

MARCEL DUCHAMP ESERLERİNİN YIKICI DÜZLEMİ VE READY-MADE'LERİNDEKİ ANTI-TOPOGRAFI

BÜLENT YILDIZ
Master Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü
bertolbulent@gmail.com

ÖZ

Marcel Duchamp, yaptığı eserlerle sanat tarihinin zirvesindeydi ve "kavramsal sanat" düşüncesiyle zihinlerde yıkıcı bir etkide bulundu. Onun hazır nesnelere yaptığı çalışmalar burjuva sanat anlayışına bir karşı çıkış olduğu gibi, aynı zamanda şehirlerin topografik ve iktidarsal düzenlenişine de ironik/parodik bir yaklaşımın izlerini taşımaktadır. Bu yazı bu düşünce ışığında ikinci durumun Duchamp eserlerinde nasıl cereyan ettiğini araştırarak Duchamp'ın ready-made'lerini anti-topografik bir gözle okuyup tartışacaktır.

Anahtar Kelimeler: Marcel Duchamp, Anti-Topografi, Kavramsal Sanat, Avangard.

SUBVERSIVE EFFECT OF MARCEL DUCHAMP'S WORKS AND ANTI-TOPOGRAPHY IN HIS READY-MADE

ABSTRACT

Are the works of Marchel Duchamp, who is at the peak of art history with his creations and who has made a wrecking impact on minds with the "conceptual art" idea, just a resistance carried out with ready-made objects, to the bourgeois understanding of art or are they ironic / parodic approaches to the cities' arrangements by means of topography and power? This article looks into how the latter takes place in the works of Duchamp and reviews and discusses the ready-made works of Duchamp with an anti-topographical view.

Keywords: Marcel Duchamp, Anti-Topography, Conceptual Art, Avant-garde.

1874 yılında Paris'te bir sanat atölyesinde, dönemin natüralist resim geleneğini protesto etmek için sergilenmiş resimleri inceleyen serginin hazırlayıcısı, Claude Monet'nin, "*Le Havre Limanından Bir Görünüm*" (Fig. 1) ya da orijinal ismiyle "*Port Du Havre: İmpression Soleil Levant*"-Havre Limanı: Doğan Güneşin İzlenimi tablosunun ismine takılmıştı. Yaptığı resimlerde "görünüm" kelimesini sıklıkla kullanması sergiyi hazırlayanı rahatsız etmiş ve serginin hazırlayıcısı bu kelimeyi kuru bulduğu gibi, sıklıkla tekrarlanıyor olmasından da memnuniyetsizliğini dile getirmişti. Bunun üzerine Monet, "görünüm" yerine "izlenim" de denilebilir deyince, ismindeki "görünüm" kelimesi yerine "*impression*" yazıldı ve tablo öyle sergilendi.

Her şeyin renk ışıltıları ve lekelerine dönüşüp, ton ayrıcalıkları içinde silik bir izlenim olarak var olduğu bu resim, başta natüralist olmak üzere, o ana kadar olan tüm resim geleneğinin dışında olduğu için haliyle büyük eleştirilere hedef olmaktan kurtulamadı. Bu sergiyi gezen eleştirmenlerden biri, "impression" kelimesine parmak basıp, Monet'yi alaycı bir üslupla eleştirerek ondan "empresyonist", bu akımdan da "empresyonizm" diye söz edince, C. Monet, istemeden bir akıma da öncülük etmiş oluyordu.



Figür 1 C. Monet , *Le Havre Limanından Bir Görünüm* (1872).

Monet, nesnelerin gerçek görüntülerini, onların belleklerde bıraktığı anlamları ve uyandırdığı duyguları değil, onların kendisinde bıraktığı *salt* izlenimi vermek istiyordu resimlerinde. Şöyle diyecekti: Her şey renk ışıltıları içinde görünüyor bana. Bu parıltıyı ve bu büyülü ışığı vermek istiyorum. Bu inanılmaz gerçeği göremeyenlerin, resimlerimi yadırgayacaklarını biliyorum. (N ve M İpşiroğlu, 2010)

20.yy'ın en büyük avangard sanatçılarından biri olarak anılan, bir anlamıyla Dadaizmin ve Kavramsal sanatın öncüsü olan Marcel Duchamp'la ilgili bir yazıya, C. Monet gibi izlenimciliğin öncüsüyle başlamak garip gelebilir. Ama değil. Duchamp'ın 1902'de, henüz 15 yaşındayken yaptığı ilk resim olan "*Blainville'de Manzara*" (Fig. 2) ailesinin, ama özellikle de annesinin C. Monet hayranlığının etkisiyle yapılsa da, izlenimciliğin algısal ve

kavramsal düzlemi onu hiç terk etmeyecek ve ileride; fovizm, kübizm, sembolizm gibi bir dizi sanatsal disiplin içinden geçip, dada ve sürrealizmin avangard sularında gezinmeye başladığında, avangard tepkiyle kaynaşmış bu “izlenimci” bakış onu, hem geleneksel sanatın yarattığı iktidar anlayışının ve hem de iktidarın simgesi haline gelen Paris şehir topografyasının parodisini hazır nesnelere *yeniden yapmaya* kadar götürecektir.



Figür 2 M. Duchamp, *Blainville'de Manzara* (1902).

Aslında Marcel Duchamp'ın izlenimcilikle başlayan resim (ya da sanat) anlayışının bilinç düzleminde sıçramalarla gelişip, 20.yy sanatının zirvesinde önemli bir yer işgal etmiş olması pek de tesadüf değil.

1887'de, Fransa'nın kuzeybatısındaki Normandiya'da küçük bir kasaba olan Blainville'de, yedi çocuklu bir ailenin dördüncü çocuğu olarak sanatın içine doğdu Marcel Duchamp. Babası Blainville'in belediye başkanıydı. Ailesi varlıklıydı ama onu şanslı yapan şey varlıklı bir ortamda doğmuş olması değildi. Aile tamamen sanatın içindeydi ve zamanlarının büyük bölümünü kitap okuyarak, resim yaparak ve müzik dinleyerek geçiriyordu. Satranç ailenin en büyük tutkularından biriydi. Bir Monet hayranı olan annesi kasabanın manzara resimlerini yapıyordu ve bu durum yalnızca Duchamp'ı değil, onun diğer kardeşlerinin de sanatla ilgilenmesinin yolunu açmıştı. En büyük abisi ve Duchamp'ın da en büyük destekçilerinden olan Gaston Duchamp avukattı ama sonradan ressam oldu ve Jacques Villon ismini kullandı. Diğer bir abisi Raymond Duchamp doktoru heykeltıraş oldu. İki abisi 1904 yılında sanat çalışmalarında yol almak için Paris'e gittiğinde Marcel Duchamp'ın da önü açıldı. Liseden mezun olan Duchamp, Paris'te Julian Akademisinde resim okumaya onların yanına gitti. O zamanlar modern sanatın ve resmin merkezi konumundaki Paris, Duchamp'ın modern sanatla buluşması için ideal bir yerdi. Bir yandan akademiye devam ederken öte yandan akademi dışı alandaki sanatsal gelişmeler de ilgisini çekiyordu.

Post-empresyonizmin temsilcisi ve empresyonizmle kübizm arasında bir köprü olan Paul Cezanne'ın resimleriyle birlikte sembolizm ve kübizm Duchamp'ı oldukça etkiledi.

Paul Cezanne'ın etkisiyle yaptığı “*Sanatçının Babasının Portresi*” gibi resimleri de vardı fakat 1912’de yaptığı “*Nude Descending a Staircase*” (*Merdivenden İnen Çıplak*) (Fig. 3) tablosunu kübist etkiyle yapılmış ilk avangard resim olarak anmak gerekir. Bir sene önce “*Portrait of Chess Players*” (*Satranç Oyuncularının Portresi*) (Fig. 4) isimli kübist bir resim yapmış olsa da, Duchamp'ın, “hayal gücünün uçuşları” olarak tanımladığı “*Merdivenden İnen Çıplak*” tablosunun ayırt edici özelliği, devinim halindeki bir insan figürünün ilk kez kübist bir çizgiyle yapılmış olmasıdır.



Figür 3 M. Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak* (1912).



Figür 4 M. Duchamp, *Satranç Oyuncularının Portresi* (1911).

Bu andan sonra kendi yolunu çizmeye başlayan Duchamp'ı Dadaizm ve Fütürizm doğru götürecek olan şey aynı yıl ünlü Dadaist Francis Picabia ile tanışması olur. Picabia onun hayatının dönemeçlerinden biridir. Onunla tanıştıktan bir sene sonra, 1912’de, Picabia ve Apollinaire ile birlikte, Raymond Roussel isimli bir yazarın “Afrika İzlenimleri” adlı eserini tiyatroya adapte ederler. Bu çalışma ve Roussel’in özgün konuları, yazma biçimi ve eserlerindeki sözcük oyunları onda derin etkiler bırakır. Yaşadığı bu derin etkilenme üzerine, “*Bir ressam olarak, bir yazardan etkilenmiş olmak, başka bir ressamdan etkilenmiş olmaktan daha iyi hissettirdi.*” (<http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel.htm>) diyecek ve bu deneyim Duchamp'ta Avangard düşüncelerin canlanmasını hızlandırarak, onun konvansiyonel sanattan hızla uzaklaşmasına yol açacaktır.

DUCHAMP'TA İZLENİMCİLİĞİN AVANGARD TEZAHÜRÜ: *READY-MADE*'LER

New York'a göç ettiği 1915 yılı Duchamp için ikinci bir dönüm noktasıdır. 20.yy avangard sanatının zirvesine esasen bu tarihten sonra yaptığı hazır nesnelere oluşturulmuş çalışmalarıyla oturan Duchamp, artık yalnızca Dadacı saiklerle hareket etmektedir ve kafasında tek bir soru vardır: Sanat neydi?

Bu soruyla birlikte Duchamp, "*retinal art*" dediği, mevcut burjuva sanatın yarattığı geleneğin bir sonucu olarak "*göz zevkine hitap eden takıntılı ve modası geçmiş resimselliğin*" reddedilmesi gerektiğini, bu resim geleneğinin "*gözü ürkütmekten*" (<http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel.htm>) başka bir şeye yaramadığını dile getirir. Burjuva toplumunda değişmez bir değer olarak kök salan bu sanat anlayışının yarattığı iktidar, onun alımlayıcısını da iktidarsal bakış biçimini beslemesi açısından kendine benzemektedir. Başta Dadacı hareket olmak üzere, bütün avangard hareketlerin temel saiki olan, burjuva toplumunda sanatın hayattan kopmuş olması anlayışının bir yönü, mevcut sanatın ondan yararlanmayı uman siyasetçiler tarafından bir kült haline getirilmesidir. Ali Artun'un, "*Sanat neredeyse bir kült halini aldı; tam da tanrıların ve kralların ortalıktan kayboldukları zamanda zuhur eden yeni bir din...*" (Artun, 2003: 12) diye tariflediği gibi bir din haline gelen sanat, bütün avangardın hedef tahtasına oturdu.

Duchamp tam bu noktada Dadacı bir refleksle hareket ederek, burjuva toplumunda değişmez bir değer olarak yerleşmiş olan burjuva sanat algısını ve onun iktidar biçimlerinin her tür tezahürünü parodik bir karşı koyuşla yıkmaya yöneldi. Yeni sanatını hem ikonik ve yıkılmaz bir değer olarak görülen gelenekselleşmiş resim/sanat algısını söz oyunları ile parodileştirip değersizleştirmeye ve hem de artık yalnızca gündelik nesnelere oluşturup, hazır nesnelere sanatta ve hayatta yeni bir yarılma üzerine kurgulamaya başladı. Duchamp için bu yarılma hareketinin anlamsal ifadesi, düşünceyi harekete geçirecek bir sanat yapmaktı. Artık sanat veya sanatçı, alımlayıcının gözüne hitap eden bir "ürün" ve zevk nesnesi yaratmaktan önce zihnine hitap edecek kavram ve anlam yaratmalı; yerleşik zihinlere ve düşüncelere saldırmalıydı. Öyle de yaptı.

Duchamp, Amerika'ya geldiği 1915 tarihinden, hayatının geri kalanını satranç oynayarak geçirmek için sanatı bıraktığı 1923 yılına kadar, ready-made'lerin dışında başka bir şeyle ilgilenmedi ve bütün çalışmalarını hazır nesnelere kullanarak yaptı. Bu kullanma biçimi genelde gündelik objeleri deforme etme, onu gündelik işlevinden çıkarıp başkalaştırma ve kavramsal düzlemde onu başka bir forma sokma üzerinedir. Bu tarihler arasında yaptığı tek istisna 1919'da, Leonardo Da Vinci'nin ünlü tablosu Mona Lisa'nın bir reproduksiyonuna bıyık ve sakal çizerek, bu ikonik tabloyu değersizleştirdiği "*L.H.O.O.Q*" (Fig.5) isimli alaycı çalışmasıydı.

Bu ünlü tabloya yaptığı dadaist müdahale hazır nesnelere yapılmamıştı. Ama Duchamp, gelenekselleşmiş resim geleneğinin ikonik bir simgesi olan bu tabloyu bir tür "hazır nesne" olarak kullanıp anlamını başkalaştırdı. Tablonun ismi, bütün kutsallıkları yıkmak ve onları değersiz göstermek istercesine Fransız harflerinden özenle seçilmişti ve "*kızın yakıcı kalçaları var*" anlamını içeriyordu. Bir büyük gelenek Duchamp'la birlikte yerle bir edilmeye başlanmıştı.



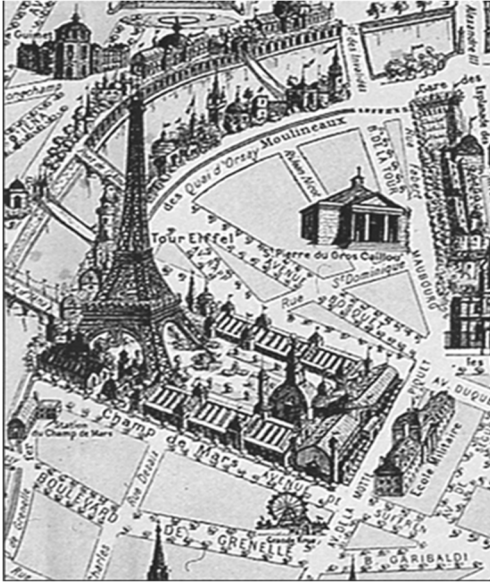
Figür 5 M. Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919).

Dadacılığın, “düşünce için sanat” hareketinin ve daha sonra, 1960’larda dillendirilmeye başlanacak olan “kavramsal sanat” anlayışının öncüsü olan Duchamp’ın Mona Lisa’da olduğu gibi, ikonik/gelenekselleşmiş sanata müdahaleleri ve ready-made’leri, geleneksel sanatın yarattığı göze hitap eden yerleşik estetik algısını zihinlere saldırarak yıktı. Ancak Duchamp’ın yıktığı şey yalnızca geleneksel sanatın yarattığı “iktidar” değildi. Ya da bunu yalnızca böyle algılamak Duchamp’ın ready-made’lerindeki derin algıyı kavramak açısından yeterli değildir. Yerleşik (burjuva) zihni yıkmayı felsefi düstur haline getirmiş bütün avangardların ve haliyle Duchamp’ın yıkmak istediği şey hayatın her yerinde var olan iktidarın kendini yeniden üreten formlarıydı ve siyasal iktidarın kendini gösterme biçimi olarak inşa edilmiş Paris’in şehircilik, topografik varoluşu da bundan muaf değildir.

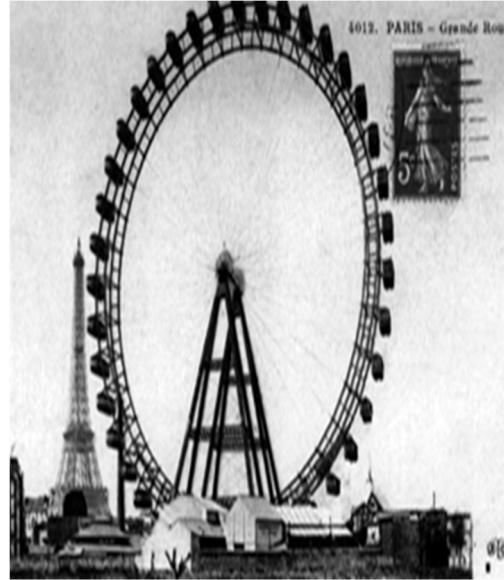
“Manzara resmi geleneği bağlamında Duchamp’ın sanatı” üzerine farklı bir okuma yapan sanat tarihi profesörü ve Duchamp uzmanı James Housefield’e göre Duchamp’ın ready-made’leri, Paris şehir görüntüsünün parodik ve eleştirel bir heykel formunda yeniden dönüştürülmesidir. Çünkü Paris şehri anıtlarla, sütunlarla, demir kulelerle, bazilikalarla vs. bezenmiş ve bu noktadan bakıldığında kent, hem siyasal bir iktidar simgesi ve hem de kent manzarası bağlamında estetik bir iktidar simgesi haline gelmiştir.

“Modern Paris, bir anıtlar şehri olarak düzenlenmiştir. Modern Paris görüntüsü, 2. İmparatorluk zamanında (1852-1870) III. Napoléon’un ve Georges Haussmann’ın yönetimi altında gelişmiştir. 1842’de Louis-Napoléon Bonaparte, kendisini imparator III. Napolyon ilan etmeden önce, ‘ikinci Augustus olmak istiyorum... çünkü Augustus... Roma’yı mermerden bir şehir yaptı’ diye yazmıştır. III. Napolyon Paris’te, bir tarım merkezi olan Roma’yı imparatorluk merkezine dönüştüren Augustusçu tavrı benimsedi. Sonuç olarak, yeni üç hatlı bulvar ve geniş caddelere yer açmak için tüm periferiyi yıktı. Haussmann’ın planları, anıtların sanki bir mücevherin üzerindeki değerli taşlarmış gibi Paris’in dokusuna yerleştirilmesi için seçildi.” (Housefield, <http://www.eskop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>)

1900’lerin başında Paris topografyasından iki detay, Duchamp’ın, Amerika’ya gitmeden önce yaptığı iki çalışmasına bu minvalde bir nesne olur. Bu nesnelere biri ve en önemlisi, 1889 yılında yapıldığında yapısındaki dökme demirin yarattığı çirkinlik nedeniyle, *“mükemmel bir hırdavat parçası ve demir bir Babil Kulesi”* (Housefield, agm.) diyerek pek çok kişinin eleştiri oklarına hedef olacak olan Eyfel Kulesi’dir. Paris’in (ve Fransa’nın) bu en önemli simgesi olan devasa demir anıt, 1900 yılında yapılan “Yeni Anıtsal Paris” haritasında bir fuar ve dönme dolap konseptiyle birlikte sunulur. (Fig. 6 ve 7) Bu neden yapılmaktadır, sorusunu soran Housefield isabetli bir tespitte bulunur: *“Yeni Anıtsal Paris gibi haritalar, sundukları anıtları, hepsinin en tanınmış görünüşlerini sunacak şekilde kasten yeniden düzenlemişlerdir”* (Housefield, agm.)



Figür 6 Yeni anıtsal Paris haritası (1900).



Figür 7 Kartpostal (1900).

Bu yeniden düzenleniş iktidarsal bir modelin geniş yığınlar içinde sempatikleştirilerek iktidarı yeniden üretmenin de vesilesi olmaktadır. İktidarın kendini bu biçimde yeniden üretmesi, Duchamp'ın ilk yaptığı iki önemli ready-made çalışma olan 1913 tarihli *"Bicycle Wheel"* (Bisiklet Tekerleri) ve 1914 tarihli *"Bottle Rack"* (Şişe Askılığı)'nın parodik konusu olmaktan kurtulamaz. (Fig. 8 ve 9)



Figür 8 M.Duchamp, *Bisiklet Tekerleri* (1913). **Figür 9** M.Duchamp, *Şişe Askılığı* (1914).

Bir kaidenin üzerine oturtulmuş olan tabure ve ona monte edilmiş olan bisiklet tekeri, Eiffel Kulesi'nin ve dönme dolabın birleştirilmiş sunumunu imlemektedir. Bu yönüyle bakıldığında küp kaide bir anlamıyla Paris (ya da Fransa), tabure Eiffel Kulesi ve bisiklet tekerleği de dönme dolabın parodisidir. Ondaki bir sene sonra yaptığı *"Şişe Askılığı"*'nin dökme demirden metal hali ve formu, yine, modern babil kulesi olarak anılan Eiffel Kulesi'nin çirkinliğini imlemektedir. Bu iki çalışma, Duchamp'ın ilk ready-made'leri olmalarının dışında, Paris'in bu anıtsal ikonik iktidarına avangard izlenimcilikle bakarak yaptığı ilk parodik darbedir.

Amerika'ya gittikten sonra yaptığı bütün ready-made'lerin ortak kesişenlerinden biri, (elbette geleneksel sanatın iktidarını ironik bir şekilde yıkmaya temel düsturuyla birlikte) yine Paris şehir topografyasının ve aynı anlama gelmek üzere, aslında iktidarın yansıma biçimlerinin aurasını kırmak olacaktır. 1917 yılında, Amerika'dayken yaptığı *"Fountain"* (Fig. 10) ya da en bilinen adıyla *"Pisuvan"* ya da *"Çeşme"*, kuşkusuz Duchamp'ın bu minvalde yaptığı eserlerin başında geliyor.

2004 yılında 500 kişiden oluşan sanat uzmanlarınca tüm zamanların en etkileyici eseri seçilen *Pisuvan*, Duchamp'ın hem söz oyunlarındaki ironisini göstermesi ve hem de sanat eserinin burjuva değersizliğine bir saldırı olması açısından büyük bir etki yapmıştı. Sonradan “kavramsal sanat” anlayışının yolunu da açacak olan bu ready-made çalışmada Duchamp, bir pisuvanı baş aşağı çevirip, altına da R. Mutt imzasını atar ve New York'ta bir galeriye gönderir. Elbette sıradışı bulunduğu için sergilenmez. R. Mutt ismi tesadüfen seçilmiş bir isim değildir; Duchamp'ın söz oyunları ile zihinlere seslenmesinin anlamını pekiştirir. Almanca okunduğunda *fakirlik* anlamına gelen *Armut* kelimesini sesleyen R. Mutt takma adındaki R.'nin Richard olduğu söylenir. Richard'ın, *rich* kökünün zengin anlamına geldiğini düşündüğümüzde buradaki ironi ve saldırının politik ve estetik eksenini de berraklaştırır.



Figür 10 M. Duchamp, *Pisuvan* (1917).

James Housefield'e göre *Pisuvan*'ın değeri yalnızca estetik olarak verili bir sanatı yıkmakla eş anlamlı değildir. Ona göre *Pisuvan*, Paris'in ikonik ve bütünüyle iktidar simgesi olan bir başka yapısına parodik bir saldırıdır. Bu yapı, bir dinsel simge olarak Paris'in en yüksek yerlerinden birine yapılmış bir bazilika'dır.

1871 yılında yapımına başlanan ve 48 yıl süren Sacré-Coeur Bazilikasının (Fig.11) inşa edildiği alan olan Montmartre, Paris'in en yüksek rakımı olan bir yerleşim yeridir. Hem bu bazilika ve hem de bu tepe Picasso, Dali, Monet, Van Gogh, Modigliani gibi pek çok ressamın ilham nedeni olmuştur. Duchamp da Paris'e ilk geldiğinde Montmartre tepesinde, bazilikanın diğer adı olan “Beyaz Fil” in gölgesinde yaşamıştır.



Figür 11 Sacré-Coeur Bazilikası.

Bazilikanın pek çok kişi tarafından rahatsız edici bir anıt olarak görülmesinin en önemli nedeni, bazilikanın inşa edildiği alanın, 1871 yılındaki Paris Komünü ayaklanması sırasında, Fransa-Prusya savaşını protesto etmek için sokaklara dökülen Paris halkının katledildiği yer olmasıdır. İşte Paris'in bu en büyük rakımlı tepesine devasa ölçülerde, beyaz dış cephesi ve yapıdaki stillerin anlamsızlığıyla iktidarın simgesi bu bazilika yapıldı ve eleştiri nesnesi olmaktan kurtulamadı. Housefield'e göre, "*Duchamp'ın endüstriyel-porselen pisuarı, yumuşak beyaz yüzeyiyle bazilikanın küçük ölçekli bir versiyonudur. Çeşme, Sacré-Coeur'ün ayırt edici biçim ve rengini cinaslı olarak yansıtır.*" (Housefield, agm.)

Gerçekten de iki eseri yan yana koyduğumuzda *Pisuar'ın* yuvarlak formları, adeta Bazilika'nın formunu anımsatmaktadır. Üstelik *Pisuar'ın* ilk orijinali kaybolmadan önce, Duchamp'ın bunu New York'taki atölyesinde tavan hizasında monte ettiğini, *Pisuar'ın* bu konumlandırılışının da bazilikanın kuzeyde, tepenin üzerindeki yerleşim biçimine mekansal bir referansta bulunduğu düşünülürse parodileştirmenin izleri daha net görülecektir.

Duchamp'ın 1921 yılında yaptığı ve "*The Brawl at Austerlitz*" (*Austerlitz'de Arbede*) ismini verdiği ready-made'in hikâyesi ilginçtir ve Housefield'in anlatımlarından yola çıkarak, bu ready-made'in tam anlamıyla iktidar karşıtı anti topografik bir varoluşu imlediğini belirtmek gerekir.

1. Napolyon 1805 yılında Avusturya ile bir savaşa girer. Çek Cumhuriyeti'nin Moravya eyaletindeki Austerlitz kasabasında gerçekleşen bu savaşı Napolyon kazanır ve savaşta kazandığı 1250 topu eriterek Paris'in en ünlü meydanı olan Vendome Meydanına bir sütun olarak diker. Şekli ve politik çağrışımı nedeniyle bütünüyle ikonik bir iktidar simgesi olarak anılan bu sütun, 1871 Paris Komünü sırasında Paris halkının öfkesinin hedefi

olmaktan kurtulamaz ve halk tarafından yıkılır. Komünün bastırılmasından sonra iktidar tarafından yeniden yapılan bu sütunun olduğu meydandaki bir tren istasyonunun ismi, trenler oradan kalkıp Austerlitz'e gittiği için, Austerlitz ismini almıştır. Duchamp'ın, "Austerlitz'de Arbede" ismini verdiği ve küçük bir yükselti üzerinde duran çerçeveli pencere görüntülü ready-made, hem tren istasyonuna, hem Napolyon'un savaşına atıf yaptığı gibi, sütunun iktidarını da paralyze ederek, görkemine dadacı bir müdahalede bulunup sütunu başkalaştırmıştır. (Fig. 12 ve 13)

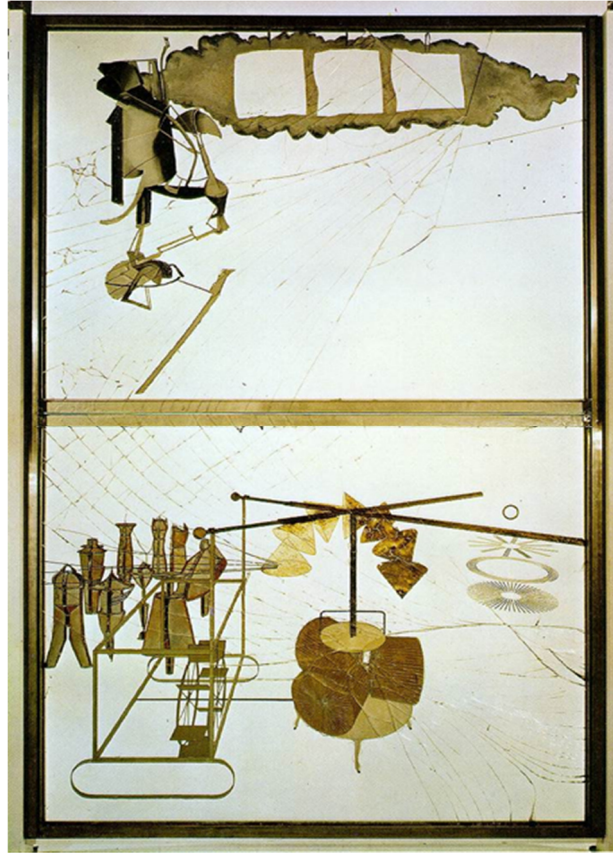


Figür 12 Vendome Sütunu.



Figür 13 M. Duchamp, *Austerlitz'de Arbede* (1921).

Duchamp'ın, yapımına 1915 yılında başlayıp 1923 yılında tamamlayacağı ve *Pisuvar*'dan sonra ikinci en bilinen ama en çok beğenilen eseri olan "*The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*" ya da diğer adıyla "*The Large Glass*" (*Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* ya da *Büyük Cam*) (Fig. 14) çalışması, onun üzerine en çok eğildiği en tuhaf çalışmalarından biridir.



Figür 14

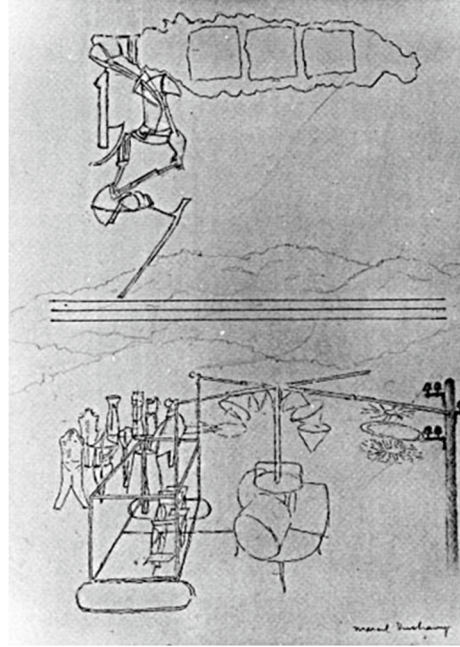
Büyük cam paneller arasına sıkıştırılmış makine parçaları ve farklı objelerden oluşan bu çalışma, Duchamp'ın yukarıda gösterilen diğer ready-made çalışmalarına da kapı aralayan ve esasen onun "retinal art" dediği, salt "göze hitap eden" sanatın ne olduğunu ilk kez sormaya başladığı bir çalışma olması açısından da önemlidir. Yedi yıl boyunca üzerinde çalıştığı ve "hiç bitmeyeceğini" zannettiği bu eseri, onun sanat konusunda oluşturulmuş ilk "estetik manifestosu" (<http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel.htm>) niteliğindedir aynı zamanda. Çalışmayı ilginç kılan şey, Duchamp'ın kadın, erkek, aşk ve cinsellik konusunu, çeşitli objeleri mevcut insan algısının dışında, uzamsız bir düzlemde bir araya getirerek, objelerin "hayal gücünün yansımalarını" (<http://www.understandingduchamp.com/text.html>) gerçekleştirmeye çalışmasıdır.

Bu oldukça dadaist ve ilk bakışta ne olduğu belli olmayan çalışmanın, hem gelinler ve bekarların arzularıyla ve hem de manzara estetiğiyle eşzamanlı bağlantısı olduğunu düşünen Housefield'e göre "Duchamp'ın bu en bilinen çalışmasının manzara temsili ile bağlantılara sahip olması, Duchamp'ın düzenli aralıklarda yayınladığı eskiz ve defterlerinde açığa çıkmaktadır." Housefield'a göre Duchamp bu çalışmada, "1959 yılına tarihlenen çizimi, Cols Alités'in inişli, yokuşlu tepelerin arasındaki gelinin ve bekarlarının mekânîk formlarına yer ver[miş]" ve "burada arazi, onu modern bir manzara haline getiren elektrikli çizgilerle güçlendirilmiştir." (Housefield, agm.)

Housefield'in sözünü ettiği "Cols Alités"resmini ve "Büyük Cam" eskizlerini yan yana koyduğumuzda ortaya ilginç bir benzerlik çıkar. (Fig. 15 ve 16)



Figür 15 Cols Alités.



Figür 16 M. Duchamp Cols Alités eskizi (1959).

Sanki izlenimci bir manzara temsilini, mekanik bir formda ve avangard bir yıkıcılıkla yeniden ele almıştır Duchamp. Empresyonist resim geleneğinin insandan yalıtılmış, salt manzara temsiline yönelik oluşunun, doğanın insandan bağımsız temsil ediliyor oluşunun ya da Duchamp'ın çalışmasına verdiği isimle yorumlanacak olursa; bekarları tarafından (insan, ressam, klasik resim sanatı), çırılçıplak soyulmuş doğanın (tabiat ana, kadın), dadaist eleştirisi gibidir "Büyük Cam."

Salt "gözümüzle" baktığımızda kolayca algılayamayacağımız avangard bir izlenim refleksine sahip olan Duchamp'ın diğer çalışmaları gibi, bu çalışmasının da akıl ve zihinlere büyük darbeler indirdiği çok açık. 1923 yılına geldiğinde "Büyük Cam"ı artık bitiremeyeceğini ve bunun tamamlanmamış bir yapıt olduğunu düşünen Duchamp, 1926 yılındaki ilk sergisinden sonra cam kırılınca, "işte çalışma şimdi tamamlandı" diyecektir.

1934 yılında "Green Box" diye bir kitap yazan Duchamp, bu kitabında "Büyük Cam"la ilgili fikirler ve analizlerine yer verdi. Bu kitaba ve "Büyük Cam" çalışmasına ilgi gösteren bir başkası daha vardı; Andre Breton. Breton, bu çalışma hakkında kapsamlı bir yazı yazarak Duchamp'a olan ilgiyi daha da arttırmakla birlikte, Duchamp'ın gerçeküstücülerle arasındaki bağlantıyı da kurmuş oldu. Bu andan sonra Duchamp gerçeküstücülerin neredeyse bütün etkinliğinde rol aldı, gerçeküstücü sergilerin düzenlenmesinde Breton'a yardım etti.

O dönemde adından çok sık söz ettiren ve çalışmalarına ilgi oldukça yoğun olan Duchamp, resimlerini para karşılığı ya hiç satmadı ya da çok cüzi bir miktar karşılığında verdi. Geçimini yalnızca Fransızca dersler vererek kazanan Duchamp, yaşamının sonuna kadar da bu duruşundan ödün vermedi.

Sanat çalışmasını, daha çok satranç oynayabilmek için sonlandıran Duchamp, ömrünün kalan yıllarını satranç oynayarak geçirdi. Hatta 1923 yılında Büksek'deki bir satranç turnuvasında üçüncü oldu. Bundan iki sene sonra, 1925'de Fransa'daki bir satranç turnuvasında "Fransa satranç federasyonu ustası" payesi kazandı. 1954 yılında evlendi ve ABD vatandaşlığına geçti. Evlendikten sonraki hayatı hep inziva halinde oldu. Ama bu pek de bir şey değiştirmiyordu. Zira Duchamp 20.yy sanatına damgasını çıkmamacasına vurmuş, zirvedeki yerini çoktan sağlamlaştırmıştı.

KAYNAKLAR

Artun, Ali. 2003. *Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*, (Peter Bürger'in Avangard Kuramı kitabına yazdığı sunuş yazısı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Burger, Peter. 2003. *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.

Housefield, James, <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>

İpşiroğlu, N., M. İpşiroğlu. 2010. *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalbaz Kitap

<http://www.understandingduchamp.com/text.html>

<http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel.htm>