

# Jacques Derrida'nın "Differance" Söylemi ve Postmodern Sanata Yansıma Biçimleri<sup>1</sup>

Jacques Derrida's "Differance" Discourse and Its Reflections on Postmodern Art

Doç. Dr. Samet DOĞAN\*

DOI: 10.46641/medeniyetsanat.982829

## Öz

"Differance", Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel görüşlerini ve Batı metafiziğinin düşünsel kalıplarını yıkmaya ve geçersiz kılmaya dönük Derrida'nın stratejik bir hamlesidir. Gösterge sisteminde özgür anlamlandırma oyunu olarak tanımlanan "differance", öznenin etkin ve özgür yorumlama şeklini temel alan bir kavramdır. Yeni bir kavrayış biçimini temsil eden "differance"ı dil ile düşünce dizgesine yerleşmiş zorunlu ilişkilerden kurtulma ve bu yöntemle merkezi akıl anlayışının düşünce üzerindeki baskısını ortadan kaldırma girişimi olarak değerlendirmek mümkündür. "Differance"ın bu yönü yeni bir özgürlük anlayışını temsil eden postmodern sanatla önemli bağlar kurmuş ve sanatçılara yeni bakış açıları sunmuştur. Bu yeni bakış açısı postmodern sanatın düşünsel ve estetik perspektifini büyük oranda belirlemiş, farklı anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Postmodern sanat ile Derrida'nın differance söylemi arasındaki ilişkileri inceleyen bu makale, temel olarak bu ilişkilerin sanatsal alanda oluşturduğu etkileri yapıt-sanatçı bağlamında çözümlemeyi amaçlar.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodern Sanat, Resim Sanatı, Jacques Derrida, Differance

## Abstract

"Differance" is a strategic move by Derrida that aims to subvert and override Ferdinand de Saussure's linguistic views and the intellectual patterns of Western metaphysics. "Differance" is defined as a free-meaning game in the indicator system that is a concept based on the effective and free interpretation of the subject. The concept of "differance", which represents a new form of understanding, can be considered an attempt to eliminate the mandatory relationships established in the string of thoughts with language and thus eliminate the pressure of the central understanding of reason on thought. This concept of "differance" has established meaningful connections with postmodern art that represent a new sense of freedom and offer artists new perspectives. This new perspective largely defined postmodern art's intellectual and aesthetic perspective and led to the emergence of differance forms of expression. This article that examines the relations between Postmodern art and Derrida's discourse of differance aims to decipher the effects of these relations in the artistic field in the context of the work-artist.

**Keywords:** Postmodern Art, Painting, Jacques Derrida, Difference

<sup>1</sup> Bu çalışma Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimince Desteklenmiştir, Proje No: 2880.

\* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, sametdogan@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0800-4551

## Giriş

Differance, Jacques Derrida'nın Batı düşünce tarihine, mevcudiyet metafiziğine, Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel yöntem ve görüşlerine yönelik eleştirilerini temellendirdiği ve kendisinin ürettiği bir kavramdır. Kavramın çıkış noktası, Batı metafiziğinin "söz" karşısında "yazı"nın ikincil derecede bir unsur olarak tanımlanmasını, yazının, sözün buyruğunda olan bir alt değer olarak görülmesini temsil eden "sözmerkezcilik" anlayışına dayanır. Derrida'nın bu anlayış karşısına konumlandığı "differance", bir yandan konuşmanın yazı karşısındaki öncelliğini geçersiz kılmayı, diğer yandan Batı metafiziğinin algısal olarak idrak edilmiş mevcudiyetlerinin temel olduğu düşüncesine karşı köktenci bir eleştiriyi kapsar (Cevizci, 2009: 1284).

Derrida'nın "differance" kavramıyla asıl hedeflediği şey, söz ve yazı karşıtlığından yola çıkarak metafizik düşüncenin ve bu düşüncenin bir uzantısı olarak gördüğü Saussure'ün dilbilimsel teorilerinin dayanak noktalarını sarsmaktır. Bu amaçla yola çıkan Derrida, her iki alanın ortak paydası olan "gösterge" kavramında odaklanmıştır. Derrida'ya göre "gösterge", düşünce sistemimiz ile birlikte konuşulan dili metafizik alana çeken, dünyayı varolan gerçekliğinden koparan bir kavramdır. Derrida'ya göre bu durumu aşmanın tek yolu, dili gösterge sisteminden koparmak ve arındırmaktır. Bu amaçla ortaya attığı "differance" kavramı, mevcut gösterge sisteminin tüm yapısal ilişkilerini tasfiye etme, göstergeyi bağlı bulunduğu köklerden kurtararak özgürleştirme, bu yolla bireysel algı biçiminin çeşitliliğini ve farklılığını ön plana çıkarmaktır. Derrida, bu ana fikir doğrultusunda mevcut gösterge yapısını ve göstergenin yapısal ilişkilerini kullanarak "differance"ı bir tür özgür anlamlandırma oyunu olarak formüle etmiştir.

Dilin bir merkeze sabitlenmiş yapısını, merkezden bağımsızlaştırmasıyla gerçekleşen bu formülasyon, temel olarak göstergenin yapısal statüsünün yerinden edilmesi, gösterilen ile gösteren ayrımının çözümlüme uğratılması ve sınırın ortadan kaldırılması ile belirginlik kazanır. Göstergenin kökeninden, göndergesinden (gerçeklikten) bağımsız kılınması, modernizm ile postmodernizm arasındaki kırılmaya ve kopmaya işaret eder. Postmodern dil durumunu karakterize eden bu değişim, düşünülür olanın duyulur olan üzerindeki önceliğinin ortadan kaldırılmasıyla, yani anlamın tözsel niteliğini kaybederek anlamın dilin gerisinde duran bir derin boyut olmaktan çıkıp yüzeye, gösterene, duyusal olana çekilmesiyle açıklanabilir (Aktuğ, 2008: 216-7).

Tüm bu değişimlerin dolaysız bir şekilde yansıdığı postmodern sanat, kendi yapılanma tarzını geleneksel sanat düşüncesine muhalif bir tutum içerisinde şekillendirmiştir. Modernizm ve öncesine dönük bir başkaldırı niteliği taşıyan postmodern sanat, temelde Derrida'nın bakış açısına paralel bir şekilde kendi konumunu belirlemiştir. Bu bağlamda Derrida'nın differance'ın doğasına yönelik oluşturduğu temel düşünceler, özellikle plastik sanatlar alanında yeni bakış açılarının ve üretim şeklinin oluşmasına kaynaklık etmiştir.

Felsefi ve sanatsal planda gerçekleşen bu etkileşimin kesiştiği odak nokta, modernizm ve öncesinin tüm düşünce kalıplarına ve sanatsal bakış açısına meydan okuma, önermelerini geçersiz kılma etme üzerine kuruludur. Özellikle resim sanatının büyük bölümünde gerçekleşen bu yaklaşım biçimi, eserlere eklektik, melez ve çok katmanlı özellikler biçiminde yansımıştır. İzleyici odaklı ve kolajın her türlü unsurunu barındıran bu eserler tıpkı differance'da olduğu gibi bütünleştirici, merkezi akli temel alan her türlü

düşünceye ve sanat biçimlerine karşı çeşitliliği ve parçalanmayı ön plana çıkarmıştır. Daha çok Modern tavrın ve sanatının kökenlerine yönelik olan bu eleştirel yaklaşım, Derrida'nın differance kavramına yüklediği oyunsal boyut ile önemli yakınlıklar kurmuş ve bu etkileşim sanatçıların üretim biçimlerine yansımıştır. Bu açıdan differance bir yandan postmodern sanatçılara yeni ve kendine özgü bir üretim modeli sunarken, diğer yandan geçmiş sanat geleneklerine yönelttikleri eleştirilerine farklı bir boyut ve strateji imkânı sağlamıştır.

Bu düşünsel çerçevede ele alınan çalışma, Derrida'nın differance kavramına yüklediği düşünsel boyut ile postmodern sanat arasındaki ilişkileri, her iki alan arasındaki etkileşimleri tartışma ve inceleme amacı taşır. Özellikle 1960 sonrası postmodern resim sanatına odaklanan çalışma bu tarihten günümüze değin differance kavramıyla direkt ya da dolaylı ilgiler taşıyan sanatçı ve eserlerini konu edinir. Bu amaçla makale öncelikli olarak Derrida'nın differance söylemine ve onun kavramsal çerçevesine odaklanmış, konu ile ilgili veriler incelenmiş ve postmodern sanat ile ilgili olduğu düşünülen kısımlar ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Ardından postmodern resim sanatında ortaya çıkan yeni eğilimler, sanatçıların bireysel tutumları, üretim biçimleri ve bu üretim biçimlerinin dayandığı temel dinamikler incelenmiş ve konu ile ilgili olduğu düşünülen sanatçılar belirlenmiştir. Elde edilen veriler ışığında differance kavramı ile yakın bağlar taşıyan eserler incelenmiş, bu eserlerin kavramla olan ilişkileri belli başlı örnekler çerçevesinde yorumlanarak analiz edilmiştir.

## 1. Differance Kavramının Eleştirel Kökenleri

### 1.1. Derrida'nın Mevcudiyet Metafiziği Eleştirisi

Derrida, Platon'dan başlayarak tüm Batı felsefesine hâkim olan metafizik anlayışa "mevcudiyet metafiziği" adını verir. Diğer bir adı "özdeşlik metafiziği" olan mevcudiyet metafiziği, var olanın bir, değişmez ve kendi kendisiyle özdeş olduğu inancını temsil eder. Bu inanç, varlık ya da hakikatin birtakım mevcudiyetler yoluyla anlaşılmasını mümkün kılan varlık anlayışı ile biçim bulur. Varlıkların kavranmasının aynı zamanda hakikatin kavranması anlamına geldiğini ifade eden mevcudiyet metafiziği, kendi düşüncelerinin kökenini her zaman bir varolana (öz, töz, tanrı, özne, bilinç vb) bağlar (Cevizci, 2009: 1286). Fakat bu varolanın gerçekte varolup olmadığı ile ilgilenmez, yani kendini oluşturan temellere ilişkin bir sorgulamaya girmez. Varolanı, hep varolan olarak tasarımılandığı için, varlığın kendisi üzerinde düşünmez (Cevizci, 2001: 327).

Derrida'ya göre bu metafizik anlayış, kendini dil ve dili tüm boyutlarıyla çevreleyen "gösterge" kavramıyla temellendirip meşru kılmıştır. Bu açıdan mevcudiyet metafiziğine yönelik eleştirileri temelde, dilin gösterge boyutu ile mevcudiyet ilişkisi bağlamında derinleştirir. Bu sorgulamada dünyanın fiilen var olma şekliyle, dünyayı algılama biçimimizin aynı olmadığını "gösterge" etrafında çözümleyerek açığa çıkarmaya çalışır.

Derrida'ya göre gösterge "şimdi" burada mevcut olmayanın yerini aldığı ve onun vekâletini üstlendiği için bir yokluğu gösterir. Hâlbuki bir ögenin, "tamamen şimdi ve burada mevcut, örtüsü açılmış, soyunmuş, doğruluğu içinde şahsen sunulmuş olsaydı" (Derrida, 2014: 21) göstergeye ve göstergenin dolambaçlı yollarına gerek kalmazdı.

Gösterge bu açıdan kökensiz bir mevcudiyeti temsil ettiği için, varolan ile yani mevcut olanla kategorik olarak ayrılaşmıştır. Kendisinden türemiş olduğu kökensel ve yitik mevcudiyetten dolayı mevcut olana ikincil bir işlev olarak eklenmiştir.

Derrida'nın mevcudiyet metafiziği ve gösterge ilişkisini temel aldığı bu görüş, şöyle bir örnekle açıklanabilir: Epistemolojik bir başlangıç noktası olarak "ben burada ve şimdi varım" ifadesi söylendiğinde kendi varlığımızı burada ve şimdi olarak onaylarız. Bununla birlikte "burada" ve "şimdi" sözcüklerini söylediğimiz an, gönderme yaptığımız zaman dilimi geçmiş olur. Dolayısıyla olan ile olanın telaffuz edilmesi arasında sonsuz derecede "an" olduğu için her iki zaman dilimi birbirine eş değildir ve birbiri ile örtüşmemektedir. Fakat kavramsal kaygılardan ötürü her iki "an"ı tek bir zaman dilimi olarak varsayar, algının alışlagelmiş sürekliliği olarak onun ikinci bir düşünce olduğunu unuttur ve kabullenmeyiz. Bu zorunlu unutmaya, fenomen ile referans arasındaki bir ve aynılık ilişkisi, temel olarak bir mevcudiyet varsayımına dayanır. Bu mevcudiyet algısı aslen şeylerin gerçekte oldukları şeyler değil, yaşayabilmek için kendimizin ürettiği ve kurguladığı bir şey olarak varlık kazanır (Küçükkalp, 2008: 195).

Bu örneğe dayanarak Derrida'nın ileri sürdüğü temel görüş, mevcudiyetin anlamlandırmadan önce mevcut olamayacağı, dilsel bir nitelendirmeden önce gelemeyeceği fikrine bağlanmaktadır. Şeylere ilişkin mevcudiyet ancak "dil", yani gösterge aracılığı ile mevcudiyet kazanmakta ve bu yolla bilincine varılmaktadır. Bu noktada kendisini edimsel görüde (algıda) gösteren şeyin mevcudiyeti, doğrudan doğruya gösterenin temsil edici gücüne bağımlı olduğu, dolayısıyla (dilce) nitelenmemiş hiçbir mevcudiyetin olamayacağı anlamına gelmektedir (Aktuğ, 2008: 227).

## 1.2. Saussure'cü Göstergebilimin Eleştirisi

Derrida, Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel yaklaşımlarını geleneksel metafizik düşünüş biçiminin bir uzantısı olarak değerlendirir. Bu değerlendirmede Saussure'ün dilbilimsel sınıflamalarını belli bir kökene dayanmayan üretilmiş teoriler olarak değerlendirir. Nitekim Derrida, kitabında Saussure'ün "gösterge" kavramını "genel olarak anlamın kökeni" olarak belirtir ve ardından şunu ekler: "Bu şu demektir ki, bir kez daha, genel olarak anlamın mutlak kökeni yoktur (2014-a: 100)". Bunun nedeni Saussure'ün göstergenin içeriğine yönelik çözümleme biçimlerinin dayandığı temellere ya da referanslara yönelik kesin ve değişmez bir bilginin yokluğudur. Bu durumu "mevcudiyet metafiziği" olarak adlandıran Derrida, Saussure'ün gösterge kavramını da "mevcudiyet metafiziği" çerçevesinde sorgular.

Saussure gösterge kavramını, işitimi imgesi ile işitimi imgesinin zihinde oluşturduğu kavramın birleşimi olarak tanımlar. İşitimi imgesini "gösteren" olarak tanımlayan Saussure, işitimi imgesinin zihinde oluşturduğu kavramı ise "gösterilen" olarak adlandırır. Bu çerçevede "gösterge", daha çok ses ile zihinde üretilen işitimi imgesine ait bir kavram olarak, duyulan olanla düşünülür arasındaki zorunlu ilişkiyi ifade eder. Bunun yanı sıra Saussure göre dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, ancak bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir, yani işitimi imgesi olarak gösteren, işaret ettiği şeyin nesnel varlığını değil, zihinde oluşturulan tasarımını verir. Bu açıdan gösteren ve gösterilen çifti

Saussure'e göre "iki yönlü anlaksal bir kendilik" olarak birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, diğer bir deyişle bir yaprağın iki yüzü gibidir (1998: 109-11).

Derrida, bu bakış açısından yola çıkarak gösteren-gösterilen kavram çiftinin, Saussure'ün belirttiği şekilde birbiri ile doğal ve zorunlu bir bağı olduğu görüşünü kabul etmez. Bu anlamda göstergeyi bir ayırtma yapısı olarak ele alan Derrida, gösterenin işaret ettiği şeyle kendisinin aynı şey olmadığını dile getirir. Gösteren ile gösterilen arasında zamansal bir fark olduğunu, bu farkın sonucu olarak her ikisinin de birbirinden ayrıştığını ve bağımsız birimlere dönüştüğünü ileri sürer. Derrida'ya göre bu ayrışma gösteren ile düşüncede üretilen şey (gösterilen) arasında bir kopuşa imkân vermektedir. Bu imkân ise gösterilenin düşüncede, gösterenden yalın ve bağımsız düşünme olanağını verdiğini dile getirir (Derrida, 1994: 34).

Bu durum Derrida'ya göre iştım imgesiyle (gösteren), zihinde ona karşılık gelen kavram (gösterilen) arasında ilişkiyi zorunlu değil, keyfi bir ilişkiye indirgemektedir. Yani iştım imgesi olarak gösterenin zihin üzerindeki şekillendirici bir özelliğinin olamayacağı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Saussure'ün bir yaprağın iki yüzü olarak gördüğü gösteren-gösterilen ilişkisi, Derrida'ya göre birbirinden ayrışan iki farklı yapıyı ifade eder. Gösterge bu açıdan ele alındığında gösteren ve gösterilenin birbirini tamamlama zorunluluğu ortadan kalkar ve birbirinden bağımsızlaşarak yeni bireşimlere olanak veren, bu olanağın imkânını yaratan bir özelliğe sahip olur. Gösterenin bu özelliği Derrida'ya göre sonu gelmeyen bir anlama oyununu beraberinde getirmektedir. "Differance" olarak adlandırdığı bu oyun, dil ile düşünce dizgesine yerleşmiş zorunlu ilişkilerden kurtulma, dilin anlam dayatma baskısını ve düşünce üzerindeki hâkimiyetini ortadan kaldırma girişimi olarak biçimlenmektedir.

## 2. Differance ve Anlamın Yeni Boyutları

### 2.1. Differance ve Dil

Differance, Fransızca "differer" fiilinden ve bizzat Derrida tarafından türetilmiş bir kelimedir. Bu açıdan sözlükte bir karşılığı yoktur. "Differer" Fransızca'da geçişsiz olarak kullanıldığında (bir şeyden) farklı olmak, geçişli olarak kullanıldığında (bir şeyi) ertelemek, ötelemek anlamına gelir. Bu kelimededen difference "fark, ayırım, başkalık" anlamına gelir (Derrida, 2014-a: 38).

Differance, Derrida'nın "e" yerine "a" koyarak ürettiği grafik bir farklılığı dile getirir. Bu farklılık sadece yazımda fark edilmesinin yanı sıra telaffuz olarak her ikisi de (difference-differance) aynı şekilde okunur. Derrida'nın oluşturduğu bu grafik farklılık, temelde belli amaçlara hizmet eder. Bunlardan en önemlisi, geleneksel Batı felsefe anlayışının söz ve yazı arasında keskin bir ayırım yapmasına dayanır. Nitekim geleneksel felsefe "söz"ü yazı karşısında imtiyazlı bir konuma getirmiş, yazıyı sözün ikinci dereceden bir kaydı, sözün güvenilir, yazının ise güvenilmez olduğuna dönük bir inancı benimsemiştir. Derrida ise, söz ile yazı arasındaki bu ayırımın temelsizliğine vurgu yapmak için her iki kelime (difference-differance) arasında telaffuzda işitilemeyen, ancak yazıda görülebilen bir farklılık yaratmıştır. Kendi deyimiyle bu farklılık "yazılmakta ya da okunmakta, ama işitilmemektedir (Derrida, 1999: 50)".

Differance'ın ilk açılımı aynı zamanda kavramın kökeni olan "differer" fiilinden türemektedir. Erteleme ya da sonraya bırakma anlamına gelen "differer", aynı zamanda "differance"ın ilk özelliğine işaret eder. "Erteleme" gösterge sisteminde anlamın, bilginin ya da hakikatin bilgisine hiçbir zaman ulaşamayacağımıza, onu mevcut biçimiyle hiçbir zaman elde edemeyeceğimize vurgu yapar. Derrida, ertelemeğin göstergenin doğasından kaynaklanan bir durum olduğunu dile getirir ve şunları söyler:

"İm şimdi burada olanı yokluğunda sunar. Onun yerini alır. Şeyi ele alabileceğimiz, onu gösterebileceğimiz ölçüde ona buradaki, burada-olan deriz, ne zaman ki buradaki kendini sunmaz, imleme yoluna başvururuz, imi işin içine karıştırırız. İşaret alır, işaret veririz, işaret ederiz. Öyleyse işaret ya da im ayrı(m) konmuş (differe) buradadır, ertelenmiş şimdi, yerinden ayrılmış burasıdır. İster sözlü ya da yazılı im olsun, ister seçimle ve politik temsille ilgili olsun imlerin dolaşımı şeyin kendisiyle karşılaşabileceğimiz, onu ele geçirebileceğimiz, tüketebileceğimiz, ya da harçayabileceğimiz, görebileceğimiz, burada görülebileceğimiz anı erteler (1999: 52)".

Derrida'ya (1999: 52) göre bu durum, buradallığın ya da onun yalın simetrik karşıtı olan burada-yokluk ya da eksikliğin zamansal bir izdüşümüdür, yani "ertelenmiş şimdi"dir. Ertelenmiş şimdi, gösteren ile onun göndergesi arasındaki zamansal ayrıma vurgu yapar. Nitekim gösterge her koşulda nitelediği şeyden sonra geldiği için nitelediği şeyin kendisi ile onu niteleyen gösterge arasında zamansal bir fark ve ayrışma söz konusudur. Bu durum karşımıza iki farklı zaman boyutunu verecek ve her iki zamansal boyut da birbirine özdeş olmayacaktır. Bu durum ise bilgiye ilişkin tek belirlenebilir bir an olarak "şimdi"nin olanaksızlığını ortaya çıkaracaktır (Derrida, 2010: 32).

"Erteleme", Derrida'ya göre gösterge sisteminde kavramların ve sözcüklerin anlamı tamamlayacak aşkın bir gösterilenin olmayışından kaynaklanmaktadır. Aşkın gösterilenin olmaması, gösterenin sürekli olarak başka gösterenlere, onları ise diğer başka gösterenlere sürükleyen ve anlamın asla tamamlanamadığı döngüsel bir süreçtir. Örneğin, bir kavramın anlamı için sözlüğe bakıldığında, sözlük bakan kişiyi sürekli olarak başka kavramlara, başka kavramlar ise diğer başka kavramlara yönlendirir ve bu süreç sonsuza dek sürer. Benzer olarak gösterge de kendine ilişkin bilgiyi oluşturmak için daima başka gösterenleri işaret edeceği ve zorunlu kılacağı için "kendi içinde asla tamamlanamayacak" (Derrida, 2014: 32) hakikate ilişkin bir mevcudiyete asla ulaşamayacaktır. Dolayısıyla bir sözcüğün anlamı, sistem içindeki diğer sözcüklerle olan ilişkilerin meydana getirdiği şebeke tarafından belirlenmekte, anlamlandırma dildeki bu fark ve ayırım noktasında meydana gelmektedir. "Anlamlandırma sürecinde, anlamı belirleyen şey göstergeler arasındaki farklılıklar olduğundan ve her gösterilen de bir başka şeyin göstereni olduğundan" sabit kalıcı bir anlam düşüncesinden söz edilemeyecektir (Cevizci, 2009: 1285).

Derrida'ya göre hem gösterenin hem de gösterilenin, ayırmadan önce ve ayırımın dışında hiçbir mevcudiyeti bulunmaz. Anlam, göstergeler arasındaki bu ayrımların bir işlevinin bir sonucudur. İster gösteren düzeyinde olsun ister gösterilen düzeyinde olsun, her öge, kendileri ile karşıtlık bağıntısı içinde olduğu diğer öğelerin, yani ötekinin izleri tarafından belirlenir. İz, Derrida terminolojisinde bir simulakrum olarak mevcudiyetin hayaletidir. Gösterenin yapısı bir iz yapısı olduğu için "anlamlandırma ediminde iz'in ötesine geçemeyiz, yani ötekinin eksiksiz varlığını asla bulamayız (Aktuğ, 2008: 224)". Dolayısıyla "gösteren"

kendisini göndergeden, "doğal" olandan ve temsili yapıdan tamamen koparıp ayırarak iş görür. Bu durumda ancak kendi kendisini temsil eder ve bunun ötesine geçemez. Çünkü temsil edilen gerçeklik ya da referansın mevcudiyeti zamansal ayrışma nedeniyle ortadan kalkmıştır, artık yoktur. Bu durumda "gösterge" artık bir temsil ya da tasarım değil, sınırsızca çoğalan ve çoğaltılabilen bir taklit haline dönüşür (Aktuğ, 2008: 237).

Bu noktada anlamlama, bir göstereni bir gösterilene basitçe bağlamak şeklinde dolaysız bir edimi ya da gösteren ve gösterilen arasında kurulan bir ilişkiyi belirtmez artık; ayrımsal izlerin dolayımına yerleşerek anlam üretme'yi, yani "differance"ı ifade eder (Aktuğ, 2008: 224). Bu noktada anlam, bilgi ya da hakikat, salt gösteren gösterilen arasındaki kapalı ilişkinin birliği olarak sunulan bir şey olmaktan çıkar. Bu daha çok dille söz arasındaki değiş tokuşa dayalı, "genel olarak kavramsal süreç ve dizgenin olanağı" (Derrida, 1999: 53) haline gelir. Bu olanak sürekli ve sınırsızca anlam üretmenin önünü açar, çünkü hiçbir gösterge kendisi dışında hiçbir gerçekliğe vurgu yapmaz ve anlam artık gerçekliği referans almaz.

Derrida belli bir köken ve mevcudiyete dayanmayan gösterenlerin birbiri arasındaki bu ilişkilerin açığa çıkardığı tüm anlam çeşitliliğini ya da anlamsal sapmaları bir oyun, yani "differance" olarak tanımlar. Dolayısıyla differance, zamansal erteleme ile uzamsal ayrımların ürettiği, sürekli erteleme halinin ortaya çıkardığı bir durumdur. Differance'da anlam, sabit kesinliklerden (özdeşliklerden) ziyade, sürekli ve sonsuza dek süren bir ayırım ve erteleme hareketine dayanır. Bu hareket içerisinde anlam, ayrımsal izlerin sonsuz ve rastlantısal akışıyla karakterize olur (Aktuğ, 2008: 227).

## 2.2. Differance ve Eklenti

Derrida (1994: 54) differance'ın ve "empirik olarak onun doğrultusunda oluşacağı bir öznesi, ajanı, yazar ve ustası yoktur" der. Dolayısıyla differance'ın ortaya çıktığı temel zemin, önceden belirlenmiş ve iletilmek istenen bir anlamın alımlayıcısı tarafından geçersizliğini tanımlar. Çünkü göstergenin dizgesel mantık biçimi dışında belli bir anlama kavuşan differance, "bir ögenin geçmiş veya gelecekte bir izler ekonomisi içinde, bir başka ögeye gönderme yapmadan iş görmemesini ve bir şey bildirmemesini, 'anlam' (sens) almamasını veya iletmemesini talep eder (Derrida, 1994: 55)". Çünkü differance'da anlam, göstergelerin çizgisel akışı içerisinde ayrılıp dağılan, bütünlüğün sağlanamadığı bir akışa tabi kılınmıştır. Bu akışta "gösteren" temsil ettiği şeyden, nesnesinden, öznesinden kendini ayırarak, kendisi dışında farklı bağlamlara sürüklenerek sürekli ve sonsuz anlam üretimine dönüşür. Bu açıdan "gösteren" anlamsal bir kesinliğe sahip değildir. Kendisi dışında bir anlam fazlalığını, anlam taşmasını da beraberinde getirir. Differance'ın bu yönü Derrida'nın "eklenti" (supplement) olarak kavramsallaştırdığı yapıya ilişkin bir sürekliliği kapsar.

"Eklenti", kökenden uzaklaşma ya da kökensel öteleme olarak differance'ın potansiyelinin bir zincir halkası olarak iş görür. Derrida'nın yalın dışsallık ya da saf yokluk olarak nitelendirdiği eklenti, gösterenler arası zincirde bir şeyin yerine devreye giren, bir boşluğu dolduran, fazladan bir şey, yalnızca yer tutmak için bir ek, bir ilavedir. Derrida (2014-a: 220)'nın deyimiyile eklenti "bir şeyin yerine devreye girer ya da sokulur"; eğer bir şeyi tümüyorsa, bu anlamın tamamlanmasına dönük değil, sadece bir boşluğu doldurma

şeklinde. Bir şeyi temsil ediyor ve imge oluyorsa, bir mevcudiyetin daha önceki namevcudiyeti sayesinde. Bu yönüyle eklenti, sürekli olarak, olmayan bir mevcudiyeti yakalama çabasıdır.

Derrida, mevcudiyet olarak hakikatin yok olması, mevcudiyetin ve mevcut kökeninin hiçbir zaman yakalanamaması anlamına geldiğini söyler. Bu durum, gösterge sisteminde bir eksiklik, bir yokluk olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda eklenti bu eksikliği giderme, tamamlama hareketini başlatan bir zemin işlevi görür. Bu zeminde “hiçbir eksikliği olmayanın eksikliği, bir yerine geçme itilimi meydana getirir; artık mevcut olan her şey onun yerine geçmeye gayret eder ve tüm farklılıklar sistemi bu namevcut kökenin bir etkisi olarak (Derrida, 2014-b: 11)” iş görür. Derrida (2014-b: 125)’nin deyişiyle “dolu bir birliğin yokluğunda bir başka birlik onun eksikliğini” tamamlamaya çalışır. Bu uğraşta “var olanın mevcudiyeti o hareketin içinde kaybolur, dağılır, çeşitli taklit edicilerle, ikonlar, fantazmalar, aldatmacalar vs. ile çoğullaşır (Derrida, 2014-b: 126)”. Bu yönüyle “eklenti”de, hem kendi hem de öteki anlamına gelen ayrımsal kopukluk söz konudur; hem kendi’nin ekonomisine kayıtlıdır hem de başka olanın aşırılığına açıktır (Derrida, 2006: 60).

### 2.3. Differance ve Oyun

Derrida’nın differance kavramına yüklediği oyunsal boyut, dilin içerdiği gösterge sisteminin dışardan eleştirel bir bakışla değil, kendi olanakları çerçevesinde içten bozmaya dönük bir strateji içerir. Bu strateji temel olarak dili mevcudiyet metafiziğinden ve Saussure’ün göstergebilimsel yaklaşımlarından kurtarma, bağımsızlaştırma girişimi olarak görülebilir. Nitekim Derrida (1994: 48) bu girişimini dili metafizik yapıdan kurtarmanın zorunlu biçimi olarak görür ve şunları söyler:

“Bu ayırım (farklılık) ilkesi, sadece tek bir tözü (substance) -burada zamansal (temporelle) denen sesçil (phonique) töz, bir başkasını, mesela uzamsal (spatiale) denen grafik tözü- dışlayarak, ayrıcalıklı kılmaya bizi zorlamıyor, fakat her anlatım (signification) sürecini ayırımların formel bir oyunu gibi ele almaya da bizi zorluyor. Yani izlerin (traces) oyunu.”

Derrida (1999: 53) differance kavramını “dilinde, sözün içinde ve dille söz arasındaki değiş tokuşta” ayırımlarla oynamak diye tanımlar. Bu tanım çerçevesinde differance dildeki “ayırımları, ayırımın bu etkilerini dilde düz etkinlik olmayan yoldan ‘üreten’ oyunun devinimidir (Derrida, 1999: 53)”. Tam olarak mevcudiyet ile yokluk zemininde inşa olan bu oyun, hiçbir metafizik ya da ontoloji kavramı içselleştirmez ve tüm bunları dışladığında etkinlik kazanır (Derrida, 2014-a: 372). Gösterge düzeyinde aşkın bir gösterilenin olmaması oyunu başlatan ve oyunun oyun olmasını sağlayan şeydir. Aşkın gösterilenin yokluğu oyunu bir gösterenden diğer gösterene sürükleyen sonsuza giden bir akış, Derrida (2014-b: 45)’nin deyişiyle “oyuna izin veren belirsizliğin salınımıdır”.

Derrida’ya (1994: 51) göre “differance” oyunu hem etken hem de edilgen bir üretimdir, “terimlerin ‘doluluğu’ sözünün hiçbir anlama gelemeyeceği ve iş göremeyeceği aralıklardır”. Bu oyunda baştanbaşa ayırımlar (farklılıklar) ve izlerin izlerinden başka hiçbir şey yoktur. “Bir ögenin geçmiş veya gelecekte bir izler ekonomisi içinde, bir başka ögeye gönderme yapmadan iş görmemesini ve bir şey bildirmemesini, "anlam" (sens)



almamasını veya iletmemesini talep" eder (Derrida, 1994: 55). Anlam, sabit ve kesinliklerden uzak olarak gösterenlerin birbiri aralarında yer değiştirmelerin, gösterenleri başka gösterenlerin yerine ve bunları da yine başkalarının yerine koyma şekliyle üretilen bir sürece dönüşür. Bu açıdan "differance"da anlam hiçbir biçimde belli bir merkeze veya yapıya referansla sabitlenemez, hakikat iddiasında olan tüm yaklaşımlar eksik veya yorum olarak kalmaya mahkûm olur (Küçükalp, 2008: 260).

Dolayısıyla Derrida'nın "differance" bağlamında ileri sürdüğü oyunsal boyut hakikat içermeyen ve kökeni olmayan bir göstergeler dünyasının kabulünü öngörür. Bu açıdan anlamın özgür oyunu olarak nitelenebilecek differance, kesinlik taşımayan her türlü belirlenimsizlikleri öznenin yorumlama sürecine ve şekline bırakır. Dil dizgesinin anlam dayatma baskısını işlevsizleştirerek, etkin ve özgür yorumlamanın sınırlarını genişletmeye çalışır. Böylece anlam, belli bir kesinlikten ve sabitlikten ziyade kişiye göre değişen bir yorum niteliği kazanır. Bu bağlamda anlam, sabit kalmaz veya karara bağlanamaz, yorumlar çoğulluğuna dönüşerek parçalanır ve hiçbir yorum nihai yorum olma iddiasında bulunamaz (Aktuğ, 2008: 234-5).

### 3. Differance ve Postmodern Sanat

#### 3.1. Differance Oyunu ve Postmodern Sanat

Differance'ın postmodern sanatla ilişkisi, differance'ın açılımına olanak sağlayan tüm kavramsal içeriklerin sanatsal planda uygulanmasıyla işlerlik kazanır. Bu uygulama postmodern sanatçıların yapıt üretme sürecinde başvurdukları ve dinamik bir model olarak benimsedikleri differance'ın oyunsal boyutunu içerir. Bu model aynı zamanda postmodern sanatçıların geçmiş sanat geleneklerine, özellikle de modern sanat anlayışlarına dönük eleştirel yöntemlerinin önemli bir ayağını oluşturur. Temel olarak Derrida'nın differance'ın oyunsal yönünü kullanarak göstergenin yapısal ilişkilerini bozma stratejisine benzeyen bu yöntemi, modernizmin bütünlük mitolojisine karşı bir saldırı biçimi olarak görmek mümkündür. Bu açıdan postmodern sanatın modern sanata ilişkin eleştirel boyutu, dışardan bir bakışla değil, differance aracılığı ile içerden bozmaya ve çöktürmeye dönük bir yöntem izler.

Bu yönüyle modernist estetiğe bir "karşı anlatı" niteliği kazanan postmodern sanat, bu amaçla bir üretim stratejisi belirleyerek geçmiş dönemlerin sanat eserlerini eleştirilerinin bir parçası haline getirmiştir. Kendinden önceki sanat biçimlerinin anlamını kaybedecek ölçüde taklit edilmesine ve çoğaltılmasına dayanan bu eleştirel yöntem, taklit edilen eserin ya da imgenin kökensel, anlamsal ilişkilerinin askıya alınmasıyla, içlerinin boşaltılmasıyla ve yeniden üretilmesiyle karakterize olur.

Robert Rauschenberg'in örneksel niteliğindeki yapıtları, differance ile resim sanatının yakınlaşmasını tüm boyutlarıyla ön plana çıkarır ve görülmesini sağlar. Özgün amaçlarla ilgilenmeksizin kitle iletişim araçlarından ve sanattaki geçmiş stillerden parçalar alarak resimlerini oluşturan Rauschenberg, tutarlılığa dönük tüm varsayımları ortadan kaldırarak sanatsal tavrını belirler (Fineberg, 2014: 353). Bu tavır, resimlerine belli bir üslup bütünlüğü içermeyen heterojen kompozisyonlar olarak yansır. Bir kanaldan diğerine sıçrayan ve bir televizyon ekranını anımsatan bu resimler, anlamsal olarak birbiri ile

ilişkisiz, bağdaşmaz görüntülerin aynı düzlemde yer almasıyla biçimlenir. Örneğin 1964 tarihli "Havayolu" (Görsel 1) adlı resmi Rubens'ten alıntılanmış Venüs figüründen ABD Başkanı Kennedy'e, bilimsel fotoğraflardan gökdelen inşaatı görüntülerine değin birçok görüntüyü barındırır. Karmaşık bir düzen halinde üst üste, yan yana tekrarlanan bu görüntüler, belli anlamlara gönderme yaparlar ama sistematik bir ikonografi oluşturmazlar. Çalışmalarındaki her bir görüntünün olası çağrışımlarının çokluğu, izleyicinin tek tek unsurları aynı anda ve çok farklı şekillerde okumasına olanak tanır (Fineberg, 2014: 168).



**Görsel 1.** Robert Rauschenberg, Havayolu, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya ve İpek Baskı, 548.6x487.7 cm.

Rauschenberg'in resminde olduğu gibi differance'ın oyunsal yönü, postmodern yapıtlarda işlevinden, kökeninden bağımsızlaştırılmış imgelerin birbiri arasında anlamsal bağ kurulmayacak şekilde birbirine eklemesiyle biçim diline kavuşur. Geçmiş sanat gelenekleriyle taban tabana zıt özellikler taşıyan bu üretim şekli, postmodern sanat açısından estetik bir yöntem değil, estetiğin kesin ve değişmez ilkelerine dönük eleştirilerinin özgün bir modelidir. Bu modelde her eylemsel süreç bütünlük, tutarlılık ve özgünlüğü temel alan geleneksel sanatın tam tersi yönde ilerler. Bunun nedeni Derrida'ya göre (2014-b: 112-13) oyunun bir öze sahip olmamasından kaynaklanır. Bu yüzden (Rauschenberg'in resminde olduğu gibi) benzere, kopyaya, taklide, aldatmacaya imkân tanıyan masum, zararsız ve eğlenceli kategorisine girer.

Derrida'ya (2014-a:454) göre sonsuza dek süren bu oyunda "göndermeler göndermelere gönderme yapar". Bu anlamda kullanılabilen tüm sınırları siler, "dolambaçlarıyla kendinden koparılmış, kendinden saptırılmış ve ötelemeyle parçalanmış olduğundan, kendinde dışarıyı çoğaltır (Derrida, 2014-a: 465)".

Postmodern yapıtlara parçalanma, süreksizlik, çok katmanlılık halinde yansıyan bu özellikler, Nam June Paik'in yığılı ya da dağınık televizyon ekranlarıyla ürettiği eserlerinde belirginlik kazanır. Farklılık yoluyla kurulan bir ilişki tarzını yansıtan bu eserler, tıpkı Rauschenberg'de olduğu gibi özdeş olmamayı, ayırdedilebilir olmayı, çatışmaları ön plana çıkarır. Paik'in yaşadığı dönemin televizyon formatlarıyla dilin yapısını etkili bir şekilde ayırıştırarak görsel-işitsel-pastiş gibi üç ana unsurunu bir araya getirdiği "Global Groove" adlı video enstalasyon çalışması (Görsel 2), bu özellikler bağlamında değerlendirilebilecek en iyi yapıtlarından biridir. Bu çalışmada rock müzik danslarından, Japon reklamlarına, John Cage, Merce Cunningham ve Allen Ginsberg'ün performanslarından, geleneksel Kore danslarına, Başkan Nixon'ın bozulmuş görüntülerinden, Moorman'ın TV çelloyu çalarken ki görüntülerine değin tüm görüntüleri karışık bir düzen içerisinde ekrana yansıtır ve tekrar tekrar gösterilir (URL 1).



**Görsel 2.** Nam June Paik, Global Groove, 1973, Video Enstalasyon.

Sürekli olarak çeşitli ekranlarda senkronize olmayan anlara geri dönen ve birbirini izleyen bu imge dizileri, kendi içinde organik bir anlamı varmış gibi, izleyicinin dikkatini sürekli akan bağlantısız imgeler üzerinde yoğunlaştırır (Jameson, 2011: 73). Hâlbuki belli bir anlama gönderme yapmayan bu görüntü parçacıkları aralarında yalnızca dışsal ayrılıklar bulunan bir dizi öge halinde dağılıp, rastlantısal olarak bir araya gelir (Jameson,1994: 90). Postmodern yapıtlarda belirgin şekilde ön plana çıkan bu bağlantısızlaştırma ve fark estetiği, birçok sanat eleştirmenine göre bütünlüğü esas alan modern tavrın kökenlerine eleştirel bir boyut taşır. Bu eleştirel yaklaşım, postmodern yapıtlarda eski sanat eserleri gibi birleştirme yoluyla değil farklılaştırma yoluyla yorumlanan bir “metin” olarak ortaya çıkar (Jameson,1994: 90).

“Metin”, Derrida’ya göre (2014-b: 51) farklardan ve farkların farklılıklarından meydana gelen, başlangıç ile bitişi arasında belli bir sınırı olmayan heterojen bir yapıdır. O da differance gibi kendini artık bulunuş/bulunmayış karşıtlığından itibaren düşündürmeye izin vermeyen sentez ve göndermeleri varsayan ayrımların oyunudur (Derrida, 1994: 51). Bu açıdan “metin”, Derrida’ya göre (2010: 18) sadece yazınsal ya da kitaplar değil, kendi içinde olanaklı tüm göndermeleri barındıran, ima eden bütün yapıtlardır (gerçek, kurgusal, tarihsel, kültürel, imgesel, sanatsal vb).

Derrida’ya göre (2006: 8) bir metinde “yalnızca sürekli ertelenen anlam dizileri vardır”. Bu yüzden metin “kendi okunamazlığından başka hiçbir şey sunmaz (2010: 49)”, “hiçbir şey kastetmez, hiçbir şeye niyet etmez (2006: 23)”. Her terim başka terimlerin izleri ile belirlenmesi gibi “metin” de “başka metinlere göndermelerden oluşan” bir ağ kurarak genişler. Bu genişlemede anlam “kendini kendinin dışında taşır” ve “metin” “bütün içerdikleri ile düşünüldüğü zaman tek anlamlı (univoque) ‘dışlaştırım’ anlayışıyla bağdaşmaz” (Derrida, 1994: 65). Bu açıdan bir metinde anlam asla sabitlenemez, anlam, imlem çabası devamlı ertelenerek ‘gelecek’ halinde ve ötekiliğe açık olarak kalır (Derrida, 2010: 21).

Metin kavramı postmodern sanatın oyunsal doğasını kendinde toplayan temel bir zemin işlevi görür. Bu zemin üzerinden oluşturulan yapıtlar bütünsellikten uzak, farkların, başlıkların heterojen dizilimiyle biçimlenir. Kendinden başka tüm anlamsal göndermelere olanak tanıyan bu türden yapıtlar tıpkı metin kavramında olduğu gibi sabit bir anlama direnen, çelişki ve belirsizlikler taşır.

Postmodern resmin metinsel yüzeyi, harfleri bitişik bir düzenle bir araya getirerek oluşturduğu çalışmalarla ön plana çıkan Mel Bochner’de görülür. “Kesinlikle Doğru” (Görsel 3) adlı yapıtında olduğu gibi, herhangi bütünsel bir anlama vurgu yapmayan, tamamen rastlantısal olarak bir araya getirilmiş harfler ve sözcüklerle oluşturduğu yapıtları, temsil ile anlamın algı biçimleri üzerindeki farklılığın keşfedilmesine olanak tanır. Bu yapıtlar temelde göstergebilim olanakları çerçevesinde yazı ile zihinsel süreç arasındaki ilişkileri sorgular. Aynı zamanda görsel algının her bireydeki yansımalarının farklılığına işaret ederek görülen ile bilinen arasındaki sınırların, temsil ile anlamın algı biçimleri üzerindeki değişkenlerin keşfedilmesine olanak tanır.



**Görsel 3.** Mel Bochner, Kesinlikle Doğru, 2018, Kâğıt Üzerine Mono Baskı ve Yağlıboya, 160x82.6 cm.

Metinselliğin bir diğer boyutu Rauschenberg ve Paik ile aynı söylem bağı içerisinde yapıtlarını üreten Jasper Johns'da görülür. Johns, Bochner'in çalışmalarında olduğu gibi, göstergenin keyfiliğini çözüme noktasına kadar götürmüş, "göstereni (harfler, numaralar vb.) gösterilenin ağırlığından kurtararak yazınsallaştığı noktaya kadar (Foster, 2009: 111)" iletmiştir. Bu açıdan onun çalışmaları da tıpkı diğer sanatçılarda olduğu gibi ikonografik bir okumayı desteklemez, yapıtlarındaki öğeler arası bağlantılar herhangi bir anlama vurgu yapmaz, bu ilişkiler daha çok birbirinden ayrıştırılarak oyunsal bir yöntemle, rastlantısal olarak düzenlenir. Bu oyunsal yöntem Johns'a sanat objesinin karmaşık semiyotiğini vurgulamaya dönük her tür yöntem ve malzemeyi kullanma serbestliği verir (Fineberg, 2014: 194). Örneğin, 1964 tarihli "Neye Göre" adlı resmi (Görsel 4) tüm bu özellikleri üzerinde barındıran tipik bir eserdir. Bu çalışmada Marcel Duchamp'ın silueti bulunan bir tuvali, arka yüzü denk gelecek şekilde tuvale iliştiiren Johns bunun üzerine "Neye Göre" başlığını yazıp imzasını atmıştır. Bunun dışında çeşitli gazete parçalarını ve dikey olarak kesilmiş gerçek bir sandalyeyi tuvaline yapıştırarak resme dâhil etmiştir. Tüm bu nesnelerin dışında çeşitli renk isimlerini içeren yazılar, savruk fırça vuruşları, renkli daireler, boya akıntıları gibi birçok unsur resimde karmaşık bir düzenlemeyle verilmiştir. Tüm bu karmaşık düzenleme Johns'a göre estetik bir amaçtan ziyade resmin çevresinde olup bitene göre değişen bir oyundur ve kendi deyimiyle amaç bu "oyunu gözlemlemek için"dir (Fineberg, 2014: 205).



**Görsel 4.** Jasper Johns, Neye Göre, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2.24x4.88 cm.

Johns'un resminde olduğu difference'ın oyunca boyutu tuval yüzeyinde yer alan imgelerin birbiriyle olan ilişkilerini bağımsız birimlere indirgerken, bu durum anlamın sürekli ertelenmesine, başka birimlere göndermelerden oluşan dokusal bir ağ kurarak genişlemesine neden olur. Derrida, metnin yapı kategorileri ya da geleneksel eleştirel yaklaşım kategorileri içine kolayca sokulamayan bu türden genişleme ve yayılmayı difference'ın önemli bir boyutu olarak değerlendirir ve buna "saçılma" (dissemination) adını verir (Eagleton, 2014: 145).

Difference'ın bir zincir halkası olan "saçılma", bir metnin sabit bir anlamı olamayacağı, her bakışta ya da her okumada sürekli parçalanıp yeni kombinasyonlar kurmasına ilişkin bir boyutu ön plana çıkarır. Bu boyut, herhangi bir köken ya da bütünlük içermeyen gösterenlerin sürekli dağılırarak, her seferinde farklı anlamların oluşmasını sağlayan, yeniden birleşmeleri ifade eder. Nitekim Derrida terminolojisinde her okuma eylemi bir yazmadır; her okur okuduğu metne dâhil olur, onu yeniden üretir, "metne kendi ipliğini katmadan onu bir anlamda dokumadan okuyamaz. Bu yüzden bir metnin tek bir anlamı olamaz; her iplikle, her okurla anlam da çoğullaşır (Derrida, 2014-b: 11)".

Saçılmanın resimsel planda yansıması bu konuda incelikli örnekler veren David Salle'in yapıtlarında ön plana çıkar (Görsel 5). Salle, popüler kültürden, çizgi film görsellerinden, reklamlardan, grafitiden ve sanat tarihinden yararlandığı birbirine zıt tüm görsel unsurları resimlerinde eşzamanlı olarak kullanır. Çeşitli kültür katmanlarını temsil eden bu görüntüler montaj ya da üst üste bindirme gibi sinematik tekniklerle organize edilir. Resim yüzeyinde dinamik, hatta absürt ilişkiler kuran bu imgeler, yer yer mizahi, hatta ironik bir biçimde şaşırtıcı ve ani geçişlerle biçimlenir (URL 2). Bu açıdan Kuspit Salle'i bir "montaj ustası" olarak nitelendirir. Ona göre Salle, postresim performansının incelikli örneklerini vermiş, bilinçdışının yitirilmiş kültürel tarihini röprodüksiyonundan oluşan mumyalara dönüştürmüştür (Kuspit, 2010: 141).



**Görsel 5.** David Salle, Eski Şişeler, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik, 1995, 343x325 cm.

“Saçılma”, Salle’in resminde olduğu gibi kolaj/montaj estetiğini esas alan bir yöntemle biçim diline kavuşur. Postmodern sanatın önemli bir yönünü oluşturan bu özellik, differance’ın oyunsal doğasından metinselliğe uzanan boyutun sentetik bir tezahürüdür. Bu açıdan kolajda alıntılanan her unsur, söylemin sürekliliğini ya da doğrusallığını kırar ve zorunlu olarak ikili bir okumaya götürür. İlk okuma, alıntı yapılan parçanın kaynaklandığı metinle ilişkisi içerisinde, ikincisi ise parçanın dâhil olduğu yeni ve farklı bir bütünsellik içinde yer aldığı boyutta gerçekleşir. Dolayısıyla ister resimde ister yazıda olsun, estetik bir bütünün heterojenliği izleyiciyi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını ne tek anlamlı ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye teşvik eder. “Gösterimlerin ve anlamların üretimine, ‘metinler’in (kültürel nesnelerin) hem üreticileri hem de tüketicileri katılır (Harvey, 1997: 67-8)”.

Tüm bu özellikleri resimsel planda uygulayan Sigmar Polke, farklı temsil tarzlarını karıştırarak sanatsal tutarlılık fikrini boşa çıkarır. Resimlerini reklamlardan, haber fotoğraflarından, çocuk kitabı illüstrasyonlarından ve 19. yüzyıl gravürlerinden yaptığı alıntılarla oluşturan Polke, diğer postmodern sanatçılarda olduğu gibi farklılığı, çeşitliliği ve parçalanmışlığı resimlerinin kurucu unsuru olarak kullanır (Heartney, 2008: 112). Resimlerinin birçoğu televizyon ekranındaki birbiriyle ilintisiz görüntülerin ardı ardına geçişine benzer bir şekilde, eşzamanlı olarak ve tek planda biçimlenir (Görsel 6). Birbiri üzerine bindirilen görüntülerin oluşturduğu bu karmaşık düzenleme, izleyicide farklı dünyaların yan yana gelmesi gibi bir etki yaratır. Birbiri arasında organik bir bağ

içermeyen bu ilişkisiz görüntülerin yarattığı etki, resimde uygulanan bir ışık düzeni sağlar ve bu da izleyicide zaman-uzam sapsması yaratır (Rose, 1992: 24-5).



**Görsel 6.** Sigmar Polke, İsimsiz, 1979, Kâğıt Üzerine Guvaj, Sprey Boya ve Renkli Kalem, 99.5x69.9 cm.

### 3.2. Eklenti (Supplement) ve Sahiplenme Estetiği (Appropriation)

Polke'un ve diğer postmodern sanatçıların yaygın olarak kullandığı kolaj/montaj estetiği sadece difference'ın kavramsal boyutunu değil aynı zamanda eleştirel boyutunu da ön plana çıkarır. Temelde modernist tavrın kökenlerine dönük bir saldırı şeklinde gelişen bu eleştirel yaklaşım, modern sanat ile postmodern sanat arasındaki ayrılaşmış farklılığı ön plana çıkarır. Nitekim Jameson, postmodern yapıtların farklılık üzerinden inşa edildiğini, bütünlüklü veya organik olmayan, bağlantısız alt-sistemlerle örülmüş heterojen bir yapı sergilediğini söyler. Bu durumun bir sonucu olarak postmodern sanata hâkim olan metinsellik estetiğinin, modernist dönemin yapıtlarında görülen derinlik modellerinin yerini aldığı dile getirir (Jameson, 1994: 90). Benzer olarak Douglas Crimp de postmodern sanatta belirginleşen metinsellik yaklaşımını, modernizm ile postmodern arasındaki estetik kırılmanın ve kopuşun belirtisi olarak görür. Bu ayrışmada modernist resmin "doğal" ve tekdüze yüzeyinin, postmodernist resmin tamamen kültürel, metinsel alanı tarafından yer değiştirdiğini söyler (Foster, 1987: 13).

Postmodern sanatın karakteristiğini oluşturan bu değişim gerek sanatçıların yapıt üretme sürecinde oluşturdukları anlam katmanlarını, gerekse yapıtların stilistik özelliklerini belirler. Tuvall yüzeyinde birbirinden kopuk imgelerin düzensiz ve heterojen akışı olarak



belirginleşen bu model, Derrida'nın "eklenti" (supplement) olarak tanımladığı kavramla oldukça yakın bağlar kurar.

"Eklenti", Derrida'ya göre (2014-a: 249) "temsilin temsilinden doğar" ve doğası gereği bir kopyanın kopyası olarak varlık kazanır. İmgesi üzerinden var-olmayan bir mevcudiyet temin ettiği için dâhil olduğu yapıda hem bir eksikliği giderir hem de bu eksikliği ifşa eder. Bu yüzden "eklenti" dâhil olduğu yapıya dışsaldır, "eklendiği pozitifliğin dışındadır, yerini tutabilmesi için kendisinden başka bir şey olması gereken o şeye yabancısıdır (Derrida, 2014-a: 241)".

Eklentinin tüm bu özellikleri dikkate alındığında postmodern sanatta yaygın olarak kullanılan alıntılama, taklit ya da sahiplenme olarak bilinen temellük (appropriation) pratiği ile belli bir paralellik oluşturduğu söylenebilir. Bu stratejik uygulama bir yandan kolaj/montaj estetiğinin pratik uygulama zemini olarak iş görür diğer yandan sanatçılara geçmiş tarihlerden her türlü sanat eserlerini, fotoğrafı ya da imgeyi dilediği gibi kullanma özgürlüğü verir.



**Görsel 7.** Richard Prince, Okyanus Kulübü, 2008, Tuval Üzerine Mürekkep, Akrilik, Kolaj.

Eklentinin postmodern sanata yansıma biçimi genel olarak temellük edilmiş fotografik görüntülerin birbiriyle ilişkisiz olacak şekilde fotomontajlarını içerir. Bu konunun özgün örneklerini veren Richard Prince temellük ettiği imgeler üzerinden kendi fantezilerini yansıtarak, fotomontaj ya da kolaj yöntemini içeren müdahaleyle biçimlendirerek yapıtlarını oluşturur. Herhangi estetik amaç gütmeksizin resimlerini kurgulayan sanatçı, çeşitli buluntu görüntüleri manipüle eder, kişisel anlamlar yükleyerek onların kavramsal

içerikleriyle oynar. Bu yolla görüntülerin kendi kimliği üzerindeki anlamsal otoriteyi geri alır ve bir başkasının yaratıcısı konumuna yükselir (Fineberg, 2014: 392). “The Ocean Club” (Görsel 7) adlı çalışmasında olduğu gibi çeşitli dergi, gazete ya da reklam afişlerinden alıntılardığı görüntüleri çeşitli mekân kurguları eşliğinde vererek, boya ile müdahale ederek imgelerin önceki anlamlarını saydamlaştırır ve onları öncekinden farklı bir boyutta yeniden üretir.

Prince’e yakın bir izlekle çalışmalarını üreten Martha Rosler ise medya dünyasından, tüketim kültüründen, güncel politik olaylara uzanan geniş bir yelpazede çalışmalarını üretir (Görsel 8). Temellük ettikleri görüntüleri parçalara ayırarak, bu parçaları fotomontaj tekniği ile yeni bir anlam oluşturacak şekilde bir araya getirir. Prince’ın çalışmasında olduğu gibi onlara yeni ve öncekinden farklı kişisel anlamlar yükler.



**Görsel 8.** Martha Rosler, Perde Temizliği, 1967, Fotomontaj, 44x60,3 cm.

Prince’ın ve Rosler’in çalışmalarında olduğu gibi “eklenti”nin postmodern sanata yansıma şekli “hakikatin uygunluğundan ya da otoritesinden kaçır: Onu bozmaz, ancak aksine onu kendi oyunu içine kendi işlevlerinden ya da parçalarından biri olarak kaydeder (Derrida, 2010: 17)”. Böylelikle yapıtlardaki imgeler birbirleriyle ne karşıtlık ne de özdeşlik oluşturur. Tüm bunlar basitçe birbirine eklenir. Yapıya dâhil edilen her eklenti yapıtta fazladan bir şey olarak yerini alır. İmgelerin birbiriyle olan ilişkisi kendileriyle ve diğer imgelerle olan ayrımsallık ilişkisine göre belirlenir, bir yazıdaki kelimelerin birbiriyle olan farkları gibi her imge diğerleriyle olan farka göre düzenlenir.

Eklentiselliğin bir başka boyuttaki tezahürü sanat tarihinde ön plana çıkmış, birçok yapıtı temellük eden ve taklitlerini üreten Sherrie Levine'in çalışmalarında belirginleşir. Yeniden üretim ile kopya arasındaki tuhaf bir boşlukta çalışan Levine, başkasının vekili olarak alıntılıdığı her imgeyi kendi arzusuna tabi kılar ve yeniden üretir. Çalışmalarının tamamı modernist estetiğin sabit alt metnini oluşturan özgünlük kavramına yönelir ve bu anlamda eleştirel bir işaret taşır. Teori ve eleştiri, eserindeki üretken mekanizmalar olarak değerlendirilirse temellük onun üretim biçimine dönüşür. Bu açıdan sahiplenmeyi bir araç olarak kullanan Levine için kopya, yapıtlarına yalnızca eklenen bir şey olarak değil, aynı zamanda çalışmanın doğasında olan bir şey olarak ortaya çıkar. Örneğin 1981 tarihli "After Walker Evans" (Görsel 9) adlı fotoğraf serisi bu yaklaşımın tipik bir yansımasıdır. Fotoğraf sanatçısı Walker Evans'ın çalışmalarının asıllarıyla aynı olacak şekilde çekilmiş fotoğraflarından oluşan bu seride Levine çektiği her bir fotoğrafa kendi imzasını atarak sergilemiştir. Bu çalışmalarda sahiplendiği eserlerin içerdiği tüm anlamsal ilişkileri alıp içlerini boşaltan Levine, özgünlük kavramını kendi metniyle değiştirerek, özgünlüğün kendisini de anlamını da kendine mal etmiştir (Rose, 1992: 78).



**Görsel 9.** Sherrie Levine, After Walker Evans: 2, 1981, Fotoğraf, 12.8x9.8 cm.

Levine'nin çalışmasında olduğu gibi temellük pratiğiyle çalışmalarını üreten sanatçılar, bir imgeyi çalışmasına dâhil edecekse bu imgeyi kendisi üretmez, o imgeye el koyar. Bunun nedeni alıntılanan imgenin kültürel olarak belirlenmiş konumunu, ona belirli bir

değer atayan kültürel sistemin boyutlarını ortaya çıkarmaktır (Foster, 1987: 96). Bu nedenle sahiplendikleri imgeleri bir hedefe dair kesin bir fikir olmadan birbirini ardına durmaksızın ekleme ve yığma pratiğini içerir. Bu inşa yönteminde görüntü, sanatçının elinde başka bir şeye dönüşür. Bu dönüşümde anlam, öncül olanın yerini alır ve geçmiş zamanın imgeleri bugünün imgeleri üzerinden yeniden üretilir (Owens, 1980: 69-72).

Temellük pratiği bu açıdan değerlendirildiğinde zamansal-uzamsal bir boyut kazanır ve Derrida'nın eklentinin doğasına ilişkin belirlediği temel formülasyonun kökeni olan difference ile belli bir yakınlık kurar. Nitekim Derrida'ya göre (1999: 55) geçmişten koparılıp bugüne taşınan şey "belirli ve değişmez bir töze dayanmadığı için" sahip olduğu anlamdan kopar ve farklı anlamlar üretmeye başlar. Difference hareketinin başlamasının kesişme noktası olan bu aralıkta zamansal ilişkiler işlevini kaybeder, zamansallık anlam üretimini temel alan bir uzamsallığa dönüşerek boyut değiştirir. Bu değişim Derrida'ya göre daima "şimdi-buradakinden, şimdi-buradalığındakinden yola" çıkar ve "buradalığın her türlü olanaklı biçimiyle" ilişki kurar. Bu durum Derrida'ya göre "geçmiş ve geleceğe dönüştürülmüş buradaların çevresiyle ilişkinin kopması", diğer bir deyişle "şimdi-burada olmuş olanın geçmiş-olmasıyla" hiçbir ortaklığının kalmaması demektir (Derrida, 1999: 58).

Dolayısıyla postmodern sanatçıların geçmişten temellük ettiği her türlü biçim difference yapısı içerisinde düşünülürken geçmişin değil şimdiki zamanın bir parçası olarak yeni bir boyut kazanır. Bu açıdan değerlendirildiğinde postmodern sanatta temellük pratiği kopya ile aynı şey olarak algılanmaz, daha çok gösteren ile gösterilenin parçalanmasının özgün tüketim eyleminin tekrarı ve yeni bir anlamın yüklenmesi bağlamında nesnenin özgürlüğüne kavuşması olarak algılanır (Foster, 2009: 126).

## Sonuç

Difference dilsel bir temelden hareket ederek, sabit ve değişmez olarak bilinen her yapının aslen kökeni olmayan, merkezi bir düşünce etrafında şekillenmiş, kendi içerisine kapalı sistemler olduğunu açığa çıkarmaya çalışır. Derrida'nın difference ile öngördüğü şey, belli bir yapıya, merkeze bağlı her tür düşünce biçiminin yapısal sınırlarını yıkmak, akli merkeze alan her türlü düşünce biçiminden uzaklaşarak, farklı ve yeni bir bakış açısı oluşturmaktır. Bu açıdan difference belli bir sistem içerisinde durağan, sınıflandırmacı, bilginin ve anlamın kesinliklerine dönük her türlü düşünce biçimini oyunsal doğasıyla devre dışı bırakır, özgürleştirerek yeni bir düşünsel perspektif yaratır. Geleneksel ve kapsayıcı düşünce kalıpları karşısına çok sesliliği, farklılığı ve bireysel olanı konumlandırarak kültürün, sanatın belli kalıplar içerisinde sıkışmış yapısını özgür kılar ve farklı deneyim olanakları yaratır.

Bu olanağın tipik bir yansıması olan postmodernizm, aklın biçim verici güçlerinde değil, duyuşsal varoluşun dolaysız tepkisinde bulan bir deneyim tarzını yaşama geçirmiştir. Öznenin birlik verici kategorilerinin totalize edici hegemonik yönünün reddine dayanan bu yeni vizyon, bilgi, ahlak, politika, estetik alanlarında öznenin yaşama soktuğu yeni bir tavır ve duruşu işaret eder. Alışıl gelmiş sanatsal, kültürel kalıplara meydan okuyan bu tavır, aynı zamanda öznenin, kendileri aracılığı ile kendisini ve dünyayı kurduğu

öndayanakların terkedilmesi, aklın birlik verici merkez konumundan vazgeçerek yeni bir konum elde etmesini temsil eder (Aktuğ, 2008: 215).

Kültürel ve sanatsal alanda yeni pratiklerin oluşmasına kaynaklık eden bu değişim, postmodern sanatın karakterini oluşturan temel bir zemin işlevi görmüş ve Derrida'nın bakış açısına paralel bir şekilde kendi konumunu belirlemiştir. Derrida'nın differance'ın doğasına yönelik oluşturduğu temel düşünceler, postmodern sanatçılar için bir model işlevi görmüş ve bu model yeni bakış açılarının ve üretim şekillerinin oluşmasına kaynaklık etmiştir.

### Kaynakça

- Aktuğ, T. (2008). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1993). "Yazarın Ölümü", H. Çetinkaya (çev.), *Edebiyat Eleştiri Dergisi*, Güz/4, Yazarlık Kurumu Özel Sayı, Ajans MacMedia, İzmir.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2001). *Metafiziğe Giriş*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Derrida, J. (2014-a). *Gramatoloji*. İ. Birkan (çev.). Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Derrida, J. (2014-b). *Platon'un Eczanesi*. Z. Direk (çev.). 2. Basım, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. Ö. Sözer (çev.), İstanbul: Afa Yayınları.
- Derrida, J. (1999). "Differance". Ö. Sözer (çev.). *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*, Sayı. 10, s. 49-61, İstanbul.
- Derrida, J. (2010). *Edebiyat Edimleri*. M. Erkan, A. Utku, E. Canaslan (çev.). İstanbul: Otonom Yayınları.
- Derrida, J. (2006). *Gün Doğmadan*. K. Sarıalioğlu (çev.). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Derrida, J. (2006). *Önemsizin Arkeolojisi*. A. Utku, M. Erkan (çev.). İstanbul: Otonom Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. Simber A., Göral Erinç Y. (çev.). 1. Basım. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (1987). *The Anti-Aesthetic*. Washington, USA: Bay Press.
- Foster, H. (2009). *Gerçekliğin Geri Dönüşü*. E. Hoşsucu (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. S. Savran (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. Osman A. (çev.). 1. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. Nuri P., Abdülkadir G. (çev.). 1. Basım. Ankara: Nirengi Kitap Yayınları.

- Jameson, F., Lyotard J. F., Habermas J. (1994). *Postmodernizm*. N. Zeka (der.). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. Yasemin T. (çev.). 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Küçükalp, K. (2008). *Batı Metafizizinin Dekonstrüksiyonuna Yönelik İki Yaklaşım: Heidegger ve Derrida*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uludağ Ün. SBS, Felsefe Tarihi ABD, Bursa.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. A. Aksoy (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Owens, C. (1980). "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, The MIT Press, Vol. 13 (Summer, 1980).
- Rose, B. (1992). *Allegories of Modernism*. New York, USA: The Museum of Modern Art.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. B. Vardar (çev.). İstanbul: Multilingual Yayınları.

### İnternet Kaynakçası

- URL 1.** Pera Müzesi (2016) *Video Sanatının Öncü İsmi Nam June Paik*. <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/video-sanatının-oncu-ismi-nam-june-paik/1267>, Erişim Tarihi: 15.02.2021.
- URL 2.** <https://ropac.net/gallery-documents/57/>, Erişim Tarihi: 26.02.2021.

### Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** Robert Rauschenberg, Havayolu, 1964, Tuval üzerine yağlıboya ve ipek baskı, 548.6 x 487.7 cm. <https://www.wikiart.org/en/robert-rauschenberg/skyway-1964>, Erişim Tarihi: 10.02.2021.
- Görsel 2.** Nam June Paik, Global Groove, 1973, video, <http://lossyculture.altervista.org/nam-june-paik-vision/>, Erişim Tarihi: 18.02.2021.
- Görsel 3.** Mel Bochner, Kesinlikle Doğru, 2018, Kâğıt üzerine mono baskı ve yağlıboya, 160x82.6 cm. <https://www.masterworksfineart.com/artists/mel-bochner/monoprint/right-on-2018/id/w-6285>, Erişim Tarihi: 02.03.2021.
- Görsel 4.** Jasper Johns, Neye Göre, 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 2.24x4.88 cm. [http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone2-16-07\\_detail.asp?picnum=14](http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone2-16-07_detail.asp?picnum=14), Erişim Tarihi: 05.03.2021.
- Görsel 5.** David Salle, Eski Şişeler, Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 1995, 343x325 cm. <http://www.davidsallestudio.net/plateC12.085.html>, Erişim Tarihi: 21.03.2021.
- Görsel 6.** Sigmar Polke, İsimli, 1979, Kâğıt üzerine guaj, sprey boya ve renkli kalem, 99.5x69.9 cm. <https://www.phillips.com/detail/sigmar-polke/UK010417/10>, Erişim Tarihi: 03.04.2021.

**Görsel 7.** Richard Prince, Okyanus Kulübü, 2008, Tuval üzerine mürekkep, akrilik, kolaj, <http://www.artnet.com/magazineus/news/corbett/cariou-versus-prince-1-25-12.asp>, Erişim Tarihi: 05.04.2021.

**Görsel 8.** Martha Rosler, Perde Temizliği, 1967, Fotomontaj, 44x60.3 cm. <https://www.moma.org/collection/works/150123>, Erişim Tarihi: 10.04.2021.

**Görsel 9.** Sherrie Levine, After Walker Evans: 2, 1981, Fotoğraf, 12.8x9.8 cm. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267220>, Erişim Tarihi: 21.04.2021.