

POSTMODERN SANAT VE JACQUES DERRIDA; DÜŞÜNSEL İLİŞKİLER, ESTETİK BAĞLAMLAR ¹

Postmodern Art and Jacques Derrida; Intellectual Relations, Aesthetic Contexts

Doç. Dr. Samet DOĞAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Çanakkale/TÜRKİYE

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0800-4551>

ÖZET

Jacques Derrida post-yapısalcı felsefenin en önemli düşünürlerinden biridir. Yapısalcılığa yönelik getirdiği eleştiriler bağlamında öne sürdüğü yöntem ve görüşler postmodern söylemin önemli bir bölümünü oluşturur. Derrida'nın sanat eseri ile yazınsal metin arasında ayırıcı bağlamları ortadan kaldırması ise bu önemin sadece dilbilim alanında değil plastik sanatlar alanında da geçerli olduğunu gösterir. Derrida'nın Batı düşünce geleneğine yönelik eleştirileri doğrultusunda oluşturduğu stratejik yöntemler ve çözümsel öneriler birçok yönden postmodern sanatla ilişkilidir. Özellikle postmodern sanatın birinci söylemi olan çoğulculuk, çok katmanlılık, parçalanma, istikrarsızlık ve zaman algısının değişimi gibi birçok özelliği Derrida'nın görüşleri çerçevesinde temellendirmek mümkündür. Bu yönden postmodern sanatın üretim stratejisini ve sanatçıların düşünsel eğilimlerini anlamak Derrida'nın görüşlerini tam anlamıyla kavramakla mümkündür. Bu önem çerçevesinde yapılan araştırma, temel olarak, Derrida'nın ileri sürdüğü görüşlerin kökenlerini oluşturan kavramları incelemek, Derrida'nın bu kavramlara yüklediği anlamlar çerçevesinde postmodern sanatı irdelemek, elde edilen veriler ışığında postmodern sanata özgü üretim biçimlerini, yapıt üretim dinamiklerini, sanatçılar ve yapıtlar bağlamında analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Postmodern Sanat, Resim Sanatı, Jacques Derrida

ABSTRACT

Jacques Derrida's methods and views on structuralism form an important part of postmodern discourse. His strategic methods and solution suggestions in line with his criticisms of the Western thought tradition are in many ways associated with postmodern art. In particular, it is possible to base many features such as pluralism, multilateralism, fragmentation, instability and the change of perception of time that are the first discourse of postmodern art within the framework of Derrida's views. It is possible to base many features such as pluralism, multilateralism, fragmentation, instability and the change of perception of time that are the first discourse of postmodern art within the framework of Derrida's views. However, his removal of the distinctive contexts between the work of art and the literary text reveals the importance of his views not only in the field of linguistics, but also in the field of plastic arts. Based on this, in the context of artists and works, the research examines the concepts that constitute the origin of the views that put forward by Derrida and aims to analyze the production forms that specific to postmodern art and the dynamics of production of works.

Key Words: Postmodern Art, Painting, Jacques Derrida

1. GİRİŞ

Jacques Derrida günümüzün göstergelerinden yola çıkarak yapısöküme tabi tuttuğu Batı düşünce ve kültür tarihini tüm boyutlarıyla irdelemiş, bu sorgulama onu, kaynağını Antik Yunanda bulduğu metafizik tarihine yönlendirmiştir. Başlangıcından günümüze kadar varlığını çeşitli biçim ve formlarla sürdürmüş olan metafizik düşünce Derrida'ya göre, bilimden sanata değin tüm alanlara egemen olmuş ve bu yapıların en kılcal noktalarına kadar sinmiştir. Bu yüzden Derrida "metafiziği" tüm kültürel sitemlerin etrafında şekil bulduğu merkezi bir yapı, kültürel, sanatsal, bilimsel oluşumların mutlak referans noktası, nihai bir uğrağı olarak düşünür. Derrida'nın "merkez" olarak adlandırdığı bu yapı varlığını Platon'dan günümüze değin

¹ Bu çalışma Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimince Desteklenmiştir, Proje No: 2880

kesintisiz bir şekilde sürdürmüş, bu sürekliliğini ise dil ve dilin içerdiği “gösterge” kavramıyla sağlamıştır. Derrida’ya göre “gösterge” metafizik aklın dilsel bir formudur ve gündelik konuşma dilinin tüm biçimlerini kendine tabi kılmıştır. Bu yönüyle günümüze kadar ulaşan sürdüren metafizik düşünce “gösterge” aracılığı ile dilimize, kültürümüze, düşünce sistemimizin derinliklerine yerleşerek bu alanları kendi sisteminin bir parçası yapmıştır.

Gösterge, Derrida’ya göre doğası gereği hiçbir gerçekliği ya da mevcudiyeti temsil etmez, o daha çok kendi kendini temsil eden ve kendini üreten bir yokluk alanıdır. Bu alan geçmişten günümüze bireyin düşünme biçimini, gerçeklikle ilişkisini dil düzeyine kurgulamış, var olmayan bir gerçekliği mevcut olmayan biçime indirgeyerek gerçek dünyadan bağını koparmıştır. Bu yüzden Derrida metafizik gelenek aleyhine oluşturduğu eleştirilerini bu düşünce geleneğinin temeli olarak düşündüğü dil ve dilin ayrılmaz bir parçası olan “gösterge” kavramı çerçevesinde toplamış ve sorgulamıştır. Bu sorgulama sonucunda metafiziğin dayandığı temel ve değişmez olarak belirlediği tüm argümanları dilsel bir temelden yola çıkarak ciddi biçimde sarsmıştır. Belli bir merkeze, özneye ya da yapıya bağlı tüm düşünsel yaklaşımları tersine çeviren ve dayanak noktalarını yerinden eden Derrida, kapsayıcı düşünme biçimini temsil eden “merkez” yerine, “merkezsizleşmeyi” konumlandırmış, farklı ve bireysel olanı öne çıkaran “yapısız” bir yapı kavramını ortaya atmıştır.

Postmodern sanat ile Derrida’yı aynı noktada buluşturan şey, merkezi akıl anlayışı karşısında yer alan “merkezsizleşme” kavramı olmuştur. Merkezsizleşme kendini sürekli tekrar eden modern sanatın bunalımdan çıkmasını ve yeni bir sürece girmesini sağlayacak yegane kavramdır. Bu açıdan merkezsizleşme modernist sürecin sonunu hazırlayan bir kavram olduğu kadar postmodern sanatın ortaya çıkmasına kaynaklık eden önemli bir zemin işlevi görmüştür.

Postmodern sanat, tüm yapılanma biçimini merkezsizleşme zemininde inşa ederek, kendini onun etrafında biçimlendirerek varlık kazanmıştır. Merkezsizleşme, postmodern sanat açısından merkezi bir akıl tarafından yönetilemez oluşunu, kendi kurallarının kendileri tarafından belirlendiği, sanatın ancak sanatla doğrulanabilir olduğunu dile getiren bir oluşumu temsil eder. Bu açıdan postmodern sanat akli merkeze alarak kendini tanımlayan her türlü sanatsal, kültürel sisteme karşı geniş bir güvensizlik ve muhalif bir tutum besler. Bu yönüyle modern sanatı kendisiyle bir karşıtlık ilişkisi içerisinde belirleyen postmodern sanat, bu karşıtlığı modern sanatın tüm önermelerini geçersiz kılmak ve tüm argümanlarını tasfiye etmek amacıyla dönük olarak kullanmıştır. Modern sanata yönelik bu muhalif tavır, postmodern sanatın temel perspektifini ve üretim biçimini belirlerken aynı zamanda birbirinden farklı sanatsal yaklaşımların ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir.

2. BATI METAFİZİĞİNİN YAPISAL KONUMU VE ELEŞTİRİSİ

Derrida, Batı metafiziğini, bütün düşünce tarihinin, kültür ve sanatının hem referans noktası hem de kaynağı olarak görür. Bunun temel nedeni, Antik Yunan’dan başlayarak günümüze kadar varlığını sürdüren metafizik düşüncenin düşünce sistemimiz ile birlikte tüm kültürel yaşantıyı kendi doğasına uygun olarak düzenlemesi ve biçimlendirmesinden kaynaklanır. Nitekim Derrida (2014: 10), Sokrates-öncesi düşünürlerden Heidegger’e kadar olan tüm düşünsel eğilimlerin “genel olarak hakikatin kökenini hep logos’a atfetmiş olan metafizik tarihi”nden ibaret olduğunu söyler. Bu yaklaşım biçimi Derrida’nın ele aldığı çalışmalarındaki asıl hedefinin tarihsel metafizik ve teolojik kökene bağlı düşünce sisteminin, bilimden sanata kadar hemen hemen her alanlara sızmış metafizik çökeltilerini açığa çıkarmak ve tüm bunları dil (gösterge) aracılığı dayanak noktalarını sarsma amacı taşır.

Derrida, “üzerinde tüm bir anlamlar hiyerarşisinin inşa edilebileceği sarsılmaz bir temele, bir ilk ilkeye, sağlam bir zemine dayanan tüm düşünce sistemlerini ‘metafizik’ olarak değerlendirir” (Eagleton, 2014: 143). Derrida’nın metafiziğe dönük yaklaşımı sadece teolojik kökene sahip düşünce biçimlerini kapsamaz, dilsel olarak metafizik ile ilişkili olduğunu düşündüğü tüm düşünce biçimlerini kapsar. Bu açıdan Derrida metafiziği tüm düşüncelerin etrafında şekil bulduğu temel bir zemin ya da sebep, kendi kendisiyle özdeş olan mutlak bir başlangıç, tüm düşünce biçimlerini kontrol edip yönetme anlamında bir “merkez” olduğunu düşünür. Platon’dan itibaren mevcudiyet olarak tanımlana gelen bu “merkez” kendini tamamıyla sunan ve kendisine bütünüyle yeten, kendi kendisiyle özdeş, insanın varlığın ve eşyanın bilgisini taşıyan mutlak bir kesinlik alanı olarak tanımlanır (Cevizci, 2009: 1286).



Mutlak ve değişmez olan bilginin zaman ve tarih üstü konumunda bulunan bu “merkez” Derrida’ya göre, her şeyin etrafında düzenlenip şekil bulduğu nihai bir referans noktasıdır. “Merkez”, sonu her zaman mevcudiyet biçiminde beliren ya da kökeni her zaman canlandırılabilen tarih içerisinde hareket etmektedir. Bu tarihsel süreklilik içinde belirlenememesinin sebebi ise Derrida (1978: 279)’ya göre merkezin yerine geçen, merkezin yokluğunda onun yerini alarak devamlılığını sağlayan, dil sistemi içerisindeki “im” yani “gösterge”dir”.

Derrida’ya göre metafizik düşünce, dilin kullanımıyla aynı anda varlık kazanmış ve düşünce sistemimiz bu dilin metafizik karakteriyle şekillenmiştir. Kendi deyişiyle her ikisinin “doğum yerleri ve zamanları aynıdır” (Derrida, 2014-a:24). Bu açıdan metafizik düşünce, dilin en derin girintilerine kadar nüfuz edip kök salmış, dil aracılığı ile kendini merkezi bir noktaya konumlandırarak, etrafındaki tüm düşünsel yapıları yönlendirmek ve düzenlemek gibi merkezi bir işleve sahip olmuştur.

Derrida’ya göre, merkez etrafında temelleri, ilkeleri sabitlenmiş ve değişmez bir mevcudiyeti belirten farklı biçimler ya da adlar almıştır: öz, varoluş, töz, özne vb. (eidos, arche, telos, energeia, ousia). Tüm bu kavramları varlıkla özdeş kılarak bir mevcudiyet statüsü veren metafizik düşünce, sabit ve değişmez olarak inanılan ilkeleri, düşünceleri bu mevcudiyet etrafında temellendirip şekillendirmiştir. Bu yüzden Derrida (1994: 29)’ya göre gösterge kavramı, kökü ve içerdiklerinden dolayı baştanbaşa metafiziktir ve içinde doğduğu stoik ve Orta Çağ tanrıbilimleri ile sistematik olarak dayanışma içindedir.

Metafizik dil bir şeyin "maddesellik"ine ya da fiziksel ve görünür tözüne göndermede bulunmaz; aksine, duyulur ve anlaşılır arasındaki karşıtlığa dayanan bu tür bir dil nosyonuna dayanır (Derrida, 2010: 10). Gösterge düzeyinde gerçekleşen bu yapısal işleyiş Derrida (2014a: 13)’ya göre, belli bir kökene dayanmayan “gösterilen”lerle varlığını sürdürmektedir. Bu süreklilik içerisinde hakikat, imlenen (gösterilen) tarafından sarılıp çevrelenmiş ve bu yüzden dil ile gerçeklik arasındaki ilişki tümünden kopmuştur. Bunun nedeni Derrida (2014a: 23)’ya göre metafizik köklere yapışık gösterenin “hükmettiği her şeyle, yani bütün olarak metafizikle birlikte, duyulabilenle anlaşılabilen arasındaki ayırım” a dayanmaktadır.

Derrida (1978: 279)’ya göre metafizik gelenek, dilin bu ayrılaşmış yapısı etrafında varlık sözcüğünü bütün anlamlarıyla bir mevcudiyet olarak belirlemiş, temellere, ilkelere ya da metafiziğe ait değişmez olarak inanılan kavramlara (öz, varoluş, töz, aşkınlık, özne) indirgeyerek varlıkla özdeş kılmıştır. Dolayısıyla metafizik gelenek, dilin simgesel ve gösterge sistemine dönük yapısını kullanarak, kavramlara, ilkelere dönük bir mevcudiyet miti yaratmış, bu mit zamanla tüm düşünce tarihinin temel referans noktası haline gelmiştir.

Derrida açısından Batı metafiziğinin en önemli sorunsalı, sezgisel olarak kavranan bir dil dışı gerçekliğin var olduğu inancına dayanması ve bunun doğal bir sonucu olarak da anlamın ya da bilginin aşkın bir gösterilen tarafından şekillendiğine dönük varsayımına dayanmasıdır. Bu inanışın kökeninde her türlü değişimin ardında değişmeyen, sabit kalan, her şeyin onun etrafında şekil bulduğu, zaman üstü bir “öz”ün varlığına ilişkin inanıştır. Bir yasa olarak benimsenmiş bu inanç, mantıksal tutarlılık ilkesini varsayarak gönderimde bulunulan şeyin özsel bir kökeninin var olduğu yönündeki inancın kabulüne dayanır. Derrida için bu durum bir paradokstur. Çünkü nesnelere, idealar, “öz”ler ya da zihinsel imgeler gibi dil dışı alanlar belli bir anlam içermezler, onların anlam kazanması sadece dil aracılığı ile gerçekleşmektedir (Cevzici, 1999: 216-217).

Dil bu anlamda, varolana bir varolan statüsü vererek onu anlamlandırmış, fakat bu anlamlandırma varolanın kendi hakikatinin dışında ve ondan bağımsız gerçekleşmiştir. Halbuki dil varolandan sonraya aittir. Bu açıdan düşünüldüğünde dilin ürettiği anlam, var olana sonradan eklenmiş, varlığın hakikatinin dışında gerçekleşmiş bir şey olarak varlık kazanmaktadır. Dolayısıyla dil varlığın nihai anlamına, özüne ya da değişmez bilgisine ilişkin temsil niteliği, varolanın kendisinden kaynaklanmamakta, varolana dayatılmış ya da yönelmiş bir şey olarak biçim kazanmaktadır.

Derrida (1994: 30)’ya göre dil’i metafizik bağlardan koparmanın tek yolu vardır, o da gösterge kavramından kurtulmaktır. Bunun yöntemi ise gösterge kavramının bütün bulgusal ve eleştirel kaynakları tüketilmesi ve bu tüketilmenin bütün alanlarda ve bağlamlarda aynı ölçüde olmasıdır. Ona göre bu yapılmazsa eğer “tüm epistemolojik özgürleşme sözde veya sınırlı kalma riskine girer, eleştirinin dokunamadığı temeller üstüne pratik kolaylıklar ve kavramsal sadeleştirmeler önermekle yetinir” (Derrida, 2014a: 130).

Durum böyle olsa da Derrida “metafiziğin kavramları olmaksızın hareket etmenin” olanaksız olduğunu, gösterge kavramından kaçabilmemizin artık imkansız olduğunu söyler. Derrida (1978: 286)’ya göre eleştirel yaklaşımın yetersiz olduğu bu durumu aşmanın tek yolu, yeni bir söylem düzeni yaratmak, mevcut dile yeni bir boyut kazandırmak ve yeni bir algılama düzeneği geliştirmektir. Söylemin yeni statüsü bir merkeze, bir özneye, ayrıcalıklı bir referansa, bir kökene veya mutlak bir arkhe’ye (başlangıç, ilk) yapılan tüm göndermelerin terk edilmesiyle belirginleşecektir.

3. DERRIDA’NIN AKILMERKEZCİLİK (SÖZMERKEZCİLİK) ELEŞTİRİSİ

Akılmerkezcilik (logosantrizm), diğer bir adıyla “sözmerkezcilik”, Batı felsefenin akli merkeze alarak kendi dışında olan ve irrasyonel olduğunu varsaydığı her şeyin önemsiz ve marjinal görülüp dışlanmasına gönderme yapar. Aklın, mantığın ve konuşma dilinin öncelliğini ya da merkeziliğini ifade eden akılmerkezcilik Derrida’ya göre, biricik diye nitelenen ve kendi kendisiyle özdeş kabul edilen sabit, değişmez temel bir ilkenin olduğu varsayımından hareket eder. Bu noktada dil (söz) mutlak hakikatin kaynağı ve yaratıcısı, akıl ya da mantık anlamında logosun mevcudiyeti olarak tanımlanır (Cevizci, 209: 1287-1288).

Klasik düşünce evreni, varlıkları akıl yoluyla kavrayıp açıklayabileceği, varlıkların kökenine, özüne ve anlamına ilişkin tüm hakikatin düşüncede temsil edilebileceği görüşünü felsefi olarak benimsemiştir. Bu bakış açısına göre akıl dünyayı açıklayan ve varlıkların özünü, bilgisini kendinde toplayan ve bir biçime kavuşturan bilginin temsilidir. Bu bakımdan düşünen özne olarak insan, dünyayı akıl yoluyla açıklayan ayrıcalıklı ve merkezi konuma sahiptir (Cevizci, 1999: 216).

Merkezi özne, aklın bilgisini, insan ile evrenin ilişkilerini düzenleyen, doğru olarak varsayılan tüm içerikleri dilin bir uzantısı olarak “söz”de temellendirir. “Söz” bu anlamda akli yapılandırıcı, biçim veren ve her şeyin onun etrafında şekil bulduğu merkezi bir özelliğe sahiptir. Söz’ün bu özelliğini “sözmerkezcilik” olarak adlandıran Derrida, sözmerkezciliğin akılmerkezcilik ile aynı konumda olduğunu dile getirir.

Aklın dünyayı, varlıkların özünü, bilgisini açıklayabileceği varsayımını temel alan sözmerkezcilik, bir yandan gerçekliğin içinde varolan bir yapıya işaret ederken diğer yandan bireyi teorik ya da pratik düzeyde belirli bir davranışta bulunmaya çağırır (Horkheimer, 1998: 61). Sözmerkezciliğin bu kapsayıcı özelliği Derrida (2014: 66)’ya göre “dilini iç sistemini sınırlayarak” dilin tam ve açık olan belirlemelerine engel olmuş, bununla birlikte bireysel algı biçimleri üzerinde baskı oluşturarak bireyi toplumsal uzlaşımlara zorunlu kılmıştır. Nitekim “söz”, gösteren ile gösterilen arasındaki bir eşleşme, uzlaşma bağlı kurallar bütünü olarak tanımlanır. Bu bütünde “gösteren” ile “gösterilen” bağıntısı bir dil topluluğuna yerleştiğinde, bu bağıntıda bir değişiklik yapmak artık konuşan öznenin elinde değildir. Bu noktada gösterge bağıntısı keyfi bir seçim olmaktan çıkar ve bireyin kendisine dayatıldığı şekilde kabullenmeye, bu kurallar bütünü içerisinde konuşmaya ve algılamaya mecbur kılınır (Aktuğ, 2008: 186-187). Bu açıdan “akılmerkezcilik” tekanamlılığın dilin özü olduğunu ve bir sözcüğün çok sayıda anlama sahip olabileceğinin imkansızlığını dile getirir.

Merkezi aklın temsiline dayatmacı ve özdeşleştirici bu yönü Derrida terminolojisinde, ötekini, farklı olanı bastırma yoluyla tek sesliliği benimsetmek ve imtiyazlı kılmak anlamına gelmektedir. Bunun yanı sıra dilde çokanamlılığın ortadan kalkması, bireysel algılanma şeklinin sınırlanması, dil fenomenine ait imkanların dogmatik bir biçimde dışlanmasıdır.

Derrida’ya göre “söz”ün oluşturduğu bu zorunluluk biçimine direnen tek şey “yazı”dır. Yazı okuma anlamında bireysel bir eylemdir, dolayısıyla bir yazıda verilen kavramlar okuyucunun bilinç düzeyine ve algısına göre şekillenmekte, dilde söz konusu olan uzlaşımlar ortadan kalkmaktadır. Dilin göstergeye dönük yapısı, yani gösteren-gösterilenin ayrılmaz birliği yazıda önemini kaybederek, tek anlamlılığı aşarak, bireysel düzeyde farklılıklara, çeşitliliklere ve genişlemeye doğru aşmaktadır.

Dolayısıyla Derrida, söz karşısına yazı’yı konumlandırarak “söz”ün uzlaşma dayalı, kapsayıcı ve bütüne vurgu yapan yapısını bozmaya, parçalamaya çalışır. Bunun yerine farklılığı, bireyselliği ve çeşitliliği ön plana çıkararak, bireyin düşünme ve algılama biçimini belli bir merkeze ya da akla bağlı zorunluluğunu ortadan kaldırarak “merkezsizleşme” kavramını öne sürer. “Organik birliğin reddi, parçalılığın benimsenmesi” (Sarup, 2004: 211) anlamına gelen bu önerme postmodern söylemin en önemli yönünü oluştururken aynı zamanda postmodern sanatın kurucu ögesi, varlığını oluşturan düşüncenin temel zemini haline gelir.

4. POSTMODERN SÖYLEM VE MERKEZİ ÖZNEİN SONU

Derrida metafizik geleneğe dönük eleştirileri bağlamında dilin dinamik üretkenliğine, anlamın istikrarsızlığına dikkati çekerek uzlaşma ve temsile dayalı anlam şemalarından kopulduğuna dair önemli adımlar atmıştır. Bununla birlikte “gösterilen” ve anlam arasındaki döngüsel işleyişe yönelik belirlemeleri, modern dilbilim teorilerinin dayanaklarını ciddi bir şekilde sarsmıştır (Best ve Kellner, 1998: 37).

Dilin gösterge düzeyinde çöküntüye uğraması aynı zamanda dili kendisinin bir temsil aracına dönüştüren merkezi öznenin de ortadan kalkmasına neden olmuş, Lyotard değimiyle dil oyunlarının dağılıp gitme süreciyle birlikte merkezi özne eriyip kaybolmuştur (Lyotard, 2013: 78). Bu durum öznenin, kendileri aracılığıyla kendisini ve dünyayı kurduğu öndayanakları terk etmesi sonucunu doğururken, öznenin birlik verici kategorilerinin totalize edici ve hegemonik yönü postmodernizmin temel hedefi haline gelmiştir. (Aktuğ, 2008: 215)

Bu nedenle Batı metafizik geleneğine, akılcılığına ve Aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemine karşı muhalif bir tavır alan postmodernistler bu tutumun bir uzantısı olarak aklın merkeze alındığı toplumsal, kültürel ilerleme fikrine karşı derin bir inançsızlık geliştirmişlerdir (Şaylan, 2016: 34). Bununla birlikte Modernizm ve öncesine dönük her şeyin bittiğini, kuram, ideoloji, hümanizm ya da avangard gibi değerlerin, eğimlerin son bulduğunu, merkezi özne olarak aklın temsil edici yönünü, topluma yönelik her türlü düzenleme önerisini, bireyin özgürlüğünü kısıtlayacağı gerekçesi ile reddetmişlerdir (Şaylan, 2016: 41).

Postmodernistler özne merkezci akıl anlayışını nesnenin bilgisini temsil etme bağlamında değerlendirir ve nesnenin bilgisi nesneden bağımsız olarak temsil ettiği için özne kavramını reddeder. Merkezi öznenin evrendeki hakikati ve anlamı temsil etme iddiasının bir sonucu olarak, tüm algılarımız ve düşünce sistemimiz üzerinde baskıcı, şekillendirici bir yönü olduğunu dile getirir. Bu baskı aracının bir biçimi olarak değerlendirdikleri dil’i hakikati temsil eden bir şey olarak değil, nesnesinden kopmuş, kendi kendini temsil etmesi dışında hiçbir iddiası kalmamış bir şey olarak bakma eğilimindedir. Dil aynı zamanda merkezi akli temsil eden, özneyi inşa eden bir zorunluluk zeminidir. Bu açıdan postmodern düşünce, merkezi akli metafizik düşüncenin hegemonik aracı olduğu ve bu yönüyle insanları baskı altında tutan bir güç haline geldiğini ileri sürer.

Merkezi öznenin tüm algılarımız ve düşünce sistemimiz üzerinde baskıcı, şekillendirici bir yönü olduğunu dile getiren postmodernistler bu baskı aracının bir biçimi olarak değerlendirdikleri dil’i hakikati temsil eden bir şey değil hakim iktidarlar tarafından belirlenen ve toplumsal yapıya empoze edilen bir sistem olarak değerlendirmişlerdir. Hakikat iddialarının, bir dış gerçekliği yansıtır yansıtmadığına göre değil, iktidar ilişkilerine göre belirlenmiş ve belirlenmiş bu sınırlar içerisinde farklı olanın dışlandığını, yadsındığını, şeyleri bir özdeşlik düzleminde uyuma sevk ederek varlığı tepkisizleştirdiğini ileri sürerler (Postmodern Anarşizm ve Temsil Sorunsalı, Erişim tarihi: 07.01.2021).

Bu açıdan postmodern söylem, topluluk ya da dayanışmaya ilişkin normatif zorunluluk biçimlerini reddeder ve tahakkümden bağımsız olarak iletişim, etkileşim biçimlerini özgürleştirmeye çalışır. Modern söylemlerin, kurumların bir inşası olarak yorumladıkları hümanist özneyi ise kurmaca bir şey olarak değerlendirir ve tasfiye etmeye çalışır. Bunun yerine “merkezsizleştirilmiş”, çok katmanlı öznellik biçimlerini benimser ve ön plana çıkarır (Best vd., 1998: 338-339).

5. POSTMODERNİZM VE SANATIN SONU

Postmodern sanat, kendinden önceki tüm sanatsal biçim ve anlayışlarından radikal bir kopma hareketi olarak değerlendirilebilir. Bu kopuş 1960’ların ortasından 1970’lerin ortasına kadar her yanı sarmış olan dilbilimsel bir patlama şeklinde gelişmiş ve bu patlama modernizmin düşünsel düzenini altüst ederek postmodernizmin metinsel uzamını hazırlamıştır (Foster, 2009:119). Bu durumun postmodern sanata yansması modernizm ve öncesi tüm düşünsel, kültürel ve sanatsal pratiklerin reddedilmesine dönük bir refleksin ortaya çıkmasına neden olmuş, sanatın temsil boyutu üzerinden gelişen bu refleks aynı zamanda postmodern sanatın karakterini belirleyen önemli bir zemin işlevi görmüştür.

Postmodernizm ile modernizm arasında gerçekleşen radikal kopuş, postmodern sanatçıların modern sanat geleneğinde geçerli olan ilkelerin varlığını ve yönlendiriciliğini tümüyle reddetmeleri üzerinden biçim almıştır. Bu durum “sanatı ilgilendiren hiçbir şeyin artık belli bir kesinliğe sahip olmadığını” (Jameson ve Lyotard ve Habermas, J., 1994:39) sanatının prensip olarak önceden yerleşmiş kurallar ve yargılar

aracılığıyla yönetilemez olduğunu (Jameson vd., 1994:57-58) belirgin şekilde ön plana çıkarmıştır. Nitekim Arthur Danto (2013:35) postmodernizmden söz ettiğimiz zaman tanıma becerimizi, sınıflama yeteneğimizi ve belirli bir üsluba işaret etme olasılığımızı tamamen kaybedebileceğimizi dile getirir. Bu çerçevede postmodern sanatın bir ölçüt seviyesinden, temel alınabilecek türden, bir üslup bütünlüğünden yoksun olduğunu, bu durumun artık sanatta anlatsal bir istikametinin olanaksızlığını birlikte getirdiğini söyler.

Bu yönüyle postmodern sanat Derrida'nın ayrıcalıklı bir referansa, ereğe ve kökene bağlı olmayan "merkezsizleşme" önermesine uygun olarak kendini biçimlendirdiği söylenebilir. "Yapı" kavramını temsil eden bir ideal, meta-anlatı, toplumsal kurum, politik sistem, bir analiz yöntemi ve benzerleri biçimindeki tüm yapıları üzerinde barındırmadığı için (Lucy, 2003:343) kendi ötesinde istikrarlı bir gerçekliği yansıtmaya yönelik bütün girişimleri reddeden postmodern sanat, kendi "metinlerarası" doğasına uygun olarak başka eserlerin parodisini yaparak ve onları yeniden dolaşıma sokarak üretim şeklini oluşturmuştur (Eagleton, 2014:238). Bu açıdan geçmişin sanat biçimlerinden ve eğilimlerinden oluşan tüm bir tarihi kendinin bir uzantısı olarak değil, kendisiyle ayrımlaşmış, zamansal olarak ayrıç içerisinde alınmış bir dönem olarak görürler. Modernizmden farklı olarak "şimdinin olasılıklarını açmak için geçmiş paradigmalara döner ve böylece sanatın yatay eksenini veya toplumsal boyutunu da geliştirir" (Foster, 2009:13).

Bu yaklaşımın tipik bir yansıması olan Robert Rauschenberg'in 1964 tarihli "Skyway" adlı resmi (Görsel 1) modernizm ile postmodernizm sanat arasındaki ayrışmayı belirgin şekilde ön plana çıkarır. Postmodern sanatın ilk örneklerinden olan resim, bilinç düzeyinde modernizmden farklı olarak, bir türün kuralları ya da bir geleneğin hatları tarafından belirlenmemiştir. Derrida'nın "merkez" yapı olarak nitelendirdiği kapsayıcı bütünlük, Rauschenberg'in resminde olduğu gibi çözülmeye ve parçalanmaya doğru gider. Her parçanın birbiriyle ilişkisi kopuktur ve bu kopukluk bilinçli olarak vurgulanmaya çalışılır. Oyunsal bir pratikle ele alınan resimde modernizmin bütünlüklü estetik yaklaşımı görülmez, tam tersi olacak şekilde sanatçının bireysel özgünlüğünü dışlayan kopya, alıntılama, parçalanma, uyumsuzluğu ön plana çıkarır.



Görsel 1. Robert Rauschenberg, *Havayolu*, 1964, Tuval üzerine yağlıboya ve elek baskı, 5.49x4.88 cm.

6. POSTMODERN SANAT VE ANTI-ESTETİK STRATEJİ

Rauschenberg'in resminde olduğu gibi Postmodern sanat "yapı" ve "merkez" kavramını temsil eden her türlü sanat pratiğini dışlayan muhalif bir zemin üzerinden şekillenir. Bu muhalif yaklaşım temel olarak modern sanat ile kendisi arasındaki bir ayrımlaşma ve karşıtlık çerçevesinde belirginlik kazanır. Bu açıdan birçok sanat eleştirmenin "anti-modern" olarak nitelendirdiği postmodern sanat, bu tanımlamaya uygun olarak modern sanatı oluşturan özelliklerin aksi istikametinde yol alır ve sanatsal tavrını bu zıtlık ilişkisi içerisinde belirler. Tüm bu özellikler çerçevesinde sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırları kaldırmaya, seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayrımını çöktürmeye, parodi, pastiş, ironi gibi biçimsel form ve izleklerini ön plana çıkararak kendi tavrını oluşturmaya çalışır (Sarup, 2004: 188).

Bununla birlikte metafizik derinliği içeren her türlü duyumsallığı reddeden postmodern sanat, duygulanım yoksunluğunu esas alan bir yüzeyselliği ve geçici yoğunlukları ön plana çıkararak biçim ya da dil düzeyinde var olmaya çalışır. Sabit sınırlar ve kategorilerden duyduğu hoşnutsuzluğu “yüksek” sanat ve “popüler” sanat arasındaki geleneksel ayrımı yapıbozuma uğratarak, “hazla tüketilmeye uygun metalar olarak kendilerini sunan sanat eserleri üretmek” (Eagleton, 2014: 238) öne çıkarmaya çalışır.

Örneğin Sigmar Polke’un 1960 yıllardan sonra ele aldığı resimler (Görsel 2) modernizmin yüksek ve seçkin beğenisini tersine çevirerek bilinçli olarak kitsch stilini ön plana çıkarır. Bu düşünsel boyutta ürettiği yapıtlarda tuval yerine, zevksizliği ve tutarsızlığı vurgulayan çok renkli ucuz kumaşlar kullanır. Bunlar popüler kitle zevklerinin bayağılığını temsil eden, derinliksiz, yüzeysel etkilerini ön plana çıkaran kitsch kültürün klişe beğenisini yansıtır.



Görsel 2. Sigmar Polke, *Bayan Sonbahar ve İki Kızı*, 1991, Sentetik kumaş üzerine yapay reçine, akrilik, 3x5 m.

Polke ile aynı söylem bağına sahip John Baldessari’nin yapıtları da benzer bir zevksizlik olarak karşımıza çıkar. O da popüler kültürün klişe imgelerini kullanarak sıradanlığı ve alt kültürün kültürel bileşenlerini temsil eden biçimsel formları gelişiğüzel bir araya getirerek resimlerini oluşturur (Görsel 3). Sanatçının 1960’larda çeşitli reklam ajanslarından edindiği reklam posterlerinden oluşturduğu geometrik düzenlemeler, bu özellikleri ön plana çıkaran en önemli yapıtlarıdır. Bu çalışmalarda bağlamından kopmuş imgeler, birbiriyle hiçbir anlamsal bağ olmayacak şekilde bir araya getirilmiş, resmin kendisinden çok izleyicinin bu karmaşık düzenlemeye vereceği tepkilere odaklanılmıştır.



Görsel 3. John Baldessari, *Topuk*, 1986, Fotoğraf, yağlıboya, yağlı pastel, akrilik, 2.7x2.2 m.

Jeff Koons ise yapıtlarını bilinçli olarak kitsch kültürünün tipik özellikleri üzerinden inşa eder. Bu çerçevede oluşturduğu çalışmalar pornografinin kitle kültürü üzerindeki kışkırtıcı boyutunu yansıtır. Özellikle büyütülmüş heykel ve fotoğraflardan oluşan “Cennette Yapılmış” (Görsel 4) serisindeki kısa bir süre evli kaldığı porno yıldızı Cicciolina ile kendisinin rahatsız edici derecede pornografik fotoğrafları, hem ticari iddiaları, hem de zevksizlikleri nedeniyle şok edicidir (Fineberg, 2014: 458). Pornografinin klişe kod ve görüntülerini kullanarak modernizmin kültürel değerlerini hedef alan bu yapıtlar modern sanatın seçkin beğeni anlayışına bir saldırı niteliği taşır.



Görsel 4. Jeff Koons, *Cennette Yapılmış*, 1990, Tuval üzeri mürekkep ve fotoğraf, 243.8 X 365.8 cm.

Polke, Baldessari ve Koons’un yapıtlarında baskın biçimde vurgulanan yapaylık ve kitsch kültürünü onaylayan göndermeler modern sanatı besleyen ve şekillendiren tüm derinlikleri saf dışı bırakarak, sanatı yüzeysel bir plana doğru sürükler. Bu eğilim, sanat ile günlük yaşam, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki mesafenin kapatılmasına dönük tüm kültürel ayrımları saf dışı bırakır. Bu amaca dönük olarak sanatın dışında tutulan, sanata içkin değerler taşımayan konuları sanatlarının önemli bir parçası, dahası bunları bakış açılarının kurucu ögesi durumuna getirirler. Postmodern sanatın modernist estetiğe karşı duyduğu güvensizliğin bir yansıması olan bu tepki biçimi Arthur Danto (2010: 32)’ya göre sınırın ötesinde kalanın serbest bırakılışıdır, diğer bir deyişle “sanatın sonu” dur.

7. PASTİŞ, TEMELLÜK VE SAHIPLENME ESTETİĞİ

Fredric Jameson (2011: 52-54) “sanatın sonu” olgusunu toplumsal çöküşün bir belirtisi olarak değerlendirir. Bu durumu bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak da kişisel üslubun varlığını yitirmesiyle özdeşleştirir. Kişisel üslubun varlığını yitirmesi Jameson’a göre postmodern sanata özgü evrensel bir uygulama olan “pastiş” pratiğini gündeme getirmiş ve postmodern sanatın en temel üretim şeklini belirlemiştir. Pastiş, öykünme (imitation) diğer biçemlerin taklidi ve bu taklidin aşırı kullanımı (birebir alıntılama) ile ilgili bir durumdur. Pastiş yine bir taklit olan, özgün olanı, onların tuhaflık ve ayrıksılıklarını ön plana çıkararak gülünç kılan “parodi”den farklıdır. Pastiş parodinin olanaksızlaştığı bir süreçte ortaya çıkan, mizahi anlamını yitirmiş, boş bir parodidir. Pastiş, parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi ile kıyaslandığında, gizli bir duygusu bulunmayan bir tür yansız taklitçilik pratiğidir. Jameson (2005: 17-18)’a göre “biçemsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada sanat ve estetiğin zorunlu başarısızlığını, yeninin aksamasını, geçmişe hapsedilmesini” temsil eden pastiş, postmodern bağlamda sanatı yeni bir tarzda ifade etme şeklidir. Pastişin karakterize ettiği anlatılar, “doğrudan deneyim ya da ‘gerçek dünya’ hakkında değildir; bunlar, geçmiş hakkında belli belirsiz hatırlanan ya da düpedüz yanlış hatırlanan kurguların karışımıdır” (Heartney, 2008: 123).

Pastiş geçmişe dayalı sanatsal imgelerin, fotoğrafların, medyatik görüntülerin ya da film karelerinin alıntılanmasına, taklit edilmesine, yeniden üretilmesine veya yaygın bir deyimle temellük (appropriation) edilmesine dönük bir yöntemdir. Postmodern sanat açısından bu yöntem belleğin yıkımı, belleğin metafizik ve antropolojik modelinden kurtulmak için bir “karşı-bellek” oluşturma çabasıdır (Unutma, Parodi ve İroni, Erişim Tarihi: 03.05.2021).

2. Sınıf Hollywood film karakterlerini ve televizyonun popüler isimlerini çeşitli makyaj malzemelerinden faydalanarak taklit eden ve bunları fotoğraflayarak sergileyen Cindy Sherman pastiş konusunda öncü bir sanatçıdır. Özellikle “Untitled Films Still” (Görsel 5) başlığı altında sergilediği fotoğraf serisi pastişin sanatsal plandaki tipik örnekleridir. Bu seride kendini Hollywood filmlerinin klişe olmuş popüler kadın figürlerine benzeterak, taklit eden Sherman, Jameson’ın pastiş tanımına uygun şekilde kendini öykündüğü karakterin maskesi ardına gizleyerek sergilemiştir.



Görsel 5. Cindy Sherman, *Başlıksız Film Karesi/3*, 1977, Siyah-beyaz fotoğraf, 20.3x25.4 cm.

Sherrie Levine'nin çalışmalarına uyguladığı manipülasyonlar Sherman'dan çok daha az saplantılı olsa da teknik bakımından görece benzerlikler içerir. Levine, geçmiş ile kendi yaşadığı zaman arasındaki mesafenin ayrışan yapısına ve kodlanmış biçimlerine vurgu yaparak çalışmalarını oluşturur. Daha çok kültürel mitler üzerine basit stratejileri içeren bu çalışmalar çeşitli moda dergilerden alıntılanmış fotoğrafla biçimlenir. Örneğin, 1978 tarihli "Başkan Profili 1" (Görsel 6) adlı çalışmasının dahil olduğu üçlü seride Başkan Washington, Lincoln ve Kennedy'nin sembolik silüetleri eşliğinde anne ve çocuk ilişkisini yansıtan fotoğraflar eşliğinde biçimlenir. Birbiri üstüne bindirilen ve her iki görüntünün aynı anda okunduğu bu kolaj çalışmaları içerik bakımından özerk bir anlamlandırma gücü yoktur. Aslen resmettikleri şeyi ifade etmezler; yalnızca sunuldukları şekilde anlamlandırılırlar (Pictures, Erişim Tarihi: 12.01.2021). Bu açıdan anlam alıntılan imgeye bağlı olarak gelişmez. Tam tersi olacak şekilde, alıntılanan kaynak ya da imgenin bağlı bulunduğu anlamsal ilişkiler askıya alınır, bağlamından koparılarak, içleri boşaltılarak yeniden üretilir.



Görsel 6. Sherrie Levine, *Başkan Profili, 1*, 1978, 1, Fotoğraf, kolaj

Orijinal ile kopya arasındaki keskin sınırları silmeye hatta ortadan kaldırmaya dönük bir stratejiyi izleyen bu türden yapıtlar, yöntem ve amaç bakımından egemen kültürün kendine mal etme yöntemiyle stratejik bir benzerlik taşırlar. Nitekim Barthes, egemen kültürün toplumsal grupların belirli gösterenlerini soyutlayıp, daha sonra kültürel söylenler olarak satılan ve tüketilen meta gösterenlere dönüştürdüğünü söyler. Benzer olarak postmodern sanatın üretim stratejisi de sözlensel göstergeyi parçalara ayırmaya, eleştirel bir montajla yeniden üretmeye ve bu yapay söyleni tekrar dolaşıma sokmaya dayanır (Foster, 2009: 126). Postmodern sanatta yaygın olarak kullanılan bu yöntem Barthes (1990: 174)'in perspektifinden değerlendirildiğinde söylene karşı üretilmiş en iyi silahtır ve onun deyimiyile "söylen dilden çaldığına göre, neden söylen de çalınmasın?"

8. POSTMODERN SANAT VE YENİ BİR SANATÇI MODELİ

Postmodern sanatın üretim stratejisinin diğer bir boyutu Jean François Lyotard'ın postmodernizmin üst söylemlere yönelik inançsızlığı ve güvensizliğini içeren düşüncesi ile Roland Barthes'ın yazarın okuyucu üzerindeki hegemonik yönlendiriciliğinin sonu olarak nitelendirdiği "yazarın ölümü" düşüncesine dayanır.

Lyotard (1994: 24) merkezi öznenin ortadan kalmasının doğurduğu bir sonuç olarak postmodern söylemin “üst anlatılara” geniş bir güvensizlik beslediğini söyler. Bu düşünce temel olarak modernizmin aydınlanma projesi ile ilintili rasyonel, devrimci ve aydınlanmacı düşünce biçimlerinin meşruluk dayanaklarının pratikte inandırıcılıklarını, etkilerini yitirilmesine vurgu yapar.

Barthes’ın “yazarın ölümü” düşüncesi ise bir yazarın kendi eserine yüklediği anlamın okur tarafından aynı biçimde anlaşılmasının imkansızlığını dile getirir. Barthes’e göre “metin” farklı birçok kültür alanından gelen “sayısız alıntı”nın meydana getirdiği bir dokudur. Bu doku içerisinde yazar sadece yazma eylemini gerçekleştiren kişidir. Bu anlamda yazar Barthes’e göre metnin dışında kalan ve her açıdan kaybolan, sadece, önceden gerçekleşmiş, asla orijinal olmayan jestleri taklit etmeye çalışan bir yazıcıdan ibarettir. Yazıcının yazdığı metin okuyucu ile bulunduğu bağlamından kopar ve okuyucunun ilgilerine ve eğilimlerine göre yeniden biçimlenir. Nitekim Barthes “dil ‘özne’yi bilir ‘kişi’yi değil” der. Bu yüzden okur bir metnin kaynağına asla sadık kalmaz, yazıcının yazdığı metin okuyucu tarafından aynı şekilde anlaşılmaz şimdi, burada tekrar yazılır ve tekrar üretilir. Dolayısıyla okuyucu açısından yazar “dil”in kaynağı değildir, çünkü dilin kendinden başka kaynağı yoktur. Bu yüzden Barthes’e göre “artık yazar silinmiştir” “okurun doğuşu yazarın ölümünün bedeli” olmuştur (Barthes, 1993a: 141-144).

Hem Barthes, hem de Lyotard’ın öne sürdükleri görüşler her ne kadar farklılık içerse de buldukları temel nokta, sanatçı ile sanatı alımlayan kitle arasındaki klasik ilişkinin artık sürdürülemez oluşuna vurgu yapar. İzleyicinin merkeze alındığı, sanatçının izleyici üzerindeki belirleyici konumunun ortadan kalkması ile meydana gelen bu değişim postmodern sanatın üretim şeklini karakterize eden önemli bir zemin işlevi görmüştür. Bu zemin üzerinden üretilen eserler temel olarak birbiriyle ilintisiz ve bütünlük içermeyen imgelerin karmaşık düzenlemeleri ile belli biçime kavuşur. Herhangi bir anlam aktarımını içermeyen bu üretim şekli Robert Rauschenberg, Jasper Johns, David Salle gibi sanatçıların yapıtlarında belirgin şekilde ön plana çıkar.

Robert Rauschenberg’in resimsel yöntemi genel olarak rastgele seçtiği fotoğrafik imgelerin tuval yüzeyinde düzensiz biçimde serpiştirilmesiyle biçimlenir. Bu çalışmalarda (Görsel 7) yer alan fotoğrafik imgeler, gazete ve dergilerden tuval yüzeyine ipek baskı yöntemiyle transfer edilmiş tarihsel figürleri, arkeolojik heykelleri, sıradan günlük yaşam görüntülerini içeren trafik işaretlerinden çiftlik hayvanlarına değin geniş bir alanı kapsar. Resim yüzeyinde oluşturduğu görüntü karmaşasında imgelerin birbiriyle ilişkisi ve organizasyonu estetik, zihinsel ve duygusal düzeyde hiçbir amacı barındırmaz. Bu tür pratikler, yani imgelerin birbiriyle olan ilişkileri daha çok yapıta bakan göze, yani izleyiciye devredilmiştir.



Görsel 7. Robert Rauschenberg, *Arazi*, Yağlıboya ve elek baskı, 1963, 243.2 × 177.2 cm.

Johns’un oyunsal bir kurguyla ele aldığı resimleri ise tıpkı Rauschenberg’de olduğu gibi birbiriyle ilintisiz imgelerin tuval yüzeyinde rastlantısal olarak düzenlenmesiyle biçimlenir. Klasik denebilecek bir fırça işçiliğiyle oluşturduğu bu resimler belli anlamları referans almaz ya da belli anlamlara gönderme yapmaz. Fakat izleyici bu düzensiz ve ilgisiz görüntü parçalarını referans olarak belli anlam çağrışımlarına dönük

birçok ilişki çıkarabilir. Örneğin 1982 tarihli “Kokulu Gece” (Görsel 8) adlı resminde Gürünwald’ın XVI. Yüzyıla ait İsenbein Altarı’nın Diriliş panelinden bir alıntı, kaldırım taşı örüntüsüyle gizlenmiş üç adet kol dökümü, tuval üzerine elek baskıyla yapılmış John Cage’nin 1945 yılına ait bestesi olan Kokulu Gece’nin nota kağıdı gibi birçok farklı unsuru aynı yüzeyde bir araya getirir (Fineberg, 2014: 206). Birbiri arasında organik bağ kurulamayan bu karmaşık düzenleme izleyici açısından bütünsel ve ikonografik bir okumayı desteklemez. Bunun yanı açık uçlu yapısıyla her tür anlam üretme potansiyelini üzerinde taşır. Bu potansiyel izleyicinin resme aktif katılımını öngören, üretilmiş olanın izleyici tarafından yeniden üretildiği bir boyutu ön plana çıkarır.



Görsel 8. Jasper Johns, *Kokulu Gece*, 1982, Tuval üzerine balmumu ve objeler, 17.5x243.8 cm.

Postmodern sanatı karakterize eden ve izleyicinin merkeze alındığı bu üretim şekli Derrida’nın “merkezsizleşme”yi temel alan ve “differance” olarak adlandırdığı, gösterge düzeyinde sonsuz anlamlandırma oyunu ile yakın bağlar kurar. Derrida gösterge kavramını mevcudiyet anlamında ele alır ve bu anlamda göstergenin herhangi bir kökene sahip olmadığını dile getirir. Nitekim “gösterge” işaret ettiği şeyin yokluğunda ortaya çıkar ve olmayanın yerine geçerek sürekli bir yokluğu işaret eder. Bu durum göstergede sürekli olarak boşluklar ve eksiklikler yaratır. Okuyucu ya da dinleyici göstergenin bu eksikliğini ve boşluğunu sürekli anlam üreterek doldurmaya, tamamlamaya çalışır. Bu açıdan Derrida’ya göre bir metinde anlam asla sabitlenmez, okuyucu metni her okuduğunda yeni bağlamsal ilişkiler kurarak bir öncekinden farklı anlamsal ilişkiler üretir. Bu açıdan Derrida (2014b: 11) yazmayı, okumayı esasen görünmeyen (yazarın ya da söyleyenin) yokluğunda metnin içeriğinden dışarı doğru taşan, anlam fazlalığına, anlamsal sapmalara, anlamın saçılmasına doğru giden akış olarak düşünür. Bu akış, hiçbir aşkın ya da ayrıcalıklı gösterilenin olmadığı, bir merkezin ya da kaynağın yokluğunda ortaya çıkan sürekli ve birbirinden farklı anlamlandırma pratiğini içerir.

Derrida’nın “differance” yaklaşımı postmodern sanat açısından değerlendirildiğinde bir yapıtta anlamın hiçbir zaman sabit ve kapalı bir yapıya sahip olamayacağı sonucu çıkmaktadır. Anlam yapının çok boyutlu yapısı içerisinde serbest kalır ve bu serbest dolaşımında anlam izleyiciden izleyiciye değişir. Bu durum sanatçının kendisini ifade boyutundan kurtardığını, sanatçının yapıtı aracılığı ile izleyiciye duygusal ve anlamsal aktarımlar, yönlendirmeler yapmasının imkansızlığını ön plana çıkarır.

Postmodern sanatın bu boyutu David Salle’in üslup tutarsızlığını besleyen ve bir tür resimsel bulmacayı andıran resimleri ile belirginlik kazanır. Sistemli bir şekilde birbirinden ayrılan üst üste bindirilmiş imgeler kullanarak resimlerini oluşturan Salle genelde yumuşak porno dergileri, çizgi romanlar, reklamcılık ve dantela tasarımlar da dahil olmak üzere birçok kalitesiz anlatılar yapar. Bu alıntıları resimlerinde dağınık, rastgele ve birbirini dışlayacak şekilde düzenler. Örneğin 1998 tarihli “Daha Büyük Raf” (Görsel 9) adlı resmi, yapıtla izleyici arasında oynan bir anlam üretme oyununu andırır. Üst üste ya da iç içe olacak şekilde düzenlediği, bütünlüğü yadsıyan çok parçalı bu kolaj çalışmasındaki imgeler birbiri arasında estetik ya da mantıksal bağlar içermez. Tüm bu ilişkiler yapıt karşısında izleyicinin oluşturacağı duygusal, duyusal ya da düşünsel örüntülerle şekillenir. İzleyici yapıtta yer alan karmaşık imgeleri birbirleriyle ilişkilendirerek, farklı bağlamsal noktalar kurarak, kimlik ve ilgilerine göre yorumlayarak yeniden üretir.



Görsel 9. David Salle, *Daha Büyük Raf*, 1998, Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 244x335 cm.

Postmodern sanatın çeşitliliğini besleyen bu özellik gerek sanatçıların yapıt üretme süreçlerinde oluşturdukları anlam katmanlarının çoğulluğunu, gerekse yapıtların baskın bir özelliği olarak parçalanmayı ön plana çıkarır. Bu yönüyle postmodern yapıtlar kendi içselliğinin sınırlarına hapsolmeden kendini aşan dışsallığıyla özdeş hale gelir, gösterilenin içeriğinden çok, gösterenin doğasına göre düzenlenen bir yüzeye dönüşür. Bu düzenlemede artık önemli olan sanatçının iç dünyasını dışa vurmak, yüceltmek ya da bir özne ile ilişkilendirmek değil, yapıtı içerisinde kaybolduğu bir mekan yaratmaktır (Foucault, 1993: 99).

9. SONUÇ

Derrida'nın metafizik felsefe geleneğine dönük eleştirileri, kesin, değişmez, doğru olarak inanılan metafizik argümanlara ait tüm dayanak noktalarını yerinden etmesi, postmodern sanatın ortaya çıkmasının önemli bir yönünü oluşturur. Metafizik geleneğe ve onun uzantısı olan tüm söylem biçimlerine yönelik tepkilerin temel zemini olan postmodernizm, hem kendinden önceki sanatın kurucu öğelerini reddetmesi, hem de merkezi özne olarak sanatçının konumuna yönelik belli bir inançsızlık geliştirmesi Derrida'nın bu konu hakkındaki görüşleriyle yakından ilişkilidir. Bu bakımdan Derrida'nın görüşleri sadece dilbilim alanında değil aynı zamanda sanat alanında da önemli etkiler uyandırmış ve farklı bakış açılarının oluşmasına kaynaklık etmiştir.

Bu bakış açısının en önemli yönü, postmodern sanatın kendilerine değin Derrida'nın "merkez" ya da "yapı" olarak nitelendirdiği özne merkezli bakış açısının sanatı biçimlendirdiği ve bu kapsamda farklı olanı dışladığı yönündeki düşüncedir. Bu perspektiften bakıldığında, tarihsel süreç içerisinde sanatın belli bir merkezi düşünce tarafından biçimlendirildiği, sınırlarının çizildiği, sanatçıların bakış açılarını yönlendirdiği gibi birçok şey sıralanabilir. Örneğin, resim sanatında denge, ölçü, tutarlılık, üslup vb. birçok estetik kategorinin kökenleri Derrida'nın "merkez" olarak nitelendirdiği Platon ve önceki felsefe geleneğine kadar uzanır, estetik olarak beğenilerimizde buna dahildir. Derrida'nın köken arayışındaki temel kaygı budur. Bizi şekillendiren varoluşun doğal bir sonucu olarak kabullendiğimiz, benimsediğimiz inandığımız çoğu gerçekliğin, aslen nesnel bir kökene dayanmayan yorumlar bütünü olarak varlık bulmasıdır. Bu sadece estetik alanını kaplayan ve beğeni anlayışı ile ilgili bir durum değil aynı zamanda bütün düşünce kalıplarına, biçimlerine yerleşmiş bir düzendir.

Modern ve geleneksel sanat anlayışları bu perspektiften değerlendirildiğinde Derrida'nın metafizik tarihine yönelik eleştirilerine kaynaklık eden "merkez" düşüncesinden ayırt edilmezliğiyle ön plana çıkar. Bu yüzden kendini modern sanatla bir karşılık ilişkisi içerisinde tanımlayan postmodern sanat, bu karşılık çerçevesinde, modern sanatın tüm değerlerini tasfiye etmek üzere sanatsal pratikler oluşturmuş ve bu yaklaşım biçimi postmodernizme özgü birçok uygulama biçiminin ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Anti-modern denilebilecek muhalif bir tutumun sonucu olarak ortaya çıkan bu pratikler, günlük yaşam ile sanat arasındaki keskin ayrımı ortadan kaldıran her tür sanat pratiğini kapsama alanında dahil etmiştir. Parçalanma, süreksizlik, üslupta çeşitlilik ve tutarsızlık, metinlerarasılık, kolaj, kitsch gibi uygulama biçimleri ile belirginleşen bu pratikler temelde modern sanatın estetik değerlerini eleştirel bir dil ile tasfiye etme üzerine kuruludur. Tüm bu özelliklerin postmodern eserlere yansıma biçimi ise Derrida'nın ileri sürdüğü görüşler ile bu görüşlerin temellendiği kavramların birbiriyle kesişen doğasına göre şekil almıştır. Bu bakış açısı ile değerlendirildiğinde postmodern resimlerdeki kesintilerin ve farklılıkların algılanması kendi başına bir anlam haline gelmektedir; bu içeriği olan bir anlam değil, ancak yeni bir birlik biçimi gibi görünen bir anlamdır (Jameson ve Anders Stephan, 1991: 12).

KAYNAKÇA

- Aktuğ, T. (2008). Dile Gelen Felsefe, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1990). Çağdaş Söylenler, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Barthes, R. (1993). Yazarın Ölümü, (Çev. Hüsamettin Çetinkaya), Edebiyat Eleştiri Dergisi, Güz/4, Yazarlık Kurumu Özel Sayı, İzmir: Ajans MacMedia.
- Best, S. ve Kellner, D. (1998). Postmodern Teori, (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2009). Felsefe Tarihi, İstanbul: Say Yayınları.
- Danto, A. C. (2010). Sanatın Sonundan Sonra, (Çev. Zeynep Demirsu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2013). Sanat Nedir, (Çev. Zeynep Baransel), İstanbul: Sel Yayınları.
- Derrida, J. (1994). Göstergebilim ve Gramatoloji, (Çev. Önay Sözer), İstanbul: Afa Yayınları.
- Derrida, J. (2014a). Gramatoloji, (Çev. İsmet Birkan), İstanbul: Bilgesu Yayınları.
- Derrida, J. (1978). Writing and Difference, Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- Derrida, j. (2010). Edebiyat Edimleri, (Çev. Mukkader Erkan), A. Utku, E. Canaslan, İstanbul: Otonom Yayınları.
- Derrida, J. (2014b). Platon'un Eczanesi, (Çev. Zeynep Direk), 2. Basım, İstanbul: Pinhan Yayınları .
- Eagleton, T. (2014). Edebiyat Kuramı, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2009). Gerçekliğin Geri Dönüşü, (Çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (1987). The Anti-Aesthetic, Washington, USA: Bay Press .
- Foucault, M. (1993). "Yazar Nedir?", (Çev. Osman Akınhay), Edebiyat Eleştiri Dergisi, Güz/4, Yazarlık Kurumu Özel Sayı, İzmir: Ajans MacMedia.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat, (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Harvey, D. (1997). Postmodernliğin Durumu, (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
- Heartney, E. (2008). Sanat ve Bugün, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Heidegger, M. (2001) Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı, (Çev. Levent Özşar), Bursa: Asa Kitabevi Yayını.
- Horkheimer, M. (1998). Akıl Tutulması, (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, (Çev. Nuri Pülümer, Abdülkadir Gölcü), Ankara: Nirengi Kitabevi Yayını.
- Jameson, F. (2005). Kültürel Dönemeç, (Çev. Kemal İnal), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jameson, F. ve Anders Stephan (1991). "Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma", (Çev. Ahmet Doğukan), İstanbul Defter Dergisi, Ağustos-Aralık, Sayı: 17
- Jameson, F. ve Lyotard, J. ve Habermas, J. (1994). Postmodernizm, (Çev. Necmi Zeka), İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Lucy, N. (2003). Postmodern Edebiyat Kuramı, (Çev. Aslıhan Aksoy), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, J., F. (2013). Postmodern Durum, (Çev. İsmet Berkan), Ankara: Bigesu Yayınları.
- Sarup, M.(2004). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, (Çev. Abdülkadir Güçlü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şaylan, G. (2016). Postmodernizm, Ankara: İmge Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKÇA

Pictures, <https://www.jstor.org/stable/778227?seq=1>. (Erişim Tarihi: 12.01.2021)

Modern Epistemolojik Kriz ve Postmodernizm,

http://isamveri.org/pdfdrgr/D02237/2003_2/2003_2_KUCUKALPK.pdf. (Erişim Tarihi: 20.01.2021)

Unutma, Parodi ve İroni, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/803592>. (Erişim Tarihi: 03.05.2021)

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Robert Rauschenberg, Havayolu, 1964, Tuval üzerine yağlıboya ve elek baskı, 5.49x4.88 cm. <https://www.wikiart.org/en/robert-rauschenberg/skyway-1964>

(Erişim tarihi: 10.02.2021)

Görsel 2. Sigmar Polke, Bayan Sonbahar ve İki Kızı, 1991, Sentetik kumaş üzerine yapay reçine, akrilik, 3x5 m. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/06/sigmar-polke-alibis-tate-modern-review>

(Erişim Tarihi: 13.01.2021)

Görsel 3. John Baldessari, Topuk, 1986, Fotoğraf, yağlıboya, yağlı pastel, akrilik, 2.7x2.2 m.

<https://prattmwp20thcentury.wordpress.com/2016/04/11/john-baldessari-heel-photomontage-1986/>

(Erişim Tarihi: 22.01.202)

Görsel 4. Jeff Koons, Cennette Yapılmış, 1990, Tuval üzeri mürekkep ve fotoğraf, 243.8 X 365.8 cm. <https://www.artlyst.com/features/top-10-artists-behaving-badly/jeff-koons-marrying-a-porn-star-to-make-art/>

(Erişim Tarihi: 16.02.2021)

Görsel 5. Sherrie Levine, Başkan Profili, 1978, 1, Fotoğraf, kolaj,

<https://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/douglas-crimp/>

(Erişim Tarihi: 13.03.2021)

Görsel 6. Cindy Sherman, Başlıksız Film Karesi/3, 1977, Siyah-beyaz fotoğraf, 20.3x25.4 cm.

<https://www.artic.edu/artworks/212235/untitled-film-still-3>

(Erişim Tarihi: 22.02.2021)

Görsel 7. Robert Rauschenberg, Arazi, Yağlıboya ve elek baskı, 1963, 243.2 × 177.2 cm.

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYUUX&titlepainting=Estate&artistname=Robert%20Rauschenberg>, (Erişim Tarihi: 22.01.2021)

Görsel 8. Jasper Johns, Kokulu Gece, 1982, Tuval üzerine balmumu ve objeler, 17.5x243.8 cm.

<https://www.flickr.com/photos/nostri-imago/3137422696>

(Erişim Tarihi: 18.03.2021)

Görsel 9. David Salle, Daha Büyük Raf, 1998, Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 244x335 cm.

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6191963>

(Erişim Tarihi: 26.03.2021)