

1-GİRİŞ

Bu metin, Derrida insanı tedirgin ederek ötekini düşünmeye zorlayan yapıbozum düşünce figürünü bedenleştirmeden önce, başka bir adla gerçekleştirilebilirdi. Ancak 1960 sonrası modern ve postmodern düşünce sonucunda oluşan teorilerden biri olan yapıbozumun sanata yansıyan ağırlığı 1970'lerin sonunda kabul görmesiyle önem kazanmıştır. Yapıbozumun, batı felsefesinde temsil krizi olarak adlandırılan süreçte, okuma ve yorumlama düzleminde yer bulması, sanat yapıtıyla etkileşmesine neden olmuştur. Bu nedensellik bağlamında Derrida'nın düşünce sınırları içerisinde eleştiri yöntemi olarak yer alan yapıbozumla plastik sanatlar (resim) ve sanatçılar arasında bağlar kurulabilir mi? Yapıbozumla, resim arasındaki hiyerarşide iç çelişkileri ve sorunlar çözümlenebilir mi? Ayrıca yapı bozma, bir eleştirel okuma biçimi olarak kabul edilebilir mi? sorularının yanıtlarını belirlemek üzere oluşturulacaktır.

Yapıbozumun, tanımının yapılmasından çok, temel varsayımlarının çıkış noktalarına dayalı yaklaşımlar, plastik sanatlarla (resim) arasındaki ilişkiyi anlamlandırma yönünden önemli olacaktır. Buna dayanarak yapıbozumun, postmodernizmin merkezindeki sanatın devingen yapısına bıraktığı eleştirel okuma ve plastik sanatlardaki yansımaları belirlenecektir.

1970'lerin postmodernist düşünce ortamındaki sanatsal yapının bulanıklaşan görüntüsüyle birlikte diğer olgular ve kavramlar arasında varlığını sorgulama düşüncesi, sınırlı bir alanda etkili olmadığını gösterecektir.

Yapıbozumun bu bakış açısıyla elde edilecek çözümlenmeleri, plastik sanatlarla (resim) ilişkilendirilerek Derrida'nın yeniden inşa etme değişiminden hareketle birlikte önemli detayları içerecektir.

2. TEZİN ÖNEMİ VE AMACI

Sanat, insanoğlunun düşünce dünyasını yansıtmayı sağladığı olguların başında gelmektedir. Sanat yapıtının oluşturulduğu her çağda üretilip tanımlandığı andan itibaren çözümleme ve eleştirme ihtiyacı duyulmuştur.

Toplumsal gelişim dinamikleriyle birlikte, sürekli değişime uğrayan sanatın üretim koşulları da farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar sanat yapıtının uygulanma yöntemlerinin ele alınış biçimlerini de etkilemiştir. Sanat tarih ve kuramcıları bu yöntemler üzerinde teorik yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Eleştiri kuramları, yapıtı analiz edebilmek ve okurun/izleyicinin yapıtı algılayarak anlamlandırabilme pratiğiyle bağlantısı yönünden önemlidir.

20. yüzyıla gelindiğinde insan bilincindeki hızlı değişimler, sanat dışı (Pozitif Bilimleri) olguları da içine eklemleyerek pratiklere dayalı teorileri de beraberinde getirmiştir.

Bu çalışmada, yapıbozmanın, sanat yapıtlarında eleştirel okuma biçimi olabileceği ve resim sanatındaki yansımalarının sanat yapıtına dönüşebileceği düşünülmektedir. Yapıbozumun okuma biçimi olarak düşünülmesiyle, yapıtın okunabilirliği/ çözünebilirliği sağlamak istenmektedir. Bir metni duvarda sanat yapıtı olarak anlamlı kılmanın, 1960'lerden itibaren plastik sanatlardaki yansıması örneklerle saptanmış ve bulguları çözümlenmiştir. Yapıbozum ve plastik sanatlar arasındaki ilişkinin ele alınıp değerlendirilmesi, konu hakkında önemli olabilecek kaynak olmasını sağlayacaktır.

2.1. Araştırma Yöntemi

Bu çalışma dört bölümde ele alınarak oluşturulmaya çalışılmıştır.

İlk bölümde;

Sanat yapıtında eleştirel okuma biçimi olarak yapıbozum düşüncesi genel çerçeveleriyle ele alınmıştır.

İkinci bölümde;

Yapıbozumcu düşüncenin temel varsayımları, içindeki yadsınan görüşler ve sanat kavramıyla paralellikleri sorgulanmıştır. Yönteminin en belirgin kavramlarının

tanımları yapılarak, Postmodernizm sürecinde ortaya çıkışı ve bu süreçteki yeri saptanmıştır. Yine bu bölümde 1960'lı yılların plastik sanatlar ortamı ve yapıbozum arasındaki ilişkisi değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde;

Yapıbozumcu eğilime sahip sanatçılar belirlenip yapıtları çözümlenmiş ve örnekler analiz edilerek gösterilmiştir.

Dördüncü Bölümde;

Yapıbozum düşüncesinin Türk Sanatındaki yansımalarının çözümleme yoluna gidilmiş ve Türk sanatçıların çalışmalarına değinilmiştir.

2.2 Kapsam ve Sınırlılıklar

Araştırma, çağdaş sanatta 1960 sonrası okuma biçimlerinden ve Resim Sanatındaki yöntem olabirliği nedeniyle yapıbozumun Batıdaki ve Türkiye deki etkileriyle çerçevenmiştir.

Yapıbozum yönteminin resim sanatındaki yansımaları ve örnek çalışmalar incelenmektedir.

Araştırma J.Derrida'nın Yapıbozum teorisiyle ve bu eğilime sahip sanatçılarla sınırlandırılmıştır.

2.3. Tanımlar

Eleştirel okuma, Yapıbozma, Differans, Grammatoloji, Potmodernizm.

2.4. Veri toplama Tekniği

Araştırmada literatür taraması, veri toplama tekniği olarak kullanılmıştır. Araştırmayı görsel bağlamda destekleyebilmek için örnek olaylara (yapıt) gerek duyulmuştur.

Araştırma süreci boyunca Hürriyet Gösteri, Doğu-Batı, Evrensel Kültür, Varlık, Edebiyat-Eleştiri, Toplumbilim (J.Derrida özel sayısı), Defter vb. gibi süreli

yayınlar araştırılıp konuyla ilgili yazılar doküman incelemesi kapsamında yer almıştır.

Araştırmanın görsel bulguları için İnternet ortamından ve İnteraktif CD'lerden faydalanılarak sanat galerilerinden ve kitaplardan resimler taranmıştır.

İncelenen ve taranan kaynaklardan elde edilen tüm görsel ve yazılı veriler, plastik sanatlar ve yapıbozum ilişkisinin süreç ve sonuçlarına göre düzenlenmiştir. Plastik sanatlar içerisindeki yapıbozum düşüncesiyle ortaya konan resim örnekleri verilerek görsel anlamda konuyla bütünlük sağlanması amaçlanmıştır. Yapıbozum düşüncesine sahip sanatçıların çalışmaları incelenerek çalışma tamamlanmıştır.

3.BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 ELEŞTİREL OKUMA BİÇİMİ OLARAK YAPIBOZMA

Modernizm kavramı, 17. yüzyılda Fransız aydınlanma devrimi sonrası antikçağın yeniden oluşturulması bilinciyle, geleceğe hazırlanan toplumsal gelişme modeli olarak ortaya konmuştur. Bu model, insan yaşamının bütün alanlarını kapsayan bir aydınlanma projesi biçiminde şekillenmiştir.

Modern sanatın karakteristiğindeki en belirgin özellik, sanatın geleneksel yapısının bozulması, Welsch'e göre Lyotard'ın "şimdiye kadar resim kurumunu açıklığa kavuşturan objelerin, durumların, şekillerin ve biçimlerin çözülmesi" (Welsch, 1992,3) görüşüyle gerçekleşmektedir. Sanatın değişimindeki bu kritik belirleme, sürekli iç sorgulama ve görünürdeki bütün bağlantıların açılması denemelerine neden olmuştur. Artık idealle gerçeğin rastlaşması üzerine kurulu olan sanatın yalnızca duyguların değil, aklın ve düşüncenin temel alınarak belirlendiği vargısı, modern sanat felsefesinin geliştirdiği bir noktadır. Bu noktaya gelinmesindeki önemli açılımların başında 20. yüzyılın kendinden önceki hesaplaşması gelmektedir. Doğa araştırmalarından alınan sonuçlar, geleneksel temelini tümünden sarsılmasına neden olmuştur. Bu süreçte sanatla yaşamın bütünleşmesi ve doğadan kopan sanatın yaratma özgürlüğü doğmuştur.

Modern sanatın, postmodernizmin estetik düşüncesi tarafından parçalanmaya başlaması, hiyerarşik akıl anlayışından uzaklaşmakta olduğunu göstermektedir. Postmodern düşüncenin sanatsal şekillendirmesinde, özellikle estetik yapılandırmasında moderniteden ayrışması yönündeki eğilimler işlerlik gücüne sahip olmuştur. Bu eğilimler, sanat yapısının düşünsel süreç ve sanatçının açılımlarının metaforlar dünyasını yaratmaktadır.

Sanatsal yaratma ve yorumlama seçeneklerinin çoğul haldeki yansımalarını, postmodern düşüncenin ardıllarıyla ilişkilendirmek zorunlu olmaktadır. Temsilin kriziyle başlayan modernizm sonrası postmodern paradigmalarda görülen teorilerin başında, Dilbilimci Saussure'nin yapısalcılığı gelmektedir. Dil kullanımının karmaşıklığını çözümlenmeye çalışan Saussure'nin yapısalcı düşüncesi, gösteren ve gösterilen arasındaki anlamın, kendisini anlamsız bulan temsilin sonucu olması,

yapısalcı çözümlemenin Marks'çı ve Freud'cu okumalarına karşı 'yüzey' okumasını gerektirmiştir.

Postmodernizmin kendi içinde Batı metafiziğine karşı üretilen ve aynı zamanda sanatın ve krizin yapıbozumu olan diğer bir düşünce motifi ise Derrida'nın Deconstructionudur.

Deconstruction, Fransızca bir terim olarak, yazı ve plastik sanatlar arasındaki ilişkiyi vurgulamak üzere, yapısalcılığın savlarına karşıt olarak duran bir hareket olarak 1960'larda Derrida tarafından ele alınmıştır.¹ Deconstruction: yapısızlaştırma eylemi ve dilbilgisi terimi olarak bir tümcede sözcüklerin yapılarını düzensizleştirme anlamlarına da gelebilmektedir. Aynı zamanda teorisyenler sökme, çözüme, bozma, yıkma gibi karşılıkları kullanmışlardır. Bu çalışmada Heidegger'den etkilenerek ve araştırmamıza yoğun olarak giren "Yapıbozma" terimini kullanacağız. Yapıbozumcu yöntem, üzerinde düşünülmüş olan geleneksel karşıtlıkları tersyüz etmeyi ve bunun yanında birbirine karşıt terimler arasındaki uzaklıkta, adı olmayan kavramların oynadığı oyuna işaret etmekten oluşmuştur.

Bu, bir metnin dayandığı, yazarın kavramsal ayrımlarının, bu kavramların metnin bütününde tutarsız ve ikircikli kullanımlarından ötürü, başarısız olduğunu göstermek için geliştirilmiş, bir metni çok dikkatli okuma yöntemidir. Başka bir deyişle, söz konusu metnin kendi ölçütleriyle bile başarısız olduğu, metnin tanımladığı standart tanımları dönüşlü olarak kullanıp özgün ayrımları sarsarak ve bozarak gösterilir. Derrida bu tekniği Rousseau, Husserl, Saussure, Eflatun ve Freud başta olmak üzere birçok düşünürü karşı kullanmıştır.

1960'ların yapısalcılık ortamında gelişen metnin, betimlenebilen ve kendine özgü yapısal niteliklerle donatılmış nesne olarak çözümlenmesine önem veriliyordu. Bu süreç okuma pragmatizmine dönüşerek okura yönelik bir eleştiri olarak, gerçek anlamda okumayla ilgili deneysel girişimler değil metnin yapı kurma-ya da bozma- işleviyle ilgilidir. Derrida'nın konuşma ile yazı arasındaki karşıtlığı yapıbozuma uğratma girişimi, batı metafiziğinin bir bütün olarak açığa çıkarılmasına bağlıdır.

1)J.E.Faulconer,Deconstruction kelimesini Derrida M.Heidegger'in "Fenolojinin Temel Sorunları" adlı makalesinden aldığı açıklar.Buna göre Heidegger fenomenoloji metodunun üç aşama içerdiğinden bahsederek İnşa etme, yapılaştırma ve yok etmeyi gerektiriyor ve yok etmeyi Deconstruction'la tanımlıyor.

Derrida'nın yapıbozma düşüncesi, yorumlayıcı bir üst-dil¹ kavramına karşı üretilmiştir. Bir metni, kendi öz yorumlarının parametresi olarak ele almamız için, bir üst dil işlevi gören ve metin ile ona getirilen yeni yorum arasında karşılaştırma yapmamıza olanak veren eleştirel tavrı vardır.

Düşünür Umberto Eco'ya göre “Yapıbozumun temel çabası, kendinden çok şey beklenen son biçimini almış metni bir yere yerleştirmek, gösterenin ² olumlu hareketiyle serbest kalan metni iyice araştırmak, yerleşik düzenin yerini değiştirmek için tersyüz etmek ve yazılı olanları yeniden oluşturmak için parçalara ayırmak çabalarıyla özetlenebilir.” (Eco, 1991:36) Derrida, metinlerin hareketi sayesinde daha önce felsefede yapılmış ne varsa onların oyununu ortaya koymayı ve yapıbozuma uğratmayı amaçlamıştır.

Yapıbozum metinlerinin yepyeni bir bakışla okunmasını sağlayan okuma etkinliği olarak, yazarın kesinlikle tek anlamlı olarak tasarladığı metin sonsuz kez tasarlanabilir. Öte yandan yapının amacına göre tek metin birçok kez yorumlanıp okunabilmektedir. Sarup, “ Derrida'nın, belli bir kesişme noktasını işaretleyen ve sürekli gelişen ağı metinler arası olarak adlandırdığını ve metinle ilgili yorumların sürekli çoğalmasının söz konusu olduğunu vurgulamaktadır.” (Sarup, 1998:65)

Derrida, metinlerin artık bütünlenemeyecek, bir bütüne hizmet edemeyecek anlamlar üreterek okunmasını önermiştir. Böylelikle de metni, tutarlı olmama ilkesinden yola çıkarak parçalayarak, metnin kendisini yine kendisine doğru harekete geçirmiştir.

Derrida'ya göre bir metni yazan yazarlar onu diğer metinleri esas alarak yaratmıştır. Başka bir deyişle bir metin ancak bir başka metine referans verebilmektedir. (J.Derrida, 1993:83) Çünkü bir dil için anlamı belirleyecek tek bir başvuru çerçevesi kurulamaz. Bir toplumdaki kültürel yaşam, birbirine göndermeler yapan bir dizi metinden oluşmaktadır. Bu yaşamda birbiriyle kesişen metinler yeni metinler üretmektedir. Bu metinler arasındaki göndermelerin oluşturduğu dokümanların kendine özgü bir dinamikleri vardır.

1) Üst-dil; Dilbilimde dil sistemini ya da dilin birim ve kurallarını tanıtmakta kullanılan diğer işaretler dizgesi dir.

2)Saussure göstereni, kavrama ve gösterilene gönderme yapan dilsel gösterenin somut biçimi olarak tanımlamıştır. (Larousse, 1986:4702)

Metin hem üretenin, hem tüketenin anlam üretimine katıldığı bir şey olmaktadır. Bu katılımın maliyeti ise bir ölçüdeki iç tutarsızlıktır. Bir metnin yapıbozumu için Derrida bir metnin içine bakarak, bir metni diğerine çözmekte marjinal metaforlar kullanarak, metnin bir etkide bulunmadığını, metnin anlamını bozarak göstermektedir.

Yapıbozumcu eleştiri, metnin tutarlılığı ve bütünlüğü sorunuyla ilgilenmez, metindeki çelişki ve tutarsızlıklar üzerinde durur ve metnin anlamının nasıl çözümlendiğini ortaya koymak istemektedir.

Yapıbozma'nın eleştirel okuma biçimi olarak düşünülmesi onun gösterge eleştirisi olmasından da kaynaklanır. Gösterge eleştirisi, yapıbozmanın anlam düzlemine yakınlık göstermekle birlikte bir akım olmayıp çözümleyici, yorumlayıcı ve yeniden yapılandırıcı "yazısal" etkinlikler için kullanılan kavramdır. Bu bağlamda gösterge eleştirisi, kavramları yazı içinde kullanışıyla yapıbozumun grammatolojisiyle aynı metin içi ilişkileri anlamlandırırken metinler arası ilişkilerin etkisini de araştırmaktadır.

Derrida'nın metinsel "deconstruction" olarak yorumlama/okuma teorisi, bilimsel, sosyal ve edebiyat kaynakları içerisinde gösterilebilir. Yapıbozuma'a dayalı metin okuması, bir dil gibi öğelerin ayrılığı ve birlikteliğinden yola çıkmaktadır.

Yapıbozma, bir eserin temsil etmedeki başarısızlığını ve içkin olarak herhangi bir eseri diğer bir eserle karşılaştırabilir. Felsefi metinler için, çözmeye; bunu sözel düzeyin yoğun bir biçimde metaforik olduğunu göstererek başarır. Edebi metinlerde ise, metaforik düzeyin sözel düzeye doğru kaçınılmaz hareketine karşı yönelen muğlak bir tavır sergilediğini göstermektedir.

Yapıbozma, yorumlamalarda oluşturulan karar verilemez karşıtlıkların kasıtlı olarak peşinde koşarak ve olası yorumlamaları çoğaltmak için metnin işaret ettiği şeylerin çokluğu üzerinde oynayarak, değişme oranını hızlandırır. Derrida yorumlamanın, değişmeyi gerektirir ve sökme pratiği yorumlamaların çoğalmasına yol açtığını belirtir, ancak yorumbilgisi ¹ metnin derinliği göz önüne alınmak suretiyle, anlamına ya da ruhuna ulaşabilme zorunluluğunu şart koşmaktadır.

¹⁾ Yorum bilim; 1-Göstergeleri bir kültürün simgesel öğeleri olarak yorumlama kuramı, 2- Dilsel metinler üzerinde bilimsel yorumlarda ve metnin hem sözcük hem de varoluşsal anlamını belirleyen kurallar bütünü olarak tanımlanabilmektedir.

Yorumbilgisi genel olarak dinsel, bilimsel ya da felsefi bir metnin okuma pratiğidir. Derrida'nın yaklaşımı metinlerin tutarlılığı ve ikili karşıtlıkları ortaya çıkarmak için metinlerin eleştirel okumalarını yapan yorumbilimi, çaba olarak okuma yöntemi tüm metin ve düşünmenin bir özelliğini gösterir. Kosifoğlu'nun Derrida ile yaptığı bir söyleşide Derrida, yapıbozumu

“Benim ayrıştırım (Dekonstruktion) diye ifade etmekte olduğum şey, kuşkusuz bir takım kurallar, yöntemler ya da teknikler ortaya koyabilir ama temelde bu ne bir yöntem ne de bilimsel bir eleştiridir; çünkü yöntem, konunun dilsel niteliği hesaba katılmaksızın, başka diğer bağlamlarda da yinelenebilir olması gereken bir sorgulama ya da okuma tekniğidir”. (Kosifoğlu, 2003:4)

olarak yorumlar.

3.1.1. Bir Felsefe İkonu Olarak Jaques Derrida

Derrida, 1930 yılında Cezayir'de doğmuş, Paris'te Ecole Normale Supérieure'de ve Sorbonne Üniversitesi'nde okumuştur. 1970'lerden itibaren Paris ve ABD'deki Johns Hopkins, Yale, Harvard, Kaliforniya üniversitelerinde akademik kariyerini sürdürmüştür. Toplumsal sorunlara da duyarlı olan Derrida, Fransa'daki göçmenler, Çekoslovakya'daki aydınlar, Güney Afrika'daki siyahlar için eylemlere katılmıştır. Derrida, felsefenin önemli akımlarından 'yapıbozumculuk'un kurucusu olarak kendiyile özdeşleşen yapıbozumculuk, edebiyat, dilbilim, felsefe, hukuk ve mimarlık disiplinlerinde yeni boyutlar kazandırmış, Marx'tan Freud'a kadar 19. ve 20. yüzyılın düşünürlerinin de yeniden yorumlanmalarına olanak sağlamıştır.

Derrida, 1967'de yapıbozumcu yaklaşımın taslağını oluşturduğu söylenebilecek üç kitap yayınlamıştır; **Dil Yetisi ve Fenomen, Grammatoloji Üzerine** ve **Yazı ve Fark**. Grammatoloji'de arkadaşı Levinas'ın hissedilir etkisi altında Batı felsefesinin pre-sokratiklerden Heidegger'e uzanan çizgisini bir analize ve eleştiriye tabi tutmuştur. Derrida konuşma ve eylem arasında dolaysız bir bağ olduğu savına yaslanan ve kimliğin/özdeşliğin ve/ya da öznelliğin merkezi varlığına dayandığını ortaya koyduğu Batı felsefesinin ayrıcalıklı bilgi kavramını karşısına almıştır. Yazar, birçok filozofun konuşmayla yazılı metni uzlaştırma girişimlerine rağmen bilginin Batı felsefesi içindeki ayrıcalıklı konumunun yazıyı değersiz

kıldığını ortaya atmıştır. Böylece Derrida yazma eyleminde bu tip yaklaşımları teşhis etmeye yönelik yapıbozumu olarak adlandırdığı yöntemi geliştirmiştir. Yapıbozumu ikili karşıtlıklar gibi sözmerkezli paradigmaları ortaya çıkarmaya çalışır ve varlığın olanaklılığının herhangi bir bağlamsal dil içinde sabit bir oyunda olduğunu ve öznenin/nesnenin bir iz bırakarak sürekli başka bir şeye dönüştüğünü göstermektedir.

Derrida yapısalıcı, post-yapısalıcı, post-modernist ve post-kolonyalist söylemlerin çağdaş dağarcıklarına iz, varlık, fark, yapıbozum ve oyun gibi terimleri sokmuştur. Bu terimler, yapıbozumun stratejisi paradoks ve çelişkileri çözmek ya da onlardan bir sistem oluşturarak onlardan kaçmanın yolunu aramak değil, daha çok kullanışa yönelik bir ihtiyacı karşılamak ve savunulamaz olduğu söylenen bu kavramları güçlendirmektir.

Derrida, 20. yüzyılın modern ve postmodern sanatının estetik bilincini sorgulayarak, estetik ve estetik olmayan, sanat-gerçeklik ayrımında yıkma eğilimindedir. Derrida, çalışmalarında dile odaklanmış geleneksel metin okuma biçimlerinin yanlış algılamının da kapısını araladığını söyleyerek başlayan düşünürün eleştirisi, dilin düşünceyi birebir aktarabildiği, sözün en iyi iletişim biçimi olduğu yönündeki görüşe karşı çıkmıştır. Derrida, bir metnin farklı anlamlara açık olabileceğini, koşulsuz kabul görmemesi gerektiğini ortaya koyarak farklı okumaların da önünü açmıştır. Batı felsefesiyle derinlemesine hesaplaşan, ondaki çelişki ve çıkmazları göstermek suretiyle felsefeyi yeniden yaratıcı kılma mücadelesine giren düşünür, 20. yüzyılda kendi felsefesini kurmuştur. Derrida'nın yapıtları arasında **'Söz ve Olgı'**, **'Yazın ve Ayrım'**, **'Gramatoloji Üzerine'**, **'Yayıma'**, **'Felsefenin Olanakları'**, **'Konumlar'**, **'Boş Şeylerin Arkeolojisi'** ve **'Resimde Gerçek'**, **'Freudian İzlenim'**, **'Koro Çalışmaları'**, **'Felsefeye Hak Üzerine'**, **'Psike, Ötekinin İcadı'**, Türkçe de çıkmış çok az kitapları arasında **'Mahmuzlar/ Nietzsche'nin Üslupları'**, **'Marx ve Mahdumları'**, **'Marx'ın Hayaletleri'**, **'Şiir Nedir?'**, **'Tutkular'**, **'İsmin Dışında'**, **'Khora'** ve **'Öteki Hedef (Başka Baş)'** sayılabilir.

3.2 YAPIBOZUMUN TEMEL VARSAYIMLARI

Cezayir kökenli düşünce adamı Derrida (1930) dilbilimcilerin ses merkezli yaklaşımını eleştirerek yazıya yeni bir mantık kazandırmış ve yapıbozma tekniğini ortaya koyarak 1960 ve 70'li yıllarda etkili olmuştur. Yazın sanatının bu devrimci manifestosu tüm disiplinlerde meşruiyet kazanmış ve Derrida kulvarında Lacan, Barthes ve Foucault'yla beraber yapı bozumculuk kuramını inşa etmiştir.

Derrida, ikinci dünya savaşı sonrası Fransız hümanizminin ölümünün ve günümüzde post-yapısalcılığın izinden giderek, Batı felsefesi ve kültürünün temelinde logocentrism (sözmerkezcilik) dediği dil ile ilgili yanlış bir görüşün yattığını vurgulamaktadır.

3.2.1 Mevcudiyet Metafiziğinin Reddi

Derrida, batı felsefesini Platondan günümüze, mevcudiyet metafiziğinin (tanrı, ruh, madde) ardına düşerek bunu 20. yüzyılın sonlarında tescil edilmiş problemlerden biri olarak görmüştür. 18. yüzyıldan itibaren Batı dünyasında insani ilişkilerde akli merkeze koymaya çalışan bir kültürel hareket olan Aydınlanma projesi ve onun otoriter özgürleştirme kültürü bu anlamda yapıbozmaya tabi tutulmaktadır.

Yapıbozma, batı metafizik düşünce tarihinin anlam-odaklı yapısına yönelttiği eleştirel bakışla Batının inşa ettiği bilgi kuramının temel kavramlarını sorgulamakta, bu tavrıyla düşünce tarihine odaklanmış düşünceleri yıkıma uğratmaktadır. Yapıbozma, iktidar ilişkilerine saldırı yöneltirken, dilde var olan tanımlama mekanizmalarını sorgulamaktadır. Bu sorgulama, iktidarı kayıtsız bir başlangıç olarak görme olan anlam-odaklı geleneğini, ezilmiş halklar karşısında egemenlik kurma stratejisi ve politik söylem oluşturma çabası olarak görülebilir.

Batı felsefesi tarihi, sözmerkezci bir söyleme dayalıdır. Derrida'ya göre sözmerkezcilik, kendilerini dışsal bir imleme dayandırarak temellendirilen bütün söylemlerin niteliğidir. Sözcüklerin, bireyler arasındaki iletişimde sabitlenmiş anlamları iletmeye yaradığı inancına sözmerkezcilik denir. Derrida'ya göre, bu

inaniş, batı kültürünün temel varsayımlarından birisi olup, kendi felsefi yöntemi olan yapıbozumu sorgulamaya çalıştığı bir şeydir. Yavuz'un belirttiği, Söz-merkezcilik, Yunanca, içsel düşüncenin anlatıldığı söz ya da Us'un kendisi anlamına gelen *logos* sözcüğünden türer. Bir sözcüğün tam anlamının o sözcük daha dile getirilmeden "verili", aklımızda mevcut olduğu varsayımına dayanır. Derrida buna "mevcudiyet metafiziği" demektedir ve Batı düşüncesinin en büyük yanılsamalarından birisi olduğunu savunmaktadır. (Yavuz, 1987:42)

Dilin kendi dışındaki bir idea'ya, ve nesneye bağlı olduğu sürece mümkün olabileceği batı felsefesinin temel yanlışlığıdır. Batı düşünce geleneği sözmerkezcil söylem içerisinde, ikili karşıtlıklarda, (İçsel/dışsal, merkez/uç, batı/üçüncü dünya ülkeleri gibi) terimlerden birinin öteki üzerinde üstünlüğünü kuran bir hiyerarşi üretmiştir. Batı Düşüncesinin değerler sistemi içerisinde ikili karşıtlıklar bulunur. Hekman'a göre,

" Derrida, yerleşmiş değerlendirmede kavramlarda görülen değer hiyerarşisinin ideolojik sistemin ürünü olduğunun ve kendi-yapı-bozucu yöntemiyle bunun ortadan kaldırılabileceği kanısındadır. Yapıbozma, Batı felsefesinin temel ön kabulüne meydan okuyan bir devrime yol açan mevcudiyet metafiziğine karşıt bir yorum türüdür. " (Hekman, 1999:244)

Derrida, kendileriyle düşünmeye alıştığımız ve düşünmemizde metafiziğin yaşamını sürdürmesini temin eden madde/can, özne/nesne, yanlış/doğru, beden/ruh, metin/anlam, iç/dış, temsil/bulunuş, görünüş/öz vs. gibi karşıtlıkları kırmaya çalışmamızı önermektedir. Buna göre Derrida Husserl'den bir noktadan ayrılmaktadır. Husserl, *anlatım* (expression) ile *gösterme* (indication) arasında önemli bir ayırım yapar. Ona göre, anlatıma, konuşanın niyetine bağlı olarak işaretin (gösterenle gösterilen arasında, dili oluşturan yapısal ilişki) salt anlamı diyebiliriz. Öte yandan, göstermenin, işaret etme işlevi vardır ve niyet edilen anlam olmaksızın ortaya çıkabilir. Oysa, Derrida, salt anlatımın her zaman işaret etme ögesi içerdiğini öne sürer. Gösterme hiçbir zaman anlatımdan tümüyle soyutlanamaz. İşaretler, kendilerinden tamamen başka olan şeylere göndermede bulunamazlar. Derrida'ya göre, bu ilkeler ve belirttikleri ikili karşıtlıklar her zaman yapıbozuma uğratılabilirler. Derrida'nın orijinal katkısı aracılığıyla, bu karşıtlıkları ortadan kaldıracak ve bir terimin aslında ötekine dayandığını ve onun doğal bir parçası

olduğunu gösterebilecek bir yöntemi önermektedir. Yağcıoğlu'na göre, “Yapıbozma, bu içsel gerilime temas ederek Batı düşünce geleneğinde var olan marjinal kılma edimini sergilemekte ve dilde oluşan sınırları ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle Batının hegemonyasını tartışılmaz gerçeklik gibi gösteren epistemolojik temelleri sarsıntıya uğratmaktadır”. (Yağcıoğlu, 1994:87)

3.2.2 Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa

Ferdinand de Saussure, Derrida gibi, söz merkezci söylemi sorgulamıştır. Buna göre anlam, dışsal bir imlem bağlamında gerçekleşmez. Platon'da olduğu gibi dış dünyanın değil, dilin önceliği söz konusudur. Dil, anlam üretmek için dışsal bir imleme gereksinme duyan bir yapı değildir. Anlam dilin, içinde üretilen bir etkidir. Saussure, Platoncu sözmerkezciliği ve dili dış dünyaya bağımlı kılan bağları sökmüştür.

Yapıbozma, gözden geçirilen varsayımları sorgulayan ve değer yargılarımızdaki boşlukları açığa çıkartıp, onların tartışmalı yönlerinin şüphesizliğinin kapsamlı bir biçimidir. Ve düşünsel hareket olan yapıbozum dilsel istikrarsızlıklara dikkat çeker. Derrida'ya göre bu, kültürümüzün çok derinlerinde yer etmiş yanılısamadan başka bir şey değildir. Batı dünyasının tüm söylemleri bu yanılısamaya temellenmiş durumdadır. Mevcutluk metafiziğine bu şekilde inanmak, Derrida'nın “logosantrisme” (sözmerkezcilik) dediği şeye bağlı olmak demektir. Sözmerkezcilik, batı kültürünü saran yanılısamalardan birisidir ve yapıbozum bu yanılısamanın gerçek yüzünü açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

1900'lerin ikinci yarısında kuramsal anlamda gerçekten en etkili eleştiri anlayışı yapısalcılık olmuştur. Ferdinand de Saussure'nin temel fikirlerinden faydalanmış, Levi-Strauss ve Roland Barthes gibi yapısalcı dilbilimciler tarafından geliştirilmiştir. Yapısalcılığa göre anlamlar ve kavramlar dış dünyada kendiliklerinden doğal olarak varolup, dil tarafından yansıtılmazlar; tam tersi dil tarafından yaratılırlar. Çünkü herhangi bir belirtenin anlam kazanabilmesi öteki belirtenlerden farkı ve onlarla olan ilişkilerine bağlıdır. Aynı göstergeler ya da grafik şekil, farklı sosyal ortamlarda farklı ilişkiler içinde farklı kullanımlar ve anlamlar içereceği için, bir anlam veya kavramı kavrayabilme olanağının sağlanabilmesi dil

içinde anlamı üreten, buna yardımcı olan tüm sistem ilişkilerinin de incelenmesini gerektirecektir.

Yapısalcılık sonrası eleştiri biçimi olan yapıbozum yapısalcılığa ciddi eleştiriler getirmiştir. Yapıbozum'a göre göstergelerin, grafik şekillerin, simgelerin de anlamları tek ve kesin olamaz. Çünkü her gösterge aynı zamanda karşı anlamı da içermektedir. Bu diyalektik süreç, anlamın oluşması süreci iki eylem sonucunda gerçekleşmektedir. Bunlar *farklılık* (difference) ve *erteleme* (differal) eylemleridir. Çünkü belirten ile belirtilen, yani grafik şekil ile anlam ilişkisinde, *belirtilen/gösterilen* (anlam), başka bağlamlardaki anlam kaymalarına açık tutacak başka göstergeleri de anımsatacaktır. Bunun için anlama hiç ulaşılmayacak, anlam ertelenecektir. Her belirtilen (anlam) *belirten/gösteren* (grafik şekil) durumuna geçeceği için de sözcükler her zaman yeni sözcükleri doğuracaktır. Yapıbozumculuk gerçek hakkında hiçbir zaman son sözün söylenemeyeceği gerçeğini vurgulamaya çalışır, çünkü her gerçek içinde karşıtını da barındıran diyalektik bir sentezdir. Derrida'nın da kabul ettiği yapısalcı yaklaşıma göre anlam, gösterenin kendinde de gösterilende de bulunmaz ama tamamen aralarındaki ilişkiden ortaya çıkmaktadır. Yalnız, bundan Derrida art yapısalcı bir sonuca varır: Anlam yapıları gözleyeni de içerir. Gözlemek etkileşimde bulunmaktır; o nedenle, yapısalcıların ya da herhangi usçu görüşte olanların bilimsel yansızlığının tutulacak yanı yoktur. Akıl ürünü her şeyin evrensel ve zamandan bağımsız olduğu yapısalcı düşüncesine karşı çıkar.

Derrida'ya göre yapısalcılık, felsefenin sona erdiğini gösteren bir gelişmedir. J.Derrida insan kavramına meydan okuyarak beşeri bilimlere geliştirmek amacıyla yapısalcı çabayı boşa çıkarır. Ama metafiziksel varsayımlara gerçekte inanılmayacağı konusunda yapısalcılarla aynı görüştedir. Skinner,

“ Derrida'nın “anlam kesinliği” anlayışına karşı, yapısalcılığın temel fikrini, yani anlamın imler arası ilişkisi sonucu olduğu görüşünü savunarak Yapısalcıların, rasyonalist görüşlerinin kendilerinin gözlemlenen arasındaki uzaklığı reddettiğini vurgulamaktadır”. (Skinner,1997:71)

Yapısalcıların (Levi-Strauss, Roland Barthes) yönelimleri; her şeyi bir sistem olarak görmekte, anlamı o sistemle bütünleştirerek yerinden oynatılmaz bir gerekliliğe dönüştürmektedir. Oysa, yapıbozuma göre anlam 'orada', metnin içinde değildir. Derrida, yapısalcılardan farklı olarak, metinde anlamı donduran “yapı”

kavramına karşı çıkar. Çünkü, Differance, metinde anlamın “orada” olmadığını, ertelendiğini ya da geriye alındığını göstermektedir. Differance: Derrida'nın parodilerine imkân tanıyan stratejilerden birisidir. Derrida 'nın differance kavramını sunma biçimi ile Wittgenstein 'ın dil oyunlarını tanımlama tarzı son derece birbirine benzer görünmektedir. Yapıbozma, Alpyağıl'ın vurguladığı gibi,

“anlamsal yapıların ya da anlam yapılarının zihindeki mevcut, önceden belirlenmiş örüntülerin sonucu olarak ortaya çıktığını da yadsır. Anlam bir dil sorunudur. Bu bağlamda, yapıbozma, anlam, zihin ve yöntem arasındaki tümleşiklik ilişkisini çözmektedir” (Alpyağıl, 2002:141)

Bu anlayış Batı metafiziğinin bütünüyle sorgulanmasına yol açmıştır.

Yapıbozma, bir metin içindeki o metni gerçekte olduğu şekli alabilmesi için bastırılmış ya da kabul edilmiş anlam katmanlarını ortaya çıkarmaya yarayan stratejidir. Yapıbozma; bir nesnenin, kültürel bir ürün ya da uygulamanın bunların oluşumundan önemli olduğunu göstermeye çalışan, yapısalcılığa ve onun savlarına karşı duran bir harekettir. Derrida, yapısalcı üst-dilin başarısızlığından, onun yıkıcı edemlerini koruyarak sonuç elde etmeye çalışmaktadır.

Saussure, gösteren ve gösterilen olarak işaretleri ele aldığına göre, Batı metafiziğini tekrarlamaktadır; çünkü bu ikili Orta çağdan beri varlığını Batı yazısı içinde sürdürmektedir. Mevcudiyetin yerini alan bir şey olarak işaret, ancak bir temsiliyet olabilmektedir. Derrida, buna differance adını verir. (Derrida, Differance kavramını, her şeyin başka şeyden farklı olduğu iddiasını aktarma amacıyla kullanır) O halde, Derrida yapı ve sistem olarak adlandırabileceğimiz yapısalcı bir dilbiliminin eleştirisini, daha başka bir adla söylersek dekonstrüksiyonu yapmaya başlamıştır. Akay 'a göre,

“Derrida sorar: Niçin hep Platon'dan beri, günümüze kadar söz öncelikli olarak düşünülmüş ve yazı ancak onun bir eki olarak ele alınmıştır? Burada Derrida bu temel taşı yapıbozuma uğratmaktadır; yapısının içindeki heterojenlikleri¹ ve çelişkileri keşfetmekte ve göstermektedir. Derrida, ses merkezci Batı metafiziğinin dekonstrüksiyonu yaparken, aynı zamanda, yapısalcı düşüncenin de dekonstrüksiyonunu yapmaktadır”. (Akay, 2002:65)

Yapısalcılık sonrası düşüncede, dilin sınırları fark edilmişti; ancak bu

1)Heterojen; Farklı öğelerden oluşan, kendi içinde türdeşlik, bütünsellik göstermeyen anlamını taşımaktadır.

sınırların ötesinde hiçbir şey görülmemiş ve metnin ötesinde bulunan her şey yadsınmıştır. Metafizik geleneğe bağlı şiddete karşı haklı olabilecek bir tepki verilerek aşkın imlenen yani anlamlandırmanın ötesinde bir gerçeklik fikri reddedilmiştir.

Bruns'a göre,

“Derrida, söz merkezilik diye adlandırdığı, merkeziyetçilik anlayışına yapıbozumcu eleştiri getirmiştir Derrida, mevcudiyet metafiziğine karşı, dil ve anlama dair kavrayışın en iyi modeli olarak, konuşmadan ziyade, yazıyı eleştirerek konuşmanın yazıyla ilişkisini metafizik faaliyetle merkezi bir yeri bulunan karşıtlığın örneklerinden biri olarak tespitler ve O yazıyı, mevcudiyetin ve konuşmanın hastalığının yıkımı olarak görmektedir”. (Bruns, 2002:145)

Derrida, günümüzün sorunlu dünyasında mevcut olan dili-batı metafiziği-kavramı sınırları içerisinde anlam verebilmenin olanaksız olduğu gerekçesiyle tüm sorunların derinliklerinde dil-yetisi kavramının üstünlüğü olduğunu düşünmektedir. Bu sorunun da yazı kavramına gereksinme gördüğü vurgulanabilir. Derrida, kültürel kimlik düşüncesini taşıyarak, ortaya çıkan yetersiz belirtebilmenin ve yorumlayabilmenin yolları olduğu düşüncesindedir. Derrida, günümüz sorununun kökenlerini, varlığın anlam sorununa, metafiziğe, batı felsefesine bağlamakta ve yapı-gösterge-oyunu birbirine indirgenemez olduğunu açıklamaktadır. Avrupa krizinin temelinde olan ideal evrensellik, anlam idealitesini yitirdiği zaman Avrupa kültür kimliği korunamaz durumda olacaktır. Buna dayanarak çoğalan maddesellik, görüntüyü bulanıklaştırmakta anlam bellekten silinmiş olmaktadır. Derrida, yeniden okuma düşüncesini, duymak ve anlamakla yapılandıracaktır. Derrida'nın geleneksel batı metafizik düşüncesine ait olan gösterge kavramı olarak ürettiği, dil ve yetisini kavrayan daha derin bir akla dahil olan yazı kavramı karşımıza çıkmaktadır. Bütün gösterge kavramıyla ilişkili olan yapıbozumda da tüm anlatımların açılışını yapmak yeterli olmaktadır.

Derrida'nın yapıbozması, büyük geleneğe ve onun dışsal sorunlarına açık bir alternatifin olmadığı bir durumda, sözle metafizikten kaçan kuramların eski terminolojiyle ve ikilemele tuzağa düşürülmeye eğilimli olduğunu gösterir. Derrida, duygusal ve zihinsel yaşantının verilerini dolaylımsız bir veri olarak varsaydığı için söz merkeziyetçiliğini ve metafiziği eleştirmektedir.

Derrida, Grammatoloji içindeki ilk denemesinde de bulunabilecek bu kavrayış temelinde, çok güçlü bir sözcük olmamakla birlikte yöntem üzerinden ilerlemiştir. Marshall'ın belirttiği bu temel öğeler şunlardır: Yazı, konuşmayla kıyaslandığında ayrıcalıksız olmamalı, aksine ikisi de "metinler" in örnekleri olarak ele alınmalıdır; metnin dekoratif ve retoriksel boyutlarına özel ilgi gösterilmelidir ve son olarak, okuyucuya, bir "anlam verici" olarak en azından yazara atfedilene eşit bir otorite verilmelidir. (Marshall, 1999:595)

Derrida, genel bir eğilimle yazıya, transsedantal (aşkın) bir anlam yükler sonuçta yazı, sadece bilimin aracı değil her şeyden önce ideal ve bilimsel nesnelliğin ön koşulunu sunmaktadır. Grammatoloji'yi özel anlamda yazı teorisi için kullanır. Böylece teori hem felsefi hem de tüm insan bilimleri için daha az yanıltıcı bir temel sağlayabileceğine inanır. West'e göre yazı, Platon tarafından, bilginin yeniden canlandırılması ve üretilmesinde duyulan ihtiyacı ortadan kaldırdığı için mahkum edilir. Yazı, bilimin değil, inancın, gerçeğin değil, görünüşlerin üreticisi olan bellek için gerçekte öz olarak ona yabancısıdır ve bellek kaybını teşvik etmektedir. (West, 1998:78)

Derrida, yapıbozma stratejisini metnin dayandığı kavramların hiyerarşisiyle belirleyip onu tersine çevirmeyi ve metnin oluşturduğu sistemde yer değiştirmeleri sağlamıştır. Bu ona müdahale imkânlarının nerede olduğunu gösteriyor. Karar verilemez karşıtlıkları sergileyerek metnin yorumunun değişmesini hızlandırıyor. Bu değişme kaçınılmaz tek bir yoruma yaklaşmayı sağlamıyor, tersine yapıbozma pratiği, yorumlamanın çeşitlenmesini arttırmaktadır.

Derrida, bilgi bilimine karşı çıkarak yorumbilim alanını benimserken, geleneksel yorum bilimden önemli bir ayrılma göstererek, metnin arkasındaki bütünlüğü keşfedip, gerçeği yeniden kurmaya çalışır. Derrida'nın böyle bir yaklaşımı önermesindeki temel dayanağı karar verilemezlik olmaktadır. Derrida'ya göre karar verilemezi saptamakla yetinmesi yorum bilimin fakirliğini göstermektedir, yorumun zenginleşmesi ve renklenmesi "dissemination"¹ ile olmaktadır.

¹) Dissemination, Derrida tarafından yayılma stratejisi olarak kullanılmıştır.

3.2.3 Yapıbozum Bağlamında Hipermetin

Yapıbozma hipermetinle ¹ ilişkilendirilecek olursa; hipermetin, okura bağlı olarak odak noktasının —ilgi merkezinin— sürekli değiştiği, sınırsız biçimde yeniden konumlandığı bir sistem sağlar. Burada okur gerçek etkin bir okura dönüşmüştür. Hipermetnin temel niteliklerinden biri örgütlenme eksenine sahip olmayan birbiriyle linkli metin gövdelerinden oluşmasıdır. Hipermetin sonsuz biçimde merkezsizleştirilen ve yeniden-merkezleştirilen bir sistem olarak yaşanır. Bunun nedeni hipermetnin birden fazla linke sahip bir belgeyi geçici bir merkeze, bir kişinin kendisini yönlendirmek ve sonra da nereye gitmesi gerektiğine karar vermek için kullanabildiği bir yönetici belgeye dönüştürmesidir.

Hipermetin, metin parçalarıyla ardışık olmayan biçimde bağlantılıdır. Altzine.com internet sitesine göre; “Derrida Merkezin bir varlık değil, bir işlev olduğuna inanmaktadır” ve bu işlev kesinlikle vazgeçilmezdir. (Altzine, 2004:2) Tüm hipermetin sistemleri bireysel okura kendi araştırma ve deneyim merkezini seçmesini sağlar. Tek merkezli bir dünyanın bağ bozumuna ve merkez bozumuna uğratılan yapısı içinde, yeniden merkezsizleşerek, yeniden bağlar kurularak çoksesli olarak inceden inceye okunmasını sağlamaktadır. Evren’e göre, Barthes, “halka ile elektronik olarak birbirine bağlı, sözcük bloklarından oluşmuş metni; link, network, web gibi terimlerle tanımlamıştır, ve açık uçlu, bitirilmemiş metinsellik içinde yer alan metni-ki bu bir bilgisayar hipermetnidir-ideal metinsellik olarak ele alır”. (Evren, 2004:2)

Barthes, Foucault, Mikhail Bakhtin ve Derrida hipermetinselliği gerektiren link, web, Networks, ve iç içe dokunmuş terimlerini kullanır ve metinsel açıklığı, metinler arasılığı, belirli bir metnin içi ve dışı arasındaki ayrımların farklılıklarını vurgulamaktadır.

Derrida, Theodore Nelson, Roland Barthes ve Andries Van Dam yazılarında, hipermetin ve yazınsal teori hakkında yazan pek çokları gibi, merkez, sınır, hiyerarşi ve çizgisellik üzerine kurulmuş kavramsal sistemleri terk etmemiz ve onları çok çizgisellik, linkler ve ağlarla değiştirmemiz gerektiğini öne sürerler.

1) Ladislao Pablo Györi’ye göre; Hipermetin (çoklu, açık dijital bilgi dolaşımı) yapısı içinde tanımlanır, ama asıl olarak, güçlü bir anlambilimsel non-lineerlik çerçevesinde hipersöylemler oluştururlar. Çev; Özcan Türkmen , 16.11.2003

Elektronik yazıyı, edebiyat, eğitim ve politika için derin içeriklerle dolu bir yanıt olarak görürler. Hipermetin temelde metinler arası bir sistemdir ve kitaplardaki sayfayla sınırlı metinlerin yapamadığı bir biçimde metinler arasılığı vurgulama kapasitesine sahiptir. Akademik makale ve kitaplar aslında elektronik olmayan bir formda açık bir metinler arasılık örneği sunmaktadırlar.

3.2.3 Postmodern Felsefenin Ruhundaki Yapıbozma Eğilimi

Batı toplumlarının kuruluşunda, yani klasik Yunan ve Roma döneminden, ortaçağın sonuna kadar geçerliliğini sürdüren, tek gerçeğin tanrı ve ona dayalı düzen olduğunu savunan düşünce Tanrının merkez olduğu düşünce biçimi olgunluk gösterir. Bu dönemlerde sanat, bilim ve ahlâk birbirinden farklı konular olarak değil, bir bütün olarak ele alınmaktadır.

Batı felsefesinin yaşadığı ikinci kırılma Rönesans ve hümanizmin başından modernizmin sonuna kadar geçerli olan, tek gerçeğin insanoğlunun aklı, kavrayışı, duyguları olduğunu öne süren ve evrendeki her şeyin insanın beyin, duygu ve inançlarında anlam kazandığını, değerli kılındığını savunan insan merkezli düşünce biçimidir. Gerçeği ne tanrı ne de insanoğluna dayanarak tanımlayan “Postmodernist” düşünce biçimi 1960’ların sonlarında, özellikle Fransa’da yaygınlaşmaya başlamıştır. 1970’lerden itibaren A.B.D.’de giderek ağırlık kazanan bu düşüncenin özellikleri, onun insan-merkezli ve modernist diyebileceğimiz bir görüşün uzantısı olup olmadığı, batının düşün, sanat ve toplum yapısına ne getirdiği sorusunun özünü taşımaktadır.

Modernizm, daha önce de belirtildiği gibi, Rönesans’tan bu yana insanoğlunun aklıyla evrende olan her şeyi öğrenebileceğine, onu yönlendireceğine ve kontrol altında tutarak gerçek mutluluğa kavuşacağına inanan bir düşüncenin ürünüdür. Bu görüş Rönesans’tan beri çeşitli düşünürlerce geliştirilmiş, yerleştirilmiş ve ideolojiye dönüştürülmüştür. Aklın evrenselliğine, birliğine, gücüne, ürettiği kuram ve yöntemlere bütünüyle dayanan ve güvenen bu yaklaşımın ilk kuramcıları arasında John Locke’la birlikte Descartes’tir. 18. yüzyılda Berkeley, 19. yüzyılda Kant, daha sonra da Marx ve Freud, geliştirdikleri kuramlarda, akılcılığın yanında düş gücüne, duygulara, bilinçaltına, bilimsel yöntem ve eğitime de yer

vermektedirler. Bu yollarla insanın ve insan toplumlarının yapısını, özelliklerini anlamaya ve anlatmaya çalışırlar. Marksizm, liberalizm, psikanaliz kuram ve uygulamaları hep bu mutluluk reçetelerine katkılarından dolayı önemli tartışmaların odak noktasını oluşturmaktadır.

Doltaş göre Mark Poster, yirminci yüzyılın ikinci yarısında modernist görüşe, onun insanlığa getirebileceği mutluluğa olan inanç sorgulanmaya başlar. Doltaş, Poster'in bu değişimi üç ana nedene bağlamaktadır; 1) Kolonilerin, bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte, insan-merkezli batı düşüncesini temelden sorgulamaya başlamaları; 2) feministlerin batı toplumlarının yapı ve düşünce sistemlerini şiddetle eleştirirken onların nasıl kadın erkek eşitliğine ve ortak mutluluğa değil, ataerkil bir yaklaşıma, dahası, beyaz, orta sınıf erkeğin yaklaşımına, çıkarlarına ve mutluluğuna olanak verdiğini göstermeye çalışmaları; 3) elektronik iletişim sistemlerinin (televizyon, telefon, faks makineleri gibi), bilgisayarların ve fen bilimlerinin olağanüstü kurumsallaşması ve yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemleriyle sosyal yapının değişmesidir. (Doltaş, 1991:173)

Postmodernizm, batı düşününü kökünden sorgulayan, insana ve gerçeğe olan yaklaşımını temelden yadsıyan ve sonradan değişik alanlarda etkisini göstermeye çalışarak açılımlarını modernizmin paradigmasının reddi aracılığıyla yapmaya başlar. Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes dil, politik tarih, felsefe ve okuma edimi konularına böyle bir yaklaşımla eğilirler. 1970 sonlarında ise Jean-François Lyotard toplum tarihini, Jean Baudrillard ise sosyal psikoloji ve iletişim dallarını bu açılardan ele almışlardır. Jameson'a göre, özelleştirilen, parçasallaştırılan ve maddeselleştirilen yeni dünya düzeni, rasyonalitenin de tıkanmasına yol açarak postmodernizmin olgunlaşmasını hazırlamıştır. Postmodern proje, çoğulcu adaletin, ötekinin, bilinmeyenin, dışlananın, temsil edilemeyen ve marjinalleştirilenin kuşatılıp korunacak şekilde yeniden kavramsallaştırılmasını amaçlamaktadır.

Postmodernizm, kültürel teori alanında, modernist sanat biçimleri ve pratiklerinden koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıtı tanımlayan mimari, edebiyat, resim vb. alanlarda yeni "post modern" kültür biçimlerinin işaretleri olarak başlamıştır. Postmodernizm, Andy Warhol'un 'pop art'ında somutlaşan, ama aynı zamanda Las Vegas mimarisinin törenlerinde, rasgele bulunmuş nesnelere,

Happening'lerde, Nam June Paik'in video düzenlemelerinde, yer altı filminde ve Thomas Pynchon'un romanlarında ortaya konan yeni bir eklektizm sergiledi. Modernist sanatın, biçimsel ve estetik düşüncelerine karşın, 'yüksek kültür'¹ ve 'popüler kültür'² biçimlerini karıştıran, estetik sınırları altüst eden, sanatın alanını reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişken mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak denli genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten postmodernist sanat eklektik yapıda oluşmuştur.

Postmodernizm pop art'da aynı zamanda dönemin mimarisinde, filmde ve edebiyatında görülebilen popülist estetik düşünceyi sergilemiştir. Modernist sanat, geleceğe yönelimliydi, yeni olanın karşısında coşkuya kapılıyor ve yeniliği hoşnutlukla karşılıyordu; postmodernist sanat ise bütün bir sanat tarihinden seçilmiş stillerin, biçimlerin ve türlerin eklektik karışımları içinde eskiye nostaljik hayranlığı yeninin karşısında büyülenmeyle kaynaştırmıştır.

Postmodernist düşünürlerin Batı felsefesinin temel metafizik ön gerektirimlerinin köklü sorunlar barındırdığı düşüncelerine karşın Derrida, çift değişkenli düşünme sisteminin, logosentrizmin ve konuşmayı yazı karşısında ayrıcalıklı kılmanın modern felsefeyi hükümsüzleştirdiğini iddia etmiştir.

Postmodernistler için toplum, sanat, dil, politika, hattâ bilim hem insan gerçeğinden doğar hem de onu oluştururlar. Bu nedenle, modernistlerin yaptığı gibi ilgi alanlarını değişik konulara ayırarak tartışmak onları çarpıtmaya, yapaylaştırmaya, anlamamaya yol açar. Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Jean-François Lyotard ve Jean Baudrillard, Rönesans ve hümanizmle başlayan bütün insan-merkezli kurumları, ideolojileri, kuramları ve uygulamaları böyle bir yaklaşımla incelerler; onların nasıl kendileri dışındaki gerçekleri değil, yalnızca kendilerini yansıttıklarını dil, söylem ve kavram düzeyinde kanıtlamaya çalışırlar. Modernist yaklaşımın temelini oluşturan insan- ve us-merkezli kuramların, değer ve yöntemlerin kendilerinden başka, kendilerinin dışında ve üstünde bir gerçeği yansıttıkları savının yanlışlığını, yanıltıcılığını böylece göstermek isterler.

¹ Yüksek Kültür; Bernard'ın belirttiğine göre; Kenneth Clark'ın 1969 yılında yayımlanan Uygarlık adlı kitabında, Egemen ve seçkin bir toplumsal sınıfın üst yaşam kültürü olarak tanımlanmıştır.

² Popüler kültür : Clark'ın tanımladığına göre egemen toplumsal grupların 'alçak' yaşam kültürü olarak adlandırılmıştır

Postmodernist düşünürlerin insana, topluma ve gerçeğe bakış açıları ayrınıt düzeyinde birbirinden farklıdır. Postmodernist düşünce, modernist düşünceden temelde farklıdır. İnsana ve onun çevresine birbirinden başka, karşıt kavramlarmış gibi yaklaşmak, dahası, herhangi bir ayırımdan, sınıflandırmadan kavramsal düzeyde söz etmek postmodernistler için imkânsızdır. Modernist düşünce ise bunun tam tersini yapar: Özneyi nesneden, kişiyi toplumdan, sanat ürünlerini sanatsal olmayan ürünlerden ayırmak gerektiğini öne sürmektedir. Postmodernist düşüncedeki her türlü ayırma ve sınıflandırmaya karşı çıkış, sanatçılarca çeşitli biçimlerde aktarılmaya çalışılır. İmgelerin, sözcüklerin yinelenmesi, parodi, değişik aktarma biçimlerinin aynı yapıtta birlikte kullanılması, anlam birliğini yadsıyan, anlam kayganlığını vurgulayan göstergelere yer verilmesi "postmodernist" diye adlandırabileceğimiz ürünlerde görülmektedir. Negri'nin "*İmparatorluk Manifestosu*" incelemesi, post yapısalcı "yapıbozumun" politik manifestosudur. İmparatorluk, aynı zamanda tüm postmodern/post yapısalcı külliyatın ve birikimin, "yapıbozum"cu bir çözümlenmesi ve yeni bir "sentezi"dir. Negri, İmparatorluk Manifestosun'da bunu verili olan en geniş ve çeşitli bilgi kaynaklarını, gerçeklikleri, teorileri, ideolojileri vs. "yapıbozum"a uğratarak ve kendi öznel dünyalarında "yeni bilgilere", "anamlara" dönüştürerek yapmaktadır. Her tür bilginin, kavramın, teorinin yapısının bozulması, parçalanması ve keyfice yeniden oluşturulması metodun temelini oluşturuyor. Kayacı'ya göre "Negri, İmparatorluk Manifestosu kuramını oluştururken, esasen Postmodernizmin/ postyapısalcılığın ürettiği kavramları, bilgileri ve söylemleri kullanır. Postmodernizmin bilgi ve söylem külliyatını bir kez daha "yapıbozum"a uğratarak, hegemonik (baskın) dili ve toplumsal yapıları yerinden etmeyi ve bunu yaparak çokluğun yaratıcı ve üretken pratiklerinde yatan alternatif bir ontolojik temeli açığa çıkarmayı hedefleyen eleştirel ve "yapıbozumcu" yaklaşımda bulunur". (Kayacı,1992.72) Tüm bilgiler, olgular, fikirler, metinler, söylemler çok anlamlıdır ve bu anlamlar tekil öznel tarafından her zaman yeniden kurulur. Yazarın ifadesiyle "bir" olan "çok" olandır, bir "birçok"tur. Bunun için de, İmparatorlukta her kavram, konumsuz, hareketli, belirsiz bir "yapı"da var olmaktadır.

Postmodernist kuramda sınıflandırma ve tanımlama yoktur, sanat sayılan-sanat sayılmayan yapıt ayrımı olmadığı için de öyle bir estetikten söz edilemez.

Mimaride ve yazılı metinler arasında postmodernist diye adlandırılan yapıtlar genellikle yukarıda belirtilen özelliklere sahip olduğundan, Postmodernizmle bu özellikler arasında bir köprü kurulabilir.

Derrida, 20. yüzyılın ilk yarısından başlayarak kanıtlanmaya çalışılan dilin rastlantısallığı ve gerçeği yansıtmadaki becerisi konusuna yeni bir boyut getirmektedir. Ona göre dil yalnızca kendisini aktarmaz, aynı zamanda düşünce sistemlerini de hem oluşturur hem de onlardan etkilenir. Bilgi aktarmayı ve gerçeği anlatmayı amaçlayan düşünce sistemleri Derrida'ya göre söylemleri kadar rastlantısal, ayrımcı, bölücü ve çarpıttıcıdır. Derrida, görüşlerini Heidegger gibi belli başlı batılı düşünürlerin dil ve kavram üzerine yaptıkları çalışmalardan örnekler vererek kanıtlamaya çalışır. Toplumsal ve kişisel kimliklenme sorunu aslında “kültürel kriz” olgusunun yaşandığı dönemlerde ortaya çıkar. Derrida, Avrupa kültürü üzerindeki krizi, globalleşerek dünyayı etkileyen olumsuzluk olarak vurgulamıştır. Dünya insanlarını yeniden düşünmeye ve sorgulamaya çalışan Derrida, kimliklenme de yeni varoluş düşüncesindedir. Yaşam kültürü içerisinde gittikçe büyüyen sorunları Avrupa kökenli olarak görmektedir.

Derrida, modernist ve postmodernist sanatta yaygın olan durumu açık hale getirir ve 21. yüzyılın estetik bilinciyle hesaplaşmamızı sağlayarak postmodernizmin tersine sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı sorgulamıştır. Derrida postmodernist değildir ve bu anlamda estetik ve estetik olmayanı sistematik olarak sorgulamıştır. Bu yüzden Derrida, Postmodernizmin tarihsel eleştirisini açıklamamız da önemli bir noktada durmaktadır.

Best'e göre İhab Hassan da postmodern teorilerin ilkelerini; yok etme, farklılık, kesinlik, ayrıştırma, merkezsizleştirme, yeniden çıkarma, yapıbozum, tanımlarını, meşruluğu bozma ve parçalama gibi öğeleri, Derridayı destekler nitelikte yapıbozumcu eğilim olarak görmektedir. (Best, 1998:307)

3.2.5 Sanat Yapıtında Yapıbozma

Derrida'nın sanata uyguladığı yapıbozma gelenek, ve krize uyguladığı yapıbozuma paraleldir, öncelikle edebiyat eleştirisi yöntemi olmuş, yapısalcılığın dilbilim söylemlerini yadsımıştır. Akay'a göre "1970'lerde Sanat yapıtının kendi içindeki sorunlarını çıkartan ve bunun tanıklığını yapan bir anlayış ortaya atılır. Metin ve Plastik sanatlar arasındaki ayrışıklığa rağmen ikisi de ortak kaygılar içinde yapıbozma yöntemine paralellikler taşımaktadır". (Akay, 1996:61)

Kahraman'a göre Derrida'nın kişisel bakış açısına göre resim, yazınsal dilin, içine gömülmek istenmektedir ve resim, bir tür kötü yazılmış yazıdır. Kahraman'ın vurguladığı gibi, "Derrida yazınsal dille resimsel söylev ve gerçeklik arasında belli ve somut bir bağ bulunduğunu vurgulamış, resmin dilin eğretilmeli yanında yer aldığını söylemiştir". (Kahraman, 1995:118) Derrida'nın yapıtlarının-yazı ve fark-kaynakları ve erişim alanı açısından estetik bir nitelik gösterir.

Derrida'nın kullandığı stratejilerin çoğu postmodern sanat alanından gelir. Postmodernistler gibi çerçeveyi-sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı- yapıbozuma uğratar. Modernistlerin derinlik ve nüfuz etmeye duydukları inancın yerine yüzeylere yönelik bir bağlılığı içerir. Ahlakiliği, gerçekliği ve tarihselliği giderilmiş sanat anlayışı içerisindedir. Postmodernizm yalnızca sanat içindeki ikicilikleri değil, aynı zamanda estetik kavramının dayandığı temel ikiliği, estetik olan-olmayan, sanat-gerçeklik ayrımını yıkma eğilimindedir. Bu, bir süredir sanat dünyasının kendisi içinde belirginlik kazanan eğilimdir. Örneğin Megill'e göre, "Rosenberg'in *Sanatın Tanrısızlaştırılması* kitabı, Derrida'nın, Duchamp'ın pisuarı ve Christo'nun anıtsal heykelleri gibi estetik gelişmelere düşünsel yada felsefi bir tamamlayıcı sunduğu söylenebilir". (Megill, 1998:440)

Derrida'nın yansıma ve sanat hakkındaki görüşlerine ışık tutan bir diğer okuma ise Kant'a yönelttiği eleştirileri içerir. Kant, kuram, uygulama ve estetiği birbirinden ayırmaktadır. Estetiği, estetik olan ve olamayan diye ayırır. Derrida'ya göre, Kant'ın bu ikili düşünce biçimi akıl merkeziliğe dayanır. Ayaydın'ın vurguladığı gibi, "Derrida, Kant'ın eleştirisinin sanat ve gerçeklik arasında yaptığı ayrımı sorgular ve Kantçı ayrımı radikal olarak yıkar. Sanatı doğadan ayırt ettikten sonra, Kant ancak özgürlüğün özgürlük tarafından üretimine "sanat" adını verir".

(Ayaydın, 2002:39) Esas anlamıyla sanat özgür iradeyi yapıta geçirir ve de aklı eylemlerin temeline yerleştirir. Derrida, sanat kavramının, “akıl olarak özgürlük, toplumsallık, simgesellik ve bilinç olarak varlığa güvence sağlamak amacıyla kurulmuş olduğunu vurgulayarak güzel sanatların toplumsal iletişimi sağlama adına zihinsel yetenek kültürü için elverişli bir temsil biçimi” olduğunu vurgulamaktadır. (Derrida, 1999:85)

Derrida, konuşma-konuşmacı önceliğine göndermede bulunarak bunun batı felsefesi geleneğinden kaynaklandığını vurgular. Bu duruma göre sanatçı ikincil olma özelliğinde, doğa öncelikli gerçeklik içindedir. Derrida edebiyatı krizin Batı geleneğindeki krizle varolduğu düşüncesini taşımaktadır.

Derrida'nın proje merkezinde, sanat alanında pratikle mevcut olan fikirlerin düşünce alanına ithal edilmesi yer almaktadır. Onun çerçeveye yönelttiği saldırının öncellerini Duchamp'ta, sıradan nesnelere malzeme alan bütün modern heykel biçimlerinde, roman-röportaj karışımı yapıtlarda, 1960'ların ve 1970'lerin başındaki sokak tiyatrosunda ve video sanatında görülmektedir.

Fredric Jameson için postmodernizm sanatta bir tarz değil bir hakimiyet durumundadır. Çok sayıda farklı durumda göze çarpan bir dizilimin varlığı ve var oluşuna olanak sağlayan bir fikirdir. Sanatın postmodern işlevi güzel olarak karakterize edilir ve çok uluslu kapitalizmin onun en son çok uluslu kapitalizm bölümünde bir tüketici kültürünün ekonomik çöküş düşüncelerinin ölümü temsil edilir. Faulconer'e göre, “Jameson, Postmodernizmi tarihsel bağlam içerisinde değil, açık bir şekilde ifade eder”. (Faulconer, 1998:18) Jameson, kapitalizmin insanlığın başına gelen eş zamanlı olarak en kötü ve en iyi şey olduğunu ve bunun bir geçiş süreci olduğunu kabul etmemizi istemektedir. Callinicos, “karşı postmodernizmi” postmodernizmin yükselen devrim umutlarını gerçekleştirmek için 1968 entelektüellerinin sosyalist değişimlerinin başarısızlığına bir cevap olarak görmektedir. Post yapısalcı Derrida için kişisel subjektif bir yorumla evrensel ifade arasındaki fark kuramın zenginliğine bağlıdır ve temel bir norm olmaksızın varyasyonların olabileceği sayısız yorumlara da neden olmaktadır. Derrida, evrensel bir doğrunun nasıl evrensel bir düzeyde kabul ettirilebileceğini sormaktadır. Onun için gerçek bir yorum batı metafizik dilinin temel yapısı içerisindeki şifrelerin kabulüyle olacağı düşünülemez.

Derrida, eski tip sofistike olmayan görüşleri eleştirmektedir. Martin Heidegger'in Van Gogh'un resimleri üzerine denemesinde şunu söylemektedir; bir kişi portre üzerinde görüşlerinin ve fikirlerinin hareket kazanıp kazanmayacağını bilemez ama manzara resimlerinde gerçek veya hayali görüşler özgürdür. Beklenmedik saf bir çerçevenin dışında, ilkel doğanın dışavurumu ifadenin büyük özgüveniyle ortaya çıkmaktadır. Derrida, resim gözlemlendiği zaman bulunması gereken tanımlamaların yöntemleri üzerinde durmuştur ve çözüm önermiştir. Şu an Derrida'nın öneri niteliğinde olan bu görüşleri bir eksen niteliğine bürünmüştür. Kesinlik sadece doğruluğu kabul edilmiş olan anlamına da gelmektedir. Anlam yalnızca tanımlanmış ifadeleri tanımlayan bir sembol, dilin tam bir otonomu inşa eden sonsuz bir halka ve saydam bir varlıktır. Derrida, Van Gogh'un resminde gerçek anlam üzerinde Shapiro'nun Heidegger'i tuzağa düşürmeye çalıştığını anımsamaktadır. Cezanne, şunu söylemektedir; "Boyamamdaki gerçekliği sana borçluyum" der ve Derrida bu ifade gerçekliğindeki doğruluğu olumsuzlaştırmak istemektedir. Heidegger, sofistike olamayan düşünceyi kendi görüşlerinde arka planda tutmaya çalışırken, Shapiro Van Gogh'tan onları benimsemesini istemektedir çünkü her iki sanat tarihçisi bu iki fikrin kime ait olduklarını bilmektedirler. Bu görüşlerin sadece kendi sahip olduklarından değil aynı zamanda çevreden ve birbirlerinden ayrılıp çözüldüğünü görülmektedir. Van Gogh, bu yönde resimler yapmış ve onları hümanist bir çerçeve içine almıştır. Ayrı görüş çerçevesindeki Derrida, her ikisinin de ispatlanabilir olduğunu söylemektedir. Böylece bir sanat yapıtının mümkün olabilecek tek bir ölçüde çözümlenmesi değil, çok çeşitli olarak çözümlenmesi söz konusu olmaktadır. (Bayraktarı, 2002:12)

Derrida, Van Gogh'un resmindeki fikir ve görüşlerin Cinderella'nın görüşleriyle aynı zamana uymadıklarının ayrımını yaparak, resmin şehirli prensese veya bir köylüye ait olup olmadığını sorgulamaktadır.

3.2.6 1960'ların Resim Sanatının Yapıbozumla paralellikleri

Modern resim "şimdiye kadar resim kurumunu açıklığa kavuşturan objelerin, durumların, şekillerin, yerlerin, biçimlerin çözülmesi" ile belirlenmiştir. Lyotard bu süreci "resmin çözülmesi" olarak tanımlamıştır. Welsch, Lyotard'ın, bu

çözülme, Adornonun “Metafizik’in batışı modern sanatı doğurdu” tezinin başlangıcı olarak gördüğünü söylemektedir. (Welsch, 1992:5)

19. yüzyılın sonlarına doğru ABD’li tarihçi H.Brooks Adams, dünyanın bilinen düzeninin 20. yüzyıla girmeden önce parçalanmaya doğru yapılanmaya başladığının yargısına varmıştır. 20. yüzyıl, sanat dünyasında yaşanan gelişmeler ve kırılmaların en şiddetli yaşandığı bir dönemin başlangıcıdır. Bu dönemi, R.Appignanesi ve C. Garrart, “Modernizm düşünce çerçevesi içerisindeki pozitif bilimlerin ve sanatın artzamanlı olarak gelişmeleri insanın yaratıcılık alanlarını genişletmiştir. Bu anlamda batı temelindeki düşünce biçimlerinin içerisindeki sanatsal üretim biçim, yöntem ve tekniklerini yeniden tanımlama, uygulamaya ve Sunulamayanın sunulmasına-Soyutlama-(Yücecilik, De Stijl, Kostrüktivizm, Soyut dışavurumculuk, Minimalizm)” olarak bir süreci belirlemiştir. 20. yüzyıldaki birey düşüncesinin gelişiminde avantgard olarak tanımlanabilecek sınırsız örnekler verilmiştir. (Appignanesi, Garrart, 1996:22)

20. yüzyılın ilk yarısından sonra, geleneksel malzemenin terk edilmesiyle geçmiş sanat anlayışının yerine, çağın teknik olanaklarıyla resim dışı üretimin arttığı görülmüştür. Bu dönemde yaratıcı felsefenin sanat çekirdeğini oluşturması nedeniyle yaratılan “sanat akımlarının” yoğunluğu artmaktadır. Bu sanat akımlarının sanat dünyasına giriş manifestoları Batı uygarlığı kaynaklarından alınarak sınırları başta ABD olmak üzere üçüncü dünya ülkelerine yansımıştır.

1960’ların sanat ortamında sanatsal eğilimlerin yoğunluğu artmıştır. Bu eğilimlerin oluşum süreçlerinin içerisindeki sanatçı, mekan, yaşam, düşünce, siyasal yönelimler, değer yargıları, izleyici, birey, metalaşma, algılama, gösteri, dilbilimsel çözümleme, çevre, malzeme , sorgulama gibi olgularla algılama sınırları, imge ve dil ilişkisi, geleneksel sanat kuram ve kurumlarının yıkılmasıyla ve sanatçı/izleyen ilişkisinin yeniden yapılandırılması hedeflenmiştir. Sanat kurumlarının (müze) sanatsal işlevinin, sosyo-politik yapısı eleştirel anlamda tartışılmaya başlanmıştır. Müzenin var oluş nedenlerinin sorgulanması Norbert Lynton’ a göre “modern müzelerin yaratılması ve yapısındaki amaçlar, etkinlikler ve onu destekleyen sistemi sergileyerek sanatın toplumsal yapı içerisindeki yerini kanıtlamaktadır”. (Lynton 1982:348) Alman sanatçı Hans Haacke’nin “Manet Projesi 74” adlı sanatsal etkinliği, sanat yapıtının izleyici tarafından elde edilebilme olanaklarını çoğaltmaktadır. Bunun

gibi Modern Müze projeleri kurumsallaşmış ve katı anlayışa sahip politik düşüncenin yıkılması sürecini oluşturmaktadır.

Bu yüzyılın getirdiği ve insan düşünce dünyasını biçimlendiren olguların başında kalıcılığın reddi, geçmişten kopma çabası ve sanat üretimlerine eklenen bilgi ve küreselleşme aygıtları gelmektedir. Postmodernizm, sanat, bilgi ve küreselleşme politikaları bağlamında ortaya konarak modernizmin eleştirisine yönelik olarak çağdaş sanatın uygulama felsefesine ilişkin bir çok referanslara sahiptir. Post modernizmin var olanı sorgulayan, doğmalara spesifik yaklaşan, geleneği akılla karşıtlayan ve kurallar bütününe karşı duruşu sanatsal üretimin düşünsel yapılarıdaki hızlı değişimlerini gündeme getirmiştir. Postmodernizm, akılsal gerçeğin tanımlanmasının zor olduğunu vurgular. Ayrıca bunları açıklamak ve parçalanarak gelen kültürel yapıları karakterize edilmesini imkansız kılmıştır. Bu bağlamda, bilginin ve sanatın evrensel yapılarını çözümlmek için yorumlama pratiğine dayanan yöntemleri zorunlu olarak açığa çıkartma gereği duyulmuştur. Postmodernizm, kendi içinde oluşan bu yorumlama pratiklerinden biri olan yapıbozuma kaynaklık etmektedir.

Derrida, Platon-Kant metafiziğinin idealize ettiği ve dokunulmazlaştırdığı resimsel gerçekliği yapıbozumcu çözümlemesiyle yeni bir boyuta taşınmıştır. Harvey'e göre "Derrida, kolaj/montaj söylemin birincil biçimi olarak görür. Resim, yazı ya da mimaride biçimin içkin hetorejenliği, yani metnin ya da imgenin alıcılarını ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye teşvik etmektedir. Derrida, alıntılanan her unsuru söylemin dorusallığını kırar ve zorunlu olarak ikili okumaya götürmektedir". (Harvey 1997,67) Parçanın kaynaklandığı metinle ilişkisi içinde algılanması; parçanın yeni bir bütün farklı bir bütünsellik içinde yer aldığı biçimiyle okunması süreklilik yalnızca, parça üretiminden tüketime doğru hareket ederken geride bıraktığı iz de belirir.

Derrida'nın söylemi/nesneyi zorunlu olarak ikili okumaya götüren düşüncesini çalışmalarına taşıyan David Salle, imgenin nereden geldiğine odaklanmanın, resmin içinde birlikte yaşayan imgelerin hayatı bozduğunu belirterek, aynı anda görülebilen iki imgeyi üst-üste resmetmiştir. Salle, imgeleri bir bütün halinde gerilim dolu ve birbiri içinde eritmeden bir araya getirmiştir. Harvey'e göre

“Salle, birbiriyle bağdaşmaz kaynak malzemeler arasından seçmek yerine bunları bir kolaj içerisinde yerine getirir.” (Harvey 1997,65)

Salle, klasik bir yapıtın geniş bir bölümünü lekesele anlamda boyadıktan (silmede denilebilir) sonra üstüne fırçayla başka figürler çizmiş, kolaj ve pentürü bir arada kullanarak çizgisellik/tonalite, soyut/figüratif imgeler bir arada kullanılmıştır. Resimlerde farklı üslup ve resim, katmanlarını üst üste birbirini anlam ve biçim olarak tamamlayan biçimde bir arada uygulamaktadır. (Resim:1)

Sanat yapıtının nedensel olarak, bir parçasının diğeriyle ilişkisi olmayan bir yığın olarak anlaşılabilceği düşüncesiyle resimlerinde parçaların içselliğini ortaya çıkarır. Her parçanın birbiriyle ilişki içinde olduğu nedensellik ilkesiyle resmedilmiş, yaşama derin uçurum olan bir resmi silerek resmin yaşamdaki değişimini yorumlamaktadır.



Resim:1 David Salle, 1989, Kolaj, 60x92cm

Geç modern dönem plastik sanatlar, postmodernizmin geliştirdiği yapı bozmaya 1970’ler de bulaşmıştır. Yapıbozma resmin, heykelin kendi içindeki

sorunlarını, başarısızlıklarını göstermeye çalışan ve bu şekilde iç çelişkilerini ortaya koyan bir düşünce olarak ortaya çıkar. Resmin kendi başarısızlığının tanıklığını yapan bir anlayış ortaya atılır. Plastik sanatlarda henüz çizilmemiş düşünceleri, görülmemiş objeleri bulmaya çalışır. Bu anlamda yapıbozma ve plastik sanatlar arasında ağlar örülmektedir. Bu bağlar dolayısıyla Magritte'nin çalışmalarını yapıbozumcu öğelerinin sınırlarında değerlendirebiliriz. Magritte, izleyene görme, algılama ve düşünme alışkanlıklarını yarattığı karşıtlıklarla yeniden algılamalarını sağlamış, izleyicide beklenmedik izlenimler uyandırmıştır. Yapıbozumcuların parçalara ayırma işlemindeki görüntü/ gösterenler, dilsel/plastik bağıntılarını kurabileceği ortak zemini sağlayarak gerilim oluşturur. Gösterenler/ gönderge ilişkisini (aslında ilişkisizliğini) göstergebilimsel açıdan yeniden düzenlemesi görünür/ görünmez, söylenir/ söylenmez bağlarını ayırarak (yapıbozum) bir çatışma yaratır. Magritte, resimsel düzlem ve yüzeyi sorunlaştırarak farklı imgeyle resimde eşzamanlı olarak sunmaktadır.

Foucault'un "*Bu Bir Pipo Değildir*" adlı kitabında, Magritte, sözel göstergelerle plastik öğeleri birbirlerine bağlar. İmge, metin, benzeyiş ve bunların zemininin eşzamanlı olarak yer aldığı bir kaligram¹ kurar. Harfler, desenle karmakarışık bağıntıya girerek, andırışların çoğalmalarına yol açar. Andırışlar görüntüde belirlenmesiyle "*Bu Bir Pipo Değildir*" (Resim.2) haline gelerek metnin desenle kaçınılmaz ilişki içerisine girmektedir. (Foucault 2002/50) Magritte'nin "*İnsanın Yazgısı*" (Resim.3) adlı yapıtında izleyici-yapıt arasında yaratılan görsel alanın varoluşsal içeriği koyutlanmaktadır. Richard Leppert'in "*Sanatta Anlamın Görüntüsü*" adlı kitabında Jennifer Mundy, "Pencere olarak resim metaforuna burada, bir pencerenin önünde duran şövale resmi imgesiyle somut bir anlatım verilmiştir; aynen yap-boz parçalarında olduğu gibi, resim ile pencere bir araya gelerek sanki pencereden "görülecek" manzarayı tamamlar". (Mundy, 2002:37). Pencereden görülmesi gereken görselliği, Magritte'nin yarattığı resim kapatmaktadır.

1)Kaligram;Focault'un "Bu bir Pipo Değildir"adlı çalışmasında, Mısraları, sözcükleri ve harfleri, konusunun görüntüsünü canlandırarak biçimde düzenlenmiş şiir olarak geçmektedir.



Resim.2; Rene Magritte, “*Bu Bir Pipo Değildir*”,1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64.5x94 cm

Resmin arkasında ne var? gibi izleyicinin imgesinde oluşan bir soruya, pencere olarak resim metaforu yanıtı verilebilmektedir. Pencere formuna dönüşebilen resmin, mekana eklenebilir/ ayrılabilirliği ve resmin sınırlarının dışına çıkarılabilmesi bağlamında yapıbozuma uğratılmıştır.

Derrida’ya göre ressam imgelerin desenlerini çizer, imgeler sözlerle bu yanıya denktir. Ressam da yazar gibi eğretilmelerle, ruhtakileri resmeder, ruhtaki sözcüklere denk düşen imgeleri çizmektedir.

Gombrich’e göre Papa Gregorius Magnus “Yazının okura sunduğunu, resimler okur yazar olmayanlara, yalnızca gözleriyle görebilenlere sunar; bu harfleri bilmeyenler bir anlamda okumuş olur. Bu nedenle, insanlar için resimler, okumaya eşdeğerdedir”. (Gombrich, 1992:95) Burada vurgulandığı gibi Derrida’nın yazı ve resim ilişkisi üzerindeki yaklaşımları Gregorius Magnus’la ilişkilendirmek mümkündür



Resim.3; Rene Magritte, “*İnsanın Yazgısı*”,1933, Tuval Üzerine Yağlı boya, 100x81cm

Derridacı yapıbozum aydınlanma eleştirisine ve bunun yanında sanat geleneğine köktenci bir bakış açısı yoluyla yeni baştan değerlendirmesine katkıda bulunur.

Ayaydın’a göre, C. Norris, yapıbozum yöntemini Postmodernizm ve görsel sanatlar açısından ele alır. Platon’un gerçeklik tanımını bir çeşit yansıtma olarak değerlendirir. Derrida’nın da buna karşıt olarak “idealleştirilmiş” yansıtma tutumunu parçalayan ve sanat, anlam ve gerçeklik arasında bütünüyle değişik bir ilişki imgeleyen, aynı anda her yerde mevcut olan bir yazının etkisini algılamamızı istediğine dikkat çeker. (çünkü okumak, bir sayfanın üzerindeki siyah işaretleri görmek değildir) (Ayaydın, 2002:36) Derrida’dan etkilenerek yapıbozma stratejisini uygulayan sanatçılar arasında Daniel Buren, Dan Graham, Michael Asher, Frank Stella, Joseph Kosuth, Sherrie Levine, Valero Adami, Gerard-Titus Carmel ve Barbara Kruger gelenekselin eleştirisinin geleneksel olandan geçtiğini düşünerek, eserin koşullarını ve işlevlerini görünür kılmaya çalışmaktadırlar. Yapıbozumun eleştirel kavramları arasında olan var olma ve temsil etme ilişkisi çağdaş sanatların

sorunlarından biri durumuna gelmiştir. Temsil etmenin dışına çıkmak isteyen bir anlayış içinde nesneye anlam yükleyen sanatçılar, dolaysız bir biçimde var olan nesnelere kullanarak temsil etme sorununu aşmaya çalışmışlardır. Akay'ın belirttiğine göre, "Plastik sanatların 20. yüzyılın sonuna doğru beliren sorunlarından biri de mekan ve var olma sorunudur. Özellikle enstalasyonlarda, mekanın içine yerleştirilen yapıtın başka mekana taşındığında temsil etme niteliğini mi götürdüğü ya da var olma niteliğini mi sorusudur". Derrida'nın yapıbozma eylemi, plastik sanatların sorununun yapısı içinde gerçekleşmektedir. (Akay, 1996.63)

3.2.7 Kavramsal Sanatın Sınırlarında Yapıbozma

1960'larda kavramsal sanat "dilbilim" ve "nesne"ye dayalı bir etkinlik taşımıştır. Eleştirel bir tavırla, yaşamı, çevreyi, teknolojiyi, sorgulayarak geleneksel sanatın formatlarına etkiye bulunmuştur. Kavramsal sanat kuramsal bir etkinliği, metinsel üretimi nesnelere birlikte ele alması, dil/metin/nesneyi kullanması açısından yapıbozumun sınırlarında düşünülebilmektedir. Sanat nesnesinin metin/yazıyla yorumlanması, görsel yapıtların dil'e duyulan gereksinimi göstermektedir. Yazı bu anlamda düşünceyi belirtmenin en açık yollarından biri olmaktadır. Bu görüşü taşıyan, Art and Language (sanat ve dil) grubu üyeleri, diyaloglar sonrası dil ve metinlerle izleyiciyi düşünsel açıdan zorlamışlardır. Kavramsal sanatın yerleşik sanata radikal bir tavırla karşı çıkışının temelinde Dadacılar ve Marcel Duchamp yer almaktadır. Duchamp, sanat kavramını "özel bir biçimde yaratılmış nesne" düşüncesinden ayırmış, özel bir biçimde yaratılmış nesnenin (resim, heykel) yerine hazır nesneyi koyar, ancak anlam yüklemeyiz. Duchamp sonrası bu yeni nesne yeni bir "dil" olarak kabul görmüş, 1970'lerde göstergebilimin etkisiyle yaygınlaşmıştır. Hazır-nesne ile sanat bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, işlev sorununa dönüşmüştür. Duchamp'ın hazır-nesneyi sanatın görsel bir dil sistemi olabileceğini kanıtlarken, göstergebilim bu yeni dilin algılanmasında yöntemler önermiştir.

Duchamp, pisuarı bir sanat objesi olarak ele alan ve bildiğimiz herhangi bir "Pisuar"ın (Resim.4) altına imzasını atarak modernitenin sanatsal anlamı bağlamında bir devrim yaratarak sanatı ve sanatın fetişistik algılanışını "deconstruct" etmek için

yola çıkmıştır. Duchamp, yapıbozma ve postmodern yaklaşımlarını sanatsal alanlara yansımaları sürecinde pentürden ready-made'lere yönelmiştir. Duchamp'ın ilk "ready made"leri, "sanatın öteki yüzünü" ortaya çıkarmış estetiği sanat nesnesinden ayırmış ve nesnelere büyük serüvenini başlatmıştır.

Pisuarın yapıbozuma'a uğratılmasında Derrida'nın yapıbozması ve Heidegger'in ontolojik hermenötiği arasında kurulan bağla anlama ve yorumlamaya varılmıştır. Akay, Bir objenin yapıbozmasını şu şekilde dönüştürülebileceğini belirtir, buna göre;

Pisuarın → dekonstrüksiyona dönüştürülmesinde,

Kaynak. → Duchamp'ın Pisuarı+ Sanat Objesi + (Dekonstrüksiyon)
Sanat objeleri + sonrakilerin dönüştürebileceği durum gibi sıralama da Pisuarın içinin parçalara ayrımları gösterilmiştir. Yapıtın nesne olarak kavram haline sokulması, çözümlenmeler ve anlam farklılıkları yapıbozma yöntemini belirleyen öğeler olarak görülmektedir. (Akay,1994:78)

Duchamp, bir pisuarı sanat yapıtı olarak nitelendirdiği anda, Platon'dan beri devam eden estetik düşüncesi çok önemli bir kırılmaya uğramıştır. Bu yüzyıl içinde, ikinci yarısında ortaya çıkmış olan bütün sanat akımlarında kendisini göstermiş, minimal ve kavramsal sanatla da ayrıca yepyeni düzeylere ve düzlemlere taşınmıştır.

20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış olan estetik dönüşüm ve arayış bu sürecin içinde başka bir boyut içermektedir. Çünkü Duchamp 'la birlikte başlayan modernist tavır, geniş ölçüde rasyonalite temelinde, ussallık temelinde oluşturulmuş bir estetiği sorgulamıştır.

Ussallık bağlamındaki eleştiriler, modernitenin kurumlaşmaya başladığı 1789 sonrasında kendisini gösteren pozitivist modelin bir eleştirisidir. Bu noktadan bakınca da, bugün eğer bir estetik sorunundan hâlâ söz ediyorsak, bu bir yerde usun, aklın, her şeyin üstünde kalan totaliter yaklaşımına dönük ciddi bir eleştiri kategorisidir. Foucault'nun büyük katkısını şurada aramak gerekir Modernite sonrası bu eleştiri düzlemi, yeniden beden politikalarının keşfini getirdi ve yeni bir estetik de ancak bunun içinden ortaya çıkmaya başladı. Dolayısıyla biz bir tür yapıbozumcu, bir dönemden geçiyoruz ve bu dönem bize temel olarak mekân politikaları, kimlik politikaları ve beden politikaları bağlamında geliyor. Bunlar da klasik rasyonalite'nin, Kantçı anlamdaki bir rasyonaliteyle aşıldığı bir kat yeri olarak yansıyabilir. O nedenle yeni bir estetik bugün özellikle beden ve kimlik üzerinden üretilmektedir. Estetiğin, aslında geniş ölçüde Kantçı, aşkınsalcı estetiğin yitimi ve estetiğin özellikle beden politikaları üzerinden sekülerizasyonuna dayanan bir süreçtir.

Endüstri toplumunun anonim üretimini hazır nesne olarak kullanan ilk sanatçı Duchamp'tır. Ama Duchamp ne anonim olanı yüceltme peşine düşerek ne de anonim olanla bir hesaplaşma içine girmektedir. Yüzyıl başının sanat üretiminin *statuquo*'suna baş kaldırmıştır. Böylelikle Duchamp'ın hazır nesnelere modern sanat koleksiyonlarının en değerli parçalarına dönüşerek müzelerin baş köşesine yerleşmiştir. Hazır nesne Duchamp için yalnızca bir araç olmuştur. Duchamp'ın hazır nesnelere yüzyılın ikinci yarısındaki çağdaş sanat üretimiyle birlikte yeni anlam katmanlarıyla donanmış ve öncü bir konum kazanmıştır.

Yapıbozum, disiplinleri ayırmak karşısında metne ait analizler için geliştirilmiş önemli bir araçtır. Yapıbozma, derine doğru geleneksel batı sözmerkezcilik, okuma metinlerini, kavramlarını, geleneksel ve hiyerarşik yapıları reddeden tarzı sorgulayan kendi metni grammatoji’de Derrida tarafından geliştirilmiştir.

Batı kültüründe “Varlık ve yokluk” genellikle birlikte kullanılıp, felsefi oluşumların içinde bölünmüş ortak olarak sunulmaktadır. Yapıbozma, varlığa yokluk üzerinde bir ayrıcalık oluşturmaz. Daha doğrusu, bu ikilik metnin tanımlanan özelliğinde neyin eksik olduğunu ve eğer bu eksiklikler yoksa neyin var olduğunu göstermek için ayrılmıştır.

3.3 YAPIBOZUMCU EĞİLİME SAHİP SANATÇILAR

3.3.1 Joseph Kosuth

Yapıbozmanın eleştirel tavrı, differans (ayrışma) var olma ve temsil etme ilişkisini çağdaş sanatların sorunu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çağdaş sanat dilinin anlaşılabilirliği yani yeni sanat dilinin anlamasının zorluğunu vurgulayan Kosuth; sanatçının önermelerinde özel kodlarla işlendiğini, bununla birlikte morfolojik insanın yardımıyla yapıtın kodlarındaki çelişki ve anlamlar arasındaki mekansal ayrımlardan yola çıkarak sanat üzerinde yapıbozmaya uğratılabilirliğini belirtir. Kosuth, sanatının mekansal-zamansal olduğunu belirtir. Sanatın plastik, görsel ve duyuşsal var olması söz konusu edildiğinde, differans kavramı öne çıkmaktadır. Differans var olmayanın temsil edilmesi olduğu gibi, Kosuth'un sanatı var olmayanın plastik olarak temsil edilmesiyle ilgilidir. Kosuth, kamu reklamlarının, özel mekanlarla hiyerarşisini göstererek, çelişkiler ortaya koymakta ve kamu/özel mekan ikiliğinin ilişkisindeki hiyerarşiyi yapıbozuma uğratarak, ikisini de göstermek istemektedir.

Kosuth, yapmış olduğu çalışmalarda yazı ile resim arasındaki ilişkiyi ters yüz eder. Kosuth'a göre malzeme düşünceler ile ilişkilidir. Bu malzeme Derrida'nın vurguladığı ilişkidir. Bu ilişkileri belirleyen ise arzu biçimi olarak işi kurmaktır. Yapıbozma ve yapıyı kurma sanat eserini gerçekleştirmekten geçer. Kosuth, sanatında anlamları inceler, yapıbozmaya uğrayarak kimliksizleştirir. Sanatı idea olarak ele alan Kosuth, gündelik hayatın içindeki dil ve ideolojik teslimiyetin çelişki ve hiyerarşisini yapıbozma eylemi içerisinde yayar. Akay'ın belirttiğine göre, "Kosuth, 1970'li yıllardaki sanatın biçim ve anlamının yok olmaya başlaması sorunsalı içinde, sanatın piktüral biçim olarak başarısızlığını ortaya koyarak, sanatın dışından gelen ama sanatı yeniden canlandırmayı amaçlayan eylem içerisine girerek, gerçekleştirmeye ve görünür kılmaya çalıştığı yaklaşımı Derrida'nın içerisi/dışarısı ilişkisine yansımaktadır." (Akay, 1996:66) Kosuth, için sanatçı olmak, sanatın doğasını sürekli sorgulamak demektir. Sanatın işlevi neden görüldüğüdür? Sanatı bir eğilim ya da üslup olarak görmek, sanat yapıtının yalnızca biçimsel özelliklerini görmek demektir.

Kosuth, çağdaş sanatın önermelerinde sanat yapıtının eski kodlarıyla yeni sanat dilinin anlamasının zorluğunu vurgulayarak sanatçının önermelerinin özel kodlarla işlendiğini ileri sürerek kodların çelişki ve anlamlar arasındaki mekansal ayrımlarından yola çıkarak sanat eserini yapıbozmaya uğratmaktadır. Formalistler tarafından “sanatta yenilik” olarak algılanan yeni kodlarla işlenen sanat yapıtı, yeni dili aramakta olan kodları araştırmaktadır. Çünkü bu kodlar arasındaki çelişkilerin ortaya çıkarılmasını göstermek demektir.

“Dil”e dayalı kavramsal sanatın savunucusu Kosuth’un amacı L.Wittgenstein’in çözümsel/dilsel felsefesine bağlanmaktadır. Kosuthla birlikte Robert Barry, Douglas Hoebler, Michael Baldwin, Charles Harrison, Ian Burn, Lawrence Weiner ve On Kawara gibi kavramsal sanat ve dil grubu, dilbilimsel açıdan sanatı çözümlenmeyi amaçlamışlardır. Sanat ve dil grubu üyeleri, kavramsal sanatın gösterme biçimini yalnızca yazılı/sözlü metinler, belgeler, istatistikler ve fotoğraflarla sınırlı tutmuşlardır. Bu uygulamalarında Wittgenstein’in “anlam kullanımdır” ifadesinden, dile yüklediği işlevinden ve indirgemeciliğinden yararlanmışlardır. Geleneksel dil kodlarını algılayan izleyici yaşadığı algılama karışıklıklarında dil sorunlarına karşın yeni dili aramakta olan Kosuth’un önerdiği dil, yeni kodların çözülmesinden yani yapıbozmadan geçmektedir. Bu kodlar arasındaki çelişkilerin ortaya çıkarılmasıdır.

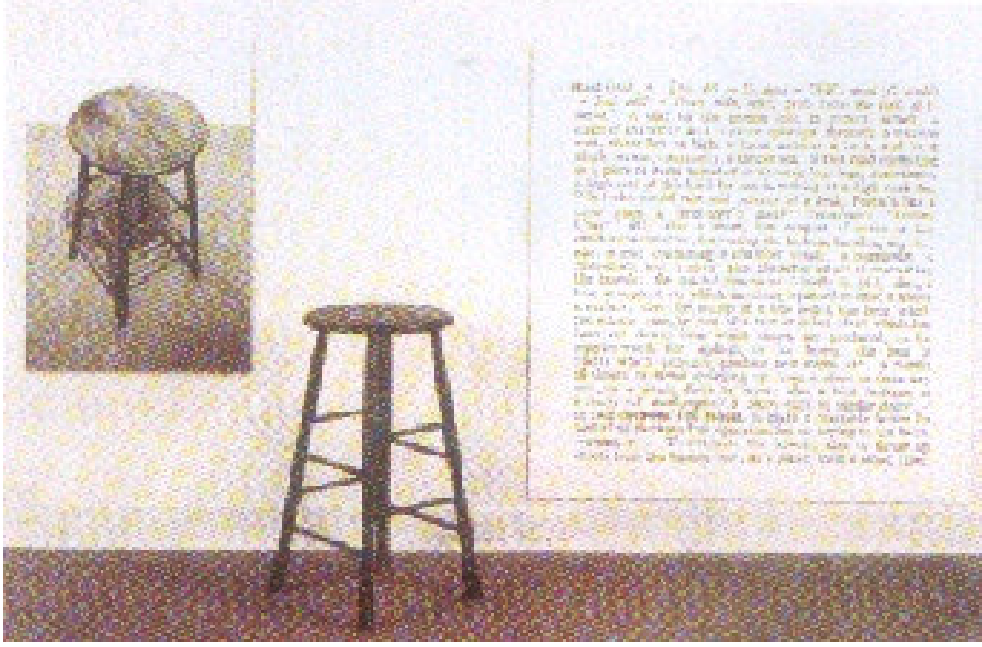
Kosuth, “*Söylenmeyen Oyunu*”, (Resim.5) adlı çalışmada, sanatın ve dilin etkinliklerini ortaya koymak amacıyla, anlambilimsel dizgeleri karmaşık önerme biçiminde düzenlemektedir. Farklılıkları çağrıştıran metin ve imgeyi nesnenin biçimbilimsel benzerliklerini, onun anlamı olarak tanımlanmasının yanlışlığını göstermektedir. Derrida’nın plastik sanatların kavramsallaştırılmasında görünen ve yazılanın anlamını araştırması Kosuth’un çalışmasındaki yazıda yapısal olarak bulunmaktadır. Çalışmada, duvar yüzeyine monte edilmiş numaralandırılmış levhayla ve diğer nesnelerin görsel olarak temsil etme ve var olma ilişkisini kurmuştur. Görünen ve yazılan bu ilişki yapıbozuma uğratılarak ters yüz edilmektedir. Kosuth’un sanatı idea olduğu görüşünün önermesinde, çerçevelenmiş kodların arasında yaratılan çelişki ve anlamlarındaki mekansal ayrım yapıbozumu düşündürmektedir.



Resim.5: Joseph Kosuth, “*Söylenmeyenin Oyunu*”, 1989. Installation

Gerçekçi sanatın anlamı üzerinde yapıbozma bulunan Kosuth, gerçekçi sanat anlayışının, dil ile ilgili olduğunu ve önermesindeki sentetik anlayışın gerçek dışı olanı da içerdiğini gösterir. Kosuth, kavramsal sanatın yeni bir dili kullandığını, bunun yeni bir resim türü olduğunu vurgular. Dil+sanat bu kavram sanatın alt yapısı olarak algılanmaktadır. Yazıyı, pentürün temsiliyeti olarak ele alan Kosuth, Platondan beri var olan hiyerarşiyi, kavramlar ve terimler arasındaki ayrılıkları üretmek mekansal mesafeyi yapıbozuma yönelmektedir. Burada, geleneksel olan temsil etme eylemini Derrida'nın temsil farkları ve karşıtlıklarının olabilirliği görüşünü yorumlayarak anlam kazandırmaktadır. Kosuth'un geleneksel sanatı yıkmaya düşüncesini, kesin yorumlara dayanarak “*Üç Tabure*” (Resim.6) çalışmasını gerçekleştirmiştir. Germaner'in vurguladığı gibi “Bu çalışmada, taburenin gerçeği, fotoğrafı ve tabure sözcüğünün tanımı bulunmaktadır”. (Germaner, 1997:51) Üç tabure çalışmasında, görünenin ve yazılanın anlamında, yapısal olarak resimde saklanan yazı bulunmaktadır. Taburenin gerçeği, resmi ve sözlük anlamının yer aldığı çalışmada, gerçek, temsil ve anlam arasındaki çelişkinin ortaya çıkartılarak, kodlarının çözümlenmesi yapıbozumu gerçekleştirmektedir. Kosuth'un, linguistik

yapı ve nesnenin analiziyle ilgilenmiştir. Çalışmalarını soyut kavramlar düzeyinde sürdüren sanatçı, sanatı dil açısından yorumlamıştır.

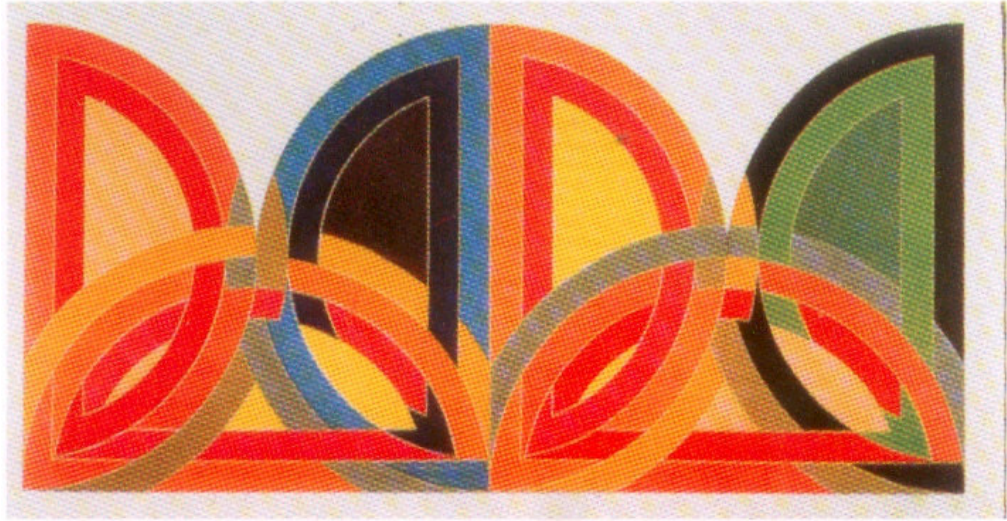


Resim.6: Joseph Kosuth, “Üç Tabure”, 1965. Karışık Teknik

3.3.2 Frank Stella

Frank Stella, resmi istediği biçime dönüştürebileceği obje olarak gördüğünden L, T ve U biçimli, renk şeritleriyle çalışmanın dış şeklini belirleyerek resim merkezin oynadığı ontolojik ve psikolojik rolü terk eder ve geleneksel resmin normlarını belirsizleştirir. Geleneksel resimde, merkezin yeri ve derinliği belirlenmekte ve kompozisyon kurulması sağlanmaktadır. Stella'nın sanatında merkez, kurucu öge olmaktan çıkar ve yanılsama yaratan öğeler, mekan üzerinde dağılır. Çünkü mekanın tanımlanmasında alternatif ilişkilerin ilkelerini belirleyerek, kökenin dışında etkilidir. Köken dışılık Derrida'nın diferans ve ek kavramında aldığı sorunsalla ilintilidir. Stella'nın mekan sorunsalında parçalanmış öğeler, diğerleriyle birlikte ve diğerlerine karşıt olarak dengeyi tutarlı hale getirmektedir. Burada sanatçı, merkezden koparak sözmerkezçiliğini parçalayarak ayrıntıların çıkardığı dengeyi bozmaktadır. Yapıbozum, bu düşünce çevresinde, biçimi yadsıyan bir düşüncenin

sonucu olmaktadır. Akay'a göre, "Stella, mekan sorunsalına parçalanmış öğeler, diğerlerine karşı olarak dengeyi tutarlı hale getirir. Stellanın 1963'te yaptığı "Düzensiz Poligonlar", yadsıma ve içine alma oyunlarının sürekli bir şekilde oynandığı yapıbozma dinamiğinin bütünlüğü içinde odaklanmıştır" (Akay, 1996:75). Stella, düzensiz poligonlar serisinde geometrik formların sınırlarını yıkmıştır. Stella, "Taht-ı Süleyman", (Resim.7) çalışmasında, "sert kenar" eğilimiyle, kenarları sınırlandırılmış renk yüzeleriyle parçalara ayırmıştır. Resimde çerçevesinin içerisi/dışarısını sorunsallaştırması, biçimin yapısındaki belirleyiciliği sarsıntıya uğratmaktadır.



Resim.7:Frank Stella "Taht-ı Süleyman", 1967,Tuval Üzerine Yağlı Boya.90x120cm

Stella hiçbir şeyin aynası olmak istememiştir. "hiçbir karmaşa olmaksızın bir fikri tüm açıklığıyla" göstermek istememektedir. Stella, resmin düşünsel olarak kendi kendine yeten bir yapı olduğunu vurgulamaktadır. Stella'nın resimleri nihilist, ruhsuz, "insansızlaştırılmış" olarak da nitelendirilmiştir. Germaner'e göre,

"Stella, soyut olmayan ancak yüzey üzerindeki tüm elemanlardan uzaklaşarak anlatım yollarını daraltmıştır. Keskin simetri ve strüktür kullanarak 1960'larda kenarları kesilmiş yapıtlar üretmiştir. "Biçimlendirilmiş tuval" adlı çalışmasında tuvalin çerçevesi iç çizgi strüktürüne uymaktadır. Resim biçimsel kompozisyona bağlı olmaksızın, düzenle bütünleşmiştir. Tuvali dikkörtgen

biçiminden ve durağanlığından kurtararak, anıtsal geometrik biçimler arasındaki ilişkilerle dekoratif anlayışa yönelmiştir". (Germaner, 1997:38)

Stella mantıksız olanı, illüzyonu, anıştırmayı reddederek anlamın yerine yenilemeyi, kişisel olmayı ve simetriyi savunmaktadır.

3.3.3 Dan Graham

1960'lı yılların ortalarından bu yana, Dan Graham çağdaş kültür sistemlerinin tarihi, sosyal ve ideolojik fonksiyonları üzerinde çözümsel söylemlerle sanat teorileri üretmiştir. Mimarlık, popüler müzik, video, televizyon, makale, performanslarda, mimari ve heykelde dizayn araştırmaları yapmıştır.

Graham, 1970'lerde film ve video kullanmaya başlayarak, tesisatları yaratma ve performans mekanizmaları, objektiflik ve sübjektiflik, kamu ve özel, izleyici ve oyuncu içinde algılanabilir ve psikolojik araştırma izleyiciyi etkin şekilde çekmiştir. Uzayın yeniden yapılandırılması, zamanın ve izleyicinin, görüntü fenomolojisinin bir yapımı içinde yeniden yapılandırması onun erken kuramları sık sık mimari boşluklar içinde kapalı video sistemlerini içine almıştır.

Televizyonun sosyal etkileri üzerinde odaklanan kuramlarda, resmi ve özel bakış boşluklarındaki şeffaflık gibi Graham, pencere ve ayna benzerliği içindeki mimaride videonun semiotik fonksiyonunu tarif etmektedir. Graham aynı zamanda, punk müziği, halk mimarisi, varoşlar gibi çağdaş sosyal olayların kültürel ideolojilerini araştıran, eleştiriler yazmıştır.

Graham 1970'lerde, işlevsel mimariye göre yaptığı çalışmasında bedensel uyum ve psikososyal oluşumlara değinmiş her iki konunun sosyal etkileşimiyle ilgilenmiştir. İşlevsel mimari mekan içerisinde, yapıbozum düşüncesine odaklanmış video gösterileri yapmıştır. Boşluk/Kalabalık, içerisi/dışarısı, tekil/çoğul gibi ikili karşıtlıkları üzerinde yoğunlaşarak görselliğe taşımıştır. Mekan içerisinde temsil etme ve var olma arasındaki ilişki yapıbozum eylemiyle ters yüz edilmekte, izleyici dışarıda (var olmama) bırakılarak sorun haline bilinçli olarak getirilmektedir. (Resim:8)

Minimalist ve neomarksist bir geçmişten gelen Graham, yapıtların anlamlarını bilerek zor algılanır şekle sokmaktadır. Bir ya da bir çok değişik stilin

elemanlarını bir araya getirir ve onları yabancılaştırır. Graham, yapıbozumcu bir mimariden yapıbozumcu Kavramsal sanata giden yolda bir eserin anlamını tanımlayıp sonradan değiştirmekle eserin temel anlamını açığa vurmaktadır. Graham bir çok çalışmanın öğelerini, yeniden düzenleyerek yabancılaştırır ve gözleyen görünüşte güveli olan geleneklerin altında yatan gerçeği farklı kavramaya başlamaktadır.



Resim.8:Dan Graham. “Video Gösterisi Tasarısı”, 1970, Installation

Graham “Video-mimari-televizyon” adlı bir denemesi yayınlamış, Stocholm, Paris, London, Oxford, Chicogo ve Avusturalya ve Amsterdam gibi bir çok yerde çalışmalar yapmıştır.

3.3.4 Barbara Kruger

Yapıtlarında reklam dünyasıyla yaşam arasında ilişki kurmaya çalışan Kruger, reklam panoları üzerine, sloganlar ve çeşitli bildirilerden aldığı ifadeleri bir araya getirerek yeni anlamlar yaratmıştır. Yapıtlarında politikaya, marjinalliğe,

egemen güç/ ezilen kitle zıtlığına dikkat çekmiştir. Amacı bireye kim olduğunu söyleyen güçlerin rolünü değiştirmektir. Büyütölmüş reklam panoları, çevreye müdahale eden mimari yapılar ve çevresel projeler geliştirmiştir. Erzen'e göre, "Kruger çalışmalarında mekanın iç ve dış boşluklarında yazıyı kullanarak yapıbozma eğilimini sergilemektedir". Derrida'nın postmodern düşünce içerisinde geliştirdiği eleştirisi, Kruger'in çalışmalarına yansımaktadır. Yapıtlarına "Erken ölüm teknolojisi", "Veba üretimi" ve "Salgın Hastalık İnkarı" gibi sloganlar kullanmıştır. (Erzen, 1997:1063)

Çalışmada, bir kadının üzerinde Kruger'in erkeğe olan ilgisini feminist eleştirisi çerçevesi içerisinde belirttiği slogan, düşünceyi güçlendirir ve destekler. Çalışmalarının birinde bir rezalet görüntüsü içerisinde kafasını ipe asan bir kadın vardır. Böylelikle güzellik ve güveni isteyen dünyayla çelişkiyi ortaya koyar. Bu imajların içinde, Kruger kesin olan temsilleri yıkmayı ve farklılıkları ve temsilleri yok etmeyle ilgilenmiştir.



Resim.9: Barbara Kruger, "Üç Oda", 1996, Installation

Kruger, sergide oluşturduğu "Üç oda" (Resim.9) çalışmasında, izleyiciye güç ve saldırganlığı yansıtan, kitle iletişimini ortaya çıkarmıştır. Kalabalığın gürültüsünü göstermek için, odada siyah-beyaz bir panoramik gösteri biçiminde sunmuştur. Kare, ilan panoları, başından kesilerek alınmış fotoğraflar ve kendi alışılmış sloganlarını sergilemiştir. Kruger'in Batı Metafiziğinin sosyal ilişki kültüründe olan şiddet hiyerarşisini yansıtmaya düşüncesi, Derrida'nın politik duruşuyla irtibatlandırılabilir.

Kruger'in çalışmalarına taşıdığı bu duruşun temelinde gerçekte Batı Metafiziğinin görünüşünün gerisindeki dışlama, bastırma, marjinalleştirme ve asimilasyon uygulamalarını gizleyen 'dil politikasına' karşı olan yapıbozma düşüncesi yatmaktadır.

3.3.5 Daniel Buren

Daniel Buren, 1968'ten sonra sanatı en yalın biçimlerle aza indirmiş, sanatı öykücülük ve duygusallıktan arındırmaya çalışmıştır. Çalışmalarında içinde buldukları çevreyle karşıtlıklar yaratarak kavramsal etkiler elde etmiştir. Sanatı sorgulama amacı güderek dikkati sanat nesnelere mekanın kendisine çekmeyi ilke edinmiştir. Rona'nın vurguladığı gibi, "Yerleştirme niteliğinde uygulamalar yapmıştır. Sanatçı New York'ta 1970 yılında "Kavramsal sanat ve Kavramsal Durumlar" sergisine katılmıştır. Çalışmaları arasında, Kraliyet Sarayı-Paris, Süleymaniye İmaret-i-İstanbul yer alır". (Rona, 1997:302)

Buren, Modern Sanatlar Müzesi'nin bahçeye bakan dış duvarına Stella'nın siyah şeritli kompozisyonuna benzeyen çerçevesiz "resimler" yerleştirmiştir. Giderer'in belirttiği gibi Crimp'e göre Buren, "bu çalışmada yapıtın anlaşılabilirliğini görünür kılma işlevini araştırmaktadır ve şu soruları sormaktadır. Bir resmi görmeyi olası kılan şey nedir? Onun temsil ettiği koşulların altındakiler mi? Bu resmin sonu mudur?" (Giderer, 2003:65) bu sorularla sanatın doğasını olduğu kadar sanatın işlevini araştırmıştır. Buren, gerici bulduğu her sanat formunu yıkmakta ve kendi sisteminin yayılmasına olanaklar sağlamaktadır. Sanatçı, en farklı konuları, müze dışında sergileyerek, müzenin kültürel rolünün ne olduğunu sorgulamaktadır.

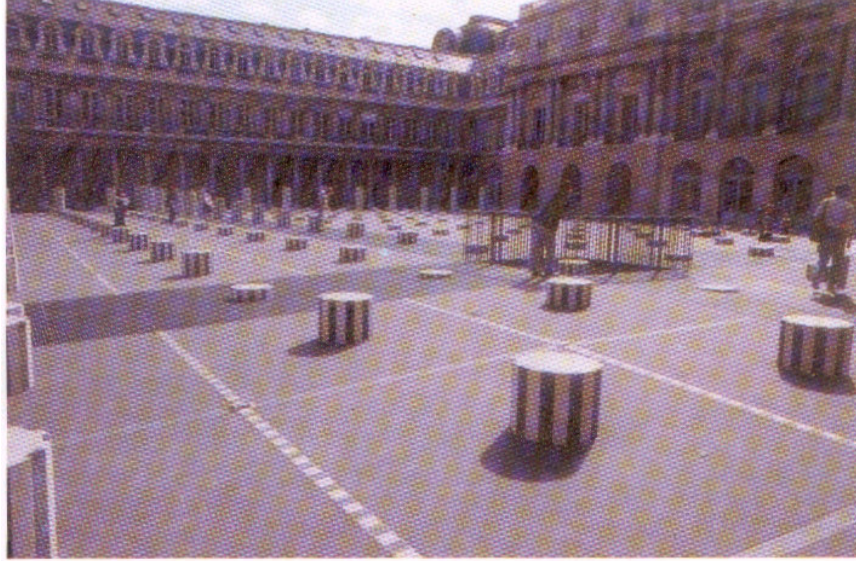
Shiner, "*Sanatın İcadı*" adlı çalışmasında Buren'in "Paris'in ortasındaki 18. yüzyıldan kalma Palais Royale'in hemen arkasındaki beton zeminli avlunun farklı noktalarına, imza olarak kullandığı çizgili desenlerle süslenmiş farklı yüksekliklerde bir sürü sütun dikmiş olduğunu" belirtmektedir. (Shiner, 2004:445) Kamuoyuna danışılmadan tasarlanmış ve ilk başlarda çokça tartışılmış olsa da Buren'in "*Sütunlar*"ı (Resim.10) sadece etrafındaki yapıların neoklasik mimarisini yankılamakla kalmıyor. Aynı zamanda yetişkinler alçak sütunlar üzerinde oturur ya

da ayakta dururken çocukların sütunlar arasında koşup oynadıkları oyun mekanı haline gelmiştir. Sütunları yalnızca etraftaki kolonlarla uyum sağlayacak ve alçak avlu boşluğunu açığa çıkaracak bir anıtsal heykel olarak değil aynı zamanda oturulacak ve üzerine oturan kişileri “canlı heykellere” dönüştürecek bir ortam hazırlamıştır.

Buren, eserinde Derrida'nın yapıbozumun politikasını ortaya koymak tadır. Çalışmanın iç ve dış sınırlarını belirtirken Derrida iç ve dış arasındaki alanı sorgulamaktadır. Perergon, dış, tuhaf ve sıra dışılığı belirtirken sanat çalışmasında tamamlayıcı bir öge olmaktadır. Derrida buna “parçalanabilir parçalanma” demektedir. Buren içinse alan ve anonim serileridir. Derrida, parergon'u bir binanın ön yüzünü ve kolonlarını örnek vererek açıklamaktadır. Çerçeveyi oluşturan şey, gereğinden fazla miktarının dış tarafındaki basitliği değildir. Ergon'un iç yokluğunu oyan yapısal bağ olarak parergon'un bütünlüğünü oluşturmaktadır.

Buren'in çalışmaları, sosyal içerikli, politik, özerk olarak geleneği ret etmiştir. Sanat oluşumunu sanatın tarihi tanımlaması içerisinde gerçekleştirerek, kutuplar arasında hareket noktası oluşturup Derrida'nın çerçeve ve yazı kavramlarını çağrıştırır. “*Parergon*” (çerçeve) (Resim.11) edebi olarak sanat eserinin dışında ve ötesinde bir terimdir. Derrida parergonu Kant'ın istediği gibi bir yüzeyi ergon'un uygun vücudundan sadece ayıran değil, aynı zamanda eserin asıldığı duvardan yada bir heykelin ve sütunun dikildiği boşluktan ayırmak eğilimindedir. Parergon, diyalektiktir, içeride/dışarıdadır, çerçeve veya sanat eseri arasında gerekli bağlantıdır.

Yenişehirlioğlu'na göre, “ Bir sanat yapıtı özgürlüğü çerçevesinde bulunduğu sınırlı gerçek zamanı ve mekanı aşarak parergon'dan ergon'a yani sanat yapıtını çerçeveleyen çizgiden çıkılıp salt sanat yapına varılmaktadır”. (Yenişehirlioğlu, 1993:87)



Resim.10: Daniel Buren, “Sütunlar”, 1985-86, İnstallation

Buren, sanat yapıtını (ergon) kendine özgü anlatımının ötesine götürerek estetik çözümlene ve irdelene çerçevesinde kendinde-sanat yapıtını kendi özgün ifade birliğinin dışına çıkartmaktadır. Bu noktada sanat yapıtı kendinde-sanat yapıtı olmadan çıkıp parergon’dan ergon’a geçişı, sınırı aşıp sınırsızlığa, zaman ve mekandan öte’ye varışa ve epifenomen den fenomene geçmektedir.



Resim.11: Daniel Buren, “Parergon”, 1989, Karışık Teknik.70x70cm

Terranova, “Buren’in düşüncesinin ötesinde Derrida, parergon’u ergon’un uygun vücudundan ayıran yüzey olarak hareket ettiğini” (Terranova 2002:3) söylemektedir.

3.3. 6. Robert Rauschenberg

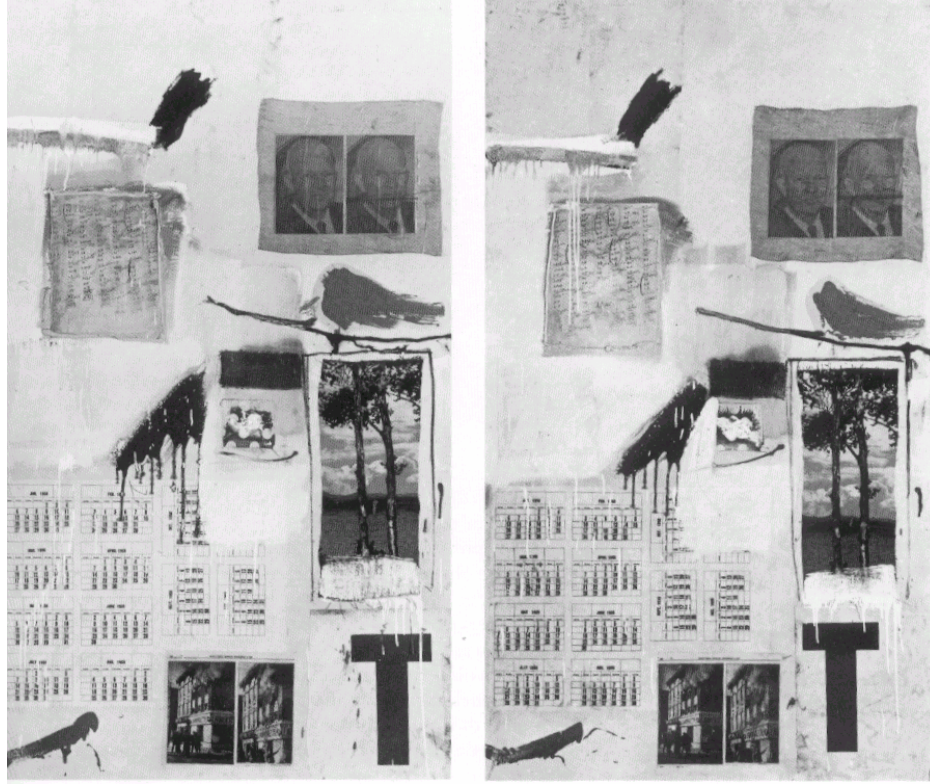
Modern sanat geleneğinde görüntünün yeniden yapılanışının organik unsuru olarak ortaya çıkan kolajı, Schwitters’ten sonra ikinci kez sorgulayan Rauschenbergdir.

Harvey’e göre “Rauschenbergi, postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan olgu onun imgeleri, görüntüyü içeren yüzeye fotoğrafik bir orijinali eklemesidir”. (Harvey 1997, 72) Fotoğrafik gerçeklikle, doğalcılığa karşı olan kompozisyon düşüncesini birleştiren anlayış, kopukluk-çoğu zaman günlük gerçeklikten alınan nesnelere doğrudan yapıtta kullanılmasıyla ortaya çıkan bu uyum modern sanatın dilinin geleneğinden sayılmıştır. Burada yaratılan özne yerini daha önceden var olan imgelerin mülk edinilmesine, alıntılanmasına, parçalanmasına ve tekrarlanmasına bırakmaktadır.

Rauschenberg, *Factum1-2* (Resim.12) de, çalışmasında içgüdüsel hareketle oluşmuş resmin saflığını irdelemektedir. Germaner’ göre sanatçının burada göstermek istediği, “soyut dışavurumculukla bir anlık izlenimi veren etkinin bilinçli, mekanik bir uygulamayla da olabileceği ve yaratıcı bir anın içgüdüsel bir ürünü olması zorunluluğun bulunmadığıdır. Rauschenberg, resmi yaşam ve sanatla aynı çizgiye almayı önermektedir.” (Germaner, 1996.14) Bu amaçla imgenin dışındaki her türlü kaynaktan yararlanır.

Lynton’a göre “Rauschenberg, ödünç alınmış imgeleri, fotoğraf ve takvimlerde gördüğümüz mekanik amaçlı işaretlere karşı gelir. Anlam bildiren *Factum1* de kullandığı işaretleri önemsiz sayarak *Factum2* de yenileyerek” (Lynton 2004;285) izleyiciyi ikili okumaya götürerek kabul ettirmeye çalışmaktadır. Sanatçı burada, Derrida’nın da kabul ettiği yapısalci yaklaşımdaki anlamı, gösterenin ve gösterilen ilişkisinin sonucuna yaklaşır. Gözlemek, etkileşimde bulunmak olduğu için anlam yapıları gözleyeni de içermektedir. Derrida’nın kolajı söylemin birincil

biçimi olarak görme eğilimi, Rauschenberg'in özneyi parçalayarak yapıbozuma uğratmasına yansımaktadır.



Resim.12 Robert Rauschenberg, "Factum 1,2", 1958, 157,5x90cm, Kolaj

3.3.7 Sherrie Levine

Levine, modernizmin kutsallaşmış kavramlarını irdelemiştir. Çalışmalarında Kruger'le birlikte feminist yansımalar görülmüştür. Sanatın tarih, bellek ve kültürle ilişkisine Kandinsky, Maleviç, Leger, Rodçenko gibi sanatçıların çalışmalarına göndermeler yapmıştır. Levine çalışmalarında Yapıbozmacı yaklaşımlar göstermiş, Heidegger den etkilenmiştir. Van Gogh'un ayakkabılarından yola çıkarak kendi ayakkabı çalışmasını, üst/alt, kapalı/açık ve bilinçli/ bilinçsiz gibi karşıtlıkları iki farklı imgeyle sunmuştur. (Resim.13-Resim.14)

Levine, 1980 den beri ünlü sanatçıların çalışmalarının (Walker Evans, Edward Weston, Constantin Brancusi, Duchamp ve Van Gogh) yeni versiyonlarını

yaparak ve yeniden fotoğraflayarak onlara değişik anlamlar yüklemiştir. Levine, sanat dünyasında dikkat çeken kadın sanatçı eksikliğini vurgulamak için, 20. yüzyılın başlarında yaşamış önemli kadın sanatçıların eserlerini temel alan yapıtlar üretmiştir.



Resim.13: Sherrie Levine, “*Van Gogh’un Ayakkabıları*”, 1977, Fotoğraf



Resim.14: Sherrie Levine, “*Van Gogh’un Ayakkabıları*”, 1977, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Modern sanat tarihinden önemli eserleri yeniden keşfetmek ve sahnelemekle modernizm gerçekliğini vurgulamıştır. 20. yüzyıl sanat eserinin özerklik ve orijinallliğini, Levine yeniden yaratılmak üzere biçimlendirmiş ve

nesnelere çalışma kavramını sanata tekrar yönlendirme yoluyla daha da genişletmiştir.

Crimp'e göre, "Levine'in, Van Gogh'un ayakkabılarına yaptığı gönderme, ileri modernizmin öngördüğü ifadenin anlam parçalanmasını yansıtmaktadır". (Crimp, 1995:3)

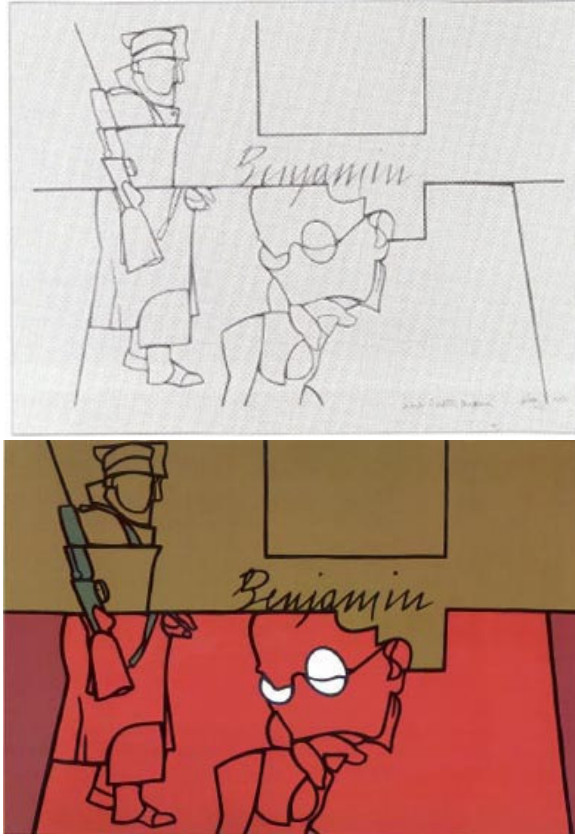
3.3.8 Valero Adami

İtalyan Sanatçı Adami (1935), reklam ve afiş panoları üzerinde, imgesel kompozisyonlarını çizgi roman biçimlerinde çerçevelemiştir. Sert dış çizgiler ve pastel renkleri vurguladığı çalışmalarında yeni bir anlatım dili (siyah bir çizgiyle çevrelenmiş saf akrilik renklerden düz zeminler) geliştirmiştir. 1960'larda gündelik eşyaların yanı sıra uzamı, kişileri katılık içinde çözümlenmiştir.

Adami, 1965 yılında ABD sanatında gelişen "anlatsal figüratif sanat" ve "yeni gerçekçilik" eğiliminden etkilenmiştir. Bu etkilenmenin en önemli örnek çalışması "*Benjamin'in Portresi*" (Resim.15) dir. Çalışmada Derrida gibi Benjamin'in politika ve saf olanı birbirinden ayıran düşünce dünyasından yola çıkarak Benjamin'in portresi, figüratif çizgisel etkiyle iki farklı düzlemde yansıtılmaktadır.

1973'te yapılan çalışma, Almanya-Fransa savaşının sınırı olarak iki bölüme ayrılmıştır. Resimde, asker/düşünür olarak Benjamin figürü görülmektedir. Sanatçı, resmin ortasına yazıyı (el yazısı-imza) yerleştirerek, Derrida'nın işareti, döneminden farkı, anlamı niteleme ve tanımlama düşüncesini desteklemektedir. Sanatçı, imzayı resme metin olarak ekleyerek Benjamin'i öne çıkartmaktadır.

Derrida, Adami'yi, ironik olmayan postmodernist sanatçı olması dolayısıyla karakterine yakın bulmuştur. Derrida, Adami'nin sanat yapıtlarını, politika/sanat, sanat/savaş, orijinal/kopya, isim/imza, sınır ve ayırım arasındaki ikili karşıtlıkların oluşturulduğunu düşünmektedir



Resim.15:Valero Adami, “Benjamin’in Portresi”, Tuval.Üzerine Yağlıboya ,1973

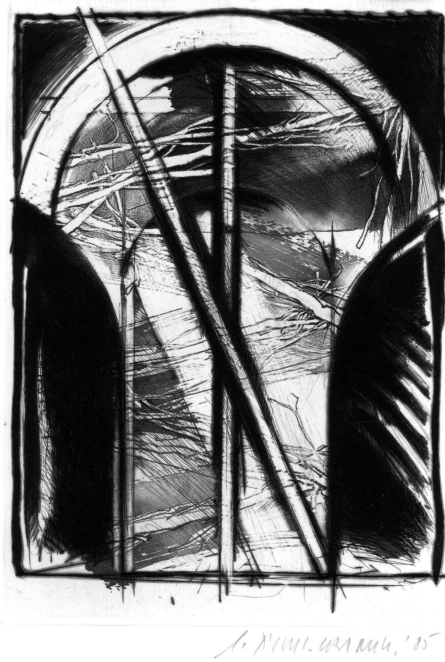
Adami'nin ikili anlam oyununu gösteren çalışmasında mevcudiyet metafiziğinin karanlık tablosunu çizmektedir. Bu çalışma, yapıbozumun bu varsayımı sorgulama anlamında geçerli bir amacı taşımakta görünmektedir.

3.3.9 Gerard Titus-Carmel

1942’de doğan sanatçı, çeşitli resim teknikleri (serigrafı, Lavi, Kolaj, Gravür, Suluboya) deneyerek, model/kopya, gerçek/sahte ilişkisini öne çıkaran nesne gösterimi üzerinde durmuştur. Sanatçı, gerçeklik/taklit arasındaki farkı gösteren/öne süren kavramsal deneyleri, seri çalışmalar halinde hazırlamıştır. Bu serilerde uyumsuzluk, gerileme ve kürenin (dünya) bozulması düşüncesi üzerinde değişkenlik içermektedir. Model/kopya arasındaki, tükeniş noktasına kadar izlenen ilişkide,

model;çizim için gerçeklik nesnesidir. Titus-Carmel, düğümlerin, bağların ve nesne parçalarının kombinasyonunu 127 serilik çizimlerde yapmıştır.

Sanatçının 127 serilik çalışması içerisinde yer alan “*Changay3*” (Resim.15) karakalem tekniğinde yapılmış desen çalışmasıdır. Resmin üst bölümünde, merkezden çerçeveye doğru genişleyerek temas eden yarım daire ve alt bölümde birbirlerine simetrik iki daire parçaları görülmektedir. Resmi ikiye bölen dikey çizgiyi destekleyen sağa doğru eğik çizgi durmaktadır. Resimdeki parçalanmış geometriksel (daire-dünya) elemanlar, sanatçının dünyanın savaş sonrası bozulan dengesini göstermesi ve resmi ortadan bölen çizgiler denge arayışı bakımından önemlidir. Resmin arka planında belirsizliği yansıtan çizgiler hakimdir.



Resim.16: Gérard Titus-Carmel, 1985, “*Changay3*”, Karakalem, 16x12cm

Titus-Carmel, 2. dünya savaşı sonrası dünyayı tehdit altına alan yıkım ve gergin bir barışın hüküm sürdüğü gerçeğine dayanan dramatik düşünceye sahiptir. Bu düşünceden dolayı Derrida 1975’de Titus-Carmel’in yıkım kavramını yansıtan çalışmalarını kendine konu edinerek bir sergi katalogu hazırlamıştır.

Sanatçının zihinsel ve plastik çalışma süreçlerini biçim değiştiren ve bozan çalışmalarını (yıpranma düşüncesi üstüne 20 değişke) yapıbozum düşüncesinin belirgin göstergeleridir.

3.4 YAPIBOZUMUN TÜRK SANATINDAKİ YANSIMALARI

Yapıbozum düşüncesinin Batı plastik sanatlarındaki etkisi, Türk sanatına da görülebilmektedir. Özellikle 1960'larda sanat olgusu önemli bir değişim zorunlu olarak yaşanmıştır. Bu değişim Türk sanatında, çağdaş sanatı tanıma/ yorumlama/ irdelemeyi gerektirmiştir. Batıdaki Sanat ve Dil grubu sanatçıların Kavramsal sanat bağlamındaki gerçekleştirdikleri çalışmalar, yapıbozma düşüncesine dayanan çözümlenmeleri içermektedir. Türk sanatında, bu çözümlenmeler Sanat Tanımı Topluluğu adı altında bir araya gelen sanatçılar tarafından ele alınmıştır.

Sanat Tanımı Topluluğu sanat, felsefe, bilim, mantık ve matematik alanlarını içine alan disiplinler arası bir çalışmayı sanat olarak sunma tasasında araştırmalar yapan, bu araştırmaların özgün sonuçlarını, kolektif bir çalışmayla gerçekleştirdikleri betiklerle, sergilerle, sunumlarla, sanat, felsefe ve bilim çevresine gösteren Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'le birlikte 1977'de kurulmuştur. Sanat üzerine yöneltilen ilk formülasyonları Empresyonizm, Kübizme ve Duchamp'a dayanır. Bu grup bağlamında üyeler Kavramsal Sanata ilişkin metinler çevirmişler ve sanatın sınırlarını ve işlevlerini sorgulayabilmek için sanatla ilgili konuları tartışmışlardır. 1978'de açtıkları ilk sergide yer alan yapıtları Minimalist, Çözümsel ve Kavramsal yaklaşımları sergilemişlerdir.

Atakan'ın vurguladığı gibi, "Sanat Tanımı Topluluğu, sanatın bütün boyutlarını sorgularken ve çözümlerken, İngiliz Çözümsel Dilbilimsel felsefeyi ve Ad Reinhardt'ın minimalist yaklaşımını kullandığı için grup çalışmaları, İngiliz Kavramsal Sanat ve Çözümsel Sanatın 1968-73 arasında yaptığı türden çalışmaların bir devamı olarak görülebilir" (Atakan, 2003:276) Sanat Tanımı Topluluğu üyeleri, sanattaki değişmezliği, oranlarla ve sınıflandırmayla ilgili deneyler yaparak ve zihinsel işlevleri gösterebilecek yollar aramışlardır. Duchamp geleneği doğrultusunda bir sanat anlayışı içinde olan sanatçılar, yapıtlarının galeri mekânı ile olan ilişkisini sorgulayarak çalışmalarını doğaya taşımışlardır.

Sanatla ilgili metinlerin ve sanat olarak metinlerin, fotoğraflar, tuval parçalarıyla birlikte yer aldığı 32 sayfalık "Sanat Olarak Betik" sergisini hazırlanmışlardır. Grup üyelerinden Şükrü Aysan, "betik"i şöyle açıklamıştır;

"Gösterileri, fotoğrafleri, ayrışık gereçleri, resimsel ve yazısal öğeleri içine alan bir şeydir Sanatçı Betiği". (Aysan, 1983:21) Etkin bir alan, Sözle İmge, gereçle iki boyutlu uzam arasındaki ilişkilerden kurulu etkin bir ortamdır. İki boyutlu uzamda Gutenberg'in çizgisel düzeni de sorgulanarak, yerini anlamlı grafiksel biçimlerin ve metnin bütün bir olanaklı ilişkiler dizgesine bırakmıştır

Sanat Tanımı Topluluğu'nun 1981'de hazırladığı Bir Serginin Makrografisi, yazılı dil ve fotoğrafik imgeleri birleştiren ve bir sanat yeri olarak galeri ve müzelerin işlevini devralan bir kitap biçiminde olup, izleyici kitlesini etkileşime geçirmeyi hedeflemiştir. İzleyicilerin anlık çağrışımlar yapabilmelerine olanak tanımak için yazılı metinlerle fotoğrafik imgeleri yan yana koymak yerine başlıkları imgelerden ayırmışlardır.

3.4.1 Ayşe Erkmen

Ayşe Erkmen 1981 deki 3. Yeni Eğilimler Sergisi"nden başlayarak, geleneksel sanat kavramının ötesine geçen tekniklerle sergi mekânı ile sanat nesnesi arasındaki ilişkileri irdelemeye başlamıştır

1988'de "5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisinde yer alan "Karşılaştırmalar" da (Resim.17) ise sanatçı merdiven basamaklarının iki kenarına yerleştirdiği kaidelere, üstlerinde rakamlar yazılı metal levhalar yerleştirmiştir. Erkmen burada anlama erkinin, izleyicinin konumu ile okunması gereken nesne arasındaki ilişkiye dayandığını göstermek istemiştir. Çağdaş sanatı bilmeyen bir yaya yoldan geçerken yalnızca üstüne rakamlar yazılı pencere camlarını algılamak, bilinçli bir izleyici grubu çağrışımlar yapar, sorular sorar ve bir sanat diyaloguna girer. Sanatçı, iki farklı okuyan/alımlayan arasındaki öteki ve var olma farkın kimliğine gönderme yaparak differansı belirlemektedir. Metnin bir bölümü dışarıda giriş kapısının üstünde, bir bölümü de içerde çıkış kapısının üstüne asılmış, böylece kişi içeri girmeden kapının dışındaki bölümü, çıkarken de içerdeki bölümü okumuştur. Metnin anlamı izleyicinin deneyimine ve konumuna bağlı olarak değişir mi? Galerinin içine asılan metin bir sanat nesnesiyken, dışına asılan metin yalnızca Hawkins'ten yapılan bir alıntı mıdır? Bir metin saydam bir yüzeye yazıldığında, tersten bakıldığında anlamsız bir görsel imgeye dönüşür. Bu bakış açısından görülen

görsel imge nedir? Sorusuyla dışarının gürültüsü ile iç mekânda duyulan önceden kayıt edilmiş seslerin birbirine karışmasını galeri içindeki sanat ile sokaktaki gerçek dünya arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Erkmen, bu çok boyutlu işi ile gerçek yaşam ve sanat, sanat nesnesi ve bağlamı, mekân ve zaman arasındaki ayrılıkları üreterek içerisini ve dışarısını ilişkiye sokarak yapıbozumun ötekini açma zorunluluğunu gerçekleştirmektedir.



Resim.17:Ayşe Erkmen, “*Karşılaştırmalar*”, 1988, İnstallasyon

Erkmen, 1989’da 2. Uluslararası İstanbul Bienall’i için gerçekleştirdiği “*Geçmişe Tören*”adlı çalışmasında Aya İrini’nin avlusundaki Bizans taşlarını pirinç levhalarla kaplamıştır. Pirinci seçmesinin nedeni Bizans imparatorlarının bu malzemeyi bezeme amacıyla kullanmış olmalarıdır. Atakan’a göre “Geçmişteki zengin karşılama törenlerini, bienalin törensel havası ile karşılaştırabilmek için Erkmen pirinç levhalarla, Başpiskopos Liutprand’ın Bizans imparatorları tarafından nasıl karşılandığını anlatan bir de kitap hazırlamıştır. (Atakan, 2003:278) Metinler, konuşma yapıyorlarmışçasına, pirinç levhalar birer hatip gibi kilisenin önünde yan yana dizilmiş, kitap da bir kürsünün üstüne yerleştirilmiştir. Kitabın boyutları, metinden alınan kısa bölümler ve kitabın biçimi, sol sayfada yazıların, sağ sayfada da imgelerin yer aldığı çocuk kitaplarını anımsatır ama, bu kez imgeler yerine sanatçı

sağ sayfaya Bizans alfabesiyle yazıldığı için metni çözümleyemeyenlere anlamsız birer görsel imge gibi görünen yazıları, sol sayfaya da Bizans metnlerinin Türkçe ve İngilizce çevirilerini koymuştur. Ayşe Erkmen böylece yazılan dili bilmeyenlerin bu imgeleri resim gibi algıladıklarını vurgulayarak yazılı metin ile görsel imge arasındaki sınırı sorgulamıştır.

Özayten'in belirttiği gibi Erkmen, “Sanatın müze ve galerilerin dışında da varlık ve işlevini sürdürebileceğini, kişilerin günlük yaşam içinde çevrelerindeki her şeyi zihinsel düzlemde Sanat nesnelere dönüştürebileceğini savunmaktadır”. (Özayten, 1997:536)

Erkmen'in işlerinde sıkça gözlenebilen mekânın gözüken / gözükmeyen olasılıklarını araştırma olanağını sağlamış. Yapının insan üretimi, sağlam ve anıtsal gücüyle kaplanların doğa kaynaklı güçleri ve güzellikleri birleşerek yoğun bir etkileşim düzenini oluşturmuştur. İzleyicilerin her zamanki rolleriyle katılımı bu sergiyle tersyüz edilerek, izlenenin izleyiciye, izleyicinin izlenene dönüşmesi gergin bir etkileşimle döngüsel biçimde sürmüştür. Ayşe Erkmen, sanat yapıtının durağanlık ve devinim, yapaylık ve gerçeklik, izleyici ve izlenen kavramlarına ilişkin sorunsalını araştırma etkinliğini sağlıyor. Mekân, izleyici ve sanat yapıtı üçgeninin geliştirilebilecek uç noktalarından birisi daha gerçekleştirilmektedir.

Sanatçının doğa canlıları üzerine geliştirdiği işleri, yerini değiştirme, taşınma ve yeni bir ortamda yeni bir içerikle yeniden gerçekleştirme kaygılarını kapsayarak izleyenlerin alışlageldik bir sanatsal etkinlikten uzaklaştırılması dikkat çekmektedir.

3.4.2 Canan Beykal

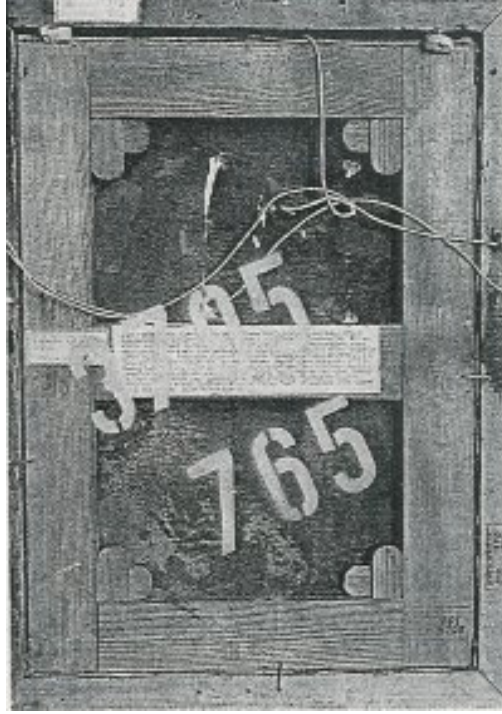
Beykal, öğrenim gördüğü sıralarda Minimalizm ile Ad Reinhardt'ın resimlerini sanata akılcı çözümsel ve bilişsel yaklaşıma duyduğu yakınlıkla resim geleneğinin geçerliğini sorgulamaya çalışmıştır. Araştırmaya ve yazmaya yatkınlığı, idealizmi, Marksçılığa ve Yapısalcılığa duyduğu ilgi Beykal'ın tuval yüzeyindeki resmi reddederek ve sanat malzemesi olarak dile yönelmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Sanatçı Atakan'a göre, "1970'lerde Paris'te Donald Judd, Andy Warhol, Rauschenberg gibi Foto-Gerçekçilerle Kavramsal sanatçıların yapıtlarını gören Beykal, 1980'lerde Mario Merz'in yönettiği bir workshop'a katılmış, bu sıralarda hem Merz'in yapıtlarına, hem de Hans Haacke'nin toplumsal içerikli çalışmalarına ilgi duymuştur". (Atakan, 2003:276) Beykal, 1980 ve 1990'larda yalnızca sanatçı olarak değil, aynı zamanda sanatın asıl yapıma nedenlerini sorgulayan bir yazar olarak da etkinlik göstermiştir.

Beykal, A, B, C, D sergilerinde iki boyutlu yanılısamadan daha da uzaklaşarak, hazır-nesneleri bir simge ya da metafor olarak kullandığı üç boyutlu mekâna yönelmiştir. Bu çalışmalarında izleyicinin, nesnelerin üst üste bindirilmesiyle ortaya çıkan ipuçlarını ilişkilendirerek işe katılmasını beklemektedir. Kaplanoğlu'na göre, "10 Sanatçı 10 İş A" sergisinde yer alan "Tex-tual ve Kara Kutuda" Beykal, sanat alanında toplumsal bir bilinç yaratabilmek amacıyla malzeme olarak gene sözcüklerden, metinlerden ve belgelerden yararlanmışır" (Kaplanoğlu, 1984:42) Hitler'in, Goebbels'in, Marinetti'nin özgün ses kayıtları ile Zweig, Von Kleist, Pavese, Yesenin, Mayakovski ve Plath gibi intihar eden yazarların metinlerini, üç tane siyah kutunun içine koyarak bir yıkım Kolaj'ını yaratmış ve insanın doğasında saklı olan bilinçli yok etme isteğini belgelemiştir. Sanatçı, adı geçen insanların metinlerini ve bilinçlerini iz ve var olmayla birlikte yok etme isteğiyle içeriden/dışarıdan sorunu haline getirerek yapıbozmanın temasını anımsatmaktadır.

1985'te, 2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisi için Beykal, "*Osman Hamdi Beklemesi*" (Resim.18) adlı işi gerçekleştirmiştir. Sanatçı Osman Hamdi Bey'in resimlerinin arkasındaki envanter numaralarının fotoğraflarını çekerek, müzelerin, yapıt envanterlerinde kullandıkları kodlama sistemlerini sorgulamıştır. Beykal'ın , bu kodlama sistemi kültürümüzün çok derinlerine yer etmiş yanılısamayı gösterir niteliktedir ve bu yanılısamanın gerçek yüzünü açığa çıkartmayı (yapıbozum) amaçlamaktadır. Derrida'nın anlamın(kod) mevcut olmadığı ve tamamlanmadığı düşüncesi ertelemeyi öngörmektedir. Beykal, iki farklı envanter numarasını – tamamlanmayanla- (yapıt/kod) bir başka sunuşla (installasyon) gerçekleştirmektedir. 1986 "3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisi içinse "avangard" sözcüğünün dört

dildeki yazılışlarıyla sözlük tanımlarının fotoğraflarını içeren bir çalışma gerçekleştirmiştir.



Resim.18: Canan Beykal, “*Osman Hamdi Beklemesi*”,1985, İnstallasyon

Beykal, Derrida'nın yapısalcılığın temel fikrine karşı, anlam yapılarını, onları gözlemleyenleri de içermek ve etkileşimde bulundurma anlayışına dayanarak metinleri, fotoğrafları ve sözlük tanımlarını izleyicinin okuması, çözümlemesi güncel olaylarla ilgili bilgilenmesini ve süregelen tartışmayla ilgili çağrışımlar yapmasını bekleyerek, gözlemleyenle yapıt arasında etkileşim yaratma düşüncesindedir.

Beykal, seçtiği metinler ve bunları sunuş sırası ile metinler arasında bir diyalog yaratmıştır. Sanatçı, Yazma Odası'ndaki daktilonun klavyesindeki basit işlevden hareketle, Dinleme Odası'ndaki toplumsal eleştirel bakış açılarına geçmiş ve çalışmasını, Özyayten'e göre, “20. yüzyılda kitapları yakılan yazarların fotoğrafları ile metinlerinin sergilendiği Okuma Odası'ndaki işiyle, toplumsal ve siyasal boyutlara taşımıştır”. (Özyayten, 1997:233) Sanatçı bu odaya dahil ettiği Heinrich Heine'nin "şimdi kitapların yakıldığı yerde, gelecekte insanları da yakarlar" sözleriyle, insan haklarının korunmasının önemini vurgulamıştır.

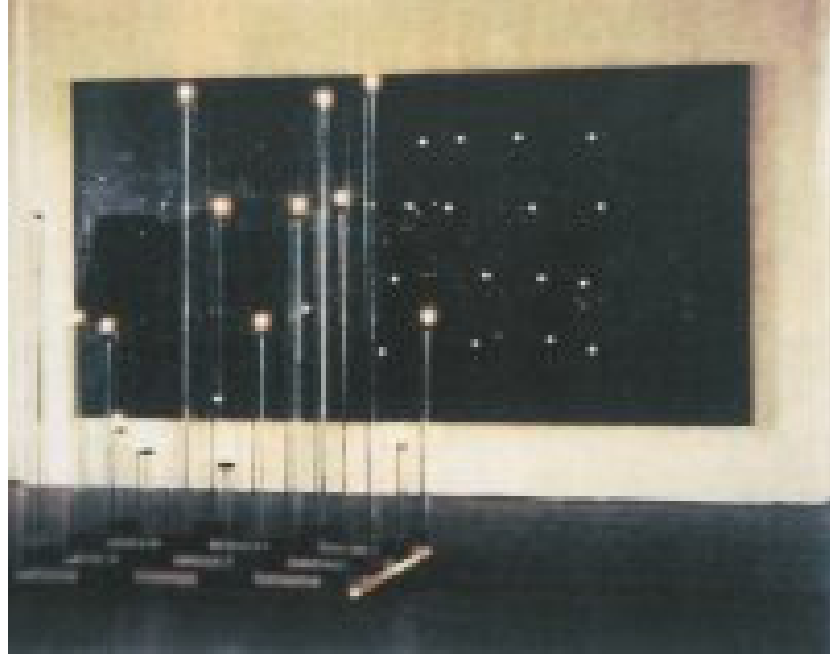
Sanatçı çevresindeki nesnelere, toplumsal bildirge olarak yararlanabileceği malzemeler biçiminde algılamış ve nesnenin varlık nedenini ortaya koyabilmek için, sözcüklerden, göstergelerden, şifrelerden, fotokopilerden ve fotoğraflardan yararlanmıştı.

3.4.3 Serhat Kiraz

Kiraz, 1984'te Sanat Tanımı Topluluğu adı altında Duchamp'ı, 1994'te de Duchamp Yapıtı'nı yayımladı. 1989'dan başlayarak yeni üyelerle birlikte "Okumalar" adını verdiği bir dizi okuma etkinliği başlatarak 1993'te "Marcel Duchamp Yapıtı" adlı konferansı düzenlemiştir.

Görsel imge, yanılsama ve gerçek arasındaki ilişkiler üzerinde denemeler yapan sanatçı tuval resmini bu denemelerin bir parçası olarak kullanmış olmakla birlikte, 1978'de Sanat Tanımı Topluluğu sergisi için gerçekleştirdiği çalışmasında kavramsal metinlere yer vererek, anlatsal ve duygusal ifade geleneğinden, daha kuramsal bir tavra yönelmiştir. Atakan'a göre "1979'da 2. Yeni Eğilimler Sergisi'nde yer alan Görsel Yanılsamalı Algılama ve Gerçeklikte, resim ve tuvalin yanı sıra, o dönemde Türk sanat ortamında henüz alışılmadık bir malzeme olan dia ve projeksiyondan yararlanmıştır. 1984'te açtığı ilk kişisel sergisinde Sanatçı, bu çalışması ile Yapısalcılık arasındaki ilişkiyi vurgulayabilmek için, Tahsin Yücel'in, içinde Levi-Strauss'tan bir alıntı bulunan bir metnine de yer vermiştir". (Atakan, 2003:276)

Kiraz, sanat yaşamının başlarında fotoğraf, metin ve hazır-nesne gibi estetiği öne çıkarmayan malzemeleri kullanarak, Türkiye'de, yerleştirme geleneğinin meşrulaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Çalışmalarının çoğu içinde yaşadığımız sistemlerin iç ilişkileriyle ilgili felsefi düşünceleri tanımlar, zaman-mekân ilişkilerini irdeler, sistemlerin değişkenlerden nasıl etkilendiğini gösterir ve sanatın, bilimin, felsefenin örtüştüğü alanları inceler. Kiraz düşüncelerini, çağdaş, felsefi, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel konular üzerine yarattığı metaforlar aracılığıyla simgelerle betimler. Metaforlarını çoğu kez yarı-endüstriyel öğelerle kuran Kiraz, sanat ve bilim, geçmiş ve bugün, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki sınırları açığa çıkarır.



Resim.19: Serhat Kiraz, “*Işıklı Harita*”,1992, İnstallasyon

1992’de "Sanat, Texh" sergisi için gerçekleştirdiği “*Işıklı Harita*” (Resim.19) çalışması, duvara asılmış bir astroloji haritası ile yere, kare bir şema içinde, ızgara düzeninde yerleştirdiği, uçlarında birer ampul bulunan cam çubuklardan oluşuyordu. Yerdeki ışık, farklı yüksekliklerdeki cam çubukların tepesindeki ampullerden duvardaki haritaya yansıyan ışıkla bir anlamda haritanın simgesel örneğine dönüşmüştür. Sanatçı bu iki öğeyi kullanarak bir harita biçimindeki illüstrasyonla gerçek üç boyutlu tasarımın örtüşmesini sağlamıştır. Üç boyutlu sistem, içinde yaşadığımız ama, arka plandaki harita gibi gerçek sistemle tam aynı olmasa da, iki boyutlu görsel bir imgeye dönüştürülebilen bir sistemi simgelemektedir.

Kiraz’ın ışıklı harita çalışmasında, harita gerçeğini simgesel boyutlara taşıyarak bir anlamda haritayı arka planda kaotik duruma dönüştürmektedir. Haritaya belirgin bir anlam yüklemek amacıyla farklı yükseklikte ışık düzenlemesi yapmıştır. İstikrarsız ve kaotik bir görüntüye dönüşen haritaya, bu bağlamda düşünsel bir hareket olan yapıbozumla dikkat çekilmiştir. Derrida’nın mevcutluk metafiziğine karşı koyduğu gerçek, harita üzerinde yapılan ışıklı sistem önermesinde

görülebilmektedir. Kiraz'ın ışığı, herhangi bir kültürü saran yanılısamaların bıraktığı etkiyi, açığa çıkartmak (yapıbozma) yönünden kullanması, harita üzerinde mevcut kılınması kaçınılmaz olarak göstermektedir.

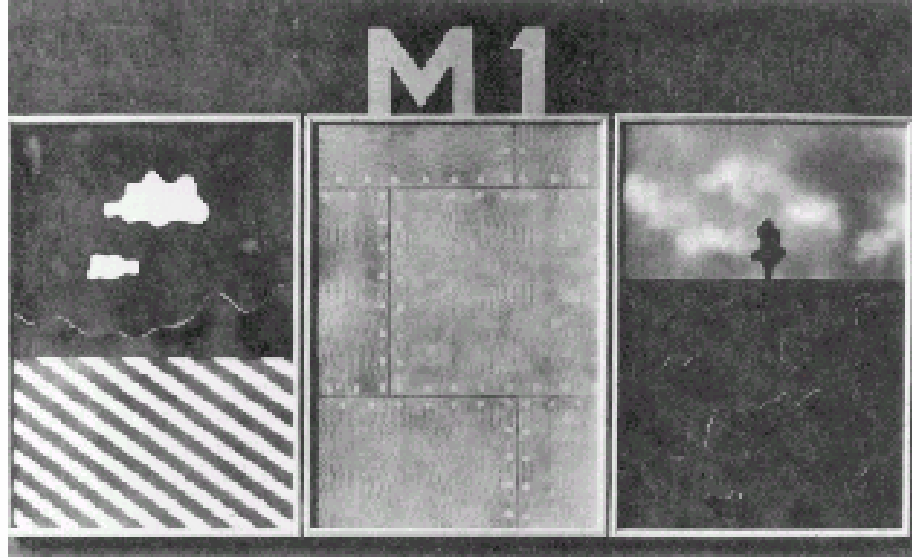
3.4.4 Altan Gürman

Gürman, 1960'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirerek, Paris Güzel Sanatlar Akademisinde aldığı eğitimin ardından Türkiye'ye dönmüştür. Batılı çağdaş sanatçılarla eş zamanlı olarak ilk çalışmalarında tüketim toplumunun nesnelere değil, savaş nesnelere işlevsel gerçekliğinden yapıbozuma uğratarak sanat nesnesine dönüştürmüştür. İnsan formlarını eleştirel bakış açısıyla kavramsal anlamda sorgulamıştır. Gürman, savaşı çağrıştıran renk (kırmızı, beyaz) ve sökülüp takılabilen mekanikliğe sahip militarist araçları peyzajlara yansıtmıştır.

Tansuğ'a göre Gürman, "Kesilmiş mukavva ve muşamba gibi değişik malzeme kullanımıyla resme farklı anlam boyutları getirmeye çalışmıştır. Bu çalışmalarda savaş yapan figürlere, eleştirel çağrışımlar uyandırmıştır". (Tansuğ, 1993:82) Gürman'nın sanatındaki biçimsel yön, düşünceyi ortaya koyuş biçiminde kullandığı dil, araç ve tekniklerin farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Bu farklılık boya resminden nesneye geçiş sürecinin zorunlu basamaklarıdır. Gürman, yapıbozum düşüncesinin oluşum dönemlerine denk gelen 1965-1969'lu yıllarda, insandan arındırılmış doğanın olanaksızlığı düşüncesini taşımış ve parçalara ayrılabilen nesnelere montaj yoluyla sanat yapıtına dönüşümünde bireysel arayışlar da bulunmuştur.

Gürman, *M1* (Resim.20) adlı çalışması, "montajlar" adını verdiği seri çalışmalarından biridir. Özyayten'e göre, "Gürman, bu işlerinde nesneyi gerçek ve simgesel anlamlarıyla kullanmış, hazır-nesnelere aracılığıyla, onların bildirisel özelliklerinden yararlanarak izleyiciye iletmiştir." (Özyayten, 1997:734) Gürman'ın *M1* adını verdiği çalışmasında; mukavva, tahta gibi değişik malzemelerin bir araya gelmesiyle oluşan yapıtın üst bölümünde *M1* yazısı, diğer parçaların anlamlarını temsil etmektedir. Parçaların her birinde farklı dokular yaratılmış, yüzey renk şeritleri ve çizgilere ayrılmıştır. Resimdeki yazı/pentür, bütünlük/parçalama,

savaş/barış, gerçek/simgesel gibi ikili karşıtlıklarla savaş kavramı yapıbozumla çözümlenmeye çalışılmıştır.



Resim.20: Altan Gürman, “M1”, 1969, Karışık Teknik, 90x120cm

Yapıbozum, yapısalcılık ve psikanalizi içeren düşünce sistemleri ortamında insan bilincinin yarattığı her şeye yorum getirmek arzusunda olmuştur. Bunu alışılmış yolların dışında, eserin kabul edilmiş kurallar dizisini bulup çözümlenmeye çalışmaktadır. Yapıbozum eğilimleriyle ortaya çıkan sanatçılar, postmodernizmin gündeminde kendilerine zemin buldular. Gerçeği, gerçeğin öz varlığını, iç bünyesinde saklı olan asıl kimliği yansıtmaya yöneltmesi bağlamında ele alınabilir görmüşlerdir

Derrida, yapıbozumu batı düşünce tarihinin ve buna bağlı kültürel pratiklerin çözümlenmeye elverişli bir araç olarak kullanmıştır. Bu kültürel pratiklerin içerisinde önemli bir olgu olan sanat, yapıbozum felsefesine kendini taşıyabilecek sanatçı ve yapıtlarına sahne olmuştur.

Yapıbozum eleştiri yöntemiyle kendi sanat düşüncesi arasında yakınlaşma olan sanatçılar, yapıbozum stratejilerini öncelikle yazı ve resim/installasyon arasındaki hiyerarşinin ters yüz edilmesine çalışmışlardır. Bu sanatçılar, resmin kendi iç çelişkilerini, Derrida'nın sanat/gerçeklik arasındaki ayrışmaları ve

installasyonlarda henüz gösterilmemiş objeleri (boyadan nesneye) bulmaya yönelmişlerdir. Diğer bir yaklaşma ise, postmodernizmin geliştirdiği ana temalar arasında olan yapıbozumu kendisine alan olarak seçen sanatçılar, Derrida'nın üzerinde odaklaştığı mevcudiyet metafiziğini çözümlenekte kullandığı -ikili karşıtlıkları- yorumlamışlardır.

5.SONUÇ VE ÖNERİLER

Temsilin kriziyle başlayan modernizm sonrası postmodern paradigmalarda görülen teorilerin başında, Derrida'nın postmodernizmin kendi içinde Batı metafiziğine karşı üretilen ve aynı zamanda sanatın ve krizin yapıbozumu olan düşünce motifi, Deconstructionu gelmektedir.

Deconstruction: yapısızlaştırma eylemi ve dilbilgisi terimi olarak bir tümede sözcüklerin yapılarını düzensizleştirme anlamlarına da gelebilmektedir. Bu çalışmada Heidegger'den etkilenerek ve araştırmamıza yoğun olarak giren "Yapıbozma" terimini kullanılmıştır. Yapıbozumcu yöntem, üzerinde düşünülmüş olan geleneksel karşıtlıkları tersyüz etmeyi ve bunun yanında birbirine karşıt terimler arasındaki uzaklıkta, adı olmayan kavramların oynadığı oyuna işaret etmekten oluşmuştur. Derrida, metinlerin hareketi sayesinde daha önce felsefede yapılmış ne varsa ortaya koymayı ve yapıbozuma uğratmayı amaçlamıştır.

Derrida, felsefenin önemli akımlarından 'yapıbozumculuk'un kurucusu olarak kendiyi özdeşleştirdiği yapıbozumculuğu, edebiyat, dilbilim, felsefe, hukuk ve mimarlık disiplinlerinde yeni boyutlar kazandırmış, Marx'tan Freud'a kadar 19. ve 20. yüzyılın düşünürlerinin de yeniden yorumlanmalarına olanak sağlamıştır.

Derrida, ikinci dünya savaşı sonrası Fransız hümanizminin ölümünün ve günümüzde post-yapısalcılığın izinden giderek, Batı felsefesi ve kültürünün temelinde logocentrism (sözmerkezcilik) dediği dil ile ilgili yanlış bir görüşün yattığını vurgulamaktadır.

18. yüzyıldan itibaren Batı dünyasında insani ilişkilerde akli merkeze koymaya çalışan bir kültürel hareket olan Aydınlanma projesi ve onun otoriter özgürleştirme kültürü bu anlamda yapıbozuma tabi tutulmaktadır.

Yapıbozma, batı metafizik düşünce tarihinin anlam-odaklı yapısına yönelttiği eleştirel bakışla Batının inşa ettiği bilgi kuramının temel kavramlarını sorgulamakta, bu tavrıyla düşünce tarihine odaklanmış düşünceleri yıkıma uğratmaktadır. Yapıbozma, iktidar ilişkilerine saldırı yöneltirken, dilde var olan tanımlama mekanizmalarını sorgulamaktadır.

Yapıbozma, gözden geçirilen varsayımları sorgulayan ve değer yargılarımızdaki boşlukları açığa çıkartıp, onların tartışmalı yönlerinin şüpheciliğinin kapsamlı bir biçim olara dilsel istikrarsızlıklara dikkat çekmektedir.

Derrida'ya göre yapısalılık, felsefenin sona erdiğini gösteren bir gelişmedir. Derrida insan kavramına meydan okuyarak beşeri bilimleri geliştirmek amacıyla yapısalıcı çabayı yadsımaktadır.

Derrida'nın geleneksel batı metafizik düşüncesine ait olan gösterge kavramı olarak ürettiği, dil ve yetisini kavrayan daha derin bir akla dahil olan yazı kavramı karşımıza çıkmaktadır. Derrida, genel bir eğilimle yazıya, transsedantal (aşkın) bir anlam yükler sonuçta yazı, sadece bilimin aracı değil her şeyden önce ideal ve bilimsel nesnelliğin ön koşulunu sunmaktadır. Grammatoloji'yi özel anlamda yazı teorisi için kullanır. Böylece teori hem felsefi hem de tüm insan bilimleri için daha az yanıltıcı bir temel sağlayabileceğine inanmaktadır.

Derrida, Avrupa kültürü üzerindeki krizi, globalleşerek dünyayı etkileyen olumsuzluk olarak vurgulamıştır. Dünya insanlarını yeniden düşünmeye ve sorgulamaya çalışan Derrida, kimliklenme de yeni varoluş düşüncesindedir. Yaşam kültürü içerisinde gittikçe büyüyen sorunları Avrupa kökenli olarak görmektedir.

Derrida, modernist ve postmodernist sanatta yaygın olan durumu açık hale getirir ve 21. yüzyılın estetik bilinciyle hesaplaşmamızı sağlayarak postmodernizmin tersine sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı sorgulamıştır.

1970'lerde Sanat yapıtının kendi içindeki sorunlarını çıkartan ve bunun tanıklığını yapan bir anlayış ortaya atılır. Metin ve Plastik sanatlar arasındaki ayrışıklığa rağmen ikisi de ortak kaygılar içinde yapıbozma yöntemine paralellikler taşımaktadır. Bu paralellikler Derrida'ya göre Sanat kavramı, akıl olarak, özgürlük, toplumsallık, gülme, dil, yasa, simgesellik, bilinç ve bilinç dışı olarak iyi bir donanıma sahip bu varlığa güvence sağlama amacıyla kurulmuştur.

20. yüzyılın ilk yarısından sonra, geleneksel malzemenin terk edilmesiyle geçmiş sanat anlayışının yerine, çağın teknik olanaklarıyla resim dışı üretimin arttığı görülmüştür. Bu dönemde yaratıcı felsefenin sanat çekirdeğini oluşturması nedeniyle yaratılan "sanat akımlarının" yoğunluğu artmaktadır. Bu sanat akımlarının sanat dünyasına giriş manifestoları Batı uygarlığı kaynaklarından alınarak sınırları başta ABD olmak üzere üçüncü dünya ülkelerine yansımıştır.

1960'ların sanat ortamında sanatsal eğilimlerin yoğunluğu artmıştır. Bu eğilimlerin oluşum süreçlerin içerisindeki sanatçı, mekan, yaşam, düşünce, siyasal yönelimler, değer yargıları, izleyici, birey, metalaşma, algılama, gösteri, dilbilimsel çözümlene, çevre, malzeme, sorgulama gibi olgularla algılama sınırları, imge ve dil ilişkisi, geleneksel sanat kuram ve kurumlarının yıkılmasıyla ve sanatçı/izleyen ilişkisinin yeniden yapılandırılması hedeflenmiştir.

Postmodernizmin kendi içinde geliştirdiği yapıbozma resmin, heykelin kendi içindeki sorunlarını, başarısızlıklarını göstermeye çalışan ve bu şekilde iç çelişkilerini ortaya koyan bir düşünce olarak ortaya çıkmıştır. Resmin kendi başarısızlığının tanıklığını yapan bir anlayış ortaya atılır. Plastik sanatlar yapıbozumla henüz çizilmemiş düşünceleri, görülmemiş objeleri bulmaya çalışmıştır.

Derrida'dan etkilenecek yapıbozma stratejisini uygulayan sanatçılar arasında Daniel Buren, Dan Graham, Michael Asher, Frank Stella, Joseph Kosuth, Sherrie Levine, Valero Adami ve Barbara Kruger gelenekselin eleştirisinin geleneksel olandan geçtiğini düşünerek, eserin koşullarını ve işlevlerini görünür kılmaya çalışmaktadırlar. Yapıbozumun eleştirel kavramları arasında olan var olma ve temsil etme ilişkisi çağdaş sanatların sorunlarından biri durumuna gelmiştir.

1960'larda kavramsal sanat "dilbilim" ve "nesne"ye dayalı bir etkinlik taşımıştır. Eleştirel bir tavırla, yaşamı, çevreyi, teknolojiyi, sorgulayarak geleneksel sanatın formatlarına etkide bulunmuştur. Kavramsal sanat kuramsal bir etkinliği, metinsel üretimi nesnelere birlikte ele alması, dil/metin/nesneyi kullanması açısından yapıbozumun sınırlarında düşünülebilmektedir.

Yapıbozum düşüncesinin Batı plastik sanatlarındaki etkisi, Türk sanatına da görülebilmektedir. Özellikle 1960'larda sanat olgusu önemli bir değişim zorunlu olarak yaşanmıştır. Bu değişim Türk sanatında, çağdaş sanatı tanıma/ yorumlama/ irdelemeyi gerektirmiştir. Batıdaki Sanat ve Dil grubu sanatçıların Kavramsal sanat bağlamındaki gerçekleştirdikleri çalışmalar, yapıbozma düşüncesine dayanan çözümlenmeleri içermektedir. Türk sanatında, bu çözümlenmeler, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Canan Beykal ve Altan Gürman tarafından ele alınmıştır.

Bu çalışmada, Deconstruction'un (Yapıbozma) öncelikle anlamı tanımlanmış ve temel varsayımları belirlenip çözümlenmiştir. Yapıbozumun, postmodernizm sınırları içerisindeki metafizik, yapısalcılık, hipermetin, yorumbilimi ve resim

sanatıyla ilişkisi vurgulanarak, özellikle resim sanatına yansımaları araştırılıp örnek sayılabilecek bulgular elde edilmiştir. Yapıbozumun, eleştiri, yorumbilimi, dil ve yazı gibi disiplinlerde yansıma bulması sonucuna dayanarak, resim sanatındaki yeri olduğu görülmüştür. Yapıbozumun, resim sanatında, eleştirel okuma ve yorumlama bağlamında bir dil olduğu belirlenmiştir. Bu çerçevede yapıbozum, yönteme dayalı eleştirel okuma disiplini olmasının yanında resim sanatında uygulanabilir czmleme teorisi olarak ele alınmiştir.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali (1994), “Duchamp’ın ‘Pisuar’ın Dekonstrüksiyonu”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı 159, s.78
- (1996), “Yapıbozma ve Plastik Sanatlar”, **Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üzerine Söylemler**, (Der: Mehmet Rifat), İstanbul: Düzlem yayınları.
- (1999), **Tekil Düşünce**, İstanbul, Afa yayınları.
- (2002), “Yapısalcılık Sonrasına Yeniden Bir Bakış”, **Doğu-Batı Dergisi**, Sayı 19, s.65
- AKŞİN, Tülin (1999), “Avrupa Kültürü’nün Krizi ve J.Derrida”, **Toplumbilim dergisi**. Sayı 10, s.41
- ALPYAĞIL, Recep (2002), “Dil Oyunlarından Dilin Yapıbozumuna” **Doğu-Batı Dergisi**, Sayı 19, s.141
- APPİGNANESİ, Richard ve GARRATT, Chris (1996), **Postmodernizm**, (Çev: D. Şahiner), İstanbul: AD yayınları.
- ARSLAN, Hüsamettin (2002), “Araştırma retoriği”, **Retorik Hermeneutik ve Sosyal Bilimler**, John S. NELSON İstanbul: Paradigma yayınları, s.161-162
- ATAKAN, Nancy (Mayıs 2003), **Arayışlar**, İstanbul, YKY
- AYAYDIN, G.Özlem (2002), “Derrida ve Edebiyat Oyunu”, **Varlık dergisi**. Sayı 114, s.35-40
- AYSAN, Şükrü (1983), “**Betiksanat**”, Yeni Boyut Dergisi, Sayı 2/18, s. 21
- BAYKAM, Bedri (1998), **Postmodernizmin Ötesi**, Milliyet Sanat dergisi, Sayı 227-228, s.18-21
- BAYRAKTARİ, Armando (2002), “A Dialectikal Philosophy of art Deconstructing Post-Modern Marxist Shoes”, (Çev: Doğan Akyol), www.armando.co.uk/art_teoriy7, (10 Haziran 2004)
- BAŞARAN, Melih (1996), “Yapıçözüm ve Kaynak Sorunsalı”, **Defter dergisi**, Sayı 27, s.96-120

- _____ (1998), “Kıymet-i Tarih /Kıyamet-i Tarih”, **Defter dergisi**, Sayı 5, s.21-29
- BROWN, R. Harvey (2002), “Sembolik, Realizmin ve İnsan Bilimlerinin Dualizmi”, **Retorik Hermeneutik ve Sosyal Bilimler**, (Der-Çev: Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma yayınları, s.263
- BRUNS, Gerald L (2002), “İnsan bilimlerinde dilin kaynağı üzerine”, **Retorik Hermeneutik ve Sosyal Bilimler**, (Der-Çev: Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma yayınları, s.145
- CRİMP, Douglas (1995), “Sherrie Levine’s Shoe Sale At Mercher Street (1976) And The Stories About Van Gogh’s Shoes”, (Çev: Tuğba Tinç), www.forart.no/kroknes-2 (14 Haziran 2004)
- DABNEY, Townsend (2002), **Estetiğe Giriş**, (Çev: Sabri Büyükdüvenci), Ankara: İmge yayınları
- DERRİDA, Jaques (1999), “Ekonomimesis”, (Çev: Melih Başaran), **Toplumbilim dergisi**. Sayı 10, s.83-101
- _____ (2004), **Teoriden Sonra Hayat**, (Çev: Ebru Kılıç), İstanbul: agora kitaplığı.
- DOLTAŞ, Dilek (1991), “Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İstanbul: Çağdaş Düşünce ve Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.
- ECO, Umberto (1991), **Alımlama Göstergilimi**, (Çev: Sema Rifat), İstanbul: Düzlem yayınları.
- ERZEN, Jale N (1997), “Barbara Kruger”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: YEM yayınları. Cilt 2, s.1063
- EVREN, Süreyya (2004), “Bu sana da Anarşizm gibi gözüküyor mu?”, www.postanarki.net/s&r1.htm, (25 Haziran 2004)
- FAULCONER, James E (1998), “Deconstruction”, (Çev: Doğan Akyol), www.jamesfaulconer.byu.edu/deconstr.htm, (18 Nisan 2004)
- FOCAULT, Michel (2002), **Bu Bir Pipo Değildir**, (Çev: Selahattin Hilav), İstanbul: YKY

- GAONKAR, Philip P (2002), “İnsan bilimlerinde Retoriğe dönüş üzerine”, **Retorik Hermeneutik ve Sosyal Bilimler** (Der-Çev: Hüsamettin Arslan) İstanbul: Paradigma yayınları, s.191
- GERMANER, Semra (1996), **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul: Kabalcı yayınları.
- GİDERER, H. Engin (2003), **Resmin Sonu**, Ankara: Ütopya yayınları.
- GOLDSTEİN, Ann (1992), “Çağdaş Sanatta Yeni Gelişmeler ve Müzenin Bakış Açısı”, **Bilgi olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı**, (Çev: Mine Ş Arıman), İstanbul: PSD yayınları.
- GOMBRICH, E. Heinri (1992), **Sanatın Öyküsü**, (Çev: Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Yayınları
- HARVEY, David (1997), **Postmodernliğin Durumu**, (Çev: S. Savran), İstanbul: Metis yayınları.
- HEKMAN, Susan (1999), **Bilgi Sosyoloji ve Hermeneutik**. (Çev: Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma yayınları
- KAHRAMAN, H. Bülent (1995), **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul: YKY.
- KAPLANOĞLU, Semih (1989), "Söyleyecek Sözü Olan 10 Sanatçının 10 İşi", **Hürriyet Gösteri** , Sayı 105, s. 42-46.
- KAYACI, Tuncay (2003), "İmparatorluk Manifestosu: Postmodern Bir Kolaj", f50. Parsimony. net/ cgi-bin/archiv-view.cgi (12 Mayıs 2004)
- KİMMERLE, Heinz (1996), **Dünya Kültürü- Kültürlerin Çoklu Evreni**, (Çev: Mustafa Tüzel), İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- KOSİFOĞLU, Kemal (Mayıs 2003), “Derrida ile Söyleşi”, <http://www.21.brinkster.com>, (12 Ocak 2004)
- KOVEL, Jean (2000), **Tarih ve Tin** (Çev: Hakan Pekinel), İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- LEPPERT, Richard (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul. Ayrıntı yayınları.
- LYNTON, Norbert (1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Yayınları
- LYOTARD, J. François (2004), “Şeytan Adorno” , **Cigoto**, YKY Sayı 36, s.117

- MARSHALL, Gordon (1999), **Sosyoloji Sözlüğü**, (Çev: Osman Akınhay-Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- MEGİLL, Allan (1998), **Aşırılığın Peygamberleri**, (Çev: Tuncay Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat yayınları.
- MORAN, Berna (1991), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: Cem yayınları.
- MOUFFE, C (1998), **Yapıbozum ve Pragmatizm**, (Çev: Tuncay Birkan), İstanbul: Sarmal yayınları.
- ÖZAYTEN, Nilgün (1997), “Canan Beykal”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: YEM yayınları. Cilt 1, s. 233
- (1997), “Ayşe Erkmen”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: YEM yayınları. Cilt 1, s. 536
- (1997), “Altan Gürman”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: YEM yayınları. Cilt 1, s. 734
- PİAGET, Jean (1999), **Yapısalcılık**, (Çev: Ayşe Yener), Ankara: Doruk yayıncılık.
- RONA, Zeynep (1997), “Daniel Buren”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: YEM yayınları. Cilt 1, s. 302
- SAĞLAM, Mümtaz (1996), “Sanat Eleştirisinde Tavır ve Düzey Sorunları”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Sayı 23, s.40
- SARUP, Madan (1998), **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, (Çev: A.Baki Güçlü), Ankara: Ark yayınları.
- SHİNER, Larry (2004), **Sanatın İcadı**, (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- SIM, Stuart (2000), **Derrida ve Tarihin Sonu**, (Çev: Kaan H Ökten) İstanbul: Everest yayınları.
- SOYSAL, Ahmet (1999), “Derrida Üzerine”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı 10, s.37-40
- SKİNNER, Quentin (1997), **Çağdaş Temel Kuramlar**, (Çev: Ahmet Demirhan), İstanbul: Vadi yayınları.
- TANSUĞ, Sezer (1993), **Türk Resminde Yeni Dönem**, İstanbul: Remzi Yayınları
- TERRANOVA, Charissa (2002), “Daniel Buren Degree Zero Painting and a Politics of Beauty”, (Çev: Doğan Akyol) www.stretcher.org/reviews/images, (20.12.2004)

- WELSCH, Wolfgang (1992), “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğu(2)”, **Varlık Dergisi**. Sayı 1022-1023, s.2-5
- WEST, David (1998), **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, (Çev: Ahmet Cevizci), İstanbul: Paradigma yayınları
- YAĞCIOĞLU, Semiramis (1994), “Dil, İdeoloji ve Sosyal Sınırlar”, **Edebiyat-Eleştiri Dergisi**, Sayı 5, s.86-90
- YAVUZ, Hilmi (1987), **Felsefe Üzerine**, İstanbul: Bağlam yayınları.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Şahin (1993), “Parergon’dan Ergon’a”, **İmgelerin Sisi**, Ankara: Alkım yayınları.
- YÜCEL, Tahsin (1982), **Yapısalcılık**, İstanbul: Ada yayınları.