OCTAVIO PAZ

MAR-CEL DUCHAMP

ÇIRILÇIPLAK SOYULMUŞ GÖRÜNTÜ

Türkçesi:
Şule Demirkol



SANAT

EVEREST

1652

OCTAVIO PAZ

(1914-1998) İspanyol bir anne ile Emiliano Zapata'yı destekleyen Yerli kökenli Meksikalı bir avukatın oğlu olarak dünyaya geldi. 1937'de İspanya'ya giderek Cumhuriyetçilerin yanında yer aldı. Daha sonra, Paris'te, kendisini derinden etkileyen Robert Desnos ve diğer gerçeküstücü şairlerle tanıştı. 1962'de Meksika'nın Hindistan büyükelçiliğine getirildi. 1968'de Meksika hükümetinin radikal öğrencilere karşı acımasız tutumunu protesto ederek görevinden ayrıldı. Hindistan'da geçirdiği yıllar, hayatını ve yapıtlarını büyük ölçüde etkiledi. 1970'lerde edebiyat ve siyaset dergisi *Plural*'in yayın yönetmenliğini üstlendi. Yazdıklarıyla yalnızca ülkesinin değil, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyanın düşünce ve kültür ortamını alabildiğine etkileyen Paz'ın şiirlerinin yanı sıra edebî, kültürel ve siyasal denemelerini içeren *Çifte Alev* (Everest Yayınları), *Yalnızlık Dolambacı, Kartal mı, Güneş mi?, Çamurdan Doğanlar, Uzak Komşu, Öteki Ses* adlı kitapları dilimize çevrildi. Paz, 1990'da Nobel Edebiyat Ödülü'ne değer görüldü.

ŞULE DEMİRKOL

Çeviribilim alanında Yıldız Teknik Üniversitesi'nden yüksek lisans, Boğaziçi Üniversitesi'nden doktora derecesi almıştır. Çevirileri, *Sanat Dünyamız, Cogito, Kitap-lık, P* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Yeditepe Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nde ders vermeye ve çeviri üzerine araştırmalar yapmaya devam etmektedir.

OCTAVIO PAZ

MARCEL DUCHAMP

ÇIRILÇIPLAK SOYULMUŞ GÖRÜNTÜ

Türkçesi: Şule Demirkol

§

Yayın No **1652**
Sanat **4**

Marcel Duchamp: Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü

Kitabın özgün adı: *Apariencia Desnuada: La Obra de Marcel Duchamp*

Editör: Cem Alpan
Fransızcadan çeviren: Şule Demirkol
Kapak tasarımı: Emir Tali
Sayfa tasarımı: Muzaffer Aysu

© 1989, Octavio Paz
© 1988, Marie Jose Tramini de Paz, heiress of Octavio Paz
© 2017 bu kitabın Türkçe yayın hakları
Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Eylül 2017

ISBN: 978 - 605 - 185 - 148 - 8
Sertifika No: 10905

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (212) 513 34 20-21 Faks: (212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www. everestyayinlari.com
www. twitter. com/everestkitap
facebook.com/everestyayinlari

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

MARCEL DUCHAMP

ÇIRILÇIPLAK SOYULMUŞ GÖRÜNTÜ

Önsöz

Marcel Duchamp 1923 yılında *Büyük Cam*'ı (*Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta*) *"kesinlikle tamamlanmamış"* olarak bıraktı. Efsane de böyle başladı: Yüzyılımızın en ünlü ressamlarından biri, resmi bırakarak kendini satranca adamıştı. Ancak 1969 yılındaki ölümünden birkaç ay sonra, eleştirmenler ve izleyiciler, Duchamp'ın yirmi yıl boyunca (1946-1966) önem ve karmaşıklık açısından *Büyük Cam*'dan geri kalmayan bir yapıt üzerinde çalışmış olduğunu şaşkınlıkla öğrendiler. *Etant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage (Veriler: 1. Şelale, 2. Havagazı)* başlıklı bir asamblajdı bu ve bugün, Duchamp'ın yapıtlarının pek çoğu gibi Philadelphia Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir. Bu asamblajın başlığı, *Yeşil Kutu*'daki en önemli notlardan birine gönderme yapıyor. 1934 yılında yayınlanan ve 93 belge (fotoğraflar ve 1911-1915 yılları arasından elle yazılmış notlar) içeren *Yeşil Kutu, Büyük Cam* için bir rehber ya da kullanma kılavuzu olarak görülebilir. Bu nedenle yapıt, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta*'nın başka bir versiyonu olarak değerlendirilebilir.

1973 sonbaharında, ABD'de Philadelphia Sanat Müzesi ve New York Modern Sanat Müzesi tarafından kapsamlı bir Duchamp retrospektif sergisi düzenlendi. Bu etkinlik kapsamında, her iki kurumun da isteği üzerine *Veriler: 1. Şelale, 2. Havagazı* üzerine bir deneme yazdım. Bu deneme, 1966'da yazdığım ve "valiz-kitap" *Marcel Duchamp ya da Saflık Şatosu* (New York, 1970) içinde yer alan başka bir yazımı tamamlayıcı niteliktedir. Elinizdeki kitapta bu iki çalışma birlikte yer alıyor. İlki, Duchamp'ın yapıtıyla ilgili kısa bir giriş sunduktan sonra *Büyük Cam*'ı çözümlüyor; ikincisi *Asamblaj*'ı inceliyor, iki yapıt arasındaki benzerlikleri ortaya koyuyor. Bu yeni baskıyı hazırlarken ilk denemenin bazı yerlerinde küçük düzeltmeler yaptım, bununla birlikte *Büyük Cam*'ı oluşturan öğeleri, her birinin işlevini ve hepsini birbirine bağlayan ilişkileri ortaya çıkarmaya çalıştığım, otuz sayfa kadar süren bir kısım ekledim. Ayrıca ikinci denemeyi de gözden geçirdim ve ona da elli sayfa ekledim. Konuyla ilgili en yeni düşüncelerimi yansıtan bu kısımlarda, Duchamp'ın yapıtının Batı geleneğine hangi noktalarda bağlandığını ve yapıtın bu gelenekle arasındaki üst-ironik ilişkiyi göstermeye çalıştım: Cinselliğin değil de aşkın fiziği ve metafiziği üzerinde durdum.

Marcel Duchamp'ın yapıtı kapsamlı bir şekilde ele alındığında, izleyiciyi etkileyen her şeyden önce barındırdığı güçlü bütünlüktür. Aslında yaptığı her şey, yaşam gibi ele gelmez tek bir konu etrafında döner. *Merdivenden İnen Çıplak*'tan, Philadelphia'daki asamblaja kadar uzanan ve *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta*'dan geçen bu yapıt, aynı gerçekliğin farklı anları –farklı görüntüleri– olarak yorumlanabilir. Sözcüğün düz anlamıyla anamorfozdur bu: Bu yapıtı büründüğü farklı formlar içinde görmek en baştaki forma, yani görüntülerin asıl kaynağına dönmektir. Bir açığa vurma girişimi ya da onun

deyişiyle "aşırı-hızlı sergileme"dir bu. Duchamp'ı büyüleyen şey, dört boyutlu bir nesne ve yaydığı gölgelerdi – bizim gerçeklik dediğimiz gölgeler. Nesne bir İdea'dır ama İdea, sonunda çıplak bir genç kıza, yani bir mevcudiyete dönüşmekte karar kılar.

O. P.

Meksika, 20 Ağustos 1976

Saflık Şatosu

Sens: on peut voir regarder.
Peut-on entendre écouter, sentir?[1]
M. D.

Çağımız üzerinde en büyük etkiyi bırakan ressamların Marcel Duchamp ve Pablo Picasso olduğu söylenebilir. Picasso tüm yapıtlarıyla, Duchamp ise modern anlamda yapıt kavramının reddi olan tek *yapıt*la. Picasso'nun evrimi –başkalaşımları demek daha doğru olacak– elli yıldan daha uzun bir süredir bizi şaşırtmayı sürdürüyor; Duchamp'ın eylemsizliği de, kendi tarzında, bir o kadar şaşırtıcı ve en az diğeri kadar verimli. Büyük İspanyol sanatçının yapıtları, empresyonizmin sonundan İkinci Dünya Savaşı'na kadar geçen süre boyunca çağımızın maruz kaldığı dönüşümlerin aynı anda hem vücut buluşu hem de önceden açığa çıkarılışıydı. Vücut bulma: Modernliğin ruhu, onun tuvalleri ve objeleriyle görünür ve elle tutulur bir hal aldı. Kehanet: Tablolarındaki dönüşümler, kendini yalnızca inkâr yoluyla ortaya koyan ve bu inkâr sayesinde kendini icat etmek ve kendinin ötesine geçmek isteyen çağımızı açığa vurur. Saf zamanın yoğunlaşması

1 *Fr.* Duyu: Bakış görülebilir. Peki, dinleme duyulabilir, hissedilebilir mi? (ç.n.)

değildir burada söz konusu olan; Klee'deki, Kandinski'deki ya da Braque'taki kristalleşmeler değildir; zamanın kendisidir, acımasız önceliğidir, şimdinin doğrudan kendini hissettirmesidir. Duchamp, en başından itibaren, hızlanmanın verdiği baş dönmesinin karşısına gecikmenin verdiği baş dönmesini çıkarmıştır. Ünlü *Yeşil Kutu*'daki notlardan birinde şöyle yazar: "Tablo ya da resim yerine gecikmeyi kullan: Cam üzerine tablo, cam üzerinde gecikmeye dönüşüyor – ama cam üzerinde gecikme, cam üzerine tablo demek değildir." Bu cümle, giriştiği işin anlamını biraz aralamamızı sağlıyor: Resim, hareketin eleştirisidir ama hareket de resmin eleştirisidir. Picasso, yaşanacak olan ve yaşanmakta olandır, gelecek ve geçmiştir, en uzağımız ve en yakınımızdır. Hız, aynı anda iki yerde birden bulunabilmesini sağlar, şimdiki andan kopmaksızın tüm yüzyıllara ait olmasını mümkün kılar. O, yirminci yüzyıl resim hareketlerinin tümü demek değildir, resme dönüşen bir harekettir. İvedilikle resim yapar ama aslında ivediliğin resmini yapmaktadır: Zamanın ressamıdır o. Duchamp'ın tabloları, hareketin sunumudur: Hızın çözümlenmesi, parçalarına ayrılması ve tersine çevrilmesi. Picasso'nun çizimleri, tuvalin hareketsiz yüzeyinden son hızla geçer; Duchamp'ın yapıtlarında uzam yol alır, vücut bulur; felsefi ve eğlenceli bir makineye dönüşerek hareketin karşısına gecikmeyi, gecikmenin karşısına ironiyi çıkarır. İlkinin tabloları imgeler sunar, ikincininkiler ise imge üzerine bir tefekkürdür.

Picasso, sonsuz ve kesintisiz bir verimliliğe sahip bir sanatçıdır; Duchamp elliden az sayıda resim üretmiştir ve bunları on yıldan kısa bir sürede tamamlamıştır: Yerleşik anlamıyla resim uğraşını, henüz yirmi beş yaşına gelmeden terk etmiştir. Elbette on yıl daha "resim yapmaya" devam etmiştir ama 1913'ten itibaren yaptıklarının hepsi, "resim olarak resmin" yerine "düşünce olarak resmi" koyma girişimiyle alakalıdır. Terebentin kokusundan dolayı "kokusal" ve sadece görsel olduğu için "reti-

nal" olarak adlandırdığı tür resmi reddedişi, onun gerçek *yapıt*-nın başlangıcı oldu. Yapıtlardan oluşmayan bir yapıt: Hiç tablo yok – sadece *Büyük Cam* (büyük gecikme), hazır-yapıtlar (*ready-made*), birkaç *jest* (*geste*) ve büyük bir sessizlik. Picasso'nun yapıtı, yine bir İspanyol olan Lope de Vega'nınkini çağrıştırır ama aslında burada yapıttan söz ederken çoğul konuşmak daha doğru olur: Yapıt değil yapıtlar. Duchamp'ın yaptığı her şey, 1923 yılında son haliyle *kesinlikle tamamlanmamış olarak bırakılan Büyük Cam*'da yoğunlaşarak bir araya gelir. Picasso, çağımızı görünür kıldı; Duchamp, görsel sanatlar da dâhil olmak üzere tüm sanatların görünmez bir alanda başlayıp bittiğini gösterdi. İçgüdünün berraklığının karşısına berraklığa yönelik içgüdüsel isteği koydu: Görünmez olan, ne karanlık ne de gizemlidir; şeffaftır... İkisi arasında hızlıca kurduğum bu bağlantılar, basit bir kıyaslamadan farklı. Her iki sanatçı da, minör diye adlandırılanlar da dâhil olmak üzere tüm gerçek sanatçılar gibi eşsizdir, başkalarıyla kıyaslanamaz. İsimlerini yan yana getirdim çünkü bu iki sanatçının, her biri kendi tarzı içinde kalarak çağımızın tanımını yaptığını düşünüyorum: Birincisi iddiaları ve buluşlarıyla, ikincisi ise reddedişleri ve arayışlarıyla. Bu iki sanatçının, yüzyılın ilk yarısının "en büyük" ressamları olup olmadıklarını bilmiyorum. Bir sanatçıdan söz ederken "en büyük" sözü ne ifade eder bilmiyorum. Duchamp –tıpkı Max Ernst, Klee, de Chirico, Kandinski ve başka birkaçı gibi– beni, "en büyük" ressam olduğu için değil, benzersiz olduğu için büyülüyor. Ona en iyi uyan ve onu tanımlayan söz budur bence.

Duchamp'ın ilk tablolarında, erken gelen bir ustalık görülür. Bazı eleştirmenlerin günümüzde de "iyi resim" olarak niteledikleri resimler gibidirler. Kısa süre sonra, ağabeyleri olan Jacques Villon ve heykeltıraş Raymond Duchamp-Villon'un etkisiyle, fovizmden ölçülü ya da analitik bir kübizme geçer. 1911 yılının başında, Francis Picabia ve Guillaume Apollinaire ile tanışır.

Bu ikisiyle tanışması, o zamana kadar normal hızla seyrettiği söylenebilecek evrimine büyük bir ivme katar. Kübizmin ötesine geçme arzusu, henüz o dönemde yaptığı bir tuvalde bile kendini göstermektedir; yoldan geçen bir kızın portresidir bu: Bir an için görülen, çok hoşlanılan ama tekrar karşılaşılmayan bir genç kız. Tuvalde, beş farklı kadın silueti şeklinde kat kat açılan (ya da bunlarla iç içe geçen) bir figür görülür. Hareketin temsil edilmesi olarak ya da daha açık bir deyişle, hareket halindeki bir bedenin farklı hallerinin çözümlenmesi ve üst üste bindirilmesi olarak görülebilecek bu çalışma, *Merdivenden İnen Çıplak*'ın da habercisidir. Tablonun adı *Portre ya da Dulcinea*'dır. Bu özelliği burada anıyorum çünkü Duchamp, tablonun adı aracılığıyla kompozisyona psikolojik, duygusal ve ironik bir unsur ekler. Görsel ve dokunsal resme, *retinal* sanata karşı başkaldırısı böylece başlar. Daha sonraları, tablo adının, renk ve desen gibi, resimdeki *temel* unsurlardan biri olduğunu söyleyecektir. Aynı yıl, yapılış şekilleriyle her biri hayranlık uyandıran, kimileri de sundukları acımasız gerçeklik tahayyülüyle son derece şiddetli olan birkaç tuval daha resmeder: Analitik kübizm, zihin cerrahisine dönüşür. Bu dönem, önemli bir tablo ile sona erer: *Kahve Değirmeni.* Laforgue'un üç şiiri için yaptığı illüstrasyonlar da aynı döneme denk gelir. Bu desenler iki nedenle önemlidir: Hem içlerinden biri *Merdivenden İnen Çıplak*'ın habercisidir hem de Duchamp'ın en başından itibaren *düşüncelerin* ressamı olduğunu ve resmi sadece elle gerçekleştirilen görsel bir sanat olarak görme yönündeki aldatıcı eğilime kendini asla teslim etmediğini ortaya koyar.

Duchamp, 1946 yılında eleştirmen James Johnson Sweeney[2] ile yaptığı bir söyleşide, resmi üzerinde Laforgue'un önemli bir

2 Marcel Duchamp'ın yazılarının derlendiği ve Michel Sanouillet'nin Elmer Peterson ile birlikte hazırladığı *Duchamp du Signe* başlıklı kitapta yeniden basılmıştır. Flammarion, Paris, 1975, s. 175-185.

etkisi olduğunu ifade eder: "*Merdivenden İnen Çıplak*'ın fikri, 1911 yılında Jules Laforgue'un *Encore à cet astre / Yine O Yıldıza* başlıklı şiiri için yaptığım bir desenden türedi... Rimbaud ve Lautréamont o dönemde bana çok eski geliyordu. Genç bir şeyler arıyordum. Mallarmé ve Laforgue benim beğenime daha yakındı..." Duchamp, aynı söyleşide, Laforgue'un şiirlerinden çok şiirlerin başlıklarıyla ilgilendiğini vurgular (örneğin *Comice agricole / Çiftçi Birliği.*) Bu açıklama, *resimdeki* yaratıcılığının *sözel* bir kökeni olduğunu anlamamız için yeterince bilgi verir. Dile duyduğu bu hayranlık, entelektüel bir özellik taşır: Dil, bir yandan anlamlar üretirken bir yandan da bunları yıkmak için en iyi araçtır. Sözcük oyunu, bir tek cümleyle, dilin anlam üretme gücünü doruğa çıkarırken, hemen ardından, hepsini yerle bir etme fırsatı sunan muhteşem bir mekanizmadır. Duchamp'a göre sanat, tüm sanat dalları, tek bir yasayı takip eder: Aslında hepsinin özünde üst-ironi bulunur. Kendi reddedişini yok eden ve böylece olumlayıcı özellik kazanan bir ironidir bu. Mallarmé göndermesi de tesadüfi değil. *Merdivenden İnen Çıplak*[3] ile *Igitur* arasında altüst edici bir benzerlik vardır: Merdivenin inilişi. Makine-kadının yavaş hareketine baktığımız zaman Igitur'un odasından geri dönmemek üzere çıktığı ve atalarına ait yeraltı mezarlarına giden merdivenleri teker teker indiği o görkemli anın bir yansımasını ya da buna verilen bir yanıtı görmemek mümkün müdür? Her iki durumda da bir kopma ve bir sessizlik alanına doğru bir iniş vardır. Orada, yalnız ruh, mutlak olanla ve maskesiyle, rastlantıyla yüz yüze gelecektir.

Neredeyse hiç farkına varmaksızın, bir mıknatıs tarafından çekiliyormuşçasına, bir buçuk sayfa içinde, ilk yapıtlarıyla *Çıplak* arasında geçen on yıllık süreyi kat ettim. Şimdi durmalıyım. Bu

3 Bundan sonra sadece *Çıplak* olarak anılacaktır. (ç.n.)

tablo, modern resmin kilometre taşlarından biridir: Kübizmin sonunu ve henüz nihayete ermemiş bir şeyin başlangıcını temsil eder. Gerçi yapıtının da açıkça ortaya koyduğu gibi, Duchamp'ın resmiyle yüzeyselliği bir arada düşünmek mümkün değildir ama yüzeysel olarak bakıldığında *Çıplak*, fütüristlerinkilere çok benzer kaygılardan ilham alır: Hareketi betimleme arzusu, parçalanmış bir mekân algısı ve makineleşme. Kronoloji, bir etkilenme olasılığını düşünmemizi engeller: Paris'teki ilk fütürist sergi 1912 yılında düzenlendi, Duchamp ise bundan bir yıl önce *Çıplak*'ın ilk yağlıboya taslağını yapmıştı bile. Ayrıca bu sadece yüzeysel bir benzerliktir. Fütüristler, hareketi dinamik bir resimle ortaya koymak istiyorlardı; Duchamp ise harekete, gecikme –ya da daha doğrusu çözümleme– kavramını uyguluyordu. Daha nesnel ve daha derin bir amacı vardı: Hareket yanılsaması yaratmaya kalkışmıyor –fütürizme baroktan ve maniyerizmden kalan bir mirastır bu– bunun yerine hareketi parçalarına ayırmak ve değişen bir nesneyi statik olarak betimlemek istiyordu. Fütürizmin de kübizmin hareketsiz nesne anlayışına karşı çıktığı doğrudur ama Duchamp hareketsizliğin ve hareketin ötesine geçer, onları bir potada eritir. Fütürizm, duyuma vurgundur; Duchamp düşünceye. Renk kullanımı da farklıdır: Fütüristler parıltılı, coşkulu ve çoğunlukla aykırı bir resimden hoşlanır; Duchamp kübizm kökenlidir ve renkleri daha az liriktir, daha sade ve daha yoğundur: Parlaklık değil de sertliğin peşindedir.

Tablonun dış incelemesini bırakıp içinde ürettiği anlama baktığımız zaman, yani tam anlamıyla sanatçının *geniş görüşlülüğünü* kavramaya yöneldiğimiz zaman farklılıkların çok daha büyük olduğunu görürüz (geniş görüşlülük, sadece gördüklerimizden ibaret değildir: Bir duruş, bir düşünce, bir geometri ve ifadenin her iki anlamıyla bir *bakış açısı* demektir.) Her şeyden önce makine karşısındaki tavır çok farklıdır. Duchamp bu kültün taraftarı

değildir; bilakis, fütüristlerin tam tersine, modern mekaniğin yıkıcı yönüne ilk işaret edenlerden biridir. Bu makineler büyük birer kalıntı üreticisidir ve ürettikleri atıklar, üretim kapasitesiyle geometrik orantılı bir şekilde artmaktadır. Bunu açıkça görmek için kentlerimizde dolaşmak ve sağlığa zararlı, pis havayı solumak yeterlidir. Makineler birer yıkım aracıdır ve bu nedenle Duchamp, sadece öngörülemeyen bir şekilde çalışan mekanizmalara hayranlık duyar – anti-mekanizmalara. Bu aygıtlar, sözcük oyunlarının yerini alır: Olağandışı çalışma şekilleri, onları bir makine olarak etkisiz kılar. Yararlılıkla olan ilişkileri, hareketle gecikme arasındaki ilişki gibidir – anlam üretmezler: Kendi kendilerini eleştiren makinelerdir bunlar.

Çıplak bir anti-mekanizmadır. İroni, aslında tabloda bir çıplağın bulunduğunu bile bilmememizden kaynaklanır. Belki bir korsenin belki de bedeni saran sıkı bir tulumun içinde görünmez bir haldedir. Bu demir kostüm, bir Ortaçağ zırhından ziyade bir otomobil ya da uçak gövdesini andırır. Onu fütürizmden ayıran ikinci unsur, uçak gövdesinin uçmaktayken değil yavaşça aşağı düşerken gösterilmesidir. Karamsarlık ve mizahın karışımıdır bu: Dişi bir mit, çıplak kadın, çok daha tehditkâr ve kasvetli bir aygıta dönüşmüştür. Son olarak, daha önceki yapıtlarında da bulunan bir unsurdan söz edeceğim: Picasso'nun hoşlandığı fiziksel şiddetten de daha acımasız olan rasyonel şiddet. Robert Lebel'e göre, Duchamp'ın resminde "çıplak, eski anatomi kitaplarındaki resimlerin oynadığı rolü oynar: İçeriyi incelemek için kullanılan bir nesnedir."[4] Kendi adıma buradaki "içeri" sözcüğünün her iki anlamıyla birlikte okunması gerektiğinin altını çizmek isterim: Bir nesnenin iç kısmı üzerine bir düşünce ve iç düşünce, kendini çözümleme. Nesne bir metafordur, Duchamp'ın yaptığı bir be-

4 Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, 1959.

timlemedir: Nesne üzerine düşünmesi aynı zamanda kendi üzerine düşünmesidir. Bir bakıma bu tabloların her biri, simgesel bir otoportredir. *Çıplak* gibi bir yapıttaki anlamların ve bakış açılarının çoğulluğu bundan kaynaklanır. *Çıplak* birçok şey ifade eder: Salt plastik yaratımla beraber resim ve hareket üzerine düşünme; kübizmin zirvesi ve eleştirisi; farklı bir resmin başlangıcı ve Duchamp'ın bir ressam olarak kariyerinin sonu; çıplak kadın miti ve bu mitin yok edilmesi; makine ve ironi, simge ve otobiyografi.

Çıplak'tan sonra Duchamp birkaç olağanüstü tablo daha resmeder: *Hızlı Çıplaklar Tarafından Kuşatılmış Kral ve Kraliçe, Bakireden Geline Geçiş, Gelin*. Bu tuvallerde, insan formu tamamıyla ortadan kaybolur. Yerini ise soyut formlar değil de insan varlığının çılgın mekanizmalara dönüşümü alır. Nesne, en basit öğelerine indirgenir: Hacim çizgiye, çizgi bir noktalar dizisine. Resim, simgesel bir haritaya, nesne de düşünceye dönüşür. Bu amansız indirgeme, tam anlamıyla bir sistem değildir ama içeriyi incelemek için bir yöntemdir. Resim felsefesi değildir ama felsefe olarak görülen bir resimdir. Ayrıca, plastik göstergeler felsefesidir ve mizah aracılığıyla sürekli yıkıma uğratılır. Makine-insanların ortaya çıkması, Chirico'nun otomatlarını akla getirebilir ama tüm bu söylediklerimden sonra bu iki sanatçıyı karşılaştırmam saçma olur. İtalyan ressamın figürlerinin şiirsel değeri, modernle antiği yan yana getirmesinden kaynaklanır; lirizmi ise dört farklı koldan beslenir: Melankoli ve icat, nostalji ve kehanet. Chirico'yu anmamın nedeni Duchamp'la aralarında herhangi bir benzerlik olması değil, makinelerin ve robotların modern resme huzursuz edici bir şekilde akın etmesinin farklı bir örneğini vermesidir. Antik çağ ve Ortaçağ, otomatı büyülü bir varlık olarak görüyordu; Rönesans'tan itibaren, özellikle de on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda otomat, felsefi tartışmalara konu olmaya başladı; romantizmle birlikte erotik bir saplantıya

dönüştü; bugün ise bilim için gerçek bir olasılık. Duchamp'ın dişil makineleri, Chirico'dan ya da başka modern ressamların yapıtlarından ziyade Villiers de l'Isle-Adam'ın *Geleceğin Havva'sı* (Ève future) yapıtını getirir akla. Tıpkı onun gibi taşlama ve erotizmden doğmuşlardır ama sembolist şairin yarattığından farklı olarak bu makinelerin formu insan bedenine öykünmez. Güzellikleri, sözcük yerindeyse, antropomorf değildir. Duchamp sadece "kayıtsızlığın" güzelliğiyle ilgilenir: Sonunda güzellik kavramıyla olan bağını koparmış, Villiers'nin romantizmine de günümüzün sibernetiğine de eşit mesafede duran bir güzelliktir bu. Kafka'nın, Chirico'nun ve diğerlerinin figürleri insan bedeninden esinlenir; Duchamp'ınkiler birer mekanizmadır ve insansı özellikleri bedenle ilişkili değildir. İnsani kalıntılar taşımayan makinelerdir bunlar ama işleyişleri mekanik olmaktan ziyade cinsel, cinsel olmaktan ziyade de simgeseldir. Birer düşüncedirler ya da daha doğrusu, sözcüğün fiziksel, cinsel ve dilbilimsel anlamlarıyla, birer *ilişki*dirler: Önermeler ve üst-ironi kanunu sayesinde karşı-önermeler. Bunlar simge-makineleridir.

Duchamp'ın çılgın mekanizmalarının kökenini aramak için çok uzaklara gitmeye gerek yok aslında. Bu iki sözcüğün birleşmesi –mekanizma ve çılgınlık, yöntem ve delilik– hemen Raymond Roussel'i getiriyor akla. Duchamp'ın kendisi de, 1911 senesinde, Apollinaire, Picabia ve Gabrielle Buffet ile birlikte *Afrika İzlenimleri*'ni (Impressions d'Afrique) izledikleri o unutulmaz geceyi sık sık anmıştır. Roussel'in keşfine, Jean-Pierre Brisset'nin keşfini de eklemek gerek. Daha önce de sözünü ettiğimiz Sweeney ile söyleşisinde Duchamp ikisinden de büyük heyecanla söz eder: "Brisset ve Rousseau, o zamanlar, çılgın imgelemleri nedeniyle en çok hayran olduğum adamlardı... Brisset dilin filolojik çözümlemesi ile ilgileniyordu – bu çözümleme, iki anlama da çekilebilecek ifadeler ve sözcük

oyunlarıyla olağanüstü bir ağ örmeye dayanıyordu. Filolojinin Gümrükçü Rousseau'su gibiydi...[5] Ancak *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta*'nın[6] ardında aslında Roussel vardır. "Apollinaire ile birlikte izlediğim oyunu, kendi anlatım için bana çok yardımcı oldu. Roussel'in bana nasıl bir katkısı olabileceğini hemen anladım. Bir ressamın, başka bir ressamdan değil de bir yazardan etkilenmesinin daha iyi olacağını hissettim. Roussel de bana yolu gösterdi."

Gelin, Roussel'in edebi yönteminin resme aktarılmasıdır ("transposition"); bu sözcüğü burada Mallarmé'nin kullandığı anlamıyla alıyorum. Roussel'in en az metnin kendisi kadar tuhaf yöntemini anlattığı *Kitaplarımdan Bazılarını Nasıl Yazdım?* (Comment j'ai écrit certains de mes livres) başlıklı, belki de dünya edebiyat tarihinde eşsiz olduğu söylenebilecek metni o dönemde henüz yayınlanmamış olsa da, Duchamp işleyişi tahmin ediyordu: Sesleri birbirine benzeyen ama farklı anlamlar taşıyan iki sözcüğü almak ve aralarında sözcüklerle bir köprü kurmak. Sözcük oyunlarına esin kaynağı olan ilkenin dikkatle düşünerek, çılgınca geliştirilmesi. Daha da ötesi: Dilin, hareket halinde bir yapı olarak kavranması; Lévi-Strauss'un antropolojisini ve daha sonra Fransızların yeni eleştiri yaklaşımını derinden etkileyen modern dilbilimin büyük buluşu. Roussel'e göre bu yöntem bir felsefe değildi, edebi bir işlemdi; Duchamp için de, aynı şekilde, üst-ironinin en keskin ve en etkili biçimiydi sadece. Duchamp'ın oynadığı oyun daha da karmaşıktır çünkü onun kurduğu birleşim sadece sözsel değil aynı zamanda plastiktir de. Bunun da ötesinde, Roussel'de olmayan bir unsuru daha içerir: Eleştiri, ironi. Duchamp, çılgınlık yaptığını *bilir.* Roussel'in etkisi, çılgınca

5 Brisset hakkında bkz. André Breton, *Anthologie de l'humour noir.*

6 Bundan sonra sadece *Gelin* olarak anılacaktır. (ç.n.)

bakışla sınırlı değildir. *Afrika İzlenimleri*'nde bir yapma makinesi görülür; Duchamp bunu birebir kopyalayacak kadar naif değildir ama resminden eli, fırçayı ve kişiselliğe ilişkin her türlü izi silip atmaya karar verir. Bunun yerine cetveli ve pergeli koyar. Niyeti bir makine gibi resim yapmak değil, resim yapmak için makinelerden yararlanmaktır. Ancak buradaki tavrının bile makineye duyulan bir hayranlıkla hiçbir yakınlığı yoktur: Her mekanizma kendi panzehrini, üst-ironiyi üretmek zorundadır. Gülünçlük, makineleri insansı bir hale getirmez, onları insanın çekirdeğiyle, enerjisinin kaynağıyla temasa geçirir: Duraksama, karşı çıkış. *Kesinliğin güzelliği,* belirsizliğe hizmet eder: Karşı çıkan makineler.

1912 yazında, Marcel Duchamp bir süre Münih'te kalır. *Büyük Cam*'ı anlatmak için simya terimlerini kullanmamızda bir kusur yoksa diyebiliriz ki burada "magnum opus"una hazırlık niteliği taşıyan birçok tablo resmeder: *Bakire* (1 ve 2), *Bakireden Geline Geçiş, Gelin* ve *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin* için ilk arayışlar – henüz cümleyi sarsan belirteç eklenmemiştir. 1912'den 1923'e kadar *Büyük Cam* projesi sürekli aklındadır. Zihni temelde bu konuyla meşgul olsa da, bir karşı çıkma arzusu tarafından ele geçirilmiş haldedir, ne kendisi ne de yapıtı bundan muaftır ve kimi zaman uzun süreler boyunca düşüncesini tamamen bir kenara bırakır. Yapıt karşısındaki muğlak tavrı –bitirmeli mi yoksa bırakmalı mı sorusu–, onu bu konuda verebileceği tüm kararları içinde barındıran bir çözüme sürükler: Yapıta karşı çıkmaya. Bence tüm bu yıllar boyunca giriştiği her türlü etkinliğin anlamı buradadır: Hazır-yapıtların icadından, cinaslardan ve *Rrose Sélavy* takma adıyla dağıtılan sözcük oyunlarından optik makinelere, Man Ray ile birlikte hazırladıkları kısa metraj *Anemic cinema*'ya ve önce Dada sonra da Gerçeküstücülük hareketleriyle düzensiz ama çok önemli temaslarına kadar her şeyin anlamı burada saklıdır. Duchamp'ın Almanya'dan dön-

dükten sonraki etkinliklerini, jestlerini ve buluşlarını, bu tarz bir deneme kapsamında teker teker sıralamak mümkün değil[7]. Ben sadece bazı noktaları anmakla yetineceğim.

İlki, Jura'daki Zone bölgesine, yine Apollinaire, Picabia ve Gabrielle Buffet eşliğinde yaptığı seyahat. Apollinaire'in *Alcools* (Alkoller) kitabını açan şiirin başlığını borçlu olduğumuz bu seyahat, gelecekteki Dada patlamasının ilk habercisiydi. *Yeşil Kutu*'daki bazı notlarda, aynı yıl gerçekleştirdiği Münih seyahati kadar önemli olan bu kısa geziden söz edilir. Bu gezi, Duchamp'ın bireysel evrim süreci içinde, Roussel'i keşfi kadar önemli bir anlam taşır: Sadece "retinal" resimden uzaklaşmasını değil aynı zamanda geleneksel sanat anlayışı ve dilin kabaca kullanılması (iletişim) ile arasına koyduğu mesafeyi de somutlaştırır. 1913'te, New York'ta ilk modern sanat sergisi düzenlenir (*Armory Show*) ve *Merdivenden İnen Çıplak*, bu sergi ile ani ve kelimenin tam anlamıyla skandal yaratan bir üne kavuşur. Aynı yıl Duchamp'ın "resmi" bırakmasına ve tamamen özgür bir şekilde arayışlarına yönelmesine izin verecek bir iş aramaya koyulması anlamlıdır. Sonuç olarak, Picabia'nın tavsiyesi ile Sainte-Geneviève Kütüphanesi'nde bir iş bulur.

Bu dönemden geriye birçok not, desen ve hesaplama kalmıştır ve hemen hepsi *Büyük Cam*'ın gerçekleştirilmesine yöneliktir. Duchamp bu karalamaları *fizikle oyunlar* olarak adlandırır. Aritmetik oyunları olarak da adlandırılabilirlerdi. Mesela: "Yatay vaziyette bir metre uzunluğunda düz bir ip, bir metrelik bir yükseklikten yatay bir düzlem üzerine, *keyfince* şekil değiştirerek düşer ve uzunluk birimine yeni bir şekil vermiş olur." Duchamp

7 Aradan geçen zamana rağmen Robert Lebel'in daha önce anılan kitabı, Duchamp'ın yaşamı ve evrimi üzerine en aydınlatıcı inceleme. Sözcük oyunları hakkında bkz *Duchamp du Signe*, Paris, 1975.

bu deneyi üç kez gerçekleştirdi ve sadece bir tek birimi doğru kabul eden günümüzün cılız geometrisinin aksine, üçü de ayrı ayrı geçerli olmak üzere üç farklı birim ortaya çıkardı. Bu üç ip, düştüklerinde aldıkları şekil bozulmaksızın bir kroket kutusunda saklanıyor: "Konserve rastlantı." Başka bir örnek: "İnen bir cisim, *gönül indirmesiyle*, çıkan bir cisimden daha ağırdır." Tüm bu ifadeler, sol ve sağ, burası ve orası, doğu ve batı gibi kavramları gereksiz kılma eğilimine işaret eder. Merkezde sürekli bir sarsıntı yaşanıyorsa, katı maddeye, berrak ve açık seçik bir mantığa ilişkin elimizdeki eski kavramlar, yerlerini belirsizliğe bırakarak yitip gidiyorsa genel bir *yolunu şaşırma* durumu çıkar ortaya. Duchamp, "iki şey arasındaki benzerliği kavrama (tespit etme) olasılığını yitirmek" ister: Onu sadece aykırılıklara ilişkin yasalar ilgilendirir, sadece tek bir vakaya ve tek bir duruma uygulanabilen yasalar. Dil konusundaki tavrı da bundan farklı değildir. Sadece soyut olarak adlandırdığımız ("somut bir göndergesi olmayan") sözcükleri ifade eden bir göstergeler alfabesi hayal eder ve şu sonuca ulaşır: "Bu alfabe çok büyük olasılıkla yalnızca bu tabloyu betimlemeye yarayacak." Resim, bir yazıdır ve *Büyük Cam*, deşifre edilmesi gereken bir metindir.

1913'te ilk hazır-yapıt ortaya çıkar: *Bisiklet Tekerleği*. "Orijinali" kayıp ama Amerikalı bir koleksiyoncuda 1951 tarihli bir "versiyonu" bulunuyor. Yavaş yavaş diğerleri gelmeye başlıyor: *Peigne* (Saç Tarağı), *À Bruit secret* (Gizli Gürültülü), *Tire-bouchon* (Tirbuşon), *Pharmacie* (Eczacılık), *Eau et Gaz à tous les etages* (Her Katta Su ve Havagazı), *Apolinère Enameled* (Sapolin markası için reklam), *Échiquier de Poche* (Cep Satranç Takımı) ve birkaç tane daha. Sayıca çok değiller: Duchamp *jesti* överken, diğer pek çok modern sanatçı gibi aşırıya kaçmaz. Bazı durumlarda hazır-yapıtlar saf halde olur, yani günlük kullanıma özgü birer nesne olma durumundan "sanat anti-yapıtı" olma durumuna

geçerken bir değişikliğe uğramaz; kimi zaman da bazı düzeltmelere ya da değişikliklere maruz kalır, genellikle sanat yapıtlarıyla karıştırılmalarını engellemek amacıyla ironik bir müdahale söz konusudur... En ünlüleri: *Fontaine* (Çeşme) yani 1917'de New York Bağımsızlar Sergisi'ne gönderilen ve jüri tarafından reddedilen pisuar; *L.H.O.O.Q.*, Mona Lisa'nın sakallı ve bıyıklı halde röprodüksiyonu; *Air de Paris* (Paris Havası), şehrin atmosferinden 50 cc örneği içinde barındıran cam ampul; *Porte-bouteilles* (Şişe Rafı); *Why not sneeze?* (Neden hapşırılmasın?), içinde küp şeker biçiminde küçük mermer taşların ve bir termometrenin bulunduğu bir kuş kafesi... Duchamp, 1915'te, savaştan kaçmak amacıyla, *Çıplak*'ın doğurduğu umutların verdiği cesaretin de etkisiyle, oldukça uzun bir süre yaşamak üzere New York'a gider. Orada, Dada'yı önceleyen iki dergi çıkarır ve arkadaşı Picabia ve farklı uluslardan gelen başka birkaç sanatçı ile birlikte zihinleri harekete geçirir, sarsar ve altüst eder. 1918'de birkaç ay Buenos Aires'te kalır. Bana söylediğine göre gecelerini satranç oynayarak geçirip gündüzleri uyumuştur. Buraya geldiği sırada askeri darbe gerçekleşir ve "hareket etmeyi güçleştiren" başka karışıklıklar yaşanır. Çok az kişiyle tanışabilir – aralarında hiç sanatçı, şair ya da düşünce insanı yoktur. Çok yazık: Onun mizacına Macedonio Fernández kadar yakın olabilecek başka birini tanımıyorum.

Yine 1918 yılı içerisinde Paris'e döner. Dada'nın asi ve coşkulu çevresiyle bir arada, onları teğet geçen ama son derece etkili bir süreç. New York'a dönüş. *Büyük Cam* için hazırlık çalışmaları; aralarında, bugün Man Ray'in hayranlık uyandıran bir fotoğrafı sayesinde görebildiğimiz "toz yetiştirme" / "élevage de poussière" de var. Statik ya da hareketli, optik sanat alanında keşif turları: *Roto-relief, Rotative ou Optique de précision, Rotative demi-sphère / Roto-rölyef, Rotatif ya da Kesinliğin Optiği, Rotatif Yarıküre* ve Op-art'ın gelişini haber veren diğer deneyler. *Büyük Cam*'a odaklanma ve tamamen bırakma. Satranca duyduğu ilgideki artış

ve oyun üzerine yazdığı bir incelemenin yayınlanması. Monte-Carlo, rulette hiçbir şey kazanmamak ve hiçbir şey kaybetmemek için bir formül arayışı ve bu arayışın terk edilişi. Çeşitli gerçeküstücü sergilere ve gösterilere katılım. İkinci Dünya Savaşı sırasında New York'a yerleşir. Teeny Sattler ile evlenir. Söyleşilere katılır, ünlenir, yeni Anglo-Amerikan resmi (Jasper Johns, Rauschenberg) ve hatta müzik (John Cage) ve dans (Merce Cunningham) üzerinde önemli etki bırakır. Satranç oyunları da devam eder. Karşısına ne çıkarsa çıksın tavrı hep aynıdır, üst-ironi. 1967 yazında, Londra'da bir retrospektif sergisinin açılacağını öğrendiğimde kendisine sordum: "Paris'te böyle bir sergi ne zaman açılacak?" Tarif edemeyeceğim bir jestle beraber şu yanıtı verdi: "Kimse kendi ülkesinde peygamber olamaz." Özgürlüğün ta kendisi: Modern sanatçıların çoğunun bir gulyabani gibi gördüğü basmakalıp sözlerden bile korkmaz... Bu kısa özette birçok şey eksiktir; birçok karşılaşma, birçok şairin, birçok ünlü sanatçının ve hoşlandığı ve kendisinden hoşlanan birçok kadının isimleri burada anılamadı. Fakat *Valizdeki Kutu*'yu (*La Boite en Valise*) (1941) ve *Yeşil Kutu*'yu (1934) anmamak olmaz. İlki, hemen hemen tüm yapıtlarının minyatür birer röprodüksiyonunu içerir. Diğerinde ise doksan üç belge vardır: 1911-1915 yıllarına ait fotoğraflar, desenler, hesaplamalar ve notlarla beraber *Gelin*'in renkli bir çizimi. Bu belgeler, *Büyük Cam*'ın (henüz tamamlanmamış) bir anahtarıdır: "Resmime ilişkin her detayın açıklanacağı bir kitap ya da bir katalog yapmak istedim."[8]

8 Alain Jouffroy'un *Une révolution du regard* başlıklı (Paris, 1964) kitabının "Conversations avec Marcel Duchamp" başlıklı bölümü. Daha sonra, 1967 yılında, bu deneme yazılıp bittikten sonra, *Yeşil Kutu*'dakileri tamamlayan ve zenginleştiren yeni bir notlar derlemesi daha basıldı. Yeni derlemenin başlığı *A l 'infinitif*; ayrıca *Beyaz Kutu* adıyla da tanınıyor. *Büyük Cam*'la ilgili düşünceleri barındıran, henüz yayınlanmamış başka notlar da bulunuyor olabilir.

Hazır-yapıtlar, sanatçının keyfî bir jesti nedeniyle, sadece bunları seçmiş olması sonucu sanat yapıtlarına dönüşen anonim nesnelerdir. Bunun bir sonucu olarak, bu jest "sanat nesnesi" kavramını da yıkar. Eylemin özünde karşı çıkma vardır; sözcük oyununun plastik eşdeğeridir; biri anlamı yıkar diğeri de değer düşüncesini. Hazır-yapıtlar başka bazı modern yaratımlar gibi anti-sanat (anti-art) değildir, onlar *a-rtistiktir.* Ne sanat ne de anti-sanat; ikisinin arasında, boş bir bölgede bulunan bir şey, kayıtsız. Hazır-yapıtların anlamı üzerine bunca yorum ortaya atılması –muhtemelen bazıları Duchamp'ı kahkahalara boğardı– plastik sanatlardan ziyade eleştiri ve felsefe ile bağlantılı olduklarını ortaya koyar. Güzel mi çirkin mi olduklarını tartışmak aptalca olur çünkü güzellik ve çirkinliğin ötesindeler; onlar birer sanat yapıtı değil, yapıtların yanına eklenen birer soru ya da olumsuzluk işaretidir. Hazır-yapıt yeni bir değer katmaz: Bizim değerli bulduklarımızı alaya alır. Aktif bir eleştiridir. Sıfatlardan oluşan kaidesi üzerinde oturan sanat yapıtına atılan bir tekmedir. Eleştiri eylemi iki aşama barındırır. Birinci aşama, hijyenle, entelektüel temizlikle ilgilidir: Hazır-yapıt, zevk kavramına karşı bir eleştiri ortaya koyar. İkinci aşama ise sanat yapıtı kavramına karşı bir saldırı mahiyetindedir.

Duchamp'a göre zevk de zevksizlik kadar tehlikelidir. Bu ikisinin arasında öze ilişkin bir fark olmadığını hepimiz biliyoruz –dün zevksizlik olarak görülen, bugünün zevkine hitap edebiliyor– ama zevk nedir ki? Nedenini kesin bir bilgiye dayanarak açıklayamadan herhangi bir şeyi hoş, güzel, çirkin, olağanüstü ya da harika bulmak; belki işçiliğinden, yapılışı, tarzı, kokusu ya da markasından etkilenmek. İlkel insanların herhangi bir zevki yoktu; içgüdüleri ve gelenekleri vardı. Bazı arketipleri neredeyse içgüdüsel bir şekilde tekrar üretiyorlardı. Zevk muhtemelen ilk şehirlerle birlikte ortaya çıkar, devletle ve sınıfların ayrışmasıyla.

Modern Batı dünyasında, Rönesans'la başlar ama kendisinin farkına varması ancak barok dönemde gerçekleşir. 18. yüzyılda saray ahalisinin, daha sonraları, 19. yüzyılda ise sonradan görmelerin ayırt edici özelliğine dönüşür. Günümüzde, popüler sanat yok olmuşken, kitlelere yayılma eğilimi gösterir. Zevkin ortaya çıkışı, dinsel sanatın silinip kaybolduğu döneme denk gelir; yükselişi ve öne çıkması ise, her şeyden önce, sanat nesnelerinin piyasada serbestçe dolaşıma çıkabilmesi ve burjuva devrimi sayesinde gerçekleşir. (Bununla tamamen aynı olmasa da büyük benzerlik gösteren bir durum, Çin ve Japonya'nın tarihlerinde farklı dönemlerde ortaya çıkmıştır.) "Zevkler (ve renkler) tartışılmaz" diye geçiyor atasözünde. Gerçekten de zevk, sınanmayı ve yargılamayı reddeder: Gurmelerin işidir bu. İçgüdü ve moda, tarz ve talimat arasında bocalar. Hem duyumsal hem de sosyal anlamda yüzeysel bir sanat düşüncesidir: Hem insanın içinde bir gıdıklanmaya sebep olur hem de fark yaratan bir işaret koyar. İlk durumda, sanatı duyuma indirger; ikincisinde ise kanın arılığı ve ten rengi kadar tesadüfi ve gizemli bir gerçekliğe dayalı bir sosyal hiyerarşi oluşturur. Bu olgu günümüzde daha fazla dikkat çekmeye başladı: Resim, empresyonizmden bu yana, malzemeye, renge, desene, dokuya, duyarlığa, duyuma dönüşmüş durumda. Düşünce, boya tüpüne indirgendi; izleme ve düşüncelere dalma ise duyuma.[9] Hazır-yapıt, "retinal" ve sadece elle gerçekleştirilen sanata karşı bir eleştiridir: Duchamp, "el melekelerinin" güçlü olduğunu kendine kanıtladıktan sonra bu "melekelere" duyulan boş inançtan koptu. Sanatçı, bir imalatçı değildir; yapıtları da işçilik ürünü değil, birer eylemdir. Bu tavrında, Rimbaud'nun yazı

9 Duchamp'a göre, empresyonizmden, fovizmden ve kübizmden soyutlamaya ve optik sanata kadar tüm modern sanat "retinal" özellik taşır. Bunun istisnaları gerçeküstücülükle beraber Seurat ve Mondrian gibi bazı özel vakalardır.

kalemi karşısında duyduğu isteksizliğin –belki de bilinçsiz– bir yansımasını görebiliriz: *Quel siècle à mains!*

Hazır-yapıt, ikinci aşamada, hijyenden öteye geçip sanatın eleştirisine doğru yol alır. Uygulama düşüncesini eleştiren Duchamp'ın arzusu, biçimle içeriği birbirinden ayırmak değildir. Sanatta önemli olan tek şey biçimdir ya da daha doğrusu biçim, anlam yayar. Anlamı, biçim ortaya çıkarır; biçim, bir anlam üretme aygıtıdır. Fakat "retinal" sanatın başlattığı anlam üretme süreçleri bir anlam ifade etmez: Bunlar sadece izlenimler ve duyumlar yaratır, salgılara ve boşalmalara neden olur. Hazır-yapıt, bu anlamsızlığın karşısına kendi nötrlüğünü, anlam üretmeyişini koyar. Bu nedenle de güzel, hoşa giden, itici ya da hatta ilgi çekici bir nesne olamaz. Gerçek anlamıyla nötr bir nesne bulmak kadar zor bir şey yoktur: "Aynı işlemi sık sık tekrar ederseniz kısa süre sonunda çok güzel olmayacak hiçbir şey yoktur, ben de bu nedenle hazır-yapıtlarımı sınırlı bir sayıda tutmak durumunda kaldım."[10] Eylemin tekrar edilmesi hızlı bir bozulmaya neden olur, yeniden zevke dönüşür yapılanlar. (Taklitçilerinin genellikle dikkate almadıkları bir durum.) Yerinden edilen, ilk bağlamından –yararlılık, propaganda, süsleme– çıkarılıp alınan hazır-yapıtlar, tüm anlamlarını birdenbire yitiriverir ve boşlukta duran bir nesneye, kaba bir şeye dönüşürler. Sadece bir an için böyledir bu; insan tarafından manipüle edilen her şeyin anlam üretmeye yönelik kaçınılmaz bir eğilimi vardır. Çivi ve ütü, yeni katıldıkları hiyerarşinin içine girer girmez, gözle görünmeyen bir değişikliğe uğrarlar ve üzerinde düşünülecek, incelenecek ya da rahatsızlık yaratacak birer nesneye dönüşürler. Hazır-yapıtı "düzeltme" ihtiyacı da

10 "Conversations avec Marcel Duchamp" / "Marcel Duchamp ile Söyleşiler" Alain Jouffroy'un 1964 yılında Paris'te yayınlanan *Une révolution du regard/ Bakışta Bir Devrim* başlıklı kitabından bir bölüm.

buradan doğar: İroninin eklenmesi anonimliğini ve nötrlüğünü korumasına yardımcı olur. Tantalos'un çabalaması gibidir bu çünkü anlamın ve ardından gelen hayranlık ya da kınamanın, nesneden koptuktan sonra yaratıcıya yönelmesini engellemek mümkün olabilir mi? Nesne anonim olsa da onu seçen kişi anonim değildir. Hatta şunu da ekleyebiliriz: Hazır-yapıt bir yapıt değildir, sadece bir sanatçının yapabileceği bir jesttir ve herhangi bir sanatçının değil, tam da Marcel Duchamp'ın yapacağı bir jesttir. Eleştirmenlerin ve bilgi sahibi izleyicilerin, genellikle ne ifade ettiğini anlamayı başaramasalar da bu jesti "anlamlı" bulmaları son derece normaldir. Nesneye duyulan hayranlıktan jesti yapan kişiye duyulan hayranlığa geçiş süreci bir anda yaşanır ve fark edilmesi mümkün değildir: Çember böylece kapanır. Ancak bu çember kapandığında içinde sadece biz kalırız: Duchamp hızlı bir hamleyle çoktan dışarı atmıştır kendini ve ben bu notları düşerken satranç oynamakla meşguldür.

Bir taş başka bir taşa, bir tirbuşon başka bir tirbuşona benzer. Taşların birbirine benzemesi doğal ve kasıtsızdır; üretilmiş nesnelerin arasındaki benzerlik ise yapay ve kasıtlıdır. Tirbuşonların birbirinin aynısı olması, anlamlarının bir sonucudur: Bunlar tıpa çıkarmak için yapılmış nesnelerdir; taşların birbirlerine benzemesinin ise kendi içinde özel bir anlamı yoktur. En azından doğa karşısındaki modern tavır budur. Fakat bu tavır her zaman böyle değildi. Roger Caillois bazı Çinli sanatçıların çok güzel buldukları bazı taşları seçtiklerine ve sadece üzerlerine isimlerini yazarak ya da kazıyarak bunları sanat eserlerine dönüştürdüklerine işaret eder. Japonlar da taş toplar ama daha çileci bir tavırla, pek de güzel, tuhaf ya da olağandışı olmayan taşları tercih ederler: Sıradan yuvarlak taşları toplarlar. Birbirinden farklı taşları toplamakla birbirine benzeyen taşları aramayıp bulmak, aslında aynı arayışı ifade eder: Şu ya da bu şekilde doğanın yaratıcı olduğu gösteri-

lir. Binlercesinin arasından bir taşı seçmek ve bir taşı alıp ona isim vermek arasında da bir fark yoktur. İnsan benzeşim yoluyla doğaya isim verir; her isim bir metafor barındırır: Kızıldeniz, Cehennem Kanyonu. Sanatçının ismi –ya da imzası– mekânı–ya da taşı– isimlerin dünyasına ve hatta anlamlar evrenine dâhil eder. Duchamp'ın yaptığı eylem, nesneyi daha önceden sahip olduğu anlamdan koparır ve ismi de içi boş bırakır: Üzerinde hiç şişe olmayan bir şişe rafı. Çinli doğa ile bir olduğunu ifade eder; Duchamp ise onarılamaz ayrılığını. İlkinin jesti bir yüceltme, bir övgüdür; ikincisi bir eleştiri yönlendirir. Çinliler, Yunanlılar, Mayalar ve Mısırlılar için doğa canlı bir bütündü, yaratıcı bir varlıktı. Bu nedenle Aristoteles için sanat taklittir: Şair, doğanın yaratıcılığını taklit eder. Çinli, bu düşünceyi son noktasına taşır: Bir taşı seçip alır ve üzerine imza atar. Yaratılmış bir parçanın üzerine ismini yazar ve imzası bir tanınırlık ifade eder. Duchamp, üretilmiş bir nesneyi seçip alır: Bir reddetme tavrı olarak üzerine ismini yazar ve bu jesti, bir meydan okumadır.

Çinli sanatçının jesti ile Duchamp'ınki karşılaştırıldığı zaman üretilmiş nesnenin olumsuzluğu ortaya çıkar. Eski insanlar için doğa bir tanrıçaydı ve bunun da ötesinde tanrıların yaratıcısıydı. Tanrılar da yaşam enerjisinin üç halinin tezahürüydüler: Doğum, eşleşme ve ölüm. Tanrılar doğar ve onların doğumu evrenin doğumuyla eş anlamlıdır; âşık olurlar (kimi zaman bizim kadınlarımıza vurulurlar) ve yeryüzü yarı tanrılarla, canavarlarla ve devlerle dolar; ölürler ve ölümleri zamanın sonu ve yeniden başlamasıdır. Nesneler doğmaz, onları biz üretiriz; cinsiyetleri yoktur; ölmezler, eskirler ve gereksiz hale gelirler. Mezarlıkları ya çöp kutusudur ya da geri dönüşüm fırını. Teknoloji nötr ve kısırdır. Günümüzde teknoloji modern insanın doğasına dönüşmüştür, bizim yaşam alanımızı ve ufkumuzu oluşturur. Elbette insan elinden çıkan her yapıt doğanın reddi niteliğindedir ama

aynı zamanda doğa ile aramızda bir köprü oluşturur. Teknoloji, doğayı daha radikal ve daha kesin bir şekilde dönüştürür, onu kovar. Ünlü doğaya dönüş kavramı, teknoloji dünyasının doğa ile aramıza girdiğinin bir kanıtıdır. Bir köprü değil bir duvardır. Heidegger teknolojinin nihilist olduğunu çünkü güç arzusunun en kusursuz ve en etkin örneğini oluşturduğunu söyler. Bu açıdan bakıldığında hazır-yapıt iki yönlü bir reddetmeye dönüşür: Hem jest hem de nesnenin kendisi bu reddetmenin bir parçasıdır. Duchamp, yeryüzü cennetleri ve cehennemlerine asla özlem duymamakla birlikte teknolojiye de hiç hayran değildir. İroninin devreye sokulması teknolojinin de reddi demektir çünkü teknolojiyle üretilen nesne, bir hazır-yapıta –gereksiz bir şeye– dönüşür.

Hazır-yapıt iki ucu keskin bıçaktır; bir sanat yapıtına dönüşecek olursa kutsalları yıkma özelliğini yitirir; nötrlüğünü koruyacak olursa jesti yapıta dönüştürür. Duchamp'ın takipçilerinin pek çoğu bu tuzağa yakalandılar: Bıçaklarla gösteri yapmak hiç de kolay değil. Bir koşul daha var: Hazır-yapıt uygulaması, mutlak bir kayıtsızlık gerektirir. Duchamp tablolarından çok küçük paralar kazandı –birçoklarını dağıttı– ve hep mütevazı bir hayat sürdü diyebiliriz, özellikle de günümüzde ünlü bir ressamın kazandığı meblağlar düşünüldüğünde. Parayı hafife almak önemli bir tavır ama yapıtlar ortaya koymak, kendini bir yapıta dönüştürmek arzusuna karşı koymak bundan çok daha zor. Bence Duchamp ironi sayesinde bunu başardı. Hazır-yapıt, onun için Diyojen'in fıçısı işlevi gördü çünkü nihayetinde onun bu jesti, sanatsal bir işlem olmaktan ziyade felsefi ya da diyalektik bir oyundur: Mizah aracılığıyla bir olumlamaya dönüşen bir reddetmedir. İroni sayesinde askıya alınan ve sürekli bir salınım halinde olan bu olumlama, hep bir eğretilik taşır. Nesnenin de jestin de herhangi bir anlam taşımasına imkân vermeyen bir karşıtlık oluşturur, hem ahlaki anlamda hem de bir oyun olarak, saf bir eylemdir: Elleri

temizdir, uygulaması hızlı ve kusursuzdur. Saflık, jestin herhangi bir *seçimi* andırmayacak şekilde gerçekleştirilmesini gerektirir: "Hazır-yapıtın seçilmesi en büyük sorundu. Seçilen nesne [...] beni estetik açıdan herhangi bir haz verdiği için etkileyen bir nesne olmamalıydı. [...] Kendi beğenimin de tamamen saf dışı bırakılması gerekiyordu. Kesinlikle ilginizi çekmeyen bir nesne seçmek oldukça zordur; sadece nesneyi seçtiğiniz gün için değil, daha sonrasında da farklı bir özellik taşımayacak, günün birinde güzel, hoş, göze hitap eden ya da çirkin bir şeye dönüşme ihtimali olmayan bir nesne seçmek..."[11]

Seçimin buluşma ile bir benzerliği vardır ve bu nedenle bir tür erotizm içerir, umutsuz ve hiçbir büyüsü olmayan bir erotizm: "İleri bir tarihte (şu gün, şu tarihte, şu dakikada) *bir 'hazır-yapıtı'* seçmeyi kararlaştırmak. Önemli olan bu dakiklik, bu anındalıktır... Bir tür randevulaşmadır bu." Hiçbir sürpriz içermeyen bir buluşma diyebilirim buna, kayıtsızlığın kısır zamanında bir buluşma. Aslında hazır-yapıt sadece diyalektik bir oyun olmakla kalmıyor, aynı zamanda çileci bir uygulama, bir tür arınma yolu. Gizemcilerin uygulamalarından farkı ise kutsal güçle birleşmeyi ya da ilahi gerçek üzerine düşüncelere dalmayı amaçlamıyor olmasıdır: Randevuya gelecek kimse yok, amaç da düşüncelere dalmamak." Hazır-yapıtın zihinde yerleştiği yer bir boşluktan ibarettir: "İçinde hiçbir şişenin bulunmadığı ve artık gözün hiç ilişmediği ama var olduğu bilinen, *baş* çev*irerek* bakılabilen bir nesneye dönüşen ve varoluşu benim bir gün yaptığım bir jestle belirlenen şişe rafı..."[12] Kendi üzerine geri dönen ve kendini yalanlayan bir nihilizm: Bir hiçliği tahta oturtmak ve o tahta oturduğu an itibariyle hem onu hem de kendini yadsımak. Bu

11 Alain Jouffroy, agy., bkz. not s. 29.

12 Alain Jouffroy, agy, bkz. not. s. 29.

sanatsal bir hareket değil, içsel bir özgürleşme hareketinin icadıdır. *Kusursuz Bilgeliğin Büyük Sutrası*'nda[13] her birimizin Bodhisattva'nın mutluluğuna erişmek için çaba harcamamız gerektiği söylenir, hem de Bodhisattva'nın hiçlik, boş bir isim olduğunu bile bile. Duchamp'ın *kayıtsızlığın güzelliği* dediği de budur işte. Başka bir deyişle: Özgürlük.

Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta, çağımızın en kapalı yapıtlarından biridir. Onu diğer modern metinlerin pek çoğundan ayıran özelliği –zira ne de olsa bu resim bir metindir– yazarın bize bir ipucu vermiş olmasıdır: *Yeşil Kutu*'daki notlar. Daha önce de söylediğim gibi yarıda bırakılmış bir ipucudur bu, tıpkı *Büyük Cam*'ın kendisi gibi; dahası, notlar da kendilerince bir bilmece daha oluşturur, sağa sola savrulmuş, derlenip toplanması ve deşifre edilmesi gereken göstergeler sunar. *Gelin* ve *Yeşil Kutu* (ve buna şimdi *Beyaz Kutu*'yu da eklemek gerek) birbirinin yansımasını aktaran bir aynalar dizgesi kurar; her biri diğerlerini aydınlatır ve *düzeltir.* Bu gizemli yapıta ilişkin yorumlar saymakla bitmez. Bazıları ciddi bir kavrayış derinliği sergiler[14]. Bunları burada tekrarlamayacağım. Benim amacım betim-

13 *The Large Sutra of Perfect Wisdom*, çev. Edward Conze, Londra: Luzac and Co, 1961.

14 Bunlardan çok etkileyici olan bir tanesi: Michael Carrouges, *Les Machines celibataires,* Paris, 1954. Tablonun en kapsamlı betimlemesi André Breton'un 1935 tarihli *la Phare de la Mariée* (Gelinin Feneri*)* başlıklı makalesinde bulunur. Elinizdeki bu makalenin ilk yayınından sonra, *Büyük Cam*'ın ve işleyişinin eksiksiz betimlemelerini içeren olağanüstü iki deneme daha çıktı. Birincisi: John Golding, *The Bride Strippped Bare by her Bachelors, Even...*, Londra, 1973. İkincisi: Jean Suquet, *Miroir de la Mariée,* Paris, 1974. Suquet daha sonra *Büyük Cam*'da önemli bir yeri olan ama resmedilmemiş bir karakter olan Yerçekimi Jonglörü üzerine başka bir makale daha yayınladı: *Le Guéridon et la Virgule,* Paris, 1976.

lemek: İleride İspanyolcaya yapılacak bir çeviri için bazı notlar düşmek istiyorum. Başlıktan başlıyorum: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même / Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta.* Bu değişken ve dolambaçlı cümleyi çevirmek kolay değil. Öncelikle, *mise à nu* tam anlamıyla çıplak ya da giysilerini çıkarmış demek değil. Çok daha enerjik bir ifade: Soyulmuş, sergilenen. Herkese açık bir etkinliği ya da bir ritüeli düşünmemek mümkün değil: Tiyatro (*mise en scène*, sahneye koyma), idam cezası (*mise à mort*, öldürme.) "Nişanlı" ya da "talip" gibi beklenen sözcüklerin yerine "bekâr" sözcüğünün kullanılması, erkek ile kadın arasındaki aşılması mümkün olmayan uzaklığı ifade eder: Bekâr, bir talip bile değildir ve gelin asla evlenmeyecektir. Çoğul kullanımı ve iyelik eki, erkeklerin alt konumunu daha da vurgular: Çokkocalılıktan ziyade bir sürüyü düşündürür.

Duchamp'ın hemen sonra eklediği *même/hatta* belirteci de çok tartışıldı. Eleştirmenlerden birine göre buradaki gönderme çok açık: *La Mariée m'aime*/Gelin beni seviyor. Bu yorum "même" ve "m'aime" ifadelerinin aynı şekilde okunmasına dayanır. Ancak Duchamp bu yorumu defalarca reddetmiştir. Pierre Cabanne'la olan söyleşilerinde bu belirteci, özellikle hiçbir anlam taşımadığı ve resimle de resmin ismiyle de hiçbir bağlantısı olmadığı için eklediğini bir kez daha tekrar etmiştir. Belirteç, "belirteçselliğin" güzel bir kanıtıdır: Hiçbir anlam ifade etmez. Başka bir söyleşide, *même*'in ona aslında Dr. Faustroll'un maymunu Bosse-de-Nage'ın tekrarlayıp durduğu, bir tek hecenin peş peşe yinelenmesinden ibaret Ha-Ha sözünü hatırlattığını söyler. *Hatta* belirteci, ikirciği ortaya koyar, iki solventi bir arada barındıran sözel bir kapsül: Hem ironiyi hem de kayıtsızlığı içerir. Taocuların *ne o ne de bu* sözü gibi. Bu belirteç, *Büyük Cam*'ı ve konusunu tam anlamıyla bir *sergilemeye/ekspozisyona (ex-position)* dönüştürür, sözcüğün hem fotoğraftaki anlamıyla hem de dinsel

ve dindışı anlamlarıyla. Yapıtın tüm ögeleri zaten adında mevcut: Kaba mizah, mit, erotizm, sözde bilimsellik ve ironi.

Parçaların her birinin ismi de farklı bir anlam taşır –ya da pek çok anlam taşıyor demeliyiz– ve bunlar da plastik kompozisyonun anlamını tamamlar. Kimi zaman tamamlar kimi zaman da tam tersini söyler. Bize yol gösteren işaretlerdir bunlar, kimi zaman doğru yolu kimi zaman yanlış yolu gösterirler, tıpkı *hatta* belirteci gibi. Gelinin isimleri Arzu-Motoru, Yabanarısı ve Asılmış Kadın'dır (Moteur-Désir, Guêpe ve Pendu Femelle.) Henri-Pierre Roché'ye göre Gelin, peygamber böceğiyle yusufçuğun birleşmesinin bir ürünüdür. Carrouges da ayrıca *mariée* yani *gelinin,* bir gece kelebeği olan *noctuelle*'e Fransa'da halk arasında verilen bir isim olduğunu keşfetmişti. Bekârlar grubunun, karanlık bir dizi ismi var: Bekâr Makinesi, Dokuz Erkek Kalıbı ve son olarak Üniforma ve Önlük Mezarlığı (Machine célibataire, Neuf Moules Mâliques, Cimetière des Livrées et Uniformes.) Başlangıçta erkek kalıplarının sayısı sekizdi, muhtemelen sayılarla ilgili bir nedenle Duchamp daha sonra bir tane daha ekledi. Dokuz, büyülü bir sayıdır, *aura*sı vardır. Üçün katlarından biridir ve üç de Hint-Avrupa halklarının dünya görüşünün yoğunlaştığı sayıdır; binlerce yıldır bu insanların düşünce sistemlerine şekil vermiştir, hem kutsal Veda metinlerinin Hindistan'ında hem de modern Avrupa'da. Erkekler, birer kalıptır; arzu dolu ruhları ve yaşam nefesleri olan havagazıyla şişirilmiş boş birer giysidir – İspanyolcadaki *machotes* sözü bunlara harika uyar. Dokuz farklı erkek ailesini ya da kabilesini temsil ederler: Jandarma, zırhlı asker, polis memuru, papaz, komi, gar şefi, büyük mağazalardaki teslimatçı, uşak ve cenaze taşıyıcı. Bundan daha karamsar bir liste olamaz. Üniforma ve Önlük Mezarlığı'nın bir diğer adı da Eros Matrisi (Matrice d'Éros.) Bir yazar buradaki çift anlamlılığa işaret etmişti. Fransızcada "matrice" öncelikle "rahim" demek,

bu nedenle bekârların mezarlığı aynı zamanda onların yeniden hayat buldukları bir alan olur. Fakat sözcüğün diğer anlamı, bu yoruma tam olarak katılmamı engeller çünkü "matrice" ayrıca "kalıp" anlamı da taşır. Buradaki dokuz erkek dokuz prototiptir. Belirsizlik yeniden kendini gösterir, bu defa Platoncu arketiplerle mekanik kalıplar arasında.

Diğer kısımlar, işlevlerini ifade eden isimler taşır ama yine de bazı karşıtlıklar ve belirsizlikler içermeye devam eder. Bulundukları yerleri ve işleyişlerini daha sonra anlatacağım için burada kendimi sadece isimlerini sıralamakla sınırlayacağım: Samanyolu, Üstteki Yazıt ya da Üç Piston, Dokuz Atım, Sürgü, Kızak ya da Yük Arabası, Su Değirmeni, Şelale (gözle görülmez), Elek ya da Şemsiyeler, Kılcal Borular, Çikolata Öğütücü (Süngü, Kravat, Silindir ve Louis XV Şasisi'nden oluşmakta), Makas, Gelinin Ufuk-Giysisi, Boks Maçı (resmedilmemiş), Görme Tanıkları, Yerçekimi İşleyici ya da Yerçekimi Jonglörü ya da Mekân Müfettişi (resmedilmemiş.)

Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta, iki metre yetmiş santimetre yüksekliğinde ve bir metre yetmiş santimetre genişliğinde, iki kat cam üzerine yağlıboya ile yapılmış ve iki kat kurşun kablo ile yatay olarak tam ortasından ikiye bölünmüştür. 1923 yılında son haliyle *kesinlikle tamamlanmamış olarak bırakılan Büyük Cam*, ilk defa 1926 yılında, Brooklyn Müzesi Uluslararası Modern Sanat Sergisi'nde gösterilmiştir. Müzeden, o dönemde eserin sahibi olan kişinin konutuna götürülürken kırılmış; bu durum ne yazık ki seneler sonra fark edilmiştir ve Duchamp'ın *Büyük Cam*'ı onarması 1936 yılını bulmuştur. Aynı zamanda hem ufuk çizgisi hem de Gelin'in şeffaf giysisi olan ayırma çizgisi paramparça olmuş, geriye iki metal çubuk arasında duran ince bir cam şerit kalmıştır sadece. *Büyük Cam*'ın çatlak yüzeyi, eski savaşçıların katıldıkları seferlerin canlı bir

haritasına dönüşen yaralı bedenlerini hatırlatır. Duchamp, bu konuda, Sweeney'e şunları itiraf eder: "Bu çatlakları seviyorum çünkü kırılmış bir cama benzemiyorlar. Bir biçimleri, simetrik bir mimarileri var. Dahası, benim sorumlusu olmadığım tuhaf bir kasıt görüyorum onlarda, bir şekilde hoşuma giden ve saygı duyduğum *ready made* bir tasarım." Tüm radikal şüphecilikler gibi Duchamp'ın şüpheciliği de açıktır ve nihayetinde bilinmeyenin varlığını kabul eder. Sainte-Geneviève Kütüphanesi'nde felsefi düşüncelere odaklanarak geçirdiği zamanlarda Pyrrhon'la ilgilenmiş olması boşuna değil. Rastlantı, bizim ötemize geçen bir tasarının tezahürlerinden biridir sadece. Bu tasarıya ilişkin hiçbir şey bilmiyoruz, sadece üzerimizde nasıl bir gücü olduğunu görebiliyoruz, hepsi bu.

Büyük Cam'ın üst kısmı Gelin'in alanıdır. Sol uçta karmaşık bir mekanizma bulunur. Bu mekanizma Gelin'in kendisidir ya da daha doğrusu, büründüğü kişiliklerden biri. Lebel, Duchamp'ın Asılmış Kadın olarak adlandırdığı bu merkezi figürün "son derece şematik bir insan profili, belki de başında şapkası ve yüzünü örten küçük bir tül ya da bir duvakla bir kadın figürü" (gerçek bir dul ama kimin dulu?) olabileceğini düşünüyordu. Duchamp ise, Lebel'in aktardığı yorumunda, oldukça gizemli bir açıklama getiriyor konuya: "Gönüllü olarak baş olabilirdi bu, ama tesadüf eseri gönülsüz bir figür görüyorsunuz orada." Burada "baş" sözcüğü insana benzeyen bir biçimi ifade etmez, bütün içindeki bir konumu ve muhtemelen bir işlevi ifade eder. İnsanla olan şüpheli benzerlikler kaza eseridir: Gelin bir makinedir ve insansı özelliği ne biçiminden ne de fizyolojisinden kaynaklanır. Sadece simgeseldir: Gelin, ideal bir gerçekliktir; mekanik biçimlerde tezahür eden ve kendisi de yeni simgeler üreten bir simgedir. Bir simge makinesi. Fakat bu simgeler, ironi aracılığıyla şişer ve deforme olur: Kendi reddini damıtır. Gelin'in işleyişi hem fizyolojik hem mekanik hem ironik

hem simgesel hem de düşseldir. Hareketini besleyen madde, "otomobilin" diye adlandırılan bir salgıdır, kendinden geçmesi elektrikseldir ve çarklarını döndüren fiziksel güç de tutkudur.

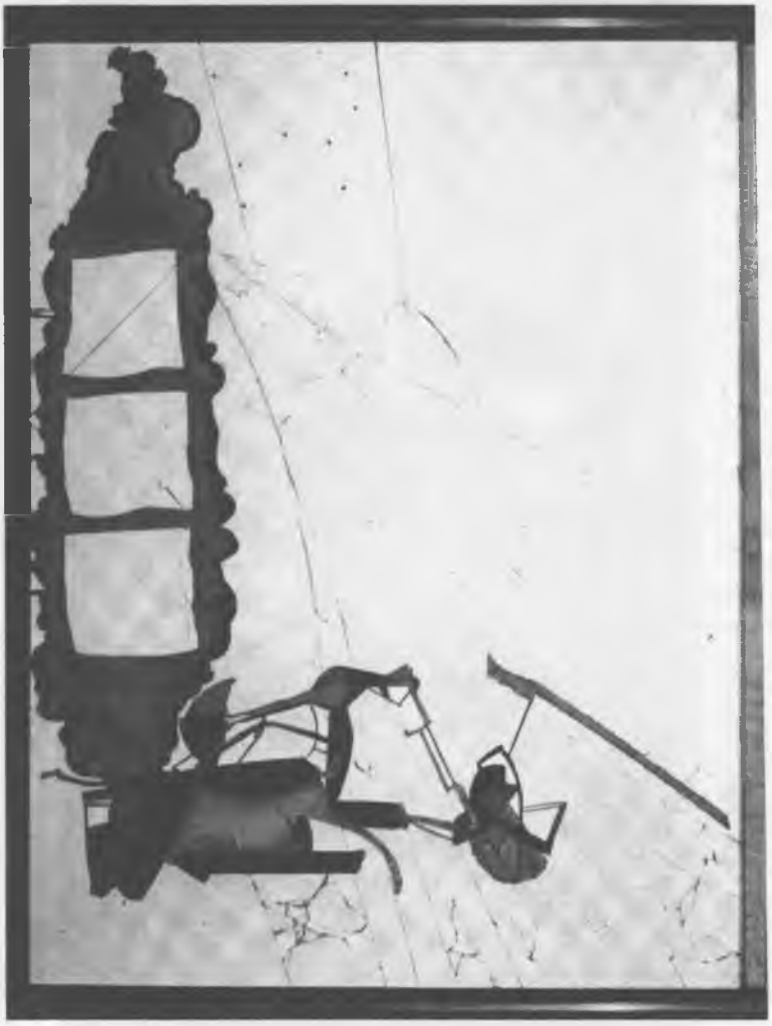
Gelin'i kuşatan gizem, onunla ilgili bilgilerin azlığından değil çokluğundan kaynaklanır. *Yeşil Kutu*, işleyişinin ve morfolojisinin oldukça kapsamlı bir betimlemesini içerir. Bu notlar genellikle birden fazla anlam taşır hatta karşıtlık barındırır; Duchamp'ın "kesinliğin güzelliği" ifadesi, üst-ironiye tabi tutulduğunda belirsizlik ve karışıklıklarla dolu bir tuzağa dönüşür. Aslında bu belirsizlikler ve karışıklıklar Gelin'in bir parçasıdır: Şeffaf duvağını meydana getirir. Diğer parçaları da çözmek ve yapıtı tam anlamıyla kavrayabilmek için organların yerlerini kesin bir şekilde tespit etmek yerine işleyişi anlamaya çalışmak daha çok işe yarayacaktır. Bunu açıkça belirttiğime göre, artık yukarıdan aşağıya ve soldan sağa doğru ilerleyerek, aygıtı oluşturan parçaları tek tek sıralayabilirim.

Üst kısımda bir tür çengel görünüyor. Gelin –Lebel'in başı şapkalı, yüzü de bir duvakla kapatılmış bir kadın figürüne benzettiği siluet– bu çengele asılmış halde duruyor. İnsan figürüyle arasında kurulacak her türlü benzerlik aslında yanıltıcı olsa da, çok tuhaf bir tesadüf görmemek mümkün değil (bu alanda tesadüflerden söz edilebilirse elbette): 1911 tarihli *Dulcinea* (ya da *Portre*), bir çıplağın beş farklı andaki görüntüsünü aynı anda sunar ve tıpkı *Büyük Cam*'ın Gelin'i gibi, oradaki kadın da striptizin başından sonuna dek şapkasını başından çıkarmaz.

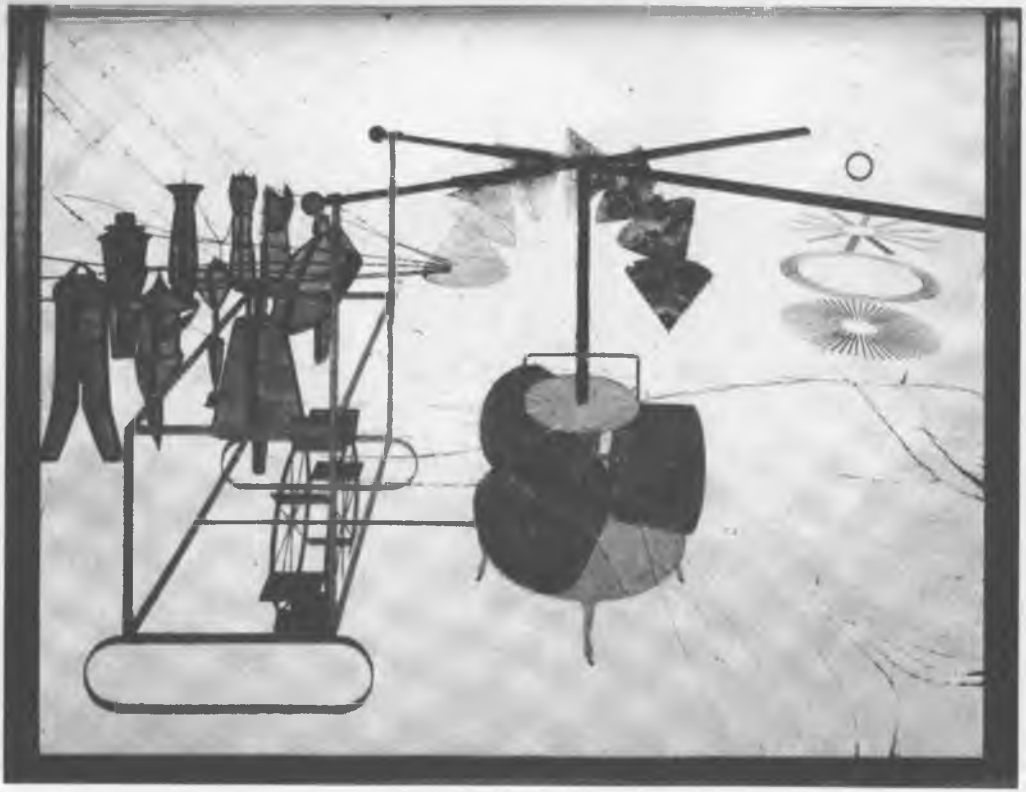
Sağa doğru gidildiğinde, Samanyolu'nun alt kısmında bir zıvana yer alır –bu ifade İspanyolcada karanlık bir sözcük oyunu daha yaratır çünkü *mortaja* aynı zamanda kefen demektir– ve zıvanaya bağlı metal bir direğin ya da sopanın altında ise Arzu Mıknatısı (magnéto-désir) bulunur. Arzu Mıknatısı, bir kafesin

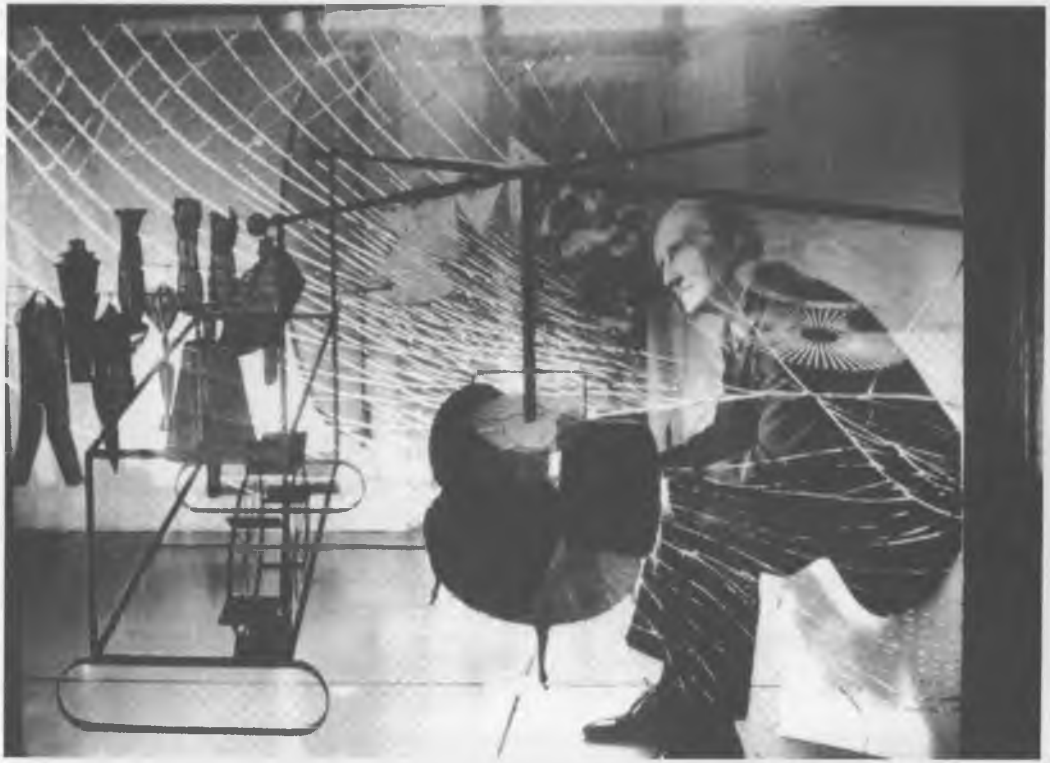


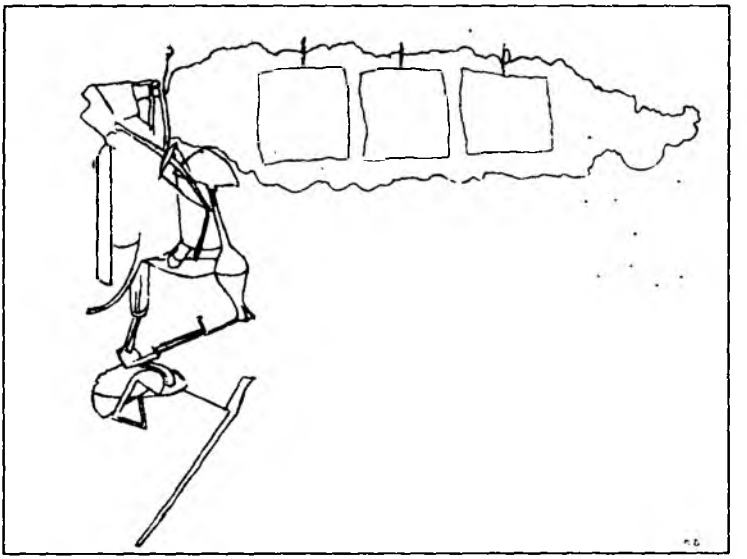
Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak, No. 2* (1912)
Philadelphia Sanat Müzesi

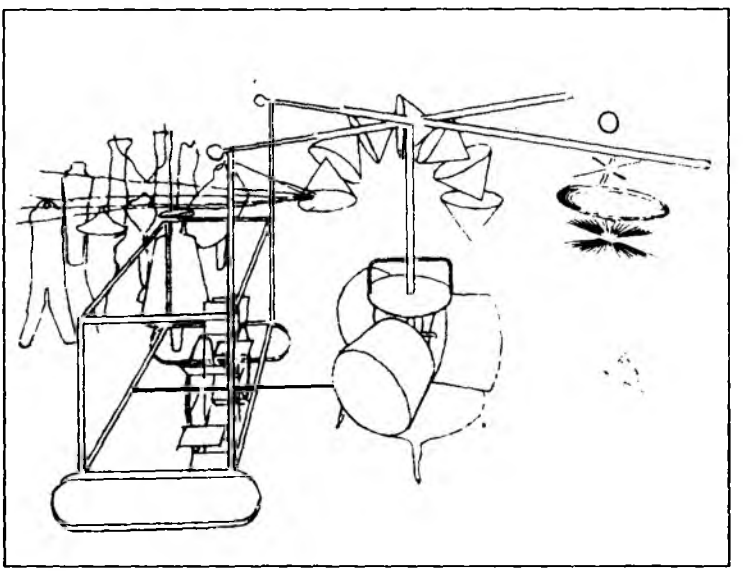


Marcel Duchamp, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyunmuş Gelin, Hatta* (1915-23) Philadelphia Sanat Müzesi









içinde Tel Malzeme'yi barındırır (ama bu görünmez.) Bu malzeme, Gelin'in bir salgısıdır ve o "çiçek açtığında" görünür hale gelir. *Yeşil Kutu*'da söylendiğine göre bu "kalıcı bir aleve" benzer ve "Yerçekimi Makinisti'nin topunu yalar ve onu keyfince hareket ettirir." Arzu Mıknatısı'nın sopası bir tür dingildir, bu nedenle "ağaç-türü" olarak da anılır. "Zayıf silindirli motor" ifadesinin de bu parçaya verilen başka bir ad mı yoksa aksamın içindeki farklı bir kısmın adı mı olduğundan emin olmak zordur. "Ağaç-türü", dingil ya da omurga, bir tür şırınga ya da neştere bağlı haldedir: Bu da Yabanarısı'dır. Yabanarısı'nın çok farklı özellikleri vardır: Ozmos sayesinde Aşk Yakıtı salgılar, Yerçekimi Jonglörü'nün siyah topunun yaydığı Dengesizlik Dalgaları'nı algılamasını sağlayan bir koku duyusuna sahiptir, ayrıca titreşim becerisi sayesinde "ibrenin" atışlarını yönlendirmekle birlikte "Asılmış Kadın'ın ve aksesuarlarının bir ileri bir geri salınmasını" sağlayan havalandırma sistemini de kontrol eder.

Yabanarısı'nın altında "Aşk Yakıtı haznesi ya da utangaç güç" bulunur. Bu erotik yakıt "zayıf silindirli motora gönderildiğinde, Gelin'in durağan hayatının kıvılcımlarıyla (arzu mıknatısı) temas ederek patlar ve arzusunun son noktasına ulaşan bu bakireye çiçek açtırır." "Salınan Küvet" olarak da anılan hazne, "Gelin'in hijyenini" de sağlar. Alt kısımda "Nabız İbresi" dengede durur. "Başıboş bir tasmaya bağlı. Kafeste tutulan hayvanlar kadar özgür"dür. "Nabız İbresi" boşlukta (Gelin'in ufuk-giysisinin üzerinde) salınan bir sarkaç gibi korkutucu bir biçime sahiptir.

Bekâr-Makinesi, "tuğla zemin üzerine kurulu taştan altyapıya sahip bir buhar makinesidir." "Makinenin sıkıntılı bir çark düzeneği" vardır, bu da Arzu-Parçası'nın belirmesine sebep olur. Onun sayesinde buhar makinesi Arzu Motoru'na dönüşür. Fakat bu motorla Gelin'in arasında, daha önce sözünü ettiğim ve Ufuk-Giy-

siyle iç içe geçen "şeffaf camdan soğutucu" bulunur. Bu parçaların *Büyük Cam* üzerindeki yerlerini bulmak çok zordur, ayrıca Gelin'in üzerinde bulunduğu taş mimari de burada görülmez[15].

Gelin'i bu şekilde betimleyişim elbette bir yorumdur. Morfolojisini farklı şekilde açıklayan başka metinler de vardır. Örneğin Richard Hamilton'ın olağanüstü *tipografik tablosunda* "zayıf silindirli motor" ve erotik yakıt haznesi, Asılmış Kadın'ın altında yer alır. Diğer parçaların konumları da hafif farklılıklar gösterir: Hamilton, Asılmış Kadın'ın sağ tarafına Yabanarısı ya da Cinsel Silindir'i yerleştirir; alta tellerin bulunduğu kafesi, bunun da altına yapay kıvılcımlar saçan Arzu Mıknatısı'nı koyar.

Yeşil Kutu, Gelin'in bir tarım aleti olduğunu, bir saban (Ceres'e bir gönderme mi acaba?) bir iskelet, bir böcek, bir Asılmış Kadın, bir sarkaç olduğunu anlatır... "Asılmış Kadın, asılmış bir kadının *olağan perspektifte* aldığı biçimdir ve belki birisi bunun *gerçek biçimini* bulmaya çalışabilir." Başka bir deyişle Gelin'in aldığı biçimler sadece birer görüntüdür, tezahürlerinden biridir. Gerçek biçimi, asıl gerçekliği başkadır. Duchamp, Gelin'in, ne olduğunu bilmediğimiz dört boyutlu bir cismin üç boyutlu bir yansımasının bir yansıması olduğunu söylemişti. Gelin, ideanın kopyasının kopyasıdır. Duchamp'ın gençlik döneminde çok popülerleşen Öklidci olmayan geometriyle ve 15. yüzyılın sonundan itibaren medeniyetimizin hem temelini hem de o temelin temellerini sağlamlaştıran Yeni Platoncu akımla ilgili gö-

15 Duchamp'ın ölümünden sonra keşfedilen ve şimdi Philadelphia Sanat Müzesi'nde bulunan *Veriler: 1. Şelale, 2. Havagazı* (1946-1966) başlıklı asamblajda, taş yapı ve tuğla duvar açıkça görülüyor. İzleyiciler, tuğla duvardaki bir gedik sayesinde Gelin'i görebiliyor, bu sefer üç boyutlu ve ince dallardan bir yatağın üzerine uzanmış halde. Biraz daha ötede, ağaçlıklı tepenin orada, şelalenin gümüş renkli yarım dairesi göze çarpıyor.

rüşler, *Gelin*'de iç içe girer. Burada bilinçli bir etkilenmeden söz etmiyorum: Yeni Platoncu Hermetizmden doğan düşünceler, hiç kendilerini belli etmeden aramızda gezinir, sanki her türlü düşünme ve hissetme şekline nüfuz etmiş, ruhumuza işlemiştir. Bu Platoncu tahayyülün yani duyuların ötesinde bulunan ve bizim de bir gölgesi olduğumuz bir gerçeklik düşüncesinin yanına farklı bir görüş daha eklenir: Lebel'e göre dördüncü boyutla ifade edilen gerçeklik, çiftin zamanı ve mekânı bir tek gerçeklik içinde erittiği tensel birleşme anıdır. Dördüncü boyut erotizm boyutudur. Fakat birleşme var mıdır? Bu soru, henüz cevap verilmeden *Büyük Cam*'ın şeffaflığında yitip gider.

Samanyolu, yapıtın üst kısmının merkezinde bulunur. Bu, üst tarafta asılı duran, en sol kısmı hafifçe pembeleşen (ten rengi diye vurguluyor Duchamp) ama büyük kısmı grimsi olan bir buluttur. Bu bulut, Asılmış Kadın'ın, tırnak içinde, "baş" olarak adlandırdığım kısmından çıkıyor gibidir. Ne var ki Minerva'nın İupiter'in yarık başından çıkışına benzemez bu çıkış; bir makine parçasından söz ederken insan anatomisine ilişkin bir sözcük kullanmak yanlış olmayacaksa, tuhaf bir şekilde, Gelin'in oksiputundan, başının arkasından çıktığı söylenebilir. Roché, bulutu, gazdan bir timsaha benzetir. Michel Carrouges'a göre dev bir tırtıl, Noctuidae (*noctuelle*) olarak ortaya çıkan Gelin'in şekil değiştirmeden önceki hali söz konusudur. Fakat bu hipotez çok makul değildir. Samanyolu, Gelin'in bir önceki biçimi olmaktansa, daha çok "sinematik çiçek açma" anında Gelin'den yayılan bir şeydir.

Bu noktada betimlemeye ara verip bir konuya açıklık getirmeliyim. Duchamp'ın burada kullandığı *épanouissement* sözcüğünün kabul gören çevirisi "çiçek açmadır"[16]. Gelin, çiçek açmaktadır,

16 Paz bu açıklamayı İspanyolca için yapmaktadır ancak yorumları Türkçe için de geçerlidir. (ç.n.)

kendini açmaktadır, haz ile genişlemekte, yayılmaktadır. Bu orgazm değildir, ondan önce gelen duyumlardır. *Yeşil Kutu* bu açıdan çok nettir: Bu çiçek açma, "çıplak gelinin düşüşüne sebep olacak orgazmdan önceki son halidir."

"Ten rengi Samanyolu, 3 Piston'u dağınık olarak sıkıca sarıyor." Stadyumlarda takımların attıkları gol sayısını ya da havaalanlarında uçakların iniş kalkışlarını gösteren panolara benzeyen Pistonlar üç çiviyle asılmış haldedir. Bunlara Fileler (*Filets*) de denir. Duchamp beyaz kare bir kumaş parçasını açık bir pencerenin önüne asmıştı; Fileler, bu kumaş parçasının üç fotoğrafından oluşur: "Hava akımı pistonu, yani hava akımının kabul ettiği ve sonra geri çevirdiği kumaş parçası." Fileler ya da Pistonlar ayrıca Üstteki Yazıt olarak da anılır çünkü işlevleri Gelin'in boşalttıklarını (duyumlarını, buyruklarını) Bekârlara ve Yerçekimi Jonglörü'ne iletmektir. Roché'ye göre bunlar "Başlangıçtaki Gizemdir, Nedenlerin Nedeni, *boş kutular* Üçlemesidir."

En sağda, Samanyolu'nun altında, noktaların bulunduğu bir bölge var: Bunlar Bekârlar'ın Dokuz Atım'ının izleridir. Duchamp'ın böyle eksik bıraktığı başka yerler de vardır ve mekanizmanın işleyişi hakkında bir fikir sahibi olmak istiyorsak tüm bunları dikkate almalıyız. Dokuz Atım'ın bulunduğu bölgenin altında Yansıyan Gölgeler (Ombres Projetés) ve bunların da altında Sıçrayan Sıvının Görüntüsü (Image de l'éclaboussure) bulunmalıydı. Dokuz Atım, Dokuz Atım sonucunda elde edildi. 3 noktadan üç kere ateş edildi ve böylece Erkek Kalıpları'nın sayısına ulaşıldı. Atış oyuncak bir tabancayla yapıldı, kurşun yerine de uçlarına boya sürülmüş kibritler kullanıldı. Sol uçta, ufku gösteren ve *Büyük Cam*'ı ikiye bölen çizginin üzerinde Gelin'in bıraktığı şeffaf kıyafet bulunur. Bu kıyafet doğal olarak görünmez. Daha aşağıda, Bekârların bölgesinde, yukarıda da sözünü ettiğim "küçük kanatlı soğutucu ya da su soğutucusu" yer alır

ve yine görünmezdir. Ufuk çizgisi üzerinde, sağa doğru, Wilson-Lincoln sistemi bulunur. Onu da görmek mümkün değildir. Sözü edilen durum, bir taraftan bakıldığında Wilson'ı diğer taraftan bakıldığında Lincoln'ı gösteren şu prizmaların ürettiği göz aldatmacasıdır. En sağda, hep aynı ufuk çizgisi üzerinde, resmedilmemiş bir karakter daha vardır: Yerçekimi Jonglörü. Bir formu olsaydı, ucundaki tepsinin üzerinde bir bilyenin döndüğü (*Yeşil Kutu*'daki notlardan birinde söylendiğine göre siyah bir bilye), üç ayaklı bir masanın üzerine yerleştirilmiş bir sarmal yaya benzeyecekti. Yerçekimi Jonglörü'nün ufukta –Gelin'in kıyafeti üzerinde– dans etmesi gerekiyordu. Bir yay olduğu için elastik olacaktı ve yukarıya, Dokuz Atım'ın bölgesine kadar uzanıp Gelin'e, onun güçlü alevden diline siyah bilyesini uzatabilecekti.

Büyük Cam'ın alt kısmında, en solda, Dokuz Erkek Kalıbı ya da Üniforma ve Önlük Mezarlığı ya da Eros Matrisi yer alır. Bu üç isim onlar için çok uygun çünkü aslında Bekârlar'ın gerçek bir kişiliği yoktur. Hepsi içi boş bir kıyafetten, Havagazı ile şişen boş birer parçadan ibarettir. "Bekârlar *Gelin*'e mimari bir temel sunmakla yükümlüyken Gelin de bekâreti yücelten bir öğeye dönüşür."

Gelin'in dünyasıyla Bekârların dünyası arasındaki farklar çok büyüktür. Öncelikle "Bekâr-Makinesi'nin *temel formları* kusurludur... yani ölçülebilirdir... *Gelin*'deki temel formların büyüklüğü şöyle böyle hesaplanmıştır, kesin bir ölçmeye tabi tutulmaları mümkün değildir. (*Beyaz Kutu*'da, "Perspektif " başlığı altında tam bu açıklama bulunmaktadır.) Bekârların bölgesinde klasik geometri kuralları hüküm sürer; Gelin'in alanında ise "şöyle böyle" ölçümlerin kendi kurallarını koyduğu özgür bir geometri kendini gösterir. Ölçülmesi mümkün olmayan ve güçlükle görülebilen özgür formların dünyası: Nedenselliğin yitip gittiği ya da geçerliliğini korusa bile aşağıdakinden çok farklı kurallara

ve ilkelere tabi olduğu belirsizlik saltanatı. Bekârların alanı ise ölçünün ve nedenselliğin alanıdır: İki ya da üç boyutlu geometrinin ve bu nedenle de kusurlu formların bulunduğu bir bölgedir. Bu iki kısımda yer alan formlar arasında böyle bir karşıtlığın görülmesi, Duchamp'ın dördüncü boyut ve Öklidci olmayan geometriler gibi modern fizikteki bazı popüler kavramları, kökeni Yeni Platonculukta yatan bir gizemcilik için kullandığını gösteren bir başka örnektir. Plotinus'a, 15. ve 16. yüzyıllardaki takipçilerine göre *bir olan* ve ondan doğan *idealar*, duyularla ölçülmesi mümkün olmayan özgür formlardır. Geometri ideaların gölgesidir. Dahası, gerçek formları görmemize olanak sunan bir çatlak oluşturur. Onları görebiliriz ama hiçbir zaman tam olarak göremeyiz, şöyle böyle görülürler.

Gelin ve Bekârlar arasında, en az bir önceki kadar belirleyici olan başka bir fark daha vardır: "Gelin'in bir yaşam merkezi vardır ama Bekârlar buna sahip değildir. Kömür ya da benzeri bir hammadde sayesinde yaşam bulurlar ve bu madde onların kendilerinden elde edilmez, onlar-olmayandan alınır." Özgürleştirilmiş bir form olan Gelin kendi kendine var olabilir; geometri ve perspektife bağımlı kılınan Bekârlar, Havagazı'nın doldurduğu boş birer kalıptır sadece. Üniforma ve önlüktür bunlar: Bu şekilde elde edilen gaz dolu kalıplar, Yük Arabası'nın okuduğu duaları, Bekâr-Makinesi'nden gelen nakaratı duyacak fakat hiçbir zaman Maskelerinin ötesine geçmeleri mümkün olmayacak: Onlara kendi karmaşıklıklarını geri gönderen bir aynayla çevrelenmiş gibi olacaklar ve istimnaya yakın bir halüsinasyona sürüklenecekler.

Dokuz Erkek Kalıbı, Elek'e Kılcal Borular'dan oluşan bir mekanizma ile bağlıdır ve bu Kılcal Borular da aslında yukarıda açıklanan yöntemle elde edilen "kaprisli uzunluk birimlerinden" başka bir şey değildir. Elek, "gözenekliliğin tersine çevrilmiş bir görüntüsüdür" ve yarım daire oluşturacak şekilde yerleştirilmiş

yedi şemsiyeden oluşur. Eleklerde toz "bir tür renk (pastel ve şeffaf)" olarak kullanılmıştır. Duchamp "cam üzerinde toz" yetiştirir, "dört, altı ay boyunca biriken toz, daha sonra sımsıkı kapatılarak" saklanmıştır. Elek'in üzerinde havayı emen bir pompa vardır ve şemsiyelerin üzerinde de hava akışını kolaylaştıran delikler bulunur. "Eleklerde bulunan delikler, desteklenen bir simetriyle kalıpların şeklini *bir küre halinde* vermelidir." Son şemsiyenin üzerinde, kelebek şeklinde bir "karıştırıcı-vantilatör" vardır. İşlevleri ve iç bölmelerinde gerçekleşen tuhaf dönüşümler düşünüldüğünde Elek'in bir *Dönüşümler Odası* olduğu söylenebilir.

Dokuz Erkek Kalıbı ile Elek'in arasında, Sürgü yer alır. Aynı zamanda Kızak olarak da anılan ve iki çark üzerinde hareket eden bir yük arabasıdır bu. "Özgürleşme kostümü içinde, bağrında Su Değirmeni'nin manzarasını taşır halde" görülür. Değirmen, bir Şelale sayesinde dönmektedir. Bu şelale görünmez ama *Yeşil Kutu*'da "yarım daire çizecek şekilde fışkıran ve Erkek Kalıpları'nın üzerindeki uzak bir yerden gelen bir tür su kaynağı" diye betimlenmektedir.[17] Yük Arabası'nın altındaki kızaklar, yerin altında bulunan bir ray sisteminin üzerinde kaymaktadır. Yük Arabası'nın yapıldığı metal "*yatay olarak özgürleşmiştir,* yatay düzlemde her türlü yerçekimi etkisinden kurtulmuş haldedir." Su Değirmeni, Yük Arabası'nın çarkıdır. Yük Arabası, başka birçok düzeneğin yanı sıra bir de düşmekte olan bir Bénédictine likör şişesini (ya da başka bir versiyonda aynı marka şişenin formunda dört ağırlığı) da barındıran dâhiyane bir mekanizma sayesinde ileri geri hareket edecek şekilde tasarlanmıştır: "İleri gider, bir ağırlık düşer ve onun ileri gitmesine sebep olur. Geri gelir, bu da Kızaklar'ın sürtünmesi nedeniyledir..." Bu ikinci hareket "ileri gitme kuvvetine eşit olan

17 Philadelphia Sanat Müzesi'ndeki *Asamblaj*'da Şelale'yi görmek mümkün olsa da orada da Dokuz Kalıp görülmemektedir.

bir geri gitme kuvvetine dönüşen sürtünmenin dönüşümü olgusunu" ifade eder. Yük Arabası'nın neden özgürleşmiş metalden yapıldığını anlamak böylece mümkün olabilir.

Yük Arabası, ileri ve geri hareketleri sırasında bitmek bilmeyen dualar okuyup durur: "Yavaş hayat. Kısır döngü. İstimna..." Bu dualar, Bekârların *ana temasıdır*, aşağıdaki bekâr hayatının *laytmotifidir*. Dokuzu bunu duyar ve kendilerinin dışına çıkmak, maskelerinden (önlük ve üniformalarından) kurtulmak ister ama yapamaz... Bir tuhaf özellik daha: Bénédictine şişesinin "ağırlığı *gönül indirme* nedeniyle aşağı indiği sırada, yukarı çıkışına oranla daha büyüktür." Yoğunluğu "sürekli değişmektedir, metallerinki gibi sabit değildir." Bénédictine şişesinin bu özelliğini ancak *felsefi* olarak nitelendirebiliriz. Yoğunluğu değişkenlik gösterir ve bu nedenle "kayıtsızlığın verdiği özgürlüğü ifade eder." Yatay ilişkilerin hüküm sürdüğü bir dünyada özenebileceğimiz tek özgürlük de budur.

Çikolata Öğütücüsü, Bekârların alanının merkezinde bulunur. Konumu ve boyutuna rağmen işlevleri oldukça sınırlıdır. "Louis XV Şasisi", merdaneler, "her kenarı üzerinde çok sivri 4 nokta" bulunan bir "Kravat" ve Büyük Makas'ı tutan Süngü'den oluşur. Merdanelerin sürekli dönüyor olması, "kendiliğindenlik ilkesi" ile açıklanır ve şu şekilde özetlenebilir: "*Bekâr kendi çikolatasını kendisi öğütür.*" "Nereden geldiği bilinmeyen" ve "öğütüldükten sonra sütlü çikolata haline gelecek olan" bir çikolatadır bu. Makas, okuduğu dualarla harekete bir ritim katan Yük Arabası'nın ileri ve geri hareketleri sırasında açılıp kapanır.

Çikolata Öğütücüsü'nün yanında Görme Tanıkları vardır. Burada da bazı seslerde ve harflerde yapılan küçücük değişiklikler, din ve hukuk tarihindeki *görgü tanıklarını* farklı bir türe dönüştürür. Görme Tanıkları, göz doktorlarının görme becerisini ölçmek için kullandıkları disklere ve diyagramlara benzeyen üç çember ile temsil edilir. Bu üç çemberin üstünde, daha küçük bir

çember daha bulunur, bunun aslında bir büyüteç olması gerekir. Tüm bu öğeleri birbirine bağlayan hareketten yani tüm bu parçaların birbirlerine bağlı olan yaşamlarından söz edeceğim zaman Görme Tanıkları'na geri döneceğim.

Görme Tanıkları'nın altında "Akış Eğimi ya da Düzlemi" yer alır. Bir kızak ya da "daha doğrusu bir tirbuşon" görünümündedir. Bekârlar bölgesinde bulunan bu kısım, Gelin'in bölgesindeki Dokuz Atım'la bazı benzerlikler taşır. Sıçrayan Sıvının Bölgesi diye adlandırılır ve ucunda, üzerinde dokuz delik bulunan hareketli bir ağırlık vardır. Bu ayrıntıların hiçbiri resmedilmemiştir. Aynı durum, Görme Tanıkları'nın üst kısmında, hafifçe solda bulunan Boks Maçı için de geçerlidir. Burada bir ringe çıkmış iki boksörle karşılaşmayız, üç tepe üzerine yerleştirilmiş üç hedefe atılan bir "savaş bilyesi" söz konusudur. Bilyenin bir tepeye ulaştığı sırada oradaki hedefi vurmasıyla birlikte saat gibi işleyen bir sistem devreye girer ve bunun sonucunda aşağıya iki koç düşer. Bu düşüşün yarattığı sonuçlardan ileride bahsedeceğim. Şimdilik sadece sistemin kırmızı çelikten bir yay ile harekete geçtiğini söylemekle yetineceğim. İşlem tamamlandığında bilye eski yerine döner ve mekanizmanın dişlileri, Gelin'in kıyafetini tutan koçları başlangıçtaki yerlerine götürür.

Okur, burada sunduğum betimlemeyi kendi gözleriyle doğrulamalı. *Büyük Cam*'ı görmek için Philadelphia'ya gitmeye gerek yok; son yıllarda üretilen kopyalardan birini incelemek de yeterli olacaktır. Bence en iyisi ve aslına en sadık olanı, Vicente Rojo'nun asetat kullanarak yaptığı çalışmadır çünkü orijinaldeki şeffaflığı korumayı başarmıştır.[18] Mekanizmayı oluşturan par-

18 Vicente Rojo'nun tasarladığı "valiz-kitap" içinde bulunur (*Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*. Mexico: Era, 1968.) Meksika'da basılan versiyonun içinde bu denemenin ilk versiyonu, Duchamp'ın metinlerinden bir seçki, *Büyük Cam*'ın

çaların işlevlerini daha açık bir şekilde kavrayabilmek için 1965 tarihli krokiye (*Büyük Cam'ın Bitmiş Hali*) bakmak gerekir. Duchamp bu kroki üzerinde, yapıta dâhil olan tüm öğeleri numaralandırmış ve eksik parçaları kırmızıyla işaretlemiştir. Richard Hamilton'ın *tipografik tablosu* da çok iyi bir kaynaktır ve *Yeşil Kutu*'nun George Heard Hamilton tarafından yapılan son derece etkileyici İngilizce çevirisine eşlik etmektedir (1960.) Ayrıca Jean Suquet'nin *Gelin'in Aynası* başlıklı yapıtında bulunan şemalar ve araştırmalarıma bir yön veren *Yeşil Kutu* ve *Beyaz Kutu* gibi önemli kaynakları da burada anmam gerekir.

Büyük Cam, bir gelinin soyulmasının resmidir. Bu *striptiz* bir gösteridir, bir törendir, hem fizyolojik hem de psikolojik bir olaydır, mekanik bir işlem, fiziko-kimyasal bir süreç, erotik ve ruhsal bir deneyimdir ve tüm bunlar üst-ironi ile bir araya gelir ve düzenlenir. Müzikhol, kilise, yalnız bir kadının odası, laboratuvar, havagazı ve patlayıcı fabrikası, bir şelalenin döküldüğü yerdeki açıklık, ruhani bir tiyatro... *Büyük Cam*, hem "neşeli fiziğin" hem metafiziğin resmidir; Asılmış Kadın gibi, erotizm ve ironi arasında dengede durur. *Mümkün olan* ama bizimkinden farklı bir boyuta ait olduğu için gözle görülmeyen bir gerçekliğin şekil bulmasıdır. Ayrıca, hatta özellikle, hareketin statik bir betimlenişidir. Gördüğümüz, bir sürecin içindeki bir andır sadece, Gelin'in "çiçek açma" aşamasına geldiği, soyulması sonucunda ulaşılan ve orgazmını önceleyen bir andır.

Her iki *Kutu*'daki notlar ve Duchamp'ın kendi sözleri, törenin Gelin'le ve onun iradesiyle başladığını gösteriyor. Onun bir "yaşam merkezi"ne sahip olması boşuna değil. Bu yaşam merkezi,

---

asetat üzerine yapılmış bir kopyası, üç renkli plak, dokuz hazır-yapıtın röprodüksiyonunu barındıran bir zarf, Duchamp'ın kendi yazdığı metinlerin röprodüksiyonları ve bir anı portresi yer alır.

aslında Yabanarısı olan Cinsel Silindir'i dengede tutan Nabız İbresi'nin çıkış noktasıdır. "Gelin, temelinde, bir aşk yakıtı (ya da utangaç güç) haznesidir," diye yazıyor *Yeşil Kutu*'da. Gelin'in otonomluğu, egemen oluşu, doğasına özgü bir özelliktir: "Gelin, temelinde bir motordur. Ama utangaç gücünü ileten bir motor olmadan önce *bu utangaç gücün ta kendisidir.*" Bu "Utangaç Güç", "Otomobilin" diye de anılır, aşk yakıtıdır. Peki, bu yakıt nereden gelir? Gelin'in kendisinden: Yabanarısı'nın bir salgısıdır bu. Gelin, arzulu bir motordur ve kendini arzulamaktadır. Özü, varlığı bu arzudur ve bu arzu, duyulardan doğmuş olsa da onlara indirgenemez ve var olma isteğinin ta kendisidir.

Yabanarısı'nın özelliklerinden biri de kendini arzulamasıyla oluşur: Gelin'in bir havalandırma sistemi, bir "iç hava akımı" vardır. Bu hava akımını, *hayat veren bir nefes* ya da Gelin'in ruhu olarak adlandırmak abartılı olmayacaktır. Hava akımı, Nabız İbresi'nin titremesine neden olur. İbrenin titreşimi nedeniyle harekete geçen ve yakıt tarafından yağlanan Cinsel Silindir, "tel hamurundaki damarları beslemesi gereken çiyi, kulak zarına tükürür." Hatırlanacağı gibi teller bir kafesin içinde bulunur ve "çiçek açma" anında "kalıcı bir aleve" dönüşür. Bunların hepsi hazırlık işlemleridir, Gelin'in erotik bir uyanış yaşayan fizyolojisi ve psikolojisiyle bağlantılıdır.

Mekanizmanın farklı kısımlarını dolaşan ve bunları harekete geçiren sıcak hava akımı, arzu duyan ruhun ve buradan hareketle de cinselliğin bir metaforudur. Duchamp, arzuyla gelen iç çekişleri ve iniltileri, yokuşu tırmanan bir aracın motorunun "zafer horlamasıyla sonlanan" hırıltıları ve tıkırtıları gibi hayal eder. Hava akımı –Gelin'in arzusu, âşık ruhu– onun emirlerini iletmekle görevli Üç Piston'a kadar ulaşır. Bu emirlerin sayısı onu bulmaz ve aslında bire indirgenebilir. Bu işlemin iki versiyonu söz konusudur. Birincisinde hava akımı, sıcak bir titreşim halinde, elektrik akımı

ve kıvılcımlar yaratarak bazı kanallardan geçer ve Eros Matrisi'ne ulaşıp Bekârları uyandırır. İkinci versiyona göre –yoksa törenin daha ileri bir aşaması mıdır bu?– Gelin'in iç çekişleri ve arzusuyla oluşan hava akımı, Üç Piston'dan geçer ve alfabetik birimlere dönüşür. Böylece Pistonlar, Üstteki Yazıt'ın dayanaklarına dönüşür. Asılmış Kadın'ın bir parçası –belki de beyni– elektrik tesisatı ya da harf matrisi işlevini üstlenir. Tesisat-matris, içindeki hiçbir işaretin ya da işaret grubunun tekrarlanması mümkün olmayan bir alfabe barındırır. Fonetik değil de ideografik bir alfabedir bu, seslerle değil düşünceyle yazar. Ayrıca içinde eşanlamlılar da yoktur ve başka bir dile çevirisi mümkün değildir. "Sadece kendilerine ve temel birime 'bölünebilen' asal sözcükler" içeren bir sözcük-alfabesidir. Birimler, Üç File'ye, stadyumdaki tarafların skorları gibi kaydedilir. Arzunun bu hareketli ve bir anlık yazıtının yazılışı çok özel olsa da okunuşu evrenseldir.

Bu süre içinde aşağıdaki hayat son derece yavaştır, yoz ve döngüseldir: Yük Arabası, dualar okuyarak bir ileri bir geri gidip durur; Bénédictine şişesi düşer ve yerine geri döner; Su Değirmeni'nin tekerleği döner; merdaneler çikolatayı öğütür; Makas açılıp kapanır. Daha sonra, Gelin'in elektrikle gelen emirleriyle sarsılan Bekârlar, uyuşukluğu bırakır ve kendilerine gelir. Nereden çıktığı bilinmeyen Havagazı, onları şişirir. Basınç, kılcal borulardan geçerek yukarı doğru ilerlemesine neden olur. "Uzunluk birimindeki esneme olayı nedeniyle" Havagazı "katılaşmış [donmuş] çubuklara dönüşür", ya da, *Yeşil Kutu*'daki başka bir nota göre, "ince, katı iğnelere." Duchamp, Havagazı'nın nasıl donduğunu açıklamaz. Basınç nedeniyle harekete geçen iğneler, borularından çıkar, kırılır ve sonsuz sayıda "havadan hafif pula" dönüşür. "Donmuş havagazından" sayısız pulun oluşturduğu "ince bir sis" gibi. Yine de her pul "erkeksi tonunu" korur ve bu nedenle yukarı çıkma eğilimindedir. Erotik arzu, havadan hafif-

tir ve yerçekimi kurallarını hiçe sayar. Pullu-gaz, "yukarı çıkma konusunda bir sabit fikir" tarafından ele geçirilmiştir. Fakat pullar, tam yukarı çıktıkları sırada, ilk şemsiyenin tuzağına düşerler ve şemsiye onları içine çeker. "Üç yönlü labirente" girerler.

Havagazı'nın, bu yedi şemsiyenin içinden geçişi şaşırtıcı bir *derby* gibidir. *Büyük Cam*'ın tümüne egemen olan ve her olaya *ironi* solventinin dâhil edilmesiyle elde edilen iki anlamlılık kanunu burada kendini gösterir. Pulların yolculuğu bir yandan cehenneme doğru bir iniş, yeraltı dünyasına doğru kutsal bir seyahattir, diğer yandan da çocukluğumuzdaki lunapark maceralarına benzer, hız treninde kendimizi tehlikeye attığımız ya da tuzaklarla, aynalarla, hayaletlerle, koridorlarla ve mağaralarla dolu odaların birinden çıkıp diğerine girdiğimiz bir lunapark gezisi gibidir (barok dönemin aynalı labirentlerinin modern çağa özgü basit eşdeğeri.) Oradan buraya taşınan, bir taraftan ötekine çekilen ve geri püskürtülen pullar yön duygusunu yitirir ve solsağ, yukarı-aşağı, ileri-geri gibi kavramlar yok olur. "Erkeksi" formları korumayı başarmışlardı ama bu gidiş gelişler, iniş ve çıkışlar onları öyle bir altüst eder ki bireyselliklerini ve "yukarı çıkma konusundaki sabit fikirlerini" kaybederler. Sadece "bağlılık içgüdüleri" sağlam kalır; kalabalık olma içgüdüleri nedeniyle temel bir sıvının, bir "atalet buharının" içinde çözünürler. Böylece yolculuklarının sonuna gelirler. "Kelebek formundaki [...] vantilatör" çıkışta onları beklemektedir ve dönüş hareketiyle onları "sulandırılmış gliserini hatırlatan" bir maddeye dönüştürür. Havagazı, parfümeri malzemesine ve patlayıcı sıvıya dönüştürülmüştür. Bu haldeyken tirbuşon şeklindeki eğime yönelir ve üç çarpışma yaşar. Çatırtı ve sıçrama.

Patlayıcı sıvı kendini aşağı bırakır ve yukarı doğru itilir. Ama Makas, sözcüğün düzanlamıyla kanatlarını keser ve onu geri

gelmeye ve yolunu değiştirmeye zorlar. Makas, trafik sıkışıklığını açmaktan sorumlu polisler gibi hareketi yönlendirmekle görevlidir. Dokuz delikli Ağırlık sıvıyı toplar, yönlendirir ve yukarı çıkmasını sağlar – yeni bir yolculuk. Sıvı, Görme Tanıkları'nın hücresine sızar. Göz kararması ve dönüşüm: Sıçrayan Sıvı, Damlacıklar Heykeli'ne dönüşür. Çok iyi seçilmiş bir metafor: Bir su fıskiyesinin önünde durup ya da bir buharın yükselişini görüp de, bunun bir anda bir heykele dönüşmesini istemeyenimiz var mıdır? Damlacıklar Heykeli uçmaya devam eder ve "camın üst taraflarına çıkarak Dokuz Atım'la karşılaşır." Fakat yukarı çıkanlar gerçek birer damla değildir; "aynadaki" bir fırlayıştır bu: Her damla, kendi yansımasına dönüşmüştür. Şekil değiştirmeler: Havagazı, katı iğnelere dönüşür; onlar da hafif pullara ve sırasıyla, tepkime vermeyen buhara, patlayıcı sıvıya ve en sonunda da bir bakışın aynasındaki yansımaya.

Damlacıklar Heykeli, bakılan bir şey olmaktan çıkıp, bakan bir şeye dönüşür. Her bakış gibi o da ufuk çizgisiyle (Gelin'in kıyafetini oluşturan bu şeffaflıkla) sınırlıdır. Daha sonra Wilson-Lincoln sisteminin etkilerine maruz kalır. *Yeşil Kutu,* bu dönüşümü çok gizemli bir şekilde betimler: "Aynadaki geri dönüş– her bir damla, ufukta, Wilson-Lincoln sistemi tarafından üç düzlem üzerinde belirtilecek iki figürün perspektif ve geometrik görünümleri arasından geçecek... Aynadaki damlalar, damlaların kendileri değil de görüntüleri, aynı figürün iki halinin arasından geçecek." Damlalar, hâlâ kendileri kalmakla beraber çoktan farklılaşmışlardır. *Büyük Cam*'ın ana temalarından ya da eksenlerinden biri de budur: Biçimler değişir ama özler değişmez. Evrensel anamorfoz: Gördüğümüz her form, başka bir formun yansımış ya da biçimi değişmiş halidir. *Beyaz Kutu, görüntü* (*apparence*) ve *görünüm* (*apparition*) arasındaki farkı çok açık bir şekilde ortaya koyar: Gördüğümüz, çoğunlukla nesnenin görüntüleridir, yani

"retinada oluşan iz ve duyularla ilgili diğer sonuçlar." Görünüm ise nesnenin kalıbıdır, modeli, arketipi yani özü.

"Aynadaki damlalar", Dokuz Atım'ın alanına hafifçe dokunana kadar yükselir. Damlacıklar Heykelinin İmgesi ile Dokuz Atım arasında *şüpheye* yer bırakmayan bir bağlantı –hatta bir kafiye– vardır. Birincisi, maruz kaldığı dönüşümler ve Görme Tanıkları'nın ve Wilson-Lincoln prizmasının neden olduğu değişimler sonucunda son şekline kavuşan Havagazı'nın bir yansımasıdır; ikincisi –Bekârların Dokuz Atım'ı– "Üç boyutlu bir cismin temel noktalarının yansımasıdır." *Yeşil Kutu* şunları ekliyor: "Bu yansıma, büyük bir hünerle, bir tek noktaya indirgenecek... Sıradan bir hünerle," tıpkı Bekârlarda olduğu gibi, "bu yansıma, hedefin güçlendirilmesi demek olacak." Arzu, iki figür arasındaki ortak unsurdur, ikisinin de kaynağıdır; vurulmuşlar ve "aynadaki" damlalar, arzunun yansıması olmaktan öte bir şey değildir. Amacına *asla* ulaşamayan bir arzu. *Yeşil Kutu* diyor ki "mesafe katsayısı" yani hedefin her bir vurulmuşla arasındaki en uzak ya da en yakın mesafe "ancak bir hatıradır." Tuhaf, anlaşılması güç ancak çözülmesi yine de imkânsız olmayan bir ifade: Gördüğümüz, gerçekte *var olanın* bir hatırasından ibarettir ancak (muğlak, özensiz, aslına sadık olmayan bir hatıra.) Bilmek, hatırlamaktır. Ve aşk dolu, istekli bir hatırlamadır. Böylece Yeni Platonculuk, *Büyük Cam*'da bir kez daha gösterir kendini. Asıl gerçekliği yakalamak mümkün değildir; değişken olmasından değil başka bir alanda, başka bir boyutta yaşıyor olmasından dolayı. Gölgeler ve yanılsamalar arasında yol almaktayız; gördüğümüz, dokunduğumuz ya da düşündüğümüz hiçbir şey gerçek bir kararlılığa sahip değil. Görüş sınırımızı belirleyen ve aslında Gelin'in şeffaf kıyafetinden ibaret olan ufuk çizgisi, asıl gerçeklikle aramıza girer. Belleğimizin ufuk çizgisi. Yanıltıcı bir şeffaflık bu, Wilson-Lincoln prizmasının ışık oyunuyla kurduğu ışıklı tuzak: Bu taraftan

baktığımızda gördüğümüz nesneyle diğer taraftan baktığımızda gördüğümüz aynı değil. Fakat nesne hep aynı nesne. Arzulamak, bu nesneyi hatırlamak, imgesine nişan almaktır.

Büyük Cam'ın sağ üst tarafında uzanan bölgeyi *göksel* olarak adlandırmak abartılı olmayacaktır. Göksel olmasının tek nedeni Samanyolu'nun hemen yanında bulunması değildir, formunu veren üç öğenin üç yıldız kümesi olması da önemlidir. Bunların her üçü de, tıpkı gökyüzü haritalarında olduğu gibi ışıklı noktalar ve gölgelerden oluşur. Birincisi, Dokuz Atım'ın bulunduğu bölgedir; üçüncüsü Damlacıklar Heykelinin İmgesi'dir; aradaki kısım ise Yansıyan Gölgeler'den oluşur. Bu öğe resmedilmemiş olsa da Duchamp, *Kutular*'la aynı döneme ait bir notta bunun nasıl bir işlev görmesi gerektiğini açıklar. Duchamp "nesnelerin (biçim-konturlarında) peş peşe yaşadıkları değişimlerin hipofiziksel bir çözümlemesini elde etmek için" bir yöntem hayal eder. Bu yöntem, 17. yüzyılda insanlığı hayrete düşüren büyülü fenerin çalışma ilkesinin felsefeye aktarılmasıdır. Bu yönteme göre,

çözümlenen nesnenin, Duchamp'ın o dönemde zihnini meşgul eden konularla uyumlu bir şekilde "üç boyutlu bir heykel olarak yapılandırılması gerekir." Notta şöyle net bir açıklama bulunur: "Bu, camın ufukla dokuz delik arasında bulunan üst kısmı için geçerli: Alt kısımdan fışkırır gibi gelen / şeffaflıkları içinde farklı biçimler alan / sıçrayan sıvıların oluşturduğu gölgeler."[19] Dokuz Atım, Yansıyan Gölgeler ve Damlacıkların İmgesi

19 Bu fikrin prototipi, Duchamp'ın son tablosudur: *Tu m'*... (1918) ve titiz bir çözümlemeyi beklemektedir. Aynı durum başka bir prototip (Görme Tanıkları'nın prototipi) için de geçerlidir. Bu da Buenos Aires'te, yine 1918'de cam üzerine yapılmıştır: *A regarder (l 'autre côté du verre) d 'un oeil, de près, pendant presque une heure / Tek Göz ile (Camın Öteki Tarafından), Yakından, Yaklaşık Bir Saat Boyunca Bakılmalı.*

arasındaki bağlantılar hayret vericidir. *Büyük Cam*'daki ikilik bize gerçek anlamını açıklamaya başlıyor: Aşağıda bu dünya var, yukarıda ise asıl gerçekliğin, özlerin ve düşüncelerin dünyası. Ya da *Beyaz Kutu*'nun dilini kullanacak olursak şöyle de söyleyebiliriz: Üst tarafta görünümler ya da duyularımızın az çok yansıttığı gölgeleri, alt tarafta ise görüntüler yani görüp dokunabildiklerimiz, ölçüp tartabildiklerimiz. Üst kısımdaki formlar *nispeten* gerçektir çünkü dördüncü boyutta bulunan hakiki formların birer yansımasıdırlar. Üst taraftaki dünya, arzularımızın yansıması değildir; aslında biz onların bir yansımasıyızdır. Arzumuz, o dünyadan kalan bir anı, bir özlemdir.

Sıçrayan Sıvı'nın bir kısmı az önce açıkladığım dönüşümü yaşarken diğer kısmı da üç görme çemberinin üzerinde bulunan büyüteçten geçer. Büyüteç damlaları ışık ışınına dönüştürür. Bir kez daha, evrensel manyetizmanın taşıyıcısı olan bakış devreye girer. Büyüteç, ışığı savaş bilyesine doğru gönderir. Işıktan enerji alan bilye zıplar ve ilk tepeye ulaşır. Böylece Boks Maçı düzeneğini devreye sokar. Gelin'in kıyafetini tutan koçların ilk düşüşü gerçekleşir ve Yerçekimi Jonglörü'nün sıçramasına neden olur. Bilyenin ikinci ve "çok güçlü" saldırısında yeni bir düşme gerçekleşir, ilk koç serbest bırakılır ve Jonglör hızla dönmeye başlar.

Üçüncü saldırı "doğrudandır"; ikinci koç serbest bırakılır, Jonglör üzerindeki yayla beraber fırlar ve tepsiyi, Gelin'in arzusunun tezahürü olan "kalıcı aleve" kadar yükseltir. Koçlar düşerken, Ufuk-Giysisini de sürükler. Giysiden destek alan üç ayaklı ve dengesiz bir masanın üzerinde bulunan Yerçekimi Jonglörü, bu dalgalanan yüzeyin üzerinde tehlikeli bir dansa başlar. Bu dans, soyuluşun dönüm noktasıdır.

Tüm bu olaylara üç "çiçek açma" eşlik eder. Birincisi, Bekârlar tarafından soyulma sonucunda oluşur ve elektrikle yönlendi-

rilir. Gelin ve Bekârlar arasında doğrudan bir temas söz konusu değildir, uzaktan bir temas vardır: Arzu Mıknatısı'nın kıvılcımları; "zayıf silindirli motordaki" patlamalar; Üç Piston'un kumaşını dalgalandıran ve Gelin'in çağrılarını Bekâr Makinesi'ne ileten iç çekişler; tel malzemenin, Yerçekimi Jonglörü'nün uzattığı siyah bilyeyi yalayan "kalıcı aleve" dönüşmesi; yokuşu çıkan otomobilin homurtuları; çarkların ve dişlilerin hareketleri. Duchamp bu "çiçek açmayı", "elektrikli saatlerdeki... yelkovanın sancılı sarsılışlarına" benzetiyor. Gelin bu soyulmayı kabul ediyor; dahası kıvılcımları beslemek için "aşk yakıtını" sunuyor ve "kıvılcımların birinci odağına kendi arzu-mıknatısındaki ikinci odağı ekliyor." İlk "çiçek açma" ikinciyi doğuruyor; bu aşamada, arzu duyan Gelin kendi soyuluşunu hayal ediyor. Bu duyum, "ağaç-türü" ile yakından ilgilidir çünkü "nikel ve platinle kaplı dallar"[20] şeklinde ifade edilir. Bu "çiçek açma", "birinci viteste yokuşu çıkan otomobil" ile ilişkilidir. Aslında ilk iki "çiçek açma" bir bütündür, üçüncüsü "iki nedenin (Bekârlar ve hayali arzu) birleşmesiyle ortaya çıkan fiziksel bir bileşimdir ve mantıkla çözümlenmesi mümkün değildir." "Sinematik çiçek açmadır" bu; "Gelin'in halesi, büyüleyici titreşimlerinin bütünü" olan ten rengi Samanyolu şeklinde tezahür eder. *Yeşil Kutu*'daki açıklamaya göre, bu noktaya ulaşıldığında "resim, bu çiçek açmanın farklı öğelerinin bir envanterine dönüşür, arzu duyan Gelin'in hayal ettiği cinsel dünyanın farklı unsurlarını bir araya getirir." Elyazmasında biraz daha ileride bir yerde, sonradan üzeri çizilmiş olan şu çok açıklayıcı ifade bulunur: "Bu çiçek açma ne Bekârlarla alakalıdır ne de soyulmayla." "Gelinin orgazmdan önce vardığı son aşamada"

20 Philadelphia Sanat Müzesi'nde bulunan ve Gelin'i ince dallar ve yapraklardan oluşan bir yatak üzerinde uzanır halde gösteren asamblaj keşfedilene kadar bu ifadeyi anlamak mümkün değildi.

Bekârlar *kaybolur*. Döngüsel bir işlem vardır ortada: Her şey Gelin'in Arzu-Motoru'nda başlar ve yine onda biter. Kendi kendine yeten bir dünya söz konusudur. Hatta seyirciye bile gerek duyulmaz, ne de olsa yapıtın kendisi seyircileri de içerir: Görme Tanıkları. Velázquez'i ve *Las Meninas*'ı [Nedimeler] hatırlamamak mümkün mü?

Büyük Cam bir aletin şemasıdır ve *Yeşil Kutu* da bir mekanizmanın nasıl çalıştırıldığını ya da nasıl işlediğini anlatan şu kullanım kılavuzlarına benzer biraz. *Büyük Cam*, işlemin bir anının statik gösterilişi olduğu için, tümünü kavramak istiyorsak *Yeşil Kutu*'daki notlara başvurmamız gerekir. Aslında kompozisyonun üç kısımdan oluşması planlanmıştı: Biri plastik, diğeri edebi ve sonuncusu da işitsel. Duchamp bu sonuncusunun bazı özelliklerinden notlarda söz etmişti: Yük Arabası'nın okuduğu dualar, Çikolata Öğütücüsü'nün adagio'su, silah ya da patlama sesleri, yokuş çıkan bir otomobilin motorundan gelen sesler, vb... Tüm bunlar, erotik iniltilerin ve iç çekmelerin, makinelerin dünyasına taşınmış halidir. Bununla birlikte *Büyük Cam*, Gelin'in tanrılaştırılmasını betimleyen, taşınabilir bir duvar resmidir aynı zamanda, makineleşmenin tablosu ve yergisidir, sanatsal bir deneydir (cam üzerine resim), aşka dair farklı bir bakıştır.

Tüm yorumlar arasında en çekici ve en basit olanı psikanalizin getirdiği yorumdur: İstimna, Meryem Ana'nın yok edilmesi (ya da göklere çıkarılması), hadım etme (Makas), narsisizm, tutma (anal semptomlar), saldırganlık, öz-yıkım. Tanınmış bir psikiyatr, aslında oldukça dikkat çekici incelemesini, beklenen bir teşhis koyarak tamamlar: Otizm ve şizofreni. Bu hipotezlerin sorunlu yanı, yazarlarının yapıtlara baktıklarında sadece bazı psişik eğilimlerin ifadesini ya da semptomlarını görmeleridir;

psikolojik açıklama, gerçekliği (tabloyu) gölgeye ve gölgeyi (hastalığı) de gerçekliğe dönüştürür. Duchamp'ın şizofrenisinin çok farklı bir şizofreni olması gerektiğini anlamak için onunla birlikte biraz zaman geçirmek yeterli olur çünkü ne Duchamp'ın çevresindekilerle ilişkisine zarar vermiştir ne de gördüğüm en dışadönük insanlardan biri olmasına mani olmuştur. Zaten bu teşhisin doğru olup olmaması *Büyük Cam*'ın gerçekliğini değiştirmez. Psikolojinin gerçekleriyle sanatın gerçekleri farklı anlam boyutlarında yaşar: Freud, Oidipus'u anlamamız için bir yol sunar bize ama Yunan tragedyasını psikanalitik açıklamalara indirgemek mümkün değildir. Lévi-Strauss'a göre Freud'un yorumu, Oidipus miti üzerine yapılan pek çok yorumdan bir tanesidir sadece. Freud, Sophokles'in anlattığı hikâyenin aynısını anlatır bize fakat mitlerle kurulan benzetmelerin yerini mantıklı düşüncenin aldığı bir dönemin sözcüklerini kullanır. Benzer bir görüş *Büyük Cam* için de ifade edilebilir: O da yaşamın kaynağı ve yok edicisi Büyük Tanrıça, Bakire, Anne kutsal mitlerinin bir versiyonudur. Modern bir mit değildir: Mitin modern versiyonudur (mite modern yaklaşımdır.)

Jean Schuster'in kendisiyle yaptığı bir söyleşide, Duchamp tablonun ortaya çıkışını şöyle anlatır: "*Gelin*'in ana teması, sanırım o dönemdeki (1912) gezici oyun çadırlarının verdiği esinle ortaya çıktı... Hani şu çoğunlukla düğün kıyafetleri içindeki oyuncakların topla vurulduğu zaman kafalarının kopup düştüğü oyunlar." Gelin bir oyuncaktır, top atanlar da Bekârları; Görme Tanıkları çevrede durup izleyen kişilerdir; Üstteki Yazıt, alınan puanların yazıldığı tabeladır. Erkeklerin, üniformalı bekârlar olarak betimlenmesi de çok yaygındır. Bekâr, erkekliğini el değmemiş bir şekilde korur, oysa evli adam onu dağıtır ve bu nedenle kadınlaşır. Evli adam, Tomás Segovia'nın söylediğine

göre, yeniyetmelerin kapalı çemberini kırar ve babalık onu kurtarana kadar eski arkadaşları tarafından kendi cinsiyetine ihanet eden birisi olarak görülür. Bu tavır, yeniyetmenin kadın karşısında duyduğu korkuyu ve gizli cinsel organlarının onda uyandırdığı hayranlıkla karışık tiksintiyi ifade eder. Üniforma, iki sebeple erkekliği korumaktadır: Tam olarak erkeklere aittir ve iki cinsiyet arasındaki farklılığı açıkça ortaya koyan bir işarettir, öyle ki üniforma giyen kadınlar erkekleşir; öte yandan üniforma erkekleri birbirine yaklaştırır, eski toplumlardaki *fratrileri* ya da çeşitli gizli erkek cemaatlerini hatırlatan bir topluluğa dönüştürür onları. Böylece modern bir maskenin ardında, ortaya arkaik ve çok köklü bir gerçekliğin resmi çıkar: Erkekler ile Kadın arasındaki ayrım, erkeklerin taptıkları kadın kültü ve kadının onlar üzerindeki egemenliği. Bu noktada farsı geride bırakıp dini oyunlara geçiyoruz, halk sanatından dini duvar resimlerine, masaldan alegoriye ilerliyoruz.

Büyük Cam, Meryem Ana mitinden, daha doğrusu Meryem Ana'yla ve kapalı erkek toplumlarıyla ilgili bir mitler bütününden alınan bir sahnedir. Bu mitin diğer versiyonları ile Duchamp'ınki arasında sistemli bir karşılaştırma yapmak çok ilginç olurdu ancak metnin çevirmeni olarak bu iş benim becerilerimin de niyetimin de ötesinde. Sadece birkaç unsuru tek tek ele almakla yetineceğim. İlki, erkeklerle Gelin arasındaki aşılması mümkün olmayan mesafe ve erkeklerin Gelin'e bağımlı olması durumudur; hayata gözlerini açmak için Gelin'in davetini beklemelerinin gerekmesi bir yana, tüm hareketlerini başlatan, belirli bir hayranlık ve saldırganlık içermekle birlikte kadının yaydığı, ondan çıkıp ona yönelen bir enerjidir. Uzamın iki ayrı kısma bölünmesi de oldukça anlamlıdır: Aşağısı, bu taraf (Yük Arabası'nın dualarında da söylendiği gibi tekdüze bir cehennem) erkeklere ait bir alandır; yukarısı, o taraf ise bekârların yakarışlarının, silah sesle-

rinin bile ulaşmadığı, Bakire'nin tek başına yer aldığı bir alandır. Bu ayrımın açıklaması çok açıktır; yukarıda enerji ve karar mercii bulunur, aşağıda ise en gülünç haliyle edilgenlik: Hareket yanılsaması, kendini aldatma (erkekler, komik ve gerçek dışı hallerini görmelerine izin vermeyen bir ayna sayesinde inanırlar var olduklarına.) En dikkat çekici olan kısım da, işlemin döngüsel ve yanılsama yaratan özelliğidir: Her şey Bakire'den doğar ve yine ona döner. Paradoks da burada yatar: Gelin, Bakire kalmaya mahkûmdur. Devreye soktuğu erotik düzenek bütünüyle hayal ürünüdür çünkü bekârların bir gerçekliği yoktur ve bildiği tek gerçeklik bir yansımadan ibarettir: Arzu-Motoru'nun yansıması. Gelin'e uzaktan gelen kokular aslında kendine aittir, anlamsız bir makinenin süzgecinden geçmiştir sadece. Sürecin hiçbir anında, erkeklerin gerçekliğiyle ya da asıl gerçeklikle ilişkiye geçmez. Motorunun yansıttığı hayali makine, dünyayla arasına girer.

Mitin Duchamp tarafından bize sunulan versiyonunda, erkeklerin çevresinden kurtularak üniformasını ya da önlüğünü yırtıp atan, yerçekimi alanını geçip Gelin'i fetheden ve onu açarak, bekâretini sonlandırarak içinde tutsak olduğu hapishaneden kurtaran kahraman (sevgili) yer almaz. Psikanalizin etkisinde kalan bazı eleştirmenlerin, *Büyük Cam*'ı hadım etme üzerine bir mit, istimnaya ilişkin bir alegori ya da aşka dair karamsar bir bakışın (asıl birleşmenin mümkün olmayacağı görüşünün) ifadesi olarak yorumlamalarına şaşmamalı. Ancak bu yorum yeterli değildir. Benim burada göstermeye çalıştığım şey, *Büyük Cam*'ın izleğinin *başka* bir mit olduğudur; Bakire ve Bekârları mitinin, başka bir mitin yansıması ya da tercümesi olduğunu ifade etmek istiyorum. Şimdilik işlemin döngüsel yapısını vurgulamakla yetineceğim: Arzu-Motoru, Gelin'i kendi olmaktan çıkarır ancak bu arzu, onu kendi varlığı içine daha güçlü bir şekilde hapseder. Dünya, onun temsilidir.

Bengal'in Tantrizme dayalı imgeleminde Kali, ceset gibi beyaz iki beden üzerinde dans eder halde betimlenir. Ancak bu bedenler ölü değildir: Üzerleri külle kaplanmış münzevilerdir. Kali'nin bir elinde bir kılıç vardır, ikincisinde kırkı, üçüncüsünde bir lotus çiçeği, dördüncüsünde de bir kap. Hemen yanında iki kadın figürü görülür, onlar da bir ellerinde kılıç, diğer ellerinde kap tutarlar. Bu beş figürün etrafında, dağılmış insan kemikleriyle birlikte parçalanmış kol ve bacaklar görülür. Birkaç köpek bunları yalamakla ve kemirmekle meşguldür. Üst üste gösterilen iki beyaz beden, Kali'nin kocası Şiva'yı temsil eder. İlkinin gözleri kapalıdır, derin bir uykudadır ve ne olup bittiğinden haberi yoktur; geleneksel yoruma göre bu durum kendinin farkında olmayan mutlaklıktır. Bu figürün bir uzantısı gibi görünen diğer figürün gözleri biraz aralıktır ve canlanmak üzeredir; bu durum uyanıklık ya da bilinç haline geçmiş mutlaklıktır. Tanrıça, Şiva'nın bir tezahürüdür ve bu üç figür, tezahür sürecinin aşamalarını temsil eder: Mutlak olanın bilinçdışı edilgenliği, bilincin kendini gösterdiği ama henüz edilgen kaldığı evre ve etkinliğin ya da enerjinin ortaya çıkışı. Kali, olayların dünyasıdır, bitmek bilmeyen enerjidir; bu nedenle hem yıkım –kılıç ve kırkı– hem besleme –kanla dolu bir kap– hem de tefekkür –iç dünyanın lotusu– şeklinde gösterilir. Kali hem kıyımdır hem cinsellik hem çoğalma hem de ruhsal düşünce.

Bu imgenin ve felsefi açıklamasının *Büyük Cam* ve *Yeşil Kutu* ile büyük bir benzerlik taşıdığı açıktır: Kali ve Gelin, Görme Tanıkları ve iki eşlikçi kadın, erkeğin edilgenliği ve kadının etkenliği. En ilginci de şudur ki her iki durumda da bir yandan dünyanın olgusal gerçekliğini açığa çıkaran (soyan: sergileyen) bir yandan da her türlü gerçekliğini inkâr eden döngüsel bir işlemle karşılaşırız. Bu örtüşme sadece dış görünüşle bağlantılı değildir, öze ilişkindir, her iki betimlemenin de temelini oluşturur. Hindu imgesi ile *Büyük*

Cam arasında ve *Yeşil Kutu* ile Tantrizm geleneğiyle ilgili açıklamalarım arasında görülecek apaçık benzerlikler, elbette bizi ikisi arasında doğrudan bir bağlantı olduğu sonucuna götürmez. Fakat örtüşme tesadüfi de değildir. Her ikisi de aynı düşüncenin (belki de zamanın döngüselliğini anlatan bir mitin) birbirinden bağımsız iki farklı versiyonudur. Ayrıca Hindu geleneğinin de Duchamp'ın da bu miti bilmelerinin gerekmediği de açıktır. Üretilen her iki versiyon da, bu iki medeniyette yaradılış ve yokoluş olgularıyla, kadın ve gerçeklik olgularıyla ilgili olarak var olan geleneksel imgelere verilen birer cevaptır. Bunda ısrarcı değilim çünkü antropolojik bir amaç gütmüyorum, bu iki imgeyi karşılaştırırken niyetim Duchamp'ın yapıtının biraz daha derinlerine inmektir.

Kali'nin farklı bir betimlemesi, ikisi arasındaki benzerliği daha da açık bir hale getiriyor. Tanrıça yine iki soluk benizli Şiva'nın üzerinde dans etmektedir. Taşkınlığının tutsağı olmuş bir halde kendi kafasını koparmıştır; ellerinden birinde lotus çiçeği yerine kendi kafasını tutmaktadır, ağzı hafifçe aralık ve dili dışarı çıkmış bir şekilde. Boynundan üç farklı koldan kan fışkırır: Kollardan ikisi, yanındaki kadınların ellerinde duran taslara akar, ortadaki ise kendi ağzına gider. Tanrıça kanıyla hem dünyayı beslemekte hem de kendi beslenmektedir, tıpkı Gelin'in Bekârları harekete geçirerek kendini memnun etmesi ve kendini soydurması gibi. Birinci durumda işlem mitlerle ve kurban etme söylemiyle anlatılır; ikincide ise kurban düşüncesini de dışlamayan düzmece bir mekanikle. Kadın bedeninin ikiye bölünmesi de çok etkileyicidir: Tanrıça ve kafası, Gelin ve Motoru. Bu husus, başka bir noktaya daha dikkat çekmeyi gerektiriyor: Tanrıçanın ve Gelin'in biri etken diğeri alıcı konumunda iki parçaya ayrılması, yine farklı bir ayrışma sonucunda oluşur: Tanrıça ve Gelin, Hindu imgeleminde mitsel olarak Şiva'nın aldığı iki farklı form şeklinde ifade edilen, Duchamp'da ise görünmez halde bırakılan (dördüncü boyut ya da arketip) bir

şeyin yansıması ya da tezahürüdür. Kali ve Gelin birer temsildir, gerçek dünya ise ikincil bir temsildir, gölgenin gölgesidir. Döngüsel hareket ise, dans ya da arzu nedeniyle yayılan enerjinin, başka hiçbir unsur tarafından zenginleştirilmeden ya da değiştirilmeden geri kazanılmasıdır. Her şey imgelemde gerçekleşir. Şimdi miti bırakıp eleştiriye geçelim.

Ne Hindu imgesini ne de Duchamp'ı tek başına anlamak mümkündür. Bu nedenle Tantrik imgeyi anlamak için geleneksel yorum bilgisine ve *Büyük Cam* söz konusu olduğunda da *Yeşil Kutu*'ya başvurmamız gerekir. Bu iki imgenin ardında yatan bilmece şuna dayanır: Kali ve Gelin birer yansıma ya da birer temsil ise, neyi temsil ederler, onları yansıtan enerji ya da varlık nedir? Hindu miti, tanrıçanın kökenini açıkça ifade ediyor: Korkunç bir iblis dünyayı yok etmeye çalışmaktadır; şaşkına dönen tanrılar, en kutsal varlıklar olan Şiva'ya ve Vişnu'ya sığınır; onlar da neler olduğunu öğrendiklerinde çok hiddetlenirler, diğer tanrılar da onları taklit eder; tanrıların bu hiddetleri birleşerek tek bir imgeye dönüşür: Sekiz kollu siyah tanrıça böylece ortaya çıkar. Erkeklerin gücü, iblisi yok edecek tanrısal dişi varlığa yol açmak için geri çekilir.[21] Felsefi yorum, bu anlatıyı metafizik ve etik açıdan ele alır: Enerji ya da olguların dünyası, mutlak olanın (bilinçsiz ya da bilinçli, uykuda ya da uyanmakta olan mutlak) temsili ya da tezahürüdür. Enerjinin dişil özellik taşımasının iki nedeni vardır: Kadın hem yaradılış hem de yıkımdır, olguların dünyası Maya'dır, yanılsamadır. Hindu yorumcudan farklı olarak Duchamp metafizik açıklamayı reddeder ve sessiz kalır. Gelin, dördüncü boyutun bir yansımasıdır ama dördüncü boyut, tanımı gereği, bilinmeyen boyuttur.

21 Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation/Hint Sanatında ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*, New York, 1946.

Michel Carrouges, bu sessizlik karşısında şu sonuca ulaşır: Ateizm. Bu hüküm, Hıristiyan geleneği açısından doğrudur. Fakat inananlarımız ve ateistlerimiz aslında aynı aileye mensuptur: İlk grup, tek bir tanrının, bilinçli bir yaratıcının bulunduğunu söyler, diğerleri bunu reddeder. Bu reddediş, ancak tek tanrılı Yahudilik-Hıristiyanlık geleneği kapsamında düşünüldüğünde bir anlam taşır. Bu alanın dışına çıkıldığında tartışma bütün anlamını yitirir ve mezhep içi bir tartışmaya dönüşür. Aslında bizim ateizmimiz, tanrı inancına karşı olmaktır. Ateist bir Budist için bizim ateizmimiz, tek tanrılı inancımızın ret ve öfke içeren bir biçimidir. Duchamp defalarca ve çok yerinde bir tavırla, "*Cam*'ın ortaya çıkışının, dinsel ya da din karşıtı hiçbir uğraşla bağlantısı olmadığını" açıkça belirtmiştir. (Bu bağlamda din sözcüğü Hıristiyanlık dinini ifade eder. Doğu'ya özgü uygulama ya da inanışların bizim "din" dediğimiz şeyle bir bağlantısı yoktur, bu terim sadece Batı dünyası için kullanılabilir.) Duchamp, Breton'a yazdığı bir mektupta kendini daha da açık ifade eder: "Tanrının varlığını popüler metafizik bakışıyla tartışmayı kabul etmiyorum– yani 'dindar' sözcüğünün karşıtı olarak 'ateist' sözcüğü beni hiç ilgilendirmiyor... Benim için *evet, hayır* ya da *kayıtsız* dışında kalan olasılıklar da var – mesela *bu tür bir soruyu hiç sormamak.*" Duchamp Arzu-Motoru'nun motorunu hiç betimlemedi, çünkü kendisinin de belirttiği gibi, hakkında hiçbir şey bilmediği bir şey söz konusu burada. Susmak belirsizlikler içeren metafiziğe sığınmaktan ya da yalan söylemekten yeğdir.

Duchamp'ın sessizliğinde, modern yorumlama yaklaşımı ile geleneksel yorumlama yaklaşımı arasındaki ilk ve en belirgin farkı görmek mümkün. Biri miti onaylar, ona metafizik ya da rasyonel bir dayanak sunarken diğeri o miti parantez içine alır. Duchamp'ın sessizliği bize bir şey söyler: Burada ne bir onaylama (metafizik tavır) ne bir ret (ateizm) ne de bir kayıtsızlık (şüpheci

agnostisizm) söz konusudur. Mite getirdiği yorum ne metafiziktir ne de reddedici; ironik ve eleştireldir. Bir yandan geleneksel mitle alay eder. Tanrıçaya ibadeti, hem geleneksel hem de modern formlarıyla, yani hem Meryem Ana kültü hem de romantik aşk olarak ele alır ve grotesk bir mekanizmaya indirger; bu mekanizma içinde arzu, bir motorun çalışmasına, aşk yakıta ve sperm de baruta dönüşmektedir. Diğer yandan da pozitivist aşk kavramıyla ve genel olarak, sözcüğün kaba anlamıyla "modern" olarak nitelendirdiğimiz her şeyle ("bilimselcilik", pozitivism, teknoloji ve diğerleri) dalga geçmekten geri kalmaz. *Büyük Cam* modern aşkın ya da daha doğrusu modern insanın aşka verdiği yeni şeklin komik ve şeytansı bir portresidir. İnsan bedenini bir makineye dönüştürmek, bu makine simgeler üretiyor olsa bile, onu aşağılamaktan da beterdir. Erotizm, kutsalla lanetlenmişin sınırlarında yaşar. Beden erotiktir ama kutsaldır. İkisini birbirinden ayırmak mümkün değildir: Beden sadece cinselliği ve hayvansı bir atılımı ifade ediyor olsaydı erotizm tekdüze bir üreme eylemine dönüşürdü; din de erotizmden soyutlanacak olursa kısır bir ahlaki hüküm olmaktan öteye geçemez. Hıristiyanlığın başına gelen de budur, özellikle modern versiyonu olan Protestanlıkta.

Bizim bedenlerimizden daha dayanıklı malzemelerden yapılmış olsalar da makineler bizden daha çabuk yaşlanır. Makineler birer icat, üretilmiş birer nesnedir; bedenlerimiz ise birer yeniden-üretim, yeniden-yaratımdır. Makineler bir süre sonra eskir ve bir modelin yerini bir başkası alır; insanlar yaşlanır ve ölür ancak insan bedeni, ilk insanın yeryüzünde görüldüğü ilk günden bu yana hep aynı kalmıştır. Beden, ölümlü olduğu için ölümsüzdür ve sürekli bir büyüleyicilik taşımasının sırrı da burada saklıdır; cinselliğin ve erotizmin sırrı da budur. *Gelin*'in gülünç yönü, sadece arzusunun yarattığı döngüsel hareketten doğmaz; Duchamp'ın pırıltılı ve ölümlü bedenler çizmek yerine



Marcel Duchamp, *Valizdeki Kutu*, (1941)

mat ve gıcırdayan makineleri tercih etmesinin de bunda çok önemli bir rolü vardır. İskeletin komedisi acı verir, makineninki ise duygusuzdur. Birincisi bizi ya güldürür ya ağlatır; ikincisi ise –Duchamp'ın yolundan giderek şöyle ifade edeceğim– bizde *kayıtsızlığın verdiği bir dehşet* duygusu yaratır. Sonuç olarak Duchamp'ın eleştirisi iki yönlüdür, hem miti eleştirir hem de eleştirinin kendisini. *Büyük Cam*, hazır-yapıtlara esin kaynağı olan onaylamanın ironisi eğiliminin en üst noktasıdır. Eleştirel bir mittir ve komik mit şeklini alan eleştirinin eleştirisidir. İlk evrede mitsel özellik taşıyan öğeleri mekaniğe aktarır ve böylece onları yok sayar; ikinci aşamada ise mekanik öğeleri mitsel bir bağlama taşır ve böylece onları da yok sayar. Miti eleştiri, eleştiriyi mit aracılığıyla yok sayar. Bu ikili reddediş, aslında hiç tamamlanmayan ve boşluğun üzerinde sürekli bir denge halinde duran bir onaylama üretir. Ya da Duchamp'ın söylediği gibi: *Et-qui-libre? Équilibre.*[22]

Bazı eleştirmenler, *Büyük Cam*'ın ikiye bölünmüş halde olmasına (yukarıda Gelin'in egemenlik alanının aşağıda ise bekârlarının bölgesinin bulunmasına) dinsel bir anlam yükler ve bu ikili yapının, antik düşüncede yer alan yukarıdaki dünya ve aşağıdaki dünya kavramlarıyla bağlantılı olduğunu söyler. Harriet ve Sydney Janis daha da ileri gider: Alt kısmın, maddeye ve yerçekimine özgü kuralların yönetiminde bulunan bir tür cehennem, üst kısmın ise havanın ve havaya yükselmenin alanı olduğunu ileri sürerler; bu yoruma göre Gelin, saf maddenin bir alegorisidir ya da Hıristiyanlık çerçevesinden bakıldığında, Meryem'in gökyüzüne yükselişidir. Bu yorumda küçük bir gerçeklik payı vardır ancak çok eksik bir yorumdur ve dahası, tahmine dayalıdır. Robert Lebel *Büyük Cam*'ı modern fizikteki antimadde kavramının eşdeğeri olacak şekilde bir anti-dünya olarak yorumlar; Cam, Duchamp'ın

22 *Fr.* Ve-kim-özgür? (ç.n.)

tüm tutkularını ve tüm korkularını yansıtmaktadır, özellikle de çocukluktan kalma ve bilinçdışı olanları. Mitlerle bağlantılandırarak anlatmak gerekirse, tanrıların öfkesinin ve korkusunun ifadesi olan Tanrıça figürü gibi *Büyük Cam* da ressamın tüm korkularının ve nefretinin tezahürüdür. Bu anti-dünya, "ensestin ve erilliğin bir cehennemi olan *Bekâr Makinesi*'nin canavarsı ve itici biçimi, istifrağıdır." *Büyük Cam*'ın aslında erkeklerin arzusunun betimlemesi değil de Gelin'in arzusunun bir yansıması olduğunu ve Gelin'in arzusunun da aslında başka bir boyutu –ideayı– yansıttığını burada belirtmeye gerek var mı bilemiyorum. Lebel ayrıca Duchamp'ın tablosunun, Hieronymus Bosch'un *Dünyevi Zevkler Bahçesi* adlı resmi gibi yapıtlarla bağlantılı olduğunu da ekliyor. Bu karşılaştırma doğru olsa bile Harriet ve Sidney Janis'in hipoteziyle aynı kusuru paylaşıyor: Eksik. Dini Hıristiyan resimleri, teslis prensibini izler, üç parçadan oluşur: Dünya, Cennet ve Cehennem. İki parçalı anlatım Hıristiyanlığı ifade etmez, Manişeisttir. Ayrıca *Büyük Cam*'ı oluşturan iki kısım tam olarak cennet ve cehennemle ilişkili değildir: Her iki kısımda da cehennem çıkar karşımıza. İki kısmı ayıran çizgi dinsel özellik taşımaz, gücü ifade eder (*Yeşil Kutu*'da belirtildiği gibi, Gelin "küçük bir şeytansılığı olmakla birlikte iffetlidir.) Dilerseniz, bu ayrımın ontolojik olduğunu da söyleyebiliriz: Erkeklerin kendilerine ait bir varlıkları yoktur; buna karşın Gelin, Arzu-Motoru sayesinde belirli bir otonomluğa sahiptir. Daha önce gördüğümüz gibi, bu ikiye bölünmüşlük aslında tablonun kendisi gibi yanıltıcıdır; öyle bir an gelir ki, tıpkı Gelin ve Bekârları gibi, biz de bir yansıma oyununun kurbanı olduğumuzu anlarız. Tüm görüntülerin bir cam üzerinde bulunuyor olması boşuna değildir: Her şey bir temsildir – kişiler ve döngüsel eylemleri bir yansımadır, bir hayalin hayalidir.

Daha önce ifade ettiğim hususlar bir yana, bu eleştirmenler aslında *Büyük Cam*'ın çok önemli bir özelliğini büyük bir

kavrayışla açığa çıkarmışlardır: Bu yapıt, kendi tarzında, Batı dünyasındaki büyük resim geleneğini devam ettirmektedir ve bunu yaparak, empresyonizmden bu yana resim dediğimiz şeye büyük bir şiddetle karşı çıkmaktadır. Duchamp kendisini harekete geçiren amaçları sık sık dile getirmiştir: "Niyetim, *bakılacak* bir resim yapmak değildi; boya tüplerinin bir amaç olmadığı, sadece bir araç olarak kullanıldığı bir resim ortaya çıkarmaktı. Bu resmin edebi olarak adlandırılmasını pek dert etmiyorum çünkü "edebi" sözcüğünün anlamı çok muğlak ve pek de doğru olduğunu düşünmüyorum. [...] Öncelikle retinaya hitap eden bir resimle, retinanın ötesine geçerek daha ileriye gitmek için boya tüpünü bir tramplen olarak kullanan resim arasında büyük bir fark vardır. Rönesans dönemindeki dindar ressamlar bu ikinci yolu seçmişlerdi. Onlar boya tüpüyle ilgilenmiyorlardı. İstedikleri, kutsallığa dair düşüncelerini şu ya da bu biçimde ifade etmekti... Yani onlarla aynı şeyi yapmıyor olsam da, tıpkı onlar gibi ben de saf resmin kendi içinde bir amaç olarak ilgi çekici olmadığı düşüncesini taşıyorum. Benim amacım farklı; sadece gri maddenin aktarabileceği bir terkip ya da en azından bir anlatım."[23] Bu uzun alıntı, beni daha fazla açıklama yapma derdinden kurtarıyor. *Büyük Cam* geleneği devam ettirir ama bunun nedeni, onunla aynı ideali paylaşması ya da aynı mitolojiyi övmesi değil, geleneksel resim gibi onun da estetik duyumu asıl amaç olarak görmeyi reddetmesidir. Bu geleneği devam ettiriyor olmasının bir başka nedeni de *anıtsal* olmasıdır; sadece boyutlarıyla değil, *Büyük Cam*'ın bir *anıt* olması nedeniyle. Duchamp'ın bu çok anlamlı anıtı dikerek anmak istediği yüce varlık ise ne Gelin'dir ne Meryem ne de Hıristiyanlık dininin tanrısı; burada yüceltilen varlık görünmeyen ve belki de var olmayan bir şeydir: İdea.

23 Alain Jouffroy'la söyleşi, *Une Révoluiton du regard.*

Duchamp'ın giriştiği bu iş kendi içinde bir karşıtlık barındırıyordu ve kendisi de bunu en başından beri biliyordu. Bu nedenle yapıtın temel unsurlarından biri ironidir. İroni "erotizm gibi çok ciddi" ya da idea gibi çok yüce öğeleri dengeleyen bir antidottur. Ironi, Yerçekiminin Koruyucusu, *et-qui-libre?*'deki soru işaretidir. Girişimin kendi içinde bir karşıtlık barındırmasının nedeni şudur: Düşüncelerin yer almadığı bir dünyada nasıl düşüncelere dair bir resim yapmaya kalkışılabilir? Rönesans, büyük Yunan-Hıristiyan inancının, son evrensel inancın ("evrensel" terimi dar anlamıyla, Avrupa ve Slav halklarını, Doğu ve Batı Kiliselerini kapsayacak şekilde düşünüldüğünde) çözülmesinin başlangıcıdır. Elbette Ortaçağ inancının yerini Batı metafiziğinin güçlü yapıları aldı fakat Kant'tan sonra tüm bu yapılar tuzla buz oldu ve düşünce, metafizik özellik taşımaktan çıkıp eleştirel bir hal aldı. Bugün eleştirimiz var ama düşüncemiz yok; yöntemlerimiz var ama sitemlerimiz yok. Tek düşüncemiz, sözcüğün gerçek anlamıyla, Eleştiri düşüncesidir. *Büyük Cam* düşüncelerin resmidir çünkü, umarım gösterebilmiş olduğum gibi, eleştirel bir mittir. Fakat bununla sınırlı kalsaydı diğerleri gibi bir yapıt olmanın ötesine geçemezdi ve girişim kısmen başarısızlıkla sonuçlanırdı. Bu noktada, *Büyük Cam*'ın aynı zamanda ve her şeyden önce Eleştiri Miti olduğunu vurgulamak isterim: *Tek modern düşüncenin* resmi. Eleştirel mit: Gelin-Meryem'e dair dini ve erotik mitin modern mekanik açısından eleştirisi ve aynı zamanda bilim ve teknik düşüncemizi alaya alan bir mit. Eleştiri Miti: Eleştirinin, nesnelere ve erotik ilişkilere ait dünyadaki avatarlarının bir anını anlatan anıt-resim. Elbette dini resim, sanatçının kendisi dindar olmasa bile resmini yaptığı şeye bir şekilde inanmasını gerektirirken Eleştirinin resmi de aynı şekilde, hem resmin kendisinin hem de yaratıcısının eleştirel olmasını ya da eleştirel düşünceden yana konumlanmasını zorunlu kılar. *Büyük Cam*, Eleştiri miti olarak, hem Eleştirinin resmidir hem de Resmin bir eleştirisidir.

Kendi içine kapalı bir yapıttır, yarattığı şeyi yok etmeye çabalar. Bu noktada ironinin işlevi daha açık görülür: Olumsuz haliyle yapıtın içine sızan eleştirel özü oluşturur; olumlu haliyle eleştiriyi eleştirir, onu yadsır ve bu sayede dengeyi mitten yana kaydırır. İroni, eleştiriyi mite dönüştürür.

Büyük Cam'ın Eleştiri Miti olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu tablo, modern dünyanın çokanlamlılığını haber veren ve açığa çıkaran bazı yapıtları ve modern dünyanın mit ile eleştiri arasında yaşadığı bocalamayı hatırlatır. Ariosto'nun gülünç destanını ve epik bir roman olmakla birlikte epik türü eleştiren *Don Quijote*'yi düşündürür. Modern ironi bu yapıtlarla birlikte ortaya çıkar; Duchamp ve Joyce gibi 20. yüzyılın diğer ozanlarıyla, ironi kendine sırt çevirir. Çember böylece kapanır: Bir devir kapanır ve bir yenisi açılır. *Büyük Cam* iki dünya arasında yer alır, can çekişen "modernitenin" ve yeni başlamakla birlikte henüz bir formu olmayan yeni dünyanın sınırlarında gezinir. Ariosto'nun şiiri ve Cervantes'in romanı gibi onun da paradoksal olmasının nedeni budur. *Gelin*, kentsoylu sınıfının ortaya çıkması, sanat yapıtlarının serbest piyasada dolaşıma girmesi ve zevkin egemenlik kazanması nedeniyle bölünen büyük Batı resim geleneğini devam ettirir. "Dini" resimler gibi o da bir göstergedir, bir ideadır. Fakat Duchamp aynı zamanda bu gelenekten kopar. Empresyonizm ve diğer modern ve çağdaş akımlar, resimdeki zanaat geleneğini devam ettirirken resim sanatındaki *düşünce* unsurunu söküp atar: Duchamp ise sadece ideaya değil eylemin kendisine de eleştiriyle yaklaşır; bütünü kapsayan bir kopma söz konusudur. Tuhaf bir durumdur bu: Batı geleneğini sürdüren tek modern ressam olan Duchamp, aynı zamanda resim sanatı ya da bir zanaat olarak ressamlık kavramlarına getirdiğimiz geleneksel tanımlara karşı çıkar. Günümüzdeki ressamlardan pek çoğunun düşünce üzerine resim yaptığı söylenebilir, mesela gerçeküstücüler, Mondrian,

Kandinsky, Klee ve diğerleri. Bu elbette doğrudur ama onların düşünceleri özneldir; izleyiciye sundukları ve hemen her zaman büyüleyici olan dünyaları özel dünyalardır, kişisel mitlerden oluşurlar. Duchamp, Apollinaire'in de tahmin ettiği gibi *toplumsal* bir ressamdır. Elbette sosyal düşüncelerin ressamı olan başka sanatçıların da bulunduğu söylenecektir, mesela Meksikalı duvar ressamları. Niyetlerine bakıldığında bu ressamların yaptıkları işlerin 19. yüzyıl sanatına ait olduğu anlaşılır; programlı bir resimdir, kimi zaman propaganda amacı güder kimi zaman tarih ve toplum üzerine basit düşünceleri aktarır. (Başka bir denememde ortaya koyduğum gibi Meksika duvar resimlerinin ilgi çekici olmasının nedeni, kendine özgü karakteri ve taşıdığı başka değerlerdir.)[24] Duchamp'ın sanatı entelektüeldir ve *dönemin ruhunu* gözlerimizin önüne serer: Eleştirel düşünceyi ve yöntemi, kendi üzerine düşündüğü ve bir camın şeffaf boşluğu üzerine yansıdığı bir anda yakalar.

Duchamp'ın doğrudan öncüsü olan kişi, resim alanında değil şiir alanında çıkar karşımıza: Mallarmé. *Büyük Cam*'ın eşi *Bir Zar Atımı*'dır. Hiç şaşırtıcı değil: Kibirli sanat eleştirmenleri ne düşünürse düşünsün, diğer sanatların ileride benimseyecekleri formları önceden haber veren ve şekillendiren kaynak hemen her zaman şiirdir. Günümüzdeki resim anlayışını ele geçiren ve çoğu zaman resmi *görmemizi* engelleyen hastalıklı yobazlık, nesneye duyulan hayranlıktan kaynaklanır, dokunabildiğimiz ve diğer nesneler gibi alıp satabildiğimiz büyülü bir nesneye yönelik tapınma duygusundan beslenir. Nesnelerin üretimi ve tüketimi üzerine kurulu bir uygarlıkta, söz konusu nesnelerin yüceltilmesine neden olur. Duchamp bu batıl körleşmenin kurbanı olmamıştır ve yapıtının *sözel* yani şiirsel kaynaklarını her zaman

24 *Las peras del olma* (Mexico City, Seix-Barral, 1957), s. 244-64.

vurgulamıştır. Mallarmé konusunda da oldukça açık konuşmuştur: "Mallarmé çok büyük bir figürdü. Bence sanat bu yönde ilerlemeli: Hayvansal bir anlatım yerine entelektüel bir anlatıma yönelmeli..." Bu iki sanatçı arasındaki benzerlik, her ikisinin de yapıtlarında entelektüel konularla ilgileniyor olmalarından kaynaklanmaz; asıl benzerlik ikisinin de radikal bir girişimde bulunmasından doğar: Biri ideanın şiirini yazar, diğeri de resmini yapar. Her ikisi de aynı güçlükle karşılaşır: Modern dünyada eleştirel olmayan bir düşünce yoktur. Hiçbiri kuşkuculuğa ya da reddedişe sığınmaz. Şair için rastlantı, absürt olanı içine çeker: Mutlaklığa sıkılan bir kurşun olarak, dönüşümleri ve birleşimleriyle bu mutlaklığın bir tezahürünü ya da yansımasını meydana getirir. Hiç bitmeyen hareketiyle şiirin başından sonuna doğru yuvarlanan ve belki de bir takımyıldız, ulaşılması mümkün olmayan *oluşma halinde bir yekûn* şeklinde açığa çıkan bir numaradır. Rastlantının Mallarmé'nin dünyasında oynadığı rolü, Duchamp'ın dünyasında mizah ve üst-ironi üstlenir. Tablonun da şiirin de konusu eleştiridir, sürekli kendini yıkan ve sürekli yenilenen ideadır.

Los Signos en Rotation'da[25] (kendinden alıntı yapmak kötü ama aynı sözleri başka şekilde tekrar söylemek daha kötü), *Bir Zar Atımı*'nın "eleştirel bir şiir olarak, kendi reddini içermekle kalmayıp bu reddi çıkış noktası, özü olarak aldığını [...] bu eleştirel şiirin, koşullu bir onaylamaya, kendi reddinden beslenen bir onaylamaya yöneldiğini" göstermeye çalışmıştım. Duchamp da eleştiriyi mite, reddi de en az Mallarmé'ninki kadar eğreti bir onaylamaya dönüştürür. Şiir ve tablo, Eleştiri Mitinin iki farklı versiyonudur, biri ilahilerin törensel havası içinde, diğeri kozmik şiir atmosferinde. Entelektüel benzetmeleri bir yana bırakıp bu

25 *Los Signos en Rotation*, Buenos Aires, 1965.

yapıtların *formlarına* baktığımız zaman ikisi arasındaki yakınlık daha da şiddetli bir şekilde çarpar gözümüze. Mallarmé *Bir Zar Atımı* ile çoğul okumalar içeren şiirsel bir form ortaya koyar ilk defa – dilin genel özelliği olan iki anlamlılık ya da çoğul anlamlılıktan çok farklı bir özelliktir bu. Bu "kendi hareketiyle, kasılma ve gevşemelerden oluşan ikili ritmiyle, kendi kendini yok eden ve kendisinin şüpheli bir onaylamasına dönüşen bir reddetme yoluyla kendi yorumlarını, birbirini takip eden farklı okumaları doğuran açık bir biçimdir... Sürekli oluşma halinde bir yekûndur: *Bir Zar Atımı*'nın nihai bir yorumu yoktur çünkü şiirin son sözcüğü, şiirin son sözü değildir." *Büyük Cam*'ın tamamlanmamış halde tamamlanması, *Bir Zar Atımı*'nın son sözü söylemeyen son sözcüğü gibidir: Yeni yorumlar doğuran bir uzamdır *Büyük Cam* ve tamamlanmamışlığıyla, yapıtın dayanmakta olduğu boşluğu ortaya çıkarır. Bu boşluk *ideanın yokluğudur.* Eleştiri mitleri: Şiir yokluğun ritüeliyse, tablo da gülünç bir betimlemesidir. Boşluğun metaforları. İlahi ve cam üzerine yapılan duvar resmi, yeni bir yaratım şekli sunan açık yapıtlardır: İçindeki yegâne karakterin akıl yürütme, düşünce ya da "gri madde" olduğu metinlerdir bunlar. Tarifi zor bir karakterdir bu: Mallarmé'nin metni hareket halinde bir şiirdir, Duchamp'ın resmi de sürekli değişir. Şairin sürekli oluşma halinde olan yekûnu hiç tamamlanmaz; onu oluşturan anların her biri, kendinden önce gelenlere göre belirlenir ve sonra gelenlere bağlıdır: Okurun kendisi de bir *okuma* daha olmaktan başka bir rol üstlenmez; her bir okumanın sunduğu belirsizliklerden oluşan bu takımyıldızın, hiç tamamlanmayan bu yekûnun içindeki anlardan bir diğeridir sadece. Duchamp'ın tablosu şeffaf bir camdır: Kapladığı alandan ve içinde bulunduğu uzamdan ayrılması mümkün olmayan gerçek bir anıttır: Sürekli tamamlanmakta olan tamamlanmamış bir tablodur. Bakan kişinin imgesini yansıtan bir imge olduğu için kendimizi de görmek-

sizin görmemiz mümkün değil bu tabloyu. Sonuç olarak, hem şiir hem de tablo aynı anda anlamın var olmayışını ve bulunması gerektiğini ifade eder ve bu iki yapıtın anlamı da burada yatar. Evren bir dilse, Mallarmé ve Duchamp bize dilin öteki yüzünü gösterir: Evrenin diğer tarafını, boş cephesini. Bunlar anlam arayışındaki yapıtlardır.

Duchamp'ın yapıtının ve kişiliğinin yarattığı etki, modern sanatın tarihiyle iç içedir. Duchamp'ın yapıtları arasında, sözcüğün düzanlamıyla resim sanatı olarak nitelendirilebilecek olanlara –en başta da *Merdivenden İnen Çıplak*'a– hâkim olan anlayışı sürdüren sayısız yapıtı dışarıda tutacak olursak ve bununla birlikte yine çok sayıda olan ancak hepsinin başarılı olduğunu söyleyemeyeceğimiz hazır-yapıtları da ayrı bir yere ayırırsak, bu etkinin üç noktaya odaklandığı ifade edilebilir: Dada, gerçeküstücülük ve çağdaş Anglo-Amerikan resmi. Picabia ve Duchamp'ın, Dada patlamasını önceden hissettiği, hazırladığı ve beslediği bilinir; hatta bu iki isim Dada'ya, akımın ortodoks temsilcilerinde bulunmayan unsurları ve eğilimleri de katmıştır. Bu noktada en iyisi Duchamp'dan bir alıntı yapmak: "Dada bir şeylere karşı çıkan ve karşı çıktığı şeyin devamına dönüşen bir akımken, Picabia ve ben, düşselliğe ve oradan da gerçeküstücülüğe varan bir mizah koridoru açmaya çalışıyorduk. Dada tam anlamıyla reddedici ve suçlayıcıydı. Dilerseniz bir örnek vereyim: Kaprisli uzunluk birimleriyle ilgili düşüncemle bu birime farklı bir bakış getirmek istemiştim. Bunu yaparken bir ip kullanmak yerine, tahta bir metre alıp bunu herhangi bir yerinden ikiye bölmem de mümkündü. Bu tam Dada olurdu." Duchamp'ın gerçeküstücülük içindeki tavrı da aynı diyalektiği sürdürür: Duchamp, gerçeküstücülük çılgınlığının tam ortasında bazı Dadaist jestlere

geri döner ve böylece Breton'un tutkulu ve mantıklı dehasının egemenliği altındaki akımın bir kenara bırakması muhtemel olan mizah ve reddetme geleneğini canlı tutar. Her iki durumda da hem öncü hem de karşı çıkıcı tavır alır.

Duchamp'ın Anglo-Amerikan resmi üzerindeki etkisi farklı özellikler taşır: Dada ve militan gerçeküstücülük döneminde olduğu gibi uzaktan ama dolaysız bir etki değildir bu; bir örnek sunma durumudur. Çağdaş Amerikan resminin iki farklı dönemi oldu. İlk dönemde, Meksikalı duvar ressamlarının etkisi öne çıktı ve kısa süre sonra da Ernst, Miro, Masson, Matta, Lam ve Tanguy gibi gerçeküstücülerin daha belirleyici etkisi kendini gösterdi. Bu isimler arasında en etkili olanları bence Masson ve Matta'ydı. Bu dönemde Duchamp'ın pek etkisi yoktur; "soyut ekspresyonizm", son derece kokusal ve retinal olduğu için Duchamp'a yakın değildir. Gençlerden oluşan ikinci grubu ise Duchamp'ın dostluğu, varlığı ve etkisi olmadan hayal etmek mümkün değil. Bu noktada Pop-Art ile Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi diğer genç sanatçılar arasındaki ayrımı açıkça ortaya koymak gerek. Pop-Art ile Duchamp'ın *jesti* arasında ancak yüzeysel bir benzerlik vardır, hatta daha yakın olduğu Picabia'nın tavrıyla arasındaki ilişki de daha derin değildir. "Pop" mizah, saldırganlıktan uzaktır; kutsallara sövmesinin altında bir reddetme ya da inkâr değil de Nicolas Calas'ın "*neden olmasın*" (*why not*) diye adlandırdığı yaklaşım yatar. Metafizik bir başkaldırı değildir; özünde pasif ve konformisttir. *Beat* kuşağı şairleri gibi masumiyetin ve "önceki hayatın" peşinde koşmaz ancak onlar gibi, hatta onlardan daha sık, duygusallığa sürüklenir. Sert bir şekilde saldırganlığa yönelmeleri ise ancak bu duygusallığa bir karşı atak olarak görülebilir. Ulusal eğilimi tam olarak ortaya koyan bir tepkidir bu. İspanyolların bir anda kızgınlıktan hissizliğe yönelmeleri ya da Meksikalıların aniden çığlıktan sessizliğe

geçebilmeleri gibi Anglo-Amerikalılar da bir uçtan diğer uca kolaylıkla atlayabilirler. Duchamp kadar az duygusallaşan kimse yoktur; duruşu ağırbaşlı, sanatı *kurudur*. Picabia ise coşkuludur, gülmekten kırılabilir ya da bir anda gözyaşlarına boğulabilir ama "pop" sanatçı gibi ayna-olan-izleyicinin karşısında gülümsemesi de inildemesi de mümkün değildir. Duchamp ve Picabia'nın ortak noktası, açık görüşlü umutsuzluklarıdır. "Pop" ressamların büyük ustası aslında Kurt Schwitters'tir. Artıklardan ve çöplerden oluşan yapıtını *Merz* olarak adlandırdığını ve böylece *Kommerz* (ticaret), *Ausmerzen* (çöp), *Herz* (kalp) ve *Schmerz* (keder) gibi sözcüklere göndermede bulunduğunu hatırlatmak yersiz. Mizah ve hayaller sayesinde kurtarılan fakat kendine acıması bitmeyen ıstırabın sanatıdır bu. Nihayetinde Duchamp ve Picabia, tüm diğer Dadaistler ve sonrasında da gerçeküstücüler gibi, kitleye ve azınlığa karşı bir mücadele içinde oldular; Pop-art ise varlıklıların popülizmi oldu.

Rauschenberg, Johns ve birkaçının daha durumu farklıdır. Bu ikisi çok büyük bir beceriye sahiptir ve entelektüel yetenekleri de ressam olarak sahip oldukları dehadan geri kalmaz. Jasper Johns'un daha güçlü ve daha derinlikli olduğunu düşünüyorum; resmi çok kuvvetli – metafizik bir hedefe yönelik bir atış talimi gibi. Rauschenberg'in daha yüzeysel bir duyarlığı var ve sahip olduğu sağlam ressam içgüdüsü ile önemli bir şeyleri başlatması mümkün olabileceği gibi bunu sadece hoş bir beğeniye dönüştürmesi de mümkün. Her ikisinin de ilgi alanları Duchamp'ınkilere çok yakın ama burada etkilenmeden söz ederken bir yakınlığı kastediyorum yoksa birinin diğerine doğrudan kaynaklık etmesini değil. Her ikisinin de korkusuz ve sürekli bir keşfin peşinde koşan bir mizacı var. Ancak son yüz elli yıldır Amerika Birleşik Devletleri'nin bize vadettiği o büyük *bütüncül* yapıtı ne onlarda

görebiliyorum ne de diğerlerinde. Bunu yazarken sadece resmi düşünmüyorum, şiire de dikkat ediyorum. Whitman'ın uzaktan gördüklerini ne Pound gerçekleştirdi ne Williams ne Stevens ne Cummings ne Lowell ne de Ginsberg. Hemen hepsi kendine özgü ve kimi zaman da olağanüstü olan bu açık görüşlü ve önsezili şairler, öğle vaktine değil alacakaranlığa sesleniyor. Belki de böylesi daha iyi.

Toplumsal ressam olmak demek popüler olmak demek değildir. Duchamp için sanat, komplocular arasında kulaktan kulağa aktarılan bir mesaj gibi paylaşılması ve iletilmesi gereken bir sırdır. Ona kulak verelim: "Günümüzde sanat son derece bayağı bir hal aldı [...]. Hiç kimse iki matematikçi arasında yapılan bir tartışmaya katılmaya cesaret edemezken akşam yemeklerinde, şu ressamın şu diğer ressamdan neden daha değerli olduğu üzerine uzun tartışmalar yapılıyor. [...] Herhangi bir dönemde üretilen sanat yapıtları, o dönemin en vasat olanlarıdır. Üretilmemiş olan, üretilmiş olandan her zaman daha iyidir." Başka bir konuşmasında şair Alain Jouffroy'ya şunları söylüyor: "Ressam, [...] günümüz toplumuyla çoktan bütünleşti; bir tür parya değil artık..."[26] Duchamp ne akademinin içinde bulmak istiyor kendini ne de berduşların arasında, ama paryalık yazgısını "asimile ressamınkine" tercih ettiğine şüphe yok. Sanatın bugünkü haliyle ilgili tavrı, hazır-yapıtları ya da *Büyük Cam*'ı besleyen tavırdan farklı değil: Mutlak eleştiri ve en önemlisi modernitenin eleştirisi. Rönesans'tan günümüze kadar modern resmin tarihi, sanat yapıtının git gide sanatsal nesneye dönüşümünün tarihi olarak görülebilir: *Görme*den *duyumsanan şey*e geçiş. Hazır-yapıtlar hem zevkin hem de nesnenin eleştirisini sunuyordu. *Büyük Cam*, Batı geleneğinin gerçek bir anlam taşıyan son yapıtıdır; gerçek bir

26 Alain Jouffroy, agy., bkz. not s. 29.

anlam taşır çünkü resmin (retinal sanatta bulunmayan) geleneksel anlamını sahiplenerek onu döngüsel bir hareket içinde eritir ve bu sayede onaylar. Bu yapıtla birlikte geleneğimiz son bulur. Ya da şöyle söylenebilir: Geleceğin resmine onunla birlikte ve onunla yüzleşerek başlamak gerek, elbette resmin bir geleceği ve geleceğin bir resmi olacaksa.

Bu arada müzeler ve galeriler hazır-yapıtların taklitleriyle dolup taşıyor. O benzersiz jest, sıkıcı bir koleksiyon ritüeline, sövgü dolu oyun pasif bir kabullenmeye ve "sanat nesnesi"[27] incitmeyen bir alete dönüşüyor. Bu süreç İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra daha da hızlandı ve tablolarla heykeller, tıpkı endüstri toplumunun diğer ürünleri gibi, tüketim unsurlarına dönüştü. "Duyumsanabilen şeyin" sonuna tanıklık ediyoruz: Optik manipülasyona indirgenen retinal sanat. Romantik ironiden Dadanın ve gerçeküstücülüğün mizahına kadar modern sanatı eski sanattan ayıran unsur, eleştiriyle yaratımın bir arada olmasıydı. Yapıtlardaki eleştirel unsurun ortadan kalkması tam bir kısırlığa neden oldu ve anlamın yok edilmesi de, yine retinal dönemdeki gibi, bizi son derecede anlamsız fakat ondan sayıca çok daha büyük bir üretimle karşı karşıya bıraktı. Son olarak, içinde bulunduğumuz dönemde eskinin *tanınırlığı* yerini tanıtıma bıraktı fakat tanıtım da genel bir anonimliğin içinde kaybolup gidiyor. Bu da eleştirinin intikamıdır.

Duchamp'ın en altüst edici düşüncelerinden biri, sıkça alıntılanan bir cümleyle özetlenebilir: "Resmi izleyici yapar." Bu görüş, böyle küstah bir açıklıkla ifade edildiğinde, yapıtların varlığının inkâr edildiğini ve masum bir nihilizmin savunulduğunu düşündürüyor. 1957 yılında yayınlanan çok kısa bir metinde

27 "Objet-dard": okunuşu "objet d'art" (tr: sanat nesnesi) ile aynı. Sözcük anlamı: Mızrak-nesne. (ç.n.)

(*The Creative Act*)[28] bu düşüncesini biraz daha belirginleştiriyor Duchamp. Bu metindeki açıklamaya göre sanatçı, hiçbir zaman yapıtı hakkında tam bir bilince sahip olmaz: Niyetleriyle gerçekte olanlar arasında, söylemek *istedikleriyle* yapıtın *söyledikleri* arasında bir fark bulunur. Bu "fark" gerçek yapıtı meydana getirir. Aslında izleyici, yapıtı sanatçının niyetlerine göre değil gerçekte ne gördüğüne göre değerlendirir ve bu görüntü hiçbir zaman nesnel değildir: İzleyici gördüklerini yorumlar ve "süzer." "Fark" başka bir farka dönüşür, yapıt da başka bir yapıta. Kanımca Duchamp'ın açıklaması, yaratım eyleminin ya da sürecinin tümünü kavramamız için yeterli değildir. İzleyici elbette sanatçının hayal ettiğinden farklı bir yapıt yaratır ama bu iki yapıt arasında, yani sanatçının yapmak *istediği* ile izleyicinin gördüğünü *düşündüğü* yapıt arasında bir *gerçek* vardır: Yapıt. O olmadan izleyicinin içine gireceği bir yeniden yaratım süreci mümkün olamaz. Bakan kişinin bakışını yaratan yapıttır, en azından bir çıkış noktası sunar: İzleyici yapıttan yola çıkarak ve onun sayesinde yeni bir yapıt üretir. Bir tablonun, bir şiirin ya da herhangi başka bir sanatsal yapıtın değeri, onda görebildiğimiz göstergelerin ya da anlamların ve bunları farklı şekillerde bir araya getirmemiz için sunduğu olasılıkların ne kadar çok olduğuyla orantılıdır. Yapıt, bir *anlam üretme* makinesidir. Bu açıdan bakıldığında Duchamp'ın düşüncesi tamamen yanlış değildir. Resim izleyiciye tabidir çünkü bir göstergeler düzeneği olan yapıtı harekete geçirebilecek tek kişi izleyicidir. *Büyük Cam*'ın ve hazır-yapıtların büyüleyiciliklerinin sırrı buradadır: Bu yapıtların hepsi aktif ve dikkatli bir bakışı, yaratıcı bir katılımı gerekli kılar. Onlar bizi ortaya çıkarır, biz de onları ortaya çıkarırız. Hazır-yapıtlarda bir bütünleşme değil bir karşı çıkma söz konusudur: Bunlar topluma, bize karşı üre-

28 *Art News*, cilt 56, no: 4, New York, 1957.

tilmiş nesnelerdir. Şu ya da bu şekilde Duchamp sanat yapıtının müzelik bir parça olmadığını ileri sürer; sanat yapıtı ne hayran olunacak bir nesnedir ne de yararlıdır, icat edilen ve yaratılan bir nesnedir. Rönesans'ın dindar ressamlarına duyduğu ilgi de –ve hatta hayranlık ve özlem– bundan kaynaklanır. Duchamp müzeye karşıdır, katedrale değil; ve aynı şekilde "koleksiyona" karşıdır, hayata dayalı sanata değil. Apollinaire bu konuda da haklıydı: Duchamp sanatla hayatı, yapıtla izleyiciyi bağdaştırmak ister. Fakat daha önceki dönemlerin deneyimlerini tekrar etmemek gerekir ve Duchamp da bunu bilir. Hayata dayalı sanat demek sosyalleşmiş sanat demektir, sosyal sanat ya da sosyalist sanat demek değildir, güzel ya da sadece dekoratif nesnelerin üretilmesine kendini adayan bir eylem hiç değildir. Hayata dayalı sanat, Mallarmé'nin şiiridir ya da Joyce'un romanı: En zor sanattır. İzleyiciyi ve okuru, sanatçıya ve şaire dönüşmeye *zorlayan* sanattır.

1923 yılında Duchamp *Büyük Cam*'ı resmetmeyi kesin olarak bıraktı. Bundan sonra yaptıkları birbirinden kopuktur ve süreklilik göstermez. Değişmeyen tek uğraşı satrançtır. Kimileri bu tavrın bir tür kaçış olduğunu düşünür ve elbette bunu bir "sanatsal iktidarsızlık" işareti olarak görenler de vardır. Bu kişiler, Duchamp'ın parantez içine aldığı şeyin sanat değil de sanat yapıtı hakkındaki modern düşünce olduğunu anlamamakta ısrar eden kişilerdir. Eylemsizliği, eleştirisinin doğal bir uzantısıdır aslında: Bir üst-ironidir. Sanat ile yapıt düşüncesi arasındaki ayrımın altını çiziyorum çünkü hazır-yapıtlar ve Duchamp'ın diğer jestleri, sanat yapıtını bir nesne olarak gören düşünceyi geçersiz kılar; hayattaki bağlamından koparabileceğimiz ve müzelerde ya da başka türlü kasalarda saklayabileceğimiz "sanatsal şeyi" rafa kaldırır. "Paha biçilmez sanat yapıtı" ifadesi bile, yapıt

kavramımızın pasif ve kazanca dayalı –bu terimler arasında bir uyuşmazlık yoktur– yüzünü ortaya çıkarır. Eskiler için olduğu gibi Duchamp ve gerçeküstücüler için de sanat özgürleşmek, düşüncelere dalmak ve öğrenmek için bir araçtır, bir macera ya da tutkudur. Sanat, yaşamdan ayrı bir kategori değildir. André Breton, Duchamp'ın resmi bırakmasını, Arthur Rimbaud'nu şiirden kopuşuyla kıyaslamıştı. Bu açıdan bakıldığında satranç, Harar'ı New York'ta yaşamak gibi bir şeydi, hem de şairinkinden daha "tiksindiriciydi." Fakat Duchamp'ın eylemsizliği Rimbaud'nun sessizliğinden farklı bir yapıya sahiptir. Yeniyetme şair, şiiri mutlak bir şekilde reddeder ve kendi yapıtını iter; sessizliği ile bir duvar örer ve ardında ne olduğunu anlamamıza engel olur: Bilgelik mi, hayalkırıklığı mı yoksa büyük bir şairi vasat bir maceracıya dönüştüren psişik bir dönüşüm mü? Duchamp'ın sessizliği açıktır: Sanatın, yaşamın en yüksek formlarından biri olduğunu ifade eder ancak bunun için yaratıcının şu iki yönlü tuzaktan kaçınması gerekmektedir: Sanat yapıtının yarattığı yanılsama ve sanatçı maskesini takmanın cazibesi. Her ikisi de bizi serseme çevirir; ilki tutkuyu bir hapishaneye dönüştürürken ikincisi de özgürlüğü bir meslek haline getirir. Duchamp'ın basit bir nihilist olduğunu düşünmek budalalıktır: "İnanmak sözcüğünü seviyorum. Genellikle insanlar 'biliyorum' dedikleri zaman aslında ne dediklerini bilmezler, bildiklerine inanırlar sadece. İnanıyorum ki sanat, insanın kendisini bir birey olarak ortaya koyduğu tek etkinliktir. İnsanın bir hayvan olmanın ötesine geçmesi ancak sanatla mümkün olabilir çünkü sanat, zamanın ve mekânın egemenliğinin ortadan kalktığı bir alana açılır. Yaşamak inanmak demektir (*to live is to believe*), en azından ben öyle olduğuna inanıyorum." Hazır-yapıtların ve *Büyük Cam*'ın yaratıcısının kendini bu şekilde ifade etmesi ve tutkunun üstünlüğünü dile getirmesi şaşırtıcı değil mi? Duchamp tam bir insandır ve

insanları meleklerden, hayvanlardan ve makinelerden ayıran şey de karşıtlıktır. Dahası, Duchamp'daki "onaylamanın ironisi", aklın otoritesini sona erdirmeyi amaçlayan diyalektik bir süreçtir. Duchamp irrasyonalist değildir, aklı rasyonel bir eleştiriye tabi tutar: Çılgın ve akılcı mizahı, aklıyla yaptığı bir atıştır. Duchamp Eleştiri Miti'nin yaratıcısıdır, miti eleştiren bir profesör değildir.

Arkadaşı Roché, Duchamp'ı Diogenes'e benzetir ve bu benzetme çok doğrudur. Tıpkı kinik filozof gibi ve özgür olma cesareti gösteren çok az sayıdaki insan gibi Duchamp da bir palyaçodur. Özgürlük bilgi değildir, bilgiden sonra kişinin dönüştüğü şeydir. Karşıtlığı kabul etmekle kalmayıp kendini beslemek ve kendine bir temel oluşturmak için bu karşıtlığı arayıp bulan zihindir. Azizler gülmez ve güldürmez ama gerçek bilgeler, düşünceleriyle bizi güldürmekten ve şaklabanlıklarıyla bizi düşündürmekten başka bir şeyle ilgilenmez. Platon'un mizah anlayışı olup olmadığını bilmiyorum ama Sokrates'in vardı ve Chuang-tzu'nun ve başka pek çoğunun da. Duchamp mizah sayesinde kendini yapıtından ve o yapıta bakıp düşünen, hayranlık duyan ve yazılar yazan bizlerden korur. Bu tavır bize sanatsal faaliyetin sonunda tamamlanmış bir yapıtın değil, özgürlüğün bulunduğunu öğretir – oysa Duchamp bize hiçbir zaman hiçbir şey öğretme niyetinde olmamıştır. Yapıt bir yoldur sadece ve başka hiçbir şey değildir. Özgürlük çok anlamlıdır, daha doğrusu koşullara bağlıdır, her an kaybetmemiz mümkündür onu, özellikle de kendimizi ya da yapıtımızı fazla ciddiye almamız durumunda. Belki de *Büyük Cam*'ı tamamlamamasının nedeni her türlü özgürlüğün geçici olduğunu göstermek istemesiydi, böylece onun kölesi olmadı. Duchamp'ın yapıtlarıyla ilişkisi karşıtlıklar barındırır ve tam olarak saptanamaz: Hem ona aittirler hem de izleyenlere. Bu nedenle yapıtlarının birçoğunu hediye etmiştir, hepsi birer özgürleşme aracıdır. Resmi bırakmasında

ne romantik bir kendine acıma ne de titanlara özgü bir gurur vardır; bilgeliktir bu, *delinin bilgeliği*. Şunun ya da bunun bilinmesiyle, herhangi bir onaylama ya da reddetmeyle ilgili değildir; boşluktur, kayıtsızlığın bilgisidir. Bilgelik ve özgürlük, boşluk ve kayıtsızlık tek bir anahtar sözcükte buluşur: Saflık. Peşinden koşulamayacak, sadece bazı deneyimleri edindikten sonra bir anda karşınıza çıkıveren bir şey. Tüm hesaplar yapıldıktan sonra arta kalan şeydir saflık. Igitur, şu sözlerle tamamlanıyor: *Le Néant parti, reste le château de la pureté.*[29]

Delhi, 25 Ekim 1966

29 *Fr.* "Hiçlik gitti, saflık şatosu kaldı geriye." Stéphane Mallarmé. (ed.n.)

water writes always in plural[30]

30 Su her zaman çoğul yazılır. Bu cümle, Duchamp'ın 1915 yılında New York'ta yazdığı, ilk İngilizce metni olan *The*'da bulunur. İngilizcedeki "the" tanımlığının yerini düzenli olarak yıldız işareti alır.

Veriler:
Şelale
Havagazı
Bazı yasalar gereği birbirini gerektirirmiş gibi görünen bir dizi (ya da bir grup) olgunun bir anlık Dinlenmesinin (ya da alegorik görüntüsünün) koşullarını belirleyeceğiz, böylece (sayısız tuhaflık ortaya koyabilecek) bu Dinlenme ile söz konusu kanunlar tarafından uygun bulunan ve aynı zamanda onları belirleyen bir Olasılıklar Seçkisi arasındaki uyum göstergesini yalıtacağız.
Yeşil Kutu

Apollinaire'e, Marcel Duchamp'la ilgili, üçü de birbiriyle uyumsuz ve üçü de doğru olan üç değerlendirme borçluyuz. Birinde Apollinaire, dostuna "sanatı toplumla bağdaştırma" görevini yüklüyor. Başka birinde, genç ressamın (Apollinaire bunları yazdığı sırada Duchamp yirmi beş yaşındaydı) "ezoterik ya da anlaşılması zor bir resim yapmakla eleştirilmekten korkmayan" birkaç sanatçıdan biri olduğunu belirtiyor. Üçüncü yargı da en az bunlar kadar buyurgan, keyfi ve çelişkili: "Duchamp, modern okul içinde nü ile ilgilenen tek ressam."[31]

31 Bu üç alıntı, *Les Peintres Cubistes: méditations esthétiques* başlıklı kitabın Duchamp'a adanmış bölümünden alınmıştır. Paris, 1913.

İfade edildiği gün için şaşırtıcı olan ilk değerlendirme, bugün o kadar da şaşırtmıyor bizi. Hazır-yapıtlar, "sanat nesnesine" bir tekme atıp, onun yerine hem herkese ait olan hem de kimseye ait olmayan anonim şeyi yerleştirdi. Bunlar, henüz toplumla sanatın birleşmesini tam anlamıyla temsil ediyor olmasa da sanatsal beğeninin aşırıya kaçan ayrıcalıklarına karşı altüst edici bir tavır oluşturdu. Buna karşın, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta,* Apollinaire'in öngördüğü birleşmeyi tam olarak gerçekleştirdi. Bu birleşmeyi iki farklı şekilde hayata geçirdi: Sadece sanayi ürünleri kataloglarındaki fazlasıyla tanıtıma yönelik formları yansıtmakla kalmadı, Duchamp tarafından hem popüler hem de geleneksel temalı bir anıt olarak tasarlandı –Gelin'in soyulma anında yüceltilmesi.

İki açıdan da herkese açık olmakla birlikte –bir makinenin işleyişinin grafik olarak betimlenmesi ve erotik bir ritüelin temsili– *Büyük Cam* sırları olan bir yapıttır. Kompozisyonu, duyularımızla algılayamayacağımız bir nesnenin yansımasını sunar; gördüklerimiz (şemalar, mekanizmalar, diyagramlar) bu nesnenin mekanik-ironik tezahürlerinden biridir sadece. Tablo tam bir bilmecedir ve tüm bilmeceler gibi izlenmesi değil deşifre edilmesi gerekir. Görsel yönü bir başlangıç noktası sunar sadece. Başka bir unsur, bir resme bakmak gibi son derece zararsız bir eylemi, bir tür başlatma ritüeline dönüştürür: Bu bilmeceyi bize sunan bir bakiredir ve aynı zamanda bir makinedir. Bilmecelerle bakireler arasındaki eski ve uğursuz bağlantıyı hatırlatmaya gerek olduğunu sanmıyorum. Mit ile tablo arasında bir benzerlik daha vardır: Bilmeceyi çözmeye kalkışabilmek için, tıpkı eski dönem kahramanları ya da şövalyeler gibi biz de elimizde kalan son masumiyet parçasından ve sağlam ancak anlaşılmaz bir kılavuzdan (*Yeşil Kutu* ve *Beyaz Kutu*'daki notlar) başka hiçbir şeye güvenemeyiz. Gelin'in herkese açık anıtı, cinsel ve zihinsel

bir labirente dönüşür: *Gelin*, yansımalardan, göndermelerden ve şeffaflıklardan oluşan bir cisimdir. Aydınlığı bizi rahatsız eder ve korkarım onun karşısında bu metin, Philadelphia Sanat Müzesi'nde bulunan asamblajdaki çıplak kadının tuttuğu gaz lambasından farksız olacaktır.

Hem bilimsel bir betimleme hem bir bakire için bir anıt hem de korkutucu ışıklardan oluşan bir bilmece olan *Gelin,* bir nüdür. Böylelikle de Apollinaire'in üçüncü değerlendirmesi doğrulanır. Ancak, bir kez daha, tam doğrulandığı anda kendini yalanlayan bir değerlendirme söz konusudur burada: Gelin bir iskelettir. Erotik mit ve mitin makine ile reddedilmesi, herkese açık bir anıt ve sırlarla dolu bir yapıt, bir iskelet olan bir nü ve bir motor olan bir iskelet... Böylece *Büyük Cam,* karşıtlığın resmi olarak kat kat açılır gözlerimizin önünde. Ancak bu karşıtlık gerçek olmaktan ziyade görüntüdedir: Görünmez bir nesnenin bazı anlarına ve bazı hallerine tanık oluruz sadece, bir olgunun tezahürü ve saklanması sürecinin aşamalarına. Duchamp eşsiz bir kavrayışla, *Yeşil Kutu*'daki ilk notlardan birinde girişiminin iki farklı boyutuna gönderme yapar: "Belki de *bir mafsal tablo* yapılabilir." Tüm yapıtına uygulanabilecek bu sözün, özellikle *Büyük Cam* için çok yerinde olduğunu söyleyebiliriz: Hem fiziksel hem de zihinsel anlamda açılıp kapanarak bize farklı görüntüler sunan, ele geçirilmesi mümkün olmayan bir cismin farklı görünümlerini ortaya çıkaran bir mafsal tablo.

Mafsal, Duchamp'da pek çok kez çıkar karşımıza. Mafsal kavramının hem düz anlamıyla hem de paradoksal bir şekilde kullanılması sayesinde Duchamp'ın kapıları ve düşünceleri, kapalı kalmayı sürdürerek açılır ve tam tersi. Biz de kendi adımıza aynı yöntemi izlersek, "mafsal tablo" ifadesi, kendini açarak (kendi üzerine kapanarak), *Yeşil Kutu*'daki ilk notlardan birinde yer alan başka bir ifadeye götürür bizi: "Cam üzerinde gecikme."

Duchamp bunun "bir tür alt başlık" olduğunu söyler. Aşırı özlü olmasına rağmen her zaman net olan anlatımıyla, buradaki "gecikme" sözcüğünü, farklı anlamlarının "ikircikli birlikteliğine" dikkat ederek anlamamız gerektiğini ekler. *Le Petit Littré* sözlüğünde "gecikme" – "retard" sözcüğü için verilen tanımları İspanyolca sözlükteki tanımlarla karşılaştırarak incelediğimde, her iki dildeki tanımlar arasında da, "gecikmek, durmak, geri kalmak, geciktirmek" gibi bildik anlamların yanı sıra müzikle ilgili farklı bir tanımın daha bulunduğunu gördüm: "*Retard. Mus.*: Ait olduğu akort içinde karar kılmayan ve bir sonraki akorda kadar uzayıp onda karar kılan nota." *Le Petit Littré* daha net bir açıklama getirir: Bir sonraki akorun notası, geciken notanın *karar kıldığı* (*résolution*) yer olur. "Cam üzerinde gecikme" olarak *Gelin*, mafsal sayesinde dönerek, hem müzikal anlamıyla hem de diğer anlamlarıyla *karar kıldığı* yeri gösteren başka bir kompozisyona yönlendirir bizi. Son akor olan bu kompozisyon, Philadelphia Müzesi'ndeki asamblajdır. Onu görmek, *Büyük Cam*'ın geciken notasını dinlemek gibidir. Karar çözüm müdür peki?

Daha önce pek çok defa betimlenmiş olsa da –örneğin Anne d'Harnoncourt ve Walter Hopps'un dikkat çekici çalışmasında[32]– fotoğrafını sunmak mümkün olmadığı için yapıt hakkında bir fikir vermenin iyi olacağını düşünüyorum. Bu asamblaj, herkesin bildiği gibi, Duchamp'ın yapıtlarının önemli bir bölümünü barındıran ve *Büyük Cam*'ın da merkezde bulunduğu Philadelphia Müzesi'ndeki büyük salonun hemen yanında yer alıyor. İzleyici küçük bir kapıdan geçiyor ve oldukça dar ve tamamen boş bir odaya giriyor. Beyaz duvarlarda hiç tablo yok. Pencere de

32 "Etant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp." *Philadelphia Museum of Art Bulletin*. Vol. 64, No. 299/300, (Nisan-Eylül, 1969), s. 5-58.

bulunmuyor. En arkadaki duvarda, tepesinde bir kemer bulunan ve tuğladan bir çerçevenin içine yerleştirilmiş, kurt yenikli ve büyük çivilerle sabitlenen yatay bir bağlantı parçasıyla kapatılmış eski bir kapı görülüyor. En solda, üst tarafta, yine kapalı duran küçük bir pencere kanadı var. Kapı, izleyicinin karşısına çıkarak, bir kapı olarak duruşunu kesin bir kendine güvenle sunuyor: Geçiş yok der gibi. Mafsalların tam tersi ve paradoksu. Hakkında kesin karar verilmiş bir kapı bu. Ama izleyici daha yakına gittiği zaman, göz hizasında iki delik bulunduğunu görüyor. Daha da yaklaşacak ve bir göz atacak olursa, bir daha unutulması pek mümkün olmayan bir sahneyle karşılaşacak. En başta tuğladan yapılmış ve kısmen yıkılmış bir duvar bulunuyor. Çatlağın diğer tarafında ise büyük, boş ve büyülüymüş gibi duran bir mekân. İzleyicinin çok yakınında –ama aynı zamanda çok uzakta, "diğer tarafta"– bir tür yatak üzerinde ya da dal ve yapraklardan oluşan bir yığın üzerinde çırılçıplak uzanmış genç bir kadın görünüyor, yüzünün hemen hemen tamamı sarı saçlarıyla örtülü, bacakları açık ve hafifçe kırılmış, cinsel organın etrafında hiç tüy bulunmaması gür saçlarla karşıtlık oluşturuyor, sağ kol izleyicinin görüş açısının dışında kalıyor, sol kol hafif kalkmış ve elinde cam ve metalden yapılma küçük bir gaz lambasını tutuyor sıkıca. Lambanın ışığı, dingin yaz sonu gününün canlı ışığı içinde kıpraşıyor. Ortak akla meydan okuyan bu görüntü karşısında büyülenen gözümüz (ışıktan daha az aydınlık olan nedir ki?) manzarayı tarıyor: Dipte, yeşil ve kırmızımsı renkte ormanlık tepeler, aşağıda küçük bir göl ve gölün üzerinde hafif bir sis. Kesinlikle mavi bir gökyüzü. Yine kesinlikle beyaz renkte iki ya da üç bulut. En sağda, kayaların arasında bir şelale parlıyor. Sükunet: Durdurulmuş bir zaman dilimi. Çıplak kadının ve manzaranın hareketsizliği, şelalenin ve lambanın titreyen ışığının hareketiyle bir karşıtlık oluşturuyor. Mutlak bir sessizlik hâkim. Her şey gerçek ve

bayağılığa yaklaşıyor, her şey gerçekdışı ve sınırda – ama neyin sınırında?

İzleyici, bir sırrı açığa çıkaran bir kişinin yaşayacağı keyif ve suçluluk duygusuyla geri çekiliyor. Ama nedir bu sır? Ve aslında ne görmüştür izleyici? Kapının ardında gerçekleşmeksizin gerçekleşen bu sahne de *Büyük Cam*'ın şemaları ve projeleri kadar gizemlidir. Kafasındaki bulanıklığın içinde kendine yol gösterecek bir işaret arayan izleyici, asamblajın duvara asılı başlığıyla karşılaşır: *Etant Donnés: 1° la chute d 'eau, 2° le gaz d 'éclairage...* (1946-1966.) Herkese açık sanatla gizli sanat, anıt ile başlatma ritüeli arasındaki karşıtlık oluşturan ilişki tekrar karşımıza çıkar: Asamblaj bizi başlığına yönlendirir, başlık da *Yeşil Kutu*'nun aynı yarı-bilimsel ifadeyle başlayan önsözüne: *Etant Donnés Veriler...* Bu söz ise bizi *Büyük Cam*'a yönlendirir ve *Büyük Cam* da ona baktığımız zaman dış dünyanın boyalı formları ve yansımalarıyla harmanlanan kendi imgemize. *Asamblaj*'la[33] *Büyük Cam* arasındaki karşılıklılık ve yansımaların oluşturduğu oyun sarsıcıdır ve hem görsel düzlemde hem de metin düzleminde gösterir kendini – *Yeşil Kutu* ile *Beyaz Kutu*'da bulunan notlar, iki yapıt arasında bir köprü kurar. Her ikisinde de bir resme ya da bir asamblaja bakma deneyimi, ötesini görme eylemine dönüşür. Birinde kapının ötesinde olanları görürüz, aslında bir engel olan bu kapı nihayetinde bir görüş alanı oluşturarak kadının ve şelalenin bulunduğu manzaraya yönlendirir bizi; diğerinde ise kompozisyonu taşıyan ve tam da şeffaf olması nedeniyle görüşümüze bir engel teşkil eden camın ötesini görürüz. Tersine çevrilebilirlik: Şeffaflığın ötesini görmek değil, kesif olanın ötesini görmek. Tahta kapı ve cam kapı: Aynı düşüncenin iki farklı yüzü. Bu karşıtlık bir birlikte karar kılar: Her iki koşulda da bakmakta olan ken-

33 Bundan sonra sadece "Asamblaj" veya "Veriler" olarak anılacaktır. (ç.n.)

dimize bakarız. Mafsal yöntemi. "Ne görüyoruz?" sorusu, bizi kendimizle yüzleştirir.

Büyük Cam'ın kesinlikle tamamlanmamış olarak bırakılması ile *Veriler*'in başlangıcı arasında yirmi üç yıl vardır. Bu uzun bekleme süresi, Duchamp'ın resmi bıraktığını düşündürmüştür. Asıl olan şudur ki Duchamp'ın yapıtı, 1913'ten itibaren, 1918 tarihli *Tu m'* gibi birkaç istisna dışında, sadece tamamen resimsel olan yöntemlerden uzaklaşmakla kalmaz, aynı zamanda, görsel olmayı bırakmaksızın, iki yüzyıldan uzun bir süredir resim olarak tanımladığımız şeyin reddine dönüşür. Duchamp'ın resim geleneğine karşı tavrı da mafsal ilkesi doğrultusunda şekillenir. Delacroix'dan beri modern geleneğin temel anlayışı olan "resim olarak resmi" reddetmek, avangardı reddetmek anlamına gelir. Dönemimiz sanatında eşi benzeri olmayan bir duruştur bu: Duchamp aynı anda hem avangart eğilimleri en uç noktalarına taşıyan hem de bunları mükemmelleştirirken kendilerine karşı döndürerek onları altüst eden tek sanatçıdır. "Retinal" resmin reddi, modern resimle arasındaki bağı koparır ve umulmadık bir şekilde, Batı geleneğinde merkezde yer alan ve Baudelaire ve onun 20. yüzyıldaki takipçileri tarafından lanetlenen "düşüncelerin resmi"[34] akımıyla olan ilişkisini canlandırır. *Cam üzerinde gecikme*'deki yöntem burada tersine işler ve modernin *ivmelenmesi,* sonunda kendini değersiz kılar. 1957 yılında Duchamp'a "Modern anlayış içinde yeni bir patlama bekliyor musunuz?" sorusu

34 "Retinal titreme! Önceden, resmin farklı işlevleri vardı: Dinsel, felsefi, ahlaki olabilirdi... Bizim yüzyılımız ise sadece retinal, tek istisna ise bunun bir şekilde dışına çıkmayı deneyen gerçeküstücüler. Ama onlar da fazla uzağa gidemediler!" Duchamp'ın Pierre Cabanne tarafından alıntılanan sözleri, *Entretiens avec Marcel Duchamp,* Pierre Belfond, Paris, 1967.

sorulduğunda yanıtı şöyle olmuştur: "Evet ama *modern sözcüğü* değerini kaybetti. Yüzyıl başındaki *modern tarza* bakın..."[35]

Duchamp'ın tüm yapıtına hâkim olan genel sistem, Wilson-Lincoln etkisi olarak adlandırılan ve bir taraftan bakıldığında Wilson'ı diğer taraftan bakıldığında ise Lincoln'ı gösteren portrelerden faklı değildir. Wilson-Lincoln etkisi, mafsal ilkesinin bir değişkesidir: Mil, evrenin maddi ve manevi eksenine dönüştürülür. Tersine çevrilebilirliğin genele yayılması, olgu ve düşüncelerin döngüselliği. Döngüsellik izleyiciyi de içine alır; Gelin bizim bakışımıza hapsolmuştur ama biz de *Büyük Cam*'ın içine hapsoluruz ve *Veriler*'e katılırız. Her iki yapıtın da bir parçası oluruz. Böylece yaratım ve sanatsal düşünce süreçlerinde devreye giren ve bir şekilde belirleyiciliği olan koşulların konumları radikal bir şekilde altüst olur: Sanatçının (ya da izleyicinin) öznelliği ve yapıt dönüşüme uğrar. Romantizm ile başlayan bir ilişki türü Duchamp ile son bulur.

Günümüzün sanatı ve şiiri, sanatçı, nesnelliğin düzeni içine öznelliği kattığı anda ortaya çıkar. Bu yöntem doğayı ve işi duyarlı bir hale getirir ama aynı zamanda onları göreceli kılar. Romantik ironi, yaklaşık iki yüzyıl boyunca, Batı sanatı ve edebiyatının besleyici-zehri olmuştu. Besleyiciydi çünkü Baudelaire'in tanımladığı haliyle "modern güzelliğin" mayasını oluşturmuştu: Tuhaf ve eşsizdi. Ya da daha doğrusu, insana özgü tesadüflerin ve ölüm bilincinin ifadesi olan ironik öznellik tarafından nesnelliğin parçalanmasıydı. Zehirliydi çünkü "modern güzellik", eskilerin anlayışından farklı olarak kendi kendini yok etmeye yazgılıdır; var olmak, modern olduğunu söyleyebilmek için, modern olanla ilgili olarak neredeyse daha dün yapılan tanımları bile reddetmesi

35 Jean Schustter'in Duchamp'la söyleşisi, "Marcel Duchamp, vite," *Le Surréalisme, même*, Paris, no 2, Bahar 1957, s. 148.

gerekir. Kendini reddetmesi gerekir. Modern güzellik tuhaftır çünkü dünkünden farklıdır ve bu nedenle tarihseldir. Değişim demektir, çabuk bozulur: Tarihsellik, ölümlülüktür.

Duchamp'ın gençliği, avangart hareketlerin yükselişte olduğu, yani romantizmin öncülük ettiği modern geleneğin en son ve en şiddetli görünümleriyle ortaya çıktığı bir döneme denk geldi. Duchamp, genç yaşlarındayken, Fransa'da çok önemsenmeyen ama Anglo-Amerikan ve Latin-Amerika şiirinde derin bir iz bırakan Jules Laforgue'a nasıl büyük bir ilgi duyduğunu birkaç kez anlatmıştır. Laforgue'da modern öznellik kendi üzerine kapanır – sembolist bir şairdir ve ironiyi kullanarak sembolist estetiği aşındırır. Daha sonraları Mallarmé'den etkilenen Duchamp'ın o dönemde Laforgue'da bir esin kaynağı bulması çok doğal. Duchamp'ın kendi belirttiği etkilerin dışında başkalarını da görmek mümkün. Örneğin Laforgue'un şu şiirinin başlığı, yük arabasının okuduğu dualardan birindeki cümlelerden biri olabilir: "*Célibat, célibat, tout n'est que célibat.*"[36] Başka bir şiirin başlığı da "*Complainte de crépuscules célibataires.*"[37] İnsanlık tarihi, der Laforgue, "*bir* bekârın tarihidir." Gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş Schopenhauer: Dünya, bekâr bir benliğin temsilidir.

Duchamp, Laforgue'un ironisini, Wilson-Lincoln sisteminin kafa karıştırıcı eylemine tabi kılar ve onu bu yolla değiştirir, sözlüğün düz anlamıyla altüst eder. Romantizmden bugüne modern ironi, öznelliğin ısırığının yapıta işlemesi demek olmuştur; *Büyük Cam* ve *Veriler*'de öznenin nesneyi ele geçirmesi değil, bunun tam tersi söz konusudur: *Asamblaj*'daki kapının kesifliği ve *Büyük Cam*'ın şeffaflığının ötesinde kendimizi görürüz. Wilson-Lincoln ilkesi, bir üst-ironi olarak ortaya çıkar ve bu da romantizmdeki

36 *Fr.* Bekârlık, bekârlık, herşey sadece bekârlık. (ed.n.)

37 *Fr.* Bekâr alacakaranlıkların yakınması. (ed.n.)

reddetmeye karşılık "onaylamanın ironisidir." İroni ve öznellik, modern sanatın eksenini oluşturur hale gelmiştir. Duchamp bu ekseni kendi etrafında döndürür ve özne ile nesne arasındaki ilişkiyi tersine çevirir: Onun "gülen resmi" bize gülmektedir. Modernite kavramı yerle bir edilir. Duchamp'ın çok özel ve bir önceki günkünden farklı olan sanatı –polemikler üretmeyi sürdürerek ve tarihsel özelliğini koruyarak– moderniteyi eleştirmeye soyunur ve geçmişin sanatına doğrulayıcı bir göz kırpar.

Duchamp'ın resim olarak resmi reddetmesi, sanattan vazgeçme anlamı taşımaktan çok uzaktı; *Büyük Cam* ile *Veriler* arasında geçen yirmi üç yıl hiç boş geçmedi – bu süreyi, bir araştırma ve hazırlık süreci olarak görmek daha doğru. Burada şaşırtıcı olan nokta, Duchamp'm gizli çalışmalarını düzenli bir şekilde devam ettirmesi, sabrı ve tutarlılığıdır. Uyuduğu zamanlarda odasına "Şair çalışıyor" yazısını asan Saint-Pol-Roux gibi Duchamp da nefes almaktan başka bir şey yapmadığını söylerdi – ve nefes alması çalışmak demekti. Saplantıları ve mitleri içinde işlemeye devam ediyordu: Hareketsizlik, içsel etkinliğin koşuludur. Duchamp modern sanatı çevreleyen aleniliği her zaman kınamış ve sanatçıların yeraltında, gizli olması gerektiğini ileri sürmüştür. Mafsal ilkesi burada da tekrar karşımıza çıkar: *Mona Lisa*'nın üzerine bıyık çizen adam, yirmi yıl boyunca gizli gizli çalışan adamla aynı kişidir. Dünya ile arasındaki kopukluğun birbirine zıt ve birbirini tamamlayan formlarıdır bunlar: Aleniliğe karşı saygısızlık ve yeraltına iniş, tokat ve sessizlik.

Bu gizli projeyi hayata geçirmek için, eşi ve tek sırdaşı Teeny'den yardım alan Duchamp, 1946 ile 1966 yılları arasında kimi zaman daha düzenli kimi zaman ara vererek çalıştı. İlk başlarda 14. Cadde'deki stüdyosunda, sonra da 11. Cadde'de bulunan bir iş hanındaki küçük bir yerde sürdürdü çalışmasını. 1969 yılının başlarında, ölümünden üç ay sonra, Anne d'Har-

noncourt ve Paul Matisse *Asamblaj*'ı parçalarına ayırdı, parçaları Philadelphia'ya taşıdı ve buradaki müzede yeniden birleştirdi. Duchamp'ın hazırladığı ve içinde açık komutların, diyagramların ve yüzden fazla fotoğrafın bulunduğu bir not defterini kılavuz olarak kullandılar. Son derece güç bir görev, büyük bir beceri ve duyarlıkla başarıldı.

Veriler farklı malzemeleri, teknikleri ve değişik sanat formlarını bir araya getirir. Bazı malzemeler yapıtta hiç değiştirilmeden kullanılmıştır, (çıplağın üzerinde yattığı ince dallar, İspanya'dan getirilen kapı, gaz lambası, tuğlalar) bazıları ise sanatçı tarafından değiştirilmiştir. Kullanılan teknikler ve sanatsal anlatım formları da çok çeşitlidir: Yapay aydınlatma ve sahnenin yarattığı teatral yanılsama; görünmeyen elektrikli motorun otomatik oyuncakları hatırlatan çalışma biçimi; düz anlamıyla heykel, fotoğraf, resim ve hatta vitrin tasarımı. Tüm bu teknikler ve formlar, Duchamp'ın daha önceki deneyimlerini hatırlatıyor; örneğin 1945 yılında New York'taki Gotham Book Mart'ta Breton'un *Arcane 17* başlıklı yapıtını tanıtmak için hazırladığı ve yarı çıplak bir mankenin kullanıldığı vitrin tasarımı gibi. Ancak Duchamp'ın daha önceki yapıtları ile *Veriler* arasında bir fark vardır. Önceki yapıtlarında, görüntünün ardında ya da ötesinde neler olduğunu göstermek ister (*Merdivenden İnen Çıplak*'ta hareketin parçalara ayrılması, *Hızlı Çıplaklar Tarafından Kuşatılmış Kral ve Kraliçe*'de tutkulu bir satranç oyunu, *Büyük Cam*'da erotik bir makinenin simgesel işleyişi), son yapıtında ise sanatçı, görüntüden tatmin olduğu izlenimi verir. *Büyük Cam*'da izleyici, soyulmuş gelinin haz anını hayal etmek zorundadır; *Veriler*'de ise onu tam doyum halinde görür. Olgunun simgesel betimlemesinin ardından olgunun kendisi gelir: *Büyük Cam*'daki makine bir gizemi betimler; *Veriler*'deki çıplak, gizemin kendisidir, ete kemiğe bürünmüş halidir.

Büyük Cam ve *Veriler* arasındaki köprü ya da mafsal, 1959 tarihli bir resimdir: *Yatalak Geçitler, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta'nın 1959 Modeli İçin Proje* (*Cols alités, Projet pour le modèle 1959 de la Mariée mise à nus par ses célibataires, même.)* Resim aslında *Büyük Cam*'ın bir tekrarıdır fakat Duchamp merkezde bir yere, çok ince çizgilerle ve zar zor görülebilecek bir şekilde, taslak halinde bir dizi tepe ekler. Ayrıca en sağa, Çikolata Öğütücüsü'nden sonraya ve Makas'ın kollarından birinin uzantısıymış gibi görülecek şekilde, kabloları ve yalıtkanlarıyla bir elektrik direği çizer. *Yeşil Kutu*'daki notlardan biri, Gelin ile Bekârlar arasındaki iletişimin elektriksel özellik taşıdığını belirtir ama daha ziyade bir metafor olarak anlam taşıyan bu görüş (düşüncedeki, bakıştaki ve arzudaki elektrik) 1959 tarihli resimde en dolaysız ve en somut haliyle ifade edilmiştir: Bir elektrik direği ve kablolar. Böylece elektriğe ilişkin iki imge çıkar karşımıza: Fiziksel enerji ve psişik enerji. Duchamp, resmin ismi aracılığıyla, dağ manzarasının geçitlerden (cols) oluştuğuna ancak bu geçitlerin hasta ve yatalak (alités) olduklarına dair bir ipucu verir. Yani aşılması zordur ve Bekârlar'ın dünyası ile Gelin'in dünyası arasında iletişimin gerçekleşmesi güçtür. *Veriler*'de dağ manzarasının neredeyse elle tutulur bir gerçekliği olmasına rağmen, ya da belki de tam bu sebeple iletişim daha da güçleşir: Aldatıcı görünüşün, *trompe l 'oeil* 'ün yanıltıcı gerçekliğiyle karşı karşıya kalırız. Son olarak, başlık hem *Büyük Cam*'ın hem de *Asamblaj*'ın tasarlanmasının ardında yatan yasaya da gönderme yapar: İronik nedensellik. *Causalité / Cols alités* (Nedensellik / Yatalak Geçitler): Seslerdeki hafif bir farklılaşma, tepelerdeki hasta geçitlerden, rastlantıyla zorunluluğun birbirine göz kırptığı bir dünyaya taşır bizi. Causalidad/casualidad (nedensellik/ihtimal) arasındaki fark, bir tek "u" harfinin yerinin değişmesinden kaynaklanır. Bilgi, bir dil hastalığıdır.

Gelin ve *Veriler* arasındaki yol, yansımalardan oluşur. Bittiği yerde başlayan ve orasının burası olduğu bir sarmaldır. Kimlik, kendinden çıkarak kendini aramaya koyulur ve kendini bulmaya her yaklaşmasında çatallanır. Fakat ikisi arasındaki yankılar ve bağlantılar Duchamp'ın tüm yapıtına yayılabilir. Her bir tablonun, her bir hazır-yapıtın ve her sözcük oyununun, tıpkı bir söylemi oluşturan cümleler gibi birbirine bağlı olduğu bir takımyıldızla karşı karşıya buluruz kendimizi. Rasyonel bir sözdiziminin ve çılgın bir anlambiliminin egemenliği altında bir söylemdir bu. Kendi kanunlarıyla hareket eden bir formlar ve göstergeler dizgesidir. *Veriler*'de karşımıza çıkan ve *Gelin*'de de üstü örtülü olarak bulunan manzara, üç tabloda daha görülen ağaçlar, gökyüzü ve sudan oluşan kompozisyonun bir yankısıdır. Biri Duchamp'ın doğduğu şehrin (Blainville) manzarasını sunar ve 1902 tarihlidir; bir diğeri 1914 tarihli *Eczane* adlı ünlü hazır-yapıttır; sonuncusu da *Basswood Koyu'nda Ay Işığı* (1953) başlıklı yapıttır. Havagazı motifinin geçmişi ilk gençliğine kadar uzanır: 1902 tarihli bir resminde, Bec Auer marka bir gaz lambası görülür. Su/gaz ikilisi, *Büyük Cam*'ın hazırlıklarını yaptığı yıllardan başlayıp öldüğü yıla kadarki tüm yapıtlarında, sözcük oyunlarında ve konuşmalarında kendini gösterir. Gençliğinin Paris'inde yeni yapılan binaların kapılarına asılan *Her Katta Su ve Havagazı* ifadesini, Robert Lebel monografisinin lüks basımının kapağında kullanmıştır. Başka bağlantılardan da söz edilebilir ama belki de bunun yerine su/gaz ikilisi üzerine odaklanmak daha doğru olur: Bunlar *Büyük Cam* ve *Veriler*'in asıl yaratıcısıdır ve yazdıkları yazı çoğul özellik taşır.

Yeşil Kutu'da bulunan ve *Asamblaj*'a adını vermekle birlikte bu metnin başında epigraf olarak kullanılan notta, Gelin'i Şelale ve Havagazı'nın ürettiği açıkça ifade edilmektedir. Su ve gaz hem insanî hem kozmik, hem fiziksel hem de psişik öğelerdir. Hem

erotizmi hem de ironik nedenselliği barındıran bu öğeler, katı ve tuhaf kurallar doğrultusunda bir araya gelir ve birbirlerinden uzaklaşır. *Gelin*'de görünmeyen güçler şeklinde yer alırlar ve *Yeşil Kutu*'daki notlar olmasaydı, karmaşık ve traji-komik bu mekanizmayı harekete geçirenin onlar olduğunu anlamamız mümkün olmayacaktı. Suyun ve havagazının *karanlıkta* işlediğini söyler *Yeşil Kutu* ve "alegorik görüntü", Gelin bu *karanlıkta* ortaya çıkacaktır, tıpkı "aşırı-hızlı sergileme" gibi.

Su ve havagazı, cinsellikle ve erotik göstergelerle yüklü öğeler olduğu için, Duchamp'ın yapıtı üzerine çalışan en titiz yorumculardan birinin, havagazını bir erkeklik simgesi, suyu da dişil bir simge olarak görmesine şaşmamak gerek. Bu basite indirgeyici yoruma katılmamak için iki nedenim var. Bunlardan birincisi, Jung arketiplerinin düştükleri itibarsız konum. Bu durum, aslında arketiplerin yanlış olmasından kaynaklanmıyor fakat insanlar bunlarla her şeyi açıklamak istedikleri için sonuçta hiçbir şeyi açıklayamamış oluyorlar. Bu nedenle Şelale'yi ve Havagazı'nı birer simge olarak değil birer gösterge olarak ele almayı tercih ederim. Simgeler, birbiriyle çelişen çok fazla anlamı bir arada barındırdıkları için anlamlarını yitirdiler. Göstergelerse diğerlerinden daha az hırslı ve daha beceriklidir; bir "dünya görüşünün" amblemi olmak yerine bir sözdiziminin hareketli parçalarını oluştururlar. İkinci neden: Göstergeler (ve simgeler), içinde bulundukları bağlama göre farklı bir anlam ya da farklı bir cinsiyet kazanır. Kendi içlerinde bir anlamları yoktur: Bir ilişkiyi oluşturan öğelerdir bunlar. Sesbilimi ve sözdizimini yöneten yasalar bu alana da rahatça uygulanabilir. Hiçbir simgenin anlamı sabit değildir: Anlam, ilişkiye bağlıdır. Su, genellikle dişil bir simge olarak görülür ama akmaya başladığı anda (şelale, nehir, kaynak, yağmur) bir erillik kazanmaya başlar: Toprağın içine girmekte ya da oradan fışkırmaktadır. Aynı durum hava için de geçerlidir:

Azteklerdeki "Tüylü Yılan" diye de anılan Quetzalcoatl'dan Hıristiyanlıktaki Kutsal Ruh'a varana kadar hava hep erilliği temsil ediyor olsa da Jung'daki Büyük Ana arketiplerinin deliklerinden (cinsel organlardan, ağızdan) çıkıyor olduğu zaman dişil özellik taşır: Her şeyi içeren bir haznedir. Hava perileri (Sylph) ya da Sigiriya fresklerindeki "bulut-hanımefendiler" söz konusu olduğunda hava dişil özellikler edinir. Su ile hava arasında bir kararsızlığa, belirsizliğe işaret eden bulut imgesi, göstergelerin ve simgelerin değişken doğasını çok iyi ifade eder. Peki hem Zeus'un yıldırımlarında hem de kadınların fırınında, yani Nahua efsanesine göre erkeklerin piştiği rahimde karşımıza çıkan ateş için de aynısı söylenemez mi? Göstergelerin anlamları, bağlam içindeki konumlarıyla beraber değişir. Bu durumda en iyisi, *Büyük Cam* ve *Veriler* arasındaki yansımalar savaşında su ve havagazının aldığı yolu izlemek olacak.

Büyük Cam'da Havagazı, Bekârlar'ı belirleyen unsur olarak çıkar karşımıza. Sadece onları harekete geçirmekle (şişirmekle) kalmaz, onlar da bu gazı dışarı verir, tüketir. Bekârlar, Havagazı'nı Kılcal Borular aracılığıyla Elek'e gönderir ve Havagazı burada cerrahi anlamda bir operasyon geçirerek patlayıcı bir sıvıya dönüşür ve derhal Makas tarafından parçalanarak toz haline getirilir; Sıçrayan Sıvı'nın alanına düştükten sonra yeniden yükselir ve onu bir imgeye dönüştüren Görme Tanıkları tarafından süblimleştirilerek Gelin'in alanına atılır ve yansımaların yansıması haline gelir. Başından geçen tüm bu hoş ve nahoş maceralara rağmen Havagazı hep görünmez haldedir. Ancak *Veriler*'de görünürlük kazanır – burada da en doğrudan ve en gündelik haliyle ortaya çıkar: Çıplak bir genç kadının elinde sıkı sıkı tuttuğu fallik bir gaz lambası olarak belirir. *Büyük Cam*'da Havagazı, Bekârlar'la özdeşleşmiştir – onların arzusudur; *Asamblaj*'da ise Bekârlar gözden kaybolur ya da daha doğrusu gaz lambası tarafından

emilir. Yük Arabası'nın okuduğu duaların ana motifini oluşturan istimna, Bekârlar'dan Gelin'e geçer. Fakat *Büyük Cam*'da da bunun aynısı olmuyor muydu? *Veriler*, buradaki operasyonun hayali olduğunu doğrulamakla kalmaz (Duchamp da bunu defalarca vurgulamıştır), Bekârlar'ın aslında var olmadıklarını da bir kez daha ifade eder: Bunlar sadece birer yansımadır, Gelin'in bir icadıdır. Gelin'in kendisi de, aslında, görünmeyen başka bir gerçekliğin tezahürü, dört boyutlu bir varlığın iki ya da üç boyut üzerine düşürülmüş yansımasıdır. Bu nedenle dünya, Laforgue'un söylediğinin aksine, bir bekârın temsili değildir fakat göremediğimiz, kimi zaman *Büyük Cam*'daki uğursuz mekanizmada kimi zaman da esrimesinin doruk noktasına ulaşan çıplak bir genç kadında görünürlük kazanan bir gerçekliğin temsilidir.

Yeşil Kutu, Gelin'in fizyolojisini betimlerken, yine sıvı halde olmakla beraber su olmayan ve havagazıyla ortak özellikler barındıran bir maddeden söz eder: "Otomobilin" olarak anılan bu sıvı, Gelin'in organlarını yağlayan ve orgazmı mümkün kılan erotik bir benzindir. Gelin, ozmos yoluyla aşk yakıtını (otomobilini) salgılayan bir "yabanarısıdır." Yabanarısı, sıvı deposundan gerekli miktarda sıvıyı çeker. Depo, Gelin'in hijyenini –ya da Duchamp'ın biraz da zalimce ifade ettiği haliyle perhizini– sağlayan "titreşimli bir küvettir." *Veriler*'de düşünceler imgelere dönüşür ve ironi kaybolur: Depo, göle dönüşürken "Yabanarısı-Motor" da suların canlısı olan çıplak kadına bırakır yerini. Fakat bu değişikliklere (cinsiyet dönüşümü gibi, sıvıdan gaza ya da gazdan sıvıya geçişlere) en güzel örnek *Büyük Cam*'da bulunur ve soyulmuş Gelin'in hazza ulaştığı andaki tezahürü olan Samanyolu'dur. Samanyolu bir buluttur, önceden su olan ve yine suya dönüşecek bir gazdır. Bulut, kristalleşme öncesi arzudur; beden değildir ama onun hayaletidir, artık bir fikir olmaktan çıkmış bir *fikrisabittir* ancak henüz algılanabilir bir gerçekliğe dönüşmemiştir. Erotik



Veriler'in Kapısı, Philadelphia Sanat Müzesi



Duchamp ve eşi Teeny'nin fotoğrafı, 1965. Bir şelalenin yakınında olmaları Asamblaj'*ı akla getiriyor. Fotoğraf Duchamp'ın isteğiyle çekildi.* Asamblaj'*la bağlantısından Denise Hare haberdar değildi.* Asamblaj *da Duchamp hayattayken bilinmiyordu.*

(Fotoğraf: Denise Browne Hare)

imgelemimiz sürekli bulutlar, hayaletler üretir. Bulut, sakladıklarından fazlasını açığa çıkaran bir örtüdür, formların dağıldığı ve yeniden doğduğu yerdir. Dönüşümdür ve bu nedenle, *Büyük Cam*'da, çırılçıplak soyulmuş Gelin'in üç yönlü neşesinin tezahürüdür: Makine ile Samanyolu'nunki arasında son derece hızlı, bir anda gerçekleşen bir iletişimdir.

Otomobilin ve bulutlarla ilgili olarak araya giren bu sözler, Duchamp'ın genel olarak gazdan ve sudan söz etmek yerine tam olarak Havagazı'ndan ve Şelale'den söz ettiğini unutturmamalı bize. Şelale, *Büyük Cam*'da görünmüyor ama *Yeşil Kutu* sayesinde formunu ve nerede bulunduğunu biliyoruz: "Yarım daire çizecek şekilde fışkıran ve Erkek Kalıpları'nın üzerindeki uzak bir yerden gelen bir tür su kaynağı." Şelale hem Bekârlar'ın alanında bulunması nedeniyle hem de akan bir su olduğu için erillikle bağlantılandırılabilirdi: "Akmakta ve hareket etmekte olan sular" der Erich Neumann "erildirler ve meyve verdirici ve harekete geçirici olarak ilahlaştırılırlar."[38] Ancak dişil göstergeye bağımlı bir erilliktir bu: Şelaleler ve akarsular "eril olarak görülüyor" olsalar da "... oğul anlamı taşırlar." *Büyük Cam*'da Şelale, Gelin'in hayallerini besler ve amaçlarına hizmet eder, Bekârlar'ın baştan çıkarılmasını sağlayan mekanizmanın bir parçası ve nihai başarısızlıklarının nedenidir. *Asamblaj*'da ise Gelin'in alanındadır.

Büyük Cam'da Şelale görünmez, göremediğimiz bir güç kaynağıdır ancak Su Değirmeni'nin hareket etmesini sağlar; *Asamblaj*'da Su Değirmeni yok olur ve Şelale gözle görünür bir varlığa sahiptir. Peki bu ortaya çıkmaları ve gözden kaybolmaları izleyen kimdir? *Büyük Cam*'ın *içindeki* Görme Tanıkları ve biz: *Asamblaj*'da Gelin'in ete kemiğe bürünmüş hali olarak karşımıza çıkan çıplak kadın gibi biz de Görme Tanıkları'nın ete kemiğe bürün-

38 Erich Neumann, *The Great Mother,* Bollingen Series, XLVII. Princeton: Princeton University Press, 1963, s.48.

müş hali olarak İspanyol kapısındaki yarıklardan içeriyi gözleriz. Bu nedenle Şelale'nin ve Havagazı'nın sözdizimi hakkında ve yan yana gelip dönüşerek şekil verdikleri metin hakkında bize (kendimize) bir şeyler söyleyebilecek tek kişi onlardır (biziz.)

Büyük Cam'da Görme Tanıkları, Bekârlar'ın alanında en sağda yer alır. Üçüncü tanığın biraz yukarısında, röntgencinin baktığı anahtar deliğini temsil eden bir daire vardır. Görme Tanıkları'nın konumu, *Asamblaj*'daki kapıda bulunan deliklerin yerleriyle hemen hemen örtüşür. İzleyici, tıpkı Görme Tanıkları gibi bir röntgencidir; ayrıca hem hukuksal olarak bir olayın içinde bulunma anlamıyla hem de dini açıdan bir inanca, şehitliğe tanıklık etme anlamıyla, bir görgü tanığıdır. *Finnegans Wake*'teki "İrlanda'nın Dört Usta Analisti"nin Tanıklar'la arasında birden fazla benzerlik bulunduğunu hatırlamalıyız burada. Joyce ile Duchamp arasındaki tek yakınlık da bu değil ayrıca: *Büyük Cam* ve *Veriler*, Anna Livia Plurabelle'in mektubunun görsel karşılığı, bir diğer "untitled M amafesta memorializing the Mosthighest" olarak görülebilir. ALP'nin hem mektubun esin kaynağı hem de tüm farklı versiyonlarıyla mektubun kendisi olması gibi Gelin de hem dört boyutlu görünmeyen nesnedir hem de bu nesnenin *Büyük Cam* ve *Veriler*'deki bir anlık tezahürüdür. Rrose Sélavy'nin isimleri arasında Joyce'un ALP'ye verdiği isimler de bulunur: "Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities..." Mektubun kendi yorumlarını ve kendi dört evanjelistini barındırması gibi *Büyük Cam* ve *Veriler* de kendi izleyicilerini içinde barındırır. Görme Tanıkları, *Büyük Cam*'ın bir parçasıdır ve *Veriler*'in izleyicisi, sadece delikten bakma eylemi ile hem röntgencilik ritüelini hem de estetik gözlem işini aynı anda gerçekleştirir. Ya da daha doğrusu, o olmasaydı ritüel gerçekleşemezdi de diyebiliriz. Fakat *Büyük Cam* ve *Veriler* arasında bir fark vardır: Sanatçının izleyiciyi resme dâhil etmesi burada ilk defa görülen bir yaklaşım değildir, Duchamp üzerine daha önce

yaptığım başka bir incelemede Velasquez'den ve *Las Meninas*'tan söz etmiştim fakat şu da var ki *Las Meninas*'ta ve *Büyük Cam*'da bir betimleme olarak yer alan bu unsur, *Veriler*'de bir edime dönüşür; izleyici gerçekten röntgencilik yapar ve gerçek bir görgü tanığıdır. Bizim tanıklığımız yapıtın bir parçasıdır.

Görme Tanıkları'nın işlevi, uçta konumlanıyor olmalarına rağmen, merkezidir. Havagazı'ndan gelen ve çoktan Damlacıklar Heykeli'ne dönüşmüş olan Sıçrayan Sıvı'yı alırlar ve aynadan yansıyan bir görüntüye dönüştürerek Gelin'in alanındaki Dokuz Atım'ın bölgesine gönderirler. Görme Tanıkları, patlayan damlacıklardan oluşan Sıçrayan Sıvı'ya dönüşen Havagazı'nı rafine eder (süblimleştirir): Damlacıkları bakışa, yani arzunun en açık tezahürüne çevirir. Bakış, Gelin'in tıkanık yollarını (yatalak geçitleri) aşar ve ona ulaşır. Gerçeklik olarak değil de arzunun imgesi olarak gelir buraya. Kendi çıplaklığını görmek, Gelin'in orgazm öncesinde ilk defa çiçek açmasına neden olur.[39] Bunun elektriksel özellik taşıyan bir çiçek açma olduğunu vurgular Duchamp. Görme Tanıkları, Havagazı'nı süblimleştirerek görsel bir imgeye dönüştürür ve bu imgeyi de engelleri aşabilecek bir bakışa aktarır. Arzu, *Yeşil Kutu*'da sözü edilen "serbest elektriktir." *Veriler*'de elektrik, tam anlamıyla her yerdedir: Hem perde arkasında (motorda) hem de dışarıda, manzarayı ve çıplak figürü yıkayan parlak ışıkta bulunur.

Peki, Tanıklar kimdir? Sanatçı olarak Duchamp (kişi olarak değil) ve izleyici olarak bizler. Gelin'i, Duchamp'ın ve dolayısıyla da izleyicinin bir tür yansıması olarak görme eğilimi çok yaygındır. Bunun tersi de geçerlidir: Biz de onun bir yansımasıyız.

39 İkincisi Gelin'in kendi isteğiyle hayal ettiği soyulmadır ve üçüncüsü de ilk ikisinin birleşmesinden oluşur: Bir bulut ya da Samanyolu formunda gerçekleşen bir taç-çiçek açmadır ve "mantık yoluyla incelenmesi mümkün değildir."

Gelin, bizim ondan doğan ve ona dönen arzu dolu bakışımızda kendi çıplak imgesini görür. Bir kez daha ötesini görme izleği çıkar karşımıza... Kapı ya da cam gibi bir engelin ötesindeki erotik nesneyi görürüz ve bu röntgenciliktir; Gelin, bizim bakışımızda kendi çıplaklığını görür ve bu teşhirciliktir. Schwarz'ın belirttiği gibi ikisi de aynıdır. Fakat bu ikisi Duchamp'da ya da izleyicide değil Gelin'de birleşir. Döngüsel hareket onda başlar ve ona döner. Dünya onun temsilidir.

Röntgenciliğin tamamlayıcı karşıtı görülmeyeni görmektir. *Büyük Cam*'daki Görme Tanıkları ve *Veriler*'deki izleyici, gerçek anlamıyla olmasa da mecazi açıdan görülmeyeni görür; somut engellerin ötesini görebilir. Buradaki ilişki de, bir kez daha, döngüseldir: Arzu iki yönlü bir bakış ise, kehanet de röntgenciliğin hayalgücü tarafından dönüştürülmüş halidir, bilgiye dönüşen arzudur. Erotizm, kehanetin ön koşuludur. Erotik görüş, bilgi olmanın ötesinde yaratımdır da aynı zamanda. Bakışımız, erotik nesneyi dönüştürür: Gördüğümüz, arzumuzun resmidir. "Tabloyu yapan izleyicilerdir." Fakat nesne de bizi görür; ya da daha doğrusu, bakışımız da nesnenin içindedir. Bakışlarımın bu resmi gerçekleştirmesi için, onun bir parçası olmayı kabul etmem gerekir. Resme bakarım ama baktığım şeye bakarken –bana bakarken– bakarım ona. İspanyol kapısındaki deliklerden içeriyi gözetleyen kişi, *Asamblaj*'ın dışında değildir: Manzaranın bir parçasıdır. *Veriler,* bu bakış sayesinde gerçekleşir: Birinin kendisini bir şeyi görürken gördüğü bir manzaradır bu. Peki, gerçekte ne görmektedir bu kişi? *Görme Tanıkları* ne görür? *Görmezler.* Gelin, kendi kendisini görmektedir. Kendini görmek onu heyecanlandırır; kendini görür ve kendine bakan bakışta kendini soyar. Tersine çevrilebilirlik: Biz ona bakan kendimize bakarız, o da onun soyunmasına bakan bakışlarımızda kendine bakar. Bu boşaltım anıdır – onun gözünde kaybolur uz.

Çıplaklığa bakan bakış ile bu bakışta kendine bakan çıplaklığın yarattığı diyalektik, pagan antikitenin büyük mitlerinden birini çağrıştırıyor kesinlikle: Diana'nın deredeki banyosu ve Aktaion'un yıkımı. Bu mitolojik hikâye ile Duchamp'ın iki büyük yapıtı arasındaki kafa karıştırıcı benzerlikleri bugüne kadar hiç kimsenin incelememiş olması tuhaf. Konu aynı: Bakışın döngüselliği. Aktaion avcıyken av olur, bakan kişiyken bakılana dönüşür. Fakat benzerlikler, yankılar ve uyaklar, bu basit benzetmede görülebilenden çok daha fazla ve daha kesindir. Olayın gerçekleştiği yerden başlayacağım: Ovidius, Diana'nın mabedini, çam ağaçları ve servilerle bezeli, dağlarla çevrili bir vadi olarak betimler. Bir kayanın ardından bir şelale çıkar ve ufak bir su birikintisinden biraz daha büyükçe, küçük bir göle akar.[40] Ovidius'un bu betimlemesi, *Veriler*'deki sahneyi önceden haber verir. Saat de aynı: "Güneş" der Latin şair, "hareketinin başını ve sonunu belirleyen iki noktadan eşit uzaklıktaydı."

Diana ve Gelin: Her ikisi de bakire ve Ovidius, tanrıçanın kıyafetini betimlemek için çok ilginç bir ifade kullanıyor: "Hafifçe örtünmüş." Gelin'in bekâreti hiçbir şekilde cinsel soğukluk ya da aseksüellik anlamına gelmez. Aynısı Diana için de geçerli: "Bakire olduğunu varsaymamız gerekse de," der Dumézil, Roma yakınlarında, Aricia'daki mabette yapılan kazılarda, kadın ve erkek organlarını ya da "giyimli fakat elbiselerinin ön kısmı açık olan kadınları" gösteren resimlerin buraya adak olarak sunulduğu anlaşılmıştır."[41] *Büyük Cam*'da ve *Asamblaj*'da Aktaion'a karşılık gelen kimdir peki? Bekârlar olamaz çünkü bunlar kendi başlarına var olamadıkları gibi *göremezler* de, dolayısıyla sorunun yanıtı Görme Tanıkları'dır. Her iki durumda da görsel tacizin öncesinde bir yanlış yönelmenin söz konusu olduğu düşünül-

40 Ovidius, *Metamorfozlar*, 3. Kitap, Aktaion.

41 George Dumézil, *La Religion romaine archaïque*, Paris: Payot, 1966, s. 397.

düğünde benzerlik daha da dikkat çekici bir hal alır. Ovidius'un anlattığına göre avcı "avare ve tedirgin adımlarla" ulaşır kutsal sınırlara, yani kaybolmuştur; Havagazı, Görme Tanıkları'nın bakışına dönüşmeden önce, Elek'ten geçer ve sağını solunu bilmez bir haldedir; Philadelphia Sanat Müzesi'ndeki kapının üzerinde bulunan deliklere yönelen izleyici bu hareketin öncesinde bir kararsızlık ve nereye gideceğini bilememe duygusu yaşar.

Gelin'le ilgili ilk çalışmanın (Münih, 1912) altbaşlığı "İffet Mekanizması" idi. Duchamp, *Gelin*'in iffetinin birden fazla anlam taşıdığını defalarca vurgulamıştır; Gelin'i aynı zamanda hem saklayan hem de açığa çıkaran bir örtü, kışkırtmacayla renklendirilmiş bir yasak söz konusudur burada. Soğuk değil de sıcak olan ve "bir şeytansılık dokunuşu" barındıran bir iffettir bu. Diana'nın tavrı, daha korkusuz ve öfkeli bir namus duygusuna sahip olduğunu gösterir. Ovidius, Aktaion'un yanlış davranışının bir suç değil de bir hata olduğunu açıkça belirtir: Yıkanan tanrıçayı görmesi, arzusunun değil kaderinin bir sonucudur. Diana da suçlu değildir; Aktaion'u gördüğü zamanki şaşkınlığı ve öfkesi tamamen gerçektir. Fakat Pierre Klossowski, harika bir denemesinde, tanrıçanın kendini görmeyi çok arzuladığını ve bu arzunun bir sonucu olarak bir başkası tarafından görüldüğünü ortaya koyar. Bu nedenle "Diana, Aktaion'un hayalindeki nesneye dönüşür."[42] Bu işlem, *Büyük Cam*'da, kendi çıplak imgesini Görme Tanıkları aracılığıyla kendisine gönderen Gelin'in yaptığına benzer, Diana da kendi imgesini kendine göndermek içi Aktaion'u kullanır. Klossowski, bakışın lekelediğini ve bakire tanrıçanın lekelenmek istediğini belirtir; Duchamp ise Gelin'in, Bekârlar'dan gelen hediyeyi "sıcak bir şekilde (iffetli bir şekilde değil)" geri çevirdiğini söyler. Sonunda Diana, Aktaion'un üzerine bir parça su atar ve

42 Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris: Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1956, s. 55.

onu bir geyiğe çevirir, Gelin de Bekârlar'la arasına bir soğutucu yerleştirir: Şelale.

Her iki durumda da bakirelerin cinsel olarak taciz edilmesine değil ama bunun benzeri olan görsel tacize tanık oluyoruz. Ancak bakışımız gerçekten de somut engelin ötesine geçiyor (*Asamblaj*'daki kapı, tanrıçanın mabedindeki dallar ve yapraklar.) Bu nedenle ihlal, psişik özellik taşıdığı kadar fiziksel özellik de taşıyor. Aktaion'un cezası, bir geyiğe dönüştürülmektir –bakan kişi bakılan konumuna geçer– ve kendi köpekleri tarafından parçalanır. "Görmek yasaktır" izleği, Duchamp'da çok farklı ifadeler bulur, özellikle de iki pencerede: *Fresh Widow* (French Window) ve *La Bagarre d 'Austerlitz.* Her ikisi de görmeyi engeller, görmeme penceresidir bunlar. Ayrıca birincinin başlığında giyotine yapılan bir gönderme de vardır ("widow" yani "dul" sözcüğü, Fransız argosunda giyotin için kullanılır) ve bu da Makas tarafından parçalanan Havagazı'nı ve köpekleri tarafından parçalanan Aktaion'u hatırlatır. *A l 'infinitif*teki[43] notlardan birine göre asıl ceza elde etmedir: "Cinsel birleşmeyi, bir ya da birçok vitrin nesnesiyle bir camın arkasına saklamakta ısrar etmenin bir anlamı yoktur. Ceza, camı kırmak ve sahip olma gerçekleştikten sonra pişmanlık duymaktır." Şu da var ki röntgencilik de bir çözüm değildir: Cezadan sıyrılma durumunda, işkence daha da ağırlaşır. Amacına ulaşamama, arzu ettiği şeye dokunamayan arzu; elde etmeyi takip eden ceza kadar amansız bir acı verir. Çözüm, röntgenciliğin tefekküre –bilgiye– dönüşmesidir.

*A l 'infinitif*teki notta çok ilgi çekici ve görsel operasyondaki döngüselliğin açık bir betimlemesini sunan başka bir itiraf daha bulunur: "Vitrin nesnelerinin sorgusuna maruz kalınca kendi hakkındaki hükmü de vermiş olur kişi. Aslında yapılan

43 Marcel Duchamp, *A l 'infinitif* (Beyaz Kutu, 1912-1920 arası notlar), New York: Cordier & Ekstrom, 1966, s. 5.

tercih *gidiş-dönüş* yönündedir." Aktaion miti ile Duchamp'ın iki yapıtı arasındaki benzerlikten daha önce söz ettim: Bakan bakılana dönüşür, ava giden avlanır, bakire kendisine yönelen bakışta çırılçıplak soyunur. Duchamp'ın göndermede bulunduğu "gidiş-dönüş", hem mitin hem de her iki yapıtın iç yapısında karşılık bulur kendine. Aktaion, Diana'ya bağımlıdır; tanrıçanın kendini görme arzusunun aracıdır; aynı durum Görme Tanıkları için de geçerlidir. Gelin'e bakmakta olan kendilerine bakarken, ona kendi görüntüsünü gönderirler. Her şey iki yönlüdür, hem gidiş hem de dönüş söz konusudur. Duchamp, sık sık Gelin'in bir görüntü, görünmeyen bir gerçekliğin yansıması olduğunu belirtmiştir. "Anlık bir dinlenme halidir", "alegorik bir görüntüdür." Ayrıca Klossowski, Diana'nın asıl bedeninin de görünmez olduğunu vurgular: Aktaion'un gördüğü sadece bir görüntüdür, anlık bir ete kemiğe bürünme halidir. Diana'nın ve Gelin'in tecellilerinde Aktaion ve Görme Tanıkları da yer alır, yani biz de yer alırız. Diana'nın ve Gelin'in tezahürleri, başka birinin bakışını gerekli kılar. Özne, nesnenin bir boyutudur: Kendine dönen boyutu ve bakışıdır.

Belirtilmesi gereken başka benzerlikler de var. *Yeşil Kutu*'da Gelin'den genellikle Asılmış Kadın (Pendu femelle) olarak söz edilir. Duchamp'ın çizdiği makine, kelimenin düz anlamıyla asılmıştır; kasap dükkânındaki bir kancaya asılmış bir et parçası ya da darağacında sallanan asılmış bir insan gibi uzamın içinde askıdadır. Asılmış adam izleği birçok mitte karşımıza çıkar ancak kurban edilen her zaman bir tanrıdır. Ancak bir istisna bulunur: Artemis kültünün çok güçlü olduğu Peloponez'de (Mora Yarımadası), tanrısal varlığın sureti bir ağaca asılır ve buna Apanchomene (Asılmış Kadın) denir. *Yeşil Kutu*'daki notlardan biri Gelin'in bir "tarım makinesi" olduğunu söylüyor, başka bir yerde de "toprak sürme aleti" olduğu belirtiliyor. Saban, her şeyden önce erildir ve bu nedenle Ceres üç kat sürülmüştür. Fakat bir is-

tisna daha var: Artemis Orthia şenliklerinde, bakire tanrıçaya bir saban armağan ediliyordu. Delikanlılar kırbaç cezasına çarptırılıyordu ve meşalelerle bir tören alayı düzenleniyordu. (Bu konuya döneceğim.) Tüm bu törenlerde, insan kurban etme geleneğinin kalıntıları görünüyordu.

Gelin'in eksenini anlatmak için Duchamp *arbre-type* (ağaç-türü) ifadesini kullanır. Diana, ağaçlarla bağlantılı bir kutsal varlıktır ve öncesinde bir orman perisidir, Hint mitolojisindeki *Yakshi*'lere benzer. Yapraklarını gökyüzüne doğru yükselten ağaç, dişi bir ağaçtır ve Neumann'ın söylediğine göre bu ağacın görüntüsü tüm insanoğullarını büyüler: "Tüm canlı varlıkları korur ve saklar, onları yıldızlar gibi asılı duran meyveleriyle besler..."[44] Ağaç tanrıçanın dallarını uzattığı gökyüzü, sabaha değil geceye aittir, bu nedenle yaprakları, dalları, meyveleri ve üzerindeki kuşlar yıldız olarak görülür. Dumézil de, kendi çalışmasında, Diana'nın adının başlangıçta "göklerin uzamı" anlamına geldiğini hatırlatıyor.[45] Duchamp, Gelin'in çiçek açmasından söz ederken, çiçeklerin ağaç-türü üzerine aşılandığını ve bunun da Gelin'in halesi, "büyüleyici titreşimlerinin" birleşimi olduğunu belirtiyor. Bu hale ya da taç, Samanyolu'ndan öte bir şey değildir: Bağrında ışığı (Havagazı) ve yağmuru (Şelale) barındıran, dişi figürünün ete kemiğe bürünmesi ile dağılıp kaybolması arasındaki geçiş noktası olan bir buluttur. Arzunun hareketli şifresi. Ovidius'un yazdıkları arasında çok büyük anlam taşıyan başka bir nokta da, Aktaion'un bakışının kendisine dokunduğunu hissettiği anda, Diana'nın yüzünün, güneşin delip geçtiği bir bulut gibi kızarmasıdır... Sonuç olarak Diana'nın ağacı, mitlere dayalı imgelemin bir figürüyse, simyacılar bunu gümüş ve cıvanın nitrik asit içinde

44 Neumann, *The Great Mother*, s. 245.

45 Dumézil, *La Religion romaine archaique*, s. 396.

eritilmesi sonucunda oluşan kristalleşmede buluyorlardı. Bu tuz ruhudur. Bu tanım Duchamp'ın hoşuna giderdi.

Yeşil Kutu ve *Büyük Cam*'daki tüm öğeler –Havagazı, ağaç-türü, bulut ya da Samanyolu, Şelale– *Asamblaj*'da birer görüntü olarak tekrar karşımıza çıkar. Manzara ve şelaleyle birlikte, dallardan oluşan (ağaç) bir yatağın üzerine uzanmış çıplak kadını (Samanyolu) görmek, güpegündüz yanan gaz lambasının titreşimleri olmasa, rahatlatıcı bir metafor sunabilirdi. Lambanın ışığı, bize kurnazca göz kırpan ve idile verdiğimiz anlamı altüst eden bir uygunsuzluktur. Diana için düzenlenen törenlerde meşalelerin kullanıldığını biliyoruz ama bunun neden ve hangi amaçla yapıldığını tam olarak kimse açıklayamıyor. Uzmanların hemfikir oldukları tek husus, bunların evlilikle bağlantılı olmadığı. Dumézil, kadınların ağustos ortası ayininde, meşaleler taşıyarak Aricia'ya gittiklerini söyler. Propertius'un en hoş ağıtlarından birinde (II, 32) bu törenlerden söz edilir:

> Hoc utinam spatiere loco, quodcumque vacabis,
> Cynthia! Sed tibi me credere turba vetat,
> cum videt accensis devotam currere taedis
> in nemus et Triviae lumina ferre deae.[46]

Demeter ve Persephone gibi kutsal varlıkların durumunda-meşale ve tanrıça arasındaki bağlantı oldukça açıktır; hemen her zaman bakire anne ile oğlu arasındaki bağı simgeler, tıpkı "meşale taşıyan" Phosphoros'ta olduğu gibi. Alev, meşalenin meyvesidir. Bitkisel imgeler kozmik imgelere dönüşür: Tanrıça

46 "Ah boş vakitlerinde bu yerlerde dolaşsaydın, Cynthia! Fakat seni yanan meşalelerle Aricia'daki koruya giderken ve tanrıça Trivia için ateşler taşırken gören kalabalık sana inanmama izin vermiyor." Aricia'da bulunan ve Diana'ya adanmış bu koruda küçük bir şelale ve bir göl vardı.

geceye özgü bir ağaçtır ve meyveleriyle dalları yıldızlı gökyüzünü oluşturur. Ateş ile cinsellik arasındaki bağlantı çok eskidir ve ateş yakma eylemi genellikle cinsel eylemle eşanlamlı görülür. Ateş, ormanda uyur ve bir kadının bedenindeki arzu gibi sürtünme ile uyanır. *Büyük Cam*'daki ağaç-türü ile tel malzemenin dönüşümü sonucunda oluşan alevler arasında ve aynı anda hem yatak hem de yakılacak odun işlevi gören ince dal demetlerinin üzerinde yatarken elinde yanan bir gaz lambası tutan *Asamblaj*'daki genç kadın ile ateşin doğuşuna ilişkin mitsel imgeler arasında bulunan benzerlikleri gözden kaçırmak mümkün değil. Burada da eril öğenin eylemiyle belirlenen bir işlem söz konusu olsa da Neumann'a göre bu eril öğe, dişil öğeye tabidir. Meyve veren toprakla ışığı üreten karanlık arasındaki ikili ilişkiyi konu alan tüm mit ve ayinlerde (bunun en iyi örneği Eleusis Myterion'ları olabilir) "kadın her şeyden önce ve her şeyin ötesinde kendi deneyimine sahip olur. Büyük Tanrıça imgesine yansıyan bu deneyim, evrensel yaşam ilkesiyle sıkı bir ilişki içindedir."[47] Kadın kendini yaşam kaynağı olarak görür. Dişil varlığa tabi olan eril varlık, kadının kendini tanıması, kendini döllemesi ve kendini izlemesi için bir araçtır. Duchamp'ın iki büyük yapıtı ile kurulan benzerlik bundan daha eksiksiz olamaz: *Büyük Cam*'daki gaz ile şişen Dokuz Erkek Kalıbı ve genç kadının elinde tuttuğu fallik lamba, Gelin'in kendi kendinden haz alması, kendini görmesi ve kendini tanıması için birer araçtır.

Ateş/yakılacak odun arasındaki ilişki başka bir ilişkiye açılır: Su/ateş. Nehirlere ve göllere meşalelerin ya da mumların atılmasına sık rastlarız; Katoliklerin vaftiz kaplarını kutsama ayinlerinde rahip suya yanan bir mum bırakır. Bu ilişki, Gelin/Şelale ve güpegündüz yanan gaz lambası arasında da birebir tekrarlanır. Duchamp'daki imgelerle gelenekteki imgeler arasındaki fark

47 Neumann, agy. s. 318.

şudur: Gelin, tek başına yaşanan arzunun döngüselliğinin egemenliği altındayken ayinler doğurganlık düşüncesini hatırlatır. Bu durum, Diana'nın Aricia'daki mabedine Romalıların yaptıkları gece yürüyüşleri için de geçerlidir: Kadınların taşıdıkları meşaleler, evlilik meşalesi olmasa da annelik ve çocuk doğurma ile bağlantılıdır. Dumézil'e göre, Diana Nemorensis (Nemi'li Diana) güçlü Artemis'le bir tutulsa ve bakire olsa da üreme ve doğum konusunda da yetki sahibidir. Ancak Duchamp'ın imgeleriyle geleneğin imgeleri arasındaki farklar, temeldeki bağlantıya zarar vermez: Ağaç/ateş ve su/meşale. Her ikisi de, Gelin'in bir anlık görüntüsünü ya da aşırı-hızlı sergilenmesini üreten iki göstergede mevcuttur: Şelale ve Havagazı. Bir benzerlik daha var: *Yeşil Kutu*'ya göre aşırı-hızlı sergilemenin gerektirdiği karanlık ve Eleusis Törenlerinde *heuresis*'ten / anneyle evladın buluşmasından önce gelen gölgeler: "Mutlak karanlığın içinde çalıyordu Kore'yi yeraltı dünyasından çağıran gonk... Meşaleler ansızın bir ışık ve ateş denizi yaratırken çığlık duyuldu: Brimo, Brimos'u doğurdu / Büyük Tanrıça kutsal bir evlat doğurdu." Yunandaki çığlık bir tanrının doğumunu bildirirken, *Asamblaj*'daki genç kadının meşalesinin annelik ya da doğumla ilgili hiçbir düşünceyi çağrıştırmadığını bir kere daha belirtmek isterim. Gelin, kendinde başlar ve kendinde biter.

Son olarak Diana ile iki yüzü olan tanrı, kapıların ve mafsalların tanrısı İanus arasındaki yakınlıktan söz etmeliyim. İsmi onu *geçit* olarak konumlandırır diyor Dumézil. Mekân olarak kapıların önünde durur ve *ianitor* gibi giriş çıkışları kontrol eder; zaman açısından bakıldığında ise başlangıçtır: Yeni başlayan yılla biten yıl arasında yer alan ilk ay, *İanuarius,* onun ayıdır. İki farklı yöne bakan iki yüzü vardır çünkü geçit iki farklı yerin varlığına işaret eder, çıkılan yer ve girilen yer. İanus bir mafsaldır, bir eksendir. Dumézil, Diana ve İanus'un yakınlığına dair bir şey söylememiş olsa da Romalıların Diana'yı İanus'un ikizi olarak

gördüklerini biliyoruz. Sonuyla başlangıcı, düzü ile tersi bir olan döngüsel ve ikiz tanrısal varlıklar olan İanus ve Diana'nın Gelin'le ve kapılarla –kısacası Duchamp'ın evrenine egemen olan mafsallar sistemiyle– arasındaki benzerliği vurgulamaya gerek bile yok. Sürekli kat kat açılan ve kendilerini yansıtan, kendilerinden çıkıp kendilerine ulaşan, kendilerine dönen tanrılar olan İanus ve Diana, sadece arzunun döngüselliğini ifade etmekle kalmaz, düşüncenin döngüselliğini de temsil eder. Çatallanan bir birlik, yeniden çatallanmak üzere birliğin peşine düşen bir ikilik. Eros, onlarda kurgusallaşır.

1967'de *A l 'infinitif*'in yayınlanması ve bir yıl sonra Pierre Cabanne ile *Söyleşiler*'in çıkması, dördüncü boyut kavramının Duchamp'ın sanatsal ve felsefi uğraşları üzerindeki etkisine dair bazı yorumların ortaya atılmasına neden oldu. Bu yorumlar, bildik bir izleğin biraz kişiselleştirilmiş değişkeleriydi: Dördüncü boyutun, *Büyük Cam*'daki entelektüel bileşenlerden biri olduğu bir sır değildi. Yapıtı inceleyen ilk çalışmalardan itibaren eleştirmenler bu konuya değinmişlerdi. Yine de konuyu titizlikle ele almak gerek. Duchamp, bilimle kurduğu aşk ve nefret ilişkisinin barındırdığı karşıtlıktan sık sık söz etmiştir. Cabanne ile söyleşilerinden ikincisinde, hareketin betimlenmesine duyduğu meraktan dem vurur. Döneminin şairleri ve sanatçılarının çoğunluğunun paylaştığı bir ilgidir bu ve Barzun, Delaunay, Cendrars ve Apollinaire gibi pek çok ismin benimsediği "eşzamanlılık" ilkesinde açıkça kendini gösterir. Cabanne, Duchamp'ın hareket duyduğu bu ilginin, *Gelin*'den sonra neredeyse tamamen yok olduğu yönünde bir gözlemde bulunur. Duchamp, bu değişimi, perspektifi yeniden keşfetmesine bağlar: "*Büyük Cam*, uzun süre yok sayılan ve hor görülen perspektife yeniden eski değerini verir." Burada gerçekçi perspektif değil de, "matematiksel, bilimsel... hesaplamalara ve boyutlara dayalı bir perspektif" söz konusudur elbette. *Büyük Cam*'da görsel betimleme, bir hikâyeye –bir

efsane derdi Breton– tabidir fakat anekdot ve betimleme radikal bir değişikliğe uğrar: Resim, şeyleri ve bizim onları algılamamızın doğurduğu duyumsal sonuçları aktarmak yerine şeylerin ölçülerini, aralarındaki ilişkileri ve bu ilişkilerin simgelerini sunar bize. *A l 'infinitif*[48] bir dünya.

Beyaz Kutu'daki ilk notlardan birinde şu sözler yer alır: "Tablo, genel olarak bir görüntünün görünümüdür." Başka bazı notlarda da görüntü, bir nesnenin algılanması anındaki görsel, dokunsal ya da işitsel duyumların bütünü olarak açıklanırken, görünüm, altta yatan ve değişmeyen ve hiçbir zaman tam olarak görülmeyen gerçeklik, nesnenin aynı anda hem kalıbı hem de özü olan ilişkiler sistemi olarak anlatılır. Duchamp görüntülerin değil görünümlerin sanatını yapmaya koyulmuştu. Bu da karşı çıkış içeren bir eğilimdi çünkü resim sanatı, bugüne kadar hep görüntülerin sanatı oldu: Gözlerimiz açık ya da kapalıyken gördüklerimizi betimledi ve bu son derece iyiydi. Ancak bir ressamın görünmeyen gerçekliği hedef alması, şeyleri ya da imgeleri resmetmek yerine ilişkileri, özleri ve göstergeleri resmetmesi de aynı şekilde iyidir. Elbette bu ressam hakiki bir ressamsa doğrudur bu söz. Duchamp'ın bu adımı atma riskini alması örnek niteliğindedir ancak şaşırtıcı değildir: Arayışının mantığı, hareketi resmeden anlayışın üzerinden atlayarak hareketin ötesinde olanın resmine yönlendiriyordu onu.

Öte yandan, bu eğilimden daha az modern hiçbir şey yoktur. Cabanne'a söylediği gibi "Empresyonizmden itibaren resim sanatının tümü, bilim karşıtı olmuştur, Seurat bile. Ben ise bilimin kesin ve net yönünü devreye sokmak istiyordum. Bunu bilim aşkıyla yapmıyordum, bilakis... İroni söz konusuydu." Sanatsal değerin tüm diğer değerlerden ayrı olarak tanrılaştırılması, kendi kendine

48 *Fr.* Mastar halde. (ç.n.)

yeten ve neredeyse mutlak bir gerçekliğe dönüştürülmesi, son iki yüzyıl içinde üretilen sanatın temel unsuru olmuştu. Duchamp, bu anlayışa karşı çıkıyordu. Ve onu benzersiz kılan da bu oldu: Modern geleneğin, resim olarak resmin, retinal ve kokusal resmin reddedilmesi. Eşsiz olmasının nedeni, görüntülerin resmini reddetmesi değildi: Kübistler ve soyutçular da özleri ve arketipleri resmetmek istiyorlardı. Aynısı, belirli ölçüde fizik alanındaki gelişmelerden beslenen kuramsal tartışmalar için de söylenebilir; bu da o dönem sanatçılarında görülen ortak eğilimlerden biriydi.

Şairler ve ressamlar, özellikle de kübizmin ikinci nesli, dördüncü boyutla ilgili hararetli tartışmalara giriyorlardı. İmgelemi güçlü ve sözlerle arası iyi bir sigorta komisyoncusu olan Maurice Princet, avangart sanatçıların uğrak yeri olan bistrolarda, Lobatchevski ve Riemann'ın geometri yaklaşımları üzerine uzun uzun konuşuyordu. Gabrielle Buffet, anılarında, "Duchamp kardeşlerin üçünün de bilim ve matematiğe büyük bir hayranlık duyduklarını" aktarır. Dönemin başka bir tanığı olan Ribemont-Dessaignes, Duchamp'ların aldıkları eğitimin, arkadaşlarının pek çoğununkinden daha sağlam olduğunu belirtir. Marcel ilgi alanlarını hiçbir zaman saklamadı ve *Beyaz Kutu*'da, Henri Poincaré'den ve *Dört Boyutlu Geometri* adlı kitabın yazarı Elie Jouffret'den alıntılara yer verdi. Aslında *Büyük Cam*'daki temel düşünce, Jouffret'nin yazdıklarından yola çıkarak üretilmiştir: "Dört boyutlu bir figürün bizim uzamımıza yansıması üç boyutlu bir figürdür." Jean Suquet, Poincaré'nin bazı kavramlarının *Büyük Cam*'a uygulanabileceğini belirtmiştir: "Hiper-uzamın varlıkları, normal uzamdakiler gibi açık bir şekilde tanımlanabilir; onları kavramlarla açıklayabilir ve inceleyebiliriz ancak hiçbir şekilde temsil etmemiz mümkün değildir." Duchamp, Poincaré'ye bir gülümsemeyle cevap verirdi: "*Özgürleştirilmiş* formlar şeklinde olmayacaksa." Birçok bilgin ve sanatçı, yeni fizik ve matematik kavramlarının, az çok değişime uğrayarak, Yeni-Platonculuğun aynasından yansıdığı görüşün-

deydi. Léon Ebrero, "beden, ruh güzelliğinin gölgesidir," diyordu ve Pico della Mirandola ise zihnin, Venüs'ü "asıl formunda" göremeyeceğini ileri sürüyordu. Poincaré ve Duchamp da bu geleneğe dâhil oluyordu, belki hiç farkında olmadan.

Duchamp, içinde yaşadığı devre borçludur. Tüm hakiki sanatçılar gibi o da bu çağı sahiplenirken reddeder ve belki de kimi zaman ötesine geçer. *Büyük Cam*'ın, fizik alanındaki bazı yeni kavramlardan yola çıktığı, daha doğrusu bu kavramların, bazı profesörler ve gazeteciler tarafından sanatsal ve entelektüel ortamlarda anlatılan popülarize edilmiş hallerinden türediği doğrudur. Ancak bir sanatçıyı komplekslerine indirgemenin mümkün olmaması gibi kullandığı kaynaklara indirgemek de mümkün değildir. Jean Clair ve Arturo Schwarz'ın bu husus dışında son derece değerli olan çalışmalarını sınırlı kılan özellik de budur. Shakespeare, okuduğu kitaplara indirgenemeyeceği gibi Proust da astımına indirgenemez ve aynı şekilde Duchamp'ı da Gaston de Pawlowski'nin geleceği hayal eden bilimsel içerikli romanına ya da Suzanne'a duyduğu hipotetik ensest tutkuya indirgemek mümkün değildir. Schwarz'ın çabalarını hafife almıyorum: Büyük bir sabır ve kendini adama abidesi olan yapıtı eşsiz bilgilerle dolu.[49] Clair'in denemesi de hafife alınacak gibi değil.[50] Ancak Duchamp, Cabanne'la söyleşilerinden birinde, Gaston de Pawlowski'nin ismini anıp söz konusu kitabının kendisine nasıl esin kaynağı olduğunu söylemeseydi ne Clair ne de bir başkası kendi başına bu bağlantıyı bulup ortaya çıkarabilirdi. Sonuç olarak bu durumu abartmamak gerek: Pawlowski, Duchamp'ın yararlandığı tek kaynak değildi. Her ikisi de Poincaré ve Jouffret gibi yazarların bilimsel bilgiyi sade bir şekilde anlatan yapıtlarından

49 Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1970.

50 Jean Clair, Marcel Duchamp ou le grand fictif. (Türkçesi: *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu*, YKY, 2000)

besleniyordu aslında. Onlardan bir sonraki neslin psikanalizden söz etmesi ya da günümüzde dilbilimin gündemde olması gibi o yıllarda da fizikle ve yeni uzam-zaman kavramıyla ilgileniliyordu. Hatta Jarry onlardan önce Riemann ve Lord Kelvin'in adlarını belirli bir aşinalıkla anmıştı, dahası, H. G. Wells'in *Zaman Makinesi, Görünmez Adam* gibi kitaplarının ne kadar ünlü olduğunu hatırlatmaya gerek yok.

Pawlowski'nin *Dördüncü Boyuta Yolculuk* romanının, *Büyük Cam*'ın kaynaklarından biri olduğu muhakkak. Fakat iki yapıt arasındaki farklılıkların, benzerliklerden daha önemli olduğunu eklemek gerek. Pawlowski'nin anlattığı uzun yolculuğun aksine *Büyük Cam*'da bir boyuttan başka bir boyuta geçiş, bir an içinde gerçekleşir. Daha da önemlisi yanılsama olmasıdır: *gidiş-dönüştür*. Pawlowski, üretmek istediği samimi kurmacanın temellerini oluşturmak için kullandığı bilimsel düşünceleri ciddiye alırken Duchamp'ın yapıtında bu düşünceler üst-ironi aracılığıyla neredeyse tanınmaz hale gelecek kadar gevşetilir. Pawlowski'nin kısa romanı, zeki bir *amatörün* yazdığı ilginç bir kitaptır; *Büyük Cam* ise uzamda yolculuğun şimşek gibi bir alegorisidir. Şimşek gibi şu demektir: Yüksek, ışıklı ve sessiz. Pawlowski, o dönemde moda olan fikirleri dile getiren ve boş zamanlarda okunabilecek bir yapıt ortaya koymuştu; Duchamp bu düşünceleri, en az ütü tahtasına dönüştürmek istediği Rembrandt resmi kadar güçlü bir hazır-yapıt gibi kullanmıştı. *Büyük Cam*'ı eşsiz bir yapıt yapan tüm özellikleri *Dördüncü Boyuta Yolculuk*'ta aramaya hiç gerek yok: İroni ve erotizm, işçilikteki sadeliğe eşlik eden entelektüel karmaşıklık, felsefi yaklaşım, söz ekonomisi. Tek kelimeyle, diğer bir adı da özgürlük olan "kayıtsızlığın güzelliği."

Duchamp'ın edebiyat alanındaki asıl öncülü, Roussel dışında, Alfred Jarry'dir. Birçok eleştirmen de Duchamp'ın izinden giderek onun yöntemi ile Roussel'in yöntemi arasındaki para-

lelliği vurgulamıştır. Benzerlik başka yönlere de yayılır: Yapay unsurların devreye sokulmasıyla insansılıktan uzaklaştırma girişimi, psikolojik kaynakların yerini mekanik kaynakların alması ve son olarak sözcük oyunlarının merkezi konumu her ikisinde de aynıdır. *Beyaz Kutu*'da Duchamp "resimsel bir nominalizm" yaratmaktan söz eder; Roussel'e göre dil, nesnelerin kararlılığına sahiptir, nesneler ise sözcüklerin esnekliğine ve işlenebilirliğine. *Afrika İzlenimleri* ve *Locus Solus*'un sayfalarını dolduran olağandışı yapılar, Duchamp'ın dilsel ve plastik icatlarıyla kardeştir. Jarry ile olan yakınlığı farklı bir türdendir. En önemlisi, yapıtla yazarı arasındaki mesafe sayesinde ortaya çıkan ironidir. Roussel ve yapıtı arasında hiç mesafe yoktur; yaratıcı özne yıkılmıştır ya da daha doğrusu bir işleme indirgenmiştir. Roussel, kullandığı yöntemdir; Jarry ve Duchamp ise buna indirgenemez. Roussel'de mizah vardır, ironi yoktur; yaratımlarında kendini izlemez ve yaratımları da onu izlemez; Roussel onlarla alay etmez, onlar da Roussel'le. Jarry hem Übü'dür hem de değildir, Duchamp hem Rrose Sélavy'dir hem de değildir. Aslında Duchamp (çoğul ola-rak) Görme Tanıkları'dır. Roussel'in yarattığı karakter istemsizdir: Roussel'in ortaya çıkışı ya da yansımasıdır ama icadı değildir. Bu nedenle özeleştiriden ve hatta bilinçten yoksundur. Jarry'nin yarattığı karakter Jarry'nin bir icadıdır ve bu ikiye bölünme aldatıcı bir yansımalar oyunu yaratır. Übü, Jarry ve Faustroll'den hangisi daha gerçektir? Buna karşın Roussel bir insan olarak, Canterel karakterinden daha az gerçekdışı değildir. Duchamp'ın, yarattığı karaktere sadık olmaması Breton'u sık sık rahatsız etmiştir ve aslında tam bir skandaldır: Herkes onun satranç oynadığını sanmaktayken o gizliden gizliye *Asamblaj* üzerinde çalışır; avangardın nihilist öfkesine tutulmuş gibi görünürken dindarların resmine ilgi duyar; hazır-yapıtlarının sayısına bir sınır getirir ama çoğaltılmalarına hiç tereddüt etmeden izin verir.

Roussel bilime inanıyordu; Jarry ve Duchamp ise bilimi bilime karşı bir silah gibi kullanıyordu. Übü *merdre* diyordu, Duchamp da *arrhe*. Biri tikelin fiziği olarak patafiziği ortaya atarken diğeri "iki şeyin arasındaki benzerliği kavrama olasılığını yitirme" isteğinden söz ediyordu. Her ikisi de sadece istisnaların hüküm süreceği, eşsiz varlıklardan ve nesnelerden oluşan bir dünyada yaşamaktan çok hoşlanırdı muhakkak. Jarry ve Duchamp'ın ortak noktası olan hayati ve ahlaki boyut Roussel'de yoktur: Ben'in altüst edilmesi... *Büyük Cam*'ın en iyi yorumu *Ethernités*'dir, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*'ün[51] son kitabı. Bu, iki kat etkili bir yorumdur çünkü henüz yapıtın tasarlanmasından bile önce yazılmıştır ve dolayısıyla ondan söz etmez. Dahası da var: 1899 tarihli, mantık ve mizahın olağanüstü bir birlikteliğini sunan bir yazıda Jarry, Duchamp'ı öngörür. *Commentaire pour servir à la construction critique de la machine à explorer le temps*'dan[52] söz ediyorum. Jarry, Duchamp'dan daha zengin ve daha yaratıcı bir mizaca sahipti. Ve daha barok: Toplamalar, arabeskler ve elipslerle ilerliyordu. Duchamp duruluktur. *Büyük Cam* ve *Asamblaj*'ın büyüleyiciliği, sözcüğün matematikteki anlamıyla zarafetlerinden kaynaklanır yani sadeliklerinden. Şeffaflık aracılığıyla ulaşılan çokanlamlılık.

Beyaz Kutu'daki bölümlerden biri tamamen perspektif üzerinde durur. Bu durum, o dönemde Duchamp'ın konuyu merkeze aldığının da bir kanıtıdır. O yıllar, Duchamp'ın Bibliothèque Sainte-Geneviève'de geçirdiği, *Büyük Cam*'ın kavramsal

51 *Fr.* "Doktor Faustroll'ün Davranış ve Görüşleri." "Ethernité" sözünde ise sözcük oyunu var: eternité, sonsuzluk demek ama araya "h" sıkıştırılarak "eter" olma durumu gibi bir anlam yaratılıyor. (ç.n.) (Türkçesi: Sel Yayınları, 2016)

52 *Fr.* Zamanı keşfetme makinesinin hassas inşasına yönelik açıklama.(ed.n.)

olarak oluşturulduğu, her iki *Kutu*'ya ilişkin hesaplamaların ve düşüncelerin ortaya çıktığı yıllardır, yani entelektüel açıdan son derece verimli yıllar olduğunu vurgulamak gerekir. *Beyaz Kutu*'daki o notlardan en ilgi çekici olanlarında, dördüncü boyuta özgü (hipotetik) bir perspektiften ve normal perspektifle olan ilişkisinden söz edilir. Üç boyutlu uzam ile iki boyutlu uzam arasında yapılan benzetmelere de yer verilir. Örneğin üç boyutlu uzamın özellikleri olan yerçekimi ve ağırlık merkezi, iki boyutlu düzlemde perspektife ve kaçış noktasına denk gelir. *Tu m'...* ve *A regarder (l 'autre côté du verre) d 'un oeil, de près, pendant presque une heure / Tek Göz ile (Camın Öteki Tarafından), Yakından, Yaklaşık Bir Saat Boyunca Bakılmalı* gibi yapıtların ve optik mekanizmaların kaynağında şüphesiz bu uğraşları vardır. Duchamp, 19. yüzyılda anıldığı adıyla "tuhaf perspektife" yani anamorfoza da ilgi duymuştur. *Beyaz Kutu*'da, Minorit tarikatı (Ordo Minimorum) üyesi olan matematikçi Jean-François Niceron'a (1613-1646) ve perspektif üzerine yaptığı *Thaumaturgus opticus* çalışmasına da gönderme vardır. Niceron, anamorfozun en büyük kuramcılarından biridir ve Duchamp'ın andığı kitap, daha önce *La Perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux* başlıklı ilk basımın gözden geçirilmiş Latince versiyonudur.[53] Jurgis Baltrusaitis'in bu konuyla ilgili olarak kısa süre önce yayınlanan çalışmaları, Duchamp'ın entelektüel ve sanatsal

53 *La Perspective Curieuse* başlıklı kitabın üç baskısı vardır: İlki 1638 tarihlidir, diğer ikisi ise yazarın ölümünden sonra 1652 ve 1663 yıllarında yayınlanmıştır. Duchamp bu ciltlerden birini incelemiş olabilir. *Thaumaturgus opticus* 1646'da yayınlanmıştır. Bu konudaki temel ve aslında tek kitap Jurgis Baltrusaitis'in *Anamorphoses* kitabıdır (Paris, 1969.) Bu gerçekten büyüleyici kitap dışında Jurgis Baltrusaitis'e borçlu olduğumuz başka bir husus da kısa süre önce Rijksmuseum yöneticisi Arthur Van Schendel ile birlikte düzenledikleri ve 1975 yılında Amsterdam'da, 1976 yılında ise Paris'te izleyiciyle buluşan *Anamorphoses* sergisidir.

etkinliklerinin bu yönüne beklenmedik bir ışık tutuyor. Anamorfoza duyduğu ilginin, yarım yüzyıl öncesine, 1913'e kadar uzanması çok ilgi çekici.

Perspektif, izleyicide üç boyut yanılsaması yaratmak için kullanılan bir düzendir. Temel ilkesini Öklid kurmuştur: Buna göre görme alanımız, tepesinde izleyicinin gözünün bulunduğu bir piramittir. 15. yüzyılda Leon Battista Alberti, tabloyu, görsel piramidin enlemesine bir kesiti olarak tanımlar. Nesneler, gözün açısına yaklaştıkları ya da uzaklaştıkları oranda büyük ya da küçük görünür. Perspektif bu şekilde görüntüleri yeniden düzenleme sanatı olarak tanımlanabilir. Perspektifin bir karşıtlık barındırdığını belirtir Baltrusaitis: "Perspektif, formların boyutlarını ve konumlarını uzam içinde sabitleyen bir bilimdir ve onları yeniden yaratan bir yanılsama sanatıdır; tarihi sadece estetik gerçekçiliğin tarihiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda da bir düşün tarihidir."

Hem resimde hem de mimaride ve tiyatroda kullanılan en basit düzenlerden biri de hızlandırılmış perspektiftir. Bu düzen, nesnelerin boyutlarını küçülterek ya da göz ufkunu yükselterek, nesneleri olduklarından daha uzaktaymış gibi göstermek için kullanılır. Tam tersi olan yavaşlatılmış perspektif ise parçalarını büyüterek nesneleri olduklarından daha yakın gösterir. Bazen düzen o kadar aşırıya kaçar ki gerçeklikle temsil arasındaki bağ kopar. Bu noktada anamorfoz doğar: Bu noktada perspektifin yoldan çıktığını ve gerçekliği yeniden üretmeyi bıraktığını söyleyebiliriz. İster hızlandırma ya da yavaşlatma ile olsun, ister silindir şeklinde bir ayna üzerine yansıtma yoluyla ya da başka bir yöntemle perspektifin uzatılması ile yapılan bir oyun sonucunda olsun, nihayetinde benzerlik bozulur. Nesnenin görüntüsünü görmek yerine, birbirinin içine geçen çizgilerden ve kütlelerden oluşan bir yığınla karşılaşırız. Ancak gerçekçi görüntünün yeniden ortaya

çıkması için doğru açıdan bakmamız yeterli olacaktır – örneğin çaprazlamasına ya da bir silindirin içine yahut *Asamblaj*'da olduğu gibi iki küçük delikten. *Gidiş-dönüş.* Duchamp'ın tuzağı: *Tek Göz ile (Camın Öteki Tarafından), Yakından, Yaklaşık Bir Saat Boyunca Bakılmalı*'ya tek göz ile (camın öteki tarafından), yakından, yaklaşık bir saat boyunca bakmayı deneyen var mı?

Leonardo da Vinci, perspektifteki deformasyonlarla ilgileniyordu. Dürer de İtalya seyahatinde "gizli perspektif sanatına" hayran olmuş ve hatta anamorfoz perspektifiyle ilgili hesaplamaları yapabilmek için görsel ışınların uzunluğunu ayarlayacak şeffaf bir levhayla örtülü bir kapı da tasarlamıştı. Sor Juana Ines de la Cruz üzerinde büyük etkisi olan Avusturyalı ünlü Cizvit Athanasius bu kapıyı kusursuz hale getirdi. Ancak 17. yüzyılın ikinci yarısında bu konudaki asıl tartışmaların ve deneylerin en önemli merkezi, Paris'te bulunan Minorit manastırıydı. Manastırın başında bulunan teolog ve matematikçi Marin Mersenne, Descartes'ın yakın okul arkadaşı ve dostuydu ayrıca Jean-François Niceron'un da hocası olmuştu. 18. yüzyılda "tuhaf perspektife" duyulan ilgi azaldı ve anamorfoz da hoş bir uğraşa dönüştü; 19. yüzyılda ise pornografik bir hobiye ve politik bir motife dönüşerek bozuldu.

Baltrusaitis, anamorfozun iki yönlü bir yapısı olduğuna işaret eder: "Dönüşü de içinde barındıran bir firardır bu; bir kargaşa fırtınasına ya da sağanağına yakalanan imge, çaprazlamasına bakıldığında ya da bir aynaya yansıdığında kendine benzer bir şekilde çıkar ortaya... Figürün yıkımı, temsilinden önce gelir." İmge, mezarını oluşturan çizgilerden hayata döner. Bu tersine çevrilebilirlik nedeniyle yöntem, normal perspektifin (ya da İtalyanların tabiriyle *costruzione legittima*'nın) bir tür sağlamasına dönüşür. Bu yöntem daha sonra hızla bağımsızlaştı ve dini içerikli tablolarda olduğu kadar erotik tablolarda da sıkça kullanılır

oldu. İki yönlü yapısı, neden bunca ünlendiğini açıklamaya yeter: Anamorfoz, temsil ettiği nesneyi saklayan bir temsil eylemidir. Bu özellik, dini içerikli bir resimde, dini aydınlanmanın optikteki karşılığı gibi işlev görür: Çizgilerin ve kütlelerin iç içe geçmesi, kutsal nesneyi örter fakat doğru açıdan bakıldığında karışıklık aydınlığa kavuşur, şekle girer ve nesne ortaya çıkar. Müstehcen konulu bir tabloda anamorfoz, anahtar deliğinden bakma duygusu verir. Her iki durumda da *aşırı-hızlı bir sergileme* söz konusudur. Bir an için görgü tanığı oluruz.

Holbein'ın ünlü *Elçiler* tablosunda bu dünyanın faniliğinin simgesi olarak karşımıza çıkarken başka yerlerde de erotik bir imge olan anamorfoz, 18. yüzyılda, her şeyden önce bilimsel ve felsefi bir tartışma konusu olmuştur. Ancak 17. yüzyılda bilim, büyüyle, astrolojiyle ve Yeni-Platoncu hermetizmin diğer miraslarıyla arasına henüz kesin bir sınır çekmemişti. Bu akımın son temsilcisi, bilgelik ve hayalgücünü, bilim ve okültizmi bir arada bulunduran Athanasius Kircher olmuştur. Daha önce de söylediğim gibi Kircher, Dürer'in tasarladığı kapı üzerinde çalışmıştı ve bundan yola çıkarak, "Soylu kadınların yüzlerini örtmek için kullandıklarına benzer yarı şeffaf bir kumaşla kaplı, ayaklı bir çerçeveden" oluşan ve "mezopticon" adını verdiği bir araç düşüncesini geliştirmişti. Farklı bir amaca hizmet ediyor olsa da –bu optik bir cihazdı ve kumaş da ekran görevi görüyordu– mezopticon'un yapısı ve formu *Büyük Cam*'daki Üç Piston'u andırır.

Mersenne'in çevresi daha ölçülüydü. Minorit manastırına iki kez konuk olan Descartes, Niceron'un çalışmalarının yanı sıra grubun bir diğer üyesi olan Emmanuel Maignon'un çalışmalarına da ilgi duymuştu. Geometri ve optikle uğraşan bu düşünürlerin hepsi otomatların akla dayalı gizemleri karşısında büyüleniyorlardı. Bu bir gizemdi çünkü Albertus Magnus ve Cornelius Agrippa'dan geçerek Hermes Trismegistus'a uzanan bir geleneğe

dayanıyordu; akla dayalıydı çünkü o genç bilgelerden biri olan Salomon de Caus'un söylediği gibi otomatlar "hareketi ortaya çıkaran kuvvetlerin aklını" oluşturuyordu. (Aslında *hareket eden akıl* olduklarını söylemek daha doğru olacaktır.) O halde otomatlar, ruhları olmamakla beraber "hareket eden birer akıl" olarak görülebilirse, perspektif de otomatizmdi, akla dayalı, rasyonel hesaplamanın mekanikleştirilmesiydi. Otomatlar ve perspektif, aynı bilimin farklı kollarını oluşturuyordu.

Büyük Cam'ın çıkış noktasını oluşturan kavramlarla bu düşünceler arasındaki benzerlik son derece şaşırtıcı. Çok önemli bulduğum bazı benzerliklere işaret edeceğim. Birincisi, kişisel olmanın çok ötesine geçen ve sanatçının ne elinin ne de duyarlığının devreye girdiği bir rasyonellik olarak görülen perspektifle ilgili. İkincisi, özgür iradeye ve hareket yeteneğine sahip olan ve belirli bir psikolojiye bağlı olmaksızın rasyonel olarak işleyen makinelerin icat edilmesi. *Traité de l'homme*'dan birkaç parça okuduğunuzda *Gelin*'in farklı bir versiyonunun karşısında oturuyormuş gibi hissedersiniz kendinizi. "Ve gerçekten de size betimlemesini sunduğum makinenin sinirlerini bu çeşmelerdeki makinelerin borularına benzetebilirsiniz; kasları ve tendonları ise hareket etmelerini sağlayan aygıt ve zembereğe; hayvanlardaki salgıları da onları harekete geçiren suya; kalbi bir kaynaktır, beynindeki çukurları da birer göz." Mitolojik bir baleye uyarak hızla dönen otomatların bulunduğu bu bahçenin betimlenmesinde ne saat mekanizması eksik olabilirdi ne de su değirmeni: "Öte yandan, salgılarının akışına bağlı olmakla birlikte onun için doğal ve sıradan sayılan soluma gibi eylemler, suyun akışıyla sürekli dönen değirmenin ya da bir saatin hareketlerine benzer." Baltrusaitis'in yorumuna göre, hidrolik bir makine olarak görülen bir insandır bu.

Anamorfoz ve otomatlar, fizik ya da felsefe kitaplarında karşımıza çıkabilecek konulardır. İkinci durumda, yanılsama

yaratan formlar olarak görülürler, kesin olmayan bilgilerimizin ve görüntülere bağımlılığımızın imgesi olurlar. Kartezyen şüphenin –*Büyük Cam*'ın şeffaflığının– ötesine geçildiğinde, *Beyaz Kutu*'daki yorumların eksenini oluşturan Platoncu ayrım tekrar ortaya çıkar: Görünüm ile görüntü arasındaki fark. Bu ikisi birbirinden nasıl ayırt edilir? Anamorfozun pervanesi, Gelin'i Asılmış Kadın'a dönüştürür ve yirmi beş yıl sonra dallardan yatağı üzerinde uzanan sarışın bir kadın olarak tekrar karşımıza çıkarır. Bu *aşırı-hızlı sergilemelerin* arasından hangisi görüntüdür hangisi görünüm? Dördüncü boyutta görünümler bulunur; aşağıdaki varlıkların kalıplarının ya da arketiplerin mesken edindikleri göklerdir burası. *Beyaz Kutu*'ya göre dördüncü boyut, bir bakıma "aynadaki imgedir": Yansımalardan oluşur. Peki, görünüm, başka bir boyutta saklanan başka bir görünümün görüntüsü olabilir mi? *Büyük Cam* bir aynadır ve üst tarafında dördüncü boyutun gölgeleri ("özgürleştirilmiş formlar") süzülür. Fakat bu şeffaflıkta gördüğümüz nedir: Kendi gölgemiz mi yoksa Gelin'inki mi? *Asamblaj*, sorumuza üç boyutlu bir bilmece ile yanıt verir. Hayranlık uyandıran, gözle görünür, katı –ama dokunulamayan– bir bilmece. Dokunulmamış. Görüntülerle görünümlerin arasında yolunu kaybetmiş halde ilerleriz. İnsan zihni iki yönlüdür: Tıpkı ayna gibi hem özlerin hem de hayaletlerin memleketidir.

Duchamp'ın, fizik biliminin bir boyutu ya da felsefi şüphenin bir uç noktası olarak gördüğü optik olaylara duyduğu ilgi çok erken başladı. Erken ortaya çıktı, kalıcı oldu ve farklı biçimlerde gösterdi kendini: Çizgisel ve anamorfik perspektife ilişkin sorunlar, kronofotografi ve eşzamanlılık, nesnelerin gölgelerinin bir duvara ya da bir tuvale yansıtılması, cam üzerinde resim (gecikme), stereoskopik sinema, dönen cam levhalar (kesinliğin

optiği), dönen yarıküreler, rotorölyef (optik diskler), üzerinde spiral şeklinde yazılmış sözcük oyunları bulunan diskler... *Yeşil Kutu*'da, Görme Tanıkları'na ayrılan kısımda "odadaki nesneleri yansıtan, gümüş kaplı bir cama benzeyen ve şaşı bakılacak parçalar" öngörüyor. *Beyaz Kutu*'da, hangileri olduğunu söylemeksizin, tek gözle bakılması gereken nesnelerden söz ediyor, kimi zaman solla kimi zaman sağla. Ayrıca daha zor bir şeyden de söz ediyor: Tek kulakla duymak, sadece sağ ya da sadece sol kulakla... Sözünü ettiğim notlar, Sıçrayan Sıvı'yla ilgilidir ve *Yeşil Kutu*'dakiler gibi onlar da Görme Tanıkları'yla ve damlaları "aynadaki imgelere" dönüştürme işlevleriyle bağlantılıdır. Böylelikle Duchamp'ın en bilmeceli kompozisyonlarından birisiyle bağlantı kurarlar: *Tek Göz ile (Camın Öteki Tarafından.)*.. Bu yapıt, *Büyük Cam*'da Görme Tanıkları'nın bulunduğu bölgenin bir prototipidir. Üst kısımda, büyütecin yukarısında bir piramit bulunur ve bunun da üzerinde yine piramide benzeyen üçgen düzlemler yer alır; bunlar, klasik perspektifteki görsel piramitten alman farklı kesitlerdir. Peki, büyüteçle, şaşı gözlerle bakan kişi kimdir? Bakan kişi kim olursa olsun, bakıyor olması nedeniyle Görme Tanığı'na dönüşür. Peki, neye bakmaktadır? Üstteki piramit, bakan kişinin görme alanını oluşturur ve bu görme alanı, yakalanması zor nesneye, yani Gelin'e giden yoldur. Perspektifin bu zorlu yolu gittikçe daralır ve sonunda bir tek noktaya dönüşür: Kaçış noktası. 1912 tarihli metindeki "bitimsiz Jura-Paris yolu" gibi, bu yolun da bir başlangıcı vardır ama bir sonu yoktur: Kaçış noktası, yok olma yeridir. Gelin, ufukla birleştiğinde, ortadan kaybolur.

Duchamp'ın ikinci ve üçüncü boyut arasındaki ilişkilere yönelik ilgisi, sanatsal etkinliğinin başlangıcından itibaren, stereoskopiye de ilgi duymasına neden olmuştu. Bu tutkusundan hiçbir zaman vazgeçmedi. Duchamp'ın gençliğinde, kabarıklık ve derinlik yanılsaması yaratmaya yönelik araçlar arasında en moda

olanları, camdan ya da mikadan yapılma, biri kırmızı diğeri yeşil iki camı olan stereoskopik gözlüklerdi. İlk hazır-yapıtlarından biri olan *Pharmacie* (*Eczacılık*) (1914), biri kırmızı diğeri yeşil olan iki leke eklenerek "rektifiye" edilmiştir. Duchamp, 1920 yılında stereoskopik bir film denemesinde bulundu; rotoröl-yeflerinde ve kesinliğin optiği üzerine kurulu çalışmalarında da aynı ilkeyi izledi. Ayrıca Görme Tanıkları ve *Tek Göz ile (Camın Öteki Tarafından.)*.. ile tartışmasız ve çok yakın bir bağlantısı bulunan, iki kez "rektifiye" edilmiş bir hazır-yapıt vardır. Bu iki yapıtla aynı yıl, aynı yerde yapılmıştır: 1918, Buenos Aires. Aynı manzaranın iki farklı fotoğrafından oluşur: Sakin bir deniz, ışık ve gölge, en sağ tarafta –belli belirsiz– üzerinde bir denizcinin bulunduğu bir tekne, ufuk ve su ile gökyüzü arasındaki keskin ayrım. Duchamp, bu resimlerin üzerine bir piramit ve bu piramidin ters dönmüş, havada duran yansımasını ekledi... Tıpkı *Tek* Göz *ile (Camın Öteki Tarafından.)*..'daki piramit gibi bu da, sürekli orada olmakla birlikte hep gözümüzden kaçan nesnenin bir belirip bir kaybolduğu görsel alanı oluşturuyor.

Duchamp'ın stereoskopiye duyduğu ilginin başka bir örneği, en önemli ve en güzel örneği *Asamblaj*'dır. Bu şiirsel illüzyon yapıtı ile Palladio'nun Vicenza'daki olimpik tiyatrosu ve Borromini'nin Roma'da bulunan Palazzo Spada'daki sütunları gibi Rönesans dönemine ait tiyatro yapıları arasındaki benzerlik çarpıcıdır. Ayrıca 17. yüzyıl Hollanda'sının "optik odaları" ile ve elbette New York'taki Doğa Tarihi Müzesi'nde bulunan olağanüstü dioramalarla da bir yakınlığı vardır. Duchamp son günlerinde, uygun gözlüklerle bakıldığı zaman stereoskopik bir etki yaratacak olan anaglif bir şömine resmi yapmıştı. Yakınlarının anlattığına göre, ölümünden bir gün önce, resmine bakmak için aradığı ve tıpkı gençliğindekiler gibi bir camı kırmızı bir camı yeşil olan bir gözlüğü, Paris'teki eski bir dükkânda bulduğu için çok mutlu olmuş...

Tüm bu deneyler, sağ-sol, burası-orası, içerisi-dışarısı, yukarısı-aşağısı gibi kavramların sabit olmaması konusunun onu ne ölçüde ilgilendirdiğini bir kez daha ortaya koyuyor. Bu kavramlar, karşıtlığın uzamla bağlantılı olarak aldığı çeşitli formlardır. Ama karşıtlıklar bir noktada son bulur: Mafsal. Burada tüm karşıtlıklar bir an için durur ve o anda şekil değiştirerek yeniden doğar: Mafsal, karşıtlığın çözülmesi ve yeni bir karşıtlığa dönüşmesi demektir. Görünüm ile görüntü arasındaki diyalektik, mafsalda da bulunur. Duchamp'ın optik deneyleri, genel mafsal ilkesinin farklı uygulamalarıdır, bu durum dilsel deneyleri için de geçerlidir. Yapıtları –resimler, hazır-yapıtlar, asamblajlar, sözcük oyunları, spekülasyonlar– bir sistem meydana getirir ve bu sistemin kalbi, mafsalların mafsalı, *Büyük Cam*'dır. *Büyük Cam*'daki Gelin'le *Asamblaj*'daki kadın arasındaki bağlantı üzerinde ayrıntısıyla durduk: Bunların ikisi de, aynı görünümün farklı görüntüleridir. Bu görünüm, bir ortaya çıkıp bir saklanan, dördüncü boyutun kıvrımları ve şeffaflığı içinde bir serilip bir toplanan, ne olduğu bilinmeyen bir nesnedir. Kıvrımlar onun örtüleridir, kimi zaman sudan kimi zaman camdandırlar. Bu örtüler, onun düşüncelerinden mi yapılmıştır yoksa bizimkilerden mi? Bu soruya vereceğimiz yanıt ne olursa olsun, *Büyük Cam*'daki Gelin ile *Asamblaj*'daki kadını bir araya getiren bağlantı, iki imgenin eriyip iç içe geçmesidir. Bu bağlantının stereoskopik olduğunu söylemek, aşırıya kaçmak olmayacaktır. "Bilinmeyen gerçeklik", bir stereoskop gibi işler.

Büyük Cam'daki Gelin, *Asamblaj*'daki genç kadın ve Akdeniz'in antik dinlerindeki Tanrıça arasında da benzer bir ilişki vardır. Bu ilişki iki yönlüdür. Bir yandan, bu imgelerin her biri, görünmeyen ve tanımı gereği hem duyularımıza hem de mantığımıza yabancı olan bir mafsalın yaptığı dönüş hareketinin içinden bir ânı verir bize; öte yandan, her imge kendine özgü dünyasının merkezi, mafsalıdır. Bu ikinci ilişkiyi daha yakından incelemeye çalışacağım.

Bu üç dişil imgenin her biri, üzerinde hüküm sürdüğü dünya ile açık bir bağlantı içindedir. Gelin ile *Büyük Cam*'daki manzarası arasında tam anlamıyla bir örtüşme söz konusudur. Ayrıca bu örtüşme açıkça ortaya konur: Her şey Gelin'in bir temsili ya da yansımasıdır. *Asamblaj*'daki örtüşmenin üstü örtülüdür: Genç kadının fiziksel özelliklerinin her biri, manzara içinde tekrar eder. Koruluk tepe, şelale ve göl, onu yansıtır. Mit çerçevesinde, tanrıça ve dünyası arasındaki özdeşlik de bir imgeler ve gölgeler düğümü şeklinde kendini gösterir. Kutsal mekân, tanrıçanın kendisidir. Bu nedenle, Jean Przyluzki, tapınağın *eksiksiz bir manzara* olduğunu yani koruluktan, tepelerden ve sudan oluştuğunu vurgular.[54] Doğanın güçleri, kutsal varlıkta toplanır ama tanrıçanın kendisi de, fiziksel mekâna yayılır.

Kutsal mekânın evrimi, Duchamp'ın kurduğu sistem içinde stereoskopun nasıl bir işlev üstlendiğini anlamamıza yardımcı olacaktır. Eskiden sadece dini ayinlerin gerçekleştirildiği uzak bir alan olan kutsal mekân, zamanla dünyanın merkezi haline gelir. Böylece de ülküsel bir alana dönüşür: Fiziksel gerçekliğin dışında kalan bir cennet, bir Cennet Bahçesi. Dünyanın merkezi –Cennet Bahçesi–, tanrıçayla örtüşür; dahası tanrıçanın ta kendisidir. Kutsal mekândaki ağaç, tapınaktaki sütuna dönüşür, sütun da evrenin ekseni olur. Dört temel yön bu merkezden doğar, buraya döner ve burada yok olur. Tanrıçanın kendisi olan sütun, tıpkı bir mafsal gibi, kendi üzerinde dönerek ortadan kaybolur ve kendi özü içinde erir. Bu taraf ve o taraf, sol ve sağ, perspektif ve yerçekimi kuralları da aynı şekilde yok olur. Evrenin merkezi ile tanrıça arasındaki, Gelin ile manzarası arasındaki örtüşme, başka bir alegoriyle çözülür: Stereoskopi. Ancak stereoskop, Duchamp'ın tüm ömrü boyunca peşinden koştuğu ve *Yeşil Kutu*'da

54 Jean Przyluzki, *La grande déesse*, Paris: Payot, 1950.

uyum göstergesi olarak adlandırılan kaçak nesnenin adlarından bir diğeridir sadece.

Bu çalışmanın başında epigraf olarak sunulan ve *Yeşil Kutu*'nun önsözünde bulunan ilk paragraf, gerçekleştirilecek yapıtın bir programı olmakla birlikte niyetini de ifade eder: "uyum göstergesini yalıtmak." Bu gösterge, "Dinlenme Hali" (ya da Alegorik Görüntü ya da Aşırı-hızlı sergileme) ile bir Olasılıklar dizisi arasında bulunur. Görüntü, odanın karanlığı içinde, anlık bir dinlenme halindeyken (ancak "her türlü tuhaflığa kendini bırakması" da mümkündür) hayrete düşen Gelin'dir. Olasılıklar, Aşırı-hızlı sergileme için de geçerli olan kurallar doğrultusunda, Şelale ve Havagazı'nın ortak hareketleri sonucunda üretilen diğer olası tezahürler olabilir ancak. Ancak *uyum göstergesi*, Görüntü ile Olasılıklar *arasında* bulunan bir şey değildir, onların birbiriyle olan ilişkisidir. Duchamp, düşüncesini açıkça ifade etmek için "cebirsel bir karşılaştırma" kullanır. Görüntüye A, Olasılıklara da B diyelim. İlişki, A/B=C şeklinde değildir, (A/B) göstergesinin kendisidir. A ve B "bilindikleri anda", yeni değerlere dönüşür ve bağıntısal değerlerini yitirir... Geriye sadece onları ayıran gösterge kalır (*uyum göstergesi.)* Gösterge üç unsurdan oluşur: A, B ve bölme işareti. A ve B değişkendir (A bir görüntüdür, B ise olası diğer görüntülerdir); bölme işaretiyle gösterilen ilişki ise değişmez, sabittir. Bölme işareti aynı zamanda hem ayırır hem birleştirir. Bu bir erotik cebirdir. Şimdi üst-ironinin geometrisine geçiyoruz.

Bölme işaretini, kendi etrafında dönen dikey bir eksen haline getirirsek, ister A (sağ) yönünde ister B (sol) yönünde dönsün, her koşulda bir daire oluşturan bir çizgi yaratmış oluruz. Duchamp şu sonuca ulaşır: Temel çizginin ürettiği figür, *ne olursa olsun*, eksenin sağı ya da solu olarak adlandırılamaz. Ve dahası da var: Eksen döndüğü sürece, ön ve arka, "çevrimsel bir anlam" kazanır. Bu olgu, sadece içerisini ve dışarısını etkilemekle kalmaz,

"*tek* boyutlu bir görüntüye" sahip olmaktan uzaklaşan eksenin kendisini de etkiler. Uyum göstergesi, kendi etrafında dönme suretiyle bir görüntü olmaktan çıkar; kendi içine girer ve saf bir olasılık içinde dağılır. Öteki boyuttur. Ama bu boyut hakkında hiçbir şey söyleyemeyiz. Dördüncü boyut hakkında tek bildiğimiz, *fazladan* bir boyut olduğudur. *Tüm* boyutların bir boşluğun içine çekilmesinden oluşan, Budha'nın kendisini bile kutsal bir gülümsemeye sürükleyebilecek bu boyutu nasıl adlandırabiliriz? Uyum göstergesini arıyoruz ve dikey bir çizgiye dönüşen çapraz bir çizgi buluyoruz. Tek boyutlu bir hale indirgenmiş olarak dönüp, son bir piruet sonrasında ortadan kaybolmadan önce etrafındaki her şeyi yok eden tam bir sihirli değnek.

Büyük Cam'a geri dönmek ve "uyum göstergesini yalıtmaya" çalışmak gerek. Bu gösterge, "bir anlık dinlenme" halindeki "alegorik görüntüyü" Gelin'in diğer olası tezahürlerine ya da görüntülerine bağlar. Sanallıkla gerçeklik arasında yaşar: Onları birbirinden ayırır, bir bölme işaretidir ve arasındaki iletişimi sağlar. Değneğin becerileri sayesinde olasılık gerçekleşir ve –"aşırı-hızlı sergileme"– görüntüye dönüşerek bir an için dinlenir. Bu görüntü, asıl formunu bilmediğimiz diğer gerçekliğin bir alegorisidir. Mahlûku "bir anlık dinlenmesinin" iki anında gördük bile. Öncelikle, bir çiviye asılı halde şehvetli emirler yağdırırken gördük; buna Asılmış Kadın dedik. Elli yıl sonra, açık havada, çıplak halde ve yanmakta olan bir gaz lambasını havada tutarken yeniden karşılaşıyoruz onunla; bir isim vermeye kalkışmıyoruz. Uyum göstergesi iki göstergeyi (iki yazgıyı)[55] ayıran bir çizgidir: *A/B*. Dik yerleştirildiğinde, tanrıçayla bir olan ağaç-sütun gibi bir stereoskop ve bir mafsal halini alan ve dönerek orası ile burasını tek bir boşlukta birleştiren bir eksene dönüşür. Dik çubuğu yatı-

55 Paz burada İspanyolcadaki *signo* (gösterge) ile *sino* (yazgı) sözcüklerinin benzerliğine dayalı bir sözcük oyunu yapıyor. (ç.n.)

racak olursak yatay bir çizgiye dönüşür. Bu çizginin merkezinde, hemen gözlerimin önünde, kaçış noktası belirir: Buradan oraya, izleyicinin görme açısından Gelin'e doğru ilerleyen bitimsiz yoldur bu. Peki, nedir gördüğüm? Apaçık bir ifadeyle, hiçbir şey.

Ufuk, incecik bir çizgidir. Üzerinde, kat kat şeffaflık bulunur: Su mudur bu yoksa cam mı? Gelin'in kıyafetidir. Yarı şeffaf bir kıyafettir bu, onu ortaya çıkaran bir örtüdür. Ayrıca tam da yarı şeffaf olması nedeniyle yanıltıcı bir örtüdür: Bu taraftan gördüğümle diğer taraftan gördüğüm tam olarak aynı değildir. Hep *başka* bir şey görürüm. Wilson-Lincoln sistemi de en az bunun kadar etkilidir ve Kartezyen şüpheden daha sadedir. Ayrıca bu sistem, insanın dışında değil içindedir; optik bir mekanizma değil, insan zihninin bir koşuludur. *Beyaz Kutu*'nun açılışında yer alan "vitrin meselesidir": Vitrin, dış dünyanın varlığını kanıtlar ama aynı zamanda bu dış dünyanın var olmadığını da kanıtlar. "Vitrin nesnelerinin sorgusuna maruz kalınca kendi hakkındaki hükmü de vermiş olur kişi. Aslında yapılan tercih *gidiş-dönüş* yönündedir." *Beyaz Kutu* şu sonuca ulaşır: "Cinsel birleşmeyi, bir ya da birçok vitrin nesnesiyle bir camın arkasına saklamakta ısrar etmenin bir anlamı yoktur. Ceza, camı kırmak ve sahip olma gerçekleştikten sonra pişmanlık duymaktır. Kanıtlanması gereken böylece kanıtlanmış oldu." Arzunun gidiş-dönüş şeklindeki yolculuğu, dikey çubuğun yaptığı dönme hareketinden, stereoskoptan, mafsaldan, anamorfozdan, sözcük oyunlarından, tanrıçanın ağaç-sütununda n ve matematik ve felsefe alanındaki spekülasyonlardan pek de farklı değildir. Evrensel tersinirlik: Yolculuğun bir gidişi bir de dönüşü vardır.

Mafsal mantığı tüm dünyaya hükmeder. Uyum göstergesi, mafsal ilkesinin en kusursuz ifadesidir. Birleştiren ayırır; şeffaflık, nesnenin üstünü açarken bakışımla nesne arasına girer; onaylamanın ironisinin reddi, gülmenin reddini dışlar; A ve B arasındaki

bölme işareti, aslında onları birleştiren bir göstergedir: Biri olmadan diğerinin yaşaması mümkün değildir ama birbirlerinin tam olarak içine girmeksizin sürekli birbirlerine bakmaya yazgılıdırlar. Görünüm, Görüntülerin içine dağılır ve her Görüntü, kendi etrafında dönerek kendini yeniden içine çeker ve görünmez olan Görünüme değil de gözden kaybolma noktasına, yani ufka yönelir.

Duchamp'ın evrenini yöneten üç yasa –erotik, üst-ironi ve metafizik– *uyum* göstergesi*nde* buluşur ve bu gösterge bizi de kapsar: Bizi arzulanan nesneden ayıran ama aynı zamanda nesneyi görünür kılan camdır. Farklılığın ve özdeşliğin camı: Bu camı kırmamız da ondan kaçmamız da mümkün değildir çünkü bize gösterdiği imge, bize bakarken gördüğümüz kendi imgemizdir. Bir bakıma, Olasılıklar ve Görüntü bize bağlıdır – ve biz de onlara bağlıyızdır. Cam'ın ötesine baktığımızda ya da kapıdaki deliklerden içeriyi gözlemlediğimizde, "bazı yasalar doğrultusunda", bir anlık "Dinlenme Halini ya da Alegorik Görüntüyü" belirleyen "farklı olgulardan" biri oluruz.

Duchamp, el emeği olarak sanatı değersizleştirirken düşünce olarak sanatı yükseltir; düşünce ise sürekli olarak ironi yoluyla reddedilir. Duchamp'ın görsel nesneleri, bir düşüncenin kristalleşmesidir, aynı zamanda bu düşüncenin reddi ve eleştirisidir. Camın, yani aynı zamanda hem ayırma hem birleştirme demek olan göstergenin iki anlamlılığı, bu alanda da karşımıza çıkar. Duchamp, bir ideanın ve hemen her zaman dini bir düşüncenin anlatımı olan eski dönem yapıtlarına duyduğu hayranlığı hiçbir zaman saklamadı. *Büyük Cam*, bu gelenekle, eskisinden tümüyle farklı, dinsel olmayan ve ironik bir bağlam içinde yeniden bir bağ kurmaya yönelik bir girişimdir. Ancak 17. yüzyıldan bu yana, Hıristiyanlığın doruğunda olduğu dönemde sahip olduğu türden idealara sahip değil dünyamız. Elimizde olansa, özellikle Kant'tan bu yana, Eleştiri. Çağdaş ideolojilerin kendileri de, hakikati temsil

etme iddialarına ve besledikleri sözde dinsel fanatizmlere rağmen birer *yöntem* olarak sunuyorlar kendilerini. Marksizm de, *praxis* ile eleştirinin ayrılmaz bir bütün olduğunu kabul eden pratik/teorik bir yöntem olmaktan farklı bir iddiada bulunmuyor. Duchamp'ın sanatı toplumsaldır çünkü sanatın *at the service of the Mind* [Zihnin hizmetinde] olduğu gelenekle yeniden bağ kurmak ister: Eleştirel olduğu için anlaşılması zordur. Bu tarafla öteki taraf arasındaki ayrımın silinip gittiği bir evrenin merkezinde bulunan ağaç-tanrıça gibi, *Büyük Cam*'daki Gelin de, dönerek tüm uzamları birbiri içinde eriten bir eksendir. Tamlık ve boşluk. Tanrıçadan farklı olarak Gelin, doğaüstü bir varlık değildir, bir ideadır. Ancak sürekli olarak kendi tarafından yok edilen bir ideadır; ortaya çıkan her tezahürü onu inkar eder. Bu nedenle, Duchamp üzerine yazdığım daha önceki yapıtımda, *Gelin*'in, modern Batı'daki tek idea-mitin temsili olduğunu söylemiştim: Eleştirinin.

Duchamp'ın yapıtı, son yıllarda, iki tür yoruma konu oldu: Biri psikanaliz kökenli, diğeri ise simyaya dayalı. Birincisi hakkındaki görüşlerimi daha önce belirttim, psikolojik yorumlar genellikle yapıtı zayıflatıyor. Dahası, yanıltıcılar. Freud'un kendisi de, ortaya koyduğu yöntemin sınırlılıkları konusunda uyarıda bulunuyordu: Bu yöntem, yazarın karakterini ve psişik çatışmalarını anlamak için yardımcı olabilir ama yapıtın değerini ya da nihai anlamını kavramak konusunda bir katkısı olamaz. Duchamp'la ilgili olarak Lebel, 1959'dan itibaren bizi uyardı: "Başkalarının yararlanmaktan çekinmeyecekleri psikiyatri ile aramıza ihtiyatlı bir mesafe koyduğumuzu okurların görmesini rica ederiz." Breton'un "Phare de la Mariée"deki[56] bir önerisini

56 André Breton, "Phare de la Mariée", *Minotaure*, cilt 2, no 6. Aralık 1934, ss. 45-49.

takip ederek, *Büyük Cam*'ı tam olarak anlayabilmemiz için belki de "ezoterik hipotezden" yararlanmamız gerektiğine işaret eden ilk kişilerden biri de yine Lebel olmuştu. Daha sonraları, Ulf Linde, Solidonius'un simya üzerine incelemelerinden birinde, iki kişinin bir bakireyi soymasını gösteren ve *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin*'in (Münih 1912) ilk versiyonuna çok benzeyen bir illüstrasyon bulmuştu. Bu buluş, "*Cam*'ın ikonografisinin simya kökenli olduğuna yönelik moda düşüncenin"[57] başlangıcı oldu. Hamilton, haklı olarak, ezoterik açıklamaların tutarlılığını sorguluyor ve Duchamp'ın bu konuya hiçbir zaman itibar etmediğinin altını çiziyordu. Zaten arkadaşı olan Lebel bu konuyu kendisine sorduğunda şu yanıtı vermişti: "Simya yapıyor olsaydım, bugün için mümkün olan tek yolla yapıyor olurdum, hakkında hiçbir şey bilmeden." Kesin bir reddetme.

Elbette, John Golding'in de belirttiği gibi, Duchamp'ın gençliğindeki dünya, sembolizmin bitişine tanık oldu ve o dönemdeki hemen hemen tüm sembolist şair ve sanatçılar –daha sonra gerçeküstücülerde de görüldüğü gibi– ezoterizme ilgi duyuyorlardı. Jarry'nin patafiziği, simya ve arma bilimiyle yan yanaydı. Fakat Duchamp'ın düşünceleri arasından okültizm, kabala ve simya izlerini bulup çıkarmak başka bir şey, *Büyük Cam* ve *Asamblaj*'ın açık ve kasıtlı bir şekilde simyadan esinlenerek üretildiğini söylemek başka. Richard Hamilton'a hak vermek için iki *Kutu*'da bulunan notları okumak yeterli: "*Büyük Cam*'ın konusu uzam ve zamandır." Fizikle metafiziği birleştiren bu tema, başka bir temayla sıkı ilişki içindedir: Aşkla. Bu

57 Richard Hamilton, *The Large Glass*, 1973 yılında ABD'de gerçekleştirilen büyük "Marcel Duchamp" sergisi kapsamında, Philadelphia Sanat Müzesi ve New York Modern Sanat Müzesi tarafından Anne d'Harnoncourt ve Kynaston McShine yönetiminde yayınlanan katalog metni. Ayrıca bu konuyla ilgili olarak bkz. K. G. Pontus Hulten, *La Machine*, New York, 1968.

iki temayı birbirinden ayırmak mümkün değildir ve Platon'dan beri ikisi bir aradadır. Aşk ve bilgi, Batı düşüncesinin iki temel konusu olmakla kalmaz şiirimizi ve sanatımızı da etkiler. Duchamp'ın yapıtı, genelde sanıldığından çok daha gelenekseldir. Özgünlüğünün bir kanıtı da budur. İki büyük yapıtı olan *Cam* ve *Asamblaj*'ın erotik felsefe ve şiir geleneklerimizle olan ilişkisi çok geniş ve çok derindir. Elbette Duchamp'ın Provans şairlerinin[58] düşüncelerinden etkilendiğini söylemek istemiyorum ya da Marsilio Ficino, Leone Hebreo ve Giordano Bruno'nun düzenli bir okuru olduğunu iddia edecek de değilim. Görüşüm o ki Duchamp'ın aşk konusundaki anlayışı ve öteki boyut hakkındaki düşüncesi, felsefi ve ruhsal geleneğimizle uyum içindedir. Bunun bir parçasıdırlar. René Nelli, Provans şiiri aşk anlayışının 20. yüzyıla kadar sürdüğünü belirtiyordu ve aynı durum yeni-Platoncu hermetizm için de geçerli. Her iki akım da, sürekli görünür olmasalar da, erotik ve ruhsal yaşantımızın her zaman için etkin bir parçası olmuştur.

Büyük Cam'ın iki parçalı yapısının anlamı üzerinde de sık sık tartışmalar olmuştur: Gelin yukarıda, Bekârlar aşağıda bulunur. Bu ikilik sadece mekânla değil sayıyla da ilgilidir: yukarıda tekillik, aşağıda çoğulluk. Bu karşıtlıkla ilgili yorumumuz ne olursa olsun –tekillik/çoğulluk ikilisine ileride geri döneceğim– *Büyük Cam*'ın iki parçaya bölünmüşlüğü, *amour courtois* geleneğinde ["saray" ya da "şövalye aşkı"] hanımefendi ile âşık [troubadour] arasındaki ilişkiyle örtüşür. Provans şiiri aşk anlatıları, şövalyelerin dünyasını, duygu ve düşüncelerin alanına yansıtıyor ve doğal olarak hanımefendi ve sevgilisi arasındaki ilişkiyi, ortaçağ toplumundaki hiyerarşiye göre düzenliyordu. Başlangıçta Provans şiiri aşk anlayışında eşitler arası bir ilişki söz konusuydu:

58 11. yüzyılda Güney Fransa'da ortaya çıkan ve yerel dili kullanan lirik şiir geleneği. (ç.n.)

Hanımefendiler ve sevgilileri aynı aristokratik ortama dâhillerdi; sonraları –Provans şiirinin yükseldiği dönemde– âşıkların hemen hepsinin, hanımefendilerden daha alt sınıflardan geldiği hikâyeler anlatıldı.[59] Bu açıklamayı uzmanların tümü kabul etmez. Pek önemli değil, bölünmenin çıkış noktası ne olursa olsun kesin olan şudur ki, *amour courtois* geleneğinin klasik dönemlerinde, yani 12. ve 13. yüzyıllar arasında, şiirsel metinlerde öne çıkan anlayış, *Büyük Cam*'dakinin aynısıdır: Yukarıda hanımefendi, aşağıda sevgilisi yer alır. Burada toplumsal bir ayrımdan ziyade törensel ve ruhsal bir ayrım söz konusudur: Âşık, konumu ve durumu ne olursa olsun, hanımefendiye tabidir.

Aşk, bir *hizmettir*. René Nelli, "baronlar ve şairler, kendilerini sevgililerinin tebaası ve hizmetlisi olarak görür, onun karşısında diz çökmek gereği duyarlardı," diye açıklar. Büyük bir bey olan Guillaume IX, kendisini *obedienz* olarak adlandırır, mütevazı bir kökeni olan âşık Cercamon da kendisini hanımefendisinin hizmetlisi (*a coman*) olarak görür. Sevgilinin erdemlerinden biri çekingenliktir, bu sayede arzu hem saf bir hal alır hem de şiddeti artar. Sevgilinin çekingenliğiyle hanımefendinin cüretkârlığı bir karşıtlık oluşturur. Yine Nelli'nin belirttiğine göre, en eski metinlerden itibaren, "ilk adımı hanımefendi atar ve sevgilisini sınar (*assaia, prueva.*)" Cecco d'ascoli şöyle derdi: "*la donna e umida*"[60] Âşık, bu çerçevede, aşağıdan yukarı doğru kutsal bir yolculuğa çıkmakla yükümlüydü. Bu yolculuk, tıpkı Havagazı'nınki gibi bir saflaşma ritüeliydi ve benzer sonuçlar veriyordu: Fiziksel

59 Bkz. René Nelli, *Erotique des troubadours*, Toulouse, 1963. Ayrıca bkz. Robert Briffault, *The Troubadours*, New York, 1965. Bu ikinci kitap, Briffault'nun yine kendi yapıtı olan *Les Troubadours et le sentiment romanesque* (Paris, 1943) başlıklı çalışmanın yazarın kendisi tarafından yapılan çevirisidir ancak çeviride çok sayıda değişiklik ve önemli eklemeler vardır.

60 *İt.* "Kadın yaştır," diye çevrilebilir. (ed.n.)

sahip olma değil ama görme. Saflığını sınayan bir dizi işlemden geçen Havagazı, maddesel olmayan bir hale ulaşır: Bir imgeye, "aynadaki damlalara" dönüşmüştür ve artık sadece çıplak Gelin'i izleyen sabit bir bakıştan ibarettir. Âşık ise aşka dair hizmetlerinde, her biri bir sınama özelliği taşıyan farklı aşamalardan geçer ve sonunda cinsel arzu, Havagazı'nda olduğu gibi bir yücelme yaşar: Âşık sonunda hanımefendisini çıplak halde izlemeyi başarır. Görme duyusu, dokunma duyusuna karşı bir zafer kazanır. Léon Ebrero bu izlemeyi "görsel birleşme" olarak adlandırıyordu.

Hanımefendi, ideal bir dünyada yaşar ve âşık da, onun vasıtasıyla, onun çıplak bedenini görme yoluyla, öteki gerçekliği arar. Hanımefendi (ve kendisi) bu gerçekliğin bir imgesi ya da bir benzeridir. Bu düşüncede, Platon'un görüşlerinden bazılarının yankılandığını duymak güç değil; aynılarını üst-ironik bir tarzda olsa da Duchamp'da da bulmak mümkün: Sahip olma şeklinde değil de bizi daha üst bir dünyaya taşıyan bir nesnenin izlenmesi şeklinde yaşanan bir aşk. *Anlık bir geçiş*. Provans şairleri, hanımefendiye cinsel olarak sahip olma arzularından pek söz etmez, ancak hiçbiri onu çıplak görme arzusunu saklamaz. Aşka dair hizmetler ritüeli, bu seyirle sona erer. Bu soyunma seremonisi hemen her zaman gizlice gerçekleşir ama kimi zaman hanımefendinin hizmetçileri ve hatta kocası da orada bulunabilirler. Sevgilinin, hanımefendiyi *gözetlemesi* gerekir, tıpkı *Asamblaj*'ın izleyicisi gibi. Bêkarlar'ın üniformalarını hiçbir zaman üzerlerinden çıkarmaması gibi –bunu yapmaları mümkün değildir çünkü hepsi içi boş kıyafetlerdir– *amour courtois* yaşayan âşık da bu ritüeli üzerinde kıyafetleriyle izler. Aşka dair hizmetlerin kuralları çerçevesinde bu seremoni de belli aşamalardan oluşur. Örneğin hanımefendi kendisinin çok hafif giysiler içinde görülmesine izin verebilir ya da tamamen çıplak görülebilir. Son aşamada *asag* (aşk sınaması) bulunur: Bu aşamada sevgili, çıplak hanımefendinin yatağına girer, kimi

zaman yorganın üzerinde kalır kimi zaman altına süzülür ve hanımefendinin yanma uzanır ancak ona sahip olmaz ya da eylemi tam olarak gerçekleştirmez (*coitus interruptus.*)[61] Metinler, çok üzerinde durmaksızın, hanımefendi ile sevgilisi arasındaki okşamalardan da söz eder.

Çıplak kadın bedeninin izlenmesine verilen değer, yukarıda açıklanan mantıktan kaynaklanır: Kadın, doğa ile bir tutulur. Kadın, içinde bulunduğu manzara ile bir bütündür; bu durum, mitolojideki tanrıça için de geçerlidir, Duchamp'daki Gelin ve Provans şiirindeki hanımefendi için de. Her koşulda ilk adımı atanın kadın olduğunu ve seremoninin ancak onun emirleriyle gerçekleşebileceğini daha önce belirtmiştim. Üstteki Yazıt, sözde erotik bir mekanizma olmadan önce sosyal ve psikolojik bir gerçekliktir. *Asag* için hanımefendinin kararı, seremoninin *sine qua non* bir koşuludur ve Nelli buna dair birçok anlatıdan söz etmiştir. Bunlardan biri de kadın bir *trobairitz*, provensal bir Sappho olan Die Kontesinin anlamı açık bir metnidir. Bu benzerliklerin aslında temelde yatan karşıtlıktan daha az anlam ifade ettiği söylenebilir: *Amour courtois*'daki aşk seremonisi, erotik bir yücelme ritüeliyken *Büyük Cam*'daki bir parodidir. Ancak birden fazla anlamı olan bir parodidir bu: Röntgencilik aracılığıyla aşk alaya alınırken röntgencilik de izlemeye ve izleyip düşünmeye dönüştürülür. Çıplak bir kadın görürüz, tüm bir evrendir bu; ve tüm evrenler gibi bu kadın da bir mekanizmadır; ve tüm mekanizmalar gibi o da "hareket eden akıldır." Bu akıl, *Asamblaj*'daki kadında varlık bulan bir düşüncedir. Şunu yinelemekte yarar var: Duchamp'ın yapıtı, seneler içinde gözlerimizin önünde kat kat açılan engin bir anamorfozdur. *Merdivenden İnen Çıplak*'tan *Asamblaj*'daki genç kadına kadar uzanır – başlangıçtaki forma dönüş yolculuğunun farklı anlarıdır bunlar.

61 René Nelli, *Erotique des troubadours.*

Yeşil Kutu, Gelin'in "hissiz bir buz parçası olmadığını ve Bekârları sıcak bir şekilde (şehvetli değil) reddettiğini" söyler. Bununla birlikte, Provans şiiri aşk anlayışı da Platonculuk'un bir formu değildir, ancak kökenlerinde, Platoncu kavramlarla beslenmiş olan Arap erotizminin az çok yeri vardır. Briffault'nun bu konuda verdiği bilgiler eşsizdir: *Amour courtois,* [saray aşkı] Katolik Kilisesi tarafından suçlanıp yok edildiği son aşamasına kadar, cinsel özgürlük ile idealleştirme arasında bocalamıştır. Her zaman için evlilik dışı bir ilişki, şiirin ve felsefenin kutsallaştırdığı bir aşırılık olmuştur. *Amour courtois,* özünde yüceltilmiş bir natüralizmdir. Bir metafizik olmaktan ziyade, *aşkın fiziği* olmuştur. Nelli, bu ifadenin *Flamenca* başlıklı romanda bulunduğunu belirtir. Âşıklara göre aşk, duyular yoluyla sızar içeri. "İki yeri yaralar, kulağı ve gözleri." Çok eski olan bu metafor hem eski Hindistan'da hem de Roma'da ve Japonya'da bulunur. Gözler, aşkın okçularıdır ve Provans şiiri, oklarla, yaylarla ve bedenleri ve ruhları delip geçen ve parçalayan mızraklarla doludur. *Büyük Cam*'la benzerlikleri apaçık ortadadır: Dokuz Atım, Havagazı'nın başına gelenler, Görme Tanıkları, *Asamblaj*'ın kapısındaki deliklerden bakan izleyiciler. *Asamblaj*'daki çıplak kadının bir "etüdü" olan 1948-1949 tarihli rölyef, Duchamp'ın eski metafora bağlılığını gösteren başka bir örnektir ve düpedüz bir zalimlik içerir: Çıplak, sanki oklara hedef olmuş gibi küçük izlerle kaplıdır.

Ok metaforu, aşkın fiziğinin sadece bir kısmıdır. "Bakışın ateşi" maddesel bir gerçekliği ifade eder: Gözler, sıcak ve ışıklı bir sıvı yayar. Tıpkı yeni-Platonculardа ve Duchamp'da olduğu gibi ateş, suyla bağlantılıdır: *en foc amoros arosat d 'una douzor.* Aşkın nedeni fizikseldir: Bir aşk iksirinin içine katılabilecek ya da bir şarkı ile aktarılabilecek bir madde, bir elementtir. Bu madde, kaba bir madde değildir; Üç Piston'un giysilerini uçuşturan

ve Gelin'in iç çekişlerinden oluşan sıcak hava akımı gibi ince bir akışkandır. Erotik sıvı, daha sonraları yerini manyetik akıma bırakmıştır; Cupido'nun okları, Latin şiirinde ne kadar önemli bir simge olduysa barok şiirde de mıknatıs o denli önemli olmuştur: *Si al imán de tus gracias, atractivo,/sirve mi pecho de obediente acero...* (Beni büyüleyen inceliklerinin mıknatısı karşısında/ göğsüm, söz dinleyen bir demir gibi davranır) der Sor Juana, bir sonesinde. Duchamp'da metaforlar, birebir olma eğilimindedir: Erotik sıvının adı Otomobilin'dir, Şelale aşk elektriği üretir, Havagazı ise patlayıcı gaza dönüşür.

İlk aşamada Duchamp radikal bir altüst etme işine girişir: *Büyük Cam*'daki "aşkın fiziği", kuvvetlerden ve bağıntılardan oluşan başdöndürücü bir sistemdir, "göksel mekanizmaların" bir parodisidir. Sözcük oyunlarının egemen olduğu, düz anlamıyla *iblisçe* bir fiziktir. İkili bir reddetme söz konusudur: Duchamp, koşullandırılmış reflekslerin ve psişik otomatların modern dünyasına karşı, bağımsızlaşmış metallerin ve özgürleşmiş formların elastik ilkelere dayalı hayali fiziğini çıkarır; Ortaçağ'da din hangi konumdaysa günümüzde aynı konuma sahip olan fizik bilimine karşı ironik nedenselliği ve destekli simetriyi icat eder. Bu reddetmenin açtığı iki delikten Gelin ve Eros, Görme Tanıkları ve bizler kaçıp gideriz. İkinci aşama da burada başlar, sözcüğün tam anlamıyla üst-ironinin başlama aşaması budur. Provensallerin aşk hizmetinde olduğu gibi, tüm bu grotesk olaylar bir yücelme ortaya çıkarır: Havagazı, bakışa dönüşür ve Gelin'in orgazmı onu Samanyolu'na dönüştürür. Provensal erotizm ve Duchamp'ın erotizmi fiziğe dayalıdır. Her iki durumda da işlem, erotik sıvıyı bakışa dönüştürene kadar damıtmaktan ibarettir. Dönüşümlü olarak doğayı açığa çıkaran ve öteki gerçekliği gizleyen çıplak bir bedenin izlenmesi söz konusudur. Gelin'in örtüsü, onun çıplaklığıdır.

Ortaçağ'da aşk, insanları ve göklerdeki cisimleri hareket ettiren, hem psişik hem de somut bir kuvvet olarak görülürdü. Dante için aşk, sadece bir heves ya da tüm varlıklarda bulunan bir arzu değildir; hem fiziksel hem ruhsal özellik gösteren, her şeyi birbirine bağlayan, kozmosu bir arada tutan ve hareket ettiren evrensel bir ilkedir: *"Ne creator ne creatura mai/ ...fu senza amore/ o naturale o d'animo; e tu 'l sai"* (Purgatorio, XVII) [ya doğal yollarla ya da bildiğin gibi, usun güdümüyle / Ne Yaradan ne de Onun yaratıları aşktan yoksundur]. Doğal aşk hiçbir zaman yanılmaz *"ma l'altro puete errar perm alo obietto"* [Yalnızca niyet kötü olduğunda yanılır]. Güneşi ve diğer tüm yıldızları hareket ettiren aşka dair çok sık alıntılanan bu dize, hem ilahi hem de en az Newton'ın yerçekimi gibi gerçek olmakla birlikte yine onun gibi elle tutulamayan bir fiziksel gücü anlatır. Ortaçağ'daki kozmoloji anlayışlarının yerini, daha sonra, Copernicus ve takipçilerinin yaklaşımları alır. Bu değişim, aşka dair düşünceleri hemen etkilemez. Tuhaf bir şekilde Hermes Trismegistus'un açımlamalarıyla karıştırılan Platon ve Plotinus'un yapıtlarının yeniden keşfedilmesi, bir *trattati d'amore* geleneğinin oluşmasına neden olur. Bu incelemelerde, yeni astronominin etkisi hiç görülmez. Giordano Bruno ise bir istisnadır.

Aşk incelemeleri geleneği, Platon'un *Symposion*'u üzerine Marsilius Ficino tarafından yazılan yorum ile başlar ve bir yüzyıl sonra Bruno'nun *De gli eroici furori* (1585) başlıklı yapıtı ile zirveye ulaşır. Bruno'nun kitabının konusu entelektüel aşktır. Kitap, her biri beş diyalogdan oluşan iki bölüme ayrılmıştır. Diyaloglardan her biri, Bruno'nun kendi yazmış olduğu erotik sonelerin yorumunu içerir. Eleştirmenler, bu yapıtın *Vita nuova* ile arasındaki benzerliklere işaret etmişlerdir: "[...] yazar, sadece şair ve yorumcu olmakla kalmaz aynı zamanda şiirlerindeki asıl

karakterdir."[62] Soneler ile yorumlar arasındaki ilişki, *Büyük Cam* ile *Kutular* arasındaki ilişkiye benzer. Bruno, kitabını "doğa ve fizik üzerine bir söylem" olarak niteler ama dilinin erotik olduğu konusunda da uyarıda bulunur. İngiltere seyahati sırasında yayınlanan kitabın İngiliz şair Philip Sidney'e ithaf kısmında, *Neşideler Neşidesi*'ni örnek aldığını söyler Bruno: Kutsal ve entelektüel izlekler üzerine yazarken dünyevi aşkın dilini kullanmak istediğini belirtir. Bruno'nun tutkulu ve karşıtlıklarla yüklü, engin ve çocuksu dehasının tam karşısına yerleştirmek için Duchamp'dan başka birini düşünemiyorum: Kayıtsızlığın özgürlüğü ve üst-ironi. Ancak Duchamp'ın izleği de "doğa ve fizik üzerine bir söylemdir": Uzam ve zaman. Ayrıca onun dili de en gündelik ifadeleriyle aşkın dilidir. 20. yüzyılın tam ortasında ürettiği yapıtı, Bruno'yu esir eden iki izleğin iç içe geçişinin bir örneğini sunar, aşkın ve bilginin.

Bruno'ya göre iki taşkınlık türü vardır. Biri akıl dışıdır ve bizi hayvansılığa yönlendirir ama diğeri ruhun "ilahi bir çekime" yönelmesi demektir. Bu, üstün insanlara özgüdür ve bunlar da kendi içlerinde yine ikiye ayrılırlar. Bazıları, bir tanrı ya da bir ruh tarafından kontrol edilir ve ne yaptıklarını ya da ne söylediklerini bilmeksizin dikkat çekici işler yaparlar ya da büyüleyici sözler söylerler; diğerleri, en iyileri, taşkınlıklarının farkındadırlar ve düşünme ve izleme becerileriyle "alıcı ve araç olmaktan çıkıp hakiki birer zanaatkâra ve yaratıcıya" dönüşürler. Bruno, kitabında da bu tür bir taşkınlığı ele alır. Hem bu coşkuyu deneyimleyen kişi –zanaatkâr, yaratıcı– nedeniyle hem de en yüksek ve en zor konu olan bilgiden esinlenmesi nedeniyle destansıdır. Entelek-

62 Giordano Bruno, *Dialoghi italiani* (Floransa, 1957.) Ayrıca bkz. Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (New York: Vintage, 1969) ve John Charles Nelson, *Renaissance Theory of Love* (New York: Columbia University Press, 1958.)

tüel aşk, epik bir tutkudur. Epik taşkınlık, ruhu yükseltir ve onu, bedenin güzelliğine duyulan aşktan ruhsal güzelliği izlemeye doğru, buradan da henüz yaratılmamış olanla bütünleşmeye doğru iterek Diotima'nın basamaklarını tırmanmaya yönlendirir. Yukarısı ile aşağısı arasındaki ayrım nettir ama *amour courtois*'daki gibi toplumsal ya da törensel bir ayrım değildir çünkü temelde ontolojik özellik taşır. Mekânsal ayrım, Platon'da da olan ve agnostiklerin de sahiplendikleri başka bir ayrımla tamamlanır: Aydınlık ve karanlık arasındaki ayrım. Bizim yerimiz aşağıda ama bütünüyle karanlıklara ait değiliz: Yarı-gölgenin diyarında yaşıyoruz. Yukarıdaki ışıkların buraya düşen yansımaları ve gölgeler arasındayız. Yukarıdaki dünya yani ışığın dünyası, ayrıca ve özellikle, birliğin dünyasıdır –ve ontolojik üstünlüğü bundan kaynaklanır– oysa aşağıdaki dünya, çoğulluğun dünyasıdır. Gelin, ve Bekârları. Yukarısı ve aşağısı arasında sürekli bir diyalog süregelir. Bu diyalog, birinin diğerine dönüşmesine tekabül eder, daha doğrusu, diğerlerine dönüşmesine demeliyiz ve aynı zamanda bu diğerlerinin de en başta olana dönüşmesi demektir bu. Bu süreci Platon'un kendisi "birlikten çıkıp çoğulluğa ulaşmak ve çoğulluğu birliğe indirgemek" olarak tanımlamıştır. Çıkarım ve indirgeme: Ruhun iki temel işlemi. Bir olandan yayılanlar aşağı yönelir: Dünyevi ve gözle görülür şeylerin ortaya çıkışıdır bu. Epik *taşkınlık* yukarıya yönelir: Formların, özlerin, düşüncelerin izlenmesi söz konusudur burada. Ancak bu düşünceler de birer gölgedir, tekilliğinin katları arasında saklanan Tek olanın yansımasıdır. Görünümlerin ve görüntülerin diyaloğu, gölgelerin diyaloğu, Gelin'in kendisiyle diyaloğu.

Eleştirel çalışmalar, Duchamp'ın erotik fiziğinde ve yine Duchamp'ın ortaya attığı "gevşeyen kanunların" fiziğinde renklerin yeri konusuna pek el atmamıştır. Oysa *Yeşil Kutu*'daki bölümlerden birinin tamamı ve *Beyaz Kutu*'daki başka bir bölüm daha, sadece renklere adanmıştır. Görünüm ile görüntü arasındaki ay-

rım renge de yayılır: Bir "doğuştan renkler" vardır der *Yeşil Kutu,* bir de "görünüşte renkler." Görünüm sadece görüntünün, yani bir nesneyi algılamamızı sağlayan duyumlar bütününün kalıbı olmakla kalmaz, aynı zamanda onun *negatifidir* – karanlık odadan geçerken aşırı-hızlı sergilemeyi ortaya çıkaran bir filmdir. Görünümden görüntüye geçiş "fiziksel boyama" adı verilen bir olay sayesinde gerçekleşir. *Beyaz Kutu* yayımlanana kadar kimse bunun ne olduğunu bilmiyordu. Buradaki bir notta Duchamp bize "fiziksel boyanın, kimyasal boyadan farklı olarak, moleküler öz olduğunu" açıklar. Doğuştan renkler, görünüşte renklerin *negatif* görünümüdür. *Beyaz Kutu*'ya göre bunlar "moleküllerde bulunan renklerdir ve gerçek renkleri belirler." Bunlar "görüntülerindeki ışık nedeniyle değişkendir." Aslında "doğuştan renkler, dışarıdan gelen X ışığının mavi, kırmızı ve benzeri yansımaları anlamında birer renk değildir, aktif renkler üreten ışık kaynaklarıdır... Yani renk-kaynağıdırlar (nesnenin dışında yer alan bir ışık kaynağına maruz kalan renkler değildirler)." Biraz daha ileride *Beyaz Kutu*'da şöyle bir açıklama yer alır: "Nesne, ışık verir. Işık kaynağıdır. Nesnenin *gövdesi* ışıklı moleküllerden oluşur ve ışıklı nesneyi oluşturan maddenin *kaynağına* dönüşür..." Her nesnenin, dışarıdaki herhangi bir ışık kaynağından gelmeyen bir fosforışısı vardır. Her nesne, görünüm ya da kalıp hali içinde, kendi ışığını üreten küçük bir güneştir.

Duchamp'ın optik üzerine görüşleri, gençliğinde fizik ve kimya alanlarında moleküller hakkında öne çıkan kavramlardan esinlenir ancak doğuştan renkler ve görünüşte renkler hakkındaki fikirleri, Rönesans dönemine ait yeni-Platoncu hermetizm incelemelerinde, örneğin Ficino ve Pico della Mirandola'dan Cornelius Agrippa ve Giordano Bruno'ya kadar uzanan çeşitli düşünürlerin yazılarında da bulunur. Sürekli tekrarlanan izleklerden biri de, göklerin ötesine özgü ışık ve Ay-altı dünyamızın ışığı gibi çeşitli ışık türleri arasındaki farktır. Bellek üzerine yazdığı kitabında, Bruno

gezegenlerdeki kesif Ay-altı metallerinin kendilerine özel bir ışık yaydıklarını belirtir. Bunlar gerçek "özgürleşmiş metallerdir." Bu görüşler 17. yüzyıl sonlarında Meksika'ya kadar ulaşmıştır ve Sor Juana Inés de la Cruz, Kirsher'den yola çıkarak (*Ars Magna Lucis et Umbrae*, Roma, 1646) yazdığı felsefi şiirinde, Ay-altı dünyamızın ötesinde bulunan şeylerin sadece kendi ışıklarına sahip olmakla kalmadıklarını ayrıca "ışık olmadan" görülebilecek "güzel renkleri" olduğunu söylemiştir. Tıpkı Duchamp'da olduğu gibi, bu renkler sadece nesnelerden yayılmaz, kendileri bu nesnelerdir ve dışarıdan gelecek ışığa bağımlı değildirler.

Duchamp'da renkler konusu ayrı bir çalışma yapmayı gerektirir. Burada "fiziksel boyanın" moleküler öz olduğunu söylemekle yetineceğim. Boya kendi içinde renktir, moleküler nesnenin doğası ya da varoluşudur; aynı zamanda gerçek, görülebilir rengin negatif baskısı gibidir; son olarak da bir salgıdır. Boya, tüm dünyalarda vardır, ontolojik dünyadan optik dünyaya, oradan botanik ve zoolojik dünyalara kadar her yerdedir. Bir özdür, bir tanım, bir renk ve bir kokudur. "Fiziksel boya" sayesinde renkler renk olur hatta parfüm olur. Duchamp'ın molekülleri, bitmeyen bir sözcük oyununa tabiymiş gibi şekil değiştirme özelliğine sahiptir. Kırmızıların, mavilerin, yeşillerin ya da sarıya ve hatta "zayıf kahverengiye" kayan grilerin parfümleridir bunlar. İpekböceği gibi yetiştirilen ya da kuşkonmaz gibi ekilen renkler. Meyve veren renkler, ancak "yine de meyvenin yenmekten kaçınması gerekir. Olgun, bozulmayan renklerden badem, fındık gibi yemişlerin kuruluğu elde edilir. Seyreltilmiş renkler." Fizik kanunlarını gevşeten ve *Büyük Cam*'ı "*olası bir gerçeklik* için kalıp tasarımı" yapan ironi, aynı zamanda kayıtsızlığın bozulmayan güzelliğini de yaratır. Duchamp'ın resimleri bakılmak için değil üzerine düşünmek için vardır. "Bu renklendirmelerde, sadece hayal eden gözleri etkileyen bir tür optik dışılık, bir tür soğuk değerlendirme bulunur... Şimdiki zaman yapısının geçmiş zamana

dönmesi gibi biraz." Gözlerimiz kapalıyken gördüğümüz sözel renkler, zihinsel renkler. Her rengin, diye ısrar eder *Beyaz Kutu*, bir *ismi* olacaktır. Resimsel adcılık.

Provans şiirinde *aşkın fiziği* izleğinden söz ederken, âşıkların poetikasında, birbirine sıkı sıkıya bağlı bir şekilde yer alan ateş/su ikilisini anmıştım. Yeni-Platoncu gelenek de bu simgelerden yararlanır. Bu şairler ve bu filozoflar için görme, duyuların kraliçesidir; anlama bilgi ve idrak ise görme duyusuna yapılan bir benzetme yoluyla üst düzey bir görme olarak ele alınır. İzlemek demek, gözlerle değil zihinle görmek demektir. Bu nedenle üstteki dünya ile alttaki dünyayı ayıran çizgi, ufuk çizgisidir yani görme alanını sınırlayan çizgidir. Gözler izlemeye yarayan organlarken kalp de arzunun merkezidir. Gözlerle kalp arasındaki diyalog, su ile ateş arasındaki savaştır. Duchamp'da bu ikili, endüstriyel ve kentsel bir manzaraya dönüşürken ("her katta su ve havagazı") Bruno'da mitsel bir manzara ortaya çıkarır, tıpkı barok retoriği önceleyen şu sonenin dizelerinde görüldüğü gibi:

Io che porto d'amor l'alto vessillo,
Gelate ho spene e gli desir cuocenti:
A un tempo triemo, agghiaccio, ardo e stavillo,
Son muto, e colmo il ciel de strida ardenti:

Dal cor scintillo, e dagli occhi acqua stillo;
E vivo e muoio, e fo riso e lamenti:
Son vive l'acqui, e l'incendio non more,
Che a gli occhi ho Teti, ed ho Vulcan al core.[63]

63 *İt.* Aşkın yüksek sancağını taşıyan ben / donmuş umutlar, kaynayan arzular içindeyim: / Titriyor, donuyorum, yanıyorum, kor halindeyim, / Dilsizim ve göğü alev alev çığlıklarla dolduruyorum: / Kalbim için kıvılcımlar gönderiyorum ve gözlerimden yaş damlıyor. / Yaşıyor ve ölüyorum, gülüyor ve yakarıyorum: / Sular canlı, alevlerse ölüm nedir bilmiyor, / Öyleyse gözlerimdeki Thetis, kalbimdeki de Vulcan. (ed.n.)

Ölümü sudan mı olacak ateşten mi? Kahraman sevgili, birbirine karşıt iki dürtü arasında kalır, tıpkı "Üç boyutlu labirentin" eleğinden çıkan Havagazı gibi.

Altr'amo, odio me stresso;
Ma s'io m'impumo, altri si cangia in sasso;
Poggi'altr'al cielo, s'io me ripogno al basso;

Sempre altri fugge, s'io seguir non cesso;
S'io chiamo, non risponde;
E quant'io cerco più, più s'asconde.[64]

Su ile ateşin karışımı patlama yaratır: Havagazı yukarı doğru fırlar; kahraman sevgili de, tutkusunun harekete geçirmesiyle, arzusu olan nesneye doğru hamle eder. Arzu izleği, sürekli kaçan nesnenin (ister bir beden olsun, ister bir düşünce ya da bedene dönüşen bir düşünce) peşinden koşma izleğidir. Sürekli uzaklaşan bir nesnenin peşinden koşmak için de aynı ölçüde sonsuz bir hareket gerekir. Bu *metafizik hareket*, maddesel hareketten farklı olarak, ancak bitimsiz olabilir, bu nedenle de döngüseldir. Bu koşuda öznenin nesnesini yakalaması, ancak onu yeniden serbest bırakmak ve yeniden peşinden koşmak içindir. Bitmeyen bir av.

Bruno'nun kitabı en büyük gerilimine ve en yüksek berraklığına, av imgesi sayesinde kavuşur. İkinci kısımdaki ikinci diyalogda, ulaşılamayan kutsal varlığın ve tezahürünün iki kez, şaşırtıcı bir şekilde ete kemiğe büründüğünü görürüz: Apollo ve Diana'da. Bruno, Apollo'nun yansıması olan Diana'nın ikincil

64 *İt.* Başkasını seviyorum, kendimden nefret ediyorum; / Ama üstümü tüylerle bezersem, o başkası taşa dönüşür; / Onu cennete yolluyorum, kendimi de aşağıya; / O her zaman kaçıyor, şayet onu takipten vazgeçersem; / Ona seslendiğimde karşılık vermiyor; / Ben onu aradıkça, o benden saklanıyor. (ed.n.)

konumdaki karakterinin altını çizer: "Diana, birincil konumdaki zekâların ihtişamını kendi üzerine alıp bunu daha geniş bir görüşe sahip olamayanlara ileten ikincil konumdaki bir zekâ örneğidir. Kimse güneşi, evrensel özellikteki Apollo'yu ve mutlak ışığını görememiştir ancak onun gölgesi olan Diana görülebilir." Tanrıça, "maddenin kesifliği arasından parlayan ışıktır." Şeylerin üzerindeki ışıktır ve aynı zamanda şeylerin kendisidir: Doğadır. Diana, kendi manzarasıdır. Bruno ısrarla vurgular: "Diana, varlığın kendisidir, varlık hakikatin kendisidir, varlık doğanın kendisidir..." Diana, yansıttığı güneşten farklıdır ve onunla birdir çünkü "bir olan, yarattığında ve yaratılanda tezahür eder, üretende ve üretilende." Epik aşkın nesnesi Diana ise, öznesi de Aktaion'dur. Koruda nesnesini, avını arayarak yol alan avcıdır. Ağaçlarda ve hayvanlarda, her şeyde Diana'nın yansımasını görür: Gölgenin gölgeleri. Ovidius'un şiirinde ve *Asamblaj*'da olduğu gibi suyun görevi çok büyüktür: Görüntüyü oluşturan yansımaların şeffaf labirentidir su. "Benzerliğin aynası olan suda, Aktaion en güzel gövdeleri ve en güzel yüzleri görür." Su, ufukla aynı işlevi görür çünkü "yukarının suları aşağının sularıyla buluşur... Burada görmek mümkündür." Bir kez daha, A ve B göstergelerini ayıran çizgi gibi, uyum göstergesi gibi ve vitrin camı gibi su-ufuk da ayırırken bir araya getirir.

Klossowski'nin bu mitle ilgili yorumuna göre Diana'nın kendini görme arzusu, onu Aktaion'un bakışında kendi yansımasını görmeye yönlendirir; Bruno'da bu düzen tersine çevrilir: Aktaion, arzuladığı nesneye dönüşür ve *tanrıçanın düşünceleri olan* köpeklerin parçalamak zorunda oldukları bu geyikte kendini görür. Ama daha önce geyik, su kenarındaki çıplak Diana'yı görür. Klossowski'nin yorumuna göre Diana kendini arzular ve Aktaion vasıtasıyla kendi kendini görür; Bruno'da Aktaion kendi istediği şeye dönüşür. Avcı, koruda yaşayan tüm varlıklar gibi Diana'nın yansıması olan bir geyiğin peşine düşer. Böylelikle Aktaion bir

geyiğe dönüştüğü zaman, tanrıçanın doğasının bir parçası olur. Her iki durumda da işlem döngüseldir ve her iki durumda da özne yani Aktaion, nesnenin yani Diana'nın bir boyutundan ibarettir sadece. Aynı mantık *Büyük Cam*'a ve *Asamblaj*'a da egemendir. Aktaion, Bekârlar ve kapıdaki deliklerden bakan izleyici, bir nesnenin nesnelerine dönüşen öznelerdir: Diana onlarda kendini görür, çıplak olarak.

Büyük Cam'la en büyük benzerlik, *Gli Eroici Furori*'nin ikinci bölümündeki dördüncü diyalogda bulunur. Kahraman, taşkınlığa kapılan sevgili, Aktaion, peşinden koştuğu geyiğin ufuk çizgisinde kaybolduğunu ve kendisini avlaması gereken ayın belirdiğini görünce dokuz köre dönüşerek çoğalır. Bu dokuz körden her biri, başına bela olan körlüğün türünü betimleyen bir şiir okur. Dokuz kör, sevgilinin fiziksel ve psikolojik açıdan dokuz sınırını temsil eder: Aynı zamanda negatif teolojinin de alegorisidir: "Gözlerimizi açmaktansa kapadığımız zaman daha çok görürüz." Dokuz kör, Bruno'nun kendisidir aslında; aynı zamanda "Kabalacıların, bilgelerin, Keldanilerin, Platoncuların ve Hıristiyan din âlimlerinin", ruhsal varlıkların dokuz seviyesine göre düzenledikleri dokuz küreyi de temsil eder. Dokuz sayısının olağanüstü bir saygınlığı vardır. Dokuz, üç kere üçtür ve Dumézil'e göre üç sayısı, Hint-Avrupa dünya görüşünü belirleyen bir sayıdır. Duchamp'ın, başlangıçta sekiz bekârın bulunduğu Eros Matrisi'ne bir Bekâr daha eklemesinde şaşılacak bir şey yok.

Beşinci diyalogda, körler nihayetinde görme yeteneği kazanır. Girişikleri hac yolculuğu, onları İngiltere'ye götürür ve burada Thames adlı tanrısal varlığın kızları olan su perileriyle karşılaşırlar. Sularda yaşayan bu topluluğa liderlik eden Una isimli perinin yanında bulundukları sırada bir mucize gerçekleşir: Ceres'in armağanı olan kutsal bir kap, kendiliğinden açılır. Dokuz kör bilgeliğe erer ve tanrıçayı izler. Fakat *illuminati*'ye dönüşen

körler ne görür? *Aynadaki damlalara* dönüşen Bekârlar ne görür? Ufkun şeffaflığını, uzamın çıplaklığını: Hiç. Görme alanımızın sınırını oluşturan ufkumuzun ötesine geçemeyiz. Tepesinde gözlerimizin bulunduğu piramidin bir zemini yoktur. Dipsiz bir uçurumun üzerine süzülür. Gelin'in çıplaklığını, camdaki suya yansımış halde görürüz. Kaçış noktasını görürüz.

Negatif teoloji: Görmek için gözleri kapatmak gerekir. Karanlıkta ne vardır? Banyo yaparken yakalanan Diana: *Aşırı-hızlı sergileme*. Yeni bir uyum: Plotinus'tan başlamak üzere tüm yeni-Platoncu metinlerde söylendiğine göre, görme asla yavaş gerçekleşmez: Anlık bir aydınlanmadır. *Flaştır*. Bir anlık bir geçiştir. Tensel birleşme ile olan benzerliği binlerce kez vurgulanmıştır ve bunu en enerjik şekilde ifade eden de Leone Hebreo'dur: Zihnin nesne ile görsel birleşmesi. Metinler birleşmenin kusursuz olmadığını belirtir. Bu kusur, insanların kavrama ve görme organlarının yetersizliğinden kaynaklanır. Üçüncü boyutun sakinleri olan bizler yarı-gölgede konumlanır, görüntüler arasında yaşarız. Bruno'ya göre bu kusur, kahraman sevgilinin cesaretini yitirmesine neden olmamalı: "Kutsal güzelliği, *kendi ufkunun sınırları içinde* görmek yeterlidir." Bu cümle, her iki *Kutu*'da ifade edilen görüşlerin erken gelen bir yorumudur ve "vitrin meselesinin" başka bir şekilde ifadesi olarak da görülebilir.

Tıpkı Havagazı gibi kahraman sevgili de yukarı çıkar ve o yukarı çıkarken, arzusunun nesnesi de ufka doğru gerileyerek gözden kaybolur. Bir olan kat kat kapanır, üç boyutlu figür, dördüncü boyutun ayna-kalıbında kaybolur. Bir olan görülemez, söylenemez ve düşünülemez. *Büyük Cam*'da, kendi etrafında dönerken tek boyutunu bile yitiren ve yine uzamın hiçliğinin bir parçasına dönüşen yatay çubuk gibi O da her türlü ikiliğin ötesindedir. Hatta *var olduğu* bile söylenemez çünkü varlık yokluğu beraberinde getirir. Camın içinde donup kalan sudan

çizgiye, yani ufka sabitlenmiş bakışlarımızla, arzudan izlemeye ve düşünmeye doğru yol alırız – ama kimin ve ne tarafından? Yanıt, Aktaion'un kendini feda edişinde ve Havagazı'nın başına gelenlerdesaklıdır: Özne, nesnesine dönüşür. *Mors osculi,* ölüm ile yaşamın birleştiği hal. Tanrıçayı göremeyiz ama Bruno'nun söylediğine göre, aydınlanma *parlaması* sırasında, "Tanrıçayı görmek demek onun tarafından görülmek demektir."

Duchamp'ın kavramları ile Batı'nın iki büyük erotizm geleneğini oluşturan *amour courtois* ve yeni-Platonculuk arasındaki benzerlikler son derece çok ve şaşırtıcıdır. Kendi görüşümü daha önce açıkladım: Bu benzerlikler, doğrudan ya da kasıtlı bir etkilenmeden kaynaklanmıyor. Duchamp ne Bernard de Ventadour'u okudu ne de Ficino'yu. Bunları okuması gerekmiyordu. Duchamp, uzun bir zincirin halkasıdır, iki bin beş yüz yıl önce başlayan bir geleneği sürdürür. Ayrıca farklılıklar da benzerlikler kadar önemlidir. Temel fark, altüst edici yaklaşım ve ironik reddetmedir. Bu, moderniteyi tanımlayan bir özelliktir ve 18. yüzyılın sonundan itibaren tüm şiirsel ve sanatsal yapıtlarda bulunur. Ama Duchamp'daki ironi, olumlamanın ironisidir: Üst-ironidir. Onu kendinden önce gelenlerden ve çağdaşlarının büyük çoğunluğundan ayıran özellik de budur. Onu, özellikle de Picasso'dan ayıran bir özelliktir bu. Picasso'daki nihilizm, ahlaki ve entelektüel açıdan Duchamp'ın kuşkuculuğundan ayrışır. Picasso'nun zayıflığı –yıllar geçtikçe bundan daha da emin olacağız– ne gözleriyle ne de elleriyle bağlantılıdır, bu zihinsel bir meseledir. Bu büyük sanatçı, aynı zamanda çok kuşku doluydu ve tam da bu nedenle batıl inançlıydı (bu nedenle komünizmi tam da Stalin döneminde yani Marksizmin eleştirel ve rasyonel değerlerini yitirdiği bir dönemde benimsemişti.) Duchamp'ın kuşkuculuğu Pyrrhon'unkine benzer; bu nedenle özgür olmuştur

ve tüm özgürlüğü içinde bilinmeyenin gücünü ve rastlantının müdahalesini kabullenmiştir.

Duchamp'ın 20. yüzyıl sanatı içindeki yeri nedir? Avangard *à outrance* [aşırı ölçüde] olduğu düşünülür. Öyle de olmuştur. Ancak yapıtı modern sanata, özellikle de kendi dönemindeki sanata *karşı* bir tepkidir. Birkaç sene içinde fovizmi, fütürizmi ve kübizmi geride bırakmıştır. Daha sonra bunlara karşı durmuştur. Soyutçuluk ile arasına mesafe koymuştur: Biçim için biçim anlayışına hiçbir zaman inanmamıştır ve üçgeni ya da küreyi asla bir idole dönüştürmemiştir. Dada'yla olan yakınlığı Dada'nın karşı çıktıkları konusunda olmuştur, ileri sürdükleri konusunda değil – eğer bir şeyler ileri sürmüşse elbette. Gerçeküstücülükle daha derinlikli bir ilişki içinde bulunmuştur ama akım içindeki rolü sabit olsa da hep teğet geçmiştir. En iddialı jesti –hazır-yapıtların icadı– birden fazla anlam taşır: Hazır-yapıtlar, geçmişin sanatını değil, geçmişte ya da modern dönemde birer *nesne* olarak görülen sanat yapıtlarını eleştiriyordu. Duchamp'ı, modern sanatın *tümüne* karşı konumlandıran özellik de budur: Duchamp için *kendi başına sanat* diye bir şey yoktur, sanat bir şey değildir, bir araçtır, düşünceleri ve duyguları iletmek için kullanılan bir kablodur. *Büyük Cam*, mekanik formları nedeniyle avangard bir yapıt olarak görülecekse, bu formların ne söylediğine bakıldığında avangard olmadığı düşünülecektir – bir efsane, grotesk, büyüleyici bir hikâye söz konusudur burada. Modern sanat, söylemek değil olmak ister: *Büyük Cam söyler,* bir şey anlatır. Bu nedenle, Duchamp'ın da defalarca altını çizdiği gibi, "Rönesans'taki dindar ressamların" sanatına benzer. "Düzen ve macera" arasındaki uzun tartışma kapsamında, Duchamp'ın yapıtı yine mafsal ilkesiyle işler. Üst-ironisi, özne ve nesne arasındaki romantik ve avangard karşıtlığı yok eder. Tüm bunlar, uzun zamandır söylediklerimi ve düşündüklerimi doğruluyor. Son otuz yılda avangard olarak adlandırılan hareketler, yüzyılın ilk otuz-otuz beş

yılı içindeki özgün avangardın karikatürü olmadıkları takdirde nostaljik ve anakronik kalıyor.

Duchamp'ın yapıtı, medeniyetimizin geleneksel sanatına ve düşüncesine dair bir izlek üzerine, daha öncekilere eklenen bir çeşitlemedir. Bu izleğin iki yönü vardır: Aşk ve bilgi. Konusu tektir: Gerçekliğin doğası. Üst-ironik tarzda bir çeşitlemedir: Bizi bilgiye yönlendirir ama bilgi de yine bir yansımadır; şeffaf bir örtünün, camın şeffaflığına düşen gölgesidir. *Gelin*, manzarası demektir ve onu çıplak halde izleyen bizler de onun manzarasının bir parçası oluruz. Gelin'in kendine baktığını gözleriz biz, soyunması sırasındaki istekli gözler ve kıyafeti cam ufka düşerken kapanan gözler. Gelin ve manzarası birer gölgedir, bir düşünce, görünmeyen bir varlığın ayna üzerindeki taslağıdır. Bir spekülasyondur. Gelin, bizim ufkumuz, gerçekliğimizdir; bu gerçekliğin doğası ülküseldir, daha ziyade hipotetiktir: Gelin, bir bakış açısıdır. Daha doğrusu: Kaçış noktasıdır. Gerçek gerçeklik, dördüncü boyutun gerçekliği, bir *sanallıktır:* "Duyumsal görüntüdeki Gerçeklik değil de bir hacmin sanal temsilidir (tıpkı aynadaki yansıması gibi)" (*A l'infinitif.*)

Gelin'in bedeni –gerçekliğin bedeni, yani görüntüsü– "iki kuvvetin birleşmesinden oluşur: Uzam içindeki çekim kuvveti ve erim içindeki *dikkat dağınıklığı.*" Gelin, dallardan oluşan yatağına uzanır ve böylece yayılır, gevşer, dikkati dağılır ve çekim noktasından yani bizden, onu yansıtan aynalardan uzaklaşır. Aynı hareket, zaman içinde de ortaya çıkar: Gelin'in bedeni, ağırlık merkezi karşısında "alternatif bir özgürlükten" yararlanır. Bazı aralıklarda beden özgür kalır ve çekim kuvvetinden kaçar; bazı anlarda ise ona bağlıdır. Bu aralıklar sürdüğü sürece beden, zamanın *dışında* kalır. En azından çizgisel zamanın dışındadır, başka bir zamanın içindedir. Gelin, saatteki rakamların ve ibrelerin arasına kaçar, profilden görülen bir duvar saatidir. A ve B

göstergelerini ayıran ve kendi etrafında dönerek ortadan kaybolan çizgi gibi zaman da çözünür: Bu aydınlık boşluğun içinde, bu yansımalar uçurumunda, Gelin yitip gider. Zaman kendi içine döner ve tıpkı uzam ve uyum göstergesi gibi o da bir sanallığa dönüşür. Çok anlamlı, optik ve zihinsel bir gerçeklik olan Gelin, aynı zamanda belirsiz bir işitsel gerçekliktir: "Sanal bir sestir." Bir yankı ve bir sessizliktir. Ancak tüm bunlar onu görmenin, duymanın ve düşünmenin negatif yollarıdır. Gelin, negatif bir kanıtsa, bir sanallıksa, o halde bir arzudur. Var olma arzusudur.

Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı* şiiri gibi, *Büyük Cam* ve *Asamblaj* da sadece kendi retlerini içlerinde barındırmakla kalmaz. Bu ret, aynı zamanda onların itici gücüdür, onları hareket ettiren ilkedir. Her iki yapıtta da, dişi varlığın ortaya çıkışı ile ortadan kayboluşu aynı ana denk gelir. Diana: Dünyanın mafsalı, uçup giden ve yeniden beliren görüntü. Görüntü, görünümün bir an için aldığı formdur. Duyularımızla yakaladığımız ve onlar aracılığıyla ortadan kaybolan bir formdur. Görünüm bir form değildir, kuvvetlerin birleşimidir, düğümdür. Görünüm hayatın kendisidir ve mafsalların paradoksal mantığıyla yönetilir. *Büyük Cam* ile *Asamblaj*'ın arasındaki temel fark şudur: Gelin, ilk yapıtta çözülmesi gereken bir görüntü olarak yer alırken ikinci yapıtta, çırılçıplak soyulan görüntü, izlememiz için kendini bize sunan bir *varlığa* dönüşür. Bir çözüm yok, der Duchamp, çünkü bir problem yoktur. Şöyle demek daha doğru olacak: Problem bir varlık sayesinde çözülür; idea, çıplak bir kadın olarak ete kemiğe bürünür.

Asamblaj, Duchamp'ın dünyayla ve kendisiyle uzlaşma anıdır. Ama ne vazgeçme söz konusudur ne geri çekilme: Eleştiri ve üst-ironi yok olmaz. Güpegündüz yanan gaz lambasıdır: Cılız ve titreşen ışığı, gördüğümüz gerçeklikten şüphe etmeye sürükler bizi. Lamba, Duchamp'ın aşırı-hızlı sergileme için ihtiyaç

duyduğu *karanlığı* üretir: Yapıtı gizemli kılan dönüşlü unsurdur. Gizem, varlığın öteki yüzünü, eşsiz ve iki yönlü imgeyi bir an için görmemize izin verir: Boşluk, ölüm, görüntünün yıkılması ve aynı zamanda bir anlık bütünlük, dinlenme halindeki canlılık. Sıfır bütündür: Bütünlük açılır, içi boştur. Dişi varlık: Dünyanın kıvrımları arasında duranın, gizli olanın tezahür ettiği hakiki bir şelale. Gizem, ayrılma/birleşme olan camdır: *Uyum göstergesidir.* Röntgencilikten kehanete geçeriz: Görmenin laneti, tefekkür özgürlüğüne dönüşür.

"Duchamp için *kendi başına sanat* diye bir şey yoktur, sanat bir şey değildir, bir araçtır, düşünceleri ve duyguları iletmek için kullanılan bir kablodur. *Büyük Cam*, mekanik formları nedeniyle avangard bir yapıt olarak görülecekse, bu formların ne söylediğine bakıldığında avangard olmadığı düşünülecektir – bir efsane, grotesk, büyüleyici bir hikâye söz konusudur burada."

"Duchamp'ın yapıtı, medeniyetimizin geleneksel sanatına ve düşüncesine dair bir izlek üzerine, daha öncekilere eklenen bir çeşitlemedir. Bu izleğin iki yönü vardır: Aşk ve bilgi. Konusu tektir: Gerçekliğin doğası."

Octavio Paz

Nobel ödüllü büyük şair ve edebiyatçı Octavio Paz,
bu benzersiz denemesinde çok sevdiği
Marcel Duchamp'ın başyapıtını, sanat tarihinin
belki en tartışmalı, en gizemli eserlerinden
biri olan Büyük Cam'ı (Bekârları Tarafından
Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta), *çözümlüyor...*

"Octavio Paz Meksikalı yazarların en büyüğü,
İspanyolcanın büyük yenileyicisi ve dünyaya mal olmuş
büyük bir şair ve denemecidir."
Carlos Fuentes

EVEREST
www.everestyayinlari.com
/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari

9 786051 851488