

Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi

Ozan ATALAN*

Özet

Bu metinde, Marcel Duchamp'ın modern heykele dahil ettiği readymade kavramının her yönüyle incelenmesi amaçlanmıştır. Hazır yapım nesnelerin heykel olarak addedilerek sanat nesnesi olma derecesine yüceltilmesi, Batı'nın yüzyıllar boyunca oluşturduğu formalist sanata vurulmuş büyük bir darbe olmasının yanı sıra, modern çağda değişen sosyal düzenlerin sanatı güdümlü hale getirmesine karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Sanatı, sanat yapıtını ve sanatçı kimliğini sorgulamaya açan bu yapımlar, plastik sanatları öz ve usul itibarıyla derinden etkilemiştir.

Anahtar Kelimeler: Marcel Duchamp, Readymade, Heykel, Plastik Sanatlar

Abstract

The purpose of this paper is to examine in detail the concept of ready-made which has been incorporated into modern sculpture by Marcel Duchamp. Elevating ordinary objects to the status of art is, besides being a significant break from the formalist traditions of Western culture which developed over the centuries, a rebellion against the fact that in modern times art has come to be a socially controlled activity. These works which question the status of art, the artwork and the identity of the artist have had a deep impact on plastic arts in terms of content and form.

Key Words: Marcel Duchamp, Readymade, Sculpture, Plastic Arts

Giriş

Her şeyin psiko-sosyal anlamda oldukça karmaşık olduğu çağın bir bireyi olarak, güncelliğin geçmişle sınır çizgisini araştırırken, çağdaş sanat analizinde hiç bir düşünürün uğramadan geçmediği bir isimle karşılaştım: Marcel Duchamp. Yapıtları, yaşantısı ve sanat macerası çağımızın bir çok önemli düşünür ve eleştirmeninin kalemine konu olmuş bir isim olan Marcel Duchamp'ın, sanat dünyasını döneminden bugüne derinden etkileyen bir 'tesadüfi kurgusu' (tesadüf kurgusu) olarak nitelediğim **Çeşme (Fountain)** (Resim I) adlı eseriyle gündeme gelen ready-made macerası, onu çağdaş sanatın odağı haline getirmiştir. Sanat eserinin usul ve içerik itibarıyla yeniden yorumlanması olarak görülen hazır-nesnelerin (ready-made) (ve daha sonraları bulunmuş-nesnelerin [object-trouve]) bir örneği olan 1917 tarihli yapıt ve sanatta yol açtığı kırılmalar, üretim tarihinden bu yana hala tartışma konusu olmaktadır. Aslında sistem karşıtlığını dile getirmekten başka sanat olma gibi bir amacı olmayan **Çeşme** adlı eserde varlık gösteren ve ayrıntılarıyla

incelenmeye çalışılacak olan ready-made avangardı, heykelde seri üretim nesnesi kullanımından ibaret değildir. Bu yazıda, Batı sanat dünyasının sahip olduğu plastik değerlere ve formalist dile böylesine yetkin bir karşı çıkışın nedenleri ve sonuçları incelenecektir.

Duchamp ve Ready-Made Nesnelerin Ortaya Çıkışı

Duchamp, 1914 yılına kadar Kübist sanatın etkisinde yapıtlar vermiş ve modernizm çerçevesi içinde 'ortalama' üretimleri olan, resim eğitimi almış; ancak iki boyutluluğa ve retinal (göze değgin) sanata duyduğu antipatiden dolayı resim yapmayı bırakmış, fark edilmeyen bir sanatçı olmuştur. Ancak 1914 yılından sonra, geleneksel sanata dair söyleyeceklerinin azlığının farkına varan sanatçı, **Absent Bardağı** ile başlayan ready-made anlayışını, 1917 yılında düzenlenen bir sergiye Mott Works adlı firmadan satın aldığı pisuarı **Çeşme** adıyla bir heykel olarak sunması ile sürdürmüştür (1). Ready-made (hazır yapım ya da hazır nesne) anlayışı, en temel ifadeyle, sıradan ve gündelik kullanım nesnelere sanat nesnesi muame-

*Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, lisans.

lesi yapmaktır. Bu anlayış, sadece geleneksel heykel anlayışı açısından değil; 20. yüzyılın ev sahipliği yaptığı 'asi' modern sanat yaklaşımları açısından da oldukça sıra dışı ve uzlaşsımsız bir düşünce olmuştur. Sergi düzenleyicilerinin dahi sanat nesnesi olarak sunmaya cesaret edemediği pisuarda somutluk kazanan ready-made kavramında, geniş bir sanatsal çerçevede hem formel hem felsefi bir çok veriye rastlarız. Sergi düzenleyicileri(günümüzde koleksiyonerler, küratörler, organizatörler gibi birçok piyasa terimiyle zenginleşmiş bir içeriğe sahiptir) ile sanatçı arasındaki bu olumsuz durum, bireysel davranışın; piyasa koşulları, ekonomik çıkarlar, mevcut sanat sistemi ve anlayışı gibi dış etkenlerin etkisinde kalan bir sosyal grup tarafından tepki görmesiyle sonuçlanmıştır. Aynı şekilde, sıradan bir karşı geliş olmamak üzere, kelimenin tam anlamıyla sanatın özüne dair bir başkaldırı niteliğinde olan ready-made kavramı ve sanatın kurumsallaşmasına karşı bir başkaldırı olan sergi; sanatçıları, izleyicileri, filozofları ve sanat eleştirmenlerini yıllar boyunca sanatın anlamı üzerinde düşünmeye davet etmiştir ve hala etmektedir. Neredeyse bir asır önce öne sürülen bir kavramın hala tartışmalara yol açıyor olması gösteriyor ki bu durum, günümüz sanatsal üretiminde derin sosyal ve psikolojik yansımaları sahiptir.

Bu konuyu ayrıntılarıyla incelemeye başlamak için öncelikle Duchamp'ı böyle bir girişimde bulunmaya hazırlayan psiko-sosyal nedenlere değinmek gerekir; çünkü biliyoruz ki, Rousseau'nun da söylediği gibi, bilinen insan tutumları sosyal kökenlidir ve zaman ile yere göre farklılıklar gösterir(2). Yani birey, bir parçası olduğu topluluktan edindikleriyle yine o topluluğa hitap eder; o topluluğu etkiler ya da etkilemez. Etkileşim ise, kanımca, bireyin (toplu) bilinçten bağımsız haliyle yaptıkları/yapmadıkları ve topluluktan kazandığı bilinçle yaptıkları/yapmadıkları arasındaki farktır. Bu bağlamda Duchamp, 20. Yüzyıl sanatçısı değil de, sanat tarihinde geleneksel sanatın hüküm sürdüğü yıllarda yaşamış bir sanatçı olsaydı, belki de mevcut olana karşı çıkışı, geleneksel kalıplara karşı çıkmak anlamına gelen modernizmin gücüne eşdeğer olacaktı. Oysa modernizmin içinde boğulduğu sıradanlıktan, sanatın piyasa koşullarında oynanan bir oyun halini almasından ve sistem karşıtlığından ileri gelen Dadacı yaklaşımı, onu sanatı sorgulamaya ve sorgulatmaya itmiştir. Bir başka ifadeyle Duchamp, içinde bulunduğu sosyal etkenlerden dolayı ready-made kavramını öne sürmüş, bu kavram ise sanatta yenilik ve orijinallik anlamına gelen bir avangart halini alıp kendisinden sonraki sanat yaklaşımlarının nere-

deyse hepsine öncülük etmek suretiyle sanatı olduğu yerden farklı bir yere taşımıştır. Duchamp'ın asi tavrının bu ürünü, içeriğin yanı sıra, sanatın modern çağlarda sergi, jüri, yarışma, ödül gibi sanatın ve sanatçının değerini düşüren piyasa oyunlarına mükemmel bir karşı çıkıştır.



Resim 1, Alfred Stieglitz tarafından çekilmiştir, 1917
Kaynak: <http://www.moma.org>

Sergi jürisinin, kendisinden beklenen plastik değerleri karşılamayan 'Çeşme'yi reddetmesi, farklı ve anarşik olanı dışlama eğiliminden kaynaklanmıştır. Tabii ki bunda -daha önce belirtildiği gibi- piyasanın buna vereceği cevap, jürinin aslında gerçekten sanatı düşünerek karar verememesi, bir çeşit sosyal oyunun karar verme mekanizmaları olmaları, böylece sanatı güdümlenmeleri gibi çevresel baskılar da önemli yer tutmaktadır. Oysa günümüzde, Duchamp'ın görüşleri öylesine benimsenmiş gözükmektedir ki yapıtlarına benzer yapıtlarla O'nun bu tutumunun bir sosyal (sanat çevresi anlamında) dışa kapalılığı yıktığı söylenebilse de, fikrimce, bu aslında onun karşıt tavrının, tüketmeye aç düzenin her şeyi tüketilecek bir şeye

dönüştürme arzusu tarafından formlaştırılarak heykel olarak görünümüdür. O zamanlar böylesine dışlanan ve dönemin sanatçıları tarafından dadacı kabul edilen böyle bir yaklaşımın, günümüzde modernizmin odaklarından sayılması ve günümüz sanatçılarının yapıtlarında derin izlerinin görülmesi, Duchamp'ın ne denli büyük bir sosyal dönüşüme imza attığının da göstergesidir.

Ready-made Yapıtların Piyasa Koşullarına Karşı Çıkıştan Öte İçerdiği Anlam

Tekrar vurgulamak gerekirse, sanatçının bu isyanı, ortaya çıkışı itibarıyla, aslında yaşadığı dönemin sanat piyasası koşullarınadır. Piyasa koşullarından kasıt, endüstri devriminin getirdiği farklı iş bölümleri ve uzmanlaşmaların bir diğer görünümü olarak, sanatçının sunumlarının meta muamelesi gördüğü ve yapıt sunumu/pazarlamasının özel bir tacirlik türüne dönüştüğü bir çeşit oyundur, sanatın kurumların bünyesinde bir güç aracına dönüşmesidir. Duchamp aslında bu oyunda oyunbozanlık yapmak istemiştir; tabii ki onun kendini ifade etme alanı olan sanatıyla. Karşı çıkışı müzelere, kurumsallaşmış, güdümlü sanata olmuştur. Her işinde olduğu gibi, zekice düşünülmüş ve edebi bir isim olan **Çeşme** ismini verdiği pisuar, heykele dair düşünülerek yapılmış bir şey değildir; bir isyanın somutlaşmış halidir. Çünkü Duchamp, sanatçının kendini tekrarlamasını meşru kıldığı için sanatta 'beğeni' ve 'yargılama hakkı'nı tanııyordu(3). İşte Duchamp'ın bir pisuarı çağdaş sanat eseri olarak müzeye koyması, çağdaşlarımız tarafından 'ölçsüzce kullanılmış sevimli bir kurgu' olarak algılansa da, geleneksel anlamda müze çağının sona ermesini sağlayan en önemli girişimlerden biridir(4).

Ready-made anlayışını avangard olarak adlandırırıyorsak, seri üretim nesnelere sanat yapıtı olarak sunmanın, piyasa koşullarına salt bir karşı çıkıştan ibaret olmadığını; daha derin anlamlar içerdiğini kabul etmemiz gerekir. Duchamp, o zamana kadar edinilmiş sanat görgüsünü hiçe saymış; sanatın merkezine sanatçıyı ve sanatçının düşüncesini, yorumunu, anlamlandırmasını koyarak sanatı o zamana kadar benimsenen formalsal ve estetik özelliklerden uzaklaştırarak yeniden sorgulatmıştır. Sıradan bir endüstriyel üretim nesnesi, Duchamp'ın elinde estetik ve el işçiliğine dayalı sanatın eleştirisi olarak, heykel kavramına yeni bir yaklaşım getiren bir sanat nesnesine dönüşmüştür(5). Kurt Schwitters'in 'sanatçının

tükürdüğü her şey sanattır' sözü ile bağlantılı olarak, Gombrich, belki de bu yüzden 'Sanat diye bir şey yoktur; yalnızca sanatçılar vardır' demektedir(6). Sanatı değil sanatçıyı odak noktası haline getiren modern sanatın içinde Duchamp, sanatçıyı da değil sanatçının kişiliğini sanatın merkezine koymak istemiştir ve bunu benzersiz bir tutumla gerçekleştirmiştir. Böylece çağdaş sanat, sadece o zamana kadar edinilen form dilinin kullanıldığı bir alan olmaktan çıkıp sanatçının yaratıcı gücünün ve işçiliğinin, eleştirel düşünce ile birleştiği bir disiplin haline gelmiştir.

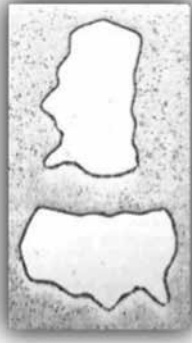
Ready-made Yapıtların Sanat Algısında Yol Açtığı Değişim

Duchamp ile birlikte sanat, zanaat-teori terazisinde teoriye doğru kaymıştır. Yani sanatçı merkezli modern zamanlarda, sanatçının sihirli bir değnek gibi dokunup içeriğine düşünce kattığı her şey sanat(!) haline gelmiştir. Sıradan bir obje, sanatçının onu değerlemesiyle bambaşka anlamlara bürünüp sanat nesnesine dönüşebilmektedir. Bu noktada, sanat olma amacı güdülmeksizin, ticari amaçlarla üretilmiş; ancak yapımında estetik niyetin de yer aldığı bir takım objelerin eş zamanlı olarak nasıl hem sanat eseri hem de sıradan bir endüstriyel nesne olabildiğinin algı psikolojisi ve sosyal psikolojiyle olan bağlantısını kurmanın yerinde olacağını düşünüyorum.

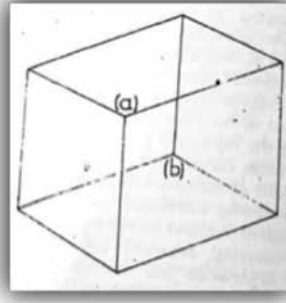
Duchamp'ın bir diğer hazır nesne örneği olan **Kol Kırılması Olasılığına Karşı** adlı yapıtı, yine sıradan görümlü bir kar küreğinin sanat yapıtı olarak sunulmasıyla ilgilidir. Bu nesneyi, üretildiği ve gündelik bir kullanıma sahip sıradan bir obje olarak algılandığı Amerikan toplumunda sanat yapıtı olarak sunmak ve ona avangart demek ile, kar küreğinin kullanılmadığı bir ülkede sanat yapıtı olarak algılatmak ve ona avangart demek farklı şeylerdir. Örneğin Fransa'da hayatında daha önce hiç kar küreği görmemiş bir kadın, o küreğe metalurjik anlamının ötesinde değerler ve anlamlar yükleyerek bakabilmektedir(7). Bir nesnenin, metalurjik olarak tanınmadığı bir başka toplumda ya da bir başka kişi tarafından 'farklı' ve yaratıcı sanat ürünü olarak algılanması daha kolaydır; oysa bunu nesnenin zaten sıradan bir anlam ifade ettiği bir toplumda farklı bir şeymiş gibi sunmak, zor olan ve kelimenin tam anlamıyla 'avangart' olandır.

İşte Duchamp'ın yaptığı da bu zor olandır. Amacı, eşsiz görünümler elde etme peşinde koşmadan bu çalışmalarını iyi-kötü zevkin ötesine geçi-

rip(8); maddesel nesne-düşünce olarak sanat nesnesi ayrımını yapmaktı. Nesnelere algıyı etkileyen farklı etmenlerin olduğu farklı gruplarda 'sanat' olarak algılanmaları arasındaki değişkenlik, kanımca, Duchamp'ın sanat algısında yol açtığı büyük değişimi açıklar. Şöyle ki, tıpkı kar küreği örneğinde olduğu gibi, bir Yunan adasındaki beyaz-mavi kireç boyalı bir ev, Yunanistan'da yaşayan biri için başışıklık kazanılmış bir durum olduğu için, geleneksel bir ev olmanın ötesine geçemezken; bir Amerikalı için sanat nesnesinde aranan bir güzelliğe sahip bir mimari eser olarak algılanabilir. Bu, içinde yaşanan toplumun bireyi etkilemesi açısından da sosyal psikolojiyle bağlantılıdır. Rock'ın (1974), zihnin karmaşık görsel verileri nasıl düzenli bir seçenekler sistemine dönüştürdüğüne dair basit örneklerinden biri olan ve Resim II'de görülen ABD haritası ya da Sakallı Yüz görseli, farklı gruplara mensup bireylerin farklı algıları bakımından oldukça önemli bir illüzyondur(9).



Resim 2



Resim 3

Burada, ABD adında bir ülkeden habersiz; ya da haberi olup da hayatında bir kez olsun haritaya bakmamış olan bir kişinin algısı, görselin alt kısmındaki ABD haritasına yönelik olmayıp dikey motifi ilkelce sola dönük bir yüze benzetilmesinden ibarettir. Aynı şekilde, Gestalt teorisinde yer alan ve Resim III'de gösterilen çizgisel dikdörtgen prizma yanılmasında, (a) noktasına odaklanırsak prizmanın üst yüzeyini; (b) noktasına odaklanırsak alt yüzeyini görebiliriz(10). Bu her ne kadar klasik ve somut bir algı değişkenliği örneği olsa da, mecaz ve yorum yoluyla, bir nesnenin farklı bireyler ya da farklı toplumlarda sürekli bir meta ya da sanat nesnesi olarak algısal dönüşümü için açıklayıcı bir örnek olabilir.

İşte Duchamp'ın ready-madeleri de, farklı değerlendirme/anlamlandırma kıstaslarına sahip bireysel ve toplumsal farklılıklarda sıradan bir nesnenin bir sanat yapıtı olarak anılanmasındaki farklı deneyimleyen nesnelere. Örneğin Duchamp'ın pisuarını ilkel bir topluluğa sunduğumuzda, işlevini bilmedikleri için ona yukarıdaki küpteki (a) noktasından bakacak ve Duchamp'ın sanatı sorgulayan düşüncesini kavramaksızın bir sanat eseri görecektir; ancak modern Batı toplumlarından biri (b) noktasından bakıp biçimsel anlamda işlevsel bir pisuar; bilgisi olduğu takdirde bir heykeltraşın düşüncesiyle sanat eseri yaptığı bir nesne görecektir. Aynı şekilde, heykel bilgisi olan biri bu nesneye hem sıradan nesne, hem sanatçının dokunuşundan ve Duchamp'ın nüktedanlığından dolayı sanat eseri gözüyle bakacaktır. Yani bu nesne modern toplumların insanları için sürekli sıradan bir nesne olmakla sanat yapıtı olmak arasında gelip gider. Bir başka deyişle, mecazi olarak, (a) ve (b) noktaları arasında değişkendir. İşte şekli anlamda sistem karşıtlığının yanı sıra, ready-made ile sosyal bir algı değişimine yol açan Duchamp'tır.

Bunun için farklı ülkelere gitmeye de gerek yoktur. İstanbul'da Bebek'te yaşayan biri için, bir gecekondu mahallesinde 1970'lerden kalma hurda bir eşya, son derece çekici ve farklı gelebilir; hatta o nesneyi sanat eseri olarak Bienal'de görmek onu şaşırtmayacaktır. Oysa bir gecekondu sakini için fakirlikten ve hurdadan başka bir anlama gelmemekte olup, onun sanat nesnesi olarak algılandığını görmek bu kişi için çok daha şaşırtıcı olacaktır. İşte aynı nesne, farklı sosyal gruplara mensup iki kişiye eş zamanlı olarak farklı anlamlar ifade etmektedir; bu durum bireysel algı farklılığının ötesinde, birey-toplum etkileşimi ve değersel yargıları bakımından iyi bir örnektir. Bugün hala çözümsüz bir şekilde bunlar üzerinde düşünmemizi sağlayan ve yıllar boyunca eleştirmenlere, filozoflara sorunsal yaratmış olan şey ise, yine Duchamp'ın ready-madeleridir.

Günümüzdeki Durum

Marcel Duchamp, kimsenin cesaret edemediği şeyi yapıp sıradan bir nesneyi; hem de pisuar gibi bir nesneyi sanat eseri olarak müzede sergilemekle, birçok sorgulamaya yol açmış; sanatçının kişilikli ve yenilikçi olması kuralını yerine getirmiş, sanata düşünce kavramını koyarak günümüz sanatının boyut değiştirmesini sağlamıştır. Ancak bu etkileşim, adına

'post-modern' dediğimiz bu zamanlarda hep iyi sonuçlara mı yol açmıştır? Her şeyden önce, Duchamp'ın yaptığı, kendisinden sonraki sanatçıların kolaylıkla suiistimal edip her şeyi bir sanat nesnesi olarak sergilemelerini meşru kılacak bir girişimdi. Yanlış anlaşılmasına müsaitti ve ne yazık ki öyle de olmaktadır. Bunun için önce post-modernizme dair bir giriş yapmak yerinde olacaktır.

İlk olarak, deyim yerindeyse 'postmodernizm curcunası' içinde kendine nefes alacak alan yaratmaya çalışan bir heykeltıraşın, 1910'lu yıllarda ortaya atılmış bir sanat yaklaşımının etkilerini içinde bulunduğu sanat ortamında görmesi, bunun üzerine ne çok tartışma yapıldığını fark etmesi ve ready-made etkisini kendi bakışında dahi görmesi, Duchamp'ın etkilerinin ne denli büyük olduğunu kanıtlar niteliktedir. İmajların fiziksel olmaktan öte bedensizleştiği ve uçuculaştığı(11), Post-modern olarak adlandırdığımız 1980 sonrası dönem sanatında, formalist sanata yapılan saldırıların kökeninde olan Duchamp'ın ready-made nesnelere etkisiyle, daha çok postprodüksiyon, tasarlanan şeyi başkasına yaptırmak ve hazır nesneyi dönüştürmek gibi eğilimler öne çıkmaktadır(12).

Sanat-toplum-dönem üçlemesi, birbirinden sürekli beslenen olgular olup, kökenlerinde birey vardır ve her değişimden sorumlu olan ve etkilenen aslında yine bireydir. Ancak kitleler kalabalıklaştıkça ve zaman ilerleyip her şey karmaşıklaştıkça, sosyal psikolojinin öncülerinden olan Gustave Le Bon'un 1895 tarihli eseri **Kalabalıkların Psikolojisi**'nde söylediği gibi kalabalığın kişinin bireysel düşünüş ve davranışının değerini düşürdüğü ve onu kişisizleştirdiği(13) fikrine katılmamak pek mümkün gözükmemektedir. Bunu Duchamp üzerinden ele alacak olursak, Duchamp'ın pisuarı sergilemesinde heykel plastiğinden anlayan birinin dahi formel açıdan derin nitelikler bulması söz konusu değildir; ancak dönemin koşulları göz önüne alındığında, o nesnenin sunulması, yarattığı etki, sanatçıyı 'tasarlayan' insan haline getirmesi, form yaratmanın değil, düşünmenin önemli olduğu bir dönemi başlatması açısından hayati öneme sahip bir girişim olduğu kuşkusuzdur.

Duchamp, önemli düşünür Paul Virilio'nun tabiriyle heykel yapan bir filozoftur(14). Evet, dünyayı umursamazlığı apathie par excellence (kusursuz ölgünlük) ya da dolce far niente (tatlı tembellik)(15) boyutundaydı; ancak bu onun düşünmesini engellememiş, aksine, onu düşünerek-fiili olarak değil- heykel yapan bir sanatçı haline getirmiştir. Aynı

şekilde Arthur C.Danto da O'nun sanata fikri koymasını ve estetiği uzaklaştırmasını, yani işin duyumsal özellikleri çıkarıldığında geriye ne kalacağını sorarak Duchamp'ı savunmaktadır(16). Bu, derin ve ikincil bir düşüncedir; bu empatiye ulaşmak için bu işin önce kendi çağımızda yapıldığını düşünüp daha sonra geçmişe uyarlamamız gerekir. İşte post-modern zamanlar bu denli karmaşık ve düşünce üzerine düşünceye dayalı bir dönemi kapsar ve bu yüzden, Le Bon'un tabiriyle kalabalıkların kişisizleştirdiği sanatçının aynı ölçüde derin ve incelikli düşünmediği sürece işin altından kalkması pek de mümkün gözükmemektedir.

Duchamp Katherine Dreier'e yaptığı bir açıklamada, naturalizmin kölelik zincirini kırmayı ve onu saf düşünceye dayalı bir etkinliğe dönüştürmek; yani sanatı aklın hizmetine sokmak istediğini söylemiştir(17). Ancak onun bu görüşü, günümüz "sanatçı" kalabalıkları tarafından öyle yanlış anlaşılabilir ki, makineleşmenin, endüstrileşmenin, ardından dijitalleşmenin ve sanal gerçekliğin 'özgün düşünceyi' adeta bilinçli bir şekilde engellediği; sanat piyasasının endüstriyel kapitalizmle el ele vahşi bir hal aldığı ve buna paralel olarak 'sanatta başarı' kavramının çoğunlukla 'kazançla' yeniden belirlendiği çağımızda sanatçıların her önüne geleni 'yapıt' olarak sunmasına yol açmıştır. Duchamp, -iyi anlaşılmadığı takdirde- bize bu haksız cesareti vermektedir. Piyasa öylesine tüketmeye odaklı bir hal almış durumda ki, bir galeride sergi açılışında sisteme tepki olarak alışılmadık ve toplumsal değer yargılarının dışında bir tavır sergilemeye kalksanız, sanat çevreleri bunu bile bir çeşit performans sanatı olarak algılayacak ve ilginç bulacaktır. İşte piyasa, savunma mekanizmalarını ve hakiki sanatı ayırt etme süzgecini, Duchamp'ı "kullanarak" kaldırmıştır. Burada bahsedilen şeyin yenilik karşıtı olmakla ya da hala Grek heykelleri yapmayı ve bir akım olarak klasik kalmayı sanat saymakla; sanatı bohem olarak görmekle ilgisi yoktur. Sadece sanat dünyasından yaşanan kalabalıklaşmanın niteliği düşürdüğü, kavramların ve nitelik durumunun yeniden sorgulanması gerektiği; sanatın oyunun bir piyonu haline getirilmesine göz yumulmaması gerektiğini vurgulanmaktadır. İşte bu durum; sanat, bilim, ekonomi, ve diğer disiplinler arasındaki bu sonsuz etkileşimi, insan kaynaklı oluşunu, insan olmadan soyut ve konusuz kalacağı gibi konuları kanıtlar niteliktedir.

Duchamp'ın günümüz sanatçıları nasıl etkilediğine dair güncel örneklerle dönecek olursak, sanayileşmenin teknolojiyle birlikte üst düzeylerde

gezindiği bugünlerde, ABD gibi dünyanın önde gelen ülkelerinden birinde, geleneksel heykel malzemeleri (taş, ağaç, metal) neredeyse tamamen terk edilmiştir. Heykeltraş artık materyal ile bir formu başka bir forma dönüştüren kişiden ziyade, hazır nesnelere ya da yine materyalleri dönüştürmek suretiyle formlara düşüncesini işleyen kişi olarak algılanmaktadır: hazır bir nesneyi başka bir anlamla yükleyen kişi; işlevselliğinin ve endüstri ürünü olma niteliğinin ötesine geçerek. İşte bunda ve heykeltraşın kimliğinin değişmesinde en büyük rolü oynayan üretimlerin sahibi şüphesiz Duchamp'tır. Duchamp'ın güncel heykel üretimini nasıl etkilediği, International Sculpture Center'ın (ISC) her yıl düzenlediği heykel yarışmasından anlaşılabilir. Resim IV ve Resim V'te (18) iki örneği görüldüğü üzere, başarı kazanan heykellerin tamamı hazır nesne dönüşümleri ve onlara yeni anlamlar yüklenmesiyle yeniden varlık kazanan nesnelere. Bu heykellerin üretilmesi ve başarı kazanması, Duchamp'ın sosyal psikoloji bağlamında meslektaşlarını; yani kendisiyle aynı gruptaki insanları nasıl etkilediğinin bir kanıtıdır.



Resim 4



Resim 5

Ancak Duchamp'ın günümüz sanatını ve sanatçıları etkilemesi, yukarıda bahsedildiği gibi, sanatçının sunduğu şeye 'sanat değil' deme imkanını ortadan kaldırmamasından ve fazla özgürlüğün keyfiliğe yol açmasından dolayı sanat dünyasında niteliğin düşmesine; her üretimin sanat yapıtı olarak adlandırılmasına yol açmaktadır.

Duchamp genç sanatçıları tarafından yanlış anlaşılma son derece elverişli bir fenomen yarattı ve kendisi de sanatı içine düşüreceği tehlikenin farkındaydı. Böylece hakiki sanatı diğerlerinden ayıracak olan tek süzgeç olarak karşımıza, Donald Kuspit'in, sanatı hizmetine aldığından dolayı çok da doğru bulmadığı sanat tarihi çıkmaktadır. Duchamp'ın yanlış anlaşılmasının olumsuz sonuçları gerçekten her yer-

dedir. Robert Layton'un dediği gibi, Duchamp'ın nüktedanlığını yanlış anlamış biri, işlevsel bir yol işaretini, -onda sanatsal bir nitelik de bularak- bir galeride sergileyebilir(19). Duchamp, dijital sanatı herkesten önce kavramsal olarak kullanmıştı(20) ve onun sanattaki makineleşme, ardından dijitalleşmeye katkısı; aynı zamanda sanattaki bozulmaya bir katkıydı(21). Bu bozulmanın kapsamında, şimdilerde içi boş 'kavramsal' üretimler sadece kendi niteliksizlikleriyle kalma- yıp; aynı zamanda nitelikli ve sağlam bir teorik alt yapıya sahip kavramsal çalışmalarla benzer malzeme ve benzer fiziksel özelliklere sahip oldukları için gerçek sanatı yaşatabilecek yapıtların da bu karmaşa ortamı içinde kaybolmasına yol açmaktadır; tıpkı kurunun yanında yaş da yanar deyişinde olduğu gibi. İşte piyasaya içten karşı çıkan Duchamp, yine karşı çıktığı piyasa tarafından bilinçli bir şekilde yanlış anlaşılacak ve yanlış tanıtılarak, aynı zamanda kolay yoldan sanata ve sanatçı olup müzelerin ve galerilerin 'sanatçılarla' dolup taşmasına ve çoğunluğun gerçek sanatı kişisizleştirmesine de neden olmuştur. Bu da onun ready-made anlayışının her şeyi tüketmeye odaklanan postmodernizmle el ele verip sanatçının vahşi bir piyasa içinde kaybolmasına yol açan olumsuz etkilerinden biridir.

Bu görüşler, çağımızın önde gelen sanat yazarlarından John Berger'in şu sözleriyle desteklenebilir: O'na göre, sanatta fazla özgürlük, bir dönemin umut ve beklentilerini ifade edip koruma fırsatını sanata bahşeden yegane şey olsa da, her zaman sanatı anlamsızlaştırmaya yol açabilir(22). Benzer şekilde, her alanda olduğu gibi sanatta kurumsallaşmanın da sanatı özünden alıp usuli prosedürlerle sınırladığını görmemek olanaksızdır: yarışmalar, jüriler, kokteyller, yapıtların metalaşması, sanatın başlı başına ticari bir aktivite ve oyuna dönüşmesi vb. Bunlar sanatı ve sanatçıyı güdümlen olgulardır. Duchamp'ın niyeti, düşüncesini Jean Baudrillard üzerinden geliştiren Sylvère Lotringer'e göre, Dadaist bir tavırla sadece sanat kurumunu sarsmaktı; ancak olan sanata oldu, Duchamp, cüretkar denemeleriyle sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı(23); istemedi; ancak yarattığı tehlikenin farkında olarak. Baudrillard, **Sanatın Komplosu** adlı makalesi üzerine yaptığı söyleşilerden birinde, sanatta geçtiğimiz trans-estetik dönemin köklerinin Duchamp'a dayandığını; ve böylece Duchamp'ın, bugün herkesi içine alan ve herkesin suç ortağı olduğu bir dönemi başlattığını söylemektedir(24). John Berger'in yukarıda aktarılan görüşüne paralel olarak, sanatın, sanat adına yapılacak bir şey

kalmayacağı için ölmediğini; aksine çok fazla sanat olduğu için öldüğünü; hem gerçeklik fazlalığının hem de kendini gerçeklik sanan sanat fazlalığının kendisini rahatsız ettiğini dile getirmiştir(25). Le Bon'un psikoloji bilimi açısından bakmasıyla ulaştığı sonuç olan kalabalıklaşmanın kişiliksizleştirilmesi ile John Berger'in ve Jean Baudrillard'ın özgür hissedişteki aşırılık ve nicelikteki fazlalık görüşleri aynı doğrultuda olup, bir sanatçının tek bir hamlesiyle kitleleri nasıl etkilediğini göstermektedir.

Sonuç

Sonuç olarak, Duchamp, büyük dönemin başlangıç noktasıdır; çünkü sanat eylemini hazır nesneyi sanat yapıtına dönüştüren bir büyü işlemi haline gelmiştir, geleneksel sanattaki estetik anlayışını tamamen bitirmiştir; böylece tüm dünya estetiğin aktarılmasıyla (transestetik) estetik nitelik kazanmış; sanatın ve estetiğin sonu gelmiştir, imgeye hiçlik yüklemiştir(26). Ancak, zihinsel oyunlarla yapılan bu illüzyonu sağlayabilecek olanı ayırt edebilecek mekanizmalar henüz geliştirilmemiştir ve sanatın asıl sonunu getirecek olan da budur; çünkü gerek Duchamp'ın gerekse diğer bütün öncü sanatçıların yaptığı "olan" bir şeydir ve bir fenomene dönüşerek önlenemez olur. Yaratıcı yetiye sahip bu gibi insanları cüretkar girişimlerinden geri planda tutacak bir şey yoktur ve olmalıdır da. Olması gereken, eylemlerinin olumsuz etkilerinin birey-piyasa(sosyal grup) açısından, sanatın nitelikli varlığı için giderilmesine ve yanlış anlaşılmasına, günümüz ticari anlayışının bütün sosyal gruplara yaydığı ticari çıkar mantığının piyonu haline gelmesini engellemeye yönelik savunma mekanizmaları geliştirmektir ve bunlar ancak düşünce yoluyla oluşturulabilir; düşüncesizleştirmeye çalışan bir piyasaya inat olarak.

Duchamp, müzeye pisuar koymak suretiyle sanat kurumlarıyla dalga geçme cesaretini göstermiş; şekli anlamda, sanatı sosyal grupların güdümünden kurtarmak isterken, özü itibarıyla, sanatçıyı sanatın bir 'sanat ihtiyacından doğma' boheminden kurtararak retinal olandan beyinsel olana yönlendirmiştir. Bu yaklaşımıyla, sanat eserine biçilen aşırı değeri küçümsemiş; bunun da ötesinde, çağdaş sanatta sanatçı, izleyici ve eleştirmen üzerinde sanatın ne olduğuna dair düşünsel bir baskı kurmuştur. Sanat tarihinde tektir, çünkü daha önce hiç bir sanatçı Duchamp'ın yaptığını yapıp ürettiğinden çok "demek istemiş olabi-

leceği" üzerine yapılan kurgularla sanat tarihine geçmemiştir(27). Bu anlamda Duchamp, sanat grupları açısından kelimenin tam anlamıyla sosyal bir fenomendir. Duchamp hakkında yapılan yorumlardan birine göre, onu anlamının en kestirme yolu ondan esinlenmemek ve onun izini takip etmemektir(28). Bu fikre katılmamak pek mümkün değildir; çünkü o, ready-made macerası söz konusu olduğunda, buluş yöntemi kayıtsızlık olan bir kaşıftır.

Son olarak, Duchamp'a dair gerçeği arama çabasında, her şeyden önce "ciddi" sanat ortamlarına basit bir pisuara "heykel" dedirtmesi, görsel sanatçının estetik değer gördüğü hazır yapım nesnelere çalışmak konusunda önüne geçilemez bir istek duymasına neden oluşu, bütün bunların bir sorunsal haline gelip çağımız sanatını ve sanatçıları etkilemesi, bütün düşünürler ve eleştirmenler için bir referans noktası olması bakımından ve yukarıda bahsettiğim bütün hususlar göz önünde bulundurulduğunda, Duchamp örneği, sanata olumlu ya da olumsuz, içerik ve usul itibarıyla birçok etkilerde bulunmuş eşsiz bir örnektir.

NOTLAR:

1. Önder ŞENYAPILI, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Metu Press, Ankara, 2003, s.54
2. Jean MAISONNEUVE, **Sosyal Psikoloji**, Dost, Ankara, 2005, s.8
3. Mehmet ERGUVEN, "Marcel Duchamp", **Sanat Dünyamız**, İstanbul, 2000, Sayı:75, s. 124
4. Jean CLAIR, **Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu / Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 13
5. Yasemin ÖZKAYA, **1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s. 4
6. Ernst Hans Josef GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Remzi, İstanbul, 1997, s. 15
7. Arthur C.DANTO, "End of Art: A Philosophical Defense, Danto and His Critics: Art History, Hystography and After The End of Art", **Theme**, 1998, Sayı:37, s. 127-143
8. A.g.y, s. 127-143
9. Robert LAYTON, **The Anthropology of Art**, Colombia University Press, New York, 1981, s. 142
10. A.g.y, s. 152
11. John BERGER, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Metis, İstanbul, 1999, s. 26
12. Ali AKAY, **Postmodernizmin ABC'si**, Say, İstanbul, 2010, s.16
13. Jean MAISONNEUVE, **Sosyal Psikoloji**, Dost, Ankara, 2005,

- s. 10
14. Sylvère LOTRINGER/ Paul VIRILIO, **The Accident of Art, Semiotext(e)**, New York, 2005, s. 55-91
 15. M. ERGUVEN, "Marcel Duchamp", s. 121
 16. A. C.DANTO, *End of Art: A Philosophical Defense*, Danto and His Critics: Art History, Histography and After The End of Art, s. 127-143
 17. J. CLAIR, **Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu / Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme**, s. 37
<http://www.sculpture.org/>, 24 Nisan 2011
 18. R. LAYTON, **The Anthropology of Art**, s. 6
 19. S. LOTRINGER/ P. VIRILIO, **The Accident of Art**, Semiotext(e),s. 66
 20. A.g.y, s. 88-89
 21. John BERGER, **Sanat ve Devrim**, Agora, İstanbul, 1974, s. 35.
 22. Sylvère LOTRINGER/ Jean BAUDRILLARD, **Sanat Komposu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I**, İletişim, İstanbul, 2010, s. 22
 23. A.g.y, s. 69
 24. A.g.y, s. 71
 25. A.g.y, s. 87-88
 26. Mehmet ERGUVEN, Marcel Duchamp, **Sanat Dünyamız**, İstanbul, 2000, Sayı:75, S. 122
 27. A.g.y, s. 126

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali, **Postmodernizmin ABC'si**, Say, İstanbul 2010.
- BERGER, John, **Görünür Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Metis, İstanbul 1999.
- BERGER, John, **Sanat ve Devrim**, Agora, İstanbul, 1974.
- C.DANTO, Arthur, "End of Art: A Philosophical Defense, Danto and His Critics: Art History, Histography and After The End of Art", **Theme**, Issue 37, Aralık 1998, ss. 127-143.
- CLAIR, Jean, **Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu / Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.
- ERGÜVEN, Mehmet, "**Marcel Duchamp**", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Yapı Kredi Yayınları, Bahar 2000, Sayı:75, ss.121-127
- GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi, 1997, İstanbul
- LAYTON, Robert, **The Anthropology of Art**, Columbia University Press, 1981, New York
- LOTRINGER, Sylvère / VIRILIO, Paul, **The Accident of Art**, Semiotext(e), New York 2005.
- LOTRINGER, Sylvère, / BAUDRILLARD, Jean, **Sanat Komposu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I**, İletişim, İstanbul 2010.
- MAISONNEUVE, Jean, **Sosyal Psikoloji**, Dost, Ankara 2005.
- ÖZKAYA, Yasemin, "**1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu**", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.
- ŞENYAPILI, Önder, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Metu Press, Ankara 2003.
- International Sculpture Center Outstanding Student Achievement In Contemporary Sculpture Award 24 Nisan 2011 Tam Adres: http://www.sculpture.org/documents/programsand-events/programs/StudentAwards/2010/2010_program.shtml
- Kısa Adres: <http://getir.net/7o5x>