Ali Akay - Emre Zeytinoğlu

Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu

minör

PİSUARIN BİR DEKONSTRÜKSİYONU

ALİ AKAY
EMRE ZEYTİNOĞLU

Bu kitap ilk olarak 3 Şubat 1994 tarihinde
İstanbul Urart Sanat Galerisi'nde
açılan sergi için basılmıştır.

Minör Yayınları
Çukur Mah. Demirbaş Sok. No:6, Kat:3
Beyoğlu/İstanbul
minoryayinevi@gmail.com
twitter.com/minoryayinevi
facebook.com/MinorYayinevi

Dağıtım Yeri:
Kibrit Kitabevi
Meşrutiyet Cad. Sahne Sok. Aslihan Pasajı No: 36
Beyoğlu/İstanbul
Tel.: 0532 412 01 41

DİSİPLİNLER-ARASI DİZİSİ
PİSUARIN BİR DEKONSTRÜKSİYONU
© Ali Akay-Emre Zeytinoğlu

İkinci Basım: Ekim 2013

Editörler: Hikmet Akyüz, Mehmet Arslan
Redakte: Fatma Bağı
Kapak Tasarım: Sinem Keyik
Dizgi/Mizanpaj: Gülmisal Başar

Baskı ve Cilt:
Berdan Matbaacılık
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi, C Blok, No: 239
Topkapı/İstanbul
ISBN: 978-605-64030-0-2

PİSUARIN BİR DEKONSTRÜKSİYONU

ALİ AKAY
EMRE ZEYTİNOĞLU

İçindekiler

GİRİŞ 9

I. DERRİDA VE
DEKONSTRÜKSİYON EYLEMİ 17
Şu Tehlikeli Ek 31
Differans 43

II. DUCHAMP'IN BİR
DEKONSTRÜKSİYONU 49

PİSUARLAR 73

GİRİŞ

Birimiz sanat eğitiminden, diğerimiz ise Paris VIII Üniversitesi'nden (ve orada sosyoloji, felsefe, siyasal bilgiler eğitiminden) geliyoruz; iki ayrı disiplinin, sanatın ve sosyal bilimlerin kesişme noktasında buluşuyoruz. Söz konusu buluşma, aslında yalnızca bizim tarafımızdan ortaya konulmuş bir yöntem değil elbette. Yaşamakta olduğumuz dünyanın bilimselliğinin araştırmayı içermesi, nesnel koşullar altında aynı sonucu veren bilimsel deneylerin başarısızlığı ve böylece bilimselliğin temel bilimciler tarafından da yadsınması, sezgisellik ile bilimsellik arasındaki sınırın belirsizleştiği bir dönemi işaret ediyor.

Sezgiselliğin bilim tarafından bastırıldığı Platon'dan bu yana süregelen geleneğin dışına çık-

maktayız. Jean-François *Lyotard'ın Postmodern Durum: Bilgi üzerine bir rapor (La Condition postmoderne: raport sur le savoir, 1979)* kitabında belirtmiş olduğu gibi, geleneksel felsefenin uğraştığı sorunların; gerçeğin, adaletin vb. bir yana bırakıldığını deneyimliyoruz. Bunların bir yana bırakılması, adaletin ve gerçeğin yok olması anlamını taşımıyor; ama genel geçer, değişmez gerçeklerin olanaklarının azaldığı, adaletin hangi perspektiften bakıldığında "âdillik" anlamına geldiğinin sorgulandığı bir dönem bu. Anı anına, durumu durumuna, pragmatik bir olgusallığın gösterdiği konumlara göre, perspektif değiştirme olanaklarının çoğaldığı, oysa bunun asla görelilikle aynı anlama gelmediği bir dönem içinde, düşünme ve plastik anlamda eylem yapma meşruluğunu kullanmaktayız. Burada yaptığımız, içinde yaşadığımız tarihsel dönemin genelleşmeye başlayan söyleminin dışavurumundan başka bir şey sayılmaz.

Dekonstrüksiyon eyleminin (yapıbozum) ve postmodernist yaklaşımların siyasal, felsefi bir sanatsal alanlara yansıdığı anda, iki farklı disiplinden gelen bizler birlikte çalışmaya karar ver-

dik. Bu kitapta kimin neyi yaptığı sorusunu sormaktan çok, iki anonim, birey-dışı kişinin ortak çalışmasının ne anlama geldiğini sorgulamak yerinde olur. Geleneksel kalıpların dayattığı, "felsefeci düşünür, kavram üretir, sanatçı kendi malzemeleriyle eserler üretir, bilim adamı ise bilimsel araştırmalar yapar" tipindeki ayrıştırmaların dışında, herkesin diğerinin işini yapmasını meşrulaştıran "esnek-post fordist" bir iş bölümünün toplumdaki yansımasını ve estetik alandaki tezahürünü içeren bir durumdan söz etmemiz gerekiyor: Bizim mesleklerimizin ne anlama geldiği, neyi içerdiği üzerine bir tartışmanın yerinin bu kitap olmadığını söylemeliyiz. Böyle bir tartışma, belki de her disiplinin kendi iç mekânındaki hesaplaşmayı ortaya koyduktan sonra daha anlamlı ve daha açık bir hale gelecektir. Ne var ki biz, böyle bir tartışma içinde yolumuzu yitirmeksizin, bir an önce bu dönemin altüst olmuş hiyerarşik yapılanmasını ve onun dekonstrüksiyonunu bir *praksis* ile ele almak istiyoruz.

Malte'dan bir bölümde Rilke, "mısraların birer duygu değil, deney olduğunu, bir tek mısra yazmak için bile, birçok kenti, birçok insanı ve

birçok nesneyi tanımak gerektiğini" yazmıştı (Maurice Blanchot, *L'espace litteraire*, Gallimard, 1955, s. 105). Biz de bunun gibi, disiplinlerin ayrılabilmesi için yüzyıllar geçtiğini, bu yüzden bugün disiplinlerin aralarındaki kesişmeleri, rastlaşmaları, billurlaşmaları gösterebilmek için birçok deney, *praksis* yapılması gerektiğini vurguluyoruz.

Dekonstrüksiyon eylemi bu *praksis*lerden biridir. Sürekli deneyerek kimi yakınlaşmaları ve ayrılan yerleri bulabileceğiz. Bunun için de disiplinlerin birbirine karışması, *girift* labirentler oluşturması gerekiyor (Beaubourg'daki "Cisimsizler" sergisinin Lyotard tarafından yönetilmesi, Baudrillard'ın Venedik Bienali'ne katılması, Derrida'nın "Körlerin Belleği" sergisini düzenlemesi, Deleuze'ün "bir felsefecinin, bir ressamın renklerle uğraştığı gibi kavramlarla uğraşması gerekir" demesi gibi örneklerin çoğaltılabilme olanağı vardır. Kesişmeler zaten sürekli izlenebilmektedir). Tek bilimselliğin araştırma olduğunu söyleyen Heidegger'in yaklaşımını ele alırsak, ressamın, sosyoloğun, filozofun tek bilimselliğinin, bugün birbirleriyle çakıştığına ve

gerçekten de araştırmanın birincil eylem haline geldiğine tanıklık edebiliyoruz: Nesnel koşullar altında, neden-sonuç ilişkisindeki bilimsellik değil, ama öznelliğin, farklılığın araştırılmasındaki bilimselliktir gündeme gelen.

Şimdi yukarıda yazdıklarımız doğrultusunda, örnek olarak seçtiğimiz bir sanat yapıtından söz etmenin ve onu bir sorunsal olarak öne sürmenin yeri gelmiştir. Marcel Duchamp'ın 1917 yılında "R. Mutt" imzasıyla sergilediği pisuar (Fountain): Bilimsel ile sezgisel arasındaki ilişkilerde dekonstrüksiyonist yaklaşım, ilk olan ile ikinciler arasındaki "*différans*"ı (namevcut ve naklen olmayan fark) vurguladığında, Duchamp'ın pisuarını da dekonkstrüksiyon eylemine maruz bırakabilir. Pisuar üzerine uygulanacak bu eylemi gerekli kılan sorun şudur: İşlevsel nesneler (gündelik kullanım eşyaları) eğer bir kez sanat nesnesi niteliğine adım atıyorlarsa, o sanatsal kimliklerini sonsuza kadar koruyorlar; diğer yandan da kendi kullanım alanlarında işlevsel nesne durumlarını sürdürüyorlar. Daha açık bir söyleyiş ile müzede ya da sanat galerisinde yer alan nesne ile kendi kullanım alanında yer alan aynı nesne için

farklı değerlendirmeler geçerli. O zaman, aynı nesneye ait iki ayrı bağlam ortaya çıkıyor:

- Sanat nesnesi olarak anılan...
- Kullanım nesnesi olarak anılan...

Ne var ki bu durumda yeniden Duchamp'ın pisuarına bakacak olursak, bu yapıtın diğer sanatçıların karşısına engelleyici bir duvar ördüğünü anlayacağız. Duchamp pisuarı bir *ready-made* olarak ele alıyor ve onu estetik bir müdahalede bulunmadan, özerk bir biçime nesnenin yerini değiştirerek (onu yalnızca sanat mekânına taşıyarak) sanatsal nesne olarak ilan etmesiydi. Böylece bir kullanım nesnesi olan, erkekler tuvaletlerinde yer alan ve "işeme" işlevi gören pisuarın bir kez daha (Duchamp'ın sanat tarihi üzerindeki ezici ağırlığı sürdüğü müddetçe) bir *ready-made* olarak kullanılabilmesi olanaksızlaşmaktadır. Çünkü pisuar artık yalnızca işlevsel bir nesne değil, aynı zamanda (belki daha fazla) Duchamp'ın imzalayıp sanat tarihine geçirdiği, ona bir kimlik sağladığı, kitaplara yerleştirdiği, belleklere kazıdığı bir nesnedir. Böylece bu nesne, diğer işlevsel nesnelerin dışında bir yerlerde bulunmakta ve kendi içinde, sanat nesnesi ile kullanım nesnesi

geçişliliğinin bir labirentini taşımaktadı. Demek ki ona hiçbir zaman *ready-made* olarak ikinci kez yaklaşamayacağız ve kendimize ait hiçbir sanat yapıtı içinde yer veremeyeceğiz. O, bizim özgürce kullanabileceğimiz bir nesne olmaktan çok, bize Duchamp'ın yapıtını yeniden ele alabilme, o sanat yapıtının parodisini kullanabilme koşullarını sunan bir nesnedir. Artık hiç kimsenin bir kez daha Marcel Duchap olma seçeneği bulunmadığı ölçüde, pisuarın da bir kez daha Duchamp'dan bağımsız bir sanat yapıtı olma şansı yoktur.

Ancak, pisuara başka bir açıdan bakabilme olanağına da sahibiz. Ortada tek bir nesne ve iki ayrı kimlik varsa, bu iki kimliğin karşılıklı çağrışımları da vardır. Bu çağrışımları Duchamp bile engelleyemez. Zaten sanatçının böyle bir niyeti de yoktur. Yani sanat mekânına yerleşmiş bir "işeme nesnesi"nin orada yarattığı gerilim, "işeme" gibi gizli tutulmaya çalışılan ve asla estetik alanına yaklaşamayan bir eylem ile "sanat"ın örtüştürülmeye kalkışılması değil midir? Buradan şunu çıkartabiliriz: Tuvalet duvarına monte edilmiş bir pisuar, ne kadar Duchamp'ın pisuarını çağrıştırıyorsa, Duchamp'ın pisuarı da "işeme"

eylemini çağrıştırmadan duramaz. Belki de pisuarın elinde kalan, "işeme" ile ilgili tek veri bu çağrışımdır. Ama yine de söz konusu çağrışım önemli bir ipucudur ve onu yeni bir *ready-made* çalışması için hazırlıklı kılar.

Eğer Duchamp'dan bağımsız biçimde oluşturulacak bir sanat yapıtı, herhangi bir eşya olarak pisuara gereksinim duyuyorsa, örülen o duvara rağmen, yeni sorunsalların hareket noktası olabilir. O yapıt, içinde pisuarı barındırdığı durumda, öncelikle şöyle bir formülle tanımlanabilecektir: "Pisuarın işlevsel hali + Duchamp'ın dönüştürdüğü durum + Yeniden dönüştürülen durum = Yeni sanat yapıtı".

I

DERRİDA VE DEKONSTRÜKSİYON EYLEMİ

Her zaman unutulmuş, hep yinelenmiş, yinelendikçe de *différans* oluşturmuş, yani mevcudiyetin olmadığı yerde temsil edilenin temsiliyeti daima anlam kaymalarına neden olmuştur. Kökeninin, tarihinin ve belleğinin unutulması koşuluyla çalışan, "anasını kaybeden bir insanın" kökünü unuttuğu dilinin bir "söylem"e dönüşmesini konu eden Jacques Derrida, dekonstrüksiyon yöntemini ortaya koymuştur. Felsefe alanının kat edip geçen, dostlukların düğümlendiği bu ilk parçalanma, zihinde yeni anlamların yaratılmasına yol açtı. Derrida'nın yaptığı, gelişen Batı metafiziğinin içerisini dışarıya doğru çekip çıkartma işlemini, biz örneklerle belirtmeye çalışaca-

ğız. Derrida'nın dekonstrüksiyon eylemi diye adlandırdığı, en belirgin tanımıyla, sözmerkezciliğin (*logocentrisme*) ve fallomerkezciliğin parçalara ayrılmasıdır; Frankfurt Okulu'nun geliştirdiği bir yöntem değilse de ona çok yabancı değildir. Sözmerkezcilik aynı zamanda bir idealizmdir. İşte Derrida bu idealizmle bir hesaplaşmaya girişiyor, *onto-teolojik* Batı metafiziğinin idealizmine karşı bir mücadele veriyor: "Sözmerkezcilik idealizmin anasıdır."[1]

Derrida düz çizgisel bir evrimciliğe pek yakın bakmıyor. Düşüncenin evrimi üzerine ona sorulan bir soruyu yanıtlarken; "söz konusu olan metinlerin yer değiştirmesidir; bunun gelişiminin, biçimi ve zorunluluğunun bir düşüncesi, evrimi ya da söylemin *teleolojisi* ile hiçbir ilgisi yoktur"[2] diye yazar. İdealizm en dolaysız temsiliyet ve gerekli olan en hâkim güçtür. Bu anlamda, sözmerkezciliğin inşasının bozulması, parçalarının sökülmesi, aynı anda idealizmin ve tinselciliğin bir dekonstrüksiyonudur. Dekonstrüksiyon

1. Derrida, Positions, Minuit Yay. 1972, s. 68-70.
2. Derrida, a.g.e., s. 66-67.

eylemi idealizme karşı verilen mücadelenin "silinmesi" demek değildir (aynı anda sözmerkezcilik, idealizm kavramından daha geniş bir kavramdır; sesbirimden de geniştir ve onların ikisini de aşar).

Dekonstrüksiyon eyleminin, model olarak Heidegger metafiziğine bağlı kaldığı ve sözün mevcudiyetinden önce "iz"in önselliği kullanılarak bir yapıbozuma gidildiği üzerine yapılan eleştirilere, Derrida; "yapıbozulan üzerine nasıl model alınabilir, yalnızca Heideggerci metafizikten nasıl söz edilebilir?" diye, biraz da hayretle yanıt vermektedir. "Çünkü 'iz' denilenin ne temeli, ne kuruşu, ne de kökü vardır. Herhangi bir *onto-teolojik* ile ilgisi yoktur."[3] Derrida metnin şifresini çözmeye çalışır. Hiçbir metin bağdaşık değildir, tam tersine ayrışıktır. Bu nedenle metinlerin sözmerkezciliği bulunup, ortaya dökülmelidir. Bu yüzden yazı kavramının ele alınması gerekecektir. Derrida, *Platon'un Eczanesi* (*farmakon*)[4] söz (*logos*) ve söylence (*mythos*) arasındaki karşıtlığı

3. Derrida, a.g.e., s. 70.

4. Derrida, **La pharmacie de Platon**, *Tel Quel*, no: 32 ve 33.

vurgularken, felsefe ile söylence arasındaki karşıtlığın dekonstrüksiyonunu hedeflemekteydi. "Yazının aşağılanması" eylemi ise felsefi hiyerarşi içindeki (aşağı-yukarı üzerine kurulmuş) konumda, yazının temsiliyeti (namevcudiyeti) anlamına gelir: Aşağılanmış olma, düşmedir ve varolan bir kökü, bir kuruluşu gerektirmektedir; dekonstrüksiyon, bu kökü yadsır.[5]

Yazı ve dilyetisi ilişkilerine değinen Derrida'ya göre yazı, dilyetisini içinde taşır. Yazının ölümünden söz edildiğinde, bu anlamda, sözün ölümünden de konu açmak yerinde olacaktır. Bir tek yazı yerine, birçok farklı yazı biçimleri ortaya çıkmıştır ve Nietzsche'nin de söylediği gibi; eğer üslup diye bir şey varsa, o da çoğul olandır: Örneğin sinematografi, korografi, piktürel yazı, müzikal yazı, yontusal yazı... Atletik bir yazıdan söz etmek bile mümkündür.[6] Askeri ve siyasal yazılar da vardır. Biyolojistler *pro-gramme* yazımını öne sürmektedirler (canlı hücrelerin en temel enformasyon süreci). Sibernetik yazı, insanı

5. Derrida, a.g.e., s. 73.

6. Derrida, **De la Grammatologie**, Minuit Yay. 1967, s. 19.

ve makineyi karşıt olarak ortaya koyan, eski tüm metafizik öğeleri içinde taşımaktadır (ruh, yaşam, değer, seçenek vb.).[7] Eskiden beri fonetik yazının yetersiz kaldığı ve matematik yazının bilimsellik içerdiği iddia edilir. Alfabetik yazı da yetersiz gibi durmaktadır. Teorik olan matematik yazı tartışmalarının dışında, *enformasyon*un pratik gelişmesi, mesaj dediğimiz şeyin olanaklarını araştırmıştır.[8] Derrida'ya göre mesaj artık tercüme değil, bir imlenenin (herhangi bir anlamın) konuşulan bir biçimde başka bir imlenene taşınması işlemini belirtmektedir. Konuşma dilinin üstünlüğü burada doğmaktadır ve konuşma dili "konuşan bir öznenin dışında" gerçekleştirilmektedir.[9] Böylece *rasyonalite* yazıya hükmetmektedir: Bir *söz*den ortaya çıkmıştır ve bu *ras-*

7. Derrida, a.g.e., s. 19.

8. Postmodern bir yaklaşımla medya için, yeni medyum için, Baudrillard; artık mesajların yok olduğunu, masajların ortaya çıktığını söylemektedir. Buradan anlaşılması gereken; enformasyonun kitle için rahatlatıcı masaj etkisinden öteye gidemediğinin vurgulanmasıdır. Akşam yemeğimiz sırasında Somali'de çekilen açlık yüzünden bir deri bir kemik kalanları seyrediyor ve çatal-bıçağımızı bir şövalyenin kılıç oynatmasını andırır biçimde kullanıyoruz.

9. Derrida, a.g.e., s. 21.

yonalite, sözde varolan ve ona kökten bağlı tüm anlamları yıkmaz, ama yıkma eylemine girişir, yapıbozar. Yani *dekonstrüksiyon* eylemine girişir. En esaslı olarak da hakikatin anlamını yapıbozuma uğratır.

Heidegger'in de belirtmiş olduğu gibi, gerçeğin hiçbir metafizik belirlemesi (*onto-teolojik, metafizik*) sözün (*episteme* – bilgibilim) hâkimiyetinden bağımsız değildir. Kökünü sözden alan rasyonalitenin yapısı bozulur. Sözden gelen bu kökensel bağ, sese (*phone*) aittir ve bu ses bağı asla yok edilememiştir.[10] Sesin tözü, söz olarak "düşüncede" olana çok yakındır ve bunun da anlam ile bağlantısı vardır. Örneğin, Aristoteles'e göre "çıkartılan sesler ruhun (haleti ruhiyenin) sem-

10. Artaud'nun korku tiyatrosunda sesler kırılmakta, çatallaşmakta ve bu metafizik durum, söz hâkimiyetinin gücünü yitirmesine neden olmaktaydı. Derrida, Jean-Michel Olivier ile yaptığı söyleşide Artaud'nun resimlerini yorumlarken, Glossalite'ye geçmek için eklemlenen dilyetisinin otoritesini aşmasını, o resimlerdeki deneylerinde ise resmi bozup akademik değerleri yıkmasını, Fransızca sözdizimini şiddetli bir biçimde sorgulamasını, grameri sarsmasını konu etmektedir. Artaud için resim çizmek, yalnızca bir şeyi çizgilerle temsil etmek değil, dilin aynı zamanda kendisini bir çeşit depremin içine yerleştirmesidir.

bolleridir, yazılanlar ise ses tarafından söylenen sözcüklerin sembolleridir."[11] Yani ses, ilk sembollerin kurucusudur ve bunun ruhi durum ile ilişkisi hem anidir hem de esaslıdır. Öyleyse, ilk imleyeni üreten sestir. Üstelik ses, basit bir imleyen de değildir: O, haleti ruhiyeyi belirler ve bu haleti ruhiye de nesneleri (şeyleri) doğal bir benzerlikte yansıtır. Varlık ve ruh, etkileşimler ve şeyler arasında doğal bir anlam ve tercüme etme ilişkisi barındırır. Ruh ile söz arasında ise uzlaşımsal (*konvansiyonel*) bir sembolikleştirme ilişkisi bulunur: 1. İlk uzlaşma, konuşma dili olmuştur (evrensel ve doğal anlamların sıralarını belirlemek). 2. Diğeri ise, yazılı uzlaşmadır ("Toplumsal Sözleşme" ve Rousseau) ve başka uzlaşmalar arasında bir bağlama (*religare*) işlevi görmektedir.[12]

Yazı tüm insanlar için aynı değildir. Bununla birlikte, konuşulan sözcükler de tüm insanlar için aynı değildir. Oysa haleti ruhiyeler, anlamlarını anında ortaya dökerler ve işte bunlar tüm insanlar

11. Aristoteles, **De l'interpretation**, 1, 16 a 3.

12. Burada dini anlamıyla; dinsel birlik ile kutsal kitap ve yazı arasındaki birlikteliği anımsamak yararlı olacaktır.

için aynıdır. Tıpkı imgeleri aynı olan şeylerin özdeşlikleri gibi.[13] Öyleyse ses imleyene (ifade edilmek istenene) en yakın olandır. Yazıya dayalı imleyen ise her zaman tekniktir ve temsiliyetçidir: "Yazı sözün ekidir."[14] Sözün dönemi ise "düşünülen yazıyı" "arabuluculuğun arabuluculuğu"na indirgemiş ve bu dönemde, imleyen ve imlenen arasına bir ayrım yerleşmiştir.[15] İkisi ara-

13. Demek ki söylenen sözlerin haleti ruhiyesi ile imgeler arasında bir bağdaşıklık varken, şeyler ile sözcükler arasında bir ayrışıklık söz konusudur. Foucault bu konuda, gördüğümüz şeyler ile konuştuklarımızın aynı olmadığını vurgular (Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, İmge Yay. 1994). Ruhun etkileşimi doğal olarak şeyleri ifade etmektedir; bunlar kendi kendisini yok etmeye elverişlidir ve buna gücü yeten evrensel bir dilyetisi oluşturur.

14. Derrida, a.g.e., s. 25.

15. İm (anlam) her zaman imlenen ve imleyenden oluşmaktadır (Saussure) ve bu şekilde de sözmerkezciliğin (ki bu sesmerkezciliktir) ortaya çıkışı gerçekleşir. Yani varlığın ve sesin anlamının, ses ve anlam idealliğinin mutlak yakınlığıdır bu. Hegel bunu göz ve kulak arasındaki estetik algılama farkında belirtmişti: Göz nesnenin dış görünüşünü (biçimini, rengini vb.) algılarken, kulak da nesnenin kendisini değil, onun bedenin içinde yarattığı sarsıntıyı, titreşimi ve bu titreşimin sonucunu (nesnenin kendisine dönüp bakmadan) algılar: Ruhunu sezinler (Hegel, **Estetique**, 3. Cilt, "Flammarion", 1979, s. 14). Bu iki organ, temsiliyette birleşmektedirler (bilince işlenen her tür seyri, imgelerin sürekliliğini, belleği, anıyı temsil eder).

sında bir paralellik bulunur ve bu örgütlü, hiyerarşili düzenin bir tarihi vardır: Metafiziğin tarihi (yaradılışçılık ve Hıristiyan tarihinin sonsuzluk fikri). Ortaçağ'a dair, *Signans ve Signatums* arasındaki ayrım... Tüm bunlar *metafizikiteolojik* kökenleri oluşturur. Jakobson'un belirtmiş olduğu gibi, her dilyetisel anlam ikilidir: Biri duyguya ve diğeri anlaka ilişkindir. Bunların birleştiği yer, yalnızca sözdür: Mutlak bir söz onları birleştirir ki o mutlak söz Ortaçağ *teoloji*sinde, sonsuza dek yaradanın öznelliği demektir (yani ancak Tanrı'mn mutlak sözü olabilirdi). Anlamın anlak yanı, hem söze (fiile) hem de Tanrı'ya bakmaktaydı.

Anlam ve ilahilik aynı tarihi birlikteliği içerir. Onların doğuşu ve doğuş yerleri aynı tarih içindedir. Anlamın ortaya çıktığı dönem özellikle metafizik-teolojiktir. Bu; bitmezmiş gibi duranın bitirilmeye çalışılması, yani tarihinin sona erdirilmesi dekonstrüksiyon demektir (yani, metafizikten kurtulma, anlamın logos'un egemenliğine son vermesidir).[16]

16. Derrida, age., s. 25.

Derrida, "Onların miras bıraktıkları parçaları sarsmak için bu kavramlara ihtiyacımız vardır" diye yazar. Bu kapama (tarihi sona erdirme) işleminin içinde öyle tehlikeli bir hareket vardır ki, her an dekonstrüksiyona uğrattığının ötesine her an düşebilir. Eleştirilecek bu kavramları (bir söyleminkileri) titiz ve dikkatli bir söylemle çerçevelemek lazımdır. Koşullarını belirlemek; yetkin oldukları sınırlar ve ortamı, bağlı bulundukları makineleri göstermek gerekmektedir[17] ve, aynı zamanda da açılan yarıktan daha adlandırılmayanı görmeye çalışmak, bu açılan yarıktan ışığı algılamaya çalışmak lazımdır. Bu nedenle **signe** (im) kavramı örnek bir kavramdır ve metafizik ile olan bağlantısı gösterilmiştir.

Felsefe tarihinin dışında, asla, varolmayan **im** kavramı sistematik ve soykütüksel olarak bu söz konusu tarihe aittir. Yazıdan önce imin olmadığını göstermeye çalışır Derrida, "Yazının dışarıdanlığı imleyenin dışarıdanlığıdır"[18] diye yazar.

Platon'dan beri yazı, Tanrı'nınki (sonsuz) ve

17. Derrida, age., s. 25.)
18. Derrida, age., s. 26.

insanınki (sonlu) olarak ikiye ayrılır. Rousseau **Dillerin Kökeni Üzerine Deneme** kitabında bu temayı işler. Bir tarafta temsiliyetçi yazı, ikincil ve güçsüz, kurulmuş, has anlamıyla yazı; diğer yanda ise **ölü harfler**, yani yaşamı üfleyen bir ölüm vardır. Doğal yazı sese ve nefese dolaysız olarak bağlıdır. Onun doğası "grammatolojiktir" (yazıbilimseldir); ama aynı zamanda pneumatalojiktir (yani ciğerlerdeki nefes alıp verme ile ilgilidir). İçimizdeki duyguda, ilahi sözün tam olarak bulunması (varolması) budur. Buradan anlaşılacağı gibi iki çeşit yazı vardır: 1) İyi yazı, yani doğal yazı: Kalpte ve ruhta ilahi markalama (nefes). 2) Ahlaksız, yapay, teknik yazı. Bu da bedenin dışsallığında kendini bulmaktır (bedenin hareketleri).

İmleyen ve imlenene gelirsek bu ikisinin ayrışıklığı içinde imin bütünlüğü bağdaşlık olamaz. İmleyen bir izdir (tarihe aittir); imlenen ise varolma (mevcut olma)dır.

Şu Tehlikeli Ek

Saussure'ün neden dilbilime önem verdiğini ve neden sözün, yani **parole**'ü, **yazıdan** daha ehemmiyetli olarak gördüğünü kendi kendine soran Derrida, söz ve yazı üzerine şunları ileri sürüyor: "Aslında, söz ve yazı aynı imleri taşır. Yazının görevi sözün temsiliyeti olmasından gelmektedir. Öncelikle söz vardır. (Burada, kutsal kitabın öncelikle söz vardı önermesi ile bir paralellik kurmak mümkündür). Öyleyse, dilbilim yazı ve sözün birleşmesinden oluşmamıştır. Batı dillerinin yazısı sesbirimsel, fonetik bir yazıdır, tıpkı Saussure'ün belirtmiş olduğu gibi. Saussure'den beri **piktografik**, **ideografik** ve **fonetik** yazılar arasındaki sınır meselesi tamamlanmıştır." Hiçbir yazı fonolojik bir veriyi taklit

etmez. "Cebire değgin yazıların sesle hiçbir ilişkileri olmadığına göre onları ne şekilde düşünmek gerekmektedir?" sorusunu sorar, Derrida. Logosantrizm, yani sözmerkezcilik olgu, deney, model, taklit, bütün bu kavramlar sözmerkezcidir (ve hatta bilim ve im kavramları da).

Bu bağlamda, Derrida sözmerkezcilikten çıkmayı amaçlayarak **ek** kavramını ortaya atar. Ek (supplément) kavramı, mevcudiyet metafiziğini ahlaksızlaştırır, saptırır ve sözmerkezciliği yıkıma uğratır. **De la Grammatologie** adlı kitabında (1967 yılında yayımlanmıştır.) Fransız düşünürü Jean-Jacques Rousseau üzerine bir metin ortaya çıkarır ve buna da "şu tehlikeli ek" adını verir. Jean-Jacques Rousseau, **İtiraflar** kitabında, kendisinin nasıl yazar olduğunu anlatır. Yazının sözün hayalkırıklığına uğradığı yerde, mevcudiyetini kaybettiğinde, belli bir namevcudiyet anında ortaya çıktığını yazarak, yazının sözün eki olduğunu vurgular. Jean-Jacques kendisinin namevcut olduğunu düşünüp yazmaya koyulur: Yazan kimse kendisini saklayan kişidir. Mevcut olan kendi değerini asla anlayamamaktadır; o halde, **mevcudiyet yerini değere bırakır**. De-

ğer mevcudiyetin eki haline gelir. Bu şekilde, ölüm ile yaşam arasındaki karşıtlığın sonu belirlenir. İkili karşıtlıkların dışına çıkılmaya başlanır ve ölüm yaşamın dışında olmaktan çıkar. Yazı ile ölüm, bu durumda, yaşamı başlatan eylemdir: "Kendimi ölü gibi gördükten sonra, ancak yaşamaya başladım" (Jean-Jacques Rousseau, **İtiraflar**). Burada ortaya çıkan fark, yani différans, mevcudiyet ve yokluk arasındaki işlemi mümkün kılar. Varolma, yok olma arasındaki kökü bu ayrım, différans, belirler (*différans* kavramını Fransızca'da yazıldığı gibi kullanmaktaki amaç, bunun tam olarak Türkçe'ye fark olarak çevrilemeyeceğinden kaynaklanmaktadır; fark olarak olduğu gibi, naklen olmayan anlamını da taşımaktadır). Öyleyse, *différans* aktif eylem içinde metafizikten önce vardır ve varlık düşüncesinin de dışına çıkmaktadır. Heidegger'in varlık üzerine kurmuş olduğu felsefenin de öncesinde bir *différans* vardır; çünkü bir kök bulmak imkânsızdır. Rousseau, bu anlamda, yazıyı " tehlikeli bir ek" olarak görüyor. Kendimize yakın hissettiğimiz doğayı kaybetmeye başladığımız zaman yazı gerekli hale geliyor. O halde, söz ve

yazı arasındaki ilişkileri şu şekilde değerlendirebiliriz: Söz doğal olan bir şeydir ve tek defa ve ilk olarak söylenir; aynı sözü ikinci bir defa aynı kimse bile söyleyemez. İkinci defa aynı şeyi söylediğimizde yapaylık ile karşı karşıya gelmek durumundayız, tabii, iyi bir aktör değilsek. Söz doğal olarak düşünceyi ifade eder. Yazı ise doğal olan sözün bir temsiliyetidir, yazı temsili bir imge olarak söze eklenir. Bu doğal bir eklenme değildir; yapay bir eklenme söz konusudur. Yazı sözün yerine geçemez; yerini tutmaya çalışır. Jean-Jacques Rousseau'nun **Emile** kitabında ileri sürdüğü pedagoji bunu göstermektedir. Ancak yazı, tamamlayıcı değildir. Bir ekleme, bir artı, bir toplama işlemi değildir. Ek ancak dış bir toplamayı gerçekleştirebilir. Bu bakımdan kötülük yazının içinde, ama doğanın dışındadır. Yine Rousseau'dan kaynaklanan doğal durumdan toplumsal duruma geçiş temasını ele aldığımızda, toplumun doğal durumun bir eki olduğunu söyleyebiliriz. Toplum, Aydınlanma'nın da belirttiği gibi bir temsiliyet ilişkisi içinde ortaya çıkmaktadır; ek olan bu temsiliyet insanlara şekillerini verir, halbuki, daha önce doğa sadece

bitkileri şekillendirmekteydi. Rousseau'nun **Emile** kitabında, anne doğal olan ilişkiyi göstermektedir; doğal olarak doğurur, süt verir, besler ve korur. Halbuki pedagoji bir temsiliyettir; annenin mevcut olmadığı yerde annenin yerine, onun namevcut olduğu zaman bir koruyuculuk işlemini gerçekleştirir; çocuğu şekillendirir, eğitir. Kitapta, Rousseau, yazı ve cinsellik arasındaki ilişkiye değinirken de ötekisinin elini kullanarak dil oynatma eylemini ortaya çıkarır; yani ikinci el mastürbasyon yapan eldir. Cinselliğin eki olarak mastürbasyon beraberinde hayalgücünün gelişmesini de sağlar. Doğal yaşamda, doğal olan bitkilerdir; halbuki mineraller bitkilere bir ektir ve mineraller ölü doğayı temsil etmektedir. Mineraller, aynı zamanda, yaralıdır ve sanayi kurucu bir görevi yerine getirmektedir. (Burada, Marx'ın "canlı emek" ve "ölü emek" arasındaki ayrımına da değinmek mümkündür. Bilindiği gibi canlı emek, emeğin tam olarak harcanmakta olduğu zaman birimini gösterirken, kullanılan emek zamanının daha sonra belli bir üründe varolması, ölü emeği göstermektedir.) Aynı zamanda, doğal olan gerçek zenginliği belirlerken,

mineraller bitkilerin eki olarak ek bir zenginliği ortaya koymaktadır. Mineraller günden ve güneşten kaçar ve bu şekilde, Rousseau'ya göre, onları seyretmek bile değersiz hale gelir. Bu şekilde doğal olan Toprak-Anamızdır; mineraller ve metalürji toplamların ortaya çıktığını ve sanayi yapılmaya başlandığını haber verir. Doğallıktan çıkmak demek, doğanın bir eki olması demek, aynı zamanda doğanın ve insanın bakirlikten çıkması demektir; yani doğanın "kızlığı bozulmuş" olur. Bu bakirlik (Sanat Objesi)ten çıkma eylemi, Rousseau için İtalya'dan döndüğünde söz konusu edilir. İtalya dönüşü, o artık bakir bir genç değil, spermi akmış bir gençtir. Mastürbasyon sayesinde oto-erotizm gerçekleştirilmiş olur. Canlı spermlerin cansız hale dönüşmesi önemlidir; ancak hiçbir şey doğanın yıkıma uğraması kadar doğal olamaz.

Bir de psikanalitik bir okumayı denemeye kalktığımızda Rousseau'nun hayatında anne yerini ek olarak Therese'e bırakır: Therese, annenin eki durumuna girer. Doğanın uzaklaştığı gibi, anne de uzaklaşır. Rousseau'nun annesine olan aşkı Therese'e olan bir sevgiye dönüşür. Çocukluğun-

da annesinin yattığı yatağı, dokunduğu perdeleri öpen Rousseau'nun hayatından anne uzaklaşmaya ve annenin temsiliyeti olan Therese ön plana çıkmaya başlar.

Bu konu üzerine Derrida şunları yazıyor: Gerçek denilen şey asla ilk olan değildir. Gerçek, bir temsiliyettir. Daima yazı ile, eklerle ve onların izleriyle, arşivlerle ortaya çıkar. Dolayısıyla tarihi bir gerçekten bahsetmenin ne kadar yanıltıcı olduğunu belirtir. Ek ve onun izi, farkı yani différansı ortaya çıkarır ve bunların bileşkesi gerçek deneyeni belirler. Birbirlerini izleyen ekler ve izler, ancak gerçek denilen yanılsamayı meydana getirebilir. Yani gerçek önce değil sonra varolabilir. Metinde ise mutlak mevcudiyet, yani şimdiki zaman, doğa, "gerçek anne sözcüğü" hep kaçırılmış bir şekilde kullanılmış ve asla varolmamışlardır: Dilyetisini ve anlamı ortaya çıkaran yazıdır.

O halde, dekonstrüksiyon eyleminde şunlar yapılmaktadır:

1) Çelişkileri bulmak ve çıkarıp ortaya dökmek;

2) Metin dışına aşkın bir şekilde çıkmamak ve

mümkün olduğu kadar vülger psikanalizi içeren temsili yaklaşımlardan kaçınmak;

3) Bir başlangıç noktasının, bir kökün asla varolmadığının farkında olmak; her *différansın* zaten bir ilk olmadığını bilmek ve metnin içinde, imleyenlerin zincirinin içinde olduğumuzu fark etmek;

4) Ek olmanın sonsuz bir süreç olduğunu kavramak; ekin her zaman kullanıldığını bilmek. Mevcudiyetin bölünmüş parçalanmış temsiliyetinin asla bir mevcudiyetin kazara tezahürü olmadığına değinmek. Mevcudiyet istencinin temsiliyetin temsiliyetinden, temsiliyetin parçalanmışlığından türediğini özümsemek;

5) Okuma biçimi; pozitivlik, dışardanlık, tamamlayıcılık, pasiflik ve hatta aktiflik terimlerini dışarıda bırakmak zorundadır. İkili sistemleri, ikili çatallaşmaları bir yana koymak; çünkü bu kategoriler metafiziği kuran faktörlerdir. Ek kavramına göre, sadece yasayı üretmekle yetinmelidir. Görülmeyeni görülür hale getirmek ve metinler dışına mümkün olduğu kadar çıkmamak.

Derrida, **La Dissémination** adlı kitabında ikili bir belirlemenin metinler üzerinde mümkün

olduğunu yazar. Burada söz konusu olan çelişkilerin arasındaki hiyerarşinin sona erdirilmesidir. Artık tekrarın özdeşliği kalmamıştır. Tekrar edilenler hep bir *différansı* ortaya koyar ve içeriden-dışarıdan sistemi yapıbozumuna uğratır. Bu ikili okuma imkânını hazırlayan öğedir; aynı zamanda da ikili yazıyı, yani ikili bir bilimi ortaya koyar. Bu şekilde, geleneksel karşıtlıkların yapısı bozulur; dekonstrüksiyon eylemi gerçekleştirilir. Yazı/söz, Praksis/Teori, vb. hiçbir şekilde sentezin, yani Hegel'in **Aufhebung**'una yer vermez artık; isterse bunlar bilinçdışına ait olsun. Geleneksel ikili karşıtlıkların dışına çıkmak sayesinde dekonstrüksiyon eylemini gerçekleştirmek mümkündür. Jean-Jacques Rousseau'nun metninde yazı ve mastürbasyon (onanizm) iki ek zinciri ortaya çıkarmaktadır. Bir yasağı "yasakaşma" eylemini gerçekleştirmek, bu eki kullanmakla mümkün hale gelir. Bu anlamda, yazı da mastürbasyon da **tehlikeli ektir**. O ölçüde de suçluluk duygusunu doğrulamaktadır. Eklenen ancak dopdolu bir mevcudiyete yapılan ektir ve ek hep mevcudiyetin dışındadır: Ek hep ikincildir ekin kökü olamaz; o halde önce ek vardır. Bu

eke eklenen söz, ilk olarak varolmakta, bu, aynı zamanda iki kişinin karşılıklı canlı bir şekilde konuştuğunu göstermektedir; daha sonra ise, yazı söze ek olarak eklenir. Bu yazının mevcudiyetidir ve sözün namevcut olduğu anda, ancak, bu mümkün olur. Tıpkı cinsel deneyin ekinin mastürbasyon olması gibi, cinsel deneyim doğal, mastürbasyonun ise yapay bir şey olarak, ek olarak algılanması gibi doğanın eki de kültürdür. Buna göre, kültür bir ektir. Ana kültür ve gerçek kültür diye bir şeyden bahsetmek zordur. Kültür ikincildir ve "kültürümüze yabancı kaldık" önermesinin bu bağlamda hiçbir anlamı kalmaz; çünkü kültürün kendisi bir ek olarak doğaya karşı yabancılık duygusunu ortaya çıkartmıştır. Buradan da anlaşılacağına göre, köken ve tarih arasındaki ilişki yapaydır. Tarihi gerçeklik hep bir *différans*tır. Yazı izin bir temsilcisidir; yazının kendisi bir iz değildir. Bu, Platon'dan Hegel'e kadar böyledir. İz tek başına, asla, varolmamıştır. Heidegger için metafizik tarihi özgürlükten bir mevcudiyet koşulunu, yani gerçeği çıkarmak demektir. Yani, Heidegger'e göre, ontoloji sadece zaman sorununa göre sorularak ve tekrar edi-

lerek yıkılabilir. Heidegger **Sein und Zeit** (Varlık ve Zaman) adlı kitabında bunu hemen belirtiyor: "Bir varlığın anlamının **parousia** veya **ousia** olarak belirlenmesidir bu; ontolojik zaman düzeninde mevcudiyet anlamını taşır. Varolan, varlığında mevcut olarak ele alınır, yani belli bir zamanın belirli biçimine bir gönderme yapmak sayesinde 'şimdiki zamanla' anlaşılır" (Bkz. **J. Derrida, Marges**, s. 34). Mevcut olmamak bile daima bir mevcudiyet biçiminde düşünülmüştür ve mevcudiyetin kipleştirilmesi bu şekilde gerçekleştirilir. Geçmiş ve gelecek daima geçmiş şimdiki zaman veya gelecek şimdiki zaman olarak belirlenmiştir.

Différans

Derrida, bu kavramı ortaya atarken Fransızca sözcüğün yazılışı ile okunuşu arasındaki bir farktan yola çıkmakta e harfi ile yazılan différence yerine Fransızca'da olmayan bir sözcük uydurmaktadır: **Différance**. Ancak bu iki sözcük okunduğunda sözcüklerin okunuşunu işiten kimse tarafından bir fark ortaya konamayacaktır, çünkü ikisi de différans şeklinde duyulacaktır. Yazılı olarak bir metin içinde yer aldığında *différans* sözcüğünün yazılış biçimindeki değişiklik, a ile e arasındaki farkta ortaya çıkacaktır. O halde, a ile e arasındaki fark fonetik alfabenin içinde, yani yazının içinde belirginleşecektir. Yazının içinde mümkün hale gelecektir. Yalnız, Derrida, burada şunun altını çiziyor: söz konusu olan sadece saf bir fonetik yazı değil. Fonetik ol-

mayan imler cümlenin içinde olduğu ölçüde fonetik yazı mümkündür. Fonetik yazıda a ile veya e ile yazılı olan farklardan başka, noktalama işaretleri, virgüller, iki nokta üst üsteler, soru işaretleri, iki sözcük arasında bırakılan mesafeler, noktalar da fonetik olmayan imleri meydana getirmektedir. O halde, fonetik yazının varolabilmesi için, fonetik olmayan bir yazının da mevcudiyeti gerekli kılınmıştır.

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz gibi a ile e arasındaki fark kulakla işitilen bir fark değildir. Bu fark ancak yazıda ortaya çıkmaktadır. İşitilmediğine göre sadece fonetik bir yazının olduğunu söyleyemeyeceğiz. Çünkü fonetik olarak a ve e aynı şekilde telaffuz edilmektedir. a ile e arasındaki fark telaffuzdan değil, öyleyse, yazıdan geçmektedir.

Bir başka şekilde, *différans différer* fiilinden türetilmiştir. Derrida bunun üzerinde sık sık durmaktadır. Bu fiilin geciktirme, erteleme anlamına geldiğini belirtirken aynı zamanda **diaphere-in**'in eski Yunanca'da olmadığını, bunun Latince'de ortaya çıktığını vurgular. O zaman, kökende olmayan ancak sonradan anlam kazanmaya

başlayan différer (geciktirme) eylemi différansın geciktirilmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Geciktirme anlamını ta şıdığı kadar rezerve etme, rezerve alma (hayvanların türlerinin korunması amacıyla rezervlere yerleştirilmeleri) temsil etme, zamansallaştırma anlamlarını da içermektedir. Yani, birincisi ile onun imini teşkil eden anlam arasında özdeşleştirilemeyen bir ilişki ortaya konulmuştur. **Différance**, **différence**'den geldiği gibi, **différent** da **différend** ile ilişki halindedir. Yani birincisi farklı, ikincisi ise ayrım içinde olan, anlamını taşımaktadır. Bunca anlamı içinde, *différans*'ın ne aktif bir eylem ne de pasif bir eylem olduğu ileri sürülebilecektir artık. İkisinin arasından geçen "orta halli bir ses" olarak kabul edilecektir. Bu anlamda ikincil konumda kalan im geciktirilmiş bir mevcudiyeti içermektedir. Şimdi bir şeyin kendisi vardır, bundan başka onun bir imi vardır ve bu im şeyin kendisinin bir temsiliyetidir. Bu temsiliyet im haline bir geciktirme eylemi ile gelmektedir. Aynı şekilde, geciktirilen şeyin bir ilk örneği, *arke*'si, *arketip*'i yoktur; bu böyle olduğu gibi, şeyin bir *telos*'unun, bir ereğinin de olmadığını

söylemek gerekecektir. O halde, durduğu yerde duran bir nesne (bir şey), o durduğu yerde ne daha önceki mevcudiyetini ortaya koyabilir; çünkü mevcudiyeti sadece o andaki, şimdiki zamanda vardır; ne de olduğu yerden gitmekte olduğu yönü ve o yönün neticesini görebilir. Erekbilimsel, eskatolojik bir neden sonuç ilişkisinin dışına çıkılmıştır. Bu, Hegel'in fenomenolojisi açısından önemlidir ve yapısalcılık sonrası dönemin Hegel ile hesaplaşmasını, Hegel'in diyalektik bütüncülüğünden düşüncenin arındırılmasını göstermektedir. (Bu sorun felsefenin kendi içindeki bir hesaplaşmayı göstermekte olduğundan burada, bu tartışmaya daha fazla yer vermeyeceğiz.)[19] *Différans* içinde olan im, bu şekilde kökleri olduğu kadar *telos*'u, nihai amacı da yadsımaktadır. Bu anlamda, ikincil karakter, tıpkı simülakrın veya parodilerin ikincil karakterlerinde olduğu gibi, imi kökensel bir bağdan koparmakta, modeli saptırmakta, geçiciliği belirlemektedir. Çünkü, ikincil olan im mevcut olmayanın temsiliyetidir. Temsiliyeti olduğu ölçüde de kendisi

19. Bkz. Ali Akay, Tekil Düşünce, Bağlam Yay.

olamayacağından dolayı, ilk mevcut olmuş olanı da yerinden etmektedir. Bunun ne kadar ilk olacağı başka bir tartışma konusu olacağından bunu da bir kenara bırakmak istiyoruz; çünkü ilk diye bir şeyden bahsetmenin de anlamı kalmıyor. Yani mevcut olmuş olanın, varolanın otoritesini de sorgulamaktadır. O halde, "otoritenin yasası" ikincil karakterler, *différanslar* sayesinde bozulmaya çalışılır (bu da *différans* eyleminin siyasi devrimciliğini gösterdiği kadar bunun plastik sanatlarda, edebiyatta, felsefedeki devrimciliğini de göstermektedir).

II

DUCHAMP'IN BİR DEKONSTRÜKSİYONU

Burada ele aldığımız, niçin Duchamp'ın pisuarıdır? Ve buradan yola çıkarak şunu söylemek mümkün olacak: Niçin kar küreği değil de pisuar? Buna öncelikle şu yanıtı verebiliriz: Çünkü onu seçtik. Aşağıda Duchamp'tan yapacağımız alıntıda da görüleceği gibi, sanat eserini yapmak bir seçim yapmakla eş değerde alındığında, bu şekilde bir yanıt vermemiz, Duchamp'ın kendisine duyulan bir saygıyı göstermek amacıyla, mümkündür. Ayrıca niçin Paris-Münih-New York-İstanbul ekseni söz konusu edildi? diye sorduğumuzda yine Marcel Duchamp'm kendi hikâyesi ile karşı karşıya kalacağız. Bir enigma. Niçin Duchamp, kübist tablolarını bırakıp 1912' de Münih sonrası dönemine giriyor, ready-made

ile ilişkiye geçiyor ve "*Nominalizm Piktüral*" adı altında bir sanat eseri ortaya çıkıyor? (Adın kullanımı Thierry de Duve'e ait.)

Tablo ile ready-made arasındaki "ontik fark" nasıl ortaya çıkıyor? Bu ready-made cinse, aileye, geleneğe, kökene, nesile dayanan tüm zenginliği nasıl yansızlaştırıyor? Yansızlaştırma anı. Sanat eseri olan ile olmayan arasındaki ayrımı da bu yansızlaştırmaya bağlamak mümkün müdür? "Da" ekini kullandık "ayrımı da" diye yazdık. Diller arası yolculuk, Borgesci, Wolfsoncu bir seyahat içinde imkânsız olanı hayalgücümüzle birleştirmek, hayalgücümüzün siyasi olan bir birlikteliği, yani Almanya ile Türkiye arasındaki ittifakı, hem Birinci hem de İkinci Dünya Savaşı'ndaki kadar 1960'lı yıllar sonrası Almanya'daki Türk işçilerini de içeren ittifakı kurmaya kalkarsa[20] **Da** eki **Sein**'ın orada oluşu haline gelecektir: **Dasein**.

20. Burada Nazi Almanyası'nda Türk halkının aryen ırkından gelip gelmemesinin tartışıldığını anımsatmak istiyoruz. Alman Dışişleri Bakanlığı 17 Ocak 1935 tarihinde İmparatorluk ve İçişleri Bakanlığı'na yazdığı bir raporda Türkiye'nin Berlin Büyükelçiliği'nin Türk halkının ırk kökeninin saptanması yolunda Alman Dışişleri Bakanlığı'na resmen

Bu yansızlık anının birleştiriciliği olan da yani orada olan kısa devre olarak belirmeye başlayacaktır. Duchamp'ın da Paris'ten Münih'e gittikten sonra ready-made'lere doğru yönelmiş olması bir zorlayıcılıktan çok bir yakınlaşmadır. Burada zorlayıcılık öğesi, eğer böyle bir şey varsa Duchamp ile onun Fransızcası ve Almancası ara-

---

başvuruda bulunur. Alman Dışişleri Bakanlığı'nın Yakın Doğu Dairesi Yöneticisi Pilger 17 Ocak 1935 tarihinde (...) Johannes Ruppert'in mümkünse, yeniden Hitler Gençlik Teşkilatı'na kabul edilmesini ve Alman firmalarından çalışabilmesi için de kendisine bir belge verilmesini talep etmiştir. 12 Şubat 1936 tarihinde ise Alman Dışişleri Bakanlığı'nın bir temsilcisi ile İmparatorluk ve Prusya İçişleri Bakanlığı'nda Genel Müdür olarak görevli Lasener ve Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi Irk Politikası Dairesi'nde görevli Doktor Frecks, Türk halkının Asya kökenli bir halk olmadığı yolunda Alman Propaganda Bakanlığı'nca yapılan açıklamayı nihai sonuca ulaştırmak üzere bir araya gelmişlerdir (Türkçe ile Almanca kurguda birleşir). Söz konusu toplantının sonucunu açıklamak üzere 30 Mart 1936 tarihinde Alman Dışişleri Bakanlığı'ndan İmparatorluk ve Prusya İçişleri Bakanlığı ile Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi Irk Politikası Dairesi'ne ve Alman Propaganda Bakanlığı'na yazılan bir raporda, ırk ve kan sorunları tamamen bir tarafa bırakılıp sadece Türkiye'nin Avrupalılaşmasından bahsediliyor. Johannes Ruppert davası Alman ve Türk hükümetlerinin politik ve ideolojik ittifakını böylece belirtmektedir. (Bkz. Ahmad Mahrad, "İkinci Dünya Savaşı'nda Alman İşgal Bölgelerinde Yaşayan Türk Yahudileri'nin Akıbeti". Tarih ve Toplum, Aralık 1992, Sayı: 108, s. 17-18.)

sındakinden çok, bizim Türkçe ile Almanca arasındaki zorlayıcılığımızdır. Orhan Pamuk, dilin milli dil, milli kimlik üzerine kurulmayacağını vurgularken Almanya'da yetişmiş, ikinci veya üçüncü nesil gençliğin Almanca ve Türkçe kelimelerle karmaşık bir dil oluşturduğunu belirtiyordu. Ayrıca Juan Goytisolo'nun **Cahier de Sarajevo** kitabında (La nuit bleu, 1993) "Arc Orthodoxe, Serpent İslamique (Ortodoks Yay. ve İslami Yılan)" bölümünde, Ortodoks Yunan Kilisesi'nin, Atina'da gerçekleştirdiği ayin sırasında yazdıklarını da hatırlamak istiyoruz; çünkü söz konusu olan yine Alman, Türk ittifakı vurgulanıyor. Goytisolo Hıristiyanlığın öncüleri olan Çetnikler'i ele alıyor ve Ortodoks Yunan Kilisesi'nin yaklaşımını Çetnikler'inkine benzetiyor. Saraybosna'da Sırpların aşırı uçtan kesimlerinin "Tahran tehlikesinin" gölgesinin ülkelerin içinde kol gezdiğini söylemesi üzerine, Yunan Kilisesi Avrupa'da bir Müslüman Hıristiyan savaşının senaryosunu canlandırmasının üzerinde duruyor. Müslümanların bir "Balkan halifeliği" kurduklarını açıklıyor; bu oluşumun da "Almanya'da yaşayan beşinci Türk kolonları" ile beslendiğini ileri

sürüyor. Miloseviç'in televizyonunda gece gündüz bu haberin yayınlanması Sırp halkının bilinçdışına işlemekte olduğunu yazıyor (age., s. 65).

Dönelim: sanat eseri olan ve olmayan arasındaki "ontik ayrım" aslında pek de yansızlık veya vurdumduymazlık eylemi değildir. Buradaki hızlandırma veya erkene alma işlemi, pisuarın sanat nesnesi konumundan kurtarılmasını hedeflemekteyken aynı zamanda sanat nesnesinin varlığını göstermeyi de amaçlamaktadır. Duchamp'ın nominalizminden yola çıkıyoruz ama onu da yadsımamaktayız; onunla özdeş olmamak, diğer pisuarlar arasındaki *différans*'ı göstermeyi hedeflemekteyiz. Duchamp "Bu bir sanat nesnesidir" dediği zaman, aslında, onun yansız davranmakta olduğunu sanmıyoruz. Bir hesaplaşmanın taraf tutma eylemini gözlemliyoruz. Her ne kadar sanat eseri ile sanat eseri olmayan arasındaki fark göz ardı edilmeye çalışılırsa çalışılsın, Duchamp'ın ayrımı kafasında gerçekleştirdiğini düşünmek mümkündür. Bir tuvalet nesnesinden sanat eserine geçmek, gerçekte ontik ayrımdan yansızlığa geçmek demektir. **Da Sein**: Orada olan varlık artık sanat nesnesi haline

gelir.[21] Yansızlık anı sanat nesnesi olmayan nesne ile sanat nesnesi olmuş olan nesne, yani pisuar olma anıdır. Bu anlamda, orada olan nesne bir varolan olarak, kendi tözüne karşı kayıtsız şartsız kalamaz. Aynı şekilde bu töze tekabül eden madde de belirli bir anlamı içermektedir. O halde, bu yansızlık anı, öncelikle, kendisiyle içinde çıplak olarak durmayan her şeyin yansızlığıdır. Marcel Duchamp'ın yansızlık anından, geçişsiz bir şekilde, bir sıçrama ile nesneyi bir çeşit sanat eseri olma haline atlatır. Bu atlama veya sıçrama, sanat eseri olma ve olmama arasındaki farktan geçmektedir. Bu fark iki özdeş nesnenin arasında gelişen farkta ortaya çıkmaktadır.

Kojéve'in Hegel okuyuşu sırasında göstermiş olduğu diyalektik ilişkinin de dışına çıkılmış olur. Özdeş ile özdeşin özdeşliği ile fark ile farkın özdeşliği arasındaki ilişki farktan kaynak-

21. Derrida, Heidegger'in dişi ve eril arasındaki ontik ayrımı vurguladığında **Mensch**'den, yani erilden yansızlığa geçişi göstermektedir: **Sein**'in **Da**'sı **Dasein**'ı düşünmekten çok belli bir yansızlığı belirtmektedir. (Bkz. Heidegger et la question, **De l' esprit et autres essais**, Flammarion, 1990; 1. Basım, Editions Galilée, 1987, s. 153.) "Felsefenin temel teması olan varlık, bir var olanın türü değildir" diye yazar Heidegger.

lanmaktadır. Yani, Ö ile Ö özdeş ise ve F ile F özdeş ise, ikisinin bütünleri arasında bir fark vardır. Marcel Duchamp bu ilişkinin dışında sıçrama ile gerçekleştirilen bir farkı göstermektedir. Bir pisuar tuvalette kullanılan bir nesne ise, ikinci pisuar müzede sanat eseri olarak saklanıyorsa, iki aynı nesnenin iki ayrı işlevi oraya konur. İki ayrı işlev ise özdeşlik ilişkisinin çözülmeye başladığını belirtir. İki aynı arasında burada, özdeşlik değil fark ortaya çıkmaktadır. Bir pisuar diğer bir pisuardan farklıdır. Çünkü işin daha başında, ikisi arasında işlevsel bir fark, *différans* varolmuştur. Kojéve'in Hegel okuyuşunda, yukarıda belirtmiş olduğumuz gibi, özdeş ile özdeş arasındaki fark ile (seri halde özdeşlikler, seriografi), fark ile fark arasındaki (orijinal ve kopya, kopyanın kopyasının temsiliyeti) fark arasında yine bir özdeşlik vardır: İki özdeş ile iki fark arasındaki ilişki, özdeşlik ilişkisidir. Farklılığın, kendinde farklılık gösterdiği yerlerde ise **hiçlik** vardır; yoksa bir özdeşlik olmak zorundadır.[22]

22. Vincent Descombes, Le Même et l' Autre, Ed. De Minuit, 1979, s. 51-52.

Aynı şekilde, varolan şey veya nesne ile onun anlamını taşıyan kavramı arasında bir fark ilişkisi vardır. Yani Foucault'un önermesini tekrarlarsak, gördüklerimiz ile söylediklerimiz arasında bir ayrışıklık vardır.[23] Bu paradigmanın içinde kalırsak bir pisuar ile bir pisuar kavramı arasında bağdaşlık değil, ayrışıklık vardır; o halde, pisuarı bir kavram olarak ele alırsak onun işlevinin bir çiş yapma işlevi değil, ama müzeye konulabilecek bir sanat nesnesi kavramı olduğunu söylemek mümkün hale gelir. Ancak sanat olan ile olmayan arasındaki ilişki, isterse ayrışıklık ilişkisi olsun, kavramın yalnızca kendisinden geçtiğinde onun plastik yanını bir kenara koymuş olmuyor muyuz?

Marcel Duchamp, pisuarı sanat eseri olarak kullanırken sanayi toplumunun herhangi bir hazır yapımını ele almıştır. Ancak bu, Duchamp için bir manufaktür nesnesi olmaktan çok, bir sanat eseridir. Sanatın tanımı üzerine, ortaya yeni bir şey konulmaktadır. Sanat eserinin ne oldu-

23. Foucault, Les Mots et les choses, Gallimard, 1966 ve Bu Bir Pipo Değildir, çev. Selahattin Hilav, Y.K.Y., 1993.

ğundan çok, hangi ve kimin aklıyla yapıldığı önem kazanmaya başlar. Bir makine, bir madde-nesne galeri içinde kullanıldığında sanat eseridir. Ancak, ilk kez yapıldığında bu mümkün ve meşrudur. Bu bağlamda Duchamp ready-made'leri ve pisuarı ile alternatif bir anlam ortaya koymuştur: Estetik kabul artık aklın seçimine bırakılmış olur.[24] Burada Duchamp, kavram ile nesne arasındaki farkla çok ilgili değildir. Başka bir şekilde söylemeye kalkarsak Duchamp, Hegelci değildir.[25] Bugünün düşünce dünyasında, "Yargılama sadece estetikle uğraşıp işin etik siyasi yanını bir yana bırakırsa ne olur?" diyenlerle yeğinlikleri estetik olarak yaşarken yargılamanın hatalarını ortaya koyanlar arasında bir mücadele gelişmektedir. Bu açıdan bakarsak, Duchamp bir sanat eserinin estetik yanını yargılamak ve onun politik veya etik yanını bir yana bırakmakla suç-

24. Margot Lovejoy, **Post-Modern Currents, Art and Artists InThe Age of Electronic Media**, U.M.I. Research Press, Ann Arbor/London, 1989, s. 58.

25. Duchamp'ın Hegelci olmadığını ileri sürmemiz ile Yapısalcılık sonrası filozofu Derrida'nın dekonstrüksiyon eyleminin Hegel'i bir yana koymak amacı arasındaki ilişkiyi belirlemek istiyoruz.

lanamaz. Ancak, Duchamp'ın yargı ile işi yoktur. O bir nominalisttir, adlandırır. "Bu bir sanat eseridir" der: 1914'de şişelerin takılıp asıldığı, **Porte-Bouteille**, 1915 tarihinde Kar küreği, 1916'da Tarak ve 1917'de Fountain (Pisuar) malzemelerini kullandığında, bazı sanat eleştirmenleri diyalektik bir jest ile "Aynı olanın ötekini ürettiğini ve sanata, sanat-olmayanı veya sanata-karşı olanı yeniden kayda geçiriyor" diye söylemişlerdi.[26] Yani, bugünkü modern ve postmodern tartışmalarında sanat-olmayan (postmodern) sanat (modern) içinde yer almaktadır. Diğer sanat eleştirmenleri için ise aynı olan aynının simülasyonudur ve bu şekilde sanata karşı olan (modern) sanatı yeniden gündeme getirir. Bunu sanatta veya sanat olmayanda (postmodern) gerçekleştirir. Lyotard'ın paradoksu içinde modern olmadan evvel postmodern olmak durumu söz konusudur. Veya, postmodern olduktan sonra moderndir. Bu şekilde, modernite yok olmadan bitirilir ve postmodernite kökü olmaksızın başlar.

26. Bu konu üzerine Thierry de Duve'ün, Au Nom de l' Art kitabından yararlanılmıştır.

Sanat olan ve olmayan arasındaki ilişki içinde, Duchamp "Sanat eserine bakanlar tabloları yapanlardır" dediği zaman sanat nesnesi olanın meşruluğunun ona bakanlar tarafından verildiğini söylemektedir. Yine bu bağlamda Duchamp, Aydınlanma Dönemi'nde ortaya çıkan estetik yargının (beğeni) üzerine kurulu olduğunu düşündüğünde hep şunu savunmuştur: "Bir ready-made'in seçimi iyi veya kötü beğeninin topyekün yokluğu üzerine" kurulmuştur. Ve "bir dönemin sanatı, bu dönemin beğenisi" olmak zorunda değildir. O halde Thierry de Duve'e göre, bir ready-made'in sanat eseri olması demek, onun zorunlu olarak bir beğeni yargısı olmasını gerektirmekten çok, bir estetik yargısını haber vermektedir. Burada haksız yere konulmuş olan "Estetik mi yoksa yargı mı?" tartışmasının dışına çıkılmaktadır.[27]

"Estetik mi, yargı mı?" tartışması, "Sanat mı, değil mi?" tartışmasını beraberinde getirir: "Eğer sanat bir şey yapmak ise, ne yapmak?" sorusu

27. Marcel Duchamp'ın Pierre Cabanne ile yaptığı söyleşiler, Belfond Yay. Paris, 1967 (Thierry de Duve aktarıyor, age., s. 78.

sorulduğunda seçmek diye yanıtlanırsa ne yapılacağı seçilecektir. O halde sanat seçim yapmaktır. Şu konuyu işleyeceğim, bu konu bana daha yakındır, şu malzemeyi kullanacağım, çünkü bu malzeme beni çekmiyor, resim mi yapacağım, yoksa enstallasyon mu yapacağım vb. bu sorular hep yapanın seçimine kalmıştır; ancak, yapılanı seçmek ve yapılan eserin meşru olup olmadığı, ona bakanlar tarafından da belirlenecektir. Fakat ona bakanların beğeni yargısına uymayan eser, yapılan çalışma bakanların beğeni yargıları böyledir diye estetik yargısından bir şeyler kaybeder demek de yanlış olacaktır. Duchamp sanatın ne olduğuna cevap verirken şöyle söylemekteydi: "Sanat elle yapılan her şeydir." Ready-made olan bir boya tüpü gibi hazır yapılmıştır. Eğer bu boya tüpünün rengi kullanılmayıp da hazır malzeme olarak sergilenirse, sanat eserine kendi kendinin varlığı ile (kendinde ve kendi için diyecektir bir Hegelci veya bir varoluşçu) katkıda bulunur. Duchamp, 1963 yılında ready-made'i şu şekilde tanımlıyordu: "Bir ready-made'i, onu yapacak sanatçı olmaksızın, bir sanat eseri olarak tanımlamak mümkün değildir. Çünkü, bir sa-

natçının kullanmadığı bir boya tüpü, sanatçı tarafından yapılmamıştır; renkleri üreten imalatçı tarafından yapılmıştır ve bir ressam, adına boya denilen manufaktür ile yapılan bir nesnenin yardımı ile boyadığından, gerçek bir ready-made olur."[28] Bu böyle olmakla birlikte ready-made'in bir dekonstrüksiyona girme eylemi başladığında, pisuardan bir sanat eseri oluşturan ready-made'in içinin yarılıp, her bir pisuarm ve parçasının kendi bağlamında ne anlam taşıyacağını ortaya koymak gerekecektir. Pisuarın içinin yarılıp parçalarının her birinin değişik bağlamlarda ürettikleri ayrı anlamları vurgulamak, iç çelişkilerini ortaya çıkartmak, Duchamp'ın pisuarının dekonstrüksiyona (yani yapıbozuma) uğratılmasını gerektirmektedir. Bu işlem, sadece Duchamp' dan sonra pisuar nesnesini şu veya bu şekilde

28. Thierry de Duve, age., s. 249. Duchamp, bir ressamın renklerin pigmanları üzerindeki tüm denetimi kaybetmiş olduğunu anlamıştı. Sanayi toplumunda artık boya tüpü imalat olarak satın alınacaktır. Çinko mavisi rengi ise, asla çinkonun rengi olamayacaktır. Bu bir adlandırmadan öteye gidemez. Fransa'da 1840'da sanayi malzemesi olarak yağlı boya üretilmeye ve tüplerde satılmaya başlanmıştır. İngiltere'de ise 18. yüzyıl sonunda John Rand bunları kullanmıştı.

kullananlarınkini değil, aynı zamanda Duchamp'ın kendisinin değişik dönemlerde aynı tip pisuarı kullandığında bile, farklı tarihi bağlamları içermekte, farklı tarihi biçimlere girmektedir.

1917'de "R. Mutt" imzalı pisuarın, porselen tuvaletin, ikinci, üçüncü, vb. versiyonları ayrı bağlamları belirlemektedir. 1917'deki savaş dönemi ile 1964 yılının 5 Haziran günü sekiz kopya olarak yapılan ve Milano'daki Galleria Schwarz'da sergilenen pisuar (Avrupa'nın refah yılları) ayrı sorunları insanlara paylaştırmaktadır. 1964'deki sergiyi hazırlayan Ulf Linde, bir Duchamp bilirkişisidir. Halbuki 25 Eylül 1950' de Sidney Jianis Gallery'de sergilenen öbür versiyon, farklı bir tarihi bağlam içinde (soğuk savaş yılları) ayrı bir anlam taşımaktadır. Diğer yandan Shervie'nin 1991'de kullandığı pisuar ile Botasun-Baykam bağlamları fraklı anlamları içermiştir. Birinciden itibaren meydana gelen ve sergilenen her pisuar bir *différans* oluşturmaktadır. Mevcut olmayan ve asla bir kere daha aynı şekilde olamayacak bir sanat eseridir – ki, bu sanat eseri aynı nesne, ready-made olabilir ifadesidir. Ancak, imalat olarak porselenle bileşime gi-

ren, atomlarla altınla birleşen atomların nefes aldıkları atmosfer bile daha değişiktir. Hiroşima' dan sonra havanın temizlik oranı, Hiroşima'dan evvelki hava ile aynı yeğinlik ve yoğunluk derecesini taşımıyordu. 1938'de Duchamp Boite-en-valise için minyatür bir model yaptığında (4,5x 6x8 cm) bu aynı şey değildi. (Verniklenmiş papier –mache'den yapılmıştı.) Halbuki yine aynı yıl 1938'de kullanıldığında parlak seramik malzeme olarak ele alınmıştı. 1964'de iki kez daha pisuarı kullanan Duchamp iki ayrı bağlamı ortaya koymaktaydı. Bunlardan biri "Marcel Duchamp ready-mades,etc" kitabının kapağı için kâğıt üzerine mürekkeple yapılmıştı (25x17 cm). yine 1964'de hem bisiklet tekerleği hem askı hem pisuar hem de kar küreği tek sayfalık bir taş baskıda kullanılmıştı. Yine "R. Mutt" imzalı orijinal pisuarm fotoğrafını çeken Alfred Stieglitz nesneyi görüntülerken kendi yorumunu da kattığını göz önüne alırsak, Duchamp'ın ilk kullanımı ile Alfred Stieglitz'in fotoğrafı arasında bile bir *différansın* varolduğundan rahatça söz edebiliriz. Her bir mevcudiyetin yok olduğu andaki bir im'i, bir temsiliyeti ve sonunda bir ayrımı belirt-

mektedir. Bütün bunlara Duchamp'ın esprisini kullanan Claes Oldenburg (1966), Joseph Beuys (1960), Bruce Nauman (1966) ve bazılarını da eklediğimizde **différanslar** arası bağlamsal ayrımlardan bahsetmek meşrudur.

Duchamp, Paris'teki kübist ortamı bırakıp Cézanne üzerine yapılan tartışmaların dışında, 1912 yılında Münih kentine geldiğinde bambaşka bir ortamla karşılaşmıştı. Zaten Münih'den dönüşünden birkaç ay sonra Duchamp ready-made'lerin keşfine girişir.[29] 1912'den itibaren, yani Münih'ten sonra (Bakirenin Evli Kadına Dönüşümü, Evli Kadın, Merdivenden İnen Çıplak 1912 yılında yapılmış olmalarına rağmen) resim bir kenara bırakılmıştı. Bir boya tüpü artık potansiyel bir tablodur ve rengi seçmek ve tabloyu

29. Thierry de Duve age., s. 145. Thierry de Duve, Paris ve Münih'de 1912 yılında post-empresyonist'lerin ve kübist'lerin algılanmasında ve kabulünde çok farklılıklar olduğu üzerinde ısrarla durmaktadır. Tıpkı avangardların kurumsal tarihinin aynı olmaması gibi, Blaue Reiter'de rengin kullanılmasındaki sorunsal geleneklerin kesişmesine ait olması gibi, bunun tekabülü de Paris'te yoktu. Bouguereau ve Cezanne 19. yüzyılın sonunda Paris'te akademizmin ve avangardlığın karşılıklı tartıştıkları sembollerdi. Bu tip kurumsal karşıtlıklar Almanya'da çok daha az keskin bir biçimde yaşanmaktaydı.

yapmak tabloya bakanlara kalmıştır. Dekonstrüksiyon eylemi sırasında yapısı içeriden patlatılan pisuarın parçalarının hangi bağlamda, hangi anlama geldiğini bulmak da ready-made nesneyi parçalayıp ona bakanlara bırakılmıştır. Ancak yine altını çizerek yineleyelim, bu yaptığımız işlem bir dekonstrüksiyondur; bizim yaptığımız dekonstrüksiyon eylemidir. Bir dekonstrüksiyon eyleminden bahsetmek demek, aynı zamanda ikinci, üçüncü dekonstrüksiyon eylemlerini de meşru kılmaktadır. Yani yapılacak okumanın kapanması değil, mekânın açık olduğunun bilinmesi lazımdır.

Marcel Duchamp'ın pisuarının New York'ta sergilenmesi, yani 9 Nisan 1917'de Armory Sergisi'nden kapı dışarı edildiği gün *différansın* olmadığı mevcudiyetin kendine has bir şekilde var olduğu günü ve eylemi belirtmektedir. O halde Paris-Münih-New York ekseni Duchamp'ın ready-made'lere geçmesinde geçerli bir ekseni ortaya koymaktadır. Bizim yaptığımız dekonstrüksiyon eylemi ise, yöntem olarak Derrida'dan kaynaklansa bile, yani bir felsefi yöntemi içerse de, direkt olarak ele aldığı nesne pisuar olduğuna

göre, plastik bir dekonstrüksiyonu ele almaktadır. Bu dekonstrüksiyon eylemi İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. Dördüncü eksen öyleyse İstanbul'dur. Megalopol olarak İstanbul'da bu dekonstrüksiyon eyleminin yapılması, bu her ne kadar Marcel Duchamp'ın gıyabında yapılsa da, İstanbul'un dördüncü eksen olarak meşruluğunu göstermektedir.

Sanat eseri olarak defalarca adlandırılan pisuar, ready-made'i ile onun zanaatkâr bir şekilde parçalara ayrılması (çünkü teknik olarak bu işlemi yapan bir zanaatçıdır) işlemi arasında, Duchamp'ın Seurat için söylediği ikili karşıtlığın birleştirilmesi yatmaktadır. Yani, Duchamp için Seurat bilimsel biriydi ve yüzyılın en önemlisiydi (Cézanne'dan bile daha önemliydi); çünkü o bir marangozdu, bir el sanatçısıydı.[30] Burada da

30. Seurat'da hem bilimsel sanatçı kişilik hem de el sanatçısı, marangoz becerisinin bulunması, tıpkı Husserl tarafından *eidetik*, sezgiselliğin tanımlanması gibidir. Birbiriyle geleneksel anlamda uyuşmaz gibi duran şeylerin uyumunun kurulması (A. Jarry'nin patafiziği gibi): Husserl için sadece duyumsallığın sezgiselliği değil, aynı zamanda aklın sezgiselliğinin birleşmesi, bu şekilde meydana çıkmaktadır. Sezgisellik töze erişmektir; ama Husserl temelde çelişkili gibi duran duyumsallığı

durum, Duchamp'a saygı niyetiyle aynıdır. Simülasyon, simülakr dünyasında imaj, virtüeller insanın dünyayı yeniden başka türlü algılamaya başlamasından önce, sona erdiği söylenen pentürün yanma ready-made'lerin de koymanın zamanı gelmişti. Bu bağlamda bir dekonstrüksiyon eylemini ve deneyimini yapmaya karar verdik. Duchamp, döneminin sanayi toplumunun mantı-

---

akıldan ayırmaz. (Bkz. Natalie Depraz, La Crise de l'Humanite européenne et la Philosophie, Husserl, Hatier, (1992, s. 22).

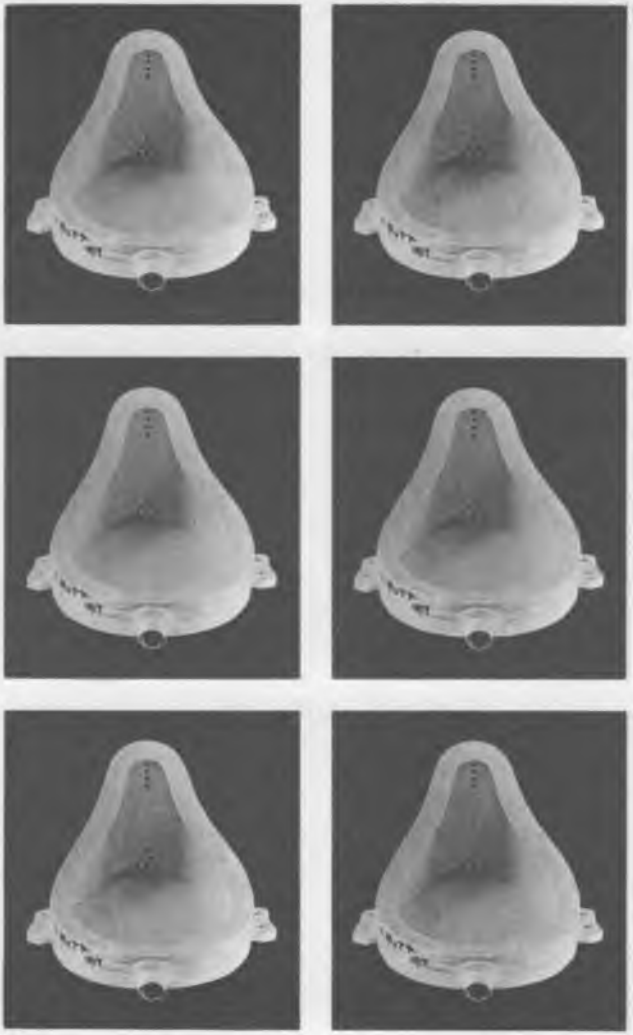
Umberto Eco da kitle bildirişiminin, çizgi romanların ve Orta Çağ estetiğinin birlikteliğinden bahsederken "şizofrenik bir durumda" bulunduğunu söyler ve şu şekilde devam eder: "Bir yandan öncü sanata ulaşmak için Orta Çağ'dan hareket ediyordum, öte yandan da öncü sanatın karşısında kitle bildişimi evreniyle karşı karşıya kalıyordum; bu, Adorno'nun ve Frankfurt Okulu filozoflarının gözünde tıpkı tanrı ile şeytan'ın karşı karşıya kalması gibi bir şeydi". (Bkz. Umberto Eco, Alımlama Göstergebilimi, Sema Rifat Çevirisi, Düzlem Yay., 1991, s. 48.) Bizim yaptığımız da felsefedeki dekonstrüksiyon ile ready-made nesnesinin sanat eseri haline gelmiş şekli olan pisuarın varlığını birleştirmekle bu ayrışık ve şizofrenik beraberliği sağlamaktır. Dekonstrüksiyon eyleminin içinde zaten hiyerarşik karşıtlıkları göstermek söz konusudur. (Bkz. Jonathan Culler, **The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction**, Routledge and Kegan Paul, London, Melbourne and Hensley, 1981, s. 183.) Burada sanat olan ve olmayan karşıtlık söz konusudur (Duchamp paradigması). Ve karşıtlıklar yerine yakınsaklıklar, bitişiklikler ön plana çıkmaktadır.

ğmı sorunsallaştırmıştı. A. Warhol, ki Duchamp'ın pisuarının orijinalini haraç mezat bir eskiciden satın aldığı ileri sürülmüş bir hikâyedir, tüketim toplumundaki Pop-Art nesnelerini bulmuştu. Nam June Paik vb. Video-Art dönemini başlatmıştı. Bugün simulasyon dünyasına geçmekte olduğumuz bu anlarda, ready-made'lerin tekrarlarının farklı konumlarının, değişik parçalarının anlamlarının bir dekonstrüksiyonunu yapmakla, tarihi olarak, karşı karşıyayız. Bu deneyin İstanbul'da gerçekleştirilmesi bir tesadüftür, yalnızca hoş bir tesadüf. Tıpkı sürrealistlerin sürrealist dünya haritalarında, Constantinopol'un merkez olarak algılanması gibi bir şey. Hiçbir şeyin tam olarak bitmediği bugün, Baudrillard'ın yazmış olduğu gibi **katastrofik ortamlarda** hiyerarşi sona erdiği, sınırların, yukarıda değindiğimiz sorunsal ve karmaşık tartışmada birbirlerinin içine girmeye başlamış olduğu malûmdur. Bu, sanatın ölümünü değil, sınırların değişiminden başka bir şeyi göstermemektedir. Duchamp "Piktüral Nominalizmini" ortaya koyduğunda kendisininkini değil, ama içinde bulunduğu tarihinkini belirlemişti. Buradaki de-

konstrüksiyon da, bu eylemden daha farklı bir şey değil. Bugüne ait bir deney.



Duchamp Pisuarı'nın bir dekonstrüksiyonu



Vb.





Botasun - Baykam



Robert Gober



Sherrie Levine



Andy Warhol



Bruce Nauman



Claes Oldenburg



Alfred Stieglitz







Marcel Duchamp

Bu, Marcel Duchamp'ın sanat nesnesi haline getirip 1917'de R. Mutt imzasıyla sergilediği pisuarın bir dekonstrüksiyonudur. Sanat nesnesi olan ile olmayan arasındaki ontolojik ayrımın altını çizerken ilk olarak sanat nesnesi haline gelmiş olan pisuar asla ikinci kez kullanılamayacaktır. Çünkü her ne zaman pisuar ikinci kez bir sanat nesnesi olarak yerleştirilmiştir ve kullanılmıştır; o kadar kez söz konusu olan ikincilliktir. Derrida'nın yöntemiyle bir **différance** ortaya çıkmaktadır. Yani mevcut olmayan nesnenin yerini alan bir im, onun yerini sonradan "temsil etmekten" başka bir eylemi gerçekleştiremez.

Burada gösterilmek istenen, Duchamp'ın pisuarının asla ikinci kez bir sanat eseri olarak gösterilemeyeceği, her gösterilmek istendiğinde ise sanat eseri olmaktan çok onun bir kullanım nesnesi haline geri gelmiş şeklinin bir sanat nesnesi halinde sergilenmesinden başka bir anlam taşımayacağının vurgulanmasıdır. Pisuarı sanat nesnesi olarak her tekrarlamak isteyen aslında ilk olarak gösterilenin benzeşiminden başkasını gerçekleştirememektedir. Ama zaten olması gereken de bu gibi durmaktadır. Daha gerçek ve modelsizdir. Kendisi model olmuştur.

Bugünden yola çıkarak pisuarı her kullanan sanatçı kadar parçaya ayrılan pisuar, bu şekilde bir dekonstrüksiyon eylemine maruz kalmaktadır. Burada Duchamp'tan beri ortaya çıkan pisuarları eklemek yerine, bugünden itibaren eksileri hesaplamayı tercih etmemiz aynı zamanda bir çokluk oluşturan azınlık oluş ile çakışmak istencini

belirlemektedir. Deleuze'ün düşündüğü gibi, çokluklar N+1 ile değil N-1 ile gerçekleştirilmektedir.

Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu

Her zaman unutulmuş, ama aynı olarak hep yinelenmiş yinelendikçe de differans (namevcut ve naklen olmayan fark) oluşturmuş, yani mevcudiyetin olmadığı yerde temsil edilenin temsiliyeti daima anlam kaymalarına neden olmuş "anasını kaybeden bir insanın" kökünü unuttuğu dilinin "söylem"e dönüşmesini konu eden Jacques Derrida, yöntemini dekonstrüksiyon (yapıbozumu) olarak ortaya koymuştur.





