

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE YARATICI BİR  
TAVIR OLARAK YAPIBOZUM**

**SENA GÜVEN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**  
**Doç. Dr. Aydın ZOR**

**ANTALYA- 2022**





**T. C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü**



**Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı**

# **ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE YARATICI BİR TAVIR OLARAK YAPIBOZUM**

**Sena GÜVEN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Doç. Dr. Aydın ZOR**

**ANTALYA, 2022**



**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü**



**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Bu tezin yazım sürecinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../.../2022  
Öğrencinin Adı ve Soyadı  
Sena GÜVEN  
İmza



**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU**

Sena GÜVEN tarafından hazırlanan ‘Çağdaş Sanat Pratiklerinde Yaratıcı Bir Tavır Olarak Yapıbozum’ başlıklı bu çalışma 06/01/2022Tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı  
Doç. Dr. Aydın ZOR

Danışman

İmza

Unvanı, Adı Soyadı  
Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ

Üye

İmza

Unvanı, Adı Soyadı  
Doç. Dr. Attila DÖL

Üye

İmza

## TEŞEKKÜR

Yüksek lisans öğrenim sürecim ve tez aşamamda desteklerini ve katkılarını esirgemeyen tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Aydın ZOR başta olmak üzere,

Tez sürecim içerisinde bilgi ve birikimleri ile desteklerini esirgemeyen sevgili dostlarım Nusret İbrahim YURTSEVER'e ve Zeynep KABUKCUOĞLU'na her zaman yanımda olan Seda AKKAR'a, Mervenur YAVUZ'a ve Merve YILMAZ'a, eğitim hayatım boyunca maddi manevi sonsuz destekleri ile beni yalnız bırakmayan daima destekleyen annem Mehtap GÜVEN'e babam İsmail GÜVEN'e ve baba yarısı olan abim Samet GÜVEN'e teşekkürlerimi borç bilirim.

Sena GÜVEN  
Antalya, 2022



**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü**



|            |               |                                                                |
|------------|---------------|----------------------------------------------------------------|
| Öğrencinin | Adı Soyadı    | Sena GÜVEN                                                     |
|            | Numarası      | 20195307004                                                    |
|            | Anasanat Dalı | Sanat ve Tasarım                                               |
|            | Danışmanı     | Doç. Dr. Aydın ZOR                                             |
| Tezin Adı  |               | Çağdaş Sanat Pratiklerinde Yaratıcı Bir Tavrı Olarak Yapıbozum |

### ÖZ

Postmodernizmin eleştirel söylemi olan yapıbozum kuramı Derrida'nın batı metafiziğine karşı oluşturduğu bir yöntemdir. Edebiyat ve felsefe alanında metin okuma taktiği olarak çıkan bu yöntem sadece kendi alanlarını değil birçok disiplini etkilediği görülmektedir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bu yöntem “yapıbozum yapısöküm, yapıçözüm” olarak Türkçe karşılığını bulmaktadır. Derrida bu yöntem ile yapıtı yıkarken yeniden anlamlandırma sürecini inşa etmektedir. Bu bağlamda yıkma, parçalama eylemi negatif bir anlam içermemektedir. Çoğulcu bir yapıt inşa ederek yaratıcılığı ve birçok anlamı işaret etmektedir.

Derrida'nın 1960 yıllarından itibaren bir metin okuma taktiği olarak geliştirdiği “yapıbozum” yönteminin sanat alanında kendini göstermesi 1970'lerde başlamaktadır. “Çağdaş Sanat Pratiklerinde Yaratıcı Bir Tavrı Olarak Yapıbozum” adlı bu çalışmada Fransız postyapısalcı düşünür Jacques Derrida tarafından, felsefe ve edebiyat okumalarında kullanılmak üzere çıkan yapıbozum (deconstruction) yönteminin konu doğrultusunda seçilmiş Batı ve Türk sanatçıların eserlerinde irdelenerek çağdaş sanattaki yansımalarına yer verilmektedir. Çağdaş sanata yansıyan yapıbozumun yapıtlar üzerinde bütüne değil parçalara ve belirsizlik

oluşturan çoğul anlamlara önem verildiği görülmektedir. Bu bağlamda yapıbozum kavramı bir eleştiri, metin okuma yöntemi olmasının yanı sıra çağdaş sanatta farklı disiplinlerde uygulanabilecek çözüme odaklı bir analiz yöntemi olduğu görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Yapıbozum, Derrida, Postmodernizm, Postyapısalcılık





**T.R.  
AKDENİZ UNIVERCTY  
Institute of Fine Arts**



|              |              |                                                                     |
|--------------|--------------|---------------------------------------------------------------------|
| Student's    | Name Surname | Sena GÜVEN                                                          |
|              | Number       | 20195307004                                                         |
|              | Department   | Art and Desing                                                      |
|              | Adsivor      | Doç. Dr. Aydın ZOR                                                  |
| Thesis Title |              | Deconstruction as a Creative Attitude in Contemporary Art Practices |

### ABSTRACT

The deconstruction system, which is the approach of postmodernism, is against Derrida's metaphysics. This method, which is shown as a text reading tactic in the field of literature and philosophy, targets not only their own fields but also many disciplines. This method, which appeared in the 1960s, finds deconstruction as "deconstruction". With this method, Derrida constructs something that can be rebuilt while destroying the work. In this context, the negativities arising from not washing and shredding do not contain any meaning. It means the possibility and meaning of having a pluralistic work design.

Derrida's use of "deconstruction" method as a text-reading tactic since 1960 with art begins in the 1970s. "Contemporary Art as a Practical Creative Attitude" is used in this training as a "French creative Attitude". It is used in French education by Jacques Derrida, in the subject design of the deconstruction method, which can be applied in philosophy and literature readings, and the applications in art, which are considered for the books of Turkish artists. It is seen that deconstruction, which is reflected in contemporary art, is given importance to meanings that are not integral and not more than excess structures. In this context, a criticism about deconstruction

is seen with a solution-oriented analysis method that can be applied in different disciplines in contemporary art, as well as a suggestion of reading method.

**Keywords:** Deconstruction, Derrida, Postmodernism, Poststructuralism



## İÇİNDEKİLER

|                                                                              |             |
|------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....</b>                                            | <b>i</b>    |
| <b>YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU.....</b>                                   | <b>ii</b>   |
| <b>TEŞEKKÜR.....</b>                                                         | <b>iii</b>  |
| <b>ÖZ.....</b>                                                               | <b>iv</b>   |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                                         | <b>vi</b>   |
| <b>İÇİNDEKİLER.....</b>                                                      | <b>viii</b> |
| <b>GÖRSEL LİSTESİ.....</b>                                                   | <b>x</b>    |
| <b>GİRİŞ.....</b>                                                            | <b>1</b>    |
| Problem.....                                                                 | 1           |
| Problem Cümlesi.....                                                         | 1           |
| Araştırmanın Amacı.....                                                      | 1           |
| Araştırmanın Önemi.....                                                      | 2           |
| Kapsam ve Sınırlılıklar.....                                                 | 2           |
| Araştırma Yöntemi.....                                                       | 3           |
| Tanımlar.....                                                                | 4           |
| <b>I. BÖLÜM: YAPIBOZUMUN TEMEL YAPILARI.....</b>                             | <b>5</b>    |
| 1.1. Postmodernizm.....                                                      | 5           |
| 1.2. Yapısalcılık.....                                                       | 9           |
| 1.3. Postyapısalcılık.....                                                   | 15          |
| <b>II. BÖLÜM: DERRİDA YAPIBOZUM KURAMI.....</b>                              | <b>21</b>   |
| 2.1. Mevcudiyet Metafiziğinin Reddi.....                                     | 27          |
| 2.1.1. Differance Kavramı.....                                               | 31          |
| <b>III. BÖLÜM: SANATTA DERRİDA ETKİSİ.....</b>                               | <b>37</b>   |
| 3.1. Postmodern Dönemde Yapıbozum İzlenimleri.....                           | 41          |
| <b>IV. BÖLÜM: YAPIBOZUM ÇERÇEVESİNDE SEÇİLEN SANATÇILAR VE ESERLERİ.....</b> | <b>58</b>   |
| 4.1. Frank Stella.....                                                       | 59          |
| 4.2. David Salle.....                                                        | 66          |
| 4.3. Ayşe Erkmen.....                                                        | 70          |
| 4.4. Gülsün Karamustafa.....                                                 | 75          |
| <b>V. BÖLÜM : UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....</b>                                  | <b>81</b>   |

|                      |           |
|----------------------|-----------|
| <b>SONUÇ.....</b>    | <b>86</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b> | <b>88</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b> | <b>97</b> |



## GÖRSEL LİSTESİ

|                                                                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 1: Marcel Duchamp, “Fountain (Çeşme/Pisuar)” 1917.....                                                                                          | 42 |
| Görsel 2: Rene Magritte, “The Treachery of Images” (İmgelerin İhaneti), “Cecin’est pas unepipe (Bu bir pipo değildir)”, 63.5x93.98 cm, 1929.....       | 44 |
| Görsel 3: Jasper Johns, “Yanlış Başlangıç, (False Start)” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 171.5 x 137.7 cm, 1959.....                                        | 46 |
| Görsel 4: Jasper Johns, “Aptalın Evi (Fool’s House)”, Süpürge, Havlu, Sedy ve Fincan ile Tuval Üzerine Yağlıboya, 182,9 x 91,4 cm, 1962.....           | 47 |
| Görsel 5: John Frederick Peto, “Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4 (The Cup We All Race 4)” Tuval ve Ahşap Üzerine Yağlıboya, 64.8 x 54.6 cm, 1900..... | 48 |
| Görsel 6: Kasimir Maleviç, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya 1914-15, 79.5x79.5 cm.....                                         | 49 |
| Görsel 7: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs)”, Enstalasyon, 1965.....                                                           | 51 |
| Görsel 8: Joseph Kosuth, “Söylenmeyen Oyunu”, Enstalasyon, 1989.....                                                                                   | 53 |
| Görsel 9: Robert Roushenberg, Erasing De Kooning, Etiketli ve Yıldızlı Çerçevesi Kağıt Üzerine Çizim Ortamı İzleri, 64 x 55 cm, 1915.....              | 54 |
| Görsel 10: Robert Rauschenberg, “Factum 1,2”, Kolaj, 157,5 x 90cm, 1958.....                                                                           | 55 |
| Görsel 11: Robert Rauschenberg, “ Yatak”, Ahşap Üzerine Yastık, Yorgan ve Çarşafların Üzerine Yağlıboya, 191,1x80x20,3 cm. , 1955.....                 | 57 |
| Görsel 12: Frank Stella “Taht-ı Süleyman”,Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x120 cm, 1967.....                                                               | 61 |
| Görsel 13: Frank Stella, “Die Fahne Hoch!”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 308.9 x 184.9 cm, 1958-59.....                                                   | 62 |
| Görsel 14: Frank Stella, “Die Fahne Hoch!”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 308.9 x 184.9 cm, 1958-59, Detay.....                                            | 63 |
| Görsel 15: Frank Stella, “Ophir, Copper Series”, Serigrafi Kağıt Üzerine Litografi, 40,64x55,88 cm, 1970.....                                          | 64 |
| Görsel 16: Stella, “New Madrid, Benjamin Moore Series”, Serigrafi Kağıt Üzerine Litografi, 40.6 × 55.9 cm, 1971.....                                   | 65 |
| Görsel 17: David Salle, “Spill”, İki Bitişik Tuval Üzerine Yağlı Boya Ve Akrilik, 198,8 x 213,6 cm, 2002.....                                          | 66 |

|                                                                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 18: David Salle, “Canfield Hatfield”, Renkli Aquatint Ve Foto Aşındırma, 59.7 x 91.4 cm, 1989.....           | 67 |
| Görsel 19: David Salle “Mingus, Meksika”, Tuval Üzerine Yağlı Boya Ve Akrilik, 84x114 cm, 1990.....                 | 68 |
| Görsel 20: Ayşe Erkmen, “Karşılaştırmalar”, İnstallasyon, 1988.....                                                 | 70 |
| Görsel 21: Ayşe Erkmen, “-miş, -müş”, 1993, Kreuzberg, Berlin.....                                                  | 73 |
| Görsel 22: Ayşe Erkmen, “Suda”, 2017, Almanya Münster Kenti Kuzey.....                                              | 74 |
| Görsel 23: Gülsün Karamustafa, “Fragmanları Fragmanlamak”, Enstalasyon, Çeşitli Sayıda Fragman, 15x20 cm, 1999..... | 76 |
| Görsel 24: Gülsün Karamustafa, “Fragmanları Fragmanlamak”, Enstalasyon, Çeşitli Sayıda Fragman, 15x20 cm, 1999..... | 77 |
| Görsel 25: Gülsün Karamustafa, “Çifte Hakikat” Enstalasyon, 1987.....                                               | 78 |
| Görsel 26: Gülsün Karamustafa, "Abide ve Çocuk", "The Monument and the Child", 2010, Viyana.....                    | 79 |

## GİRİŞ

Postmodernizmin yaşamın diyalektiği olan eleştirel söylemi yapıbozum, felsefi bir terim olmaktan ziyade pek çok disiplinin bir araya geldiği ortak bir ideoloji sistemidir. Postyapısalcı düşünür Jacques Derrida'nın geliştirdiği bu yöntem, ikili karşıtlıklar üzerine kurgulanmış tüm yapılardaki çelişkileri ortaya çıkartarak çürütmeyi amaç edinmektedir. Çağdaş sanat pratikleri üzerinde de etkili olmuş ve hem sanat yapıtında dilin kurgulanma süreçlerine odaklanarak gösterge, gösteren, gösterilen arasındaki ilişkileri tersyüz etmeye, hem de toplumsal yaşamın içindeki ikilemleri ortaya çıkartmaya yönelik yapıbozumcu eserler üretilmiştir. “Yapıbozumcu bir yaklaşımla üretilen çağdaş sanat yapıtları, bazen göstergenin içini boşaltarak bazen de gösterileni gösterene indirgemek suretiyle yerleşik görme biçimlerini ve anlamlandırma süreçlerini sorgular” (Uzunoğlu, 2019, s.22).

Bu araştırmada yapıbozumun, sanat yapıtları üzerinde ki etkisi ve sanat yapıtına nasıl entegre olduğu araştırılmıştır. Yapıbozumun okuma biçimi olarak düşünülmesiyle, yapıtın okunabilirliği/çözünebilirliği sağladığı görülmektedir. 1960’lardan itibaren çağdaş sanattaki yansıması örneklerle saptanmış ve çözümlenmiştir.

### **Problem**

Yapıbozumcu bakış açısıyla elde edilecek çözümlemeleri, çağdaş sanat eserleri ile ilişkilendirilerek Derrida’nın yeniden inşa etme yani yapıbozum değişisinden hareket ederek bu felsefi ve edebiyat yönteminin çağdaş sanattaki öncüleri ve nasıl yansıdığının önemi problem edinilmektedir.

### **Problem Cümlesi**

Metin okuma yöntemi olan yapıbozumun çağdaş sanattaki yeri nedir? ve sanatçılar tarafından nasıl alınmıştır?

### **Araştırmanın Amacı**

Sanat yapıtının oluşturulduğu her çağ eleştiri, çözümleme ve yorumlamaya ihtiyaç duymuştur. Dönem şartlarına göre sanat yapıtları süre gelen değişimleri ile

uygulama yöntemlerine etki etmiştir. Sanat ve tarih kuramcıları da bu yöntemler üzerinde teorik yaklaşımlar geliştirmişlerdir.

Derrida, diyalektik mantıktan Postmodernizme varıncaya kadar birçok fikri eleştirmiş ve ortaya attığı kavramlarla yeni bir anlayış oluşturmaya çalışmıştır. Ortaya koymuş olduğu “yapıbozum” adı verilen okuma ve anlama yöntemi, felsefeden, iletişim sosyolojisine, eleştirel düşünceden, sosyolojiye, mimarlığa, estetiğe ve edebiyata varıncaya kadar bütün alanlarda kendini göstermiştir (Yanık, 2016, s.92). Bu tezin amacı yapıbozumcu bir tavırla, sanat alanında ki ikili karşıtlıkları ortaya çıkarmaya yönelik çağdaş sanata yansıyan bu kuramı irdelemeyi hedeflemektedir.

### **Araştırmanın Önemi**

“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 birçok referanslara sahiptir. Post modernizmin var olanı sorgulayan, dogmalara spesifik yaklaşan, geleneği akılla karşıtlayan ve kurallar bütününe karşı duruşu sanatsal üretimin düşünsel yapılarıdaki hızlı değişimlerini gündeme getirmiştir” (Karkın, 2005, s.28). Derrida’nın yapıbozma kuramı, çağdaş sanatların sorununun yapısı içinde gerçekleşmektedir. Bu çalışmanın önemi çağdaş sanat ve yapıbozum arasındaki ilişkiselliğin ele alınarak irdelenmesi ve bu konuya yönelik bir söylem ortaya koymaktır.

### **Kapsam ve Sınırlılıklar**

Yapılan araştırmada çağdaş sanat pratiklerinde ki 1960 sonrası ortaya çıkan yapıbozum yönteminin Batıdaki ve Türkiye deki etkileriyle sınırlandırılmaktadır.

Araştırma J.Derrida’nın Yapıbozum teorisinin eğilimine sahip, günümüzde hala yaşayan ve yapıbozum yönteminin ilk yapıt üreten sanatçıları ile sınırlandırılmaktadır.

## Araştırmanın Yöntemi

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

Araştırma süreci boyunca sanat alanında yayımlanmış olan kitaplar ve süreli yayınlar taranıp konuyla ilgili doküman incelemesi yapılmıştır.

Araştırmanın görsel bulguları için İnternet ortamından sanat galerilerinden ve kitaplardan resimler taranmıştır. İncelenecek ve taranacak 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 olan bu sanatçılar Türk ve Batı sanatçıları olarak seçilmiştir. Seçilen sanatçılar yapıbozum etkilerini gözlemleyebildiğimiz ilk sanatçılar olarak seçilmiştir.

Yapıbozum düşüncesinin öncül ve önemli sanatçıların eserleri irdelenerek tez kapsamında yapılacak olan sanatsal uygulama çalışmalarının alt yapısı oluşturulmuştur. Türk ve Batı sanatçıların eserlerinin irdelenmesiyle elde edilen bilgi birikimi ile hazırlanacak olan proje çalışmaları izleyicilerin yorumuna sunulmak amacıyla sergilenmektedir.

## Tanımlar

**Yapıbozum ( Dekonstrüktivizm ):**Yapısöküm, Yapıbozum veya Dekonstrüksiyon ilk kez post-yapısalcı düşünür Jacques Derrida kullanılan bir terim olduğu bilinmektedir. Yapıbozum bir şeyi yıkarken yani yapıbozuma uğrattırken tamamen ortadan kaldırmak değil, bir bozuma uğrattırken tekrar inşa etmek olarak da ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra bu okuma tekniği, mutlak bir doğruyu gösteren ya da doğruyu, hakikati açıklamaya çalışan metinleri, anlayışları yıkmamızı isterken aynı zamanda eleştirel bakış açısıyla olayların değerlendirilmesini istemektedir (Yanık, 2016, s.94).

**Kök Sap ( Rhizome )** :Deleuze ve Guattari, veri temsilinde ve yorumlamada çoklu, hiyerarşik olmayan giriş ve çıkış noktalarına izin veren teori ve araştırmayı tanımlamak için rizom ve rizomatik (Eski Yunanca ρίζωμα, rhízōma , kök kütesinden gelir ) terimlerini kullanır. Bir köksap düzlemsel ve türler arası bağlantılarla çalışır, ağaç desenli bir model ise dikey ve doğrusal bağlantılarla çalışır (“Köksap (felsefe)”, 2017, 2. paragraf).

**Metinlerarasılık:**Bu kavram, Postmodernizm ile birlikte ortaya çıkmıştır. Bir yazarın başka bir yazardan etkilenmesi ve kitabındaki bazı bölümleri söz konusu yazara öykünerek yazması ise metinlerarası bağlam olarak tanımlanır (“Metinlerarasılık Nedir?” 2021, 2.paragraf).

## I. BÖLÜM YAPIBOZUMUN TEMEL YAPILARI

### 1.1. Postmodernizm

"Post" öntakısı İngilizce'de Daha sonraki, bir şeyin sonrası, izleyen, arkadaki vb. gibi anlamları işaret ettiği görülmektedir. Postmodernizm ise basit anlamda modernizmden sonra devam eden veya daha derin olarak modernizmden kaynaklanan sorunların aşılmaya çalışılması anlamına gelmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında etkili olmaya başlayan postmodernizm; mimari, resim, felsefe, edebiyat gibi alanlarda modernitenin sorgulandığı bir akımdır. Fransız düşünürü Jean-François Lyotard, bu hareketi kuşaklar arasındaki sürekli mücadelenin kapsamı içinde görmek eğilimindedir (Arquitecto, 2019, 1.paragraf).

Lyotard, Jameson, Harvey, Baudrillard gibi düşünürler, sosyologlar ve eleştirmenler tarafından tanımlanmaya çalışan postmodernizm kavramı, sanat ve estetik anlayışı açısından 1960'lı yıllarda kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Postmodern kavramının, daha önce de bahsedildiği gibi modern sanat ya da modernist estetik karşıtlığını betimleyecek şekilde ortaya atıldığı bilinmektedir. 1960'lı yıllardan sonra, Postmodernizm'e ilişkin teorik açıklamalar ve tartışmalar birçok teorisyenlerin söylemi ile Avrupa ve Amerika arasında hızlı bir şekilde genişleyip yayılmaktadır (Fırıncı, 2012, s.27).

Postmodernizm kelimesine ilk olarak modernizmin etkisinin zayıflamaya başladığı 1940'lı yıllarda rastlamaktayız. İkinci Dünya Savaşı ile beraber 1950'li yıllarda edebiyat alanındaki eleştirilerde kullanılmaya başlanan postmodernizm terimi, 1960'ların mimari eserleri üzerindeki etkisi ile daha da popüler hale gelmektedir. Ancak literatüre geçmesi, İngiliz tarihçi Arnold Joseph Toynbee'nin postmodernizm kelimesini 1974 yılında eserinde kullanması ile olduğu bilinmektedir. Arnold Joseph Toynbee, batının İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemini "postmodern" olarak tanımlamaktadır (Arquitecto, 2019, 4.paragraf). Postmodernizm elbette modernizmin bir parçasıdır. Kelime anlamına bakıldığında modern sonrası olarak bilinmektedir.

Modernizmin yarattığı değerlere karşı sorgulayıcı bir tutumu olan postmodernizm toplumun her alanındaki kural ve düzenlere karşı, bozucu ve reddedici bir tavıra hakim olduğu bilinmektedir. Geleneksel ideolojilere karşı ironik ve alaycılık sergilenmektedir. Postmodernizm, modernizmin kitleleri rahatsız eden olaylara ve problemlere karşılık eleştirel bir tavır olarak adını duyurmaktadır.

Çoğulcu, eklektisist anlayışın öne çıktığı, özellikle güzel sanatlarda görülen, taklit, pastiş,ironi,kolaj, asamblaj gibi tekniklerin kullanıldığı sanat eserleri üretilmiş ve bu eserlerin yeni orijinaler olduğu ısrarla savunulmaktadır. İnsanın varlık düzeyinin yeniden ortaya konduğu ve insan fikri ve keyfiyetinin aslında küçümsenecek bir durum olmadığı, sıradan insancıl tutum, hareket ve davranışların bile sanat olabileceği görüşü kapsamlı olarak benimsenmektedir. Aynı zamanda postmodernizm fikrini açıklayabilecek temel önemli sözcük de ‘fark’tır. Her zaman için postmodernizm içerisindeki ‘fark’ kapsamında, çoğulculuk kişiselleştirme, özgürlükçü yaklaşım, öteki sorunu, farklı anlatım yöntem ve teknikleri, değişik zaman anlayışı, değişik üslup, çeşitli mekân, farklı tarih ve dil anlayışı, farkındalık oluşturma, merkez fikrini ve gücünü yok etmek ve yapıları parçalara bölmek, farklı kültürleri harmanlamak, ötekileştirilmiş olanı ön plana çıkarmak, tezatlıklara dayanmak; farklı real anlayışı, tecrübeleri, kişilikleri, farklı bakış açıları, anlatılar ve anlam tabakaları, toplum ve kültür oluşumları gibi sayısını arttırabileceğimiz özellikler, var olmaktadır (Aytekin, 2020, s.6;Şahin, 2013, s.243).

Postmodernizmin bu çoğulcu anlayışı ve metinlerarasılığı ortaya koyması, dilin işlevi üzerine de durduğunu gösterir. Bu nedenle felsefede birtakım dilbilimci hareketlerle tanımlanmaktadır. Pozitivist dil düşüncesini reddeden ve tüm dillerin kendi içerisinde referansları olduğunu söyleyen Wittgenstein, herkesin kendi dil oyunu içerisinde mantığa uygun olduğunu ve yüksek bir dil’in aslında olmadığını söylemektedir. Postmodernizmin en önemli özelliklerinden birisi de “yorumsamacılık” yani metnin ve anlamın sivrilerle öne çıkışına verdiği değerdir. Tüm şeylerin göreceli yapısı, birçok şeyin farklılaşabileceği, herkesin gidebilirliği ya da çeşitli anlam ve eleştirilerin oluşması, metinler üzerinde yapılacak olan yorumlara

bağlı olmaktadır. Aslında bir kavramın ne olduğu, ona yüklediğiniz anlamdan ortaya çıkmaktadır (Gül, 2016, s.95).

Postmodernizm 1970'lerden başlayarak bugüne kadar Batı modernizminin ve onunla ilgili Aydınlanma ve hümanizm projelerinin politik güç ve çıkar amacına hizmet eden normlarını sorgulayan, onun düşünce yapısını çözen, çelişkilerine, çarpık ve kendine dönük norm ve yaklaşımlarına ışık tutan en önemli eleştiri yöntemi olmaktadır (Doltaş, 2003, s.192). Postmodern sanat kuramcıları olan, Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Hal Foster, Craig Owens gibi isimlerin anlayışına göre, iktidarın kurumlarda ve sert geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır. Sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye çalışılmaktadır. Bu sınırlılık, tek bir değerliliğin karşısına çok değerliliği koyarken, saflığın karşısına karışık olanı, yapıtın biricikliğinin karşısına metinlerarasılığı koymaktadır. Modernizm sanatçıya, bireysel üsluba ve özneye değer verirken postmodernizm orijinallığe ve özgünlüğe değer vermektedir. Birtakım modernist düşüncelere karşı duran fikirleri bünyesinde toplar. Postmodern, sonuç olarak sütun bu süreçler içinde ortaya çıkan sanatsal yaklaşımlar bütünü olarak değerlendirilebilmektedir. Belli bir yere bağlı olmadan, heykel, resim, enstalasyon, fotoğraf gibi değişik anlatım şekilleriyle yeni bir kavramsal sanat fikri, oluşturulmaktadır. Tek bir sanat dalının misal verecek olunursa resmin diğerlerine olan üstünlüğüne bir son vererek, disiplinler arası bir anlayış getirmektedir (Aktaran: Aytekin,2020, s.5).

Disiplinlerarası anlayışın kendini gösterdiği postmodernizm dönemi sanatta ironi ideolojisiyle beraber nesnenin yerini düşündüren bir yapıtı ortaya çıkmaktadır. Marcel Duchamp bunu bizlere yansıtan bir sanatçı olarak adım attığı görülmektedir. Bizlere nesnelerin şekilleri, renkleri, görüntüleri ve anlamlarından daha çok gerçekleştiren taşıdıkları kavramların estetik değer sürecinin yeni bir hazır nesne kavramının olduğunu göstermektedir.

Postmodernizm, bozarak yeniden anlamlandırmayı (deconstruct) ilke edinen kültürel bir olgudur. Bu denli belirsiz, muğlak ve kendi içinde çelişkiler, gerginlikler ve ikilemler içinde olan bir terimin dünyayı açıklamak için kullandığı metodolojinin uygunluğu da tartışmalıdır. Bu anlamda postmodernizm yerine oturmamış, ayakları havada kalan bir sifattan öteye geçememektedir (Okyayuz, 2000, s.142-143). Postmodernizm özgün olmadığı, üslup ve niteliğin oluşmadığı görülmektedir. Bu noktadan bakıldığında seçici olduğu düşünülmemektedir. Bundan dolayı kitsch olanı, karışık ve kaos olanı bünyesinde barındıran eserlerin oluşturduğu, kural tanımayan bir oluşum içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Postmodernizm, güzellik anlayışına farklı noktalardan bakmaktadır. Güzel olmanın ötesinde ifade ve içerik bağlamının ön plana çıktığı bir yöneliştir. Çoğu zaman örgüsel bağların karmaşık bir hal aldığı, anlaşılamayan, farklı kültürel ve teknik özelliklerin bir araya getirilerek oluşturulan yapıların (dekonstrüksiyon), açık bir şekilde ifade edilememesi gibi durumlar olduğu görülmektedir (Şahin,2013, s.243;Şahin, 2012, s.92).

Yapısöküm kavramının postmodern dönem içerisinde meydana gelmesiyle ilgili şunlar gösterilebilir; Postmodernist filozof Lyodan'ın çağdaşları olan Gilles Deleuze ve Felix Guattari, eş zamanlı olarak birçok değişik yerde aynı anda yayılan ve aynı anda pek çok konumdan yeni tomurcukları ok gibi fırlatan ve bunu hiyerarşik olmayan, görünüşte rastgele bir biçimde yapan bir kök yapısı olan köksap (rhizome) metaforunu kullanmışlardır. Bu düşünceler klasik biçimlerden farklı olmasına rağmen benzer bir şekilde merkezileşmiş ve tutarsız bir dünya görüşünü net bir şekilde anlatan bir başkaldırı da vardır. Bu başkaldırının en popüler yapışökümünün anlamda, metnin kendisinde bulunup çarpışan ve anlamın enerjik bir akış içinde yapı şökümüne neden olan kaçınılmaz çelişkilerin doğurduğu sabit bir istikrarsızlıktan taraf olarak tek, doğru bir yorumun olasılığını yadsıyan bir okuma yaklaşımı temelini Derri'da atmaktadır. Bununla birlikte Michel Focualt'da postmodern dönem içerisinde yazdığı incelikli yazılarını 'postyapısalcı' felsefe ve sosyoloji olarak adlandırır. Bu felsefeyi ise her şey, varlığını, bize kültürü, dilin yapısını analiz etmeyi öğretir diyen antropolog Claude Levi-Strauss'un yapısalcılığından almaktadır. Kendilerinden sonra gelenler bu yöntemi, bir şeyi tanımlamak için kullandığımız dilin, onun gerçekliğini bizim için nasıl çerçeve içine aldığını göstermek için kullanmaktadırlar (Aktaran: Aytekin, 2020, s.8).

Modern hayat sonrasında ortaya çıkan ve her alanda hiçbir kural tanımayan postmodernizm, bütün bu kurallara, zenginliklere, düz yollara, tek düze hayata, belli kurallar çerçevesinde dizayn edilmiş bahçelere, resimlere ve heykellere karşı bir tepki olmaktadır. Aynı zamanda konulmuş bütün bu kurallara karşı adeta insan duygusundaki o sonsuzluk arzusundan gelen bir karşı duruş olarak görülmektedir. Hiçbir şeyi mutlak olarak kabul etmemeye karşı bir sorgulayıcı bir tavır olmaktadır. En doğru bildiğimiz şeyler işüpheyle irdelenmektedir. Hiçbir değeri kabul etmek istemeyen bir kaostur olarak bilinmektedir (Timur,2017, s.7-8). Derrida yapıtlarında postmodernizm bakış açısıyla modernizme olan tutumunu bir saldırı olarak göstermektedir. Ancak Derrida, postmodernizm yalnızca sanatı değil, aynı zamanda estetik olan, estetik olmayan, sanat ve gerçeklik ayrımını da yıkmaktadır (Megill, 1998, s.439).

Postmodernizme bakıldığında vurgucu bir tavrı olan modernizm karşısında kolay ve her şeyi kabul edebilen yapısıyla yıkıcı bir etkiyi ortaya koyduğu söylenebilmektedir. Farklı ideolojilerin günümüzde ortaya çıktığı, çağımız sanatında postmodernizm artık ismigenellikle anılan, sanatla ilgili fikirlerin sunulduğu, kapsamlı bir biçimde uygulananları sanat hareketlerinde önemli bir rol oynayan ve gelişmesine katkıdabulunan bir felsefi temele dayandırılmaktadır. Bu kavramlardan biri de yapıbozum/yapısöküm olmaktadır.

## 1.2.Yapısalcılık

Yapısalcılık (Structuralisme) tanımlanması çok güç bir akım olarak görülmektedir. Modern matematikten edebiyat eleştirisine, sinemadan sibernetiğe kadar uzanan çok geniş bir alanda yapısalcılıktan söz edilmektedir. Yapısalcılık olarak bilinen bu kavramın genel ve kapsayıcı tanımını yapmanın kolay olmadığı görülmektedir. Yapısalcılık tanımlanması oldukça güç bir kavram olmasının yanı sıra açıklaması yapılırken birçok kez yapı kavramı ele alınmaktadır. Bu bağlamda yapı kavramı ile özdeşleşen yapısalcılığı ele almak için ilk önce yapı kavramı ardından yapısalcılığı açıklamak gerekmektedir (Yıldız, 2019, s.7).

Yapısalcılığı açıklamak için kelime kökü olan ‘yapı’ kavramına değinilmelidir. Yapı kavramıyla yapısalcılık birbiriyle eşdeğer düşünceler olarak

bilinmekte ve böyle kabul edilmektedir. Bu anlamda, yapısalcılığın ne olduğunu anlatmadan önce yapı ve onu oluşturan olayları incelemek gerekmektedir. Farklı bilim alanlarında kullanılan, biçimiyle de tanımsal farklılığı fazla olan yapı sözcüğüne, genel manada bakıldığında ister canlı ister cansız olsun herhangi bir organizmanın bizzat kendisi olmaktadır. Birçok alt yapının bir arada toplanmasıyla meydana gelen parçaların tümü olduğu görülmektedir. Daha basit manada ise toplum içindeki her bir birimin (alt sistemlerin ya da parçaların) birbirleriyle olan karışık ilişkilerin bütünüdür. Yapı veya grup, aile veya diğer kurumların ortak hareket içerisinde bir arada toplanarak kurdukları ilişkilerdir. Bu açıdan, yapısal olan bir ilişkiden söz edebilmek yahut bir yapıyı inceleyebilmek için, sosyal olan o küçük birimin bilindik birkaç öğeleri ya da alt birimlerini buna bağlı olarak alt sistemlerini bir arada toplayarak bir bütünlük meydana getirmesi gerekir. Kişiler ve o kişileri birbirine bağlayan var olan ilişkileriderleyen yasaları, kültürel değerleri veya kendine ait kuralları olmalıdır. Yapı kavramından oluşan ‘yapısalcılık’ ise, bütünü oluşturan parçaların birbirleriyle olan bağlantılarını araştıran yaklaşım biçimi olarak bilinmektedir. Bu yaklaşım içerisinde ‘yapısalcılık’, parçadan bütünü görmeye olanak veren bir yöntem olmaktadır (Nar, 2014, s.31-32).

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün 1907-1911 yılları arasında Cenevre Üniversitesinde verdiği derslerin notlarının derlenip düzenlenmesiyle oluşturulan ve 1916'da yayımlanan Genel Dilbilim Dersleri, yalnızca dilbilim alanında değil, insan bilimlerinin birçok dalında benimsenip yaygınlık kazanacak yeni bir yöntemin, yeni bir akımın temel ilkelerini veren bir yapıttır. Sonraları yapı diye anılacak olan dizge düşüncesinin ve 19. yüzyıl dil anlayışından büyük ölçüde farklı bir anlayışın ortaya konup işlendiği bu yapıt, sadece dilbilimin değil, Saussure'ün aynı ilkelerden hareketle gelecekte ortaya konacağını öngördüğü ve 'göstergebilim' diye adlandırdığı daha geniş çerçeveli bir diğer bilimin de temel kaynağı olmaktadır (Aktaran: Ülner,2000, s.20).

Yapısalcılık, 20.yüzyılın ilk yarısında, dil olgusunun kendinden önce, tekil olgular üzerinde yoğunlaşan belli başlı dilbilimsel yönelimlerini yetersiz bulan Ferdinand de Saussure'in Dilbilimi Teorisinden doğmuştur. Buna göre, davranışlar,

kurumlar ve metinlerin altında yatan bir ilişkiler örüntüsü aracılığıyla çözümlenebilir olarak görüldüğü bir kuramsal şebeke olarak tanımlanan yapısalcılık, gerçeği birbirine bağımlı bir bütün-parça ilişkisi içinde anlama ilkesinden yola çıkan bir öğrenme ve değerlendirme yaklaşımı olarak yorumlanmaktadır. Bu anlayışa göre, dilde, her biri yalnızca bir bütün olarak sistemle ilişki içinde bir anlama sahip olan, birbirine bağlı birimler sistemi olarak tanımlanmaktadır. Yapısalcı anlayışta her şey dil gibi bir yapıya indirgenmektedir (Aktaran: Selvi, 2014, s.82).

Yapısalcılık Ferdinand de Saussure'nin dilbilimi ve Rus Biçimciliğinden kendini geliştirmektedir. Saussure'ün alanında yapısal dilimi ve göstergebilim kuramı bulunmaktadır(Furtana, 2014, s.41).Ferdinand ve Saussure'ün çalışmaları yapısalcılığın temellerini atmaktadır. Saussure'e baktığımızda dilbilimin nesnesi, dilin yapısıdır. Dili bilimsel olarak araştırmak zorunludur. Bundan dolayı dili nesne haline sokmak gerekmektedir. Dil kavramını açıklamak, onun birbirleriyle olan ilişkilerini araştırmak demektir. Dil düşüncenin değil tam tersine düşünce dilin aracıdır. Dil hakikati anlatmaz, üretimini sağlar. Kelimelerin ne ifade ettiğini nesneler yerine dil göstermektedir. Saussure geleneksel yapısalcılıktan çok farklı bir düzen oluşturduğu bilinmektedir (Çelik, Ekşi, 2013 s.102). Gösterilen ve gösteren arasındaki ilişkiselliğin tamamen aynı olmadığını, gösterenden gösterilene gidilen yolda anlamın devamlı olarak değiştiğini, göstergeye gidilirken başka bir göstergeye doğru yol aldığı görülmektedir. Saussure'cü düşünce de görüldüğü üzere gösterge sadece bir gösterene işaret etmektedir. Derrida herhangi bir göstergeyi okuyup anlamlandırma sürecimizde, anlamının okuyanlar için tümüyle anlaşılır olmadığını, anlamı mutlak bir doğruya, bir gösterilene varamayacağımızı söylemektedir. Bu nedenle net bir gösterilene varılamayacağını, anlamın zincirleme bir şekilde sürekli devam ederek sonsuza dek süreceğini söylemektedir. Anlamın asla kesinliğinden emin olunamayacağını, çünkü anlamın asla tek bir göstergeye dayatılamayacağını ifade etmektedir. “Yapısalcılık başlangıçta Saussure'ün yapısal dilbilim ve Saussure'ün yaklaşımın verilerini kullanan Claude Lévi-Strauss'un antropoloji konusundaki çalışmalarından yola çıksa da daha sonra Greimasçı göstergebilimle özdeşleşti, onunla birlikte anılmaya başlanmaktadır” (Aktulum, 2013, s.4).

Saussure'e göre dilin bir iletişim aracı olduğu görülmektedir. Gösteren ve gösterilen arasında ki ilişkide nesnenin ne olduğundan daha çok bizlerin o nesneyi nasıl ifade ettiğinin önemli olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır. Her söylemin altında bir yapı barınmaktadır. Dilin varlığından bahsetmek için bir toplumun varlığının bulunması gerektiğini savundukları için toplumu dilin dışında söz etmek mümkün değildir. Yapısalcılık, bir yaklaşım yöntemi olarak incelenen nesneye yapı kavramının uygulanması; yüzeydeki birtakım olayların ve olguların altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu sistemi aramaktır (Sözen, 2013, s.611). Bu durumda yapısalcılık, bir yapıyı irdeleyip çözüme ulaştırdıktan sonra onu bütüne götürerek asıl anlatılmak istenileni göstermeyi amaç edinmektedir.

Yapısalcılık için eleştirel bir yöntem, sanatsal bir aktivite ya da ideoloji olduğu düşünülen birçok tanımı olmasına rağmen, Saussure ve Levi Strauss gibi yapısalcı düşünürler yapısalcılık hakkında bir çözümleme veya bilimsel yöntem olduğu konusunda aynı fikirdedirler. 1913'te ölen Saussure'ün öngörüsü İkinci Dünya Savaşından sonra doğrulanacak, insanbilim, budunbilim, toplumbilim, ruhbilim gibi farklı alanlarda çalışan bazı insan bilimcilerin açtıkları yapısalcılık yolundan giden ikinci kuşak (1960'lar ve sonrası) yapısalcılıkta göstergebilim büyük bir gelişme göstereceği düşünülmektedir (Ülner, 2000, s.20).

Yapısalcılık, yüzeyde ne görüldüğünü kavramak için, daha derinlere bakmak gerekmediğine, yani derinliğin dış görünüşü açıkladığına inanmaktadır ve bu derinlik yapısaldır. Yapıyı oluşturan mekanizmalar sadece hazır ve etkili değil, ayrıca örgütlü ve yapılıdır. Yapısalcılar, kendilerini tarafsız ve bilimsel gözlemciler olarak görmektedirler. Yapısalcı yaklaşımlar, insan öznenin rolünü azaltma, ihmal etme ve hatta yâdsıma eğilimdedirler. Asıl odak, kültürel sistemin rolü ve sistem çalışmalarıdır. Amacı, bilinçli insan öznesini analizin merkezinden çıkarmak olan bu fikir, öznenin merkezsizleşmesi olarak post yapısalcı kuramı etkileyecektir. Son olarak kültürü dile benzeterek, dil gibi kültürü oluşturan benzer öğeleri (işaretler, kavramlar) tanımlayarak bu öğelerin mesaj taşımak için nasıl düzenlendiğini incelemektedir (Smith, 2005, s.135- 137).

Yapısalcılığı bir açıklama değil, açıklama yöntemi olarak tanımlayan Tahsin Yücel, bu açıklama yöntemini diğerlerinden farklı kılan özellikleri şu şekilde sıralar:

1. - Ele alman nesnenin ‘kendi başına ve kendi kendisi için’ incelenmesi;

2.- Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir ‘dizge’ olarak ele alınması;

3. - Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmesi;

4.- Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;

5.- Nesnenin ‘kendi başına ve kendi kendisi için’ incelenmesinin sonucu olarak, ‘doğaötesel’ değil, ‘özdekçi’ bir tutum izlenmesi;

6.- Bu yaklaşımın felsefel, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşünsel yaklaşımla fazla bir ilgisi bulunmaması (Yücel,2005, s.16).

Yapısalcılık sonrası eleştiri biçimi olan yapıbozum yapısalcılığa ciddi eleştiriler getirmektedir. Yapıbozuma göre göstergelerin, grafik şekillerin, simgelerin de anlamları tek bir yargıya çıkmamaktadır. 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, 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 çıkmaktadır (Aytekin,Bahadır, 2019, s.13-14).

Derrida'ya göre yapısalcılık, felsefenin sona erdiğini gösteren bir gelişmedir. Derrida insan kavramına meydan okuyarak beşeri bilimleri geliştirmek amacıyla yapısalcı çabayı boşa çıkarmaktadır. 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 oradadır, metnin içinde değil. Derrida, yapısalcılardan farklı olarak, metinde anlamı donduran 'yapı' kavramına karşı çıkmaktadır. Çünkü, difference, metinde anlamın orada olmadığını, ertelendiğini ya da geriye alındığını göstermektedir. Difference: Derrida'nın parodilerine imkân tanıyan stratejilerden birisidir (Yıldız,2019, s.15). Derrida difference kavramı ile anlamlandırmadaki sınırsızlığı ya da genişliği kasteder: Ona göre anlamlandırma hareketi, ancak var olduğu söylenen her öge varlık sahnesinde görünürse mümkündür. Bu öge, bir yandan geçmişteki izi kendinde korur, diğer taraftan da kendisinden başka bir şeyle ilişki kurar ve gelecek öge ile ilişkisinin iziyle oyulmaktadır. Başka bir ifade ile sezilen farklı, gerçek olan başka bir şeydir. Evrensel ve mutlak bir gerçek yoktur. Anlam sürekli ertelenir, istikrar yoktur ve sabitlenemez şeklindeki düşünceler difference kavramıyla açıklanmaktadır (Berk, Yıldırım, 2016, s.42).

Özetle yapısalcılık, insan hareketlerinin oluştuğu mekân ya da alanlarda yapının insanın gerçekleştirdiği eylemlere karşı önceliğini göstermesi ve bu eylemleri algılamasının temel ilkesi olarak yapı sentezi yapması gerektiğini ifade eden bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Bu şekilde yapısalcılığın, modern bir teorinin üst düzey bir anlatı veya azımsayıcı özelliğini vurguladığı söylenebilmektedir. Sonuç olarak, yapısalcılar benzerlik ve karşılıklı bağlantılılığı vurgularken, postyapısalcılar farkı ve açık uçluluğu vurgulamaktadırlar. Yapısalcılık,

evrenselleştirici bir teori olduğu bilinmektedir. Bunun karşısında postyapısalcılar ise evrensel dünya görüşünü hemen hemen her insana dağıtarak bozdukları görülmektedir. Ortak birleşim alanı olarak yapısalcılık, salt antropoloji bilimiyle sınırlı değildir. Felsefeden edebiyata, matematikten sanata varana kadar neredeyse bütün alanlarda varlığını belli eden bir yaklaşım biçimi olduğu ileri sürülmektedir (Aytekin, 2020, s.12).

### 1.3.Postyapısalcılık

Post-yapısalcılık terimi, içerdiği “post” öntakısının bildirdiği “sonralık” tan da anlaşılabilceği üzere, yapısalcılığa karşı önemli bir dizi eleştirinin dile getirdiği ortak bir felsefe düzlemini ya da çerçevesini ifade etmektedir. Bu eleştiri damarının çok büyük bir bölümü hiç kuşkusuz yakın dönemlerin en büyük felsefecileri Derrida, Foucault, Deleuze, Lacan ve Lyotard tarafından dillendirilip temellendirilmiştir (“Postyapısalcılık nedir?”, 2021, 1.paragraf).

Post-yapısalcılık her ne kadar yapısalcılığa karşı çıkmış olsa da yapısalcılığın temellerini oturttuğu ikili kavramların tanımlanmasına kendi ilkeleri doğrultusunda katkıda bulunmuş ve bunların yanı sıra metafizikten pozitivistliğe, felsefeden edebiyata kadar birçok disipline etki etmektedir. “Post-yapısalcılığın kaynağı asıl olarak Fransa’daki çalışmalardır. Kuram incelemelerinde ağırlıklı olarak Michel Foucault, Jean François Lyotard, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Felix Guattari gibi isimler tartışılmaktadır. Farklı disiplinlerden gelen ve modernizmin temellerini sorgulayan kuramcılar, yapısalcılık sonrası dönemin yapısını belirlemektedirler. Post-yapısalcılık hemen hemen tüm disiplinleri etkilemiş ve pek çok kavram geliştirdiği görülmektedir. Post-yapısalcılıkla ilgili yapılan tartışmaların çoğunda postmodernizmin kavramları da yer almaktadır. Postmodernist düşünürlerin pek çoğu aynı zamanda post-yapısalcı olarak anılmaktadır” (Şişman, 1996, s.452-453). Genel olarak postyapısalcılar, yapısalcıların ileri sürdüğü felsefî anlayışları, kültürel içeriklerin incelenmesinde bilimsel bir temel bulmaya yönelik teşebbüsler olarak değerlendirilen ve onların anlamlarındaki bilimsel tavırlarını, modern fikirlerin arkasından gelen, onların devamı niteliğinde görmekte ve etkili bir şekilde eleştirmektedir (Küçükalp, 2017, s. 190).

Post-yapısalcılık, yapısalcılık sonrası dönemde ortaya çıkan ve temelinde yapısalcılığı sorunlaştıran bir yaklaşım biçimi olduğu görülmektedir. Dolayısıyla postyapısalcılıkla yapısalcılık arasındaki ilişkiselliğin de sorgulanması gerek görülmektedir. Yapısalcılık, aydınlanmadan itibaren gelen özne anlayışını farklı bir biçimde yorumlamaktadır. Yapısalcı anlayışa göre, özne zannedildiği kadar merkezi bir konuma sahip değildir. Önemli olan özneler değil yapılardır ve özne genellikle yapının belirlenimi altında olmaktadır. Özne eksenli bir yaklaşıma muhalefet eden yapısalcılık, geliştirdiği yaklaşım biçimiyle öznenin belirlenim altında olduğunu ortaya koymaktadır. Yapısalcılıkla post-yapısalcılık arasında süreklilikler olmakla birlikte temel çatışma noktası da burada belirmektedir (Güler, 2013, s.49). Aslına bakılırsa post-yapısalcılık, yapısalcılık karşıtı olarak 1968’lerde ortaya çıkmış bir fikir anlayışı olarak ifade edilmektedir. Kavramdan ve içerdiği anlamdan da anlaşılacağı üzere, yapısalcılık terimi ile birlikte kullanılmaktadır. Varlığını da bu yapısalcılık terimine borçlu olduğu görülmektedir. Ancak bu kavramların arasındaki anlam yakınlaşması, aralarındaki zıtlık ve çelişkiden başka bir şey değildir. ‘Post’ önce, geçmiş anlamlarında düşünülebilir ve kullanılıyor olabilir. Fakat burada öncelik sonralıktan ziyade anlamsal içeriklerindeki karşıtlık ile karşımıza çıkmaktadır (Çavuşoğlu, 2018, s.1294).

Dil konusu post-yapısalcı teorisyenlerin mesele edindikleri ana sorunlardan birisidir. Temel soruları, bilginin dilin içinde olması durumunda, dilin dışarıdan nasıl görüneceğine yönelik olarak, dilin kendisini nasıl anlayabileceğine dairdir. Yapısalcılığın dile getirdiği dilsel yapıların ve kodların, kendilik ve dünya hakkındaki bilgiyi içermesi eleştirilmektedir (Berman, 1988, s.173). Yapısalcı anlayış her metnin arkasında bir yapının olduğunu, gösterenin gösterge ile arasındaki ilişkinin yapıda saklanmış olduğunu, yapının anlaşılmasıyla göstergenin de anlaşılabilirliğini göstermeye çalışmaktadır. Post-yapısalcılar ise gösterenin sadece tek bir göstergeye gitmeyeceğini, gösterenin birden fazla göstergeye doğru yol alacağını göstermektedirler (Yıldırım, Berk, 2016, s.42). Postyapısalcılık anlam kurma sürecini inşa etmektedir. Anlam kurma sürecine etki eden baş faktör olan dili incelemekte, dil üzerinden metine, yazıya, konuşmaya yönelmektedir. Bundan dolayı post yapısalcı yaklaşıma metin merkezli yaklaşım da denilmektedir. Bu görüş; her

metnin arkasında bir yapının bulunduğunu iddia ederek okuyucunun önemini hiçe sayan yapısalcı görüşün aksine okuyucuyu odak noktası almaktadır(Sözen, 2017, s.54). Post-yapısalcılık, okuma işleminde yöntemin doğruluğunu savunma,anlam için yöntemin gerek duyulmadığını savunmaktadırlar.

Hem Yapısalcı hem de Postyapısalcı yaklaşımda toplum ve kültürü gösterge sistemler ve bu sistemlerin kodları, söylemleri çerçevesinde analiz eden teoriler geliştirilmiştir. Post yapısalcı düşünce bütün algı ve fikirlerin, doğruluk düşüncelerinin, dil içinde yine dil ile oluşturulduğunu söyleyen dilsel dönemeğin Fransız felsefesi çevresindeki bir izdüşümüdür. Yapısalcılıktan farklı olarak post yapısalcılıkta, gösterilen yerine gösterene öncelik tanınmaktadır. Böylece anlamın istikrarsızlığına dikkat çekilerek, yapısalcı yaklaşımdaki gösterenin bilinçli bir gösterilene doğru ilerlemesi alt üst edilmektedir. Çünkü Postyapısalcılara göre gösteren ön plana çıktığında sonu asla gelmeyen bir anlamlandırma sürecine girilmektedir. Bu zamanda özne, anlam, ve nesne arasındaki tutarlı bir bağ ile üretilmemekte ve sadece gösterenlerin sonsuz, metinlerarası oyunu içerisinde üretilmektedir (Yıldız, 2019, s.75). Postyapısalcılar, metnin kendisinden farklı bir yere göndermede bulunuyorsa, bu göndermenin ilerleyen süreçte başka bir yere de göndermede bulunacağını savunmaktadırlar. Bu aynen göstergelerin başka göstergeye göndermesine benzer, metinlerinde kendilerini başka metinlere gönderdiği düşünülür. Postyapısalcılar sürekli genişleyen bu yelpazeyi metinlerarasılık olarak adlandırmaktadırlar.

Postyapısalcı düşünürlerin ve postyapısalcı düşüncelerin ayırt edici ve farklı inançlarının pek çoğunun temellerinin Nietzsche'nin düşüncelerinde yattığını genellikle o dönemlerde ki düşünürler tarafından bilinen ve kullanılan Nietzsche'den sonra ifadelerinde görmek ve anlamak mümkündür. Çünkü Nietzsche genellikle bu dönemde yapmış olduğu eleştirilerle ön plana çıkmaktadır. Mesela, Aydınlanma'ya, Rasyonalizm'e, metafiziğe, Batı veya modernliğe karşı varoluşçu filozoflardan olan ve çok önemli bir yere sahip olan Nietzsche çok şiddetli ve yıkıcı eleştiriler ortaya koyarak döneme ve postmodern düşünce anlayışına azımsanmayacak bir damga vurmaktadır (Küçükalp, 2017, s. 149). Post-yapısalcı felsefenin ileri gelen

düşünürlerinden Derrida ve Nietzsche ile Heidegger'in öncü oldukları özgün eleştirel ideolojilerini izleyerek bütün Batı felsefesinin geleneksel düşüncelerin de bulunan var oluşun sınırlarını zorlayarak öznel yapılarını bulmak için incelemeler yaptıkları görülmektedir.

Post-yapısalcılar için önemli olan çoğul olanaklar ve çeşitliliklerdir. Özne için sınırlandırılmış bir yaklaşıma post-yapısalcılıkta rastlanılmamaktadır. Çalışmaları post-yapısalcı kuram içerisinde değerlendirilen Foucault, Derrida, Lyotard, Kristeva ve Cixous gibi kuramcılarının tümü özne için çoğul olanakları araştırmaktadırlar. Bu yönüyle post-yapısalcılık özne için yeni bir yorumlama ve alan sunmaktadır. Sonuç itibarıyla yapısalcılık kesin bir bilme modeli ve bu kesinliğin ilkeleri bütünlüğü olarak görünürken, postyapısalcılık, daha kaotik bir tarzda öznenin oluş imkânı için alternatifler bütününe olumsuzluğunu savunan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapısalcılıkta yapıların gözünden seçilen ve hareket kapsamı sınırlı bir özne düşüncesi söz konusu iken postyapısalcılıkta öznel çoğul imkanlar ve çeşitlilik içerisinde değerlendirilebilmektedir (Güler, 2013, s.50).

Post-yapısalcılık, yapısalcılık gibi yapısal dil bilimi kullanmamıştır. Fakat genel itibarıyla bakıldığında eleştirel bir yapıya sahiptir. Post-yapısalcılardan, J. Lacan, J. Derrida ve M. Foucault vs. postyapısalcı düşünürler birbiriyle farklı kuramları ele alan ve birbirlerine rakip programlara giriş niteliğinde fikirler ortaya koymuştur. Aynı zamanda bu düşünürlerin düşünceleri ve postmodernizm anlayışının içeriğini kısaca şöyle özetleyebiliriz;

- a) Özneyi de çözündürmek istemişlerdir,
- b) Tarihselciliğin eleştirisini yaparak tarih içinde bir bağlantı olmadığını düşünmektedirler,
- c) Genellikle gösterilenin öneminden çok gösterenin önemini ön plana çıkarmaktadır,
- d) Okuyanın ve okunan metnin aralarında ki etkileşimi üretkenlik olarak düşünmektedirler,
- e) Klasik Descartes'cı bölünmez özne düşüncesine eleştirel bir yaklaşımları olmuştur,

f) Eleştiri demişken metafizik – nedensellik – özdeşlik – özne ve doğruluk kavramlarına da yer yer eleştirileri olmuştur (Aktaran: Çavuşoğlu, 2018, s. 1295).

Postyapısalcılık, yapısalcılıkta olduğu gibi dile ve dilin bağlantılarına odaklanmaktadır. Fakat modernizmdeki düşünce gibi yapısalcılık çalışmalarının tarafsız ve nesnel bir bilim olarak algılanmasına karşı durarak yapısalcılıktan ayrılmaktadır. Postyapısalcılığa bu çerçeveden bakılacak olursa, öznelliğini ve kendi içerisindeki değişik yapısını içselleştirmiş gibi görünebilir. Aslında olan ise, teorik paradigmalardan daha çok, ihtimali yüksek olan teorik yolların meydana getirdiği kavramsal bir alan olarak önümüze çıkmaktadır. Dile yeniden bakıldığında ise, Fransız eleştirmen ve düşünür olan Jacques Derrida ile ortaya çıkmaktadır. Saussure'ün dil kalıbının görünürde değişmez olan ikili yapısı olarak Derrida analiz etmekte, yeni ve farklı anlamlar meydana getirdiği çalışmalarıyla gündeme gelmektedir (Satır, 2005, s.787). Derrida, dilde ortaya çıkan ve aklın yarattığı kavramların, adların altını oyarak postyapısalcılığa ve postmodern dil eleştirilerine büyük katkı sağlamaktadır. Bu nedenle, temel sorunsalın kapsamında ele alınacak olan kavramların içini doldurmaya yardımcı olacak olan önemli bir postyapısalcı düşünürlerden biridir. Yapisöküm, kavramsal karşıtlıkların ve hiyerarşik düşünme sistemlerinin sökülmesi; felsefenin kendi içinde taşıdığı çelişkilerin, onların ve aporaların açığa çıkarılmasını içeren bir dizi harekettir. Başka bir ifadeyle, yapısöküm, metinlerin kendilerini sorgulamalarını sağlamaya niyetlenen, sahip oldukları çelişkileri dikkate almaları için onları zorlayan ve ihmal ettikleri ya da bastırdıkları antagonizmaları teşhir eden bir metin okuma biçimidir. (Norris, 2002, s.185-186).

Postyapısalcılıkta belirgin olanın yapısöküm olduğuna dikkat çekmektedir. Foucault gibi postyapısalcıların şimdiye dek insanın anlaşılmasına yardımcı olmuş kimi kavramları yapısöküme almak istediklerini belirten, özne teriminin hem bir oluşum hem de imlediği kültürel anlamda özgül, genel anlamda da bilinçdışı etkilerin bir ürünü olarak insan gerçeğinin kavranmasına yardımcı olduğunu aktarmaktadır. Özne kategorisi, bilinçle eş anlamlı konumdaki benlik kavramını yersiz kılarak merkezi konumundan etmektedir (Sarup, 2010, s.12). Bu zaman kapsamında

postyapısalcı düşünürlerin kullandığı yöntem yapıbozumdur. Postyapısalcılar şimdiye kadar insanları anlayabilmek için kullandıkları bir yöntem olan yapıbozumu tekrarirdeleyerek bizlere gerçekliğin anlaşılabilir kılacağını belirtmektedirler. İnsan gerçekliğini anlamakta ve bu yol üzerinde özne kategorisinin değerlendirilmeye alınmasında bundan böyle yapıbozum kullanılmaktadır. Postyapısalcı düşünürler, bahsedilen özne sorununu ele alırken yapıbozum yöntemini kullanmakta ve bu şekilde yeni bir özne tanımı gerçekleştirmektedirler.

Post-yapısalcılar anlamı sınırlayan her şeye karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirmeye çalışmakta, üst- anlatıları söküme uğratarak metnin içinde görünmeyen (örtük) anlamları, dilsel kodları ifşa etmeye çalışmaktadırlar. Post yapısalcılar bir metnin salt yazılandan oluşmadığını, metni oluşturan bağlamların, sözcelerin öncel metinlerle, geleneksel yazın hayatıyla, gündelik siyasetle, yaşam tarzlarının da etkisiyle ortaya çıkmakta olduğunu açıklamaya çalıştıkları görülmektedir. Postyapısalcılar yazar merkezli yapısalcı anlayışın yerine yazar ve alımlayıcı odaklı, geçmiş ile şimdikinın harmanlanması sonucunda ortaya çıkacak olan yeni ve farklı metinlerin olduğunu söylemektedirler. Bu ürünlere bağlı olarak yeni anlamların türediğini, üretimine sürekli bir biçimde oluşturulan yazar ve alımlayıcı etkisinde gelişen metinlerin anlamların da alımlayıcı ile üretici arasındaki çizgide oluştuğunu söylemektedir. Başka bir deyişe, Derrida herhangi bir göstergeyi okuduğumuzda anlamının okuyanlar için apaçık olmadığını, kesin olan bir gösterilene varamayacağımızı söylemektedir. Dolayısı ile sonul bir gösterilene ulaşamayacağını, anlamın zincirleme devam edip sonsuza dek süreceğini söylemektedir. Çünkü anlamın asla tek bir göstergeye dayanamayacağını ifade etmektedir (Yıldırım, Berk, 2016, s.42).

Postyapısalcı düşünce bir felsefe olmaktan çok dilbilimden edebiyat kuramına, antropolojiye, sanata, mimariye, göstergebilim gibi disiplinleri bir araya getirdiği bir düşünce alt yapısını oluşturmaktadır. Bu felsefenin temel yapılarından biri de başta felsefe olmakla beraber disiplinlerarasındaki duvarların anlamını yitirerek, disiplinlerötesi yeni bir söylemi, ideoloji hayata geçirmektedir.

## II. BÖLÜM DERRİDA YAPIBOZUM KURAMI

İlk olarak Derrida'nın 1967'de yayımladığı *Ses ve Fenomen* adlı eserinde ortaya çıkan yapı söküm terimi, temel olarak Batı felsefesinin genetiğinde yer alan ve gelenek oluşturmuş hâkim düşünme mantığının işleyişindeki keyfiliği ve temelsizliği göstermeye odaklanan bir metin okuma stratejisini belirtmektedir (Rutli, 2016, s.52). Yapı söküm kavramı geniş, oldukça popüler bir anlama sahip olmanın yanı sıra daha dar ve oldukça teknik bir anlama da sahiptir. Yapı söküm, Jacques Derrida, Paul de Man ve diğer bazı düşünürler tarafından geliştirilmiş olan, metinlerin okunmasına yönelik bir dizi okuma tekniğine gönderme yapmaktadır. Söz konusu okuma teknikleri ise, dil ve anlam hakkındaki bir takım felsefî iddialarla bağlantılıdır. Bununla birlikte, bu teori ve tekniklerin popüleritesinin bir sonucu olarak 'deconstruct' yapı söküm fiili, sıklıkla ve oldukça yaygın bir biçimde, bir durumun tutarsızlığını kanıtlamaya veya o durumu eleştirmekle eşanlamlı bir şekilde kullanılmaktadır. Yapı sökümü kavramı Derrida'nın batının düşünce sistemine ve kavramlara kesinlik atfedilmesine yönelik bir eleştiri olarak ortaya çıkmaktadır (Balkın, 2003, s.319).

Jacques Derrida, düşünce tarihinin gördüğü en üretken filozoflardan birisidir. Üstelik söz konusu üretkenlik yalnızca yazdıkları ile sınırlı değildir. Kısa sayılabilecek bir zaman diliminde çok fazla ürün ortaya koyan Derrida, bununla birlikte çok sayıda kavram icat eden, bu kavramlarla düşünen, felsefe yapan, miras olarak aldığı kavramları ise dönüştürüp kullanan, bunun bir sonucu olarak da felsefeden edebiyata, müzikten mimariye, psikolojiden pedagojiye, politikadan kültürel yapılara kadar entelektüel dünyanın bütününde cereyan eden çok sayıda tartışmaya, polemiğe yol açan ufuk açıcı bir filozoftur. Bu üretken filozofun şüphesiz en önemli buluşu ise yapı söküm ( dekonstrüksiyon ) olarak adlandırılan metin okuma stratejisi olmaktadır (Rutli, 2016, s.50). Derrida'nın 1960'lı yılların sonunda ortaya koyduğu yapı-söküm kavramı, 1970'li yıllarda Amerikan edebiyat ve felsefe teorisyenlerince Amerikan pragmatizmi ile ilişkilendirilmektedir. Batı felsefesi ve dilinde ötekine yer açma eylemi olan yapı-söküm kuramı toplumsal yapıların ve metinlerin eleştirilme işlevini görmesini sağlamaktadır (Sağlam, 2012, s.280).

Modernizmde ortada olan bir soruna, bir krize alternatif çözümler sunulurken, Post-modernizmde bu kriz anlayışı devam etmekte ve ortaya herhangi bir çözüm konulmamaktadır. Kriz anlayışı doğruların çoğalmasından yani çok doğrunun ortaya çıkmasıyla beraber tek ve mutlak bir doğrunun olmaması durumundan beslenmektedir. Bu nedenle Derrida'da mutlak bir doğrunun olabileceği düşüncesi manasını yitirmiştir. Metin farklı anlamlar yüklenerek değişik anlamlarda anlamlandırılabilir (Yanık, 2016, s.92).

Yapıbozum, yazılan metinlerde, kişinin kendi yazısına aktarmak istediği değişmeyecek olan bir anlamı kaçınılmaz bir şekilde ileri süren bir belirsizlik ve karar verilemeyecek bir durumda olduğunu öne sürmektedir. Yazım aşaması gizlenmiş olanı ortaya çıkarmaktadır, bildirilmiş kapsar ve daha genel bir kapsamda onu kuvvetlendiren farklı zıtlıkları bulup yapıbozuma uğratmaktadır. Derrida'nın felsefesinin de metinselliğe hitabı bu sebeptendir ve seçtiği terimler, neyin ya da kimin yapıbozuma uğrayacağına bağlı olarak sürekli olarak değişmektedir. Söz konusu olan bu belirsizlik devamlı olarak farklı yerlerde görülmektedir.

Yapısökümün ne olmadığına dair sonsuza dek uzatılabilen bir liste olmasına rağmen herhangi bir eleştiri tutumuna indirgenmemektedir. Yapısöküm bir eleştiri biçimi, bir yöntem ya da kuram değildir. Yapısökümün tam anlamıyla tanımının olanaksız olduğunu göstermek için bu ifadelerle başvurulmamaktadır. Bu olanaksızlık yapısökümcü okuma açısından, bir tanım seçmenin güç olmasından değil, aslında olan her şeyin olanaksızlığı yüzündendir. Bir bakıma yapısöküm, olan her şeyin otoritesinin veya belirleyici iktidarının reddedilmesinden başlar ya da genel olarak otoritenin reddinden başlamaktadır (Aktaran: Yıldız, 2019, s.26). Derrida herhangi bir metnin, yazının birçok anlam ifade edebileceğini, tek ve mutlak bir anlam ya da doğru bulunmadığını ifade ederken bir ikirciklik ile karşı karşıya kaldığımızı belirtmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla yapısökümü şudur veya şu değildir diye başlayan cümlelerde asıl kaçırdığımız nokta yapısökümün belirli bir anlam kalıbına indirgenmeyişidir. Yapısökümü kavramı dilin imkan verdiği ölçüde kalıplar ile daraltarak aktarmaya çalışmak birçok anlamın daralmasına sebep olmaktadır. Derrida, diyalektik düşünce mantığından Postmodernizme kadar birçok düşünceyi eleştirmekte ve ileri sürdüğü kavramlarla farklı bir anlayış biçimini göstermeye

çalışmaktadır. İleri sürdüğü yapısökümü olarak bilinen okuma ve anlama yöntemi, iletişimden, felsefeye, sosyolojiye, eleştirel düşünme yönteminden, mimarlığa, edebiyata ve estetiğe kadar bütün alanlarda kendini göstermektedir.

Derrida, Yapısöküm (Dekonstrüksiyon) kavramına bakarken onun tam olarak ne anlama geldiğini araştırmaktadır. Heidegger'in yazılardan hareketle varlık ile zamanda geçen abbau (destruktion) yıkma anlamına gelen teriminin çevirisi yaparken "yapısöküm" kavramını bulduğu görülmektedir. Heidegger'in destruksiyon (yıkma) anlamına paralel olarak Derrida da dekonstrüksiyonun (yapısöküm) negatif değil pozitif bir anlamı olduğunu söylemektedir. Yapısökümaslında negatif bir durum içermemektedir. Yıkma ve yok etmek anlamında olmadığını yapısal parçaları çıkartmak anlamında olduğunu, Abbau da da olduğu gibi yıkmayı değil, bir şeyin nasıl şekil alıp oluştuğunun bilincine varmak için parçalara bölünmesi gerektiğini göstermektedir (Yıldız, 2019, s.24).

Yapısökümü bir şeyi yıkarken, yapısöküme uğrattırırken tamamen ortadan kaldırmayı değil, tekrar inşa etmek olarak da ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra bu okuma tekniği, mutlak bir doğruyu gösteren ya da doğruyu açıklamaya çalışan metinleri, anlayışları yıkmamızı isterken aynı zamanda eleştirel bir bakış açısıyla görünenin değerlendirilmesini istemektedir. Mutlak doğruyu kabul etmeyen bir yaklaşım olarak yapısökümü, mutlak kontrolü ve gücü de kabul etmemektedir. Bu yaklaşım hiçbir şeyi mutlak hakikat olarak kabul etmediği için, kendisi de herhangi bir mutlak gerçeklik ortaya koymamaktadır. Batı felsefesinde ikili karşıtlıklar üzerine kurulan değerler sistemi ilk unsura üstünlük, ikincisine ise eksiklik atfeder. Derrida, ideolojik sistemin bir ürünü olan bu değerler hiyerarşisini yıkmak için ikili karşıtlıklar üzerine kurulan tüm yapıları çökertmeye çalışmaktadır. Öte yandan Derrida, herhangi bir konuda doğruyu bulma çabasında değildir. Hakikat dediğimiz şeyin göreceli bir kavram olduğunu ileri sürmektedir (Selvi, 2014, s.83; Yanık, 2016, s.94).

Derrida "Gramatoloji" adlı eserinde J.J. Rousseau'nun yazının konuşmanın temsil edilmesinden başka bir şey olmadığını; garip olan şeyin ise konunun belirlenmesindense imaj/görüntünün belirlenmesine daha çok dikkat verilmesi

olduğunu dile getirdiğini belirtmiştir. Başka bir deyişle yazının konuşma karşısında önemsiz bir konuma itildiğini göstermeye çalışmıştır. Derrida ise yazı biliminin, bilimselliğin kaynağı noktasında konusunu araması gerektiğini düşünmektedir. Ayrıca yazının kaynağı ve dilin kaynağı problemini birbirinden ayrı düşünmenin zor olduğunu ifade eder (Derrida, 1997, s.27-28). Bunun yanında Derrida “Metnin dışında hiçbir şey yoktur” (Derrida, 1997, s.158) diyerek, Derrida mutlak, kesin bir yargı olmadığını savunmaktadır. Bu sebeple yapısöküm kavramı ile herhangi bir mutlak doğru ortaya koymamaktadır. Kesin bir tanısı olmadığı görülmektedir.

Derrida, bir felsefe yapma biçimi olarak ele alınabilecek deconstruction kavramını Heidegger'in destruction kavramından hareketle oluşturmuştur. Destrüksiyon (yıkım), felsefi düşüncenin eleştirel bir yaklaşımla yeniden ele alınması demektir. Dolayısıyla Heidegger'de yıkım, Nietzsche'nin aksine yeniden yapılandırma anlamındadır. Yazılarında sürekli bir hesaplaşma içine girdiği Nietzsche'de bu fikir demolisyon, yani tam bir yıkım, imha etme olarak karşımıza çıkmaktadır. Hem Nietzsche hem Heidegger felsefeye eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadırlar ancak aralarında yıkmak ve yeniden yapmaya imkân tanımak gibi bir fark bulunmaktadır. Derrida'nın dekonstrüksiyon'dan kastı tahrip etmek, parçalayıp dağıtmak olmadığı için, bu kavramı Nietzsche'nin demolisyon'undan ziyade Heidegger'in destrüksiyon hareketle okumak gerekmektedir: parçalamak ama yapısal parçalara ayırmak, yapısını sökerek yeni bir okumaya imkân tanımak (Küçükkalkan, 2018, s.77). Destrüksiyon kelimesi Fransızca'da yok etme eylemi ve bu eylemin sonucu olarak negatif eksilme anlamlarına gelmektedir ve Nietzsche'nin demolisyon kavramına daha yakın bir anlam içermektedir. Bu nedenle farklı bir kelime kullanmanın gerekliliğine inanan Derrida, "gramatik, linguistik veya retorik mefhumların 'mekanik' düşünce ile bağlantılı olduğuna atıf yapan 'destruction' kelimesini" kullanmaktadır. Bu kelime ile dil ve yapı arasında kurulan ilişki, tam da Derrida'nın yapısalcılığa getirdiği eleştirilerin bir özeti niteliğindedir (Aktaran: Küçükkalkan, 2018, s.78).

Yapısöküm tanımını kısa bir örnekle açıklamak gerekirse; “Eğer bir süt şişesini kırmızıya boyarsam, onu yapısökümlenmiş olmam. Eğer tırnaklarımı boyarsam, cinselliğimi yapısökümlenmiş olmam. Eğer meclisteki solun

başarısızlıklarını protesto etmek için muhafazakarlara oy verirsem, siyaseti yapısökümlemiş olmam” (Aktaran: Yıldız, 2019, s.25). Bu söylemlere bakacak olursak Derrida’ya göre yapısöküm, bir şeyi anlamlandırmak için onu yıkmak yerine bütünlüğün nasıl yapılandığını anlamayı tercih eder ve onu tekrardan yapılandırmayı amaç edindiğini göstermeyi hedeflemektedir.

Yapısöküm kavramı Derrida’nın batının düşünce sistemine ve kavramlara kesinlik atfedilmesine yönelik yaptığı eleştirilerin bir ürünüdür. *Letter To A Japanese Friend* (1985) başlıklı yazısında Derrida, yapısöküm şudur veya şu değildir diye başlayan cümlelerin aslında temel noktayı kaçırdığını, çünkü yapısökümün en önemli özelliğinin belli bir tarza indirgenmeyişi olduğunu söylemektedir. Bu nedenle yapısöküm kavramını dilin imkân verdiği ölçüde belli kalıplara sokarak anlatmak kavramın anlamını daraltmakta ve kısıtlamaktadır. Derrida’nın altını çizdiği onu Nietzsche’den de ayıran nokta, bütünün inşasını anlamak için onu yapılarına ayırmak ve çözmek niyeti taşıyan yapısökümün her şeyden önce yıkmak, tahrip etmek olmadığını göstermektedir. Bu nedenle kavram, yapısızlaştırmaya, yapıyı bozmaya indirgenememektedir. İnşa edilmiş bütünün en küçük yapı taşına, inmek anlamında bir analiz olmadığı görülmektedir. Çünkü yapının böylesi bir söküme tabi tutulması başlı başına yapısalcı bir tutum olmaktadır. Yapısöküm, metnin veya insanın sahibini yermek, onun açıklarını bulmak veya metafizik düşünceden kaynaklanan önyargılarını ortaya sermek amacı taşımadığı için, eleştirel bir yapı olmamaktadır (Küçükkalkan, 2018, s.79-80).

Derrida, bir gösteren ele alındığında karşımıza bir gösterenler yığınının çıktığından söz etmektedir. Yani gösterge, diğer göstergeleri göstererek sınırsız bir döngü oluşturmaktadır. Bu nedenle Derrida, göstergenin tek bir anlama bağlanamayacağını ve bu sonsuz döngü içerisinde bir yerde sabitlenemeyeceğini öne sürmektedir. Anlamı bilinmeyen kelimeyi anlamak adına sözlükten yardım alınır, fakat bu kelimenin karşılığında bir çokkelime ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bu Derrida’nın söz ettiği sınırsız döngü olayını açıklamaktadır (Aktaran: Aytekin, Bahadır, 2019, s.47). Sanat yapıtını bir gösterge, yapıtın söylemini gösteren, zenginleştirilmiş anlam dünyasını ise gösterilen olarak ele alan yapıbozum yöntemi,

sanat yapıtını parçalayarak ve yapı mantığını bozmak için gösterileni gösterene indirgemek suretiyle gösterenin içini boşaltmaya yönelmektedir. Bu yöntem özün biçime, anlamın şekle ve harflere dolayısıyla sözcük anlamına göstergebilimin terimleriyle gösterilenin gösterene indirgenerek gösterenin başka bir bağlamda yeniden tecrübe edilmesi olarak açıklanmaktadır. Bu nedenle yapıbozuma uğratılmış metinde içi boşaltılan gösterge yeni bir bağlamda farklı anlamların taşıyıcılığını yapmaktadır (Uzunoğlu, 2019, s.24).

Yapısöküm kavramı, bir nesnenin bütün parça ve detaylarının görüntüsünü aklımıza getirmektedir. Yapısöküm, aynı şekilde tamamen yok olmamış bir şekilde fakat parçalanmış bir nesneyi, hatta onun yıkılmış bir halinin görüntüsünü aklımıza getirmeyi bizlere göstermektedir. Derrida, bir şeyi anlamlandırmanın en iyi seçeneğinin, o şeyi yapısöküme uğratmak olduğunu söylemektedir. Yapısöküm uygulanarak ideolojimizi geliştirebildiğimiz ve sorgulanmayan yerleşik fikirleri sorgulayabilir hale geldiğimiz görülmektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi Derrida, bir fırça darbesini bile bir işaret olarak değerlendirerek gösteren konumuna getirmektedir. Onun temel amacı ise, bir işaretin ve işaret ettiği şeyin arasındaki sonsuz anlam örgüsünü ortaya çıkarmaktır. Bu yüzden Derrida'ya göre daha sınırsız bir düşünce yapısına ulaşabilir ve kendimizi geliştirebiliriz. Bu bağlamda, sanat alanında kullanılan gösterenler birçok gösterilen ile işaret edebilmektedir. Bu açıdan Derrida'nın yapıbozum kuramı bir parçalanma yaratarak kavrayışımızı geliştirmektedir. Örnek verecek olursak bir çiçek betimlemesi doğanın taklidi olarak değerlendirilebilecekken, bu bakış açısıyla bu çiçek tasviri kadınsallığa ve doğurganlığına göndermede bulunabileceği kabul edilmektedir. Derrida'nın yapısöküm yöntemini kullanarak bunların ortaya çıkartılması, Derrida'nın amaçladığı anlam çeşitliliğini oluşturmaktadır. Aynı zamanda, söz konusu yöntemden etkilenecek biçimsel açıdan da bir parçalanma ortaya koyan sanatçıların da mevcut olduğu görülmektedir (Aytekin, Bahadır, 2019, s.48).

## 2.1. Mevcudiyet Metafiziğinin Reddi

Mevcudiyet Metafiziği, varlık veya hakikatin birtakım mevcut terimleri ile bilindiği bir ontoloji olup, bu ontolojide varsayılan söz konusu mevcut varlıkların kavranması ise hakikatin ne olduğunun veya ne olmadığının kavranması anlamına gelmektedir (Küçükalp, 2020, s.75).

Derrida'nın "yapısöküm" felsefesinin mücadele alanı, "Batı"nın düşünce ufğunun "Antik Yunan"a kadar uzandığı felsefi bir düzlemdir. Bu düzlemde verilmesi gereken ilk mücadele ise "Mevcudiyet metafiziği" denen ön kabuller sistemine karşıdır. "Mevcudiyet metafiziği" ilk olarak Heidegger' in metinlerinde karşılaşılan bir kavramdır. Heidegger'e göre, metafizik düşünce geleneği varlığın anlamını varlığın alanında sınırlar. Heidegger bu çözümlemeyi yaparken etimolojik bir yaklaşım sergiler. Yunan dilinin gramercilerinden bütün bir latin dil grubunun mensuplarına miras kalan "varlık / das sein" kelimesinin fiil(var olmak) değil de isim(varlık) olarak kabulü, öznenin kendine dönüşünü ifade eden bir sabitlenmeye neden olur (Tuğran, 2019, s.15).

Derrida, batı felsefesini Platondan günümüze, mevcudiyet metafiziğinin (tanrı, ruh, madde) ardına düşerek bunu 20. yüzyılın sonlarında tescil edilmiş problemlerden biri olarak görmektedir. 18. yüzyıldan itibaren Batı dünyasında insani ilişkilerde aklı merkeze koymaya çalışan bir kültürel hareket olan aydınlanma projesi ve onun otoriter özgürleştirme kültürü bu anlamda yapıbozuma tabi tutulduğu bilinmektedir. Derrida'nın yapıbozumun da doğru olmadığını savunduğu, hatta alt yapısının sağlam temellerle oluşmadığı Batı metafiziği adlı yapısı bulunmaktadır. Buna göre evrenin eksiksiz olmasının temelinde dilin evrenselliği ve kusursuz olması yatmaktadır (Güner, 2016, s.71; Karkın, 2005, s.11).

Derrida, mevcudiyet metafiziğini sorgular, ona göre batı metafiziğinde yazı/söz, erkek/kadın, kültür/doğa, gösteren/gösterilen, varlık/yokluk vs. gibi ikili karşıtlıklar içerisinde hiyerarşik bir şiddet söz konusudur. Bu kavramlardan ilkinde daha fazla değer atfedilmiştir. İkinci kavram ise batı felsefe tarihi boyunca baskı altına alınmaktadır. Burada önemli olan ilk etapta sonu gelmeyen yapısöküm, merkezleştirme ve hareketli bir yer değiştirme ile bu kavramları bir ters-yüz etme

oyununa açmaktır. Yapıbozma, batı metafizik düşünce tarihinin anlam odaklı yapısına getirdiği eleştirel bir bakış sayesinde Batının inşa ettiği bilgi kuramının temel kavramlarını sorgulamakta, bu tavrıyla düşünce tarihine odaklanmış düşünceleri yıkıma uğratmaktadır (Karkın, 2005, s.11; Aydınalp, 2017, s.155).

Batı uygarlığını yöneten ve yönlendiren ideolojinin temelinde bulunan hata bütün yapının, belirleyici ve yönlendirici bir merkez fikrine dayatıldığına ve görülen merkez tarafından belirlendiğine olan varsayımlarından kaynaklandığı görülmektedir. Derrida söz, kadın, gösterilen ve varlık gibi anlamı merkeze sabitleyen tüm yapıları karşı çıkmaktadır. Yapıbozumla merkezi merkezsizleştirmekte ve mevcudiyet metafiziğini de yerinden alı koymaktadır.

Derrida'nın tespitine göre batı uygarlığına has bu hatalı düşünme mantığı varsayılan merkez, kendine yeten, saf bir mevcudiyet olarak düşünülmektedir. Yapının tüm elemanları son tahlilde bu merkeze göre değerlendirilmekte, tanımlanmaktave bu merkezde yer aldığına inanılan sabit mevcudiyete indirgenmektedir. Dolayısıyla bütün yapı bu merkeze göre var edilmektedir. Merkezde yer alan bu mevcudiyet, tüm yapıyı belirleyen, dolayısıyla herhangi bir yapı için kurucu bir öge olarak düşünüldüğünden, sabit bir merkeze sahip olmayan hiçbir yapı dikkate alınmamaktadır. Bu yüzden bir yapı, kurum ya da metin hakkında konuşmanın tek koşulu onun bir mevcudiyet olarak var olması yani bir merkeze sahip olma durumundan geçmektedir. Bir merkeze sahip olmayan ve bu merkez tarafından belirlenmemiş bir yapı ise mevcutolmamaktadır (Aktaran: Rutli,2016, s.52).

Batı metafiziğinin mevcudiyet kavramı yapıya baskın ve güç gösterisi bulundurarak ve birçok yapı arasında seçim yapılmasıyla oluşmaktadır. Bundan dolayı Derrida'nın yapısökümü düşüncesi bu yapının doğru olmadığını, baskın karakterliğin haksız olduğunu dile getirmektedir. Bu şekilde batı metafiziği doğrultusunda ikinci planda tutulan yapılara öncelik verilmektedir. Derrida'ya göre mevcudiyet metafiziğinin kendisinden hareket ettiği mevcudiyet, hep kendi kendine var olan, var olmak için başka bir şeye ihtiyacı olmayan, diğer tüm var olanların ise

varlıklarını kendisine borçlu olduğu saf bir özdeşlik olarak varsaymaktadır (Rutli, 2019, s.30; Yıldız, 2019, s.26).

Derrida bu tür bir merkez kavramını dekonstrükte ederek yeniden düşünmeyi, mevcudiyetinin ihlal edilmesini talep etmektedir. Çünkü Derrida'nın işaret ettiği gibi merkez kavramı çelişki durumunda olmaktadır. Merkez kavramı yerinden edildiğinde, göstergelerle ve bu göstergelerin ilişkileri ile karşı karşıya kalınmaktadır. Yapı, aslında bir merkezi olmayan ve göstergelerin sabit olmadığı bir sistemden ibaret olmaktadır (Ünal, 2018, s.37).

Mevcudiyet Metafiziği ifadesi, bize tamamen ve hemen sunulan her ne ise olur, göstergeye başvurmadan saf bir sezgi eylemiyle kavranır şeklinde özetlemektedir. Oysa Derrida'ya göre anlam göstergelerin sonu gelmez oyununda çoğalmaktadır. Bu nedenle göstergesiz, saf bir sezgiyle mevcudiyete yapılan yolculuk Derrida tarafından kabul edilmemektedir. Derrida gösterge fikrini dilbilimci Saussure'den almaktadır. Saussure'e göre göstergelerin gösteren ve gösterilen olarak iki yüzü vardır. Gösteren adından da anlaşılacağı gibi gösterenin, görünen ya da algılanan parçasıdır ve bir şeyi göstermeye hizmet etmektedir. Saussure, gösterenin, göstermek istediğine "gösterilen" adını vermektedir. Saussure gösterge ile ilgili ağaç örneğini verir. A-Ğ-A-Ç harflerinden oluşan ağaç sözcüğü Saussure'ün gösterge teorisinde gösterene işaret etmektedir. Dalları ve yaprakları ile bir canlıyı hatırlatmaktadır. İşte hatırlanan bu canlı alıcıya harfler aracılığı ile aktarılmaktadır. Gösteren sadece gösterdikleri ile değil karşıt olduğu diğer gösterenlerle ilişkisine bağlı kalmaktadır. Ağaç aynı zamanda çiçek olmadığı için ağaçtır. Böylece anlam karşı anlamlarıyla sonsuz bir oyunun döngüsüne girdiği ve çoğaldığı görülmektedir (Tuğran, 2019, s.16).

Mevcudiyet metafiziği, insanda mevcut olanın göstergelere başvurusu gerekmeyen saf bir sezgi ediminde kavranması nedeniyle her ne ise o olarak, bütünüyle ve dolayimsız bir biçimde mevcut olduğunun varsayıldığı bir düşünme biçimine gönderme yapar. Mevcudiyetin anlamlandırmadan önce glemeyeceğiyle ilgili bir tespitten ibaret olmaktadır. Zira mevcudiyet anlamlandırmadan önce gelseydi, göstergelere müracaatı zorunlu olan bilincin,

nasıl olup da bilincinde olunabileceğini anlamak imkânsız olurdu. Bundan dolayı Derrida, mevcudiyetin hiçbir biçimde dolaylımsız olamayacağını ve yalnızca dil aracılığıyla dolaylanabileceğini düşünür. Ancak dil dolayımıyla mevcut olanın, mevcut olan olarak bilincine varılır. Dille olan bu bağlantısı nedeniyle, mevcudiyet kavramı da tıpkı diğer kavramlar gibi, kendi içine kapalı olan bir birlik değil, karşıtının kendinde ikamet ettiği bir şeydir. Bu anlamda mevcut olmama ve yokluk imkânının kendisi için geçerli olmadığı bir kavramın mevcut olma imkânından da bahsedilemez. Zira mevcudiyet kavramı, mevcut olmama ve yokluk kavramlarını gerektirir ve bu, dilin farklılık gösteren özünden kaynaklanır (West, 1998, s. 249).

Bu sebeple de Derrida'nın mevcudiyet metafiziğinin temel yapısının bir merkez kalıbı olarak görüldüğünü savunan düşünme mantığı Derrida'ya göre düalist bir yapıya sahip olmaktadır.

Gösterme hiçbir zaman anlatımdan tümüyle soyutlanmamaktadır. İşaretler, kendilerinden tamamen başka olan şeylere göndermede bulundukları görülmemektedir. Derrida'ya göre, bu ilkeler ve belirttikleri ikili karşıtlıklar her zaman yapıbozuma uğratılabilir halde olmaktadır. Derrida'nın katkısı aracılığıyla, bu karşıtlıkları ortadan kaldıracak ve bir terimin aslında ötekine dayandığını ve doğal bir parçasında ibaret olduğunu gösterebilecek bir yöntemi önermektedir. Yapıbozma, bu içsel gerilime temas ederek Batı düşünce geleneğinde var olan sıra dışı olanı sergilemekte ve dilde oluşan sınırları ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle Batının hegemonyasını tartışılmaz gerçeklik gibi gösteren epistemolojik temelleri sarsıntıya uğrattığı görülmektedir (Karkın, 2005, s.13).

Derrida mevcudiyet düşüncesini yerinden etmenin kolay olduğunu ima bile edilemeyeceğini ifade etmektedir. Mevcudiyet olanağını reddeden Derrida, bunu yaparken şuana kadar mevcudiyet metafiziği adına yapılan her girişimin zemininin olmadığını göstermeye çabalar ve bunu difference adını verdiği hareket sayesinde olanaklı kılmaktadır. Mevcudiyetin reddedilmesi, şimdi olarak tanımlayabileceğimiz ana denk gelen bir bulunuşun reddi olmaktadır. Mevcudiyet metafiziği, gerçekliğin kesin bilgisini verecek olan bir şeyin dolaylımsız olduğunu ve bu dolaylımsızlığın da

şimdiye ilişkin bir mevcudiyetten geçtiğini ifade etmektedir. Bu mevcudiyet olanağı Derrida tarafından difference ile karışıklığa itilmektedir (Ünal, 2018, s.39).

### 2.1.1. Difference Kavramı

Yapıbozum'a göre göstergelerin, grafik şekillerin, simgelerin de anlamları tek ve kesin olamamaktadır. Çünkü her gösterge aynı zamanda karşı anlamı da içermektedir. Bu diyalektik süreç ise anlamın oluşma sürecini iki eylem sonucunda gerçekleşmektedir. Bunlar farklılık (difference) ve erteleme (differal) eylemleri olmaktadır. Çünkü belirten ile belirtilen, yani grafik şekil ile anlam ilişkisinde, belirtilen/gösterilen (anlam), başka bağlamlardaki anlam kaymalarına açık tutacak başka göstergeleri de anımsatacağı görülmektedir. Bunun için anlama hiç ulaşılmayacak, anlam her zaman ertelenecektir. Belirtilen (anlam) belirten/gösteren (grafik şekil) durumuna geçeceği için de sözcükler her zaman yeni sözcükleri ortaya çıkarmaktadır (Karkın, 2005, s.14). Metnin birçok anlama gelebileceğini savunan Derrida, geliştirdiği yöntemle mutlak doğru olarak dayatılan herşeyi yapıbozuma uğratarak kendi içindeki çelişkileri deşifre etmektedir. Derrida'ya göre hiç bir sözcüğün anlamını sabitlemenin mümkün olmadığı görülmektedir. Böyle bir çaba karşısında dil, kendi doğası gereği direnecektir. Bu noktada Derrida'nın gündeme getirdiği difference terimi, sözel ve yazılı olan arasındaki ayrılığı ortaya koymaktadır. Difference ile difference kelimeleri arasındaki ayrım ona göre sözel değil, yazınsal olmaktadır. Sessel olarak aralarında bir fark bulunmayışı, yazılı olana başvurmayı gerektirmektedir. Latince'deki differe sözcüğünden türeyen bu kelimeler, hem farklı olmak hem de ertelemek, başka zamana bırakmak anlamlarına gelmektedir. Terimlerin anlamı da kullanıldıkları bağlama göre değişiklik göstermektedir. Fark kavramı, dilbilimci Saussure'ün kavram dünyasındaki difference sözcüğünde olduğu gibi hem mekânsal hem de zamansal, düşünsel ayrılık anlamlarını içermektedir. Fark sözcüğü, Derrida sözlüğündeki signe terimine yüklenen belirti/gösteren/fark edilen ve gösterilen/fark ettirilen anlamlarını da kapsamaktadır (Zariç, 2014, s.755; Aktaran: Uzunoğlu, 2019, s.24).

Derrida, e ve a harfleri arasındaki değişikliğin keyfi ya da anlamsız bir değişiklik olmadığını, konuşma ile yazı arasındaki farkı işaret etmek için tasarlanmış

bir hareket olduğunu belirtmektedir. Bu hareket, konuşmada fark edilebilir bir farka işaret etmemektedir, aksine yazıda kendini gösterdiği görülmektedir. Bu nedenle différence'ın anlamı ya da kimliği sayılabilecek şey her ne olursa olsun, yalnızca yazı içinde varlık kazanır ve bu demektir ki o yalnızca yazı olarak vardır. Bu sebeple onun sözde anlamı ya da kimliği onun farktan farkı olduğu görülebilir hale gelmektedir. En azından bu kimlik ya da anlamın bir formlarından birisi olmaktadır. Derrida'nın bu şekilde yeni bir sözcük ortaya koymasının nedenlerinden biri, düşünürün, sağduyunun kavramlaştırılabilir ayrımını, aynının düzenine geri getirilmiş ve bir kavram yoluyla bir özdeşlik verilmiş ayırmadan ayırt etme isteğinden ibaret olmaktadır. Bu nedenle Différance, dekonstrüksiyonun hedeflediği, özdeşlik mantığının konumundan edilmesi için kullanılabilecek bir hareket olarak görülmektedir (Aktaran: Ünal, 2018, s.40). Derrida'nın différence sözcüğü etrafında geliştirdiği söylem, hem mevcudiyetin bulunamayışının karşıtlığı temelinde kurulan anlam dizgesinin dışında bir konuma sahip olması bakımından batı metafiziğinin eleştirisini içermekte, hem de sözcüğün temsil ettiği şeyin kavramsallaştırılamaması nedeniyle ayrımların izlerinin sistematik oyununda gözde bire yere sahip olmaktadır (Can, 2016, s.24).

Derrida difference içerisindeki öteki/başka anlamını açıklamak için 'iz' kavramını ortaya atmıştır. İz, mevcut olmayanı ifade eder. Dolayısıyla halihazırda olan/gösteren üzerinde belirlemektedir. Derrida'ya göre gösterge, gerçek anlamı sabitleyememektedir. Çünkü bir gösterge, anlamını aynı zamanda mevcut olmayan, bulunmayan gösterenlere de borçlu olmaktadır. Onların izini taşır fakat tam karşılığını vermemektedir (Uzunoğlu, 2019, s.24). Différance, göstergibilimsel olarak ele alındığında ise, göstergelerin bir bağlamdan diğer bağlama geçişinde, mevcudiyet sahnesinde gözüktüp mevcut olan her ögenin kendisinden başka bir göstergeyle ilişki kurmasını sağlayan şeyden ibaret olmaktadır. Her mevcut olan öge, kendinde geçmiş ögenin izlerini taşıırken, gelecekteki ögeyle kurulacak ilişkinin izi de şimdide kesişmektedir. Derrida'ya göre iz geçmiş ile ilişki olduğundan daha az gelecekle ilişki içinde değildir ve burada denilen şeyi onun olmadığı şeye olan bu ilişkisiyle kurmaktadır (Can, 2016, s.25). İz bir kökenin, anlam zinciri üzerinde sürekli ertelenen bir mevcut olmayan farklılaşan varlığın olanaksızlığı olmaktadır.

“A”nın sonsuz hareketi bizi izin ve göstergenin sonsuz oyununa çağırılmaktadır. Ayıram ve izler sisteminde farklılıklardan başka bir şey yoktur. Ayıram dolayısıyla aynı olmayan benzerlik ve bizi kendisiyle aynı ve kendisinden ayrı olan iz kavramına göndermektedir. Derrida’ya göre anlamın mevcudiyeti asla tamamlanamaz, bu düşünce rasyonalistler tarafından kolayca kabul edilmemektedir, çünkü her gösterge ya bir önceki ya da bir sonraki göstergeye gönderme yapar, böylelikle göstergenin kendi öz kimliği ve anlamın mevcudiyeti çözümlenmektedir. Bu nedenle anlam asla mevcut değildir, çünkü anlam sürekli referanslara bağlı bir bağlam dahilinde gelişmektedir. Bu bağlam belli değişimlere tabidir. Derrida bu değişimlere ayıram (différance) adını vermektedir. Bu farklılıklar izin tanımlanması, kimlik bulması dilbilimsel göstergenin mevcut olmasını engelleyen işaretleri olarak görülmektedir. Böylelikle ayıram gösterilenlerin açık bir oyunu olarak düşünülebilmektedir (Aydınalp, 2017, s.158). Gerçekten de, difference terimini etraflica tanımlamak mümkün olmamaktadır. Çünkü Derrida, difference’ı ne bir kelime ne de kavram olmadığı konusunda ısrar eder ve terim kullanıldığı bağlama göre farklı anlamlar kazanmaktadır. Difference (ayıram), anlamamızın gölgesi olarak, öğrendiğimiz fakat unuttuğumuz, bu nedenle anımsamamız gereken bir izi andırmaktadır. Bu terim, kültürel alt bilinç olarak, bütün bir kültürün büyük bir ölçüde zihinsel olandan başka oluşu yüzünden zihnin dışına yönlendirdiği, zihne gelişini sürekli geciktirerek, zihin dışına yönlendirdiği bir şeyi göstermektedir (Orman, 2015, s.73).

Mevcudiyette bulunmayanın eksiksiz bir şekilde varlığından haberdar olmanın mümkün olmadığı görülmektedir. Bu nedenle metin daima farklı okumalara açık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu da sonu olmayan anlamların türemesine sebep olmaktadır. Derrida’ya göre gösterge-gösteren-gösterilenin arasında bir bağ ve döngüsel bir birliktelik bulunmaktadır. Çünkü göstergenin anlamı diğer bütün gösterenler ile bağlı olduğu görülmektedir. Böylelikle gösterenin işaret ettiği gösterileni işaret edebilecek çok fazla gösteren mevcut olmakta ve bu gösterenlerin her birinin işaret ettiği anlamı çözüme kavuşturmak için başka gösterenlere incelemek gerekmektedir. Dolayısıyla süreç bu döngü ile devam etmektedir.

Özellikle yazı ile mevcut olmama arasındaki ilişki yapısöküm pratiği açısından belirleyici öneme sahiptir. Yazı sürekli bir orada olmama durumunu imlemektedir. Başka bir deyişle yazı aslında hep sonraya bir iz bırakma edimi olmaktadır. Yazı hep bir orada olmama durumu ile birlikte var olmaktadır. Eğer alıcı ve verici, konuşan ve dinleyen, anlamı aktaran ve alan aynı anda aynı yerde mevcutsa yazı kullanılmamaktadır. Yazı bir orada olmama durumunda iletişimin devamını sağlama işleviyle karakterize edilmektedir. Derrida bu mevcut olmama durumunu radikalleştirir ve hiçbir biçimde mevcudiyetin olmadığı durumlarda bile yazının okunabilir olarak kaldığını, bu bakımdan da anlamı sonsuza ertelenmesini mümkün kıldığını ifade etmektedir. O halde dilsel anlam üretme oyunu olan difference gerçek anlamda sadece yazıda işlemektedir. Bu durumda yazı söz dâhil tüm anlam oyunları için temel bir gereklilik olarak ortaya çıkmakta, bu da Batı metafiziğinin köküne işlemiş yazı-söz karşıtlığını ve söze verilen ayrıcalığı ters yüz etmektedir (Rutli, 2016, s.60).

19. yüzyılda Fransa'da ressamların kullandığı yanılsama tekniğini ifade eden trompel'oeil kavramı, gözü aldatmak anlamına gelmektedir. Bu teknik ile tek boyutlu bir yüzeyde gözün aldanmasına neden olacak illüzyon yaratılmaktadır. Görsel gerçekliğin yapısında bozulmaya işaret eden bu durum, modern düşüncenin görmek inanmaktır kaidesini yerinden oynatmıştır. Bu bağlamda sözün yazı karşısındaki konumunu yapısöküme uğratmak çabasında olan Derrida'nın, difference kelimesini kasıtlı olarak yapıyı bozucu bir şekilde difference şeklinde yazması önemli bir çıkış noktası olacaktır. Sözün yüceltilmesi, işitilebilirlik mesafesinde niyet odaklı anlamının sağlanmasına ve yanlış anlaşılmanın engellenmesine bağlanmışken, bu kelimelerin fonetik açıdan aynı olması zaman-mekân birlikteliğinin kutsiyetini sarsmıştır. Trompel'oeil tekniği ile yapılmış bir resim karşısında izleyicinin imgeyi, temsil ettiği şeyin kendisi sanması gibi, dinleyici difference kelimesini, söyleyenin niyetlendiği gibi değil, sesçil ifadesine rağmen kendi kabulleri çerçevesinde algılayacaktır. Kelimeler ile yerlerini tuttukları şeyler arasında sıkı bir tekabül teessüs ettikten sonra, kelimelerin seslerine pek dikkat edilmez olmuştur. Telaffuzunda her iki kelime arasında fark olmamasına rağmen hata ancak metinsel ifadede ortaya çıkmaktadır. Böylece sesçil dilin yazı diline üstünlüğü bir kez daha yıkıma uğramaktadır: duymak inanmak değildir. Biz konuşmada

ses olarak sözle onun anlamı arasındaki yarığın, gösteren ve gösterilen arasındaki boşluğun pek farkına varamayız (Aktaran: Küçükalkın, 2018, s.86-87). Derrida difference ideolojisi ile bunun birer yanılgı olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

Derrida, dilin konuşan öznenin fonksiyonu olmadığı, tersine, paradoksal biçimde, kendi bilincinin, özne olmanın veya öznenin dilin fonksiyonu olduğu fikrini Saussure'e atfetmektedir. Yalnızca konuşan özne (gösteren özne) değil, her anlamda özne dilde ikamet eder. Öznenin özne olarak mevcudiyetini veya kendi kendine-mevcudiyetini, konuşmadan veya konuşmanın göstergelerinden önce, öznenin sessiz ve sezgisel bilinçteki kendi mevcudiyeti dâhilinde kavramanın mümkün olmadığı görülmektedir. Derrida bilinç diye bir şeyin mümkün olduğu, kendi kendine mevcudiyetin dilden veya konuşmadan önce, göstergeler dışında varolduğu fikrini yapısöküme tabi tutmaktadır. Anlam da bir merkeze, ontoteolojik bir temele bağlı değildir, aksine anlam merkezi olmayan göstergeler ve bu göstergelerin oyunu ile ilgili olmaktadır. Başka bir ifadeyle anlam tarihsel, sosyal, kültürel bağlam dışında var olamamaktadır (Ünal, 2018, s.42).

Derrida'nın différence sözcüğü, bir anlamda varlığın dahi ötesine, adlandırılmaz olana ulaşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Derrida'nın difference analizleri, bir bütün olarak isimlendirme, anlam ve anlamın imkânı gibi problemlere de taşınacak nitelikte olduğu görülmektedir. Derrida'ya göre varlığın kendisinden dahi yaşlı olan difference hiçbir isme sahip değildir. Bu isimlendirilememe, onun dil içerisinde keşfedilmemiş olmasından ya da ona özel bir dilin sonlu imkânlarının dışında bir isim aramak zorunda kalmaktan dolayı değil, difference'ın herhangi bir isme sahip olmamasından kaynaklı olmaktadır. Daha da ötesi, anlamın sürekli farklılaşıp ertelendiği anlamlar zincirinde sürekli bir biçimde kendisini yerinden çıkaran difference adı dahi difference'a ait bir isim olmamaktadır (Küçükalp, 2020, s.82).

Fark ve erteleme döngüsü içerisinde salt ve erteleme olmayan, ismi olmayan bir isimsizdir olarak görülmektedir. Difference düşüncesi de bu şekilde ilerlemektedir. İsimsiz olarak bütün isimlerde iz bırakmaktadır. İzleri silmekte, fark

olana imkân tanımakta ve yalnız sonlu sistemden ayrı kalan radikal bir ötekilik olmaktadır. Differance düşüncesi belli bir kalıp olmaktan ziyade net ve belli bir şey olmamayı ifade etmektedir. Bu sebepten dolayı da Derrida felsefesini çoğunlukla bir değillemeler zinciri üzerine yapılandırmaktadır. Böylelikle Differance bütün bir metafiziğin yapısökümünü mümkün kılmaktadır.



### 3. BÖLÜM SANATTA DERRİDA ETKİSİ

Jacques Derrida'nın yapıbozum eylemi, 1960 sonrası, modern ve postmodern düşüncenin sanat alanına yansımaları ile 1970 yıllarında önem kazanmaya başladığı bilinmektedir. Batı felsefesi ve sanatında, postmodern düşüncenin temsil söylemleri, sanat yapıtlarıyla ilişkilendirilmektedir. Sanat yapıtları ile birlikte ortaya çıkan bu etkileşim sonrası yapıbozum düşüncesi, görsel sanatlar alanında tartışmalara neden olmaktadır. Sanatçılar arasındaki sanatın geleneksel yapısının bozulması gerçeği, bir problem olarak ortaya çıkmaktadır. 21. yüzyıl estetik anlayışı bağlamında yapıbozum, önce edebiyat ve mimari alanda sanat ve temsil kavramlarının farklılıklarını gözden geçirmeye çalıştığı görülmektedir (Baykal, 2019, s.33).

Yapısalcılık ve postyapısalcılığın yaygınlık göstermeye başladığı 20. yüzyıl ortaları aynı zamanda yaratıcılığın ve dolayısıyla avangard kuramın en çok üzerinde durulduğu kavramlar olmaktadır. Yaratıcılık ile ilgili olarak ilk ciddi araştırmalar 2. Dünya savaşı sonrasında olduğu görülmektedir. Bunun insan yaratıcılığına temel oluşturacak anlayışla yola çıktığı ve yaratıcılığın bireysel tutum ile ilişkisi yanında pragmatik yönü öne çıkmaya başlamakta ve bu da yapıbozumun özneyi merkeze alması ile doğrudan ilişkili olarak düşünülmesi gerekmektedir. Sadece bu nihai kategori tasarım alanlarını bir dereceye kadar ele almaktadır. Yaratıcılık çok kapsamlı ve esnek bir kavram olmasına rağmen ölçütleri alandan alana farklılık göstermektedir. Örneğin sanatçı ile alıcının bir yapıt üzerindeki yaratıcılığı farklı şekillerde elelemektedir. Çünkü her ikisinin eserden ürettikleri anlamlar pragmatik açıdan farklılık göstermektedir. Bu kapsamda yaratıcılık yıkımla, bozumla başlamaktadır. Derrida yapıtlarında postmodernizm bakış açısıyla modernizme olan tutumunu bir saldırı olarak göstermektedir. Ancak Derrida, postmodernizm yalnızca sanatı değil, aynı zamanda estetik olan ve olmayan sanat/gerçeklik ayrımını da yıkmaya eğiliminde olduğu görülmektedir (Megill, 1998 s.439; Aytekin, 2020, s.20).

Yapıbozumcu sanat uygulamaları daha çok Postmodernizm ile ilişkilendirilen ve Postmodern çoğulcu yaklaşım içinde yorumlanan sanat yapıtlarını kapsamaktadır. Düşünce olarak da Derrida'nın kullandığı stratejilerin çoğu Postmodern düşünce sisteminin temelinde olan strateji ve kurallar bütünü olmaktadır. Postmodern düşünce

sisteminin oluşmasında Derrida'nın yapıbozum yöntemleri de önemli ölçüde rol oynamaktadır. Postmodernistler, modernistlerin derinlik ve ekspresyona duydukları inancın yerine yüzeyselliklere yönelirler ve saf arılığın yerine karmaşa ve kaosu yarattığı estetik hazza ulaşmanın, gerçekliği ve tarihselliği giderilmiş sanat arayışını tercih etmektedirler. Postmodernistler, estetik olan ve olmayan ikili karşıtlığı üzerinden sanat ile gerçeklik kavramını yıkmayı hedef edinmektedirler. Nesnesizleştirilmiş Postmodern sanatın içinde, sanatın ve estetik kuralların içi boşaltılmakta ve sanatın algılanması izleyicinin yorumuna bırakılmaktadır (Akdiş, 2020, s.78). Bu yüzyılın getirdiği ve insan düşünce dünyasını biçimlendiren olguların başında kalıcılığın reddi, geçmişten kopma çabası ve sanat üretimlerine eklenen bilgi ve küreselleşme aygıtlarının geldiği görülmektedir. Postmodernizm, sanat, bilgi ve küreselleşme politikaları bağlamında ortaya konarak modernizmin eleştirisine yönelik olarak çağdaş sanatın uygulama felsefesine ilişkin birçok referanslara sahip olduğu bilinmektedir. Post modernizmin var olanı sorgulayan, dogmalara spesifik yaklaşan, geleneği akılla karşıtlayan ve kurallara karşı duruşu sanatsal üretimin düşünsel yapılarıdaki hızlı değişimlerini gündeme getirmektedir. Postmodernizm, akılsal gerçeğin tanımlanmasının zor olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca bunları açıklamak ve parçalamak, kültürel yapıların karakterize edilmesini imkansız hale getirmektedir. Bilginin ve sanatın evrensel yapılarını irdelemek için yorumlama pratiğine dayatılan yöntemlerin zorunlu olarak açığa çıkartma gereği duyulmaktadır. Postmodernizm, kendi içinde oluşan bu yorumlama pratiklerinden biri olan yapıbozuma kaynaklık etmektedir (Karkın, 2005, s.28).

Yapıbozum eserleri melez bir içeriğe sahiptir. Yapıt ve sanatçı üzerine uygulanan vurgu, postmodern sanatta başkalaşım gerçekleştirerek, yapıt ve sanatçı durum gereği geri plana atılmıştır. Anlama yönelik alıcı ön plana çıkarılmıştır. Bu durum resim sanatında yapıbozum anlamının belirleyicisinin bireysel algılar çerçevesinde gerçekleştirildiğine ilişkin yaklaşımları öne çıkarmaktadır.

Batı metafiziği düşüncesiyle var olan temsil ve gerçeklik kavramları yapıbozum tavrının sanat eserleriyle etkileşimine sebep olmaktadır. Bu tavır ile sanat eserlerini algılayabilmek, nesnel hale getirebilmek ve metinleri yapıbozum

çerçevesindeki sanat eseriyle olan ilişkiselliğinin bir göstergesi olduğu söylenebilmektedir. Yapıbozum düşüncesiyle eleştiri yapan Derrida, plastik sanatlar içerisinde var olan resim sanatı ile arasındaki bu etkileşim, doğru okuma yapabilmek adına tartışmalı bir konu haline gelmektedir. Yazı ve resim alanındaki ilişki kapsamında değerlendirilecek olursa, yapısalcılığın yapıbozuma etkilerini hatırlamamız gerekmektedir. Çünkü yapıbozum kavramı postmodern düşünceyle ortaya çıkmış bir düşünce yapıı olmaktadır. Modern dönemin geleneğe olan durumun değişmesi o dönem sanatının biçim açısından bozulmalara uğramasına neden olmaktadır. Bu dönemde biçimlerin şekillerinde değişimin görülmesi Postmodern felsefeci Fransız düşünür Jean François Lyotard, “Resmin Çözülmesi” olarak değerlendirmektedir (Aktaran: Aytekin, 2020, s.34).

20.yy başlarından itibaren sanatta köklü değişimler yaşanır. Cezanne ile başlayan soyut resim anlayışı, Kübizm ile klasik perspektif ve boyut algısını değiştirerek devam etmektedir. Kübizmin bu radikal keşfi kendinden sonra gelecek 20. yüzyılmodern sanat akımlarının hemen hemen tümünde etkili olmaktadır. Sonrasında gelişen akımlar kübizmin modern sanata katkılarını geliştirecek düzenlemeler ile var olmaktadır. Modernizmin öngördüğü ve kübizm ile başlayan bu geometrik soyutlama mantığı Rus avangardı ile doruk noktasına ulaşmaktadır. fütürist tarzda ortaya çıkan Rus avangardı daha sonra Süprematistler ve Konstrüktivistler olmak üzere iki ana akım etrafında toplanmaktadır. Bu iki akım dönemin Rusyası'nda etkin olan Anarşizm ve Marksizm'in etkisinde gelişim göstermektedir. Süprematistler Anarko-Marksist düşüncenin Hegelci diyalektiğine geri dönmesi gerektiğini ve sanatın özerkliğini koruması gerektiğini düşünmektedirler. Konstrüktivistler ise Marksizm'in üretim temelli ideolojisini devam ettirerek, tasarımla birleştiren eserler ile hayatı ve sanatı üretimin bir parçası haline getirmektedirler (Akdiş, 2020, s.73,74). Dışavurumculuk, kübizm, fovizm ve özellikle de Dadaizm anlayışında yapıbozumcu bir anlayışla nesnenin ya da yapının taklidinden uzaklaşarak ortaya çıkmaktadır. Modern dönemin taklit anlayışındaki bu tutumu aslında temsil olayından vazgeçilmediği ama temsilin biçim değiştirdiğini göstermektedir. Temsil olayında herhangi bir yapının anlamının tümel yaklaşımdan değil onun parçaları ve parçalar arasındaki ilişkisinden daha iyi anlaşılabilceği ve

okunabileceği fikri ile ortaya çıktığında buna en iyi cevap olarak kübist sanatçıların nesneyi parçalamalarındaki uygulamalarda görünmektedir. Bu kübik uygulamalar aslında Cezanne ile başlayan bir modern sürecin devamı niteliğinde olsa da özellikle analitik ve sentetik kübizmde daha açık ve anlaşılır şekilde ortaya koymaktadır. Burada amaç görünen gerçekliğin tamamen ortadan kaldırılması ve sanatçının kendi gerçekliğini ortaya koyması olarak düşünülebilmektedir. Sanatçı bunu yaparken de sanatın kendi elemanlarından yardım alarak renkleri, çizgileri, formları, şekilleri bozarak, soyutlamaya yönelerek yapıyı sorgulamaktadır (Aytekin, 2020, s.22).

Batı metafiziğini en iyi ifade eden gösterge kavramı, Foucault'dan Derrida'ya kadar pek çok düşünür tarafından irdelenmektedir. Derrida'nın izlediği yapıbozum stratejisi ile göstergeler, batının parçalanmış yapısıyla ilişkilendirilmektedir. Estetik anlayışı biçiminde bakılırsa, Derrida, sadece sanatın içindeki çelişkileri değil, estetik kavramının temel çelişkilerini de yıkıma uğratmaktadır. Bu çelişkiler, estetik olan-estetik olmayan ve sanat-gerçeklik ayrımları olmaktadır. Yirmi birinci yüzyıl sanat dünyası, bu ayrımlarla ve çelişkiler ile sarsıntıya uğramaktadır (Su, 2014 s.139-140). 1960'ların sonunda kaleme aldığı "Gramatoloji" eseri ile kendinden önceki tüm kuramların anlam ve anlamlandırma modellerini yapıbozuma uğratarak bir üst kuram kurmayı hedeflemektedir. Derrida, estetik değer yargılarını da bozuma uğratmayı amaçlamaktadır. Böylece yaratıyı eleştiriye ve yoruma açık hale getirebilmektedir. Yapısöküm eylemi yıkımlar içindeki çelişkilerde ayrışıklığı bulup ortaya çıkarmaktır. Bir araştırma süreci olarak kabul edeceğimiz yapısöküm ile soru sorabilme ve farklı alanlarda sorulan sorulara felsefi bir cevap sunulabilme amaçlanmaktadır. Postmodern dönem sanatı içerisinde yer alan hazır nesne kullanımı, enstalasyon veya performans sanatı adı altında ortaya konulan çalışmaların temelinde de işte bu felsefi sorgulama bulunmaktadır. Sanat eseri oluştururken ürünün bir nesne olarak kavram haline bürünmesi, ürünle olan farkın ortaya çıkarılabilmesi ve bakış açılarındaki farklılıkların belirlenebilmesi yapısöküm aracılığı ile mümkün olduğu görülmektedir (Akdiş, 2020, s.77).

Birbiri ile eş zamanlı gelişim gösteren Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Kavramsal Sanat gibi akımlar ve Fluxus, Arte Povera, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi kavramsal sanat çerçevesinde birleştirilen

multidisipliner yaklaşım sergileyen hareketler 1960'lardan sonraki Postmodern dönemde etkinlik gösteren sanatsal yaklaşımlardır. Bu yeni yaklaşımların hepsinin ortak özelliği Modern sanattan farklı olarak disiplinler arası geçişliliği meşru kılmış olmalarıdır. Resim, heykel, mimari, fotoğraf, video, performans gibi farklı disiplinler sanatta bir ar kullanılmış ve çoğu zaman düşünce ve dil bunların önüne geçmiştir (Akdiş, 2020, s.75).

Plastik sanatların 20. yüzyılın sonuna doğru beliren sorunlarından biri de mekan ve var olma sorunu olduğu görülmektedir. Özellikle enstalasyonlarda, mekanın içine yerleştirilen yapıtın başka mekana taşındığında, temsil etme niteliğini mi ya da var olma niteliğini mi sorusu olmaktadır. Derrida'nın yapıbozma eylemi, plastik sanatların sorununun yapısı içinde gerçekleşmektedir (Akay, 1996 s.63). Yapıbozumun eleştirel söylemler arasında bulunan var olma ve temsil etme ilişkisi çağdaş sanatların problemlerinden biri haline gelmektedir. Bu problemin çözümüne ulaşmak isteyen sanatçılar; bir anlayış içinde nesneye anlamlandıran sanatçılar, dolaysız bir şekilde var olan nesneleri kullanarak temsil etme sorununu çözüme ulaştırmaya çalışmaktadırlar.

### **3.1.Postmodern Dönemde Yapıbozum İzlenimleri**

Hazır nesne kavramı çağdaş sanatta temsiliyet krizine zemin hazırlamaktadır. Öznenin merkeze kayması ile beraber temsiliyet krizinin ortaya çıkması olası hale gelmektedir. Ready Made kullanarak kitch eserler üreten sujenin ön plana çıkmasıyla düşünsel bir yapı ortaya çıkmaktadır. Suje merkezli eserlerde anlam (gösterge-gösterilen-gösteren) bakımından yapıbozumla bir etkileşim halinde bulunmuştur. Duchamp'ın pisuarı ve Magritte'in Piposunun Derrida felsefesine liderlik ettiği kabul edilebilir bir hal almaktadır. Estetik anlayışa tamamen zıt bir duruş sergileyen bu iki sanatçı, kendilerine 'sanatçı' denilmesine de tepki vererek daha çok kendilerini, 'resim vasıtasıyla düşüncelerini ifade eden düşünür' olarak betimlemeyi tercih haline getirmektedirler.

Kavramsal sanatın,kalıcı sanata radikal bir üslupla karşı çıkmasında önemli rol oynayanlar arasında Dadacılar ve Marcel Duchamp bulunmaktadır. Duchamp, sanat kavramını "özel bir biçimde yaratılmış nesne" ideolojisinden ayırmış, bireysel

bir biçimde üretilmiş nesnenin (resim, heykel) yerini hazır nesneye bırakmasını sağladığı görülmektedir. Fakat bir anlam yüklememektedir. Duchamp'tan sonra bu yeni nesne kavramı yeni bir dil olarak görülmektedir. 1970'lerde göstergebilimin etkisiyle yayılan hazır nesne ile sanat bir şekil, biçim problemi olmaktan soyutlanarak, işlevsellik problemine dönüştüğü görülmektedir. Duchamp hazır nesneyi sanatın görsel bir dil sistemi olabileceğini kanıtlamaya çalışırken, göstergebilim bu yeni dilin algılanma sürecinde yöntemler göstermektedir.



**Görsel.1** Marcel Duchamp, “Fountain (Çeşme/Pisuar)” 1917

Duchamp, pisuarı bir sanat objesi olarak ele alan ve bildiğimiz herhangi bir pisuarın altına imzasını atarak modernitenin sanatsal anlamı bağlamında bir devrim yaratarak sanatı ve sanatın fetişistik algılanışını dejenere etmek için yola çıkmaktadır. Duchamp, yapıbozma ve postmodern yaklaşımlarını sanatsal alanlara yansıması sürecinde pentürden ready-made'lere yönelmektedir. Duchamp'ın ilk ready made'leri, sanatın öteki yüzünü ortaya çıkarmış estetiği sanat nesnesinden ayırmış ve nesnelerin büyük serüvenini de başlatmış bulunmaktadır (Yıldız, 2019, s.19).

Duchamp'ın sanat yapıtlarına bakışı ile Derrida arasında yakın bir ilişki görülmektedir. Söz konusu yakınlık, Derrida'nın differansı ile Duchamp'ın ready-made'ini kapsamaktadır. Ancak o dönem içerisinde sadece ready-made'ler değil kolaj teknikleri de yapıbozumun birer göstergeleri olarak ele alınması gerekmektedir. Sanat nesnesinin dönüştürülme yöntemi Dada kolajları, fotomontaj, pop kolajları ve hatta günümüzdeki dijital kolajlara dahi temel oluşturmaktadır. 1910 yılından itibaren Juan Gris, Robert Delaunay, Albert Greizes gibi sanatçılar Kübizm'i geliştirdikleri yeni yöntemlerle daha ileriye taşımaktadırlar. Böylece Kübizm'in etkisi geometrik soyutlamacı tavrın ilerlemesinde etkisine devam ederek modern sanatın başlıca ifade dili olmaktadır. Derrida'nın Batı metafiziğine karşı geliştirdiği yapıbozma ya da yapısökmeye dayalı çözümleme yöntemi, resimsel gerçekliğin yeni bir boyutta yeniden ele alınmasını sağlamakta, sanat ve gerçeklik arasındaki ayrımı sorgulamaktadır. 1960'larda postmodern teorilerden biri olan yapısöküm 1970'lerde sanata dahil olmuş, yapısökümün metinsel yorumlama ve okumalara yönelik çabası sanat yapıtlarıyla etkileşim içerisinde bulunmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda sanatın geleneksel yapısı da bozulmaktadır. Yapısökümcü sanat söylemi kolaj/montaj tekniğini ilk sıraya yerleştirirken anlamın biricikliği yerine çoklu düşünme yöntemini sanata entegre etmektedir. Bu sebeple sanatta postyapısal yaklaşım ne anlamı ne de doğruyu istikrarlı olarak yansıtmaktadır. İkili okumalarla söylemin her türlü unsurunu söküme alarak parçalara bölmektedir. Bu bağlamda sanatta art arda yerleştirilen öğeler çok katlı ve anlamlı bir oluşumu sergilemektedir (Aytekin, 2020, s.25).

Rene Magritte çalışmalarında ruhani boyuttan çok, nesne ve düşünce arasında ki sorgulamayı amaçlamaktadır. Bu onu diğer sanatçılardan ayıran bir özelliktir. Resimlerinde anlam ve görünen arasında bir zıtlığın, arayışın, kafa karışıklığının oluşmasını sağlamaktadır. O çalışmalarını bilerek veya bilmeyerek bir simge haline getirerek, onun asıl durumunu göz ardı etmektedir (Yıldız, 2019, s.48-49).

Rene Magritte, 'Bu Bir Pipo Değildir' adlı çalışmasında, yaptığı pipo resminin altına bu sözü yazmasıyla gerçeklik ve anlamı alt üst etmektedir. Foucault, bu yapıtla ilgili olarak kaligrafiye atıfta bulunur. Burada kaligrafi, görünenin anlamını taşımaktadır. Sanatçı, bu yapıtıyla, dili resmin içine

dahiledip temsil sorununa bir çözüm getirmiştir. Gösteren gösterilen ilişkisi bu resimle ortadan kalkmıştır. Magritte'in bu yapıtı, metni silme, üzerine çizme ve yeniden yazmak olarak da ifade edilen yapıbozum yöntemini hatırlatmaktadır. Derrida, silme-karalama işlemiyle Heidegger'in varlık kavramından esinlenmiştir (Su, 2014, s.140-141).



**Görsel.2** Rene Magritte, “The Treachery of Images” (İmgelerin İhaneti), Cecin’est pas unepipe (Bu bir pipo değildir)”, 63.5x93.98 cm, 1929

Yapıbozum yöntemine göre gösterenlerin amacı, bölme, parçalara ayırma ile birlikte dil ve sanat bağlamındaki paydada rahatsız edici bir tavır oluşturmaktır. Bu gerilimi oluşturan tutumla gösteren-gösterilen çatışması oluşmaktadır. Resimdeki bu çatışma, resmin arka yapısındaki sorgulama biçimiyle izleyiciye bırakılmaktadır. Resimle mekan arasındaki ilişki, birbirinden ayrılabilirliği, resmin sınırlarının dışarıya taşırılması gibi düşüncelerle, tuval anlayışını yapıbozuma uğratmaktadır. Derrida, resmin imgeler yoluyla desenlerle ifade edilmesini metinlerin içindeki sözcüklere benzetmektedir. Ressamlar da yazarlar gibi ifadelerini imgelerle yansıtmaktadır. Yapıbozum, sanattaki gelenekçi yapının sorgulanıp yeniden değerlendirilmekte ve sanata yeni bir eleştirel yaklaşım getirmektedir. Yapıbozumun eleştirdiği kavramlar arasında olan var olmak ve temsil, felsefede olduğu kadar

modern sonrası sanatın da sorunsalları durumuna gelmektedir. Sanatçılar, temsil kavramını sorgularken klasik tuval kullanımı dışına çıkarak farklı nesne kullanma anlayışını resme uygulamaya çalışmaktadırlar (Karkın, 2005, s.31).

Rene Magritte'nin çalışması görselde görünen nesnenin adı yerine başka bir nesnenin adını kullanmasıyla, bir şekilde dil ve nesnenin gerçekliğine eleştirel bir bakış açısı getirmektedir. Magritte, nesnenin kabul görünen isimlerini kullanmak yerine, gösterge ve anlam arasındaki bağlantıyı sorgulamaktadır. Gördüklerimizi her ne kadar sözlerle anlatmaya çalışılsa bile, hiçbir zaman tam anlamıyla ifade edilemeyeceğini göstermeye çalışmaktadır. Aslında gördüğümüz gerçek, bilindik formda bilinçte bir kurgu halinde olmaktadır. Kullandığımız dil gerçek olanı yansıtmasa bile izleyicinin bilincinde bir şekilde var olmaktadır. Rene Magritte çalışmalarında ruhani boyuttan çok, nesne ve düşünce arasında bir sorgulamayı amaçlamaktadır (Yıldız, 2019, s.47).

Gerçek olan ve yanılsama sorgusu bağlamında dil, sözcük ve düşünce ile yeni gerçeklik kurulmasıyla oluşur. Bu onu diğer sanatçılardan ayıran bir özelliktir. Resimlerinde anlam ve görünen arasında bir zıtlığın, arayışın, kafa karışıklığın oluşmasını Jasper Johns, 'Yanlış Başlangıç' (False Start), 1959. sağlamıştır. O çalışmalarını bilerek veya bilmeyerek bir simge haline getirerek, onun asıl durumunu göz ardı etmektir (Yıldız, 2019, s.49).

Fred Orton, Jasper Johns'un işlerini Derrida ve Yapıbozum ile açıklamaya çalışmaktadır. Sözelimi, Johns'un yaklaşımının yalnızca yapıbozumcu göstergeleri göstermekle kalmadığını, aynı zamanda bir sanat yapıtındaki stratejileri görünür kılan kanıtlar sunduğunu belirtmektedir. Derrida'nın yaptığı yapıbozum araştırmalarını düşündüğümüzde, Johns'un işlerinde beliren ikilemli strateji görülebilmektedir (Şahiner, 2015, s.61).

Jasper Johns'un 1959 tarihli çalışmalarından Yanlış Başlangıç (False Start)'ta bunun izlerine rastlamak mümkündür. Sanatçı, her bir renk lekesini farklı bir renk adıyla adlandırarak, göstergeler arasında çelişkili bir yapılaşma anlayışına yönelmektedir. Jasper Johns Resimsel göstergelerle dilsel belirtkeler arasında görünür bir çelişki kurmaktadır. Mavi zemine kırmızı, sarı zemine kırmızı, kırmızıya turuncu

demektedir. Bu çelişki, görünen ve gösterenler arasında başı sonu belirsiz bir yanlışlık olarak gerçekte hiçbir şeyin kendine ait olmadığı bir konum yaratmaktadır. Bu konumlanmayı olumsuzluklar iptal etmektedir (Şahiner, 2015, s.61).



**Görsel.3** Jasper Johns, “Yanlış Başlangıç, (False Start)” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 171.5 x 137.7 cm, 1959.

Kuşkusuz Derrida’nın yapısökümcü yazma dediği şeyle birebir ilintili bir şey değildi. Ancak Johns’un ikilemli stratejisi, görünen ve gösterilen arasında birebir bir mütakabiliyet olanağını ortadan kaldırıyordu. Pentürel jestlere eşlik eden dilsel göstergeler açık uçlu ve çelişki yaratan nitelikleriyle anlamın biçimin altında sürekli kayıp gittiği bir belirsizliği imliyordu (Şahiner, 2015, s.62).

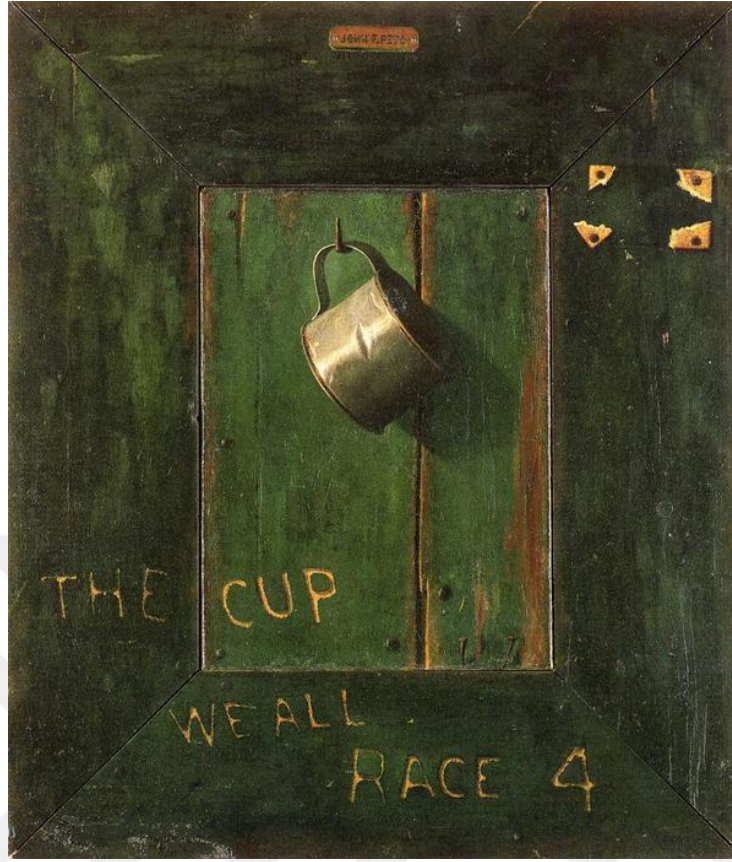
Daha önceki çalışmalarıyla arasında ki fark, renk ve onun göstergesi arasında bir ilişkinin olmadığını öne sürerek, söz ve anlamıyla bir karşıtlık

yaratmayı amaç edindiği görülmektedir. Jasper Johns dil sanat ilişkisi konusunda Rene Magritte ile benzerlik göstermektedir.

Jasper Johns'un Aptalın Evi adlı resmine gündelik yaşama ait sıradan nesnelerin sabitlendiği görülmektedir. Eserin altından sarkan kupa, Amerikalı trompel oeil sanatçısı John Frederick Peto'nun 1900 tarihinde yaptığı "Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4" isimli resme gönderme yaptığı bilinmektedir. Görsel algıyı yanıltarak gerçek ve görüntü arasındaki ilişkiyi sorgulayan Peto'nun eserinde gerçek bir nesne gibi algılanan kupa, Aptalın Evi'nde gerçek bir nesne olarak resim yüzeyine eklenmektedir. Sanatçı burada tanıdık ev eşyalarını atölye araçlarına dönüştürerek yanılsamayı başka bir boyuta taşımaktadır (Uzunoğlu, 2019, s.24).



**Görsel.4** Jasper Johns, "Aptalın Evi (Fool's House)", Süpürge, Havlu, Sedy ve Fincan ile Tuval Üzerine Yağlıboya, 182,9 x 91,4 cm, 1962

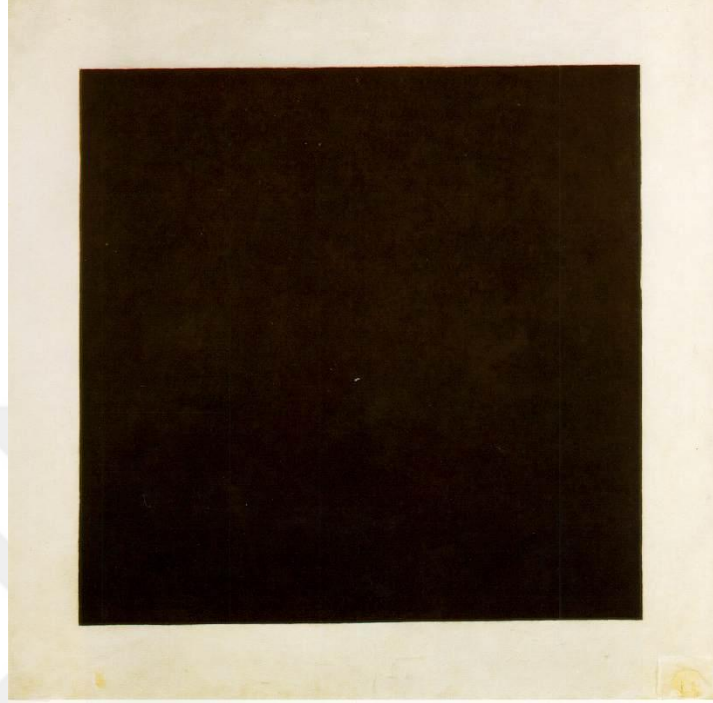


**Görsel.5** John Frederick Peto, “Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4 (The Cup We All Race 4)” Tuval ve Ahşap Üzerine Yağlıboya, 64.8 x 54.6 cm, 1900

Johns kupa, süpürge, havlu ve kasnakta ibaret olan bu gerçek nesnelerin adlarını yüzeye yazıp, oklarla işaretlemek suretiyle gönderge ve gösterge arasındaki ilişkiyi doğrudan ima etmektedir. Bu katmanda kupa, kupadan başka bir şey ima etmemektedir. Süpürge sadece bir süpürge olarak algılanmaktadır. Havlu ve kasnak da gerçek yaşamda olduklarından başka bir şeye göndermede bulunmamaktadır. Öte yandan her birine boya ile müdahale edilmiş olan bu nesnelerin yüzeyle bütünleşik hale gelmesi ontolojik olarak yeniden sorgulanmalarına neden olmaktadır. Gerçek nesne statüsünden koparılan objeler göstergeye dönüşürler. Süpürge, boya fırçasını; havlu, boya çaputunu; kasnak, şaseyi; kupa ise boya kabını imlemektedir. Kompozisyonun üst tarafına yazılan “USE FOOL’S HO” ifadesi, resmin başlığının (Aptalın Evi) parçalanmış hali olduğu görülmektedir (Uzunoğlu, 2019, s.25).

Soyut sanatla ilgilenen Rus ressam, Kübizim ve Fütürizm üsluplarının kaynaştığı Süprematizm akımını oluşturan Kasimir Maleviç’tir. 1915 yılında

sergilediği daha ileriki zamanlarda bu tarzını ilerleteceği “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare” adlı eserini yaptığı görülmektedir.



**Görsel.6** Kasimir Maleviç, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.5x79.5 cm, 1914-15

Tek bir siyah tonuyla yapılan Siyah Kare, Malevich'in bu temada yaptığı dört varyasyonun ilkidir. Resim, soyutlamayı aşırı derecede sadeleştirilmiş geometrik biçime indirgeyerek sanatsal devrim yaratmış ve belirli bir dışsal gerçekliği referans göstermeden de resim yapılabileceğini ispatlamakta ve bunu göstermeyi amaçlamaktadır. Son Fütürist Sergi de gösterildiğinde, tıpkı ikonaların hanlarda yahut evlerde bulunduğu yerler gibi, sergi salonunun girişinin tam karşısında yer alan köşeye, aşağı doğru eğimli olacak şekilde yerleştirildiği bilinmektedir. Bunun alelaide bir tercih olmaması ile beraber Malevich, resmi neden bir ikona gibi yerleştirdiğini şöyle açıklamıştır: “Bu köşe, bu köşeye giden yol dışında bizi mükemmelliğe götürecek başka bir yolun olmadığı simgesidir.” (Farthing, 2012, s.402).

Beyaz zemin üzerine birçok geometri formlarını kullanarak geliştirdiği bu akımı, 1918 tarihinde en saf haliyle Beyaz Üzerine Beyaz adlı eseriyle saf duyguya varabilmektedir. Soyut çalışmaları hakkında şu şekilde yorumda bulunmuştur; “Hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve

anlatımcı bir yan vardı; ben işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim” (Aktaran: Yıldız, 2019, s.36).

Malevich’in bu eserini incelediğimizde sanat eserinin kendisi dışında hiçbir şeyin göstergesinde bulunmadansadece çağrışımlardan oluşturduğu görülmektedir. Çalışmada kibiçimin resim sanatı olarak adlandırılan her şeye karşı bir tepki olduğu görülmektedir. Bu çalışması yalnız boş bir kare olmak yerine, nesnenin yok olduğunu ve bununla beraber fikirlerin geliştiği bir doluluk oluştuğunu vurgulamaktadır. Non-Objektif ile duygularının ifadesini güçlendirdiğine inanan sanatçı bir yapıtın gerçek içeriğine ulaşabilmek için yapıbozum yöntemini kullandığı görülmektedir.

Görsel deneyimi ve estetik hazzı dışlayan Kavramsalcılarının bir diğer temsilcisi Joseph Kosuth 'sanatın sanat olma halinin zaten kavramsal bir durum olduğunu ileri sürer. Kosuth'e göre, "dil yoksa, sanat da yoktur." 1969 yılında yayımlanan "Felsefeden Sonra Sanat" başlıklı makalesinde sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayıran Kosuth, siyah zemin üzerine beyaz yazıyla gerçekleştirdiği tanım resimlerinde sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamış; "Bir ve Üç Sandalye" (1965) gibi yapıtlarında gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiştir. Geleneksel anlamdaki sanat tanımının Duchamp'la birlikte sona erdiğine inanan Kosuth'un yapıtları, Duchamp'dan sonra sanatçının sanattan değil, 'sanat kuramı' zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancının bir yansımasıdır (Antmen, 2018, s. 195).

Joseph Kosuth boş zemin üzerine yazmış olduğu yazılarla nesnenin varlığını sorgulamaktadır. Bir ve Üç Sandalye adlı çalışmasında, günlük hayatta kullanım ürünü olan sandalyeyi yerleştirerek yan yana sırasıyla fotoğrafını ve tanımını içeren bir yazıyı duvara astığı görülmektedir.



**Görsel.7** Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs)”, Enstalasyon, 1965

Kosuth, 1970’li yıllardaki sanatın biçim ve anlamının yok olmaya başlaması sorunsalı içinde, sanatın fırçalar ile üretilmesinin başarısızlığını ortaya koyarak, sanatın dışından gelen ama sanatı yeniden canlandırmayı amaçlayan eylem içerisine girerek, gerçekleştirmeye ve görünür kılmaya çalıştığı yaklaşımı Derrida’nın içerisi/dışarısı ilişkisini yansıttığı görülmektedir. Kosuth, yapmış olduğu çalışmalarda yazı ile resim arasındaki ilişkiyi ters yüz etmektedir. Kosuth’a göre malzeme düşünceler ile ilişki içerisinde olmaktadır. Bu malzeme Derrida’nın vurguladığı ilişkiden ibaret olarak görülmektedir. İlişkileri belirleyen ise arzu biçimi olarak işi kurmaktadır. Yapıbozma ve yapıyı kurma sanat eserini gerçekleştirmekten geçmektedir. Kosuth, sanatında anlamları inceler, yapıbozmaya uğrayarak kimliksizleştirmektedir. Sanatı idea olarak ele alan Kosuth, gündelik hayatın içindeki dil ve ideolojik teslimiyetin çelişki ve hiyerarşisini yapıbozma eylemi içerisinde yaymaktadır (Karkın, 2005, s.37; Akay, 1996, s.66).

Buradaki sandalye gösterge olarak karşımızda dururken, duvara asılmış fotoğraf ve tanımla birlikte gerçek, temsil, anlam ilişkisini göz önüne sermektedir. Gözle görünenin dille nasıl aktarıldığını, dilden kavrama geçişi sorgulamıştır

(Aktaran: Yıldız, 2019, s.56). Dil ve nesneyi çözümleme yoluyla yapısöküm yapıldığı görülmektedir. Duchamp'la beraber bilindik sanatın yok olduğunu, artık dili kullanarak çözümleme yoluna gidileceğini savunmaktadır. Nesne, fotoğrafı ve tanım metniyle karşımızda gösterge olarak durmaktadır. Sandalyenin kendisi, imgesi ve kelimenin anlamı aslında yan yana tekrarlanmış gibi dursa da aralarındaki farkı gözler önüne sermektedir. Çalışmasıyla kavramları sabitlememekte, yaratmanın ve anlam vermenin gerekliliğini göstermeye çalışmaktadır. Bu nedenle Derrida'nın göstergenin tek anlamla sınırlandırılmayacağını, sürekli başka göstergelere gönderme yaptığı düşüncesini desteklemektedir. Derrida'nın dili gerçek olanı gösterme konusundaki geliştirdiği kuramlar sanatta büyük etki uyandırmaktadır. Dilin sadece anlattığını ifade etmediğini aynı zamanda bireyin düşüncesinde de değişiklikler oluşturduğunu söylemektedir. O resmin yazının içinde olmak istediğini ve iyi yazılmadığını dile getirmektedir. Resmin dille gerçek arasında bir bağlantı olduğunu söylemekte, sanatta kavramsallaşma alanında Kosuth'un çalışmalarında yazı kendine yer etmektedir (Yıldız, 2019, s.56-57).

Dile 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 çözümlemeyi 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 kullanımı" ifadesinden, dile yüklediği işlevinden ve indirgemeciliğinden yararlanmışlardır. Geleneksel dil kodlarını algılayan izleyici yaşadığı algılama karşıtlıklarında dil sorunlarına karşın yeni dili aramakta olan Kosuth'un önerdiği dil, yeni kodların çözülmesinden yani yapıbozmadan geçmektedir. Bu kodlar arasındaki çelişkilerin ortaya çıkarılmasıdır (Karkın, 2005, s.38).Sanatçı böylelikle, Derrida'nın "Gösterge ancak bir başka göstergenin yüzüne açılan çatlaktır" sözleri üzerine anlaşılmasını sağlamaktadır (Sim 2000, s. 59).

Kosuth, “Söylenmeyen Oyunu”, adlı çalışmada, sanatın ve dilin etkinliklerini ortaya koymak için, anlambilimsel dizgeleri karmaşık önerme biçiminde düzenlemektedir.



**Görsel.8** Joseph Kosuth, “Söylenmeyen Oyunu”, Enstalasyon, 1989.

Kosuth “Söylenmeyen Oyunu”, Enstalasyon çalışmasında, levhanın duvar yüzeyine monte edilmesi ve numaralandırılması, diğer kullanılan nesneler ile birlikte görsel olarak temsilini, öte yandan var olma durumunun ilişkisini kurmaktadır. Görünen ile yazının ilişkisi yapıbozumla beraber ters yüz edilmektedir. Kosuth’un, dilsel ve görsel açıdan ilişkisi yeni kodlar çözümlemeye çalışmaktadır. Çerçevelemiş kodların arasındaki çelişkilere dikkat çekme ve anlamlarının içerisindeki mekansal ayrım yapıbozumu düşündürmektedir (Aytekin, 2020 s.40).Derrida’nın yapı söküm kuramına ait birçok çalışma yapan Kosuth’un çalışmalarında birçok örnek daha eklenebilmektedir. O anlamı araştırır ve daha sonra yapıbozuma uğratmaktadır. Aslında gerçek olan sanatı dil ile ne kadar bağıntılı olduğunu göstermeyi hedeflemektedir.Kosuthiçin sanatçı olmak, sanatın doğasını sürekli sorgulamayı amaçlamaktır.

Bir sanat eseri ortaya koyulurken düşünsel açıdan meydana getirilen yapı söküm işlemi gibi, uygulanan silme, bozma ve parçalama işlemi de

yapısökümcü tavır olarak algılanmaktadır. Postmodern sanatta oldukça çok sayıda kavramsal temelli işlerde, eserin içeriksel, dilsel açıdan ve parçalanmış anlamında silme işlemi uygulanan eserler yeni bir alanı meydana getirmektedir. Bu konuda ilk örneklerden bir tanesi ise, 1953 yılında William De Kooning'den izin alarak onun bir desenini bir ay süre ile kırk adet silgi ile silerek yeni bir eser ortaya koyduğunu iddia eden Robert Roushenberg'in 'Erasing De Kooning' adlı eseri gösterilebilir (Şahiner, 2015 s.49).



**Görsel.9** Robert Roushenberg, Erasing De Kooning, Etiketli ve Yıldızlı Çerçevesi Kağıt Üzerine Çizim Ortamı İzleri, 64 x 55 cm, 1915

Rouschenberg'in bu yorumuna sanat tarihi içerisinde bakıldığında Derrida'nın felsefi açılımının hâkimiyetinden etkilenmediği söylenebilmektedir. Silme eylemi ile yapıbozumcu bir yorumlama sunduğunu söylenebilmektedir. Silme işleminde öncelikle bir sanat nesnesinin varlığının bilgisine, ikincil olarak silinmiş olanın ortaya çıkardığı bilgiye gereksinim duyulmaktadır. Bir nevi bilginin ne olduğu sorgusu, sanat yapısını Foucault'a yakınlaştırmakta ve metin olarak okumayı olanaklı kılmaktadır. Yapıbozumda silme bir dil dizgesine ait temel anlamı yerinden etme niteliği taşımaktadır (Aktaran: Akdiş, 2020, s.80,81).

Robert Rauschenberg Modern sanat geleneğinde görüntünün yeniden yapılanışının temel unsuru olarak karşımıza çıkan kolajı, Schwitters'ten sonra ikinci kez sorgulayan Rauschenberg'tir olduğu bilinmektedir. Harvey'e göre "Rauschenbergi, postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan olgu onun imgeleri, görüntüyü içeren yüzeye fotografik bir orijinali eklemesidir"(Aktaran: Karkın,2005, s.49). Fotoğraf ve gerçeklikle, doğalcılığa karşı olan kompozisyon düşüncesini birleştiren anlayış, kopuklu -çoğu zaman günlük gerçeklikten alınan nesnelerin doğrudan yapıtta kullanılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu uyum modern sanatlının geleneğinden sayılmaktadır. Burada yaratılan özne yerini daha önceden var olan imgelerin sabit kalmasına, alıntılanmasına, parçalanmasına ve tekrarlanmasına bırakılmaktadır. Rauschenberg, Factum1-2 çalışmasında içgüdüsel hareketle oluşmuş resmin saflığını irdelemektedir (Karkın, 2005, s.49).



**Görsel.10** Robert Rauschenberg, "Factum 1,2", Kolaj, 157,5x90cm, 1958

Rauschenberg, hazır nesneleri, eserlerinde kullanarak sanatı geliştirme yönünde etkili bir dönüm noktası olmuştur. O birçok karışık teknikle rastlantı sonucu

oluşturduğu çalışmalarla, hazır nesneleri de ekleyerek hem heykelsi hem de resimsel çalışmalar yapmayı başarmıştır (Yılmaz, 2012, s.114).

Bu tarz çalışmaların anlamı birçok kez değişebilmektedir. Factum 1,2 çalışmasıyla birbirinden bağımsız görselin yan yana gelmesiyle bir kurgu oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu sayede mekan, anlam konusunda birçok farklı fikri içerisinde barındırmaktadır. Rauschenberg'in kağıt, gazete, kurşun kalem, mürekkep, pastel boya gibi birçok farklı çalışmasıyla oluşturduğu çalışmalarına Kombine Resim denilmektedir. Factum 1 ve 2 çalışmasında birçok alandan kullandığı imgelerini Soyut Ekspresyonizm tarzıyla birleştirmektedir. İmgeler günümüzün teknolojik ve güncel baskılarıyla kaynaştırılarak yaşam ile sanatı ayırmamak gerektiğini vurgulamaktadır. Rauschenberg Factum 1'de kullandığı işaretleri sanki önemi yokmuş gibi benzeterek Factum 12'de yinelediğini görülmektedir. Derrida'nın çoğulcu yaklaşımdan ötürü, Rauschenberg'in de birbirinden farklı imgelerin bir araya getirilip oluşturulduğu yapıtlarda yapısökümsel yansıma olduğu söylenebilmektedir. Onun çalışmaları gerçek olanla yapaylaşan dünyevi imgeleri birleştirme yolunu seçen ve anlamda Derrida'nın parçanın önemini vurguladığı düşünce yapısına uyumlu olmaktadır. Rauschenberg'in gündelik eşyalarla, sanatı birleştirerek hem benzer yanlarını hem de farklı yönlerini sorgulama yolunu seçmektedir. Sanatçının sınırlarını zorlamasıyla beraber sanat alanını daha geniş yelpaze içerisinde ele almaktadır. Örnek aldığı sanatçılar Kurt Schwitters ve Marcel Duchamp sayılabilmektedir (Yılmaz, 2012, s.114; Yıldız, 2019, s.69).

Birçok farklı teknik ve imgeyi yan yana getirerek oluşturduğu resimlerinin en önemli olanlardan biri de “Yatak” adlı eseridir. Orada kullandığı nesnelerle alakalı bireyle beraber sanatı da büyük bir oranda alçaltılmış olduğu imasında bulunmaktadır. Bu tarz birbiri ile bağlantısı veya ilişkisi olmayan birçok eser ürettiği bilinmektedir. Rauschenberg'in resim değerleri sadece fırça ve boya ile sınırlı kalmamaktadır. Birçok farklı dönemin imgelerini birçok farklı tarzda yansıtmayı hedeflemektedir. Bu şekilde Duchamp'a olan benzerlikleri göz ardı edilememektedir. Ona göre her şeyin sanat olacağı hazır nesnelerin ve temsiliyet krizine karşılık bir yargı verilmektedir.



**Görsel.11** Robert Rauschenberg, “ Yatak”, Ahşap Üzerine Yastık, Yorgan ve Çarşafların Üzerine Yağlıboya, 191,1x80x20,3 cm, 1955.

Sanatçı bu yapıtında içinden yeni kalkılmış bir yatağı bir tuval yüzeyi kadar güzel bir yüzey olarak görmektedir. Yorganın kendisi geometrik, ama aynı zamanda soyut olduğu görülmektedir. Bu hayatımızdaki yatak gibi basit ve gerekli objelerin, tuval yüzeyini çağrıştırmaları sanat nesnesi olabileceği sorusunu ve yanıtını da beraberinde getirmektedir. Bu yapıtı izleyenler gerçek yatak, yorgan ve yastıklarla sanatçının sanatı, rüyaları, hayalleri, gibi yaşamından kesitleri görebilmektedir. Tuval resmi gibi duvara asılarak sergilenen bu eser yüksek rölyef izlenimi vermektedir. Yapıtta soyut ekspresyonist ve sürrealist etkiler görülmektedir. Asamblajda kullanılan günlük yaşamdan, sokaklardan, evlerden, inşaatlardan toplanan bu objelerin, kendi geçmişleri, yaşanmışlıkları, hikayeleri yeni bir fikirle bir araya getirilirken, kendi hikayesini ve özgün kimliğini de koruyarak yeniden anlamlandırmayı hedeflemektedir (Yılmaz, 2012, s.118).

#### 4.BÖLÜM

### YAPIBOZUM ÇERÇEVESİNDE SEÇİLEN SANATÇILAR VE ESERLERİ

Modern sanat döneminde yapıt ve sanatçı üzerine yapılan vurgu, postmodern sanatta değişim uğrayarak, yapıt ve sanatçı durum gereği geri planda tutulmuş, anlamına yönelik alıcı ön plana geçirilmiştir. Bu durum resim sanatında yapıbozum anlamının belirleyicisinin bireysel algılar içerisinde gerçekleştirildiğine ilişkin yaklaşımları ileri sürmektedir. 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 yitirdiği mi ya da var olma niteliğini mi sorusu karşımıza çıkmaktadır (Akay, 1996, s.63; Aytekin, 2020, s.36).

Yapıbozum yönteminde gösterenler dil ve sanatın ortak bir paydada resmi parçalara ayırıp bozarak kitsch bir tavır oluşturmayı amaç edinmektedirler. Rahatsız edici olan bu tavır, gösteren, gösterilen ve gösterge arasında bir tartışma konusu haline gelmektedir. Resimde meydana gelen bu tartışma kavramsal anlamda bir sorgulamaya sebep olmaktadır. Anlamlandırma süreci sujeye bırakılmaktadır. Yeni mekan anlayışı, resmin mekan dışında kullanılmasına, çevresine taşırılarak sınırlarının ortadan kalkmasına sebep olmaktadır.

Derrida'dan etkilenerek yapıbozma stratejisini uygulayanyabancı sanatçılar arasında Daniel Buren, Dan Graham, Michael Asher, Frank Stella, Joseph Kosuth, Sherrie Levine, Valero Adami, David Salle ve Barbara Kruger geleneksel olanın üzerine yapılan eleştiri ile eserin koşullarını ve işlevlerini görünür kılmaya çalışmaktadırlar. Yapıbozumun eleştirel kavramları arasında olan var olma ve temsil etme ilişkisi çağdaş sanatların sorunlarından biri haline gelmektedir.

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 ve irdelemeyi gerektirmektedir. Batıdaki Sanat ve Dil grubu, sanatçıların kavramsal sanat bağlamındaki gerçekleştirdikleri çalışmalar, yapıbozma düşüncesine dayanan çözümlemeleri içermektedir. Türk sanatında, bu çözümlemeler Sanat Tanımı

Topluluğu adı altında bir araya gelen sanatçılar tarafından ele alınmaktadır (Karkın, 2005, s.55). Sanat Tanımı Topluluğu'nun üyeleri, sanattaki sabit kalan, bozulmayan kalıpları kategorilere ayırarak, deneyler gerçekleştirerek zihinsel işlevleri gösterebilecek yolları aradıkları görülmektedir. Duchamp ideolojisi doğrultusunda bir sanat düşüncesi içerisinde var olan sanatçılar, yapıtlarının galeri mekânı ile olan ilişkisini sorgulamaya başlayarak çalışmalarını doğaya taşımaya karar kılmaktadırlar.

Sanat Tanımı Topluluğu sanat, felsefe, bilim, mantık ve matematik alanlarını içine alan disiplinler arası bir çalışmayı sanat olarak sunma tasasında araştırmalar yaptıkları bilinmektedir. Bu araştırmaların özgün sonuçlarını, kolektif bir çalışmayla gerçekleştirdikleri yazılarla, sergilerle, sunumlarla, sanat, felsefe ve bilim çevresine gösteren Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'le birlikte 1977'de kurulmuştur (Karkın, 2005, s.55).

Klasik tuval anlayışını çağdaş sanatta bir temsiliyet krizi olarak ortaya çıkmışta ve yapıbozuma uğratmaktadır. Derrida'nın geliştirmiş olduğu yapıbozum tekniği, resim alanına çok farklı bir boyut katmakta ve 1960'da teori olarak oluşan bu kavram 1960'lı ve 1970'li yıllarda sanat dalında etkilerini göstermektedir. Yapıbozum etkilerinin görüldüğü o yıllarda çalışmalar üreten ilk sanatçılar arasında David Salle, Frank Stella bulunmaktadır. Disiplinler arası eserler üreten mekan ile eser arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatçılar arasında da Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa'da yer almaktadır. Bu kısımda günümüzde hala eser üretimlerini devam ettiren ve yapıbozum yöntemini uygulayan ilk Türk sanatçılardan ve yabancı sanatçılardan bahsedilmektedir.

#### **4.1.Frank Stella**

1936 yılında doğan Frank Stella, savaş sonrası neslin en etkili Amerikalı sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Amerikan resmine yeni bir meydan okuma sağlayarak geleneksel resim anlayışını reddeden Frank Stella, soyut dışavurumcu resimlerden etkilendiği görülmektedir. Minimal sanatın öncüsü olarak kabul edilmiştir ve non-figüratif sanatın gelişimine katkı sağlamaktadır. Bir sanatçı olarak 1958'den günümüze kadar hemen hemen yirmi seriyi kapsayan resimler,

mimari tasarımlar, baskı resimler, heykeller ve kabartma resimleri olduğu bilinmektedir. 1950'lerin sonu ve 1960'ların başı boyunca, Soyut Dışavurumculuğa ve ötesinde Minimalizme öncülük ettiği görülmektedir.

Stella'nın sanatını kendi söylemi ile 'ilişkisel resim' peşinde olmaması Avrupalı soyut geometrik ressamlardan ayıran farkı olarak söylenebilmektedir. Buna bağlı olarak Stella tuval üzerinde herhangi bir biçimi dengeleyecek başka bir biçim kullanmayı gereksiz bulmakta ve bu nedenle eserlerinde denge unsurunu önemsiz görmektedir (Antmen, 2018, s.183). Stella geleneksel anlayıştaki benimsenmiş resim anlayışının tutumuna bağlı olarak belirsizleştirmeye yönelik bir kompozisyon kullanmaktadır. Stella'nın resimlerine bakıldığı zaman merkezin yeri ve derinliği kaybolmuş, parçalanmış, iç içe geçmiş olan ve yanılsama yaratan öğeler mekâna dağıtılmaktadır. Stella için bir resmi geleneksel tuval dikdörtgeninin içine sığdırmak oldukça güç bir iştir. Çünkü sanatçı tek bir şekille ancak sınırlı şeyler yaratabilmektedir. Bu yüzden resimlerinde içerisini ve dışarısını sorunsallaştırarak, biçimin yapısındaki belirleyici unsurları yapıbozuma uğratmaktadır (Aytekin, 2020, s.38).

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 ederek geleneksel resmin normlarını belirsiz hale getirmektedir. Geleneksel resimde, merkezin yeri ve derinliği belirlenmekte ve kompozisyon kurulması sağlanmaktadır. Stella'nın sanatında merkez, Ana öge olmaktan çıkar ve yanılsama yaratan öğeler, mekan üzerinde dağılmaktadır. Çünkü mekanın tanımlanmasında alternatif ilişkilerin ilkelerini belirlemek, kökenin dışında etkilidir. Köken dışılık Derrida'nın diferans ve ek kavramında aldığı sorunsalla ilişkilidir. Stella'nın mekan sorunsalında parçalanmış öğeler, diğerleriyle birlikte ve diğerlerine karşıt olarak dengeyi tutarlı hale getirmektedir. Burada sanatçı, merkezden kopmaktadır ve sözmerkezciliğini parçalayarak ayrıntıların çıkardığı dengeyi bozmaktadır. Yapıbozum, bu düşünce çevresinde, biçimi yadsıyan bir düşüncenin sonucu olmaktadır (Karkın, 2005, s. 40-41).

Frank Stella, ‘Taht-ı Süleyman’ adlı çalışmasında, sert kenar çizgileri ile dışarıyı sınırlandırmaktadır ve renk yüzeyleriyle parçalara ayırmaktadır. Burada yukarıda bahsedildiği gibi içerisini ve dışarısını sorunsallaştırarak, biçimin yapısındaki belirleyici unsurları yapıbozuma uğratmaktadır.



**Görsel.12** Frank Stella “Taht-ı Süleyman”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x120cm, 1967

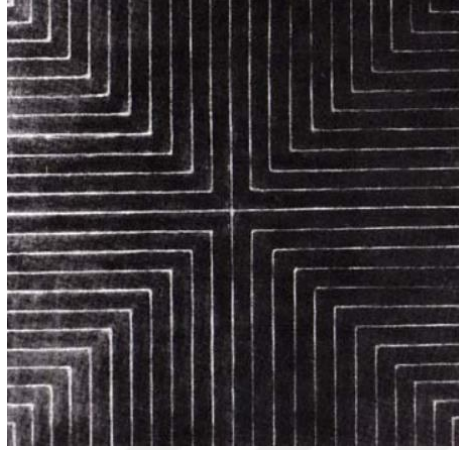
Frank Stella’ya göre yapıtları bir duyguyu, düşüncüyü hatta nesneyi temsil etme gibi bir amacı yoktur. Çünkü yapıtın kendisi bir hedeftir. Bu nedenle herhangi bir duyguyu ifade etmeyen geometriyi ve simetriyi resimlerine dahil etmektedir. Geleneksel çalışmalarda olduğu gibi klasik soyut resminde de kullanılan derinlik, denge ve kompozisyon kurallarını hiçe saymaktadır. Onun çalışmaları belirsiz bir kompozisyondan meydana gelmektedir. Merkezi ve derinliği olmayan, parça halinde hatta birbirine karışmış eserler görülmektedir. Frank Stella’ya göre resmi tuvale sığdırmak çok zordur, çünkü bu durum anlamı sınırlandırmaktadır. Kullandığı parçalı imgeler ile diğer unsurlar dengeyi oluşturmaktadır. Simetriyi açık bir şekilde çalışmalarında belirleyici bir hale getirmektedir (Yıldız, 2019, s.61).

Sanatçının Die Fahne Hoch! (Bayrak Yukarı!) adlı yapıtında kullandığı başlığı seçmesinin ilk nedeni, Horst Wessel’in bir şarkısının ilk dizesinden almış olmasıdır. Başlıkta yer alan bu söz, Nazi Partisi’nin yürüyüş marşı olarak miting alanlarında söylenmiştir. İkinci neden olarak da bu sözün, 1930’lardaki Nuremberg mitinglerinde arka fonda kullanılması olmaktadır (Baykal, 2019, s.98).



**Görsel.13** Frank Stella, “Die Fahne Hoch!”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 308.9 x 184.9 cm, 1958-59

“Die Fahne Hoch” adlı eserinde bulunan merkez kısmı parçalara ayrılmaktadır. Bütün parçalar merkezde buluşmak için ilerler. Yönetim merkezkaç güçleri oluşturan ayrıntıların eline geçmeye başlamaktadır. Bu sebeple, sanatçı tasarımını yerleştirmede merkezden kopar, kendi söz merkezçiliğini parçalar (Akay, 1999, s.22). Kendisine bir bayrak sallanışını hatırlattığını belirten Frank Stella, siyah resimlerine dair şunları söylemiştir: “Aklımda kalan şey Nazi aktüalite filmleriydi -o kumaşla kaplanmış büyük gamalı haç, büyük asılı bayrak- yüksek oranda o boyutlara sahipti”(Baykal, 2019, s.98). Stella, bu tablosunun boyutlarının Nazilerce açılan o kocaman bayraklarla neredeyse aynı ebatta olduğunu ifade etmektedir. Auschwitz’in giriş kapılarının üzerine yazılan ‘Arbeit Macht Frei ve Die Fahne Hoch!’, bir haç üzerindeki yatay ve dikey biçimlerden oluşmaktadır. Bu yapıtlar, Stella’nın siyah renk seçimi tercihlerine ilişkin soruları da beraberinde getirmektedir (Baykal, 2019, s.98).



**Görsel.14** Frank Stella, “Die Fahne Hoch!”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 308.9 x 184.9 cm, 1958-59, Detay

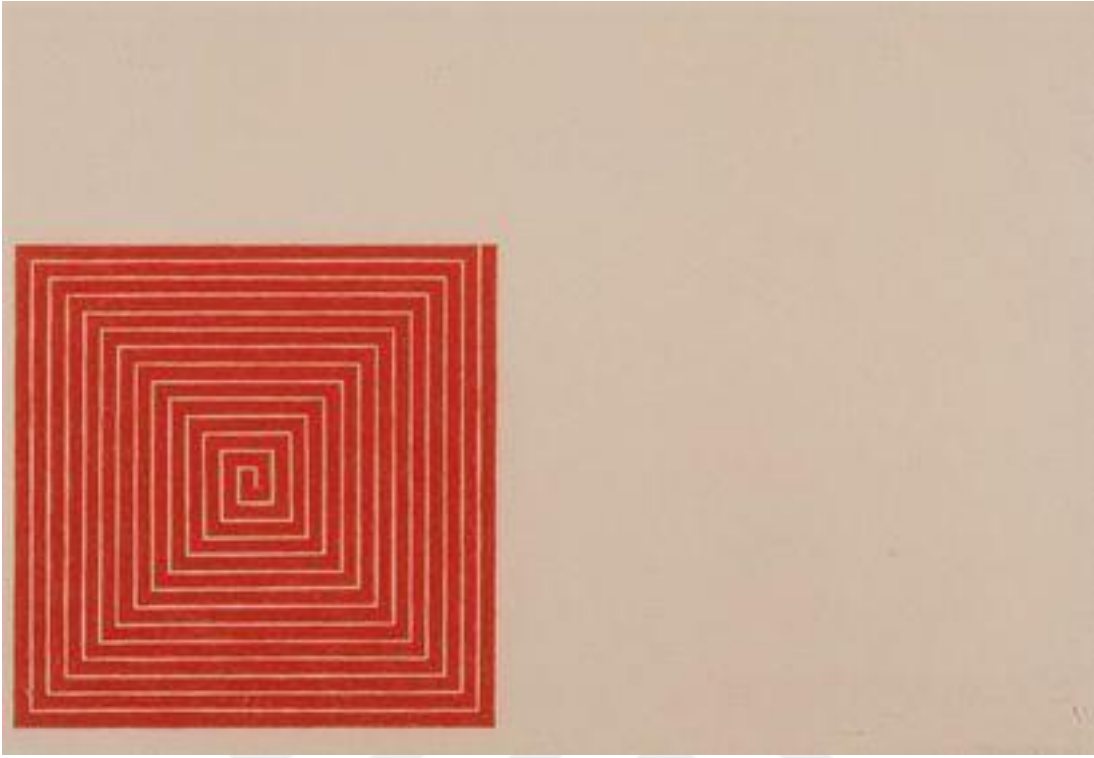
Eserlerinde sadeleştirilmiş siyah–beyaz doğrusal kompozisyonlar ile durağan bir izlenim bırakmayı hedefleyen Frank Stella, soyut dışavurumcuların öznel ve hareketli resimlerine karşıt olarak bilinçli olarak çalışmış, soyut resmin zorladığı kesin düzen ve bu düzenin birlikte getirdiği algı ve yansıma sorunları üzerinde durmuştur. Kompozisyonlarında renklerle homojen ve çarpıcı yüzeyler oluşturarak, biçimlerin geometrik ve yalın olduğu minimal sanata katkıda bulunduğu görülmektedir (Döl ve Pelin, 2013, s. 5). Stella’nın 1960’larda yapmış olduğu çalışmaları, resim sanatının bilindik yapısınıintersine resme boyut katan şekiller üzerine eserler üretmektedir. Bu bağlamda geçmiş sorunlara bir bakıma çözümleme yöntemi geliştirmiş ve yapıbozumda parçalar halinde olması, çoğulculuğun olması, zıtlığın vermiş olduğu stresten yararlanması bunların hepsi resim sanatı ile dil anlayışının ortak özelliği haline gelmektedir (Yıldız, 2019, s.61).Stella siyah çizgilerle oluşturduğu çalışmalarıyla soyut resme başka bir boyut kazandırmaktadır. Soyutlama boyutunu tamamen değiştirmede katkı sağlamıştır ve 1960’ların sanat eserlerinde de etkileri görülmektedir.



**Görsel.15** Frank Stella, “Ophir, Copper Series”, Serigrafi Kağıt Üzerine Litografi, 40,64x55,88 cm, 1970

Sanatçı Copper Serilerinde, Black Serilerine göre çok daha farklı çizgiler üzerinde ilerlemeyi tercih ettiği görülmektedir. Gittikçe daha tuhaf çizgili biçimler içeren ayrıntılı bir şekilde biçimlendirilmiş tuvaler oluşturmaya başladığı görülmektedir (Köksal, 2007, s.34). Köşelerinde veya kenarlarında çentikleri olması nedeniyle, yani, artık dikdörtgen tuval anlayışının bu seride yok oluşuyla Stella’nın Bakır Serisi, tarihte en dramatik biçimde şekillendirilmiş ve en yenilikçi resimler olarak kabul edilmektedir (Baykal, 2019, s.103).

New Madrid’de çizgi ve şerit kısımlarını gözle görülür bir şekilde biçime sokmuş ve sınırlar belirginleşmiştir. Rengi ise gelişigüzel seçilmiş gibi önümüzde durmaktadır. Her bir tuval, ticari ev-resmi usulünde tek bir birincil ya da ikincil renkle boyanmış bir şekildedir (Köksal, 2007, s.34).



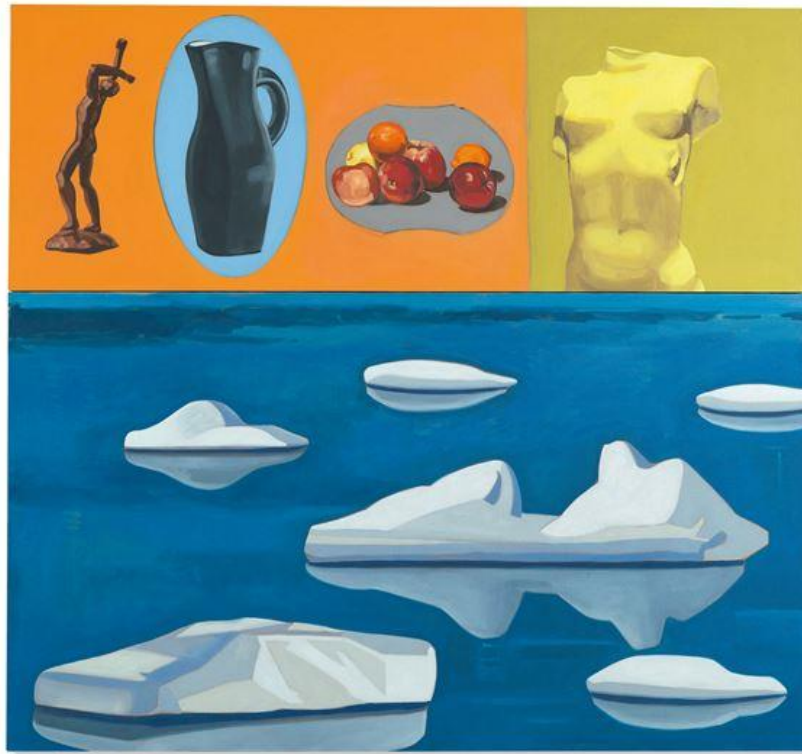
**Görsel.16** Frank Stella, “New Madrid, Benjamin Moore Series”, Serigrafi Kağıt Üzerine Litografi, 40.6 × 55.9 cm, 1971

Derrida yapısökme kavramını açıklamaya çalışırken, felsefeyi yapıbozuma uğratmanın, kavramlarının yapılanmış soy kütüğünü en sadık, en içeriden ama aynı zamanda da felsefe tarafından nitelendirilemeyecek, adlandırılmayacak bir şekilde dışarısını düşünmek demektir diye dile getirmiştir (Yıldız, 2019, s.61).

Frank Stella, geleneksel tuval anlayışını reddederek farklı biçimlerdeki geometrik şekiller içerisinde tuvaleri kullanmaktadır. Bu şekilde yapıbozum anlayışı ile paralel olan bir yöntem ortaya koymaktadır. Çalışmalarında görmüş olduğumuz parçalı imgeler ile biçimleri alışılmış olanın dışında aktararak yapıbozuma uğratmaktadır. Stella için resim, duygu ve düşüncüyü ya da nesneyi temsil etmemektedir. Buna nedenle Stella, herhangi bir duygu ve düşünceden bağımsız bir şekilde geometrik, simetrik ilkeleri kullanmayı seçtiği görülmektedir.

#### 4.2. David Salle

1952 yılında doğan David Salle çağdaş bir Amerikalı ressam, matbaacı ve fotoğrafçıdır. Önde gelen bir Neo-Ekspresyonist sanatçı olan Salle, kolaj, dergi, iç dekor ve sanat tarihi gibi çok yönlü kaynaklardan örtüşen görüntüler içeren eserler üretmektedir. Renkli kompozisyonları, farklı figürleri ve desenleri katmanlı bir hale getirerek basit, karmaşık olmayan bir tarzda işlemektedir. Postmodernizm alanında eser üreten sanatçılar, yeni üslup arayışlarını deneme yoluna girmektedirler. Yapıbozum yöntemi ile sanatta birçok farklı malzemeyi değişik üsluplarda kullanmayı amaç edinmektedirler. Daha önceki dönemleri, çalışmalarında kullanma yolunu tercih ederek hem iz kavramının önemini vurgulamış hem de parçaların değerine öncelik verildiğini göstermeyi amaç edinmiş David Salle'nin çalışmalarının çok önemli olduğu görülmektedir.

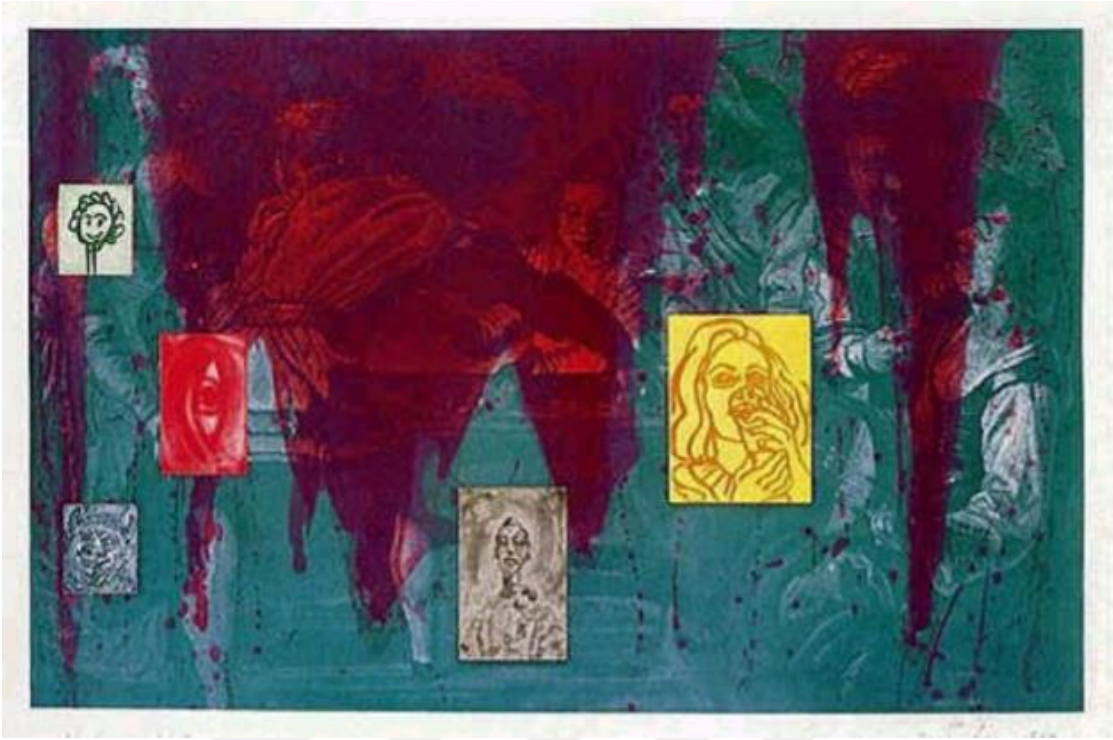


**Görsel.17** David Salle, “Spill”, İki Bitişik Tuval Üzerine Yağlı Boya Ve Akrilik, 198,8 x 213,6 cm, 2002

Salle, resim yüzeyini eşit olmayan üç ayrı parçaya bölerek üst kısımda merkez notasına yerleştirdiği insanın yaradılışının simgeleyen elma (yasaklı meyve, cennetten kovuluş) görselini temsiline uygun şekilde yerleştirmiştir. Elmanın sağ ve

sol kısımlarına yerleştirdiği diğer objeler insanoğlunun günümüze kadar ki gelişimini, değişimini ve üretimini göstermektedir. Söylemini, kompozisyonun alt kısmında en geniş yeri ayırarak 20. yüzyılın en önemli sorunlarından olan küresel ısınma, doğanın, yaşamın katli ve yok oluşun tek nedeni olan biz modern insanın son eserini, üretimini gözler önüne sermektedir (Aytekin, 2020 s. 45).

Derrida, Platon-Kant metafiziğinin idealize ettiği ve dokunulmazlaştırdığı resimsel gerçekliği yapıbozumcu çözümlemesiyle yeni bir boyuta taşımaktadır. Derrida, kolaj/montaj söylemin birincil biçimi olarak görmektedir. Resim, yazı ya da mimaride biçimin, metnin ya da imgenin alıcılarını tek anlamlı gösterim üretmeye teşvik etmenin aksini göstermektedir. Parçanın kaynaklandığı metinle ilişkisi içinde algılanması parçanın yeni bir bütün farklı bir bütünsellik içinde yer almasıyla birlikte bu biçimin okunması süreklilik yalnızca, parça üretiminden tüketime doğru hareket ederken arkasında bıraktığı iz de belirlemektedir. 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 (Karkın, 2005, s.28).



**Görsel.18** David Salle, “Canfield Hatfield”, Renkli Aquatint Ve Foto Aşındırma, 59.7 x 91.4 cm, 1989

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 kullanıldığını görmektedir. Farklı üsluplar kullanarak resmin katmanlarını üst üste birbirini anlam ve biçim olarak tamamlayan biçimde bir arada uygulamaktadır. David Salle'nin yapıtlarına baktığımızda, postmodernizm hâkim olduğu eklektik ön planda olduğunu ve bireyselliği dışlayarak sanatını yansıtmaktadır. Sanatçı birçok nesneyi veya bedenleri aynı zemin üzerinde art arda koyup birbirlerinde bağıntı kurmayı sağlamıştır. Bu imgeler birbirlerinden bağımsızca teknikler halinde yapılarak ve bilerek art arda koyularak bir ifade yaratma yapılmaya çalışılmaktadır. İlk başta karışıklık görünüyor gibi zannedilse de detaya inilince anlamların derine indiğini fark ederiz. O bu yönüyle ABD sanatında kabul görmüş fikir ve kurallara göstermeyi amaç edinmektedir. (Yıldız,2019, s.42 ; Karkın, 2005, s.29).



**Görsel.19** David Salle“Mingus, Meksika”, Tuval Üzerine Yağlı Boya Ve Akrilik, 84x114 cm, 1990

Brian Dettmer ise ‘Modern Dünyanın Tarihi’ isimli çalışmasında kitap sayfalarını kendine has tekniği ile heykelsi formda yontarak, alışılmış formu soyut bir biçimciliğe soktuğu görülmektedir. İç içe geçmiş portreler, sanat tarihinden alıntılar, farklı dönemsel elemanların görüntüsünü kolaj mantığında bir araya getiren sanatçı bu görüntülere kenti de katarak izleyicinin zaman ve mekan algısını yapıbozuma uğrattığı görülmektedir. Kolaj ve montajı üç boyuta taşıyan sanatçı, nesnenin işlevini de yapısızlaştırma eylemine tabii tutar. Montajda Delacroix'nın resminden alıntılacağı parçalarla tarihsel bir gönderme yaparken, kullandığı yöntem ile Delacroix'i basit bir alıntı yapmaktan kurtarmaktadır. Tasvir ettiği kentsel mekânda da parçalanmalara yer veren sanatçı, izleyicinin algısında çoğaltılabilecek bir kentsel mekânı oluşturduğu görülmektedir (Akdiş, 2020, s.84).

Yapısöküm kavramı 1970’de resim sanatının çözülmemiş problemlerini ve başarı oranının azalmasına neden olacak iç problemleri ortaya çıkarmaya çalışan, resim sanatında henüz oluşmamış yapıları yapısöküm yöntemi ile ortaya çıkarmaktadır. Derrida sanatçının yaptığı yapıyla, yazarın diline aynı kefeye koyar(Yıldız,2019,

s.42). Yazar kendi iç dünyasını yazarak yansıtma yolunu seçerken, sanatçı ise imgeleri kullanarak yansıtma yolunu seçmektedir. David Salle'de imgeleri tasvir etme yöntemi ile yapıbozum yöntemini eserlerine yansıttığı görülmektedir.

David Salle'nin eserlerin de post yapısalcılığın adı altında bozma, parçalama, tekrardan oluşturma, yapısızlaştırma inşa etme ve anlamı da sürekli olarak erteleme kuramlarını kullanılmaktadır. Geleneksel eserlerdeki imgeleri yenilikçi bir yol izleyerek eserlerinde betimlemektedir. Aynı zamanda bu imgeleri birbirinden farklı malzeme ve yöntem ile oluşturarak parçalanmış olandan bütün oluşturmayı hedeflemektedir. Sanat eserinin nedensel olarak, bir parçasının diğer bir paça ile ilişkisi olmayan bir bütün olarak anlaşılabilirdiği fikri ile resimlerinde parçaların içselliğini ortaya koymaktadır.

#### **4.3. Ayşe Erkmen**

1946 yılında Ankara'da doğan sanatçı göç, feminizm, popüler kültür, arabesk kültür, kitsch gibi kavramlara odaklanan sanatçı; resim, enstalasyon, video ve performans gibi çeşitlilik gösteren disiplinlerde eserler üretmektedir. Sanatçı Türkiye'de olduğu kadar, dünyanın çeşitli yerlerinde kişisel sergiler açmış ve çeşitli etkinliklerde ve projelerde yer almıştır (Çalışkan, 2019, s.100). Kavramsal Sanat kapsamında çalışmalar yapan ve mekânın görünen ve görünmeyen olasılıklarını, izleyici ve izlenen, durağanlık ve devinim, doğallık ve yapaylık gibi bir dizi karşıtlıklar üzerinden ele alan Ayşe Erkmen, hem geleneksel sanat algısını kavramsal tema da, hem de geçmiş ve günümüz karşıtlığını yapıbozumcu bir yaklaşımla sergilemektedir. Özellikle mekâna özgü işler üreten Ayşe Erkmen, günlük hayatın içindeki sosyal ve fiziksel çevreden yola çıkarak, mekânı izleyicisi için deneyimlenebilir kılan çalışmalar gerçekleştirmektedir. Belirli bir biçimsel dil yerine izleyicinin mekânla derin bir diyalog sürecine davet eden sanatçı, geçici müdahaleler ile çalışmalarına çok az yabancı unsur ekleyerek gündelik hayatta alışılmış ve çoğu zaman önemsiz görünmüş mekânı zihinde hatırlanabilir kılmaya yönelmektedir (Akdiş, 2020, s.93).

Ayşe Erkmen 1981 deki 3. Yeni Eğilimler Sergisi"nden başlayarak, geleneksel sanat kavramının ötesine geçen tekniklerle sergi mekânı ile sanat nesnesi arasındaki ilişkileri irdelemeye ve eserler üretmeye başlamaktadır (Karkın, 2005, s.55).



**Görsel.20** Ayşe Erkmen, “Karşılaştırmalar”, İnstallasyon, 1988

1988’de ‘5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisinde yer alan Karşılaştırmalar’da ise sanatçı merdiven basamaklarının iki kenarına yerleştirdiği kaidelere, üzerinde rakamların yazılı olduğu metal levhalar yerleştirdiği görülmektedir. Erkmen burada anlama, izleyicinin konumu ile okunması gereken nesne arasındaki ilişkiye dayandığını göstermeyi amaç edindiği görülmektedir. Çağdaş sanatı bilmeyen bir yaya yoldan geçerken yalnızca üstüne rakamlar yazılı pencere camlarını algımlarken, bilinçli bir izleyici grubuna çağrışımlar yapar, sorular sorar ve bir sanat diyaloguna girdiği görülmektedir. 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 asılmıştır. Böylece kişi içeri girmeden kapının dışındaki bölümü, çıkarken de içerdeki bölümü okumaktadır. 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 dönüşmektedir. 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 çekmektedir. Erkmen, bu çok boyutlu işi ile gerçek yaşam ve sanatı, nesne ile bağlamı, mekân ve zaman arasındaki ayrılıkları üreterek içerisini ve dışarısını ilişkilendirerek yapıbozumu ötekini açma zorunluluğunu gerçekleştirmektedir (Karkın, 2005, s.56).

Erkmen, 1989'da 2. Uluslararası İstanbul Bienal'i için gerçekleştirdiği 'Geçmişe Tören' adlı çalışmasında Aya İrini'nin avlusundaki Bizans taşlarını pirinç levhalarla kaplamıştır. Bizans imparatorlarının bu malzemeyi bezeme amacıyla kullanmış olması Ayşe Erkmen'in pirinç levhaları seçmesinin nedeni olduğu bilinmektedir. Geçmişteki zengin karşılama törenlerini, bienalin törensel havası ile karşılaştırmak için Erkmen pirinç levhalarla, Başpiskopos Liutprand'ın Bizans imparatorları tarafından nasıl karşılandığını anlatan bir de kitap hazırladığı bilinmektedir. 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 anımsatmaktadır. Fakat imgeler yerine sanatçı sağ sayfaya Bizans alfabesiyle yazıldığı için metni çözümleyemeyenlere anlamsız birer görsel imge gibi görünen yazıları, sol sayfaya da Bizans metinlerinin Türkçe ve İngilizce çevirilerini koymuştur. Ayşe Erkmen böylece yazılan dili bilmeyenlerin bu imgeleri resim gibi algıladıklarını vurgulayarak yazılı metin ile görsel imge arasındaki sınırı sorgulamaktadır (Karkın, 2005, s.58: Atakan, 1998, s.278).

Erkmen'in işlerinde sıkça gözlenebilen mekânın gözüken ve gözükmeyen olasılıklarını araştırma olanağını sağladığı görülmektedir. Yapının insan üretimi, sağlam ve anıtsal gücüyle kaplanların doğa kaynaklı güçleri ve güzellikleri birleşerek yoğun bir etkileşim düzenini oluşturmaktadır. İzleyicilerin her zamanki rolleriyle

katılımı bu sergiyle tersyüz edilerek, izlenenin izleyiciye, izleyicinin izlenene dönüşmesi gergin bir etkileşimle döngüsel biçimde sürmektedir. Ayşe Erkmen, sanat yapıtının durağanlık ve devinim, yapaylık ve gerçeklik, izleyici ve izlenen kavramlarına ilişkin sorunsalını araştırma etkinliğini sağladığı görülmektedir. 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 bir içerikle tekrardan gerçekleştirme kaygılarını kapsayarak, izleyenlerin alışlageldik bir sanatsal etkinlikten uzaklaştırılması dikkat çekmektedir (Karkın, 2005, s.58).



**Görsel.21** Ayşe Erkmen, “-miş, -mü”, 1993, Kreuzberg, Berlin

Erkmeni'in 1993 yılında Almanya'nın Berlin kentinde Türk işçilerin yoğun olarak yaşadığı Kreuzberg semtinde bir binanın dış yüzeyine Türkçedeki rivayet geçmiş zaman ekleri (-miş, -mişsin, -muşlar, -mişsiniz, -müştünüz, -miştin, -müşlerdi, müşmüştü gibi) ‘-miş’li ile kaplamaktadır. Bu kavramsal eser ile hem kişilerin hem de mahallenin geçmiş zamanına ait hikâyeleri anımsatmayı planlayan sanatçı, mahalle kültürünün bir parçası olan komşu dedikoduları ile Almanya'daki yoğun işçi göçünün geçmişine vurgu yaptığı görülmektedir (Akdiş, 2020, s.93).

Erkmen bir röportajında ‘Evde’ adlı çalışmasından tam da şöyle bahseder:

“Evde’ belki de en işlevli işlerimden biri (...) Sementin Alman sakinleri için noktaları ve kuyrukları ile farklı bir harf karakteri üzerinden yeni bir estetik sunuyorlar. Ya da bugüne kadar deneyimlemedikleri, kendi dillerinde, dolayısıyla kültürlerinde olmayan ve belki asla kavrayamayacakları bir zaman kipi sunuyorlar aynı zamanda. Orada yaşayan göçmenler içinse belki anlayabilecekleri ve anlatabilecekleri bir dili ifade ediyor, yalnız onların tamamlayabilecekleri cümlelere dönüşüyorlar” (“Aşyalı” 2020, 3.Paragraf).

2017 yılında Münster Heykel Projeleri kapsamında mekân olarak Münster iç limanının kuzey ve güney yakasını seçen sanatçı Ayşe Erkmen, proje kapsamında restoran ve barların bulunduğu kıyıdan sanayi bölgesi olan kıyıya doğru, iki kıyı arasında insanların su üzerinde yürüme deneyimi yaşayacakları görünmez bir köprü tasarlanmıştır.



**Görsel.22** Ayşe Erkmen, “Suda”, 2017, Almanya Münster Kenti Kuzey

Suyun altında ızgara metal kafesler kullanarak oluşturduğu proje ile Erkmen, binlerce insanın su üzerinde yürüyerek gerçekleştirdiği performansla özne kavramını yapıbozuma uğrattığı görülmektedir. Yürüme eylemini gerçekleştiren insanlar sanatsal performansın birer oyuncusu konumunda olmaktadır. Erkmen bu

tasarımında mimari konstrüktör ve performansa dayalı multidisipliner bir yaklaşım sergilerken, performansın öznesi konumundaki insanların, doğrudan deneyim edineceği, hissedebileceği ve kendi zihinsel süreçlerinde farklı anlamlar edinebilecekleri çoklu bilişsel ve duyuşsal etkileşimleri mümkün kılmaktadır (Akdiş, 2020, s.107).

Erkmen pek çok çalışmasında olduğu gibi Münster'de ki köprü projesinde de mekânı sosyolojik, tarihsellik ve işlevsellik bağlamında merkeze alır. Projede kentsel mekânın iki aynı kutbunu kullanan sanatçı, kutupların sosyo-kültürel karşıtlığına değinmektedir. Nehirleri şehir haritalarında sınırları oluşturmak için muazzam belirleyiciler olarak gören sanatçı, su yolları ve köprüleri de kentsel gelişim için katalizör olarak ele almaktadır. Erkmen'in tasarımın da gerçekleşen bu yürüme eylemi ile sosyal ve kültürel farklılıklardaki iki ayrı kentsel mekânı deneyimleme şansı bulan izleyici için, kentsel mekânın iki kutbuna yönelik farklı anlamsal çıkarımlarda bulunmalarını sağlamaktadır (Akdiş, 2020, s.108).

Mekanı düzeltme, oynama, yeniden yapılandırma, öğelerini yeniden düzenleme, mekandan izleyicinin dikkatinifarklı bir noktaya, bir başka bakış açısına taşıyarak ve diğer kullanımşekillerini geliştirerek çalışmalar yapmaktadır. Ayşe Erkmen, çalışmalarınımekana değil, mekana izleyicileri yerleştirmek üzere tasarladığı görülmektedir. Bu nedenle yaptığı çalışmalar ile izleyiciye gösterilen, gösterge, gösteren arasındaki anlam ilişkisini bırakmaktadır.

#### **4.4. Gülsün Karamustafa**

1946'da doğan sanatçı Gülsün Karamustafa'nın resim, enstalasyon, performans ve video gibi çeşitli medyumlar yoluyla oluşturduğu eserleri yetmişli yılların ortalarından bugüne dek uzanmaktadır. Göçe ilişkin sorunlar, siyasi kaynaklı göçebelik, pop kültür, feminizm, toplumsal cinsiyet ve Batı'nın Ortadoğu ülkelerine bakışına dair eleştirel çözümlemeler gibi ana konular sanatçının işlerinde görülmektedir. Türkiye'de 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de en etkin sanatçılardan biri olan Gülsün Karamustafa'nın yapıtları, 1990'lı yıllardan itibaren

Türkiye’deki genç kuşak sanatçıları da etkilediği görülmektedir (“ArtDog İstanbul” 2021, 1.paragraf).

1980’li yıllarda “yüksek sanat” olarak nitelendirilen pentür geleneğine kitsch unsurlarla müdahale eden Gülsün Karamustafa’nın eserlerinde göç olgusuyla birlikte güçlenen arabesk kültür, sosyolojik bir incelemenin görsel metaforları gibi ele alınmaktadır. Sanatçının 1990’larda ürettiği çalışmaları birbirine bağlayan kavram ise oryantalizmdir. Gülsün Karamustafa ‘Fragmanları Fragmanlamak’ isimli çalışmasında oryantalist resim repertuarına ait eserlerden aldığı kadrajları bir araya getirerek sergilemektedir. El, ayak, göğüs, kalça ya da portrenin bir bölümü gibi kadın bedenine ait parçalar sunan bu kadrajlar, seramik karolar gibi aralarında boşluklar bırakılmak suretiyle düzenlendiği görülmektedir. Duvardan zemine doğru yayılan bu düzenleme, İslam coğrafyasına ait geleneksel yapılardaki bezeme mantığını çağrıştırmaktadır. Öte yandan karton üzerine lazer baskı yapılarak büyütülen imgelerin çokluğu izleyicide mekanik bir etki yaratmaktadır (Uzunoğlu, 2019, s.29).



**Görsel.23** Gülsün Karamustafa, “Fragmanları Fragmanlamak”, Enstalasyon, Çeşitli Sayıda Fragman,15x20 cm, 1999.

Harem kadınlarının yapay bir gösterimini sunan oryantalist resimler, Karamustafa'ya göre son tahlilde arzu ile ilgili olduğu bilinmektedir. Bu resimlerdeki kadınlık durumunu yapıbozuma uğratan sanatçı, erkek sanatçılar tarafından erkek izleyiciler için üretilmiş olan oryantalist eserlerde bireyselliği yok edilen kadının, mutlak denetim ve emre amadeliliğin nesnesi haline gelmesini deşifre etmektedir. Öte yandan close-up yöntemi ile kadın cinselliğine yapılan vurgu, çağdaş dünyanın herşeyi arzu nesnesine indirgeyen pornografi algısına gönderme yapmaktadır (Uzunoğlu,2019, s.30).



**Görsel.24** Gülsün Karamustafa, “Fragmanları Fragmanlamak”, Enstalasyon, Çeşitli Sayıda Fragman,15x20 cm, 1999.

Doğu-Batı, kadın-erkek, parça-bütün, boşluk-doluluk, açık-koyu gibi karşıtlıkların bir araya gelerek anlamları açtığı ve çoğul okumalara olanak sağladığı bu yapıt, kimlik ve beden algısındaki parçalanma ve öznenin yok oluş sürecini göstermektedir. Karamustafa göstergelerin bağlamını değiştirmek suretiyle başka anlamlara evrilmesinin önünü açmakta; gösterge dizgesine eklediği yeni unsurlarla

anlam katmanlarını çoğaltmaktadır. Bu nedenle ‘Fragmanları Fragmanlamak’ ne sadece kadınlıkla, ne Doğu ile ne de kimlikle ilgili değildir. Hem Doğuda hem de Batıda kadınlık durumu, öteki üzerinden kendini algılayan Doğu ve Batı sadece geçmişte değil, çağdaş dünyada da bireysel kimliklerin yok oluşuna dair söylemler içermektedir (Uzunoğlu, 2019, s.29).

Gülsün Karamustafa’nın bir diğer çalışması da 1987 tarihli “Çifte Hakikat” isimli enstalasyonudur. Bir erkek vitrin mankenini kullanan sanatçı, mankenin çevresini yeşil ve kırmızı demir çiteler ile çevrelemekte ayrıca pembe kadın geceliği giydirdiği görülmektedir. Bu çalışmasında sanatçı cinsiyet kalıplarını belirsizleştirmektedir (İşler,2019, s.68).



**Görsel.25** Gülsün Karamustafa, “Çifte Hakikat” Enstalasyon, 1987

Gülsün Karamustafa’nın bir erkek vitrin mankeninin üzerine kadın geceliğinin giydirildiği, tırnaklarının boyandığı enstalasyonu ‘Çifte Hakikat’, cinsel kimliğin göstergelerini bulanıklaştırmaktadır (Antmen, 2018, s.104). Vitrin mankeninin duruşu ve giydirilişi, oyuncak bebek görünümünü hatırlatmaktadır. Toplum tarafından oyuncaklaştırılan bedenin cinsel kimliğine dair ipuçları karmaşılaştırılarak izleyiciyi yeni bir bulmacaya davet etmektedir. Zihinde bir

labirente dönüşen bu bulmacanın çıkış yolunu bulmak, izleyici için hiç kolay olmayacaktır (Dede, 2015, s.123).

İç taraftaki yeşil kübik form oyuncak bedenin geçebildiği alanı oluşturmakta, kırmızı kübik form ise hem bedenin dışarıya çıkmasını engellemekte hem de izleyiciyi içeriye almamaktadır. Bu karışık cinsel kimlik bulmacasında bulanıklaşan zihinler, düşüncelerini içeriye hapsedmek zorundadır. İzleyici, rahatsızlığını dile getirse de onu duyabilecek gerçek bir bedenle değil, kurmaca oyuncak bir bedenle karşı karşıyadır. Bedeni oyuncaklaştıran ve çelişiklere sürükleyen ise toplumun önyargıları olduğu görülmektedir (Dede, 2015, s.123).

Göç olgusu, göç sonrası yaşanan sürecin kişiler ve toplum üzerindeki etkisi gibi konuları sorguladığı film çalışmalarında Karamustafa, bu sürecin yarattığı zihinsel değişimlerle de ilgilendiği görülmektedir. Sanatçının bunun yanı sıra, rol belirlenimi konusuna değinen çalışmalarından biri, 2001 yılında gerçekleştirdiği ‘Erkek Ağlamaları’ adlı filmidir. Çalışma, 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türk sinemasına şekil veren, o dönemin eril erkek modellerini temsil eden orta yaşın üzerindeki üç erkeğin, sevdikleri kadınlar tarafından terk edildikleri anları sahnelemektedir. İşin, adıyla birlikte oluşturduğu ironi, toplumsal rollerin belirleyiciliğine ve onun baskısına vurgu yapmakta, aynı zamanda kültürel bir tabu olan ‘Erkekler Ağlamaz’ anlayışını sorgulamaktadır (Sağlık, 2014, s.82).

Gülsün Karamustafa kendi yaşantısına ve çocukluğuna dair izdüşümlerinin olduğu çalışmalarında fotoğraf ve hazır nesneler kullanmaktadır. Çocukluğumuzdaki oyunlarımızda olduğu gibi hayal gücümüzle farklı anlamlar yüklediğimiz nesneler ve oyuncaklar sanatçının plastik yaklaşımlarında da kendini hissettirmektedir. Sanatçı, Viyana’da açtığı ‘Abide ve Çocuk’ sergisinde sanatçı çocukluğunun geçtiği Ankara’ya ait görsellerle çocukluk imgelerini birleştirmektedir (Okan, 2012, s.132-133).



**Görsel.26** Gülsün Karamustafa, "Abide ve Çocuk", "The Monument and the Child", 2010, Viyana

Sütuna benzer kaidelerinin üzerinde sergilediği çalışmaları günlük yaşamın içinden nesnelerdir. Oldukça sıradan görünümlü kitsch biblolar aynı zaman diliminde birçok ailenin evinde görülebilen parçalar olmaktadır. Ağlayan çocuk resimleri, melek bibloları, v.b. ihtişamlı sütun kaidelerin üzerinde oldukça tezat teşkil eden bu objeler, çocukların umarsızca hayata bakışını simgelerken yetişkinlerin kalıplar içerisinde sıkışmışlığını ifade etmektedir. Çalışmalarında video-art uygulamaları da yapan sanatçı, yine çocukluğuna ait imgeler ve onların etrafında şekillenen objelerden ilham almaktadır. Mekân yerleştirmeleri ve yerleştirme çalışmaları da sanatçının kendi öz yaşamından alıntılar ile düzenlenmektedir (Okan, 2012, s.132-133).

Gülsün Karamustafa eserlerinde malzeme çeşitliliğinin sayıca çok fazla olduğu işlere imza attığı görülmektedir. Çağdaş sanatta temsiliyet krizi olan tuvale karşı bir tavır alarak eserler ürettiği görülmektedir. Anlam katmanlarını çoğaltarak izleyicide göstergelerin ertelenmesini sağlamaktadır. Çalışmalarında izleyici ve eser arasında ilişkisellik kurmakta ve göndermelerin farklı şekillerde yorumlanmasını hedeflemektedir.

## 5.BÖLÜM UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Postmodern dönem ile birlikte ortaya çıkan yapıbozum beraberinde hazır nesne kullanımları ve geleneksel tuval anlayışının yıkılması ile birlikte görünen her şeyi sanat eseri haline getirdiği görülmektedir. Üretilen eserlerde sanatçıdan çok izleyicinin anlamlandırma süreci ön planda olduğu da vurgulanmaktadır.

“Söylenmeyen İmgeler” adlı uygulama çalışmalarım 8 adetten oluşmaktadır. Bunlar tuval üzerine akrilik, tuval çitaları üzerine işlenen alçılı örtülerden oluşmaktadır. Temsiliyet krizine karşılık olarak kullanılan kırmızı renk her çalışmada ön planda olmaktadır. Söylenmeyen imgelerin ifadeleri her zaman eserlerde saklı tutulmaktadır. Anlam; karşıtlıkların içerdiği hiyerarşik yapıların sökülmesi, zayıflatılması ve kavramların yeni baştan inşa edilmesi ile var olmaktadır. İzleyiciye düşünsel imgelerde ki anlamsal özler tersyüz edilerek aktarılacak istenmiştir. Gösterilenin daima başka bir anlamı işaret etmesini zorunlu kılan sadelik bir boşluk yaratarak tersine bir döngü oluşturmaktadır.



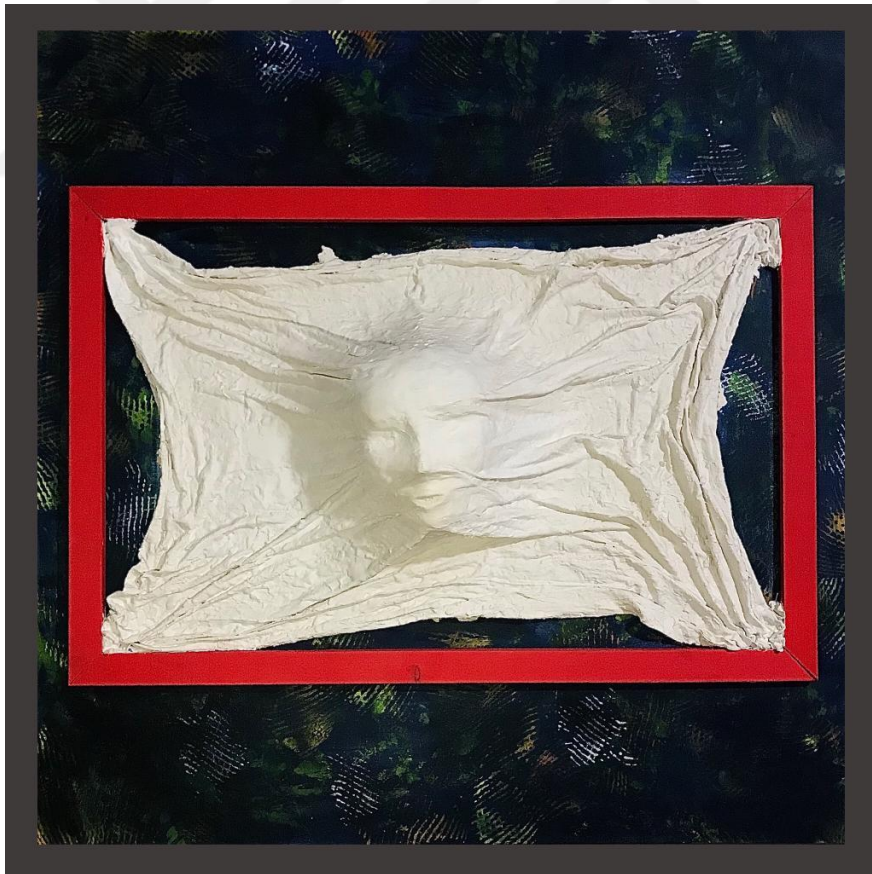
Sena Güven, Söylenmeyen İmgeler 1, 94 x 1.50 cm, 2021



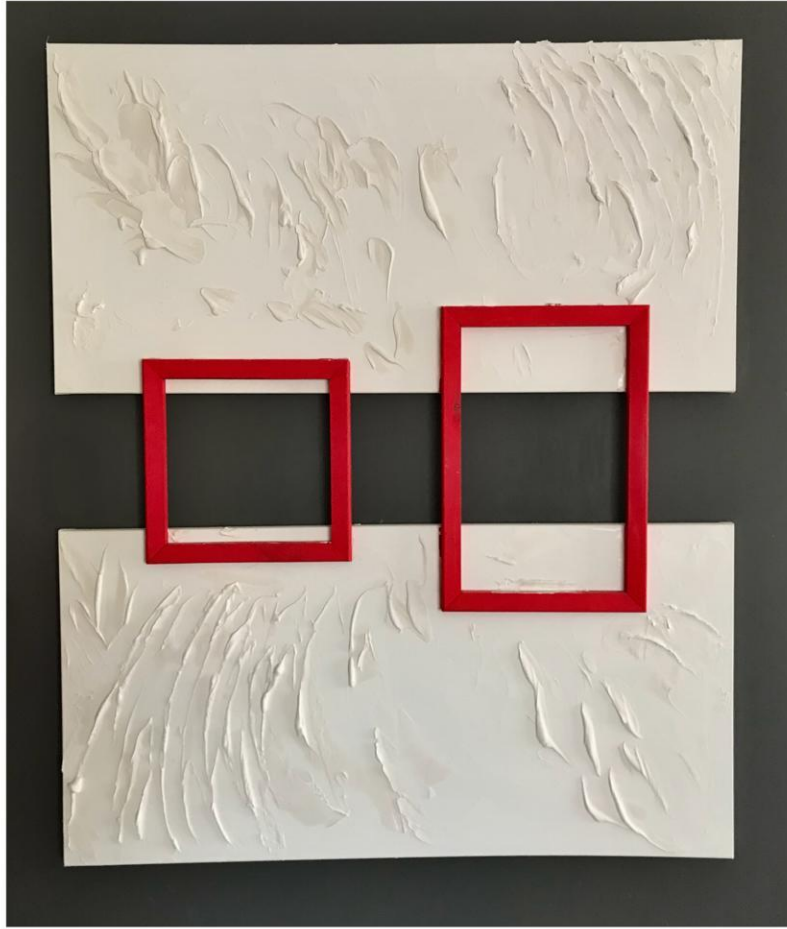
Sena Güven, Söylenmeyen İmgeler 2, 100 x 100 cm, 2021



Sena Güven, Söylenmeyen İmgeler 3, 70 x 100 cm, 2021



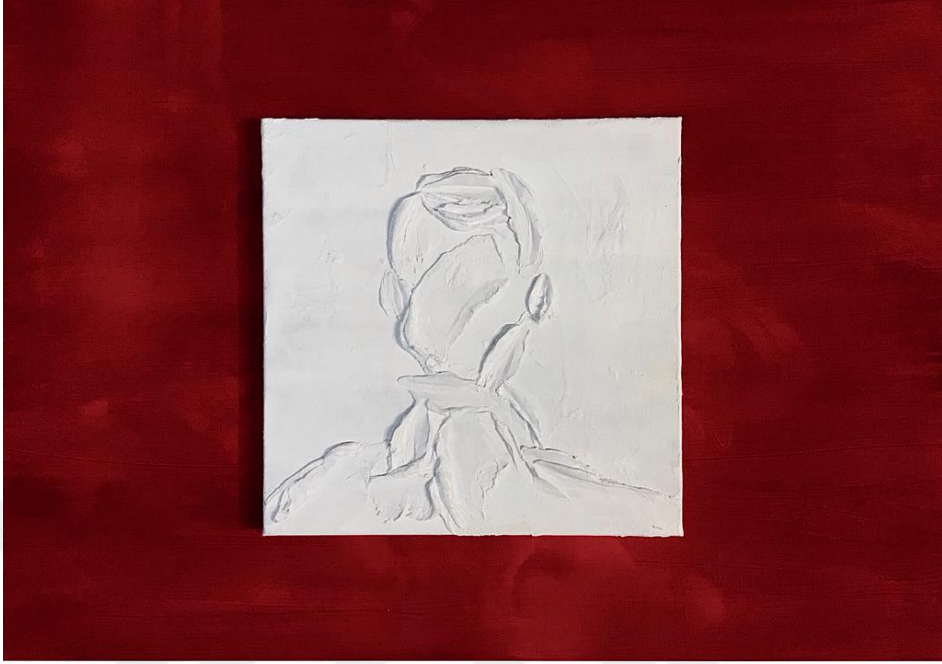
Sena Güven, Söylenmeyen İmgeler 4, 100 x 100 cm, 2021



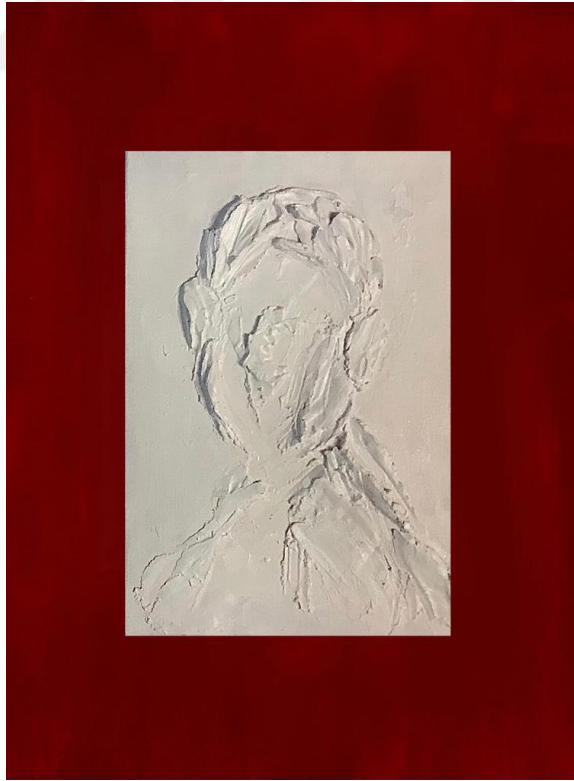
Sena Güven, Söylenmeyen İmgeler 5, 121 x 100 cm, 2021



Sena Güven, Söylenmeyen İmgeler 6, 80 x 100 cm, 2021



Sena Güven, Söylenmeyen İmgeler 7, 35 x 50 cm, 2021



Sena Güven, Söylenmeyen İmgeler 8, 25 x 40 cm, 2021

## SONUÇ

Temsiliyet krizi ile ortaya çıkan modernizm sonrası postmodernizm döneminde Derrida'nın batı metafiziğine karşı ürettiği yapıbozum yöntemi ortaya çıkmaktadır. Bu yapısızlaştırma eylemi bir dilbilgisi terimi olarak ortaya çıkmakta ve asıl anlamı, üzerinde düşünülmüş olan geleneksel yapı taşlarını ters yüz etmeyi hedeflemektedir. Yapıbozma yöntemi onu tamamen yok etme olarak değil yeniden anlamlandırma süreci olarak inşa ettiği görülmektedir.

Eleştirel bir bakış açısı olan bu yöntem sorgulamayı ve yeniden yorumlamayı bizlere göstermektedir. Anlam daima farklı anlamları işaret ederek sonsuz bir döngü haline bürünmektedir. Derrida'nın difference kavramına göre anlamlandırmanın asıl noktası "fark ve ayırım" dır. Göstergeler arasındaki temel anlam sabit değildir ve sürekli ertelenmektedir. Bu nedenle mutlak bir doğru kabul edilmemektedir.

Metin okuma taktiği olarak ortaya çıkan yapıbozumun birçok disiplini etkilediği görülmektedir. Çoğulcu yapıtlar üretmeyi gösteren yöntemin çağdaş sanatta başta edebiyat olmak üzere, resim, heykel, mimari, gibi sanat alanlarında etkili olduğu görülmektedir. Bu çalışmada 20. Yüzyılın ilk yarısından sonra geleneksel malzemelerin reddedilmesi ile beraber geçmiş sanat anlayışlarının yerini alan ve çağdaş sanattan "yapıbozum" izlenimleri taşıyan sanatçılar seçilmiştir. postmodernizmin hemen sonrasından günümüze kadar eser ürettikleri görülmektedir.

Sanatçılar mekan, yaşam, düşünce, değer yargıları, birey, izleyici, algılama, çevre, malzeme gibi olgularla algılama yöntemimizi dil ve imge ilişkisi ile beraber geleneksel sanat kuramını yıkarak ve sanatçı/izleyici ilişkisini ön plana çıkartarak yeniden yapılandırmayı hedeflemektedir.

Çağdaş sanatın sorunlarından birisi her zaman var olma ve temsil etme ilişkisi olmaktadır. Üretilen eserlerin işlevlerini görünür kılmaya çalışan Frank Stella, David Salle, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa metinsel üretimi nesneler ile birlikte yada parçalama işemlerini renklerle betimleyerek dil/metin/nesne kullanma açısından eser ürettikleri yıllar dikkate alınarak yapıbozumun sınırları içerisinde olduğu düşünülebilmektedir.

Konuya yönelik araştırma kapsamında; 1960’larda sanat olgusunun önemli bir değişimi zorunlu olarak yaşadığı görülmektedir. Araştırılan yapıbozumun yapıtlar üzerinde bütüne değil parçalara ve belirsizlik oluşturan çoğul anlamlara önem verildiği görülmektedir. Bu bağlamda yapıbozum kavramı bir eleştiri, metin okuma yöntemi olmasının yanı sıra çağdaş sanatta farklı disiplinlerde uygulabilecek çözüme odaklı bir analiz yöntemi olduğu görülmektedir.



## KAYNAKÇA

Akay, A. (1996). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar, Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üzerine Söylemler, (M. Rifat, Der.), İstanbul: Düzlem yayınları.

Akay, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar, *Toplumbilim dergisi*, 10, 5-13.

Akdiş, S. (2020). *Kentin Kaotik Yapısının Çağdaş Resim Sanatında Çözümlemesi ve Yapıbozum Etkisi*(Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (666528).

Aktulum, K. (2013). Tahsin Yücel'in Yalan Adlı Romanında Yapısal Dilbilimin Ve Göstergebilimin İzleri. *Elektronik Türkçe Çalışmaları*, 8 (13).

Antmen A. (2018). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (9.Baskı) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Atakan N. (1998). Arayışlar: Resim Ve Heykelde Alternatif Akımlar, (Z. Rona, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydınalp, E. B. (2017). Jacques Derrida'da Yazı Ve Anlam Oyunu. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (38), 151-160.

Aytekin, C. ve Bahadır, A. (2019). Postmodern Sanatta Yaşam Hakkında Bilinenlerin Yapıbozuma Uğratılması Ve Yeniden Kurma Olarak Otobiyografi. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4 (7), 45-61.

Aytekin, S. (2020). *Resim sanatında yaratıcı bir tavır olarak yapıbozum*, (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (611562).

Balkın, J. M. (2003). Yapisöküm, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(1).

Baykal G. (2019). *Sanatta Dekonstrüktivizm (Yapıbozum) Ve Frank Stella*(Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (548396).

Berman, A. (1988). Yeni Eleştiriden Yapıbozuma: Yapısalcılığın Ve Postyapısalcılığın Kabulü (1.baskı) Chicago: Illinois Üniversitesi Yayınları.

Can, E. (2016). Anlam Arayışında Derrida'nın Yinelenebilirlik Ve Différance Söylemi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (27), 15-28.

- Çalışkan, S. (2019). Gülsün Karamustafa'nın Eserlerinde Köyden Kente Göç Ve Kimlik Olgusu. *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 97-106.
- Çavuşoğlu, H. (2018). Kıta Avrupası Felsefesi Ve Post-Yapısalcılık Terminolojisinin Kökenlerinin Epistemik İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (59).
- Çelik, H., ve Ekşi, H. (2013). Söylem Analizi. *Eğitim Bilimleri Analizi*, 27(27), 99-117.
- Dede, E. (2015). Çağdaş Sanat Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Sorgulamaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 113-134.
- Derrida, J. (1997). Of Grammatology, (S. C. Gayatri Çev.) Baltimore and London: The Johns Hopkinson University Press.
- Doltaş, D. (2003). Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/ Uygulamalar. (1.baskı) İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Döl, A. ve Pelin, A. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. *İdil*, 2 (10), s.1-18.
- Farthing S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (G. Aldoğan, FC Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fırıncı, M. (2012). Postmodern Süreçte Sanatın Değişen Anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(10), 25-38.
- Furtana, F. (2014). Yapısalcılık Kuramı Bağlamında Kiraz Adlı Hikâye Üzerine Bir Değerlendirme. *Mavi Atlas*, (3), 39-52.
- Gül, E.C. (2016). Postmodern Sanrı ve Yabancılaşma Gerçeği. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(6), 95.
- Güler, N. (2013). Kitle İletişim Araçları, Post-Yapısalcılık Ve Çoğul Olanaklar. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 47-63.
- Güner, B. (2016). Jacques Derrida'nın Yapısökümü Kuramı İle 'Love İs Lost' - Bir Müzik Videosu Çözümlemesi. *Dilbilim Dergisi* , (29) , 0-0.

Karkın, N. (2005) *Resim Sanatında Yapıbozum* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (187893).

Köksal, A. (2007). Minimalist Sanatta Bir Ressam ve Bir Besteci: Stella ve Glass. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(1).

, K. (2017). Nietzsche ve Postmodernizm (1.baskı) İstanbul: Kibele Yayınları.

Küçükalp, K. (2020). Felsefenin Dekonstrüksiyonu (1.baskı) İstanbul: Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı.

Küçükkalkan G. (2018). Derrida ve Yapısöküm, (2.baskı) İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.

Megill, A. (1998). Aşırılığın Peygamberleri, (T. Birkan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Nar, M. Ş. (2014). Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi Strauss ve Yapısalcılık. *Sosyoloji Dergisi*, 27, 29-46.

Norris, C. (2002). Yapısöküm: Teori ve Uygulama (3. baskı). Newyork: Routledge.

Okan, K.B. (2012). Türk Heykel Sanatında Feminist Eğilimler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (3), 123-138.

Okyayuz, M. (2000). Postmodernizm: Modernitenin Öteki Yüzü, *Doğu Batı Dergisi*, 10, 143.

Orman, T. F. (2015). Jacques Derrida Düşüncesinde “Dil”. *Kilikya Felsefe Dergisi*, (1), 61-81.

Rutli E.E. (2016). Derrida’nın Yapısökümü, *TEMÂŞÂ Dergisi*, Temmuz 2016 / Sayı:5.

Rutli, E. E. (2019). Eleştirel Teori ve Yapısöküm Üzerine: T. Adorno ve J. Derrida Felsefelerine Eleştirel Bir Bakış. *KARE*, (5), 45-54.

Sağlam, R. (2012). Derrida ve Dworkin Arasındaki İlişki: Yapıbozum ve Yargıç Herkül. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 61(1), 275-320.

Sağlık, E. (2014). 1970 Sonrası Görsel Sanatta Kadınlık’a Dair İzlekler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 3(14), 71-85.

Sarup, M. (2010). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm (4.baskı) İstanbul: Kırk Gece Yayınları.

Satır, Ö.C. (2005). Müzikolojide Anahtar Bir Kavram Postyapısalcılık David Beard ve Kenneth Gloag: Post Structuralism, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4(3), 787-790.

Selvi, Y. (2014). Feminist Teori Ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 3(11), 79-98.

Sım, S. (2000). Derrida ve Tarihin Sonu (K.H.Ökten,Çev) İstanbul: Everest Yayınları.

Smith, P. (2005). Kültürel Kuram, (S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu, Çev.), (1.Baskı) İstanbul: Babil Yayınları.

Sözen E. (2017) Söylem, (1. Baskı) İstanbul: Profil Kitap Maviyağaç Kültür Sanat Yayıncılık.

Sözen, M. F. (2013). Yapısalcı Yöntem ve Bir Film Çözümlemesi. *JASSS*, 6(8), p.609- 624.

Su, S. (2014). Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi, (1. Baskı) İstanbul: Profil Yayıncılık.

Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat. *İdil Sanat Dergisi*, 1(5), 924.

Şahin, H. (2013). Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler. *Karadeniz Araştırmaları*, (36), 235-255.

Şahiner R. (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi (1.baskı) Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şişman, M. (1996). Postmodernizm Tartışmaları ve Örgüt Kuramındaki Yansımaları, *Eğitim Yönetimi*, Sayı:3, ss. 451-464.

Timur, K. (2017). Kural Tanımayan Bir İdeoloji: Postmodernizm. *Hikmet-akademik Edebiyat Dergisi*, 1-9.

Tuğran, A. H. (2019). *Derrida'nın "Hayalet" Kavramı Işığında Angelopoulos'un "Sınır Üçlemesi" Filmlerinin Çözümlemesi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (597026).

Uzunoglu M, (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 21-31.

Ülner, F. B. (2000). Yapısalcılıkta ve Yapısalcılık Sonrasında Hegel. (Doktora Tezi) YÖK tez veri tabanından erişildi (98671).

Ünal, Ş. M. (2018) *Onto-Teoloji'nin Dekonstrüksiyonu* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (517869).

West, D. (1998) *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş* (A. Cevizci, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.

Yanık H. (2016). Yapısöküm Üzerine Birkaç Not, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, Cilt 1, Sayı 2, 91-98.

Yıldırım, K., & Berk, Y. (2016). Yapısalcılık İle Post-Yapısalcılık Bağlamında Dil Ve Metinden Anlam Kurma. *Okuma Yazma Eğitimi Araştırmaları*, 3(2), 39-45.

Yıldız, K. (2019) *Resim Sanatında Derrida Etkisi: Yapısöküm* (Yüksek Lisans Tezi) YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (581820).

Yılmaz, S. (2012). 1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg'in Etkileri. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*(10).

Yücel T. (2005), Yapısalcılık, (1.baskı) İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Zariç, M. (2014). Göstergebilim Ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye. *Electronic Turkish Studies*, 9(12).

### İnternet Kaynakçası

Asyalı A. N. (2020). *Ayşe Erkmen'in "Evde" Çalışması: Berlin'in -Miş'li Binası* içinden.

Erişim adresi: <https://mozartcultures.com/ayse-erkmenin-evde-calismasi-berlinin-misli-binası/> Erişim tarihi: 20.10.21

ArtDog İstanbul (2021). *Gülsün Karamustafa* içinden.

Erişim Adresi: <https://artdogistanbul.com/gulsun-karamustafa/> Erişim tarihi: 28.10.21

Arquitecto (2019). *Postmodernizm Nedir?* içinden.

Erişim adresi: <https://decombo.com/postmodernizm-nedir-ozellikleri-nelerdir/>Erişim tarihi 28.12.2020

İşler Ç. (2019) *Feminist Sanat Hareketleri Ve Sanat Eğitime Yansımaları* içinden Erişim adresi: <https://acikerisim.erbakan.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12452/7076> Erişim tarihi: 26.09.21

Köksap (felsefe) (2017). *Köksap Felsefe* içinden Erişim adresi: [https://stringfixer.com/tr/Rhizome\\_\(philosophy\)](https://stringfixer.com/tr/Rhizome_(philosophy)) Erişim tarihi: 07.07.21

Metinlerarasılık Nedir? Kısaca Metinlerarasılık Teknikleri Nelerdir (2021). *Metinlerarasılık Nedir? Kısaca Metinlerarasılık Teknikleri Nelerdir* içinden. Erişim adresi: <https://www.milliyet.com.tr/egitim/metinlerarasilik-nedir-kisaca-metinlerarasilik-teknikleri-nelerdir-6515536> Erişim tarihi: 08.07.21

Post-yapısalcılık (Postyapısalcılık) nedir?. (2021). *Post-yapısalcılık (Postyapısalcılık) nedir?* içinden. Erişim adresi: <https://www.edebiyathaber.net/post-yapisalcilik-postyapisalcilik-nedir/>Erişim tarihi 25.02.2021

### **Görsel Kaynakça**

Görsel 1: Yüksel B. (2019). *Marcel Duchamp Çeşme* içinden. Erişim adresi: [https://10layn.com/marcel-duchamp/5-marcel\\_duchamp-cesme-1917/](https://10layn.com/marcel-duchamp/5-marcel_duchamp-cesme-1917/)Erişim tarihi: 05.09.2021

Görsel 2:Eroğlu E. (2018). *Rene Magritte- Bu bir pipo değildir* içinden. Erişim adresi: <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/pipo-rene-magritte-ve-giri%C5%9Fimizi-nas%C4%B1l-bat%C4%B1rd%C4%B1k-4be3a46df79b>Erişim tarihi: 05.09.2021

Görsel 3:Art & Design(2013).*The New York Times* içinden. Erişim Adresi: <https://www.nytimes.com/2006/10/12/arts/design/12geff.html>Erişim tarihi: 05.09.21

Görsel 4:Jasper Johns : ‘Gerçeğe Benzer Bir Şey’ (2017).*Royal Academy of Arts*’inden.

Erişim adresi: <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/jasper-johns>Erişim tarihi: 05.09.21

Görsel 5:Hepimizin Yarıştığı Kupa 4 – (John Frederick Peto) (t.y.) *Hepimizin Yarıştığı Kupa 4 – (John Frederick Peto)*’inden.

Erişim Adresi:

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XX8FK&titlepainting=The%20Cup%20We%20All%20Race%204&artistname=John%20Frederick%20Peto>

Erişim tarihi: 05.09.21

Görsel 6:Kazimir Malevich’in “Black Square” eseri (2014) *Resim Biterken*. İçinden.

Erişim adresi:<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/>Erişim tarihi: 05.09.21

Görsel 7:Güven M. (2016).*Kavranan Kavramsal Sanat 1 – Mustafa Güven yazdı*’inden.

Erişim adresi: <https://www.kitaptansanattan.com/kavranan-kavramsal-sanat-1-mustafa-gunen-yazdi/>Erişim tarihi: 09.09.2021

Görsel 8:Aytekin, S. (2020).*Resim sanatında yaratıcı bir tavır olarak yapıbozum*, (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (611562).Erişim tarihi: 09.09.21

Görsel 9: Roberts S. (2013)*Rauschenberg Araştırma Projesi* İçinden.

Erişim adresi: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>Erişim tarihi: 09.09.21

Görsel 10: Cordova E. (2016).*Arşivlerden: Ray Johnson ile Çift Görmek* içinden.

Erişim adresi: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2016/04/01/from-the-archives-seeing-double-with-ray-johnson/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/04/01/from-the-archives-seeing-double-with-ray-johnson/)Erişim tarihi: 09.09.21

Görsel 11: Robert Rauschenberg Yatak Yaglı Boya Klasik Sanat Kanvas Tablo (2015). *Art Tablo* İçinden.

Erişim adresi: <https://www.arttablo.com/kanvas-tablolar/klasik-sanat-eserleri/robert-rauschenberg-yatak-yagli-boya-klasik-sanat-kanvas-tablo/7728> Erişim tarihi: 09.09.21

Görsel 12: Andy Warhol- Çağdaş Sergi ALT.1 ( 2021). *Seung-beom Yeom'un Docent'in Çağdaş Sanatı* içinden.

Erişim adresi: <https://brunch.co.kr/@unobjyn/47> Erişim tarihi: 09.09.21

Görsel 13: Frank Stella. Die Fahne Hoch (2014) *Frank Stella. Die Fahne Hoch* içinden.

Erişim adresi: <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/13847175125> Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 14: Frank Stella. Die Fahne Hoch (2014) *Frank Stella. Die Fahne Hoch* içinden.

Erişim adresi: <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/13847175125> Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 15: Frank Stella Ophir dan Bakır Serisi (2021) *MoMA Sanat ve Sanatçıları* içinden.

Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/150984> Erişim Tarihi: 09.10.21

Görsel 16: New Madrid, Benjamin Moore Serisi (2020). *Mutual Art* içinden.

Erişim adresi: <https://www.mutualart.com/Artwork/New-Madrid--Benjamin-Moore-Series/6A57A9E4B2E27F8B> Erişim tarihi: 09.10.2021

Görsel 17: Geçmiş Müzayede (2020). *Artnet* içinden.

Erişim adresi: <http://www.artnet.com/artists/david-salle/spill-n4CnhVQihVBvL8CjMpeLlw2> Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 18: Canfield Hatfield 3 (2021) *Kassmeridian* içinden.

Erişim adresi: <http://www.kassmeridian.com/salle/salle5.html> Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 19: Mingus, Meksika, 1990. (t.y.) *David's allestudio* içinden.

Erişim adresi: <http://www.davidsallestudio.net/plateD12.065.html> Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 20: Karkın, N. (2005) *Resim Sanatında Yapıbozum* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (187893).

Erişim Tarihi: 09.10.21

Görsel 21:Asyalı A. N. (2020).*Ayşe Erkmen'in "Evde" Çalışması: Berlin'in -Miş'li Binası* içinden.

Erişim adresi:<https://mozartcultures.com/ayse-erkmenin-evde-calismasi-berlinin-misli-binası/> Erişim tarihi: 20.10.21

Görsel 22:Ayşe Erkmen Münster Heykel Projeleri'nde (2017) *Artfulliving* içinden.

Erişim adresi: <https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/ayse-erkmen-munster-heykel-projelerinde-i-12120> Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 23: Romi S. (2018) *Gülsün Karamustafa İle Salt Araştırma'daki Arşivi Üzerine* içinden.

Erişim adresi: <https://saltonline.org/tr/2007/gulsun-karamustafa-ile-salt-arastirmadaki-arsivi-uzerine> Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 24:Uzunoğlu M, (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 21-31.Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 25:Esen T. (2014) *Kuir: İçindeki Devleti İptal Et* içinden.

Erişim adresi: <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7449/kuir-icindeki-devleti-iptal-et>  
Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 26:Gülsün Karamustafa, "Abide ve Çocuk" (2010) *Salt Araştırma* içinden.

Erişim adresi: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189478?locale=tr>  
Erişim tarihi: 09.10.21



**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü**



**Özgeçmiş**

***Kişisel Bilgiler***

|            |            |
|------------|------------|
| Adı Soyadı | Sena GÜVEN |
|------------|------------|

***Eğitim Bilgileri***

|               |                                                                 |
|---------------|-----------------------------------------------------------------|
| Lise          | Kastamonu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Anasanat Dalı             |
| Lisans        | Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği   |
| Yüksek Lisans | Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü/ Sanat ve Tasarım |

İmza