

# ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research

Cilt: 14 Sayı: 77 Nisan 2021 & Volume: 14 Issue: 77 April 2021

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

## BİR ÜRETİM FORMU OLARAK KOLEKSİYONCULUK: LA BOITE-EN-VALISE COLLECTING AS A FORM OF PRODUCTION: LA BOITE-EN-VALISE

Yudum AKKUŐ GÜNDÜZ\*

### Öz

Bu çalışmada kendi dönemi perspektifinde yeni bir koleksiyoncu tavır geliştiren sanatçı Marcel Duchamp'ın 1936'da üzerinde çalışmaya başladığı ancak İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ve Fransa'nın da içinde bulunduğu koşullar nedeniyle 1941'de tamamlayarak, göç ettiği Amerika Birleşik Devletleri'nde, New York'ta sergileyebildiği 'La Boite - en -Valise' adlı monografik koleksiyonun bir üretim biçimine dönüşen sanat serüveni ele alınmıştır. Sanatçının kurumsallaşmış sanatsal yapıya karşı bir eleştiri anlayışı geliştirerek ve bu eleştirel yaklaşımın gücünü temel olarak oluşturduğu portatif bir müze kimliği de taşıyan bu çalışma, sadece avangart bir sanatsal yapının oluşumuna liderlik etmemiş; aynı zamanda Rönesans dönemi koleksiyonculuğun önemli bir çıkış noktası olan Nadire kabinelerine referansla, koleksiyonculuk yaklaşımına yeni bir perspektif kazandırılmasına da öncülük etmiştir. Öte yandan, yapılan bu çalışmada sanatçının tüm eserlerini minyatür ölçekte ve tek bir gövdede topladığı seyyar bir müze olan "La Boite en Valise" i oluşturma amacı ve kendi eserlerinin bütünlüğünü güvence altına alma itkisinin nedenleri irdelenmiş, nihayetinde Duchamp'ın kişisel koleksiyonunun oluşumuna kaynaklık eden gaye ve istekler ortaya konmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Marchel Duchamp, La Boite -en- Valise, Nadire kabineleri, Koleksiyonculuk, Müze.

### Abstract

In this study, the artist Marcel Duchamp, who developed a new collector's attitude on the perspective of his period, and who started to work on his artwork in 1936 but could complete in 1941 due to the conditions brought about by the Second World War and because of the conditions in which France was in, is discussed through the production method and the art adventure of the monographic collection named 'La Boite en Valise', which he was able only able to first exhibit in New York. Duchamp's work, which also carries the identity of a portable museum taking its roots from the power of the artist's critical approach, by developing an understanding of criticism against the institutionalized art structure with reference to the Cabinets of Curiosity - which were an important starting point of Renaissance period collecting attitude- has not only led to the formation of an avant-garde artistic structure; but also clearly pioneered a new perspective on the method of collecting. On the other hand, in this study, the aim of creating "La Boite en Valise", a mobile museum in which the artist gathered all his works in a miniature scale and in a single body, and the reasons for the urge to ensure the integrity of the artist's own works are examined, and ultimately, the original purpose of the creation of Duchamp's personal collection have been put forward.

**Keywords:** Marchel Duchamp, La Boite -en- Valise, Cabinets of Curiosity, Collecting, Museum.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü.



## GİRİŞ

Tarihin en önemli filozoflarından Aristo'nun yazdığı "Metafizik" isimli çalışması epey dikkat çekici bir sav ile başlamaktadır: "Bütün insanlar, doğal olarak bilmek isterler. Duyularımızdan aldığımız zevk, bunun bir kanıtıdır (Aristoteles, 2010, 75). "Zira bilgiye ulaşabilme durumu ya da kavramakla alakalı heves, insanlığın doğasında bulunmaktadır. Bu sebeple insanın zihni doğası ile bilme edinimi derin bir ortaklık içerisindedir denilebilir. Bilgiye ulaşma arzusu 'Yeniden Doğuş' anlamına da gelen "Rönesans" döneminde, Orta Çağ'ın dinsel altyapısına kaynaklık eden Tanrı'yı arayarak edinme itkisinden oldukça ayrı bir şekilde kendisini göstermektedir. Ortaçağ'da var olan ve derin bir tasavvufi arzuyla oluşan insan merakı, dünyayı değil dünyanın ötesini, ruhani olanı, maddesel olanı değil manevi olanı anlamaya çalışan bir nevi aşkıncılık anlayışını barındırır. Yani, Ortaçağ'da yaşayan birey, fiziki bir dünyada duyu organları yardımıyla çevresini anlamaya değil, ruhani bir şekilde iman dünyasının vasıtasıyla görmeye, fark etmeye çalışmaktadır. Aksi şekilde, Rönesans dönemindeki insan merakı ise yaşadığımız yeryüzüne aittir. Ortaçağ'daki din bazlı hayat görüşünün tam zıttı olarak, bu yeni insan-ki bu yeni insana "Rönesans adamı" denmektedir- duyu organlarıyla ve deneylerle kavrayabileceği bir dünyayı bulmaya çalışmaktadır. Bu kavrayışın temel nüvesi ise insanı çevreleyen doğayı, uzayı ve insanın kendisini dünyevi olarak tanımak ve bilmektir. Rönesans döneminde birbiriyle uzak düşen birtakım fikirler belirmeye başlamış olsa dahi, denilebilir ki bu dönem görüşlerinin hepsinde kavranabilir dünyayı ve çevresini anlamaya yönelik bilgiye ulaşma, yani dünyevi "merak" her zaman temel bir öğe olmuştur.

Bunun yanı sıra bilinmektedir ki, Rönesans döneminde özellikle İtalya'nın kıyı ve Almanya'nın güney kentlerinde ekonomik zenginlik Avrupa'nın diğer kentlerine oranla artmasıyla yeni mimari, yeni bilimsel, yeni toplumsal değişimlerin oluşmaya başlamıştır (Whitfield, 2007, 110). Nitekim, pek tabii olarak, hem coğrafi keşifler vasıtasıyla insanların maruz kaldığı ve edindiği yeni bilgilerin, tanıdığı halkların, hem de yazılı basın matbaa vasıtasıyla yayılarak bu yeni bilgileri çok daha kolay ulaşılabilir hale getirmesinin bu dönem insanının merakına büyük katkıları olmuştur. Tüm bunların sonucunda sanatın kendisini yeniden oluşturması, doğanın yeniden ama bambaşka tekniklerle resmedilmeye başlanması ve en nihayetinde dinsel yenilenme olan Reform hareketleri de Rönesans'ı ve bu yeni insanı oluşturan ana faktörlerdir. Bahis konusu olan tüm bu değişimler ve gelişmeler bir araya geldiklerinde oluşturdukları bu dönemin Orta Çağ'ın gereksinimlerinden çok farklı bir entelektüel altyapı yarattığını ve bu şekilde apayrı bir düşünsel dönemin başladığı görülmektedir. Bu bağlamda bakıldığında Nadire kabinelerini de bu yeni Rönesans dönemi merakının somutlaşarak, bilmeye istekli bu yeni insanın kendisini çevreleyen varoluşu anlamak için yarattığı örnek mekânlar olarak anlamlandırabilmek mümkündür.

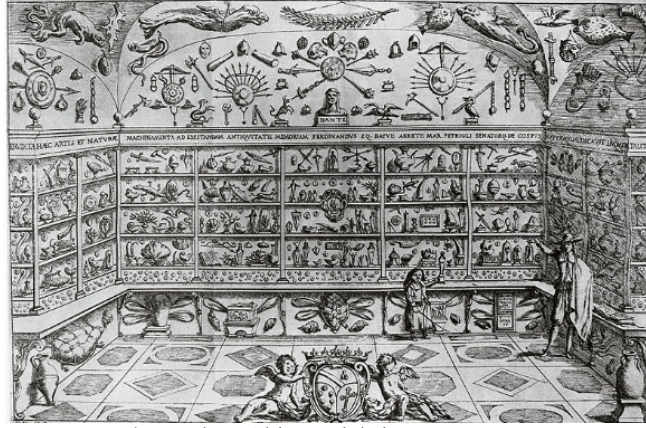
## 1. KOLEKSİYONCULUĞUN TARİHSEL DAYANAĞI: NADİRE KABİNELERİ

Bir nevi portatif bir müze kimliği taşıyan "Boite en valise" üzerine değinmeden önce koleksiyonculuktan bahsetmek gerekirse işe haliyle 16. yüzyıl Avrupası'nda ortaya çıkan "Nadire Kabineleri"nden başlamak gerekecektir. "Rönesans Avrupası'nda özellikle aristokratlar, bilim adamları, araştırmacılar ve zengin tüccarlar arasında yaygın olan nadire kabineleri; dünyanın çeşitli yerlerinden getirilen ilginç doğal varlıklar/nesnelere ve insan eliyle yapılmış sanat/zanaat nesnelere bir mekânda biriktirilip, sınıflandırılıp anlamlandırılmasıyla oluşmaktadır." (Papavasileious, 2012). Bilindiği üzere ilk çağlardan günümüze kadar insanlar değerli buldukları eşyaları/nesnelere toplama ve biriktirme eğilimi içindedirler. Dahası biriktirdikleri nesnelere yönelik kurdukları anlam ve onlara biçtikleri değer üzerinden kendi varlıklarına yönelik bir sorgulama biçimi geliştirmişlerdir. Bu durum yaşadıkları dönemin ve toplumun ekonomik ve kültürel yapısına bağlı olarak değişkenlik göstermiştir. Örneğin, ilk çağlarda toplama ve biriktirme kültürünün ilk örnekleri olarak ele alabileceğimiz koleksiyonlar daha çok ekonomik, siyasal ve dini amaçla üretilen nesnelere muhafaza edilmesiyle oluşmaktadır. Tapınaklar, mezarlar gibi korunaklı mekânlarda muhafaza edilen bu ganimetlerin birçoğu fetih sonucu gelen yağmalama geleneğinin bir ürünü olmuştur. Bu durumun tarih boyunca devletlerin, diğer devletlere yönelik sergilediği bir güç gösterisi olarak varlığını sürdürdüğü bilinmektedir.

Nadire Kabineleri Rönesans döneminde, yani; Ortaçağ'ın geride kalmış fikriyatının birçok bakımdan sorgudan geçirilerek, geride bırakıldığı bir çağda yaratılmaya başlanmış ve Modern Müze'nin ilk örnekleri haline gelmiştir. Bu dönemde Rönesans'ın getirdiği fikri ideoloji ile Ortaçağ'ın din bazlı evren tutumuna bakış değişmiş ve ortaya çıkan yeni insan artık evreni ve doğayı yeniden farklı bir gözle incelemeye başlamışlardır. Bu açıdan denilebilir ki Nadire kabineleri Rönesans'ın bu fikri yapısının sonucunda oluşmuş ve bu yeni seküler altyapıdaki insanın artık teolojik olmayan merakını yönelttiği doğayla kendisi arasında



yeni bir bağ kurmuş, bu vasıtayla ile kişisel dünyalarını ortaya koymuştur. Tarihin bu döneminde kurulan “ilk Nadire Kabineleri, Ulisse Aldrovandi’nin Bologna’daki Kabinesi gibi, birkaç bin çeşidin bir arada bulunduğu karmaşık (hibrit) odalardı. Aldrovandi’nin Kabinesi diğer kabinelerin de olduğu gibi birçok işe yarıyordu. Patronluk gücünün göstergesiydi, sohbet konusuydu ve hayvanlar hakkında yazdığı bir sürü kitabın malzeme deposuydu” (Resim 1) (Strasser, 2012, 318). Aslında, bu tür bir biriktirme ve toplama arzusunun kaynağının insanın kendi varoluşunu, etrafını çevrenen bilgi evrenini ve yeryüzünü anlamak ve bu şekilde daha iyi anlamlandırma anlayışından kaynaklandığı söylemek doğru olacaktır.



Resim 1: Ulisse Aldrovandi kabinesi, 1660

Bu dönemdeki en özel koleksiyonların Ortaçağ zenginliğinin 16 ve 17. Yüzyıldaki yeni sahibi olan imparatorların olduğu bilinmektedir. Tüm bu koleksiyonlar arasında ise II. Rudolf’un (1552-1612) kabineleri gerçekten de döneminin en ilgi çekici çalışmalarını içermektedir (Resim 2). Nitekim dünyanın sayılı müzeleri arasında bulunan Viyana Kunsthistorisches Museum’un bir bölümü onun koleksiyonlarından oluşmaktadır. Rudolf’un yarattığı bu koleksiyonlar onun bu dünyadan uzaklara gidebilmek ve dünyevi hükümlerinden kaçabilmek için kurduğu eşi benzeri pek bulunmayan çalışmalardır. Bu kabinelerin yarattığı büyüleyici ortam aracılığıyla Rudolf yaşadığının çok dışında bir dünya tasavvuru içine girmiştir. Rudolf’un bu şahsına münhasır mikro evreni, hem doğanın hem de sanatsal yapıların beraberliğinden oluşmaktadır. Bu açıdan her ne kadar birbirinden bağımsız görünseler de, ister garip ister büyümlü görünsünler, kabinesinde topladığı nadireler bir nevi gizemli bir evrenin giriş kapısıdır. Bir bakıma Nadire kabinelerinin bu karmaşık yapısı içerdikleri bu gizemli kargaşadan beslenmektedir. Onlar bu kaosu yarattığı farklı bir bakış açısıyla yaratılmışlardır. Bu açıdan bu koleksiyonların oldukça uyumlu olduğu, ama bir yandan da eklektik bir çalışma oldukları görülmektedir.

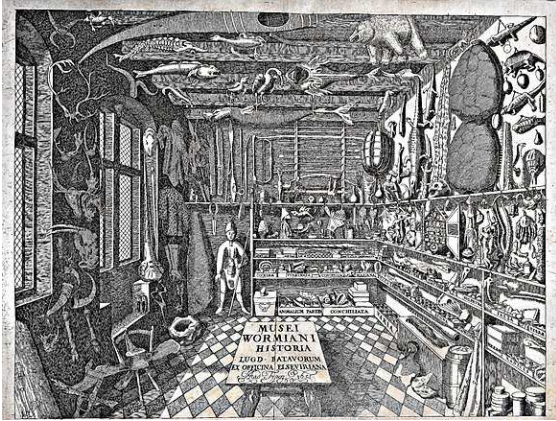


Resim 2: Rudolf II Müzesi'nde gösterilen gergedan boynuzu, gergedan dişi, kadeh ve gergedan derisi parçasını gösteren isimsiz el yazmasının sayfası, 1570, Viyana.

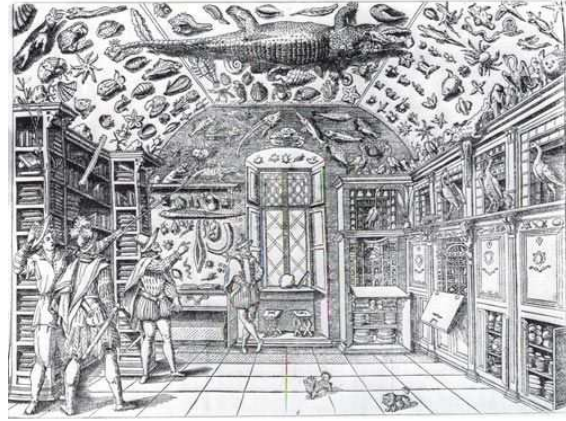
Daha önce de belirttiğimiz gibi, Nadire kabineleri koleksiyon eserleri, aslında yeryüzündeki varlığımızı ifade etmek, farklılıkları anlatmak ve yaşadığımız dünyanın farkına vararak, bilmediklerimize



doğru bir yol açabilmek isteğiyle yaratılmışlardır. Bu hususta temel yaklaşım, tıpkı Ferrante Imperatoro'nun kabinesinde olduğu gibi, dünya üzerindeki her canlı veya objeden bir koleksiyon yaratmak olmuştur (Resim 3). Bu nedenle özellikle insanda hayranlık uyandıran ve şevk veren her türlü varlık bu yapının parçası olmuştur. Bu yaklaşımı aslen besleyen temel; en iyiyi, en farklıyı, en az bulunanı toplamak üzerine kurulmuştur. İlginç bir şekilde Nadire kabineleri adeta yeni bir Nuh tufanı olmuştusuna bunca öğeyi kendi içinde hapseder ve bir "Nuh'un Gemisi" gibi onları korumaya alır ve sergiler. Bu şekilde de bilgi evrenini genişleterek dünyayı ve bilinmeyeniyi anlamlandıran modern bir Nuh hikayesi olarak da görülmektedirler. Nadire kabineleri bu bağlamda Rönesans'ın getirisi olan akımlarla yükselerek klasik müze anlayışının öncüsü olarak görülebilirler ve tıpkı Ole Worm'un koleksiyonunda olduğu gibi, her bir kabine kişisel açıdan "dünyaya yerleşmek" için çeşitli objelerin varlığıyla bir bireysel evrenin de kapısını aralamaktadır (Resim 4). Sonraki zamanlarda bilimsel araştırmalar için de kullanılmaya başlanan bu kabineler, adeta bir doğa bilimi müzesi halini de almış ve bunu oluştururken de doğal veya yapay ayrımı yapmadan tüm bilgi dünyasını bir alanda sergilemeyi hedeflemiştir. Aslına bakılacak olursa kategorik farklılığı dışarda bırakarak dondurulmuş hayvanlardan, sanat resimlerine, fosil veya hayvan iskeletlerinden, masklara ve hatta büyücülük için kullanılan objelere veya savaşın getirisi olan her türlü ganimeti de içeren bu kabineler-büyük oranda Ortaçağ'daki sömürgeci anlayışın da bir temsili de olarak hem her şeyi biriktirmiş hem de onlara sahiplik yapma isteğine karşılık vermiştir. Bu açıdan kabineler, sanatsal bir estetik endişenin dışında birbirinden ayrı birçok objeyi tek bir alanda koleksiyon haline getirmiştir.



Resim 3: Ferrante Imperatoro'nun nadire kabinesi, Napoli, 1599



Resim 4: Ole Worm'a ait ünlü Nadire Kabinesi, Kopenhag, 1655

Modern bakış açısıyla yaklaşıldığında ise bilinmezliğin peşinde onu anlamlandırmak için sürdürülen bu koleksiyonlar modern müzenin zıttı bir yaklaşımdadır, onlar ilginç bir şekilde hem düzene karşı, hem de kalıcıdır. Nitekim Artun (2005, 41) bu garip tezatlığı şu şekilde açıklamaktadır:

*"Aslında her nadire koleksiyoneri bu düşü kısmen gerçekleştirdiği sanısıyla yaşar. Çünkü koleksiyonuyla oluşturduğu mikro kozmos, bir yerde bütün evrenin, makro kozmosun bir enstalasyonudur. Bireysel ölçekte bir "dünya görüşü"dür. Başkaları için bir sır küpü olan kabine, tasarımcısı için anlam yüklüdür; semiyotik bir hazinedir... kabineler tefekküre, tefsire "okumaya" ayarlıdır ve bunun için de edebidir."*

Buna ek olarak Rönesans döneminde her bir ressamın kendisine has atölyelerinde bir nevi nadire kabinesi vari koleksiyonları olduğu da bilinmektedir. Yani birçok sanatçı ayrıca bir koleksiyoncu, koleksiyonlarına ekledikleri ise sadece kendi resimlerine modellik yapan öğeler değil, ayrıca diğer ressamların da eser ve ürünleridir. Sanatçıların yaratmaları için kullandıkları bir hayli obje bu mekan içinde duruyordu: Halılardan, gerekli araç gereçlere, böceklerden, ihtiyaç duyulan giysilere hatta silahlardan kurukafalara kadar bir çok öğeyi bunların içinde sayabiliriz. Öyle ki, Walter Grasskamp Adolph Menzel'in "Atölye Duvarı" atölye resimlerinden yola çıkarak bu durumu "atölye bir tür panoptikon gibi görünür; ürpertici bir havayla aşağıdan aydınlatılmış alçı dökümler, sanki bir ressamın sanatının gereçleri değil, garip bir koleksiyonun parçasıdır" şeklinde ifade etmiştir (Artun, 2005, 69). Sanatçılar objeleri kullanarak onların ait olduğu yerlerin anlamını çözmeye çalışır, bu vesileyle adeta geçmişe doğru bir zaman yolculuğuna çıkar, ki bu macerayı nesnelere aracılığıyla yaparken sunduğu ortam bir anlam da üretir ve sanatçı kendi mahremine de paylaşmaya başlar.



Rönesans döneminin sonlarına gelindiğinde ise Aydınlanma'nın getirdiği pozitivist bir yaklaşımla Kabineler artık belirli bir sisteme kavuşmuş olan doğa, evren, dünya anlayışıyla, bilgi üretimine hizmet edecek şekilde yeniden düzenlenmiştir.

## 2. KABİNELERDEN MÜZEYE TAŞINAN "NADİRE"LER

19'uncu yüzyıldan önce eski düşüncelerden ayrılmış yeni bir evren fikrini fiiliyata çevirmiş Modern bakışın özellikle Avrupa'yı sarmaladığını görmek oldukça mümkündür. Rönesans ile başlayan süreç dünyaya yayılan seküler "merak" kavramının ve takip eden felsefenin akıl temelli olmasıyla birlikte, temel bilimlerde büyük değişimler getiren bir çağ meydana getirmiş, Ortaçağ'dan kalan epistemolojik ve ontolojik miras reddedilmiş ve bu süreç Modern Çağ'ı başlatmıştır. Bu yeni başlangıç ile modern insan kendisini çevreleyen evreni bu yeni bilimsel temelli fikirle incelemeye ve açıklamaya, bunun sonucunda ise dünyasını yeniden düzene sokmaya çalışmıştır. Modern müze kültürü bu yeni düzenin doğrudan bir sonucu olarak oluşmuş ve bu fikri yapının kamuya mal olabilmesi için etkin bir görev üstlenmiştir. Zira bu yeni müze vasıtasıyla halkın bu fikre meylenmesi ve onu özümsemesi hedeflenmiştir. Büyük bir değişimin gerçekleştiği Fransız Devrimi'nden itibaren ise Avrupa kıtası'nda eskinin özel mülkiyeti olan Nadire kabineleri artık kamunun malı haline gelmeye başlamıştır. Bu dönem aynı zamanda müzelerin çoğaldığı, hem modern bilimin hem de sanatın paylaşıldığı halka açık mekanlara dönüşmesiyle taçlanmıştır. Kısacası, "Modern müze anlayışı temel itkisini, Rönesans'ta ortaya çıkan Nadire Kabineleri'nden alır. Rönesans modern çağın beşiğidir. Modern dönemde gelişen sanat, siyaset, bilim, felsefe, ekonomi gibi alanlarda olduğu üzere Modern müzelerin de oluşmasında Rönesans'ın çoğulcu havasının önemi büyüktür. Modern müze anlayışının ilksel hali (proto-museums) olarak literatürde Nadire Kabineleri diye adlandırılan bu mekânlar, Rönesans'ın renkli dünyasının birer minyatürüdür: Theatrum mundi. Rönesans'ı her bakımdan yansıtır" (Göle, 2016, 2).

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Nadire kabinelerinin koleksiyonculuk anlayışına yönelik ilk radikal değişimin Aydınlanma döneminde başlamıştır. Aydınlanma dönemiyle beraber Nadire Kabineleri'nin yerini daha ziyade botanik, zoolojik, etnolojik ve hatta teknolojik koleksiyonlar almıştır. Büyü, tutku ve merak gibi öğeleri Nadire Kabineleri karşılarken, koleksiyonerliğin de uzmanlaşması ile birlikte Aydınlanma dönemi dünyasının anlayışının parçası olmaktadır. Tüm bu değişim ve farklılık uyarınca Nadire Kabineleri koleksiyonları, üzerine çalıştığı ve topladığı sıra dışı materyallerle, örneğin simyacıların öğeleri ile adeta büyümlü bir dünyanın marjinal uzman müzeleri olarak anılmaya başlamışlardır.

Aydınlanma döneminin getirdiği pozitivist yaklaşım ise akıl ve usu temel alarak bilim müzelerinin temelini atarken, sanat ve tarih de bir referans noktası haline gelmekteydi. Ancak 18'inci yüzyıldan itibaren bu sıra dışı müzeler bile daha ziyade pozitivist materyalist bir bilimsellik temel alınarak değerlendirilmekteydiler. Bilim ve dinin bir araç haline getirilerek sürdürülen sömürgecilik devam ederken, dönemine göre inanılmaz bir hızla ulasan sanayi devrimi ve teknolojinin devrimini sayesinde 19'uncu yüzyıl bir nevi "müzeler çağı" haline de gelmişti. Sömürgeci batı devletleri bu bağlamda birbirleriyle çekişmelerini müzeler üzerinden sürdürmeye devam etmişler ve daha ilerde olduklarını ortaya koyabilmek adına bu ilerlemişlik durumunu ise hem doğanın, hem de Tanrı'nın Avrupa'ya ve Batı'ya bir ayrıcalık verdiğinin kanıtı olarak belirtmişlerdir. Nede olsa her halükarda iktidarın ve bilginin birbirlerini doğrudan içerdiğini söylemek mümkündür. Bilgi iktidarın desteğiyle üretilmektedir. Dolayısıyla eşlik eden bir bilgi olmadan bir iktidar ilişkisi olamayacağı gibi, iktidarın varlığını yok sayan ve bağlantı kurmayan bir bilgi evreninin oluşabileceğini de söyleyemeyiz. Şunu ifade etmek gerekir ki, Michael Foucault'ya göre de bilginin yayılma yöntemi iktidarın kendisine seçtikleri araçlar vasıtasıyladır. Nitekim, Foucault (2003, 35) bilgi ve iktidar bağını "iktidarın işleyişi sürekli olarak bilgi yaratır ve aksi yönde, bilgi de iktidar etkilerine yol açar" şeklinde ifade ederek, iktidar bilim ilişkisine ve bilimin iktidarla varoluşuna dair çeşitli çözümlerinde bulunmuştur.



Resim 5: Pitt Rivers Müzesi, Oxford, 1884



Resim 6: Viyana Kunsthistorisches Museum, Avusturya, 1889

Çeşitli zengin Kabinelerin modern müzenin yaratılmasında kilit bir görev üstlendiği bilinmektedir. Bilindiği üzere klasik sergileme tavrının en önemli misallerinden biri Pitt Rives Müzesi (Oxford)'dır (Resim 5). Bu teşhir yapısının kurucuları bir kusursuzluk istenci ile bu müzeyi yaratmış, bu isteklerini "nadire"lerin çeşit ve farklılığı ile belirlemişlerdir, ayrıca dinamik bir devir halindeki dünyadan izole edilmiş bir şekilde zamanı durdurup, onu kaydetme arzularını ortaya koymuşlardır. Bu öncül müzenin aslında sanatın dışında kalan yaratıların toplanmasıyla var olmuş çeşitli yapısı, günümüz müzesinin özellikle anlamlandırma yöneliminden iraktır, ve daha ziyade insanın hayal etmesini, bir nevi bu âlemde dolaşmasını sağlar, modern müzenin aksine cevaplara değil sorulara odaklanmıştır. İçeriğinde ise hem etnografik objelere, hem de pre-historik ve doğa tarihiyle bağlantılı eserler görülmektedir. Nitekim, Pitt Rives'in oluşturulduğu günden günümüze değin sergileme ve korunma üslubu değişmemiş olan bu müzede, objelerin birbirine bitişik nizamda, ancak seçilmiş bir kategorizasyon yapılarak oluşturulduğu ve bu müzenin hala sanata ve sanatçıya ilham kaynağı olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Modern müzelerin oluşum ayağını gerçekleştiren bir diğer örnek ise: dünyanın nadir müzeleri arasına giren Viyana Kunsthistorisches Museum'dur. Bu müze "II. Rudolf'un ve Arşidük Leopold Wilhelm'in koleksiyonlarından oluşmaktadır" (Göle, 2016, 84) (Resim 6). Yine dönemin güçlü isimlerinden biri olan ve "Uffizi Müzesi"nin koleksiyonunu oluşturan Medici ailesi de kabineciliğin gelişiminde oldukça etkilidir. Bilindiği üzere Kabinecilikten modern müzelere gidilen yolda "bu hanedanının koleksiyonlarının, müzelere taşınıp kamuya paylaşılması, teşhir ve sınıflandırmaya dayalı bir düzeni temsil etmesiyle sanat koleksiyonları oluşmaya başlar. Koleksiyonculuk, bilimsel ve akılcı yöntemler izlenerek farklı bir düzene sahip olur" (Mengeş, 2012, 6). Modern müzeler, halkın modern dünya görüşünü anlaması, öğrenmesi için etkili bir işlev üstlenir. Özel mülkiyet olan Nadire Kabineleri de özellikle Fransız Devriminden sonra Avrupa'da kamusallaştırılmaya başlanır. Zamanla bireye ait olan bu koleksiyonlar kamuya mal olarak, müzelere, yani klasik bilgi değerlendirme alanlarına dönüşmüştür. Müzeler artık modern bilimin, sanatın sergilendiği halka açık alanlardır ve çeşitlenerek çoğalacaklardır. Nitekim daha sonrasında kurulan Louvre, British Museum, Ashmolean Müzesi gibi modern müzeler Nadire Kabinecilikinden modern müzecilik anlayışına geçişin tipik örneklerinden olmuşlardır.

Sonrasında onları takip eden modernleşme süreci ile bu tür koleksiyonculuk çalışmaları hem modern koleksiyonculuğun hem de sanat piyasasının yükselişine sebebiyet vermiştir. Tarihsel olarak baktığımızda müzecilik oldukça sofistike bir yapıdadır ki, aynı Rönesans dönemindeki Nadire kabinelerinde olduğu gibi günümüze gelene değin benzer toplama ve biriktirme yöntemini kullanarak koleksiyonculuk yapan sanatçılar bulunmaktadır. Bu anlamda bakarsak modern dönem anımsamak, derin düşüncelere dalmak veya gözü eğiterek sanat izleyicisi olmayı temel aldığına göre, 1600'lerde yaşayan II. Rudolf'un koleksiyonculuğu ile kendisinin önem atfettiği nesnelere valizine dolduran Duchamp'ın benzer isteklerle hareket ettiklerini söylemek doğru olacaktır. Bu açıdan 1600'lü yılların Nadire kabinelerinin biriktirme yaklaşımının da Duchamp'ın portatif müze düşüncesinin de günümüzde geçerli bir fikir olduğunu düşünebiliriz. Eğer ki sanat toplayıcısının nihai hedefleri hafızasını canlandırmak, geçmişle arasında bir bağ kurmak ise bu iki farklı zaman koleksiyonlarının de bize önemli bilgiler verdiğini varsayabiliriz. Zira müze kavramıyla ilgilenirken temel isteğimiz, bir sonuç edinmek değil, hafızamızı pekiştirmek ve dün ile bugününün bağını bu vesileyle tekrardan eleştirel bir açıdan incelemektir. Bu anlamda bakılacak olursa, dönemin Marcel Broodhers, El Lissitski ve özellikle makalenin akışı içerisinde ele alınacak olan Marcel Duchamp gibi eleştirel sanatçılar, bilimsel bağlarla koleksiyonları belirleyen sınırların eleştirisini göz önüne



getirmiş ve onları yeniden organize ederek eski konumlarına yeniden ulaşmalarını sağlamıştır. Zira Duchamp'ın başı çektiği bu eleştiri olmaksızın, koleksiyonculuk ve müzecilik, kişisel arzu ve entelektüel tatminden uzaklaşarak, kurumsallaşmış bir şekilde devletlerin bilgiyi yönettikleri ve sanat ve tarihi buna göre kategorize ettikleri bir mekâna, adeta kendi güç ve egemenliklerinin kaynağı haline gelmelerinin önü alınamayacaktır.

### 3. SANATSAL BİR EYLEM OLARAK KOLEKSİYONCULUK

On dokuzuncu yüzyılın bitişiyle birlikte birçok sanatçı, aynen nadire kabinelerindeki yöntemleri şiar edindi ve bu yönetime göre adeta kendi zihninde özgürce dolaşabileceği bir sergi alanı yaratmaya başladı. Bu tarz çalışmaların getirisi aynı anda eklektik ve bireysel olabilmelerinde saklıydı, hem hafıza ve hatıra ile bağlar kuruyor, hem de imgeleri yok saymıyorlardı, bu koleksiyonlar bir nevi düzen ve seçiciliğe karşı bir duruşla biriktirerek yaratmaya dayanmaktaydı. Yine bu çalışmalarda sanatçılar birbirinden farklı birçok öğeyi bambaşka düzenlerde ortaya koyan bir zihin akışı gibi yerleştirmektedir; bu belki de bir şekilde birbirleriyle ilişkisi aracılığıyla fark edilebilen, bir bağı olmadığı düşünülen öğelere değin sanatçının sergilediği içsel ve mistik bir aşkın ürünüydü. Ancak herkesçe bilindiği üzere "uzmanlık" veya "hobi" olarak gerçekleştirilen koleksiyonculuk ile bu eylemin sanat eylemi olarak yapılması arasında farklar bulunmakta ve bu iki yaklaşımda koleksiyon faaliyetinin yaratım süreci ciddi bir ayırt edicilik göstermektedir.

Daha önce belirttiğimiz gibi geçmişten günümüze sanatçı atölyelerini gözden geçirdiğimizde, sanatçının çok çeşitli malzeme ve obje ile çevrelediğini de görürüz. Sanatçılar çalışmalarını zenginleştirmek ve çeşitlendirmek adına bu objeleri/nesneleri üretime dahil etmiş, bazı zamanlar ise onların temsillerinden faydalanmışlardır. Tüm bunların üzerinden geçtikten Kabineleri koleksiyonculuğunun sıra dışı açılarını irdeleyen sanatçılara dikkat çeken James Putnam "sanatçı, birbirinden çok farklı nesnelere toparlayıp yanyana koyarak düzenlemek suretiyle asamblaja başvuran bir koleksiyoncu rolünü üstlenir" şeklinde durumu ifade etmiştir (Artun, 2005, 19). Bu sanatçı grubu için şöyle diyebiliriz: onlar öncül dönem modernistlerle beraber kolaj koleksiyonları yaratmaya başlamışlardır, örneğin; resimlerin, hatıra biletlerinin kesilip kullanılması veya minimal objelerin dolaysız bir şekilde tuvalde yer alması bunu göstermektedir. Nitekim, Max Ernst'in baskı resimleri, Kurt Switters'in eski tramvay biletleri, Hannah Höch'ün çeşitli fotoğraflar kullanarak yaptığı asamblajlar buna örnektir. Öte yandan, Marcel Brooders'ın toplama nesne koleksiyonunu fragmanlar halinde çeşitli mekanlarda sergilemesi, Herbert Distel'in hem kurumunu hem de küratörlüğünü üstlendiği ve adeta bir kabineyi andıran "Çekmece Müzesi"(1970-1977), Robert Filliou'nun şapkanın içine yerleştirdiği küçük ölçekli retrospektif bir çalışma olan "Dondurulmuş Sergi (1972)" adlı eseri ve Marcel Duchamp'ın seyyar müzesi olan "Boite en Valise (1941)", bir üretim biçimine dönüşen koleksiyonculuğun temsilleri arasında yer almaktadır. Böylece bahsettiğimiz bu sanatçılar önderliğinde "koleksiyonculuk, yavaş yavaş, sanatsal üretime hizmet etme işleviyle sınırlı olmaktan çıkıp başlı başına bir üretim formu haline gelmiştir"(Artun, 2005, 74).

Bilindiği üzere 1960'lı yıllarda bir yandan ideal olan ile sanat piyasası gerçekliği arasındaki, öte yandan sanat piyasasının yeniliğe atfettiği aşırı önem ile neredeyse üretildiği anda eskiyen eserlerin hüznü hali arasındaki uçurum o kadar büyüdü ki, böyle bir uçurumun var olduğu konusunda artan bilincin üretilen eserlere yansması kaçınılmazdı. Sanat tacirleri çağdaş sanat piyasasını hızla talan ettikten sonra geri çekilebilirlerdi elbette; iş sanatçılara düşüyordu: Onlar, tekrar, toplumun sanata rağbet etmesini ve itibar göstermesini sağlayacak türde eserler üretme göreviyle karşı karşıyaydı (Artun, 2005, 76). Nitekim, dönem itibarıyla 1960 yılında yapılan Düsseldorf Kunstnuseum'da düzenlenen "Koleksiyoncular Olarak Düsseldorf Sanatçıları" adlı serginin sanatçıları, Spurensic-herer grubu, Marcel Brooders, Ell-Lissitski ve makale akışı içerisinde değindiğimiz Marcel Duchamp dolaysız bir faaliyet olarak koleksiyona başvurmuştur. Bu açıdan diyebiliriz kabinelerin tarzını kopyalayarak kendi kişisel koleksiyonlarını yaratan sanatçılar, bir nevi yeni ürünler sergilemek yerine, koleksiyonculuğu merkeze alıp, onu bir üretim formuna dönüştürmüşlerdir.

#### 3.1. BİR MONOGRAFİK ESER ÖRNEĞİ: LA- BOITE- EN- VALİSE

"... burada da, yeni bir ifade biçimi konusuydu. Amacım, yeni bir şeyi resmetmek yerine sevdiğim resimlerin ve nesnelere röprodüksiyonunu yapmak onları olabilecek en küçük yerde toplamaktı. Bunu nasıl yapacağımı bilemiyordum. Önce bir kitap hazırlamayı düşündüm, sonra bu fikir hoşuma gitmedi. Sonra bütün eserlerimi toplayabileceğim ve bir müzede olduğu gibi yerleştirebileceğim bir kutu yapma fikri geldi aklıma-deyiş yerindeyse, seyyar bir müze. Marcel Duchamp" (Artun, 2005, 102).



1915'e girmeden hemen önce Duchamp hazır objelerin yol haritasını çıkartırken, öncül arzusu, dert edinilen nesnenin kutsallığını ve aura'yı ortadan kaldırmaktı; ancak 1935-1941 yılları arasında bambaşka bir soruna odaklanmak zorundaydı: "Hazır nesnenin için kültürleşme sürecine nasıl karşılık verecekti?" (Artun, 2005, 103). Bu noktada Marcel Duchamp ya da alter egosu olan tanımladığı *Rose Selavy*'nin bulunduğu çözümü şöyle idi; gerek "*Valiz içinde Kutu*", gerekse Sürrealizm sergisi için yaptığı "*Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası (1938)*" ve "*Otuz Kilometrelik İp (1942)*" adlı eserleri vasıtasıyla "kültürel kurumsallaşma" ve "alımlama" sorunları üzerine radikal bir bakış sergileyecek ve bu probleme yönelik çeşitli üretimlerde bulunarak, bu temel soruna da karşılık verebilecekti.

Duchamp'ın görüşlerine bakar isek şu açıkça görülebilir ki; ona göre retrospektif sergilerin meşru kabul edilirliliği yeniden gözden geçirilmeli ve bir çeşit dinsel oligark haline gelen kültürleşme derin bir eleştiriye maruz bırakılmalıdır. Zira Duchamp'a göre bu türde yapılan bir sergi formatı, en nihayetinde müzeli kurumu vasıtasıyla kültürleşme içinde yerini alarak, aslında estetik yapının süregelen varoluşunu bir nevi izlem ve derin düşünme objesi haline getirmekteydi. İşte tam da bu sebeple, Duchamp kendisinin radikal tasarımlarının bulunduğu Dadaist çalışmalarının alımlanmasında da benzer bir sonuçla karşılaşacağını farketmişti ve bunu klasik bir alanın sahteliği içinde sahneleme düşüncesine karşı olarak, 1936'da tasarımı ve üretimi üzerine çalışmaya başladığı ve sunumunu 1941 de yaptığı "*Boite- en- Valise*" önderliğinde bu zorlayıcı koşul ile ciddi bir hesaplaşma içerisine girdiğini söylemek mümkün olacaktır.



Resim 7: Marcel Duchamp, La Boîte-en-Valise, 1936(Paris)- 1941 (New York)



Resim 8: Marcel Duchamp, Boite-en -Valise, 1941

Bilindiği üzere, "*La- Boite- En- Valise*" Duchamp'ın sanatsal kataloğunda yer alan tüm üretimlerini bir valiz içerisinde bir araya topladığı, seyyar ve portatif bir müzedir. Sanatçının çalışmalarından "68 ila 83 adet minyatür taklit, fotoğraf ya da röproduksiyonlarını içeren kapalı bir mukavva kutudur (bazen deri bir çantanın içinde bulunur)" (Artun, 2005, 132). Bu portatif sergi çalışması 1941'de son halini aldığı anda, toplamda 20 adet olan ilk versiyon, I'den XX'e kadar numaralandırılarak imzalanmıştır, "sonraki seriler ise 1971'e kadar üretilmiştir" (Campbell ve diğerleri, 2013, 52) (Resim 7). 1935'te başlamak üzere toplamda 300'den fazla kopyası olan bu çalışma, açıldığında "bir odanın yatay ve dikeylerini mükemmel bir şekilde ölçeklendiren" küçük bir kutu içinde yer alan, sanatçının çalışmalarının minyatür kopyalarından oluşmaktadır. (Bonk, 1989, 20) (Resim 8). Aynı zamanda, sanatçının hazır nesnelere, resimlerine ve çizimlerine minyatür bir ölçeğe taşıdığı ve bir çanta içine yerleştirerek tüm süreci yardımcıları ile birlikte şahsen kontrol ettiği bu çalışma, "Büyük Cam, Dokuz Eril Kalıp ve Kayarga'nın şeffaf plastik temelli bir malzeme olan selüloit reproduksiyonlarının dışında, Çeşme, Paris Havası ve Gezgin'in Portatif Parçası adlı hazır yapımlarının da minyatürleştirilmiş modellerini içermektedir" (Schwarz 2000, 762).

Bilindiği üzere Duchamp bu çalışmanın üretim sürecinde sadece kendisi çalışmamış, hem dost çevresinden ve asistanlarından hem de birçok zanaatçıdan destek almıştır. Valizin açılışı ile menteşeli parçalar hareket eder ve oynar, bu açıdan bu minyatür müze adeta bir kâinata dönüşmekte ve "sadece bir replika koleksiyonu değil, aynı zamanda el yapımı kopyaların bir araya getirilmesi ve düzenlenmesi yoluyla işbirliği içinde yaratılan tamamen yeni bir nesnedir" (Naumann & Moeller, 1999). Öyle ki, 1917 imzalı "*Fountain*" eserinin minyatür ölçekli üretimi için seramik ustalarından, ampulleri için cam ustalarından ve diğer çalışmalar için zanaatkarlardan ve fotoğrafçılardan yardım almıştır. Öte yandan "kullanılan





malzemeler arasında deri, kağıt, kumaş, metal, cam, seramik, selüloz asetat, guaj, vernik ve ahşap bulunmaktaydı. Dolayısıyla eserleri oluşturan malzemelerin çeşitliliği ve etkileşimde buldukları karmaşık, fiziksel ve kavramsal yollar nedeniyle kutuların korunması alışılmadık derecede zor hale gelmiştir''(Campbell ve diğerleri, 2102, 52). Bu nedenle, Duchamp'ın bu çalışmaların üretiminde yerel zanaatkarlarla işbirliği yapma kararı şüphesiz bir faydacılık olmasına rağmen, bu seçim aynı zamanda ressamın bireysel el işinden farklı olarak, teknisyenin onayını önemseyen bir yanı olduğunu göstergesidir. Bu süreçte Duchamp, yetenekli bir zanaatkarın işçiliğini kendi işinin yaratımına katarak "evcilleştirilmiş şansını" (Bonk, 1989, 10) kullanmış ve eşzamanlı olarak sanatçının dahlinin üstünlüğüne meydan okuyarak, konseptinin mükemmel bir şekilde uygulanmasını sağlamıştır.

Boite-en-Valise'in yaratım sürecine referanslık eden eden bir diğer koşul ise, 1940 öncesi savaş koşullarında yaşadığı bölgenin bir kriz yaşıyor olması ve nihayetinde hayat şartlarının gitgide daha da kötüleşmesi sonucunda yaşadığı tedirginlik nedeniyle, Amerika'ya yerleşen arkadaşları Breton, Ernst, Matta gibi Duchamp'ın da Fransa'yı terk etme kararı almasıdır. Öyle ki 1940 'lı yıllara gelindiğinde Fransa Alman işgaline uğrar ve bu sırada Duchamp çoğaltımlarının hemen hemen hepsini tamamlamış bulunmaktadır. Nazi kontrol noktalarında öngördüğü olası problemleri ortadan kaldırmak adına, elinde peynir tüccarı olduğunu kanıtlamak amacıyla bir kimlik kartı ve gelecekteki kutularına referans olacak çanta numuneleriyle birlikte sınırların dışına çıkarak New York'a kaçmayı başarır. Böylece 1936'da yapılmış olan bu çalışma, savaş neticesinde koşulların değişmesi nedeniyle ancak 1941'de New York'ta sergilenmeye başlanmıştır. Madalyonun diğer yüzüne baktığımızda ise, bu sürecin bir sanatçının üretime yönelik motivasyonu açısından oldukça önemli bir uyarıcı olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim, Duchamp (Demos, 2002, 9) bu durumunu "sanatçı yalnız olmalıdır... Bir gemi kalıntısı kazasında herkesin sadece kendisi için uğraşacağı gibi" şeklinde ifade ederken, koşuldan hoşnutsuz olmanın aksine, yerinden yurdundan olma durumunun bir sanatçı için arzu edilen ve üretici bir koşul olabilirdiği yönüne de yeşil ışık yakmıştır. Böylece, sanatçının evsizliğin ve yerinden edilmenin çok yoğun bir şekilde yaşandığı bu süreçte taşınabilirliğe yönelik dürtülerinin kaynağı olan Boite-en Valise'e temel yaratmıştır. Anlaşılacağı üzere, Duchamp'ı savaş çıkmadan bir yıl önce 'satıcının çantası'nı andıran bir valizin içine bütün eserlerinin mikro röprodüksiyonlarını koymaya iten bir diğer güç bu süreçte yaşadığı gitmek üzerine düşünceleridir. Valizin derleyip toparlayabilme, içindekileri arttırabilme ve portatif bir şekilde yer değiştirebilirken de saklanabilmesi açısından endişeleri, **sürgün** olmanın getirdiği gereksinimlerle de eşleşmektedir.

Aslında Duchamp'ın toplama pratiği üzerine kafa yormasının kendine ait sanat nesnelere tek bir çatı altında toplayarak onu kişisel koleksiyonunu oluşturmaya yönelttiği bir itki olduğunu söylemek mümkündür. Bunu yaparken de, sanatçıda bireysel hareketliliğin ve avangart göçebeliliğinin temsili vasıtasıyla, aynı zamanda kurumsal eleştiriye yönelik getirdiği yeni açılım ile ulusal kimliğin kabulüne yönelik melankolik bir teslimiyetin aksine, bir reddedişin söz konusu olduğunu söylemek gerekmektedir. Koşulları gözlemlemek, istek ve kaygıları su üstüne çıkarmak ve emniyetsizliğe karşı koyabilmek için yarattığı bu çalışma pek tabii ki jeopolitik olarak evsiz barksız kalmış olanlara da aittir. O nedenledir ki, bu koleksiyon Duchamp'ın yerinden yurdundan edilme kaygısının bir açıdan monografik yeniden düzenlemesidir ve öte yandan da Duchamp'ın sahip olduğu kimliği ortaya koymaktadır. Bu monografik eser sanatçının hem o güne değin yaptığı eserlerin bütünlüğünü güvence altına almış olur, hem de Duchamp'ın otoriter kimliğine yönelik de somut bir çıkarımda bulunur. Bu iki açıdan bakıldığında koleksiyon fetişleştirilirken, otoriter kimliğe eleştiri getirmesine ve de minyatürleştirme vasıtasıyla tüm külliyyatın tek, eksiksiz ve portatif bir gövde olarak anlaşılmasına da olanak sağlar. Nitekim, Duchamp'ın 1955 yılında James Johnson Sweeney ile yaptığı görüşmede ki "hayatımda hiçbir zaman bu derece bütünsel bir tatmin yaşamamıştım. Bir nesneyi burada diğerini ise ötede sergilemek bir parmağımı veya bacağımı her bir seferinde kesmek gibiydi" (Bonk, 1999, 5) ifadesinden de anlaşılacağı üzere "Boite en Valise" onun tüm külliyyatını tek bir çatıda toplama kaygısının üstesinden gelebildiği bir çalışma olmuştur.

Duchamp bu şekilde avare bir gezginlik ve göç üzerine gerçekleştirdiği bu muazzam damga ile müze görüngüsünü değişime uğratmış ve yepyeni bir "portatif müze" idealini ortaya koymuştur. Nitekim, Duchamp'ın Boite en Valise'inde göç kavramı üzerine yaptığı metaforik anlatının daha sonraki süreçlerde Mona Hatoum (Traffic, 2002), Chiharu Shiota (400 Bavul, Kırmızı ip, 2014) gibi mekânsal yerleştirmeler yapan ve göç olgusu üzerine yoğunlaşan sanatçılara bir nevi referans noktası olduğunu söylemek mümkündür.

Açıkçası, tüm bu seyyar koleksiyonların en ilgi çekici özelliği, zaman ve mekândan gayri hale getirilerek adeta esnetilmiş olmalarıdır; Duchamp'ın "sanat zamanın ve mekânın denetiminde olmayan bölgelerin dışı vurulması için bir araçtır" şeklindeki ifadesi de bu konuya yönelik düşüncelerinin temelini



oluşturmaktadır (Kuspit, 2005, 61). Böylece bu koleksiyonun parçası olan nesnelere mekan ve zaman açısından uzaklaştırılır, bir anıya çevrilir; minyatür ölçeklerde yapılan bu eser Duchamp'ın bu endişesini gidermekle kalmaz aynı zamanda hatırlatıcı bir anı görevi üstlenmiş olur. Aslına bakılırsa Connerton'un (2014, 42) da "konusunu kişinin yaşam öyküsünden alan anımsama eylemlerini gösterir ve kişisel bir geçmişe göndermede bulunur" şeklinde belirttiği gibi, kişisel hafıza yalnızca bireyin hayatından nüvesini bularak hatırlanan değil, ayrıca bireysel geçmişe uzaktan dokunmaya çalışandır. Bu açıdan bu hafızanın varlığı benliğin varlığını güçlendirerek bir kişisel kimliğin de var olmasına yol açar. Nitekim, Duchamp (Demos, 2002, 35) 1966 yılında Tate Galeride bu konuya yönelik kendisiyle ilgili şu gözlemlerini paylaşmıştır:

*" Zihniniz ısındığında daha iyi görürsünüz. Zihninizde kronolojik olarak dolaşırsınız; bir nevi bir insan ölmüş ve tüm hayatı geride kalmıştır ve bu sırada bütün hayatını yeniden görmektedir...Her bir nesne hafızamızı tazeler ve bir hatırayı getirir. Orada nazikçe hiçbir yerimiz kanamadan pişmanlık olmaksızın orada uzanmaktadır. Oldukça anlaşılabilir haldedir."*

Bilindiği üzere, sanatçının hazır nesne kullanımı, zamanında yüksek sanat ideasından ve onun tek aura'sını şekillendiren objelerden ayrılığını ifade etmekteydi. Duchamp küratör rolünü üstlendiği bu portatif müze vasıtasıyla bahsedilen hazır nesne fikrini teknik röpröduksiyon yaratisıyla birlikte adeta ikiye katlamıştır. Öte yandan, bu nesnelere izleyicinin alımlamasında ve objelerin kurumsallaşması açısından karşı karşıya kaldığı bu kültürel süreçte, indirgenmiş röpröduksiyonlar ile belirgin bir dışı vurumu da ortaya koymaktadır. Kısacası, Duchamp'ın bahsi geçen "yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almıştır"(Benjamin, 2009, 55). Bunlar göz önünde bulundurulduğunda denilebilir ki; Duchamp'ın 'Boite en Valise' i kültürleşme dönemindeki mit yaratımını fark etmiş ve ona karşı koyabilmek adına adeta ikincil bir mitvari dil yapısıyla yarattığı eserinde, fikrini tekrarlayıcı çalışmalardan alan temel numunelerden biri olmuştur. Öyle ki, müzenin ona bahsedilen her bir görevi ve sanatın öncül dilini başka bir adıl dile çeviren toplumsal yapısı Duchamp'ın valisinde adeta indirgenmiş minyatür bir ölçekte var olmaktadır ki; bu da objeye atfedilen değeri kontektinden ve görevinden soyutlayarak onu bozulmaya karşı korumakta ve soyut hale getirilmiş anlamının yok edilmesine karşı bir koruyuculuk da sağlamaktadır. Ayrıca, bu minyatürleştirme bütünü birbirine bağlayarak anlık bir çözüm de getirmektedir. Yani bu yapılaşma Duchamp'ın koleksiyonunun parçalara ayrılmasından duyduğu endişe ile de başa çıkmasını da sağlamaktadır. Bu şekilde bakıldığı vakit, Boite-en-valise coğrafi olarak şekillenmiş, klasik ve gerici bir müze koleksiyonuna bir tepki yaratarak asli bütünle de ilgilenmekle kalmamış, aynı zamanda müzenin koruma ve sergilemeye dair temel yapılarını kopyalamıştır.

## SONUÇ

18'inci yüzyıl ile başlayan Aydınlanma Dönemi'nde pozitivist ve bilimsel yaklaşımın bir ürünü olan klasik müze kurumu ve koleksiyonculuğa yönelik 1900'lerin ilk yarısında geliştirilen eleştirel tavır, sanatçıların üretmekten vazgeçip koleksiyonerliğe yönelmelerine kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla, bu süreçte bazı sanatçılar dolaysız bir faaliyet olarak koleksiyonculuğa başvurarak kendi kişisel koleksiyonlarını yaratmış, yeni ürünler yaratmak yerine, koleksiyonculuğu bir üretim formuna dönüştürmüşlerdir. Bu dönüşümü gerçekleştirirken de 16. yy'da varlığını sürdüren Nadire Kabineleri'nin toplama ve biriktirmeye yönelik itkilerine benzer bir motivasyon besleyerek, kendi mekânlarını ve kişisel koleksiyonlarını oluşturmuş, çeşitli düzenlemelerde bulunmuşlardır. Nitekim, 1935-1941 yılları arasında benzer bir toplama ve biriktirme güdüsü içerisinde koleksiyonculuğa yönelen Marcel Duchamp'ın kendisinin tüm sanat üretimlerini kapsayan seçki eserlerinin küçültülmüş kopyalarını ve çoğaltılmış röpröduksiyonlarını içeren "Boite En Valise"i, yukarıda bahsi geçen yaklaşımla özdeşlik göstermektedir. Sanatçının kendi eserlerinin koleksiyonerliğini yaptığı çalışma, bu çerçevede sunulabilecek iyi bir örnek olmasının yanı sıra, sanatçının kimliğine yönelik referans noktalarının bir araya gelmesiyle oluşması ve tarihsel önemini ortaya koyması ile de sanatsal bir eser niteliği taşımaktadır. Öyle ki; bu çalışmada Duchamp, her bir eserini yeniden üreterek ve çoğaltarak yalnızca sanatçı kimliğinin bireysel tarihçesini yazmakla kalmamış, adeta izleyiciye kendisini "bir paketin içinde" sunmuştur.

Denilebilir ki, sanatçının tüm sanat üretimlerinin minyatür bir ölçekte küçültülmüş kopyalarını ve çoğaltılmış röpröduksiyonlarını içeren "Boite en Valise", derinlemesine bilimselliğe bürünmüş klasik müzeciliğe ve bilginin bilimsel bağlantılarla koleksiyonları belirleyen sınırlılıklarının kaynağı olan Pozitivizmin aşırılığına karşı bir duruş olarak ortaya koymakla kalmamış; Duchamp'ın önerdiği yeni yaratı organizasyonu ile birlikte Nadire kabinelerinin kişisel ve korunaklı dünyası paralelinde bir öze dönüş



gerçekleştirmiş, koleksiyonculuğu eski konumuna yeniden ulaştırması açısından oldukça önemli bir konuma bürünmüştür.

Ayrıca, Duchamp'ın taşınabilirlik istemine kaynaklık eden bu çalışmada, yaşanan büyük Dünya Savaşı sonrası, sanatçı yaşadığı kaygı ve akabinde yerinden edilmenin bir sonucu olarak yersizlik/yurtsuzluk kavramı üzerine çalışmasını temellendirmiştir. Dolayısıyla burada sanatçının eserlerini tek bir gövdede toplama saiki içinde olduğunu, nihayetinde ise eserinin yersizlik endişesiyle de başa çıkmasına yardım ettiğini söylemek mümkündür. Ne de olsa, Duchamp çalışmalarını tek bir çatı altında topladığı koleksiyonunun da adeta zaman ve mekândan soyutlanmış anılarını düzenleyerek, organizasyonun parçalara ayrılmasının önüne geçmiştir. O nedenle, Duchamp'ın "Boite en Valise" inin sanatçının yerinden yurdundan edilme kaygısının monografik bir perspektif ile yeniden forma sokulması olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bir diğer önemli nokta ise, sanatçının eserlerini tek bir koleksiyonda bir araya getirip, öncü seyyahlığın kişisel ancak uluslararası hareketliliğini vurgularken, adeta hazır sanat yapıtının ve yersiz yurtsuzluğun sanatçı modeli olarak da kendisini ortaya koymasındır. Bu gaile ile hareket eden koleksiyoner bir sanatçı olan Duchamp'ın çalışması, aynı Nadire Kabinelerinin yarattığı büyüleyici mekanlarda olduğu gibi kendi zihninde özgürce dolaşabileceği efsunlu bir anı defteri/sergi alanı yaratmakla kalmamış, sanatsal bir üretim formu olarak koleksiyonunun yapısını tekrar eden mikro ölçekli röprodüksiyonlar ile şekillendirirken, kendisini klasiğin dışına taşımak maksadıyla koleksiyonerlik kavramına yeni bir eleştiri getirmiş, jeopolitik koşulların da getirdiği yer değiştirme ve göç olgusunun tarihsel şartlarına da açık ve net bir karşılık/cevap vermiştir.

#### KAYNAKÇA

- Artun, Ali (2005). *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles, (2010). *Metafizik*. İstanbul: Divan Kitap.
- Benjamin, Walter (2009). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bonk, Ecke (1989). *Marcel Duchamp: The Portable Museum: the making of the Boîte-en-valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*. London: Thames and Hudson.
- Bonk, Ecke (1999). Capital M Is for. *The Museum of Modern Art*, S. 4, s. 2-9.
- Campbell, Brenna , Lévêque, Elodie ve Jue, Erin (2013). Marcel Duchamp's Boîtes-en-valise: Collaboration and conservation. *Studies in Conservation*, S.57, s. 52-60.
- Colomina, Beatriz (2009). *Mahremiyet ve Kamusalılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Connerton, Paul (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demos, T.J (2002). Duchamp's Borte -en-valise: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement. *The Mit Press*, S. 8, s. 6 -37.
- Foucault, Michel (2003). *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Göle, Şule (2016). *Modern Müze Oluşumunda Nadire Kabinelerinin Önemi: Felsefi Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Kuspit, Donald (2005). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Mengeş, Ferahi (2015). *Sanat Yapıtının Farklı Mekanlarda Anlam Problematigi*. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Naumann, Francis M. & Moeller, Achim (1999). *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction: An Exhibition Catalogue*. New York: Achim Moeller Fine Art.
- Pavasileious, Maria (2012). *From the cabinet of curiosities of the Renaissance, to the museum of the Enlightenment The role of collections in the constitution and distribution of knowledge*. Erişim Adresi: <https://pdfcoffee.com/from-the-cabinet-of-curiosities-to-the-museum-pdf-free.html>, Erişim Tarihi: 23.03.2021.
- Preziosi, Donald (2009). Narrativity and the Museological Myths of Nationality Museum. *History Journal*, S.1, s. 37-50.
- Schwarz, Arturo (2000). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions.
- Strasser, Bruno (2012). Collecting Nature: Practices, Styles, and Narratives. *Osiris*, S.27, s. 303-340.
- Whitfield, Peter (2007). *Batı Biliminde Dönüm Noktaları*. İstanbul: Küre Yayınları.