



**ÇAĞDAŞ SANATTA DÜŞÜNCE DİL VE BİÇİMDE FRAGMAN**

**Burhan YILMAZ**

**SANATTA YETERLİK TEZİ  
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**EKİM 2014**

BURHAN YILMAZ tarafından hazırlanan "Çağdaş Sanatta Düşünce, Dil ve Biçimde Fragman" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİYLE Gazi Üniversitesi RESİM Anasanat dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:** Prof. CebraİL ÖTGÜN

Resim, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



**Jüri Başkanı:** Prof. Mehmet YILMAZ

Resim, Gazi Üniversitesi

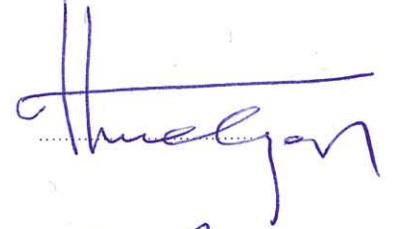
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



**Jüri:** Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



**Jüri:** Prof. Atilla İLKİYAZ

Mesleki Resim Eğitimi, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



**Jüri:** Yrd. Doç. ZülfiKAR SAYIN

Grafik, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 23/10/2014

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Aysen SOYSALDI

## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Burhan YILMAZ

10.10.2014

# ÇAĞDAŞ SANATTA DÜŞÜNCE, DİL VE BİÇİMDE FRAGMAN

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Burhan YILMAZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Ekim 2014

## ÖZET

Çağdaş sanatta fragman yapıların ele alındığı bu tezde, çağdaş sanata üç farklı odaktan yaklaşım geliştirilmektedir. Bu odaklar fragman düşünce, dil ve biçimde fragman olarak belirlenmiştir. Çağdaş sanata fragman kavramı açısından geliştirilen bu yaklaşım Adorno'nun 'negatif diyalektik' kavramı, Deleuze'ün 'rizom', Barthes'ın 'ara olaylar' ve 'parçalı metin' gibi kavramlar üzerinde temellendirilmiştir. Tezin örgüsü, edebi ve felsefi metinlerdeki fragman yapıları, çağdaş sanatta fragman biçimlere ve ilişkisel estetiğin açmış olduğu anlatım ve yorum olanaklarına uğramaktadır. Çağdaş sanat ve düşünce ilişkisi sanatın kavramsallaşması konusu üzerinden kurulmaktadır. Bu durumda düşünce tarihindeki fragman düşünceyi incelemeyi gerektirmiştir. Dil ve biçimde fragmanlaşma konusunda düşünce, dil ve biçimin çağdaş sanattaki konumları tartışılmıştır. Çağdaş sanatta dilin fragmanlaşması konuyla ilgili metinler üzerinden kurulmuştur. Boşluklu metinler, düşünceyi kesin anlamlarla aktaran fragmanlar olarak belirlenmiştir. Biçimde fragmanlaşma konusunda düşünceyi ve dili içeren günümüz sanat yapıtları merkeze alınmıştır. Günümüzün ilişkisel estetikle açıklanabilen disiplinler üstü sanat biçimleri fragman kavramı çerçevesinden ele alınmıştır.

Tezin uygulamalar kısmındaki çalışmalar tezin kuramsal örgüsünü tamamlayacak şekilde gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda bir üslup bütünlüğü arayışı yoktur. Çalışmalar günümüz bireyinin fragman düşüncesi ve fragman hafızası ve görüşü üzerinden belirlenen bir dili açığa çıkaracak şekilde ortaya konulmuştur.

Bilim Kodu : 404.7.016

Anahtar Kelimeler : Çağdaş Sanat, Resim, Fragman, Düşünce, Dil, Biçim

Sayfa Adedi : xii+133 =145

Danışman : Prof. Cebrail ÖTGÜN

# FRAGMENTATION IN FORM, LANGUAGE AND THOUGHT IN CONTEMPORARY ART

(Ph.D.Thesis)

Burhan YILMAZ

GAZİ UNIVERSITY  
INSTITUTE OF FINE ARTS

October, 2014

## **ABSTRACT**

Fragment form and structures in contemporary art are investigated in this thesis, in this context; an approach has been developed from three different focuses to contemporary art. These focuses are determined as thought, language and form in contemporary art. The approach that developed in terms of fragment concept is based on concepts like Adorno's negative dialectic, Deleuze's rhizome, Barthes' fragmented text. Thesis weaves possibilities of interpretation and narration which started by relational aesthetics and fragment forms of contemporary art.

In this thesis, relationship between contemporary art and thought is based on point of conceptualizing of the art. This case required to investigate the history of idea and fragmented thought. Position of thought, language and form in contemporary art is discussed around the concept of fragment. Fragments of language in contemporary art have been established on the texts in issue. Gapped texts that are determined as fragments are transferring the idea to precise meanings. In the issue of fragment of form, artworks in contemporary art which include language and thought are relocated in center of the issue. Today's interdisciplinary art forms which can be explained by relational aesthetics are discussed within the concept of fragment.

The artworks in the thesis' section of practice are realized to complete the theoretical lattice of thesis. There is no search for stylistic integrity in these artworks. The artworks have been produced in a manner that will demonstrate the way of fragmented thought, memory and viewpoint of today's persons.

Key Words : Contemporary Art, Painting, Fragment, Thought, Language,  
Form

Page Number : xii+133 =145

Supervisor : Prof. Cebrail ÖTGÜN

## TEŞEKKÜR

*Çağdaş Sanatta Düşünce, Dil ve Biçimde Fragman* başlıklı bu çalışma, modern resimde görüntünün parçalanması konusunda yazmış olduğum yüksek lisans tezinin devamı niteliğindedir. Tez konusu doktora ders döneminde içerik ve kapsam anlamında olgunlaşarak netleştirilmiştir. Günümüz sanatının çok boyutlu fenomenolojik yapılarının kuramsal olarak ele alındığı bu tezde 'fragman' kavramı merkeze alınarak sanatsal yorum ve uygulamalarda yeni olanaklar ortaya konulmuştur.

Öncelikle, çalışmanın başından beri bilgi, öneri ve düşünceleriyle bana yol gösteren danışmanım Sayın Prof. Cebail ÖTGÜN'e teşekkürü bir borç bilirim. Çalışma boyunca ilgi ve desteğini sürdüren, çalışma coşkusu veren hocalarım sayın Prof. Mehmet YILMAZ ile sayın Yrd. Doç. Veli MERT'e çok teşekkür ederim. Tez yazım sürecinde yanımda olan dostlarıma, çalışma süresince destek olan sevgili Tuğba YILMAZ'a, sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. ÇAĞDAŞ SANATTA DÜŞÜNCEDE FRAGMAN.....	6
2.1. Fragman Düşünce: Rizom (Köksap) Düşünce.....	12
2.2. Fragmanın Mantığını Kurmak: Fark ve Tekrar.....	16
2.3. Fragman Düşünce: Negatif Diyalektik-Konstelasyon.....	30
2.4. Tarihsellik ve Fragman Düşünce: Yarıлма ve Aşama.....	41
3. ÇAĞDAŞ SANATTA DİL VE FRAGMAN.....	53
3.1. Çağdaş Sanat ve Dil.....	53
3.2. Sanat ve Dil İlişkisinde Ortak Zemin Biçimi: Fragman Yapı.....	55
3.3. Kavramsal Sanat ve Dil: Fragman Estetiği .....	59
4. ÇAĞDAŞ SANAT VE BİÇİMDE FRAGMAN .....	67
4.1. Sanatta Biçim Kavramı.....	67
4.2. Çağdaş Sanatta Fragman Biçimler.....	68
4.3. Fragmanlar Arasılık.....	90
4.4. Fragman Bağlamında Medya, Video Sanatı ve Biçim.....	93
5. SONUÇ VE UYGULAMALAR.....	98
5.2. Uygulamalar.....	98

5.1. Sonuç ve Öneriler .....	120
KAYNAKÇA.....	124
ÖZGEÇMİŞ.....	130

## RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1: Joseph Kosuth, <i>Bir ve Üç Sandalye</i> , 1965, 91.5 x 61.1 cm, M.O M. A . New York.....	8
Resim 2.2. Kartezyen koordinat sistemi grafik görüntüsü.....	10
Resim 2.3: Francois Morellet, <i>Sphere (Küre)</i> , 1962, enstalasyon.....	12
Resim 2.1.1. Barret Lyon, <i>Mapping the internet</i> , 2003-2011,.....	15
Resim 2.2.1. Marcel Duchamp, <i>Rosa Selavy</i> , 1921, Kurgu fotoğraf,.....	19
Resim 2.2.2. Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q. (Bıyıklı Mona Lisa)</i> , 1919 <i>Ofset manipülasyon</i> 12x18cm. ....	20
Resim 2.2.3. Mehmet Yılmaz, <i>Dut ve tuD</i> , 2011, Sol: Tuvale Dijital Baskı, Sağ: Tuvale Yağlıboya, 150x197 cm. ....	21
Resim 2.2.4. Mehmet Yılmaz, <i>Taş ve şaT</i> , 2012, Sol:Tuvale dijital baskı. Sağ: Tuvale Yağlıboya, 48x48,5 cm,.....	22
Resim 2.2.5. Vija Celmins, <i>Görüntüyü Hafızaya Sabitlemek</i> , 2006,.....	23
Resim 2.2.6. Vija Celmins, <i>Görüntüyü Hafızaya Sabitlemek I (detay)</i> ,.....	24
Resim 2.2.7. Nam June Paik, <i>1989 versiyonu, Tv. Saat</i> , 24 adet renkli Tv. Enstalasyonu.....	26
Resim 2.2.8. Feliz Gonzalez Torres, <i>İsimsiz (Kusursuz Aşıklar)</i> , 1991 Enstalasyon, .....	27
Resim 2.2.9. Peter Dreher, <i>Günden Güne</i> , 1974-2013 <i>Tuval üzerine yağlıboya seri</i> , .....	28
Resim 2.2.10. Peter Dreher, <i>Günden Güne adlı proje'den ayrıntı</i> .....	29
Resim 2.3.1. Cornelia Parker, <i>Ne o ne de ona doğru</i> , 1992 Enstalasyon, Doğal Malzeme. ....	31
Resim 2.3.2. Cornelia Parker, <i>İngiltere'nin ucu, köşesi</i> , 1999, Enstalasyon, doğal taş, .....	32
Resim 2.3.3. Erwin Redl, <i>Matrix II</i> , 2000 / 2003 LED düzenlemesi, Riva Gallery, New York.....	37
Resim 2.3.4. Ryoji Ikeda, <i>Datamatik 1</i> , 2012, Enstalasyon, .....	39
Resim 2.3.5. Ryoji Ikeda, <i>Datamatik</i> , Enstalasyon, (Ses, görüntü, veri), 2012.	40

Resim 2.4.6. Ryoji Ikeda, <i>Datamatik</i> , Enstalasyon, 2012.....	41
<i>Resim 2.4.1. Cevdet Erek, Cetveller ve Ritim</i> , Enstalasyon, 2102.....	43
Resim 2.4.2. On Kawara, <i>Zaman Resimleri</i> , 1965- 2014,Değişken ölçüler....	44
Resim 2.4.3. Marc Quin, <i>Otoportre (Self)</i> , 1994 Soğutma sistemi içinde sanatçının kendi kanından büstü,.....	48
Resim 2.4.4. Mark Manders, <i>Yarılmış Figür</i> , 2010, Düzenleme, Değişken Ölçüler, New Museum, New York.....	50
Resim 2.4.5. Gordon Matta Clark, <i>Yarıлма: Dört Köşe</i> , 1974, Fotoğraf.....	52
Resim 3.2.1. Rene Magritte, <i>Sözcüklerin Kullanılışı</i> , 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, .....	56
Resim 3.2.2. Rene Magritte, <i>Düşlerin Anahtarları</i> , 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, .....	57
Resim 3.3.1. Keith Arnatt, <i>Keith Arnatt bir sanatçıdır</i> , 1972, Yazı,.....	60
Resim 3.3.2. Joseph Kosuth, <i>Hiçbirşey, Monte Edilmiş Tanımlar</i> , 1966.....	61
Resim 3.3.3. Mar Arza, <i>İsimsiz</i> , Enstalasyon, 2008.....	65
Resim 4.2.1. Hans Bellmer, <i>Poupee (Oyuncak Bebek)</i> , 1934, Plastik, Çeşitli Versiyonlar, .....	70
Resim 4.2.2.Louis Bourgeois, <i>Temper Tantrum</i> , 2000, Karışık Malzeme, .....	72
Resim 4.2.3. Magdalena Abakanowicz, <i>Agora</i> , 2006, 106 Demir Figür, .....	74
Resim 4.2.4. Thomas Schütte, <i>Ortak Düşmanlar</i> , 1993, Mum ve Kumaş, .....	76
Resim 4.2.5. Thomas Schütte, <i>Ortak Düşmanlar</i> , 1993, Mum ve Kumaş,.....	77
Resim 4.2.6. Wangechi Mutu, <i>Tilki Leydi</i> , 2001, Karışık Teknik,....	78
Resim 4.2.7. Wangechi Mutu, <i>Aile Ağacı</i> , 2012, Kolaj ve Boya,.....	79
Resim 4.2.8. Martha Rosler, <i>Balonlar, Savaşı Eve Taşımak</i> , 1972, Kolaj, .....	81
Resim 4.2.9. Martha Rosler, <i>Savaşı Eve Getirmek</i> , 2007, Kolaj,.....	81
Resim 4.2.10. Jake ve Dinos Chapman, <i>Zigotik</i> , 1995.....	84
Resim 4.2.11. F. Goya, <i>Savaşın Felaketleri</i> , 1810, Gravür, 20x30 cm.....	84
Resim 4.2.12. Jake ve Dinos Chapman, <i>Great deeds against the dead, (Savaşın felaketleri serisi)</i> 1994, Karışık Malzeme,.....	85
Resim 4.2.13. Robert Devriendt, <i>Senaryolar-Görüntüler</i> , 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya,.....	87
Resim 4.2.14. Robert Devriendt, <i>Senaryolar-Görüntüler</i> , 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, .....	88

Resim 4.2.15. Paolo Calvinato, <i>Totem</i> , 2011, Enstalasyon, Değişken Ölçüler,...	89
Resim 4.3.1. Felix Gonzales Torres, <i>İsimsiz-Ross</i> , 1991, Şekerlerden Oluşan Düzenleme, .....	91
Resim 4.3.2. Rirkrit Tiravanija, <i>Soup Event</i> , 1994- 2005.....	92
Resim 5.1.1. <i>Yarık Tüfek</i> , 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x100cm, .....	99
Resim 5.1.2. <i>Yarık Emek</i> , 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x40 cm. ....	100
Resim 5.1.3. <i>Yarık Emek</i> , 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x100 cm .....	101
Resim 5.1.4. <i>Yarık Özne</i> , 2013, Enstalasyon, .....	102
Resim 5.1.5. <i>Fragmanlar</i> , 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 4 adet, 20x20 cm,...	103
Resim 5.1.6. <i>Fragmanlar</i> , 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 8 adet,15x15cm.....	104
Resim 5.1.7. <i>Fragmanlar</i> , 2014, Karakalem çizim, 3 adet, 30x35cm. ....	105
Resim 5.1.8. <i>Fragmanlar</i> , 2014, Mantar Panoya Karakalem Çizim, 30x40 cm 4 adet, .....	106
Resim 5.1.9. <i>Fragman: E. Mordrake'nin Portresi ve J. Neubronner'in İcadı</i> , 2014, Karakalem, 30x40 cm, .....	107
Resim 5.1.10. <i>Fragman Nesnelere</i> , 2014, Enstalasyon, Karışık malzeme,.....	108
Resim 5.1.11. <i>Çember</i> , 2013, Enstalasyon, Hazır Malzeme, Değişken Ölçüler,.....	111
Resim 5.1.12. <i>Merdiven</i> , Enstalasyon, Kilitlerden Düzenleme, 2013.....	112
Resim 5.1.13. <i>Fragmanlar: Çemberler</i> , 2013, Enstalasyon,.....	113
Resim 5.1.14. <i>Yarık Kalp</i> , 2011, Düzenleme, (fotoğraf boyutu:60x60 cm) .....	115
Resim 5.2.15. <i>Fragmanlar-Katmanlar: Akıl-Doğa</i> , 2014, Dijital Baskı, 40x40 cm 3 adet blok.....	116
Resim 5.1.16. <i>Fragmanlar-Katmanlar: Akıl-Doğa</i> , 2014, Dijital Baskı, Değişken Ölçüler,.....	116
Resim 5.1.17. <i>Fragmanlar</i> , 2014, Fotoğraf Manipülasyonu, Değişken Ölçü.....	117
Resim 5.1.18. <i>Fragmanlar-Ölü Birinin Zihninde Fiziksel Gerçekliğin Olanaksızlığı Üzerine</i> Adlı Performansta Kullanılan Çizimler, 2013.....	119
Resim 5.1.19. <i>Fragmanlar Projesi</i> , 2014, Video Yerleştirme Düzeni, Sekiz Adet Küçük Ekran,.....	120



## 1. GİRİŞ

Sanat üzerine söylenecek her söz bir tür yorum durumunu içermekten kurtulamamaktadır. Diğer bir deyişle sanatın, tarihteki bütün diyalektik olguların çözümlenmesinden ayrı kalamayacağı gibi yorum olmaksızın sanat üzerine geçerli bir not düşülememektedir. Bu tespitler günümüz sanatı üzerine daha yerinde yorumlar getirme olanağını açmak amacı içindedir. Günümüzün estetik paradigması artık eski uygulamaların taklitlerinde değil, sanat alanında tarihsel anlamdaki bir 'aşmanın' bıraktığı izlerdedir (Clair, 2000: 79). Sanatın da dâhil edildiği bir dizi "son" iddialarından sonraki bir çağın fragmanı olarak günümüzde sanat, evrildiği yeni biçimleriyle artık yorum sınırını aşma iddiasını taşımaktadır. O'Doherty'nin (2010) 'beyaz küp' olarak adlandırdığı *sanat galerisinin* içerisinde veya dışarı olarak adlandırılabilir statüdeki her türlü mekanda hayata karışarak daha çok ayrıntıya şahitlik etmekten veya hayatı dönüştürmeyi denemekten korkmayan günümüz sanatının yöntem-biçimlerinden biri olan 'fragman' konusu bu çalışmanın merkezini oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı çağdaş sanat uygulamalarında düşünce, dil ve görüntüde gerçekleşen fragmanlaşma konusunu neden sonuç ilişkisi içerisinde tanımlayarak, günümüz problemleri açısından yeni biçimlere ulaşma ve yeni yorumlar geliştirme imkânı üretmektir. Çalışma genel olarak günümüzde çağdaş sanatın felsefe, yazın, sinema gibi alanlar ile ilişkisini ve mesafesini 'fragman' kavramı çerçevesinde belirleme amacını da taşımaktadır.

Günümüzde, postmodern dönem ve sonrasında gerçekleştirilen sanat pratikleri incelenerek çağdaş sanatın kuramsal açıdan felsefe, günlük yaşam, toplum-birey, beden, gerçeklik- sanal gerçeklik, gelişen teknolojik aygıtlarla yükselmiş fenomenolojik durumlarla ilişkisinin belirlenmesi ihtiyacı ortadadır. Çağdaş sanatta düşünce, dil ve biçimde fragmanlaşmanın konu edildiği bu tez, günümüz sanatına, belirlenen kavramlar ekseninde ilişki olarak özgün bir yaklaşım üretmesi bakımından önem arz etmektedir.

Araştırma yöntemi fragman kavramı etrafında sanat, felsefe, dil gibi alanlarda gerçekleştirilmiş literatür taramasını; bienaller, sanat festivalleri, müze ve galeri sergileri gibi sanatsal etkinlikler ve sanat eserlerinin ilişkisel estetik kuramı açısından incelenmesi ve yorumlanmasını içermektedir. Araştırmada genel bir biçimde metnin kuruluşu, araştırmanın diyalektik bağlamda gelişmesi açısından tez-antitez olarak kurulurken, araştırmanın uygulama kısmı sentez olarak konumlandırılmaktadır.

Bu tezde çağdaş sanatta fragman konusu ilişkisel estetik kuramı çerçevesinde ele alınmaktadır. İlişkisel Estetik Kuram 90'lı yıllarda tamamen dolaşıma girmiş olan yeni medyayı, enstalasyonları, multidisipliner sanat durumlarını anlamak ve yorumlamak amacıyla ortaya atılmıştır. İlişkisel estetik kuramında sadece eserin kendisine odaklanmak yerine eseri oluşturan şartların, nesnelerin, öğelerin birbiriyle olan ilişkilerinin kurulması gerekmektedir. Böylece, eser ile diğer eserler ve genel olarak sergi mekânı arasında ilişkiler geliştirerek bütünsel bir bağlam kurma olanağı ortaya çıkmaktadır. Nicholas Bourriaud, günümüzdeki izleyicinin pasif veya tembel izleyici olmadığını, eser karşısında hareketli, yorum katan ve bazen eserin yapısını değiştiren bir etken olduğunu öne sürerek, izleyici ve eser ilişkisini yeniden konumlandırmıştır. Bir enstalasyonu, mekan düzenlemelerini izleyen izleyicinin neredeyse sanatsal süreci üreten sanatçı gibi bir tür işleve büründüğü belirtilmektedir (Erzen, 2011:103). Bourriaud'un kuramı, Felix Gonzales Torres'in "Candy Pieces" isimli izleyiciye şeker sunarak ürettiği çalışması, Rirkrit Tiravanija'nın çorba ikram ettiği performansı gibi formlarının sınırları olmayan yeni sanat türlerinin anlaşılmasını sağlamıştır. Buradan hareketle, örnekteki gibi yeni formlar olarak düşünülen sanat çalışmalarının incelemesi ve fragman konusu ilişkisel estetik kuramı içerisinden ele alınmaktadır.

Fragman konusu incelendiğinde, fragman anlatımının ilkçağ metinlerinden postmodern anlatım biçimlerindeki kopuk yapılara değin geniş bir yelpazede yer tuttuğu görülmektedir. Parça, bölüm, kesit gibi sözcük anlamlarının yanında güncel sözlükte fragman sözcüğü "sinemada tanıtma filmi" olarak anılmaktadır (www.tdk.gov.tr). Bu çalışmada ise fragman sözcüğü, bütüne dair olan ve öne çıkan 'seçilmiş parçaların' her birini tanımlamak için kullanılacaktır. Burada fragman sözcüğünün metin içerisindeki konumlanışı Ulus Baker'in zaman üzerine



yazdığı metinlerde belirlediği “ayrıcalıklı an” düşüncesine yakın bir anlamda seyretmektedir (Baker, 2011:209) Diğer yandan fragman yapılarla oluşturulmuş metinler ve görüntüler, sonlu parçalar olarak var olmaktadır. Örneğin söz-boşluk-söz veya görüntü-boşluk –görüntü olarak işleyen bir tür sürecin parçasıdır.

Herakleitos’tan bu yana fragman metinlerin varlığı hesaba katıldığında, bir anlatım biçimi olarak insanlığın kültür tarihi boyunca kullandığı bir yöntem olduğu anlaşılmaktadır. Romantik şair Novalis’in sonlu parça yazıları, Charles Baudelaire’in Paris, kent ve kent sanatçısı üzerine yazdığı metinler yakın örneklerdir. Modern dönem, kendi içindeki krizler ve çatışmalarla ilerleyen bir tarihsel dönem olarak birçok parçalı yapının oluşturduğu bir bütün gibi algılanmaktadır. Yetkin bir örnek olarak modern sanatın genel karakter yapısı, birbirini olumsuzlayan veya sürdüren farklı yapılardan oluşmuş fraksiyonlar olarak belirmektedir. Bunun nedeni modern kültürün parçalı yapısında bulunmaktadır (Artun, 2004).

Günümüzde çağdaş sanatta fragman yapıların durumu çok daha net ve yaygındır çünkü günümüz kültür dünyası modern dönemin üzerine kurgulanan postmodernizmin şizofrenik özelliklerini taşımakta ve bunu her türlü üretimlerinde göstermektedir. Bu noktadan günümüz sanatı içerisinde yer tutan konuyu belirginleştirmek için modern dönem içerisinde öne çıkmış olan fragman yapıya kısaca bir göz atmak yerinde olacaktır. George Simmel’in metinleri, Walter Benjamin’in felsefi anlatımları, Brecht’in politik tiyatro kurguları, Beckett’in kısa, hatta saniyelik tiyatro fragmanları, Lumiere Kardeşlerin on beş saniyelik filmleri, Antonin Artaud’nun metinleri, Muybridge’in kronofotoğrafları, Kübist ve Fütürist sanatçıların eserlerini oluşturan parçalanmış görüntüler, Eisenstein’in Sinegöz’ü, Hitchcock’un kadrajı, Paik’in ilk videosu... Modern durum içerisinde inşa edilen fragmanlı yapılar olarak ele alınabilmektedir.

Burada genel olarak belirtilen örnekler düşünüldüğünde, bugünün sanatsal karakterinde beliren parçalı yapı, parça ve parça arasındaki; parça ve bütün arasındaki ilişkisellik tutarlı bir mantık dâhilinde tarihsel bir sürece girmektedir. Modern durumlar üzerinden yapılan bu belirlemeler, daha çok ilerlemeci modernist düşüncenin olumlu ve olumsuz etkileriyle ortaya çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığında Camera Obscura’dan beri gelişen görüntü teknolojisinin de sanat alanında sözü

edilen fragmanlaşma konusunda etken olduğu da ortaya konulmaktadır. Çünkü Camera obscura, fotoğraf makinesi ve film, görüntü sanatlarına fragman ve bütünsel anlatımların geliştirilmesi olanağını sağlamıştır. Böylece edebiyatta ve felsefede görülen fragman yapıları sanat içerisinde de karşılığı kurulmuş olmaktadır. Bu şekilde parçalı metinlerde uygulanmakta olan metinler arasılık bir dizge olarak fragman görüntüleri üzerinde “görüntüler arasılık” olarak çalıştırılabilme imkanını ortaya koymuştur.

Sanata fragman yapıları açısından yaklaşıldığında bir çok örnekle karşılaşılır. Hans Bellmer’in Poupe adını verdiği çalışmaları, neredeyse Antonin Artaud’un parçalı anlatımlarında icad ettiği “organsız beden” kavramının net bir karşılığı gibidir. Organsız beden, bedenin kendisini bir fragman olarak düşünme imkanını doğuran kavramdır. Organlarından koparılmış inorganik bir parça, varlığın fenomenolojik olarak kendini de hissedilen fragmanı...

Gilles Deleuze, Antonin Artaud’dan aldığı organsız beden kavramını sanat ve edebiyat için gereken deney işlevinin ortaya çıkmasında araç olarak görmüştür. “Daha önce kendilik kavramıyla gördüğümüz bireyleşmenin biçimsel kavramı ve güçler mantığına göre, bedeni organik bir biçime indirgmeden düşünmek söz konusudur. Organsız beden kavramının iki işlevi vardır: düzenleyici bir merkezin tanrısal ilkelerinden ekonomi yaparak merkezi düzenlemelerinden önce bedensel bireyselleşme biçimlerini ele almak –ve bunun için Deleuze, Antonin Artaud’nun şiirsel deneyimine, Francis Bacon’un resmine gönderme yapar; incelemeyi yaşambilimlerinin epistemolojisi üzerine devam ettirir” (Sauvagnargues, 2010: 67). Bu noktaya paralel olarak sanat, beden ve fragmanlaşma arasındaki bağlantıyı düşünmek gerekmektedir.

Postmodern ve metnin parçalı yapısı ele alınırsa, Roland Barthes’in Ara Olaylar’ı, George Perec’in e harfi kullanmadan yazdığı ‘Kayboluş’ romanı, Bilge Karasu’nun Gece’si, Ece Ayhan’ın kendi kişisel dilini geliştirdiği şiirleri ve Felix Guattari’nin Nakaratları ile karşılaşılır. Bu metinler tam olarak çağdaş sanatta görülen fragman mantığı ile düzenlenmiş çalışmaların hangi çağda olduğunu belirten alt metinler gibidir (Aktulum, 2004).

Bütün bu parçalı metinler ve fragman görüntüleri, düzenlemeler Jaques Ranciere'nin deyimiyle birer 'disjecta membra' olarak okunabilir. Bu durum, çağdaş sanatta görülen dağılmış parçaları yorumlamaya çalışan zihinler için birer anlamlı fragmandır.

Bu araştırma çağdaş sanatta düşünce, dil, biçim, kuram gibi etmenler ile sanatçılar, sanatçı inisiyatifleri ve sanat hareketlerini kapsamaktadır. Araştırmada konu sınırlaması günümüz sanatını tanımlama açısından yetkin fikirlerle temellendirilmiş olan İlişkisel Estetik kuramı bağlamında 'çağdaş sanatta fragmanlaşma' olgusu ekseninde belirlenmiştir. Ayrıca kuramsal yaklaşımın, ele alınan kavram ile ilişkisinin netliği araştırmanın sanat tarihi açısından dönemler-üstü bir nitelik kazanmasını sağlamaktadır.

## 2. ÇAĞDAŞ SANATTA FRAGMAN DÜŞÜNCE

Bilgi anlamaya değil, parçalamaya yarar  
(Michel Foucault).

Düşünceyi, düşüncenin üç büyük formunu,  
sanat, bilim ve felsefeyi tanımlayan şey, her  
zaman kaosla kapışmak, bir düzlem  
çekmek, kaosun üzerine bir düzlem  
çekmektir (Gilles Deleuze).

Sanat ve düşünce ilişkisi günümüz sanatında fragman konusunun anlaşılması-anlatılması açısından kaçınılmaz olarak bir inceleme gerektirmektedir. Düşünce ile çağdaş sanatın, günümüzün fragman halinde sunulan yapıtlarıyla ne türden bir ilişkisi kurulabilir?

Her türlü genelliği içerisinde sanat, düşünce dünyası ile sürekli bir ilişki halinde gelişmiştir. Bourriaud'a göre, sanat bütünüyle ele alındığında, disiplin, disiplinler arası ya da disiplinler üstü haliyle, görüntüler, biçimler ve durumlar-olaylar yoluyla duygulanımlar üretmek; işaretlerin, formların, hareketlerin ya da nesnelerin yardımıyla dünyada ilişkiler üretmektir (Bourriaud, 2005:177). Bu düşüncelerin yanında yanı sıra günümüz sanatının, genel anlamda düşünce ile sıkı bir bağlantı içerisinde olduğu belirlenebilmektedir. Sanatın özerk bir bütünselliğe dönüşmesinden beri, 'düşünce' duygulanım ve deneyimin hemen yanında ya da bitişiğinde yer almaktadır.

Modern dönemde Maleviç, Mondrian ve Duchamp gibi sanatçılar düşünce ve kavramsallığa daha yakın durmaya, düşünceye daha fazla önem vermeye başlamışlardır. Özellikle Duchamp'dan sonra sanat alanında düşünce ve kavramın daha çok kullanılır hale gelmesi bir rastlantı değildir. Dada akımının biçim ve içerik yönlerden karmaşık sanatının temelindeki düşünce, sürrealizmin bilinç dışı yapılanan düşünce tarzı, sanat ve düşüncenin ilişkisini belirlemiştir. Yılmaz'a göre de bu durum, Minimalistlerin ardından Kavramsal Sanat akımıyla birlikte, çağdaş sanatta düşünce, yaratıcılık ve el emeğiyle birlikte sanatın merkezine doğru yerleşmesi olarak yorumlanmaktadır (Yılmaz, 2006:215).

Çağdaş sanatın gelişimi içerisinde düşüncenin daha çok merkeze alınması sanatın dil ve biçim gibi birçok yönünü etkilemiştir. Özellikle Kavramsal sanat konusuna bakılırsa, düşüncenin doğrudan bir eser olarak ele alındığı birçok durum tespit edilebilmektedir. Bunlardan sadece bir örnek olarak Joseph Kosuth'un *Bir Ve Üç Sandalye* adlı çalışması gösterilebilir. Kosuth'un bu çalışmasındaki üç biçime dikkat edildiğinde diyalektik bir görünüş olduğu sezilmektedir. Kosuth, daha ilk katmanda diyalektik bir düşünceyi sanatının merkezinde göstermiştir.

Kosuth'un çalışmasındaki temel düşüncede diyalektiğin üç odaklı yapısına benzer bir örgü bulunmaktadır. Üç odaklı diyalektik düşünce Hegel ve Marx'ın tez, antitez ve sentez mantığında şeklinde yapılandığı düşünce sisteminde görülmektedir (Akarsu, 1984:66). Kosuth'un çalışmasının da varlık, varlığa dair düşünce ve düşünceye dair kavramsallaştırmanın diyalektik olarak konumlandırılmış fragmanlar şeklinde örüldüğü görülmektedir. Bu çok katmanlı yapıtta, bir sandalye, sandalyenin bir fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımının yazılmış olduğu yüzey yan yana durmaktadır. Aynı kavrama ait, tümel anlam olarak düşünceye, tikel anlam olarak da sandalye kavramıyla ilgili düşünceye işaret eden bu çalışma, üç ayrı fragmandan oluşmaktadır. Burada Kosuth'un yapıtında görünmeyen bir sandalye daha vardır: izleyicinin zihninde beliren imgesel-düşünce olarak var olan sandalye... Kosuth'un yapıtına düşünce olarak eklenen bu fragman ise yüzer gezer bir niteliğe sahiptir. Bu, belki de bilgi olarak izleyicinin zihninde zaten var olan (apriori), izleyicinin kişisel olarak kendine ait ilksel bir sandalye imgesi ile yapıttaki sandalye imgesi arasındaki uyum ya da uyuşmazlığın izleyicinin bilgisi, ilgisi ve bakışına göre niteliği ve yeri değişen bir fragman katmanıdır.

Kosuth, bu eserinde tasarım ve düşüncenin yatay eksenini ve görüntü katmanının dikey yapısını 'apsis' ile 'orijinin' kesişmesine benzer bir şekilde çalıştırmaktadır. Kosuth'un bu tavrı, yapıt üretmekten çok, sanat yapıtının tasarımsal varlığı üzerine düşünmek olarak görülebilir (Özgür, 2012:206).



Resim 2.1: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965, 91.5 x 61.1 cm, M.O M. A, New York

Gilles Deleuze'e göre "düşünce, bir duygu şokunun farklı rastlantısıyla başlamaktadır. Bu şok, onun gücünün bir dış özellekle karşılaşmasının sonunu işaret eder. Bunun zorunluluğu onun önceden var olan içeriklerinin eksikliğini keşfetmeye zorlar yani böylece yaratıcı canlılığı ortaya çıkar" (Sauvagnargues, 2010:68). Bir duygu şokuyla başlayan düşünce bir fragman olarak ortaya konulmaktadır. Şok halinde gelişen düşünce, bütünsel düşünmenin dizilimi içerisinde, bütün düşüncenin varlığının yoğun bir birleşimini ve bölümlenmesini verdiği için fragman halini almaktadır. Burada Ulus Baker'in (2009) vurguladığı gibi, Deleuze'ün temel düşüncelerinden birisi olan 'ayrıcalıklı an' kavramı açıklayıcı olmaktadır. Hareketli imgenin zaman içindeki görünüşünü yakalama ve herhangi bir bilgi türünde yeniden üretme, hareketi içeren ayrıcalıklı an ile mümkün olur (Deleuze, 2014:15).

Düşüncenin bütününe gönderme yapmakta olan 'fragman düşünce' ilkçağ filozoflarından günümüze, çeşitli alanlardaki düşünürlerin uyguladığı bir yöntem olarak bilinmektedir. Buradan yine Deleuze'ün düşünme üzerine (her ne kadar 'düşünmeyi düşünmenin imkansızlığından' söz etse de) belirlediği bir alanı açmak

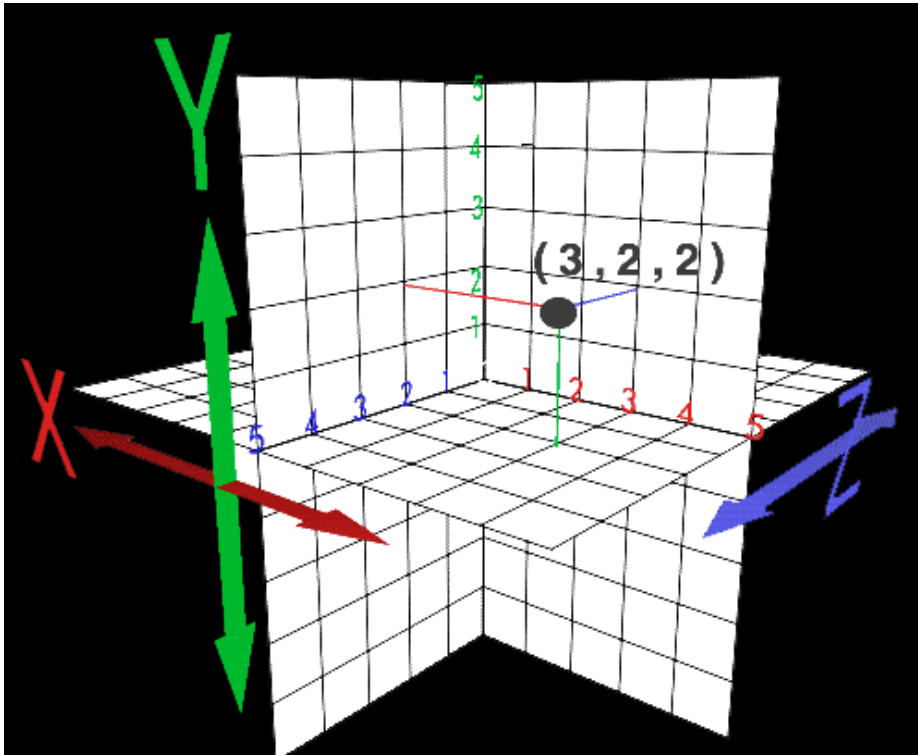
gerekmektedir: “Deleuze’e göre düşünme, bir bütün olarak bir sanat ve bir hayat olayıdır ve Deleuze başlıca üç ana düşünme tarzını –sanat, bilim ve felsefe- hayatı dönüştüren güçler olarak kabul eder” (Colebrook, 2009:24). Böylece, bir düşünme tarzı olan sanata ‘fragman yapı’ dolayımından yaklaşılarak yorum getirme olanağı açılmaktadır. Daryush Shayegan’a (2014:79) göre düşüncenin fragman durumu, sanatın iletildiği düşüncenin parçalanmasıyla ilişkilendirilebilmektedir: “...sanatın ve iletildiği fikirlerin bu bölünmesi, varoluş kuantumlarının baş döndürücü saçılmasına, yüzer gezer kimliklerin dağılmasına, içinde yaşadığımız ve bütünlüğü bozulmuş biçimlerin girdabında her şeyin tel tel dağıldığı kaos dünyasına da tekabül etmektedir”. Bu belirlemeler, fragman düşüncenin sanat açısından anlamlandırılmasında önemlidir.

Yukarıda verilen düşüncelerden hareketle, düşünce ile sanatın görüntü-form yönleri arasında kurulan ilişkiye benzer bir ilişki, Zeynep Sayın’ın vurguladığı üzere evrenle ilgili Kartezyen düşüncenin tasarım biçimlerinde ifade bulur: “Evrenin görünürlüğü üzerine tanım yapılırken, dikey eksen ve yatay eksen arasındaki ilişkiyi Vasari’den beri *colore ve disegno* arasındaki ayrım belirlemiştir. *Colore* evreni dikey görünür kılan temsil ise, *disegno coloreyi* uzunlamasına keserek farklı uzantıları olan metinselliklerdir. *Colore* bakan göze retinal bir etki yapmaktadır” (Sayın,2002:196). Sayın, Octovia Paz’ın Duchamp’ın işlerini tanımlamakta kullandığı iki eksenli evren şemasını şöyle aktarmaktadır:

Retinanın görüneni olduğu gibi göze getirdiği inancı, Kartezyen düşüncenin pineal bölgeye atfettiği önemden kaynaklanır. Retinanın pineal bölgeye iletildiği algı duysal bir algıdır ve algıyı temsile evrilten *colore*, retina ile beraber duyuları da uyarır. Oysa *disegno*, duyuları uyarmaya kadir değildir; retina değil, beyne seslenir. Amacı dışsal bir imgeyi imgelemeyle eşleştirmek yerine imgesellikten yalıtılmış soyut bir düşünceyi göze getirmek, imgeyi görselleştirmektir (Sayın, 2002:196).

Buradaki ‘*colore*’ kavramı, görünen evrenin veya evrenin görünürlüğünün ifadesi olarak renk kavramıdır; ‘*disegno*’ ise akılla ilgili olan, düşüncenin çizgisel ifadesi olan tasarım kavramıdır. Rengin sezgi ve estetik duyuma yakınlığı; desenin (çizginin) ise daha çok tasarıma ve düşünsel etkinliğe yakınlığı söz konusudur. Düşünce ve tasarım ilişkisi Schopenhauer’un tasarımı bilincin ilk olgusu olarak ele almasında bulmak mümkündür (Soykan, 2009:234).

Dünyanın, ekvator ve paralel çizgilerle yatay olarak bölünmesi bir tasarım olarak üretilmiş bilgidir. Dünyanın, meridyenlerle dikey olarak bölünmesi de gece ve gündüzün sınırlarında belirlenen ışığın konumuyla; dolayısıyla renk ve görünürlükle ilişkili olarak üretilmiş bir bilgidir. Bu tasarım ve görünüm arasındaki ayırım, insana dünyadaki konumunu verirken, yerkürenin yüzeyinin anlaşılması için coğrafik fragmanlara bölünmesini mümkün kılmıştır. Burada akla dayalı tasarım ve algıya dayalı görselliğin sanat açısından önemi ele alınabilir: 'Disegno ve Colore'nin evrenin niteliğiyle ilgili durumunu ele alan Benjamin, imgenin duruşunu dikey, işaretin duruşunu ise yatay olarak alınıp alınamayacağını sorgulamıştır. Ernesto Francalanci, Benjamin'in çizim ve resim arasındaki fark konusunda yapmış olduğu kesin ayrımı şöyle alıntılamıştır: "Denilebilir ki, dünyanın özünü iki kesit, resmin boylamasına kesiti ile bazı çizim biçimlerinin enlemesine kesiti baştanbaşa geçmektedir. Öyle görünüyor ki, boylamasına kesitin betimleyici bir işlevi vardır, şu ya da bu biçimde şeyleri ihtiva eder. Enlemesine kesit ise simgeseldir, hareketleri ihtiva eder" (Benjamin akt. Francalanci, 2012:113).



Resim 2.2. Kartezyen koordinat sistemi grafik görüntüsü



Kartezyen düşüncenin evren üzerine getirmiş olduğu anlamlandırma, evrenin dikey bir bölünme ve yatay bir katmanlaşma olarak temel fragman anlamlara bölünmesini gerektirmiştir: bu tam olarak düşüncedeki mekan olan geometrik uzayın orijin ve apsis çizgileriyle bölümlenerek anlaşılmasına denk gelmektedir. Mekânı bu şekilde ele almak, mekânı düşüncenin nesnesi haline getirmek olarak görülebilir. Buradan hareketle mekana dair üretilmiş çağdaş sanat yapıtları ve düşünce arasındaki ilişkinin çözümlenmesi ve yorumlanmasında, *colore* kavramı görsel katmanların, *disegno* kavramı ise tasarım ve düşünsel katmanların fragman yapısını ele almak için yararlanılabilecek bir stratejinin ilk içeriği olarak belirlenmektedir.

Mekânın içinde yayılan düşünce, içinde yayıldığı alanı nesneleştirmektedir. Bu mekânı düşünme konusunda mekân içerisinde düzenlenmiş fragmanlardan oluşan bir yapıt gibi görülebilir. Dikey yığılmalar, dizilimler, yatay sıralanmalar ve izleyicilerin hareketleriyle boşlukların devinime dâhil edilmesi; Kartezyen düşünce, mekânı da içererek, yapıtlar arasındaki ilişkilerin kurulumunda büyük bir düşünme alanı açmaktadır (Crary, 2004).

François Morellet'nin 1962'de gerçekleştirdiği '*Küre*' adlı enstalasyon çalışması, yapısı gereği yatay ve dikey bölünmelerle oluşturulmuştur. Tasarımsal bilgiyi de içeren bu çalışmanın gövdesi mekanın ortasında izleyicinin konumuna göre değişen bir şekilde yerleşmiştir. "*Küre*" yatay, dikey, kare ve küp katmanlardan oluşmuştur ([www.minuspace.com](http://www.minuspace.com)).



Resim 2.3: Francois Morellet, *Sphere (Küre)*, 1962, enstalasyon

Morellet'nin bu çalışması, mekanın ortasında, yoğunlaşmış fragman düşüncenin tasarım ve görünüm olarak maddeleşmiş halidir.

Fragman düşüncenin açıklanması açısından, monad, rizom, fark -tekrar, negatif diyalektik, bulanık mantık gibi birbirlerinden çok da bağımsız olmadığı fark edilen genişletilmiş düşüncelerin çağdaş sanatın bağlamları içerisindeki fragman durumların ifade edildiği bir alana dönüştürüldüğü görülmüştür.

## 2.1. Fragman Düşünce: Rizom (Köksap) Düşünce

Felsefe kavram üretirken çoğunlukla çeşitli alanlardan terimleri felsefi bir anlatımın odağına dönüştürecek şekilde ehlileştirir. Rizom kelimesi de bir başka alandan felsefeye aktarılmıştır. Rizom kavramı, göçebeliği, yersiz yurtsuzlaşmayı, birbiriyle ilgisi olmadığı düşünülen varlıklar ve öğeler arasındaki ilişkileri belirtmek için kullanılan bir kavramdır. "Dilbilimci Noam Chomsky'nin ağaçvari ikiliklerine karşı köksap terimi ortaya atılmıştır... Köksap teriminin içermiş olduğu gibi kök, yani

çıkış noktası gibi bir nokta söz konusu olamaz. Köksaplar herhangi bir noktadan hareket ederek başka bir noktaya, hiçbir hiyerarşik ilinti olmadan, erişebilirler” (Deleuze, Akt. Akay, 1990[1987]: 9).

Özellikle Deleuze ve Guattari tarafından kullanılan rizom kavramı, biyoloji biliminden ödünç alınmıştır. Günümüzde biyolojinin dışında felsefede, medya teorisinde, hipermetin ve ağ teorilerinde sıklıkla kullanılan bir kavramdır. Rizom (köksap) kavramı şu şekilde açıklanmaktadır:

Ağaçlar ve köklerinden farklı olarak köksap, herhangi bir noktayı herhangi bir başka noktayla bağlantılandırır ve özelliklerinin her biri zorunlu olarak aynı doğadaki özelliklere göndermez, çok farklı gösterge rejimlerini, hatta gösterge olmayanın hallerini oyuna sokar. Köksap ne Bir'e indirgenebilir, ne de çok'a... birimlerden değil boyutlardan ya da daha doğrusu hareketli yönlerden oluşur. Başı ve sonu yoktur, yalnızca ortası vardır, ortadan biter ve taşar. Çokluklar kurar (Zourabichvili, 2011:105).

Rizom kavramı, farklı öğelerin geçici ilişkiler içerisine girdiği ağ yapılarında da belirebilmektedir. Kavramın bu ilişkiselliğini açıklayan Daryush Shayegan, Gilles Deleuze'ün, internetin ortaya çıkmasından çok önce Félix Guattari'yle birlikte yazdığı “*Kapitalizm ve Şizofreni*” kitabında geliştirdiği “rizom” kavramına başvurmuştur:

Belli bir yere kök salan ağaçtan farklı olan rizom, her nokta herhangi bir başka noktayla bağlantı kurabildiği için, sonsuz bir ağın oluşmasına imkân verir. Kopsa da, kırılrsa da, yeniden uç verir ve başka yönlere yayılır. Ne başı bellidir, ne de sonu; durmaksızın doğa değiştirir, dolayısıyla başkalaşımının kaynağıdır. Bir yandan katmanlara ayrılmış ve mekânı belirginleştirilmiş olmasına rağmen, yine de mekânların dışına çıkaran hatlarla hareket eder; bu hatlar sayesinde yeni temas bağları, başka iletişim ağları oluşturarak ilerler. Hükümetler, gergin tavırları ve felç edici ağırlıklarıyla ağaç şekilli sistemler halinde kalırken, toplumlar ise çeşitlenir, git gide daha fazla göçebeleşir ve yeni dönüşümler doğurma potansiyelini yok etmeksizin, birbirini tutmayan çok sayıda unsuru uç uca getirir (Shayegan, 2013: 13).

Rizom kavramını açıklayan Ulus Baker, bazı canlı türlerinin davranışlarını bir örnek olarak göstermiştir. Baker, orkide ile eşek arısının gerçek öyküsünü bir belgesel mantığıyla aktarır. Afrika orkidesi, belli dönemlerde geçici olarak, kendi üzerinde eşek arısının üreme organına benzer bir organ geliştirir. Dolayısıyla bu organ bir imgedir ve eşek arısının organının resminden ibarettir. Eşek arısı bunu görüp gelir ve konar, oraya ‘yerleşir’. Fakat eşek arısı o anda orkidenin “üreme aygıtının” bir parçasına dönüşmüştür. Kaçınılmaz bir şekilde eşek arısı orkidenin

tohumlarını almıştır ve farkında olmadan bu tohumları uğradığı her yerde başka topraklara ekecektir. Baker bu örneğin yorumunu şöyle sürdürür:

Bu iki varlığı gerçekten ayrı ayrı iki varlık olarak kavramak mümkün mü? Elbette orkide ve eşek arısı arasında zorunlu bir özdeşlik ilişkisi, benzemelerinden doğan bir aynılık yok. Ama sözkonusu durum temelinde her ikisi, belli bir 'düzlemde' aynı varlık olarak beliriyorlar. Doğabilimciler bu tür varlıklara, yani bizim durumumuzda orkide ile eşek arısının oluşturduğu bütüne 'rizom', yani "köksap" adını verirler. Bir rizomda türler birbirlerinden ayrı unsurlardan oluşmaya devam ederler. Ama rizom olarak aynıdırlar... (Baker, 2009: 358).

Baker, bu iki ayrı canlı arasında gelişen durumun taklit ve öykünmenin çok ötesinde olduğunu, bir oluş durumu içerdiğini belirtir. Orkidenin eşek arısına dönüştüğü, eşek arısının da orkideleştiği bir düzlem oluşmuştur. Böylece her iki öge de yersiz yurtsuzlaşmış birbiri içerisinde kaynaşmış, önceki durumlarından farklı, yeni bir tür fragman yapı şeklinde var olmaktadır. Burada önemli nokta, çok farklı iki varoluş ve davranış kodunun ortak bir 'rizom' oluşturmalarıdır (Baker, 2009:358). Buradaki örnekte iki varoluşun farklılığı vurgulanmakta, bu iki varoluş bağımsız fragmanlar olarak önümüze gelmektedir. Rizom kavramı ise iki varoluşun arasında kurulan ilişki olarak, fragmanlar arasında gidip gelen her bir fragmanın sınırları içerisinde ötekine karşı yeni şekiller kazanarak çoğalan 'düşünce'nin kavramsallaşmasıdır; "rizomlar (köksaplar) herhangi bir noktayı başka herhangi bir noktaya bağlama özelliğine sahiptirler. Ama bu iki nokta arasında "ortak özellikler" bulunması asla gerekmez" (Baker, 2009: 359).

Rizom düşünce, içerdiği ilişkilerin türleri bakımından çağdaş sanatın formlarının belirlenmesi noktasında önemli bir yere sahiptir. Rizom düşünce çağdaş sanatta eser-form-düşünce-yorum konusunda çok önemli açılımları mümkün kılan bir düşüncenin kullanımını aralamaktadır. Mesela rizom düşüncenin modern bir durumunu, imajların kitlelere dağıtılmasındaki demokratikleşmeyi sağlayan fotoğraf sanatında görmek mümkündür (Robins, 1999). Çağdaş sanata bakıldığında 1960 sonrasında beri kullanılan video, radyo dalgaları, elektronik düzenekler, lazer ışık sistemleri, ses enstalasyonları, dijital sanat adı verilen her tür formda, mail art, internet ağları üzerinden var olan sanat formlarında, sanatçı ve izleyici arasındaki mekan-madde-zaman ilişkilerinde rizom düşünce biçimiyle karşılaşmaktadır.

Günümüzde kısmen süreci ve sonuçları öngörülemeyen ilişkilerle, günlük yaşamın politik pratiklerini belirleyen elektronik-dijital-ağ sanatları bir ağ olarak rizom düşüncenin bedenleşmiş-cisimleşmiş halidir. Her bir izleyicinin duyularına, düşüncelerine ve duygularına doğrudan bağlanan bir sanat formu, izleyiciyi de içine alan bir rizom yapıdır. İzleyici bir syborg modele dönüşmüş teknolojik uzantılarıyla (bilgisayar, telefon, vs.) sanat ağına katılmış bir fragman olarak ele alınabilmektedir. Rizom düşüncenin gövdesi olarak hayal edilebilen çağdaş sanatın bu ağ ilişkisi formlarının kurduğu yapı, günümüzün tarihselliğini belirleyen neden sonuç ilişkilerinin temelindeki sinir ağları gibidir. Barret Lyon'un New York MOMA'da yer alan *İnterneti Haritalamak* (2003-2011) adlı çalışması tam olarak rizom bir ağ olan internet ağını göstermektedir.



Resim 2.1.1. Barret Lyon, *İnterneti Haritalamak*, 2003-2011, Moma, New York

Barret'in çalışmasında dünyada kullanılan internetin 2003 ve 2011 yılları arasında kullanılmış olan ağlar, veri alışverişleri, bağlantılar haritalanmıştır. Bu haritalama göstermektedir ki internetle birbirine bağlanan bireylerin içinde bulunduğu durum tam olarak rizom yapı tanımına uymaktadır.

Rizom düşünce sanatı ulaştırdığı (bulaştırdığı) her bir bireyi bir mikro yapıya dönüştürüp, düşünce olarak sanatın; mekân olarak kentin ve tarih olarak zamanın bütünlüğü fikrini de fragmanlara ayırmıştır. Bu durumu örneklemek gerekirse, Paris'te 2008 yılında gerçekleştirilen sanat eylemini, flaş-mobu hatırlamak gerekir. 8 Martta saat tam 2.55'te Place du Trocadero meydanında üç bin kişinin aniden heykel gibi durduğu bu sanat eyleminde, üç bin kişiyi heykele dönüştüren sosyal iletişim rizom düşünceyle tanımlanabilen bir sanat ağıdır (Zizek, 2008: 26). Üç bin birey, mikro yapı olarak dâhil olduğu kentin akışını aniden sekteye uğrattığı anda kent mekânı ve zaman üç bin farklı fragmana bölünmüştür.

## 2.2. Fragmanın Mantiğini Kurmak: Fark ve Tekrar

Bütünlük ve uyumluluk yanılsamaları sadece birer yanılsamadır ve kesintisiz değil, sadece kesintinin ritmik tekrarı kendini parça ile bütün ve geçmiş ile gelecek arası bir yarıktaki konumlandırabilir (Zeynep Sayın).

Fragman yapı, ister bir eserler dizgesi olarak ele alınsın ister aynı düşüncelerin zaman içerisinde yapıt olarak yeniden ortaya çıkışı olarak belirlensin, sürekliliği bölen boşluk veya yokluk durumunda mümkün olmaktadır. Rudolf Arnheim'in 'görülebilir boşluklar' adını verdiği bu durum, fragman biçimlerle oluşturulmuş yapıtların belirlenimine zemin sağlamaktadır. Görsel bilgide, bir şeyin yokluğunun bir algı verisinin etkin bir bileşeni gibi işlev gördüğü durumlar vardır. James Lord (2007) Giacometti'nin resim çizerken, yerinden alınmış bir büstle ilgili tepkisini anlattığı örnekte bu boşluk tam olarak örneklenmiştir. Yerinden kaldırılan büstün yokluğunu fark eden Giacometti, birden, "Gitmiş, orada olduğunu sanıyordum ama gitmiş" diye tepki gösterir. "Evet orda olduğunu sanıyordum. Baktım ve birden boşluğu gördüm, boşluğu gördüm". Burada sanatçı, mekânın ve zamanın sürekliliğinin kesintiye uğradığı ana şahit olmuş; zaman anlamında geçmiş ve geleceğin arasında, şimdide yaşanan kopuşu keşfetmiştir: "Boşluğu görmek oraya ait olan ama orada olmayan bir şeyi algı verisine yerleştirmek ve onun yokluğunu şimdinin bir özelliği olarak fark etmek anlamına gelir" (Arnheim, 2007: 107).

Boşluk kavramsal olarak gösterildiğinde, yan yana yerleştirilmiş öğeler dizisinde, resmin-imgenin-formun olmadığı beyazlıkta belirmektedir. Bu durumda göz, boşluğun yarattığı güvensizlikle önceki ve sonraki fragmanın arasındaki şimdiki yakalamaktadır. Bu durum, sinema ve video gibi sanat formlarında hem ses hem de görüntü rejimlerinin varoluşuyla ilgilidir.

Sanat eserinde boşluk bir önceki son bulmuş olan öğenin yokluğuyla başlayan ve sonradan gelecek olan yapıların ve olayların habercisi olarak görülebilir. Boşluk, Deleuze'ün (2010) *şok düşünce* dediği türden parçalayıcı düşüncenin mekânıdır. Buradan hareketle boşluk, biçimleri ve akışı parçalama gücüne sahip çeşitli ihtimallerin odağına dönüştürülebilen bir malzeme-kavram olarak ele alınabilir. Arnheim, boşluğun önemini vurgulamak için Sechehaye'nin hastasının sözlerini şöyle aktarır: “sonsuz sessizlik ve gergin hareketsizlik içinde meydana gelecek korkunç bir şeyin, dehşetli, boğucu bir şeyin dinginliği parçaladığı izlenimine kapıldım”(Arnheim, 2007:107). Boşluk bir durumu parçalayan her türlü anlama sahiptir. Varlık ile yokluğun sınırları boşluk tarafından belirlenebilmektedir. Varlıkların tekrarı ile varlıklar arasındaki fark, boşluğun miktarına sabitlenmiştir.

Boşluk, fragman yapının mantığını kurmak için gereken bölünme ve yarılmayı, tekrar ve farkı mümkün kılan şeydir. Buradan hareketle boşluk, John Cage'in 4.33 saniyelik sessiz senfonisinin ortaya koyduğu kavramsal fragmanlaşma olarak belirmektedir. Cage, bu eseriyle zamanı ve mekanı bölmüştür, çünkü, dinleyici fiziksel olarak müziğin (sessiz senfoninin) kendisiyle aynı zaman ve mekan içindedir. Cage, dinleyiciyi fragmanlaştırmıştır, çünkü Sessiz Senfoni süresince dinleyicinin bedeni ses dünyasının bir parçası olarak vardır (De Bolla, 2006: 68). Burada fragman konusu tekrar ve fark kavramlarıyla ilişkili olarak, müzikte ses-boşluk-ses ve zamanda ritim biçiminde yer almıştır.

Fragman yapı, tekrar dönülebilen, dönüştürülebilen, arasında gezilebilen dikey, yatay, hareketli ve devingen katmanlardan oluşan bir yapı olarak belirlenebilir. Adorno'nun *Minima Moralia* adlı kitabında, metnin bir örümcek ağının merkezden eşit dağılarak örülüşü gibi kurulması gerektiği önerisi burada hatırlanmalı: Metin her bir fragmanın birbiriyle düşünce olarak iletişim halinde olduğu bir ağ olarak kurulur (Adorno, 2009: 91). Fragman, diğer fragmanlarla sürekli ilişkiler kurma

imkânını oluşturan biçimsel tekrarın ve içeriksel farkın üzerinde kurulmuş bir yapıdır. Fragman tekrar ve fark konusunda yuvalanmış bir durumdur. Tekrar ve fark, fragman yapıların mantığı açısından “semptom” olarak öne çıkarılmaktadır.

Tekrar ve fark nesne, ayna ve görüntü üçlüsünün zemininde belirir. Bir ayna varlığın yinelenmesi gibidir, daha doğrusu ayna yansıttığı varlığın tekrarını verir, tabii ki üzerinde düşünüldüğünde beliren bir takım farkları da içererek... Aynadaki görüntü ve modeli arasında bir aynılık (tekrar) ve farklılık söz konusudur. Ayna görüntüsü, evrenin ‘colore’si ile ilgilidir, ayna ve modelin ayrı türden varoluşunun bilgisi ise, ‘disegno’ ile ilgilidir. “Modelin sağ eliyle aynadaki sağ el, simetrik olarak üst üste binse de, aynadaki sağ ele sağ el eldiveni asla giydirilemeyecek, bedenün iki yarısı birbirinin tıpatıp aynısı olsa da, ayna asla aynı görüntüyü vermeyecektir” (Sayın, 2009:196). Bu noktada aynılık içindeki farkın varlığı görülmektedir.

Tekrar ve farkın belirlenişinde ayna ve modelin benzerliğine ek olarak seri üretim durumu açıklayıcı olarak geliştirilebilir. “Aynı özellik yalnızca ayna için değil, birbirine benzeyen her şey, örneğin seri halinde yeniden üretildiği varsayılan dökme ve kabartmalar için de geçerlidir: Aynı şekilde dökümü alınmış iki biçim birbirlerine ne denli özdeş olurlarsa olsunlar, infra-minik bir ayrımla farklılaşırlar” (Sayın, 2009:197). Burada ortaya çıkan şey tekrar eden aynılık içerisindeki farkın tanımıdır.

Tekrar ve fark konusu, birbirinin aynısı olan öğeler arasındaki karşılıklı ilişkilerde bulunmaktadır. Bunun açıklanmasında ‘ikiz olma’ durumu bu noktada öne çıkmaktadır. Marcel Duchamp, “İnsan kendi kendinin ikizidir” der. Bu söz Duchamp’ın ikiz olmayı içeren çalışmalarındaki düşüncelerini açıklamaktadır. Burada temelde, özneye ilişkilendirilebilecek bir fragman durumu yatmaktadır. Özne ile aynadaki görüntüsü, tıpa tıp benzeyen ikizlerin her biri, konuşan özne ile arzulayan özne gibi ayrımlar her zaman öznenin yarılma kiplerinin verileridir. Zeynep Sayın’a göre *Rosa Selavy*, Duchamp’ın kadın ikizidir, altı kollu yıldız saçlı Duchamp, kendisinin Yahudi ikizidir. *Bıyıklı Mona Lisa*, asıl *Mona Lisa*’nın; Duchamp da Leonardo’nun ikizidir (Sayın, 2009: 199). (Bknz: Resim 4 ve 5).





Resim 2.2.1. Marcel Duchamp, *Rosa Selavy*, 1921Kurgu fotoğraf

Duchamp, Mona Lisa'ya bıyık ekleyerek, resmi Mona Lisa'nın erkek ikizine dönüştürür. Burada şu tespitlerde bulunulabilir: Mona Lisa, yağlıboya tablonun sanatsal ciddiyeti içerisindeki fragmandır, Da Vinci de dahi sanatçılığın simgesidir. *Bıyıklı Mona Lisa* (L.H.O.Q.) ise gerçek Mona Lisa'nın ucuz, çoğaltılabilen bir fotoğrafın gayri ciddiyeti içindeki erkek ikizidir. (Bu çok katmanlı oyunda Duchamp da kendisinin kadın ikizine dönüşmüştür). Orijinal Mona Lisa ve tıpkı basım ikizi, iki ayrı fragman olarak bir çok sanatsal problemi üstlenmişlerdir.



Resim 2.2.2. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (Bıyıklı Mona Lisa), 1919, 12x18cm

Marcel Duchamp'ın ikiz olma konusuna gösterdiği ilgi, tekrar ve fark kavramlarına dikkatle yaklaşmasından kaynaklanmış olabilir. Bilindiği gibi Duchamp, döküm ve endüstriyel olanaklarla yapılan çoğaltım nesnelere ilgili açıkça estetik bir tavır geliştirmiştir. Seri üretimle üretilmiş onlarca pisuardan herhangi bir tanesi, ötekilerin tekrarı olarak görülebilir, ancak bu tekrar eden birimlerin içerisinde belirlenebilecek bir fark kavramı mevcuttur. Bu durumda Duchamp açısından bu tekrar ve fark kavrayışı; ikiz olma veya ikizlik meselesi, kalıp ve dökümün negatiflik ilişkisi, model ve modelin aynadaki görüntüsü arasındaki ilişki sanatsal düşüncenin şartlarını oluşturan ilişki yöntemlerini ortaya koymaktadır.

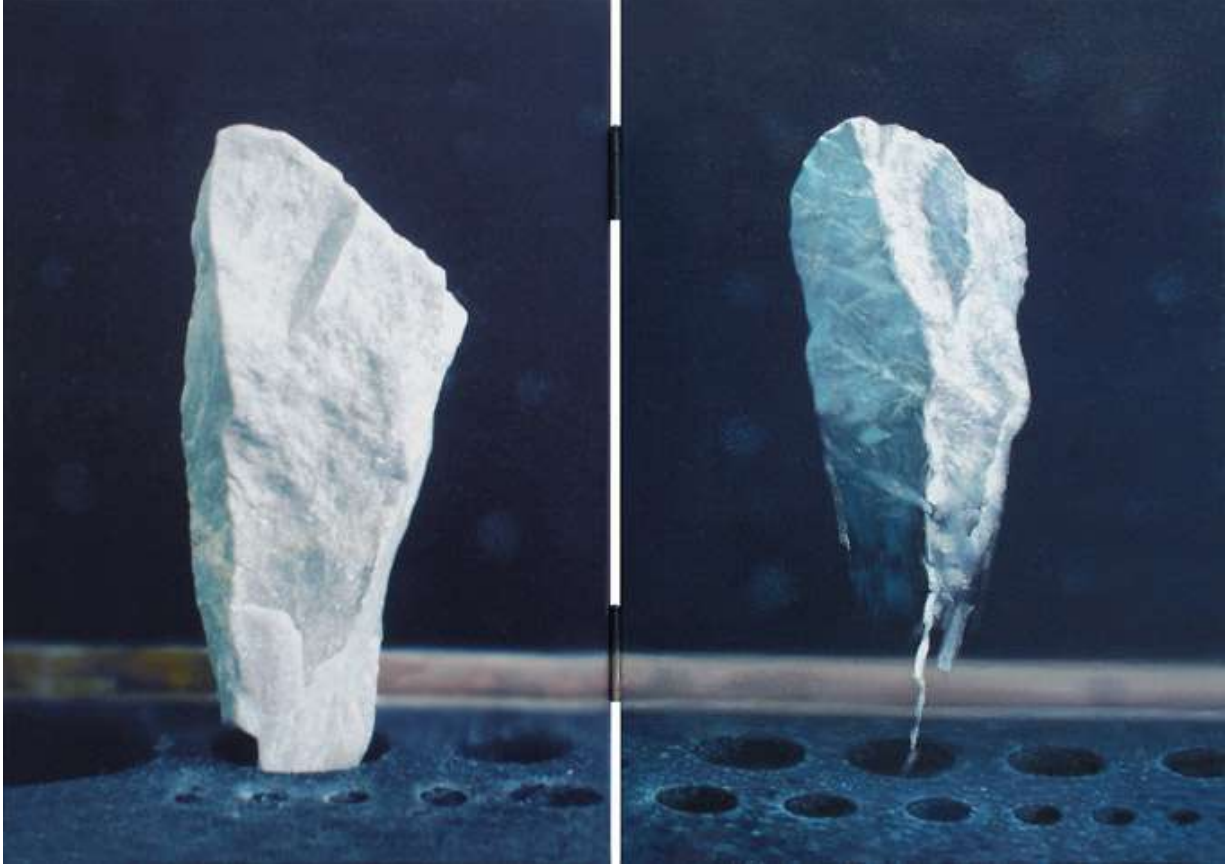
Tekrar ve fark konusunun ikiz olma durumu ile ilişkisi göz önüne alınarak, temel düşünce bir adım daha ileri götürüldüğünde, Mehmet Yılmaz'ın 'İkizler' adlı resim-

fotoğraf dizileri ile karşılaşmaktadır. Bu resim ve fotoğraf dizilerinde ‘fragman’ kavramının tekniğin, yüzeyin ve görüntünün bölünüşünde ortaya çıktığı tespit edilmektedir. Yılmaz, fotoğraf ve gerçekçi resimlerden oluşturduğu bu ikizler dizisinde, bu iki tekniğin hem benzerliklerine hem de farklılıklarına dikkat çekmektedir (Ötgün, 2013). Yılmaz’ın fotoğrafını ve resmini yan yana getirdiği aynı modeller ve doğa parçalarından oluşan ikizler serisinde, ortaya çıkan ontolojik durum görüntünün niteliği üzerinde işleyen bir çifte katlanma durumudur. Sanatçı, Vilem Flusser’in (Flusser, 2009) görüntünün ontolojik olarak sınıflandırılmasını ele aldığı gibi resim ve fotoğrafın sınırlarını sorgular. Dijital baskıyla üretilen resim ile ressamın eliyle üretilen resim, modelin iki farklı tarafını-pozunu verir. Fragman yapının semptomu da tam bu noktada varlık bulan bölünme ve çifte katlanma ile belirmektedir. ‘İkizler’ serisinde fark, teknik olarak yer alırken; tekrar ise ontolojik bir yinelenme olgusu şeklinde tespit edilebilir.



Resim 2.2.3. Mehmet Yılmaz, *Dut ve tuD*, 2011, sol: tuvale dijital baskı, sağ: tuvale yağlıboya, 150x197 cm

Mehmet Yılmaz'ın 'İkizler' serisindeki isimlendirmeler doğayı bilgi aracılığıyla kat etmenin göstergesi olarak okunabilmektedir. Bu isimlendirmelerdeki kelime ve aynı kelimenin simetrik tersinin durumu ikizlik, yansıma, benzerlik, tekrar ve fark gibi kavramların birleştiği bir fragman olarak değerlendirilmelidir.



Resim 2.2.4. Mehmet Yılmaz, *Taş ve şaT*, 2012, sol:tuvale dijital baskı. sağ:tuvale yağlıboya, 48x48,5 cm

Bu tekrar eden görüntülerin aynı modelden (farklı tekniklerle) üretildiği göz önüne alınırsa, aynı taşın iki farklı görüntüsünün yan yana getirilmesi, doğaya ait gerçekliğin fragmanlarının sanatçı tarafından ele geçirildiği ve sabitlendiğini göstermektedir. Konu açısından önemli bir diğer sanatçı olan Vija Celmins'in doğa ile ilgili çalışmaları da benzer bir düşünce ile üretilmiştir.



Resim 2.2.5. Vija Celmins, *Görüntüyü Hafızaya Sabitlemek*, 2006, Enstalasyon

Celmins, doğada seçtiği (buluntu) taşların endüstriyel olanakların yardımıyla, tıpa tıpa benzerini üreterek tekrar ve fark konusunda doğanın bir ikizini yaratmıştır. Boyut, renk, doku gibi bütün özellikleri birebir kopyalanmış olan taş (doğa parçası) hangisinin gerçek hangisinin üretim olduğu belirlenemeyecek bir duruma getirilmiştir. Celmins, bir düzine taşı seçip bronz dökümlerle aynı biçimi elde etmiş, bu dökümleri boyayarak elde ettiği tamamen benzeri ile doğanın bir çifte katlanmasını gerçekleştirmiştir. Susanna Buck-Morss'un (2010: 136) "doğada yeni olan mitiktir" sözünde belirttiği gibi, hem Yılmaz'ın çalışmaları, hem de Celmins'in çalışmaları doğanın sanat ile mitleştirildiği fragmanlar olarak okunmaktadır. Doğadaki mitik yönü ikizlik meselesi açısından ele alan bu sanatçılar, doğaya yöneltilen bakışı da tekrar ve fark düşüncesinin dolayımından fragmana çevirmektedir.



Resim 2.2.6. Vija Celmins, *Görüntüyü Hafızaya Sabitlemek* (detay)

Çağdaş sanatta, döküm gibi teknikler aracılığıyla çoğaltılan nesnelere oluşan enstalasyonlar, tekrara dayalı ışık ve ses düzenlemeleri, hazır nesnelere dizilmesi veya yığılması, aynı imajın sürekli tekrarını içeren videolar, resimler, fotoğraflar, tekrar ve fark düşüncesiyle kurgulanmıştır. İmgelerin sürekli tekrarlanmasıyla benzerlik ve fark konusu, çalışmaların içeriğini yükleyen bir altyapı olarak görülmektedir:

Günümüz sanatında, tekrar eden biçimler, görüntüler, sesler, vs.nin oluşturduğu yapıda, yinelenmelerle birbirinin aynısı gibi olanın meydana getirdiği farktan ve çeşitlenen anlam düzlemi alanlarından bahsedebiliriz. Dilin özgürleştiği bu alanda, günlük yaşamda kullanılan simgeler ve nesnelere, bağlı oldukları anlamlardan farklı olarak tekrar ve tekrar algılara sunulurlar. Bu durum Deleuze'e göre, yinelenenin farkıdır. Birbiriyle aynı gibi olanın, birden çok olmasından kaynaklanan farkıdır. Deleuze'de fark, taban tabana zıt olanlarda değil aynının tekrarındadır. İki su damlasının farkı gibi, bir kalbin aynı ritimde sürekli devinmesi gibi... Ve fark bu tekrar edenlerin boşluklarında, aradadır. Aslında burada, uzlaşımçı olanın yani dilin genellemelerinin sonucunda, bizde "aynı olan şeyler" yanılgısı ortaya çıkmaktadır. Oysa varoluşun çeşitlenmesinde aynı olandan, özdeş olandan değil, benzeşmelerden, yakınlıklardan, gözlemlenebilen ortak niteliklerden bahsedebiliriz (Erol, 2006: 15).

Erol'un da değindiği Deleuze'de 'fark ve tekrar' konusunun, Deleuze felsefesinin bütün yapılarında görülecek temel bir konumda olduğu belirtilmelidir. Deleuze'ün fark ve tekrar kavramının ontolojisi, Deleuze'ün gerçeğliği 'Gücül/Virtüel'(sanal olmayan) ve 'Edimsel/Aktüel'den oluşan bir bütünlük olarak ele almasında görülmektedir. "Gücül, kendini "tekrar" üzerinden edimselleştiren/aktualize eden bitimsiz bir "fark"ın alanıdır", (Kurt, 2010). Tekrar ve fark kavramı madde ve zaman gibi öğelerin durumları iğerisinden türetilmiştir. Örneđin ritim, ses ile bölünmüş zamanı, bölünmüş zaman ise ritmin ses olarak varlığını belirlerken, ses sürekli bir tekrar iğerindedir. Zaman ritm aracılığıyla nitelik ačíısından 'ses-sessizlik-ses' şeklinde fragmanlara bölünür.

Nam June Paik'in *Tv. Saat* adlı video enstalasyonu bu noktada önemli bir eser olarak devreye girmektedir. 24 adet renkli televizyondan oluşan bu eserde, her bir televizyonda bir saati göstererek çalışan saatler yayınlanmaktadır. Yan yana dizilmiş bu televizyon saatler bir günün 24 saate bölünüşünü, her saatin de kendi iğerinde işleyen bir güne dönüştüğünü göstermektedir, (Jameson, 2011: 238).

Paik'in videosunun zaman ve fragman konusundaki anlamını deşifre etmek için Richard Schenckman'ın *The Man From The Earth* adlı filminden zamanla ilgili bir diyaloğu 'fragman' olarak aktarmak gerekmektedir:

-Zaman, göremeyiz, duyamayız, tartamayız, laboratuarda ölçemeyiz. Bir nano saniye önce olduğumuz ile şimdiki oluşumuz ve bir nano saniye sonraki olacağımızın subjektif varoluş farkındalığı... Hopiler zamanı bir manzara olarak düşünmüşler, önümüzde ve arkamızda var olan bir manzara ve biz onun iğerinde ilerliyoruz, dilim dilim...

- Ama saatler zamanı ölçer?

-Hayır, saatler kendilerini ölçer. Bir saatin referansı başka bir saattir (Schenkman, 2007, 35").



Resim 2.2.7. Nam June Paik, , *Tv. Saat*, 1989 versiyonu, 24 adet manipüle edilmiş renkli Tv.

Zamanın işleyişi konusuna bağlı olarak bölünme, fark ve tekrar düşüncelerinin etkileriyle okunabilen bir çalışma olarak Felix Gonzalez-Torres'in "*İsimsiz-Mükemmel Aşıklar*" adlı çalışması, dikkat çekmektedir. Gonzalez-Torres'in bu çalışması fabrika üretimi, pille çalışan iki duvar saatinin yan yana asılmasıyla oluşturulmuştur. Sanatçı, bu iki yuvarlak biçimli saati yan yana yerleştirerek biçimsel bir tekrarın ilk katmanını kurmamıza olanak sağlar. Bir ileriki nokta, bu iki mükemmel aşığın, yan yana duran saatlerin, aynı şekilde içinde bulunulan zaman dilimini göstermesidir. Burada saatler birbirinin aynı şekilde devinmektedir.

Saatlerin her bir hareketi bir önceki-şimdiki-sonraki saniyeler arasında oluşan farklılığı sürekli olarak tekrarlamaktadır. Bu iki saat, birer fragman olarak yan yana duran iki yuvarlak biçim, Gonzalez-Torres için iki sevgilinin yaşayan bedenini temsil eder. Saatlerden hangisinin daha önce yavaşlayıp, ötekenden geride kalacağı, iki sevgili arasındaki ilişkinin niteliğindeki değişimin verilişini üstlenecektir. Fakat Gonzalez-Torres, saatlerin aynı vakitte donup kalacak şekilde ayarlayarak bu aşkı mükemmelleştirmiş, bir duygunun paylaşırlılığı üzerinden zamanı dondurarak fragmanlaştırmıştır (Bourriaud, 2005: 82).

Gonzalez-Torres'in çalışmalarında her zaman iki rakamı vardır. Birbirine zıt olmayan, uyumlu, geçişli ikilikler, yan yana duran, önce ve sonrayı veya aynı anda olmayı temsil eden 'ikili fragman var oluş' Gonzalez-Torres'in estetiğinin temel birimidir.



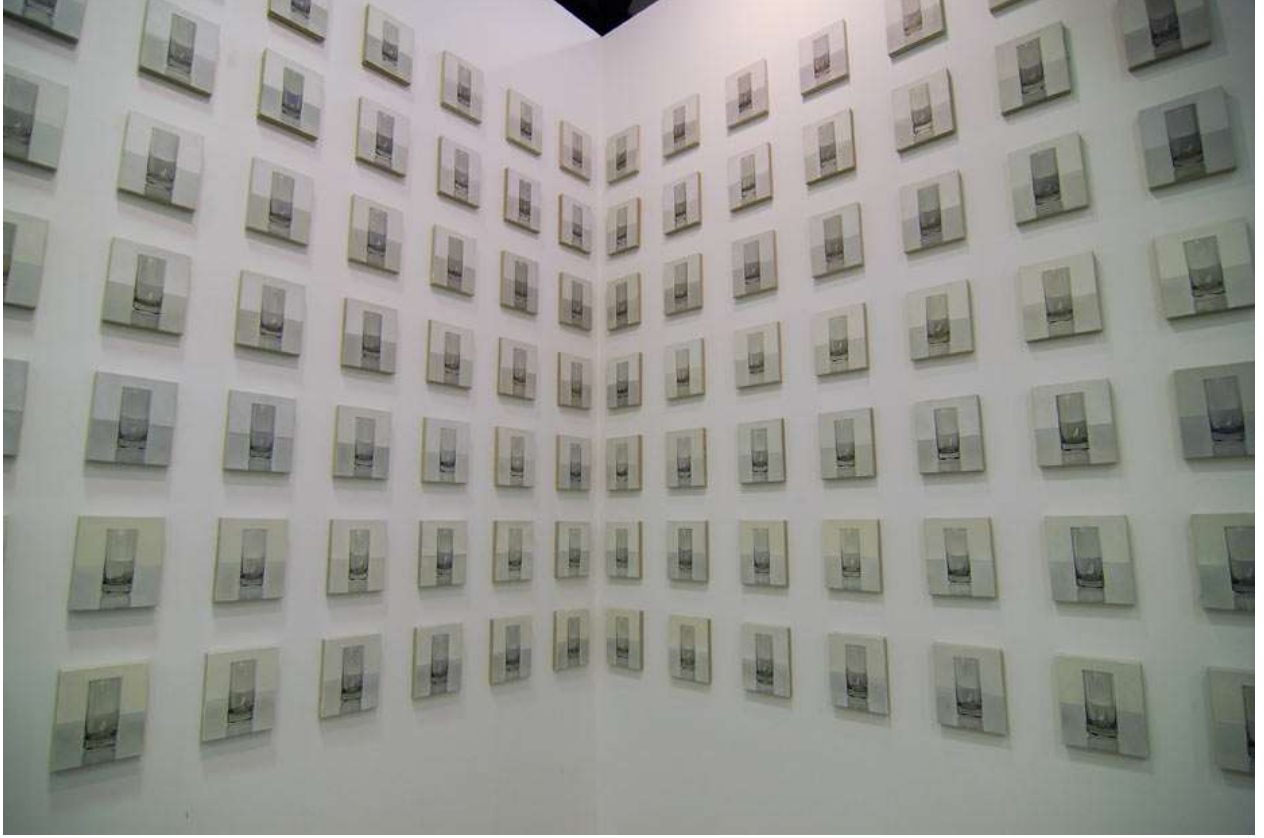


Resim 2.2.8. Feliz Gonzalez Torres, *isimsiz (Kusursuz Aşıklar)*, 1991, enstalasyon

Torres'in bu çalışmasında, genel anlamdaki zaman bireye ait zaman birimleri ile fragmanlaştırılmıştır. Bireyin bir birim olarak zamanla ilişkili olduğu düşüncesi 'fragman düşünce' açısından önemli bir açılım sağlamaktadır. Hem bireyin fragman durumu, hem de zamanın birimlere bölünmüş durumu üzerinden kurulan bir ilişki Tanpınar tarafından "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde" ortaya çıkarılır: "Herkes günde saat başına bir saniye kaybetse, saatte on sekiz milyon saniye kaybederiz... Bir günde yüz seksen milyon saniye yani üç milyon dakika; bu demektir ki, günde elli bin saat kaybediyoruz" (Tanpınar, 2005:35). Burada toplumun birimi olarak bireyin fragman durumu zaman açısından ele alınmıştır. Bireyin kendi zamanı ayrı bir birim olarak zamanın fragmanlaşması düşüncesini oluşturmuştur.

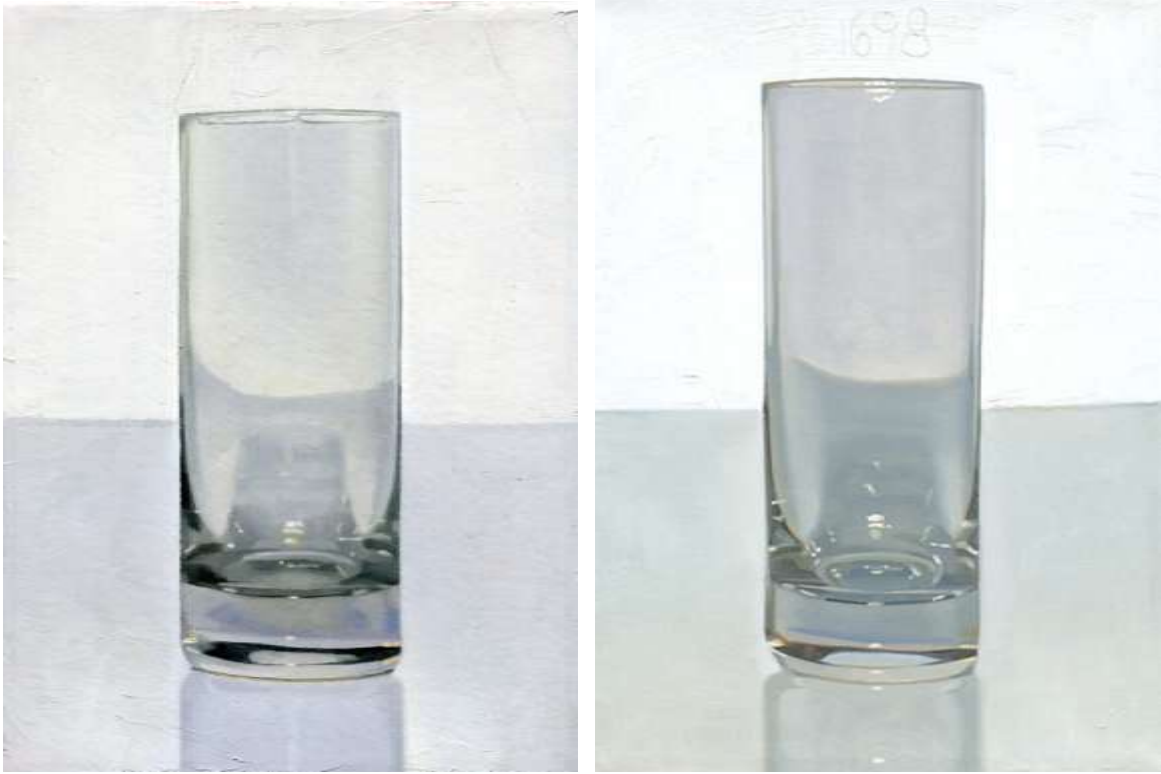
Bireyin zamanının bir birim şeklinde tasarlandığı düşüncenin hayat bulduğu sanat eserleri fragman kavramıyla açıklanabilecek görünümler ortaya koymaktadır. Peter Dreher 1975 yılından beri her gün aynı nesnelere gerçek boyutlarına yakın

resmini yapmıştır. Dreher, 1975 ve 2013 yılları arasında her gün çeşitli versiyonlarda 20x20 cm. ölçülerinde toplam beş bin adet çalışma üretmiştir.



Resim 2.2.9. Peter Dreher, *Günden Güne*, 1974-2013, tuval üzerine yağlıboya

Dreher, “Günden Güne” adlı bu projesinde 1974 yılından başlayarak her gün, günlük nesnelere gerçek boyutlarında resmetmeye koyulmuştur. Resim 12’de görülen seri ise beyaz zeminde duran cam bir su bardağı imgesinden oluşmaktadır. Hergün aynı nesnenin aynı ortamdaki görüntüsünü çizen sanatçı, imgeyi süre içerisinde tekrar tekrar çalışmıştır. Aynı ölçülerdeki, aynı renklerdeki bu resimler, ancak dikkatle bakıldığında aralarında bazı farkların varlığı sezilecek şekildedir (Johnson, 2014). Dreher’in kendi bireysel zaman birimlerinin bir simgesi olarak ürettiği bu çalışmaları, sanat tarihinin kavramsal fragmanları olarak yorumlamak mümkündür. Tekrar eden birimler, birbirleriyle eşit estetik önem arz eden bu çalışmalar, dün, bugün ve yarın arasında kurulabilecek türden ilişkiler içermektedir. Tekrar eden biçimler, zaman birimlerinin öznel ve tekil olarak algılanışının bir ifadesine dönüşmektedir.



Resim 2.2.10. Dreher, *Günden Güne* adlı proje'den ayrıntı

Birbiriyle eşit ölçülerde olan bu tuval resimleri, aynı imgenin sürekli bir tekrarını verirken, fırça kullanımından ve hafif ton farklılıklarından kaynaklanan çeşitli farkların varlığını da barındırmaktadır. Bu tekrar ve fark ilişkisinin, zamansallık açısından ele alınabildiği gibi, birimler arasındaki ilişkilerin derecelendirmesinde de yeni bir öneri getirdiği görülebilmektedir. Bir önceki tuval bir sonraki tuval ile hiyerarşik bir üstünlük kurmadan, aynı düzenlemenin eşit öğeleri olarak var olmaktadır.

Burada görülen bardak resimleri, üretildikleri tarihin sırası dışında bir önemlilik derecesi sınırlamasına tabii tutulamaz. Bu tuvaller, birer öge olarak yer aldıkları takım içerisinde, öncekinin tekrarı olarak, sonraki tuvalden önce üretilmiş tuval olarak yer almaktadır. Burada ortaya çıkan durum, hem tuvaller arasında tekrara dayanan bir ilişkiselliğin özelliğini verir, hem de resim sanatını enstalasyon olarak üretilmiş bir çalışmanın önerisine dek getirir.

Görüldüğü üzere, tekrar ve fark kavramı, çağdaş sanat görüntüleri içerisinde biçimsel, tarihsel ve anlam olarak sürekli bir ilişkisellik içerisinde çalıştırılmaktadır. Bu kavramlar, imgelerin tekrarının ve çoğaltılmasının ortaya çıkaracağı yeni

durumların da anlaşılmasında faydalı olmaktadır. Tekrar ve fark kavramları fragman düşünce ile örtüşen çalışmalarda yeni estetik durumların tanımlamalarında etkili olarak kullanılmaktadır.

### 2.3. Fragman Düşünce: Negatif Diyalektik- Konstelasyon

Cornelia Parker'in 1992 yılında ürettiği "*Ne o, ne de ona doğru*" adlı çalışması, fragman düşünce açısından bir yapıt uygulaması olarak okunabilecek yetkin bir enstalasyon biçiminde kurgulanmıştır. Çalışmaya bakıldığında, boşlukta asılmış taş parçalarından oluşturulmuş yapı fark edilmektedir. Mekânın ortasındaki boşluğu istila etmiş olan birimler ve bu birimler arasındaki boşlukların düzenlenişi, mesafe, boşluk, tekrar gibi kavramlar açısından dikkat çekmektedir. Bu taşları bir birim olarak ele aldığımızda, her bir taş, yer yüzünde buldukları yerlere ait bilgileri içeren bir fragman olarak düşünülebilir. Her bir taş, aynı yerlerden, aynı toprak ya da kaya parçasından alınmış olsa bile, birbirleriyle farklılığı sabitlenmiş bir birime dönüştürülmüştür. Bu farkı, taşların yerleştirilişinde bile görmek mümkündür. 'Tekrar' ise madde olarak taşın kendisidir.

Birimlerin yerleştirilmesinde mekânın ortasındaki boşluğu kaplamak gibi bir yönelim olduğunun fark edilmesi, eserde birimler arasında diyalektik bir düşünce imkânını varsaymamıza neden olur. Burada doğal olan maddenin kültürün yetkinliğini simgeleyen bir yapı olan mimari içerisinde, hatta özel bir alan olarak kurgulanan galeri içerisinde düzenlenmiş olması gibi karşılıklı durumlar bir tür diyalektik düşünce kurmanın imkânı gibidir. Fakat birimlerin aralarında hiyerarşi kurulmadan yerleştirilmiş olmaları, oluşturulacak klasik bir diyalektik ilişkinin imkânını zorlamaktadır.



Resim 2.3.1. Cornelia Parker, *Ne o ne de ona doğru*, 1992, enstalasyon, doğal malzeme

Parker'in bir diğer çalışması olan "İngiltere'nin ucu bucağı" adlı enstalâsyonuna bakıldığında da mekân içerisinde yapıtın yerleştirilişi ve düzenlenişinde ortaya konulan tavır, yapıtı oluşturan oğeler arasında bir üstünlük derecesi kurulması yerine, eşit aralıktta ve eşit önemde bir yerleştirme ile ortaya konulmuştur. Yapıtta belirlenmiş olan görünüm, Adorno'nun negatif diyalektik düşüncesinin görünürlük nerisi olarak belirlediği 'konstelasyon' kavramına denk düşmektedir.



Resim 2.3.2. Cornelia Parker, *İngiltere'nin ucu, köşesi*, 1999, enstalasyon, doğal taş

Fragmanlardan oluşan, fragman halinde oluşturulmuş veya kendisi bir fragman olarak okunabilen sanat yapıtlarını ele almak için: fragmanlar arasındaki ilişkinin kurulması, farklı çalışmaların, farklı tarihlerde üretilmiş olan birbiriyle ilişkili çalışmaların fragman olarak aralarındaki ilişkiyi belirlemek için 'negatif diyalektik' düşünce oldukça olumlu bir düşünce olarak belirmektedir. Burada sanat eseri üzerine getirilen 'fragman' yorumuna katkı sağlayan, hatta temellerinden biri olan negatif diyalektiğin ne olduğuna bir bakmak gerekmektedir.

Negatif diyalektiği tanımlamak için önce diyalektik, Hegel diyalektiği ve Marksist diyalektik gibi kavramları açmak gerekmektedir. Diyalektik, bilindiği gibi ilkçağ filozoflarından beri felsefede tartışmalı olarak ilerlemenin temel alındığı düşünce ve düşünme sistemidir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'ne göre diyalektik "gerçekliği ve

onun çelişkilerini incelemeye yarayan ve bu çelişmeyi aşmayı sağlayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi, eytişim” olarak tanımlanmaktadır.

Herakletios, değişim ve oluş kavramlarına yönelik düşünceleriyle ilk diyalektik düşünceyi ortaya atan filozof olarak görülmektedir. Herakleitos’un ünlü ‘aynı ırmağa iki kez girilmez’ sözü, evrenin sonlu, durağan ve ilişkisiz nesnelere yığılı olmadığını, hareket, değişim ve oluş içinde olduğunu belirten temel diyalektik düşüncenin vurgulanışıdır. Daha sonra diyalektik çeşitli eklenme ve küçük farklı kullanımlarla yöntemleştirilmiştir. Platon, diyalektiği bilgi (edinme) olarak ele alırken, değişimi ve farklılaşmayı, temelde değişmeyen tümel bilgiye ulaşma amacıyla kullanmıştır. Böylece diyalektiği idealist bir biçime sokmuştur. Aristo, akıl yürütme metodu olarak tanımlamıştır. Hegel de hakikatin bütünsel sisteminin diyalektik ile kurulacağını iddia etmiş ve tarihin açıklanmasında diyalektiği bir yöntem olarak görmüştür, (Gülenç, 2008: 136).

Marksist anlamdaki materyalist diyalektik, şeyler arasındaki karşılıklı bağıntı ve şeylerin gelişiminin bilgisi olarak görülmektedir. Maddeci diyalektik düşünce tamamen maddeler ve maddeler arasındaki süreçlerin ilerleyişindeki oluşu içermektedir. Adorno ise diyalektiği, Klasik Maddeci diyalektikten farklı bir eleştirel teori olarak ele almıştır. Adorno’nun ‘Negatif Diyalektiği’, yapısökümcü, anti sistem karakterli, olumsuzlayıcı bir düşünce hareketidir. Diyalektiğin kendisinin katılaşmasına karşı durmaksızın mücadele eden Adorno, negatif diyalektik düşüncesini işlevsel eleştirel bir metin, modern müzikal bir şiir ve dışavurumcu bir tablo olarak ortaya koymuştur (Yibing, 2012: 21).

Adorno’ya göre teorinin inşası lidersiz bir kabile gibi hiyerarşinin olmadığı düşüncelerin etkileşimi biçiminde gerçekleşmelidir. Adorno, bu şekilde köleleştirici olmayan bir teoriyi, “konstelasyon<sup>1</sup>” (takımyıldız) ve “kuvvetler alanı” gibi

<sup>1</sup> **Konstelasyon:** İlk olarak Babil’den sonra anılmaya başlanan astronomi gözlemlerinde ortaya çıkan bir terim. Günümüzde uzaydaki yıldız, gezegen gibi gök cisimlerinin 88 grup konstelasyon oluşturdukları kabul edilmektedir. Diğer bilimsel disiplinlere ve felsefi alanlara giren terim, “birbiri ile ilişkili çeşitli farklı öğelerin, düşüncelerin veya davranışların sisteme benzer bir gruplaşma veya konumlanma içerisindeki yan yana bulunmaları anlamına gelmektedir”.

kavramlarla tarif etmektedir. Adorno atonal<sup>2</sup> müziğin yapısını bu nedenle çok önemsemektedir. Hâkim ses ve seslerin olmadığı, tamamen tonal müzik kültürünün karşıtı olan atonal müziğin mantığı Adorno'nun öğeler arasındaki ilişkilerinde hiyerarşik yapı olmayan “negatif diyalektik” düşüncesi ile örtüşmektedir (Dellaloğlu, 2013).

Negatif Diyalektik adlı eserinde diyalektiği tüm yönleriyle tartışmaya açan Adorno için Nietzsche ve Hegel'den sonra diyalektiği tartışmak önemli bir meseledir. Adorno diyalektik konusunda Hegel ve Marks'tan etkilenmiştir. Fakat Adorno'nun, diyalektiğin dışsal olayların “karşılıklı bağıntı ve gelişme” söylemi çerçevesinde olumlandığı bir tasviri aştığı ve ‘Adorno diyalektiği’nin tarihsel diyalektiğin eleştirel devrimci bağlamı içinde olduğu belirtilmektedir. Adorno, “diyalektik, Platon’dan bu yana olumsuzlama yoluyla bir şeye ulaşmaktır” derken, Sokrates’in “saçmaya indirgeme” ilkesi ile ilerleyen diyaloglarıyla ve Engels’in eleştirel diyalektik tanımlarıyla ilişki kurmaktadır. Konu açısından diğer önemli bir düşünür olan Lukacs’a göre ise diyalektik, tam olarak, öznenin diyalektiğidir. Öznenin nesneyi nasıl dönüştürdüğüne dair tarihsel teoriyi onaylayan Lukacs, diyalektiğin tarihten türetildiğini belirtir. Bu düşüncüyü sürdüren Adorno da Lukacs gibi özne ile nesnenin tarihteki diyalektik etkileşiminin önemine sürekli olarak değinmektedir (Yibing, 2012: 25).

Adorno'nun diyalektiği “olumlayıcı karakterinden” kurtarmayı seçmiştir. Bunu gerçekleştirmek için Hegel diyalektiği içindeki niteliklerde yer alan negatif diyalektiği temel almıştır. Hegel ve Marks'ta görülen diyalektiğin işlevsel bir özelliğini diyalektiğin temel bir niteliği haline getiren tanımı dayanak olarak alır. Adorno diyalektiği, “onun kesinlik karakterini ve belirleyiciliğini azaltmadan” yadsıyıcılık ve eleştiri olarak kurmak istemiştir (Yibing, 2013).

Adorno negatif diyalektiği geleneğe karşı çıkan bir ifade olarak görmektedir. Burada hedefteki gelenek, Nietzsche ve Heidegger'e kadar giden metafizik

---

<sup>2</sup>**Atonal müzik:** Atonal müzik en geniş anlamda tonal bir merkeze veya anahtara sahip olmayan müzik anlamına gelmektedir. Bu anlamda atonalite (ton-suz müzik) genellikle 1908'den günümüze kadar yazılan ve tek ve merkezi bir ton üzerine odaklanan içinde hiyerarşinin bulunmadığı besteleri tarif etmektedir. Atonal müziğin Arnold Schönberg tarafından yaratılmış olduğu kabul edilmektedir”



gelenek ve Descartes'ten beri gelen bütün Batı Felsefe geleneğidir. Adorno'nun geleneğe karşı eleştirisinde iki dayanağı vardır.

Birincisi, bütün felsefe gelenekleri, idea veya tözün önceliğine ve aklın aşkınsal yapısıyla aklın bilinçdışı yapısının birincil olmasına dayananlar da dahil, büyük bir mantık hatasına düşmüşlerdir. “Çünkü bu birincil şeyler/temeller denilen şeyler, sadece ve sadece zamanla kısıtlı olan kavramlardır (birincil “Teklik”) ve her türden şey ve olgu hakkında insanların geliştirdiği tarihsel ve soyut tanımlamalardır” (Yibing, 2012: 27). Asıl eleştiri ise bütün bu belirli birincil kavramları üreterek, bu kavramların birincilliğine dayanan felsefeler kendi ürettikleri düşünce ve kavramların kölesi oldukları yönündedir.

İkincisi, metafizik felsefeler, zora dayalı özdeşlik mantığına uygun olarak birincil ve mega düzeyde görülen kavramların hakimiyeti altında çeşitli hiyerarşik kavram sistemleri oluştururlar. Adorno'nun bu yaklaşımı Derrida'nın son dönem çalışmaları ve Deleuze'ün kuramları ile ilişkilidir. Postmodernist yapı söküm teorisinin bu noktadan, hareket ettiği söylenmektedir. Derrida'nın Hegelci felsefenin diyalektiğinin üçlü yapısından sıyrılan *dört bölüm mantığı* ve hiyerarşik bir düşünce sistemini olumsuzlayan ve birçok anlama oturtulan *difference* kavramları Adorno'nun düşünce dünyasıyla ilişkilidir (Megill, 2008:392). Adorno, kendisinden önceki ve sonraki düşünürlerle etkileşim içerisinde, tüm felsefi sistemlerdeki hiyerarşiyi kırarak geliştirmeyi hedefler. Bu hiyerarşi karşıtlığı, metnin hâkimiyetini üstlenen bir kavramın alt edilmesini ve fragman şeklindeki düşünceyi geçerli kılmaktadır. Böylece bütünsel düşünce tasarımı yerine çoğulcu, farklı yönlere genişleyen ve katmanlaşan fragman düşüncenin niteliğini ortaya koymaktadır.

Adorno, metin yazımında hiyerarşiyi kırmak için üç taslak halinde çalıştığını belirtir. İlk taslaklar bir metin gibidir, sonrakiler ise eşit önemde olan fragmanlar şeklindedir. “Tümcecikler-parataksis<sup>3</sup> parçalar şeklinde- aynı derecede önem

---

<sup>3</sup> **Parataksis:** Parçalar halinde yan yana koymak. Yazılı bir önermeyi oluşturan tümcecik ve yan tümcelerin birbirleri arasında her hangi bir koordinasyon ve tabiiyet ilişkisi olamayacak şekilde yan yana getirilmesidir. İçerdiği her bir tümcenin ve düşüncenin “eşit öneme sahip olduğu” bu tür metinler, Adorno için çeşitli teorileri karşılıklı olarak dengeleyen en ideal metin türüdür. Bu görüş, Benjamin'in belirsizlik içeren yazım dediği şeyle aşağı yukarı örtüşür.- Çünkü Benjamin bir

taşıyacak şekilde- aralarındaki dengeyi yansıtabilecekleri bir tarzda, bir çekim merkezi etrafında, ortak bir eksen etrafında yan yana getirilmelidir” (Adorno, 2012: 28). Adorno, metinde parçaları bir örümcek ağı gibi örmenin gerekliliğini vurgulamıştır (Adorno, 2009) aynı biçimi negatif diyalektik düşüncenin örülüşü için de uygun gördüğü anlaşılmaktadır.

Negatif diyalektik, iki kutuplu klasik diyalektiğin yerine çok kutuplu ve çoklu yollar içeren, öğeler arasında hiyerarşik farkları ortadan kaldıran bir diyalektik düşüncüyü önermektedir. Negatif diyalektik bu yönüyle, hem metinsel olan fragman için hem de görsel fragmanlar için yaratıcı bir alan sağlamaktadır. Negatif Diyalektik, önermiş olduğu çok kutuplu diyalektik düşünce ile yeni düşünceleri de oluşturulmasını sağlamaktadır. Diyalektiğin genişletilmiş hali olan Adorno'nun negatif diyalektiği, poliyalektik olarak adlandırılan çok ögeli diyalektik düşünce biçiminin keşfidir. Poliyalektik düşünce ayrı ayrı fragmanlar arasında gezinmeyi sağlayan, sonsuz uğrak yeri belirlemeye imkân sağlayan düşüncedir, (Zizek, 2008).

Erwin Redl'in 2003 yılında gerçekleştirdiği lazerli enstalasyon çalışması, negatif diyalektiğin çoğul noktalarını gösterecek şekilde işlemektedir. Mekana yayılmış olan ışık noktaları, eşit mesafede yerleştirilmiş halleriyle, Adorno'nun 'konstelasyon' olarak düşündüğü yapıya denk gelmektedir. Her bir ışık noktası mekânı kat ederken, izleyici açısından paralel bir düşünce evrenine dönüştürülmeyi bekleyen bağlantı noktaları haline gelmektedir.

---

yazısında metnin-yalnızca- bir ölüm maskesi olduğunu, bu yüzden de, hakikati yalnız ve yalnız mantık çerçevesinde inşa edilmemiş olan “parçalarda” bulabileceğimizi, hakikatin inşa sürecinin bu parçalar içinde devam ettiğini ileri sürmüştür” (Yibing,2013:29).



Resim 2.3.3. Erwin Redl, *Matrix II*, 2000 / 2003, LED düzenlemesi, Riva Gallery, New York

Bütün bu bilgilerle Adorno'nun Negatif Diyalektik düşüncesi, çağdaş sanat yapıtlarını ele alırken kurulacak olan ilişkiselliğin düzenlenişinde yararlı bir düşünsel dayanak olarak görülebilmektedir. Mekânı her köşesinden eşit bir şekilde kat eden fragmanlar, çerçeveye-boşlukla bölünmüş, karşı karşıya, alt alta, yan yana yerleştirilmiş öğelerin konumu nedeniyle çalışmalar arasında negatif diyalektik türünden bir ilişki kurulabilmektedir.

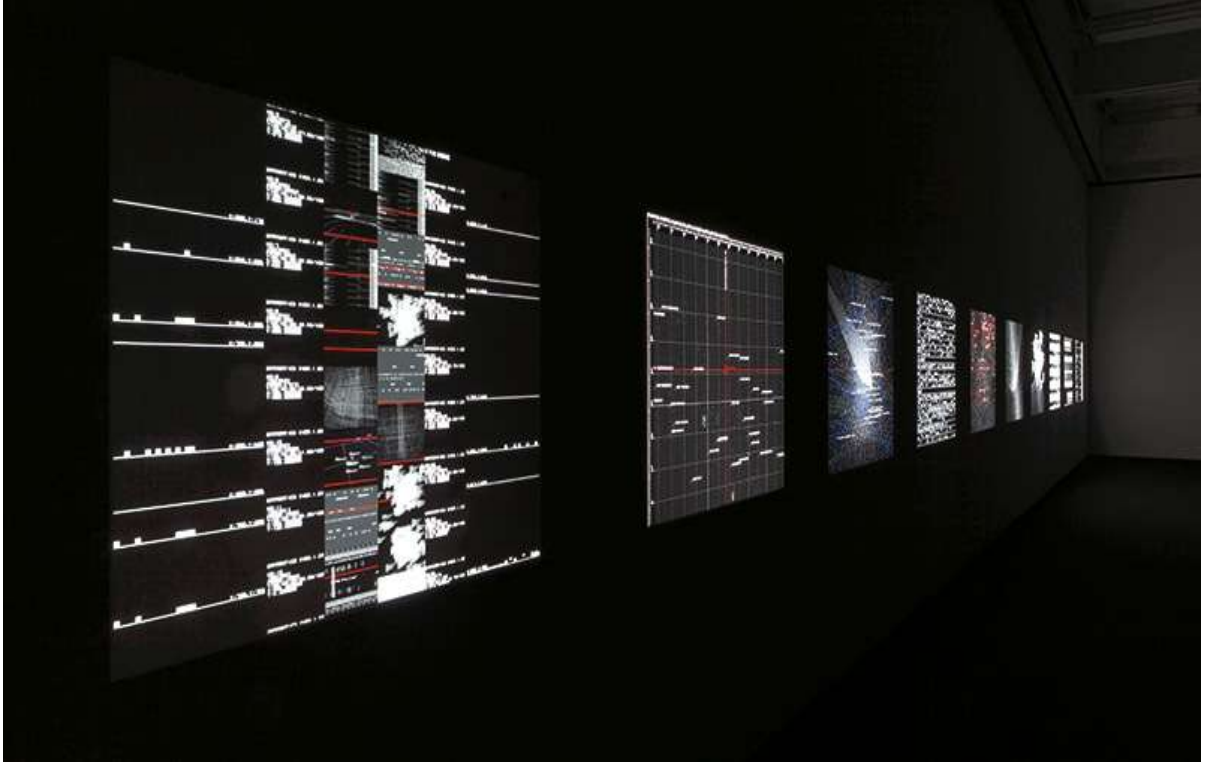
Bir yorum getirmek gerekirse, klasik diyalektiğin eleştirilmesi ve geliştirilmesiyle ulaşılan negatif diyalektik, şeyler, zaman ve uzam hakkında tutarlı bir düşünce yöntemi olarak görülmektedir. Çünkü mantık konusunda evren hakkındaki düşünce tasarımı da günümüzde yeni çoğulcu bakış açılarıyla geliştirilmiştir. Örnek vermek gerekirse iki kutuplu klasik mantık (Aristo Mantığı) bugünün koşullarında (dijital teknoloji ve robot teknolojisi, kontrol sistemleri ve yapay zekâ teknolojileri) çok fazla işlerlik sağlayamamaktadır, bu nedenle günümüzde mantık konusunda çeşitli gelişmeler sağlanmıştır. Böylece Klasik Mantığın yeterli olmadığı durumlarda çok dereceli ve aşamalı Bulanık Mantığa bırakmıştır. Bulanık Mantık, negatif diyalektiğin yapısına benzer bir yapıdadır. Örneğin Klasik mantıkta siyah ve

beyaz, iki ayrı kutbu oluşturur ve mantık siyah ve beyazın zıtlığı üzerinden öteki ilişkisiyle kurulur. Bulanık mantıkta ise siyah ve beyaz arasındaki sonsuz sayıda var olan ve belirlenemeyen gri tonların varlığı hesaba katılmaktadır (Işıklı, 2010).

Burada Bulanık Mantık, insan düşünce yapısını ve karar verme mekanizmasını daha iyi inceleme olanağı kurmaktadır. Klasik mantığın ikili bütünsel yaklaşımı, bulanık mantık ile sayısız bölünmelerle dönüştürülmüştür. Bu, klasik diyalektik ve negatif diyalektik konusundaki fragman konusuna benzerlik gösteren bir olgudur. Konuya bağlı olarak belirtilmelidir ki evren kuramı hususunda Einstein'ın teorileri sonrasında, Newton evren kuramının dayandığı Kartezyen Sistem, Nebülöz Kartezyen Sistem olarak dönüştürülmüştür. Kartezyen sistem, evrende uzamı katı bir şekilde dört bölüme ayırırken, nebülöz sistem, bulutsu yapısıyla belirsizliğin ve bulanıklığın ifadesini de içermektedir (Başar ve Güntekin, 2006).

Mantık ve kuramlardaki bu gelişmeler, Adorno'nun 'negatif diyalektik' kuramında belirtmiş olduğu konstelasyon mantığı, günümüz sanatının hem düşünsel-biçimsel yönlerini hem de dil olarak ulaştığı boyutlara getirilebilecek fragman yorumu göstermektedir.

Japonyalı görsel sanatçı Ryoji Ikeda'nın 2012 yılında gerçekleştirdiği projesi *Datamatik* (2012) adlı dijital teknik temeline dayanan çalışması, bulanık mantık, negatif diyalektik ve Nebülöz Kartezyen sistem gibi düşünce biçimlerinin bir sanatsal uygulaması olarak ele alınabilmektedir. Sesin dijital verileri şekillendirdiği bu *Datamatik* adlı seride mekanları tabandan ve duvarlardan kaplayan sayısal veriler ve çizimler, sese ve harekete duyarlı olarak şekillenen değişkenliğiyle hayatın sonsuz ihtimallerinin 'data' merkezi gibidir. İzleyicinin de bir 'data' türüne dönüştüğü görülen bu çalışma, varlığın temel bilgisinin 'sayısal' olarak kodlanmasını içermektedir.



Resim 2.3.4. Ryoji Ikeda, *Datamatik 1*, 2012, enstalasyon.

Aynı zamanda çalışmada bu kodlamanın, hayatın değişkenliğine benzer bir şekilde sürekli bir devinim halinde olduğu görülmektedir. Düşüncenin oluşumu, karar verme süreçlerinde bulanık mantık teorisinin geçerliliği gibi negatif diyalektikle ilişkili, çok ögeli bir ortam olarak '*Datamatik*' projesinde, rakamların ve işaretlerin ortamın şartlarına göre değişen yapısı sürekli yeniden yazılan-formüle edilen hayatın 'data' cinsindeki imgesel durumu olarak görülmektedir ([www.ryojiikeda.com](http://www.ryojiikeda.com)).

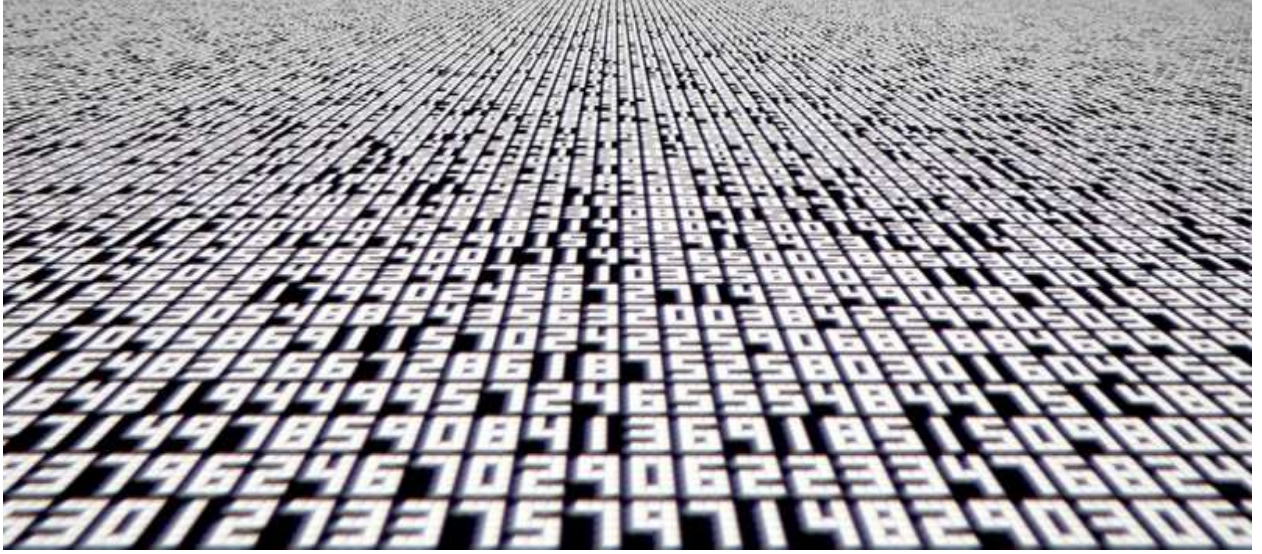
"*Datamatik*"'in mekanı kaplayan, izleyicinin etrafını dolduran, sürekli değişen ve bu değişimi seslerle destekleyen yapısı bir dizi düşünceyi açığa çıkarmaktadır. Her bir sayı bir birim olarak mı yoksa bir birey olarak mı iş görmektedir? Aynı kare içerisinde beliren bir sayı kaç defa tekrar etmektedir. Sayıların değişimini sağlayan bulanık mantık dizgesinin düşünme hızı izleyici tarafından takip edilebilir mi? Bu sorular "*Datamatik*"'in ortaya attığı sorulardır ve izleyicinin bunları bulması veya bilmesi gerekmemektedir. Fakat dijital sanatın geldiği bu nokta, Mamoru Oshii'nin *Ghost in Shell* filmindeki şu tespitin görünüşü gibidir: "Eğer hayatın anlamı genler aracılığıyla yayılan bilgi ise topluluklar ve kültür büyük hafıza depolarından başka

bir şey değillerdir. Sonuçta bu şehir büyük bir hafıza aygıtı” (54. Dk, Ghost in Shell). Resim 2.3.5. te görüldüğü gibi, izleyici bu çalışma içine dahil olmuştur. İzleyici, bir hafıza deposuna girmiş, bilgi yığını karşısında küçücük görünen, hatta bilgi yığınının bütünsel bir fragmanı olarak alınabilen bir öğeye dönüştürülmüş gibidir.



Resim 2.3.5. Ryoji Ikeda, *Datamatik*, 2012, Enstalasyon, (ses, görüntü, veri)

Ikeda'nın 'datamatik' enstalasyonundaki sayısal içerik, dijital sanatlardaki sayısal resim, sayısal görüntü ve sayısal tasarım gibi kavramların temelinde yatan gerçek sayıları anırtmaktadır. Bu örtük bir şekilde varlık problemini de ele alan bir yaklaşımdır. Bir dijital resme baktığımızda, renk ve biçimlerin sayılara denk geldiğini biliyor olmamız gibi... Günümüzde, çağdaş sanatın geldiği noktada “başlangıçta söz vardı” önermesinin, “başlangıçta sayı vardı” cümlesine çevirecek imkânlar açıkça görülmektedir.



Resim 17: Ryoji Ikeda, *Datamatik*, ayrıntı.

Datamatik'in sayısal veri yığını devingen bir konstelasyon olarak ele alındığında, beliren ve kaybolan her veri arasındaki görüntü ve zaman farkındaki eşitlik dikkat çekmektedir. Burada ortaya çıkan konstelasyon öğeleri arasındaki fragmental ilişkinin tanımlanma olanağı negatif diyalektik düşüncenin bir tür uygulaması gibi ele alınabilir.

#### 2.4. Tarihsellik ve Fragman Düşünce: Yarılma ve Aşama

Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider.  
Geçmiş ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla  
geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir  
görüntü olarak yakalanabilir  
(Walter Benjamin).

Tarihsel olanın belirlenişinde zaman kavramı etkin bir zemin olarak karşımıza çıkmaktadır. Yunan Mitolojisinde kendi öz çocuklarını yiyen Kronos (zaman tanrısı) her şeyin zaman içinde ortaya çıkıp zaman içinde yok olmasını temsil etmektedir (Can, 2011). Bu durumda Kronos'un çocuklarını da zaman içerisinde belirip yok olan tarihsellik olarak belirlenebilecek öğeler şeklinde düşünmek mümkündür. Babasının gazabından kurtulan Zeus ise yazının icadıyla başlayan 'Tarih bilimi'nin simgesine dönüşen tarihsel özne olarak ele alınabilir.

Walter Benjamin, Pasajlar adlı yapıtında yer alan Tarih Kavramı Üzerine adlı metninde tarihin görünen ve görünmeyen yönlerini aktarmak için bir satranç oyununu tam da tarihin kipiyle ele almıştır:

Hep söylendiğine göre, bir otomat varmış ve bu öyle yapılmış ki, bir satranç oyuncusunun her hamlesine, kendisine partiyi kazandıracak bir karşı hamleyle yanıt verirmiş. Geniş bir masanın üstündeki satranç tahtasının başında, sırtında geleneksel Türk giysileri bulunan, nargile içen bir kukla oturmuş. Aynalardan oluşan bir sistem aracılığıyla ne yandan bakılırsa bakılsın, masa saydammış gibi görünürmüş. Gerçekte ise masanın altında, satranç ustası olan kambur bir cüce oturmuş ve kuklanın ellerini iplerle yönetirmiş (Benjamin, 2004: 37).

Benjamin, bu örnek içerisinde anlattığı düzeneği, tarih felsefesi için kurulduğunda, düzenekteki kukla rolünü tarihsel maddeciliğe benzetmiştir. Burada Benjamin tarafından üretilmiş bu benzetmede tarihsel güçleri, bu güçleri belirleyen çatışmaları ve gerilimleri alegorik anlamda bir resmetme eylemi vardır. Bu resimde, görünmeyen iç potansiyellerin yönlendirdiği bir tarihselliğin tını, sınıflar arası mücadelenin sahasını temsil eden bir akıl oyunu tahtası etrafında resmedilmiştir. Satranç tahtası mekanın yerini almış, satranç oynayan otomat tarihin gidişatını öykülemiş ve satranç taşları da tarihsel olanın varlığının değişen ve değişmeyen yönlerinin temsiline dönüştürülmüştür.

Tarihsel olanın altyapısı (zemini) olan zaman, doğal çevrimle sabitlenmiş sürelerin adlandırılması yoluyla bölünmüştür. Tarih açısından ele alındığında bu bölünme, tarihsel olanın ortaya çıkışıyla gerçekleşmektedir. Cevdet Ereğ'in Cetvel Darbesi (2009) adlı çalışması tarihselliğin fragman yapılar aracılığıyla isimlendirilmesi, tarihin fragman olarak sunulması açısından dikkat çekmektedir.





Resim 2.4.1. Cevdet Erek, *Cetveller ve Ritim, Enstalasyon, 2102.*<sup>4</sup>

2007 yılından beri biriktirdiği cetvelleri çalışmasında kullanan sanatçı, üzerinde Latince ve Arapça '0, Şimdi' ve çeşitli yılların tarih olarak yazılı olduğu cetvelleri bir düzlem üzerinde sergilemiştir. Birbirini takip eden, yan yana dizilmiş bu 'tarih göstergeleri' tekrar eden fragman biçiminde yerleştirilmiş cetvellerin üzerine oturtulmuştur. Her bir tarih bilgisinin yazıldığı bu cetveller, tarihsel olayların tekrarla

---

<sup>4</sup> Sırayla: 2007-11 :Cetvel 1 (Kahire), 2007 / 0-Şimdi Cetveli, 2008 / Darbeli Cetvel, 2009 /Cetvel 1 (Anvers versiyonu), 2009 / Cetvel 1 (İstanbul), 2008 / 0-Şu An Cetveli, 2008 / Yakın Cetvel (uzun), 2011 / Yakın Cetvel, 2011 / Dairesel Hafta Cetveli, 2011 / Şimdi-Son Cetveli, 2011 / Yüzyıl Cetveli, 2011 / Yüzyıl Cetveli (Takvim ve Harf Devrimli), 2011 / İki Yılda Bir Cetveli / Gündüz Gece Cetveli (Eylül 2011), 2011 / Ritim Cetveli / Şimdi-Cetveli.

Fotoğraf: Natalie Barki (www.iksv.org)

ilişkisinin vurgulandığı fragmanlar olarak okunabilir. Cetvellerin dizilişi, bölünmelerden oluşan bir bütünü oluşturması ve her bir cetvelin diğerinden farkı çizgisel tarih anlayışının sona ermesiyle ilgili olarak görülebilir. Burada Ereğ'in çalışması ile Nikos Poulantzas'ın belirlediği tarihsellik arasında, yani ilerlemecilik fikrinin tarih açısından geçersizliği ile yakın bir ilgi kurulabilmektedir (Tüzen, 2009: 588). Bir diğer bağlantılı düşünce olarak 1965 yılında minimalist sanatçı Donald Judd'un "çizgisel tarihin çözüldüğünü" iddia ettiği sözleri gösterilebilir (Foster, 2009: 166). Ereğ'in bu çalışması, anılan düşüncelerin tarih içerisinde tekrar ederek çıkıp gelen fragmanları gibi de okunabilir.

Tarihin tekrar etmesi meselesi bağlamında, tekrar ve fark kavramı üzerinden bakıldığında tarihselliğin bütünsel bir çizgi oluşturmadığı fikri görülebilmektedir. Kavramsal sanatçılardan On Kawara'nın 1965 yılından beri yaptığı Zaman Resimleri adlı serisi tarihsellik, tekrar, tarih gibi kavramlar açısından önemli bir sanat çalışması olarak görülmektedir.



Resim 2.4.2. On Kawara, *Zaman Resimleri*, 1965- 2014, değişik ölçülerde seri

Kawara'nın çalışmaları, tuval üzerine oluşturulmuş tarihlerden oluşmaktadır. Bu seride her gün bir adet 'zaman resmi', resmin üretildiği tarihte, resmin üretildiği tarihi gösteren bir yazı şeklinde üretilmiştir. Sanatçı zaman, tarih, insanlık, tarihsellik gibi kavramlar üzerine kavramsallaştırma ve düşünme olanağı yaratmıştır. Her tarih, resmedildiği anda, sergilendiği ve alımlandığı anda tekrar etmiştir.

Tarihin tekrar etmesi konusunda, Hegel'in düşüncelerini bir basamak ilerleten Marks'ın söylediklerine bakılırsa, tarihsel olan öge iki kez yinelenerek yeniden ortaya çıkmaktadır. Burada tarihsel olanın zamanın bölümlenmesindeki rolünün de ikiye katlandığı görülmektedir: "Hegel, bir yerde, şöyle bir gözlemde bulunur: Bütün tarihsel olaylar ve kişiler hemen hemen iki kez yinelenir. Hegel eklemeyi unutmuş: birinci kez trajedi olarak, ikinci kez komedi olarak" (Marks, 1979: 14). Burada Hegel de Marks da tarihsel olanın tekrarında bir mesafe ilişkisi üzerinden kurulan hiyerarşiyi işaret etmektedirler.

Tarihsellik konusunda Adorno 'negatif diyalektik' düşüncesinde geliştirdiği hiyerarşik bağ kurulmadan öğeleri eşit düzeydeki fragmanlar olarak ele almayı önermiştir. Geçmiş olarak ele alınan tarihi ve tarihsel olanı şimdinin karşısında edilgen ve zayıf görmek yerine geçmişini ve şimdini eşit görmek ister. Adorno, tarih konusunda 'geçmişin yargıcı olmak gibi kibirli' bir düşünceyi reddeder. Geçmiş ve bugünün eşit derecede ele alınması gereken tarihsellik olarak belirlenmelidir, hatta geçmişin (tarihsel filozofun, tarihsel olayların) gözünden bugünü görme düşüncesi öne çıkarılmalıdır (Zizek, 2008: 9).

Besim Dellaloğlu tarihi, geçmişe ait olmayan, bugüne ait olan bir kategori olarak ele almıştır. Konusu 'geçmiş' olan bir disiplin olarak tarih "bugünün geçmişe bakma tarzıdır. Yani tarih bugünde yazılır hep, her zaman bir 'bugünde' yazılmıştır" (Dellaloğlu, 2012: 91). Tarih ile geçmiş olan şeyin farklı olduğu öne sürülmektedir. Çünkü bugünün içerisinden belirlenen bir öyküleştirmeye ve söylemleştirmeye olarak tarih, şimdinin iktidarıyla ilişkili biçimde oluşturulur. Bu da tarihsel olanın (durum, nesne, eser, sanat eseri) tayin edilme biçimi ile sanat eserinin belirlenme biçimi arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturur. Tarihsellik (tarihi

bilginin kaynağı olan nesnelerin dizilimi olarak) tepedeki düşüncenin belirlediği bir harita üzerinde dağılmış alanları, bölümleri ve şeyleri içerir. Aslında tarihsellik, dünyaya dağılmış ve bulunup okunması beklenen nesnelere olarak, Jacques Ranciere'in "membra disjecta" kavramıyla benzerlik göstermektedir (Ranciere, 2008: 25). Arkeolojik bir alanda yeryüzüne dağılmış parçalar (seramik, resim, heykel, mozaik vb. sanat eseri parçaları) anlamına gelen bu kavram, tarihselliğin fragman düşünce ile ilişkisini de ortaya koymaktadır. Buradaki membra disjecta kavramı, bir araya getirildiğinde bir bütün oluşturamasa da her biri eşit önemde ele alınan parçaları ifade etmektedir.

Parçaları dağılmış bir Klasik Yunan vazosunun tarihselliğinden, başlangıcın imgelerinin tarihselliğine, tarihin başlangıcının imgesel söylemine dönerek, Adem ve Havva resimlerine bakılırsa, her resmedildiğinde evreni yeniden bölen, dünyayı cennetten koparıp ayrı-huzursuz bir bahçeye dönüştüren anın sahnesi ve kahramanları göz önüne gelir. Bir çok sanatçının farklı tekniklerle, farklı boyutlar ve biçimlerde resmettiği bu konu, Adem ve Havva konusu, tarihsellik olarak, hep tarihin (insanın) başlangıcı olarak sürekli tekrar eder. Adem ve Havva'nın hayaletleri, imge olarak ne zaman üretilseler ya da merkeze alınsalar, şu anki tarihi kendi zamanlarından gelen bir fragman olarak ziyaret eder hatta şimdiki ana musallat olurlar. Bir tür tarihsellik tinine dönüşen Adem ve Havva, kendilerinin resmedildiği her anda, torunları olan tüm insanlığa, belki de ilk günahı hatırlatmak için, tekrar tekrar görünürler. İlk günah ise insanlık tarafından cinsellik ve üreme davranışıyla sürekli tekrarlanarak (Berkowitz, 2013: 29) Adem ve Havva ile onların yaratılış sahnesinin yeniden üretilmesini ve taklit edilmesini sağlamaktadır.

Yaratılışla ilgili anlatıları tarihsel anlamda çıkmaza sokan büyük yarılmanın kaynağı olarak cinsellik, insanın var olması ve üremesi için bedeni, benzeşen ama iki farklı cinse ayıran şeydir. Havva ve Adem, cinsellik ile ayrılmış olan canlı varlığın cümlesini temsil eden iki anlatısal-tarihsel fragmandan başka ne olabilir ki? Slavoj Žižek, bu konuda şöyle söylemektedir:

Bizim evreni su sızdırmaz bir bütünlük olarak kurgulama olasılığımız yoktur. Ve onu bir bütünlük olarak kurgulamamızın gerçekleşme biçiminde, bu

antinomide<sup>5</sup>, cinsler arası farklılık mevcudiyet kazanır: Cinselliği tanımlayan karşıt gerilim ilişkisi iki evrensel gücün ayrı kutuplarda yer alan karşıtlığı değil, evreni bütün olarak tahayyül etmemize engel olan yarıktır. Cinsellik, evrenin yokluğuna gönderme yapan en büyük varlıkbilimsel skandaldır (Zizek, Akt. Sayın, 2000: 21).

Her yaratılış anlatısı içerisine oturtulan, günah olarak görülen ilk çatlaklarla başlayan büyük bölünme, hayatın bütünlüğünü de fragmanlaştıran, cenneti ve dünya bahçesini iki ayrı evrene sabitleyen skandal, o yarık, cinselliktir. Terrence Malik'in 'Hayat Ağacı' (2011) adlı filminin yaratılış sahnesindeki kosmos -evren ya da evrenin bir bölümünün- görüntüsü hatırlanırsa, odağa yavaşça yerleşen ve yaklaşıp evreni ikiye ayıran o büyük yarık, bütün renkliliği ve genişleyen biçimsizliği ile dişil cinselliğin ve üremenin düşünce olarak vurgulanmasıdır. Burada cinsellik düşüncesi çok açıktır, çünkü filmde (filmin bu kısımlarının sinema filminden çok video görüntüsüne denk geldiğini belirtmek gerekir) makro görüntülerin hemen ardından gelen, mikro dünya görüntüsü, bir zigotun embriyoya dönüşmesini içermektedir. Üstelik bu sahnede Adem ve Havva'ya, yiten masumiyete, kaybedilen cennete ve yarılan- saçılan-fragmanlaşan gökyüzüne, geçilen ölümlü hayata bir ağıt olarak seçilen müzik, Mozart'ın Lacrimosa'sıdır.

Gilles Deleuze'un (2009: 28) "beden figürdür, daha doğrusu figürün maddesidir" sözüne bakılırsa, Adem, insanlık düşüncesi açısından tarihsel anlamda ilk figür olarak, ilk model ve heykel olarak okunabilir -Yunan Mitolojisi'nde de ilk insan, Prometheus'un kilden yaptığı heykeldir. Hem Semavi dinlerde, hem de mitolojide ilk insan balçıktan (kilden) bir figür olarak üretilir ve bir biçimde içine can sonradan eklenir: "Latinedeki figura sözcüğü kile biçim vermek anlamındaki Latinedeki fingere sözcüğünden türemiştir. İster tanrı olsun ister insan yaratıcı insana bir görüntü vermek için balçıktan yararlanır" (Avril, 2005: 10).

Adem'in ilk figür olması, Adem'in tanrının bir otoportresi olarak ele alınması, Ademin bir modelinin olmaması düşüncesinden kaynaklanır. Bu düşünce P. Magnard'ın "insan tanrının bir otoportresidir" cümlesiyle açıklanmaktadır (Melchior-Bonnet, 2007: 117). Ademden önce bir insanın olmadığını düşünerek, tanrının

<sup>5</sup> **Antinomi** ya da **Çatışkı** (Yunanca) sözcük anlamı olarak iki yasanın gerçekte ya da görünüşte birbirleriyle uyumsuzluğudur. Mantık ve epistemoloji'de geçen ve genel olarak bir paradoksu ya da çözümsüz bir çelişkiyi tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Aynı anda ve ölçüde geçerli iki önermenin birbirinin yerine konulamazlığı durumunu ifade eder.

kendi yaratma potansiyelini de yüklediği bu ilk insanı, insanlığın fragmanı olarak ele almayı gerektirmektedir. Evren nasıl ki tanrıya tutulan bir ayna olarak düşünülmemekte, dolayısıyla tanrının bir otoportresi olarak belirlenmektedir. İnsanlığın biçimsel ve tinsel gizil gücünün bir fragmanı olarak var olan ilk kişi, Adem, aynı zamanda ilk otoportredir şeklinde düşünmek olasıdır. İlk insan- ilk figür- ilk otoportre olmanın değeri, Baudrillard'ın "Adem'in önceden kabul edilmiş kendine özgü oluşuna paha biçilemez" sözüyle aktarılabilir (Baudrillard, 2002: 97). Söyleme dair olanın tarihselliği içinden günümüzün otoportresinin ürperticiliği, izleyiciyi Adem'e kadar götürecektir bir güce sahiptir. Marc Quinn'in kendi kanını kullanarak ürettiği otoportre büstü... Bu 'tam otoportre'yi özel kılan şey elbette kanın ve kanın sahibinin yüzünün birebir maskının malzeme olarak bir arada kullanılmasıdır.



Resim 2.4.3. Marc Quinn, *Otoportre (Self)*, 1994, Soğutma sistemi içinde sanatçının kendi kanından büstü.

Sanatçı “Kendi” (Self) adlı heykeli yapabilmek için beş aylık bir süreçte 4,5 litre kan aldırılmıştı. İnsan vücudunda bulunan toplam kan miktarına eşit miktardaki bu kan sanatçının dişçi alçısından yapılan kalıbına boşaltılarak dolduruldu. Katı formunu koruyabilmesi için kalıp kanın sıcaklığını eksi 6 derecede sabitleyebilen bir soğutma kabinine yerleştirildi” (De Bolla, 2006: 13). Otoportre olan bu heykelin (büstün) kandan yapılmış olması, kanın ayırt ediciliğinin kullanılarak genetik farklarla bireysel tekilliğin gerçek anlamda vurgulanmasını sağlamaktadır.

Yapıt, Adem’i ve sanatçıyı (Quin’i) aynı otoportrede buluşturur ve yapıt bir canlılık materyalinin kimlik-yüz şeklinde dondurulmuş hali olarak bedeni, bireyi ve tarihselliği fragmana, düşüncenin görünürlüğüne dönüştürür. Marc Quin ‘self’ adlı çalışmasıyla, büstün kalıbını kendi kanı ile doldurma anında, tanrının evreni yaratırken yokluğu kendi görünümü ile doldurması gibi bir yaratım gerçekleştirmiştir. Tanrı Adem’i yaratırken en tanrısal özelliklerini, akıl, yaratma ve zaafalarını çamurla yoğurmuştur. Kutsal sözleri Adem’in ağızına üflemiştir ve canlanmıştır. “Quin de soğuğu üflemiş, kanı donmuş, sureti zuhur etmiştir” (Sönmez, 2006: 6). Dinsel söylem olan Adem ile sanat yapıtı olan Quin’in otoportre-büstü, tarihin başlangıcı ile bugün arasındaki insanın tarihsel aşamalarının göstergesi sayılan iki ayrı fragman olarak okunmaktadır.

Varlığın yarılması olarak görülebilen figürün yarılması, insan bedeninin ortadan ayrılması ve fragmanlaşması olarak görülebilir. Mark Manders’in çalışmaları figürün yarılmasının görselleştirilmesi olarak okunabilmektedir. Manders geleneksel malzemeyi gelenek dışı biçimlerde kullanan bir sanatçıdır. Kilden yaptığı heykelleri birer enstalasyon olarak kurgulayan Manders, kilin yanında demir, tahta gibi malzemeleri de kullanmaktadır. Fragmanlara bölünmüş insan figürleri, ortadan yarılmış bedenler ve portrelerin yer aldığı çeşitli düzenlemeleri gerçekleştiren sanatçı, beşeri varlığımızın düşünsel kısmında beliren yarılmayı işlemektedir.

Manders çalışmalarında bugünün insanının geçmişin efsanelerindeki mitsel figürlerin görünüşünde biçimlendirir. Tarihsel figürü ortadan yaran sanatçı, insanın yaralanmaya ve ikiye ayrılmaya yönelik taraflarını vurgulamak istemiştir. 2013 yılında gerçekleşen 55. Venedik Bienali’nde de yarılmış figürleri sergileyen

Manders'in çalışmaları figüre yeni bir yaklaşım getirmiştir (Swinder, 2013). Manders'in figüre uyguladı bu müdahale insanın bölündüğü yarım kaldığı bir yaşamın görünümünü dile getirmektedir.



Resim 2.4.4. Mark Manders, *Yarılmış Figür*, 2010, düzenleme, , değişken ölçüler

Manders'in yarılmış figürleri, bedenın fragmanlaşmasının dramatik tarihsel yolculuğunu gösteren kırılğan ve duyarlı çalışmalardır. Sanatçı alışmalarında Klasik ağ'ın tarihselliği içerisinden konumlandırđı biçimlerinden günümüz figürünün-bedeninin fragman halindeki varlığına doğru eğrilen bir anlamı mümkün

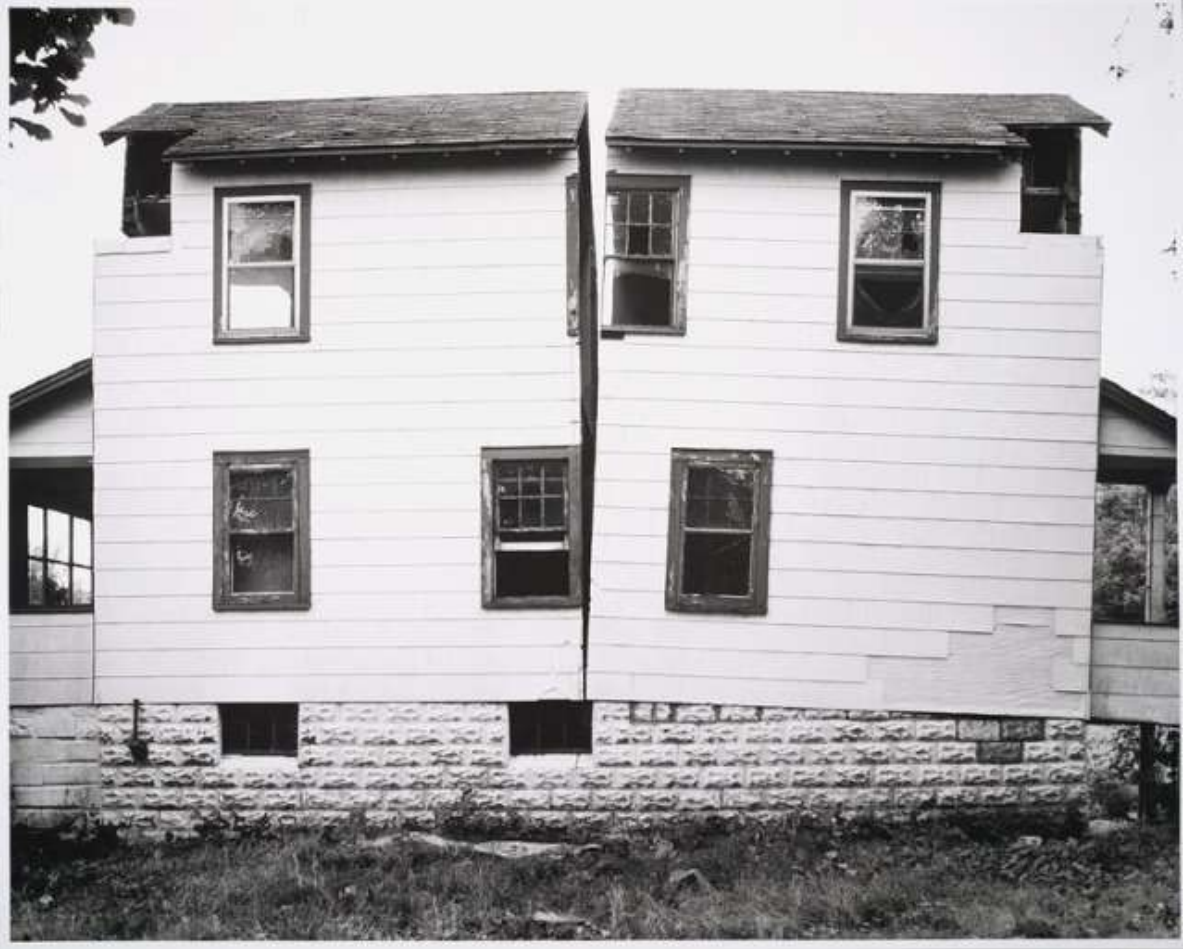


kılmaktadır. Bedenin bu yarılışı günümüz modern dünyasında kitlesel olarak üretilmiş metanın akıbetine benzemektedir. Meta üretimi ve tüketimi edimiyle beden, metanın başından geçen her şeye maruz kalmaktadır. Buck-Morss'un alıntılmasıyla bedenin bölünmesi çeşitlenir: "...[bir insanın] varlığı ikiye ayrılır, her birine bir gezegen düşer, ama sonra bir ikinci defa, bir üçüncü defa, binlerce defa [...] on binlerce farklı şekilde daha bölünür" (Buck-Morss, 2010: 127).

Manders'in ikiye ayrılmış yarı figürleri fragman biçimindeki sanat eserlerinin karakteristik bir örneğini vermektedir. Sanatçının el üretimiyle gerçekleştirdiği bu heykel-enstalasyonlarındaki atmosfer, bedenin yarılışının yanında, günlük objelerin de kurguya dahil edilmesiyle başka bir yarıma katmanı oluşturmaktadır. Modern sandalyeler üzerinde yükselen figür, geleneksel malzeme ve hazır yapım ürünün çarpışmasının bir versiyonu halindedir.

Yarıma konusunda Manders'in çalışmasının bir önceki aşamasında daha kavramsal bir konumda değerlendirilebilecek bir sanatçının çalışması dikkat çekmektedir. Gordon Matta Clark'ın 'Yarıma, Dört Köşe' (Resim 2.4.4.) adlı çalışması... 1974 yılında siyah beyaz bir fotoğraf üzerinde oynanarak üretilen bu çalışma, uygulanabilir bir proje gibi düşünülmüştür. Daha sonra çalışma uygun görülen binalarda çeşitli biçimlerde denenmiştir.

Bu çalışma koleksiyonere ait yıkılması planlanan bir evin fotoğrafları üzerinde oynama ile gerçekleştirilmiştir. "Matta Clark'ın tüm çalışmaları gibi Yarıma: Dört Köşe (Splitting:Four Corners) adlı çalışma da belgelenemez nitelikteydi. Sanatçı çeşitli projelerinden kesilmiş bölümleri sergiledi ve fikrinin radikal duygusallığını belirtmek için fotoğrafları kolaj haline getirmenin bir yolunu bulmaya uğraştı ama hiçbir şey farklılaştırdığı uzamlara gerçekten girme duygusunu ele geçiremiyordu" (Fineberg, 2011:382).



Resim 2.4.5. Gordon Matta Clark, *Yarıлма: Dört Köşe*, 1974, fotoğraf

Fineberg, Clark'ın bu çalışmasının daha sonra bir eve uygulanmış halini ziyaret eden Rothenberg'in sözleriyle açıklamaktadır: "Ressam Susan Rothenberg'in anımsadığı gibi: 'Dışarıdan, kesiğin gerçekten biçimsel bir görünümü vardı. İç kısımlar ise dünyanın ayaklarınızın altında açıldığı derin bir yarığa benziyordu. Evin bir yuva, barınak, emniyet olduğunu fark ederken... o evin içinde olmak size başka bir duruma giriş yapıyormuşsunuz gibi hissettiriyordu. Şizofreni dünyanın kırılmalığı ve hayret dolu bir durum" (Fineberg, 2011: 383).

### 3.ÇAĞDAŞ SANATTA DİL VE FRAGMAN YAPI

#### 3.1. Çağdaş Sanat ve Dil

Sanatın, felsefe, şiir gibi bir kendine özel bir dile sahip olduğu hatta sanatın kendisinin başlı başına dil olarak ele alınabildiği açıktır. Tinsel içerik aktarımını gerçekleştiren her alanın farklı bir dil olarak görülmesi olanaklıdır (Benjamin, 2008:169). Kuşkusuz bu durumun izahı dilin ve sanatın temsil konusuyla doğrudan ve karmaşık ilişkilerinin niteliğinden kaynaklanmaktadır. Burada belirtmek gerekir ki, bu temsil sorunu dili bir sanata, sanatı da bir dile çevirmektedir. Çağdaş sanatta görülen fragmanlaşma konusunda dilin etkinliği dikkate alındığında temsili bir evrim olarak hesaba katmak gerekmektedir. Zira temsil sorunu hem dilde hem de sanatta görülen fragmanlaşmanın temel meselelerinden biridir. Bu konuda yansıtma kuramını anımsamak yerinde olacaktır. Edebi eserlerin sözel tasvirlerini veren parça metinler ve ayna metaforuyla çerçevelenmiş görsel sanatların durumu dilin fragmanlaşması konusunda bir giriş olarak görülebilmektedir.

Temsil, gerçek ve onu temsil eden olarak dünyayı böldüğünde bir 'dil' olmaktadır. Dil, dünyayı tanımladığı ölçüde fragmanlaştıran bir olgu olarak görülebilmektedir. Bu nedenle dil, varlığın sınırını çizmekte olan varlık olarak ele alınmaktadır (Aktulum, 2004). Dil, varlığı tanımlayan ve sınırlandıran bu yönüyle varlığın anlamlarının teni gibidir. Varlığın belirlenişinde -dilin ilk diyalektik durumu içerisinde, varlığı tanımlamak için *ileri sürme ve sınır çizme* eylemi vardır. Sınır çizme, bölmenin ilk koşuludur. Burada dil kendi diyalektiği içerisinde yayılan bir yapı olarak ele alınabilir (Moran, 2010). Sanat da kendi tinsel varlığını aktaran, dile getirilemeyen şeylerin alanından var olan, çifte katlanmış bir dil olarak görülebilmektedir.

Sanat ve dil arasındaki yapısal ve biçimsel ilişki, dil ile ilişki kurulabilecek bütün alanlar kadar güçlüdür. Görsel sanatlar olarak belirlenebilen her tür sanat arasında bulunan bütün bağlantı türleri dilin temsil olanakları altında kurulmuş köprülerle benzer bir yapıdadır. Dilin düşünce, felsefe ve bilimlerle olan ilişkisi de yine bu bağlantıların doğasında belirlenmektedir. Dilin ve düşüncenin özdeşliğinden veya

diyalektiğinden söz etmek her zaman mümkündür. Sanat ise bu tartışmaya üçüncü bir öge olarak doğrudan eklenilebilir bir odaktır. Buradan yola çıkarak “fragman problemi” açısından sanat ve dil ilişkisini sağlam bir temele oturtmak için bir dizi dil araştırmasına girmek faydalı olacaktır.

Günümüzde “dilin mi düşünceden yoksa düşüncenin mi dilden kaynaklandığı” sorunu üzerine çeşitli tartışmalar devam etmektedir. Biyolojik anlamda insanın yeteneği olarak dilin, beynin sol yarısındaki üçüncü ön lobu tarafından belirlendiği bilinmektedir. Bu nedenle dilin beyinden kaynaklanan ve temelde bir akıl içeriği, yani düşünce olup olmadığı sorgulanabilmektedir. Dilin beden üzerinden temellendirilen bu yapısı dildeki bireysel yapıyı ortaya koymaktadır, ancak dil bireyler arası ilişkilerin esası olduğu için toplumsaldır. Çünkü söyleyen-yazan kişi ile dinleyen-okuyan kişi arasındaki ortaklık dilin toplumsal bir süreç içinde geliştiğini göstermektedir (Şaylan, 2002:189-190).

Buradan yola çıkılarak geliştirilen ve insana ait olan üç yön ise sanat, dil ve düşünce olarak belirlenmektedir. Sanat, duyuları ve duyguları da içererek diğer iki ögenin ilişkisinden türemektedir. Ama aynı şekilde sanat, dili ve düşünceyi, kendi hakikati gereği bireysel-toplumsal dinamikleriyle konumlandırır başat bir ögedir. Bunu Ernst Fischer’in dilin kökeni üzerine geliştirdiği düşüncelerde görmek mümkündür. Fischer, dilin ortaya çıkış serüvenini ele alan bir dizi çalışmayı sıraladıktan sonra dilin ortaya çıkışını, dilin ‘çalışma ve hareket’ ile olan ilişkisi üzerinden açıklamaktadır. Burada çalışma, bir amacı tespit edip sonuca yönelen düşüncenin itkisiyle elin ustalaşmasını gerektiren çalışmadır (Fischer, 2003: 25). Bu fikir, Lascaoux’taki resimleri bile bir dil biçiminde yorumlamaya imkân sağlamaktadır. Çalışma ve hareket, içerdiği işaretler itibarıyla dilin ve sanatın potansiyellerini taşımaktadır. Elin işaret üretmedeki işlevi, dilin ses çıkarmadaki hareketi, göz ve kulağın duyuları sanat ve iletişim biçimlerinin ortak kökenini hatırlatmaktadır. Bu biçimler gelişen sanat, düşünce ve dilin olanaklarıyla giderek küçük anlaşılır-yönetilir-üretilir fragmanlara bölünmüştür.

### 3.2. Sanat ve Dil İlişkisinde Ortak Zemin Biçimi: Fragman Yapı

Sanatsal varoluşunu, düşünce ve dil gibi alanları ilişki içerisinde ele alarak, ileri sürüş ve sınır çizmeyi olumsuzlama yoluyla oluşturarak yetkin bir şekilde kurgulayan Rene Magritte, 20. Yüzyıldaki önemli ressamlardan biridir. Magritte, sanat, düşünce ve dil konusunda kafa yoran sanatçıların en karakteristik olanlarından. Bilinçdışının dili ile sanat arasındaki yaratıcı yarılmayı ısrarla işleyen Rene Magritte, görüntü ve dil arasındaki aralığı varlığın zihinsel etkinlik tarafından fragmanlaştırılması şeklinde sunmuştur. Şöyle ki Magritte, dil ve görüntüyü resim yüzeyinde işlerken, düşündürmeyi amaçlayan yönüyle bir 'filozof-sanatçı' tavrı göstermektedir (Lynton, 2004: 180).

Magritte '*Sözcüklerin Kullanılışı*' adlı resminde, görüntü ve dili birbirinin antitezi olarak sunmuştur. Burada çağdaş sanatta düşünce, dil ve biçimde fragmanlaşma konusundaki diyalektik ilişkisini hatırlamak gerekmektedir. Magritte'in müdahalesiyle gerçekleşen görüntü ve dil arasındaki fragman varoluş ilişkisi iki türlü düşünceye yol açmaktadır. Birinci düşünce, görüntü ile aynı yüzeyde yer alan cümle, dilin fragman düşünce karşısında bir antiteze dönüşmesini sağlamaktadır. İkinci düşüncede ise resim ve cümle (tasarım ve imge) aynı yüzeyde paralel uzanan iki fragman olarak yer almaktadır. Resimde yazan "bu bir pipo değildir" sözcükleri Lynton'a (2004) göre izleyiciyi ya şaşırtır, ya da bir kabule yöneltir. Ama her iki durumda da izleyici, dilin aktardığı düşünce ile imgenin aktardığı zıt düşünce arasında oluşan yarıktaki, tekinsiz bir bilgi türüne maruz kalmaktadır.

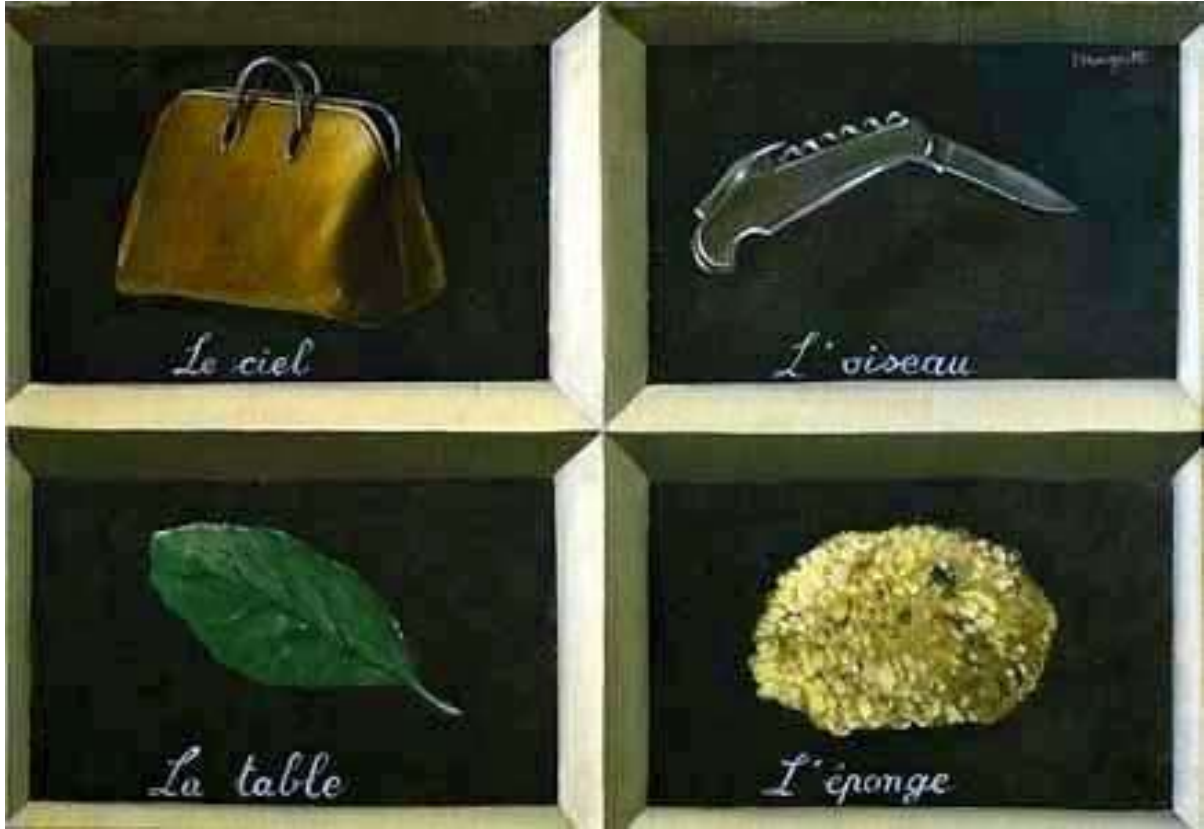
Magritte'in bu resimde ortaya çıkan durum Zizek tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: "Magritte'e özgü paradoksların temel matriksini (simgeleştirilmiş, kategorileştirilmiş, aşkınsal açıdan yapılandırılmış) gerçeklikle Kendinde olan şey'in, Gerçek'in boşluğu arasında, gerçekliğin tam ortasında gerçekleşen ve ona varsayımsal bir karakter kazandıran "Kantçı" bölünmeyi sahnelemek yoluyla gerçekleştirir" (Zizek, 2011:192). Magritte'in birçok resminde bu çelişen gerçeklikler; alakasız ve uygunsuz olanın gizemli bir biçimde resmin içerisinde yer bulması söz konusudur.



Resim 3.2.1. Rene Magritte, *İmgelerin İhaneti* (Bu Bir Pipo Değildir), 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 63,5x 93,98 cm

Birbirini olumsuzlayan bir imge ve bir metin, tek bir yüzeyi anlam alanı olarak bölüşmüş bir şekilde karşı karşıya durmaktadır. Bir pipo imgesi ile bu imgenin altında, bunun bir pipo olmadığını ifade eden cümle... Michel Foucault, burada iki ileri sürüşün (imge ve metin) arasındaki çelişki durumunun yokluğundan söz etmektedir. Foucault, buradaki ileri sürüşün yanlış olduğunu tespit eder: “Öyleyse bu ileri-sürüş yanlış; çünkü , ileri- sürüşteki “gösterilen” (yani besbelli olan bir pipo) ileri-sürüşü doğrulamıyor” (Foucault, 2012: 22).

Magritte dilin yarılışını işleyerek, düşüncenin yarılışını ve fragmanlarını tespit ederek yapıta dökmektedir. ‘Düşlerin Anahtarları’ adlı eserinde de tıpkı ‘pipo’ da olduğu gibi bir tersinme geliştirmiştir. İmgenin altına başka bir ad koyarak, izleyene görünenin ve okunanın aynı olmadığı bir parçalılık sunmaktadır. Bu çalışmalarda Magritte, imge ve dilin yoğunluklarındaki farklılığın üst üste bindirilmesiyle hem sanat eserinin hem de dilin fragmanlara dönüştüğünü göstermektedir.



Resim 3.2.2. Rene Magritte, *Düşlerin Anahtarları*, 1927, tuval üzerine yağlıboya

Magritte, “Düşlerin Anahtarları” adlı resminde resim sanatı açısından önemli bir gelişmeyi kaydetmiştir. Resimde görüntünün bir yapı sökümünü gerçekleştirmiştir. Zemin ve mekan olanağından sıyrılmış nesnelere, resim görüntüsünü fragmanlara bölmektedir. Bu durum tam olarak bağlamsız, sözcükler, cümleler ve paragraflar yoluyla üretilen parça metinlere, fragmanlara benzemektedir. Magritte, bu dört parçalı resminde, her bir nesneye, nesnenin aslıyla uyuşmayan ayrı bir kelime eklemiştir (Lynton, 2004: 181). Magritte, çanta imgesinin altına ‘gökyüzü’, sözcüğünü koyduğunda, resmi, dili ve bilgiyi parçalamıştır: hem de Guillaume Apollinaire’nin imge şiirlerinin tam zıttı bir stratejiyle.

Çağdaş sanatta dilin fragmanlaşması dil konusunda bir simyacıya dönüşen Magritte’in çağdaşlarından Duchamp ile başlamıştır. Duchamp, Magritten bir süre evvel dilin yapısını ayırmış, bölüp parçalamıştır. Bu anlamda Duchamp’a ait olan ve Dada Akımının alaycı yaklaşımının temelini oluşturan birçok örneğe rastlanmaktadır (Marcus, 1999). Duchamp’ın çalışmalarının adlarına bakıldığında, her biri dil oyunlarından oluşan, başlı başına dilin yarılp fragmanlaşmasını içeren

cümlelerle karşılaşmaktadır. Duchamp'ın Mona Lisa'nın fotoğrafını kullanarak ürettiği LHOQ adlı çalışmanın adı rastlantı değil tam bir dil oyunudur. Hem de yüksek sanat ve avam arasında sanatı ve dili fragmanlara ayıran bir oyun. Bu harfler yan yana okunduğunda Fransızca'da 'onun sıcak kıcı var' gibi bir cümleye dönüşmektedir. Duchamp, dilde bir fragmanlaşma gerçekleştirmekle kalmamıştır, aynı zamanda sanatsal düşünceyi bu dilsel oyunlar aracılığıyla çifte katlanma haline getirmiştir. Duchamp'ın "Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit" (1915-25), "Kol Kırılma Olasılığına Karşı" gibi çalışmaları dil ile ince bir hesaplaşmaya girmiş espritüel ve dili parçalayıcı adlardır.

Görüldüğü gibi Duchamp da dil, doğrudan bir manipülasyon aracı olarak baştan başa yarılmaya müsait bir malzemeye dönüşmüştür. Ünlü "Çeşme" (1917) adlı çalışması, sanatta temsil krizinin merkezini masaya yatıran bir düşünce odağı olmasının yanında; dil, isim ve nesne-sanat nesnesi hakkında geliştirilebilecek düşüncelerin yuvasına dönüşmüştür. Duchamp'ın, R. Mutt imzasıyla gerçekleştirdiği bu çalışma, pisuarın nesne olarak işlevini çifte bir tersinmeye sokmuştur (Lynton, 2004). İlki pisuar olarak işlevini ters çevirmiştir, bir cümlenin olumsuz ve negatif yöne aktarılması gibi... İkinci ters çevirme ise, nesneyi sanat eserine dönüştürmüştür. Böylece sanatsal temsil, dilin saklanması ve yarılmaya aracılığıyla, sanatçının sahte isminin de gizemiyle, parçalara ayrılmıştır (Clair, 2000: 13).

Duchamp'ın bu cümlelerinin, sürrealistlerin "Leziz Ceset" adını verdikleri kelime oyunları ile tarihsel ilişkisi görmezden gelinemez. Leziz ceset oyunu, sürrealizmin dil oyunları yoluyla dili fragmanlara böldüğü en gizemli araçlardan biridir. Oyun 1925 yılında Paris'te Chateau sokağındaki 54 numaralı evde toplanan Sürrealist sanatçı ve yazarlar tarafından ortaya çıkarılmıştır. Bu evde toplanan Marcel Duhamel, Yves Tanguy, Jacques Brevert ve birçok sanatçı günlük olayları konuşmaktan sıkıldıklarında oyun oynamaya geçerler. Bu oyunlar genellikle yazı ve çizimle ilgili oyunlardır ve grup için oldukça önemli bir alışkanlığa dönüşmüştür. Breton bu oyunların anlamını şöyle ifade etmiştir: "İşte o andan başlayarak çocukluktaki oyunlara karşı hiçbir olumsuz önyargıya yer yoktu artık" (Breton, 2003: 338).



Leziz Ceset oyunu, bir grup oyuncunun sırayla küçük bir kağıda birbirlerinin görmeyeceği şekilde birer kelime yazmasıyla oluşan söz yığınının anlamlı hale çevrilmesinden oluşmaktadır. Breton, Leziz Ceset oyununu şöyle tarif eder: “bir çok kişinin bir tümce yazıp ya da bir resim yapıp kağıdı katlamasından oluşan oyun; oyuna katılanlardan hiçbiri kendinden öncekinin ya da öncekilerin ne yaptığını dikkate almaz. Oyuna adını veren klasikleşmiş örnek bu yolla elde edilmiş ilk tümcede yer alır: Le cadavre-excuis-boira-le-vib- nouveau (Leziz ceset yeni şarabı içecek)” (Breton, 2003: 338).

Bu kelime oyunu üzerinden ilerleyen gerçeküstücü sanatçılar ve yazarlar, ‘Otomatik yazı’ dedikleri bir yöntemi kullanmışlardır. Otomatik yazı, düşüncenin süzgecinden geçmeden, dilin akışına göre gelen anlam bütünlüğüne bakılmaksızın yazılan bir yazı türüdür. Gerçeküstüçüler otomatik yazı aracılığıyla yazının serbest bırakılmasını ve özerk bir alan haline gelmesini ileri düzeyde gerçekleştirmişlerdir (Aktulum, 2004:115).

### **3.3. Kavramsal Sanat ve Dil: Fragman Estetiği**

Keith Arnatt, 1972’de Tate Galeri’de tek eserden oluşan bir sergi gerçekleştirmiştir. Galerinin bomboş duvarlarından birinde İngilizce olarak “Keith Arnatt Bir Sanatçıdır” cümlesi yer almaktadır. Lynton’a (2004: 299) göre bu sanat eserinde-olayında Arnatt, “izleyicilerin entelektüel enerjilerini toplayabilen seyircilere sözlü bir analiz olanağı sağlamıştır”. Bu çalışmayı izleyici, eser ve sanatçı odağı açısından inceleyen Lynton, bu eserin yarattığı sorunu bir dil sorunu olarak görmemektedir. Arnatt’ın bir sanatçı olduğunu iddia eden bu cümle, dilin bir fragmanı olarak ele alınmalıdır. Burada tespit etmek gerekmektedir ki bu cümle, sanat, sanatçı, sanat eseri gibi kavramlar üzerine yazılmış olan bütün metinlerin bir fragmanıdır. Keith Arnatt’ın bu çalışması dil ve dilin ürünlerinin sanat nesnesi haline getirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu olanağın yolu da açıkça kavramsal sanatın dil ile olan girift ilişkisinde görülmektedir. Keith Arnatt, bu fragman biçimindeki eseriyle, galerinin içerisinde, sanat tarihinde bir ‘ara olay’ın belirlenmesini mümkün kılmıştır. Arnatt, bunu gerçekleştirmek için görselliğin yerine görselliğe bulaşmış dilbilimsel bir tavır geliştirmiştir.



Resim 3.3.1. Keith Arnatt, *Keith Arnatt Bir Sanatçıdır*, 1972, baskı.

Kavramsal Sanat'ın dili kullanımı dilin yapısal olarak parçalanışıyla mümkün olmuştur. Kavram, "bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı" olarak tanımlanmaktadır ([www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)). Arnatt'ın bu duvar yazısı çalışması temelde 'sanat' kavramının dil aracılığıyla görünür bir iletişim odağına dönüşmesini sağlamıştır. Arnatt, Josef Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı eserini hatırlatacak şekilde ele aldığı kavramı biraz daha dil alanına çekmiştir. Arnatt'ın bu tavrı daha çok Kosuth'un Galeri 669'da 1966 tarihinde gerçekleştirdiği "Nothing" (Hiç birşey) adlı eseriyle ilişkili olarak okunabilmektedir. Kosuth, bu eserde duvara monte ettiği siyah yüzeylerde çeşitli kavramların beyaz harflerle basılmış sözlük tanımlarını sergilemiştir. Kosuth'un bu tavrı, dili bir fragmana çevirerek kullanımına bir örnektir.

Bu türden çalışmalar, sanat ve dil konusunda Foucault'nun Rene Magritte'in eserleri hakkındaki önerilerini hatırlatmaktadır. Foucault, Kelimeler ve Şeyler adlı eserinde, "bizatihi dünyanın düzenini kelimeler ve onların mekâna yerleştiriliş

biçimlerinin zincirlenmeleri aracılığıyla yeniden kurmak”tan söz etmektedir (Focault, 2001: 63). Kelimelerin mekana yerleştirilmesi, kavramsal sanatın düşünce olarak onaylanması olarak görülebilir mi?

Kavramsal sanat, sanat yapıtının kavramsallaşmasını dilin doğrudan kullanımını ile da geliştirmektedir. Lynton’a göre kavramsal sanatçılar dil fragmanları şeklindeki çalışmaları, “Magritte’den daha kesin ve açık bir biçimde, sanat yapıtı ile gösterdiği nesne arasındaki ayrımı kanıtlamış olurlar” (Lynton, 2004: 326).



Resim 3.3.2. Joseph Kosuth, *Hiçbirşey, monte edilmiş tanımlar*, 1966, pano üzerine baskı

sanatta yer alan bu fragman dil meselesi kavramsal sanatın ortaya çıktığı çağın yazarlarındaki dilsel parçalanmalarla eş zamanlılık ve benzerlikler göstermektedir. Mesela Roland Barthes’in *Ara Olaylar* adlı edebi eseri bu konuda dikkat çekici bir eserdir. Barthes bu metnini uzun zamandır parça yazımı üzerine çalışmalarının bir sonucu olarak vermiştir.

Barthes’in *Ara Olaylar*’ı yazındaki fragmanlaşmanın önemli bir örneğidir. Diğer yandan Felix Guattari’nin *Nakaratlara* (2009) adlı kitabı buna bir örnek olarak

verilebilir. Guattari bu kitabı, ilk bakışta anlam olarak bir bütünlük kurulamayacak şekilde yazılmış cümlecik yığını şeklindedir. Her bir sözcüğün bir fikri yüklenen bir fragmana dönüştüğü metin, kavramsal sanat içerisinde kullanılan fragman metinlerin yapısına benzer bir şekilde kurgulanmıştır. Herhangi bir dildeki sözlüğün, içeriğin tamamen karıştırılması sonucunda elde edilen karışık, fakat tek tek kelimelerden oluşması bakımından da son derece basit görünen bu kitap, sanat ve dil ilişkisindeki fragman yapıların salt 'dil' kısmındaki fragmanlaşma için bir örnek olabilmektedir.

Dil konusunda edebiyatçıların ve düşünürlerin fragman metinleri modern öncesi dönemlerde de mevcuttur. Fakat modern eğilimlerin ve modern sonrası dönemlerin edebi eserlerinde metinler çeşitli biçimlerde fragmanlaştırılmışlardır. Bunlardan ilginç bir örnek Fransız yazar George Perec'in "Kayboluş" adlı romanıdır. Romanın orijinalinde Fransızcada en sık geçen 'e' harfi kullanılmamıştır. 'E' harfinin yokluğuyla parçalanan bu romanda, kahramanların bireysel özellikleri de fragmanlaşmıştır.

Perec'in doksan dokuz fragmandan oluşan "Yaşam Kullanma Klavuzu" adlı eseri de konu açısından yetkin bir örnektir. Olay kırıntılarını anlatan küçük fragman metinlerin yan yana dizilişi, zaman zaman parçalar arasındaki ilişkilerin kuruluşunu okura bırakmaktadır (Aktulum, 2004: 72). Kitap, açık bir metine dönüşmektedir. Bu açıklık, fragmanlar arası ilişkilerin oluşmasıyla mümkün olmuştur. Perec'in fragman metinleri, kitabın içerisine saçılmış fikirlerden oluşan bir konstelasyon olarak görülebilir.

Günümüzde, metin ve fragmanların enstalâsyondan daha farklı biçimlerde de yer bulduğu sanat çalışmaları görülmektedir. Sophie Calle, yaşamı komple bir romana çevirmeye, ya da tamamen yaşamdan oluşan bir roman oluşturmaya çalıştığında, sanatsal deneyim ve hayat arasındaki sınırı ortadan kaldırmak isteğini açığa çıkartmıştır. Calle, bunun için herhangi bir zamanda, herhangi birini takip etmeye başlıyor, o kişinin gizlice fotoğraflarını çekiyor, hayatını bir roman kahramanı gibi not edip kaydediyordu. Bir keresinde bu takip olayı, Paris'ten Viyana'ya kadar sürmüş, Calle, bu kişiyi gözden kaybedene kadar on üç gün boyunca takip etmiştir (Galard, 2004: 27). Sophie Call'ın bu takip etme eylemi, belgeleriyle, notlarıyla,

çektığı fotoğraflarla bir gezginin kat ettiği mekânlar boyunca dünyayı fragmanlaştırması olarak okunabilir. Calle'in bu çalışması mekanlar arasındaki ilişkilerin temel yapısında bulunan öznenin durumunu vermektedir. Calle'in eylemi, doğrudan ilişkisel estetiğin paradigmasını içeren fikirler açısından çok uygundur (Bourriaud, 2005). Mekanlar arasında kurulan ilişki, dil ve kavram arasında kurulan ilişki, metin ve performans sanatı arasında beliren ilişkisel yapı, Calle'in seyahatiyle aralarında rizomik ilişkiler bulunan yüzer-gezer fragmanlar şeklinde ortaya konulmuştur.

1992 yılında yazar Paul Aster, bütün bu kurmaca gerçeklik karışımının romanlaşmış halini, Leviathan'ı yayınladığında Sophie Calle'in 'takip etme hareketi'nin ödünç alınmış olduğu görülmektedir. Bu çalışmada Paris yerine New York, Venedik yerine New Orleans mekân olarak seçilmiştir. Sophie Calle, Leviathan romanının kahramanı Maria Turner karakteri gibi davranmaya başlayarak, bu defa kendi gerçekliğini, başlangıçta kurgulanmasına neden olduğu roman kahramanının ritüellerini gerçekleştirerek müphemleştirmeye girişmiştir. Böylece hayat ve kurgusal olay daha da çetrefilli bir biçimde karışmıştır. Calle, ötekinin varlığına bürünerek kendi varlığını bir fragmana dönüştürmüştür.

Bir süre sonra Sophie Calle, daha ileri bir aşama olarak Aster'dan kendi hayatını benzetmeye çalışacağı bir roman karakteri yaratmasını ister, Aster bunu reddeder ve bunun yerine bir dizi talimat yazar. Talimatlara uyan Calle, New York'ta insanlara gülümseme, ihtiyacı olanlara sigara ve yiyecek ikram etme ve en sonunda da bir yeri benimseme olarak bir telefon kulübesinden sorumlu davranmak adına kulübeyi temizleyip süsleme etkinliğini gerçekleştirir (Galard, 2004: 28). Aslında buradaki örnekler, Jean Galard'ın bütünsel sanat yapıtı düşüncesini savunmak için göstermiş olduğu örneklerdir. Fakat, örnek verilen bu sanat eserlerine, sanatsal durumlar ve olaylara bakıldığında fragman yapılar açıkça görülebilmektedir. Kişiler, hareketler, hayali karakterler, şehirler, mekanlar, yolculuklar hepsi bir sanatçının eylemiyle fragmanlar halinde verilmiştir.

Calle'in gerçekleştirdiği şey bütünsel bir yapıt değildir, roman kişisi Maria'nın ritüellerinin de yapıt olmadığı gibi... Paul Aster, Leviathan'da Maria'nın sanatçı olduğunu ama çalışmasının genel olarak yapıt ile ilgisinin olmadığını savunmuştur.

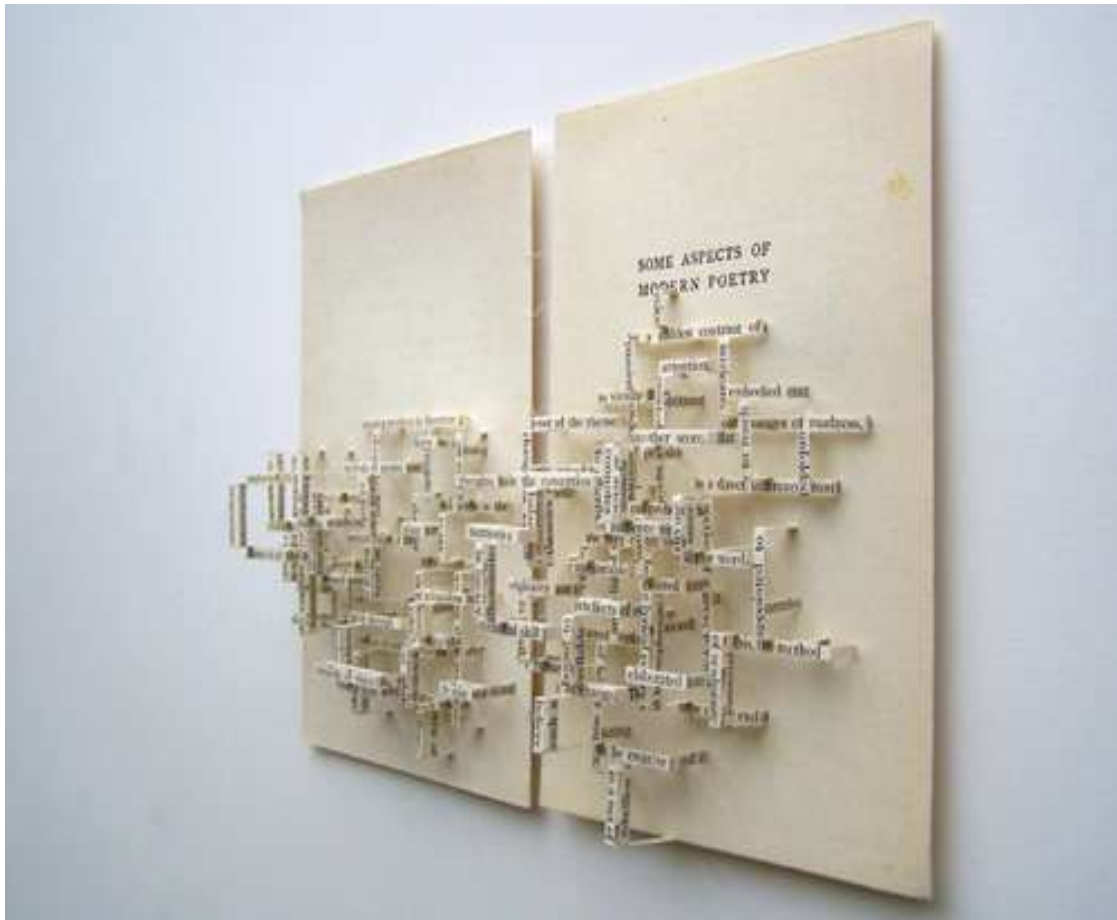
Fakat Sophie Calle'in bu eylemleri, kitaplarla, metinlerle, fotoğraflar ve planlarla bir sergi ile sonuçlanmıştır. Calle'in sergisindeki belgeler, fotoğraflar, notlar, Kavramsal Sanata özgü biçimler ve fragmanlar olarak ortaya konulmuşlardır.

Diğer yandan Sophie Calle'in bütün bu etkinliklerinin sonucu olarak sunulan onca kitap, metin ve resim, tamamen kurmaca ürünler de olabilirler, tıpkı Yves Klein'in boşluğa uçuş fotoğrafının sanatçının gerçekten de boşluğa atladığını ispatlamadığı gibi. Burada Galard'ın (2004: 28) sorusu ve yanıtı ilginçtir: "Bu anlatı ve fotoğrafların özgünmüş gibi sunulması neden önemlidir? Çünkü sanatçının betimlenen eyleme bedeni ve 'yaşam zamanı' ile bütün olarak dahil olması, sonunda bir bitmiş yapıt hazırlaması yerine bütün süreci deneyimlemesi, bütünsel bir sanat fikrini desteklemektedir". Fakat burada verilebilecek yanıtlar da sanata yaklaşım biçimlerine göre değişmektedir. Burada ele alınan sanat olayındaki merkez fikre dair fragman görüntü ve fragman metinler sergilendiğinde, bütün olayı gösteren parçalar öne çıkmaktadır. Bu projede metinsel fragmanlar ayrı bir sistem içerisinde gösterilebilir. Diğer yandan Calle'in seyahati boyunca arşınladığı mekanlar, yeryüzü fragmanları olarak ayrı bir gösterge sistemi içerisinde ele alınabilir. Paul Aster'in metnindeki karakterin hayali yapısı, Calle'in gerçek gövdesinin varlık ve yokluk kavramı açısından da bir fragman olarak karşılığı şeklinde okunabilir.

Burada, Aster ve Calle'in proje dizisinde görülmesi gereken şeyler, olayın bütününe göndermede bulunan bir çok fragman ve bu fragmanlar arasındaki ilişkilerdir. Bütün bu fragmanların dökümü de yazılı olan metinler, öyküler, belgeler olarak sıralanabilir.

Dilin metindeki bir görüntü olarak yapısını malzemeye çevirerek kullanan bir sanatçı, Calle ve Aster'in projelerindeki hayali olanın görünürlüğü veya yaşama denkliğinden farklı işleyen bir tarz geliştirmiştir. Mar Arza, metni bir inşa malzemesine dönüştürerek dili fragmanlara bölmektedir. Cümleleri, bir sütun, duvar, çizgi ya da başka yapı öğeleri gibi kullanan Arza, örülmüş bir metni, bir heykel gibi madde olarak kurmaktadır.

Mar Arza, metnin görünen öğelerini varlığın somut görüntüsüne karıştırarak varlık ve anlamları, isimlendirmeler ve yazıyı, kelimelerin yazılışı ve okunuşu gibi ayrımların izinden ilerleyerek yüzeyi metne, metni de yüzeye inşa edilen biçimin malzemesine çevirmektedir. Arza'nın çalışması, soldan sağa yazılan Latin yazım biçimini, sağdan sola yazılan Arap yazım biçimini, ve düşey olan Uzakdoğu yazı biçiminin çizgisel varlığını bir arada kullanmakta gibidir. Belirtilebilir ki bu çalışmada metin, kağıt yüzeyindeyken batı, rölyef ve heykel düzeyine geldiğinde de batı dışı kültürlerin yapısını selamlamaktadır.



Resim 3.3.3. Mar Arza, *İsimsiz*, 2008, Enstalasyon

Metni bölerek, daha küçük parçalara ayırarak düz bir yüzey olmaktan kurtarıp üç boyutlu formlara sokan Mar Arza'nın eserleri dil ve fragman konusunda dikkat çekicidir. Arza, kağıdı da iki boyutlu bir yüzey olmaktan çıkararak metni dikey ve yatay fragmanlara bölmüştür. Metin, görüldüğü haliyle parçalara ayrılmış, kesilmiş, koparılmıştır. Metin yüzeyi mikro fragmanların organizasyonu ile sanat formuna dönüşmüştür (Arza, 2008).

Arza'nın enstalasyonu, kavramsal sanat sonrası bir görünüşle dile saldırmıştır. Arza, dili mimari görünüşe ve heykelsi bir forma çevirerek fragmanlaştırmıştır. Bu çalışmada dil, yazı olarak, boyut kazanıp mekanın içine karışmıştır.



## 4. ÇAĞDAŞ SANAT VE BİÇİMDE FRAGMAN

### 4.1. Sanatta Biçim Kavramı

Sanatta biçim içeriğe bağlı oluşan varlık sınırıdır. Biçim sanat eserinin içerik yapısındaki öğelerin ilişkilerindeki gerilimden fıskıran öze ait dış sınırların toplamıdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde biçimin dördüncü anlamı sanatla ilgili olarak verilmiştir. Türk dil kurumu sözlüğüne göre “biçim, sanat ve edebiyat eserlerinde dış görünüş, form” olarak tanımlanmaktadır ([www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)).

Noel Carrol sanatsal biçim konusunda, biçimi, sanat eserini beğenme nedenlerimizden biri olarak göstermektedir. Carrol’a göre, biçim hakkında düşünmenin en yaygın yolu biçimi “bir ayırımın yarısı olarak kavramaktır-biçim ve içerik arasındaki ayırım” (Carrol, 2012: 204). Sanat eserinde biçimlendirme ve biçim konusunda günümüzde çoklu, aralıklı ve interaktif çalışmalarla oldukça büyük değişimler kaydedilmiştir.

Biçimin sanat tarihsel anlamdaki belirlenişi için Nilüfer Öndin şöyle bir tanım getirmektedir: “biçim (form) nesnenin kendi varlığını, varoluşunu sağlayan yapısal özelliğidir. Latince “*forma*”dan gelen form, sözcük anlamı olarak görünüş demektir; form duyuyla algılanabilen şeydir” (Öndin, 2003: 13). Metaforik anlamda ise biçim, imgelem ile oluşan ve algılara benzetilerek, bir şeyin görüntüsü olmaksızın akılda tasarımlara ve kavramlara işaret etmesidir. Biçim nesnenin algılanmasını sağlayan tüm öğelerin düzenlenmiş bir bütünüdür ve nesnenin uzam içindeki konumuyla ilgilidir. Burada Wittgenstein’in tasarımı gerçekliğin bir taslağı olarak görmesi önemlidir. Zihnin her hangi bir tasarım kurabilmesi için biçime ihtiyacı vardır. Wittgenstein bunu bir şeyin fiziğe aykırı olarak oluşturulabildiğini ama geometri yasalarına aykırı olarak ortaya konulamayacağını iddia ederek gösterir. Kant da biçimin erekliliği konusunda geometrik formların önemine dikkat eder (Öndin, 2003: 14).

Biçim özün, içeriğin karşıtı olarak varlığın dış sınırlarını ifade etmektedir. Sanatta her biçimin bir özünün olduğu düşüncesi vardır. Hegel (2003: 14) görünüşün özün

varlığı açısından önemine ve hakikatin kendini görünür kılarak var olması durumuna dikkat çekmektedir. Burada formun sadece dıştan bir görünümün ötesinde özü de görünür kılması vurgulanmaktadır.

Anlam ve form ilişkisinde de form görünmeyi görünür kılarken anlamın varoluşunu içermektedir. Duygu ve düşünce form ile görüntü kazandığında bir bilinç tarafından algılanabilmektedir. İnsan eliyle istemli olarak üretilen form önceden bir işleve sahipken zamanla işlevsellikten kurtulup sadece form için form olmaktadır ve bu da hoşla giden bir duruma gelerek estetik algılamının nesnesi haline gelmektedir. Böylece biçim, işlevsel özelliğine ek olarak estetik özelliğini de kazanmıştır (Öndin, 2003: 15).

Sanat eserinde biçim, malzemenin tekniğe bağlı geçirdiği değişimlere her zaman ayak uydurmuştur. Kagan, sanat eserinde biçim konusunu, sanat eserinin iletişim olarak anlamı üzerinden toplumsallaştığının altını çizerek açıklamaktadır: “Sanatta biçim özgül bir işaret sistemi işlevi gördüğünden, kendi içinde barınan, “kodlaştırılmış” bir sanat bildirimini topluma iletmek zorunda olduğundan, yine, insanların toplumsal olarak karşılıklı ilişki ve alış veriş koşullarının sürekli değişmesine ve her gelişme evresi içinde toplumdaki iletişim araçlarının durumuna bağlıdır” (Kagan, 2008: 315). Kagan’ın bu önerisi sanat eserinde bir biçim araştırması için, eserin içinde bulunduğu zamanın gözetilmesi gerektiğini hatırlatmaktadır. Bu düşünce Bourriaud tarafından başka bir şekilde ifade edilmektedir. Bourriaud, sanatta formun değişmez bir öze değil de çağlara, toplumlara ve toplumsal içeriklere özgü durumlara göre evrilen bir ‘oyun’ olarak görülebileceğini savunmaktadır (Bourriaud, 2005: 17).

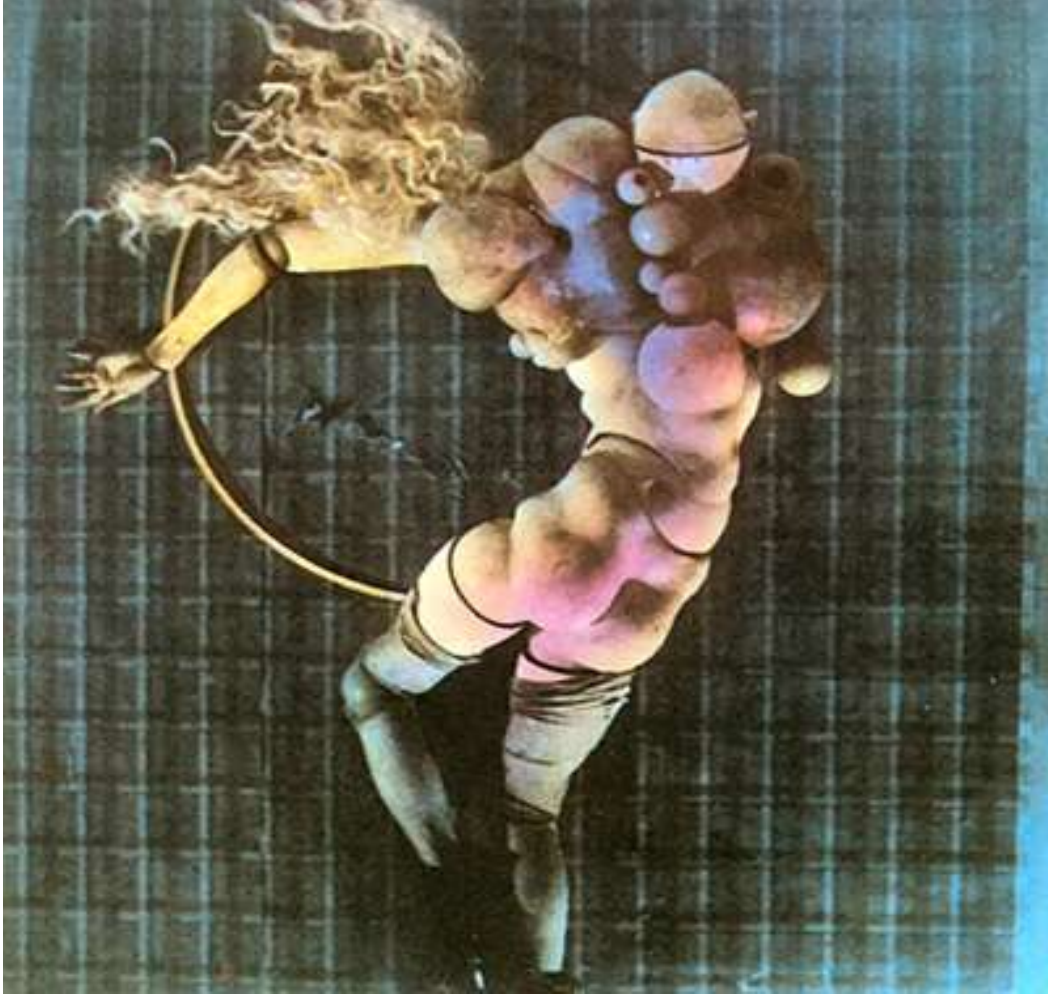
#### **4.2. Çağdaş Sanatta Fragman Biçimler**

Modern dönemdeki etkili sanatçılardan Hans Bellmer’in Poupee (bebek) adını verdiği ve insan boyutlarında plastikten üretilmiş yetişkin görünümlü oyuncaklardan oluşan çalışmaları formların fragmanlaşması konusunda dikkat çekici çalışmalardır. Bu çalışmalarda görülen beden parçaları, izleyicide tanımsız,

tuhaf duygular oluşmasına sebep olmaktadır. Hal Foster bu durumu, “figürlerin tekinsiz şekilde birbirine karışması, iğdiş edici ve fetişistik formların müphem kavuşmaları; erotik ve travmatik sahnelerin zoraki tekrarları; sadizmle mazoşizmin, arzunun, ayrışmanın ve ölümün çetin çapraşıklıkları” olarak tanımlamaktadır (Foster, 2011: 130). Seksüel görünüşe öykünen bu tuhaf beden parçaları aynı zamanda organik ve inorganik olmanın merkezine dönüşmüş fikirleri içermektedir. Bu çalışmalar aslında Sovyet ve Nazi Almanya’sı gibi baskıcı rejimlerin sanatlarında görülen idealleşmiş insan bedenlerinin (kaslı atlet heykelleri ve ideal beyaz ırk tipindeki kadın figürleri) karşısında konumlanmış bir modern deformasyon olarak görülmektedir (Lucie-Smith,1999).

Bellmer’in, bedeni bir fetiş noktasına taşıyıp olumsuz bir görünüşe dönüştürmesi, aslında kendisinin içinde bulunduğu modernist ideolojilerin yapısını parçalama eğilimini göstermektedir. Bellmer bu plastik organ taklitlerinden oluşturduğu yapıtlarıyla izleyicinin bakışını da şoka uğratarak bedene dair hazır düşüncelerin devamlılığını fragmanlara bölmüştür.

Bellmer’in Poupee’leri parçalanmış halleriyle Deleuze’nin ‘organsız beden’ kavramının bir tür görünürlük önerisi gibidir. Şizofrenik kişilik hakkındaki bu kavram, şizofrenin parçalı düşünme edimine yakın bir anlamda da kullanılmaktadır. Deleuze bu kavram ışığında Francis Bacon’un parçalanmış beden resimleri üzerinde ‘inorganik organ’, biçimi bozulmuş beden ve yaşamı sorgulamıştır (Sauvagnargues, 2010:67).



Resim 4.2.1. Hans Bellmer, *Poupee*(Oyuncak Bebek) 1934, plastik

Bellmer'in bu fragman bedenlerden oluşan heykel-otomat- arası formları kadın bedeninin fragmanlar olarak algılanmasını ele almaktadır. Hayata dair karanlık bir yöne ve irkiltici bir duyguya yer açan bu heykelsi çalışmalar, bedenin anlam olarak da sakatlandığı bir fragmanlaşmayı örneklemektedir. Bu çalışmalarda formlardan sızan bir başka içerik ise 'parçalar halinde beden fantezisi' olarak belirlenebilmektedir. J. Lacan, parçalanmış bedenin "esasen, gövdesinden ayrılabilir bir imge" olduğunu vurgular (Silverman, 2006: 82). Bedenin görüntüsü, temsili varlığı, bedene ait formların biçimsiz bölmelerle sunulduğu bu çalışmalarda, arzunun da fragman haline getirildiği söylenebilmektedir.

Tıpkı Bellmer gibi bedenin trajedisini fragmanlar aracılığıyla işleyen bir sanatçı daha vardır, bedeni bölüp, delik deşik eden bir sanatçı: Modern dönemde çarpıcı fragman imgeler üreten Francis Bacon... Bacon, İkinci Dünya Savaşının kötü etkilerinin izlerini açıkça ifşa eden resimler üretmiştir. Bacon'un resimlerinde

parçalanmış suratlar, tensiz bedenler, dışarı uğratılmış organlar ve bedenin irkiltici görüntülerinden oluşan fragman kompleksi izleyiciyi anlaşılamayan kaygılara maruz bırakmaktadır. *Velazquez'den Sonra Papa* (1953) adlı çalışması Bacon'un tarihe duyduğu güvensizliği açıkça gösteren bir resim olarak görülmektedir. Bacon savaş sonrası yıkımların etkisiyle ortaya çıkan yaşamın bütünlüğünün yitimi duygusunu, karkasa dönüşmüş biçimler ve bozuk bedenlerin fragmanlarıyla ifade etmiştir.

Bedenin fragmanlaşması söz konusu olduğunda, içsel yaşantıların yönlendirmiş olduğu bir bölünmenin sanat eserindeki biçime yansımış olma ihtimali akla gelmektedir. Yaşantılarındaki travmalardan yola çıkan bir sanatçı Louis Bourgeois, kişisel krizlerindeki çatlakları ve yarıkları çalışmalarında fragman biçimlerle dile getirmiştir. Bourgeois heykeller, çizimler ve yerleştirmelerden oluşan çalışmalarıyla çağdaş sanatta öne çıkan bir sanatçıdır. Çalışmalarında kullandığı malzemeler çok çeşitlilik göstermektedir. Mermerden çuval bezine kadar varan çeşitlilikte malzeme ile farklı ve özgün figürler çalışmıştır.

Bir taksidermist gibi bazı figürlerini doldurarak oluşturmuş ve insan bedeninin kapatılan, yok sayılan yerlerini, dışlanan imgelerin geri çağrılışını gerçekleştirmek için biçimleri abartarak çalışmıştır. Sanatçı çocukluğunda gördüğü cinsel zararların etkisiyle parçalanmış kadın bedenleri ve zarar görmüş cinsel-beden imgelerini öznel bir şekilde eserlerinde kullanmıştır ([www.moma.org](http://www.moma.org)).



Resim 4.2.2.Louis Bourgeois, *Temper Tantrum*, 2000, Karışık malzeme.

Bourgeois bedenini çeşitli bölgelerini belirleyerek, kimi parçaları öteleyip kimi parçaları öne çıkararak bedenini fragmanlara bölünmesini gerçekleştirmiştir. Bu bedenler sanatçının zihninden geçen anıların parçalarının, sanatın iğnesiyle dikilerek oluşturulmaya çalışılmış gibidir.

Çağdaş sanatta biçimlerin fragmanları araştırılırken karşımıza çıkan önemli bir kavram da 'iğrençlik' kavramıdır. İğrençlik kavramı son yıllarda sanatçıların yaşam, kültür, güzellik, estetik, beden, cinsel kimliklerin ve cinselliğin konuşulmayan 'kötü' 'öteki' yönlerini vurgulamak için kullanılmıştır. Çürümüş gıdalar, çürümüş beden atıkları, saç, kıl, dışkı, regl, çürümüş hayvan parçaları gibi malzemeler, çağdaş sanatta iğrenç kavramını araştırma amaçlı kullanılmıştır. Bu türden çalışmalar aynı zamanda hem bedenini fragman biçimlerini estetik ve anti estetik bağlamda ortaya koymuştur, hem de öznenin parçalanışını dile getirmeye olanak sağlamıştır.

Julia Kristeva'ya göre iğrenç kavramı, kişinin bir ben olabilmesi için kurtulması gereken her şeydir. Bireyin kurtulması gereken bu şey, özneye yabancı bir şey

değil, yaşamsal ve cinsel olarak yakın (özneyi panik hale sokacak kadar yakın) fantazmatik bir şeydir. İğrenç olan, bu yolla anne bedeni ile baba kanunu arasındaki zamansal geçişi, bireyin sınırlarını, bedenin içi ve dışının uzamsal ayrımının kırılmasını etkilemektedir. Bu durum, öznelğin uzam ve zamansal fragmanlara dönüştüğü, 'anlamın çöktüğü' bir durumdur. Bu nedenle avangart sanatçının özne ve toplumsallık konularına ilişkin olarak dikkatini çekmektedir (Kristeva akt. Foster, 2009: 193). Böylece, iğrenç olanın sanatta kullanımı, öteki ve kimlik arasındaki bölünmenin temsili konusunda geçerlilik kazanmıştır.

Buradan hareketle belirtilebilir ki, iğrenç kavramı ırkçılık ve homofobi gibi öznelliklerle ilgili yüzeysel bir görünümle ilgilidir. Fakat yine de iğrenç kavramının belirsizliği, sanatta iğrenç olanın ne olduğunu da muğlâklaştırırken, iğrencin betimlenebilme imkânının ne olduğu sorgulanmaktadır. 'İğrenç imge'nin kültür karşıtı fragmanları kültür içerisinde sergilenebilir mi? Bilinçaltındaysa bilinçli hale getirilip yine de hala iğrenç olabilir mi? Ya da sanat iğrenç olanı araç, hatta ahlaki bir araç olarak kullanmaktan kaçınabilir mi (Foster, 2009: 194)?

Bu sorularla iğrençliğin sınırını, iğrençleşme süreci ve iğrenç olma sınırı arasında belirleyen Kristeva, iğrençleşme dediği sürecin hem insanın hem de toplumun devamı için gerekli olduğunu belirtirken, iğrenç olma durumunu da her iki yapı için yıkıcı olarak niteler. Özne yapısını ve toplumsal yapıyı bozan ya da ona temel oluşturan iğrenç, bu yapıların düzenlerindeki krizleri de oluşturmaz mı? Bir özne veya toplum kendi içindeki yabancıyı iğrençleştirirse, bu denetim amaçlı olabilir mi?

Bu iğrençlik hali ve iğrenç olma durumu Hal Foster (2009: 193) için, görsellik anlamında "imge-perdedeki bir kriz ile karşılık bulan ve bazı sanatçıların müstehcen- nesne arayışı ile ilgili olan" araştırma anlamına gelmektedir. Sanatçılar bedenle ilgili iğrençlik kavramını araştırırken, bedeni iktidar ile ilişkili olarak ele almışlardır. Bedenin iğrenç yönleri, babanın iktidarına yöneltilen bir aşağılamayı içerdiği varsayılmıştır. Babanın (iktidarın bedenleşmiş simgesi) kanunu tarafından bastırılan anne bedenini araştıran sanatçılar genellikle Kiki Smith ve Mona Hayt gibi kadın sanatçılar olmuştur. "Baba'nın kanununu rezil etmek ve parçalarına ayırmak için çocuksu bir rol üstlenerek iğrençlik ile alaycılığı

kariştıran sanatçılar da genelde ‘babanın’ hemcinsi olan erkek sanatçılardır (Mike Kelly, John Mccarthy örneği verilebilir). Kişiliğin çocuksu dışavurumları Dada akımından beri görölmektedir (Foster, 2009: 197). Burada Foster’in gerçekteşirdiği erkek ve kadın sanatçılar ayırımının Freud ve Lacan’a ait oedipus kompleksi, elektra kompleksi ve antioedipus gibi psikanalitik alana ait bilgilerle temellendiğini belirtmek gerekir. Bilindiği gibi Postmodern dönem sanatının kendi sınırlarını incelttiği ve en çok kurcaladığı alanlardan biri psikanaliz ve bu disiplinin kavramlarıdır.

Bilinçaltındaki yaşantılarının imgesel karşılığını kendine özgü yöntemlerle gerçekteşiren Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz oldukça tuhaf biçimlerden oluşturduğu heykelleriyle konu açısından dikkat çekmektedir. Abakanowicz’in heykelleri, buruşmuş derileriyle, ağaç gövdelerine benzeyen biçimlerde üretilmiştir. Bazen kolsuz, bacaksız ucubeleşmiş bedenler, kırışıklıklarıyla, karanlık halleriyle ürküntü uyandıran bu çalışmalar sanatçının Polonya’daki Komünist dönemden kalma anılarının bir şekilde ifade edililişine ve aktarımına dönüşmüştür.



Resim 4.2.3. Magdalena Abakanowicz, *Agora*, 2005-2006, 106 adet demir figür

Zamanla, Abakanowicz çalışmalarını, bu asker grubu gibi bir arada duran kolsuz başsız acayip bedenlerin yerine daha da kişiselleştirmiş, insan dışı biçimlere dönüştürmüştür. Bunları insanlığın yaralanabilir olan yönleriyle ilgili olduğunu



belirten sanatçı aslında insanın en zayıf noktalarını işaret etmiştir. Beden maruz kaldığı politik basıların altında dönüşen, fragmanlaşan bir yapıdır. Sanatçı, gergin politik ortamların içerisinde tekil bedenini durumunu veren dokuları, görüntüleri ve bedeni bir fragman olarak ele almanın, bedenin gizlenen özelliklerini sanatsal fragmanlar olarak işleme olanağını araştırmıştır (Lucie- Smith ve Heartney, 1999).

Çağdaş sanatta eleştirel politik içerik, genellikle hem anlamın hem de biçimin (yüzey veya formlar açısından da) fragman haline dönüşmesini gerektirmiştir. Politik sanatın kodlarını çözümlenmeyi amaçlayan düşünür Jacques Ranciere, “bir görüntüyü katlanılmaz kılan nedir” diye sorarak politik eleştiri merkezi etrafında konumlanmış sanatın stratejik yapısını açmayı denemiştir. Ranciere “görüntüde katlanılmaz olandan görüntünün katlanılmazlığına geçiş, politik sanatı etkileyen gerilimlerin tam ortasında durur” diye sözlerine devam eder (Ranciere, 2010: 78). Burada politik sanatın görüntü olarak irkiltlen yönünün vurgulandığı bilinmektedir, ama aslında katlanılmaz olan politik sanatın kullandığı görüntünün gerçek bir yaşamın katlanılmazlığını göstermesindedir.

Çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden Thomas Schütte açıkça politik olan ve tuhaf biçimleri kullanarak çalışmalar üreten bir sanatçıdır. Sanatçının kaba bir şekilde mumdan modellenmiş erkek figürleri savaş kahramanıymış gibi onurlu bir duruş ile poz verir. Küçük mumlardan yapılmış kafa şeklindeki çalışmalar, 1980 ve 90’lı dönemlerin politik yaşamlarının etkileriyle üretilmiştir. Özellikle 1993 tarihli “Ortak Düşmanlar” adlı çalışma yeniden birleşen Doğu ve Batı Almanya’nın içine düştüğü absürt politik durumun bir yorumudur.



Resim 4.2.4. Thomas Schütte, *Ortak Düşmanlar*, 1993, mum ve kumaş.

Birbirine eklenmiş bu iki siyasal karakter fragmanı yeni bir bileşik biçime doğru dönüşürken, yeni açmazlar ve yeni ayrılıklar da oluşturmuştur. Bu politik yorumların yanında garip biçimlerle ürettiği heykellerinde Schütte, figüratif heykel geleneğinin güzellik takıntısı yerine hakaretin, zulmün, aptallığın fragman görüntülerini yerleştirmek istemiştir.



Resim 4.2.5. Thomas Schütte, *Ortak Düşmanlar*, 1993, mum ve kumaş

Eleştirel düşüncenin esnek özelliklerinden biri, bir konuda tartışma yaratmak amacıyla antitez üretme olanağının her zaman başvurulacak mesafede bulunmasıdır. Günümüzde eleştirel düşünce ekseninde kurulmuş bir sanat düşüncesi kendi antitezini üreterek iktidar mücadelelerinde etkinleşebilmektedir. Afrikalı sanatçı Wangechi Mutu da doğrudan popüler kültür öğelerini kullanarak ürettiği çalışmalarında Batı kültürlerinin Afrika hakkındaki oryantalist fantezilerini hedef almıştır.



Resim 4.2.6. Wangechi Mutu, *Tilki Leydi*, 2001, karışık teknik

Mutu, moda ve porno dergileri, Afrika sanatı hakkında yazılmış kitaplar ve National Geographic gibi yayınların sayfalarından oluşturduğu öznel kolâjları ile Batı'nın Afrika üzerindeki sömürge sonrası politikalarını eleştirmeyi amaçlamaktadır. Mutu, Batının bakışını yansıtan dergi, gazete ve fotoğraf albümleri gibi kaynaklardan topladığı Afrika imgelerini belirli bir organizasyona sokarak Batı'nın oryantalist bakışına tekrar sunmaktadır.

Mutu'nun eserlerinde fragman üretimin temellerinden izler kendini göstermektedir. Mutu, eleştirilerini sanat tarihinin kırılma yaratan tekniklerine dayandırarak güçlendirmektedir. Bilindiği gibi Modern Sanatta ilk parçalanma görüntüleri kolaj ve asamblaj gibi imge ve zamansallığın fragmanlar olarak birleştirildiği biçimlerde görülmüştür. Mutu, bu biçimleri sanatsal üretim biçiminin güncel bir anlama getirerek kullanmaktadır (Barret, 2012).



Resim 4.2.7. Wangechi Mutu, *Aile Ağacı*, 2012, Kolaj ve boya

Mutu kolaj tekniğini etkili bir sanat politik dil olarak kullanmaktadır. Mutu'nun kolajlarında sömürülen Afrika'nın, dünyanın ötekisi konumunda olan Afrika'nın fragmanları bir araya getirilmiştir. Bu fragmanlar yüzeyi zorlayan öğelere dönüşerek, huzursuz bir estetiğin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Fragman yapıdaki çalışmaların ilişkiselliği, olumsuzlama ve olumsuzun olumsuzlanması (Zizek, 2009) gibi bazı kavramları sanatsal alanın içine çekmeye imkan sağlamaktadır. Görüntüler arası uyumsuzluklar, çarpıklıklar, çatışmalar fragman biçimler aracılığıyla gerçeğin kesintili fakat önemli derecede etkileyici bir şekilde aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Aynı türden olmayan öğelerin

çarpışması... Jacques Ranciere, Martha Rosler'in kolaj ve fotomontaj çalışmalarını bu minvalde değerlendirmektedir:

Marksizm, sıradan gündelik hayatın ve demokratik barış görüntüsü altında saklı sınıf tahakkümünün şiddetini hissettirmek için aynı türden olmayan öğelerin aykırı çarpışmalarına sarıldı. Brecht'in yabancılaştırma ilkesinin esası buydu. 1970'lere baktığımızda, Amerikalı angaje bir sanatçı olan Martha Rosler'in, Vietnam savaşının görüntülerini mutlu Amerikan iç mekan görüntüleri üzerine yapıştırdığı Savaş Eve Getirmek adlı seriyi oluşturan fotomontajları görebiliriz. Bunlardan Balonlar adını taşıyan bir montajda, şişirilmiş balonlardan oluşan bir köşenin bulunduğu geniş bir villada, Amerikan ordusunun kurşunlarıyla katledilmiş bir çocuğu kollarında taşıyan bir Vietnamlı görüyorduk. İki görüntünün bağlantısı ikili bir etki yaratmak istiyordu: Mutlu Amerikan iç mekânını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan tahakküm sisteminin bilincine varılması ve bu sistemdeki günahkâr suç ortaklığının hissedilmesi. Bir yandan görüntü şunu söylüyordu: Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz. Fakat bir durumun bilinmesinin onu değiştirme arzusunu harekete geçireceği kesin değildir. Bu yüzden görüntü başka bir şey söylüyordu. Diyordu ki: apaçık gerçeklik işte burada, ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz. Böylece eleştirel düzenek ikili bir etkiye ulaşmayı hedefliyordu: gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkâr edilen gerçeklikle ilgili suçluluk duygusunun uyanması (Ranicere, 2010: 29).

Jacques Ranciere (2010), Rosler'in fotomontajlarındaki bir araya getirilen ayrı türden imgelerin farkının çok güçlü olduğunu vurgulamıştır. Ölü çocuğun görüntüsü, fotoğrafta çocuğun da içinde bulunduğu iç mekanın havaya uçurulmasını gerektirir. Rosler, ayrıca, bu çalışmasıyla savaşın fotoğraflar ve başka türden kayıtlarla bir tüketim nesnesi olarak ortaya sürülmesine de karşı çıkmaktadır.



Resim 4.2.8. Martha Rosler, *Balonlar, Güzelim Ev*, 1972, kolaj



Resim 4.2.9. Martha Rosler, *Savaşı Eve Getirmek*, 2007, kolaj

Görüldüğü gibi Marta Rosler'in çalışmalarında fragmanlar, çerçeve içerisindeki imgelerin anlamlarındaki ayrışmalar üzerinden kurulmaktadır. Rosler, bu çalışmalarda politik bir tavrın ötesinde izleyicinin belleğinde de hazır olan ayrı türden görüntüleri yakınlaştırarak çalışmalarını oluşturmaktadır. İzleyici kendisine de ait olan bu görüntülerin üzerinden kendi belleğindeki fragmanları fark etmektedir.

Fragman biçimler oluştururken tekrar, çoğalma, parçalanma, bölünme veya yarılanmanın ötesinde stratejiler geliştiren sanatçılara rastlamak mümkündür. Bunlardan John Currin gerçekçi resimlerinde oranlarda kullandığı abartılı biçimlendirmeye Rönesans sanatçılarının karşısında özgünlük kuran Maniyerist sanatçıların tarzına yakın bir tarz oluşturmuştur. Akademik gerçekçiliğe karşı yeni bir gerçekçilik kuran sanatçı, resimlerinde, kol, kafa veya göğüs yapısını abartılı bir şekilde resmederek ABD'deki II. Dünya Savaşı sonrası eğlence kültürünün eleştirisini gerçekleştirmiştir. Sanatçının tutumu görsel kültür içerisinde hakim olanın biçimlerinin karşısında absürt ve grotesk biçimler aracılığıyla alternatif bir merkez oluşturmaktadır.

Currin, figür resimlerindeki bazı organları abartılı bir şekilde büyüterek, göstermek istediği parçayı öne çıkarma yolunu keşfetmiştir. Sanatçının abarttığı kısımlar, birer ayrıcalıklı fragman olarak öne çıkmaktadır. Böylece, pop kültüre getirdiği eleştiriyi beden fragmanları üzerinden gerçekleştirmiştir. Bu tür bir Andy Warhol'un sanatındaki pop düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Fakat belli farkların vurgulanması gerekir. Warhol'un çalışmaları pop kültüre ve ürünlerine doğrudan olumsuzluk içeren bir çoğalmayı içerirken, Currin'in figürleri, klasik sanatın ağırlığını temele alarak pop kültürü imgeleştirir (Lucie and Smith, 1999: 202).

Pop sanat ve yüksek sanat ayrımı tartışmaları postmodernizmin düşünsel dünyasına ait olan 'orjinallik- kistch-pop' gibi çeşitli kavramlarıyla yapılırken, Dana Schutz 'ciddi sanat' (yüksek sanat) düşüncesini resim tarihine getirdiği komik ve alaycı bir yaklaşımla eleştirmiştir. Schutz, Empresyonist sanatçı Manet'nin "*Kırda Kahvaltı*" adlı resminden 'esinlenerek' 2004'te bir resim yapmıştır. Schultz'un bu "*Kamu Planlaması*" adlı çalışmasında, kesik kol, bacak gibi organların asılı olduğu ağaçların oluşturduğu manzara içerisinde figürlerden oluşan bir kompozisyon



görülmektedir. Schutz'un bu çalışmasında hem sanat tarihsel fragmanları görmek mümkündür hem de günümüzün mimarisinin sanat açısından durduğu politik nokta görülebilir. Schutz'un *Doğum* adlı resminde de esinlenme ve yaratma konusu duvarda çerçevelenmiş bir çalışmaya bakarak doğum yapan bir kadın görüntüsüyle işlenmiştir. Burada doğum yapan kadın sanatçı, çocuk sanat eseridir. Doğum anı ise büyülü bir tören gibi algılanan sanat eseri üretme sürecinin eleştirisini vermektedir ([www.artifcity.com](http://www.artifcity.com)). Bu çalışmada, çoğalma, bölünme, doğum anının dokunaklı sahnesi, sanatsal üretime benzetilmiştir. Sanatsal üretimin doğuma, doğumun sanatsal üretime benzeştirilmesi yoluyla romantik bir sanat düşüncesinin ifşasını gerçekleştirilmiştir.

Jake Chapman ve Dinos Chapman beden-organ sorunlarını ele aldıkları *Zigotik Hızlanma* (1995) adlı çalışmalarında birbirine eklenmiş ve bazılarının burunları fallusu ağızları ise anüsü andıran birleşik, tuhaf bedenler kurgulamışlar. Chapman kardeşler bu çalışmalarında figürün parçalarıyla eğlenmekten çok varoluşun kaygılarıyla ilgilenmektedirler ([www.royaljellyfactory.com](http://www.royaljellyfactory.com)). Burada karşılaşılan şeyin tam olarak "organsız beden" fikriyle ilişkili olduğu vurgulanabilir. Ama bu çalışmalarda öne çıkan daha dikkat çekici bir yön vardır ki o da Hans Bellmer'in Poupee adını verdiği parçalanmış bedenlerin tam zıttı bir noktada durduklarıdır. Chapman kardeşlerin çalışması tam bir *Anti-poupee*'dir denilebilir. Chapmanlar'ın çalışma biçimi Bacon'un iki boyutlu yüzeylerde bedeni bölümlere ayırdığı çalışmalarındaki görünüşün üç boyutlu bir biçimini elde etmekte gibidir (Lucie Smith, 1999:328).



Resim 4.2.10. Jake ve Dinos Chapman, *Zigotik*, 1995, endüstriyel üretim

Jake ve Dinos Chapman'ın çalışmaları zaman zaman sanat tarihinden alıntılara da dönüşmüştür. Chapman'lar (1994) Francisco de Goya'nın 'Savaşın Felaketleri' (1810) adlı gravür serisini üç boyutlu olarak gerçekleştirmişlerdir.



Resim 4.2.11. F. Goya, *Savaşın Felaketleri*, 1810, Gravür



Resim 4.2.12. Jake ve Dinos Chapman, *Savaşın Felaketleri serisi*, 1994, karışık malzeme

Chapman Kardeşlerin bu çalışması, izleyene, tarihsel anlamda sanatın sürekli, bir şekilde geri geleceğini haykırmaktadır. Bedenin fragmanlarını acı bir şekilde sunan bu eser, Goya'nın çağından günümüze savaşın zulmünün değişmediğini, arttığını hatta boyut olarak da çoğullaştığını göstermektedir. Gelişen uygarlıkların savaşı iki boyuttan (Goya'nın gravüründen) üç boyuta (Chapmanların üçboyutlu çalışmasına) geçirdiğini dillendirmektedir. Burada yaşamın parçalanmasının, bedenin parçalanmasıyla ifade bulduğunu işaret etmek gerekir. Bu çalışmalarda, biçimin fragmanlara ayrıldığı ortadadır. Figür üzerinden beden, beden üzerinden de hayatın fragmanlar haline geldiği görülmektedir ([www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)).

Bedenin fragmanlaşması yalnızca savaşın maddi parçalayıcı etkileriyle gerçekleşmemektedir. Beden, hem ruhsal parçalanmanın izlerini de kendi görünüşü üzerinde bir fragman olarak sürekli tutar. Burada Cindy Sherman'ın çok tartışılan fotoğraf serisinden söz etmek gerekecektir. Sherman'ın *Untitled#258* (1992) adlı çalışması akıllara yeniden Bellmer'in bebeklerini getirmektedir. Fakat

şüpheye yer bırakmayacak denli açık anlatımlı bir kompozisyonla bu oyuncak bebeklere tecavüz edilmiştir. Shermann'ın çalışması karnavalesk ve iğrenç kavramlarını yeniden çalıştırarak edepsizlik ve pervasızlık gibi durumları açıkça ifşa eden fragmanlara dönüşmektedir. Modern toplumda yaşamının güvenliliği gibi yalanların açığa çıkartıldığı bu çalışmada, sanatçı modern toplum düzenlerinin aynı zamanda bireyin haklarının elinden alındığı, güçlü ve güçsüz ilişkisinde şiddetin ve tecavüzün yönetime dönüştüğü bir orman kanununu içerdiğini vurgulamaktadır (Fineberg, 2011).

İnsanı şaşırtan gerçek mi, sanat eseri mi sorusunun kaygısına düşüren çalışmalarıyla bilinen heykeltıraş Ron Mueck daha çok insan bedeni üzerinde çalışmıştır. Mueck'in devasa hiperrealist heykelleri inanılmaz derecede gerçeğe yakın ayrıntılarıyla izleyenleri büyük bir etki altına almıştır. Fiberglas, reçine, silikon, saç gibi malzemelerle çalışan sanatçı bütün ince detayları işlemiş ve farklı ölçülerde bedenler üretmiştir. Duane Hanson'un insan zannedilen hiper gerçekçi heykelleri birebir insan ölçülerindeyken Mueck'in çalışmaları boyut olarak farklılaşmakta fakat gerçeğe yakınlıktan hiçbir ödün vermemektedir. Mueck'in heykelleri, heykel olmanın ötesine geçen gerçekliğiyle ve gerçeğe uymayan boyutlarıyla izleyicinin algı aralığına yerleşmiş olan "gerçek hayatın imajını" kesintiye uğratmaktadır. Bu çalışmalar teknolojik biçimlendirme yöntemlerinin ustaca uygulanmasıyla hayatın görüntüsünün akışını fragmanlara uğratmaktadır. Burada başka bir hiperrealist sanatçının gerçeklik ve gerçek dışılık arasında kaygan zeminler oluşturan çalışmaları akla gelmektedir. Patricia Piccinini'nin aşırı gerçekçi heykelleri izleyiciye gerçek bir canlı hissini yüklemektedir. Ama gerçek olmadıkları gibi dünyanın bir kopyası da değildirler. Gerçek olmayan bir gerçekçilik, varoluşu katmanlarına ayırdığı gibi varoluş hakkındaki görünüş fikrini de fragmana çevirmektedir. Bu çalışmalarda yaratıkların gerçek olamayacağını izleyici sürekli sezmektedir. Bir an, gerçek olma ihtimali düşüncesi sürekli izleyiciyi tehdit eder durur. Bu heykeller gerçek ile taklit arasında dururken, gerçeğin başka türlü olma ihtimallerini akla getirmektedir. Şöyle ki, bu çalışmalarda gerçek ile taklit olanı aynı anda kapsayan yeni bir simülasyon türü doğmuş gibidir. Gerçekliğin ve taklidin sınırlarını belirsizleştiren bu çalışmalar başka türlü gerçeklik düşüncesinin nedenlerini bedenlerin fragmanlaşması, dönüşümü ve biçim bozumu üzerinden kurmaktadır.

Robert Devriendt'in, senaryo metninden ve hiperrealist resimlerden oluşan "Senaryolar&Görüntüler" adlı projesi, fragman görüntülerin senaryo formuna, senaryo formunun da fragman görüntülere dönüştüğü bir proje olarak öne çıkmaktadır. Devriendt, galeri duvarına yan yana yerleştirdiği 46 adet, ölçüleri 5-10 cm. arasında değişen küçük hiperrealist resimlerini izleyenler için, resimlerin karşısındaki platforma bağlı senaryo kitapçıklarını koymuştur. Devriendt, burada resimlerdeki görüntüleri olayın bütününe gönderme yapan bir fragman olarak tayin etmiştir (Bezzan, 2009: 92).

Devriendt'in bu projesinde resimlerin ve senaryo kitapçıklarının dizilimi, karşılıklı olarak konumlanmıştır. İzleyici okuduğu bölümün sekanslarına ait fragman görüntülerini karşıda duvarda görebilmektedir. Bu durum izleyicinin görsel algı ile bilişsel yönlerini aynı anda çalıştırmasını sağlamak amacıyla oluşturulmuş olabilir. Karşıda duran fragman görüntülerin boşluklarını dolduracak bir metin, görsel algı verilerini anlamlı kılacak bilişsel bir süreci çalıştıran verilere dönüştürülmüştür.



Resim 4.2.13. Robert Devriendt, *Senaryolar-Görüntüler*, 2009, tuval üzerine yağlıboya



Resim 4.2.14. Robert Devriendt, *Senaryolar-Görüntüler*, 2009, tuval üzerine yağlıboya

Bu çalışmada dört ayrı sanat formunun yollarının kesiştiği belirlenebilir. Yazın, fotoğraf, sinema ve resim... Her form da bu projede bir araya getirilmiş, fotoğrafla ilişkili görülebilen resim senaryo aracılığıyla sinemaya yaklaşmıştır. Devriendt'in bu projesi formların fragmanlara bölünerek daha fazla ilişkisellik oluşturmasını gösterecek türden bir proje olarak görülebilir.

Enstalasyonlarında fragmanı biçimsel anlamda kullanan bir sanatçı olan Paolo Calvinato, üç boyutlu kurgularında kutu ve objeleri yan yana ve alt alta düzenleyerek sergilemektedir. Calvinato kurgularını oluştururken, çalışmasında kullandığı imgeleri yüklediği biçimleri bir heykeltçi tavrıyla yerleştirir fakat ek Calvinato'nun çalışmalarının kurgulanışında formların mekan içindeki organizasyonu tamamen fragman estetiğinin biçimsel bir vurgusu olarak görülebilmektedir.



Resim 4.2.15. Paolo Calvinato, *Totem*, 2011, enstalasyon, değişken ölçüler

Sanatçının Totem adlı çalışması, izleyicinin karşısına dikilmiş üç boyutlu bir fragman kompleksi olarak adlandırılabilir. Farklı boyutlardaki dikdörtgen formlar, izleyicinin etrafında dolaşabileceği bir yapı üzerinde konumlandırılmıştır. Bu formlar, çağdaş sanatın yakın tarihi içerisindeki sürekli yinelenen biçimlerin bir tür yeniden yükselişini haber vermektedir ([www.rosenfeldporcini.com](http://www.rosenfeldporcini.com))

### 4.3. Fragmanlar Arasılık

Günümüz sanatında biçimlerin fragman şeklinde bölündüğü birçok sanat eseri çeşitli mecralarda ortaklık ilişkileri içinde, paylaşımına açık mekânlarda dolaşıma sokulmaktadır. Doğrudan parça bütün ilişkisini gözeten sanatçıların yanında nesnelere bir birim olarak ya da tam tersi birimleri nesne olarak ele alan yapıtlar üreten sanatçılar da konu açısından önemli çalışmalar üretmektedirler.

Birimlerin bir fragman olarak görüldüğü yapıtlarda birimler arasındaki ilişkilerin hesaplanamayan gelişimi çalışmanın yeni karşılaşmalara ve ilişkilere imkan sağlaması şeklinde yorumlanmaktadır.

Bu tür çalışmalara bir karakteristik örnek olarak Kübalı sanatçı Felix Gonzales Torres'in çalışmaları gösterilebilir. Torres, renkli jelatinlere sardığı 80 kg. ağırlığındaki şeker yığını galerinin bir köşesinde sergilemiştir. Torres, bu şekerleri bir süre önce ölen sevgilisini (bedeninin ağırlığı kadar şeker ile) temsil etmek için galerinin ortasına koymuştur. Sanatçının isteği doğrultusunda izleyiciler de bu şekerden alarak yemişlerdir (Pedrosa ve Hoffman, 2011: 46). İzleyiciler, bu sanat durumu içerisinde, şekerlerden alıp yediklerinde, sanat eserindeki biçim (form) kavramı ne tür bir değişikliğe uğramaktadır?





Resim 4.3.1. Felix Gonzales Torres, *İsimsiz-Ross*, 1991, şekerlerden oluşan düzenleme

Torres'in bu çalışmayı yaptığı zamana kadar galeride nesnelerin yerleştirilerek sergilendiği ve galerinin iklimini tartışmaya açan birçok örnek verilebilir; enstalasyonlar, düzenlemeler, kavramsal sanat yazıları... Fakat burada, izleyiciler sanat eserinin bir parçası olan şekerleri alıp götürdüklerinde veya yediklerinde bilinen anlamında sanat eserinin biçimi yapısal olarak tamamen fragmanlaşmaktadır. Sanat eseri, maddi olarak izleyicide kalmakta, izleyicinin bedeninde dolanmakta hatta izleyiciye (maddi anlamda) bir yaşam enerjisi katmaktadır. Bu sanat eseri, her bir şeker ile bir birime dönüşmüş ve fragmanlar halinde dağılmıştır. Bu dağılma, sanat eserinde fragman düşüncesini olumlayacak bir dağılmadır, çünkü izleyici, sanatçı, eser ve sanat kavramı tam olarak aynı ilişkiyel ağın bir parçasına dönüşmektedir. Buradaki ilişki tamamen "rizom düşünce" aracılığıyla açıklanabilecek bir ilişkidir. Rizom düşüncesinin niteliklerinden birisi bambaşka varoluşları bağlamsal bir karşılıklılık ilişkisi içerisinde dolaşıma sokmasıdır (Baker, 2009). Burada Torres'in yapıtını oluşturan şekerler, bir bedeni temsil ederken, şekerden yiyen izleyicilerin bedenlerinde 'sanat' olarak varlığını sürdürmektedir. Bu durum tam da sanat eserinin fragmanlara bölünmüş biçimini vermektedir. Bu fragmanlar arasındaki ilişkinin niteliği ise rizom kavramıyla anlam

bulabilen bir yapıdır. İlişkisel estetik, bu türden çalışmaların ve kavramlarla geliştirilen yeni sanat durumlarını kapsayan bir tutum göstermektedir. Rizomik yapı, ilişkisellik, tekrar ve fark, şok düşünce gibi kavramlar günümüz sanat formlarının niteliğini belirleyen kavramlardır.

Bu kavramların şekillendirdiği yukarıdaki çalışmalardaki durumlara benzer bir bağlam, izleyici ve sanat eserini Torres'in Ross (1991) adlı çalışmasındaki benzer bir sürece sokan bir başka sanat çalışması 'form'a ilişkin özel önerisiyle dikkat çekmektedir. Rirkrit Tiravanija'nın sanatı genellikle 'vermek ve mekânı kullanıma açmakla' ilgili olarak örülmüş bir senaryo formundadır. Sanatçının 1993'te açtığı New York sergisinde galerinin ortasına düzenlenmiş bir mutfak ve masa düzeneği mevcuttur. Sanatçı burada çorba yaparak izleyicileri ve yakınlardaki evsizleri içeri çorba içmeye davet ederek sergisini gerçekleştirdiği yeri "herkesin ulaşabileceği bir mekanlara dönüştürür" (Bourriaud, 2004: 79). Tiravanija, sanat eserinin formlarını başka türden bir parçalamayla fragmanlara çevirmektedir. Çorba, sanatçının yapıt olarak sunduğu bir form değildir. Burada yapıt, günlük yaşam içerisindeki durumların ve davranışların bir senaryo-fragman formuna sokularak oluşturduğu toplumsal süreçtir.



Resim 4.3.2. Rirkrit Tiravanija, *Soup Event*, 1994, 2005, <http://legermj.typepad.com/>

Bourriaud, Tiravanija'nın estetiğinin gerçek temasının "göçebelik" olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçı, diğer çalışmalarında da yolculuklarını videoya alır, karşılaştığı insanları, araçları birer sanat formu olarak önermeyi dener. 1994'te Lyon bienalinde, kendisini müzeye götüren arabayı sanat eseri olarak sergiler. Tiravanija'nın genel çalışmaları, "geçici kamp alanlarını, yolculukları, çalışılan grupları, karşılaşmalar ve yörüngeleri" içermektedir (Bourriaud, 2004: 78). Tiravanija'nın sanatı gezici olması, ortak mekân kurgularını mümkün kılması, bireyler ve gruplar arası ilişkilerin bir form olarak kullanılması bakımından sanat eseri olarak fragman biçimlerden oluşmaktadır.

Sanat eserinin bu türden bir yayılma ve dağılma süreciyle özdeşleşmesi, eserin bilinen manasının derinleşmesi veya değişmesi 'sanatın durumlarında' Dada hareketinin eylemlerini hatırlatan ama kesinlikle çok daha ileri açılan bir vizyon ortaya koymaktadır. Torres'te de Tiravanija'da da sanat eseri, izleyicinin yaşantısına ve bedenine maddi olarak eklendiğinde, sanat eserinin dolaşıma gireceği alanların belirsizliği artmaktadır, bu durumda yaratıcılığın yükseldiği bir kaosun imkanını doğurmaktadır.

#### **4.4. Fragman Bağlamında Medya, Video Sanatı ve Biçim**

Her çağ yapısı gereği kendi iç gerçeklerini, nesnel nevrozunu sunabilen anlatımlara sahiptir. Günümüzde ise biçimler ve tarzların dilinde artık bu tür karakteristik ya da semptomatik özelliklerin belirlenmesinde güçlükler yaşanmaktadır. Bu durumun nedenleri çağımızın kendi dinamiği içerisinde bulunmaktadır. Friedric Jameson'a (Jameson, 1994) göre her şeyi kutsal ve tinsel olanı bile tüketmekte olan kapitalist dönem, kültürü de öyle bir maddeleştirmektedir ki, bugün kültürün yapıları ve işlevlerinin her zaman maddesel ve fragmental olduğu görülmektedir. Bu metalaşma sürecinin her an devam ettiği çağdaki birey post-çağdaş olarak adlandırılmaktadır.

Bu çağda "medya" denilen buluş, sanatsal tarz üretiminin özgül biçiminin, merkezi bir malzeme ya da makine çevresinde örgütlenen bir teknolojinin, toplumsal

kurumlara ait olan ve göreceli olarak birbirinden farklı olan üç ögenin birleşimiyle oluşturulmuştur. Bugün artık kültür bir medya konusu haline gelmiş, kültürün tarzların, eski tinsel durumların, düşüncelerin, ifadelerin farklı şekillerde medya ürünlerini oluşturdukları anlaşılmıştır. Makinenin müdahalesi, kültürün mekanikleştirilmesi ve kültürün bilinç endüstrisi tarafından medyalaştırılması bugünün olguları olarak belirlenmiştir (Jameson, 1994: 107).

Jameson, dilin kendisinin felsefi önceliğinin ve çeşitli dilbilimsel felsefelerin başat olduğu bu dönemde yazımsal terminolojinin yerini medya ağırlıklı kavramsallığın almasını şaşırtıcı olarak değerlendirilmektedir. Yazılı metinler, gerçekliğin bize sunduğu yoğun çeşitlilikteki çalışma nesnelerinin analizine yönelik mevcut kavramsallaştırmalar ve yönlendirmelerle dilbilimsel bir nitelik kazandıklarında ayrıcalıklı konumlarını yitirmektedir. Bu yüzden dilbilimsel ve göstergebilimsel terimler üzerine medya analizleri, dilin alanının sözel olmayan – görsel, müziksel, bedensel, uzamsal- görüngülerini kapsayacak şekilde büyük boyutlara ulaşım genişlemektedir.

Medyanın ortaya çıkışı medyasal sanat formu olan filmin bulunmasıyla başlamaktadır. Yazının modern dönemde estetikle kurduğu ilişkiden farklı olarak film “modern” ile sessiz dönemde ve sesli dönemde olmak üzere iki ayrı ilişki kurmaktadır. Filmin yazın üzerindeki önceliği, yazılı basım kültürü ve logosentrizmden uzaklaşmaya yardımcı olmuştur. Ancak gerçek şu ki film, postmodernizm tarafından eskimiş tarihsel kültürel değerler ve kategoriler içine alınarak, özünde modernist bir formülasyon olarak kabul edilmektedir.

Bazı filmlerin açıkça postmodernist olduğu söylenebilirken ‘yazın’ın da kendini aynı oranda geliştirmeyi başardığı gözlemlenebilmektedir. Burada önemli olan bunlardan hangisinin yeni toplumsal ve ekonomik konjonktürün kültürel başatlığı şekline kavuşacağıının belirlenmesidir. Jameson (2011: 123) film ve yazının bunu gerçekleştirmediğinden söz etmektedir. Postmodern dönemin kendi yapılarını temsil eden fragmanlaşmış formlar içinde film ve yazının artık bulunmadığı görülmektedir. Dönemin kültürel hegemonyasını belirlemek için en uygun form dağılan hareketli fragmanların görüntülerini yakalayacak hızlılıktaki video sanatıdır. Video kuramı ve film kuramı arasında bunları tanımlayan nitelikler bakımından köktenci, ‘a priori’ bir ayırım bulunmaktadır. Film hem mekanik olarak hem de

kuramsal olarak videodan farklı bir formdur. Fakat film ve video kuramı neredeyse birbirlerinin yerini tutuyormuş gibi bir yanılsama yaratacak kadar benzerlik taşımaktadırlar.

Video ve videonun sunum alanı olan televizyon üzerinde öne çıkan kavramlardan biri Raymond Williams'ın (2011) "bütün akış" kuramıdır. Bütün akış ekrandaki reklamlarla kesintiler ve aralarla bölünmüş olsa da televizyonun kapatılmasına kadar devam eden akışı tanımlamaktadır. Televizyonun kapatılması ise konulu filmin finali veya operanın bitmesiyle hiçbir benzerlik göstermez. Bu farklılık film ve opera karşısındaki belleğin durumu ile televizyondaki bütün akış karşısındaki belleksizliğin durumuyla ilgilidir. Bu durumda belleğin yapısal olarak dışta bırakılmasının ya da eleştirel uzaklığın tanımı olanaksız olana yani video kuramının kendisine ulaşmaktadır. Video bu biçimiyle tüm geleneksel sınırlamaları parçalayarak özgürleşmiş bir duruma geldiği söylenebilir.

Jameson, videonun ortaya çıkmasından kısa bir süre içinde yayılmasından ve geçirdiği evrelerin çok çeşitli boyutlarda olmasından dolayı video kuramını tam olarak açıklığa kavuşturmada belirlenecek yöntemlerin zorlaştığını belirtmektedir. Diğer taraftan Jameson, (2011, 126) videoya estetik ve fenomenolojik açıdan yaklaşmaktadır. Yazar "can sıkıntısı" kavramını ve can sıkıntısının yaratmadaki rolünü video sanatının üretimi noktasına yerleştirmektedir. Video kuramında ortaya atılan can sıkıntısı kavramı "sıkıcı" ve estetik değer arasındaki paradoksu da oluşturmaktadır. Can sıkıntısı ve estetik değer kavramları video kuramının temelinde yatan iki başat durum olmaktadır. Sıkıcı olanın yeri geldiğinde çok önemli estetik tepkilere yol açtığı belirtilerek sıkıcı ve eğlendirici karşıtlığında video izleme cihazı olan TV. makinesinin istenildiğinde kapatılabilme durumundan dolayı video yapıt süreçlerinin çok karmaşıklaştığı belirlenmektedir. Diğer yandan video yapıtının önceden tasarlanmış, sanatçı tarafından seçilmiş görüntüler olması yazara özgü amaçlılık durumunu içermektedir. Bu durum önceden yapılmış bir hamle ise izleyicinin can sıkıntısı ve panik olma tepkisi de doğru bir tepki olmaktadır.

Jameson (2011:122) video sanatının başlangıcı olarak 1960'larda Num June Paik'in deneysel videolarını göstermektedir. Videonun kısa süredeki gelişimi

nedeniyle bu ilk video formları postmodernist karakter olarak görülmemektedir. Postmodernist olarak görülebilecek yapıtlar 1970'den sonra üretilen ve 'videotext'in bir tür zaman- hareket kolâjları şeklinde işletilmesiyle üretilen yapıtlar olarak belirlenmektedir. Genel olarak video imaj her türden görüntünün seçilmiş biçimleri belirli, sıralı aralıklarla "bütün akış" mantığıyla kotarılmaktadır ve kolaj kavramı burada yeniden önem kazanmaktadır. Bu durumda video imajın karakteri "mix" (karışık) olarak belirlenmektedir (Turim, 1995: 114).

Postmodern dönem için bir video yapıt örneği olarak Alienation, Chicago'da E. Rankus, John Manning ve Barbara Latham tarafından üretilen 29 dakikalık bir imaj akışı şeklindedir. Bu yapıt üzerinden bakıldığında video ticari film, kurgusal film ve belgesel filminden çok farklı bir form olarak kendini üretmektedir. İmgelerin bir tür akış içerisinde ilerlemesi ve izleyicinin düşlemesine gerek olmadan bellekte yer eden fragmanların örgütlenmesi video sanatı formunun karakteristik özelliğidir (Jameson, 1994: 122). Bu yeni sanatsal biçim, bozulmayı, hataların sonuçlarındaki sürprizleri, parçalanmayı ve sayısız kopya olarak çoğalmayı mümkün kılan bir sanat biçimidir. Örnek vermek gerekirse Nume June Paik'in hurdalıktan toplayarak kurduğu ve tek bir ekran yerine çoklu ekran grubundan oluşan video enstalasyon, On üç adet televizyon ekranında sürekli akan görüntüler, ekranları birer fragman öğeye çevirmiştir. Burada video televizyon tekniğinin çok ötesindeki kullanım alanının açılması gerçekleştirilmiştir (Bozkurt, 2012: 310). Televizyonun video ekran olarak kullanılması, postmodern dönemin toplumsal süreçlerini aktarmada da etkin bir biçim olduğundan video sanatı doğuştan eleştirel bir yapıdadır denilebilir.

Jameson kapitalizmin ileri bir aşaması olarak yorumladığı postmodern dönemin yapısal özelliklerini ve iç dinamiklerini sunabilecek bir sanat formu olarak videoyu önermektedir. Videonun konumunu sinema ile kurgusal ve belgesel filme olan mesafesi üzerinden belirlemektedir. Jameson, bir sanat formu olarak videonun zamana, mekâna ve temsil sorununa getirdiği yaklaşımları temel alarak, postmodern dönemin karakterini sunmakta en önemli sanat formu olduğunu vurgulamaktadır.

Fotoğrafın ilk çıktığı dönemden – veya daguerrotype dönemi- beri teknik görüntü modern dönem ve sonrasını niteleyen başat öğelerden biridir. Fotoğrafın, sinemanın ve televizyonun temel teknik olanaklarını birleştiren video sanatı postmodern dönemin çeşitli – parçalılık, fragman yapı, hipertext, marjinal sapma ve aşırılık gibi- niteliklerini üstlenmiştir. Jameson, videonun fotoğraf, film ve televizyondan farklılığını zamansallık ve özne üzerinden de belirlemektedir: “Zira video, uzam ve zaman arasındaki nihai temelin, formun tam olarak bulunduğu yerde konumlandığı tek sanat ya da medyumdur; zira makinesi eşine rastlanmayan bir şekilde aynı anda hem nesneyi hem özneyi kendi başatlığı altına alır ve makineyi, özne ve nesnenin ve video imajının ya da “akışın” makine zamanını kaydeden yarı materyal bir cihaza dönüştürür” (Jameson, 2011: 129). Jameson, postmodernizm kuramı içerisinde kültür ve mantık terimlerini videoyla ilişkilendirerek, video sanatının postmodern kültürün fragman yapıları açısından temel taşıyıcı bir medyum olduğunu belirlemiştir.

Video sanatının bütün bu özelliklerini gösteren karakteristik bir örneği vardır. Yönetmen Ridley Scott’un “Life in a day” (2010) (yaşamda bir gün) adlı projesi, video görüntünün olanaklarını göz önüne sermektedir. Scott ve ekibi tüm dünyadaki insanlardan hayatlarında bir günü anlatan bir video çekmeyi istemişler ve birkaç basit soruyu yanıtlamalarını istemişler. Elleri yüz doksan iki ülkeden dörtbin beş yüz saatlik bir video ulaşmış. Videoların hepsi de aynı gün, 2010 yılının 24 Temmuz günü çekilmiş. Scott, bu videoları birleştirerek herkesin izleyebilmesi için youtube sitesine yüklemiştir.

Hayatın fragman halindeki görüntüsünü veren bu video çalışma, Aliennation’dan beri süre gelen video sanatı türünün ilerleyişini, internet üzerinden yaygınlaşmasını ve rizomik bir yapıya kavuşmasını örneklemektedir. Scott’un bu projesi, bireyin bir mikro yapı olarak yaşamın içerisindeki fragman olma halinin belirlenmesini içermektedir. Her birey, yaşamın bütününü içeren bir birim olarak, insanlığın fragmanıdır. Bu projede yer alan görüntüler, aynı günün birçok farklı anında çekilmiştir.

## 5. SONUÇ VE UYGULAMALAR

### 5.1. Uygulamalar

Bu çalışmada fragman kavramı, sadece düşünce, dil ve biçim içerisinde belirlenen kavram düzeyinde araştırılmamıştır. Fragman kavramı, bölünme, yarıma, çoğalma, tekrar ve fark gibi özelliklerle oluşturulmuş bir dizi sanatsal uygulamalarla görünürlük kazanmıştır.

Proje: Fragman: Yarık Nesnelere

Yarık Nesnelere projesi, çeşitli objelerin boydan boya ikiye yarılmış görüntülerinden oluşmaktadır. Burada yarıma, ele alınan nesnenin özelliklerine, toplumsal konumuna ve estetik görünüşüne göre anlam kazanan bir kavrama dönüşmektedir.

Yarık Tüfek adlı çalışmada, bir av tüfeği görüntüsü boydan boya yarılmış görünmektedir. Tuval üzerine yağlıboya ile yapılmış olan bu resimde ilk düşünce silah karşıtlığını ve canlıların avlanarak öldürülmesine karşı geliştirilecek çeşitli önerileri içermektedir. Burada yarılan nesne üzerinden fiili işleyen veya olayın kendisinin de yarıldığını iddia etmek gerekir. Yarık katil, yarık avcı veya yarık cinayet gibi kavram önerileri geliştirilebilir.





Resim 5.1.1. *Yarık Tüfek*, 2013, tuval üzerine yağlıboya, 50x100cm.

Yarık Tüfek adlı çalışmada, nesnenin görüntüsü bazı insani etkinliklerin dünyayı hiçe sayan bencil doğasını vurgulamak amacıyla tüfek görüntüsü ikiye yarılmıştır. Resim 5.1.2. ve 5.1.3'te görülen Yarık Emek adlı çalışmalarda tuvalde bir orak ve bir kürek görüntüsü vardır. Yağlıboya tekniği ile gerçekleştirilen bu resimlerde yer alan nesnelere de ortadan yarılmış şekildedir. Bu nesnelere ifade bulan şey, bu nesnelerin kullanım alanlarının kapsamına göre belirlenebilir. Buğday biçmeye yarayan bir gereç ve toprağı işlemeye yarayan bir gerecin görüntüleri, ortadan ayrılmış, yarılmış şekilde verilmektedir. Bu nesnelerin yarık olması, emeğin sürekli yarılmalarını ifade etmektedir.



Resim 5.1.2. *Yarık Emek*, 2013, tuval üzerine yağılıboya, 40x40 cm.



Resim 5.1.3. *Yarık Emek*, 2013, tuval üzerine yağılıboya, 50x100 cm

Temel düzeydeki tarımsal faaliyeti ifade eden bu gereçler, yarılma yoluyla insanın yerleşik hayata geçtiğinden beri ki koşullarında emeğin sürekli olarak yarıldığının ifadesi olarak görülebilir. Ayrıca, emek, bu nesnelerin ortalarında belirmiş olan yarık boyunca yerleşmiş bir düşünce olarak kurgulanabilir.



Resim 5.1.4. *Yarık Özne*, 2013, enstalasyon

Resim 5.1.4. yer alan *Yarık Özne* adlı çalışmada, boydan boya yarılmış kemer görüntüsü, öznenin yarılmaması olarak kodlanmıştır. Kemer, hali hazırda cinsellik ve şiddet gibi insan doğası içinde yer alan güçlü öğelerin bir tür simgesi gibi görülmektedir. Bu resim de yer alan kemer de ortasından yarılmış haliyle, bireyin bedensel ve psikolojik anlamda çeşitli yönleriyle bir fragman olarak var olduğunu göstermektedir. Kemerin ikiye bölünmüş görüntüsü modern öznelerin günümüzün çetrefilli durumları karşısındaki tedirgin bölünmelerinin bir temsili olarak verilmiştir.

#### İsimsiz Fragmanlar

Bu projede 15x15 cm. ve 20x20 cm. boyutlarında tuvallere çeşitli gerçekçi imgeler resmedilmiştir. Karşıtlık içeren, birbirini tamamlamayan, yakın ve uzak kadrajın bakışının görüldüğü bu çalışmalar, dünyayı izleyen bir göz için dikkate değer imgeleri birer fragman olarak gösterme eğiliminin formüleştirmesi olarak okunabilmektedir.

Resim 5.1.5. te, bahçe içinde görünen bir çiftlik evi, sirk çadırının kırmızı bezinden uzanıp çıkmış şekilde bir fil başı, kesik bir yarım ekme ve kasap kancasına asılı duran bir kalp gibi imgeler bir araya getirilmiştir.



Resim 5.1.5. *Fragmanlar*, 2014, tuval üzerine yağılıboya, 4 adet, 20x20 cm

Bir tür bellek fragmanlarının dökümü olarak adlandırılabilen bu çalışmalarda tamamen yaşantılara dayanan bir imgesel örgü kullanılmıştır. Bu çalışmalardaki gerçekçilik ısrarı, yaşanmış gerçeğin bütünsel hissiyatına bir göndermede bulunacak fragmanların sıralanması amacıyla kaynaklanmaktadır.



Resim 5.1.6. *Isimsiz Fragmanlar*, 2013-2014, tuval üzerine yağlıboya, 8 adet, 15x15cm

Uyum görüntüleri veya görüntülerin uyumsuzluğu izleyicinin imgesel çeşitliliğine göre değişen bir durum üzerinden belirlenebilir. Resim 5.2.7. de görülen üç ayrı imge, zihnin anılarından süzölmüş uyumsuzluk görüntülerinin yan yana getirilmesi ile karşılaştırılabilir. Bu görüntüler, gerçek dünyanın tarihsel bilgisini de, anıların silinmekte olan kaygan duygusallık altındaki değişken ve zahiri yapısını da eşit oranda içermektedir.



Resim 5.1.7. *Fragmanlar*, 2014, karakalem çizim, 4 adet, 30x35cm

Bu kara kalem çizimlerin ilkinde bir orman görüntüsü belirlemektedir. Bu görüntü, ağaçların yan yana dizili gövdelerini içermektedir. Bu görüntü, “tek başına ağaç olmak ve birlikte orman olmak” olgusunun vurgulandığı bir duygu anına denk düşerek, şairin dizelerinin gerçekliğini bir fragman olarak izleyiciye ulaştırmaktadır. Bu çalışmadaki ikinci çizim, daralan oyun alanlarını, daralan özgürlük tanımlarını, kuşatılan gökyüzünü ve bütün bu durumların içerisinde yükseltilebilecek umudun mekanını- gökyüzünü- göstermektedir. Üçüncü çizim bir fragman olarak, tarihin bir fragmanı olarak belirlenmiş bir nesnenin gözümüze ve algı aralığıımıza düşen gölge-hayalet görüntüsüdür. Hitleri hatırlatan bir tabanca... bu çizimin sol alt kısmında bir mermi kovanının arkasının boyanıp mühür gibi bastırılarak izi alınmıştır. Bu altı izin (mühür izine öykünen izler) altında her bir ize denk bir şekilde ‘Hitler’ yazılmıştır. İzlerin üstünde de ‘Pop’ yazısı eklenmiştir. İmgesel hatırlama sürecine eklenen bu metinsellik, popülerliğini hala koruyan bir dönemi

parodi olarak ele almaya olanak sağlamaktadır. Dördüncü çizimde görülen ağaç kökleri ve küçük otsu bitkilerin arasındaki bir ardıç kuşu, doğa düşüncesine yeniden dönme isteğini veren bir kadraj olarak tanımlanabilmektedir. Tarihsel akışı doğanın imgeleriyle fragmana çevirmek...

Yüzey olarak mantar pano, günlük hayat içerisinde hareketli ve değişken bir varlık olarak düşünülebilir. Günlük planlar asılır, randevular, saatler, çizimler, eskizler, önemli sözler, tarihler, hatırlanması gereken notlar...



Resim 5.1.8. *Fragmanlar*, 2014, Mantar panoya karakalem çizim, 4 adet, 30x40 cm

Mantar pano, günlük yaşamın fragmanlarının bir kısmının zemini olarak görülebilir. Bu projede, mantar panolar üzerine astar vurularak oluşturulan alanlara karakalem çizimler yapılmıştır. İlk çizimde görülen dikey üç insan silüeti ve yatay asılmış görünen bir tüfek ile uç kuş figürü vardır. Bir av sahnesi, kuşların ya da insanların varlığıyla ilişkili bir ölüm ihtimalini anıştıran bir fragman... İkinci çizimde bir savaş uçağı çizimi yer almaktadır. Tamamen kendi görüntüsü, kendi işlevini belli eden bir



bombardıman uçağı... Üçüncü çalışmada ayakta bekleyen iki erkek ve bir kadın figürü yer almaktadır.

Dördüncü çalışmada (Resim 5.1.9) bir portre ve bir güvercin çizimi yan yana durmaktadır. Bu pano ortadan ikiye bölünmüş bir imgesel tasarıma sahiptir. Bu çalışmada bir portre ve bir güvercin çizimi yer almaktadır. Bu portre ensesinde de yüzü olan bir portredir.



Resim 5.1.9. Fragman: *E. Mordrake'nin portresi ve J. Neubronner'in icadı*, 2014, karakalem, 30x40 cm

Portre, diprosopus adlı bedensel bozukluktan dolayı iki kafalı olarak doğmuş olan Edward Mordake adlı şahsın portresidir. 1900'lü yıllarda yaşamış olan Mordake, 23 yaşında ölmeden önce zihninde iki ayrı kişi olduğunu, çok acı çektiğini ifade etmiştir. Mordake'in bu ikiye ayrılmış durumu, şizofrenik yarılmanın bedensel anlamda gerçekleşmesi gibi görülebilir. Tom Waits'in "Poor Edward" (2002) adlı eserine konu olan garip durumdaki Mordake, seçilmiş bir tarihsel dönemin iç burkan bir fragmanı olarak ele alınmaktadır. Resimde yer alan üzerine kamera asılmış güvercin ise bir görüntüleme icadı olarak izleyicinin karşısına çıkarılmıştır.

Julius Neubronner 1900'lü yıllarda havadan fotoğraf çekebilmek için güvercinlere kamera bağlama aparatı üzerinde çalışan bir Alman mucittir. Fotoğraf makinesini küçültmeyi başaran Neubronner güvercinlerle havadan çeşitli kayıtlar yapmıştır. Modrake'in portresi ve yanında durmakta olan fotoğrafçı güvercin imgesi... İki uyumsuz imgenin tarihsel fragmanlara dönüşmesinin bir örneği olarak okunabilir.

### Fragman Nesnelere

Nesnelerin tarihsel dönemlere dair imgeleri yüklendiği, dolayısıyla bu tarihsel dönemlerin duygulanımlarını sakladığı durumlar sanatsal formların kullanımıyla oluşturulabilmektedir. Kişisel olsun ya da toplumsal olsun, tarihsel objelerin belirlenişi bireylerin bakışına sunulan bu nesnelerin bireylere dönemler hakkında bazı şeyleri hatırlatması beklenmektedir. Nesnelere, diğer nesnelere, mekanla ve izleyiciyle ilişkiler geliştirebilecek bir kurulum içerisinde yer aldığında, izleyenin bilgisine göre şekil bulan birer fragmana dönüşmektedir.



Resim 5.1.10. *Fragman Nesnelere*, 2014, enstalasyon, karışık malzeme

Projede kullanılan nesnelere sanatçının kendi hayatındaki önemli dönemlerin tarihsel bilgisine işaret eden fragmanlar şeklinde ele alınmıştır.

Birinci Nesne: Sovyet Asker Başlığı

2010 yılında Mersin’de bir galeride bir koleksiyoncunun çeşitli eşyaları ve nesnelere sergilenmiştir. Bunların içerisinde dikkat çeken birçok nesne arasında, altında Sovyet tank personel başlığı yazan bir şapka-başlık-kask karışımı bir nesne dikkatleri cezp etmekteydi. Doksanlı yılların başında Sovyetler Birliği’nin dağıldığı zamanlarda Gürcistan sınırındaki askerler ellerinde satabilecekleri şeyleri satmışlar. Bu başlık da o zaman alınmış, dürbünler, şişeler gibi farklı eşyaların yanında Mersin’e kadar getirilmiş.

Burada yer alan askeri personel başlığı Sovyetlerin çöktüğü dönemi temsil eden bir fragmandır. Dolayısıyla bu askeri başlık, dünyanın politik anlamda tek kutuplu hale gelişini, kapitalizmin küreselleşmesinin önünün açıldığı dönemi, ülkemizi de açıkça etkileyen bir dönemin bütün özelliklerini anlatan tarihsel anlamda ‘gezer’ bir fragman olarak üstlenmiştir. Dünyanın iki tek kutuplu bir kapitalist sisteme dönüşmesi, sanatsal formlarda da bir özgürleşmeyi getirebileceği gibi bir ihtimali ortaya koymuştur. 90’lardan sonra sanatın özgürleşmesi, formların demokratik olarak yayılması, eleştiri özgürlüğünün, farklı kimliklerin kabul ve ifadesi gibi postmodern utkular gerçekleşmiş denilebilir (Bourriaud, 2005). Fakat burada başka bir yönden bakılırsa, anılan dönem, yani ‘askeri personel başlığının’ temsil ettiği kırılma sonrası dönem, çağdaş sanatın sermayenin elinde karnavalesk bir malzemeye dönüştüğü söylenebilir.

İkinci Nesne: Manüel saç tıraş makinesi

90’lı yıllarda (1992) ilkokullarda siyah önlükler kaldırılmış, mavi önlükler zorunlu kılınmıştır. Bu durumda siyah önlük alanlar tekrar mavi önlük almadığı için de bir tür son siyah önlüklü ilkokul mezunu diye bir öğrenci grubu tespit edilebilir. Köy okullarında birleştirilmiş sınıflarda, mavi ve siyah önlüklü öğrenciler yan yana oturdukları bir dönem ortaya çıkmıştır. Aralarındaki tek ayırım önlük rengidir. Siyah önlük 90’lı yılların ilk yarısına kadar olan dönemin temsili gibidir. Mavi önlük ise rengiyle, kesimiyle yeni bir dönemi temsil etmektedir. Bu iki örnek modern ve postmodern kırılmanın gecikmiş bir metaforu olarak ele alınabilir. Bu örneklerin yanı sıra ilk estetik kaygıları olumlu veya olumsuz olarak şekillendiren bir başka şey de saçların sıfır numara tıraş edilmesidir. Erkek çocukların saç tıraşları köyde birkaç evde bulunan manüel bir tıraş makinesiyle yapılırdı. Burada gösterilen tıraş

makinesi, bir dönemin çeşitli anlamlarını yüklenmiş bir fragman nesneye dönüşmektedir.

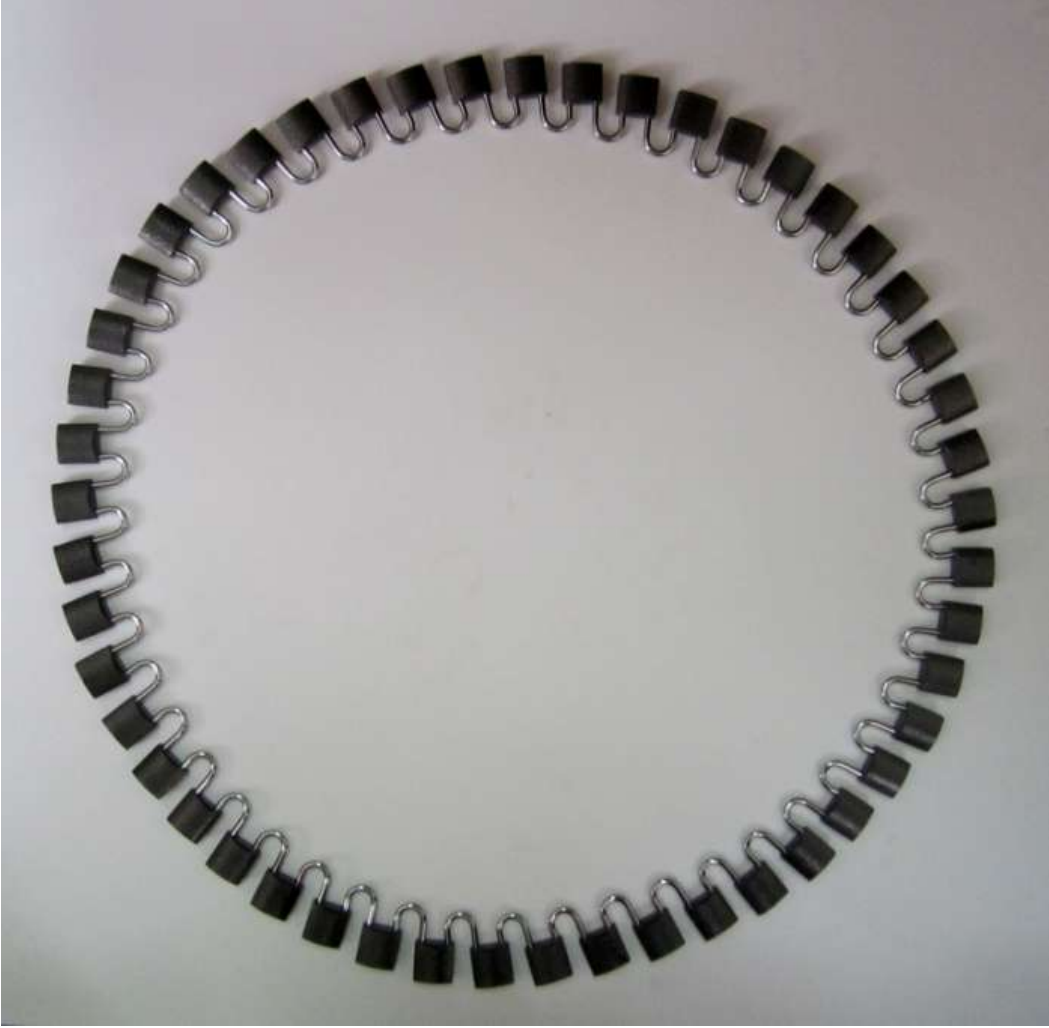
### Üçüncü Nesne: Hazırlık Kitabı

Hazırlık kitaplarına maruz kalmış bir nesil var. Yaklaşık bin sayfalık büyük boy kitaplar... İlköğretim, orta öğretim ve lise öğrencilerinin ellerinde, okuldan eve, evden dershaneye, sokağa sürekli taşınıp durmaktadır... Bu kitap neredeyse devletin eğitim sisteminin anıtsal varlığına dönüşmüş bir nesnedir. O kadar fiziksel varlığına rağmen içinde gerçekten öğrenilecek olan bir şey var mı diye sorgulandığında, sadece birbirinden kopuk konular, paragraflar, sayılar ve formüller yığınıyla karşılaşmaktadır. Karşımızdaki nesneden, dersane furçasının başladığı yılların anıtına dönüşmüş bir fragman nesne, hazırlık kitabı.

Yıllar sonra bir taşınma sırasında bulunan bu hazırlık kitabı, bir çatıda açık havada tam bir yıl özenle tutulmuştur. Bütün bir yılın yağmurunu, rüzgârını, güneşini, soğuşunu içeren hava şartları altında bir yıl bekletilmiştir. Yıllar öncesinin bilgilerin bir kısmı günümüzde güncelliğini koruyor, bir kısmı ise çoktan değişmiş. Buradaki bilgilerin durumunu işaret edercesine kitapta da bazı sayfalar yıpranmış, bazı sayfalar sağlamlığını korumaktadır.

### Fragmanlar Projesi

Bu projede hazır nesnelerin manipülatif olarak kullanıldığı enstalasyonlar gerçekleştirilmiştir. Hazır nesneler, fragmental biçimler ve anlamlar oluşturacak şekilde düzenlenmişlerdir.



Resim 5.1.11. *Çember*, 2013, enstalasyon, hazır malzeme, değişken ölçüler

Çember adlı çalışma, elli adet kilitten oluşturulmuştur. Her bir kilit yan yana getirilmiş, birinin kolu yanındakinin kilit deliğine takılarak bir çember oluşturulmuştur. Her bir kilit bir birim olarak ele alındığında, bu seri üretim kilitler, birbirinin tekrarına dönüşmektedir. Tekrar eden bu birimler, hem sıra bakımından hem de çok küçük ayrımlar bakımından ortaya çıkan farklara sahiptirler. Her bir kilit, birer monad olarak düşünülürse, kilitler bir araya getirildiklerinde bir miktar bükülerek çember biçimini almak istediği söylenebilir. Monadların doğadaki dizilişlerinde düz bir çizgiyi izleseler bile doğanın olanakları içerisindeki ihtimallerin gelişmesine göre bükülmeleri gibi, burada kilitlerde, sanatçının malzemeye göre tayin ettiği bir bükülmeye doğru yönelmişlerdir.

Kompozisyonda her bir kilit, bir sonrakini kilitlerken, kendinden önceki kilit tarafından kilitlenmektedir. Bu durum, *Çember* adlı çalışmada birbirine etki eden

ve bu etkinin bir sürekliliğini sağlayan bir çembere dönüşmesiyle kapalı bir sistem gibi görünen bir biçime ulaşılmıştır. Çember, tamamıyla kilitlemiş bir daireye dönüşmüştür. Bu kilitleme birtakım olumlu ve olumsuz anlamları çağrıştırmaktadır. Olumlu bir bakış açısı belirlemeye girişildiğinde bu çalışmadaki biçim, sosyal olaylardaki direniş görüntülerini anımsatmaktadır. Birbirine destek olan, direnç gösteren bir kitlenin simgeselliğini bu çemberde görmek mümkündür. Birbirleriyle ilişkiler kuran bir sosyal ağı benzetilebilir.



Resim 5.1.12. *Merdiven*, 2013, enstalasyon

*Merdiven* adlı çalışma, kilitlerin eklenerek basamaklı bir şekil oluşturulmasıyla üretilmiş bir forma sahiptir. *Merdiven*, basamaklı yapısı gereği fragman biçimlere sahiptir. Bu çalışmada da her bir kilit bir basamak yerine gelecek şekilde yerleştirilmiştir.

“Fragmanlar, Çemberler” adlı çalışmada bir dikey bir de yatay katman halinde iki fragman görülmektedir. Dikey katman deri üzerine çizimlerden oluşmuştur. Yatay katman ise beton blok üzerinde kilitlerden oluşmuştur.



Resim 5.1.13. *Fragmanlar: Çemberler*, 2013, Enstalasyon, deri, kilit, değişken ölçüler

Bu çalışmada, ağırlık ve hafiflik kavramları da devreye girmiştir. Kilitlerden oluşa çember biçimi, yere paralel olarak konumlandırılmıştır. Her bir kilit bir diğerine kollarını atmış şekilde görölmektedir. Böyle bir daire biçimine ulaşan kilit sırası, işlevlerinden koparılmış, mana olarak manipölasyona uğratılmıştır. Sadece estetik bir düşünsel açılımın önemli ölçüde görünürlüğe kavuşturulmasını sağlayan bir fragmana dönüşmüştür.

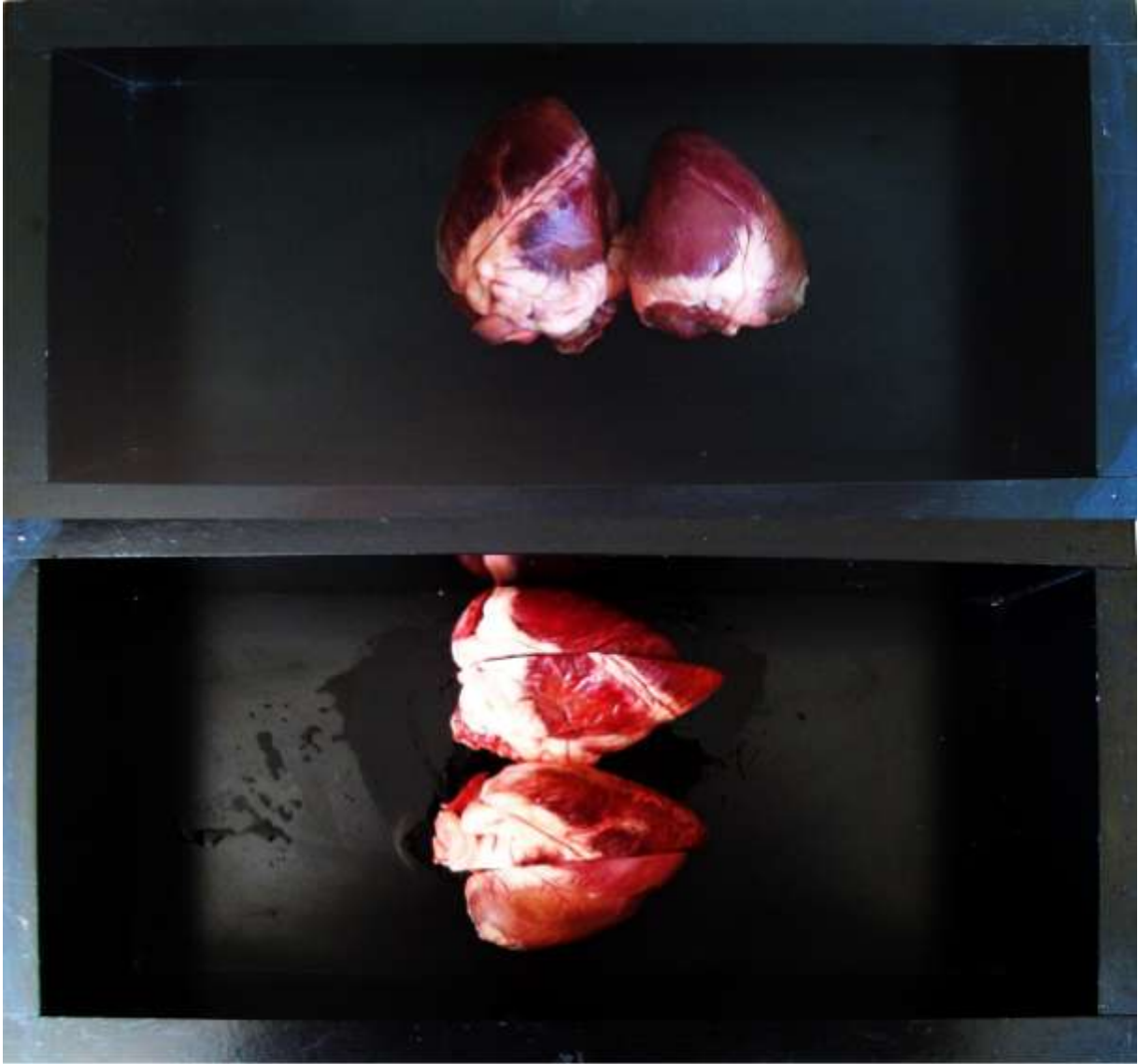
Dikey katman, duvara monte edilmiş ve üzerine çizimler yapılmış işlenmemiş bir deriden oluşmaktadır. Çeşitli renklerde kalemlerle deri yüzeye yatay katmanda görülen düzende çizilmiş kilitler yerleştirilmiştir. Yatay katmanda yer alan fragman

ve dikey yüzeyde yer alan imge doğrudan bir ilişki kurulacak şekilde yerleştirilmiştir.

#### Proje: Yarık Kalp

“Yarık Kalp” (Resim 5.2.14) adlı bu çalışmada, iki adet kalp iki farklı biçimde kullanılmıştır. Üstteki kutuda iki ayrı kalp, bütün olarak yan yana dururken, ikinci kutuya yerleştirilmiş olan kalpler, iki ye bölünmüş ve yarımları değiştirilmiştir. Her türlü simgeselliği yerine burada iki kalp, et ya da organ olarak iki insanın kalplerini ve aralarındaki aşk duygusunu temsil etmek üzere kullanılmıştır. Burada görüntü, aşk duygusu, kalp ve beden üzerinde düşünme olanağı yaratan bir ara mekân ya da kavşak noktası yaratma imkânını sunması amaçlanmaktadır. Bedensiz organ olarak kalp, burada kendi simgesinin yerine kullanılmıştır. Aşkı ifade eden kalp simgesinin yerine gerçek bir organ olarak kalbin, et veya organın, aşkı ve aşkı ifade eden kalp simgesinin vereceği anlamları gerçekten ne kadar taşıdığı sorulmaktadır. Diğer yandan duygu mekânı olarak kalp, iki insan arasındaki aşkın ne tür bir simgesel değiş tokuş ile ortaya çıkabileceğini merkeze almaktadır. Aşk bu iki mekân arasında gidip gelebilen göçebe bir duygu olarak düşünülmüştür. Kalplerin iki ayrı fragman olarak ele alınması, aşk duygusunun katı bir görselleştirilmesi gerçekleştirilmiştir.



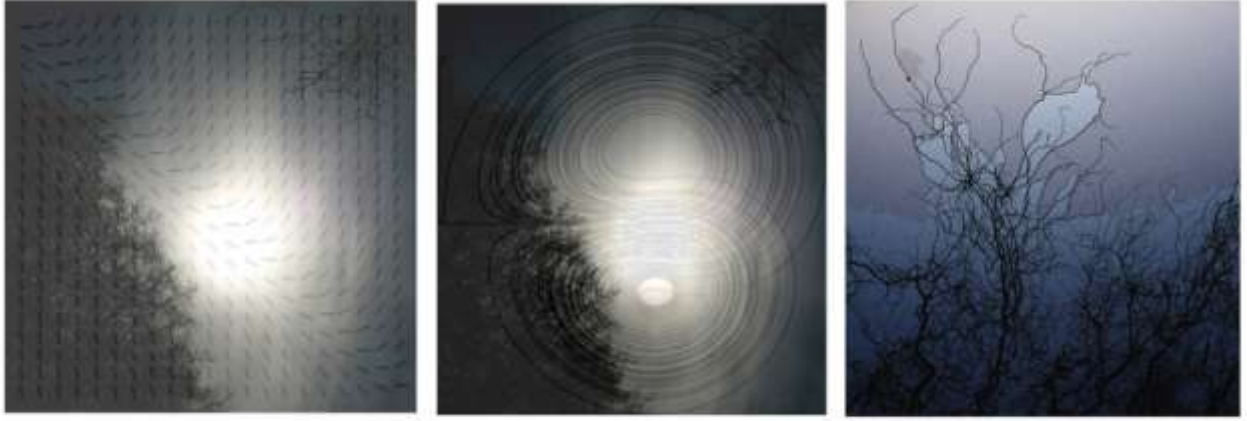


Resim 5.2.14. *Yarık Kalp*, 2011, baskı, 60x60 cm

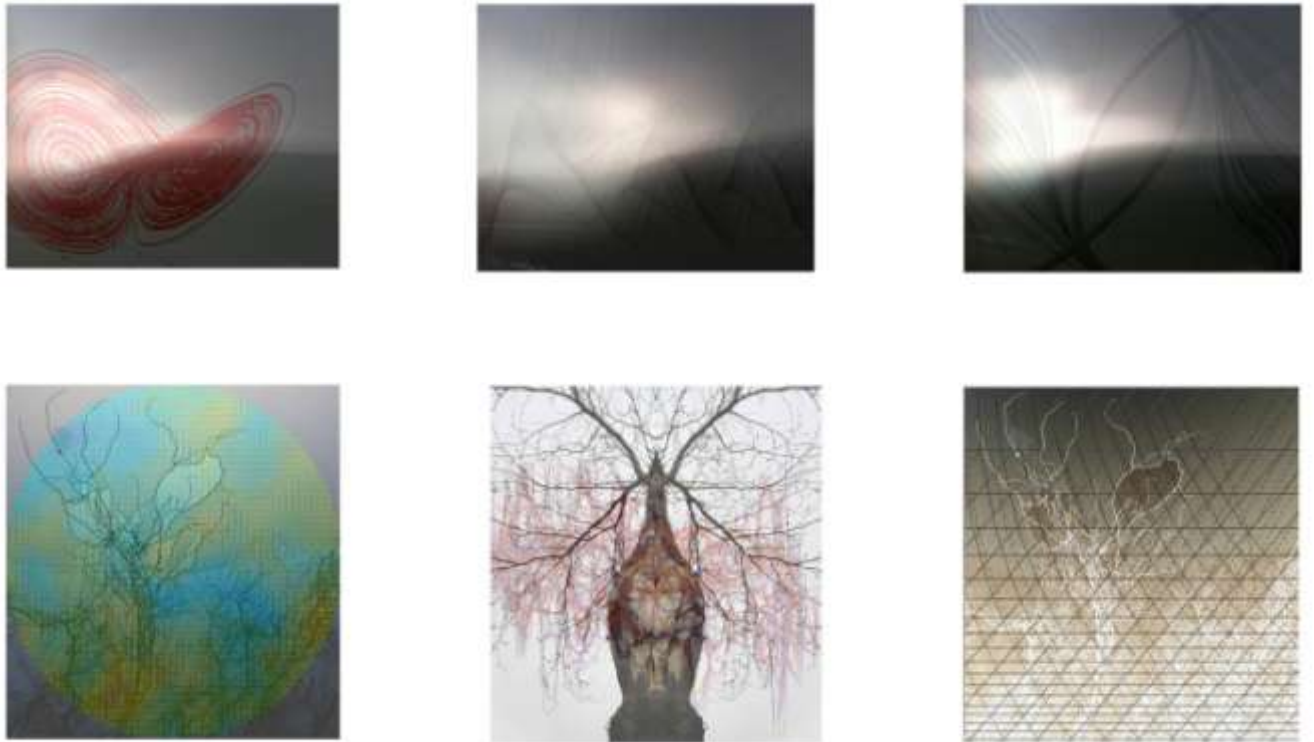
#### Fragmanlar-Katmanlar: Akıl -Doğa

“Fragmanlar-Katmanlar: Akıl-Doğa” adlı proje çeşitli ölçülerde dokuz adet dijital baskı biçiminde oluşturulmuş bir projedir. Görsellerin bütününde ortak olan bir durumdan bahsetmek gerekirse, bu görsellerde ilk katman olarak bir doğa görüntüsü yer almaktadır. Bu doğa görüntüsü üzerine yerleştirilen ikinci bir katman görünmektedir. İki farklı katman aynı yüzeyde birleştirilmiştir. Doğaya referans veren görüntüler, doğrudan doğadan alınmış fragmanlar şeklindedir. Projenin doğayla ilişki kuracak olan fragmental katmanı bu görüntülerdir. Projenin akılla ilişkisini kuracak olan grafiksel görüntüler de doğa katmanları üzerine bindirilmiş

olan grafik görüntülerdir. Bu grafik görüntüler, türev, integral gibi ileri düzeydeki matematik problemlerin grafik programları aracılığıyla görselleştirilmiş halleridir.



Resim 5.2.15. *Fragmanlar-Katmanlar: Akıl-Doğa*, 2014, Dijital baskı, 40x40 cm 3 adet fotoblok



Resim 5.2.16. *Fragmanlar-Katmanlar: Akıl-Doğa*, 2014, dijital baskı, değişken ölçüler

Bu grafik şekiller, Paul Klee'nin doğaya dair hareketselliği gösterdiği çizimlerine benzer bükülmeler ve kıvrılmalar gerçekleştirmektedirler. Klee'nin

çizimlerindeki kıvrımlar ve bükülmeler, Deleüze tarafından dikkatle incelendiği ve monadoloji ile ilişkili olarak ele alındığı hatırlanmalıdır. Klee'nin çizimleri ve Deleüze'ün bu çizimler üzerine getirdiği yorumları, bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle görülen durumlar haklı çıkarmaktadır. Bu projede yer alan kıvrımlar, doğa görüntüsü üzerine bindirilmiş bilgi olarak akli temsil etmektedir. Böylece fragman yapılarına ayrı türden bilgiler katman olarak eklenmiştir.

#### Çifte Katlanmış Doğa Fragmanları

Bu çalışmalar doğa görüntülerinin simetrik olarak çifte katlanmasıyla elde edilmiş veriler şeklinde oluşturulmuştur. Burada sanatsal bir öneri geliştirilmektedir: Dünyanın bize verili olan kısmı, verili olmayan kısmının bir simetrik yarımı gibidir. Bu iki yarımı, yani bize verili olanın yansımasını bir simetrik bütün oluşturacak şekilde birleştirildiğinde, varlığın fragmanlarını keşfetmenin bir yolu açılmış bulunmaktadır. Bu keşfi gerçekleştirirken de varlığın simetrik bir tekrarı gerçekleştirilmiştir.



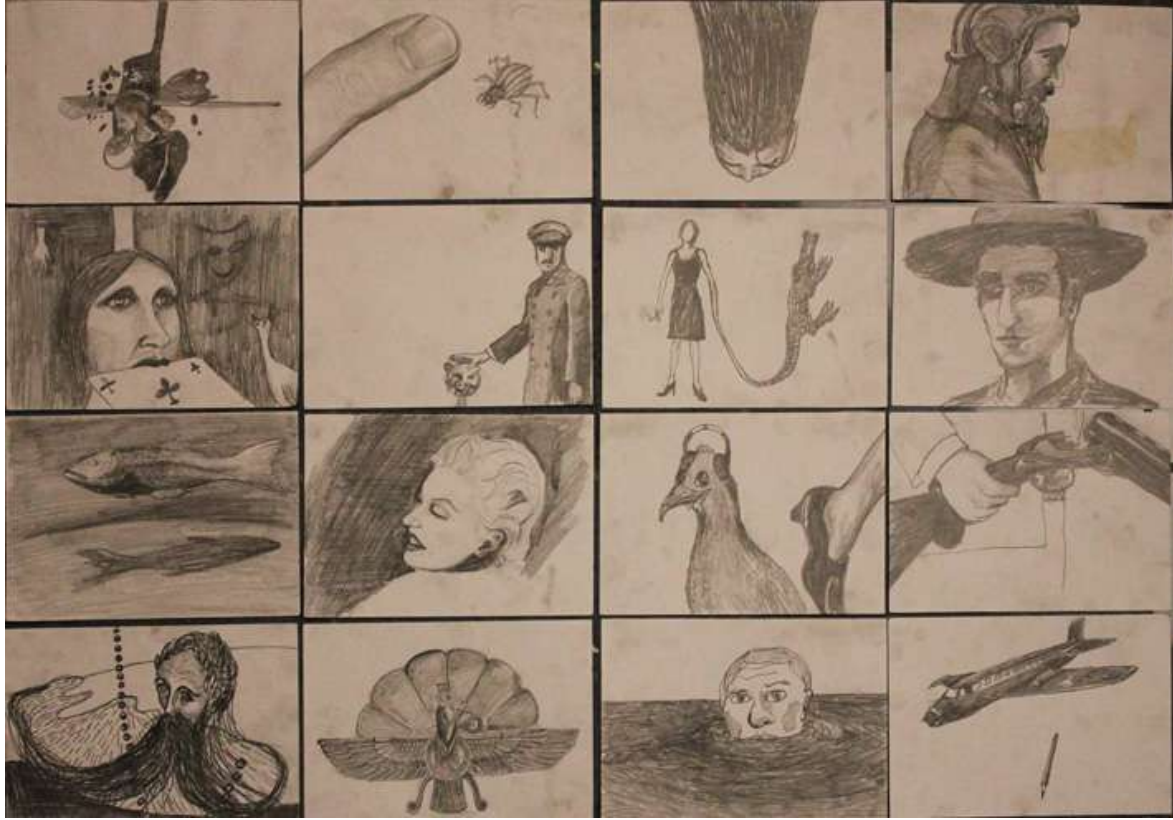
Resim 5.2.17. *Çifte Katlanmış Doğa Fragmanları*, 2014, fotoğraf manipülasyonu

## Ölü Birinin Zihninde Sanatsal Gerçekliğin Fiziksel Olanaksızlığı Üzerine

3 Ekim 2013 tarihinde New York'ta Briarcliff College'in Güzel Sanatlar Galerisi'nde bir performans gerçekleştirilmiştir. Uluslararası bir sanatçı grubunun karma sergisinde, planlandığından farklı bir şekilde gelişen bir performans sergilenmiştir. İzleyicilerin de performansa dâhil olmasıyla performans tanımlı bir olay olmaktan çıkmıştır. Tekerlekli bir sistemde ayakta durur vaziyetteki insan iskeletine sergideki bütün çalışmaların anlatılması şeklinde gelişen performansta izleyicilerden ve sanatçılardan birçok katkı ve müdahale olmuştur. İzleyiciler tarafından kesintiye uğratılan süreçte çalışmaların yanlış anlatılmasıyla ilgili düzeltmeler, sanat eserleri üzerinden sanatı bir iskelete anlatma işinde yardım sağlamıştır. Karakalemle çizilmiş bir dizi fragman resimleri de iskelete anlatan sanatçı, sanat eserlerindeki tekniklerin, sergilemenin, biçimlerin farklılığından söz ederek çalışmaları örnek şeklinde sunmuştur.

Sanatçı, büyük bir ciddiyetle, tanımadığı birinin –muhtemelen sanata veya bilime bağışlanmış- kalıntısına sanatı anlatırken, Beuys'un ölü bir tavşana sanatı anlattığı bir performansını hatırlatırcasına sanat, hayat ve ölüm arasındaki çizgilerin niteliğiyle oynamaya çalışmıştır. Gerçekleştirilen bu performans, sanat tarihine çeşitli anlamda göndermelerde bulunan bir ara olay olarak algılanabilir. Bir serginin 'sanatsal' atmosferini alaycı bir ritüel ile bölen bir fragman olarak görülebilir. performans sonrasında kalan fragmanlar olarak örülebilecek çizimler (Resim 5.2.13.) performansın belgesi olarak görülebilir.

İskeletin anlatılan şeyleri asla duyamayacağı bilinen bir şey, anlatılan sanat eserleri tamamıyla bir birine eklenmiş de değil... Dahası, dinleyici olarak seçilen şey yaklaşık elli yıl önce ölmüş birinin kemikleri... Anlatıcı ve konu mantık çerçevesinde uyumlu bir noktaya oturtulabiliyordu, ama dinleyicinin durumu, performansın Dada eylemlerindeki alaycılığa ve ölümler için düzenlenmiş bir seremoni havasına sokmuştur... Ölüye saygısızlık, sanata hakaret, sanat bilgisini de boşa harcama gibi bir eleştiri de getirilebilir... Bu performans, Damien Hirst'ün "Yaşayan birinin zihninde ölümün fiziksel imkansızlığı" adlı çalışmasının bir tür tersten okunma girişimi olarak da kaydedilebilmektedir.



Resim 5.2.18. *Fragmanlar-Ölü Birinin Zihninde Fiziksel Gerçekliğin Olanaksızlığı Üzerine* adlı performansta kullanılan çizimler, 2013

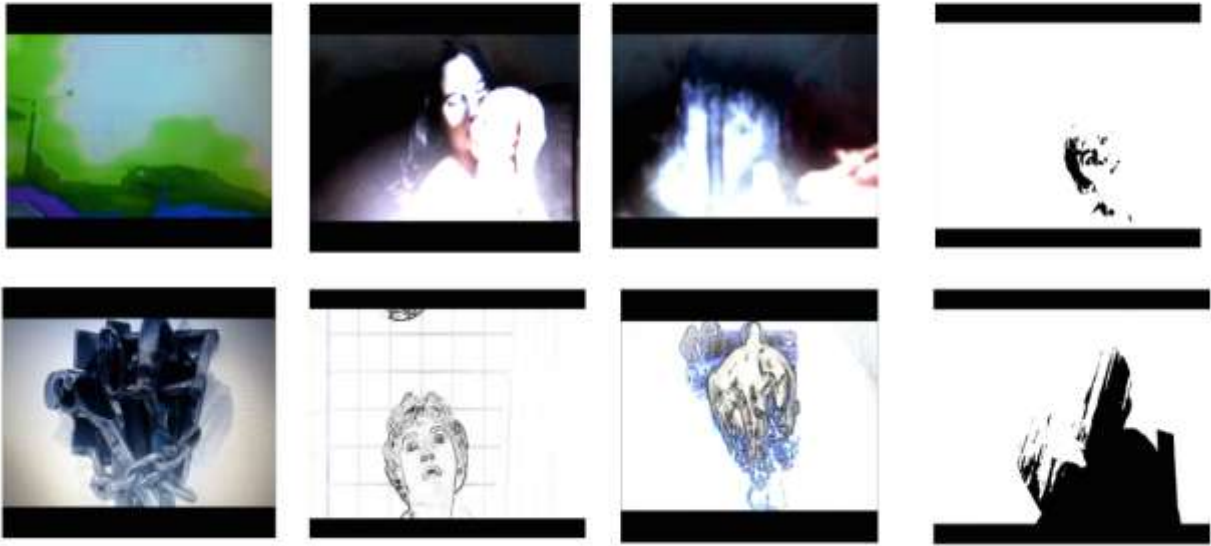
### Hareketli Fragmanlar

Bu proje bir video enstalasyon projesi olarak düzenlenmiştir. Proje, Yol, Ağır, Ritim 1, Ritim 2, Bir iki, Vertigo ve Tünel isimli video görüntülerinin düzenlenmesiyle oluşturulmuştur.

Günümüzde multimedya oldukça yaygınlaşmış ve kitleleşmiştir. Multimedya araçları, tv'ler, ekranlar, video oynatıcılar, internet sağlayıcılar, oyun konsolları, tabletler ve bir çok başka türden aygıtlar kişisel araçlardan kamusal alanlardaki araçlara kadar bir çok alanda kullanılmaktadır. Cep telefonlarının multimedya özelliğinin kişiselliğinin karşısında bilgilendirme ekranları, reklam projeksiyonları ve otobüslerdeki koltuk arkası tv'ler ve tabletler daha kitlesele bir görünüm vermektedir. Tek bir veri sağlayıcıdan yönetilen bu koltuk arkası medya türünde, otobüslerin her koltuğuna kurulmuş bir film-videoklip-müzik-resim-oyun oynatıcı bulunmaktadır. Bir otobüste yaklaşık kırk adet televizyon bulunmaktadır. Bu durum kesinlikle Paik'in video enstalasyonlarıyla ilişkili bir görünüm sergilemektedir.

Paik'in videoları yan yana koyduğu televizyonlarda akmaktaydı. Bu televizyonlarda ise daha fazlası bulunmaktadır.

Hareketli Fragmanlar projesinde gösterilen sekiz adet video çalışma, otobüslerde kullanılan küçük televizyonlar aracılığıyla sunulmaktadır. Bu televizyonlar, resim 5.2.19'da görüldüğü gibi duvara yan yana monte edilerek birbirini takip eden ayrı türden görüntüler bir araya getirilmiş ve izleyiciye sunulmuştur.



Resim 5.2.19. *Fragmanlar Projesi*, 2014, video yerleştirme düzeni, sekiz adet küçük ekran

1. Yol, 2. Ağır, 3.Tünel, 4. Bir İki, 5. Ritim Bir, 6. Ağır Bir, 7. Ritim İki, 8. Tür başlıklı video çalışmaları ektedir.

## 5.2. Sonuç Ve Öneriler

Bu tezde çalışılan çağdaş sanatta düşünce, dil ve biçimde fragman konusu düşünce tarihi, sanat tarihi ve edebi metinlerin seçilmiş parçalarının etkileriyle işlenilmiştir. Çalışmada fragman kelimesi kavramsallaştırılarak, kelimenin çeşitli anlamlarına ulaşılmıştır. Fragman kavramı (sanat tarihi açısından da kullanışlı olmasının yanı sıra) günümüz sanatı içerisindeki üretimlerde belirleyici ve tanımlayıcılığı etkin bir kavram olarak görülmektedir (Foster, 2009:97). Fragman

kavramı, fragman yapılarla oluşturulmuş sanat yapıtlarında öğelerin ele alınırken aralarında kurulacak ilişkilerin mantığı üzerinde anlamlı tespitler belirlemeyi mümkün kılmıştır.

Fragmanlardan oluşan yapıtlarda fragmanlar arasında kurulacak çeşitli ilişkiler, bu ilişkilerin türü ve altyapısındaki düşünsel katmanların görünür kılınacağı bir retorik ortaya konulmuştur.

Tezde, kuramsal yapı, düşüncenin fragmanlaşması konusuyla başlatılmıştır. Düşüncenin fragmanlaşması konusu, düşünce ile en sıkı ilişkileri kavramlar yoluyla kurmuş olan Kavramsal Sanatçıların konuya açıklık getirecek eserleriyle ele alınmıştır. Düşüncenin parçalar şeklinde ilerleyen yapısı incelenmiş, Deleuze'ün, 'Rizom düşünce' olarak kavramsallaştırdığı çoklu bağlantıları geliştiren göçebe düşüncesi fragman konusu bağlamında işlenilmiştir.

Düşüncenin fragmanlaşması konusunu aydınlığa kavuşturmak için, felsefede diyalektik düşüncenin karşılıklı yapısı incelenmiştir. Diyalektik düşünce bir yöntem olarak mantık açısından en doğru olan düşünceyi bulmak için iki ögeli bir düşünme biçimini içermektedir. Fragman düşünce, bu diyalektik düşüncenin ilerlemiş olduğu felsefi eserlerde sık sık rastlanan fragman yapıdaki metinlerde yer bulmuştur. Genellikle Klasik Yunan filozoflarının metinlerinin fragmanlar şeklinde örüldüğü, modern dönem düşünürlerinin de fragman metinleri sıklıkla kullandığı bilinmektedir. Düşüncelerini pasajlar-fragmanlar-parçalar biçiminde ören birçok düşünür, fragman düşünce konusunun temel dayanakları olarak ele alınmıştır.

Fragman düşünce konusunda açıklayıcı bir düşünce örgüsü bulunan bir düşünür bu bölümde ele alınmıştır. Diyalektik düşüncenin yapısını Hegel üzerinden değerlendiren Adorno, diyalektik düşüncenin iki ögeli olarak kurulmasını reddetmiş, üç ve çok ögeli bir diyalektik düşünce geliştirmiştir. Tez açısından düşüncenin fragmanlaşması olarak okunan bu çoklu diyalektik, Adorno'nun "Negatif Diyalektik" olarak adlandırdığı düşünce yapısıdır. Adorno'nun bu düşüncesinde, öğeler arasındaki hiyerarşi kaldırılmıştır. Adorno, bu düşünce yapısını ise düşüncedeki öğelerin eşit olarak dağıldığı bir "konstelasyon" olarak adlandırmıştır. Bu tezde ilk kez çağdaş sanat yapıtlarındaki fragman biçimlere, çok ögeli ve mekanı kaplayan çalışmalara Adorno'nun Negatif Diyalektik düşüncesi ve

konstelasyon (takımyıldızı) tanımı açısından yaklaşmıştır. Günümüzde gerçekleştirilen elektrik-ses-video-neon-lazer teknolojilerinin kullanıldığı çok boyutlu ve çoklu öğelerden oluşan fragman yapılarda üretilmiş yapıtlar negatif diyalektik düşünceyle yoruma açılmıştır.

Düşüncenin tarihsel boyutta zaman çizgisi boyunca fragmanlaşması, çalışmada çağdaş sanat eseri örnekleriyle ele alınmıştır. Düşüncenin fragmanlaşmasının tarihsel yönü varlık, evren, tarih, beden, figür, tekrar ve fark, aşama gibi kavramların izleğinde konumlandırılmıştır. Fragman yapılardaki sanat eserleri düşünce fragmanları ile ilişkili olarak sunulmuştur.

Çalışmada çağdaş sanat ve dil ilişkisi fragman kavramı ve fragman yapı olgusu çerçevesinde ele alınmıştır. Dilin fragman yapılardaki durumlarının tespiti gerçekleştirilmiş, dil ve metinlerdeki sonlu yapılar, kısa anlatımların biçimselliği ile, düşünsel açıdan parçalılık ele alınmıştır. Dil ve sanat arasında kurulan fragman yapı ilişkisi bir teorik zemin halinde geliştirilerek sanat eserlerine bu teori perspektifinden yaklaşmıştır. Sürrealistlerin bilinç dışının dilinden, serbest çağrışımla yazılmış otomatik yazının dilinden, resmin görüntüsü ve yazının simgeselliğinden oluşmuş bir fragmanlar silsilesi belirlenmiştir. Magritte'in dil ile ilgili söylemler inşa eden çalışmaları incelenerek, Sürrealizmden Kavramsal Sanat'a ve günümüzdeki disiplinler üstü sanat durumlarına kadar gelen önemli çalışmalar ele alınmıştır.

Çağdaş sanatta fragman biçimlerin ele alındığı dördüncü bölümde, öncelikle doğrudan sanat eserindeki biçim konusu tartışılmıştır. Daha sonra biçimin fragmanlaştığı sanat durumları önceki bölümlerde aktarılan bilgilerin ışığıyla ele alınmıştır. Bu bölümde biçimin fragmanlaşması ele alınırken daha çok sanatçı ve eser örnekleri üzerinden işlenmiştir.

Sonuç olarak dört temel kuramsal dayanak üzerinde inşa edilen fragman tezi, çağdaş sanata ilişkisel estetik açısından getirilebilecek bir yorum olanağının kurulmasıyla tamamlanmıştır. Tezin iddiası tıpkı yazıda olduğu gibi çağdaş sanat yapıtlarının varlığında- düşünsel altyapı ve fiziksel varlık anlamında- görülen fragmanlaşmanın bir yöntem biçimi halinde var olduğu şeklindedir. Bu iddia tezin uygulama kısmında görülen çalışmalarla desteklenmiştir. Çalışmalarda sunulan



verilere bakıldığında fragman biçimindeki sanat eserlerinin bir organizasyon içerisinde sunulduğu görülmektedir. Bu çalışmaların sergilenme biçimi de tezin son kısmı olarak tezdeki düşünsel yapıya eklemlenmektedir. Bu tez, günümüz sanatında düşünsel, dilsel ve biçimsel anlamda fragmanlaşmaları ortaya koyarak, uygulama kısmında üretilen eserler üzerinden de bir senteze ulaşmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1984). *Felsefe Terimleri Sözlüğü* (1. Baskı). Ankara: Savaş Yayınları
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık* (1. Baskı). İstanbul: Öteki Yayınevi
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme* (2.Baskı).(çev: R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları
- Artun, A. (2004). *Modern Hayatın Ressamı* içinde giriş metni. İstanbul: İletişim
- Badiou, A. (2010). *Başka Bir Estetik*, (1.Baskı). (çev:A. U. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları
- Baker, U. (2010). *Kanaatlerden imajlara*. İstanbul: Birikim Yayınları
- Baker, U. (2009). *Yüzeysel Bilim Fragmanları*. İstanbul: Birikim Yayınları, İstanbul
- Başar, E. ve Güntekin, B. (2006). “*Beyin, Beden, Zihin Etkileşiminde Nebulöz Kartezyen Sistem*”, Journal of Istanbul Culture University (s:1-26).
- Baudrillard, J. (2002). *Cool Anılar III-IV*. (1.Baskı). (çev: Y. Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Benjamin, W. ((1992). *Pasajlar*, (çev: A. Cemal). İstanbul: YKY
- Benjamin, W. (2008). *Son Bakışta Aşk*. (1. Baskı). (çev: N. Gürbilek).İstanbul: Metis Yayınları
- Berkowitz, E. (2013). *Seks ve Ceza- Arzuyu Yargılamanın Dört Bin Yıllık Tarihi*. (1.Baskı). (çev: O. Düz). İstanbul: Kolektif Yayınları
- Berman, M. (1999). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*, (çev. Ü. Altuğ, B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları
- Bezzan, C. (2009). *Robert Devriendt*, Artpress 358, Juillet-Aout, Pairs.
- Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses*, (çev: İ. Yaşar). İstanbul: Metis Yayınevi
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*, (1.Basım). (çev: N. Saybaşıllı). İstanbul: Bağlam Yayınları
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, (1.Basım). (çev: S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları
- Breton, A. (2003). *Leziz Ceset Oyunu*, Modernizmin Serüveni, Haz: Enis Batur. İstanbul: YKY.
- Buck-Ross, S. (2010). *Görmenin Diyalektiği*, (çev: F.B. Aydar). İstanbul: İmge Yayınevi

- Can, Ş. (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*, (çev: Güliz Korkmaz Tirkeş).  
1. Baskı. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Clair, J. (2000). *Marcel Duchamp Ya Da Büyük Kurgu*, (çev: Ö. Açikkol.). İstanbul:  
YKY
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze*. (çev: C. Soydemir). İstanbul: Doğubatı  
Yayınları
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*. (çev: E. Daldeniz). İstanbul: Metis  
Yayınları
- De Bolla, P. (2006). *Sanat ve Estetik*. (çev: ). İstanbul:Ayrıntı Yayınları
- Deleuze, G. (2006). *Leibniz ve Barok*. (1.Baskı). (çev: Hakan Yücefer). İstanbul:  
Bağlam Yayınları
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon-Duyumsamanın Mantığı*, (1.Baskı). (çev: Can  
Batukan, Ece Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Dellaloğlu, B. (2012). *Benjaminia, Dil, Tarih, Coğrafya*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Dellaoğlu, B. (2013). *Kriz-Kritik Tartışmaları*, Kocaeli Üniversitesi Edebiyat  
Fakültesi, Felsefe Bölümü
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları
- Erol, Ş. (2006). *Çağdaş Sanatta Tekillikler Problematığı ve Bu Bağlamda Kentin  
Algılanışı*, Mimar Sinan GSÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel  
Anasanat Dalı Yls. Tezi
- Fineberg, J. (2011). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, (1.Basım).  
(çev:Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi
- Fischer, E. (2003). *Sanatın Gerekliliği*, (çev: Cevat Çapan). İstanbul: Payel  
Yayınları
- Flusser, V. (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, (1.Basım). (çev: İhsan  
Derman). İstanbul: Hayalbaz Yayınları
- Foster, H. (2009). *Tasarım ve Suç*. (2. baskı). (çev: Elçin Gen). İstanbul: İletişim  
Yayınları
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*. (çev. E.  
Hoşsucu). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Foster, H. (2011) *Zoraki Güzellik*, (çev: Şebnem Kaptan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*, (2. baskı). (çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2004). *Bu Bir Pipo Değildir*. (çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (1. baskı). (çev. D. Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi
- Galard, Jean, (2004). *Yapısız Sanat*, (çev: Elif Gökteke), Sanat Dünyamız 121. Sayı içinde, 26-32 Sayfalar.
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (1. Baskı). (çev. Nuri Plümer), İstanbul: YKY.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (2.Baskı). (çev. Nuri Plümer) İstanbul: Nirengi Yayıncılık
- Jameson, F. (2002). *Biricik Modernite*. (1. Baskı). (çev. Sami Oğuz), İstanbul: Epos Yayınları.
- Kagan, M. S. (2008). *Sanat ve Estetik Notları*. (1. Baskı). (çev:Aziz Çalışlar) İstanbul: Karakalem Yayınları
- Işıklı, Ş. (2010). *Bulanık Mantık ve Bulanık Teknolojileri*.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (3.Baskı). (çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş). Ankara: Remzi Kitabevi
- Lucie S.; Eleanor H. (1999). *Art Today*, London:Phaidon Press
- Marks, K. (1979). *L. Bonaparte' ın 18. Brumaire'i*, (çev: Sevim Belli). Seçme Yapıtlar, cilt 1. İçinde: İstanbul: Sol Yay,
- Marcus, G. (1999). *Ruj lekesi*. (1. Baskı). (çev: Gürol Koca). İstanbul: Ayrıntı yayınları
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (çev. T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Melchoire-Bonnt, S. (2007). *Aynanın Tarihi* (1. Baskı). (çev:İsmail Yergus). Ankara: Dost Yayınevi
- Nicole, A. (2005). *Yüzün Romanı*. (1. Baskı). (çev: Sema Rifat). İstanbul: Doğan Kitap

- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mek ninin İdeolojisi*. (1. baskı). (ev. A. Antmen). İstanbul: Sel yayıncılık.
- Oshii, M. (1995). *Ghost in the Shell*, Japonya, (1995 tarihli animasyon film).
- Ötğ n, C. (2010). *Mehmet Yılmaz'dan İvizler: Aynı Ama Farklı, Bir Arada*, Ankara: Katalog Metni
- Öndin, N. (2003). *Varlıkta, Bilgide ve Sanatta Biçim Sorunu*. İstanbul: İnsancıl Yayınları
- Özgür, F. (2012). *Bir Yeni Medya Hazırlayıcısı Olarak Kavramsal Sanat. Yeni Medya Ve...* (Ed:Deniz Yengin). İstanbul: E Yayınları
- Pedrosa, A. ve Hoffmann, J. (2011). *İsimsiz, 12. İstanbul Bienali*. İstanbul: İKSV ve Yapı Kredi Yayınları
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (1.Baskı). (ev: Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Versus Yayınları
- Ranciere, J. (2010). * zg rleşen Seyirci*, (1.Baskı). (ev:E. Burak Őaman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012). *Zaman ve Anlatı  : Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, (1.Baskı). (ev: Mehmet Rifat,). İstanbul: YKY
- Robins, K. (1999). *İmaj- Görmenin Kültür ve Politikası*. (1. Baskı). (ev: Nuray Türkoğlu). İstanbul: Ayrıntı
- Sauvagnargues, A.(2010). *Deleuze ve Sanat*, (1.Baskı).(ev: Nurten Sarıca). İstanbul: Deki Yayınları
- Sayın, Z. (2009). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayın
- Sayın Z. (2000). *Noli ma tengere-Beden Yazısı II*. İstanbul: Kaknüs Yayın
- Schencman, R. (2007). *The Man From The Earth*, USA-Hollywood: Falling Sky
- Shayegan, D. (2013). *Melez Bilinç*. (1. Baskı). (ev: Haldun Bayrı). İstanbul: Metis Yayın (Orijinal yayın tarihi: 2012).
- Soykan,  . N. *Schopenhauer'da Dil erevesi İçinde Tasarım Kavram Bağlantısı*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, İstanbul, 2009.
- Sönmez, Rıza, 'Golem ya da Otoportre', *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara  ni. GS.Enstitüsü, Sinema Tv Anasanat Dalı, İstanbul, 2006.
- Tanpınar, A.H. (1936). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. (10. Basım). İstanbul: Dergah Yayınları
- Turim, M. (1995). *Videonun Kültürel Mantiğı. Video Sanatı*, (Ed:Levent Kılınç). İstanbul: Hil Yayınları

- Tüzen, Hasan (2009). Nikos Poulantzas. *1900'den Günümüze Büyük Düşünürler*, (Ed: Çetin Veysal). İstanbul: Etik Yayınları
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* (1.Basım). Ankara: Ütopya Yayınları
- Yılmaz, M. (2011). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, (1.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi
- Yibing, Z. (2012). *Adorno'nun Negatif Diyalektiği, Zizek'in Lacanvari İmkânsız Devrimi*. (1.Basım). (çev: Aylın Muhaddisoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Zizek, S. (2008). *1968* (1. Basım). (çev: Sabri Gürses). İstanbul: Encore Yayınları
- Zizek, S. (2011). *Olumsuzla Oyalanma*. (çev:Hakan Gür). İstanbul: İmge Kitabevi
- Zourabichvili, F. (2008). *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, (1.Basım). (çev: Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Bağlam Yayınları
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. (1. Baskı). (çev: Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Say Yayınları

## İNTERNET KAYNAKLARI

- İnternet: Arza, M. <http://www.mararza.com/index.php?/2008/2/> Erişim Tarihi: 11.06.2014
- İnternet: Johnson, K.: [http://www.nytimes.com/2014/04/25/arts/design/peter-dreher-day-by-day-good-day.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/04/25/arts/design/peter-dreher-day-by-day-good-day.html?_r=0) Erişim Tarihi: 10.05. 2014.
- İnternet: <http://artfcity.com/2007/05/10/stand-by-earth-men-dana-schutz-at-zach-feuer/> Erişim Tarihi: 22.3.2014
- İnternet: Kurt, Önder, 2012, (<http://www.e-hayalet.net/index.php/gilles-deleuze-dueuenerler-291-v15-291/14236-deleuze-de-fark-ve-tekrar-yeni-bir-politik-ontoloji>)
- İnternet: <http://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/> Erişim Tarihi: 5.04.2014
- İnternet: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=100210](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=100210) Erişim Tarihi: 12.05.2014
- İnternet:<http://journals.istanbul.edu.tr/iufad/article/viewFile/1023016225/1023015396> Erişim Tarihi: 06.03.2014
- İnternet: <http://www.minusspace.com/2009/11/francois-morellet-serial-mas-pas-serieux-museum-fur-konkrete-kunst-ingolstadt-germany/> Erişim Tarihi: 10. 04. 2014.

İnternet: [http://tr.wikipedia.org/wiki/The\\_Man\\_From\\_Earth](http://tr.wikipedia.org/wiki/The_Man_From_Earth) Erişim Tarihi: 22.03.2014.

İnternet: [www.tdk.gov.tr.php/%r?option=com\\_gts&arama](http://www.tdk.gov.tr.php/%r?option=com_gts&arama) Erişim Tarihi: 20.02.2014-

İnternet: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4fc8ed2ce8aa54.46948295](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4fc8ed2ce8aa54.46948295) Erişim Tarihi: 16.04.2014

İnternet: <http://www.abakanowicz.art.pl/recent/Agora2950.php> Erişim Tarihi: 02.05.2014

İnternet: <http://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/index> Erişim Tarihi: 07.06.2014

İnternet: <http://www.royaljellyfactory.com/newartupclose/chapman-iv.htm> Erişim Tarihi: 15.04.2014

İnternet: <http://rosenfeldporcini.com/artist/spazio-visivo/> Erişim Tarihi: 16.7.2014

İnternet: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face> Erişim Tarihi: 06.05.2014

İnternet: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schutte-no-title-p7776> Erişim Tarihi: 12.05.2014.

## ÖZGEÇMİŞ

1. **Adı Soyadı:** Burhan Yılmaz
2. **Doğum Tarihi:** 10.07.1981
3. **Unvanı:** Öğretim Görevlisi
4. **Öğrenim Durumu:** Sanatta Yeterlik



Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Resim İş Öğretmenliği	Mustafa Kemal Üniversitesi	2005
Y. Lisans	Resim Anasanat Dalı	Mersin Üniversitesi	2010
Doktora	Resim Anasanat	Gazi Üniversitesi	2014

### Yayınlar

#### Uluslararası diğer hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

Yılmaz B. (2013), "Mekan Algısının 'Elçiler' Konulu Minyatür ve Resim Örnekleri Üzerinden Araştırılması", Kalemişi Türk Sanatları Dergisi, Cilt 1, Sayı 2. Sayfa: 73-90.

#### Ulusal diğer hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

Yılmaz T., Yılmaz, B. (2014), Lars Von Trier'in Antichrist Filminin Görsel ve Psikolojik Analizi, ODTÜ Psikoloji Bölümü Ayna Klinik Psikoloji Dergisi, Cilt 1, Sayı 3.



### **Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan bildiriler**

Yılmaz B. & Yılmaz T. (2014) 5. International Association Social Sciences Researche, Baltic Institute of Humanities, St. Petersburg, Rusya “Establishment of the Other, Identity and Deformation In Contemporary Art” Başlıklı Bildiri.

### **Diğer yayınlar**

- 1- “Kitap Tanıtımı: James Frazer: Altın Dal” Mustafa Kemal Üniversitesi Aylık Plastik Sanatlar Topluluğu Dergisi, Sayı: 2, Ocak 2004
- 2-“Frida Kahlo’nun Acıları, Arshile Gorky’nin de...” Mustafa Kemal Üniversitesi Aylık Plastik Sanatlar Topluluğu Dergisi, Sayı 3, Şubat 2004
- 3-“Üniversiteler”, Mustafa Kemal Üniversitesi Aylık Plastik Sanatlar Topluluğu Dergisi, Sayı 4, Mart 2004
- 4-“Dionysos...” Mustafa Kemal Üniversitesi Aylık Plastik Sanatlar Topluluğu Dergisi, Sayı: 5, Nisan-Mayıs, 2004
- 5- Yılmaz B.& Ümer E. (2013), “Kanaatler ve nesnelere” Sergi Katalog yazısı

### **İdari Görevler**

Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Bölüm Başkan Yardımcılığı

### **Ödüller**

Onur Ödülü, 8. Biennial of Miniature Art, Czestochowa, Polonya

### **Etkinlikler**

### **Kişisel Sergiler**

2005: Taşucu Atatürk Evi Sergi Salonu, Silifke, Mersin

2009: “LesPeintures et Installations” ERSEP, Tourcoing, Lille, Fransa

2010: “Fragmanlar” Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu

### **Uluslararası Bienaller**

2014: 8. Biennial of Miniature Art, Czecestechowa, Polonya

2006: Uluslararası Yoksulluk ve Sanat Bienali- Ankara

### **Uluslararası Sempozyum, Çalıştay, Festivaller**

2014: 15. Doğu Batı Sanatçıları Sempozyumu, Carei, Romanya

2013: FGM. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisi, Islip Sanat Müzesi, New York, ABD.

2013: Uluslararası Zervas Sanat Sempozyumu, Agora, Patras, Yunanistan

2012: “5 gün”, Çankırı Karatekin Üniversitesi GSF. Resim Bölümü Uluslararası Resim Çalıştayı, Çankırı

2012: 12. Dorothea Flesiss Doğu Batı Sanatçıları Sempozyumu, Şehir Müzesi, Satu Mare, Romanya

2011: Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 3. Uluslararası Yaz Akademisi, Çankırı

2011: 6. Uluslararası Fabrikart Çağdaş Sanat Festivali- Nevşehir

### **Uluslar Arası Karma Sergiler**

2014: “Mash Up” Karma Sergi, Islip Art Museum, New York, ABD

2013: Küçük Çalışmalar Uluslararası Karma Sergi, Shand’s Loft Gallery, Patchogue, New York, ABD.

2013: Uluslararası Grup Sergisi, Briarcliff College Art Gallery, New York, ABD.

2013: “Shanti Ra Sadhbhav- Barış ve Dostluk” Uluslararası Karma Sergi, Nepal Sanat Konseyi, Kathmandu, Nepal

2012: “Şehirler Arası- Hangar” Uluslararası Karma Sergi, Galeri Kara, Ankara

2009: Uluslararası Erasmus Öğrencileri Sergisi, ERSEP - Tourcoing, Lille, Fransa

2006: “Proje: Fetiş” Uluslararası Karma Sergi, Bilkent Üniversitesi, Ankara

## Ulusal Karma Sergiler

2014: Gaziantep Üniversitesi GSF. Desen Yarışması Sergisi

2014: Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi, Çankırı.

2013: "Periferi, Karma Sergi", Mersin İçel Sanat Kulübü Galerisi, Mersin

2013: "Gerçeklik Alanı II", Gazi Üniversitesi Lisansüstü Öğrenci Sergisi, Çağdaş Sanatlar Galerisi, Ankara

2013: "Genç Sanatçılar Buluşması 6" UPSD Galerisi, İstanbul

2013: "Zemberek" Karma Sergi, NHKM Sanat Galerisi, Kadıköy, İstanbul

2013: "Merdiven" Karma Sergi, Galeri Sanat yapım, Ankara

2012: "Kanaatler ve nesnelere", Karma Sergi, Peker Sanat Galerisi, Ankara

2012: "Gerçeklik Alanı", Gazi Üniversitesi Lisansüstü Öğrenci Sergisi, Çağdaş Sanatlar Galerisi, Ankara

2011: "Hem orada Hem Burada" karma resim sergisi- İstanbul

2010: Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Çankırı

2006: 66. Devlet Resim Heykel Yarışması Sergisi, Ankara

2005: Bir Resim Sergisi- Saklı Bahçe, Antakya

2005: "9 Kavram" Karma Sergi, Antakya Belediyesi Sergi Salonu, Antakya,

2004: Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Topluluğu Karma Sergisi- Sabancı Kültür Merkezi, Adana