

JACQUES DERRIDA VE LUDWIG WITTGENSTEIN'İN DİLKURAMLARI BAĞLAMINDA JAUME PLENSA, ESERLERİ VE ARACI DİL ARAYIŞI

Gizem Tatlıcı*

Özet

Dil ile dünya kavrayışı arasındaki bağ, sözselsel ve görsel olmak üzere görünürde farklı olan iki ifade biçimiyle algılanmaktadır. Bu iki ifade biçimi de gerek edebiyatta gerek görsel sanatlarda kullanılan kelimelere dayanmaktadır. Kelimeler sesli olduklarında çoklu yorumlar içerirler. Buna karşılık görsel dilin dili yoktur; yani kelimeler sadece sesli olarak düşünülürse, görsel olarak böyle bir dilden değil, renkler ve biçimler aracılığıyla kendini ortaya koyan ve böyle olunca da sözselsel dil ile görsel dil arasında bağlantı kuran aracı dilden bahsedilebilir. Bu aracı dil, bir dilin en yetkin biçimiyle karşılık bulduğu edebiyatın kullandığı kelime ve harfleri-sembolleri kullanarak görsel dille plastik dil arasında bir bağlantı kurmaya çalışır.

Görsel sanatlarda ortaya konulan eserlerin, aracı dil ile yeniden okunduğu takdirde henüz çözülmemiş birtakım şifreler içerdiği keşfedilecektir. Bu şifreler çözüldüğünde sanatçının anlatmak istediği düşünce, her ne kadar görünürde anlaşılması zor olsa da, aracı dil vasıtasıyla tekrar yorumlandığında yeni ve aslında gizli, bir ifade biçimi kazandığı ortaya çıkacaktır. Başka bir deyişle, görsel sanatlarda soyutlama seviyesi arttıkça anlatımcının dilden uzaklaştığı zannedilen eserlerinin, aracı dil vasıtasıyla yeni bir ifade biçimi kazandığı söylenebilir.

Bu makalede, Jacques Derrida ve Ludwig Wittgenstein'in dile yaklaşımları karşılaştırılarak, bu aracı dilin ortaya çıkarılmasına çalışılacaktır. Ayrıca yapısökümünün sağladığı geniş imkanlar çerçevesinde Wittgensteinci dil anlayışının soyut eserleri yorumlama ve alımlamada daha etkili olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Aracı dilin bir sanat eserini alımlamada ve yorumlamada yeni imkanlar sunması ve aynı zamanda yapısökümcü kuramın aracı dili ortaya çıkarmada en önemli araç olduğu gösterilecektir. Bu iddianın bir uygulaması olarak, günümüz heykel sanatının önemli isimlerinden Jaume Plensa'nın eserleri bu aracı dil vasıtasıyla yeniden yorumlanarak farklı bir yöntemin gerekliliği ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aracı Dil, Dil, Dilbilim, Anlam, Şifre, Harf, Yapısökümü, Derrida, Wittgenstein, Plensa.

JAUME PLENSA, HIS WORKS AND INTERMEDIARY LANGUAGE SEARCH IN THE CONTEXT OF JACQUES DERRIDA AND LUDWIG WITTGENSTEIN'S LANGUAGE THEORIES

Abstract

The link between language and world is conceived by two apparently different ways of expression namely verbal and visual. These ways of expression rely on *words* that are used either in literature

* Işık Üniversitesi, gizematlici@outlook.com

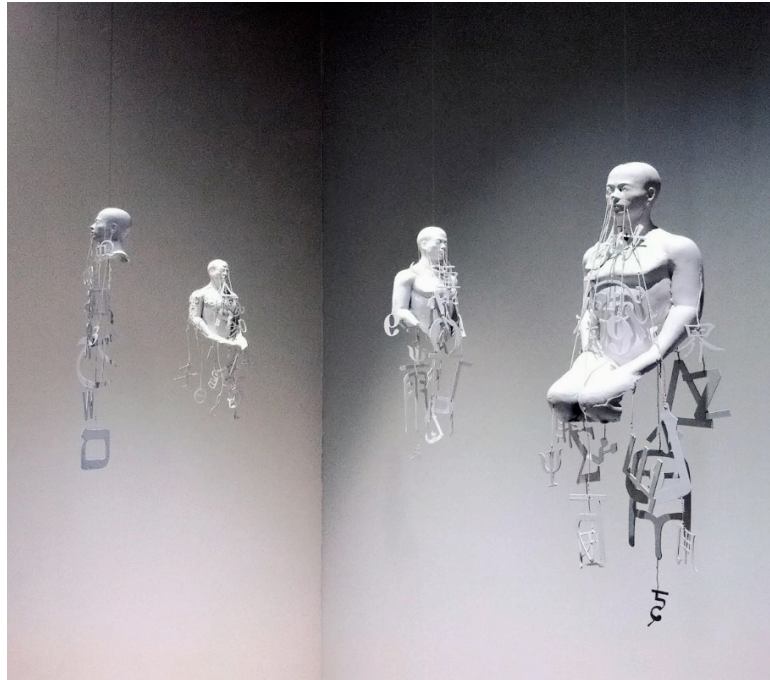
or visual arts. Words have many meanings when said aloud; however, in fact visual language has no *language*. Thus, if words would exist when said aloud, this rule wouldn't apply to visual language. It can be said that there is an *intermediary language* existing through colors and forms, thereby connecting verbal and visual languages. Intermediary language connects visual and plastic languages by using the words and letters-symbols used competently in literature.

If works of visual arts would be read by intermediary language again, it would be discovered that they have some unsolved ciphers. Once these ciphers have been deciphered it will be clear that the main point of artist gains a new secret way of expression if it is opened up by intermediary language while it is apparently close. Therefore, contrary to common misbelief that is the works go away from narrative language when the level of abstraction in visual arts is higher, they gain a new way of expression thanks to intermediary language.

In this article, it will be attempted to explain intermediary language by comparing Jacques Derrida's and Ludwig Wittgenstein's approaches to language. It will be stated that deconstruction enables more options compared to Wittgenstein's view of language and deconstruction is more successful at reading and receiving works. It will be demonstrated that deconstruction theory is the most important element in enlightening intermediary language which creates new ways to read and receive works. As an application of this assertion, the works of Jaume Plensa will be interpreted again by intermediary language.

Key Words: Intermediary language, Language, Linguistics, Meaning, Cipher, Letter, Deconstruction, Derrida, Wittgenstein, Plensa

Giriş



Resim:1- *Lilliput II* (Plensa, 2012). Galerie Lelong, Paris, <http://www.darkbeautymag.com/2013/07/jaume-plensa-lilliput-ii/>.

“Lütfen kendinizi keşfedin. Ruhunuzu, o konuşurken dinlemelisiniz” (Jaume Plensa, 2011).

Yazının bütünlüğünü korumak amacıyla bu bölümde dil hakkında genel bir değerlendirme yapılacaktır. Dil, kısaca, insanı, toplumu ve kültürü tanıtmaya yarayan bir anahtar olarak kavranabilir. İnsanın iç dünyasına, toplumsal bilincin doğasına ve kültürün sosyo-ekonomik yapısına dair bilgilere ancak dil aracılığıyla erişmek mümkündür. Yani dil ile insanın kendi varlık alanı, psikolojisi ve toplumsal yapısı arasında derin bir ilişki mevcuttur. Nitekim Mengüşoğlu'nun, “*bir topluluğun dili, o topluluğun yaptıklarının, ettiklerinin, yarattıklarının, tembelliklerinin bir ifadesidir*” cümlesi bu düşünceyi doğrulamaktadır (Mengüşoğlu, 2013, s.250). Dil bir insanın ve bir toplumun aynasıdır. Gökberk'in aktardığı biçimiyle, Leibniz'e göre de dil, zihnin aynasıdır (Gökberk,1997, s.79). Çünkü dil, zihni, zihindeki düşünceyi aktarır. Dil ne kadar berrak ise zihindeki düşünce de o derece berrak olarak dile gelir. “*Çünkü düşünme denince, genellikle gerekçe öne sürme, öncülde sonuca yürüme, tek tek tasarımları belli bir düzen içinde birbiriyle birleştirme, çıkarımlama, kanıtama, karşılaştırma, belgeleme, tanıtlama ve benzeri şeyler anlaşılır*” (Uygur, 1984, s.13). Düşünmenin bütün bu katmanları dil olmadan gerçekleştirilemez.

Dilin bir düşünme biçimi sunduğu düşünülduğünde, bu düşünme biçiminin aynı zamanda beraberinde bir dünya görüşü de öne sürdüğü unutulmamalıdır. Çünkü dilin, adeta bir sanat eseri gibi, fiziksel bir gerçekliği, psikolojik bir derinliği ve bir de çok katmanlı anlam yönü vardır. Sesler dilin fizik yönü, seslerin algılanmaları, yaşanmaları ruhsal yönü, ruhsal yöne bağlı olarak zaman ve mekanı aşan yön ise dilin anlam yönüdür (Gökberk, 1997, s.68). Dil bireyin dünyayı algılama biçiminin bir uzantısı olup onu anlam düzeyinde ortaya çıkartır. Hatta bir bireyin kullandığı kelimeler ve bu kelimelerin işaret ettiği anlamlar onun ruh durumunu, kişiliğini ve dünya görüşünü açığa vurur. Dil, özne ile nesneyi canlı bir şekilde kaynaştırmak suretiyle öznenin ruh durumlarını yüzeye çıkarmasına imkan vermektedir. Bir dilin dünya görüşü, o dilin dünya yorumu olduğuna göre dünya o dille, o dilde kurulmuş, düzenlenmiş, o dili konuşanların diline bürünmüş bir biçimdedir. Dünya, her dilde farklı tarzlarda dile geldiğine ve kurulduğuna göre her dil de dünyayı kendi tarzınca düzenlediğine göre, genel anlamda dil, dünya kavrayışı olmaktadır (Uygur, 1997, s.86).

Wittgenstein'in Dil Anlayışı

Wittgenstein, 20.yy.'ın önemli filozoflarından biri olarak, dilin mantığının yanlış anlaşılmasından dolayı birçok felsefi problemin söylenemeyeni söylemeye çabalamakla sonuçlandığını ileri sürer. Filozof, erken dönem eseri olan 'Tractatus'da, dilin dünyayla ilişkisine açıklık getirmek için resimlerle kurulan bir benzerlikten yararlanır. Wittgenstein'a göre bir *önerme*, olayların gelebileceği durumu yansıtmak açısından gerçekliğin bir *resmidir*. Bu anlayışa göre bir önermeyi anlamlandırmak dünyada her şeyin nasıl gerçekleştiğini bilmeye yaklaşmak demektir. Olayların önermede yansıtıldığı durum gerçekte de öyle aksettiyse doğru sayılır; aksi halde yanlış olduğu düşünülür. Önermelerin zihinde canlandıramadığı şey, gerçeklikle ortak sahip oldukları ve onların olayların durumunu canlandırabilmelerini sağlayan 'mantık düzeni'dir. Mantık düzeni önermelerle şekillenir ya da sergilenir. Ama temsil edilmez, dile getirilmekten çok gösterilir. Etik ve estetik ile mistik olan şeyler de dile getirilmez ama gösterilir; çünkü bunlar gerçekleri yansıtmakla değil, kişinin dünyanın gerçekleriyle ilişkisiyle ve bu gerçekler karşısındaki tutumuyla ilgilidir. “*Kişinin her şeyi nasıl değerlendirdiğini eylemleri gösterir; sıradan şeylerin anlamı sanat yapıtlarıyla ifade edilir. Yalnızca gösterilebilen şeyleri dile getirme çabası anlamsızlık üretir ya da estetik bakımdan kötü sanatı doğurur*” (Murray, 2012, s.291). Wittgenstein'in, Tractatus'da ifade ettiği gibi, “[d]ilimin sınırları, dünyanın sınırlarıdır” (Wittgenstein, 2002, s.131). Özetle bireyin dış dünyayı anlamlandırma aracı olarak kullandığı dil insan kavrayışının sınırlarını belirleyen en önemli unsurdur.

Tractatus'ta Wittgenstein, kendi zamanına kadar oluşturulan felsefe öğretilerine karşı sert bir tutum almasına rağmen, *Felsefi Soruşturmalar* (2014) adlı kitabında bu fikrini değiştirir. Wittgenstein, felsefenin yukarıda dile getirilen açmazının çözümünü 'dil'de, özel olarak 'gündelik dilde' bulur (Wittgenstein, 2014). Anlamlarıyla birebir ilişki kurulamayan ve çok anlamlı sözcüklerin oluşturduğu gündelik dilde 'bağlam' ayrı bir önem kazanır. Bu yüzden kullanıma bağlı olarak anlam da değişmektedir. Örneğin 'sen' sözcüğü bir sevgi ilgisi içinde başka, bir tehdit ilgisi içinde başka bir anlama sahiptir. Wittgenstein bu olguya 'dil oyunları' adını verir (Murray, s.293, 2012). Dil ile resim arasındaki benzerliğin yerine dil ile oyun arasındaki benzerliği koyan Wittgenstein, bir satranç taşının öneminin oyunun kurallarına ve uygulamalarına göre oynanmasından geldiği gibi, dilin bir sözcüğünün anlamının da, o sözcüğün dili yapılandıran çok sayıda dil oyununu oluşturan kurallara ve uygulamalara göre kullanılmasından geldiğini savunur. Dil oyunu terimi dilin konuşulmasını bir etkinliğin parçası ya da bir yaşam biçimi olarak öne çıkarmayı amaçlar. Wittgenstein dil oyunlarına oldukça sık başvurulduğunu, bir başka deyişle sözcük ve cümle çeşitleri ile bunların çeşitli kullanımlarının ne kadar yaygın olduğunu vurgular. Felsefi sorunlar ve felsefi zihin karışıklığını, basit genellemelere duyulan isteğe, dil oyunlarının farkını görememeye, sözcüklerin nasıl kullanıldığını gözler önüne seren 'bakmak ve görmek' eylemlerini reddetmeye dayandırır. Başka bir deyişle, felsefi sorunlara "*dilimizin işleyişine bakarak ve bunu, dilimizin işleyişini yanlış anlamaya zorlanmamıza rağmen kavramamızı sağlayan bir biçimde yaparak*" çözüm bulunur (Murray, 2012, s.293).

Derrida'nın Dil Anlayışı

Jacques Derrida kültürel ve politik tarih alanlarında oldukça önemli araştırmalara imza atmakla birlikte, özellikle dil alanındaki çalışmalarına ağırlık vermiş ve bu anlamda kurama yön vermiştir. Fenomenoloji, yapısal antropoloji ve yapısal dilbilim kuramlarından yola çıkan düşünür; bu kuramların kapsamlı ve çarpıcı bir eleştirisiyle, ismiyle yakından ilişkilendirilen bir felsefe akımı sayılan '*yapısökümü*'nde, sanat da dahil olmak üzere neredeyse insanlığın bütün girişimlerine uygulanacak kendine özgü bir bakış açısı sunar (Murray,2012, s.11).

Yapısökümü bir dil kuramı olarak ortaya çıkar. Daha doğrusu, yapısalcı düşünürlerin İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'un yapıtlarına dayanarak ileri sürdükleri kuramların bir eleştirisidir. Saussure dilin sistematik yanını vurgulamış ve onu kendi iç kuralları olan, kendi içinde bütünlüğe sahip bir alan gibi ele almıştır. Bu tanımlamaya göre dil bütün sistemlerin işleyişine bir model oluşturur ve yapısalcılığa göre kültürel olguları çözümlemenin temelinde de bu model vardır. Yapısökümü, yapısalcılığın derin yapıların sistemlere anlam kazandırdığına ya da göstergelerin zamanla hiçbir sorun yaratmayacak biçimde, sistemlere anlam ilettiklerine ilişkin anlayışına karşı çıkararak, yapısalcı düşüncelerin çoğunu tepetaklak eder. Derrida'ya göre anlam sürekli bir evrilme ve değişim sürecidir. Gösterge hiçbir zaman tam anlamını veremez çünkü kendi içinde başka bağlamların izini ve kendileri de sonsuza dek uzayıp giden izler taşıyan başka anlamları bünyesinde barındırmaktadır. Bu sebeple dil yapısalcılık kuramının öngördüğü şekilde, belli kurallar dahilinde oluşturulmuş kendi içinde tutarlılık gösteren bir sistem olmanın ötesine geçer ve anlam herhangi bir yapıya indirgenmeksizin sürekli değişen bir özellik taşır.

Derrida'ya göre dil, yapısalcıların düşündüklerinin aksine diyalektik bir nitelik taşımaktadır. Anlam, karşıtlık içinde başka bir anlama gönderme yapmaksızın doğamaz ve anlamın sınırları sürekli yer değiştirir çünkü göstergeler yani gösteren ve gösterilen arasındaki birlik, her zaman başka anlam bağlamlarından geçerler ve başka anlamlar yüklenirler. Bu durum sonsuza kadar devam edebilir. Bağlamdan bağlama değişen göstergeler zincirinde anlam sürekli değişen bir niteliğe sahip olur. Derrida, bağımsız bir gösterilenler alanının olamayacağını ileri sürer ve sonuç olarak Derrida'ya

göre her anlam ancak bir 'izle' başlar. Bundan sonraki süreçte postmodernler ve postyapısalcılar; Derrida'nın bahsetmiş olduğu izin kaynağına inme gayretiyle, yapısalcılığın gösteren ve gösterilen kavramlarıyla bir sistem olarak düşündüğü dili, sürekli evrilmekte olan anlam peşinde birbirinin yerine geçen göstergeler olarak değerlendirdiler. Sonuç itibarıyla, dil sonsuz göstergeler dünyasının oluşturduğu bağlamdan bağlama anlam eksenini değiştiren, belirli bir başlangıç noktası belirlemenin mümkün olmadığı bir olgudur. Anlam uğruna sürekli izler peşinde koşan yapısöküm, eski zamanlarda çok övülen görme gücünü değil körlüğün işlevini önemser. Çünkü anlam adına sadece izleri gören bu anlam takibine bir tür körlük denilebilir. Körlüğün söz konusu olduğu okuma ve anlama sürecinde yapısöküm için, sadece yorumlama söz konusudur. Ayrısız ve yazınsal olmayan hiçbir kaynak ya da temel yoktur. Yorumlama etkinliği başı sonu olmayan bir etkinliktir. Yorumcu her zaman metafizik geleneğinin kavram ve tasarımlarını kullanmak zorunda olacağından dil ve yazının kapalı alanından dışarı çıkmak olanaksızdır. Her şeyin bir yorumlama olduğu ve bir çıkışın olmaması aporianın bir örneğidir (Sarup, 1997, s.88).

Derrida, 'Gramatoloji'nin ilk kısmında J. J. Rousseau'nun "yazı, konuşmanın temsilinden başka bir şey değildir" varsayımından yola çıkar. Batı metafizik tarihi boyunca yazının sözün bir eki olduğu, sözün yazıdan önce geldiği varsayımını ele alarak bu öncelik-sonralık anlayışının 'sözmerkezcilikten' kaynaklandığını dile getirir (Derrida, 2010). Sözmerkeçliğe karşı kuramsal bir savaş açan Derrida, yeniden Saussure'ün düşüncesine döner ve sesin yazıya göre bulunuşa yakın olmasından yola çıkarak sözmerkeçliliğin 'sesmerkeçlikle' yan yana yürüdüğünü tespit eder. "Dilbilim ile grafik işaretler arasındaki ilişkinin doğal bir düzeni" olduğu varsayımının temellerini sarsarak yazıyla kötülük arasında Platon'dan itibaren kurulan ilişkinin altının boş olduğunu sergilemeye çalışır"¹(Özmkas, 2010).

Plensa'nın Sanatı²

İnsanlığın tarih boyunca iletişim maksadıyla oluşturduğu dilleri temsil etmek için kullandığı alfabelerin kültürel ve manevi açıdan olağanüstü bir zenginlikte olduğunun bilincinde olan Jaume Plensa oldukça yaratıcı bir çalışma süreci sonucunda ortaya tamamen kendine has bir dil ortaya çıkartmıştır. Plensa daima 'madde' fikrinin önemi üzerinde durup işleri için, "seçilen malzemeye tekniğe bakmaksızın kararlı bir ifade ve düşüncenin artistik anlatımla bir şekle bürünmesidir" der (Lalani, 2011). İşlerinde demirin yanı sıra, cam, ışık, ses, çelik ve su mermeri gibi pek çok maddenin farklı alışımlarından oluşan oldukça sıra dışı işlere imza atar. Plensa Shakespeare, Oscar Wilde, William Blake, Baudelaire, Goethe, Edgar Allan Poe, ve T.S.Eliot gibi edebiyatın önde gelen isimlerinin özellikle şiirlerinden oldukça etkilenir. Latince, Yunanca, İbranice, Arapça, Hintçe, Japonca, ve Çince gibi her biri ayrı bir topluluğun ve kültürün yansıması olan dilleri çalışmalarında harmanlayarak kendine has bir üslubu olan bir dil oluşturmayı başarır. Bazen bir doktor, bazen bir yazar, bazen de bir müzisyen olma hayaliyle büyümüş olan Plensa heykeltıraşlıkta karar kılar fakat farklı sanat dallarına duyduğu tutkuyu eserlerinde birleştirir. Bu sebeptendir ki sanatçının tüm eserlerinde resim, edebiyat, müzik gibi pek çok farklı sanat dallarının izlerini görmek mümkündür.

Plensa edebiyat ve plastik sanatlar arasında eşine az rastlanan derin bir ilişki kurar. Özellikle kamusal alanda devasa heykel yerleştirmeleriyle tanınan Katalan sanatçı Plensa'nın edebiyatla kurduğu yakın bağ hemen hemen her eserinde gözler önüne serilmektedir. Plensa, sözden maddeye dairesel döngülerle hareket eden ve tekrar şekil değiştiren bir manevi enerji alanı yaratır. Heykeltıraş için

¹ Platon'un İdealar kuramına göre, resim, bir nevi kopyanın da kopyası sayıldığı ve gerçek olandan, idealden uzaklaştırdığı için kötü olarak algılanıyordu.

² Makalenin bu kısmı Plensa ve sanatı üzerine genel bir giriş niteliğinde olup daha detaylı bilgiye José Jiménez, In Jaume Plensa's workshop SPEECH and MATTER ve Emma Crichton-Miller, JaumePlensais Deep in Thought makalelerinden ulaşılabilir.

eser ve söylem arasında birbirinin içine geçmiş ve birbirini sarmalayan şiirsel bir bağ vardır. Sanatçı özellikle yakın geçmişteki eserlerinde insan vücutlarına, kişisel portrelere ve geometrik şekillere daha fazla yer vermesine rağmen bahsi geçen tüm eserlerinde dilin dolaylı ve açık bir şekilde izleri gözlemlenmektedir.



Resim: 2 Jaume Plensa, “Ben, Sen, O” (Plensa, 2006), Yorkshire Heykel Parkı,<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13034363>

Farklı alfabelere ait harflerin birleşimiyle oluşturulmuş insan bedenindeki Elif harfini görünce akla İbn-i Arabi'nin “*Mevcut olan her şeyin hakikat-i asliyesi Allah ilminde bir harf gibidir*” (İğrek, 2011) sözü gelmektedir (Resim 2). Dünyanın tüm harflerini birbirine eklemeyi başarır. Plensa'nın eserlerinde tasvir ettiği bedenlerin manası; sanatçının pek çok farklı kültür ve dilden unsurları birbirine harmanlayarak yeniden oluşturduğu imgelerin kendine has üslubu içerisinde nasıl etkileşimler yarattığı hususu hesaba katılarak anlaşılabilir.

Plensa'nın edebiyata olan düşkünlüğü çocukluğunun kitaplarla dolup taşan bir evde geçmesi ile açıklanabilir, yıllar sonra eserlerine taşıyacağı harfleri, kelimeleri, metinleri hep çocukluk döneminde keşfetmiştir. Sanatçı kendisiyle yapılan bir röportajında yapıtlarıyla olan ilişkisini “*Resim yazıya daha yakın dursa da heykel benim için şiire daha yakın.*” şeklinde aktarmaktadır (İğrek, 2011).



Resim :3 Jaume Plensa, Ogijima'nın Ruhu (Plensa, 2009), Japonya,http://ism.excite.co.jp/art/rid_Original_18918/.

Jaume Plensa'nın kamusal alandaki devasa heykel yerleştirmelerinin güzel bir örneği olarak sayılabilecek Japonya'nın Ogijima kentindeki devasa heykeli, saydam çatısı sayesinde adanın tüm güzelliklerini gözler önüne sermektedir (Resim 3). Çatısı harflerden oluşan bu heykelin ana konsepti güneşin yansması sonucunda harflerin yüzeye düşmesi ve güneş açısı değiştikçe harflerin her seferinde birbirinden farklı gölgeler oluşturmasıdır. Yapının çatısı, dünyanın farklı kültürlerini temsil eden farklı alfabelerden rastgele seçilmiş harflerden oluşur. Bir kültürü temsil eden en önemli simgelerden biri olan Alfabeler; bu kültürlerin bir nevi oto portreleridir ve bu bağlamda dünyanın kültürel çeşitliliğini temsil etmektedirler. Plensa eserinin formunu oluştururken kendi evini, kendi bedeninin etrafında inşa eden deniz kabuğundan ilham almıştır. Özellikle belirtmek gerekir ki sanatçının eserinin isminde yer alan ruh tabirinden yola çıkarak eseri yorumlamada geleneksel dini bir anlam arama çabası içerisinde bir okuma yapılmamalıdır. Değişik alfabelerden oluşan bu çatı, güneşin gün boyunca değişen konumuna göre biçimlenen ve evrilen harflerin zemindeki yansmaları sayesinde, şiirsel bir bulut oluşturur. Zaman dilimi farklılaştıkça açısı değişmekte olan harfler her seferinde başka bir şekilde birbirine eklemlenmekte ve bu sayede bağlamdan bağlama değişen yeni anlamlar kazanmaktadırlar. Edinilen yeni anlamların yeni açılarla birlikte başka bir anlama dönüştüğü de çok rahat bir şekilde ifade edilebilir.



Resim: 4 Jaume Plensa, House of Knowledge (Plensa, 2008), Yorkshire Heykel Parkı,<http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/932934.html>

Plensa'nın kamusal alandaki dev heykel yerleştirmelerinin bir başka örneği de İngiltere Yorkshire'daki Orijinal ismi 'House of Knowledge' olan 2008 tarihli 'Bilgi Evi' adlı çalışmasıdır (Resim 4). İlk etapta sanatçının bu çarpıcı eserine dışarıdan bakıldığında genel formu itibariyle eserin ana hatları geometrik şekilleri hatırlatan harflerden oluşan insan bedenlerinin gözleri kapalı bir şekilde, iç dünyalarına çekilmiş halde, meditasyon yaptığını anımsattığı düşünülebilir; ancak bu içe dönüş aynı zamanda, harfler ve dil aracılığıyla izleyici ile temas sağlamakta ve bu sayede bakan ile bakılan arasından daha derin bir bağ oluşmasına vesile olmaktadır.

Sanatçının eserini oluştururken İbrani, Arap, Rus, Yunan, Çin, Japon, Hint ve Latin alfabelerinden aldığı sembolleri kullanarak meydana getirdiği harflerin birbirine teğet geçtiği bu saydam yapı, adeta bakanın zihninde ikiz bedenlerin arasında rahatça geçebileceği hissi yaratmaktadır. Bu bağlamda

Plensa'nın bu eseri çalışmalarında baştan beri tekrarlanan ikilik, dualite veya çift olma teması bağlamında anlaşılabilir ve böylece de birbirine tezat ve ya eş çoklu anlamlar yarattığı düşünülebilir. Aynı zamanda eserin birbirine eklenen harflerin yarattığı farklı anlamlar sayesinde bakanın kendi derinliklerine yönelmesine, kendi içsel yolculuğuna çıkmasına ve orada yeni anlamlar keşfetmesine ve aramasına da vesile olacak bir tür ayna işlevi gördüğü de söylenebilir. Bununla birlikte, Plensa bir söyleşisinde, kullandığı malzemenin titreşiminden etkilendiğini açıkça belirtmektedir (Lalani, 2011). Burdan yola çıkarak sanatçının eserlerinde kendine has üslubuyla çeşitli materyallerden ürettiği sesi de harmanladığı ve böylece yeni bir dil oluşturmaya çalıştığı rahatlıkla söylenebilir.

Plensa'nın Eserleriyle Dil İlişkisi

Jaume Plensa eserlerinde hiç bir zaman basit, hemen anlaşılabilir dil yerine, her zaman ileriye dönük yönlendirmeler içeren oldukça komplike bir aracı dil ile konuşur. Sanatçı her daim yapıtlarında kişileri ve nesnelere sorgular ve en uzak söylemleri bir araya getirir. En kısıtlayıcı bilinmeyenleri ortaya döker ve böylece onlarla bir ilişki kurma çabası sarf ederken, onlara hakim olmaya çalışmadan varoluşlarının işlenmemiş duygularını tartma şansı verir. Plensa böylece eserlerine bir nevi kısmi bir özgürlük alanı sunarak, farklı anlam kanallarının yeşermesine de izin vermektedir. Bu anlamda kendini eserlerinin sınırları zorlaması bağlamında bir tür yer değiştirme, yoğunlaşma ve büyütme işlevinin ortasında konumlandırır. Bu çerçevede sanatçı, her durma noktasına geldiğinde eserine yeni bir bağlam kazandırabilme kaygısıyla, tüm sınırları esnetme, yepyeni bir yankı oluşturma ve ya başka bir kavramı eserin içinde yeniden harmanlama çabası içerisine girmektedir. Böylece kullandığı dil hayali bir varlığın etkisi gibi uyarıcı bir nitelik kazanır. Bu dil, aslında var olmayan fakat ısrarla bize aksini hissettirebilen imgelerin tekrardan hatırlatılmasına yardımcı olur ve karşılıklı aydınlanmanın verdiği dahili ve harici yakınlaşmayı sağlar.

Birbirine bağlı ve kendi içinde bir düzene sahip olan harfler, belirli seviyelerde hareket ederler ve tıpkı titreşimlerin benimsediği değişken yapı gibi zaman zaman birbirlerine yakınlaşmakta ve yer yer birbirlerinden uzaklaşmaktadırlar. Kelimeler, belirlenme şekillerini, dolaşım için gereken hareketliliği ve çekim güçlerini buradan alırlar. Sanatçının eserlerinde çelik, dökme demir, reçine ve taş gibi hepsi birbirinden oldukça farklı olan materyallerin geliştirilerek birbiri içine geçecek şekilde harmanlanarak kullanılmasının sonucunda ortaya çıkan maddenin, çeşitli manalarda ve daha güçlü olarak hissedilmesini mümkün kılar. Sanatçının eserlerinde kullandığı sıra dışı şekiller kelimelere, kaynaklara ve perspektiflere dayanmakla birlikte, buldukları yerdeki olup bitmekte olan olaylara göre kendilerini konumlandıkları için tanımlı belirli ve kısıtlı bir alanı kapladıklarından bahsedilemez. Geçmişte kalan veya yerlerine kullanılan başkaları olduğundan bulunduğumuz gün ile de sınırlandırılmazlar. Görünümünün kapı eşiğinden büyük ölçüde taşarlar ve sınırlarının ötesine geçerek sonsuz anlam dehlizlerinde dolanırlar.

Jaume Plensa sanatseverleri mutlak bir şekilde yönlendirmeyi amaç edinmez. Fakat bilineni keşfetmeye ve ortaklaşa kullanmaya davet ederek, bilinmeyene ulaşmak için yeni anlamlar oluşturmaya, yeni ilişkiler kurmaya ve en önemlisi de bu zorlu süreçte yeni araştırma alanları yaratmaya teşvik eder. Bu bağlamda ortaya çıkacak yeni buluşların yaratacağı şaşkınlığın bu sürecin doğal bir sonucu olduğunun altını çizer. Dünyanın içine karışmak ve onun bir parçası olmak için sağlam bir tutunma noktasına ihtiyaç vardır. Bu ise ancak, dayanak noktasının baz alınarak yeni anlamlar dünyasına giriş yapılmasıyla mümkün olacaktır. Nitekim bu süreç zarfında izlenecek adımlar, zaman zaman birbirleriyle zıtlaşacak veya birbirlerine yaklaşacak, kimi zamanda aynı potanın içinden harmanlanarak yeni anlamların çatısını oluşturacaktır. Dolayısıyla bu görevin içeriği, geçiş yolları oluşturmak, bulunma ve bulunmama, bilgi ve bilgi eksikliği, yakınlık ve uzaklık arasındaki

değişimleri önermek, ‘önceden yaşadım ve önceden hiç yaşamadım’ duygularını çevremizle üstü açılmış en aza indirgenmiş olarak açığa çıkarıp her ikisini karıştırmaktır (Arnaudet, 2014 s.70).

Plensa’nın eserlerinde şekiller dile gelir ve ortaya çıkan ifadeler tam manasıyla bir araya gelmenin ve kopmanın eşiğindedir. İşte tam da bu sebeple sanatçının yapıtlarında yer verdiği şekiller, sabit bir yerde olduğu gibi kalmayıp başka anlamlar kazanmaya açık oldukları ve yeni ifade ediliş biçimlerine gebe oldukları için de adeta canlı bir nitelik kazanırlar. Eserlerin analizinde ortaya çıkan bulgular; çoğu zaman eserle ilişkili soruları çoğaltan, yeni menziller icat eden ve açığa çıkması gerekli fakat kati bir sonuca ulaşmanın imkansız olduğu bir süreci meydana getirir. Bu kararsızlık, gerçek ve temsil etme, şeffaflık ve sıklık, devamlılık ve devamsızlık, kesinlik ve geçersizlik gibi kavramların tekrar gözden geçirilmesini gerekli kılar. Bu aynı zamanda bir taşın kuyuya atıldığı zaman suya düşen sesini duyana kadar beklenen süre gibidir (Arnaudet, 2014 s.71).

Plensa’nın eserlerinde doğrudan çağrıştırdığı dil izleyicide evren karşısında sahip olduğu kelimelerin sayısının ve anlamının çokluğunu tekrar hatırlatan bir etki bırakmaktadır. Sanatçının eserleri, Wittgenstein’in felsefi soruşturmalarda üzerinde durduğu gündelik dilin çok anlamlılığının izlerini barındırmaktadır. Bu çerçevede Plensa’nın ‘Ben, Sen, O’ isimli eseri hakkında Wittgenstein’ci bir dil anlayışına dayanarak bir metin okuması yapıldığı takdirde, eserin sunmuş olduğu çok anlamlılık; anlamın bir merkeze bağlı olmadığı, belli bir bağlamla ortaya çıktığı ve bir göstereyi takip ederek, onun izini sürerek, bir başka göstereye, yani Plensa’nın eserinde bir harften bir başka harfe sıçrayabileceği bağlamında anlaşılabilir. Bu durumda Plensa’nın eserleri yapısökümüne uğratılarak eserlerin daha iyi kavranması mümkün olur. Böylece aracı dilin izi sürülerek herhangi bir merkeze bağlı olmayan ve yeni yorumlama imkanları sağlayan bir okuma sağlanmış olur.

Bu noktada, Derrida’nın dil üzerine görüşlerinin, Plensa’nın anlaşılmasında ve aracı dilin ortaya çıkarılmasında Wittgenstein’dan daha elverişli olduğunu söylemek gerekir. Derrida’ya göre; “Gösterilen ile gösteren arasında bir ayırım yoktur” (Derrida, 2010). Bu durum dilin yapısının yeniden düşünülmesi gerektiğini gösterir; çünkü Batı metafiziği dilbilimsel bir biçimin tahakkümü olarak üretilir. Öyleyse bu tahakkümü aşmak demek belirli bir düşünme biçimini de aşmak anlamına gelecektir. Bu nedenle gösteren/gösterilen ayırımının var olmadığını ileri süren Derrida ‘iz’ kavramını devreye sokar (Özmkas, 2010). “Dilimin sınırları düşmanımın sınırlarıdır” (Wittgenstein, 1985, s.127). Wittgenstein’in düşündüğü gibi her dil, sadece başka bir kültür dünyasında olma deneyiminin kapılarını açtığı için değil; yalnızca üzerinde baskı kurulan kültürel olarak ezilme deneyimlerine, baskıyı gerçekleştiren çok daha gerçek ve temel alanı oluşturan bir erişimi olduğu içindir. Derrida’yı özel kılan şey, içine girdiği her bağlamda ezileni görmesi, bulunduğu her yerde tahakküm ilişkilerine etik ve politik bir tepki gösterebilme yeteneğidir. İşte bunu sömürgeci bağlamın içinden çıkmasına ve ötekini dilini konuşmasına bağlamak mümkündür (Direk, 2012).

Derrida, sanatın anlamına ilişkin hayranlık uyandıran bir dizi düşünmeden oluşan *The Truth in Painting* (1978) adlı çalışmasında bu gibi tartışmalara dalar. Bahsi geçen çalışma temasını Paul Cezanne’ın Emile Bernard’a söylediği şu sözlerden alır: “Resim gerçeğini sana borçluyum ve sana bunun ne olduğunu söyleyeceğim” (Soğancı, 2014). Bu sözler, resim yaparken gerçeğin kendisini ortaya koyabilmenin ne kadar imkansız olduğunu ve bununla birlikte herhangi bir eleştirel fikir beyan etmenin ya da estetik yargıya varmanın da olanaksızlığını gözler önüne serer. Derrida’nın bu soruna bulduğu yanıt, ‘resmin etrafında’ dolaşarak yazmaktır. Sanatçı böylece sanatın doğasına ilişkin belirli bir anlatım yerine, bir dizi izlenim sunmayı tercih eder. Yapısökümü hiçbir zaman herhangi bir şeyin belirli sınırlar dahilinde aktarımı anlamına gelmez. Herhangi bir şeyin anlamıyla ilgilenmez. Bunun yerine kuramlara dayandırılarak yapılan yersiz varsayımlarda ortaya çıkan boşlukların altını çizer.

Keza tek bir sanat yapıtı bile bütünüyle var olamaz. Çünkü bütünüyle var olmak sadece bir efsanedir. Resmin gerçeği ve anlamına ilişkin sorular, dilin gerçeği ve anlamına ilişkin sorulara dönüşür ve bu da kişiyi eleştirel düşüncelerini bildirmesine yarayacak sağlam bir dayanak yaratmaktan alıkoyan sonsuz sayıda soruya geri götürür.

Sonuç olarak Derrida'nın *The Truth in Painting* çalışmasında herhangi bir esere dair mutlak bir fikre ulaşmanın imkansızlığını savunduğu söylenebilir. Resmin gerçeğini ya da bunu belirleyecek ölçütleri bulmaya çalışan türden geleneksel eleştiri, bu gibi etkinliklerden uzak duran yapısökümcünün gözünde yetkeli ve buyurgan olmaktan öteye geçmez. Yapısökümcü yazılar araştırma konusunda bir açıklama olmak yerine, bir ilave olmayı amaçlar. Bu bağlamda Derrida her şeyin üstünde bir geçiş, bütün kapıları açacak, bütün metinleri çözecek ve onu tutan bağları gözetecek bir parola sağlamak gibi bir niyeti olmadığı konusunda izleyiciyi uyarır. Belirtilmek istenen saldırı hedefi yapısalcılıktır. Dil örneğini başka alanlara da yayan bu görüş, onu uygulayanlara böyle bir yarar sağlama vaadinde bulunur (Direk, 2012).

Sonuç

Yapısökümü sanata nasıl bir miras devreder? Her şeyden önce yapısökümü herhangi bir sanat eseri ürününün derinindeki yapısal gramerini ayırıp çıkarabilmenin ve bunu düzenli bir biçimde çeşitli türlere bölüp eserin içinde bulunduğu özel kültürel bağlamda anlamını ve işlevini açıkça ortaya serebilmenin mümkün olduğunu ileri süren yapısalcı bir anlayışı sorun haline getirir. Sanat dili, kendi geleceğini tayin etmeye, bildiğimiz dilden daha çok yatkın değildir. Yapısökümcülüğün, sanat eserlerinin gizini önceden kestirilemeyen yönlerde geliştirebilme ve bu anlam yumağından sonsuza uzanan yeni sonuç doğurma yeteneklerini sürdürülebilir doğrultusunda oldukça faydalı olduğu düşünülebilir. Bu haliyle yapısökümcü dilbilim kuramları, geleneksel sanat tarihi konusunu bir sorunsal haline getirir.

Yapısökümcülük, hem sanat yapıtının hem de onun kavranışının bütünüyle rastlantısal olduğu konusunda ısrar eder. Bu yaklaşımda bireysel kavrayış anı asla yinelenemez, hiçbir kalıba sığamaz, yapıt hiçbir biçimde 'sabit' hale getiremez ve kuşkusuz hiçbir bütünlük yaşantı içermez. Bütünlüğün eleştirisi, bütünlük anlayışının, yirminci yüzyıl eleştirel düşüncesinin büyük bölümünün ilgi konusu olma yönüyle, yapısökümcü estetiğin en önemli özelliğidir. Amaç bütünlüğü, yaratıcı sanatçıdan çoğunlukla beklenen bir şeydir ve uygulama bütünlüğü sanat yapıtında en çok aranan niteliklerden biri olduğu gibi, aynı zamanda sanatsal başarıyı sınıflandırmanın başlıca yollarından biridir. Yapısökümcülük ise, bütünlük anlayışıyla birlikte yaratıcı süreçte olup bitenlere ilişkin varsayımların birçoğunu sorgular. Yapısalcılığın son zamanlarda ileri sürdüğü 'yazarın ölümü' gibi düşüncelerle aynı çizgideki sökümcülük; sanat yapıtının kendi içindeki haliyle ilgilenmekten çok, onun yarattığı etkiyle seyircinin zihninde bir muhakeme zinciri yaratma yeteneğiyle ilgilenir. Derrida'nın sanat karşısındaki tepkisi, aynı yazın karşısındaki tepkisi gibi izlenimcidir ve açıklayıcılığa karşı bir niyet taşır. Sanatçıların eleştirmenlerin, onların yapıtlarını açıklamak, kısıtlayıcı anlamlar dizisine indirgemek arzusundan çoğu zaman yakındıkları ve çoğu zaman da " *Sanat diye bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır*" (Gombrich, 2004, s.15) şeklinde serzenişte buldukları görülür. Yapısökümcülüğün bu inancı taşıyan bir estetik görüş olduğu ileri sürülebilir; ama yapısökümcülüğün kendi niteliğine göre, yapıt bir iz ağına giriş sağlar ve bu ağın önceden kestirilemeyen biçimi yapısökümcü dünya görüşünün uygulamalı bir örneğidir.

Yapısökümcülük, seyirci ile sanat yapıtı arasında tanımlayıcı bir sınır çizmeye girişmez ve bu anlamda kendisinden önceki yaklaşımların tersine söz konusu sanat eserinin ne olduğu ile ilgilenmez. Bu

çerçevede bir eleştiride bulunulmasının da yersiz olduğunu ifade eder. Oysa eleştiri dünyası, kendi varoluş nedenine bu şekilde karşı çıkılmasından etkilenmez gibidir. Aslında yapısökümcülüğün kelimenin tam manasıyla yapmaya çalıştığı izleyiciyi sanat ve özellikle sanatı kavrayışı hakkında yeni bir biçimde düşünmeye davet etmektir. Bu yeni düşünme biçimi; Derrida'nın deyişiyle, hem seyirciyi hem de sanat yapıtını rastlantısallık haline sokacak anın yaratıcı gücüne yönelik olmalıdır.

Derrida'nın da çalışmalarında; her seferinde ortaya koyduğu üzere hem aracı dilin ortaya çıkarılmasında, hem de sanat eserinin ve sanatçının eserde farkında olarak ya da olmayarak ortaya koymaya çalıştığı, bir biçimde dile getirdiği fikirlerin gün ışığına kavuşmasında yapısökümcü yöntemin işlevi yadsınmaz. Bu noktada çalışmanın verimliliği açısından da Derrida'nın yapısöküm işleyişini daha fazla çözümlenmek yerine, bir adım geri atarak şu soruyu dile getirmek faydalı olabilir. Mevcutta - burada ve şimdide- bizi bu kadar ilgilendiren nedir? Daha önce Wittgenstein, kendi işlerine bakıp gündelik yaşamlarına devam etmek yerine zaman zaman aniden mevcudun tefekkürüne dalan filozof, meslektaşları hakkındaki fikirleri oldukça ironiktir. Wittgenstein için mevcudun ve doğrudan verili olanın edilgin tefekkürü, mevcudu ona hiçbir ayrıcalık tanımadan daima aşan günlük yaşamın akışını görmezden gelen metafizik geleneğin zorla kabul ettirdiği, doğal olmayan bir meşguliyettir (Groys, 2012). Wittgenstein'a göre, mevcuda yönelik ilgi; felsefi ve belki sanatsal bir mesleki deformasyon, felsefi eleştiri yoluyla tedavi edilmesi gereken metafizik bir rahatsızlıktan ibarettir (Wittgenstein, 1922).

Mevcut kavramı en başta gündelik, ya da gündelik olmayan tasarıların gerçekleştirilmesini imkansız kılan, geçmişten geleceğe pürüzsüzce geçilebilmesinin önüne geçen, geleceğe dair planların elverişli ve güncel olmamasına neden olan ya da gerçekleştirilmesini olanaksız kılan bir nitelik taşır. Mevcut aslında burada ve şimdinin dar kapısından geçebilmek için gelecekte gerçekleşmesi istenilen beklentilerin azaltılmaya ihtiyaç duyulduğu veya geçmişte kutsal sayılan geleneklerin bazılarını yıkmaya karar verilen andır. Sonuç olarak söylenebilir ki, aracı dil, sanat eserini alımlamada ve yorumlamada yeni imkanların yolunu açmaktadır ve bu noktada yapısökümcü kuramın sağladığı araçlar aracı dili ortaya çıkaran en önemli unsurlardandır.

Kaynaklar

- Aranautet, D. (2014). Jaume Plensa: à Bordeaux. Silvana Editoriale.
- Derrida, J. (2010). Gramatoloji. (İ.Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Direk, Z. (2012). Derrida'nın Ardından: Ölüm, Kültür ve Dil. Erişim 15 Aralık 2015. <http://zeynepdirek.wordpress.com/2012/12/15/derridanin-ardindan-olum-kultur-ve-dil/>.
- Gombrich, E. H. (2004). Sanatın Öyküsü. (E.Erduran ve Ö. Erduran. Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- Gökberk, M. (1997). Değişen Dünya Değişen Dil. İstanbul: YKY Kültür Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2013). Felsefeye Giriş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Groys, B. (2012). Zamanın Yoldaşları. (K. İz, Çev.). Erişim 22 Kasım 2016, <http://www.eskop.com/skopbulten/cagdas-estetik-zamanin-yoldaslari/925>.
- İğrek, Musa.(2011). Yeryüzüne Sarkıtılan Harfler. Erişim 6 Mayıs 2014, <http://m.arkitera.com/haber/1809/yeryuzune-sarkitilan-harfler>

Lalani, F. (2011). *Interview with Jaume Plensa, creator of Tolerance statues in Houston*. Erişim 17 Nisan 2014, <https://the.ismaili/our-culture/interview-jaume-plensa-creator-tolerance-statues-houston>.

Murray, C. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ozmakas, U. (2011). *Metnin dışında bir şey yoktur*. Erişim 13 Mart 2013, http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/metnin_disinda_bir_sey_yoktur-61392.

Plensa, J. (2012). *Lilliput II*. Galerie Lelong, Paris,

Erişim <http://www.darkbeautymag.com/2013/07/jaume-plensa-lilliput-ii/>

Plensa, J. (2006). *Ben, Sen, O*, Yorkshire Heykel Parkı, Erişim

<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13034363>

Plensa, J. (2009). *Ogijima'nın Ruhü*. Japonya,

Erişim http://ism.excite.co.jp/art/rid_Original_18918/

Plensa, J. (2008). *House of Knowledge*. Yorkshire Heykel Parkı, Erişim

<http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/932934.html>

Sarup, M. (1997). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Soğancı, Ö. & Aydoğan, E.B. (2014). *Sanat Felsefesi*. Erişim 17 Eylül

2017, <http://www.ozgursoganci.com/wp-content/uploads/2013/04/SANAT-FELSEFESI-TAM-METNI-20141.pdf>.

Uygur, N. (1984). *Kültür Kuramı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uygur, N. (1997). *Dilin Gücü*. İstanbul: YKY Kültür Yayınları.

Wittgenstein, L., & Barışcan, H. (2010). *Felsefi Soruşturmalar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Wittgenstein, L. (2002). *Tractatus Logico-Philosophicus*. (O. Aruoba, Çev.). İstanbul: YKY Kültür Yayınları.