı üzerine guaş, 26,2 x 19,2 cm., Arakawa Koleksiyonu, NY (Schwarz 2000: 366)

Hazır-yapımlarla ilgili kilit nokta, nesnenin seçim yöntemidir. *Yeşil Kutu* notlarında Duchamp, “zamanlamanın ve anımsal etkinin” önemine dikkat çeker ve her nesnenin üzerine, bilgilendirme amacıyla “doğal olarak; tarihi, saati, dakikayı” içeren detayları kaydetmek gerektiğini belirtir. Böylelikle hazır-yapımlar, “olabilecek her türlü gecikmeyle” sonradan araştırılabilecek bir özellik kazanır (Sanouillet ve Peterson 2010: 32).



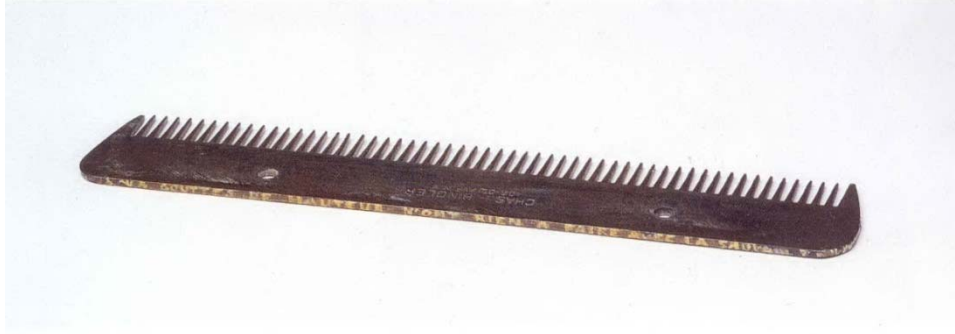
### 3.4. Hazır Yapımlar

Duchamp'ın hazır-yapım adıyla anılan ilk çalışması Suzanne'ye yazdığı mektupta bahsi geçen *Kol Kırılması Olasılığına Karşı* başlıklı ve 1915 tarihli kar küreğidir (Resim 57). Atölyesinde çekilen fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla, tavandan aşağı doğru, dikey olarak asılmaktadır.



**Resim 57** Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, 1915, Hazır-yapım: Ahşap ve galvanize demirden kar küreği, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 367)

Duchamp'ın *Yeşil Kutu*'da yapmış olduğu tanımlamaya en uygun hazır-yapımlardan biri, 1916 tarihli metal *Tarak* (Resim 58) olmalıdır. Kenarına beyaz boyayla, “Üç veya dört damla yüksekliğin yabanılıkla hiçbir ilgisi yoktur” yazılarak, “M.D.” baş harfleriyle imzalanmış ve “17 Şubat 1916, saat 11” olarak satın alındığı tarih ve saat, tarağın üzerine kaydedilmiştir. Duchamp yıllar sonra bir söyleşisinde “bir hazır-yapım olarak seçildiğinden bu yana geçen 48 yıl içinde, bu küçük demir tarak, gerçek bir hazır-yapımın özelliklerini korudu: güzellik yok, çirkinlik yok, özel olarak estetikle ilgisi yok... tüm bu 48 yıl boyunca, çalınmadı bile!” diyerek (Schwarz 2000: 643), “iyi beğenin de, kötü beğeni kadar tehlikeli” olduğu düşüncesini bir kez daha hatırlatır.



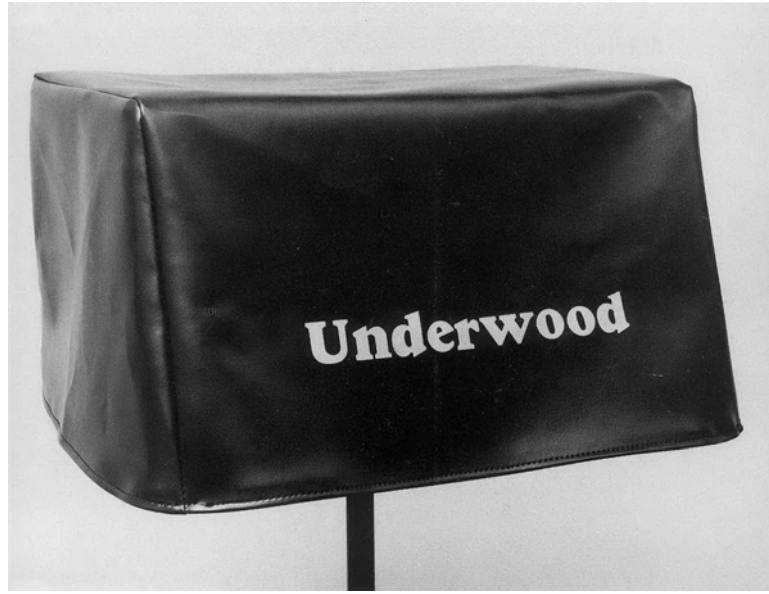
**Resim 58** Marcel Duchamp, Comb, 1916, Hazır-yapım: çelik tarak, 16,6 x 3 x 0,3 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 369)

Hazır-yapımların mizah ya da ironi olgularıyla olan yakın ilişkisi de dikkat çekicidir. 1916 tarihli, *With Hidden Noise / Gizlenmiş Gürültüyle* (Resim 59) adlı desteklenmiş hazır-yapım (assisted ready-made), iki pirinç levha arasına vidalanmış bir sicim yumağından oluşur. Duchamp, Sweeney'e 1956 yılında verdiği bir televizyon röportajında; bu hazır-yapımı tamamlamadan önce, hem önemli bir koleksiyonörü hem de dostu olan Walter Arensberg'in, "*sicim yumağının içine küçük bir şey attığını ve bunun ne olduğunu söylemediğini, kendisinin de bilmek istemediğini*" söyler ve bunun aralarında "*küçük bir sır*" olduğunu belirtir (Sanouillet ve Peterson 2010: 32). Nesne sallandığında, içinde gizlenmiş olan parça bir ses çıkartır; bu nedenle *Gizlenmiş Gürültüyle* adını almıştır.



**Resim 59** Marcel Duchamp, With Hidden Noise, 1916, Desteklenmiş hazır-yapım: iki pirinç levha arasına vidalanmış bir sicim yumağı (içinde ne olduğu bilinmeyen bir nesneyle birlikte), 11,4 x 12,9 x 13 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 370)

Yine 1916 tarihli *Traveler's Folding Item* / Gezin'in Portatif Parçası (Resim 60) Underwood markalı bir daktilonun katlanabilir koruma kılıfından ibaret, basit bir hazır-yapıdır. Yazı makinesi için bir tür giysi olduğunu düşünebileceğimiz bu hazır-yapımın, Duchamp'ın “o yıllardaki kız arkadaşı Beatrice Wood'a bir gönderme” özelliği taşıdığı da söylenmektedir (Mink 2006: 63). Duchamp bu seçimiyle ilgili olarak fazla ipucu vermez, yalnızca “hazır-yapımlara biraz yumuşaklık eklemenin iyi bir fikir olacağını düşündüğünü; hepsinin porselen ya da demir gibi sert malzemeler” olması gerekmediğini belirtir (Schwarz 2000: 646).



**Resim 60** Marcel Duchamp, *Traveler's Folding Item*, 1916, Hazır-yapım: Underwood daktilo kılıfı, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 371)

Hazır-yapımlarla kelime oyunları arasındaki ilişkiyi netleştirmek için, hazır-yapımların isimleri ve söz konusu üç-boyutlu nesneye bağlı sesteşlik kavramı üzerinden düşünülebilir. 1917 tarihli *Trébuchet* (Resim 61), hazır-yapım isimlerinde kelime oyunlarının kullanımını açıklamak için iyi bir örnektir. Duchamp sıradan bir nesne olan, bir elbise askısını alarak, yatay şekilde atölyesinin zeminine çiviler. Herkesin tanıdığı bir nesneyi -konumunu ve yerini değiştirerek- işlevsiz hale getirirken, bir anlamda söz konusu nesneyi tanınmaz kılmıştır. *Trébuchet* için, birincil anlamıyla yapılacak bir çeviride *Mancınık* kelimesini kullanmak gerekir. *Trébuchet* ile eş sesli olan, *trébucher* fiili ise, “bir engele takılmak, tökezlemek” şeklinde türkçeye çevrilebilir. *Trébucher* aynı zamanda, hamle sırası gelen bir oyuncunun önemli bir ödün vermeden hareket edemediği durumu anlatan bir satranç

terimi olarak da kullanılır. (Schwarz 2000: 31). Bu durumda, *Trébuchet* adlı hazır-yapımın hem fiziksel hem de mantıksal bağlamda yer değiştirmeyi örneklediği söylenebilir.



**Resim 61** Marcel Duchamp, *Trébuchet / Trap*, 1917, Desteklenmiş hazır-yapım: zemine çivilenmiş elbise askısı, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 374)



**Resim 62** Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled*, 1916, Rektifiye edilmiş hazır-yapım: boyanmış teneke ve karton (Sapolin Enamel reklam tabelası) üzerine kurşun kalem ve boya, 24,4 x 33,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 372)



Rektifiye edilmiş bir hazır-yapım olan *Apolinère Enameled* (1916-17), Guillaume Apollinaire'e şifreli bir saygı duruşu olarak tanımlanabilir (Resim 62). Duchamp, Sapolin boya firmasının reklamında yer alan "Sapolin enamel" kelimelerini oluşturan harflere boyayla müdahale ederek, söz konusu kelimeleri "Apolinère Enameled" haline getirir ve arka planda görülen aynanın üzerine kurşun kalemle, resimdeki boş karyolayı elindeki fırça ile boyayan küçük kızın yansımısını çizer. Duchamp'ın reklam metninde yer alan harfler dışında, resimsel bir eleman olarak yalnızca aynadaki yansımayı eklemiş olması, *Büyük Cam*'da gelin ve bekarlara ancak yansıma yoluyla vaad edilen buluşmayı hatırlatması açısından da dikkat çekicidir.

Duchamp'ın hazır-yapımları içinde en tanınan, üzerine en çok konuşulan ve yorum yapılan, hiç şüphesiz 1917 tarihli *Çeşme*'dir (Resim 63). New York'taki "Mott Works" mağazasından satın aldığı porselen pisuarı, ters çevirerek, R.Mutt takma adıyla imzalar ve Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun, *Grand Central Gallery*'de açılacak sergisine yollar. Duchamp ileriki yıllarda yaptığı açıklamalarda R.Mutt takma adındaki R harfinin, Fransız argosunda "*para babası*" anlamında kullanılan "*Richard*"'ın kısaltması olduğunu, Mutt için ise, o yıllarda ünlü çizgi karakterler olan Mutt ve Jeff'ten esinlendiğini söyler.

Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun sergisinde jüri yoktur, altı dolarlık katılım ücretini ödeyen herkesin yapıtı sergileneyecektir. Dolayısıyla, *Çeşme*'nin reddedilmesi mümkün değildir. Duchamp'ın deyimiyle, *Çeşme* "örtbas edilir" ve sergi süresince galerideki bölmelerden birinin arkasında bir yere konur, sergi kataloğuna da alınmaz. Kendisi de serginin düzenleme kurulunda yer alan Duchamp, kurulun diğer üyelerine *Çeşme*'yi yollayanın kendisi olduğunu söylemez. Söylentilere rağmen, kimse konuyu gündeme getirmeye cesaret edemez. Serginin bitiminde Duchamp *Çeşme*'yi saklandığı bölmenin arkasında bulur ve geri alır (Cabanne 2010: 54, 55).

Serginin hemen ardından, hem Duchamp'ın hem de Walter Arensberg'in Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'ndan istifa ettikleri söylenmektedir.





**Resim 63** R.Mutt (Marcel Duchamp), Fountain, 1917, Desteklenmiş hazır-yapım: ters çevrilmiş porselen pisuar, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor (Schwarz 2000: 373)

Pierre Cabanne'ın "*Çeşme memnuniyetle karşılanmış olsaydı, büyük bir hayal kırıklığına uğrardınız...*" yorumunu doğrulayan Duchamp; "*resmini yollayarak, kabul edilmesini ve eleştirilenler tarafından övülmesini bekleyen, geleneksel bir ressam tavrı taşımadığını*" belirtir (Cabanne 2010: 55).

Aynı şekilde Bürger de, Duchamp'ın *Çeşme*'yi söz konusu sergiye yollarken, stratejik bir yol izleyerek, titizlikle planlamış bir hamle yaptığını söyler. *Çeşme*'nin örtbas edilmesi halinde, "*sanatsal özgürlük*" kavramı, sergilenmesi durumunda ise, "*sanatsal modernizmin kiler de dahil olmak üzere, tüm ortak değer ölçütleri*" yerle bir

olacaktı ve Duchamp açısından her iki olasılık da başarı anlamı taşıyordu. (Bürger 1989: 14).<sup>37</sup>

Suzi Gablik, bir tür meydan okumaya dayalı; şaşkınlık, rahatsızlık, hayret, öfke veya yalnızca can sıkıntısı uyandıran, tedirgin edici modern sanat yapıtlarını ele alarak, Harold Rosenberg'den ödünç aldığı “kaygı nesnesi” tanımlaması bağlamında incelediği, *Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları* başlıklı makalesinde, Duchamp'ın *Çeşme*'sini bu türün ilk örneği ve “temel kaygı nesnesi” olarak adlandırır. Duchamp'ın eylemi ile sanat dünyasına getirdiği yenilik, sanat “yapıtını” oluşturan temel unsuru değiştirmek olmuştur. Öğrenilebilir olan ve yinelenen eylemler gerektiren bir uğraş ya da beceri olarak sanatın yerini, bundan böyle sanatçının niyetleri alacaktır. Gerçek sanatsal yaratımın bütün alışıldık uygulamalardan uzaklaşmayı ve beklenmedik jestleri gereksindiğine dikkat çeken Gablik, kaygı nesneleri ile asıl hedeflenenin, bireyin kendisiyle olabildiğince çelişkiye düşmesi olduğunu belirtir (Gablik 2000: 201,202).<sup>38</sup>

Serginin ardından Duchamp, *Çeşme*'yi alır ve ünlü fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in galerisine götürür. Stieglitz *Çeşme*'yi Marsden Hartley'in *Savaşçılar* adlı tablosunun önünde fotoğraflar. Bu seçim bir yandan sürmekte olan Birinci Dünya Savaşı'na yönelik bir gönderme olabileceği gibi, güncel sanat ortamına karşı açılan bir savaşın izlerini de taşımaktadır (Godfrey 2006: 29). Söz konusu fotoğrafta Stieglitz'in ustalığına dikkat çeken Beatrice Wood, pisuarın içinde, duvağı andıran bir gölge yakalamayı başardığını ve daha sonra yapıtı *Madonna of the Bathroom / Banyodaki Bakire* olarak adlandırdıklarını anlatır (Schwarz 2000: 200). Stieglitz'in fotoğrafı,

---

<sup>37</sup> Bürger, Duchamp'ın *Çeşme* ile gerçekleştirdiği eylemi her koşulda başarıya ulaşacak bir hamle olarak tanımlarken, Nathalie Heinrich *Güncel Sanatın Üçlü Oyunu* başlıklı makalesinde, sanat tarihinin bu konuda a posteriori (sonsal) bir yeniden değerlendirmeye başvurduğuna dikkat çeker. Heinrich, gelinen noktada Duchamp'ın “geniş çevrelerce tanınmış sanatçı konumundan ve avangard çevrelerde sahip olduğu suç ortaklıklarından yararlanarak sanatsal kurumları kendi çelişkileriyle bozguna uğratma” eyleminin karşılaşması olası en önemli risk faktörünü yadsınmak, hor görülme ya da alay edilmek değil, “görmezden gelinmek” olarak tanımlar (Heinrich 2000: 195, 196).

<sup>38</sup> İlerleyen yıllarda Duchamp'ın izinden giderek, sanat yapıtının biricikliğini sorgulayan jestlerin, sanat piyasasına hakim olan tüketim kültürünü reddetme noktasındaki “başarı”sını dile getiren Gablik, kurumsallaşmış sanat dünyasının dağıtım ağı içinde dönüştürülen bu tür fikirlerin giderek eleştirmeyi amaçladıkları sistemi besleyerek, eleştirel olma özelliklerini yitirdiklerine dikkat çeker. Piyasanın biçim verdiği sanat kendisiyle çatışmaktan kaçınamaz; bozguncu değeri çarpıtılır, gizlenir ya da farklı şekillerde temellük edilir. Gablik, 1940'lı yıllarda Duchamp'ın kendini sanat ortamından büyük ölçüde çekerek, herkesi satranç oynamak üzere sanattan vazgeçtiğine inandırmasını ve sanatsal etkinliğini “underground” olarak sürdürmesini de, bu gerçeği net bir biçimde görmüş olmasına bağlar. (Gablik 2000: 203)

Duchamp, Beatrice Wood ve Henri-Pierre Roché'nin birlikte çıkarttıkları, *The Blind Man / Kör Adam* adlı derginin ikinci sayısının kapağında yayımlanır (Mink 2006: 67). Duchamp'ın aynı dergide, imzasız olarak, yayımladığı *Richard Mutt Davası* başlıklı metin, aslında bir anlamda tüm hazır-yapımların savunusudur.

*“Bu çeşmeyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmadığının hiç önemi yoktur. O bunu SEÇMİŞTİR. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir başlık ve bakış açısıyla, işlevsel anlamını ortadan kaldıracak şekilde yerleştirmiş – o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.”*(Schwarz 2000: 200)

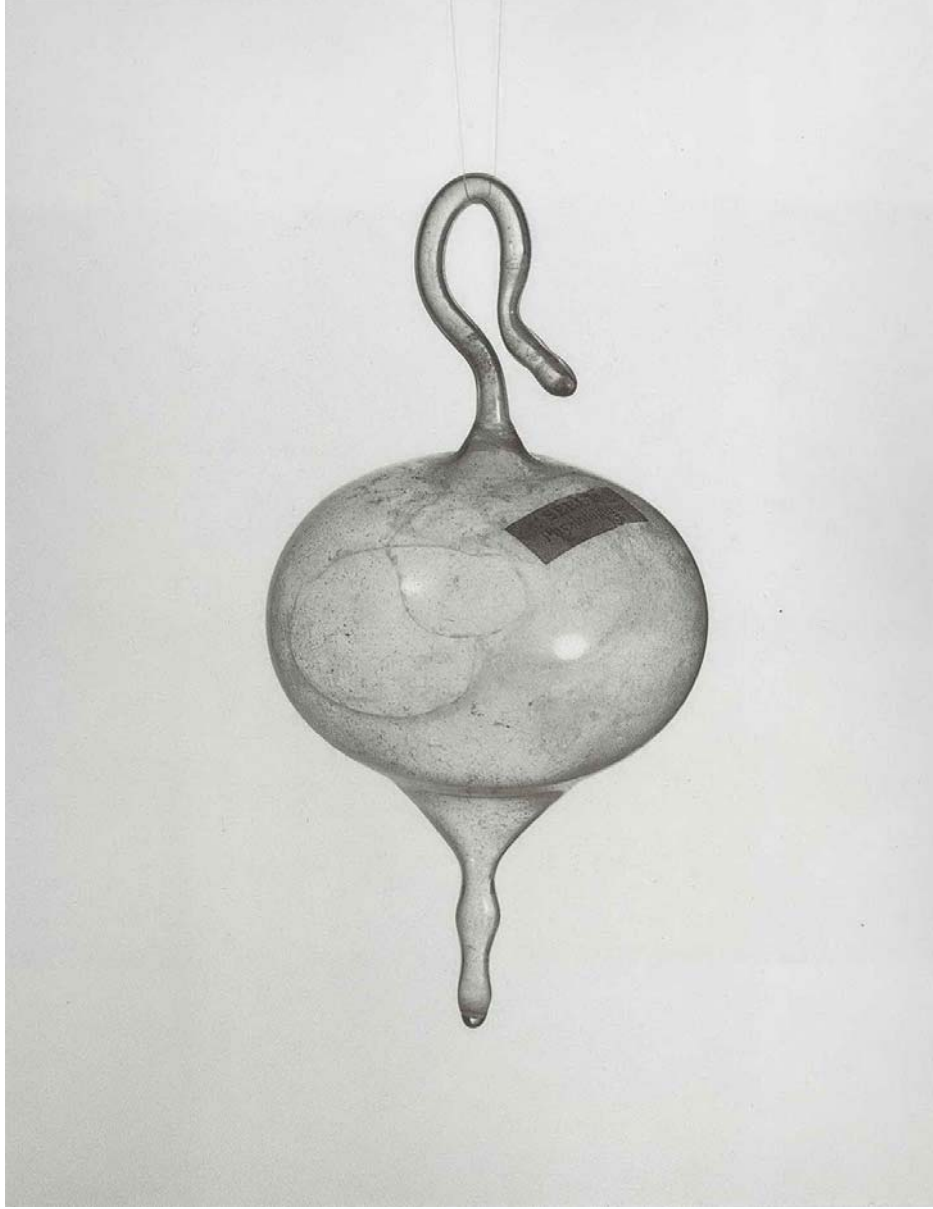
Duchamp'ın bir seri üretim nesnesi olan pisuarı, fiziksel ortamından ve her türlü işlevsel bağlamından kopartması ve yerleşik anlamına tamamen yabancı yeni bir isimle tanımlaması, hazır-yapımın nüvesi olan “düşünce yaratma” eylemidir. Duchamp'ın hedefi sanat yapıtı kategorisini ortadan kaldırmak değil, bu kategori ile ilgili yerleşik, uzlaşımsal ön-kabulleri sarsarak, düşünceyi yüceltmek olmuştur. Duchamp'ın amacı “karşı-sanat” yapmaktan çok, önerdiği yeni sanat nesnesi ile yarattığı provokasyona bağlı yeni bir “zihinsel süreç” başlatmaktır.

Bürger de, Duchamp'ın hazır-yapımlarını “*bireysel üretim kategorisini olumsuzlayan*” birer “*gösteri*” olarak tanımlar ve “*provokasyon*” nitelikleri bağlamında değerlendirir:

*“Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp'ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular. Duchamp'ın hazır-yapımları birer sanat eseri değil, birer gösteridir. (...) Bu tür bir provokasyonun çok sık tekrarlanamayacağı açıktır. Provokasyon, hedef aldığı şeye bağımlıdır: Burada, bireyin sanatsal yaratımın öznesi olduğu fikrine karşı çıkılmaktadır. İmzalanmış şişe süzgüsü, müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provokasyon provoke edici olmaktan çıkar, tersine dönüşür.”*(Bürger 2009:107-109)

Hazır-yapımlar yalnızca bireysel üretim kategorisini olumsuzlamakla kalmaz, sanat yapıtının “biricikliği” meselesini de sorgular. *Bisiklet Tekerleği*, *Şişe Kurutucusu* ya da *Trébuchet* gibi, *Çeşme*'nin de orijinali kayıptır. Duchamp, sergilenmek üzere her

birinin replikalarını yapar. Sonuçta kaybolan sadece seri üretim nesnelere, yapının kendisi olan “düşünce” hiçbir zaman kaybolmaz.



**Resim 64** Marcel Duchamp, Paris Air (50 cc of Paris Air), 1919, Hazır-yapım: boşaltılıp tekrar kapatılmış cam ampul, yükseklik: 13,5 cm, çevre: 20,5 cm Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 379)

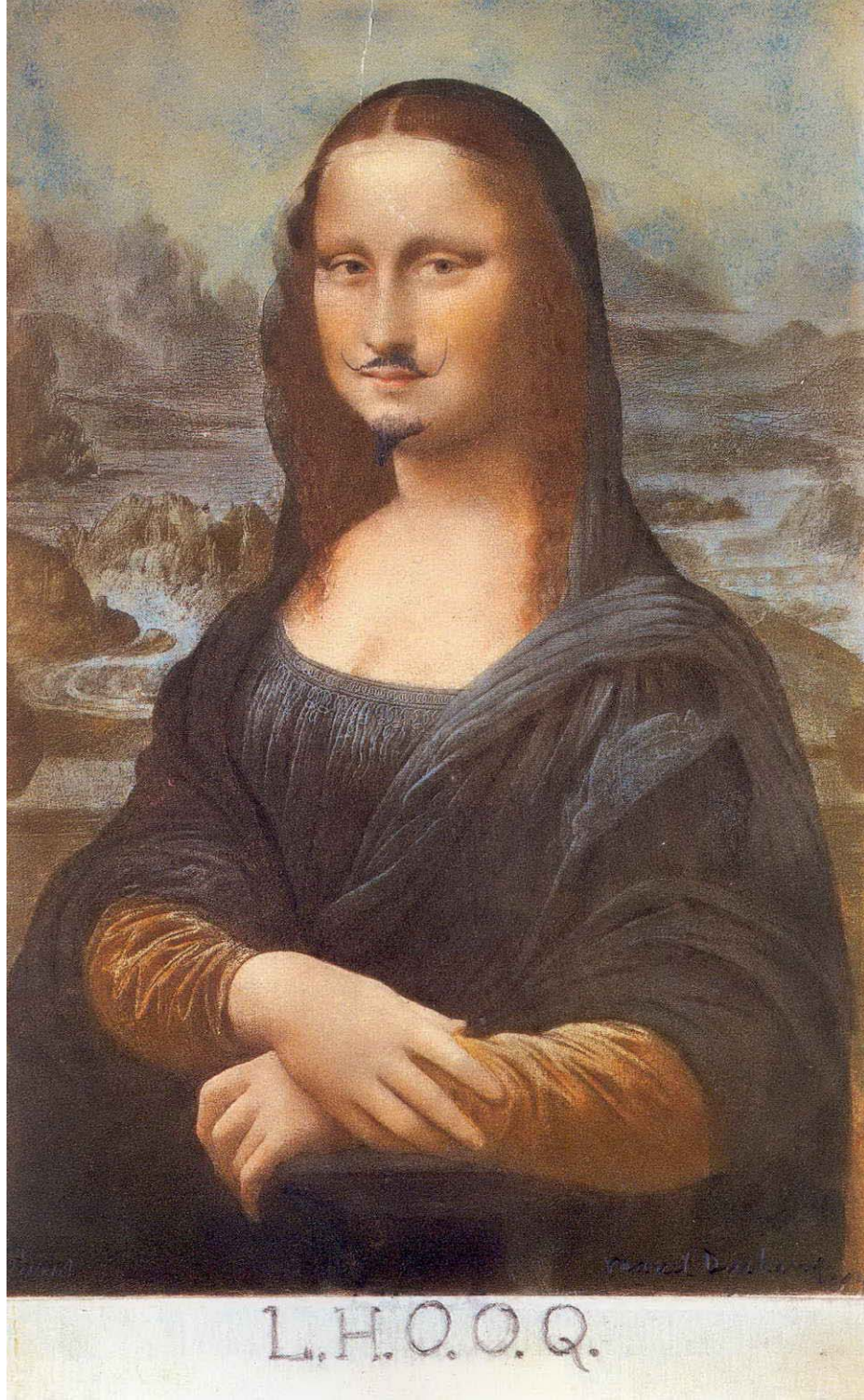
1919 yılına tarihlenen *50 cc of Paris Air* /  $50 \text{ cm}^3$  Paris Havası (Resim 64), Duchamp'ın bir Paris yolculuğu dönüşünde Walter Arensberg'e hediye etmek üzere tasarladığı bir hazır-yapımdır. Bir eczacıdan, içinde fizyolojik tuzlu su bulunan bir

cam ampulü boşaltmasını ve içine Paris Havası dolduktan sonra, ampulü yeniden kapatmasını ister. 1949 yılında Arensberg'in ampulü kırılınca, bunu yenilemek isteyen Duchamp, Paris'te bulunan Henri-Pierre Roché'ye, 30 yıl önce orijinal ampulü almış olduğu eczanenin yerini tarif eder ve kendisinden ısrarla, aynı özelliklere sahip yeni bir ampul getirmesini ister (Schwarz 2000: 676).

Provokatif etkisi en yüksek hazır-yapımlardan biri de şüphesiz *L.H.O.O.Q.*'dür (Resim 65). Schwarz'ın hem "*rektifiye edilmiş hazır-yapım*" hem de "*modifiye edilmiş basılı hazır-yapım*" (Schwarz 2000: 45) kategorilerinde değerlendirdiği *L.H.O.O.Q.*, aynı zamanda Duchamp'ın en bilinen yapıtlarından biridir. Duchamp'ın, Leonardo da Vinci'nin ünlü tablosu Mona Lisa'nın bir reproduksiyonuna kurşun kalemle eklediği bıyık ve keçi sakalından ibaret olan müdahalesi, resmin altına atılan imza, tarih ve yapıldığı şehir olan Paris kaydından sonra, Fransızca söyleyişle "*elle a chaud au cul*" cümlesini anıştıran *L.H.O.O.Q.* harfleriyle tamamlanır. Zihinsel manevralarıyla düşünsel planda yarattığı anlam kaydırmalarına sayısız yapıtında tanık olduğumuz Duchamp'ın şifrelemiş olduğu mesajın, Mona Lisa'nın ateşli bir kadın olduğunu ima eden müstehcen bir şakadan daha fazla anlam içerdiği açıktır.

Leonardo'nun Mona Lisa için kullandığı modelin aslında genç bir erkek olduğuna yönelik şüpheler pek çok yorumcunun ortak görüşüdür. Duchamp'ın sakal ve bıyık eklemek üzere Mona Lisa'yı seçmesi, öncelikle bu androjen yapıya dikkat çekme amacı taşır. *L.H.O.O.Q.*'yü yapmış olduğu 1919 yılından 1927'ye kadar "androjenlik" olgusu Duchamp'ın yapıtlarında sıklıkla karşımıza çıkan bir içerik vurgusudur (Schwarz 2000: 202). Duchamp'ın dişi alter-egoları olan Rose Sélavy ve Belle Hellaine'de olduğu gibi, bu androjen yapının da, sanatçının kendi kimlik duyularıyla doğrudan ilgili olduğu düşünülür. Duchamp'ın kontrol altına alınmış bir ensest dürtünün etkisiyle, kendisini çoğu zaman, kız kardeşi Suzanne ile özdeşleştirdiği de, bir çok yorumcu tarafından gündeme getirilmektedir. Kadın ve erkeğin aynı bedende bir araya gelmeleri fikri, özellikle *Büyük Cam* bağlamında, gelin ve bekarın buluşmalarının olanaksızlığına da farklı bir çözüm önerisi getirir.





**Resim 65** Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, Rektifiye edilmiş hazır-yapım: Leonardo daVinci'nin Mona Lisa'sının reproduksiyonu üzerine kurşunkalemle müdahale, 19,7 cm x 12,4 cm, Özel Koleksiyon, Paris (Schwarz 2000: 377)

Androjen Mona Lisa ile ilgili pek çok ruhsal, psikanalitik, simyasal, sembolik ve hatta Kabala kaynaklı yorumlar yapılmış olmakla birlikte, *L.H.O.O.Q.*'nün asıl edimini, bir hazır-yapım oluşunda aramak gerekir. Leonardo'nun Mona Lisa'sı,

“biriciklik” söz konusu olduğunda akla ilk gelen yapıtlardan biridir kuşkusuz. Mona Lisa 1911 yılında Louvre Müzesi’nden çalındığında, “biricik” sanat yapıtının dokunulmazlığı konusunda, yerleşik kültür ve sanat çevrelerinde ciddi endişeler uyanmış olmalıdır.<sup>39</sup> 1913 yılında Mona Lisa bulunarak, yeniden Louvre Müzesi’nin “emniyetli” ortamına teslim edilir ve dokunulmazlığına yönelik kaygılar giderilmiş olur. Bir tüketim nesnesi olduğu konusunda şüphe bulunmayan bir Mona Lisa Reprodüksiyonu ise, hazır-yapımlarla ilgili her tür tanımlamaya uygundur. Herkesin, her an, her yerde bulabileceği ve bir sanat nesnesine dönüştürmek üzere “seçebileceği” bu sıradan, basılı nesne; Duchamp’ın elinde bir bıyık, bir keçi sakalı ve beş harf ile Mona Lisa’nın bir tür parodisine dönüştüğünde, hazır-yapımlarla hedef alınan “biricik sanat yapıtı” kategorisi de, dokunulmazlığını tam anlamıyla yitirmiş olur.

1920 yılında bir “yarı hazır-yapım” olarak yapılan *Fresh Widow / Taze Dul* (Resim 66), standart bir Fransız penceresinin (French Window) küçük ebatlı bir replikasıdır ve Duchamp’ın Rose Sélavy takma adıyla imzaladığı ilk hazır-yapım olma özelliğini taşır. Başlıkta hemen dikkat çeken kelime oyununa bağlı gönderme, kullanılan Fransızca “*veuve*” kelimesinin (İngilizce: widow, Türkçe:dul) günlük konuşma dilinde giyotin yerine kullanılan bir terim olduğu bilgisinden hareketle, söz konusu hazır-yapıma bir “*kastrasyon sembolü*” olma özelliği de katmaktadır (Schwarz 2000: 204, 205). Camlarını kaplayan siyah cilalı deri ile pencere, ait olduğu odanın içinin karanlık olduğunu düşündürürken, camın transparanlığını da işlevsiz kılar ve “görünür / görünmez” karşıtlığından hareketle, kadınlığa özgü olduğu düşünülebilecek bir “*kapalı açıklık*” olgusunu da gündeme taşır (Mink 2006: 70).

*Fresh Widow*’daki orijinal haliyle Rose Sélavy olarak kullanmış olduğu takma adı, bundan sonra farklı yapıtlarında da kullanan Duchamp, 1921 tarihli ikinci bir pencere olan, *La Bagarre d’Austerlitz / Austerlitz Kavgası* ile birlikte Rose’a ikinci r harfini de ekler ve Rrose Sélavy adını kullanmaya başlar. (Schwarz 2000: 205). Bu ikinci pencerenin camlarının transparanlığı ise tamamen ortadan kalkmamış, ancak camcının bıraktığı boya izleriyle bir ölçüde gizlenmiştir.

---

<sup>39</sup> Duchamp’ın *Apolinère Enameled* ile bir anlamda saygı duruşunda bulunduğu Guillaume Apollinaire, bu hırsızlık olayıyla ilgili olarak göz altına alınmış, daha sonra suçsuz olduğu anlaşılacak serbest bırakılmıştır.



**Resim 66** Marcel Duchamp, Fresh Widow, 1920, Minyatür Fransız penceresi, boyalı ahşap çerçeve, siyah deri ile kaplanmış sekiz cam panel, 1,9 x 63,3 x 10,2 cm, The Museum of Modern Art, NY Katherine Dreier'in Mirası (Schwarz 2000: 381)

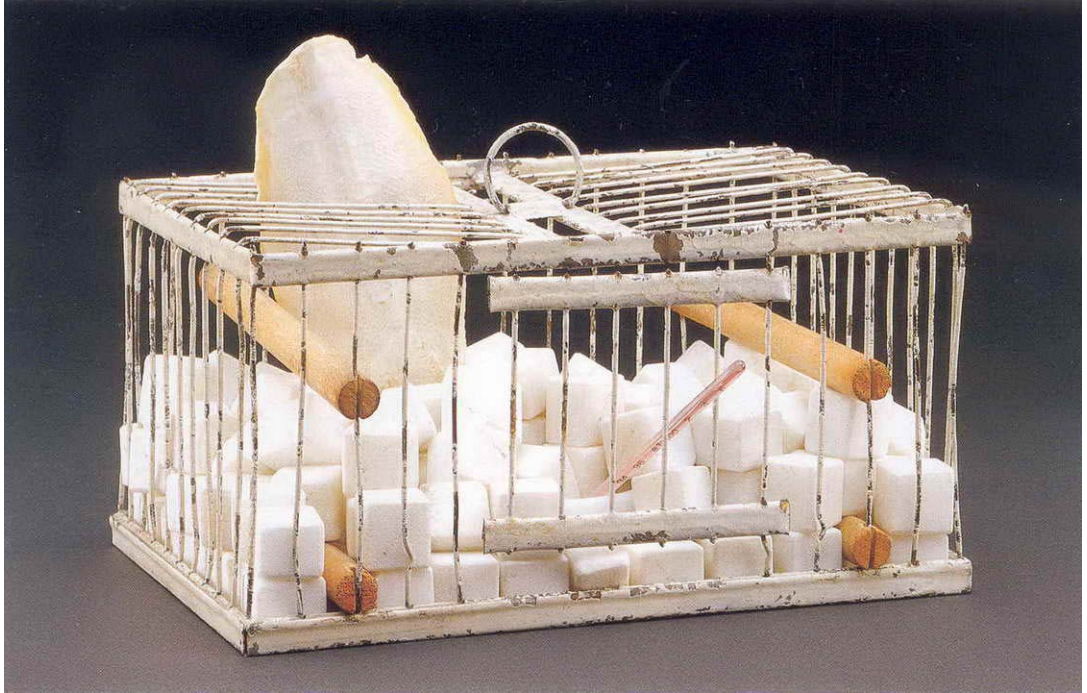


**Resim 67** Marcel Duchamp, La Bagarre d'Austerlitz, 1921, Sanatçının belirlediği özelliklerde bir marangoz tarafından yapılan minyatür pencere ve ahşap kaide 5 x 33 x 20,2 cm, Staatsgalerie Stuttgart (Schwarz 2000: 383)



Duchamp'ın “*çok fazla desteklenmiş*” bir hazır-yapım olarak tanımladığı (Schwarz 2000: 205), 1921 tarihli *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* / Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy? (Resim 68); içinde bir termometre, bir mürekkepkalıği kemiği ve kesme şeker görünümlü 152 mermer küpün bulunduğu beyaz boyalı bir kuş kafesidir. Benzer görünen iki farklı nesnenin birbirinden ayırt edilmesindeki güçlükten hareketle Duchamp, bu kez izleyiciyi yer değiştirmiş iki nesne ile karşı karşıya bırakır. İzleyici ancak yapıtla interaktif bir ilişki içine girerek, kuş kafesini bulunduğu yerden kaldırmayı denemesi halinde, bu yer-değiştirme oyununu fark edebilecektir.

Büyük Cam'ın planında, Gelin'in hemen yanında yer almak üzere belirlenen kafesi ve Duchamp'ın “gelini transparan bir kafese koyma” tasarısını hatırlatan Schwarz, bird (kuş) ve bride (gelin) kelimelerinin yazımlarındaki benzerliğin de “*Duchamp'ın gözünden kaçmamış*” olduğu düşüncesindedir (Schwarz 2000: 205).



**Resim 68** Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, 1921, Yarı hazır-yapım: bir kuş kafesinin içinde; 152 mermer küp, bir termometre ve bir mürekkepkalıği kemiği , 11,4 x 22 x 16 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 384)

Duchamp, Pierre Cabanne'ye Rose Sélavy'nin ortaya çıkışı ile ilgili olarak şu açıklamayı yapar:

*“Kimliğimi değiştirmek istiyordum ve ilk aklıma gelen, bir Yahudi ismi alma fikri olmuştu. Ben Katoliktim ve bir dinden diğerine geçmek bir değişiklik yapma anlamı taşıyordu. Ancak hoşuma giden ya da beni cezbeden bir Yahudi ismi bulamadım ve birdenbire yeni bir fikir doğdu: Neden cinsiyetimi değiştirmeyeyim? Bu çok daha kolaydı. Rose Sélavy adı buradan geliyor. Bugünlerde bu kulağa oldukça hoş gelebilir -isimler zaman içinde değişiyor- ama 1920'de Rose berbat bir isimdi. İkinci 'R' ise Picabia'nın 'Œil Cacodylate' resmiyle geldi (...) Picabia bu resmi tüm arkadaşlarının imzalamasını istemişti.(...) Sanırım ben, 'Pi qu'habilla Rose Sélavy' yazmıştım –'arrose' kelimesi için çift R gerekiyor- böylelikle ikinci R beni cezbetmiş oldu.Bunların hepsi bir tür kelime oyunuydu.”(Cabanne 2010: 64,65)*

Ortaya çıkan kelime oyunları ile oluşan; “Eros c'est la vie” (Aşk: işte hayat!) ya da “arroser la vie” (hayatı kutla) şeklindeki cümleler, aynı zamanda Duchamp'ın yaşamsal önceliklerine de işaret etmektedir (Mink 2006: 73).

1920 tarihli Fresh Widow'u izleyen dönemde pek çok yapıtını Rose Sélavy olarak imzalayan Duchamp, böylelikle sanat yapıtının müellifi üzerinden yeni bir sorgulama alanına da adım atmış olur.

İlerleyen yıllarda birçok hazır-yapımın müellifi olarak karşımıza çıkan Rose Sélavy, aynı zamanda fotoğrafları da yayımlanan, bağımsız bir kimlik kazanır. 1921 yılında Man Ray'ın Duchamp'ı kadın kıyafetleri içinde fotoğrafladığı kareler, Rose Sélavy imajını zihinlere yerleştirir ve Duchamp'ın dışı alter-egosunun bir anlamda vücut bulmasını sağlar. Duchamp, bu fotoğraflardan birini (Resim 69) “*Sevgiyle, Rose Sélavy nam-ı diğer Marcel Duchamp*” şeklinde imzalar ve Rose Sélavy için bir de kartvizit hazırlar:

*“HASSAS OPTİK*

*ROSE SÉLAVY*

*New York / Paris*

*HER TÜRLÜ BIYIK VE MARİFET” (Mink 2006: 70)*





**Resim 69** Man Ray (fotoğraf) - Marcel Duchamp (rötuş), Marcel Duchamp as Rose Sélavy, 1921, Jelatin gümüş baskı, 21,9 x 17,4 cm, Philadelphia Museum of Art, Samuel S. White, III ve Vera White Koleksiyonu (Schwarz 2000: 212)

Fresh Widow'dan yalnızca birkaç ay sonrasında, Nisan 1921'e tarihlenen *Belle Haleine* / Güzel Nefes, Duchamp'ın bir kadın görünümünde ortaya çıktığı ilk çalışma olma özelliğini taşır. Man Ray'in Duchamp'ı başında büyük şapka ve makyajlı olarak fotoğrafladığı portre, Duchamp tarafından Paris'li Rigaud firmasının standart bir parfüm şişesinin etiketi ile yer değiştirecek bir kolaj çalışmasında kullanılarak, şiirsel bir otoportreye dönüşür.

Yenilenmiş haliyle parfümün etiketinde yer alan *Belle Haleine: Eau de Voilette* (Güzel Nefes: Duvak/Peçe Suyu) tanımlaması aynı anda birçok kelime oyununu bünyesinde barındırır. Belle Haleine ile eş sesli olan (Truva'lı) Güzel Hélène'e yapılan gönderme oldukça açıktır. Parfümün orijinal etiketinde yer alan Eau de Violette (Menekşe Suyu) ise yalnızca iki sesli harfin yer değiştirmesi ile Eau de Voilette'e (Duvak Suyu) dönüşerek, *Büyük Cam* ve *Gelin* ile doğrudan bir ilişki içine girer. Orijinal etiketteki Rigaud ve Paris'in baş harfleri ise sırt sırta yazılan RS olarak, hazır yapımların yeni müellifi Rose Sélavy'nin baş harfleriyle yer değiştirir.<sup>40</sup>

Etiketinin oluşturulması için yapılan kolaj, Schwarz tarafından "taklit ve rektifiye edilmiş hazır yapım" (imitated rectified readymade) olarak tanımlanırken, yeni etiketiyle parfüm şişesi, "desteklenmiş hazır-yapım" (assisted readymade) kategorisinde değerlendirilir. (Schwarz 2000: 687, 688) Yeni haliyle parfüm şişesinin bir fotoğrafı da, *New York Dada* adlı derginin Nisan 1921 tarihli ilk ve tek yayımının kapağında yer alır.

Çeşitli örneklerle incelenen hazır-yapımlar oluşum süreçlerine bağlı olarak bir takım farklı özellikler taşımaktadır. Sıradan bir seri üretim nesnesiyken, üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmaksızın, sadece yaratıcısının seçimiyle sanat yapıtı olma özelliği kazanan, en basit haliyle; *hazır-yapımların (Şişe Kurutucusu, Kol Kırılması Olasılığına Karşı, vb.)* yanı sıra, uygulamaya bağlı olarak farklı kategoriler gündeme gelmektedir.

---

<sup>40</sup> Küçültülerek, Rigaud'nun standart parfüm şişesinin etiketi yerine yapılandırılan kolaj çalışmasının orijinalinde Marcel Duchamp'ın imzası, hemen altında "en collaboration avec Man / Rose Sélavy" (Man / Rose Sélavy ile işbirliğiyle) açıklamasıyla birlikte yer alır. (Schwarz 2000: 687)

*Desteklenmiş hazır-yapımlar* (assisted readymade) yaratıcısının kısmen müdahalesiyle oluşur ve seri üretim nesnesinin kendisini değiştirmeden, (*Bisiklet Tekerleği, Çeşme ve benzerlerinde olduğu gibi*) hazır-yapım olarak seçilen nesnenin genel, alışıldık alımlanma biçimini değiştirir.

*Rektifiye edilmiş hazır-yapımlar* (rectified readymade) yaratıcısının var olan bir nesneyi kendince düzelttiği (*Eczane, L.H.O.O.Q., vb.*) uygulamalardır.

*Taklit ve rektifiye edilmiş hazır-yapımlar* (imitated rectified readymade) yaratıcının var olan nesneyi düzelterek, benzerini tekrar yaptığı / taklit ettiği bir uygulama alanıdır. *Güzel Nefes: Duvak Suyu* bu kategorinin belirgin örneklerindedir. Aynı şekilde, *Tzank Check / Tzank Çeki* (1919)<sup>41</sup> ve *Monte Carlo Bond / Monte Carlo Tahvili* (1924)<sup>42</sup> de, *taklit ve rektifiye edilmiş hazır-yapımlar* kategorisi içinde değerlendirilmektedir.

Yaratıcının bir asamblaj mantığıyla kurgulayarak hazırladığı *yarı hazır-yapımlar* (semi-readymade) az ya da çok değiştirilmiş nesnelerin birleştirilmesiyle oluşur. (*Gizlenmiş Gürültüyle, Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy, Fresh Widow, vb.*)

Uygulama yöntemlerine göre birbirinden farklılaşan bu kategorilerde değerlendirilen hazır-yapımların çok çeşitli durum ve koşulların, zihinsel spekülasyonların sonucu oluştuklarını hatırlamak gerekir. Hazır-yapımların vekaleten tamamlandıkları ya da yapıldıkları da görülür. Duchamp'ın kızkardeşi Suzanne'ye New York'tan yolladığı 15 Ocak 1916 tarihli mektupla Paris'teki atölyesinde bulunan şişe kurutucusunu "hazır-yapım yapma" talimatlarını, söz konusu vekalet olgusu bağlamında ele almak gerekir. Aynı şekilde Suzanne, Nisan 1919'da, Dadaist ressam Jean Crotti ile evlenince, o sırada Buenos Aires'te bulunan Duchamp'ın, düğün hediyesi olarak

---

<sup>41</sup> Duchamp diş hekimi Daniel Tzanck'a, kendisi için uyguladığı tedavinin ödemesini yapmak üzere, standart çeklerden daha büyük boyutlu (21 x 38,2 cm) el yapımı bir çek hazırlayarak, imzalar. Bir süre sonra Duchamp, Tzanck Çeki adıyla tanınan bu çalışmasını, üzerinde belirtilen "yüz on beş ve no/100 dolar" değerinden daha yüksek bir bedelle Daniel Tzanck'tan geri alır. (Schwarz 2000: 675)

<sup>42</sup> Duchamp, Man Ray'in kendisini yüzü ve saçları sabun köpüğüyle kaplı bir şekilde fotoğrafladığı, portresini bir rulet çarkı üzerine yerleştirerek standart bir hisse senedine benzer, kendine özgü bir tahvil modeli hazırlar. Foto-kolajın altında, "moustiques domestiques demistock" (yerli sivrisinekler yarı hissesi) kelimeleri tahvilin ön yüzünü kaplayacak şekilde, aralıksız olarak tekrar edilerek yazılmış, sol altta Rose Sélavy, sağ altta ise Marcel Duchamp şeklinde imzalanmıştır. Duchamp, numaralandırılmış otuz kopya olarak hazırlamayı planladığı bu tahvillerden ancak sekiz tane kadar hazırlamıştır. Tahvilin arka yüzünde ise, Monte Carlo'da belirli bir sisteme göre rulet oynamak üzere kurulan sermaye şirketinin işleyiş koşulları yer almaktadır. (Schwarz 2000: 703, 704)

yolladığı uygulama talimatlarıyla oluşturulan *Unhappy Readymade* / Mutsuz Hazır-yapım da, bir yandan vekaleten yapılmış bir hazır-yapım olma özelliğini taşıırken, aynı zamanda belirli bir duyguyu bünyesinde barındırmak bağlamında, nesne-özne yer değiştirmesinin de gündeme geldiği bir çalışmadır.<sup>43</sup> Crotti'lerin balkonunda bir çamaşır ipine asılarak; güneş, rüzgar, yağmur gibi doğa olaylarının her türlü etkisine maruz bırakılan bir geometri kitabı olan *Mutsuz Hazır-yapım*, bu duygusal kategorinin de tek örneğidir.

Schwarz'a göre, Duchamp'ın yapıtlarının temel taşlarından olan kelime oyunları da, bir tür hazır-yapım mantığı içinde değerlendirilebilir. Bu durumda, yapıtları belirleyen kelime oyunları, *değiştirilmiş basılı hazır-yapımlar* (modified printed readymade) kategorisine dahil edilebilir.<sup>44</sup> *Apolinère Enameled, L.H.O.O.Q., Fresh Widow, La Bagarre d'Austerlitz, Belle Haleine*'deki gibi, yapıtlar ya kelime oyunlarının plastik yorumları olarak karşımıza çıkar, ya da *Kol Kırılması Olasılığına Karşı*'da olduğu gibi, geleceğe yönelik bir tasarı olarak kelime oyununa dayanır.

İçerdiği kelime oyunları, hazır-yapımın taşıdığı manşet niteliğindeki başlık, yapıtın tamamlanması için vazgeçilmez bir unsur olma özelliği taşır. Henüz 1916 yılının Ocak ayında, "*Woolworth Binası'nı bir hazır-yapım olarak değerlendirme*" fikri, notları arasındaki yerini alırken, her nedense Duchamp bunun için aradığı uygun cümleyi ya da tanımlamayı bulamamıştır. Bu nedenle Woolworth Binası, Schwarz'ın deyimiyle ancak bir "*gelişmemiş hazır-yapım*" olarak tanımlanabilir.

Sayılan kategorilere bir de *karşılıklı*<sup>45</sup> *hazır-yapım* (reciprocal readymade) kategorisini eklemek uygun olacaktır. Bu kategoride değerlendirilen hazır-yapım aslında sadece yaratıcının zihninde varlık bulan bir düşünce ya da tasarı olarak

<sup>43</sup> Orijinali tahrip olarak yok olan, *Mutsuz Hazır-yapım*'dan geriye 1920 yılı sonbaharında çekilen bir fotoğraf ve aynı yıl Suzanne'nin bu fotoğraftan yola çıkarak yaptığı *Marcel'in Mutsuz Hazır-yapımı* adlı yağlıboya tablo kalır. Duchamp 1941 yılında *Valiz İçinde Kutu*'nun içinde yer almak üzere *Mutsuz Hazır-yapım*'ın bir illüstrasyonunu hazırlarken de, aynı fotoğrafa başvurur (Schwarz 2000: 668, 669).

<sup>44</sup> Genel anlamıyla *basılı hazır-yapım* (printed readymade) kategorisinin Duchamp'dan daha eskiye dayanan bir geçmişi vardır ve herhangi bir basılı metnin seçilmiş bir parçasının değiştirilmeden, bir şair ya da yazar tarafından kendi metni içinde kullanılması şeklinde tanımlanabilir. Modern Fransız Şiiri içinde, *basılı hazır-yapımları* ilk olarak Lautréamont, 1868 yılında kullanmıştır. *Basılı hazır-yapım* ile *değiştirilmiş basılı hazır-yapım* arasındaki bağlantı ise, Breton ve Tzara tarafından ortaya konarak; gazete makalelerinden kesilen kelimelerin bir torba içinden şansa bağlı olarak çekilmesiyle oluşturulacak ve sonuçta şairin kendisini temsil edecek, "*son derece orijinal*" dadaist bir şiir önerisi olarak sunulmuştur (Schwarz 2000: 50).

<sup>45</sup> Karşılıklı: (reciprocal) Eşitlik gibi, her iki yönde geçerli olan bağlantı. A B'ye eşitse, B de A'ya eşittir örneğinde olduğu gibi...

tanımlanabilecek; Duchamp'ın “bir Rembrandt'ı ütü tahtası olarak kullanmak” şeklindeki notudur. *Karşılıklı hazır-yapım* tasarımıyla, hazır-yapımlar kökenlerine yönelik diyalektik döngülerini tamamlamış olur. Tuvalden hazır-yapıma doğru giden süreci, döngünün ilk yarısı olarak kabul edersek, bir Rembrandt yapıtını işlevsel bir nesne olarak kullanma düşüncesine dayalı olan -varsayımsal- karşılıklı hazır-yapım'ın anlamı da netleşecektir (Schwarz 2000: 45, 46)

Duchamp, “egomanyak bir söylev” olarak tanımlamaktan çekinmediği, *A propos of Readymades / Hazır-yapımlar Hakkında*<sup>46</sup> başlıklı ve 1961 tarihli konferans metnini, bahsi geçen diyalektik döngüyü tamamlayan ilginç bir vurguyla kapatır: “Sanatçılar tarafından kullanılan boya tüpleri, üretilmiş, hazır durumdaki ürünler oldukları için, dünyadaki tüm tabloların ‘yardım edilmiş hazır-yapım’ (readymade aided) ve aynı zamanda asamblaj oldukları sonucuna varmamız gerekir.” (Sanouillet ve Peterson 2010: 142)

### 3.5. Duchamp'ın Çoğaltmaları; Kutular

Günümüz sanatında da önemli bir etki alanı yaratan çoğaltma ve reproduksiyona bağlı tavırlar, Duchamp'ın sanatsal üretimi içinde, bağımsız bir başlık altında değerlendirilebilecek özellikler taşımaktadır. Hatırlanacağı gibi, bir gravür sanatçısı olan dedesinin bakır levhalarıyla, askerlik görevi sırasında yapmış olduğu çalışmalar aracılığıyla baskı tekniklerine olan yakınlığı, Duchamp'ın yapıtlarının orijinallerini kopyalama yönündeki eğilimine bir kaynak teşkil ediyor olabilir. Ancak Duchamp'ın bünyesinde varlık gösteren çoğaltma mantığı, geleneksel baskı tekniklerini kullanarak reproduksiyonlar üretmenin çok ötesinde bir alana işaret eder ve üç boyutlu yapıtlarının yanı sıra, kendileri de birer yapıt niteliğinde olan notlarının çoğaltılmasına kadar uzanır.

Çoğaltmalar başlığı altında incelenebilecek ilk örnek, Duchamp'ın 1914 tarihli kutusudur. *The Box of 1914 / 1914 Kutusu* (Resim 70) olarak tanınan bu çalışma, *Büyük Cam*'a yönelik onaltı el yazması notun ve *Avoir l'apprenti dans le Soleil / Güneş'te Çırağı Olmak* (Resim 71) adlı çizimin fotoğraflarından oluşmaktadır. Beş

<sup>46</sup> 19 Ekim 1961 tarihinde, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde Marcel Duchamp'ın yapmış olduğu konuşmanın metnine, Temmuz 1966'da Londra'da, *Sanat ve Sanatçılar* adlı yayının, dördüncü sayısında yer verilir.

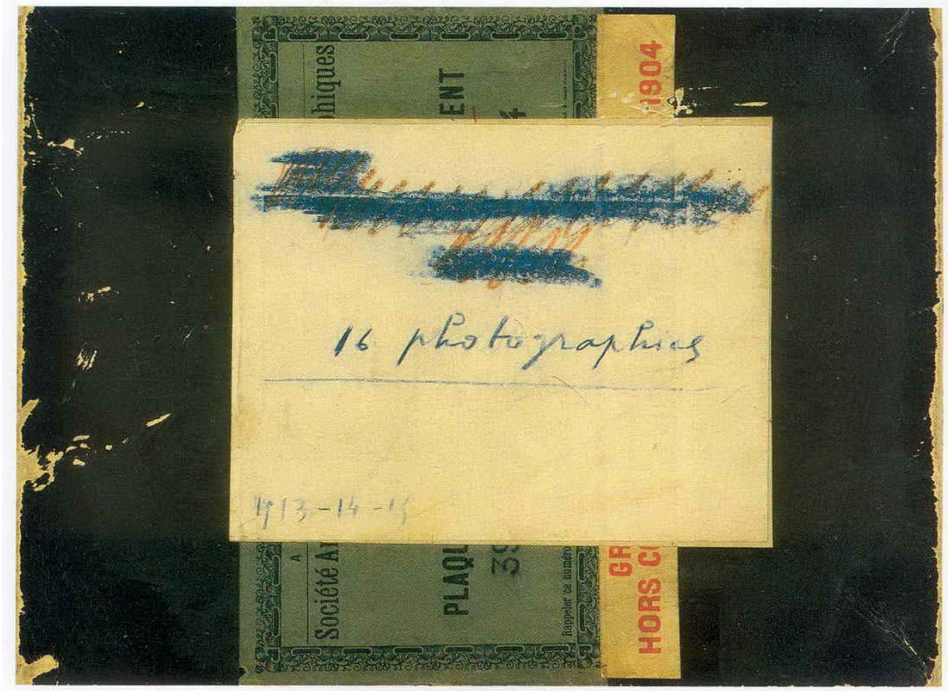


fotografik kopya halinde yayınlarak, Kodak fotoğraf plakalarının standart taşıma kutuları içine yerleştirilen bu notlar, bir tür kitapçık mantığıyla bir araya getirilmiştir. Duchamp kopyaları yayınladıktan sonra, 1915 yılında çizimin ve el yazmalarının orijinallerini Walter Arensberg'e vermiştir. Bu orijinaller halen Philadelphia Sanat Müzesi'ndeki Louise ve Walter Arensberg koleksiyonunda bulunmaktadır.

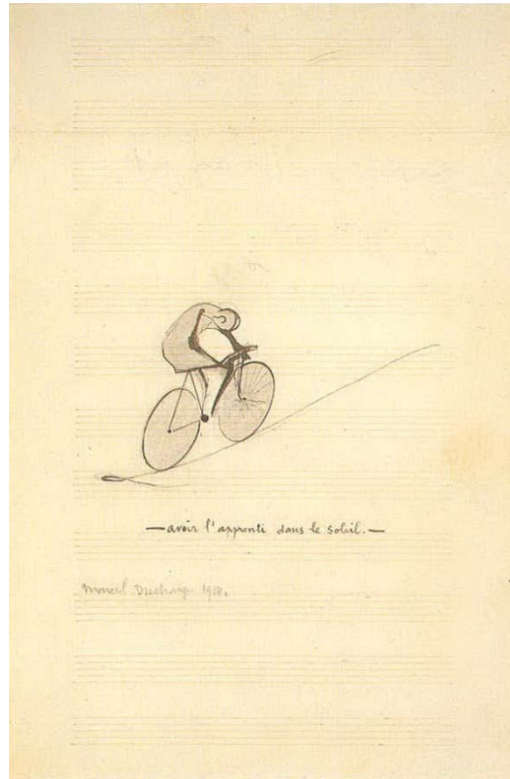
1914 Kutusu'ndan tam yirmi yıl sonra, imzalı ve numaralandırılmış 320 kopyadan oluşan, *Green Box / Yeşil Kutu*'yu (Resim 72) hazırlar. Büyük Cam'a konu olan, "*Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin Eşit*" (bu kez virgülsüz) *Yeşil Kutu*'nun başlığı olarak, yeşil renkli süet kutuların üzerindeki yerini alır. Sınırlı sayıda yayımlanarak imzalanan, standart bir kitap kopyasından farklı olarak, *Yeşil Kutu*'nun sayfalarının her biri, orijinal notların yer aldığı kağıtların tamamen aynısı olan kağıtlara basıldıkları gibi, orijinal mürekkebin rengini, hatta sayfaların düzensiz ve yırtılmış formlarını da aslına uygun biçimde yansıtır. Bir adet renkli levha ile birlikte, 1911-1915 yıllarından, fotoğraf, çizim ve el yazması notlara ait doksan üç parça aynı basım, mantıklı bir okuma akışını engellemek istercesine, kutunun içine karma karışık bir biçimde yerleştirilmiştir (Schwarz 2000: 47).

Duchamp 1934 tarihli ilk orijinal kutuyu Paris'te tamamlar ve "*lüks kopyalar*" olarak tanımlanan ilk yirmi kopyayı da 1934-1940 yılları arasında kendisi yapar. Lüks kopyalar dışındaki diğer kopyaların yapımı için yardımcıları kullanır. Pierre Cabanne ile gerçekleştirdiği 1966 tarihli söyleşi esnasında, yeşil kutu kopyalarının yapımının tamamlanmadığını, sipariş aldıkça kopyaları üretmeyi sürdürdüklerini ve bir kutunun "*acele etmeden*" yapımı için yaklaşık bir ay gerektiğini belirtir (Cabanne 2010: 78, 79). Yeşil Kutu yayımlandıktan yirmi yıl sonra Michel Sanouillet, Duchamp'ın bu notları yayınlama gerekçesini şöyle açıklar:

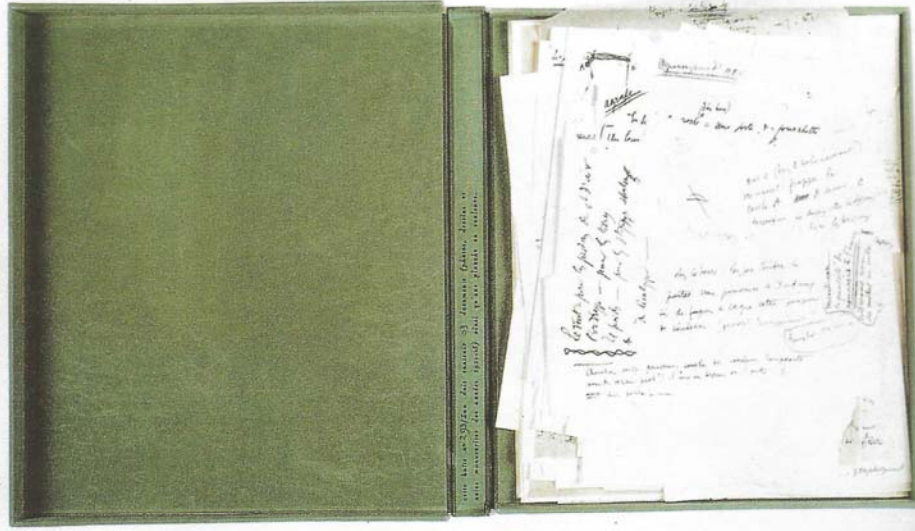
*"Büyük Cam'ın, Duchamp'ın kendi sözleriyle, 'zihinsel ve görsel tepkilerin evliliği' ve 'bir düşünceler yığını' olduğu akılda tutulursa; Büyük Cam'la ilgili notların birbirleriyle ilişkileri de berraklaşır. Esas nokta şudur: [Duchamp'dan aktarıyor] 'Bazı düşünceler bozulmamak için, grafik bir dile ihtiyaç duyar: bu benim Cam'imdir. Ancak notlardan oluşan açıklama faydalı olabilir, tıpkı Lafayette Galerileri'nin kataloglarında yer alan fotoğrafların alt yazıları gibi. Kutunun varlık nedeni budur.'"*(Schwarz 2000: 724)



**Resim 70** Marcel Duchamp, The Box of 1914, 1913-14, ticari fotoğraf malzemesi kutularının içinde 16 el yazması not ve bir çizimin fotografik çoğaltmaları (5 nüsha), resimdeki kutu: 18,9 x 25,1 x 3,8 cm, The Art Institute of Chicago, Albert Kunstadter Family Foundation armağanı (Schwarz 2000: 337)



**Resim 71** Marcel Duchamp, To Have Apprentice in the Sun, 1914, Nota kağıdı üzerine hint mürekkebi ve kurşun kalem, 27,3 x 17,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu (Schwarz 2000: 337)



*Edition Rose Séavy  
18 rue de la Paix  
Paris*

La Matrice mise à nu par  
ses célibataires, même  
(Green Box)

**Resim 72** Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even / The Green Box*, 1934, Yeşil karton kutu içinde, sanatçıya ait bir renkli levha ve 93 parça, not, çizim ve fotoğraf çoğaltması (320 nüsha), 33,2 x 28 x 2,5 cm, (Sanat Dünyamız 2000: 164)

Duchamp, 1935-1940 yılları arasında Paris'te, *From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy / Marcel Duchamp ya da Rose Sélavy Tarafından* (Resim 73) adlı taşınabilir müze projesinde yer alacak parçaların hazırlığı üzerinde çalışır. *Boîte-en Valise / Valiz İçinde Kutu* adıyla da bilinen proje için, fotoğrafları bir araya getirir, yapıtlarının renkli reproduksiyonlarını bizzat denetler. *Büyük Cam, Dokuz Eril Kalıp* ve *Kayarga*'nın transparan bir plastik bazlı malzeme olan selüloit reproduksiyonlarının yanı sıra, *Çeşme, Paris Havası* ve *Gezgin'in Portatif Parçası* adlı hazır-yapımlarının da küçültülmüş modelleri yapılır. 1940 yılında Paris'te yayımlanan katılım bülteni, *Valiz İçinde Kutu'nun* 1 Ocak 1941'de kamuya sunulacağını belirtir. Ancak İkinci Dünya Savaşı başlamış ve Fransa, Haziran 1940'ta Alman işgaline uğramıştır. Duchamp bir peynir tüccarına ait sahte dokümanlarla yaptığı birkaç yolculuk sonrasında, *Valiz İçinde Kutu'nun* parçalarını işgal altındaki Fransa'nın sınırları dışına taşımayı başarır ve duyurulan tarihten ancak birkaç ay sonra, New York'ta bir araya getirebilir (Schwarz 2000: 762).



**Resim 73** Marcel Duchamp, *From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy / The Box in a Valise*, 1941, Deri bir valiz içinde sanatçının 69 yapıtının minyatür replikaları ve renkli reproduksiyonlarını içeren, kumaş kaplı karton kutu (320 kopya), Ebatlar farklılık gösterebilir, (Schwarz 2000: 407)



Lüks kopyalar olarak, yine Duchamp'ın şahsen tamamladığı ve ayrı olarak numaralandırılan yirmi *Valiz İçinde Kutu*'dan sonra, farklı seriler halinde toplam üç yüz kopya daha hazırlanır. Lüks kopya serisindeki kutuların içinde altmış dokuz parça reproduksiyona ek olarak, bir çizim ya da bir el yazması gibi, birer adet orijinal yapıt da yer almaktadır. Lüks kopyalardan sonra çoğaltılan üç yüz kopyanın içinde *Kayarga*'nın selüoit reproduksiyonu, sadece Duchamp'ın Jacques ve Gaby Villon'a hediye ettiği 1/300 numaralı kopyada bulunur. Diğer kopyalar altmış sekiz parça reproduksiyon içermektedir.

Bahsi geçen üç yüz yirmi *Valiz İçinde Kutu* dışında, Duchamp'ın 00/XX şeklinde numaralandırarak, satış dışında tuttuğu, en az dört kopya daha hazırladığı ve bunları Kay Boyle, Walter ve Louise Arensberg, Katherine S. Dreier ve Mary Reynolds'a verdiği bilinmektedir (Schwarz 2000: 764).

Duchamp daha 1920 yılında, en önemli yapıtlarını tek bir yerde toplama düşüncesini taşıyordu. Duchamp'ın bu isteği doğrultusunda, en önemli koleksiyonörü olan Walter Arensberg, ulaşabildiği Duchamp yapıtlarını sistematik olarak toplamaya başlamıştır. *Merdivenden İnen Çıplak, No.2* 1913 yılında Armory Show'da, San Francisco'lu koleksiyonör Frederic C. Torrey tarafından satın alındığı için, Arensberg 1916 yılında sanatçıya yapıtın yeni bir versiyonunu ısmarlayınca, Duchamp iki nolu çıplağın gerçek boyutlu fotografik bir kopyasını çıkartır. Suluboya, pastel, mürekkep ve kurşun kalemle üzerinde çalıştığı kopyaya *Merdivenden İnen Çıplak, No.3* (Resim 74) adını verir ve yeni yapıtı *Marcel Duchamp [Oğul] 1912-16* şeklinde imzalar.

Hazır-yapımlarıyla sanat yapıtını "biricik" olmaktan çıkartan Duchamp, doğal olarak daha erken tarihli bir işinin fotografik bir çoğaltmasını yapmaktan da herhangi bir rahatsızlık duymaz. Bu durumda da Duchamp için asıl önemli olan resmin fiziksel olarak gerçekleştirilmesi değil, o resmin ardındaki düşüncedir.

1950 yılında Louise ve Walter Arensberg koleksiyonlarını Philadelphia Sanat Müzesi'ne bağışlar. 1952 yılında Katherine S. Dreier de, kendi koleksiyonunda bulunan *Büyük Cam*'ı aynı müzeye miras bırakır. Böylelikle Duchamp'ın en önemli yapıtlarının aynı yerde toplanmasına yönelik arzusu büyük ölçüde gerçekleşmiş olur (Schwarz 2000: 48, 49).





**Resim 74** Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase, No. 3*, 1916, Fotoğraf üzerine, suluboya, mürekkep, kurşunkalem ve pastel , 147 x 90 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu ([http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_5/articles/powers/popup\\_16.htm](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/powers/popup_16.htm))

Duchamp'ın yapıtlarını tek bir yerde toplama düşüncesini yaratıcılığa bağlı bir tür gurur dürtüsüyle açıklamak doğru olmaz. Duchamp'ın yapıtları tek bir bütünün sürekliliği içinde bulunan ve ancak birbirleriyle olan ilişkileri bağlamında anlamsallıkları belirginleşen yapıtlardır. Bu nedenle *Valiz İçinde Kutu* düşüncesinin kaynağını da aynı nedensellikte aramak uygun olacaktır.

Robert Lebel'in tespitine göre; Duchamp İkinci Dünya Savaşı çıkmadan kısa bir süre önce, "*herşeyini mümkün olan en küçük yerde bir araya toplaması gerektiğini öngörmüştür.*" Ancak Benjamin Buchloh, Duchamp'ın *Marcel Duchamp ya da*

*Rose Sélavy Tarafından* projesinin “pragmatik endişelere dayanmadığı” görüşündedir. Duchamp’ın o dönemde, “kültürel kurumsallaşma ve alımlama” sorunlarıyla ilgilendiğini belirten Buchloh, bu bağlamda Duchamp’ın 1938 yılında Paris Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılan *Uluslararası Sürrealizm Sergisi* için yapmış olduğu *Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası* (Resim 75) adlı yerleştirmesine ve 1942 yılında, New York’taki *Sürrealizmin Başvuru Belgeleri* sergisi için yaptığı *Otuz Kilometrelik İp* (Resim 76) adlı yerleştirmesine dikkat çeker. Duchamp’ın Sürrealizm’in özündeki radikal tavrı kaybetmekte olduğunu fark ettiğini ve her iki sergiye de retrospektif sergilerin meşruluğunu açıkça sorgulayan işlerle katılarak, kültürel kurumsallaşmaya yönelik bir eleştiri getirdiğini belirtir. Buchloh, Sürrealizm’in de içine yuvarlandığı dönüşümün kendi başına gelmesini önlemek üzere Duchamp’ın, *Valiz İçinde Kutu* aracılığıyla bu durumla hesaplaşmaya çalıştığını düşünür (Buchloh 2005: 102,106).

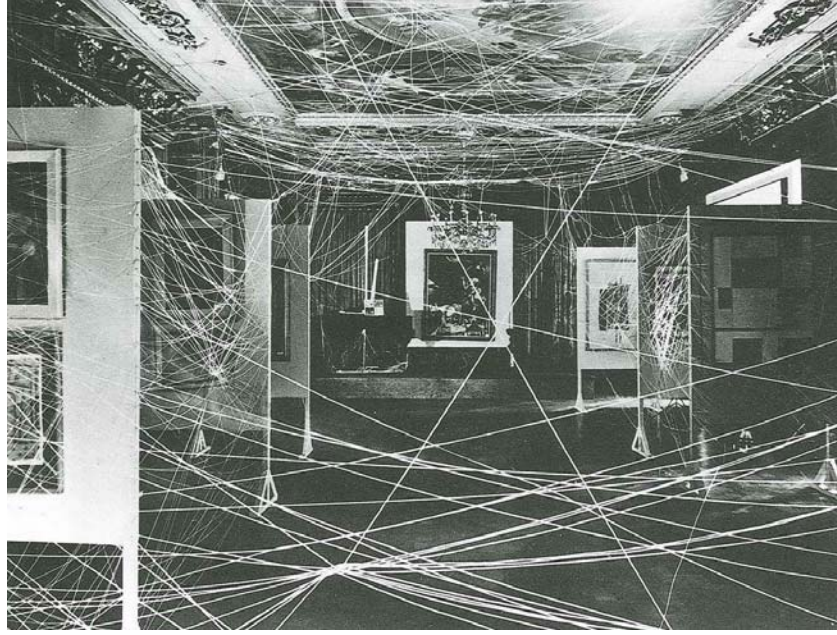
Buchloh’un Sürrealizm’in kurumsallaşmasına yönelik eleştirel yönleriyle örnek gösterdiği her iki yerleştirme de daha yakından incelenmeyi hak eder niteliktedir.

*Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası*, geleneksel sergileme yöntemlerini mekansallık bağlamında bir alt/üst yer değiştirmesi ile ele alan, ironik bir düzenlemedir. Sergileme alanı olarak duvarlar ya da zemin yerine tavanı ortaya koymak aynı zamanda oldukça radikal bir girişimdir. Brian O’Doherty “*Marcel Duchamp 1938 yılında ayak basana kadar tavan, sanatçılardan korunmuş bir yerdir*” diyerek sanatçının avangard tavrına dikkat çeker. Galeri mekanının “ters yüz” edilmesiyle, bir anlamda tavan zemine, zemin de tavana dönüşür. Kömür torbalarının altında zeminde yer alan küçük sobayı ise bu durumda bir avize olarak algılamak mümkündür. Burada doğrudan doğruya sanat izleyicisine yönelik bir provokasyon da kendini hissettirir, çünkü ters yüz edilen galeriyi gezen izleyicilerin de “tepe taklak” edilmeleri söz konusudur. Ayrıca Duchamp’ın isteği üzerine, mangalın her iki yanına, sergi salonunun giriş çıkışı için kullanılan, iki adet döner kapı yerleştirilir. Sergide yer alan grafik çalışmalar bu döner kapıların dört yüzeyi üzerine asılmıştır. Sergi mekanında zemin ve tavanın yer-değiştirmesi ile kafası karıştırılan izleyici, bir de bu döner kapılar aracılığıyla başı döndürülmek suretiyle, “iç-dış karmaşası” yaşamak durumunda kalır (O’Doherty 2010: 86-89).



**Resim 75** Marcel Duchamp, Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove, 1938, Paris Güzel Sanatlar Galerisi'nde Uluslar arası Sürrealizm Sergisi için evre düzenlemesi, Paris (Schwarz 2000: 408)





**Resim 76** Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, 1942, *Sürrealizm'in Başvuru Belgeleri* Sergisi için enstalasyon, New York (Schwarz 2000: 411)

1942 yılında, New York, 551 Madison Avenue'de savaş esirleri yararına düzenlenen *Sürrealizm'in Başvuru Belgeleri* adlı serginin tasarımcısı Elsa Schiaparelli, Duchamp'tan olabildiğince ekonomik bir düzenleme yapmasını ister. Bunun üzerine Duchamp *Sixteen Miles of String* / (Onaltı Millik) Otuz Kilometrelik İp adını verdiği enstalasyonu için, en ucuz malzemeler arasında yer alan ipi seçer ve on altı mil uzunluğunda ip alır. Alınan ipin yalnızca bir millik kısmını kullanarak, Duchamp tüm galeriyi iplerden örülü bir ağ ile sarmalar. Bu ağ sergide yer alan Amerika'lı ve Avrupa'lı elli kadar sanatçıya ait yapıtların üzerini örtmekle kalmaz, aynı zamanda mekana giriş çıkışı ve galeri içinde hareket etmeyi de engeller (Schwarz 2000: 767).

Duchamp'ın tedirgin edici eylemi bir yandan hareketleri kısıtlanan sanat izleyicisini provoke edici bir etki yaratırken, diğer taraftan "örümcek ağı" benzeri yayılımıyla, sanat kurumuna yönelik de ciddi bir eleştiri dozu taşır. Ancak bu sanatsal eylemin en büyük olumsuzlayıcı tavrı, sergide yer alan diğer sanatçılara yönelik görünür. Zira sergi mekanına yerleşme biçimiyle Duchamp'ın eylemi, sergide yer alan diğer yapıtları neredeyse birer "duvar kağıdına" dönüştürerek, serginin bütünü tek bir yapıta indirgemıştır.

O'Doherty Duchamp'ın yerleştirmesiyle ilgili yorumunda, ipin aynı zamanda Sürrealist resmin klişeleri arasında yer alan bir nesne olduğunu hatırlatır ve "*sergideki pek çok resim mekanı betimlemekle kalırken, Duchamp'ın ipi mekanı elle*

*tutulur hale getirerek gerçek kılmıştır”* der. Mekanı kutulamak, Duchamp’ın sanatının temel biçimsel izlekleri arasında yer almaktadır. Kutu izleğini, içerisi ve dışarıyı olgularıyla kurduğu ilişki üzerinden, bir tür paranteze alma eylemi olarak değerlendirmek uygun olacaktır (O’Doherty 2010: 92, 94).

Mekanı bir kutu olarak algılama bağlamında; *Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası*’nın getirdiği yeni mekansallık önerisi, ters-yüz edilmiş bir kutu imgesinden başka bir şey değildir. Aynı bakışla, *Otuz Kilometrelik İp* ile sergi mekanının içeriden paketlenmesi girişimi de, biçimsel anlamda başlı başına bir kutulama eylemidir.

Duchamp’ın son kutusu, 1967 tarihli, *Beyaz Kutu* olarak da bilinen, *A l’Infinatif / Mastar Halinde* (Resim 77), imzalanmış ve numaralanmış yüz elli kopyadan oluşur. Sanatçının 1964 yılında bulduğu, Büyük Cam’la ilgili, 1914-1923 yıllarına ait ve daha önce yayımlanmamış yetmiş dokuz notun ofset baskı yöntemiyle yapılan çoğaltmaları, kapağında Kayarga’nın bir kopyasını içeren pleksiglas bir kutu içine yerleştirilmiştir (Schwarz 2000: 867).



**Resim 77** Marcel Duchamp, Cover for A l’Infinatif (In the Infinitive) / The White Box, 1967, Plexiglas üzerine sabitlenmiş, vinil üzerine serigrafî, 150 adet imzalı ve numaralanmış çoğaltma, 33,3 x 29 cm (Schwarz 2000: 867)



#### 4. DUCHAMP'IN DADA VE SÜRREALİZM İLE İLİŞKİSİ

Bilindiği gibi, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yaşayan savaş karşıtı sanatçıların pek çoğu, tarafsızlığını koruyan İsviçre'ye sığınarak, Zürih'te toplanmıştır. O dönemde Zürih'te bulunan hemen tüm genç sanatçılar, savaşa muhalif bir ekip olma dürtüsüyle, bir araya gelme ihtiyacı içindedir. Hugo Ball'ın 1916'da açtığı Cabare Voltaire bu gereksinimden doğan bir lokal olma özelliği taşır. Burada toplanan genç sanatçıların amacı, yalnızca savaştan uzak kalabilmenin keyfini sürmek değil; şiir okuma seansları, sergiler, alternatif konser ve performanslarla bağımsızlıklarını kanıtlamaktır. Hugo Ball'ın yanı sıra, Cabare Voltaire'in gediklileri arasında yer alan Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck ve Hans Arp gibi sanatçılar, bağımsızlıklarının dışavurumu olan bu etkinliklerin alternatif bir sanat hareketine doğru evrilmekte olduğunun bilincine varmakta gecikmediler ve rastlantısal bir sözcük olan *Dada* ile adlandırdıkları hareketi; devrimci bir başkaldırı, yeni bir başlangıç, bir tür “*sıfır noktası*” olarak tanımladılar (Antmen 2009: 121,122). Burjuva ile savaş ve düşünce yoksulluğunu özdeşleştiren topluluğu oluşturan savaş karşıtı sanatçılar ve aydınlar, aslında birer pasifist olmakla birlikte, kuramsal sosyalizmi anarşistlerin yazıları aracılığıyla izlemiştir. Anarşizmin bu sanatçı ve aydınların ilgisini çeken yönü, radikal bir yaklaşımla düşüncenin odak noktası olarak belirlenen ve bireyin gelişmesine yönelik sınırları ortadan kaldıran özgürlük kavramı olmuştur (Brauneck 2008: 5-8).

Toplumsal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmayı ve sorgulamadan kabul edilen uzlaşımın değerleri yadsımayı amaçlayan Dada sanatçıları, söylemlerini ifade etmek üzere; rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik yöntem ve teknikleri sanatsal sürecin içine taşırlar. Dünyayı savaşa sürükleyen, aklın tükenmişliğine dikkat çekmek için, rasyonel aklın yerine, denetimsiz bir akıl-dışılık önerisi getirirler ve bu bağlamda geleneksel sanat yöntemlerini reddederek, düzen-karşıtı bir söylem geliştirirler. En

önemli özellikleri ise, sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırma arzusuna bağlı olarak gelişen, sanat karşıtı tavırları olmuştur. 1918’de yayınlanan manifestolarından sonra Dada hareketi, 1920’lere kadar başta Berlin olmak üzere, Avrupa’nın birçok kentine yayılır (Antmen 2009: 123,124).

Savaş çıktıktan sonra, 1915’te Amerika’ya giden Duchamp, New York’a geldiği ilk aylardan itibaren hazır-yapım kullanımını kavramsal boyutta ele almaya ve 1913 yılında *Bisiklet Tekerleği* ile Paris’te, henüz tanımlanmamış bir girişim olarak başlayan; “*sanat yapıtı olmayan bir sanat yapma*” düşüncesini, zihinsel boyutlarıyla şekillendirmeye başlamıştır. Bu yıllarda Duchamp’ın New York’taki yakın çevresini oluşturan isimler ise Francis Picabia ile Man Ray’dir ve her iki sanatçı da Duchamp’ın çalışmalarını hem düşünsel anlamda desteklemekte, hem de yaygınlaştırmaya çalışmaktadır. Zürih’teki Dada etkinliği ile eşzamanlı olarak gelişen hazır-yapım kullanımıyla Duchamp, aslında sanatın kendisini değil, sanat yapıtının biricikliğini ve estetik olgusunu hedef almış olmakla birlikte, radikal tavrı Dada ruhuyla paralellikler taşır.

Duchamp, Dada hareketinden 1917 yılının ilk aylarında, Tzara’nın New York’a gönderdiği *The First Celestial Adventure of Mr. Fire Extinguisher / Bay Yangın Söndürücü’nün İlk Göksel Macerası* adlı kitabıyla haberdar olduğunu söyler. Kitabın ilgisini çektiğini, ama Dada hareketinin ne anlama geldiğini bilmediğini, Dadaist eylemlerin içeriğini ancak Picabia’nın kendisine Fransa’dan yolladığı mektuplar aracılığıyla öğrendiğini belirtir. 1917 yılının ilerleyen aylarında New York’a dönen Picabia, Stieglitz’in 291 adlı galerisine atfen, 391 adıyla çıkardığı derginin birkaç sayısını da New York’ta yayımlar ve sanat karşıtı Dada ruhunun Amerika’daki ilk görünümü bu dergilerle gerçekleşir. Ancak Duchamp, aynı yıl Arensberg ve Roché’nin yardımlarıyla çıkarttıkları *The Blind Man* ve *Rongwrong* adlı dergilerin Dada etkisiyle değil, Bağımsız Sanatçılar’ın 1917 sergisiyle ilgili olarak, *Çeşme*’nin savunmasını yapmak amacıyla yayımlandığına dikkat çeker ve Dada ruhunu değil, olsa olsa onunla bir paralellik taşıdığını belirtir (Cabanne 2010: 55, 56). 1920 yılında açılan Dada sergisine katılmak üzere davet edilmiş olmasına rağmen, Duchamp bu sergiye katılmaz. Sergiye yollayacak ilginç bir şeyi olmadığını, hatta “*Dada’nın ne olduğunu bile bilmediğini*” söyler (Cabanne 2010: 65).

Duchamp kendisini hiçbir zaman bir Dadaist olarak tanımlamamakla birlikte, hazır-yapımları birçok kişi tarafından “Dadaist objeler” olarak görülür. Sistemli bir biçimde yayınlanmaktan çok, dağınık bir biçimde, varlıklarını genellikle birkaç sayı sürdürebilen dergiler, Dada’nın yaygınlaşma biçimlerinden biri olarak kabul edilir. Bu tür yayınlarda Duchamp’ın hazır-yapımlarına “Dadaist objeler” olarak yer verilmiştir. 1946 yılına ait bir söyleşide Duchamp, Dada’nın gerekliliğine ama aynı zamanda gelişme noktasındaki yetersizliğine dikkat çeker:

*“Dada bir tür nihilizmdi ve ben buna büyük sempati duyuyorum. Belirli bir ruh halinden çıkmak için -yakın çevrenizden ya da geçmişten etkilenmeyi engelleyen, klişelerden kurtulmayı sağlayan- ve özgürleştiren bir yöntemdi. Dada’nın boşluk etkisi çok faydalıydı. Bir müshil olarak Dada çok etkiliydi.” (Godfrey 1998: 49)*

1962 tarihli bir başka söyleşisinde de Duchamp’ın tanımlamaları Dada’nın içinde değil, dışında yer alan bir bakış açısı taşır:

*“Son yüz yıl retinaldi; kübistler bile öyleydi. Sürrealistler ve önceleri dadaistler de kendilerini özgürleştirmeye çalıştılar, ancak ne yazık ki dadaistler nihilistti ve kendi meselelerini kanıtlamaya yetecek kadar üretmediler, aslında kendi teorilerine göre bunu kanıtlamakla yükümlü de değildiler. Ben resmin retinal yönünün o derece farkındaydım ki, kendim için farklı bir keşif damarı bulmak istedim.” (Schwarz 2000: 20)*

Her şeye, hatta sanatın kendisine de muhalif olan Dada, 1920’li yıllarda bir anlamda “Gerçek Dadacı, Dada’ya karşıdır” söylemini doğrulayarak, kaçınılmaz dönüşümünü tamamlar ve düşünce mirasını, savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Sürrealizm’e bırakır (Antmen 2009: 133).

André Breton, 1922 yılında modern ve devrimci sanatçıları bir araya toplamak üzere bir kongre tasarladığını açıklar. O güne kadar modern sanat akımları olarak tanımlanan Kübizm, Fütürizm gibi akımların yanı sıra Dada’nın da bu kongrede ele alınmasını gündeme getirir. Aslında bu yaklaşım, Dada’nın misyonunu tamamladığına ve zamanın gerisinde kaldığına yönelik bir eleştiri anlamı da taşımaktadır. Tzara, kongre fikrini kabul etmez ve böylelikle Breton ve Fransızlar’ın Dada ile bağları kopmuş olur (Tunalı 2008: 202).

Sürrealizm de Dada gibi, sanatın geleneksel uygulamasına olduğu kadar, burjuva kültürüne ve buna bağlı değer yargılarına karşıdır. Uygarlaşma sürecinde insana

dayatılan akılcılığı sorgulayan yanıyla, Dada gibi Sürrealizm de, sanatsal yaratıda “*ruhsal otomatizm*”in karşılığı olan rastlantısallık ve doğaçlamaya büyük önem verir. Sürrealist sanatçıların benimsedikleri ifade biçimleri, biçim bozma, buluntu nesne, kolaj, frotaj<sup>47</sup>, otomatik desen, dekalkomani<sup>48</sup> gibi, büyük ölçüde rastlantısallığa dayalı tekniklerden oluşur. Bununla beraber, Dada sanatçılarının anarşist ve dağınık yaklaşımlarına karşı, Sürrealistler belli ilkeler çevresinde hareket etmeyi benimsemiş ve akımın kuramsal temelini daha çok ciddiye almışlardır. Bu bağlamda, Sürrealist Manifestolar’ı kaleme alan Breton’un sanatçıları üzerindeki yol gösterici etkisi de önem kazanmaktadır (Antmen 2009: 135,136). Kavramsal sanata uzanan süreç içinde Dada’yı ilk dalga olarak değerlendirirsek, onu izleyen Sürrealizm’in ilgi alanlarının farklılığını ve Dada’nın başlattığı sanatın doğasına yönelik sorgulama ediminin Sürrealizm’in bünyesinde daha az radikal bir görünüm taşıdığını da, bu noktada belirtmek gerekir (Godfrey 1998: 37).

Sürrealizm’i bir tür yaşam felsefesi olarak görmek mümkündür. Bu felsefe, yaşanan, akla dayalı, mantıksal dünyayı ve bu dünyaya bağlı realiteyi, mantığın egemen olmadığı yeni bir dünyanın “*sürrealite*”sine dönüştürmeyi hedefler. Bu dönüşümü gerçekleştirmek üzere sürrealist resim “rastlantısallık” kavramının yanına bir de “absürt” kavramını ekler ve özellikle resmin elemanları arasındaki tuhaf ilişkileri bu kavram üzerine temellendirir. Sürrealite, dış dünyanın realitesiyle değil, bir üst-gerçeklik olan, ruhsal dünyanın gerçekliğiyle ilgilenir, dolayısıyla sürrealite bir iç-gerçekliktir. Breton, “*Plastik sanat eseri, reel değerlerin tümünden revizyonunun zorunluluğuna uymak için, ya içsel bir modelle ilgi kuracaktır ya da sanat olarak var olmayacaktır*” sözleriyle, söz konusu iç-gerçekliğe dikkat çeker. Buradan hareketle, Sürrealizm’in kaynağını bilinçaltına yönelen süreçlerde araması daha net bir şekilde anlaşılabilir. Bilinçaltı ise şüphesiz Freud’un alanı olan psikanalize ve rüya psikolojisine dayanır. Bu durumda, Sürrealizm’e kaynaklık eden temel kategoriler arasına “rüya’yı da eklemek gerekir (Tunalı 2008: 203-205).

Breton Duchamp’ın sanatına yönelik hayranlığını pek çok yazısında dile getirmiştir. Özellikle 1922 yılında *Littérature* adlı dergide yayımlanan övgü dolu makalesi

---

<sup>47</sup> Frotaj: Sürrealistler tarafından kullanılan, pürüzlü bir yüzey üzerine yerleştirilen kağıda kömür kalem sürterek, alttaki nesnenin doku oluşumunu kağıdın üzerine geçirme tekniğidir.

<sup>48</sup> Dekalkomani: Sürrealistler tarafından Otomatizm kavramından yola çıkarak geliştirilen bu teknikte, boya kalın bir fırçayla ince bir kağıt üzerine sıçratılır ve kurumadan ikinci bir kağıtla yavaşça sürtülerek, boyanın gelişigüzel dağılması amaçlanır.

büyük bir etki yaratmıştır (Cabanne 2010: 66). Duchamp'ın 1927-1935 arasında Paris'te geçirdiği sekiz yıl, Breton ve Sürrealizm ile bağlarının oldukça yoğun olduğu bir döneme işaret eder. Duchamp, Sürrealist ressamı genel olarak beğendiğini ve özellikle Miró, Max Ernst ve di Chirico'nun resimlerini tercih ettiğini belirtirken, Sürrealist resmi görsel olmaktan çok kavramsal olarak değerlendirir. Bununla beraber, özellikle 1940'larda akıma dahil olan "takipçilerin" Sürrealizm'i uyarlama biçimlerini beğenmediğini ve yaklaşımlarının "eskimiş" bir Sürrealizm anlayışı olduğunu söyler. Sürrealizm'in uzun ömürlü olmasını bir resim ekolü olmayışına bağlayan Duchamp, Sürrealizm düşüncesi içinde yer alan felsefi, sosyolojik ve yazınsal boyutların önemine vurgu yapar (Cabanne 2010: 76, 77.) Bu yorumların da aynı Dada'ya yönelik yorumlarında olduğu gibi, kendisini topluluğun dışında tutan bir noktadan yapıldığı dikkat çeker.

Duchamp, Cabanne'nin sorusu üzerine 1938, 1942 ve 1947 yıllarında açılan Sürrealist sergilere katılımı ve bu sergilerin düzenlenmesinde almış olduğu aktif rolü açıklarken oldukça ilginç bir tanımlama yapar:

*"Ben Sürrealistler tarafından, sıradan dünyadan ödünç alındım. Beni çok severlerdi; Breton beni çok severdi; birlikte çok iyiydik. Onlara sunabileceğim fikirlere çok güveniyorlardı. Bu fikirler Antisürrealist olmadıkları gibi, her zaman Sürrealist de değildiler."* (Cabanne 2010: 81)

Duchamp kendisini, Dada'ya ve onun doğal mirasçısı olarak değerlendirilen Sürrealizm'e yakın, ancak her ikisinin de dışında konumlandırırken, yirminci yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte gelişmeye başlayan ve özellikle Dada stratejileriyle ilişkilendirilen akımlarla, Duchamp arasında ne tür bağlar kurulabileceği sorusu bu aşamada gündeme getirilebilir.

Genel olarak, 1960'lı yılların sanat ve gündelik hayat arasındaki engelleri ortadan kaldırmaya yönelik ve sanatın bir müzenin koruma alanında, üst-nesne statüsü kazandırılarak varlığını sürdürmesine direnen neo-avangardist girişimler, 1920'lerin avangardist yaklaşımlarına benzetilir (Şahiner 2008: 208, 209).

Akademikleşmiş bir modernizm yerine deneyselliğin ön planda olduğu bir anlayışla, popüler kültürün verileriyle ilgilenen ve bu amaçla gerek konu, gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel unsurlarını kullanan Pop Art sanatçılarının "neo-



Dadacı” olarak değerlendirilmeleri, eski Dada sanatçıları kadar, Duchamp’ı da rahatsız eder. Dada ile ilgili bir kitap yazmakta olan Hans Richter’e yazdığı bir mektupta, “*Yeni Gerçekçilik, Pop Art, Asamblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada’nın kökeninin Dada olduğunu*” ve bunun dönemin sanatçıları için “*kolay bir çıkış yolu*” oluşturduğunu belirtir. Hazır-yapımlarla estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamış olmasına rağmen, “*Neo-Dadacılar’ın bu hazır-yapımlarda estetik güzellik bulmalarını*” şiddetle eleştirir (Antmen 2008: 159-161).

Bununla birlikte, Cabanne’nin bir sorusu üzerine, dönemin yeni sanatsal üretimleri içinde Pop Art sanatçıları ilgi çekici bulduğunu ifade eder.<sup>49</sup> Yüzyılın bir tür karakteristik özelliği olarak tanımladığı ve yetersiz bulduğu “*biçim bozma*” anlayışından uzak durarak, “*önceden yapılmış şeyleri, hazır-yapım çizimleri, posterleri alıntılarla*” oluşturdukları yaklaşımı ilginç bulduğunu söyler (Cabanne 2010: 93, 94). Bu bağlamda, Duchamp’ın Pop Art’a duyduğunu dile getirdiği ilgi, bu alanda üretilen yapılarda kendine ait yansılar bulmuş olmasına bağlanabilir. Ancak günümüzden geriye doğru yapılacak bir değerlendirme, söz konusu bağlantıları büyük ölçüde bulanıklaştırır.

Pop Art alanında, herhangi bir şeyin imgesi olmaktan çıkan nesne, bizzat kendisi olarak varolan ‘şey’ konumuna taşınırken, imlenen olma özelliğini kaybeder ve bünyesindeki her türlü çağrışım olanaklarıyla donanmış olarak, kendi varlığını sürdürmeye yönlendirilir (Şahiner 2008: 143). Bu özelliğinden dolayı nesne yapaylaşır ve özneyle değil, doğrudan doğruya nesne arzusuyla ilintili bir görüntü sunar (Baudrillard 2006: 101). “*Nesneyi kendi imgesiyle bütünleştirerek bir tür meta estetiğine dönüştüren*” Pop Art’ın temsilcileri, bunu yaparken kültürel yapıya içkin tüketim nesnelерinin doğrudan kullanımıyla, post-endüstriyel sistemi ve imajların ardındaki ideolojik yapıyı görünür kıldıklarını öne sürerken, bir anlamda tüketim kültürünü ve buna bağlı reklam estetiğini yüceltmekten de kaçınmazlar (Şahiner 2008: 214).

Bu durumda, Duchamp ile Pop Art arasında olası en net ilişki -hazır-yapımlar gibi- bu akımın da, galerilerin, müzelerin ve sanat piyasasının kısa süre içinde onayını

---

<sup>49</sup> Aynı yıl (1966) Otto Hahn ile bir söyleşisinde de, Wesselmann ve Oldenburg’un happeninglerini izlediğini ve Segal’i de beğendiğini belirtir. Andy Warhol’un kısa bir süre önce kendisini, yalnızca suratıyla filme almasından söz eder ve Warhol’un esprisini çok beğendiğini ifade eder (Hahn 1984: 77,78)

olarak, bir anlamda kurumsallaşması üzerinden kurulabilir.<sup>50</sup> Kaldı ki Pop Art'ın çıkışından en az yirmi yıl önce, hazır-yapımlarının kültürel kurumsallaşma ve alımlama sorunlarıyla karşı karşıya kalacağını fark eden Duchamp, 1936 yılında tasarımı ve üretimi üzerinde çalışmaya başlayarak, 1941 yılında sunduğu *Valiz İçinde Kutu* ile hazır-yapımlar için öngördüğü metalaşma süreciyle hesaplaşmak üzere yeni bir tavır belirlemeye yönelmiştir (Bucloh 2005: 102-106).

Pop Art'ın Fransa'daki bir tür uzantısı olarak görülmekle birlikte, kendine özgü vurgular taşıyan ve modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceğine inanan Yeni Gerçekçiler, “*miadını doldurmuş*” resim ve heykel yerine, gerçeğin kendisinin algılanmasına yönelik yeni bir yaklaşım önerisiyle; dünyanın kendisini bir tür resim gibi görür ve bu bütünsel resimden “*evrensel anlamda önem taşıyan kesitleri*” kendine mal ederek, sanat ve hayat arasındaki sınırları yok etme savını taşır.

1961 yılında Paris'te açılan *40° au-dessus de Dada / Dada*'dan 40 Derece Yüksekte başlıklı sergilerinin Pierre Restany tarafından kaleme alınan tanıtımında, Duchamp'ın hazır-yapımlarına yeni bir anlam kazandırma amacına vurgu yapılır. “*Sıradan nesneye yönelik sanatsal vaftiz*” olarak tanımladıkları hazır-yapımların “*tipik bir Dada eylemi*” olduğunun, “*red ve sıfır noktaları*”nı takiben gelinen üçüncü aşamada ise, Yeni Gerçekçilik'in Duchamp'ın “*sanat karşıtı eylemini olumlamaya*” yöneldiğinin altı çizilerek, hazır-yapımlar artık “*olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repetuarının temel ögesidir*” denir (Antmen 2008: 175-178).

Bu tür bir olumlamaya ilgi ve sempati duymayacağı açık olan Duchamp, bu akım içinde yer alan sanatçıları kendi dinamikleri içinde değerlendirir ve özellikle Arman ve Tinguely'in “*bundan otuz yıl önce kimsenin hayal edemeyeceği türde, kişiye yönelik şeyler*” yaptıklarını söyler. Cabanne ile söyleşisinin devamında, dönemin genç sanatçıları için bir tür “*prototip*” rolü oynadığını ve bundan memnun olduğunu dile getirir. Bununla beraber, bu gençlerin yapmakta oldukları şeylerin kendisinin

---

<sup>50</sup> Aynı şekilde Peter Bürger de, “avangardistlerin hayat pratiği ile sanatı birleştirme amaçlarının somutlaştığı” bir yapı olarak tanımladığı *objet trouvé / bulunmuş nesnenin*, sanat yapıtı olarak kabul görmesiyle beraber, karşıtlık özelliğini kaybettiğini ve müzelerde diğer özerk yapıtların yanında yer alarak, sanat yapıtı kategorisini canlandırmakla kalmayıp, aynı zamanda genişlettiğini öne sürer. Bürgere'e göre, “*avangardistlerin başvurduğu etki araçlarının şok etkisini kaybetmiş olması*” ve özerk konumlarıyla hayat pratiğine dahil edilemeyen neo-avangardist araçların sanat yapıtı statüsü kazanmaları, “*sanat olarak avangardı kurumsallaştırır ve böylelikle sahih avangardist amaçları olumsuzlar*” (Bürger 2009: 116-118).

daha önce yaptıklarıyla büyük bir benzerlik taşımadığını belirtirken; özellikle kendisinin “*olabildiğince az şey yapmaya*” çalıştığına, bu dönemde ise herşeyin farklılaştığına ve gençlerin mümkün olduğunca çok para kazanabilmek için, olabildiğince çok şey ürettiklerine dikkat çeker (Cabanne 2010: 95).

Geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan metasal yönüne ve tecimsel değerler üzerinden sanat alanını kontrol eden bir mekanizma olarak sanat piyasasına<sup>51</sup> duyulan tepki etrafında gelişen tavırlar; tekil nesneyi dışlayarak, bunun yerine düşünceyi merkeze yerleştiren bir sanat pratiğine yönelir. Böylelikle, 1960’lar sonrasındaki süreç içinde, yapıtın maddi varlığının ve biçime bağlı etkisinin giderek önemini yitirdiği, hemen her türden alternatif ifade biçimleri genel bir tanımlamayla “kavramsal sanat” başlığı altında değerlendirilmeye başlar (Antmen 2008: 193). Kavramsallık bağlamında, zihinsel bir tasarımın yansıması olarak gündeme gelen nesne, içsel bir noktadan hareketle dışsallaştırılma sürecinde bir tür göstergeye dönüşür. Dolayısıyla göstergenin iç ve dış kutupları arasında yaratılan çağrışım alanında, alımlayıcı olarak izleyiciye de yapıtı tamamlama anlamında önemli bir rol biçilmiş olur (Şahiner 2008: 145, 146).

Kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, videolar, ses kayıtları, gazete ilanları, haritalar, taslaklar gibi “taşıyıcı araçlar” kullanarak, sanatın geleneksel tanımını ve biçimsel ifadeyi sorgulayan, devrimsel nitelikte bir uygulama önerisi sunar. Bu kavramsal önerinin düşünsel temelleri, hiç kuşkusuz Duchamp’ın hazır-yapımlarıyla sanat ortamının gündemine taşıdığı kritik sorulara ve buna bağlı olarak yaşanan sanatsal dönüşüme dayanır.<sup>52</sup> Yirminci Yüzyıl Avangardı içinde giderek soyuta yönelen biçimci modernist geleneğin karşısında, Duchamp’ın “*düşünce olarak*

<sup>51</sup> Sanat piyasasının oluşturulması bağlamında, Daniel Buren’in *Müzenin İşlevi* başlıklı makalesini hatırlamak gerekir. Buren bu makalede, müze ve galerilerin sanat yapıtlarını “*muhafaza*” etme işleviyle, ebedi olunabileceği fikrini uyandırarak, “*koleksiyon*” ve seçme işleviyle, yapıtı estetik anlamda ayrıcalıklı kılarak ve “*sığınak*” işleviyle her türlü yıpratıcı ve sorgulayıcı etkiden uzak tutarak; söz konusu yapıtlara hem kamusal düzeyde kabul, hem de tecimsel anlamda “*değer*” kazandırma mekanizmalarını ele alır (Buren 2005: 150-156).

<sup>52</sup> Bununla beraber, Duchamp’ın yarattığı sanatsal dönüşüme, eleştirel açıdan yaklaşan düşünürlerin sayısı, hiç de az değildir. Jean Baudrillard, *Dünyanın Otomatik Yazısı* başlıklı makalesinde, günümüzdeki “*sanal teknolojilerin medyatik yaratıkları*” şeklinde tanımladığı *reality show*’ların sorumlusu olarak, Duchamp’ın nesneye “*tanımlanamaz bir aşırı gerçeklik*” yükleyen hazır-yapımlarını işaret eder. Baudrillard’a göre Duchamp şişe kurutucusunu -olduğu haliyle- “*sanatın öte alanına*” aktarır ve “*bağlamının, kavramının ve işlevinin dışına yerleştirilen*” *Şişe Kurutucusu* “*gerçekten daha gerçek*” ve “*sanattan daha sanat*” nitelikler kazanır. Böylelikle, Duchamp’ın sanatla gerçek arasında içinden çıkılmaz bir karışıklık yarattığını öne süren Baudrillard, günümüzde *reality show*’lar kanalıyla “*haberinin öte yanına*” çekilmek istenen televizyon izleyicilerinin (bizlerin), hazır-yapımların yarattığı estetik şaşkınlık benzeri, “*kitle iletişimsel bir şaşkınlığa mahkûm*” edildiğini söyler (Baudrillard 2006: 44, 45).

*sanat*” anlayışıyla kendini gösteren, “*avangard içinde (daha) avangard*” ve “*postmodern öncesi postmodern*” tavrı,<sup>53</sup> 1960’lı yılların hemen tüm akımlarını etkileyen bir dinamik oluşturur (Antmen 2008: 193,195).

İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı toplumsal sarsıntı sonrasında, yaygın bir arınma içgüdüsünden beslenen ve dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşum olarak Fluxus, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Dada’nın üstlendiği sosyo-politik mücadeleyi ve söylemleştirdiği avangard yapıyı düşünsel tavrının merkezine yerleştirir (Şahiner 2008: 52). Fluxus, geleneksel anlamda bir “akım” olarak nitelendirilememekle birlikte, adıyla dile gelen “akış”a kapılan birçok sanatçının taşıdığı ortak bir tavır olma özelliği taşır. Geleneksel sanat nesnesini dışlayarak, kalıcılık yerine geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimseyen, tamamlanmış yapıt anlayışı yerine süreçselliği öneren Fluxus sanatçıları; disiplinlerarası bir yapıda, sanat bağlamında ele alınabilecek malzeme ve yöntemlerin sınırlarını genişletmek

---

<sup>53</sup> Kavramsal Sanat’ın öncü figürleri arasında yer alan Joseph Kosuth, 1969 yılında yayımlanan *Art After Philosophy / Felsefeden Sonra Sanat* başlıklı makalesinde; “*sanatın işlevini*” ilk kez sorgulayan kişi olarak Duchamp’ın, “*sanatın kendi kimliğini kazanmasını*” sağladığını öne sürer. “*Modern*” sanatın ve bunu önceleyen sanat yapıtlarının “*kendi morfolojilerine bağlı etkiyle*” ilişkili olduklarını belirtir ve bu mekanizmayı, sanatın “*dili*” aynı kalmak suretiyle, sadece söylediği şeylerin yenilenmesi şeklinde açıklar. Buna karşın Duchamp’ın ilk (desteklenmemiş) hazır-yapımı, “*başka bir dilde konuşmanın*” ve buna rağmen “*sanat içinde anlamlı olmanın*” mümkün olduğunu gösterir. Kosuth, ilk (desteklenmemiş) hazır-yapımla beraber, sanatın yapısının morfoloji sorunundan, işlev sorununa dönüştüğünü belirtir ve “*görünüm*”den “*kavram*”a geçiş olarak tanımladığı bu değişimin, “*kavramsal sanat*”ın başlangıcı olduğuna işaret eder. Kosuth’a göre, (Duchamp’dan sonraki) tüm sanatlar, (doğası gereği) kavramsaldır, çünkü sanat sadece kavramsal olarak varolabilir. Duchamp’dan sonra gelen sanatçıların “*değerleri*” de, ancak “*sanat kavramına ekledikleriyle*” ölçülebilir (Kosuth 1969).

Kosuth, sanatı “Duchamp Öncesi” ve “Duchamp Sonrası” olmak üzere ikiye ayırırken, ülkemizden bir sanat felsefeci, Özkan Eroğlu’nun; “*A Noktası: Giotto, B Noktası: Duchamp, C: Noktası ?*” şeklinde özetlediği önermesine de bir kayıt düşmek uygun olacaktır. Eroğlu, savını gündeme getirirken, Duchamp’ın sanatını biçimlendiren felsefi yaklaşımları, kendisinden altı yüzyıl önce freskolar yapan Giotto’nun sanat felsefesi ile karşılaştırır ve bu bağlamda sanat tarihinde yer alan, “*kökten, devrimci davranış biçimlerini*” temel alır. Eroğlu’ya göre, Ortaçağ’ın “*ruhsuz, diyalogsuz ve mekansız*” resim sanatına hayat vererek, gökyüzünü temsilen mavi rengi devreye sokan Giotto, sanatı “*sembolik kurgunun*” sınırlarından kurtararak, “*doğacı/doğalci*” bir anlayışa yaklaştırdı ve yarattığı yeni biçim diliyle, resimde “*dengeyi içeriğin değil, biçimsel öğelerin belirlediği*” bir yaklaşım ve Rönesans Sanatı’nı öngören bir tavır ortaya koyar. Giotto aynı zamanda, kendisinden önce ancak bir “*zanaatçı*” olarak tarif edilebilecek sanat uygulayıcısını “*sanatçı*” konumuna taşıyan kişidir.

Eroğlu, “*sanatçı gibi sanatçı*” davranışı içinde, devrimci hareket olanaklarını kullanan Giotto’yu sanat tarihinin A noktasına yerleştirir ve B noktası olarak kabul ettiği Duchamp’a gelene kadar sanat tarihinde yer alan gelişmeleri, “*Giotto’nun bulgularını olgunlaştıran*” süreçler olarak tanımlar. Giotto’nun biçimler üzerinden sağladığı radikal yaklaşımı, Duchamp’ın bu kez içerik üzerinden gerçekleştirdiğini belirten Eroğlu, “*sanat yapıtının içeriğe ve anlama dayanan çoğul dilinin*” yolunu açan kişi olarak Duchamp’ı işaret eder ve Duchamp’ın sanatçıyı bir kez daha özgür kıldığını söyler. Duchamp’ın Üç sayısını, “ezoterik” değil, ama “sayısal” açıdan önemli bulduğunu belirtirken yapmış olduğu açıklamayı (Cabanne 2010: 47) kendi önermesine uyarlayan Eroğlu; A Noktası’nın Bir’i, Giotto’yu, B Noktası’nın İki’yi, yani Giotto’nun yanına eklenerek ikilik durumunu gündeme taşıyan Duchamp’ı, C Noktası’nın ise Üç’ü, ya da yirmi milyonu, dolayısıyla kalabalığı, günümüzdeki üslup kalabalığını işaret etmekte olduğunu söyler (Eroğlu 2008: 40-58)

noktasında etkili olurlar. Aynı şekilde Duchamp'dan aldıkları hazır-yapım düşüncesini de, John Cage'in ve diğer deneysel müzik uygulayıcılarının "hazır-ses" kullanımıyla genişletirler (Antmen 2008: 204,205).

Duchamp'ın, Fluxus sanatçıları sadece hazır-yapım düşüncesiyle değil, çoğaltmalara dayalı mantığıyla da etkilediği dikkat çeker. Reprodüksiyonlar gibi, çok sayıda çoğaltılarak, ucuz fiyatlara satılan Fluxus ürünleri, söz konusu bağlantıyı gösterir niteliktedir (Şahiner 2008: 66).

Sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki bir ideale bağlanabilecek Fluxus etkinliklerinde, sanatı sosyal bir olgu, bir değişim ve arınma çabası olarak algılayan bir ruh yapısının<sup>54</sup> ürünü olarak; televizyon ekranları, şişeler, sandalyeler, konserve kutuları, çeşitli müzik aletleri, fotoğraflar, atık kağıt parçaları, kasetler, plaklar gibi gündelik yaşamın hazır nesnelere yanısıra, dönemin performans, happening, aksiyon gibi sanatsal sunumlarına ve deneysel müzik dinletilerine de yer verilir (Antmen 2008: 206).

Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Kavramsal Sanat ve Fluxus alanından örneklerle incelemeye çalıştığımız gibi; 1920'li yılların tarihsel avangardı ve Dada stratejileri bağlamında değerlendirilebilecek, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren sanat ve gündelik yaşamı birbirine yaklaştırma amacı taşıyan, her türden sanatsal üretim, Duchamp tarafından dönüştürülen sanat olgusuna bir yanılla temas etmektedir.

---

<sup>54</sup> Sanatın iyileştirici ve toplumsal anlamda düzeltici bir araç olarak kullanılması yönünde en etkin isim olarak karşımıza çıkan Alman sanatçı Joseph Beuys, gerçekleştirme eylemini salt bir yapıt bağlamında ele almak yerine, politik tavrı ve söylemi etrafında gelişen tüm edimleri ve yaşamıyla, bütünsel bir sanat eylemi içinde görünür. Fluxus içindeki etkisi genel olarak, Duchamp'ın Dada üzerindeki etkisiyle karşılaştırılan Beuys, sanatsal etkinliklerine yüklediği yoğun politik vurgularla, Duchamp'ın sanatsal dinamiklerinden farklı bir noktada konumlanmaktadır.



## 5. SESSİZLİĞİN ARDINDAKİ VERİLER

1941 yılında *Valiz İçinde Kutu*'yu hazırlayan Duchamp, en önemli altmış dokuz yapıtını "taşınabilir bir müzeye" dönüştürmüştü. Bunu izleyen yıllarda Duchamp'ın büyük ölçüde bir "sessizlik" içinde olduğu düşünülür. Oysa Duchamp 1946-1966 yılları arasında, en az *Büyük Cam* kadar karmaşık ve düşünsel anlamda onunla doğrudan ilgili bir proje üzerinde büyük bir gizlilik içinde çalışmaktadır. Bu gizli çalışmanın tek tanığı 1954 yılında evlendiği Teeny Duchamp'tır.

Duchamp, *Given: 1° Waterfall 2° The Illuminating Gas* / Veriler: 1° Çağlayan 2° Aydınlatıcı Gaz (Resim 79) adlı projenin neredeyse tamamını New York, 14. Cadde'deki atölyesinde oluşturur ve 1965 yılında 80 Doğu Onbirinci Cadde'deki küçük bir odaya taşıyarak gizlice tamamlar. Sanatçının 2 Ekim 1968'deki ölümünden sadece dört ay sonra, Ocak 1969'da sökülmesine başlanan yapıt, Şubat 1969'da, Philadelphia Sanat Müzesi'ne taşınır. Duchamp'ın üç halkalı bir cilt içine yerleştirilmiş ve "*Dismountable approximation, executed in New York between 1946 and 1966*" / "Sökülebilir Tahmin, New York'ta 1946 ve 1966 arasında gerçekleştirilmiştir" ibaresiyle etiketlenmiş detaylı talimatlarına uygun olarak, yapıtın karmaşık ortamının yeniden kurulması üç ay sürer. Cildin numaralandırılmamış ilk dört sayfasında yapıtın adı verilmiş ve kurulumu için izlenmesi gereken on beş adım listelenmiştir. Bunları izleyen ve birden elliye kadar numaralandırılmış sayfalarda, Duchamp'ın notları ve şemaları, ayrıca çoğu ek notlar içeren yüz sekiz fotoğraf yer alır. İlk sayfaya eklenen plastik bir cebin içindeyse yapıtın tüm ortamını üç-boyutlu bir model üzerinde ölçeklenmiş olarak gösteren bir plan bulunmaktadır. Bu cilde ek olarak içinde fotoğraflar bulunan ikinci bir defter de, şüpheye yer bırakmayacak kesinlikte kurulum planını destekler. Duchamp'ın önceden birleştirmedeği tek parça, ahır kapısı ve kemerli kapı aralığıdır (Resim 78). Bunlar da, Philadelphia Sanat Müzesi'nin ustaları tarafından, Duchamp'ın Cadaqués'den getirtmiş olduğu kapı ve tuğlalar kullanılarak, eskizlerle belirlenen

şekilde kurular ve *Veriler...*'in bulunduğu oda, Duchamp'ın ölümünden sekiz ay sonra, 7 Temmuz 1969'da ziyarete açılır (Schwarz 2000: 238).

Duchamp, *Büyük Cam*'ı hazırlarken olduğu gibi, *Veriler...*'in “geciktirilmiş” oluşum sürecinde de, yapıtın bütünlüğünü hazırlayan tikel yapıtlar üzerinde çalışır. Ancak *Büyük Cam*'a yönelen yapıtlar, yorumlamayı zorlaştıran nonfigüratif bir yapı sunarken, *Veriler...*'in bütünden soyutlanmış parçaları, daha belirgin anlamlar taşıyan figüratif bir yapıdadır.<sup>55</sup> Duchamp'ın hazırlık sürecinde söz konusu tikel yapıtların ardındaki bütünsel yapıyı gizli tutmuş olmasının temel nedeni, parçaların bulmacanın bütününe dair belirgin ipuçları taşıyor olmasından kaynaklanmış olabilir.

1959 tarihli iki çizim; *Du Tignet / Tignet*'den ve *Cols Alités / Yatalak Dağlar*, *Büyük Cam* ve *Veriler...*'i ilginç bir biçimde birbirine bağlayan bir görünüm sunar. Duchamp, 1959 yazında birkaç hafta kaldığı Fransa'nın güneydoğusundaki Tignet adlı köyde yapmış olduğu karakalem çizimde, bir dağ dizisinin önünde, telleriyle beraber bir telgraf direğini resmeder ve bunu takip eden *Cols Alités* adlı mürekkep çizimde, Tignet'deki görünümü *Büyük Cam*'ın ayrıntılı planının arkasına yerleştirir. İlk çizimdeki dağ sıraları Gelin ve Bekar'a ait alanları ayıran, üç yalıtkan levhayı temsil eden hattın ardına yerleşerek, her iki alan arasında -bu defa coğrafi- bir ikincil ayrışma olarak dikkat çeker ve Bekar'ın Gelin'e ulaşmasındaki güçlüğü bir kez daha vurgular. Bekar Aygıtı'nın sağ ön planda bağlanmış olduğu telgraf direği ise, telleri aracılığıyla Gelin ve Bekar arasında yeni bir iletişim kanalı önerir görünmektedir.<sup>56</sup> Duchamp'ın *Cols Alités*'ye vermiş olduğu alt başlık olan; “*Bekarları Tarafından Soyulan Gelin, Eşit'in 1959 Modeli İçin Proje*”, *Veriler...*'in gizemli varlığına yönelik bir ipucu olma özelliği taşır. Ayrıca *Cols Alités*'nin çağrıştırdığı bir kelime oyunu olarak beliren *causalités* (nedensellikler) tanımlaması da, neden ve etki arasındaki ilişki bağlamında, *Büyük Cam* ve *Veriler...* arasında bir süreklilik bağı

<sup>55</sup> *Le Gaz d'éclairage et la Chutte d'eau / Aydınlatıcı Gaz ve Çağlayan* (1948-49, kadife üzerine monte edilmiş, alçı kabartma üzerine domuz derisi), *Not a Shoe / Bir Ayakkabı Değil* (1950, galvanize edilmiş alçı), *Feuille de Vigne Femelle / Dişi Asma Yapağı* (1950, galvanize edilmiş alçı) ve *Objet-Dard* (1951, galvanize edilmiş, kurşun iskelet üzerine alçı) Duchamp'ın “underground” olarak yapımına başladığı *Veriler...* için yapmış olduğu hazırlık çalışmalarının örnekleri arasındadır.

<sup>56</sup> Teller aracılığıyla önerilen bu yeni iletişim kanalı, aynı “damla heykelticikler” şeklinde sıçratılarak yansıl olarak “Gelin Alanı”na ulaşması hedeflenen “Bekar Parçacıklar” tasarımında olduğu gibi; Baudrillard'ın “tele-mevcudiyet” kavramını akıllara getirir. *Dünyanın Otomatik Yazısı* başlıklı makalesinde, “*her varoluş kendisiyle tele-mevcudiyet ilişkisi içindedir*” diyen Baudrillard bu tanımlamayla; hem kendi varoluşunun uzaklığını kendine aktararak, söz konusu uzaklığı giderme ilişkisine, hem de kitle iletişimsel medyalar aracılığıyla taşınabilir kılınan “temsili” mevcudiyete işaret eder (Baudrillard 2006: 42).

kurar. (Schwarz 2000: 231, 819) Bir anlamda, *Büyük Cam*'daki iki boyutlu ve saydam görünümünden, *Veriler...*'de üç boyutlu bir uzama yayılan bir başka görünüme geçileceğinin sinyallerini verir.

Philadelphia Sanat Müzesi'nde kendine ayrılmış bir odada sergilenen yapıt, ebatlarının büyüklüğüne rağmen, dikkatsiz izleyicilerin gözünden kaçabilir. Zira oda, bir duvarında kemerli bir girişin altında bulunan iki kanatlı ahşap bir kapı dışında boşmuş gibi görünmektedir. Kapının kolu da olmadığından, açılabilmesine yönelik bir etki yaratmaz, ancak arkasında ne olduğunu merak eden izleyici için, göz seviyesinde iki küçük delik bulunmaktadır. Deliklerden bakan izleyici kapının arkasında, bir karanlık odanın karşı duvarını görür. Bir tür röntgenci olmaya itilen izleyici, duvarın üzerindeki gediğin ardında son derece gerçekçi bir görüntüyle karşılaşır. Ön planda çıplak bir kadın bedeni, çalıkların üzerinde sırt üstü yatmaktadır.<sup>57</sup> Yüzü görünmediği için kim olduğu belirsiz bedeni şişmiş ya da deforme olmuş bir etki yaratırken, uzanan sol elinde bedenini aydınlatan bir gaz lambası tutmaktadır. Bacakları iyice aralanmış kadının, bir ayağı izleyicinin hemen

<sup>57</sup> Baş ve vücudunun bir bölümü düzenlemenin dışında bırakılan ve iyice aralanmış bacakları arasından görünen vulvasıyla izleyiciyi daha ilk bakışta şoke eden kadın figürü, pek çok yorumcu tarafından Courbet'nin *L'origin du Monde* adlı sansasyonel yapıtıyla ilişkilendirilir. Enis Batur, *Elma* adlı "roman denemesi"ni, "*Dünyanın Başladığı Yer*" olarak türkçeleştirmeyi tercih ettiği bu yapıtın gizil yazgısı üzerine konumlandırır, ancak Courbet'nin yapıtıyla Duchamp ve *Veriler...* arasında bir ilişki kurmaz.

1866 yılında, o sırada Paris'te görev yapan Osmanlı diplomatı Halil Şerif Paşa tarafından Courbet'ye ısmarlanan yapıtın, 1876 yılına kadar ilk koleksiyonörünce bir perdenin ardında saklandığı söylenmektedir. Yapıtın ikinci ünlü sahibi olan Macar koleksiyonör Baron Ferenc Havatny de tabloyu, üzerine bir sürgü sistemiyle çekilerek saklayan, ikinci bir tablonun ardına gizler. Kuramsal-felsefe alanındaki çalışmalarıyla tanınan ünlü psikiyatru Jacques Lacan'ın koleksiyonuna 1955 yılında giren yapıt, bu kez Lacan'ın -aynı zamanda kayınbiraderi olan- sürrealist ressam André Masson'a ısmarladığı yeni bir sürgülü düzenek içinde, orijinal yapıtın ana hatları korunmak üzere sadeleştirilerek, bir tür sürrealist manzaraya dönüştüğü bir versiyonunun ardında, gizliliğini korumayı sürdürür. (Batur 2001: 97, 98)

İlk olarak 1988 yılında New York'taki Brooklyn Müzesi'nde açılan *Courbet Reconsidered / Yeni Bir Bakışla Courbet* adlı sergiyle, örtüsüz bir şekilde halkla buluşan yapıt, 1995 yılında da Paris'teki Orsay Müzesi koleksiyonuna alınır. ([http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no\\_cache=1&S=1&numid=69330](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&S=1&numid=69330))

Duchamp'ın Courbet'nin gizli yapıtını, Havatny satın almadan önce 1912-1913 yıllarında bulunduğu, Paris'teki Bernheim-Jeune Galerisi'nde görmüş olması olasıdır. Bu tarihte değilse bile, 1955 yılında Lacan'ın koleksiyonuna geçtikten sonra, André Masson kanalıyla yapıtla karşılaşmış olabilir.

Seksen yılı aşkın bir süre koleksiyonörleri tarafından gizlenen *Dünyanın Başladığı Yer*'in gözlerden uzak tutulma yazgısını paylaşan *Veriler...* de Duchamp'ın yapıtı oluşturduğu yirmi yıl boyunca (1946-1966) bir sır olarak saklanması ardından, izleyicileriyle buluşmak için üç yıl daha bekler. Beklenen buluşma ise yine sıkıca kapalı bir kapının ardından ve ancak gözetleme delikleri aracılığıyla gerçekleşir.

Duchamp'ın "retinal" bularak kesin bir biçimde karşı çıktığı natüralist resmin en önemli temsilcilerinden biri olan Courbet'ye yapmış olduğu göndermenin ancak "ironik" olabileceğini düşünen Jean Clair, *Veriler...*'de başı görünmeden yerde yatan kadının omuzlarına dökülen sarı saçlarının ve tüysüz vulvasının, Courbet'nin "tutkulu" bir biçimde resmettiği genital tüyleri "alaya aldığı" görüşündedir (Clair 2000).

önüne doğru uzanmakta, ancak görüş alanının dışında kalmaktadır. Arka planda canlı renklerden oluşan manzarada bir orman tarafından çevrelenen çağlayanın altındaki küçük bir gölet dikkat çekmektedir.



**Resim 78** Given: 1° Waterfall 2° The Illuminating Gas / Veriler: 1° Çağlayan 2° Aydınlatıcı Gaz (kapı), 1969 yılında kurulmuştur, Philadelphia Museum of Art (Moure 2009: 107)

Adını *Yeşil Kutu*'da, *Önsöz* başlığı altında bulunan bir notta alan yapıtın, *Büyük Cam*'la doğrudan ilişkili olmasına rağmen, onunla bir tür kutupsallık bağı kurduğunu söylemek mümkündür. *Büyük Cam*'ın hermetik kurgusu, *Veriler...*'de yerini şok edici bir açıklığa bırakır.<sup>58</sup> *Büyük Cam* izleyiciyle mesafeli ve belirsiz bir bağ kurarken, *Veriler...* izleyici ile yakın ve doğrudan bir ilişki içindedir. *Büyük Cam*'ın ancak Duchamp'ın notlarında sunduğu kılavuz ile anlaşılabilen, gizil erotizmi, *Veriler...*'de açık bir cinsellikle yer değiştirir. *Veriler...*, *Büyük Cam*'a oranla çok daha agresif bir biçimde, izleyiciyi bakış açısını değiştirmeye ve edilgen bir alımlayıcı olmaktan çıkmaya zorlar (Mink 2006: 86-89).

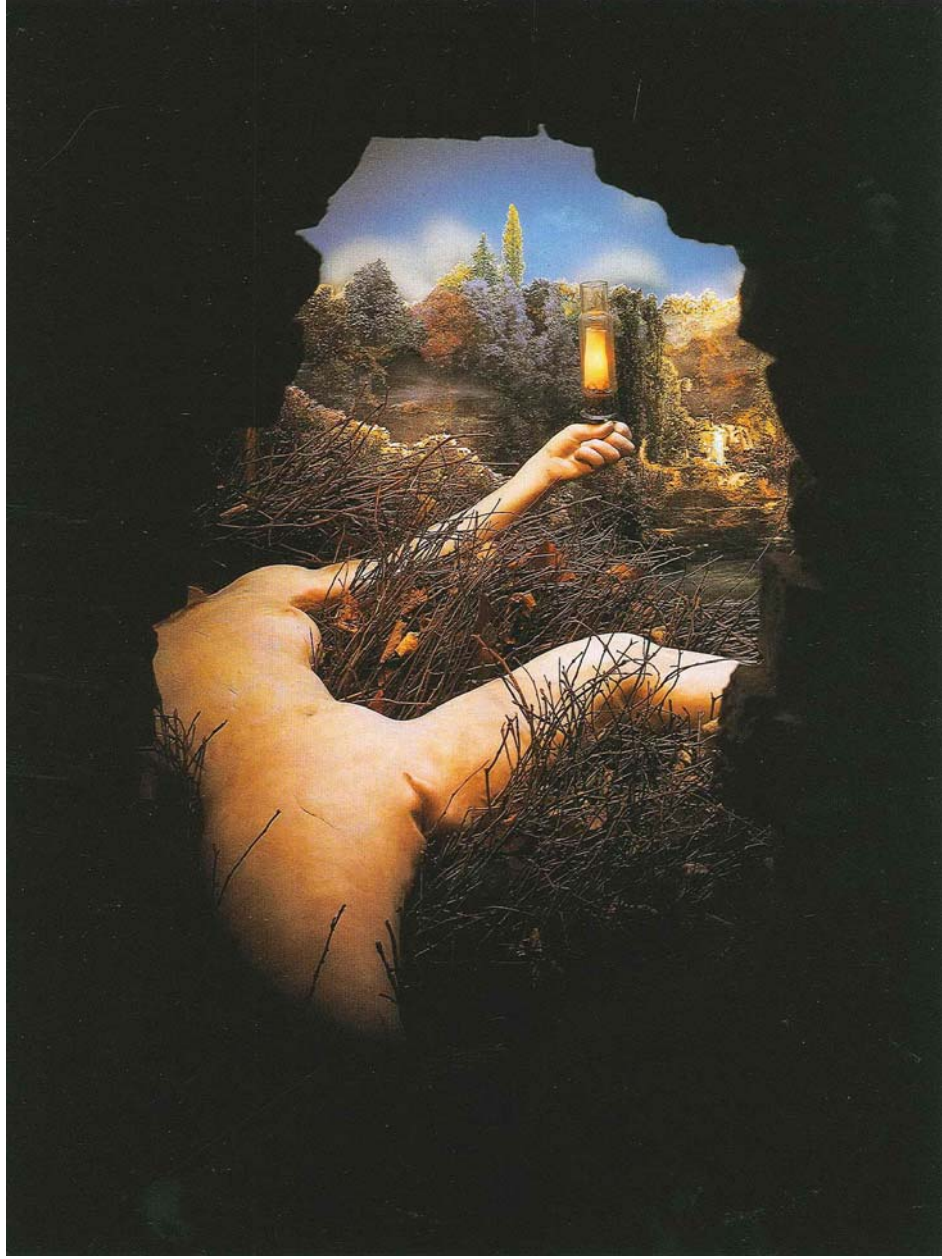
Aslında Duchamp *Veriler...*'de, resim düzlemini perspektif bakışın olanaklarıyla ortadan kaldırmış, bir anlamda iptal etmiştir. Geleneksel perspektif yapıya bağlı bu düzenleme, dönemin modern yaklaşımları içinde yer alan yerleştirme disipliniyle bir araya gelerek; yapıtın sunduğu en büyük yenilik olma özelliğini kazanır. Resim düzleminin devre dışı bırakılmasıyla beraber, yapıtın aslında bir sonuç görüntüsünün bulunmadığına dikkat çekmek gerekir. *Veriler*'in görüntüsü, yapıtı gözetleme deliğinin ardından izleyen/gözetleyen izleyicinin imgeleminde oluşan “aşırı-hızlı” bir imajdan ibarettir.

Duchamp'ın, 1923 yılında tamamlamadan bıraktığını açıkladığı *Büyük Cam*, 46 yıllık bir “gecikmeyle” *Veriler: 1° Çağlayan 2° Aydınlatıcı Gaz*'da tamamlanmış olur, üstelik yapıtı alımlayan her izleyicinin imgeleminde oluşacak; numaralandırılmadan “çoğaltılmış” sayısız görüngenü olasılığıyla...

---

<sup>58</sup> Yve-Alain Bois, *Çıplak Gelin* başlıklı makalesinde, *Veriler...*'deki kaba ve yaygın müstehcenliğin yarattığı şok etkisine bağlı “iticilik”ten söz eder ve “*Duchamp'ın sanatı işte bu çarpma gücündedir*” der. (Bois 1984: 92)





**Resim 79** Marcel Duchamp, *Étant donnés*: 1. La Chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage / Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas, 1946 – 1966, Karışık malzeme asamblaj: eski bir ahşap kapı, tuğlalar, kadife, ahşap, metal armatür üzerine gerilmiş deri, dallar, alüminyum, demir, cam, pleksiglas, linolyum, pamuk, elektrik lambaları, gaz lambası, motor, vs., 242,5 x 177,8 x 124,5 cm., Philadelphia Museum of Art, Cassandra Foundation armağanı, 1969 (Schwarz 2000: 437)

## Sonuç

Marcel Duchamp sanatsal ve entelektüel etkinliğe değer veren bir aile ortamında yetişmiş ve kendini doğal olarak sanat dünyasının içinde bulmuştur. Denilebilir ki, Duchamp sanat yapmayı seçmemiş, ancak sanatı düşünsel bir seçme eylemine dönüştürmüştür. Var olan ölçütleri değiştirme, dönüştürme ve bunlara yeni öneriler getirme eğilimi, Duchamp'ın dönemin avangard yaklaşımlarıyla temasını sağlamış ve çeşitli akımlardan aldığı etkiler zihinsel oluşumunun aşamalarını belirlemiştir. 1913 yılına kadar gelinen süreç içinde Duchamp; Empresyonist, Post-empresyonist, Fov ve Kübist etkiler altında gelişimini sürdürürken, illüstratif denemeleri sırasında “humor” kavramıyla, kronofotoğraflar aracılığıyla da “devinim” ve “devinimin evreleriyle” yakın bağlar kurmuştur.

Duchamp'ın “retinal” olarak tanımladığı, salt görmeye ve estetik beğeniye dayalı sanat anlayışından uzaklaşarak, “serebral” olana, düşünsel etkinliğin belirleyici olduğu bir sanat anlayışına yönelme isteği daha bu yıllarda dikkat çekmektedir. “Resmi yeniden aklın hizmetine sokma” arzusuyla zihinsel oluşumunu sürdüren Duchamp, bu dönemde yazar Roussel ve onun *Afrika İzlenimleri* adlı yapıtının bir sahne uyarlamasından aldığı etkiyle, tekrarlar yoluyla bir tür alışkanlığa dönüşen “beğeni” kavramından uzaklaşmak üzere “mekanik” bir dünyaya yönelir. Buna paralel olarak teknik notlar şeklinde tanımlanabilecek ve sanatsal üretimi boyunca varlığını sürdüren, yazma ve not alma etkinliğine başlar.

Uzlaşımsal olmayana yönelik arayışı, Duchamp'ı “dördüncü-boyut” kavramıyla buluşturmuş ve bu yaklaşım, resimde bir malzeme olarak camın kullanımının kuramsal zeminini hazırlamıştır. Camın seçimi ise, beraberinde kullanılacak yeni resimsel elemanlar aramayı zorunlu hale getirmiştir. Bu yeni resimsel elemanlar, konvansiyonel resim tekniklerinin gözden geçirilerek düzeltilmesini gerekli kılarken, Duchamp'ın sanatsal ve anlambilimsel kategorilerin statik yapılarını reddetmesine yol açmıştır. Duchamp'ın var olan statik kategoriler yerine getirdiği öneriler, büyük ölçüde “ironi”ye ve “kelime oyunları”na dayalı bir yapı sunmaktadır. Duchamp, bu

yapıdan hareketle, “kayıtsızlığın güzelliği” kavramının esaslarını ve buna bağlı olarak gelişen “şans teorilerini” oluşturur.

Büyük Cam’ın görsel kurgusunda, “organik” olanla “mekanik” olanın yer-değiştirmesini gündeme getiren Duchamp, buna paralel gelişen hazır-yapımlarını da bir tür “fiziksel” ve “mantıksal” yer değiştirme etkinliği olarak kurgulamıştır. Sıradan üretim nesnelerini sanat yapıtı olarak öneren bu radikal ve provokatif tavrıyla Duchamp, sanat yapıtının, beceriye dayalı, “bireysel üretim” kategorisini olumsuzlamakla kalmamış, aynı zamanda sanat yapıtının “biricikliği” meselesini de sorgulamıştır.

Duchamp’ın hazır-yapımları; konvansiyonel sanat anlayışını, üretim, sunum ve değerlendirme koşulları bağlamında sanat yapıtının yerleşik kriterlerini ve müellifin yetkesini hiçe saymakla, dönemin en avangard tavrını söylemleştiren Dadacıların büyük ilgisini çekmiştir. Hazır-yapımlar akımının görüşlerini yaygınlaştıran dergilerinde “Dadacı objeler” olarak yer almakla birlikte, Duchamp kendini hiçbir zaman “Dadacı” olarak tanımlamamış 1920 yılında açılan Salon Dada sergisine katılmayı da reddetmiştir. Dada’nın mirasını Sürrealizm’in devralmasıyla beraber, hazır-yapımlar bu kez “Sürrealist objeler”e dönüşmüş, Duchamp Sürrealistler’in pek çok etkinliğinde yer almıştır. Sürrealizm ile çok daha doğrudan bir ilişki içinde olmasının nedenselliğini daha çok Duchamp’ın André Breton ile yakın dostluğunda aramak gerekmektedir. Zira, Sürrealistler’in Paris ve New York’ta düzenledikleri üç önemli serginin oluşturulmasında Duchamp’ın büyük katkıları olmakla birlikte, Sürrealistlerin onu “sıradan dünyadan ödünç aldıklarını” söyleyerek, kendisini bu akıma yakın, ama onun dışında duran bir noktada konumlandırmıştır. Her durumda, Dada’nın da Sürrealizm’in de Duchamp’ın düşünsel sanatından ve hazır-yapımlarından büyük ölçüde yararlandıkları açıktır. Aynı şekilde, genel olarak 1920’li yılların tarihsel avangardı ve Dada stratejileri bağlamında değerlendirilen ve yirminci yüzyılın ikinci yarısında sanat ve gündelik yaşamı birbirine yaklaştırma amacı taşıyan her türden sanatsal üretimin; Pop Art ve Yeni Gerçekçilik gibi akımların, Fluxus etkinliklerinin ve Kavramsal Sanat başlığı altında değerlendirilebilecek pek çok sanatsal ifade biçiminin, “avangard içinde (daha) avangard” özellikler taşıyan Duchamp’ın “düşünce olarak sanat” olgusundan aldıkları etkileri kendi anlayışları çerçevesinde dönüştürdüklerini belirtmek gerekir.

## KAYNAKÇA

Antmen, Ahu, (2009) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, Sel Yayıncılık

Batur, Enis, (2001) *Elma*, İstanbul, Sel Yayıncılık

Baudrillard, Jean, (2006) *Kusursuz Cinayet*, Çev. Necmettin Sevil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

Bocola, Sandro, (1997) *Die Kunst Der Moderne*, Münih, Prestel-Verlag

Bois, Yve-Alain, (1984) “Çıplak Gelin” Çev. Şükrü Aysan, *Marcel Duchamp*, Haz. Şükrü Aysan, İstanbul, Sanat Tanımı Topluluğu Yayımı 3

Brauneck, Manfred, (2008) “Dada: Zürih ve Berlin” Çev. Melis Oflas, *Dada Manifestoları*, Kadıköy, AltıKırkBeş Yayınları

Buchloh, Benjamin, (2005) “Sanatçılar ve Müzeleri: El-Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers”, Çev. Elçin Gen, *Sanatçı Müzeleri*, Ed. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları

Buren, Daniel, (2005) “Müzenin İşlevi”, Çev. Ali Berktay, *Sanatçı Müzeleri*, Ed. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları

Bürger, Peter, (1989) “DUCHAMP 1987”, *Avant Garde Interdisciplinary and International Review, No: 2 Marcel Duchamp*, Ed. Beekman Klaus, von Graevenitz Antje, Amsterdam, Editions Rodopi B.V.

Bürger, Peter, (2009), *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yay.

Cabanne, Pierre, (2010) *Dialogues With Marcel Duchamp*, ABD, Da Capo Press

Clair, Jean, (1999), *Marcel Duchamp ya da büyük Kurgu; Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme*, Çev. Özge Açikkol, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

Eroğlu, Özkan, (2005) *Paris'te Sanat; Tolbiac 81 Notları*, İstanbul, Nelli Sanat Evi Yayınları

Eroğlu, Özkan, (2008) *Rastlantı ve Düzen*, İstanbul, Kendi Yayını

Gablik, Suzi, (2000) “Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları”, Çev. Kemal Atakay, Sanat Dünyamız Sayı 75, Bahar 2000

Godfrey, Tony, (1998) *Conceptual Art*, New York, Phaidon Press Inc.

Hahn, Otto, (1984) “Marcel Duchamp'la Söyleşi” Çev. Şükrü Aysan, *Marcel Duchamp*, Haz. Şükrü Aysan, İstanbul, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını 3

Harrison, Charles ve Wood, Paul (ed.) (2011) *Sanat ve Kuram, 1900 – 2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları

Heinich, Nathalie, (2000) “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, Çev. Cem İleri, Sanat Dünyamız Sayı 75, Bahar 2000

Mink, Janis, (2006) *Duchamp; Marcel Duchamp 1887 – 1968 Art as Anti-Art*, Köln, TASCHEN GmbH

Molderings, Herbert, (2010) *Duchamp and the Aesthetics of Chance; Art as Experiment*, Translated by John Brogden, New York, Columbia University Press

Moure, Gloria, (2009) *Marcel Duchamp, Works, Writings, Interviews*, Barselona, Ediciones Poligrafa



O'Doherty, Brian, (2010) *Beyaz K p n İçinde; Galeri Mekanının İdeolojisi*, ev. Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık

Paech, Joachim, (1992) "Bilder von Bewegung – bewegte Bilder", *Moderne Kunst I Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Ed. Monika Wagner, Almanya, Rowohlt Taschenbuch Verlag,

Paz, Octavio, "Marcel Duchamp ya da Yalnızlığın Şatosu", ev. Cem İleri, Sanat Dünyamız Sayı 75, Bahar 2000

Sanouillet Michel ve Peterson Elmer (Ed.) (2010) *The Writings of Marcel Duchamp*, ABD, Da Capo Press

Schwarz, Arturo, (1989) "Prolegomena to the Large Glass", *Avant Garde Interdisciplinary and International Review, No: 2 Marcel Duchamp*, Ed. Beekman Klaus, von Graevenitz Antje, Amsterdam, Editions Rodopi B.V.

Schwarz, Arturo, (2000) *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions

Şahiner, Rifat, (2008) *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi

Tunalı, İsmail, (2008) *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme*, İstanbul, Remzi Kitabevi

Weiss Jeffrey, (1994) *The Popular Culture of Modern Art, Picasso, Duchamp, and Avant-gardism*, New Haven ve Londra, Yale University Press

Yılmaz, Mehmet, (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara,  topya Yayınevi

## **İnternet Kaynakları:**

Clair, Jean, (2000) “Femalic Molds”, (İngilizceye çeviren: Taylor M. Stapleton)  
[http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_5/news/clair/clair.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/news/clair/clair.html) (erişim:  
08.05.2012, 20:18)

Kosuth Joseph, (1969) “Art After Philosophy”, [http://www.ubu.com/papers/kosuth\\_philosophy.html](http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html) (erişim: 12.05.2012, 16:42)

Spector, Nancy, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?object=53.1339&search=&page=&f=Title> (erişim:  
18.02.2012, 16:58)

<http://www.artchive.com/artchive/M/matisse/bonheur.jpg.html>  
(erişim: 16.04.2012, 18:47)

<http://lewebpedagogique.com/hida/?p=23382> (erişim: 16.04.2012, 18:42)

[http://www.lumas.com/pictures/eadweard\\_muybridge/racing\\_study/](http://www.lumas.com/pictures/eadweard_muybridge/racing_study/) (erişim:  
19.04.2012, 00:55)

<http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-marey-etienne-jules.html> (erişim: 19.04.2012, 00:45)

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51417.html?mulR=25602>  
(erişim: 07.04.2011, 19:08)

[http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_5/articles/powers/popup\\_16.htm](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/powers/popup_16.htm)  
(erişim: 27.04.2012, 19:13)

[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no\\_cache=1&S=1&nnumid=69330](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&S=1&nnumid=69330) (erişim: 08.05.2012, 21:09)

## Özgeçmiş

1971 yılında İstanbul'da doğan Özlem Kalkan Erenus, 1993'te İstanbul Üniversitesi, İşletme Fakültesi'nden mezun oldu. 1994 yılında başladığı sanatsal çalışmalarını 2004 yılından bu yana kendi atölyesinde sürdürmektedir. 2009 yılında girdiği FMV Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'nda eğitimine devam etmiştir. Plastik sanatlar konusundaki yazı, söyleşi ve çevirileri çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmıştır.