Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 46, Haziran 2020, s. 352-361

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.44297>

Kemal YILDIZ*

postkemal@gmail.com

SANAT YAPITINDA FRAGMANLAŞTIRMA STRATEJİSİYLE ANLAM ÜRETİMİNE İLİŞKİN DEĞİNİLER

Özet

Bu makalede, sanatta çoğul görme biçiminin evreleri, işleyiş kodları, parça kombinasyonları ya da birim çoğaltma yöntemleri ile ne gibi yapıların inşa edildiği ve bu yolla giderek belirginleşen anlamın tekniğine ilişkin bir araştırma yürütülmesi planlanmıştır. Sanatçıların dünyayı parçalı algılama düzeyleri, eserlerini tasarlama süreçleri, olanakları, kazanımları ve dezavantajları açısından bir değerlendirme yapılmıştır. Makalenin amacı, kesintiye uğratma pratiği olarak fragmanlaştırma estetiğinin, bakış açılarını çeşitlendiren perspektiflerle daha yaşamsal bir form alıp alamadığını sorgulamaya yöneliktir.

Anahtar kelimeler: Sanat, fragman, çoğaltma, kesinti, bakış açısı.

REMARKS ON THE GENERATION OF MEANING THROUGH FRAGMENTATION STRATEGY IN ARTWORKS

Abstract

In this essay, it is planned to conduct an investigation regarding the type of structures built via functioning codes, piece coordinations, unit reproduction methods or phases of multiple ways of seeing in art, and the technique of the meaning that gradually becomes more evident in this way. An evaluation has been made concerning artists' fragmental world perception levels, designing processes, possibilities, gains and disadvantages. The aim of this essay is to examine whether fragmentation aesthetics as a practice of interruption take a more vital form with perspectives diversifying point of views.

Keywords: Art, fragment, reproduction, interruption, point of view.

* Hacettepe Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı *Sanatta Yeterlik* mezunudur.

GİRİŞ

Sanatta gelişime inanan, yeni fetişizmine kapılmış ya da sıradanlaşan form anlayışlarını derhal terk ederek farklılaşan modern sanat ekolleri, zamanın ruhunu yakalayacak formalist bir yenileşim gereğini öne sürerek, yeni kurallar koymak adına önceki şemaları ihlal eden veya bütünüyle reddeden bir karaktere bürünmüştür. Sanatçıların mevcut ihtiyaçlarına yanıt veren bu yeni hükümler, yeni kodlar olarak sanat tarihsel dizilimde kendilerine yer bulurken bir yandan da izleyici ve sanat yapıtı arasında süregiden mutabakatı bozarak, daha yüksek bilinç düzeyi talep ederek alımlamayı çetrefilli bir hâle getirmiştir. Dolayısıyla tarihsel süreçte giderek daha da hızla değişen biçimleri takip etmek hem izleyicinin daha fazla çaba sarf etmesini, hem de izleyici ile sanat yapıtı arasındaki ilişkinin sürekli yeniden tesis edilmesini gerektirmiştir.

Sanat işlerini betimlemek, anlamak, dahası eserlerin çözümlemesini yapabilmek için, asgari olarak belli bir disiplinin diline ve o dilin işleyiş kodlarına ihtiyaç duyulur. Sanatsal dil yetisinin kuralları gereğince işletilir, geleneksel düzen anlayışı ile uygulanırsa; sanat eseri ve izleyici arasında uzlaşma dayalı bir tablo ortaya çıkar. Bir çeşit iletişim biçimi olan bu veriler, söz konusu eserin arayüzünü biçimlendiren, geri planında işleyen, karanlıkta kalmış kodlar, başka deyişle kurallardır. Bu kurallardan biri olan fragmanlaştırma yani parçalılık stratejisi, günümüzdeki sanatçılar tarafından giderek daha fazla rağbet gören bir yöntem haline gelmiştir. Parçalılık stratejisini, çeşitli sanatçıların yaklaşım biçimleri üzerinden genelleştirmeler yoluyla tartışmak, günümüz sanatını anlamak açısından önemli görünmektedir.

Bir sanat sergisi ister karma ister kişisel olsun, ele aldığı bağlamın veçhelerine göre genellikle fragmental yapılardan meydana gelir. Sanat eserlerindeki parçacık haline gelme – fragmentasyon- olgusu ve parçaların kümeleştirilerek yerleştirilmesiyle biçimlenen anlam oluşturma konusu ise sanatçıların, küratörlerin yaptığı çok farklı önerilerle karşımıza çıkmaktadır. Yapısalcı yaklaşımla analogi yapılacak olursa; bir fragman, tıpkı cümle içerisindeki kelimelere, hecelere olan benzerliği gibi bölünmüş bir hücre yapısıdır. Bir araya getirilerek ya da montajlanarak gruplaşan, yan yana sergilendiğinde tertibi bütün olarak tek bir işi meydana getiren unsurdur.

Fragmanlardan yani çoğul yapılardan oluşan sanat yapıtlarının, mutlaka hiyerarşik bir bütünlük arz etmesi konusu tartışmaya açıktır. Sistematize edilmiş büyük anlatı perspektifinden kurtulmak da olasılık dahilinde değerlendirilmelidir. Modernist sanatçılarından Kurt Schwitters, *Merzbau* adlı eserini farklı mekânlarda 25 yıl devam ettirmesine karşın bitirememiştir. Bir eseri bitirmek, sanatçının o işe karşı mesafe almasını gerektirir. Bu aynı zamanda, son kertede eseri dondurmak anlamına gelmektedir. Adorno, sanat yapıtlarında kristalleşmiş olan hakikatin kendisini ancak parçalı bir şekilde kavrayabileceğimizi, ayrıca fragmental özellikte üretilmiş eserlerin, sistematik bütünlüğe dayalı işlerin ötesine geçebilecek ve birliğin kuvvetini aşan nitelikler kazanabileceklerini ifade etmiştir (Adorno, 1990: 50). Postmodern dönem sanatçılarından Gerhard Richter'in 50 seneden fazla süren *Atlas* projesi (Görsel 1) gibi biteviye devam ettirilmiş yapıtlarda, tamamlanmış bütünlüklü eser fikri askıya alınmıştır. Bu tür eserlerde, *yapım aşamasında olma* ya da bir çeşit *yolda olma* fikrinin önemsendiği çok açıktır. Çünkü daha en başından itibaren hiç sona ermeyecekmiş gibi, kristalize olmuş parçalılığa yönelen bir eylem barındırır. Richter'in *Atlas* projesi, çok sayıda parçanın bir araya getirilmesiyle, resmin iki boyutlu statik düzlemine daha dinamik bir özellik kazandırdığı ifade edilebilir. Elbette bu çabalar, tarihsel anlamda belli bir tümevarım karakteri de barındırmaktadır.

Ancak ideal olarak bilimsel bir etkinlik gibi, teknolojik, işlevsel ve bütünlüklü nesne oluşturmaya yönelik bir girişim de sayılamaz.

Görsel.1. Gerhard Richter'in “Atlas (1962-2013)” isimli arşiv sergisinden bir görünüm, 2013.

Erişim Tarihi: 20.05.2020 t.ly/Uzi4

Her sanatçının ortalama iş üretme süresi göz önünde bulundurulduğunda, yukarıda bahsedilen işlerin, belli bir zaman aralığı gözetme fikrine de temelden karşı çıktıkları ifade edilebilir. Sanatçılar bu eserleri belirsiz sürece yaymayı adeta baştan kararlaştırmış gibidir. Zamanı cömertçe kullanmaya dayanan uzun erimli sanat işlerini yapmaya cesaret eden bu sanatçıların, emek süreçleri göz önünde bulundurulduğunda paha biçilmesi zor yapıtlara imza atacaklarına dair bir garantileri de yoktur. Üstelik saçaklanmaların artmasıyla giderek genişleyen materyal hacminin, içinden çıkılması yani sonuçlandırılması ve korunması günden güne zorlaşan bir hâl almaktadır. Öyleyse, adeta biriktirilen bir koleksiyon gibi işleyen bu sürecin daha çok öznel bir dünya kurmak adına, sanatçının kendisini oluşturan ve ansiklopedik özellikler göstermeye başlayan parçalarla, kendi meselesini örgütlediği tespit edilebilir.

Fragman Fikrin Tarihselliğine İlişkin Değıniler

Herakleitos, Hipponaks, Anaksimandros gibi birçok Antik Çağ filozofu, felsefi fragmanlarla eserlerini yazmışlardır. Bu tür fragman metinlerin katmanlı yorumlamaya açık, felsefe ve şiir arasında ara bir yer inşa ettiği ifade edilebilir. Edebi bağlamda ise bir epizodu bütünün içerisine alıp almama konusunda başvurulabilecek ilkenin Antik Çağ'dan beri tartışıldığı bilinmektedir. Tragedyalarda bu ilke, söz konusu fragmanın öykünün seyrine ancak belirgin bir etki yapmasıyla saptanabilmektedir. Dolayısıyla öykünün kurgusundaki en vurucu nokta, olayın seyrinin bütünüyle tersine döndüğü kısımda bulunmaktadır (Aristoteles, 2003: 32). Önceki kısımlarda yapılan imalar yerini artık şaşırtmacalı bir kesinliğe, insanların asıl karakterlerinin gün yüzüne çıktığı eylemlere bırakmıştır. Eserde talih olarak gösterilen durumlar, esasında kimsenin başına gelmesini istemeyeceği bahtı kara bir yaşantının erken takvimine işaret edebilir. Başka söyleyişle, görünen gerçeklik ile hakikat arasındaki bu tezatlık, belli açıdan bakılan düz bir yüzeyin farklı açıdan bakılınca çokyüzlü bir nesne olduğunun anlaşılmasına benzetilebilir.

“Bir görsel imgeler uygarlığı olan Ortaçağ’da katedral taştan bir kitaptır (...) dinsel ve dindışı tarihin önemli olaylarını ve azizlerin yaşamını anlatmak ve açıklamak zorunda olan bir reklam panosu, bir televizyon ekranı, bir mistik çizgi romandır” (Eco, 1993: 30). Bu sebeple, erken dönem Hristiyan sanatında başlayan ve çoğunlukla içbükey yarım daire bir yay çizen kilise sunaklarına yerleştirmek için yapılan triptik resimlerde, yan yana getirilen paneller ile ne tür anlamlar inşa edildiğı incelenmeye değerdir. Triptik formatının popüler olduğı ve birçok başyapıtın ortaya çıkarıldığı 15 ve 16.yüzyıllarda, triptiğı karşılayacak özel bir terim henüz kullanılmamış, “küçük panelli iki kapının açılmasıyla oluşan resim” biçiminde tanımlanmıştır (Jacobs, 2012: 3). Mihrap panolarında resmedilen ikonografik ana olay merkezi panelde işlenirken, sağ ve sol kanatlardaki paneller genellikle merkeze doğru yönelmiş figürleri ve onu destekleyen kompozisyonları içermektedir. Hiyerarşik olarak triptik bir resmin merkezinden uzaklaşıldıkça figürlerin tedricen etkisiz hale geldiğı, yalnızca olaya şahit olma ve katılımcı özelliğı gösterdikleri ifade edilebilir. Onlarla beraber, izleyici de bir zamanlar gerçekleşmiş “o önemli ân”a tanıklık etmektedir. Tüm panellerin aynı zaman ve mekânda geçen bir olaya odaklandığı çalışmalar sıkça yapılmıştır. Buna karşılık, resmedilen sahnelerin her bir panelinde zamansal ve mekânsal farkların ortaya konulduğı, gündelik hayatın parçalılık (fragmante) özelliğinin ön plana çıkarıldığı çalışmalar da mevcuttur. Böylelikle örneğın, bir eylemi, bir olayı anlatan parçadan sonra o eylemin sonuçlarının diğeri panelde görülebildiğı triptikler meydana getirilmiştir. Hatta kepenklerin orta panel üzerine kapatılmasıyla ortaya çıkan diptik yüzey dahi, bazı örneklerde bahsi geçen zamansal sıralamaya dahil edilmiştir. Kutsal Kitap mesellerinin illüstrasyonları olarak tıpkı film karesi gibi biçimlendirilmiş ikonalar, öyküleyen ve didaktik erek güden tavrıyla Katolik Batı Roma kilisesinin geliştirdiğı uygulamalardır (Akyürek, 1997: 77).

Descartes’ın *Yöntem Üzerine Söylev* isimli eserinde belirlediğı ikinci ilkeye göre; incelenecek zorlukların üstesinden gelebilmek için onu yeteri kadar parçalarına ayıştırmak gerekir (Descartes, 1947: 24). Bu felsefi ilkenin sanattaki karşılığını, aynı tarihsel aralıkta sanatkarlar tarafından kullanılan gridli görme metodunda bulmak mümkündür.

Görsel.2. Albrecht Dürer, “Perspektif Aygıtı ile Nü Çizen Sanatçı”, Ağaç Baskı, 1538.

Erişim Tarihi: 12.05.2020 t.ly/T6v4

Dikdörtgen ahşap bir kasnağı eşit aralıklarla gerilen ip yardımıyla oluşturulan gridli görme metodunu İlk Çağ’dan itibaren matematikçilerin kullandığı bilinmektedir. Rönesans

döneminde ise, perspektif teorisi üzerine çalışan Leone Battista Alberti ve Albrecht Dürer'nin hem hızlı sonuç almak, hem de kusursuz bir çizim elde edebilmek için kullandıkları bu kareleme yöntemi, bakılan her şeyi eşit parçalarla bölümlemekteydi. Dolayısıyla sanata uyarlanarak geliştirilen bu perspektif aygıtı, resmedilen şeyi ölçekli biçimde küçülten pratik bir cihaz olarak kullanılmıştır. Bu cihaz derece derece yakından bakma eylemine karşılık gelen ve kristalize olmuş ayrıntılarda daha önce fark edilmeyen bulgular ortaya koyan nitelikte sonuçlar vermemiş olabilir, ancak parçalı görmeyi biçimlendirmesi bakımından önem taşımaktadır.

İnsanların dünyayı algılayışı en başından itibaren tikel şeylere yönelmiştir. Kişinin sahip olduğu bilgi birikimi, fragmental yamalarla birbirine ulanmış ve kümülatifleşmiştir. Dolayısıyla eğilimleri de ayrıştırma perspektifinin derinliğine göre değer kazanmaktadır. Elbette modernite ile birlikte git gide olağan addedilebilecek bu durum, varlık olarak yerleştiğimiz tarihsel aralıkla, zamansal kesitle de açıklanabilir. Fabrika işçilerinin emek süreçleri, sonuçta ortaya çıkan tümel nesne hakkında onları birer uzman meslek erbabı haline getirmez. Yaptıkları şey artık *meslek* olmaktan çıkmış, yalnızca bir *iş* haline gelmiştir (yabancılaşma). Devamlı olarak ara bir parça üzerinde çalışırlar ve işbölümü gereği uzmanlıkları ancak bütünlüğün belli bir kısmına yöneliktir. Ancak sanatçıların çoğaltma yöntemine başvurmaları endüstriyel üretimin bir benzerini yapmak değil, yaygınlaşacak eserleriyle hayatın gidişatına doğrudan etkide bulunma hedefini taşımaktadır.

Modern metropol hayatının dinamik akışı ile biçimlenen müdahaleci karakteri, her şeyin algısını parçalı hâle getirmekte ve bu durum kişinin öznelliğine, içsel hayatına da musallat olmaktadır (Frisby, 2012: 67). Nispeten modern iktidar biçimlerinin daha az hissedildiği taşradan metropole gelen bir kişinin şehrin ısıltılı, göz kamaştırıcı, fevkalade gürültülü gece hayatına tanık oluşu ve kalabalıklar arasında tanıdık bir yüz ararken sergilediği çalkantılı psikoloji pek çok sinema filminde karşımıza çıkmaktadır. Çünkü kendisini metropolde karşılayan hayatın ritmi taşrada alışıık olduğundan çok daha dinamik, işittiği ses aralığı da kakofoni biçimini almıştır.

Günümüzde dikkat dağıtan pek çok unsur içermesi bakımından, neredeyse internet mecrası ile özdeş sayılabilecek sosyal medya uygulamaları da sanal bir metropol gibi işlemektedir. İmaj dünyasına gömülen kişi, nesneler dünyasından kopmakta ve gerçek hayatla ilişki kuramayan vizyon otistiğine dönüşmektedir (Robbins, 2013: 70). İlişki kurulan medya kanallarından üst üste gelen gönderiler, kişinin sosyal medya hesabındaki zaman tüneline öyle hızlı bir akış halinde düşmeye başlar ki, birbirinden kopuk fragmanların zihinde bir bağlama oturtulması neredeyse imkânsız bir hâl alır ve zihin adeta dumura uğrar. Öyleyse sanat alanındaki üretimlerde kullanılan fragmanlaştırma tekniği; düşünsel çerçevede belli nitelikte bir içeriğe sahip olarak yoğunlaşma talep etmesi bakımından, kısaca bağlam oluşturmaları ile diğer formlardan ayrılmaktadır. Fragmanların yan yana, art arda gelişleri çok farklı kombinasyonlarda olabilir. Bu noktada yapılacak en etkili seçim, sanatçının kendi kararı, içerik üretiminde emeği geçenlerin fikirleri veya uzman bir kişiyle (kurgucu, küratör vb.) yapacağı işbirliği yoluyla sağlanabilir.

Metropol yaşantısının psikolojik koşulları, insanların üzerine tempolu biçimde gelen anlık izlenimlerin, iç ve dış uyarıcıların birbirleriyle nöbetleşerek yer değiştirmesi biçiminde gerçekleşmektedir (Simmel, 2015:318). Metropol hayatına maruz kalan insanlar, ilgili ya da ilgisiz çok sayıda parçalı izlenimi art arda absorbe ederek bir çeşit entellektüel faaliyet gerçekleştirirler. Öğrenilmiş bir edim olarak görme duyusu gelişmiş olan kimse, öncelikle peşin

hükümlerini bir kenara bırakan ve karşısına çıkan her uyarıcıya tepki vermeyen kişidir (Nietzsche, 2010: 55). Diğer taraftan Friedrich Nietzsche'nin odaklanmak için sakin bir köy hayatını tercih etmesi de hatırlanmaya değerdir. Öyleyse izlenimi seçmek nasıl önemliyse oluşacak çarpışmaları derinlemesine irdelemek de o denli önemlidir. Nietzsche bilindiğı gibi çok sayıda fragmandan oluşan eserler kaleme alarak, okuyucunun istediğı yerden başlayıp, istediğı yerden devam edebileceğı bir okuma metodu önermektedir.

Diğer taraftan, felsefecilerin, sanatçıların *yürüme* eylemine önem vermeleri; yürüme esnasında farklı görünümünün, çağrışımların zihinde hızla yan yana gelmesi ile yeni fikirlerin açığa çıkması biçiminde özetlenebilir. Hareket ederek, canlılık bilincini uyanık tutarak, bir yandan diğer yaşam formlarını da duyumsayarak, soyutlamacı zihin fonksiyonlarıyla duyuşsal verilerin birbirlerine geçişiyle daha incelikli fikirlere ulaşmanın hazzını yaşamak, yürüme eyleminin temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Bu sebeple, lineer anlatı kurgusuna dahil olacak her bir fragmanın, kendisinden hem öncekine, hem de sonrakine bağılı olduğı kabul edilecek olursa; ortaya çıkacak sonucun tek kaçış noktasına dayalı perspektife yerleşmekten farksız olduğı görülmektedir. Diğer bir deyişle, bütünlüklü işin içerisindeki fragmanlar, ancak başka bir fikre hizmet etmek için orada var olurlar. Oysa nitelikli bir fragman, yer aldığı çoğulluğun içerisinde kendi başına çok farklı bir varoluş sergileyebilir, yeni anlamlar ve ilişkiler inşa edebilir. Bu noktada bahsedilen fragmantal yaklaşımın bağımsız karakterini teslim etmek ve en azından hiyerarşi oluşturmaması bakımından tek bir anlatı perspektifine değil, ayrı ayrı perspektiflerle sergilenmesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Fragmanların çarpışması ile oluşacak düşünce kıvılcımları, ancak ayrıştırma suretiyle gösterme metoduna dayandırılabilir.

Ayrıştırırmalı gösterim formu, sanatçı Kutluğ Ataman'ın 40 ayrı kanaldan oluşan "Küba" isimli eserinde gözlemlenebilir (Görsel.3). Böylece her bir kişiye eşit söz hakkı tanıyan ve 40 kişilik kümeyi birlikte görmemizi sağlayan bir sergileme biçimi ortaya konulmuştur. Bunun yerine bütün fragman videolar arka arkaya montajlanarak tek kanaldan gösterilseydi, hangi parça ile başlanıp hangisiyle devam edileceğı gibi kurgu problemleri ortaya çıkaracaktı. Bu sorun aynı zamanda fragman hiyerarşisi yaratmaktadır. Öncelik sırasının ölçütü ne olacaktır? Nitekim her kanalın ayrı ayrı kişiye odaklandığı bu tür bir eserde, izleyicinin ilgisini çeken kanallara yönelerek kendi öznel montajını gerçekleştirebilme imkânı vardır. Toplam süresi 28 saati bulan "Küba" eserini, sergi esnasında bütünüyle deneyimlenmek mümkün değildir. Dolayısıyla sergiden parçalı olarak alınacak tesadüfi izlenimlerle İstanbul'da yer alan Küba Mahallesi hakkında genel bir fikre ulaşmanın önemi bu yaklaşımla daha da görünür olmaktadır.

Görsel.3. Kutluğ Ataman, “Küba”, Video- Enstalasyon, 40 farklı kanalın toplam süresi: 28 saat, 2004. Erişim Tarihi: 31.05.2020 t.ly/OXJq

1960’lı yılların ikinci yarısında vermiş olduğı bir konferansta Michel Foucault, içinde bulunulan dönemin daha çok mekân dönemi olduğunu ifade etmiş ve eklemiştir: “Eşzamanlının dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz, yakın ve uzak döneminde, yan yananın, kopuk kopuğun dönemindeyiz” (Foucault, 2016: 291). Fragmental sanat nesneleri üst üste yan yana yani kümülatif olarak sergilendiklerinde kapladıkları alan sebebiyle mekânsal hale gelmekte, dolayısıyla heykelleşme eğilimi kazanmaktadır. Fragmanlar eşit büyüklüklere sahip olsa bile, izleyicinin ilgisi kendisini yakın hissettiğı, kendisiyle ilişki kuran parçaya yönelecek ve daha çok onunla meşgul olacaktır.

Fragmental düzenlemelerin örgütlediğı anlam, içeriğinde çeşitlilik ve çoğulluğun var edildiğı yapılar haline gelmekte, seyirci de işin içerisine rahatlıkla dahil olabilmektedir. Diğer taraftan fragmental yaklaşımın dikkat dağıtıcı etkisi, bir dezavantaj olarak görülebilir ancak eserin kavramsal boyutunu izleyiciye duyumsatan unsuru da bu özellikte aramak gerekir. Kavramsal kodların farklı formlardaki tezahürlerini gözlemleyen alımlayıcı, zihinsel haritalandırma yoluyla yapıtta işlenen kavrama ulaşacaktır.

Farklı büyüklüklere sahip elemanlarla düzenlenmiş bir kompozisyonun bir fragmanına yakın plan odaklanmak, bütün içerisinde bağılı bulunduğu ilişkiyi askıda bırakabilir. Önemli olan o nesneyi bütünlük içerisindeki görünümü ve konumu ile birlikte değerlendirmektir (Arnheim, 2012: 70). Burada bahsi geçen vurgu, tümele (kavramsal çerçeveye) ait olan fikri kaçırmamak, sapmalardan ve yanlış yorumlamalardan kaçınmak için gereklidir. Ne var ki bu kavrayış yöntemi minimalist eserler üreten sanatçılar için geçerli olmayabilir. Örneğin Donald Judd, tam tersini arzuladığı halde, çalışmalarında yer alan “parçaların daima bütünden daha önemli olduğunu” ifade etmiştir (Battcock, 1995: 154). Judd’ın sanat işlerindeki yaklaşımında, örüntüye ait parçanın hem üretilmesi hem de sergilenmesi bakımından, eşitlikçi olduğu ifade edilebilir. Çünkü parçanın bütünlüğünü mümkün olduğunca muhafaza etmeye çalışmaktadır.

İngiliz yazar Lewis Carroll, 1871 yılında yayımlanan *Aynanın İçinden* (Through the Looking-Glass) isimli eserinde, yeni anlam kazandırdığı bir kelimeye yer verir: *portmanteau*. Örneğin *demirbaş*, *biçerdöver* gibi farklı sözcüklerin bir araya getirilmesiyle oluşan yeni

kelimeler, dilimizde *birleşik sözcük* olarak tanımlanmaktadır. Dilsel bir karışım/ harman anlamlarına gelen *portmanteau* ise birleşik sözcüklerden küçük bir farklılık taşır; sözcükler bütün olarak değil kısmen, hece/ses olarak kaynaştırılır (Carroll, 1917: 101). Örneğın “*British*” ile “*exit*” kelimelerinden üretilen *Brexit* veya “*mock*” ile “*documentary*” kelimelerinden üretilen *mockumentary* vb.

Bu işlem sinematik kurguda, kişiler ve durumlar hakkında bir intiba uyandırmak adına kullanılmaktadır. Dolayısıyla diyaloğın ihmal edilerek, bir tür görsel takibin ön plana çıkarıldığı yığınla film kesitinden söz edilebilir. Eylemlerin takibi, jestlerin vurgusu veya olacakları önceden haber veren simgesel anlatım planlarının önemi bu noktada ortaya çıkmaktadır. Çünkü -ima edercesine- dolaylama yoluyla hissettirme, duyumsatma işlemi belki de sinemanın resim sanatından öğrendiğı en önemli ve onu sanat yapan yönlerinden biridir.

Görsel.4’de yer alan üçlü dizilimler, Latin yazı dillerinin kullanıldığı kùltürlere uygun olarak -soldan sağa doğru- incelenebilir. Her iki dizilim de erkek bakışına odaklanmıştır. Üst kısımda yer alan dizilimin nihai toplamı yakın plandaki adamın, şefkatli, sevecen bir kişi olarak algılanmasını sağlamaktadır. Alt kısımdaki dizilimin toplamı ise, ahlaken problemlı bir kişi izlenimi vermektedir. Oysa adamın yüzünde oluşan ifadeler her iki dizilimde de aynıdır, yalnızca merkezdeki fotoğraf değıştirilmiştir. Bu dizilimlere bakan izleyici her kim olursa olsun erkek karakterin bakışına yerleştikten ötürü, adamın gözünden kadına bakmaktadır. Yanında çocuğı olan bir anneye yöneltilen bakış toplumsal itibarı iade eden bir bakışken, bıkiniysiyle yalnız bir halde güneşlenen kadına itibarını düşürücü bir bakış yöneltilmiştir. Bu iki dizilimin ürettiğı anlam üzerinde durulacak olursa; doğasının gereğini (annelik vasfını) yerine getiren bir kadın ile adeta macera arayışında olan iki farklı kadın tiplemesini ima ettiğı açık hale gelir. İmgelerin yan yana veya hareketli görüntülerde olduğı gibi peşi sıra konumlanmasının çok farklı etkiler ortaya çıkardığı anlaşılmaktadır. Böylelikle hem gösterilen karakterler hakkında izleyiciye bilgi aktarılır, hem de onun zihninde oluşması istenen belirli bir anlam yaratılmış olur.

Görsel.4. Alfred Hitchcock’a göre saf sinema olarak Kuleshov efekti. Fletcher Markle’ın Hitchcock ile yaptığı video programından durağan ayrıntılar, 1964. Erişim Tarihi: 08.04.2020 t.ly/RgKDW

Ne var ki, bu bahsi geçen anlamın tam olarak nasıl yaratıldığına daha yakından bakmak gerekir. Çünkü resim sanatında tablonun kendisinde içkin olan anlam, sinema sanatında birbiri

ardınca akan imajların *arasında* oluşmaktadır (Rodrigo, 2015:387). Genel anlamda bir film, parçalanmış hayat kesitleri olarak görünmekte ancak yine de hikâye olarak seyircide bir bütünlük duygusu uyandırmaktadır. İzleyici filmde kendisine sunulan detaylar ile yetinerek ve zihninde parçaları birleştirerek filmin sonunda döngüyü tamamlayacak, tabloyu kapatacaktır.

Diğer taraftan izleyici kitlesi bakımından resim sanatı sınırlı bir topluluğa hitap ediyorken, çoğaltılabilen sanat yapıtı olarak filmler, tüm dünyada kolektif olarak deneyimlenebilmektedir (Benjamin, 2013:79). Demek oluyor ki, sanatçıların gerek birim çoğaltma usulüyle gerekse de dijital araçlarla ürettikleri edisyona dayalı işleri, ulaştıkları izleyici kitlesi bakımından resim sanatını geride bırakmıştır. Fotoğrafın icadı ile resim sanatında derinleşen kriz bu açıdan da değerlendirilmelidir. Sanatçının tutarlılığı konusu dışarıda bırakılacak olursa; bu sebepten dolayı birçok ressamın eşzamanlı gösterim için, hızlı bir şekilde ve birbirine benzer çok sayıda üretime imkân tanıyan formatta eserler imal eden bir stratejiye sürüklendiği ifade edilebilir.

Birim çoğaltma usulü ile üretilen mekânsal yönelimli işlerde ise yer alan bütün parçalar, ilk bakışta birbirinden ayırt edilemeyen tekrarlı klişe üretimleri kapsamaktadır. Bu parçalarda farkları neredeyse silinen durağan bir yineleme işlemi söz konusudur. Öyleyse sanatçı, parçalardan oluşan bir eserini sergileme sırasında, bu birimlerin toplam miktarını veya kapladığı hacmi nasıl belirlemektedir? Birimler bir araya gelerek adeta sanatçının fikrini ve işgal ettiği mekânı savunan askeri öncü birlik görünümü sergilerler. Eserin ekonomik giderlerini karşılama düzeyi nüans dışı kabul edilip ihmal edilecek olursa, eserde kullanılan birimlerin niceliksel artışının, alımlayıcı üzerinde bırakılacak etkiyi arttırmak için kullanılan bir strateji haline geldiği belirlenebilir. Eserin sergilendiği mekâna yayılarak, mekâna egemen olması ile izleyicide uyandırılacak etki derecesi arasında devam eden bir korelasyon olduğu varsayılmaktadır. Dolayısıyla bahsi geçen yapıtlar, mekân tarafından absorbe edilmeyen bir karakter kazanırken, aynı zamanda mekânsal örgütlenme sayesinde izleyiciyi kuşatarak etkisi altına alacağı tespit edilmektedir.

SONUÇ

Tekil karakterli sanat yapıtı, bakış açısını düzleştirmekte ve ele aldığı konuyu mükemmelleştirmeye yönelmektedir. Oysa fragmental yöntemdeki *kesintiye uğratma* hâli, ele aldığı konuyu farklı veçheleriyle tartışmakta, vurguları çeşitlendirerek demokratik bir karakter kazanmakta ve izleyicisinden daha zihinsel bir çaba göstermesini talep etmektedir. Ancak izleyicinin dikkatini dağıtarak yoğunlaşmayı zayıflatması, en büyük dezavantajlardan biri olarak görünmektedir. Dolayısıyla Brecht'in oyunlarında ortaya koyduğu kesik kesik yoğunlaşma fikri, bir çözüm önerisi olarak hatırlanabilir. Bu farklı yönelimleri takip etmek, sanatçıyı bambaşka gerçeklik anlayışlarına götürmektedir. Sanat yapıtının henüz daha üretim sürecinde başlayan gösterme ve gizleme teknikleri, matematiksel, geometrik ve ideolojik kodları oluşturma yöntemleri hem tekil hem de çoğul yapıtlarda karşımıza çıkmaktadır. Ancak ayrıştırırmalı yöntemin indirgeyici, saflaştırıcı bir tavır göstermesi, bölümlenmeli yöntemdeki avantajların altını oymaktadır. Sanat yapıtlarında kullanılan fragmentasyon yöntemi, sistematize edilemeyen oluşları göstermesi itibarıyla, organik, yan yana durabilen, çoğulcu, heterojen ve yaşamsaldır.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. & Goldmann, L. (1990). Betimleme, Anlama ve Açıklama, İskender Savaşır (Çev.), *Defter Dergisi*, Bahar (Sayı: 14), 38-52.
- Akyürek, E. (Ed.). *Sanatın Ortaçağı*, Kabalcı Yayınevi, 1997.
- Aristoteles (2003). *Poetika*, Samih Rifat (Çev.), K Kitaplığı Yayınları.
- Arnheim, R. (2012). *Görsel Düşünme*, Rahmi Ögdül (Çev.), Metis Yayınları.
- Battcock, G. (1995). *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Osman Akınhay (Çev.), Agora Kitaplığı.
- Carroll, L. (1917). *Through the Looking-Glass*, Rand McNally&Company.
- Descartes (1947). *Metot Üzerine Konuşma*, Mehmet Karasan (Çev.), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Eco, U. (1993). *Günlük Yaşamdı Sanata*, Kemal Atakay (Çev.), Adam Yayınları.
- Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar*, Işık Ergüden & Osman Akınhay (Çev.), Ayrıntı Yayınları.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları*, Akın Terzi (Çev.), Metis Yayınları.
- Jacobs, L. F. (2012). *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Penn State University Press.
- Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı*, Mustafa Tüzel (Çev.), Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Robins, K. (2013). *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası*, Nurçay Türkoğlu (Çev.), Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür*, Tuncay Birkan (Çev.), Metis Yayınları.
- Şan, E. (Ed.) (2015). *Merleau-Ponty: Rodrigo, P. (2013). Hareketin Ontolojisi, Merleau Ponty'de Resim ve Sinema*, Eylem Hacımuratoğlu (Çev.), Say Yayınları.
- Görsel.1. Gerhard Richter'in Atlas (1962-2013) isimli arşiv sergisinden bir görünüm, 2013. Erişim: 20.05.2020 <http://moussemagazine.it/gerhardrichter-lenbachhaus/>
- Görsel.2. Albrecht Dürer, Perspektif Aygıtı ile Nü Çizen Sanatçı, Ağaç Baskı, 1538. Erişim: 12.05.2020 <https://www.myartprints.co.uk/a/albrecht-duerer/zeichnerderliegennacktenfrau.html>
- Görsel.3. Kutluğ Ataman, Küba, Video- Enstalasyon, 40 farklı kanalın toplam süresi: 28 saat, 2004. Erişim Tarihi: 31.05.2020 <https://extracitykunsthal.be/en/exhibitions/kutlug-ataman-kuba-2>
- Görsel.4. Alfred Hitchcock'a göre saf sinema olarak Kuleshov efekti. Fletcher Markle'ın Hitchcock ile yaptığı programdan durağan ayrıntılar, 1964. Erişim Tarihi: 08.04.2020 <https://www.youtube.com/watch?v=hCAE0t6KwJY>