

Bağımsız ve çok sesli güncel sanat platformu

Argonotlar ALMANIAK

2022



Kurucu Yayın Yönetmeni
Kültiğın Kağan Akbulut

Editör
Seçil Epik

Yardımcı Editörler
Özlem Altunok
Esra Ece Kuleci

Son Okuma
Doğa Kacar

İdari ve Görsel Direktör
Ozan Ünükoç

Stajyer
Esra Şenoğlu

Tasarım
Volkan Şenozan

İletişim
info@argonotlar.com

Kapak Görseli
Cansu Yıldırım, Shelter, 2018

Baskı
A4 Ofset Matbaacılık San. Ve Tic A.Ş.
Yeşilce Mah. Donanma Sokak, No:16,
Kağıthane- İstanbul
Sertifika numarası 44739

Argonotlar Almanak
Çevrimiçi bağımsız ve çok sesli güncel sanat yayını argonotlar.com'da yıl boyunca yayınlanmış eleştiri, söyleşi, gündem ve tartışma bölümleri ile özel dosya içeriklerinden geniş bir seçki Argonotlar Almanak 2022'de bir araya geliyor.

Yılın güncel sanat tartışmalarının kaydını nitelikli ve özgün içerikleriyle tutacak olan Argonotlar Almanak 2023'te yer almak ve olası işbirlikleri için info@argonotlar.com adresinden bizimle iletişime geçebilirsiniz.

Argonotlar Ajanda Abonelik
Argonotlar Ajanda sanat kurumları ve galerilerin yıl boyu gerçekleştirdikleri sergileri sanatseverlerle buluşturabilecekleri bir rehber. Sergi duyurularınızla çevrimiçi Ajanda'ya abone olmak ve Argonotlar Almanak 2023 sergi listesinde yer almak için info@argonotlar.com adresinden bizimle iletişime geçebilirsiniz.

Argonotlar Bülten
Güncel sergi ve sanat tartışmalarını bir araya getirdiğimiz haftalık bültenimize ücretsiz olarak abone olabilirsiniz.



EUROPEAN
ENDOWMENT  DEMOCRACY

Argonotlar'ın Ocak 2021 - Haziran 2023 tarihleri arasındaki çalışmaları ve Argonotlar Almanak 2022, European Endowment for Democracy (EED) katkısıyla hazırlanmıştır. Yayının içeriği EED'nin resmi görüşünü yansıtmaz. Yayında yer alan bilgi ve görüşlerin sorumluluğu yalnızca Argonotlar'a aittir.

Argonotlar'ın yolu!

Periyodik bir yayın neden kurulur? Okur olarak periyodik bir yayına neden ihtiyacımız vardır? Neyi okumak, neyi takip etmek isteriz? Ve günümüzde çevrimiçi bir yayın nasıl inşa edilir?

Yıllar önce güncel sanata merak saran biri olarak periyodik yayınları takip etme heyecanımla neler var diye bakmaya başladım. Her ne kadar basılı yayıncılık alanının verimlerini görsek de çevrimiçi mecrada güncel sanata, sanatçılara dair bir şeyler bulabilmek hiç de kolay değildi. Bu konuda neden hiçbir şey yapılmıyor diye düşünürken zaman aktı. Ana akım yayıncılık eridi, basılı yayınların bir kısmı kapandı, çevrimiçi bağımsız yayıncılık yükseldi ancak istisnalar dışında kopyala-yapıştır içerikçilikle sürdürülebilirlik sorunları arasında sıkıştı kaldı.

Böyle bir ortamda, elimde herhangi bir gelir kaynağı olmadan çeşitli adımlar atmaya çalıştım. *Gazete Duvar*, *Sanat Dünyamız* gibi birçok yayına katkı koydum. Kendi yayıma adım atmak için 2017 yılında Güncel Sanat Bülteni ismiyle haftalık bir e-bültene başladım. Sonra ILGA-Europe, Gazeteciler Cemiyeti'nin Media4Democracy projesi, SAHA Derneği konuk yazarlığı ve NewsLabTurkey Kuluçka Programı gibi ufak destekler sayesinde 2020 yılı Şubat ayında argonotlar.com websitesine kavuştuk. 2021 yılı Ocak ayından beri yolculuğumuza European Endowment for Democracy fonunun desteğiyle küçük, tam zamanlı profesyonel ekibimiz ve bağımsız yazarlarımızla devam ediyoruz.

Argonotlar üç yılı geride bıraktı. Bu süreçte yüzlerce telifli eleştiri yazısı ve söyleşi komisyon ettik, onlarca Kütüphane içeriği yayınladık, Türkiye Çağdaş Sanat Tarihine Çoğul Bakış yazı dizisine başladık, queer/feminist sanata dair onlarca özel içerik hazırladık. Binlerce sosyal medya ve e-bülten içeriği paylaştık. Türkiye sanat dünyasında dikkat çeken bir yer edindik. Amacımız bağımsız eleştirinin, sanat gazeteciliğinin yeniden ayağa kalkması için katkı sunmaktır.

Elinizde tuttuğunuz ya da çevrimiçi ortamda gördüğünüz Argonotlar Almanak 2022 ile yeni bir aşama katettiğimizi düşünüyorum. Sivil toplum, medya ve sanat dünyasının ortak katkılarıyla Türkiye'de yeni ve bağımsız bir sanat yayını doğdu. Bu yayını devam ettirmek hepimizin elinde! Amacımız önümüzdeki yıllarda da her yılın ocak ayında bir önceki yılın almanasını yayınlamak.

Argonotlar Almanak 2022, yıl içinde yayınladığımız güncel sergi ve güncel tartışma içeriklerinin bir özeti niteliğinde. Argonotlar'da yayınladığımız her içeriği bu almanağa alamadık, bazı içeriklerin bir bölümünü, bazılarınınsa sadece başlık ve spotlarını alabildik. Bizim için önemli olan tarihe not düşmektir. Ancak bu Almanak Türkiye'deki ve dünyadaki bütün sanat olaylarını, sergilerini, tartışmalarını tabii ki kapsamıyor. Bu bir Argonotlar ekibi seçkisi. Her zaman yaptığımız gibi genç sanatçıların, queer/feminist sanatın, politik sanatın, sanatsal ifade özgürlüğünün Argonotlar Almanak'ta kendine yer bulmasına özen gösterdik.

Gündeme dair ele alamadığımız birçok haber, sergi ve tartışma olduğunun elbette farkındayız. Bunun bizim olduğu kadar sanat ve yayın dünyasının da eksikliği olduğunu düşünüyoruz. Sanat yayıncılığının yaygınlaşması ve hak ettiği talebi görmesi için bu yolu hep beraber inşa etmek durumundayız. Argonotlar bu koşullarda ekibinin, yazarlarının ve destekçilerinin çabalarıyla ayakta kalan bir yayın. Daha etkili ve kapsamlı bir yayın olabilmemiz için ihtiyaç duyduğumuz desteğin, bu alanda başka yayınların hayata geçebilmesi için de önemli olduğuna inanıyoruz.

O zaman Argonotlar'ın yolu nereye varıyor, neden hâlâ periyodik bir güncel sanat yayınına ihtiyacımız var ve nasıl devam edeceğiz, diye tekrar soralım. Viktorya devrinin sanat eleştirmeni John Ruskin "İnsanlığın bu dünyada yaptığı en muhteşem şeylerden biri de, bir şeyi görüp onu yalnız bir şekilde anlatabilme"demişti. Biz bunu yapabildikçe Argonotlar'ın yolu açık demektir.

Kültigin Kağan Akbulut

ELEŞTİRİLER >>>

17	YENİ BİR ROTA <i>Ulya Soley</i>
20	KEŞFETMENİN VE YOK ETMENİN YOLLARI <i>Özlem Altunok</i>
25	HEMEN ŞİMDİ ARŞİVE! <i>Erman Ata Uncu</i>
29	YARAYA PARMAK SOKMAK <i>Fatih Özgüven</i>
33	TARİHİN MELEĞİNİN SÜRÜKLENDİĞİ YERLER <i>Hüseyin Gökçe</i>
37	ORADA OLMAYAN ŞERİFE YA DA "BAŞKANIN" İCADI <i>Fatih Özgüven</i>
42	BİLİNÇLİ MANZARALAR <i>Furkan Öztekin</i>
46	KENDİNE AİT BİR UYDU* <i>Alper Turan</i>
50	TISSUE LAB YENİ KEŞİFLER İÇİN HAYY AÇIK ALAN'DA <i>Alev Çağlı</i>
53	GÜNDELİK MANZARALARA YAKINDAN BAKMAK <i>Ulya Soley</i>
56	ILGIN SEYMEN'İN İŞSİZ NESNELERİ <i>Evren Savcı</i>
60	ZAMANIN KENDİ SESİNİ DUYURMA DENEMESİ <i>Uğur Ugan</i>
63	KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI VE SINIRLARI ÜZERİNE <i>Mehmet Mahsum Oral</i>
66	NORMALİN KARŞISINDA BİR BOĞAZIÇILI TAVRI <i>Uğur Ugan</i>
71	HAVA DURUMU DEĞİL, İKLİM DEĞİŞİYOR! <i>Halil Yıldırım</i>
78	MAHMURLUK <i>Fatih Özgüven</i>

ONARICI BİR PRATİK OLARAK MÂZİK <i>Eran Sabaner</i>	82
GÜNDELİK HAYATIN KOREOGRAFİSİ <i>Seda Niğbolu</i>	86
KUMAŞTAN DOĞANLAR <i>Erman Ata Uncu</i>	89
İNSAN MERKEZCİ BİR DÜNYADA TAŞ OLABİLİR MİYİZ? <i>Gülün Dede Tekin</i>	92
EVRENSEL SEMBOLLERDEN KİŞİSEL ANLATILARA <i>Seda Niğbolu</i>	95
KAÇAK HURİLER, HUZURSUZ YOLCULAR <i>Fisun Yalçınkaya</i>	99
ŞEYLERİN MEVCUDİYETİ ÜZERİNE <i>Esra Melike Çuluk</i>	103
BURSA'DA ZAMAN <i>Abdullah Ezik</i>	107
KARANLIĞIN HAZZI <i>Esra Ece Kuleci</i>	112
BÜYÜLÜ BİR GERÇEKLIKTE ÖZGÜRLEŞENLER <i>Nergis Abıyeva</i>	116
SANATLA HAYATIN SINIRI ORTADAN KALKARKEN <i>İlker Hepkaner</i>	121
ARAS SEDDİGH'İN KOLONİSİ VE BOŞLUĞUN BEREKETİ ÜZERİNE <i>Firdevs Ev</i>	126
DUVARLARIN "RESİMLİ" TARİHİ <i>Özlem Altunok</i>	130

SÖYLEŞİLER >>>

"GÜNDELİK OLANIN HAMLİĞİ, PARILTISI VE DİNAMİKLİĞİ" <i>Abdullah Ezik</i>	134
DAMLA SARİ VE İLAYDA ABDİK İLE SON ON YILIN ÇIKMIŞ SORULARI ÜZERİNE <i>Uras Kazal</i>	136
YABANCI BİR GÖZ ÜZERİNE <i>Ulya Soley</i>	140
KOLEKTİF YAS TUTMANIN ACİLİYETİ <i>Abdullah Ezik</i>	146

148	“MADEMKİ HATIRLIYORUZ, ÖYLEYSE TANIKLIK ETMELİYİZ” <i>Nergis Abıyeva</i>
150	KAPSAMLI BİR KOLEKSİYON SERGİSİ: HAYAL FANUSU <i>Melike Bayık</i>
155	YEKHAN PINARLIGİL İLE ŞAHİN KAYGUN VE “OBLIQUE” ÜZERİNE <i>Abdullah Ezik</i>
160	ZAMANIN DONDUĞU BİR SERGİ: MÜDAHALELER <i>Özlem Altınok</i>
164	BELKIS HANIM İLE ONUR EFENDİ SERGİSİ ÜZERİNE <i>İz Öztat</i>
170	GİRİLMİYEN KAPILARIN ARDINDA NE VAR? <i>Uğur Ugan</i>
173	DUVAR YIKMAK, DUVAR KURMAK <i>Özlem Altınok</i>
180	ZAMANA MARUZ BIRAKILMIŞ BİR SERGİ VE BİR SÖYLEŞİ <i>Özlem Altınok</i>
185	ALİ MİHARBİ’NİN SERBESTLİK DERECELERİ <i>Uras Kızıl</i>
188	TANIDIK, EROTİK ANCAK ŞOK EDİCİ <i>Kültigin Kağan Akbulut</i>
190	“UMUTLAR, MUTLULUKLAR VE HAYAL KIRIKLIKLARI ARASINDA BİR DÖNGÜ” <i>Özlem Altınok</i>
195	YENİ DÜNYA TAHAYYÜLLERİ <i>Melike Bayık</i>
197	SİRİUS ALÇALIYOR: DUYGUSAL BORÇLANMA, GÖÇ, KİMLİK VE EMEK <i>Derya Bayraktaroğlu</i>
203	BURSA’NIN YENİ GÜNCEL SANAT MEKÂNI: İMALATHANE <i>Kültigin Kağan Akbulut, Ozan Ünlükoç</i>

GÜNDEM VE TARTIŞMA >>>

213	BİR FUAR-PANAYIR DENEYİMİ: ARTANKARA <i>Gözde Mulla</i>
216	ANADOLU YAKASI’NIN YENİ SANAT MEKÂNLARI <i>Uğur Ugan</i>
224	QUEER SANATÇILARA İLHAM VEREN İSİMLER <i>Argonotlar</i>

KÜLTÜR VE SANAT ALANINDA ERKEK "OLMAMAK" <i>Esra A. Aysun</i>	225
ISTANBUL IS BURNING <i>Aykan Safoğlu</i>	230
MÜZENİN YENİ TANIMI BELLİ OLDU <i>Argonaotlar</i>	237
KÜLTÜR VE SANAT ALANINDA MÜDİRE HANIM OLMAK <i>Esra A. Aysun</i>	239
TÜRKİYE'DE DRAG PERFORMANS SANATI VE SORUNLARI <i>Mertcan Karakuş</i>	243
2022'DE DÜNYA SANAT PİYASASI <i>Tuğçe Kaprol</i>	246
2022'DE İKLİM PROTESTOLARI VE SANAT DÜNYASI <i>Osman Erden</i>	250
ANA MENDIETA, CARL ANDRE VE YOK OLAN SANAT TARİHİ KANONU <i>Eran Sabaner</i>	253
ANADOLU KÜLTÜR 20 YAŞINDA! <i>Argonotlar</i>	256
YILIN ÖNE ÇIKAN SANAT KİTAPLARI <i>Argonotlar</i>	258
BASE 2022'DE ÖNE ÇIKAN 11 SANATÇI <i>Argonotlar</i>	261
MAMUT 2022'NİN ÖNE ÇIKAN SANATÇILARI <i>Argonotlar</i>	262

BIENALLER >>>

ENDİŞELENMEYİ BIRAKIP MARDİN BİENALİ'Nİ NASIL SEVDİK? <i>Kültiğın Kağan Akbulut, Seçil Epik</i>	265
QUEER, FEMİNİST VE AKIŞKAN: 59. VENEDİK BİENALİ <i>Nergis Abıyeva</i>	271
HAYALİ BİR UYGARLIK BULALIM, DÜNYADAN UZAK <i>Uğur Ugan</i>	275
CRIP MAGAZINE <i>Çınar Eslek</i>	279
BİRLİKTELİĞİN İMKÂNLARI VE YIKICILIĞI ÜZERİNE <i>Özlem Altınok</i>	284

289	ATATÜRK'ÜN KATAFALKI ÜZERİNE <i>Abdullah Ezik</i>
292	HEM ZEMİN/HEM ZAMAN <i>Seçil Epik</i>
299	YENİKAPI'NIN MÜZELERİ <i>Abdullah Ezik</i>
304	KONDA İLE HARMAN ÜZERİNE <i>Uğur Ugan</i>
310	NE SEZON AMA: KARŞILAŞTIRMALI BİR DOCUMENTA 15 DEĞERLENDİRMESİ <i>Duygu Demir</i>

ARGONOTLAR AJANDA >>>

316	AJANDA ÜYELERİ
426	ARGONOTLAR SEÇKİSİ

PROJELER >>>

328	TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT TARİHİNE ÇOĞUL BAKIŞ
330	PROTODISPATCH
331	MEDYA İŞBİRLİKLERİ
332	TELİF KUMBARASI DESTEKÇİLERİ
333	DESTEKÇİLER



ARKAS SANAT
BORNOVA MATTHEYS KÖŞKÜ

ARKAS SANAT BORNOVA ARKAS HALI KOLEKSİYONU

Mattheys Köşkü'nün birinci katında yer alan Arkas Sanat Bornova, Arkas Halı Koleksiyonu'ndan özel bir seçkiye ev sahipliği yapıyor. Arkas Sanat Bornova Mattheys Köşkü'nde yıllar içinde özenle bir araya getirilen Arkas Halı Koleksiyonu'ndan derlenen, 16. ve 19. yüzyıllar arasında Batı ve Orta Anadolu'da, Uşak, Çanakkale, Bergama, Konya, Karapınar, Akhisar, Gördes, Kula, Milas yörelerinde üretilmiş Klasik Dönem Anadolu Halıları sergileniyor.

Arkas Sanat Bornova sizleri kültür mirasımızın en önemli unsurlarından biri olan, Anadolu'lu anonim ustaların elinden çıkan el dokuması halıları ve bu sanatın nadide örneklerini keşfetmeye davet ediyor.



Arkas Sanat
Bornova
Mattheys Köşkü
için QR kodu
okutabilirsiniz.

Gençlik Cad. No: 15 Bornova İzmir
arkassanatbornova.com

Instagram: [arkassanatbornova](https://www.instagram.com/arkassanatbornova)
Facebook: [arkassanatbornova](https://www.facebook.com/arkassanatbornova)
Twitter: [arkasartbornova](https://www.twitter.com/arkasartbornova)



YILIN ÖNE ÇIKAN KÜLTÜR VE SANAT OLAYLARI

OCAK

- Contemporary İstanbul ve Art International fuarlarının sanat yönetmenliğini yapan, 10 yıl boyunca Protocinema'nın danışma kurulu üyesi olan küratör ve sanat tarihçi Stephane Ackermann 18 Ocak'ta hayatını kaybetti.
- Eskişehir Odunpazarı Modern Müze, Amerikan Görsel Sanatlar Dergisi *ArtNews* tarafından hazırlanan "Son 25 yılın en iyi 100 müze binası" listesinde 21. sırada yer aldı.



Odunpazarı Modern Müze (Eskişehir, Türkiye)

- Ekspresyonizm akımının ünlü ressamlarından Francis Bacon'ın kamuoyuyla ilk defa buluşan son resminin de yer aldığı "Francis Bacon: Man and Beast" sergisi 29 Ocak - 17 Nisan 2022 tarihleri arasında Londra Royal Academy of Arts'ta ziyaretçileriyle buluştu.

ŞUBAT

- Paul Gauguin, Odilon Redon, August Strindberg, Edvard Munch, Auguste Rodin, Salvador Dali, Pablo Picasso ve Louise Bourgeois gibi önde gelen sanatçıların eserlerini bir araya getiren "The Savage Eye" sergisi 12 Şubat - 8 Mayıs 2022 tarihleri arasında Munch Müzesi'nde sanatseverlerle buluştu.

- 24 Şubat 2022'de Rusya'nın Ukrayna'yı işgalinin ardından yaşamını yitirenlerin sayısı 49.295'e ulaşırken 15 bin kişinin de kayıp olduğu kayıtlara geçti. 140 bini aşkın binanın yıkıldığı savaşta mal kaybının yaklaşık 411 milyar dolar olduğu belirlendi. UNESCO Genel Direktörü Audrey Azoulay, Ukrayna'yı ziyaret ederek ülkenin harap olan kültür sektörünün yeniden inşası hususunda Ukrayna Devlet Başkanı Volodymyr Zelensky'le görüştü. Azoulay Kiev, Chernihiv ve Odessa'yı ziyaret ederek mevcut durumu düzeltmek için Ukrayna'daki kültür sektörüne önümüzdeki 10 yıl boyunca 6.9 milyar dolar yatırım yapılması gerektiğini belirtti.

MART

- 16 - 19 Mart 2022 tarihleri arasında gerçekleşen Art Dubai sanat fuarı, bilet gelirinin yüzde 25'ini Rusya-Ukrayna Savaşı mağdurlarına bağışladığını duyurdu.
- Ukrayna'nın Mariupol kentinde bulunan ve realist ressam Arkhip Kuindzhi'ye ithaf edilmiş olan Kuindzhi Sanat Müzesi, 20 Mart'ta Rus ordusunun gerçekleştirdiği hava saldırısı sonucu yıkıldı.



Kuindzhi Sanat Müzesi (Mariupol, Ukrayna)

NİSAN

- Birleşik Krallık Ulusal Galerisi'nde yer alan Edgar Degas'ın *Rus Dansçılar* adlı eseri *Ukraynalı Dansçılar* ismiyle sergilenmeye başladı.

- Dünyaca ünlü müzik grubu Pink Floyd Ukrayna'ya destek amacıyla 28 yıl sonra bir araya gelerek *Hey Hey, Rise Up!* şarkısını kaydetti.

- Resmin yanı sıra fotoğraf, performans, yerleştirme, kolaj gibi farklı alanlarda üretim yapan ressam ve akademisyen Balkan Naci İslimiyeli 14 Nisan tarihinde 75 yaşında, Burgazada'da yaşamını yitirdi.

• Arnavut ve Makedon kökenli ressam Ömer Kaleşi 1965 yılından beri yaşamını sürdürdüğü Fransa'nın Paris kentinde 17 Nisan'da, 90 yaşında hayatını kaybetti.

• 59. Venedik Bienali'nin prestijli ödülü Altın Aslan ilk kez iki siyah kadın sanatçıya verildi. ABD'yi temsil eden heykeltıraş Simone Leigh ile Britanya adına katılan sanatçı Sonia Boyce, Altın Aslan Ödülü'nün sahibi oldu. Bienal'in Türkiye Pavyonu'nda ise "Evvel zaman içinde..." başlıklı sergisiyle Füsun Onur yer aldı.



Simone Leigh



Sonia Boyce

• Gezi Davası'nda Osman Kavala hakkında; daha önce beraat ve Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'nce kesin olarak ihlal kararı verilmiş olmasına rağmen TCK'nin 312. maddesi uyarınca "Türkiye hükümetini ortadan kaldırmaya" veya "Görevini yapmasını engellemeye teşebbüs etme" suçundan ağırlaştırılmış müebbet hapis cezasına çarptırılmasına ve bu suçtan tutuklanmasına oy çokluğuyla karar verildi. Kavala'nın son iki yıldır cezaevinde tutuklu bulunmasına sebebiyet veren tek suç olan "casusluk" suçlamasından ise beraatine ve tahliyesine karar verildi.

Mahkeme tarafından Ayşe Mücella Yapıcı, Çiğdem Mater Utku, Ali Hakan Altınay, Mine Özerden, Şerafettin Can Atalay, Tayfun Kahraman ve Yiğit Ali Ekmekçi hakkında oy çokluğuyla mahkûmiyet ve tutuklama kararı verildi.

MAYIS

• Andy Warhol'un *Shot Sage Blue Marilyn* (1964) adlı eseri, Christie's New York'ta yapılan açık artırmada 195 milyon dolara alıcı bularak 20. yüzyılın en pahalı sanat eseri oldu.



• Cartoon İstanbul Karikatür ve Mizah Festivali kapsamında karikatürist Ersin Karabulut'un Müze Gazhane'nin duvarlarını kaplayan *Monsterland* başlıklı çizimi, "müstehcenlik" eleştirilerinin ardından festival organizatörleri tarafından kaldırıldı.

• Dünyanın en büyük LGBTQ+ NFT koleksiyonu ve özel sosyal kulübü olan Pride Icons, ilk koleksiyonunu çıkardı. Pride Icons ayrıca koleksiyondan elde ettiği gelirden GLAAD, The Trevor Project ve HMI gibi kuruluşlara 1 milyon dolar bağışlayacağını duyurdu.

• Çağdaş sanat simsarı Inigo Philbrick müşterilerini 86 milyon doları aşan bir miktarda dolandırdığı gerekçesiyle ABD Bölge Mahkemesi tarafından yedi yıl hapis cezasına çarptırıldı.

• NFT sanatçısı Beeple'ın Twitter hesabı hacklenerek 438 bin dolar kripto para ve NFT çalındı. Yaşanan hırsızlık ve NFT olarak satılan görsellerin herhangi bir ödeme yapılmaksızın indirilebiliyor olması, NFT'nin bir yatırım aracı olarak değer kaybetmesine sebep oldu. 2022 Ocak ayında 5 milyar dolar civarındaki NFT satışları 2022 Haziran ayında 1 milyar dolar seviyesine kadar geriledi.

HAZİRAN

• Tabloları ve hikâye kitaplarından uyarladığı baskı işleriyle tanınan Portekizli görsel sanatçı Paula Rego, 8 Haziran'da hayatını kaybetti. Çalışmalarında genellikle memleketi Portekiz'den esintiler bulunan ve eserlerindeki feminist yaklaşımıyla öne çıkan sanatçı 87 yaşındaydı.



Paula Rego *Vivian Girls (Vivian Kızları)* eserini yaparken, 1984

• Beyoğlu ve Kadıköy Kaymakamlıkları İstanbul LGBTİ+ Onur Haftası etkinliklerini yasakladı. Yasak kapsamında edebiyat ve sanat etkinliklerinin bir kısmı İstanbul Onur Haftası Instagram hesabı üzerinden çevrimiçi olarak gerçekleştirildi.

• Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen Documenta 15'te Endonezyalı Taring Padi grubuna ait *People's Justice (İnsanların Adaleti)* adlı eser antisemitik öğeler barındırıldığına dair eleştirilerin ardından kaldırıldı.

• Büyük gözlü kız figürleriyle tanınan ve Tim Burton'ın *Big Eyes* filmine de ilham olan ressam Margaret Keane 94 yaşında hayatını kaybetti.

TEMMUZ

• 68 Kuşağı'nın öncü sanatçılarından, 1946 doğumlu ressam İbrahim Örs, 45 senedir çalışmalarını yürüttüğü ve üç yıldır böbrek yetmezliği tedavisi gördüğü Kopenhag'da, 6 Temmuz'da yaşamını yitirdi.

• Güncel sanatta kamusal alana odaklanan çalışmalarıyla bilinen, Cappadox Festivali, İstanbul Bienali, İstanbul Yaya Sergileri dahil pek çok ulusal ve uluslararası etkinlikte imzası olan küratör, yazar ve akademisyen Fulya Erdemci 14 Temmuz 2022'de, 60 yaşında hayatını kaybetti.

AĞUSTOS

• Çinli sanatçı Ai Weiwei, Kanada'nın Quebec City kentinde Akdeniz'i geçmeye çalışan Suriyeli mülteciler tarafından kullanılan iki bin can yeleşini bir araya getirdiği bir esere imza attı.

• Soyut resmin Türkiye'deki önde gelen isimlerinden olan ve Bizans, Selçuklu, Osmanlı mimari formlarını resimsel konturlara dönüştürerek kendine özgü bir dil kuran ressam, akademisyen Adnan Çoker 95 yaşında hayatını kaybetti. Çoker, 1983-1985 yılları arasında Resim Bölümü Başkanlığı'nı yaptığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde gerçekleştirilen törenin ardından toprağa verildi.



Adnan Çoker, "Kubbeler" serisinden, 1993

• İstanbul Cumhuriyet Başsavcılığı'nın hakkında "halkı kin ve düşmanlığa tahrik veya aşağılama" suçlamasıyla soruşturma başlattığı şarkıcı Gülşen, tutuklanarak cezaevine gönderildi. Dört günlük tutukluluk sürecinin ardından Gülşen'in adli kontrol şartıyla tahliyesine karar verildi.

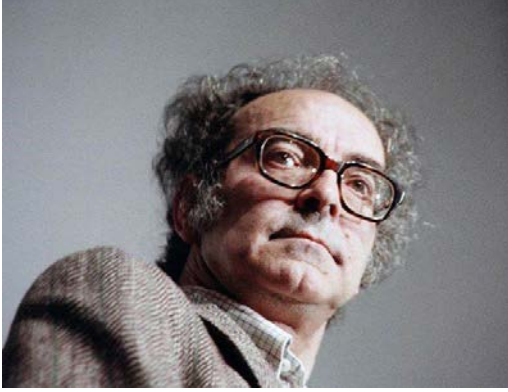
EYLÜL

• İngiltere Kraliçesi II. Elizabeth 8 Eylül tarihinde İskoçya'da bulunan Balmoral Kalesi'nde 96 yaşında hayatını kaybetti. Yetmiş yıllık görev süresi boyunca 15 İngiltere başbakanına şahitlik eden kraliçe, İngiltere

EKİM

tarihinin en uzun tahtta kalan hükümdarı unvanının da sahibiydi. Kraliçenin sahip olduğu, Kraliyet Ailesi'nin en büyük sanat koleksiyonunda 6'ncı yüzyıldan günümüze kadar uzanan farklı dönemlerden eserler yer alıyor.

• Fransız Yeni Dalgası'nın önde gelen yönetmenlerinden Jean-Luc Godard 91 yaşında hayatını kaybetti.



Jean-Luc Godard

• Küratörlüğünü Ute Meta Bauer, Amar Kanwar ve David Teh'in üstlendiği 17. İstanbul Bienali Covid-19 pandemisi sebebiyle yaşanan bir yıllık gecikmenin ardından 17 Eylül 2022'de ziyarete açıldı. Sekiz hafta süren bienal 400 bini aşkın ziyaretçiyi ağırladı.

• Londra'daki Victoria and Albert Museum (V&A), son yıllarda pop müzik ve dizilerle Kore kültürünü kapsamlı bir şekilde ele alan bir sergiye imza attı. Güney Kore'nin 20. yüzyıldaki gelişimine odaklanan "Hallyu! The Korean Wave" sergisi 24 Eylül 2022 - 25 Haziran 2023 tarihleri arasında izleyiciyle buluştu. Drama ve müzik gibi popüler kültür disiplinleri aracılığıyla alanını genişleten Hallyu (Kore Dalgası); geleneksel Kore kültürünü, yemeklerini, edebiyatını ve dilini kapsayan içeriğiyle YouTube gibi çevrimiçi platformlar üzerinden tanındı ve 2010'lu yıllardan bu yana giderek yaygınlaştı.

• Türkiye çağdaş sanatının önemli isimlerinden, resimleriyle düşsel bir dünya yaratan, sanat dünyasının Komet'i, ressam ve şair Mehmet Gürkan Coşkun 25 Eylül'de, 81 yaşında hayatını kaybetti. İlk sergisini 1974'te Fransa'nın Rouen şehrinde açan Komet Paris, Viyana, Salzburg, Lozan ve Brüksel gibi dünyanın pek çok kentinde kişisel sergiler açmıştı.

• İran'da Mahsa Jina Amini için yaptığı *Beraye* şarkısıyla bilinen Şervin Hacipur protestolara destek verdiği gerekçesiyle gözaltına alındı. İran resmi haber ajansı IRNA'nın aktardığına göre protestolara destek veren aktris Mitra Haccar da tutuklandı. Heccar'ın tutuklanma nedenine ilişkin bilgi yer almazken çevre aktivisti kimliğiyle de bilinen ve ülkedeki gösterilere destek veren Haccar'ın tutuklanmasından birkaç ay önce "sosyal medyada belgesiz ve provokatif içerik yayınlamak" suçlamasıyla savcılıkta ifade verdiği biliniyor.

• Resimlerinin yanı sıra yazıları ve küratoryal çalışmalarıyla da bilinen Haşim Nur Gürel 4 Ekim'de, 74 yaşında hayatını kaybetti. Gürel, Eczacıbaşı Sanal Müzesi'ni kuran ekipte ve İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin kuruluşunda da yer almıştı.

• Toplam 806 sanatçının 10 bin 666 eserinin bulunduğu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) bünyesindeki İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tophane'deki yeni binasında ziyarete açıldı. 19. yüzyıl Geç Osmanlı döneminden 20. yüzyıl sonlarına uzanan bir seçkiden oluşan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu, 20 Eylül 1937'den yeni mekânına taşınmasına kadar Türkiye'nin ilk güzel sanatlar müzesi olarak Dolmabahçe Sarayı'nın Velihaht Dairesi'nde yer alıyordu.

• Just Stop Oil grubunda yer alan iklim aktivistleri, 14 Ekim'de Londra'daki Ulusal Galeri'de sergilenen Van Gogh'un *Sunflowers* tablosunun üzerine domates çorbası dökerek sansasyonel bir protesto gerçekleştirdi. Daha sonra Johannes Vermeer'in *İnci Küpeli Kız*, Claude Monet'in *Les Meules*'i ve Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sı gibi dünyaca ünlü eserlere de benzer eylemlerde bulunan gruptan iki protestocu, İngiliz mahkemesi tarafından Courtauld Enstitüsündeki Vincent van Gogh'un *Peach Trees in Blossom* tablosuna zarar vermekten suçlu bulundu.



• Sınıf, evlilik, kadın özgürlüğü, cinsellik, kürtaj ve yaşlılık gibi meseleleri kendi deneyimleri üzerinden anlatan Fransız yazar Annie Ernaux Nobel Edebiyat Ödülü'nün sahibi oldu.



Annie Ernaux

• Küratörlüğünü Deniz Özgültekin'in yaptığı Mardin'deki Surp Kevork Kilisesi'nde açılması planlanan "Geçmişini Unutmak Yıldızlı Bir Yalan" sergisi Mardin Valiliği tarafından sakıncalı olduğu gerekçesiyle engellendi. Sergi, 15 Aralık'ta İstanbul'da Karşı Sanat Çalışmaları'nda açıldı.

• Ressam ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi öğretim görevlisi Yrd. Doç. Sedat Balkır hayatını kaybetti.

KASIM

• İzmir'deki gençlik örgütlerinin Bartın'da yaşanan maden katliamı, Şebnem Korur Fincancı'nın tutuklanması, gazetecilere yönelik saldırılar ve sansür yasasını protesto etmek amacıyla Türkan Saylan Kültür Merkezi'nin önünde düzenlemek istedikleri sergiyi engelleyen polis, yaklaşık 20 öğrenciyi gözaltına aldı.

• Britanyalı sanatçı Banksy, Ukrayna'nın çeşitli bölgelerinde yer alan yedi duvar resminin kendisine ait olduğunu doğruladı.



• Masha Jina Ammini'nin polis tarafından öldürülmesinin ardından İran'da başlayan protestolara destek olmak amacıyla Marjane Satrapı'nın İran İslam Devrimi sırasında yaşadıklarını anlattığı *Persepolis* çizgi romanının el yazması ilk cildi, Sotheby's Müzayede Evi'nde açık artırılmaya çıktı. Aralarında Marina Abramovic, Kara Walker, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Kiki Smith, Arthur Jafa, Mel Chin, Robert Del Naja, Nari Ward'ın da bulunduğu bir grup sanatçı ise İranlı protestocularla dayanışma mektubu yayınladı.

• Rus kavramsal sanatçı Andrei Molodkin Katar'daki 2022 FIFA Dünya Kupası'nın altyapı çalışmaları ve stadyum inşaatlarında yaşamını yitiren 6 bin 500 işçinin anısına yaptığı, içi Katar petrolüyle dolacak şekilde tasarlanmış *The Dirtiest Cup* başlıklı kupa heykeliyle işçi haklarına dikkat çekti.



Andrei Molodkin, The Dirtiest Cup, 2022

• Yeni medya sanatının tanınmış isimlerinden Refik Anadol'un solo sergisi "Unsupervised", 19 Kasım 2022 - 5 Mart 2023 tarihleri arasında Museum of Modern Arts (MoMA)'da sergilendi.

• 13 Kasım'da Taksim'de gerçekleşen bombalı saldırının ardından İstanbul Valiliği, İstiklal Caddesi'nde "güvenlik, huzur ve asayişin korunması" gerekçesiyle sokak müziği yapmayı ve kültürel etkinlikleri yasakladı.

• Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı (WWF); Francesco Clemente, Kiki Smith, Raqib Shaw, Anish Kapoor ve Ai Weiwei'nin de aralarında bulunduğu sanatçılarla birlikte vahşi kaplanları desteklemeyi amaçlayan "Tomorrow's Tigers 2022" projesini duyurdu. Dünya genelindeki vahşi kaplan popülasyonunu korumaya yönelik bir inisiyatif olarak başlatılan projeye bu sanatçılar tarafından tasarlanan halılardan elde edilen gelirle vahşi kaplanların yaşam alanlarını korumak ve kaplan koruma programlarına destek sağlamak amaçlanıyor.

• Andy Warhol'un *Reigning Queen* serisinden Kraliçe II. Elizabeth'in portresi, Toronto'da 1.141.250 Kanada Doları'na (855.600 USD) satılarak sonra Andy Warhol'a küresel çapta yeni bir müzayede rekoru getirdi.



Andy Warhol, "Reigning Queens" serisinden, 1985

ARALIK

• Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde yaptığı ödül konuşmasının ardından, LGBTİ+ propagandası yaptığı iddiasıyla hedef alınan Emin Alper'in yönettiği *Kurak Günler* filmine Kültür Bakanlığı tarafından verilen finansal destek, "proje geliştirme sürecinde senaryoda yapılan değişikliklerin uygun görülmediği" gerekçesiyle faiziyle geri istendi. Emin Alper, kendilerine destek olmak isteyen seyircileri bilet olarak filmi sinemada izlemeye davet etti.

• Urfa'nın Sayburç Antik Kenti'nde M.Ö. 9000 yılına tarihlenen insan sahneli duvar kabartması bulundu.

• Papa Francis, Vatikan koleksiyonundaki Parthenon kalıntılarını Rum Ortodoks Kilisesi'ne bağışladı.

• Kütahya'nın Çavdarhisar ilçesinde yer alan Aizanoi Antik Kenti kazı çalışmalarında 2 bin yıl öncesine tarihlenen Eros, Dionysos ve Herakles'e ait heykel başları bulundu.



Adriano Pedrosa

• Venedik Bienali'nin 2024 edisyonunu yönetecek olan Adriano Pedrosa, bu göreve getirilen ilk Latin Amerikalı küratör oldu.

• Uluslararası Knidos Kültür ve Sanat Akademisi'nin (UKKSA) Yönetim Kurulu Başkanı Nevzat Metin, 29 Aralık'ta 74 yaşında hayatını kaybetti.

• Eczacıbaşı Topluluğu'na ait Esan Madencilik'in taşeron firması Sargın İnşaat'ın 4 Aralık Dünya Madenciler Günü'nde Balıkesir'in Balya ilçesindeki çinko ve kurşun madeninde çalışan 243 işçiyi "mücbir sebepler" ile işten çıkarması ve işçilerin grev kararının ardından Bağımsız Maden İş Sendikası Türkiye'nin kültür sanat camiasına seslenerek madencilere destek olmaya çağırdı. Üç yüze yakın sanatçı imza toplayarak desteklerini iletti. Grev, sekizinci günün sonunda madencilerin lehine sonuçlanarak kıdem ve ihbar tazminatlarının ödeneceği bildirildi.

• Punk ve New Wave moda akımlarının önde gelen isimlerinden İngiliz moda tasarımcısı ve aktivist Vivienne Westwood, 29 Aralık'ta 81 yaşında hayatını kaybetti. Unisex tasarımları, sloganlı tişörtleri ve düzene karşı alaycı tavrıyla 1970'lerin moda sahnesinin öne çıkan isimlerinden olan Westwood sürdürülebilir moda anlayışıyla da bilinmekteydi.



Vivienne Westwood

ZILBERMAN YAŞINDA

15!

144
SERGİ

18
ÜLKEDE
78
FUAR

98
YAYIN

12
GENÇ YENİ
FARKLI



ZILBERMAN
İSTANBULBERLİN

EL EŞTİRİLER

YENİ BİR ROTA

ULYA SOLEY

Burak Kabadayı'nın "Sabit Değişiklikler, Dinamik Aralıklar" başlıklı kişisel sergisi, sanatçının modifiye araba kültürü üzerinden daire, doğru ve eğri kavramları etrafında şekilleniyor.

Burak Kabadayı'nın "Sabit Değişiklikler, Dinamik Aralıklar" başlıklı kişisel sergisi AVTO'da gerçekleşti. Sergi Kabadayı'nın modifiye araba kültürü üzerinden daire, doğru ve eğri kavramları etrafında şekillendirdiği video ve ses yerleştirmelerinden oluşuyor.

Burak Kabadayı çalışmalarında nesnelerin dönüşümlerine ve bu dönüşümlerin zamanla ilişkisine odaklanıyor. Bu dönüşümlerden aldığı kesitler çalışmalarının temelini oluşturuyor. Örneğin Alt'ta gösterilen 26 kanallı bir ses yerleştirilmesi olarak tasarladığı *Burak Orada Kalsın* (2017) başlıklı çalışması için Diyarbakır Suriçi'ndeki bir evin dış duvarlarındaki mermi deliklerinin kalıplarını almış, var olan bu boşlukları sabitleyerek sergi alanına taşımıştı. *20'sinden Sonra* (2017) adlı çalışmasında ise Kuzey Ormanları'nda biyolojik kömür üretiminden geçinen bir köye odaklanmış, bir ağacın kömüre dönüşümünü videolar, çizimler ve fotoğraflar aracılığıyla anlatmıştı. AVTO'da açılan 8 Şubat'a kadar sürecek "Sabit Değişiklikler, Dinamik Aralıklar" sergisinde ise bu kez daha mekanik bir yapıya, yani araçlara odaklanan sanatçı, bu araçların sürücüler ve çevresel faktörlerle kurduğu çok yönlü ilişkilere bakıyor.

Beyaz bir Tofaş kendi etrafında dönüyor. Bu drifte kuş bakışı tanıklık ediyoruz. Yerde bıraktığı iz hep bir daireyi tamamlıyor. Bu izin her üzerinden geçildiğinde farklı bir alan beliriyor. Daireye bir de içeriden bakıyoruz. Egzoz boruları sergi için modifiye edilmiş ve ekranları taşıyan ayaklara dönüşmüş. Hareketli görüntülerin arkasından sızan yeşil ışık daireyi tarif ediyor. Dairesel bir formda hareket etmek, başlanılan yere geri dönmek demek. Harcanan enerjiye ve kuvvete rağmen yol alamamak, yerinde saymak demek.

Başka bir ekran, arabanın hız ve devir sayacına odaklanıyor. Göstergeler hareket halinde. Bu, bir çekici üzerinde taşınan arabanın gösterge paneli. Ekranın arkasından sızan mavi ışık doğruyu tarif ediyor. Mavi ışığın aydınlattığı bir başka



görüntüde, bir doğruyu takip eder şekilde ilerleyen çekici ufukta kaybolurken üzerinde taşınan arabayı izliyoruz. Patinaj yaparak konumunu muhafaza etmeye çalışan arabayı taşıyan çekici ilerlerken arkasında bir sis bulutu bırakıyor. Gösterge panelindeki hareket, arabanın altındaki harekete rağmen sabit kalmak için harcadığı kuvveti görünür kılıyor.

Burak Kabaday,
"Sabit Değişiklikler,
Dinamik Aralıklar"
sergisinden görünüm, 2022

Bir başka videoda, pistte tur atan bir aracın aynasında asılı cam kürenin hareketini izliyoruz. Araba ilerledikçe cam kürenin salınımları değişkenlik gösteriyor. Görüntünün arkasından sızan mor ışık eğriyi tarif ediyor. Eğri, aynı zamanda bu aracın tekerleklerine odaklanıyor. Tekerleğin dönüşünü yakından izlerken hareket, neredeyse hareketsiz bir görsele dönüşüyor.

Sergi alanında mavi, yeşil ve mor ışıklar ile motor, egzoz ve lastik gürültüleri birbirine karışıyor. Videolar çekilirken kaydedilen sesler soyutlanarak arabaların çıkardığı seslerden bir koro gibi mekânı sarıyor. Daire, doğru ve eğri kavramlarını baz alarak üç kanallı düzenlenen ses de renkli ışıkların kullanımına benzer bir şekilde videoları destekleyen bir öğeye dönüşüyor. Canlı-cansız, etken-edilgen gibi ikiliklerin dışında bir düzlem oluşuyor. Birbirine karşıt kuvvetlerin birbirini yok ettiği bir düzlem. Bu düzlemin hiçbir öğesi düz değil, aralıkları dinamik kılacak şekilde tüm videolar mekânın duvarlarına çapraz ve genellikle eğri bir açıda yerleştirilmiş. Videolar arasında dolaşırken birden fazla hareketli görüntüyü aynı anda deneyimleyebiliyor olmak, serginin tüm öğelerini bir bütün olarak değerlendirebilmeye imkân tanıyor.

Görüntüler, arabaların sınırlarını zorlayarak onlarla çeşitli gösteriler yapmaya dair kültür ile arabanın bir makine olarak harcadığı enerji ve aldığı yol arasındaki denge veya dengesizliği ele alan denemeleri bir arada sunuyor. Endüstriyel bir nesnenin modifiye edilerek kişiselleştirilmesi ve ardından bu gösterinin aracına dönüşmesi bu kültürün görsel ve işitsel öğelerini ortaya koyuyor. Bunun yanı sıra, karşılaştığımız hareket dizileri bana her baktığım yönde çok enerji harcayıp hiç yol almamanın farklı göstergeleri gibi geliyor. Bu kültürü, özellikle son zamanlardaki karamsar, yorucu ve ilerlemenin güç olduğu dönemin bir metaforu olarak düşünüyorum. Çok çalıştığımız, çok enerji harcadığımız fakat pek çok yönden yerimizde saydığımız bir dönemden geçiyoruz. Zaman ilerledikçe bu döngüyü kıracak yeni bir rota çizmenin önemi belirginleşiyor.

Burak Kabadayı,
"Sabit Değişiklikler,
Dinamik Aralıklar"
sergisinden görünüm, 2022
Fotoğraflar: Doğa Yirik



Burak Kabadayı,
"Sabit Değişiklikler,
Dinamik Aralıklar"
sergisinden görünüm, 2022



2019'un Mayıs ayında Burak ile bu sergi hakkında konuştuğumuzda o dönem Bruno Latour'un *Rota: Politika'da Yönümüzü Nasıl Bulacağız?* adlı kitabını okuduğundan bahsetmişti. Latour bu kitapta toprağa bağlanmak ile evrensel olmanın aslında birbirini tamamladığını, fakat modernitenin bu hareketleri çelişkili kıldığını anlatıyor. Batı'yı merkeze alan perspektifi geride bırakmanın yollarını arıyor. "Kaçış hayallerini beslemeye devam mı edeceğiz yoksa hem bizim hem de çocuklarımızın ikamet edebileceği bir bölge aramaya mı başlayacağız? Ya problemin varlığını inkâr edeceğiz ya da iniş yapabileceğimiz yeni bir yer arayacağız."¹ Sergi aynı anda hem gaza hem frene basmak, sabit kalmakla hareket etmek arasındaki gerilimlerin altını çizirken belki de modernitenin karşıt konumlandığı bazı kavramların bir arada var olabileceği; değişikliklerin sabit, aralıkların dinamik olabileceği yeni bir rota öneriyor.

Burak Kabadayı, Sabit Değişiklikler, Dinamik Aralıklar
AVTO
11 Kasım 2021 - 8 Şubat 2022, İstanbul (Türkiye)

¹ Bruno Latour, *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, New Jersey: Wiley, 2018.

KEŞFET- MENİN VE YOK ETMENİN YOLLARI

ÖZLEM ALTUNOK

Somut bir tarihsel gerçeklik ve önemli bir miras olarak Bizans'ın nasıl algılandığını, bu mirasın yıllar içinde ideolojik olarak nasıl ötelendiğini okuyabileceğiniz bir sergi.

Sondan başlayalım. Pera Müzesi'nde devam eden "İstanbul'dan Bizans'a: Yeniden Keşfin Yolları, 1800-1955" sergisine dair, serginin kapsadığı yakın tarih 1955'ten bugüne doğru ilerleyelim.

Bu tarih, Türkiye'nin 1924'ten bu yana düzenlenen Bizans Çalışmaları Kongresi'ne ilk ve son kez katıldığı tarih. İkincisinin 1955'ten tam 66 yıl sonra, Ağustos 2021'de İstanbul'da yapılması planlanmış, kamuoyuna 2020'de açıklanmıştı. Ancak kongre pandemi nedeniyle önce ertelendi ve nihayetinde iptal edilerek Venedik'e taşındı. "İstanbul'dan Bizans'a: Yeniden Keşfin Yolları, 1800-1955" sergisinin de eşlik edeceği 24. Uluslararası Bizans Çalışmaları Kongresi'nin İstanbul ev sahipliğinde gerçekleşmemesinde, 1934'te müzeye dönüştürülen Ayasofya'nın 2020'de camiye çevrilerek ibadete açılmasının da payı vardı. Bir



başka faktör de Uluslararası Bizans Çalışmaları Komitesi Başkanı John Haldon'ın açıklamasında yer aldı: "Türk Tarih Kurumunun Kültür ve Turizm Bakanlığının yetki alanında olmasından dolayı Bizans/Doğu Roma İncelemeleri Türkiye Milli Komitesi, Kültür ve Turizm Bakanlığından ve Cumhurbaşkanlığından kongreye ev sahipliği yapılması konusunda onay arayışında oldu. Ancak bu otoritelerin ikisinden de ne olumlu ne de olumsuz herhangi yanıt alınabildi."¹

Serginin kapsadığı ve kongrenin İstanbul'da yapıldığı 1955 tarihi bir başka vahim olaya daha tekabül ediyor. 15-21 Eylül tarihleri arasında gerçekleştirilen kongreden sayılı gün önce yaşanan 6-7 Eylül pogromu.² Bizans sevgimizi kimse sorgulamasın!

Bugüne yaklaştıkça vehametın derecesi giderek artıyor. Türkiye'de ilk Bizans sanatı kürsüsü 1963'te İstanbul Üniversitesinde Prof. Dr. Semavi Eyice tarafından kuruluyor. Bizans Sanatı Kürsüsü, 1982'de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümüne bağlı bir ana bilim dalına dönüştürülüyor. (Eyice bir röportajında, 12 Eylül sonrasında YÖK'ün kurulmasıyla birlikte Bizans sanatı derslerinin sadece bazı üniversitelerde, haftada iki saatlik bir konuya indirildiğini söylüyor.)

1955 yılında İstanbul'da yapılan Bizans Kongresi'nden 44 yıl sonra ilk kez 7-10 Nisan 1999 tarihleri arasında Boğaziçi Üniversitesinde uluslararası bir Bizans-İstanbul Sempozyumu düzenleniyor. 2001'de ise Türkiye'yi Bizans çalışmalarında uluslararası düzeyde resmî olarak temsil eden Türkiye Bizans İncelemeleri Milli Komitesi kuruluyor ve 2007'den itibaren her üç yılda bir Bizans Sempozyumları düzenleniyor.

Bizans İmparatorluğu'na 11 yüzyıl boyunca başkentlik yapmış İstanbul'da ancak 2015 yılında Koç ve Boğaziçi Üniversitelerinde Bizans araştırmaları merkezi kurulabiliyor. Bugünden bakınca bu iki üniversitenin çabalarıyla açılan birimler, İstanbul Araştırmaları Enstitüsünün Bizans Araştırmaları Bölümü ve Semavi Eyice Kitaplığı, çeşitli yayınlar ve sergiler önemli kazanımlar ancak genel anlamda Bizans kültür mirasının resmî ve ideolojik olarak kabul görmediğini, bu alandaki çalışmaların toplumda karşılığını yeterince bulamadığını da gösteriyor.

1 Nuray Pehlivan, "Bizans Kongresi'nde 'Ayasofya' depremi: Açık ve şeffaf olun", *Gazete Duvar*, 28 Temmuz 2020. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2020/07/28/bizans-kongresinde-ayasofya-depremi-acik-ve-seffaf-olun>

2 *Gazete Duvar*, "İstanbul'un tek Bizans kongresi: 6-7 Eylül'e denk gelmişti!", 27 Eylül 2020. <https://www.gazeteduvar.com.tr/galeri/2020/08/01/istanbuldaki-son-bizans-kongresinde-neler-olmustu>



Neticede Kara Murat filmlerinden tanınan bir Bizans, ötekileştirilmiş, tabulaştırılmış bir Bizans söz konusu. Ya da resmi tarih eğitiminde Bizans'ı hatırlayalım. Sonuçta Bizans hem iç hem de dış düşman. Ve "içerdeki düşman" hâlâ ayakta kalmaya direnen bir miras.

Baş ve serginin kurgulandığı 19. yüzyıl dünyasına dönecek olursak dönemin politik ve kültürel dönüşümlerine paralel olarak Bizans araştırmalarının akademik bir disiplin olarak hangi koşullarda, nasıl oluştuğuna dair bir çıkış noktası sunuyor 1800'lerin sonları.

Brigitte Pitarakis'in küratörlüğünde altı bölüm olarak kurgulanan sergi, merkeze İstanbul'u koyarak kentten Bizans mirasına dair o dönemde oluşmaya başlayan uluslararası ve yerel ilginin arka planına bakıyor ilk bölümde.

Gelişen deniz ve demir yolları her türlü iletişimi hızlandırır, matbaacılık teknolojisi gelişir, bilgi sistematize edilir, müzeler kurulur ve kitlesel turizm başlarken İstanbul'un Batı için bir çekim merkezine dönüştüğü yıllar...



Ayasofya'da bir restorator,
Bibliothèque byzantine.
Fonds Whittemore

1839'da Tanzimat Fermanı'yla başlayan geç dönem Osmanlı Devleti'nin kendini yenileme çabalarının da etkisiyle Sultan Abdülmecid'in Fossati kardeşlere Ayasofya'yı restore ettirmesiyle vücut bulan (1837-1858/59) Bizans mirası hamiliği, kenti Batılı bilim insanlarına ve teknolojik yeniliklere açması, Avrupa'yı ilk ziyaret eden Osmanlı hükümdarı Sultan Abdülaziz'in Paris Dünya Fuarı'ndaki Osmanlı bölümünde İstanbul'daki Bizans anıtlarının rekonstrüksiyon çizimlerine de yer vermesi gibi çeşitli unsurlar, Batı'nın kimlik arayışında antik Yunan'ın devamı olan Roma İmparatorluğu'nun mirasına yönelmesi gibi dinamikler İstanbul'u "Doğu'nun başkenti" yapıyor yeniden.

Kültürel miras kavramının, modern arkeoloji ve modern müzeciliğin ortaya çıktığı 19. yüzyılda, İstanbul'da başlayan bu hareketliliğin izini ikinci bölümde kentte yapılan ilk Bizans kazıları ve araştırmaları etrafında inceliyor sergi.

Serginin başyapıtlarından biri Fossati kardeşlerin Sultan Abdülmecid'e hediye ettiği ve dünyadaki tek kopya olan el yapımı albüm, Bağdat-Berlin demiryolunu gösteren haritalar, Orient Express'in İstanbul afişi, Alman İmparatoru II. Wilhelm tarafından hediye edilen Bizans üslubundaki Alman Çeşmesi'nin açılışından görüntüler, İstanbul'un işgal yıllarında garnizonlarını Sarayburnu'nda kuran Fransız subayların Bizans eserleriyle fotoğraflarına İstanbul'un çeşitli bölgelerindeki kazılarda bulunan arkeolojik buluntulardan örnekler eşlik ediyor. Sergide kronolojik olarak ilerledikçe artan kazılarla birlikte ortaya çıkan buluntuları korumak ve sergilemek için yeni binaların yapıldığını, kurumsallaşma sürecinin hız kazandığını görüyoruz.

Serginin üçüncü bölümünde 1869'da kurulan ve Aya İrini'de yer alan Müze-i Hümayun'daki eserlerin 1880'de Çinili Köşk'e, ardından da Osman Hamdi Bey müdürlüğünde bugünkü mekânı İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne taşındığı sürece tanık oluyoruz; laboratuvarı, kütüphanesi, yayınlarıyla kendini büyüten müzeye hediye edilen, o dönemki kazılarda ortaya çıkarılarak müze koleksiyonuna katılan eserler, müze yayınları, kataloglar aracılığıyla.



Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemini kapsayan dördüncü bölümde, kentteki deprem ve yangınların ortaya çıkardığı, bu afetlerin kente zarar verirken bir taraftan da arkeolojiye katkı sağlayan yanına tanık oluyoruz. Öte yandan kentte 30'lardan sonra başlayan şehircilik faaliyetleriyle, kentsel dönüşümle Theodosios ve Ceneviz surları gibi yıkılan tarihi mirasların izlerini görüyoruz belge ve fotoğraflarda. 1930'lar aynı zamanda İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin de kendi kazılarını başlattığı yıllar, tüm bu hareketin içinde kültürel miras tartışmaları, surların yıkılıp yıkılmamasına dair tartışmalar kamuoyunda yankı buluyor.

Beşinci bölümde Bizans kalıntılarını, yapı ve topografyasını kayıt altına almak üzere mimar, fotoğrafçı, kartograf, ressam gibi farklı disiplinlerden profesyonellerin hazırladıkları ayrıntılı haritalar, albümler yer alıyor.

Serginin 1955'le kapanan son bölümünde ise 40'larda Ayasofya ve Kariye Müzesi'ndeki onarımlar, mozaiklerin ortaya çıkarılması ve müzeleşme süreçlerinin dünyada uyandırdığı yankıyı aktaran fotoğraflar, belgeler ve bu ilginin modern sanata yansıyan örnekleri var. 1955'te İstanbul'da yapılan kongre hazırlıklarına dair fotoğraflar, kongre için bastırılmış pullarla sona eren sergi, somut bir tarihsel gerçeklik ve önemli bir miras olarak Bizans'ın bir dönem nasıl algılandığını, bu mirasın yıllar içinde ideolojik olarak nasıl ötelendiğini okumak için de iyi bir vesile. Kazılar, restorasyonlar, koleksiyonlar ve bilimsel girişimlerle ifade bulan ve tarihsel meşruiyet kazanan, kamuoyuyla paylaşılan, sosyokültürel hayata etki eden bu kültürel mirasa siyasetin ve ideolojinin etkisinde inişli çıkışlı bir yaklaşım olduğunu görüyoruz. Türkiye tarihinde faşizan bir karanlığın yaşandığı ve ardından ilk ve son kongrenin İstanbul'da yapıldığı 1955 tarihi ise keskin bir viraj. Sonrası, yazının başındaki gibi, ötekine yönelik meraktan ötekini yok sayma, yok etmeye uzanan bir kısır döngü...

Araştırma Sergisi, İstanbul'dan Bizans'a: Yeniden Keşfin Yolları, 1800-1955

Küratör: Brigitte Pitarakis

Pera Müzesi

23 Kasım 2021 - 13 Mart 2022, İstanbul (Türkiye)

HEMEN ŞİMDİ ARŞİVE!

ERMAN ATA UNCU

Yapı Kredi Kùltür Sanat sergisi “Burası” aciliyet hissini görünür kılan bir koleksiyon ve arşiv sondajı.

Acil; sözlükteki tanımıyla “hemen yapılması gereken”... Genellikle yakın zamanda gerçekleşme olasılığı bulunan, görünür tehlikelere karşı bir kalkan olarak kullanılıyor. Yangın, deprem, teslim tarihi vs.; bu Arapça kelimenin günlük hayattaki çağrışımlarını düşününce zihinde iri kırmızı harflerle “ACİL” yazılı bir tabela beliriveriyor. Ancak kaç zamandır “aciliyet” sadece ara sıra ortaya çıkan bir uyarı olmakla yetinmiyor, gündelik hayatı çepeçevre sarıyor.

Yapı Kredi Kùltür Sanat sergisi “Burası” da söz konusu aciliyet hissini görünür kılan bir koleksiyon ve arşiv sondajı. İBB Kent Müzeleri Koleksiyonu ve Atatürk Kitaplığı Arşivleri malzemelerinden yapılmış seçki, doğa ve kùltür arasındaki “aldım verdim” ilişkisinin izlerini takip ediyor. Ya doğanın kendini hatırlattığı noktada kùltür, konumunu yeniden gözden geçiriyor ya kùltürel müdahalelerle beraber doğa hayatta kalmanın farklı yollarını bulup deniyor ya da -en heyecanlısı- kùltürel üretim ve doğa arasındaki öngörülemeyen kesişimler yüzeye çıkıyor.

Daha en başta arkeolojik buluntu ve taş örnekleri ile Mıgırdıç Civanyan’ın (1848-1906) manzara resmi *Fırtına* arasında kurulan ilişki serginin genel rotasını belirliyor. Serginin sanat yapıtlarıyla sanat dışı alanlardan malzemelerin bir araya getirme şekli, tarihsel bir devamlılıktansa çatlaklara odaklanarak zaman kavramına bakmayı öneriyor. Yarımburgaz Mağarası’ndan buluntulara, yani Neandertal yerleşiminin öncelerine kadar uzanan, yüzbinlerce yıl kapsayan sergi içeriği, *günümüzde* sonuca ulaşmış tarihi süreçlere değil, doğa-kùltür ilişkisinin zamana yayılmış kuml kaml dinamiklerine bakıyor. Resimlerinde Boğaz’ı ve Haliçi defalaca betimlemiş Civanyan’ın İstanbul’un doğa örüntülerine yönelik



Mıgırdiç Civıyan, *Fırtına*,
Tarihi bilinmiyor.

merakı, sergi kapsamında büyük bir sanat tarihsel anlatının basamağı olmaktan çıkıyor. Azınlık ressamlarını görmezden gelen bir sanat tarihi anlatısının¹ dışına adım atınca Civıyan'ın İstanbul'la bağı ve bulunduğu yerden kentine bakışı iyice belirginleşiyor. Başka bir deyişle "Burası"nın İstanbul doğasına yeni bakış önerisi, *Fırtına*'nın politik damarlarını açıyor.

Serginin küratörü ve Yapı Kredi Kültür Sanat Sergiler Eski Direktörü Kevser Güler'in, kurumun sitesinde erişime açık sergi katalogundaki yazısında da belirttiği gibi manzara resimleri, zihinde tasarlanan bir bölgeyi göstermesi ve ressamın değer yargılarını içermesi dolayısıyla "[h]er zaman politik".² Türkiye sanat tarihi bağlamında ise bu politik içerik iyice pekişmekte. Zira söz konusu tür, Civıyan'ın da uygulayıcılarından olduğu perspektifli manzara süslemelerine kadar geri götürülebilecek bir süreç boyunca Türkiye'de görüntü odaklı bir kültürel bir dönüşümün taşıyıcılığını yaptı.³ Çerçeveye neyin gireceği, resimde yer alan unsurların nasıl bir düzende bir araya geleceği sanatçının otoritesinin de ötesindeki çatışmalarla şekillendi. Ya da başka bir deyişle, bu süreç Türkiye'li ressamların manzara resimlerinde iyice belirgindi. Kültür katmanlarının üst üste konmuş aydınlar yaprakları gibi altındakini gösterdiği İstanbul'da, manzara resimleri de ait oldukları dönemin kültürel imgelemine yansıttı. "Burası" ise Civıyan'dan başlayarak 1914 Kuşağı ve d Grubu mensuplarından örneklerin de yer aldığı manzara resimleri ve mimari betimlemeler seçkisiyle bu politik içeriği insan odaklı olmayan bir anlayış çerçevesinde yeniden değerlendiriyor.

1 Konuyla ilgili bkz.: Vasif Kortun, *20 Salt/Garanti Kültür AŞ*, İstanbul, 2018, s. 27-28.

2 Kevser Güler, *Burası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021, s. 14.

3 Konuyla ilgili ayrıntı için bkz. Wendy M. K. Shaw, *Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic* I.B. Tauris, Londra, 2011, s. 3.



Istanbul, 2. Pafta, Beyoğlu, Galata İstanbul: Keşfiyat ve İnşaat Türk Anonim Şirketi, 1923-1927

Serginin çerçevesine dahil ettiği şekliyle her alan, politikanın içinde. Buna jeoloji, arkeoloji ve kent tarihi de dahil. Zira Füsun Onur yerleşirmesi *Burası*'ndan ödünç aldığı adıyla sergi konumuna dikkat edilmesini istiyor; nerede olmadığını altını çiziyor. "Burası" ilişkileri zamanın belli bir noktasında donduran berrak bir kuşbakışı kent manzarası vadetmiyor. Bugünü bir başlangıç noktası olarak alan ve İstanbul'un yeraltı katmanlarını, gizli kalmış tarihi birikimlerini keşfetmemize yardımcı olacak bir rehber de sunmuyor. Aksine tam da bulunduğumuz yerin, yani yüzeyin İstanbul'u şekillendiren çatışmaları, kesişmeleri, çatallanmaları görmekte elveriş sağlayabileceğini, geçmişin aciliyetinin halen sürdüğünü söylüyor. Bu çerçevede, Nilbar Güreş'in kent yaşamıyla bitişik savunmasızlığa baktığı "Çırçır" serisinden iki fotoğraf ve Matrakçı Nasuh'un İran seferi (16. yüzyıl) konulu minyatürlü eserinden bir bölümü gösteren kartpostal, tarihlerine dair bir vurguya gerek duymadan aynı düzlemde buluşuyor.

Ya da Yerebatan Sarnıcı'ndan Ataköy Barajı'na İstanbul'da *tarih boyunca* inşa edilmiş su depolarına dair belgeler (kartpostal ve fotoğraf) tarihsel bir gelişim çizgisine yerleştirilmeden tekrar eden unsurlarına odaklı bir anlayışla bir arada sunuluyor. Geleceğe dönük iddiaları arşiv belgelerinde, işlevsizleşmiş kartpostallarda donup kalmış birçok proje, süreç içerisinde ekosistemin bir hayaletle dönüştürdüğü halleriyle izleyiciye bakıyor. Canan Tolon'un yerleşirmesi *Filiz*; bu hayaletleşme olasılığının belli bir döneme özgü olmadığını, doğayı bastırmaya yönelik her kültürel müdahalenin ta en baştan arafta kalmaya aday olduğunu hatırlatıyor. İronik adlı demir filizleri, duvardaki zaptedilememiş çimlerle karşı karşıya bir düzende, doğa ve kültür *dengesinin* içerdiği küçük küçük çatışmalara doğru bir yol sunuyor. Yasemin Özcan'ın lavabodan fırlamış bir filizi gösteren fotoğrafı *Umut* ya da *Işık Stresi* de adındaki karşıtlıktan da anlaşılacağı üzere bu küçük çatışmalardan birine odaklanıyor.

Sanat yapıtlarıyla arşiv malzemeleri arasındaki bu geçişlilik, yani betimleme/betimlenme yerine karşılıklı bir varoluş olarak adlandırılabilir ilişki, "Burası"nın hatlarını şekillendiren aciliyet vurgusunun bir parçası. İnsanlığın diğer canlıların habitatlarını işgaliyle doğrudan ilgili Covid-19 salgınının sonrasında kamusal arşiv ve koleksiyonları, kendilerine geçerlilik sağlayan alışılmış gerekçelerle yoluna devam edebilir mi? Söz konusu yayılmanın odaklarından kent



Levha, 19. yüzyıl sonları,
Suluboya tekniği

düşüncesi üzerine şekillenen bu birikimlere doğanın işgalini öne almadan bakmak mümkün mü? Bu yapıt ve malzemeler, doğa ve kültür arasındaki etkileşimi hiyerarşik bir yaklaşımın dışında değerlendirmemizi sağlayacak bir bakış içerebilir mi? “Burası”nın upuzun bir sürecin içinden seçilmiş, epey farklı formlarda ve amaçlarda üretilmiş nesnelere de bu sorular odağında yan yana geliyor. Serginin kapsamı bu noktada izleyici üzerine yığılmış bir külliyata dönüşme tehlikesinden kurtuluyor; izleyicinin üzerinde yürüyüp yeni yollar bulabileceği bir harita oluyor.

Ekosistem, insan faaliyetlerinin göz ardı edilebilir bir karşısı olmaktan çıkarılıp onun tam merkezine yerleştirildiğinde geniş bir zamana yayılmış bu nesnelere de doğa ve kültür arasındaki dalgalı, çatışmalı ilişkiye dair sunabilecekleri yüzeye çıkıyor. Örneğin İBB Kent Müzesi Koleksiyonu’ndan alınan ve İslam sanatının yazı resim geleneği doğrultusunda insan, bitki ve hayvanları temsil eden levha örnekleri; doğaya bakışın kültürel kodlarını yeniden değerlendirmenin olanağını sunuyor. Sanat hayatlarının belli dönemlerinde farklı nedenler ve arayışlar üzerinden hat sanatıyla bağ kurmuş İnci Eviner, Selma Gürbüz ve Ömer Uluç’un yapıtları da sergi kapsamında bir geleneğin devamı olmaktan çıkıyor ve doğayla kurdukları ilişki bağlamında güncel bir aciliyet kazanıyor. Özetle doğa ve kültür arasında hiyerarşik bir ilişki öngörmeyen bu yaklaşım, kültürel üretimin yeni sorular sorma kapasitesinin de bir kez daha hatırlanmasına aracı oluyor.

Bu hatırlatmaya ev sahipliği yapan mekân ise “Burası”nın amacını daha da hayati kılmakta. Serginin adıyla başlayarak tüm düzenini belirleyen “Durduğun yere bak” komutu; İstanbul’da kamu alanının ne olması gerektiği konusundaki tarihi tartışmaların merkezindeki İstiklal Caddesi’nde, üstelik caddedeki insan trafiğine açık olma iddiasındaki yapılarından Yapı Kredi Kültür Sanat’ta ses buluyor. Uzun zaman sonra yönetim katında politik bir dönüşümün yaşandığı kentte, hem de caddeyi sahiplenmeye yönelik rekabetin pekiştiği, kültür politikalarının Kültür Yolu projesiyle steril bir turistik anlayışa tahvil edildiği bir dönemde böyle bir mekânda açılması, “Burası”nın politik iddiasını kuşkusuz daha da güçlendiriyor.

Grup Sergisi, Burası

Küratör: Kevser Güler

Yapı Kredi Kültür Sanat Galerisi

21 Eylül 2021 - 6 Mart 2022, İstanbul (Türkiye)

YARAYA PARMAK SOKMAK

FATİH ÖZGÜVEN

Kazım Şimşek “etin altındaki hikâyeyi ararken” çoğu zaman dramatik ama her zaman devingen olmayan bir etkinin peşine düşüyor. “Moral” sanatçının İstanbul’daki ilk kişisel sergisi.

“Çocukluğumdan beri resim yapıyorum ve sıklıkla insan resimleri yaptım. Bugün akademik formasyonum bana figüratif resimler yaptığımı söylettiriyor. Fakat alttan alta hep insan resimleri yaptığımı, yani insanların resimlerini yaptığımı düşündüm. Figür dediğimizde onlara karşı mesafelendiğimizi ve oldukça soğuk ve teknik bir şey olduklarını hissediyorum. Halbuki insanların resimlerini yapıyorum dediğimde hissettiğim şey hep farklı oldu. Tek başlarına hikâyeleri olan, kendi gerçekliklerini taşıyan varlıkları düşünüyorum. Benim için bu, şu ana kadar hep çok güçlü bir duygu oldu.”

Kazım Şimşek, Melike Bayık’la söyleşiden.¹

Kazım Şimşek’in ilk gördüğüm işi Ankara Erimtan Müzesi’ndeki “Büyücü ve Bahçe” adlı toplu sergide asılıydı. Bu, göz hizasında olmakla birlikte öne doğru eğimli asılmış büyükçe bir desendi. Küratörün resmi böyle bir eğimle asma kararına eşlik eden ya da bu kararı güçlendiren şey olmalıydı ya da ikisi bir arada bende bu etkiyi uyandırmıştı. Resimleri duvardan hafifçe öne doğru eğimli asmakta pratik bir taraf var; eski koleksiyonlara ev sahipliği eden konak vb. gibi yerlerde, resim kalabalığından dolayı bazen çok yukarıya asılmak zorunda kalınan

¹ Melike Bayık, “Kazım Şimşek: Toplumsalın Temsili: Yeni Bir Gerçeklik Denemesi”, *Box in a Box Idea*, 16 Mayıs 2018. <https://www.boxinaboxidea.com/tr/post/kazim-simsek>



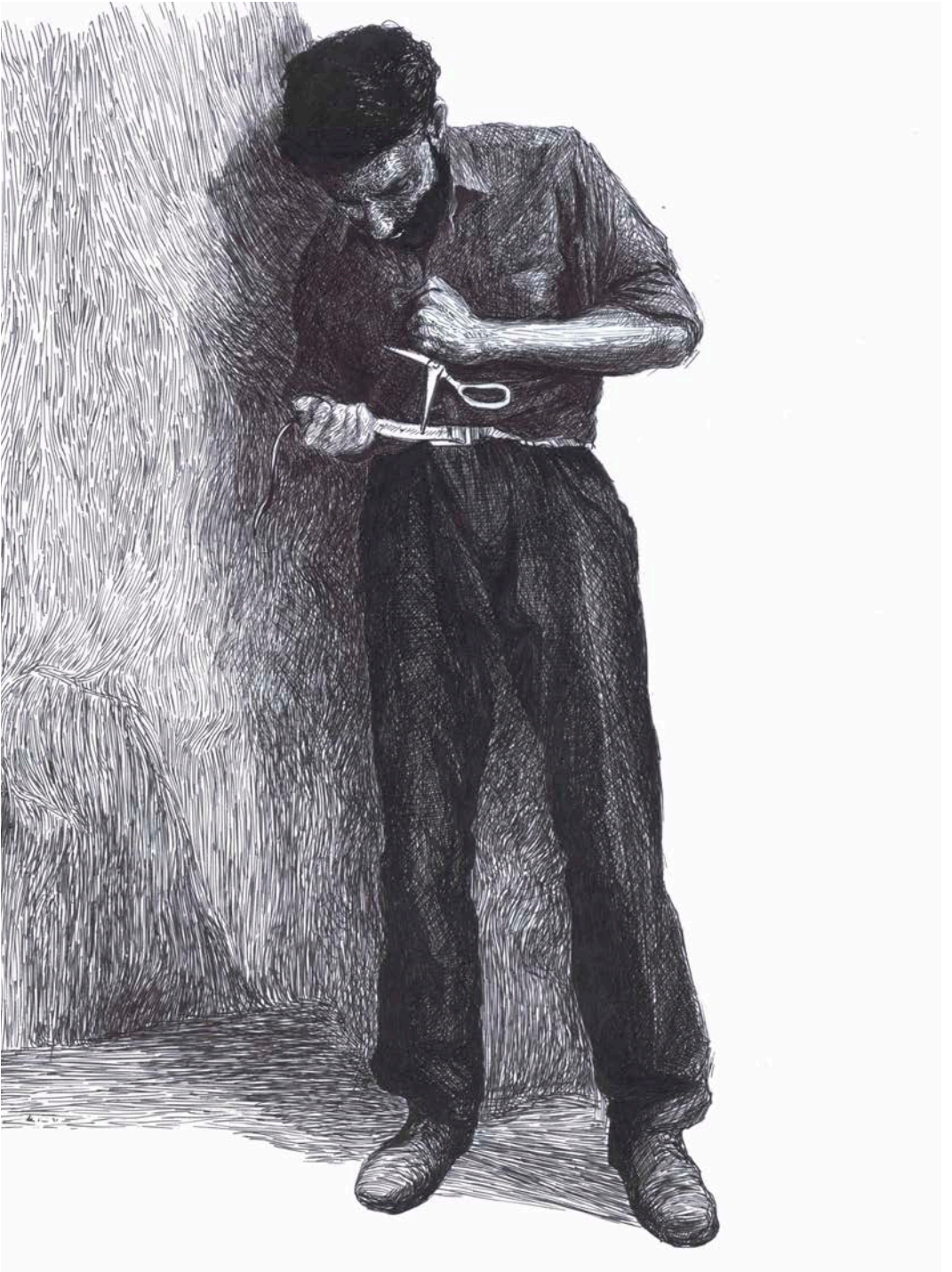
tablolar aşağıdan bakıldığında daha iyi görülsünler diye hafifçe öne eğik asılıyorlar. Buna, resmin ortasında toplandığı varsayılan konunun daha iyi görülmesinin amaçlandığı kanısı da ekleniyor. Gene de orta büyüklükte, yakınımızda, az çok göz hizasında bir resim seyirciye doğru eğimli asıldıysa bunda resmin hikâyesindeki dramatik etkiyi arttırma arzusu olduğu düşünülebilirdi.

Yoksulun Kendini Ateşe Verdiği Yer özellikle Rönesans ressamlarının İncil ya da mitolojiden esinlenen klasik resim dağarına girmiş bazı hadiseleri resmedişlerini akla getiriyordu: “Aziz Hieronymus’un Baştan Çıkışı”, “Lazarus’un Dirilmesi”. Sahnenin acıyı neredeyse klasik resimlerdekini hatırlatacak biçimde resmedişi, konunun acilliği kadar insan varoluşu açısından “ebedi”liğinin ya da kanondaki yerleşikliğinin ifadesi olarak okunabilir hale getiriyordu. Bir Goya ya da El Greco resmiyle karşı karşıyaymışız duygusu idi bu.

Şimşek’in resminin ortasını ele geçiren ateşin aydınlığı, Yoksul’un – ressamın yukarıdaki sözlerinden sonra insan ona “figür” diyemiyor – sırtını dayadığı çifte duvarla başlayan, ona arkasını dönmüş duran öbür ‘insan’ın da dahil olduğu mutlak bir karanlıkla çerçeveseleniyor, ama bu beden ve ateşin merkezdeki yerini daha da sabitleyen bir *chiaroscuro* etkisi yaratıyordu. Sadece ateşle alttan aydınlanmış ağacın dalları Yoksul’a merhamet duyuyor olabilirlerdi, öte yandan Yoksul kendini sonuçta tüketecek bu aydınlığın ortasında merhametin ötesine geçmiş bir aziz gibi muzafferdi.

Şimşek’in, bu resmin de dahil olduğu İstanbul Evliyagil’deki “Moral” isimli sergisi, Ankara Ka Atölye’de Gökhan Baltacı’yla birlikte Rubens üzerine konuşurlarken söylediği bir şeyi de hatırlatıyor. Bu konuşmada Şimşek, Hristiyan ikonografisinde İsa’nın yarasına parmağını sokan kuşkucu Thomas konusundan bahisle “etin altına gizlenmiş hikâye”yi aradığını söylüyor. Şimşek’in resimlerine bakarken akılda tutulması ilginç olacak bir cümle.

“Moral” sergisindeki desenler hep siyah-beyaz ve oldukça büyük ebatlardalar. Sergiye bakınca Şimşek’in “etin altındaki hikâyeyi ararken” çoğu zaman dramatik ama her zaman da *Yoksulun Kendini Ateşe Verdiği Yer*’deki gibi devingen olmayan bir etkinin peşinde olduğunu söyleyebiliriz. Başka aradığı ve bulduğu şeyler de var. *Saygı* ve *Kıracı* adlı işlerinde, bir çeşit heykel grupları şeklinde planladığı kurban etme/edilme alegorileri/sahneleri bunlardan bir tanesi ve desenlerdeki otorite ve otorite karşısındaki çaresizlik temasına denk düşüyor. Gene merkezde, ama hafifçe sağa doğru kaymışlar, böylece yaratılan sahne etkisi



Kazım Şimşek, *Kemer*, 2021

yoğunlaşıyor; kimi zaman yer yer karanlığa karışan arka planda olup bitenlerin alakasızlığından da güç alarak. (Şimşek verdiği bir röportajda gerçeküstücülükten etkilendiğinin söylenemeyeceğini vurguluyor, bu doğru da, belki bu sergide olmayan ama diğer resimlerinde dikkatimizi çeken bir şey hariç; Resim kişilerin ayaklarının altına küçük küçük otorite figürleri ya da süper kahramanlar serpiştirmesi, artık yapmadığı bir şey.)



Kazım Şimşek, *Kıracı*, 2021

Kazım Şimşek, *Miras*, 2021

Et ve kurban ritüelinin başka anlamları da var onda. Mesela, bir tür yamyamlık; soyut, iktidarı imleyen beden parçalarının *istenirse* somut olarak “elle tutulabilecek” olması. Daha da ötesi, soyut iktidarı kuşanmış bedenin bir uzantısının (*Kurban* adlı işte, “El” ve “el”) yenilebileceği hissi. Bu onun işlerinde hem bir başkaldırı temasıyla bağlantılı hem de bir çeşit inatla; gücü temsil edeni yemek suretiyle o gücü kısmen içselleştirmek, özümsemek, yenmek fikrine dayalı ve kökü paganlıkta olan kültürleri çağrıştıran bir şey.

Dilek adlı iş ise, gene kökleri paganlıkta yatan, bu kez *Yoksul’un Dilek Ağacına Dönüşmesi* denebilecek bir sahneyi konu ediniyor. Yoksul’un çarمیha gerilmiş gibi duran bedeni burada ateşe verdiği değil, belki iradesi dışında bir dilek ağacına çevrilmiş olan şey; ondan çeşitli şeyler dileyenlerin ipler bağladıkları bir tür kutsal görev yüklenmiş beden. Sahneyi izleyen yaşlılar, bir dilek ağacına dönüştürülmeye “teslim olmuş” Yoksul ya da Kurban’ı genç bir erkek olduğunu varsayıyorlar. Dilek bağlayanlar ise aktif ve talepkarlar; onların düşündükleri sadece dileklerinin gerçek olması. Hatta biri, bir çarمیha gerilme sahnesinde görülebileceği gibi bu bedeni öpüyor.

Genç erkek bedeninin romantik çaresizliği ve teslimiyetine karşılık Şimşek’in resimlerinde cesaretli, meraklı ve girişken olanlar çocuklar. Hayret, aşırılık ve oyun onlarda henüz var. *Miras* adlı resimdeki kapağı açılan tabuttan yükselen ışığın bir bilim kurgu çizgi romanı karesini andırması ve çocukların bu aydınlıkla kurdukları merak dolu ilişki bu cinsten bir şey: Şimşek’in resminde aniden karşımıza çıkan aydınlıklar ve mutlak karanlıklar; hayat ve ölüm gibi, yetişkinlik ve çocukluk gibi temalarla değişen ilişkiler kurmamıza yarıyorlar.

Şimşek’in bedeninin tahammüllerini ve sınırlarını ölçtüğü iş ise basitçe *Kemer* adını verdiği mükemmel bir küçük desen; burada ayakta duran genç bir erkeği elinde kemerine bir delik daha açmak için havaya kaldırdığı makasla görüyoruz. Jest bütün keskinliği ve nihailiği içinde hem eylemi hem çaresizliği, hem dikkati hem umursamayışı, hem darbeyi hem bir kendine zarar verme hissini birleştirerek Şimşek’in resimlerinde konu ettiği genç erkeklerin yüklendiklerini, tenlerindeki ve bedenlerindeki hikâyeyi “tek vuruşta” özetliyor.

Kazım Şimşek, *Moral*

Evlüyagil Dolapdere

10 Şubat - 27 Mart 2022, İstanbul (Türkiye)

TARİHİN MELE- ĞİNİN SÜRÜK- LENDİĞİ YERLER

HÜSEYİN GÖKÇE

**Küratoryal yaklaşma biçimiyle
Duygu Demir serginin atmosferini
genişletirken Deniz Aktaş “Tasadüfi
Bir Kronolojinin 76 Parçası” sergisiyle
kucağımızda bir top dikenli geven
otuyla bizi baş başa bırakıyor.**

Deniz Aktaş'ın “Tasadüfi Bir Kronolojinin 76 Parçası” adlı ikinci solo sergisi, adını usta yönetmen Michael Haneke'nin kent üçlemesinin son halkası 1994 yapımı filminden alıyor. Haneke, birbiriyle alakası olmayan kişileri ve olayları dikişleyerek şiddet olaylarının basit nedenlerle açıklanamayacak kadar derin sebeplerinin olduğunu gösteriyor. Film boyunca aslında her şey bağlantılı ve iç içe geçmiş



bir şekildedir ancak bu, parçalar birleştirildiğinde anlaşılıyor. Şu yanılsamalı gerçekliğin sürekli altı çiziliyor: Dünyada kötülükler hep bir başkasının başına gelir. Kendi kurulu düzenlerimizde problemlerimizle baş etmeye çalışırken dünyada yaşanan savaşları, katliamları ve terör saldırılarını medyadan sadece seyrederiz. Oysa şiddet o kadar da uzağımızda değildir. Yani başımızda bir katliam gerçekleştiğinde bu türden bir olay münferit olarak değerlendirilse de öyle değildir. Haneke, bir top dikenli kucağımızın ortasına sert bir şekilde bırakır.

Aktaş'ın özenli bir işçilikle, kendine ait teknik ve stille yoğunlaştığı kompozisyonlarındaki her bir parçayı birbirine eklediğimizde neredeyse hayatın her yerine yayılan şiddetin kent belleğindeki ve doğadaki travmalarını görürüz. Enkazı gösteren kimi eserlerin yanı sıra bir yeri inşa etmek için kullanılan malzemeler bir arada sunulduğundan tam olarak mekânın neresi olduğu hissi bulanıklaşıyor. İmge, temsil ve yaklaşımlarda nelerin olup bittiği muğlaklaşıyor. Yıkılmış binaların ortasında kendimizi bulabileceğimiz gibi, buradan yükselecek bir yerde olma olasılığımız da var. Şu bir gerçek: Serginin katmanları arasında yıkım olanca etkisiyle şimdi ve burada yankılanıyor.

Duygu Demir'in küratörlüğünde 76 parçadan oluşan eseri birbirine ilmeklediğimizde kum torbaları çizilerek oluşturulan bir barikatın arka tarafında yer alan desenler iç açıcı değil, tekinsiz ve bir o kadar da kasvetli. Örneğin, gökyüzünden yere doğru çakılan ölü kuş desenlerinde, sokakta koltuk takımlarının görüldüğü, arkasında ise yıkık binaların belirdiği eserlerde bu bariz bir şekilde görülebilir. Eserlere polis bariyerlerinin toplu bir şekilde durduğu, tankların sanki hareket halinde olduğu bir atmosfer hakim; kurşunlanmış bir mutfak tüpünde, moloz birikintilerinde ve birçok desende şiddeti çağrıştıracak birçok temsil var. Kimisi de bir yer inşa edilirken vazgeçilmez gereçler. İnşaatlarda kullanılan teleskop direkleri ve tahtalar gibi.

Buğday destelerinin bir tarlanın yüzeyinde dağınık bir şekilde durması, tek başına açmış dikenli bir çiçek, bir parça bulut, silik bir şekilde yükselen binaların görüldüğü desenlerde kentten ve doğadan eser kalmamıştır. Doğa hızla yaşamdan uzaklaşmıştır. Ona ait renkler ve dokular solmuştur. Uzaklardan bakıp lirik bir duyumsamaya kapılacağımız bir doğa kalmamıştır. Kimi eseri artık nereden geldiği belli olmayan moloz parçalarına ev sahipliği yapmaktadır. Adını bilmediğimiz bir bitki veya çiçekle karşılaşmak dururken... Şehrin bir yerlerinden taşınırken kamyon damperinden düşen veya bilinçli bir şekilde boşaltılan moloz parçalarına tesadüfi mi diyelim yoksa karşılaşma olasılığının giderek arttığından mıdır bilinmez ama bir şekilde bu parçalara rastlamamız işten bile değildir. Moloz parçaları bir göktaş gibi bir yerlere düşmüştür.



Deniz Aktaş, "Tesadüfî Bir Kronolojinin 76 Parçası" sergisinden görünüm, 2022

Deniz Aktaş, *Yerçekimsiz Objeler*, 2021

Kum torbalarıyla resmedilmiş desenin arkasındaki barıkatta herhangi bir deformasyon olmadığı dikkat çekiyor. Gerisinde bunca yıkıma rağmen barikatların sapaşağlam verilmesi, bütün bu yaşananlar yetmiyormuş gibi daha büyük felaketlerin yakında olabileceğinin işaret fişeği olarak yorumlanabilir. Bu yıkıma karşı gelmek isteyenlerin kurduğu bir barikat da olabilir. Ya da birazdan inşaat işçileri bu torbaları binanın katlarına da çekebilirler. Ustalar onlardan bugün bir kat daha çıkmak için harç karmalarını isteyebilir.

Bu da bizi Paul Klee'nin 1920 yılında yaptığı *Angelus Novus* adlı eserine götürebilir. Walter Benjamin, satın alarak ömrü boyunca yanından ayırmadığı bu eserden yola çıkarak "Tarih Kavramı Üzerine Tezler" in VIII. fragmanında ilerlemenin ne demek olduğu hakkında saptamalarda bulunur. Benjamin'in "Tarihin Meleği" olarak adlandırdığı bu resimdeki figür; gözleri, ağzı ve kanatları açık bir şekildedir ve yüzünü geçmişe çevirmiştir. "Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür: yıkıntıları birbiri üstüne yığıp onun ayakları dibine fırlatan bir felaket."¹ Yüzünü geleceğe dönmek istemez. Ama fırtına onu geleceğe doğru sürüklemektedir. Buradan hareketle sergideki eserleri tarihin meleğinin sürüklendiği yerler olarak değerlendirebiliriz. Kapitalizmin üretim ilişkilerine bağlı olarak sermayeyle olan güçlü bağı, kârın büyük tahribatlarla gerçekleştiğini ve bunun doğada, kentte ve toplumsal hayattaki yansımalarını idrak edebiliriz.

Aktaş'ta tanıklık ve yıkımın temsili

Her ne kadar serginin isminde tesadüfî bir kronolojiden bahsedilse de bir söyleşisinde aktardığı üzere Aktaş'ın 90'lı yıllarda yıkımın yoğun bir şekilde yaşandığı Diyarbakır'da çocukluğunu geçirmesi, daha sonra 2000'li yıllarda İstanbul'da öğrenim hayatını sürdürürken kentsel dönüşüm altında semtlerin yok edilip yerini yeni yapılarla bırakma sürecinin merceğine takılması rastlantı olmasa gerek. Her ikisinde şiddet farklılaşır. Birinde askeri operasyonlarla gerçekleşirken diğerinde rant amaçlıdır. Aktaş'ın gördüklerinde ve şahitliğinde üst üste yığılan yıkımlar olması ve bunları sanatına taşırken nasıl temsil ettiği üzerinde durulabilir. Tanıklık deneyimi yaşanan trajedi hakkında ne söyleyebilir? Bunu tamamen anlatacak bir dilin ve ifade biçiminin bulunması neredeyse imkânsızdır. Her şey görüldüğünden ve duyulduğundan daha fazladır. Bu anlamda Aktaş kimi desenlerinde şahitliğin sınırlarını zorlar ve yıkımı temsil etmeye çalışır. İçten içe de sese dönüşemeyen sessizliğin yankısı duyulur. Şair Dolunay Aker'in *Kol Yen Dük* şiir kitabında *Çiçeğe Dönmeyen Zaman*² adlı şiirinin bu eserlerle bir diyalog halinde olduğunu söyleyebiliriz. Evet, burada da böyle bir zaman var. Kurucu, yapıcı ve dönüştürücü bir yönü yok.

Farklı kavram, medyum ve malzemelerle işler üretilen güncel sanat alanında uzun yıllardır çizgi ve desenle kendini ifade eden sanatçı siyah ve grinin iç içe geçtiği monokrom bir renkle estetik bir dil yaratır. Bu anlamda monokrom rengi yakalamak için malzeme seçiminde kara kalem ve stiloğu tercih eder. Sanatçıyı bu malzemeleri seçmeye ve hatta onlarla çalışmaya zorlayan her ne kadar este-

1 Walter Benjamin, *Pasağlar*, çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 42.

2 Dolunay Aker, *Kol Yen Dük*, Kaos Çocuk Parkı Yayınları, Ankara, 2019, s. 12.

tik ifadeden kaynaklandığı söylenece de içeriğin malzeme seçimini ve stili belirlediğini düşünmekteyim.

Böyle bir içeriğe sahip eserler illaki tek bir renkle ele alınmayabilir. Kimi sanatçıların birçok renkle resmettikleri işlerde bu türden bir anlatım kurduğu söylenebilir. Aktaş'ın bu renk ve malzemelerde ısrar etmesini içerik belirlese de yığımın neredeyse hayatın her yanına yayıldığını vurgulayarak bu şiddetin kendine yok-yerler yarattığı izlenimi de verir. Fransız antropolog Mark Augé; oteller, süpermarketler, havayolları, bankamatikler ve AVM'ler gibi yerlerin bir kimliği ve tarihselliğinin olmadığını belirterek bu gibi yapıların "yok yer" olduğunu söyler. Bu gibi yerlerde insanlar birbiriyle iletişim halinde değildir. Tüketim nesnelere içinde bir tüketici gibi hareket ederler. Aktaş bu amaçla oluşturulmuş yapılardan ziyade doğanın ve kentlerin "yok yer" haline geldiğini beyaz bir yüzeyde çizgilerle ifade eder.

Hatırlanacağı üzere sanatçı 2018 yılında .artSümer'de açtığı ilk kişisel sergisi "Yok Yerler" ve bu konudaki seride de bu kavramı çağrıştıracak işlere yer vermişti. Bu sergide de görüldüğü üzere sanatçının asıl meselesi tahribatla kentlerin ve doğanın anlamından, bağlamından ve hafızasından koparılmasıdır. Sadece yıkarak değil, inşa ederek de belleğe dair tortuların eksiltildiğine dair bir anlatı kurmasıdır. Bu süreçte insanlar; kayıp, acı, yerinden edilme, gidilen yere tutunamama gibi birçok olumsuzluk yaşar. Aktaş, bütün bu olumsuzlukları travmatik mekânlarla anlatır. Desenlerini bir yok-yeri imleyecek şekilde ele alırken bu türden yerlerin hafızaya ciddi anlamda etki etmesini sorunsallaştırır. Hafıza bilindiği üzere katmanlardan, zamanlar arası bağlamlardan, anlamlı ilişkilerden, karşılaşmalardan, mekânlardan ve imgelerden oluşur. Yaşamla ilişkiler bu sayede güçlü kalabilir. Geçmiş ve gelecek ancak şimdide birbirine düğüm-lenebilir. Neredeyse her yerde kendini tekrar eden şiddet bir süre sonra görünmez hale gelebiliyor. Ona alışma ve onunla yaşama hayatın bir parçası oluyor. Bir müddet sonra da hayatın bundan ibaret olduğu izlenimi ediniliyor. Şimdinin bize parçalı bir şekilde çoğunlukla da tahribatın izlerini çağrıştıracak bir şekilde görüldüğü bir yerde hafıza da kayba uğrar. Bir geçmiş ve gelecek yoksa, tamamen şimdinin içine terk edildiysek ve o da her anlamda kuşatılmışsa yapılması gereken bu kuşatmayı ortadan kaldıracak yeni durumlar yaratmaktır. Bu sebepten hafızanın diri tutulması gerektiği üzerinde ısrar ediliyor. Ancak güçlü bir hafızaya sahip olanlar daha fazla direnebiliyor.

Sergi, .artSümer'in Piyalepaşa İstanbul'daki yeni mekânında gerçekleşiyor. Burası "riskli alan" ilan edildikten sonra sermaye eliyle kentsel dönüşüm adı altında mutenalaştırılarak lüks konut, rezidans, ofis, otel, spor merkezi ve alışveriş sokağına dönüştürülmüş bir yer. Kentsel dönüşüm mefhumu sanatsal pratiğinde önemli bir yer edinen sanatçının, bu ad altında "yeni bir yaşam" merkezine dönüşen bir yerde eserlerini göstermesi ne ifade ediyor? Küratörler ve sanatçılar, tarihi bir mekânda açacakları sergilerdeki eserlerin o yerin geçmişleriyle ve dokusuyla diyalog halinde olmasına nasıl dikkat ediyorsa bu türden yeni yapılarda açılacak sergilerde o yerin kentsel hafızada ve yerinden edilenlerde nasıl bir karşılığı olduğuna da bir o kadar önem vermeleri gerekiyor. "Tesadüfi Bir Kronolojinin 76 Parçası"ndaki desenler her ne kadar doğrudan gösterildiği konumda yaşanmamışsa da bu eserlerin oluşmasında payı olanların bir başka icraatı olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda serginin yer aldığı dönüştürülmüş bölgeyle arasında uyumsuzluk ve huzursuzluk yaratırken oranın manzarasını bozan bir içeriği de oraya taşımış olduğu söylenebilir.

Duygu Demir, küratoryal "yaklaşma biçimi" ve tercihleriyle serginin atmosferini genişletirken Deniz Aktaş "Tesadüfi Bir Kronolojinin 76 Parçası" sergisiyle kucağımızda bir top dikenli geven otuyla bizi baş başa bırakıyor.

Deniz Aktaş, Tesadüfi Bir Kronolojinin 76 Parçası
.artSümer
26 Şubat - 9 Nisan 2022, İstanbul (Türkiye)

ORADA OLMAYAN ŞERİFE YA DA “BAŞ- KA”NIN İCADI

FİSUN YALÇINKAYA

**Yalnız olmamak acil bir ihtiyaç
bugünlerde, birçok sebepten ve
bu yüzden İpek Duben hem nadir
rastlanır biri hem de birçoğumuzu
seslendiren bir sanatçı kahraman.**

Kapısı İstiklal Caddesi'nin hızla akan kalabalığına açılan SALT Beyoğlu'ndaki İpek Duben'in "Ten, Beden, Ben" sergisine, sanatçının 2015'te SALT Galata'da yer alan "Onlar" adlı sergisini düşünmeden girebilmek (görme şansı olup hatırlayanlar için) zannedersem pek mümkün değil. İpek Duben'in "Onlar" sergisinde 24 kişi, her biri bir ekranda, yüzleri görünmeden konuştukları videolarda korkularını, çekincelerini, anılarını, çocukluktan getirdikleri alışkanlıklarını anlatıyor-



İpek Duben, Şerife serisi, 1981

lardı. İpek Duben'in "hiç politik değil çok sosyolojik" dediği bu çalışmadan aklımda kalanlar, sadece Kürtçe bilen annesiyle ziyaret gününde konuşmaya çalışan bir askerlin neşeli olmayan askerlik anıları, kocası tarafından tehdit edilen ama polis koruması alamayan bir kadının isyan dolu sesi ya da 'gavur' hakaretini işitmekten korktuğu için her hareketine dikkat eden bir azınlık mensubunun cümleleri...¹ Şimdiyse başka cümleler bir öncelik sıralaması olmadan yeni bir kalabalıkta başka ağızlardan akıyor İstiklal'de. Dalgın dalgın yere bakarak yürüdüğünüzde yüzünü görmediğiniz onca insanın duyamadığınız cümleleri... İstiklal halen bir zamanlar sanat tarihi derslerinde öğütlediği gibi yukarı bakarak gezilince muhteşem tabii. Ama siz bu muhteşemlikten kalan çarpık, dökülmüş, yer yer kartonpiyere bulanmış yavruağzı *güya*'lığı görmektense benim gibi yere bakarak yürümeyi tercih edenlerdenseniz yalnız değilsiniz. Yalnız olmamak çok acil bir ihtiyaç bugünlerde, yalnız olmadığımı bana ilk söyleyen işlerden biriydi "Onlar". Birçok sebepten ve bu yüzden İpek Duben hem çok nadir rastlanır biri hem de birçoğumuzu seslendiren bir sanatçı kahraman. İpek Duben'in üretimi mesafe almanın, toplum içine karışmış olduğumuzu duymanın, dört kulak dışarıya açılmışken kendi sesini ortaya çıkarabilmenin sanatı. "Ten, Beden, Ben" sergisi işte bu yüzden aslında amaçlamadığı bir yerden, sokaktan başlıyor benim için.

Bu buğulu hallerle, kulaklarda asılı cümlelerle girdiğiniz "Ten, Beden, Ben" sanatçının 40 yılı aşkın üretimini sanki hayali bir alemin haritasını çıkarır gibi ya da karakter analizi iyi yapılmış film setine yerleşmiş iyi bir senaryo gibi kurguluyor aklımda. Bu kurgunun selamı girişte izleyiciye süsleme-bezemelerle dolu bir kapıyla sunuluyor. Bu kocaman kapı izleyiciyi bahsettiğim kalabalıktan içeri davet ediyor. Hemen sonrasında ise sergide işlenen pek çok temaya işaret edebilecek temel meseleler üzerinden düşünebileceğimiz, sanatçının 1980-1981 yılları arasında ürettiği *Şerife* serisi yer alıyor. Çok istersiniz ya bazen birinin *tam sizin hayalinizdeki gibi* olmasını ama bu mümkün olmaz, olmayacaktır da. Bir hayal kırıklığı, aşına olunan bir hüsrana dönüşür diyelim ya da. İpek Duben'in bu resimdeki çıkış noktası tam böyle değil elbette, ama bir biçimiyle, olmasa da çok istemek birinin orada olmasını... Birini resmetmeyi çok istemek ama o poz vermeyince bu kez onu temsil eden yapıları tuvalin imkânlarıyla açmak; Böylece o kişinin ya da istenen, araçlık eden kimliklerin uçuculuğuna da vurgu yapma imkânı bulmak...

¹ Fisun Yalçınkaya, "Ötekiler Konuşuyor" başlıklı haber, *Milliyet Sanat*, 29 Nisan 2015.

Serinin hikâyesini bir kez daha analım: Henüz Amerika'daki sanat eğitiminden yeni döndüğünde ablasının evindeki temizlik işçisi Şerife'nin resmini yapmak ister İpek Duben, fakat Şerife buna ikna olmaz. O da pazardan aldığı elbiselerin içini gazete kâğıtlarıyla doldurarak resmeder Şerife'yi. Orada olmayan ama daha çok orada olan birine dönüşür bu nesnelere can veren Şerife. Küçük ama kuvvetli bir izleyici kitlesi olan güncel sanat çevremizde ikonik demek yerindeyse evet ikonik diyebileceğimiz bir eser ortaya çıkar böylece. O zamanlar hakkında çıkan olumsuz eleştiriler ve bir eserin anlaşılma-anlaşılmama ekseninde tartışıldığı yapılardan çok şükür uzaktayız, yeni tartışmaların olduğu heyecan verici yıllardayız şimdi. Bu yüzden bana pembenin doğadaki azlığından başlayıp başka bir hikâye anlatıyor Şerife. Beden yaralandıkça çoğalan pembe-mor rengi, ev içi emeğin görünmezliğini, o görünmezliği dolduran gazete kâğıtlarının bugün olsa (bir zamanlar da olduğu gibi) kadınların öldürülüşüyle ilgili içimizi yakan haberlerin dolduracağını söylüyor. İpek Duben'in bakma-görme-gösterme izleği ilerledikçe derine doğru katmanları böyle açılıyor ya da bende. Hiç orada olmayan ama hep orada olan birini buluyoruz böylece. Şerife'nin resmini yaptırmasının kısıtlaması ya da koyduğu bu engel, sanatçıyı bir yaratıcılığa götürüyor bir şekilde. Hiç orada olmayan ve hep orada olan bir sanatçı temsili, sanatçı sesi bu aynı zamanda. Coen'lerin harika filmini hatırladığım için ve dönemde sanatçı İpek Duben'e getirilen eleştirilerin yersizliğine işaret etmek için diyorum, Orada Olmayan Şerife diye...



İpek Duben,
Love Game, 1998

İpek Duben, Artemis 1, 1995

Küratör ekibinin kesişimselliğe göz kırpan bir tavırla Şerife'yi 1988 tarihli *Adale Adam*'la buluşturması da boşa değil. Başka başka gündemlerde var olmuş bir sanat eserinin, sanatçının bizi davet ettiği yorumdan çıkmadan bugün bir okumasını yapmamıza imkân sağlıyor bu tavır. Arzu ve beden üzerindeki tahakkümlerin her iki cinsiyet ya da naikili cinsiyetler üzerindeki gücü ve yarattığı yanılısamları bu iki başsız figür üzerinden düşünmek mümkün. Otoritenin poz vermesini kısmen engellediği ama resmini yapmayı imkânsız kılmadığı bir kadın bedeni Şerife otoriteye göre, otoritenin tarifine göre poz vermiş bir erkek bedeni *Adale Adam*'la bir hemşeri, bir akran gibi art arda okunuyor. *Adale Adam*'ın önünden geçince hızla Gülşen'in Be Adam şarkısını hatırlıyorum, "İçine ata ata ne hale düştün, tuta tuta çatlayacaksın be adam" gerçekten... O sıkılık, o sıkma, sıkıştırma, o tutma hali tüm ikili cinsiyet sistemini çatlatmaz da ne yapar? Çözülmesine vesile olur belki, bilemiyorum.

Başka bir anlamda çatlamamanın, bozulmanın, patlamamanın tam orta yeri işte İpek Duben'in 1998-2000 yılları arasında yaptığı *LoveBook* (*Aşk Kitabı*) ve 1998-2001 yılları arasında yaptığı *LoveGame* (*Aşk Oyunu*) eserlerine çıkıyor. Duben'in Türkiye ve ABD'de basında çıkan, aşk cinayeti başlıklarıyla hafifletilen cinayet haberlerini derlediği ve günümüzde patriyarkanın siyaseten hâkim görüşlerce desteklenmesinin de etkisiyle korkunç boyutlara varan kadına yönelik şiddet ve ev içi şiddeti kayda alan *LoveBook* ayrı bir odada sergileniyor. Böylece odaya girdiğinizde gazete haberlerini kayda alan bir kitabın içinde yürüyorsunuz. Terk edilmiş bir kumarhaneye benzeyen *LoveGame* ise onun hemen dışında aşk adı verilen ama aşka hiç benzemeyen hislerin meşrulaştırılmasını, aşk adı altında tahakkümler inşa edilenlerin yarattığı bir evreni sunuyor. (Cinayete kurban giden-



lerin ve katillerin vesikalık fotoğraflarının rulet oyununda karşı karşıya getirilmesinden daha Funny Games bir şey gördüm mü bilemiyorum ancak böyle bir karanlıkla izleyiciyi yüzleştirme yönteminin akılda kalmaması imkânsız.)

İçinden geçtiğimiz, serginin hazırlandığı ve izleyiciye açık olduğu 2021-2022 yılları Türkiye'nin İstanbul Sözleşmesi'nden çıktığı yıllar. Kadın ve LGBTİ+ hareketi birçok sebepten ama özellikle bu yüzden çok elzem çünkü hepimizi koruyacak yasalar yok ediliyor. Bu yüzden de serginin küratörleri Zeren Göktan'ın Anıt Savaş projesini İpek Duben'in *LoveBook* ve *LoveGame* eserlerine eşlik ettirmişler. 2013'ten bu yana süregiden Anıt Savaş², 2008 yılından bu yana Türkiye'de işlenen kadın cinayetlerinin kaydını tutuyor. Göktan bu projeye ilgili olarak "Kendi yasamızla yüzleşmek adına böyle bir anıt tasarlamaya karar verdim. Baktığımızda her kadının ismi tek tek tuğla örüyor, aslında bu sizin de karşılaştığınız bir duvar, duvarla karşılaştığımızda yasamızla da yüzleşmiş oluyorsunuz"³ diyor. Çoğalma, çoklaşma, art arda gelme *Anıt Savaş*'la bir yüzleşme; bir başka anlamda güçlenme de demek, tüm kadınlar ya da kadın atananlar için.

2 Dijital bir anıt niteliğinde olan internet projesi, basında çıkan haberleri kaynak olarak her gün güncelleniyor; ziyaretçileri kadınların hikâyelerine yönlendiriyor. Türkiye'de erkek şiddeti yüzünden hayatını kaybeden kadınların birer istatistik olarak kalmasını reddederek adlarının ve öykülerinin yaşatılmasına olanak sağlayan Anıt Savaş'ta, Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu'nun desteğiyle düzenli olarak çapraz veri sağlaması yapılıyor.
3 "Yakından Bakınca | Zeren Göktan 'Anıt Savaş' işini anlatıyor" videosu, Salt Online YouTube kanalı. Yayın Tarihi: 15 Mart 2022.

Bu paylaşma, çoklaştırma aslında İpek Duben'in Artemis yorumunda da karşımıza çıkıyor. Otoportrelerinden yola çıkarak yaptığı *Efesli Artemis*, tarihle güncel kadın hareketinin buluştuğu bir bütündür.⁴

Bu otoportrenin ilk gösteriminde Efes'te Artemis strüktürüne asılı afişin arkasında da 90 tane kadının el yazısı anonim biçimde yer alıyor ve Artemis için yazılmış bir şiir de bulunuyor. SALT sergisinde ise otoportre gösteriliyor.

Serginin basın toplantısında küratörlerden Amira Akbıyıkoglu hazırlık yaparken elbette İpek Duben'in sanat yazılarına⁵ dönüp baktığından bahsetmişti. O yazılara dönüp dönüp göz atmamak mümkün değil, ben de sergiden sonra yeniden açıp okuma ihtiyacı duydum. Osman Hamdi Bey'den Utku Varlık'a çok sayıda sanatçının dönemin perspektifinden ele alınmış ama aynı zamanda İpek Duben'in kendine has gözünden anlatılışını bulabiliyorsunuz. Bu kadar güçlü bir sanat pratiği olan ve üretimine devam eden kaç sanatçının yaklaşık 50 yıl öncesinden itibaren yazdığı sanat eleştirilerine ulaşabiliyoruz ki?

Bu yazılarda İpek Duben'in izlerini ama aynı zamanda dönüşümünü okuyoruz. Şöyle diyor birinde⁶ "Sanatın kendini üretebilir duruma gelmesi, bir boşluk içinde, her şeyden soyutlanarak düşünülemez. Sanat, toplum yapısı içinde kültür sistemini oluşturan tüm diğer olguların etkileşim zinciri içinde ortaya çıkar. Sanatın kendini üretmesi; düşünce akımlarından, inanç ve sembol sistemlerinden, bilgi kuramlarından, tarihsel süreçten ayrı tutulamaz." Şimdi belki değişmiştir bu fikri ama uzun yıllar sanatında böyle toplumsal sosyolojik bir bakışın hâkim olduğunu söylemek yanlış olmaz. Tüm deneme yanılma içtenliğiyle, coşku ve cesaretiyle "sosyoloji sanatla nasıl buluşabilir?" sorusunun yüksek sesle sorulduğunu duyabileceğimiz bir sanat bütünü bu. 1980'lerin sonunda Victoria&Albert Müzesi'ne gidip minyatür koleksiyonuyla karşılaştığında tam da bu düşüncelerle kendi geldiği yerle bir ilişki kurmaya çalışıyor. Ya da bugün yaptığı göçe ve gidip gitmemeye bakan eserlerinde halen böyle bir yerden hareket ediyor bir anlamda. Eleştiri ve yazılarında uzunca açıkladığı Devrimci Sanat ve John Berger'in bakışı, referans verdiği Linda Nochlin'in yazıları düşünce dünyasını şekillendirenler arasında. Böylece öteki'yi, bir başka'yı, bir başka varoluşu her daim düşünen ve bunun üzerinden giden bir sanatı görebiliyoruz. Başka'yı icat edenlere inat, kendi başka'sını yeniden yeniden anlamları tersyüz ederek, anlamların yokluğuna işaret ederek, kimliğin imkânsızlığına parmak basarak tanımlıyor. Biliyoruz ki Şerife poz vermemesinden ibaret değil, Adale Adam'sa verdiği pozdan ibaret değil; başka başka insanlardı onlar, sonsuzluklarının içinde yeniden yeniden bulunacak tekrar tanımlanacak ve az sonra değişeceklerdi. Bir daha asla aynı olmayacak anlar bütünüydü tüm kimlikler. Hemen uçuveren tüm cinsiyetler, hemen uçuveren tüm kimlikler gibi kimlik inşasının imkânsızlığını söylüyorlardı bize orada olmayanlar.

İpek Duben, Ten, Beden, Ben

Salt Beyoğlu

9 Aralık 2021 – 8 Mayıs 2022, İstanbul (Türkiye)

4 Not etmekte yarar var, bahsedilen Yunan tanrıçası Artemis değil, Efesli Artemis ve Yunan temsilinin aksine bereket ve doğurganlık temsili olarak düşünmek gerek.

5 "İpek Duben Yazı ve Söyleşileri: 1978-2010" Salt Araştırma'da e-yayın olarak erişime açık.

6 "İpek Duben Yazı ve Söyleşileri" içinde, *Sanat Çevresi*, Ocak 1983, Sayı: 51, s. 35-36.

BİLİNÇLİ MANZARALAR

FURKAN ÖZTEKİN

İlhan Sayın desende ısrar ettiği pratiğine yirmi yılı aşkın süredir devam ediyor. Sanatçının “İncir Ağacı” başlıklı kişisel sergisi Milli Reasürans Sanat Galerisi’nde gerçekleşti.

*Ne kadar sakin,
Bahçede bekleyen bir sergili gibi...*

Ruth Stone, The Fig Tree, 2006¹

Nisana göre oldukça sıcak bir İstanbul gününde, kalabalıkların arasından sıyrılıp Milli Reasürans Sanat Galerisi’nin serin duvarlarından geçiyoruz. İlhan Sayın’ın altı yıl aradan sonra gerçekleştirdiği ikinci kişisel sergisi “İncir Ağacı”nı kurulum aşamasında ziyaret ederken hissettiğim ilk şey, kesinlikle sakinlik oluyor. Sergiyi gezdikten bir süre sonra sakinliğin yanıltıcı olduğuna karar veriyorum. Çünkü İlhan Sayın’ın resimlerinin altında sessiz ve sisli bir manzaranın gerilimi yatıyor.

Ne tuhaftır ki serginin açıldığı tarih, incir ağaçlarının tomurcuklanıp yeşerdiği zamana denk geliyor. Çoğunlukla kâğıt ve mürekkebin birlikteliğinden doğan işleri izlerken sergiye adını veren *İncir Ağacı* resminin önünde duruyorum. O sıradan İlhan, pandemi patlak vermeden hemen önce gerçekleştirdiği bir doğa yürüyüşünde görüp etkilendiği incir ağacından bahsediyor: “Bulunduğu yeri istila etmiş, dalları birbirine dolanmış, kökleri topraktan yukarı doğru çıkmış.” İlhan, resimdeki incir ağacının gövdesine güvenlik tedbiri için kullanılan yuvarlak dış bükey bir ayna yerleştirdiğini anlatırken müdahaleler üzerine düşünüyorum. Doğanın insana, insanın doğaya yaptığı müdahaleler... Aklıma hemen Tekirdağ’daki bir arkadaşımın

¹ Ruth Stone, Poems, *The New Yorker*, 7 Ağustos 2006, s. 75.

atölye olarak kiraladığı ahşap eve yaslanan incir ağacı geliyor. Bir süredir nasıl kurtulmamız gerektiğini bilemediğimiz, kökleri zapt edilemediği için ahşap evin temellerine zarar veren o ağaç. İncir ağaçlarıyla ilgili hikâyelerimiz birbirini kovalarken İlhan Sayın'ın 20 Nisan - 4 Haziran 2022 tarihleri arasında Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde devam edecek olan sergisi nihayet açılıyor.



İlhan Sayın, /iskele, 2022

İlhan Sayın, desende ısrar ettiği pratiğine yirmi yılı aşkın süredir devam eden bir sanatçı. Çoğu zaman sessiz ama kararlı bir şekilde ortaya çıkarır resimlerini. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü mezunu olan Sayın'ı bazen renkli, bazen de monokrom desenleriyle çeşitli karma sergilerde görürüz. 2000'lerin ortasına kadar uzanan üretimlerini sergilediği yerler sadece galeri mekânlarıyla sınırlı kalmaz. Fatih Özgüven'in öykü kitaplarında ve Gürcan Keltük'in *Gulyabani* (2018) isimli filminin posterinde karşımıza çıkar. Renkli boya kullandığı desenlerinde insan portrelerine odaklanırken monokrom desenlerinde iç/dış mekânlara yer verir. Fatih Özgüven'in "desende kararlı, sergi açmakta yeterince kararsız"² olarak bahsettiği Sayın, ilk kişisel sergisi "Seyir"i ise 2016 yılında Tütün Deposu'nda gerçekleştirir. Sergide yer alan desenlerde inorganik ya da endüstriyel olarak tanımlayabileceğimiz nesnelere, doğayı tahakküm altına alır. Doğaya ait formlar, yapay veya terk edilmiş olarak niteleyebileceğimiz bazı nesnelere Sayın'ın pastoral manzaralarının öğelerini oluşturur.³

Bozulan manzarayla, doğayla, empati kurulabilir mi? Yoksa manzaraya ve temsiline baktığımızda olan şey hep aynı mı?⁴ gibi sorularla açılan sergide tahta kasalar üst üste birikirken işlevsiz otomobil lastikleri, olmamaları gereken bir yere yığılır.

2 Fatih Özgüven, "Kendi seyirinde desenler", *İstanbul Art News*, Haziran 2016, Sayı: 32.

3 Kaya Genç, "In first solo show, artist focuses on the art of 'Looking'", *Daily Sabah*, 4 Haziran 2016.

4 İlhan Sayın, "Seyir", *Sergi Bülteni*, Tütün Deposu, 25 Mayıs 2016.



İlhan Sayın, Gece 3, 2022

İlhan Sayın'ın pandemi başlangıcından bugüne uzanan desenlerinden oluşan "İncir Ağacı" sergisi, 2016 tarihli "Seyir"le ortak bir dile sahip diyebiliriz. Genellikle kara kalem ve mürekkep tekniğinde ilerleyen desenler, kâğıdın steril boşluklarıyla doğrudan ilişkiye girer. Sayın, farkında olarak ya da olmayarak desenden çok deseni çevreleyen boşlukla ilgilenir.⁵ Boşluğun da etkisiyle beraber doğa ve insan ikilisinden doğan sessiz gerilimi hissederiz. Örneğin *Duvar* (2022) isimli desende eski bir yerleşime ait olduğunu düşündüğümüz tuğla yığınlarının arasında demir iskelelere rastlarız. Demir iskeleler, uzun zamandır insan eli değmeyen bu bölgenin değişime ve müdahaleye açık olduğuna dair bir uyarıdır. Yine *Iskele* (2022) isimli bir başka resimde restorasyon sürecinde olduğunu tahmin ettiğimiz bir camiye misafir oluruz. Gün ışığının içeri sızmasıyla beraber parlayan iskeleler, kutsal mekânın korunaklı ve dokunulmaz haliyle tezatlık oluşturur. Sayın'ın titreyen çizgileri bir araya gelerek mekânı kaplayan sis bulutuna dönüşür. Bu sis bulutu, kâğıdın beyaz yüzeyine doğru yayılır. Serinin aynı ölçüğe sahip diğer resimlerinde de zamana yenik düşen yıkıntılar, yenilenmeyi bekleyen yapılar ve insan tarafından işgal edilmiş hissi uyandıran mekânlar, İlhan Sayın'ın görsel dünyasını yansıtır.

Galerinin diğer bölümlerine göre kısmen daha karanlık olan köşesine doğru ilerlediğimizde *Gece* (2022) isimli bir seriyle karşılaşırız. Siyah ve mor arasında gidip gelen mürekkep, diğer desenlere göre oldukça karanlık sahneler yaratır. İlhan Sayın'ın koyu tonlar kullanarak kurduğu bir gölge oyunudur bu. Fakat bu sefer perde beyaz değildir. Serginin tümünde sıklıkla rastladığımız iskele ve ağaç motifleri, karanlık gökyüzünün altında âdeta silüete dönüşmüştür. İssiz ve tedirgin edici bir atmosferi vardır *Gece* serisinin. İçerisi ve dışarısı arasındaki sınır diğer serilerde ne kadar muğlaksa *Gece*'de de bir o kadar belirgindir. Gölgeler, mürekkebin rastlantısal lekeler oluşturduğu yüzeyde durmadan keskin hatlar çizer. Ayrıca *Gece* serisi, sanatçının 2019 yılında Beral Madra küratörlüğünde Evli-

5 Fatih Özgüven, "Kendi seyrinde desenler", *Istanbul Art News*, Haziran 2016, Sayı: 32.



İlhan Sayın, *İsimsiz*, 2022

yağlı Dolapdere'de gerçekleşen "Karmaşık Sorular, Büyüleyici Yanıtlar" isimli grup sergisinde yer alan işlerinin devamı niteliğindedir.

Sergiden en çok aklımda yer eden serilerden biri de *İsimsiz* (2022). *İsimsiz*, sanatçının eskiz olarak başladığı, bir nevi büyük boyutlu desenlerinin sağlamasını yaptığı ve sergiye dahil etmeye sonradan karar verdiği küçük boyutlu işlerden oluşur. Ne tuhaftır ki bu eskizler İlhan Sayın'dan görmeye pek alışık olmadığımız soyut bir dile sahiptir. Sayın'ın "defterden kopup gelmiş" hissiyatını taşıyan eskizleri, serginin geneline göre daha mahremdir. Artık kurgu gitmiş, yerini rastlantısallığa bırakmıştır. Bu anlamda Sayın, yaratım sürecinde çizginin dışında mürekkebin rastlantısal bir şekilde yüzeyde dağılarak düzensiz bir biçimde oluşturacağı kompozisyonu önemser.⁶ İçerisi ve dışarısi arasında sınır artık daha muğlaktır. Bloklar halinde lekelerin başrolde olduğu eskizler, "İncir Ağacı" sergisinde belki de lavi⁷ tadını en çok hissettiğimiz parçalarlardır.

Çerçeve içindeki paspartunun ön plana çıkmadığı, kâğıdı kusurlu/dalgah hâliyle kabul edebildiğimiz bir sergileme biçimi eskizlerin gündelik diline daha çok uyum sağlayabilirmiş. Sergiye dair değineceğim teknik bir eleştiri, bu küçük eskizlerin çerçevelere hapsolmesi olabilir.

İlhan Sayın, "İncir Ağacı" isimli sergisinde ilk bakışta dingin olarak tanımlayabileceğimiz manzaraların ötesine bakmayı öneriyor. Ufuk çizgisini aşan, görünür olanla yetinmeyen bir tavrı benimsiyor pratiğinde. Büyük bir titizlik ve sabırla işlediği desenlerin kuytu köşelerine küçük felaketlerin gözden kaçan detaylarını gizliyor. Mürekkebi yüzeyde zapt ederek, boşlukları yücelterek yapıyor bunu. Tüm bunların yanında insan tahakkümü altında savunmasız kalan ve her gün değişen doğaya dair alternatif bir bakış geliştirmeyi hedefliyor. Bu bakış, karamsarlıktan ziyade belirsiz bir gelecek ihtimalini akıllara getiriyor.

Kıscacası çizgileriyle bilinçli bir seyri arzuluyor İlhan Sayın.

İster gece ister gündüz olsun.

İlhan Sayın, İncir Ağacı

Milli Reasürans Sanat Galerisi

20 Nisan - 4 Haziran 2022, İstanbul (Türkiye)

6 Hüseyin Gökçe, "Tortular, rastlantılar ve dağılan şeyler", İncir Ağacı Sergi Kataloğu, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 2022, s. 14.

7 Lavi, Çin ve Doğu Asya kökenli bir boyama tekniğidir. Sulandırılmış tek renkle veya mürekkeple yapılan çalışmalara denir. Sulu boya tekniğine yakındır fakat lavi tekniğinde çoğunlukla siyah çini mürekkebi kullanılır.

KENDİNE AİT BİR UYDU*

ALPER TURAN

İstanbul'da yaşayan İranlı sanatçı Nazlı Khoshkhabar'ın ilk kişisel sergisi Türkiye sanatının çoğunlukla beyaz ve homojen yapısına yeni bir ses oluyor.

İran'da sahip olunması yasaklı 100.000 uydu çanağı 2016 yılında toplatılır ve imha edilir. Yasal televizyon kanalları devlet tarafından denetlenirken dünyanın farklı yerlerindeki televizyon yayınları "ahlakı ve kültürü saptırması" sebebiyle bugün hâlâ yasaklı. Hükümetin yaptığı baskılara, çanak antenlerin toplanmasına ve uydu sinyallerinin karıştırılmasına rağmen toplumun yüzde 70'i yasaları ihlal etmekte ve İran sansürünün kapsama alanı dışında kalan dünyaya böylece bağlanmakta.¹

Yapay bir uydu fikri ilk kez Ekim 1945'te, *2001: A Space Odyssey* yazarı Arthur C. Clarke tarafından ortaya atılır. Eğer bir radyo uzayda bulunursa Dünya'dan o radyoya bir sinyal gönderebileceğimizi, böylece gönderilen sinyalin radyodan sıçrayabileceğini ve uzayda bir yere yeniden gönderilebileceğini öne sürer. Bundan on iki yıl sonra Sputnik 1 adlı ilk yapay uydu, Sovyetler Birliği tarafından 1957'de yörüngeye yerleştirilir ve bu ilk uzay işgali bugün uzay çağı denilen dönemin başlamasına vesile olur.²

İstanbul'da yaşayan İranlı sanatçı Nazlı Khoshkhabar, nisan başında 5533'te açılan ve 14 Mayıs'a kadar sürecek olan ilk kişisel sergisi "Yuvasında Yuvarlak"ta televizyonun ve internetin herkes için bir medyaya dönüşmesi arasında sıkışmış bir dönem fenomeni olarak düşünülüp kapsama alanı göz ardı edilen uydu teknolojisini hem form hem de çalışma prensibiyle taklit ederek ele alır. Çoğunlukla

1 Hassan Rouhani, "Iran destroys 100,000 'depraving' satellite dishes", *Al Jazeera*, 24 Temmuz 2016.

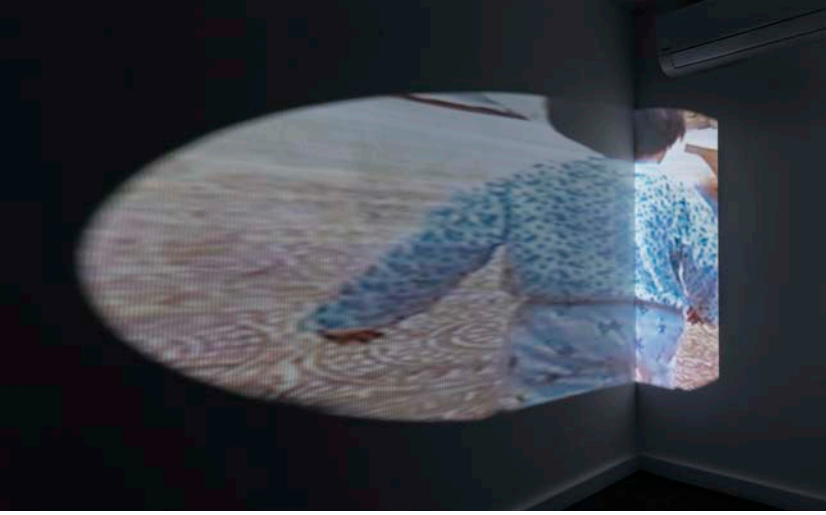
2 Mike Mills, "Orbit Wars", *The Washington Post*, 3 Ağustos 1997.



babasının, ara sıra da bir başka aile üyesinin çektiği 1991 ve 2002 yılları arasından İran'da geçen gündelik yaşam görüntülerini bir dramaturji içinde kurgular. Vitrin camları alüminyum folyo kaplanarak karartılmış 5533'ün mekânına girdiğimizde ilk karşılaştığımız, üç duvara hatta tavana yansıtılan ve eş zamanlı oynayan toplam sekiz adet videodur. Bunun çok kanallı bir video yerleştirmesi olduğu yanılgısından kurtulmak, odayı neredeyse kaplayan demir strüktür ve bu endüstriyel yapının muhtelif yerlerine yerleştirilmiş aynaları görünce mümkün olur.

Serginin ortasında, yaydığı ve üzerinden yansıyan ışıkla neredeyse görünmez olan tek bir projektörden yansıyan video; strüktür üzerindeki farklı boyutlarda, formlarda ve işlevlerdeki aynaların üzerine çarpar ve duvara naklolur. Sanatçı bu tek videonun içine 8 ayrı kanalın her biri farklı aynaların tam üzerine yansıyacak şekilde milimetrik bir işlemle yerleştirir. Tek kanal bu nakil işlemiyle parçalara ayrılır ve mekâna dağılır. Khoshkhabar kişisel anlatısını kurarken özünde bir ayna olarak çalışan uyduyu hem pratik bir buluş, sergiyi çalıştıran bir aksam hem de imajın bir veri olarak yolculuğunu, her daim yabancılığını, çarpıp geri dönüşünü düşünmek için bir medyum olarak kullanır. Dünyanın kendi ürettiği imajı dünyaya yaymak için başvurduğu yöntemin imajını dünya dışına göndermesi, imajın tabiatı hakkında ne söyler? Radyo dalgalarının gezegen ötesi turu ve aynalanması; hafızaya, hafızanın öznenen doğan ve ona dönen ama ondan bağımsız hareketine ne kadar benzer?

Doğup büyüdüğü ve hayatının büyük bir kısmını geçirdiği İran'dan 2011'de Türkiye'ye gelen, Bilgi Üniversitesi'nde Sinema Televizyon lisansının ardından Sussex'de Sinema Teorisi okuyan Nazlı Khoshkhabar; 90'lı yıllarda çocukluğundan beri uydu yayınlarıyla izlediği Türkiye kanalları, ana-akım medya ve bu akımın yarattığı kurgu/gerçek temsiller aracılığıyla Türkiye'yi öğrenir; İran'daki ev-içi dünyasına kayan imajlarla sızan Türkiye'yi şekillendirir. Kendisi ve diğer birçok aile üyesi gibi annesi Mitra için de Türkiye bir nevi özgürlük istikameti olmuştur. 80'li yıllarda Türkiye'ye gelip dış hekimliği eğitimini sürdüren, türlü koşullar sebebiyle İran'a dönmeye ve orada kalmaya mecbur kalan annesi İran'da bunaldığı zaman gözlerini kapatıp İstanbul'da olduğunu hayal ettiği anları anlatır. 80'lerin bu uzak, anı ile hayal arasındaki İstanbul imajı, 90'larda uydu yayınlarının İran'a gelmesiyle silinir; naklen yayınlar gelir ve zihinsel imajlara gerek kalmaz. Mitra artık televizyonda ilk kez çok sevdiği Sezen Aksu'yu gördüğü anı ve yaşadığı mutluluğu hatırlar. Özlem biter. Yerine imaj gelir. Nazlı Khoshkhabar'a göre uydunun ve böylece 1979'da İran İslam Devrimi'yle bağlı kesilen dış dünyanın İran'a televizyon temsilleriyle geri gelişi, siyasi islam altında kıvranan internet öncesi jenerasyon için sakinleştirici etkisi yapar. Bugün hâlâ başkaldırmayan,



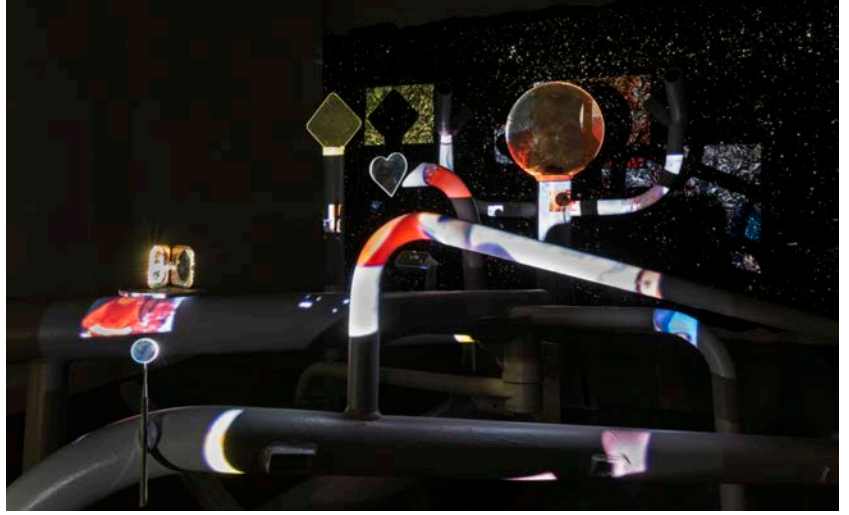
öfkesi uyumuş bir kalabalık varsa uyusukluğun bir sebebi sadece kitlelerin afyonu televizyon değil; aynı zamanda televizyona bağlı soketler, onlara bağlı kablolar, evlerin çatılarına, pencerelerine asılmış beyaz metal çanaklar, görünmez dalgalarıdır.

Khoshkhabar'ın video yerleştirmesini uyduyu taklit ederek kurulumu, işin arka planında İran'ın ve kendi ailesinin uydu kanalları ve televizyon imajıyla olan geçmişinin bulunması; video sanatının televizyonla ilişkisi üzerine de bir söz söyler. Nam June Paik'ten Martha Rossler'e, video üretimi yapan birçok sanatçı televizyona imajla diyaletik bir ilişki kurar; ya televizyon imajlarını, stratejilerini, klişelerini temellük eder ya da videoyu televizyonda asla görmeyecek bir estetiği ve televizyonda asla anlatılmayacak hikâyeleri oluşturmak için kullanır. Ortaya çıkışlarının tarihsel yakınlığıyla da video sanatı, kayan imaj spekturumunda sinemadan çok televizyonun akrabasıdır.³ Kendine ait bir uydu kuran Khoshkhabar aynı zamanda kendi kanallarını da yaratır ve imajları bir televizyon akışındaki gibi sürekli oynar. Khoshkhabar'ın kanallarının farkı tüm kanallarının eş zamanlı hareketidir. Televizyon sürekli akışıyla unutuşun medyasıyken Khoshkhabar hatırlamanın aygıtını bu akışlarla yaratır. Geçmiş lineer bir çizgide kaydedilmez; hafıza tek tek değil, her şeyi aynı anda hatırlar. Travmatik geçmiş geri döner ve geri döndüğünde etraftaki her şeye musallat olur.

1992 doğumlu Khoshkhabar, video yerleştirmesinin ham materyali olan, diğer aile üyeleriyle birlikte kendi hayatının ilk on yılını dökümente eden onlarca saatlik VHS kayıtlarının peşine 2020'de düşer. Sinema teorisi yüksek lisans sırasında birinci-tekil şahıs filmlerinden ilhamla kendi ailesinin ürettiği ev-filmleri (*home-movies*) tekrar izlemek ve bu kişisel hafıza & hatırlama objeleriyle yüzleşmek ister. Anne ve babasının düğünüyle başlayan videolarda, aile büyüklerinin, çocukların, kardeşlerin mutluluk, kutlama anlarının yanında bir de daha rastlantısal yol sahneleri, evin içinde herhangi anlar, kurban kesim törenleri ve bağışrakları boşaltılan hayvanlar, yılın en uzun gecesi kutlanırken yenilen karpuzlar da vardır. Ailenin kameraya ve gündeliğin kaydedilişine olan hevesi, 2002'de Khoshkhabar'ın kendinden beş yaş küçük kız kardeşinin ölmesiyle bıçak gibi kesilir. Bu trajediden sonra kimse video çekmez. VHS kasetler ortadan kaybolur, herkes bu görüntüleri unuttur. Khoshkhabar, 2020'de COVID-19 pandemisinin ilk yılında İran'a hapsedildiğinde bu kasetleri babannesinin deposunda bulur.

Kasetleri dijitale aktarır ve saatlerce süren, travmatik anının etkisiyle bilerek

3 Helen Westgeest, *Video Art Theory: A Comparative Approach* içinde "Immediacy versus Memory: Video Art in Relation to Television, Performance Art, and Home Video", John Wiley & Sons, 2015.



unutulan ve kaybettirilen görüntüler çalışmaya başlar. Bu görüntüleri annesi ve babasıyla ara ara paylaşmak ister; fakat ikisi de asla bu geçmiş görüntülerle, artık çok uzakta olan küçük kızlarıyla tekrar karşılaşmak istemezler. Nostalji hissinin hafızada geçmiş imajını oluşturduğu düşünülür, oysa özlem imajı sansürlemek de ister. Bu görüntülerle çalışmak, Khoshkhabar için kolektif bir travmayı çalışmak, onu sağaltmak, çoğaltarak ve yayarak tekrar yaşamak alanına gelir. Bu sergi yoluyla aile hafızasında bastırılmalı ortaya çıkarır, sergiyi görmeye annesi de dahil olmak üzere gelen aile üyelerine yıllar boyunca kaçtıkları görüntüleri sağaltılmış, bir forma sokulmuş halde gösterir. Annesi yirmi yıldan uzun süre sonra bu geçmiş görüntüleri ilk kez görür.

Khoshkhabar görüntüleri bir koreografi içerisine yerleştirirken bu, aile arşivini kategorize eder. Seyahat görüntüleri, akan yollar, araba radyosunda çalan *Ben de Özledim Ben de*, gidilen, varılan yerler bir dikiz aynasına yansıtılır. Annesine ait görüntüler ufakık bir dişçi aynasından duvara naklolur, duvarda küçücük bir gözetleme deliği yaratır. Kalp formunda bir aynadan içinde bir nevi şiddet olan anlar görünür. Ev içi anlar 5533'ün iki duvarına mekânda kırılarak transfer olur. Ara ara tüm yansımalarda kutlamalar belirir; danslar, şarkılar duyulur. On sekiz yaşına kadar hayatını uydu vasıtasıyla Türkiye görüntüleri izleyerek geçiren Khoshkhabar, İstanbul'da kendi kişisel uydusunu kurarak kendi hikayesini İstanbul seyircisine aktarır.

Can Küçük'ün programlamasıyla son bir buçuk yıldır 5533'te üretilen heyecan verici sergilerden biri olan bu iş ile Nazlı Khoshkhabar, Türkiye sanatının çoğunlukla *beyaz* ve homojen yapısına yeni bir ses olarak eklenir. Umarım yakında gelecekte Türkiye'den kaçma anlatısına bir alternatif oluşturarak Türkiye'ye kaçan, Türkiye'de göçmen olan daha çok sanatçının üretimlerinin gettoldardan çıkıp alternatif mekânlarda gösterildiğine tanık oluruz.

*Yazı boyuca kullandığım kişisel anekdotlar, Nazlı Khoshkhabar'la sergi etrafında yaptığımız konuşmalardan, yıllardır süren diyalogumuzdan Khoshkhabar'ın izniyle alıntılanmıştır. Bu sergiyi bir arkadaş olarak yazarken görevimin çoğunlukla ancak bir arkadaşın haberdar olacağı işin önündeki ve arkasındaki detayları aktarmak olduğuna inanıyorum.

Nazlı Khoshkhabar, *Yuvasında Yuvarlak*
İMÇ 5533
2 Nisan - 15 Mayıs 2022, İstanbul (Türkiye)

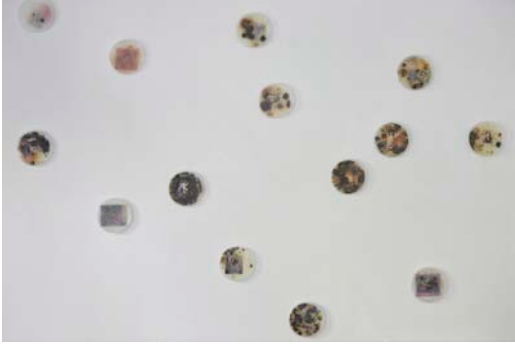
TISSUE_ LAB YENİ KEŞİFLER İÇİN HAYY AÇIK ALAN'DA

ALEV ÇAĞLI

Ali Kanal ve Dilay Koçoğulları tarafından gerçekleştirilen Tissue_Lab araştırmalarının ikinci sergisi İzmir'de tarihi Kemeraltı semtinde konumlanan sanat inisiyatifi Hayy Açık Alan'da izleyiciyle buluştu.

Ali Kanal ve Dilay Koçoğulları'nın birlikteliğiyle ortaya çıkan Tissue_Lab, araştırmalarına konu edindikleri mekânın bulunduğu bölgeye ait biyolojik çeşitliliği ve biyomun izlerini sürerken yeni keşif alanları açmayı hedefliyor. Multimedya sanatçısı Ali Kanal, aynı zamanda 2016'dan beri İzmir'in önemli sanat mekânlarından biri olan Darağaç kolektifinin de kurucularından biri. Bio-Art sanatçısı Dilay

Koçoğulları ise Türkiye’de bu alanda üretim yapan nadir sanatçılardan. Kendi söylemleriyle Ali Kanal’ın terk edilmiş yapılardan topladığı buluntu nesnelere oluşturduğu keşfe dayalı üretim pratiği ve Dilay Koçoğulları’nın mikro/makro kozmos ilişkisine dayanan laboratuvar ortamında elde ettiği mikroskobik incelemelerden oluşan deneysel üretim pratiğinin birbirine eklenmesiyle araştırma süreci şekilleniyor. İkilin Tissue_Lab projesine eşlik eden “Tissue_Lab 2.0” adlı sergi 7 Mayıs’ta Hayy Açık Alan’da izleyiciyle buluştu. Sergi 24 Mayıs’a kadar ziyaretçilerini ağırlamaya devam edecek.



Tissue_Lab 2.0,
Kim olduklarını hatırlamıyorum,
2022

Tissue_Lab 2.0, Kaybettığım
yüzüğü mü burada buldum,
2022

Ali ve Dilay, hem biyolojik olarak hem de bölgenin tarihsel ve kültürel yapısıyla ilgili araştırma yapıyorlar. Bu da sanatçılara bölgenin sosyo-kültürel yapısıyla ilgili bilgiler veriyor. Mekânı ve bölgeyi incelemek o mekânı daha iyi anlamaya olanak sağlıyor. Gözle görülemeyen, mikro ölçekteki araştırma mekânında keşfedilen türler; mekânı yeniden tanımlayan bir bakış açısını ortaya çıkarıyor. İnsanın kendini üstün varlık olarak tanımladığı yaklaşımdan uzaklaşarak etrafında bulunan ancak fark edemediği türlerin varlığını ve insanı oluşturan bir parça olarak yaşadığı bölgede bulunan biyomu görünür kılıyor.

Tissue_Lab’ın ilk sergisi 13 Şubat’ta Darağaç Mahallesi’nde gerçekleşmişti. Sergi mekânı olarak yıkımı gerçekleşecek bir evi tercih eden Ali ve Dilay, bu evin bir odasını ve mutfağını laboratuvar alanına dönüştürdüler. Bu sergi izleyiciye Ali Kanal’ın doku yüzeyi çalışmasıyla ilk karşılaşmasının ardından interaktif olarak doku incelemesi yapabilme imkânı veriyordu. İzleyiciler laboratuvar alanında ise bulunduğu bölge hakkında makro-mikro boyutta bilgiler edinme imkânı buluyordu.¹

Darağaç’ta gerçekleşen ilk proje sergisinin ardından sanatçılar “Tissue_Lab 2.0” ile bu kez İzmir’in Kemeraltı semtinde yer alan Hayy Açık Alan’da yeni keşiflere odaklanıyor. Hayy’nin yer aldığı Piyaleoğlu Hanı ve çevresini araştırma merkezine alan çalışma süreci buluntu fotoğraflar, nesnelere, bakteri örnekleri, kazıntılar ve bölgeye ait biyomun keşfiyle şekilleniyor. Ali Kanal’ın buluntu nesnelere ile Dilay Koçoğulları’nın biyolojik verilerinin yaratıcı işbirliği, mekânda yaşamış olabilecek bir kadının hikâyesini ortaya çıkarıyor.

Sonuç odaklı olmayan, sürece dair bir çalışma gerçekleştiren sanatçılar için Hayy’da durum biraz değişmiş. Hayy’nin ve Piyaleoğlu Hanı’nın tarihi, kendi içinde barındırdığı hikâyesiyle projeyi şekillendiren etkenler olmuş. Belleği olan bir bölgede araştırma sürecini yürütmek sanatçıları geçmişe yönlendirmiş. 18. yüzyılda inşa edildiği düşünülen han; otel, yük arabalarının kullandığı otogar gibi pek çok amaçla kullanılmış. Şimdilerde ise seramik, minyatür atölyesi ve zanaat-kâr esnafların olduğu bir yer.

1 İlgin Atay, “Biyolojik Tabanlı Bir Arkeoloji Alanı: Tissue_Lab”, *Artful Living*, 15 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.linkedin.com/feed/update/urn:li:activity:7058410465915265025/> adresinden erişildi.

Sergi ziyareti mekânın ikinci katından başlıyor. Petri kabının içine agar agar ve çevreden alınmış örneklerle birlikte yerleştirilmiş buluntu fotoğraflar kim olduğu bilinmeyen bir kadına ait. *Kim Olduklarını Hatırlamıyorum* isimli eserde yıpranmış siyah beyaz bu fotoğraflar, mikroorganizmalar ve nemle birlikte yaşamaya devam ederken farklı görünüme ve renklere dönüşebiliyor. Gizemli kadın karakter, yaratılan kurguyla mekânın her yerine dağılmış. Duvarlarda bu kadına ait olabilecek kelimeleri ve yine ona ait olabilecek buluntu nesnelere bakıyoruz. Anonim kadının gerçekliği neredeyse hayatımda yer ediniyor. *Kayıttığım Yüzüğümü Burada Buldum* isimli çalışmada anahtar, gözlük, takı gibi nesnelere kabın içerisinde parafin kullanımıyla zamansızlaşırken kadının karakterini oluşturan detaylar hem sanatçılar hem de izleyicilerle birlikte oluşuyor. Ancak fotoğraflar da nesnelere de kendini çok belli etmiyor, böylece anonim dil korunuyor.

Mekândaki her adımda hikâye de sizinle birlikte ilerliyor.

Farklı kadınlardan toplanmış cümlelerin olduğu cam kitap *Bazı Günler Yazamadım*, buluntu kelimeler ve cümlelerden oluşan bir günlük gibi. Harflerin içindeki mikroorganizma oluşumlarıyla meydana gelen kitap renk ve yoğunluklarıyla dönüşmeye devam ediyor.

İzleyici üst katta çalışmada elde edilen çalışmaları gördükten sonra ikinci kısma, laboratuvar ortamının bulunduğu interaktif bir alana geçiyor. Burada buluntu röntgen filmleri, izleyicinin anonim kadına dair fizyolojik tanımlamalar yapmasını mümkün kılıyor. Kurgulanan kadına dair çıkarımlar izleyicinin röntgen filmlere müdahalesiyle şekilleniyor. Ardından mikroskobun bulunduğu alanda sanatçıların Piyaleoğlu Hamı içerisinde buldukları dokularla izleyiciye inceleme alanı sunuluyor. Mekândan ve hamının içerisinde elde edilen yüzey kazımları, yosun, yemek artığı, ebe gümesi gibi kalıntıların yanı sıra buluntu nesnelere de mikroskop altında incelenirken sergi; izleyiciyi de bir gözlemci olarak araştırma sürecine dahil ediyor.

“Tissue_Lab 2.0” bölgeye ait buluntu dokularla keşfe dayalı araştırma sürecinin yanı sıra Hayy Açık Alan’a ve Piyaleoğlu Hamı’na özgün hikâyesiyle olasılıkları davet ediyor. Sanatsal ve bilimsel süreçlerin birleşimiyle bütünleşen anlam parçaları sanatçı-izleyici işbirliği sonucunda gelişmeye devam ediyor.

Ali Kanal ve Dilay Koçoğulları, Tissue_Lab 2.0

Hayy Açık Alan

7 - 20 Mayıs 2022, İzmir (Türkiye)

GÜNDELİK MANZARA- RALARA YAKINDAN BAKMAK

ULYA SOLEY

İstanbul'un kaotik yapısı, çarpık kentleşme, güvencesizlik, adaletsizlik ve ekonomik kriz gibi problemler eşliğinde günler hâlâ üzerimize yığılırken: Nermin Er'in "Işıklar Açılınca" sergisi üzerine.

Beyaz bir duvara günün belli saatlerinde yansıyan güneş ışığını izliyorum. Bir süre ışık hiç görünmüyor, sonra yavaş yavaş günün o saatinde hep yaptığı hareketi yapıyor ve bulutların arkasından çıkıp duvardaki yerini alıyor. Duvardaki bu ışık-gölge oyunu aşına olduğum gündelik bir manzara. Peki bu manzarayı doğal ışık almayan bir beyaz küp olan galeri alanına video aracılığıyla taşımak ne ifade ediyor? Nermin Er'in Galeri Nev İstanbul'da SENKRON kapsamında açılan altıncı kişisel sergisi "Işıklar Açılınca"nın girişinde izleyiciyi karşılayan yaklaşık 7 dakika uzunluğundaki bu durağan video aracılığıyla sergideki diğer yapıtları görmeden önce sanatçının atölyesinde zaman geçirme fırsatı buluyorum. Onun ışığın hareketlerini dikkatle izleyen gözünden, günlerini geçirdiği çalışma ala-



nının duvarlarından birine uzun uzun bakıyor ve onunla beraber bu hareketlere dikkat kesiliyorum. Bu video; bir nevi izleyicinin bakma, görme, izleme alışkanlıklarını sergiye adapte ediyor.

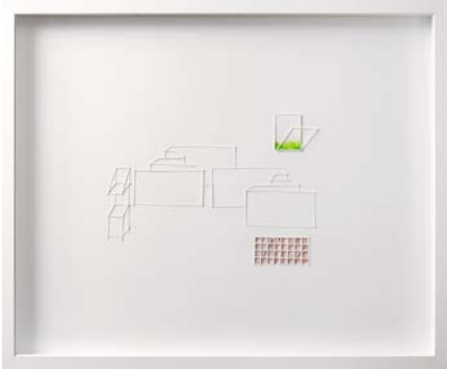
Bir Akşamüstü Notları başlıklı videonun ardından aynı başlık altında sergilenen bir eser serisi karşına çıkıyor. Nermin Er'in heykel geçmişinden izler taşıyan bu seride, sanatçının kâğıdı kullanarak boyutlandığı alanlar görünüyor. Küçük ölçekli mimari çizimleri andıran bu seri, sanatçının önceki işlerinden bazı detayları da tekrar kullanıyor: örneğin bedensel çağrışımları olan ten rengi kumaş. Sanatçının yine Galeri Nev İstanbul'da gerçekleşen "Müstesna Kadavra" sergisinde yer alan *İştah* eserinde hayvan bedeni formlarını kullanarak ürettiği metal ve kilden mutfak takımı yerleştirmesini asmak için kullandığı bu kumaş, bu sergide de farklı serilerin içinde karşına çıkıyor ve sergiye ten/beden/insan sıcaklığına dair hisler katıyor.

Nermin Er'in atölyesinde geçen, onun görme biçimlerine aşına olduğum ve emekyoğun çalışma pratiğine yakından baktığım bir akşamüstünün ardından bu defa tatile gitmek üzere yola çıkıyorum. *Yolda* başlıklı 2013 yılına tarihlenen video çalışması, tatilin yolda başladığından hareketle hazırlanmış bir animasyon. Daha önce İstanbul Modern'de gerçekleşen "Lütfen Rahatsız Etmeyin" başlıklı sergide gösterilen bu animasyon, sanatçının hazırladığı bir mekanizma aracılığıyla kendi etrafında dönen dairesel maketin içinden çekilmiş bir yol videosu. Tatile giderken bir aracın penceresinden yolu izleme deneyimi yaşatan bu sarı-sıcak videoda ışığın güneşle ilişkili hareketi de ön plana çıkıyor: Güneş önce yükseliyor, yol aldıkça batıyor.

Videonun seti olan maket ile karşılaşmak, ölçek ve mekân algısıyla oynayan bir deneyime dönüşüyor. Göz hizasına yerleştirilen büyükçe bir ekranda izlediğim bu yol videosunun çekildiği dairesel mekâna kuş bakışı bir perspektiften bakmak ilk bakışta kafa karıştırıcı. Ardından maketin detaylarında kaybolmak ve kâğıt katmanlarıyla oluşturulan bu alanın tümünü tek seferde deneyimleyebilmek ise çok keyifli. Video ile maket arasında yerleşen ve bu sergi için üretilen *Peyzajlar* serisi ise yoldan manzaraları donduran lightbox'lardan oluşuyor. Bu seri hem sergide yerleştiği nokta hem de sanatçının pratiğinde öne çıkan malzeme ve ışık gibi elementleri kullanmasıyla kâğıdın olanak zenginliğini de gözler önüne seriyor.

Nermin Er,
Bir Kent Provası 4, 2022

Nermin Er,
Bir Kent Provası 5, 2022



Serginin son bölümünde ise sanatçının stop-motion tekniğiyle ürettiği *Bir Kent Provası* animasyonu yer alıyor. Bu animasyonun setindeki arka planlardan oluşan seri ise çerçeveli bir şekilde duvarda sergileniyor. Bir Kent Provası Nermin Er'in pratiğinin farklı öğelerini bir araya getiriyor: Önceki sergilerinde ağırlıklı olarak karşımıza çıkan kâğıt heykeller ve soyut desenler ile sanatçının bir diğer ilgi alanı olan set ve karakter tasarımı bu eserde beraber deneyimleniyor. Sanatçının inanılmaz detaylı bir çalışmayla kurguladığı karakterler arasında şehirde beraber yaşadığımız canlılar ve yapılar yer alıyor. Kâğıdın küçük heykellere, desenlerin de arka planlara dönüşmesiyle kurgulanan animasyon seti; kent olmaya çalışan bir yapının provası niteliğinde. İçinde yaşadığımız şehrin yapısal problemleri ve birlikte yaşadığımız diğer canlılarla ilişkimize değinen bu videodaki ses, sürekli maruz kalmaktan artık duymaz olduğumuz inşaat seslerine atıfla önemli bir rol oynuyor. Karakterler bir bir sahneye çıkıyor, her birine yöneltilen sahne ışığıyla aydınlanıyorlar. Sanatçının *Bir Akşamüstü Notları*'nda herhangi bir kontrolü olmadan kaydettiği ışığın tam tersine bu videoda tamamen kontrollü ve teatral bir sahne ışığı var. Bu da videonun altını çizdiği "şehir kurusu" fikrini güçlendiriyor.

Nermin Er'in 2018 yılında Galeri Nev İstanbul'da gerçekleşen bir önceki kişisel sergisi "Günler Üzerimize Yığılıyor", ağırlıklı olarak sanatçının heykelsi kâğıt işlerini bir araya getiriyordu ve bu sergide yer alan animasyon bir eskiz niteliğindedir. Bu sergide ise animasyon ve video başrolü alıyor, izleyici kağıtla lens aracılığıyla ilişkilenebilir. "Işıklar Açılınca" bu anlamda sanatçının stop-motion animasyonla eskiye dayanan ilişkisinin sanat pratiğine daha doğrudan yansıdığı bir sergi.

İstanbul'un kaotik yapısı, çarpık kentleşme, güvencesizlik, adaletsizlik, politik iklim ve ekonomik kriz gibi problemler eşliğinde aslında günler hâlâ üzerimize yığılıyor. Fakat "Işıklar Açılınca", güncel sorunlara arkasını dönmeden hem bu sorunları ele alma biçimiyle hem de odaklanacak daha farklı detayların da bulunabileceğine dair önermesiyle umut veren bir yerde duruyor. Sergiden çıkarken güneş ışığının duvardaki hareketlerini kaydeden videoya tekrar gözüm geliyor. Başta sanatçının çalışma alanına geldiğimin habercisi olan bu video, çıktığım tatil ve karmaşasına döndüğüm kent yaşamının ardından sergiden çıkarken farklı bir işlev üstleniyor. Dikkat sürelerimizin giderek kısaldığı bu dönemde, yeniden sabırla izleyebilmenin mümkün olduğunu, zaman ayırdığımızda ilk bakışta durağan gibi görünen manzaraların ufak hareketlerinin de izlenmeye değer olabileceğini hatırlatıyor.

Nermin Er, Işıklar Açılınca
Galeri Nev

15 Nisan - 21 Mayıs 2022, İstanbul (Türkiye)

ILGIN SEY- MEN'İN İŞSİZ NESNE- LERİ

EVREN SAVCI

**Galeri Bosfor'da gerçekleşen
"İşsiz Nesnelere Canlılığın İzleri"
sergisindeki eserler üzerine bir
queer okuma.**

İlgın Seymen'in sanatının en çekici ve insana nefes aldırın yönleri arasında kapitalizm, tüketim toplumu ve doğaya verdiğimiz zararın eleştirisini yaparken aynı zamanda kapitalizmin sunduğu cazibeleri de göz ardı etmemesi geliyor. Yaratığımız sürdürülebilirlikten yoksun yaşam koşullarını bize parmağını sallayarak ders veren bir şekilde değil, hem gerçekçi hem oyuncu bir yerden anlatıyor. Bizi bir taraftan kendisiyle birlikte birtakım komplike gerçeklerle yüzleşmeye, diğer taraftan da birlikte hayal kurmaya davet ediyor. Bu açılardan Seymen'in işlerinin ve özellikle de Galeride Bosfor'da 18 Haziran'a kadar devam edecek olan solo sergisi "İşsiz Nesnelere Canlılığın İzleri"ndeki parçaların queer bir okumaya açık olduğunu düşünüyorum.



Ilgın Seymen,
"İşsiz Nesnelere -
Canlılığın İzleri"
sergisinden görünüm, 2022

Kapitalizm ve tüketim toplumunun Ortodoks Marksist eleştirileri genellikle kapitalizmin arzu ve hazla olan girift ilişkisini göz ardı etmiştir. Örneğin kapitalist düzenin herkesi üretim ilişkilerine sokmasıyla geleneksel aile zayıflamış; gençlere, özellikle de genç kadınlara kazanç kapıları açılarak ailelerine bağımlılıkları azalmıştır. Fakat bu durumun yarattığı toplumsal endişeler genç işçi kadınlara yöneltilen, onların tüketim merakının, özellikle de dantel, kurdele gibi süslere ilgilerinin, cinsel olarak da fazla özgürleşmelerinin, sözde hoppalık ve hafifmeşrepliklerinin bir eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır. Yani aslında kapitalizmin yarattığı değişimlerin, özellikle de geleneksel aileyi bir üretim birimi olmaktan çıkartmasının faturası sıklıkla çalışan kadınlara, cinsel azınlıklara, cinsiyet normlarına ve saygıdeğerlik kıstaslarına uymadıkları düşünülen göçmenlere ve etnik azınlıklara çıkartılmıştır. Cinsel azınlıklar ve queerlik özelinde de sanki queer alt kültürler haz ve tüketime yöneldiği için otomatik olarak kapitalizmin yanında yer alır, en azından kapitalizme dair ciddi bir eleştiri üretmez bir şekilde konuşlandırılmıştır. Kapitalizmin arzu ve hazla girift ilişkisini kabul etmek; arzu ve hazın sadece kapitalizme hizmet etmediğini, basit bir şekilde tüketim için seferber edilmediklerini, kendi otonom ve gayet meşru varoluşları olduğunu teslim etmekten geçer. Benim de katıldığım birçok queer düşünürün fikri eğer bir devrim ya da özgürleşme yaşanacaksa bunun asla arzu ve hazza elinin tersiyle iterek olmayacağıdır. Seymen'in işleri de kapitalist tüketim toplumunun düz, indirgemeci bir eleştirisi değil. Tam tersine, tüketim odaklı bir düzenin yarattığı bunca felakete rağmen kolayca vazgeçemediğimiz birtakım hazlarla örülü olduğunu kabul edip bu durumun faturasını bu hazlara düşenlere kesmeyen eserleri tam da bu sebepten queer bir çerçeveye oturuyor.

Ilgın Seymen'in sanatı eleştiri-haz ekseninin bulanıklaştığı, yaşadığımız dünyayı hazdan da vazgeçmeyen küçük müdahalelerle yeniden yaratan bir fabrika âdeti. Örneğin Seymen'in Bosfor'da da sergilenen son işlerinde sıklıkla kullandığı parıltılı ojeleri ele alalım. Oje günlük hayatımızda düşünmeden kullandığımız kimyasallardan birisi. Vücudumuza zararlı kimyasallar sürmek istememekle bu parıltılı nesneyi çekici bulmak arasındaki çelişki, aslında hayatımızdaki birçok ikilem için bir analogi teşkil ediyor. Seymen'in *purist*/sadelikçi olmayan duruşu; bize herhangi bir değişim yaratmak, hatta değişimi hayal etmek istiyorsak dahi



bunun yolunun dünyaya zarar verebilen şeylerin aynı zamanda bize haz da verdiğini teslim etmekten, “doğal” dediğimiz şeyi bir fetişe dönüştürerek değil, artık içtiğimiz suda bile plastik olan bir dünyada doğal ve sentetik ikiliğinin varolmadığının kabulünden geçtiğini hatırlatıyor.

Ilgın Seymen, *Forgotten Notes on Existence*, 2020

Ilgın Seymen, *Unemployed Objects*, 2022

Seymen’in oje katmanlarıyla yaptığı müdahaleler aynı zamanda izleyene “değer” meselesini de düşündürüyor. Kimsenin istemediği, çöp olarak gördüğü, inşaatlardan topladığı moloz parçalarında “değerli taşlar” görüyor Seymen; bunu bize gösterebilmek için onları parıltılı objelere dönüştürmesinin gerekmesi bile değer ve transfer/tercüme arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran bir hamle. Moloz, volkanik kaya ve kristal parçalarından oluşan *İşsiz Nesnelere* isimli işinde Seymen artık işlevlerinden çıkarılmış, dolayısıyla “işsiz” kalmış bu taşları dünyayı dolaşan birer flanör olarak sunuyor bize, hepimizden daha özgür ve ömrü hepimizden uzun bilgiler gibi. Parıltılı ojelere boyanmış bu taşlar insan tarafından üretilmiş her nesne gibi saatlerin, haftaların emeğini gizliyor. Hem sanatçının görünmez emeğine hem de ojeyi istenmeyen moloz parçalarına sürünce tüketimin sihirli değneği değmişçesine bize çekici gelen kıymetli taşlar yaratıldığına işaret ediyorlar. Bize “değer” dediğimiz şeyin nasıl üretildiğini düşündürürken bunu oyuncu, gülümseten, dünyayı simle yıkamayı arzulatan bir yerden yapıyorlar. Böylece hem değerli/değersiz ve doğal/sentetik ikilikleri yıkılıyor hem de dünyayı yeniden düşünmenin ciddi, somurtkan, suratsız bir yerden yapılmasının hiç de gerekli olmadığını hatırlatıyor izleyiciye.

Seymen’in Emerson’dan ilhamla çevresine bir doğa gözlemcisi gibi bakması, fakat bunu yaparken “doğa”ya çevremizde bulunan her şeyi dahil etmesi sonucu *Kendine Has Bir Hayat* isimli tek kanallı video işinde bu gözlemlere inşaat molozları, çöp ve atıklar, kuş ve kurbağa seslerinin yanında araba sesleri de giriyor. Seymen bu çevreyi yanlış ya da yapay bulmak yerine olduğu gibi kabul ederek bize dayatılan doğal ve yapay kavramlarını (ki bu genellikle iyi/kötü, makbul/istenmeyen eksenine oturan bir ikilik) reddederek gözlemliyor. Videoda bu şehir sesleri eşliğinde Seymen’in evinin civarında keşfettiği moloz atık alanının “yeşil alan yaratmak” amacıyla sprey boyayla yeşile boyadığı halini ve sonradan molozların arasından filizlenmiş bir fideyi seyrediyoruz. “Yeşil alan yaratmak” kavramının zaten müdahale edilmiş doğaya yeniden müdahale içeren, dolayısıyla “sentetik çarpı 2” diye düşünebileceğimiz yapısına selam gönderen bu iş, Seymen’in diğer eserleri gibi çok samimi ve içten: yeşil alan yaratmaya üstten bir alaycılıkla bakmaktansa hepimizden dahil olduğu bu döngüde kendimize gülmeye bir davet.

Seymen’in bu “doğal” kabul edilmeyen çevreyi doğaymışçasına gözlemleme arzusu 1970’lerde İtalya’da Fiat fabrikasının Marksist gey işçilerinin “çalışma koşullarını” yeniden tanımlamasını andırıyor. Üretim dediğimiz şeyin sadece fabrikada gerçekleşmediği, kapitalizmin işçilerin boş zamanlarında kendilerini tekrar üretmelerinden yararlandığı ve karşılığı verilmeyen bu emeğin artı değere çok büyük bir katkısı olduğu kabulünden yola çıkan gey Fiat işçileri; “cruising” ve kamusal seks alanlarına gidip oradaki “sosyal yeniden üretme” (social reproduction) koşullarını ellerinde klasörlerle denetliyor, koşullarla ilgili oradaki bireylerle



sözlü anketler yapıyorlar. Seymen'in doğal/yapay reddi bu şakacı üretim/sosyal yeniden üretim ikiliğinin reddiyle önemli paralellikler gösteriyor: Bize sunulan özel/kamusal, doğal/yapay, iş yeri/ev gibi sınırların bize bir ihtimal analiz noktasında yardımcı olan kavramlar olsalar da çetrefilli varoluşumuz böyle ikiliklere sığmadığı gibi kavramsal düzlemde de olsa bu ayrılıkların bazı önemli sosyal ilişkileri gizleyebildiğinin altını çiziyorlar.

Seymen'in eserlerindeki oyun, haz ve neşenin rolüne vurgu yaparak bu işlerin gerçekçi bir altyapısı olduğunu atlayalım istemem. Örneğin plastik kozmetik şişe atıklarından oluşan *Kozmik Toz* isimli tavan yerleştirmesi Seymen'in plastik kurduğu gerçekçi ilişkiden de besleniyor. Plastik "mutlak" olarak zararlı ve kötü bir malzeme olarak değerlendirilemeyeceği gibi Seymen plastiğin esnekliği, dayanıklılığı ve kolay şekil almasının birçok malzemeye göre çok büyük avantajları olabileceğinin farkında. Daha az dayanıklı ama daha "doğal" kabul edilen malzemelerin üretiminde ya da ağırlıkları yüzünden transportasyon sürecinde sebep oldukları karbon emisyonu daha fazla olabiliyor. Bu farkındalıkla "plastik kullanmayalım" gibi basit çözümlerdense plastiğin hayatımıza neden kullan-at modeliyle girdiğini sorgulamaya ve bizi "plastığı nasıl kullanalım?"ı sormaya sevkeden bu iş, ismini dünyaya her sene yağın 60 tonluk kozmik tozdan alıyor. Doğa ya da çevre dediğimiz şeyin bu dünyanın izole bir gerçeği olmadığı, hepimizin evrenle sonsuz bir geçişkenlik içinde yaşadığı, hatta dünyaya yağın kozmik tozun planktonları ve dolayısıyla "çevre"yi beslediğini göz önüne alıp "çevre" anlayışımızı iyice genişletmemizi istiyor bizden.

Bu sergiyle Ilgın Seymen özellikle günümüzde aşırı ahlakçı veya dogmatik olma eğilimi güçlü antropozen merkezlik tartışmalarına çok önemli bir katkıda bulunuyor: "Dans etmeyeceğim bu benim devrimim değildir"e benzer bir "ışılıklı ve neseli olmayacaksa o benim dönüşümüm değildir."

*Ilgın Seymen, İşsiz Nesnelere Canlılığın İzleri
Galeri Bosfor
13 Mayıs - 18 Haziran 2022, İstanbul (Türkiye)*

ZAMANIN KENDİ SESİNİ DUYURMA DENEMESİ

UĞUR UGAN

Adalar'da yaşayan bir grup sanatçının ortak çalışması sonucu ortaya çıkan "Ses Deneme" başlıklı sergi 3-4-5 Haziran tarihleri arasında Heybeliada'da izleyicilerle buluştu.

Şehirdeki mekânların aksine zaman kavramı Adalar'da biraz daha farklı işler. Daha yavaş, daha durağan ve belki de daha doğal. Zamanın akışındaki bu farklılıktan hareketle yola çıkan Adalar'da yaşayan bir grup sanatçı herkesin kendi kişisel deneyimlerini sunabileceği ortak bir sergide buluştu. Sinema filmleri ve tiyatro oyunları ile bilinen oyuncu Ayça Damgacı ve fotoğrafçı Tümay Göktepe'nin girişimleriyle Heybeliada'da yaşadıkları evde oluşturulan "Ses Deneme" sergisi farklı disiplinlerde işler üreten sanatçıların eserlerini üç gün boyunca izleyicilerle buluşturuyor.

"Zamanın kökeni üzerine" temalı karma sergi; farklı geçmişlerden gelerek benzer arayışlarla adaya yerleşmiş ve sanat üretimini hızdan ve yoğunluktan arındırma-ya çalışan bir grup sanatçının zamanın evreleri, anlamı ve bunun içinde devinen kendilik düşüncelerini paylaşmak adına ilk denemelerinden oluşuyor.



"Ses Deneme" sergisinden görünüm, 2022
Fotoğraf: Dilruba Balak



3-4-5 Haziran günlerinde Heybeliada'da gerçekleşen sergiye katılan sanatçılar ise şöyle: Ayça Damgacı, Tümay Göktepe, Dilruba Balak, Sercan Apaydın, Swoosh Lieu, Ronak Rabiee, Elif Zeynep Karagöz, Buğra Erol, pangyu, Zeynep Beler, Aşlı Büyükköksal & Emre Kocabaş.

Serginin açılış etkinliğinde sorularımızı yanıtlayan Ayça Damgacı; "Tümay Göktepe ve ben uzun zamandır böyle bir şey yapmak istiyorduk. Adalar, özel dokusu ve tarihi geçmişiyle çok fazla esin kaynağı olan bir yer. Sergi yapmak ise kolektif bir edim. On yıldır burada yaşıyoruz. Bu sene Dilruba ve Sercan'la tanıştık, onlar da ressam ikililer. Bunu yapsak mı diye düşündük ve birdenbire bu temayı belirledik. Ortak bir fikirden doğdu. Bizim evimizin giriş katında her şeyi boşaltıp mini bir galeri ve sergi alanına dönüştürme fikriyle yola çıktık." diyor.

Damgacı: "Çöpe dönüşme ve çürüme anksiyetesi fikir verdi"

Bir video performans ve bir enstalasyonunu sergileyen Damgacı; "Heybeliada'nın çöplüğü ve çürümesi genel olarak yaşam ve ölüm çatışmasında çöpe dönüşme ve çürüme anksiyetesiyle ilgili bir fikir verdi. Özellikle son dönemde pandemi ve benim kişisel olarak yaşadığım hastalıklar gibi fikirler beni çok etkiledi. Yaptığım enstalasyon, yok olup giden bir kültür ve bana onu hatırlatan nesnelere oluşturuldu. Genel olarak maddelerin çürümesiyle ilgili bir video art'ı sergiliyorum." şeklinde açıklıyor için çıkış noktasını.

"İnsanların site hayatına geçmesinin arkasında ölüm korkusu var"

Henri Bergson'un "Zaman ve Özgür İstenç" adlı metninden ilham aldıklarını belirtiyor Damgacı: "Genel olarak zamansızlık ve zamanın kökeni ile ilgili bir yaklaşım var. Bergson'un; mekânların bir toplumsal personamıza daha fazla katkıda bulunduğu ama zamanla olan ilişkimizde ise psikolojimizin ve varoluşumuzun elle tutulamayan yanlarını keşfetmemizle ilgili bir makalesi var. Adada sosyal, kültürel ve nispeten şehir hayatından yalıtıldığımız için tam da bunu yaşadığımızı fark ettik. İnsanların site hayatına geçmesinin arkasında bence büyük bir ölüm korkusu var. Tiyatrolar, sinemalar, barlar, publar aslında bu ölüm korkusunu unutturmak için. Fakat adada olan tek şey; sen, evin, hava durumu, doğa ve sürekli ölen canlılar. Burada yaşam ve ölüm üzerine olan duyguya hapsoluyorsun. Ondan yola çıkarak hep bu zamanın kökeni ile ilgili olan fikre takıldık. Burada hem fikir olduktan sonra da genel olarak yoğunlaşmaya gayret ettik."

"Şehirde bir şey sunmadığın zaman hayattan kopuksun sanılıyor"

Son olarak şehir yaşamındaki hareketlilikle adaların sakinliği arasındaki ayrımı dikkat çekiyor Ayça Damgacı; "Sanki her şey Taksim, Beyoğlu ve Kadıköy'de geçiyor ve orada bir şey sunmadığın zaman hayattan kopuksun ve çok şey kaçırıyorsun sanılıyor. Orada yoksan yoksun gibi. Halbuki öyle bir şey yok. İlk elden beraber olup burada bir şey üretebiliriz. Adalar'da bunu yapan birçok topluluk var ama Heybeliada'da bu ilk sayılabilir. Bunu yapıp yapamayacağımızın denemesi oldu bu sergi. O yüzden de 'Ses Deneme' diye bir şey ortaya çıkardık.

Adalar'da genel bir anons vardır; "Dikkat! Dikkat! Sayın Adalılar, şu kişi vefat etmiştir..." falan gibi. Bu kasabalarda yapılan anonsun aynısı var burada. Arada da hep ses deneme diye bir şey geçiyor. O yüzden de biz de kendi sesimizi duyurmanın denemesini yaptık."

Dilruba Balak: "Adanın her yerinden duyulan bayrak sesi adanın sesi gibi"

Sergiye bir yağlı boya resmi ve bir video art eseriyle katılan, sinema sektöründe başlayan kariyerini resim yapmaya yoğunlaşarak sürdüren Dilruba Balak ise şehirden ayrı bir duygu olarak adada yaşayan insanların ortak akılla bir şeyler yapma fikriyle projenin oluşturulduğunu belirtiyor: "Zamanın Dört Köşesi adlı bir yağlı boya resimle sergiye katıldım. İşleri nasıl seçtiğimiz de ortak bir akılla oldu. İnsanı bir şeyler denemeye bir durumun motive etmesi gerekiyor. Burada herkesin paylaşımında bulunması bir motivasyon oluşturdu. Bir de banyoda küçük bir enstalasyon olarak bir video yaptım. Çizimlerimde sinema ve video teknik bilgisine sahip olarak bir şekilde animasyon denemeleri yapmak istiyordum."

Ve devam ediyor: "Videodaki dış seste adanın en yüksek tepesine konulmuş bir bayrak var. Memleket geleneğinde çökülen yerlere bayrak asılır ya o mantıkta biraz. Aslında orası Değirmen Tepesi. Manastırın değirmeni varmış ama onun yerine koca bir bayrak dikiliyor. Orman yolundan geçtiğiniz zaman onunla karşılaşıyorsunuz. Bütün bu yaşadığım baskı duygusunun temsili gibi aslında o bayrak. O bayrağın sesi bir kamçı gibi adanın her yerinden duyulabiliyor. Adanın sesi gibi bir şey bu. Küçük bir alanda bir sürü baskıyı deneyimliyoruz fakat bir yandan da daha kolay birbirimize ulaşım hareket edebiliyoruz, onun getirdiği de bir ada ütopyası durumu var. Bu videoda da o sesi kaydetmişim. Benim için simgesel bir şeydi adanın tepesinde beni izleyen bir bayrağın olması. Onunla ilgili bir şey yapacaktım, biraz onu çizince o duyguyu kırıyormuşum gibi bir şey oldu, beni öyle rahatlattı. Yaptığım işler adada geçirdiğim zamanıma dair. Zamanla olan ilişkimizi anlatırken kendimizle olan ilişkimizi ortaya koymaya çalışıyoruz. Kendini olduğun gibi ifade edebilmeyi denemek için bir şans oldu bu sergi."

Zeynep Beler: "Yapılan işlerin kapsayıcı bir duygusu var"

Sergide eserleri izleyiciyle buluşan Zeynep Beler ise; "Burada yaşayıp üretmekle ilgili bir düşünceden yola çıktığımız için yapılan işlerin kapsayıcı bir duygusu var. Adada olmak; sanat dünyasında belli bir takvime göre üretilen işlerin dışında üretilmiş olması açısından temayla örtüşüyor. Burada bir şey yapmak çok iyi geldi bana, merkezedevamlıçekiliyoruzçokuzaktaolsakbile. Kolektifbirşeyiniçerisinde bulunamamışım uzun süredir, kendi mahalleimde olması çok güzel oldu." diyor.

Grup Sergisi, Ses Deneme

Ayça Damgacı ve Tümay Göktepe'nin girişimiyle

Heybeliada, 3-5 Haziran 2022, İstanbul (Türkiye)

KÖTÜLÜ- ĞÜN SIRADAN- LIĞI VE SINIRLARI ÜZERİNE

MEHMET MAHSUM ORAL

Mehmet Ali Boran'ın 5. Mardin Bienali'yle eşzamanlı izleyiciyle buluşan "Dudakların benden başka hiç kimsenin toprakları değildir" sergisine dair.

Birinci Dünya Savaşı'yla ilgili bir belgeselde cephede savaşan bir askerin sevgilisine yazdığı bir mektubun bu cümlesi kalıyor sanatçının zihninde. Öncesi ve sonrası yok. Öncesi ve sonrası, büyük ulusal anlatının ambarında küflenmesin diye arada bir yerinden kımlatılan şeyler; yani kahramanlıklar, efsaneler, fedai ruhlar, bilançolar, göçler, yıkıntılar ve küllerinden doğuşlar...

Japon yazar Kenzaburo Oe'nin *Kişisel Bir Sorun* adlı romanında, "Beni korkutan şeylerle karşılaştığımda, eğer ben başka bir insanı korkutuyor olsaydım kendim daha çok korkardım herhalde diye düşünüp psikolojik olarak rahatlıyorum. Senin hiç taşıdığın en korkutucu duyguyu başka birinin zihnine yerleştirdiğin oldu mu?" diye devam eden bir diyalog geçer. Savaşı, hayatını, topraklarını kaybetme korkusunu taşıyan asker, bunca tehlikeden duyduğu korkunun üzerini örtecek yegâne şeyin kendi kendisinden korkmak ve böylesi bir korkuyla başka birini de korkutmak olduğunu mu düşünmüştür?

Korktuğu şeyin bizzat kendisinin olması ve bu korkuyu başkasının da korkacağı bir şey haline getirmesi, sanatçı Mehmet Ali Boran'ın sergi metninde kitabından alıntı yaptığı Hannah Arendt'in "Kötülüğün Sıradanlığı" kavramına doğru yol alan adımlarını taşıyor olabilir.

Mardin'de toprak kayması riskiyle karşı karşıya olan Gül mahallesinde yer alan tarihi bir mekânda "Dudakların benden başka hiç kimsenin toprakları değildir" isimli solo sergisini açan sanatçı, yıkımın ve tahribatın, arzusunun ve sömürgeci iştahın sadece savaşlarda karşımıza çıkabilen kötülükler olmadığını, insanın önce kendisiyle, sonra bir başkasıyla kurduğu ikili ilişkide görülen tahakküm nüvelerinin doğaya, mekâna, kültüre, kitlelere "olağan şartlarda ve zamanlarda" nasıl sızabildiğini gösteriyor. Sanatçı, kötülüğün bir kötülük olarak anlaşılmasının engellenişini ve görünmez hale geldikçe bir güç elde edişini sergideki birçok çalışmasıyla ortaya koyuyor. Ve böylece sergide "güç uyguladığımız şeye yabancılaşmamızın" bir başka vechesi karşılıyor bizleri.

Sadece öpülebilen bir şey olmayan dudağın aynı zamanda söz söyleyebilen özelliği de "bir muktedir" tarafından "eşyanın doğası bağlamında" mühürlenebileceği için söz konusu dudağın bir organ/mekân olarak baskı altına alınamadığı gibi bir dil ve ifade aracı olarak da baskı altına alındığını gösterir bize.

Kötülüğe uğramış bir mekânı, bir hafıza ve o hafızanın anlatıcısı olan bir dilden bağımsız düşünmemiş sanatçı, mekânda yaptığı yerleştirmeler bir çatlağı aramak üzerine kurgulandığı için izleyicinin dikkatini kötülüğü görünmez hale getirenin özellikle görünür olmasını arzuladığı imzasını bulmaya yöneltir.

Mehmet Ali Boran,
Anadolu Parsının Tedirgin Arayışları, Videodan ekran görüntüsü, 2021



Bir masa, bir sandalye, bir kriko ve tahtadan bir kar küreği yardımıyla mekânın sanki çökmek üzere olan tavanının çökmesini durdurmuşçasına bir yerleştirme yapan sanatçı, görünmez olanın yarattığı tahribatı bir nebze olsun görünür kıla- cak bütün absürt malzemeleri kullanmaktan kaçınmaz. Görmediğimiz sistemli, kapitalist, kolonyalist kötülüğün gücüne karşı elimizdeki direnişin gün geçtikçe ne denli ilkelleşen imkânlar olduğunu göstermesi açısından trajikomik bir sahne yaratır. *Hackleyemediğin*, devre dışı bırakmadığın sisteme, üstüne gelen devasa savaş makinesine karşı can havliyle atacağın taşı aramak gibi bir sahne... Bir kum fırtınasının havasını solumak zorunda kalıp buna karşılık alabildiğin tek önlemin gözlerini bir sürelğine kapatmak olması gibi...

Sergide son zamanlarda nesli tükenme tehlikesi altında olan Anadolu parsını canlandıran bir uçurtmanın Dersim, Diyarbakir, Hasankef semalarındaki yolculuğu ve o yolculuk esnasında kendi hikâyesini anlattığı bir video çalışması da yer almakta. Anadolu parsı avına çıkan avcıların kol gezdiği ve konumlandığı siyasal sınırdan kaynaklanan çatışmaların sürdüğü bir yaşam alanının sadece kendisi için değil, kendisi dışındaki bütün canlı ve cansız varlıklar için nasıl bir yok oluş ve kaçış alanına döndüğünü parsın dilinden aktaran videoda yol boyunca parsın durup dinleneceği, korkuya ve telaşa kapılmadan biraz mola vereceği ya da orayı kendisine yeni bir yurt edineceği herhangi bir yerin kalmadığına da tanıklık ediyoruz. Yıkılmış Sur'un, sular altında kalmış Hasankef'in üzerinden uçan bir parsın anlattığı hikâye sadece bir hayvanın hikâyesi olmaktan çıkıyor.

Ülkü Tamer'in *Serçe* isimli şiirinde geçen bir yolculuğun hikâyesi karşılıyor bizleri.

"Kelimesini bulmuştum yolculuğumun.
Umutsuzluk."

Yürüyüşüyle, koşusuyla, benekli derisiyle meşhur bir pars, hikâyesini bize bir ağacın gölgesi altında, çıktığı bir kayalığın üstünde, su içtiği bir derenin kenarında anlatabilecekken sırf hikâyesini anlatmak için bile göğe çıkması, her ne kadar sanatçının ona açtığı büyülü bir gerçekliğin olanağı gibi görünse de aynı zamanda "anlatmayı" imkânsızlaştıran baskının büyüklüğünü de görünür duruma getirmekte.

Umutsuzluk, hem anlatıcının yaşayabileceği güvenli yerinin artık olmadığına hem de bunu anlatabilecek her yerin tekinsiz oluşuna çıkıyor.

Mardin Bienali'nin açıldığı bir dönemde paralel bir etkinlik olarak yapılmış bu solo sergide üç video çalışmasının yanı sıra fotoğraf, resim, yerleştirme, baskı ve çizimlerin olduğu sanatçının toplam 13 işi yer alıyor. Yolunuz Mardin Bienali'ne düşerse hafıza, adalet, kimlik ve mekân etrafında şekillenen Boran'ın bu kapsamlı sergisini ziyaret etmeyi atlamayın.

Mehmet Ali Boran
Dudakların benden başka hiç kimsenin toprakları değildir
19 Mayıs - 20 Haziran 2022, Mardin (Türkiye)

NORMALİN KARŞI- SINDA BİR BOĞAZIÇI- Lİ TAVRI

UĞUR UGAN

**Boğaziçi Üniversitesindeki
eylemleriyle ülke gündemine oturan
öğrenciler, normalleşme ve düşünce
özgürlüğü kavramlarını merkeze alan
kolektif bir sergide buluştu.**

Gündelik yaşam standartlarını belirleyen tüm yargı ve değerlendirme yaklaşımlarının hangi ölçüte göre şekillendiği dünyanın en tartışmalı ve muğlak konularından. Kimi zaman konjonktüre kimi zaman muktedire göre sürekli değişen bu adı konulmamış yasalar tarih boyunca davranışlardan tutumlara insanı dizayn etmenin rol modellerini sunmaya devam ediyor. Otoritenin elinde bir kontrol mekanizmasına dönüşebilecek ya da bireylerin kendini otosansüre tâbi tutması için kullanılacak bu aracın sınırları, temel insani hak ve özgürlükler penceresinden bakıldığında her dönem yeni yorumlara gebe oldu. Son dönemde pandemiyle birlikte kulaklara çalınan “yeni normal” ifadesi ve çoğu toplumsal olayın ardından resmi ağızlardan bir temenni olarak zikredilen “normalleşme” tanımı, hangi “norm” a göre bir “iyileştirme” vadettiği üzerine sosyolojik soruları beraberinde getiriyor.



Nancy Atakan,
Arkası Dönük, 2011

2011'in Ocak ayından itibaren Boğaziçi Üniversitesi'nden yükselen itiraz sesleri, yeni dönemin normallerine karşı gençlerin elinde videolardan resimlere, fotoğraflardan afişlere dönüştü. Rektörlük makamına kayyum atanmasından beri gündemde olan Boğaziçi Üniversitesi'ndeki toplumsal muhalefet hareketleri Boğaziçili öğrencilerin girişimiyle bir sergiye ilham verdi. Boğaziçi Üniversitesi mezunları, akademisyenleri, öğrencileri, Karşı Sanat ekibi, Depo İstanbul ve Lamarts'ın birlikteliğinden ortaya çıkan "Normalleş(me)!" adlı sergi atölyelerde üretilen eserleri kolektif bir dayanışma örneğiyle izleyicilerle buluşturuyor.

Özellikle Covid-19 pandemisiyle yaygınlaşan "normalleşme" sözcüğüne atıfla "normal" in ne olduğuna dair sorular soran ve evrensel bir normal tanımının sınırlarının düşünce özgürlüğü çerçevesinde sorgulandığı sergi çok renkliliğe ve insanlar üzerine yüklenen etiketlere vurgu yapıyor. Sergilenen üretimler; eğitim sistemine, aile kurumuna, doğa ile kurulan ilişkiye, bedene ve davranışlara biçim veren normlara yeni bir yorum getiriyor.

BÜFOK'nin (Boğaziçi Üniversitesi Fotoğrafçılar Kulübü) danışmanı Fikret Ataman'ın daveti üzerine kavramsal çalışması Arzu Yayıntaş tarafından oluşturulan sergide Asya Evcil, Belgin Kılınc, Can Candan, Ekin Sibel Ceren Özdemir, Güneş Terkol, Hamza Aksoy, H. Işık, Hüma Gedemenli, İdil Kocabozdoğan, Meryem Aydın, Nancy Atakan, Nazım Dikbaş, Neriman Polat, Özlem Salt, Sena Başöz ve Seyyid Ahmet Ünalın'ın eserleri yer aldı. Proje kapsamında Arzu Yayıntaş ve Neriman Polat ile Fotoğraf Atölyesi, Güneş Terkol ile Dikiş/Bayrak Atölyesi ve Sena Başöz ile Performans Atölyesi'nin çalışmalarıyla oluşturulan sergi 2-28 Haziran tarihleri arasında Karşı Sanat'ta görülebilir.

"Normalleş(me)!" sergisi için kapısını çaldığımız Karşı Sanat küratörü Ezgi Bakçay, sergiyle ilgili "Karşı Sanat'ın alternatif söylemlere ve düşünce özgürlüğüne yer açma çabamızla Boğaziçi Üniversitesinde gelişen hareket arasında önemli bir bağlantı var" diyor ve serginin işlevi hakkında şunları sözlerine ekliyor; "Biz Karşı Sanat olarak böyle bir sergiyi yapabilmek için var olan bir kurumuz. Boğaziçi Üniversitesinde öğrencilere yönelik saldırılarla, Beyoğlu'nda kent mekânında sürmekte olan soylulaştırma ve ticarileştirme faaliyetleri arasındaki bağlantıyı görünür kılmaya çalışıyor bu sergi."

Normalleşme; erkin diline uymanın adı

Projenin koordinatörü Arzu Yayıntaş ise Boğaziçi'nin kültüründe kulüplerin çok aktif bir rolü olduğunu vurgulayarak fiziksel olarak mekânı olan yerler kapatıldıktan sonra öğrenciler ve sanatçılarla ortak bir şey yapmak istediklerini belirtiyor ve öğrencilere motivasyon sağlamak amacıyla yola çıktıklarını, çünkü şu an kısırlanmış durumda olduklarını söylüyor.

Arzu Yayıntaş serginin içerdiği temanın tamamen yaşanılan absürt süreçle ilgili olduğunu vurguluyor; "Kontrollü normalleşme sürecinden geçtiğimiz bir dönemdi sergi süreci. Çevresel faktörler açısından bakınca da normal bir hayat yaşamıyoruz. Evrensel norm diye bir şey yok. Norm dediğiniz şey gücün kimin elinde olduğuna bağlı. Normalleşme her zaman gücün ve erkin diline uyma anlamına geliyor. Onun işine ne geliyorsa kontrol mekanizması olarak kullanıyor. Eğitim kurumu da bizi normalleştirici bir şey sonuçta. Onun için "normal" tamamen kontrol mekanizması gibi bir şey. Öğrenciler akademisyenlere karşı eleştirel, akademisyenler de öğrencilerin eylemselliğine karşı eleştirel, ortada ise bir tane kayyum var. Mikro ölçekte Boğaziçi'ne baktığımızda orada bile normalin görünmediğinin fark edersiniz."

Yeni kuşağın yeni normalleri

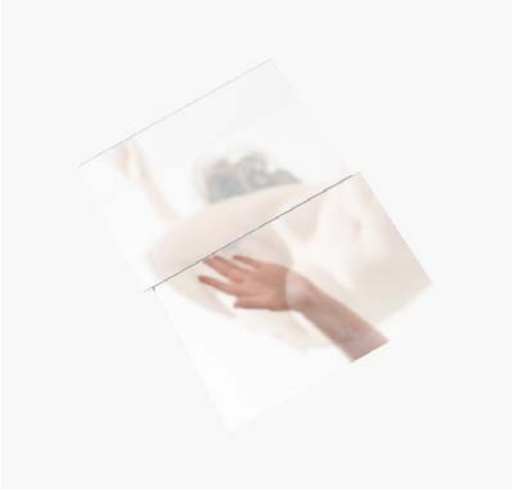
Boğaziçi eylemlerinin ilk başladığı günden beri tanıdığı öğrenci Meryem Aydın ise serginin kuruluş hikâyesini bize şöyle anlatıyor; "Ateş Alpar'ın Onur Yürüyüşü'nde çektiği fotoğraflardan oluşan bir sergi yapmak istiyorduk. Dekanın onayından geçen bir izin süreci var. Etkinliği yapacağımız gün hâlâ etkinlik iznimiz onaylanmamıştı. Mesai bitimine 10 dakika kala bizi arayıp arayıp etkinliğin onaylanmadığını haber verdiler. Serginin doğuş hikâyesi bunun üzerine çıktı aslında. Reddetme gerekçeleri olarak 'politik aktivizm' içermesini belirttiler. Bu etkinlik, okulda iptal edilen ilk kulüp etkinliği oldu. Bunun yanı sıra sinema kulübünün Onur Ayı'nda göstermek istediği filmler iptal edildi ve LGBTİ+ kulüpleri kapatıldı."

Sergiye nü otoportreler diye tanımladığı fotoğraflarla katılan Aydın, bedenini başkılanmasını irdelediğini çalışmasını ise şöyle tanımlıyor; "Sergilediğim eser, kendi normalleşmemle alakalı. Muhafazakâr bir aile ve toplumda büyümüş olduğum için bedenimi sürekli saklamam gerektiği fikri baskındı. Bunu zihnimden atmak çok zorlu bir süreç oldu. Bunu, fotoğrafla tanışıp nü otoportreler çekerek aştım. Sürekli kendimi görerek ve bedenime alışarak.. Kendimi çıplak bir şekilde çekmek benim için kişisel bir devrim gibi."

Üretilen işlerin serginin temasını destekler nitelikte olduğunu söylüyor Aydın, sergiye başlığını veren kavrama ilişkin yorumları ise şu şekilde; "Bizim kuşakta normallik biraz kişisel bir şey. Toplumun dayattığı normal bizden önceki kuşaklarda var. Kendini başka bir gruptan ayırmak için bir normal belirliyorsun kendine. Eski kuşaklar kadar körü körüne bağlı değiliz normallerimize."

Normal olmak mı normal, olmamak mı?

Sergiye katılan bir diğer öğrenci Ekin Sibel Ceren Özdemir ise "Normalleş(me)!" sergisini şu sözlerle tanımlıyor; "Korona dönemi ile birlikte hep birlikte geçmiş olana dönmeyi bekledik. Bizim içinse bu süreçte bir normalleştirme politikası dikte edilmeye çalışıldı. Biz "normal nedir?"i sorguladık. Normal olmak mı normal, normal olmamak mı? "Normalleşme" kelimesinin olumsuzluk ekiyle tüm dünyaya bir sorgulama şansı verildiğini gördük. Aslında bizler evimizde



Meryem Aydın, *Bakire ve Fahişe*, 2022

durduğumuz, “ev”imiz diyorum çünkü ev kavramının özünü tekrar vurgulamalıyız, bu dönemde bizim için ev olan okulumuzun nasıl dönüştürülmeye çalışıldığını görerek çekirdek evinde değil de, okulumuz olan evimize yapılanlarla yola çıktık. Çünkü bu bireysel olanın da bir yansımasıydı. Tüm evlere ve insanlara yapılmaya çalışılanı yansıtmaya çalışmaktı amacımız.”

İnsanların görmek istediklerini değil yaşamak istediklerini vurgulamak

Boğaziçi eylemleri başladığı günden bu yana bendeki normal ve anormal tanımları nereye her gün değişiyor diyen bir başka öğrenci Belgin Kılınç ise hissettiklerini şu şekilde dile getiriyor: “Normalin nasıl bir anda anormalleştirdiğini görmek; normal ve anormal kavramlarının var olmadıklarını, bunların temelinde “istenilen” ve “istenilmeyen” davranışlar, bireyler, görüşler olduğunu düşünmemeye neden oldu. Aynı zamanda Boğaziçi’ndeki eylem hareketlerinin, normallik ve anormallik durumlarının belirleyicilerinin çoğunluk üstünlüğü olduğu gerçeğini de pekiştirdiğine inanıyorum. Demek istediğim; kucaklayıcı ve hoşgörülü bir yapıya sahip Boğaziçi’nde din, dil, ırk, cinsel yönelim, ideoloji vb. farklılıklar sadece kimlik farklılıklarıdır. Ne anormali ne de normali ifade edecek özellikler değil. Yani en azından benim gördüğüm bu. Eserimi, Boğaziçi’nde yükselen muhalefetle birlikte gerek kimliklerimize gerekse hayat tarzlarımıza yapılan normalleşme dayatmalarına karşı kararlı, cesur, denilenleri umursamayan ve insanların görmek istediklerini değil, kendi yaşamak istediklerini yaşayan tüm normalleşmeyen bireylerle ilişkilendirdim.”

Boğaziçili öğrencilerin kendi dünyalarından süzülen eserlerini bir araya getirdikleri sergi, Türkiye’nin gençlerinin geleceğe dair nasıl bir istem içerdiğine ilham vermesi açısından küçük bir platform. Yeni döneme ve yeni dönemin normalleşimine gençlerin kendince getirdiği bir yorum ve çözüm keşifleri aramanın görsel yansıması olan sergi, her türlü fikrin bir kıstasa uğramadağı zaman yeni jenerasyonun neler yapabileceğini görmek adına izlenimler sunuyor.

Grup Sergisi, Normalleş(me)!

Küratör: Arzu Yayıntaş

Karşı Sanat

2 - 28 Haziran 2022, İstanbul (Türkiye)



SANATORIUM

KEMANKEŞ MAHALLESİ MUMHANE CADDESİ NO: 67/A
34425 KARAKÖY/İSTANBUL
SANATORIUM.COM.TR — INFO@SANATORIUM.COM.TR
T:+90 212 293 67 17 — IG: sanatorium_

HAVA DURUMU DEĞİL, İKLİM DEĞİŞİ- YOR!

HALİL YILDIRIR

**Eskişehir’de Eldem Sanat Alanı
Dalyancı Konağı’nda gerçekleşen
“Su-suz Yaz” sergisi dikkatleri kuraklık
ve su kıtlığına çekiyor.**

Son yıllarda iklim ve küresel ısınmayla ilgili sergiler arttı. Durum o kadar ciddi ki bir şekilde insanlarda farkındalık yaratarak olası çözümlerle ilgili devletlerin acil harekete geçmesini istiyorlar. Çünkü değişen günlük ya da haftalık hava durumu değil, iklim değişiyor! İklİmle olan kırılgan ilişkimizi vurgulama konusunda da elimizdeki en önemli kaynaklardan biri sanat. Çünkü iklim, üretilen sanat eserini etkilemekle kalmıyor, aynı zamanda sanatın kendisini, içeriğini de şekillendiriyor. Bu konuda sanat tarihinde görebileceğimiz en etkili örnekler, iklimdeki dal-



galanmaları betimleyen Robert Smithson'un *Spiral Jetty* (*Spiral Dalgakıran*, 1970) adlı arazi sanatı eseri ile Olafur Eliasson ve Minik Rosing'in *Ice Watch* (*Buz Saati*, 2015) isimli çalışması olabilir. Spiral Dalgakıran'ın yapıldığı yıllarda Utah'ta bulunan tuz gölündeki su yüksekliği eserden daha aşağıdadır. Ancak suların yükselmesiyle, 2002 yılına kadar eserin büyük çoğunluğu sular altında kalır. O dönemde başlayan kuraklıkla birlikte dalgakıran yeniden yüzeye çıkar. Tarih boyunca iklim jeolojik, atmosferik faaliyetler ve buzulların eriyip donmasıyla sürekli bir değişim halindedir. Bu değişim, yapıtın doğayla kurduğu ilişkide eseri bir nevi canlı kılar. *Ice Watch* isimli çalışma da Grönland'da eriyen otuz buz dağından alınan buz kütlelerinin 2018 yılında Tate Modern'in önüne taşınarak sergilenmesiyle oluştu. İnsanların bu kutup buzlarıyla temas kurması ve buzulların erimesi, çalışmanın kendisiyle birlikte etkileşimde olduğu insanları da canlı kıldı.

Bekir Dindar, *Kanalist*, 2021

Bir şehrin ve mimarisinin iklim şartlarıyla değişen yaşamsal ilişkisine ise İtalya'nın Adriyatik Denizi'nde yer alan Venedik kenti üzerinden bakabiliriz. Kent denizin üzerinde olduğu için her yerde kanallar var ve denizdeki yükselmeler sebebiyle şehirde sık sık su baskınları yaşanıyor. Ortalama sıcaklıkların artmasıyla birlikte sellerin ve su yüksekliğinin son yıllarda görünür şekilde artması, şehirde yaşayan nüfusu da azaltıyor. Önümüzdeki 70 yılda Akdeniz'deki suların yaklaşık 1,5 metre yükseleceğinin öngörülmesi, kültürel mirasın ve insanların iklim değişikliği karşısında kaldığı/kalacağı zor durumu bir kez daha hatırlatıyor.

İklim krizine dair farkındalık yaratma konusunda Türkiye'deki en güncel sergilerden biri Melike Bayık küratörlüğünde Eskişehir'de Eldem Sanat Alanı'nda gerçekleşen ve Avrupa Birliği'nin CultureCIVIC: Kültür Sanat Destek Programı'ndan destek alan "Su-suz Yaz" sergisi. Sergide Alper Aydın, Alpin Arda Bağcı, Özgür Demirci, Elmas Deniz, Bekir Dindar, Berna Dolmacı, Erdal Duman, Murat Germen, İz Öztat, Iğın Seymen, Hale Tenger, Gülhatun Yıldırım ve birbuçuk inisiyatifi yer alıyor.

Eldem Sanat Alanı Dalyancı Konağı'ndaki sergi; binanın ahşap ve tarihi bir konak olması sebebiyle kırılğanlığı, doğallığı, katlı yapısı sayesinde de konunun katmanlılığını destekliyor. Sergide bizleri, Berna Dolmacı'nın *Sisli Mavi* isimli tavandan tabana doğru sarkıtılmış büyük boyutlu bir enstalasyonu karşılıyor. Kullanılmış kâğıtlar üzerine akrilik, kil, kahve, kına, çay, hibiskus ve çeşitli tohumlarla yapılan çalışmanın üst kısımları kahve, alt kısımları ise mavi tonlarda boyanmış. Kolaj yapısıyla büyük bir doğa tasviri olan iş, doğaya hoş geldiniz diyor gibi. Üretiminde yeniden kullanılabilir ve doğada kolayca yok olabilen malzemeler kullanılması ise tasvir edilen doğaya saygıyı da gösteriyor.

Sağdaki odaya girdiğimizde Bekir Dindar'ın Sazlıbosna baraj göletinde çektiği fotoğraflarla karşılaşırız. Kanal İstanbul Projesi'nin yapılacağı güzergâh üzerinde olan ve bir nevi dokümantasyon görevi de gören fotoğraflar, içinde barındırdığı nesnelere de oldukça dikkat çekici. Kuraklığın etkisini gösterdiği alanlardaki kurumuş heykelimsi ağaçlar; ayçiçek tarlasındaki boynunu bükmüş ayçiçekler, projenin olası etkileriyle ilgili konuşuyor gibi. Ayçiçeklerini görünce aklı ilk olarak Van Gogh'un ayçiçekli tabloları geliyor. Ayçiçekler sanatçı ve doğa ilişkisini göstermesinin yanında, Van Gogh ve Paul Gauguin arasında da eşsiz bir bağa sahip. Paul Gauguin'in *Ayçiçeklerin Ressamı*, Van Gogh Portresi (1888) isimli tablosu ve Arles'teki ortak atölyelerinde Van Gogh'un, bütün atölyeyi ayçiçekleriyle dekore etmek istediğini kardeşi Theo'ya olan mektuplarında dile getirmesi, buna örnek olarak gösterilebilir. Van Gogh aynı zamanda ayçiçeklerinin çok hızlı solması nedeniyle gün doğumuyla birlikte onları resmetmeye başladığından da söz eder. Ayçiçekler üzerinden değişimi kayıt altına almayı Van Gogh resimle yaparken Bekir Dindar *Kanalist* çalışmasındaki fotoğraflarıyla değişimin kaydını fotoğraflayıp belgeleyerek yapar. Ayçiçekler bilindiği üzere güneşi takip eden hareketler gösterirler. Bu hareketleriyle enerji konusunda da insanlara yol göstericiliği yapıyor olabilirler mi? Jeotermal enerji hariç diğer enerji türlerinin aslında güneş kaynaklı olduğunu düşünürsek sanki biraz daha dikkatle bakıl-

Bekir Dindar, *Kanalist*, 2021



mayı hak ediyorlar. Gerçi son zamanlarda yaşadığımız ayçiçek yağı kriziyle bunu biraz başarmış gibi de görünüyorlar. Reklamın iyisi kötüsü olmaz, öyle değil mi?

Konağın bir diğer odasında İlgin Seymen'in fotoğraflarıyla karşılaşıyoruz. *Manzara - Yeni Cennet Koyu* isimli çalışmada oldukça yeşil ve çokça yaprakları olan ağaçlar ile önlerinde sıra sıra önlü arkalı dizilmiş mavi viyoller görüyoruz. Viyol meyvelerin kasalarda taşınırken ezilmemesi için kullanılan oluklu levhalara verilen isim. Çalışmanın ismiyle de destekleyecek olursak yeni cennet koyu, plastik bir denizden meydana geliyor. Sanatçının çalışmasıyla ilgili sözlerinde değindiği plastik kullanımı ise dikkate değer nitelikte. Sanatçının eseri üzerinden plastik kullanımına yönelik sözlerine ise dikkatle bakmak gerekiyor. Meyve-sebzeler eskiden tahta kasalarda ve kâğıttan viyollerde taşınıyor. Sonra hem kasalar hem viyoller plastikleriyle yer değiştirmiş. Çünkü tahta kasalar hem daha ağır hem de daha kırılabilir bir yapıdadır. Haliyle nakliye sırasında toplam ağırlığı artırdığı için yakıt tüketimini artırıcı bir etkisi var. Plastik olanlar ise hem daha hafif hem de daha uzun süreler kullanılabilir. Aynı şekilde plastik viyoller de kâğıt olanlara kıyasla oldukça uzun süreler kullanılabilir. Plastik kullanımındaki asıl amacın sürdürülebilirliğe olan katkısına dikkat çeken Seymen, asıl sorunun plastik kullanma kültürümüzde yattığını söylüyor. Plastik malzemeleri kullan-at şeklinde kullandığımızda çevreye olan etkisi katlanarak artıyor. Bu yönüyle söz konusu eser, tüketim alışkanlıklarımızı gerçekten değiştirmemiz gerektiğinin altını çiziyor.

Sanatçının *Manzara - Hüznün Tarlası* isimli çalışmasında ise geri dönüştürülmeyi bekleyen plastik atık yığını yer alıyor. Birçok kaynakta görebileceğimiz üzere tarihin en büyük yalanlarından biri, plastiklerin geri dönüştürüldüğü iddiası (üretilen plastiklerin sadece %9 kadarı geri dönüştürülebilir o da maksimum 1-2 kez). "Eğer halk, geri dönüşümün işe yaradığını düşünürse o zaman çevre üzerinde pek kafa yormayacaklardır." Bunu ben değil, Plastik Endüstrisi Cemiyeti Başkanı Larry Thomas söylüyor. Türkiye'nin dünyadaki en büyük plastik atık ithalatçılardan biri olduğunu düşündüğümüzde bu durum, bizler için daha da kötü bir hâl alıyor. Üstüne üstlük geri dönüşüm iddiasıyla ithal edilen plastik atıklar, en verimli tarım topraklarından birine sahip olan Adana'da biriktiriliyor. Pasifik Okyanusu'nda oluşan, çoğu plastik atıklardan meydana gelen ve günümüzde Türkiye'nin yaklaşık dört katı büyüklüğünde olan 7. kıtayı, 16. İstanbul Bienali'nden de hatırlıyoruz. Plastikler doğada bozunuyor; ancak bu yüzlerce, binlerce yıl alıyor ve bozduklarında da hemen doğaya karışmıyorlar. Mikroplastik haline gelen parçalar havayla, suyla, toprakla daha rahat karışabiliyor. Öyle ki geçenlerde Hollanda'da yapılan bir araştırmanın sonuçlarında, ilk



Gülhatun Yıldırım,
Senin Yarnın Su, 2020

defa insan kanında mikroplastığe rastlandığı açıklandı. Sadece insanda değil, deniz canlılarında da oldukça fazla miktarda ve çeşitlilikte mikroplastığe rastlanıyor. Örneğin bu oran midye dolmada %91 civarında. Plastikler içerdikleri kimyasallarla kansere, östrojen hormonunu taklit ederek hormonal bozukluklara sebep olabiliyorlar. Doğadaki manzaralar sadece sudan, karadan ve kentlerden oluşmuyor artık, plastikler de manzaranın bir parçası. Seymen'in işine göndermeyle bir 'hüzün tarlası'.

Plastik üretiminin ve tüketiminin o kadar uzun bir geçmişi var ki onu bu yazıya sığdıramayız. Yani tabiri caizse, bu hamur daha çok su götürür! Sergide ikinci kata çıktığımızda karşımızda yer alan odanın sol duvarında Erdal Duman'ın *Su Akar Yolunu Bulur* adlı şeffaf neon çalışmasıyla karşılaşırız. Evet bu hamur daha çok su götürürdü ve su da bir şekilde akıp yolunu buluyordu. Camın içinde su olması ve sanatçının aslında suyu buna hapsetmesi, suyun da yolunu bulma konusunda pek özgür olmadığını gösteriyor. Sanki onun da ezelden çizilmiş bir kaderi var. Su, kimin belirlediği yolu akıp da buluyordu? Aydın ve Manisa'nın en verimli havzalarında kurulan jeotermal santrallerin, tarlaların su kuyularını kurutup kalan suyun da yüksek miktarda borlu ve tuzlu olmasına sebep olan su boru hatlarıyla yolunu bulması gibi mi? Haliyle tarımın can damarı su, oradaki tarımı bitiren bir yol buluyordu kendine! Kaderindeki(!) yolu desek sanırım daha doğru ifade etmiş oluruz. Duman'ın diğer çalışmalarında insanın en büyük savaş makinesi olduğuna dair izler de bulmak mümkün. Duman'a göre insan beyni, manipülasyon ve yalan kapasitesiyle tüm silahların üst aklı olan en korkunç silah. Önceki dönem çalışmalarında soyutlaştırdığı ve estetikleştirdiği silah, bomba ve ilkel silahları temsil eden kemikler üreten, sonrasında itham gücü ve şiddeti işaret eden bir unsur olarak parmakları kullanan Duman'ın, *Su Akar Yolunu Bulur* çalışması ise daha kavramsal bir derinlik kazanarak insana ve oluşturduğu rıza inşasına dair üstü kapalı bir kültürel dil kullanımını konu ediniyor. İnsanlığın doğayı/doğal kaynakları kullanma ve suistimal etme durumunu, coğrafyanın kaderci ve kabullenici yapısını dil üzerinden bizlere bir kez daha gösteriyor.

Duman'ın çalışmasının yan tarafında, camın önünde ise Hale Tenger'in *Bir Çeşit Dilsizlik* adlı çalışması yer alıyor. Duman'ın dilin manipülatif ve kaderci kullanımının kitlelerdeki kabullenici yapısını göstermesi, aslında bir çeşit dilsizlik durumunu da oluşturuyor ve Tenger'in çalışmasının ismiyle kurduğu kuvvetli bağ sergiyi de güçlendiriyor. Demir dikdörtgen bir tepsinin içinde kapkara motor yağından yapılmış mini bir gölü andıran çalışma, içinde bronzdan dökülmüş ufak ağaç dalları da barındırıyor. Dallar yüzeye dik ve bir köşeye yakın şekilde yerleştirilmiş, göletten yükselen çalmsı ağaçları andırıyor. Yanık motor yağının dokusu insanda dokunma hissi uyandırıyor. Çünkü dibini göremediğimiz bir birikinti, ayna gibi bakamı yansıtıyor. İnsanlığın sebep olduğu ve dibini göremediği her pis kuyuda insanlığın yansımaları gösteriyor adeta bizlere: Bizler üzerinden! Çalışma; yanmış yağın toksik özelliğinin iyice artmasını, pürüzsüz ve sıvının yumuşak görünümüyle, dalların yanmasıyla bronz kalıpları dökülen dalları ise oldukça sert bir formla izleyiciyle buluşturuyor. Camın önünde konumlanan çalışmada, gün ışığının yer değiştirmesi sonucu eserdeki yağ ve bronz dallar da renk değiştiriyor. Renk değişimi üzerinden toksik bir yaşamsal döngü görüyoruz. Sanatçının tabiriyle bir ilüzyon. İnsanlığın şu an gezegende içinde bulunduğu ilüzyon aslında. Aynı zamanda çalışmanın pencere önünde dışarıyla kurduğu ilişki, Eskişehir'in yanlış tarım uygulamalarıyla kurumaya yüz tutmuş Porsuk Çayı'yla da bir bağ kuruyor. Yöre halkına, doğayla ilgili kötü bir ilüzyonun içinde olduklarını hatırlatıyor adeta.

Yanda ise İz Öztat'ın *Geleceğin Kuzeyindeki Nehirlerden* serisinden sulu boya çalışmaları yer alıyor. Karadeniz'deki HES Projeleri yüzünden kuruyan su yatakları, dereleri tasvir ediyor. Öztat'ın derelerin akışına ket vurulmasına ve nehir tipi hidroelektrik santrallerin inşasına karşı verilen mücadeleler etrafında şekillenen araştırma sürecinde renk paleti de mavi, kırmızı ve siyah renklerden oluşuyor. Bu seride sanatçı; nehirlerin ve düşüncelerin özgürce akabilmesine dair arzuyu, bu akışları engelleyen politik ve ekonomik koşullarla ilişkileri irdeliyor. Çağlayan derelerin adeta zincire vurulması, çıkıntılarının sistematik bir şekilde yontularak kul-

lanılması, HES Projeleri'nin besin kaynağını oluşturuyor. Evet, su akıyor ve yolu-
nu bulduruyorlar. Suyun ve özgürlüklerin baskılanması ne kadar da benzerlikler
taşıyor! Bir yandan bu çalışma serisi de sanki yöre halkını Porsuk Çayıyla ilgi-
li uyarıyor: Porsuk Çayı da kuruyup yok olduğunda onu sadece böyle çalışmalarda
görebilirsiniz, diyor. HES Projelerinde yenilenebilir temiz enerji kaynakları arasında
yer alsa da bulunduğu bölgelerdeki ekosistemi ciddi manada aşındırıp bozuyor.
Etraftaki akarsular barajın havzasına yönlendirildiği için bölgenin canlı yapısını
deforme ediyor. Canlı çeşitliliğini değiştiriyor; su havzası boyunca köyler, antik
kentler sular altında kalabiliyor. Şu ana kadar baraj suları altında 12 antik şehir
kaybettik ve Hasankeyf hâlâ hafızamızda canlılığını koruyor.

Diğer odada Alper Aydın'ın *Su Şehri ve Köprü* adlı enstalasyon çalışmalarının
fotoğraflarını görüyoruz. Denizin sığ bir kesiminde, suyun içinde camlardan
yapılmış çeşitli geometrik şekil ve büyüklüklerde fanuslar bunlar. Fanusların
içinde farklı yüksekliklerde sular var. Sanatçının bir fizik deneyine dayandırdığı
enstalasyon çalışmasında, fanusların içindeki havanın vakumlanması sonucu
deniz suyu, kendi seviyesinin üzerine çıkmış. Deniz suyunu camdan fanuslara
hapsederek şekil ve yükseklikleriyle oynayan sanatçı, hem deniz suyuna hem
deniz seviyesine hem de denizdeki canlı organizmalara bir müdahalede bulun-
yor. Su altında yaşamaya alışmış canlılar, yine suyun içindeler; ancak doğaya
deniz seviyesinden yüksekte bakıyorlar. Bir nevi deniz manzaralı lüks daire-
leri oluyor. Yeryüzü yaşamına da şahitlik edecekleri bir mikro şehirleri oluyor.
Aydın'ın deniz seviyesiyle oynaması, yine 2100 yılına kadar deniz seviyesinin
1,5 metre kadar yükselecek olmasını akıllara getiriyor. Geleceğin bir fragmanını
denizdeki canlılar üzerinden görüyoruz. Sanatın içine dahil ettiği her nesneyi
soylulaştırması gibi bir özelliği var. Küp, üçgen, kare, dikdörtgen şeklindeki
formlar ve bu formların içindeki su ve canlılar bir nevi soylulaşıyorlar. Hatta
öyle soylulaşıyorlar ki sudaki diğer arkadaşlarına bile yukarıdan bakıyorlar.
Sanatçının Köprü işinde ise dikdörtgen formun içinde büyük bir kaya parçası
görürüz. Kayanın, içerdiği atomlar sayesinde dünyanın doğuşuna yönelik bilgi-
leri de barındırdığını düşünürsek bu formu birlikte bilgiyi tutan nesne, bilgi ve
yaşamın kaynağı su, soylulaşmış oluyor.

Soylulaşan sudan bahsetmişken gezegenin barındırdığı su miktarını düşün-
düğümüzde sanırım tatlı su, bizler için soylulaşıyor. Bunu daha anlaşılabilir kılmak
adına bazı sayılara başvuralım. Gezegelimizdeki toplam su miktarı 1.4 mil-
yar metre küp. Bunun büyüklüğünü kavramak biraz zor, biliyorum. Bu suyun
tamamını 5 litrelik bir şişeye koyacak olsaydık şişedeki tatlı su miktarı sadece
bir tatlı kaşığı kadar olurdu. Yani tatlı su miktarı, toplam su miktarının %1'inden
az. "Su-suz Yaz" bu bağlamda farkındalık oluşturarak tehlikeye odaklanmamızı
istiyor. Ben de bu yazı ekseninde farkındalığı biraz daha artırmak istiyorum.

1982 yılında Exxon ve 1998 yılında da Shell yayınladıkları raporlarda, petrolü
işleyerek plastik üretimine devam etmeleri halinde 2020'li yıllarda gezegenin
ortalama sıcaklığını 1 derece, 2080 yılında ise 3 derece civarında artıracak-
larını öngörmüşler. Buna bağlı olarak halkın tepkisini çekip zarar etmemek
adına firmalar, yenilenebilir enerji kaynaklarına yatırım yapmaları gerektiğini
belirtmişler. 2021 yılına geldiğimizdeyse yayımlanan Hükümetlerarası İklim
Değişikliği Paneli (IPCC) raporunda gezegenin 1.1 derece ısındığı belirtildi. Tam
da onların öngördüğü gibi. Bu arada geri dönüşüm furçası ise Amerika'daki
çevrecilerin baskısı sonucu Plastik Endüstrisi tarafından 1980'li yılların sonun-
da, bir pazarlama ve 'gaz alma' stratejisi olarak geliştirilmiş.

Fosil yakıtların dünya için ne kadar zararlı olduğunu biliyoruz. Dünyanın artan
nüfusu ve buna paralel artan enerji ihtiyacını karşılamak için bu kaynakların
aşırı ve fütursuzca kullanımı sonucu, küresel ısınma konusundaki kritik (geri
dönülebilir) noktayı aştık. Uzmanların dediklerine bakılırsa bundan sonrası-
daki senaryo ne yazık ki çok parlak değil. Fosil enerji kaynaklarına karşı önerilen
yeşil enerji kaynakları da furya şeklinde önerildikleri kadar masum değil.
Yani sadece fosil yakıtların ortaya çıkardığı CO2 emisyon miktarlarından daha
az emisyon salınımı yapıyorlar. Elbette bu durum hiç yoktan iyidir; ancak bilim-



"Su-suz Yaz"
sergisinden görünüm, 2022

sel projeksiyonlarla yapılan arz/talep simülasyonlarına ve raporlara göre yenilebilir enerji, insanlığın enerji talebini karşılamaya yetmiyor. Şu anki teknoloji ve uygulanabilirlik ekseninde %100 verimli ve temiz bir enerji üretim sistemi malesef yok. Her sistemin artı ve eksileri var.

Şu an için en temiz ve verimli olabilecek enerji olarak füzyon reaktörlerinden enerji üretimi görünüyor. Bilim insanları, füzyon işlemini laboratuvarlarda yapabiliyor; ancak teknolojik yetersizlikler dolayısıyla henüz bu işlemden uzun süreler verim alınamıyor. Füzyon işlemini yapabilmek için harcanan enerji, ondan üretilen enerjiden daha fazla. Dolayısıyla verimli değil. Fransa'daki "iter" projesini, Amerika'da lazer teknolojisiyle geliştirmeye yönelik projeleri ve Çin'deki basında bilinen haliyle "yapay güneş" projesini, füzyon reaktörlerinden enerji üretimine örnek olarak verebiliriz. Güneşin enerjisini dünyada üretmek, enerji sorunumuzu ortadan kaldırabilir.

Sonuç olarak iklim değişiyor evet; ancak dünyamız son 35 yıldır oldukça hızlı ve korkutucu bir seviyede ısınıyor ve buna, varlığıyla insanlık ve küstah yaşam tarzı sebep oluyor. Günümüzde sekiz milyara ulaşan dünya nüfusunun daha fazla enerji tüketimini teşvik eden bir yaşam şekli var. Daha az enerji tüketerek, arz/talep dengesini azaltarak bu sorunların üstesinden tam anlamıyla gelemesek de sekiz milyar insanın alışkanlığını tasarruf doğrultusunda değiştirmemiz gerekiyor. Çünkü bu kötü gidişatı yavaşlatmaktan başka çaremiz yok. Bu sırada asıl harekete geçmesi gereken ve en önemli etkiyi yaratacak hükümetlerin ve büyük şirketlerinse pek de ciddi önlemler aldığını söyleyemeyiz. Gezegenimiz ise 2010 yılından bu yana giderek daha fazla ısınıyor ve bu dönemde kutuplardaki buzullar üç kat daha fazla erime gösterdi. "Su-suz Yaz" sergisinin de dikkat çektiği üzere susuz yazlar yaşamamak adına öncelikle, tüketim kültürümüzü değiştirmemiz ve değişime kendimizden başlamamız gerekiyor. Buna hazır mısınız?

Grup Sergisi, Su-suz Yaz

Küratör: Melike Bayık

Eldem Sanat Alanı Dalyancı Konağı

12 Mart - 31 Temmuz 2022, Eskişehir (Türkiye)

MAH- MUR- LUK

FATİH ÖZGÜVEN

Arter’de izleyiciyle buluşan iki grup sergisi “Koyun Koyuna” ve “Locus Solus”un bir aradalığı, yan yanalığı ve seyircinin zihninde canlandırdıklarına dair.

Arter’in yeni sergileri “Koyun Koyuna” ile “Locus Solus”un ‘koyun koyuna’, bir arada, yan yana, altlı üstlü olarak seyircinin zihnine çağdırdıkları bir duygu var: mahmurluk. Bu, belki de şu alışılmadık derecede sıcak başlayan yaz günlerinde, yeterince direnemediğimiz ve gidişini değiştiremediğimiz toplumsal olayların - Türkiye’de her şeyde olduğu belli bir rehavet içinde - akışıyla birlikte düşünüldüğünde hüznün verici ama bir yandan da bazı hüznü şeyler gibi insanı garip, lezzetli bir melankoliyle sarıp sarmalayan bir şey. Uyku gibi. Hamlet’in fişi tamamen çeken, “ölmek, uyumak, uyumak ola ki düş görmek” repliğiyle -çeviri olmakla birlikte- “bir uyu sen bunun üzerine” deyiminin garip iyimserliği arasında gidip gelen sarkaç.

“Koyun Koyuna” sergisinin küratörü Eda Berkmen’in sorduğu can alıcı soru: *‘Uyku halen ne olduğumuzun, nerede olduğumuzun, nereye gittiğimizin farkında olmadan kendimizi bıraktığımız bir bilinmeyen, DNA’ya işlenmiş bir teslimiyet zorunluluğu, insana ve doğayı sürekli tüketmek üzerine kurulu bir düzende uyku, istismar edilemeyen tek zaman aralığı olarak bir direniş ihtimalini de gündeme getirebilir mi?’* Bilinmez, fakat serginin uyardığı mahmurluk hissinin katilin de kurbanın da ‘bebek gibi uyuduğu’ bir masumiyet aralığını kolladığını ve bu masumiyet aralığında insana neler olduğunu hayal eden bir yanı var ki belki ‘uyku hakkında bir sergi yapmanın’ en ilginç tarafı bu.



Sergiye bir uykuya girer gibi kendiliğinden açılan kapılardan ve kadife bir perdeyi aralayarak -herkes böyle mi dalar uykuya?- girer girmez gördüğümüz sağımızda bulunan ve Gökhan Deniz'in bir çizgi roman karesini andıran işinde kaotik bir fon önünde bize susma işareti yapan figürün bir uyku perisi, başka deyişle uykunun içinden, iç manzarasından biri olduğunu mu düşünmeliyiz? En azından hemen ondan sonraki Nazmi Ziya tablosunda şezlonga uzanmış kestirmekte olan -yüzü olmayan- figürün uykusu dışından bir göz tarafından izlenmekte olduğunu bildiğimizden uykunun içi ve dışı diye iki 'durum' olduğunu düşünebiliriz. Sergi, çeşitli biçimlerde uykunun bir durum ve fikir olarak içi ve dışıyla ördüğü bağlantılarla ilerliyor. 'Dün gece ne rüyalar gördüm,' diyen birinin, uykuda edinip de uyandıktan sonra giderek kaybedeceği bir hayret duygusuyla söyleyeceği gibi.

Hem dışarıdan hem içeriden, Gece; uykunun tek mekân olmasa da belki alışkanlık yoluyla uykuya en yakıştırdığımız mekân. Cemal Karaburçak'ın resimlerinde genellikle mor bir gökyüzü önünde iş gören Morpheus... Etem Şahin'in küçük desenlerinde şaşkın ya da tortop, uykuya ya da uyanmaya teslim olmuş figürlerin alanı... Uyuma ritüelinin uyuşamama aşamasına birer karşı-önlem olarak kimi romantik kimi 'teknik' ama masalsi şeyler...

Lara Ögel'in kapılardan geçilerek girildiği düşünülen uyku alemine geçişi kolaylaştıran, ayrıca bir rüya imgesini andıran lavanta tepeleri ya da Antik Yunan'dan bir küçük kadın figürünün uykuya geçişte yanına aldığı bir köpeğin güvencesi, günümüzde kullanılanları çok andıran altından kulak tıpaları ve -ne olduğunu tam da anlamadığımız-, bazı cinsel oyunlardaki engelleyici aksesuarları andıran, inceltirilip zar haline getirilmiş altından ağız bandı... Ahu Akgün'ün uykuya teslimiyet kadar genel bir teslimiyeti de akla getiren, yastığa bastırılmış küpeli kadının başı da aynı duyguyu uyandırarak Sembolist ressamların, mesela Fernand Khnopff'un kadın başlarını hatırlatıyor. "Tuhaf" uyuyanlar. En azından.

Ya da hiç uyumayanlar; belli ki gece bazı yaratıklar, özellikle de insanların alışkanlıklarını mimetik olarak yinelemeye meraklı olmayan yaratıklar için hiç de 'uykunun kardeşi' değil. Annika Eriksson'un video işinde kendilerinin bildikleri bir sebeple bir meydana toplaşan kedilerin gece hakkında bildikleri başka bir şey var. Bu da uyku değil. Yukardaki "Locus Solus" sergisinde ise tam da insanlığınun geçeden anladığı şeyi hem onaylayan hem sorgulayan, ondan hem korkan hem de güneşin genelgeçerliğini yüzeysel bulan, lirikleri Friedrich Rückert'e ait olan Gustav Mahler'in *Çocuk Ölümleri Şarkıları*'nın ilk şarkısının ilk dörtlüğü üzerine yapılmış bir iş var: 'Şimdi güneş yeniden parlayacak / Sanki gece bir felaket olmamış gibi! / Felaket sadece bana oldu / Güneş, o herkese



parlar.' Werner Zellien, bu dörtlülüğü çıkış noktası olarak kullanarak Alman Romantiklerinden tanıdığımız gece ve orman teması aracılığıyla 45 imajda günün ağarmasını ve bunun getirdiği şüpheli 'iyileşmeyi' konu ediniyor. Gecenin de basbağı bir locus solus olduğu düşünülecek olursa Yaşam Şaşmazer'in toprak bir höyükte parçalanmış halde 'uyuyan' (belki ölü) figürleri de gecenin tekinsizliğinden paylarını alıyorlar. Mariana Vassileva'nın üzerine ampulden ay ışığı düşen kara topraktaki karık izi de bize 'bir yer olarak' gece (ve de taşra) hakkında 'sıkıntılı' şeyler söylüyor: Ölmek, uyumak- ola ki hiç rüya görmemek...

Uykuyu ağaçlarla, tekinsiz ağaç gövdeleriyle birleştirmek ise belli ki sadece *Gece Ağacı* hikâyelerini yazan Truman Capote'nin aklına gelmemiş. Şükriye Dikmen de Ali Emir Tapan da Wes Craven'in *Poltergeist* filminde geceye, kabuslara ve 'odaya dalan' ağaca yüklediği anlamları paylaşıyorlar. Can Küçük'ün *Sivri* işi ise uykuya adanmış uzun ve sivri 'stele'nin tepesine bir kolye, altındaki prize sivri-sinek ilacı dolu bir hazne takarak uykunun düşselliğiyle fizikselliği arasında sembolik bir denge kuruyor. Volkan Aslan'ın uyuyan bedenini huzursuzluğunu üç ekrana böldüğü işi de aynı şeye işaret ediyor; varsayılan dengeyi sürekli bozmak, tartışmak yoluyla.

Uykuyu bir koza hali gibi (Ece Bal), saatler, metronomlar ve ses yükselticilerden oluşan bir aletler ve ritimler paneli olarak (Jarosław Kozłowski) ya da bir endişe ve yara hali gibi başlayıp bunun sağaltılması olarak hayal edenler de (Begüm Yamanlar) var. Mamafih bu 'hayırlı' döngüsellik bizi ille de mutlu sona taşıyor. Uyanıp da uyku hakkında düşünenler de mevcut; onların da birer uyuyan/uyumayan olarak belli ölçüde komik, belli ölçüde ciddi ama ille de 'uyanık', 'ayık' gündemleri de var.

Uyanmak -uykunun dışı ve içi dikotomisinin en ucu; uyanmanın belli türleri var anladığımız kadarıyla ve bunlardan biri de günbegün arkamızda bıraktığımız uyku mekânının dökümünü yapmak olabilir. İnci Furni'nin sabah kalktığında arkasında bıraktığı yatağı resmederek bir çeşit uyanma güncesi tutan desen iştahı gibi.

Pierrick Sorin ise aynı güncelyi her sabah belli saatte yatak odasına kurduğu ev yapımı 'uyandırma servisi'yle kurguluyor; Fluxus esprisinde bu işte Gogolvari bir 'her sabah uyanmak mecburiyetinde olan' karakteri her sabah kendini traji-komik bir öz-sınamaya tabi tutuyor ve biz de buna tanık oluyoruz.



Maddalena Ambrosio,
İsimsiz, 2013

Xuefeng Chen, *Örüg*,
2020-2021

Fotoğraflar:
Hadiye Cangöçke



Miladan Stilinoviç ise -duvarın henüz yıkıldığı yıllarda- yaptığı *Tembelliğe Övgü* işinde Jules La Forge'nin tembellik hakkı manifestosunu hatırlatır biçimde Doğu ve Batı bloku sanatçılarının uyanmamak, hatta yatağı temellük etmek dolayısıyla kazandıklarını ve bunların (yakın gelecekteki) akıbeti üzerine savlar geliştiriyor. Aynı zamanda verimlilik, üretim vb. konularda da olan bu savlar; verimlilik ve üretim gibi kavramlar tamamiyle kapitalist çalışma lüğatının malı olmadan önce onları son kez düşünmek gibi de.

Uykunun bir başka bir yaratığı olan Rüya'ya değinmek de daha çok "Locus Solus" sergisine düşmüş gibi. Eva Jospin'in Raymond Roussel'in sergiye adını veren kitabında konu ettiği karanlık mağaraların canlandırması gibi duran işi, Murat Akagündüz'ün benzer bir şeye pornografik denecek kadar yakından bakışı, Osman Dinç'in garip bir rüya nesnesini andıran işindeki mermer kütle ve koyun postu birlikteliğinin *memento mori*'si ya da Ahmet Doğu İpek'in seyredeni içine çeken evren tasımlaması...

Ya da Bülent Şangar'ın kademeli bir düşünüş olarak kurguladığı fotoğraf işi ki bizi gene başa, aynı uykuyu uyuyan cellatla kurban ilişkisine döndürüyor ve 'eşitleyen' uykunun uyanıklığının hiç de masum olmayan cehennemi bir şey olduğu duygusuyla başbaşa bırakıyor.

Grup Sergisi, Koyun Koyuna
Küratör: Eda Berkmen
Arter
19 Mayıs 2022 - 29 Haziran 2023, İstanbul (Türkiye)

Grup Sergisi, Locus Solus
Küratör: Selen Ansen
Arter
31 Mart - 3 Aralık 2022, İstanbul (Türkiye)

ONARICI BİR PRATİK OLARAK MÂZÎK

ERAN SABANER

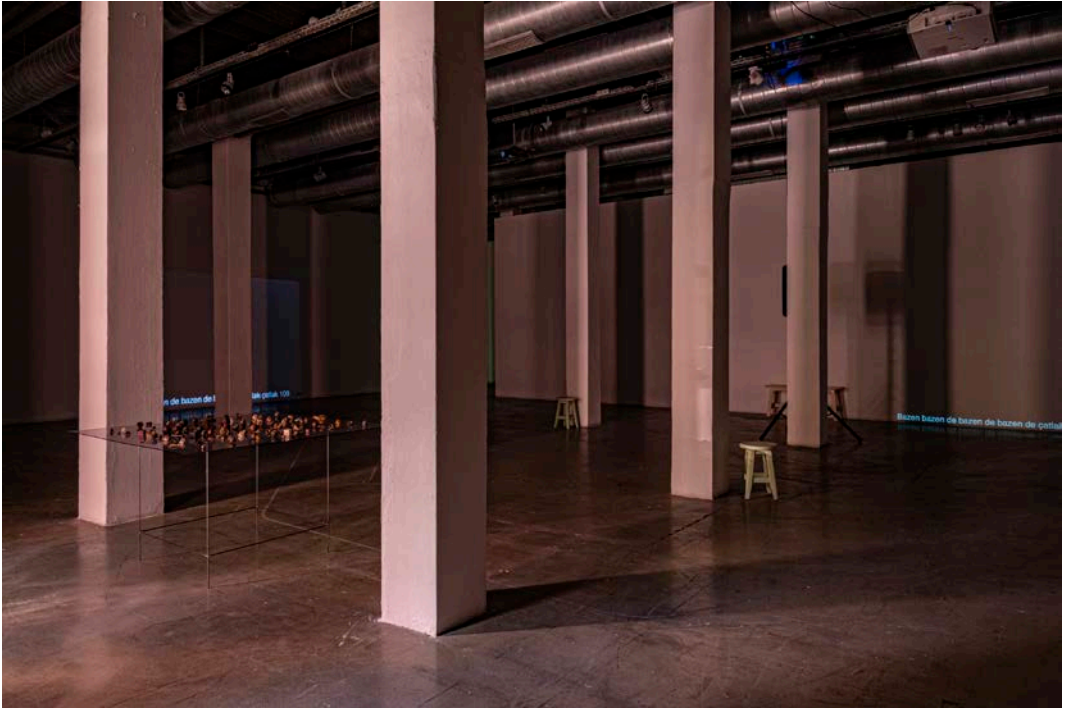
Sedgwick'e göre umut, kırıcı hatta travmatik bir deneyimdir. Ancak onarıcı olarak konumlandırılmış okur, karşılaştığı veya kendi yarattığı fragmanları veya kısmi-nesnelere umutla düzenlemeye çalışır.

İstanbul'un bunaltıcı bir yaz gününde (oysaki daha ağustos bile değil!) Boğaz vapurunu kaçırıp kendimi metroda buluyorum. Kafamda bir rota var ama bu rotaya pek de bağlı olmama gerek yok, ne de olsa artık büyüdüğüm şehirde turistim. Şişhane durağından iner inmez Galata Kulesi'ne doğru yürüyorum. Uzakta gözüme şehrin dört bir tarafında gördüğüm sıradan ama bir o kadar da tehlikeli, acımasız bir obje takılıyor: polis barikadı. Bir anda plansızlığın, turist olmanın, yaz güneşinin verdiği sarhoşluk kayboluyor; yerini öfke ve hüznün, endişe ve suçluluk duygusunun bileşeni canavar bir his alıyor. Önünden geçtiğim o polis barikadı bana daha iki gün önce gözaltına alınan, susturulmaya çalışan ama susmayı reddeden 373 kişiyi hatırlatıyor.

Son zamanlarda queer düşünceden yola çıkan onarıcı (reparative) pratikleri düşünüyorum. Aslında beni bu konuda düşündüren, bu pratikleri neoliberalizm ve sömürgecilik bağlamında eleştiren *The Ruse of Repair* isimli kitap. Akademisyen Patricia Stuelke, siyasi ve toplumsal eşitsizlikleri belgelemeye ve ifşa etmeye yönelik bir aktivizmin, kültürleri onarmak isteyen bir anlayışa dönüşmesini

neoliberalizmin 80'li yıllarda yükselişe geçmesiyle açıklıyor. Stuelke'nin en büyük eleştirisi, onarıcı pratiklerin gerçeğin bilindiğini varsayması ancak gerçeğin çoğu zaman iktidar tarafından hasıraltı edilmesi.

Onarıcı pratikleri teorileştiren isim, queer çalışmalarının mimarı sayılabilecek Eve Kosofsky Sedgwick. Sedgwick "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You" (Paronayak Okumalar ve Onarıcı Okumalar, Ya Da O Kadar Paranoysun ki Muhtemelen Bu Yazı Senin Hakkında Sanıyorsun) isimli makalesinde özellikle AIDS dönemi Amerikan Devleti'nin suç ortaklığını ifşa eden "paranoyak" okumalara alternatif onarıcı okumalardan bahseder. Paranoyak bir okur için kötü sürprizler yoktur, çünkü paranoya kötü haberin her zaman önceden bilinmesini gerektirir. Sedgwick'e göre onarıcı olarak konumlandırılmış okur ise gerçeği ifşa etmekle uğraşmaz, sürprizlere karşı teslim olur: "Onarıcı olarak konumlandırılmış okur için, sürprizler gerçekçi ve gerekli gelebilir. Ancak korkunç sürprizler kadar iyileri de olabilir... Okur geleceğin günümüzden daha farklı olabileceğini anlayacak kapasiteye sahip olduğundan, aynı şekilde geçmişin olduğundan farklı yaşanmış olabileceği fikri kadar son derece acı verici, son derece rahatlatıcı ve etik olarak önemli ihtimalleri aklında bulundurabilir."¹



"mâzik" sergisinden görünüm,
2022
Fotoğraflar: Laleper Aytek

The Ruse of Repair'in neredeyse her bölümü onarıcı pratiklerin neoliberal düzeni meşrulaştırdığını iddia ediyor. Kitabın merkezinde iki ayrı grubun dayanışma adı altında yaptığı ittifaklarda ortaya çıkan orantısız güç ilişkileri var, ancak bu örneklerin onarıcı pratiklerin çıkış noktasını (bilhassa queer özelinde) kasıtlı olarak çarpıtıldığını düşünüyorum. Stuelke'nin kitabı, sömürgeci bir İmparatorluğun² (Amerika) vatandaşları ve sömürdüğü toplumlar arasındaki başarısız dayanışma siyasetini eleştiriyor, ancak Sedgwick onarıcı pratiklere AIDS krizinin queer çevrelerde inanılmaz bir kayba sebep olduğu, devletin suç ortaklığının iyice bilindiği ve kanıtlandığı bir dönem sayılıyor. Adalet kav-

1 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Series Q, Durham: Duke University Press, 2003, s. 146.

2 Burada imparatorluk, Negri ve Hardt'ın İmparatorluk tanımından yola çıkarak kullanılmış, o yüzden i harfi büyük.



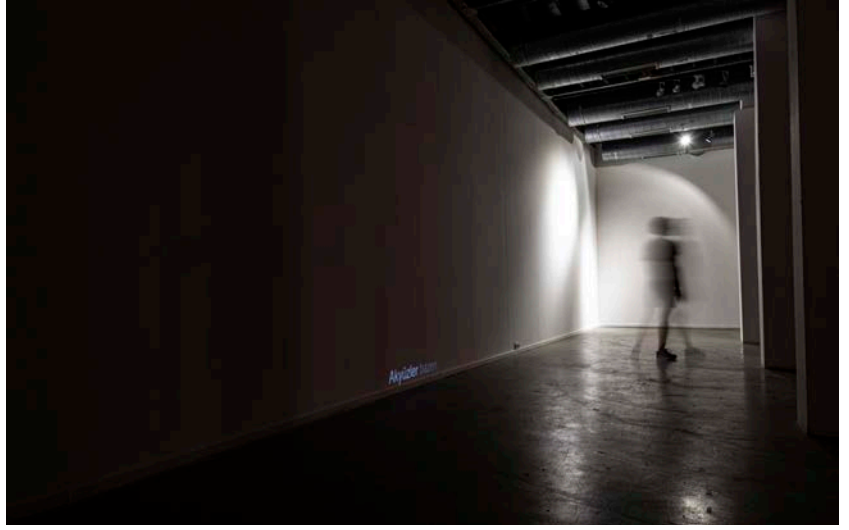
ramının yok sayıldığı, queer toplulukların sistematik olarak hedef alındığı şimdiki zamanda onarıcı pratiklerin, ütopyaların ve ümit duygusunun var olan sistemleri meşrulaştırmaktansa daha iyi bir gelecek için tek çare olduğunu düşünüyorum.

Onarıcı pratiklerin Türkiye'deki queer örneklerini incelemek amacıyla Depo'ya doğru ilerliyorum. Mekânın zemin katında Alev Ersan, İbrahim Alam ve İlyas Odman'ın ortak işi *mâzik* sergileniyor. *Mâzik*, sergi metnine göre, traşlanıp yakılan meşe ormanlarında kendini onararak yaşamda kalan "iltihaplı meşe" anlamına geliyor. Ancak *mâzik* kelimesinden ufak modifikasyonlarla üvey oğul, dar alan, yolları çatallanan bir bahçe veya sihir anlamlarını da çıkarabilirsiniz. Sergi, farklı zaman dilimlerinde ziyaret eden iki kişinin farklı deneyimler yaşayacağı bir şekilde tasarlanmış.

Kapıdan içeri girer girmez dışarıyla olan bağımın koptuğunu hissediyorum. İçerisi loş, pencereden sızan pembe gün ışığı olmasa yönümü bulmakta zorlanacağım. Bu körlük beni tedirgin ediyor, daha önce defalarca bulunduğum mekânda yabancı hissediyorum. Hemen etrafımı yokluyorum, ancak gördüklerim bulunduğum ortamı deşifre etmeme yardımcı olmuyor. Pencerenin karşısında cam bir masa var, masanın üstünde üç boyutlu geometrik objeler. Karşı duvarda iki ayrı ses birbirine girmiş. Bir yandan bir hoparlörden müzik çalıyor (indie bir parça, 80'ler), hemen yanında ise projektöre bir başka iş yansıtılmış. Ekran simsiyah, maskülen bir ses bir metin okuyor ama sanki kelimeler mitoz geçirmiş, birbirlerini tekrar ediyor. Masanın sağ tarafında bir başka hoparlör var ancak bu hoparlörden ses dahi çıkmıyor, acaba teknik bir hata mı var diye soruyorum içimden (çok da olası). Sol kenarda ise bir başka hoparlör ve bir bank var. Banka oturuyorum, ayağımın altında "uyku" yazıyor. Hoparlörden gelen müzik (bu seferki sözsüz) beni gevşetiyor. İşte şimdi rahatladım.

Sergiye ek olarak basılmış broşürde Derek Jarman, Eileen Myles, Hikmet Birand gibi yazarlardan alıntılar, Aubrey Beardsley'nin resimleri, İlyas Odman'ın notları ve Marina Papazyan'ın kaleme aldığı bir metin var. Papazyan'ın metni tıpkı sergi gibi insanın yönünü şaşırtıyor, ancak metnin ritmine alışınca farklı bir zamansallığı keşfediyorsun.

mâzik'in üretim sürecinde belli ki Derek Jarman ve *Modern Doğa* kitabının büyük etkisi var. Jarman'ın ismi hem sergi yazısında hem de broşür boyunca tekrarlanıyor. Mesela Papazyan; metninde Derek Jarman mavisinden bahsediyor ancak bu maviyi turuncu ay, kırmızı gelincikler, mor adaçayı, altın rengi yağ ile tarif ediyor. Aklıma Jarman'ın *Farmakope* adlı kitabındaki çiçeklerle süslü



efsaneler geliyor. Biberiye bitkisi eskiden beyazdır, ancak Meryem Ana eline aldığı birkaç çalıyı kurutmak için elbisesine sürter. Çalılar anında cennetlik bir maviye bürünürler.³ Çan çiçeği adını Sparta kralının oğlu Hyacinth'den alır. Rüzgâr tanrısı Zephyrus, Hyacinth'i beğenir, ancak Hyacinth'in kalbi güneş tanrısı Apollo'dadır. Hyacinth'i Apollo ile gören Zephyrus, oğlanı öldürür. Sevdiğinin yasını tutan Apollo, çan çiçeğini onun mor kanından türetir ki ızdırabı sonsuza kadar yankılanır.⁴

Farmakope'de yazılan efsanelerdeki canlı renklere karşılık gezdiğim alan loş, masadaki objeleri zor görüyorum. Jarman'ın son günlerini geçirdiği Prospect Cottage'nin büyüleyici bahçesi yerine eski bir tütün deposundayım. Dungeness'in zengin bitki örtüsü, beton yığına dönüşmüş Tophane'de eksik. Jarman'ın mavisini sergiyle özdeşirmeye çalışırken (sahi, nerede görmüştüm maviyi?) aklıma Jarman'ın bir başkamavisi geliyor. AIDS sebebiyle Jarman'ın körleşen gözleri, sadece mavi tonlarını ayırt edebiliyor. Bu körlüğün pratiğine engel olmasına izin vermeyen Jarman, 1993 yılında *Blue* filmi üretiyor. Yves Klein'in mavi tonunun 70 dakika boyunca statik olarak ekrana yansıtıldığı anlatıda aklımda kalan tek şey, o efsane dizeler: "Görüntünün curcunasında / size evrensel olan maviyi sunuyorum/ Mavi, ruha açık olan kapı/ Elle tutulur hale gelen sonsuz bir olasılık."

Sergi broşüründe bir Derek Jarman alıntısı daha dikkatimi çekiyor. Bu alıntı beni tam da polis barikatını gördüğüm zaman hissettiğim duygulara götürüyor: "Bu korkunç günlere ikimizi de hiçbir şey hazırlamadı. Güneş yolunu terk etti, zaman bir karmaşa içinde gitti."⁵

Sedgwick'e göre umut, kırıcı hatta travmatik bir deneyimdir. Ancak onarıcı olarak konumlandırılmış okur, karşılaştığı veya kendi yarattığı fragmanları veya kısmi-nesneleri umut ile düzenlemeye çalışır. Şiddetin her gün daha boğucu olduğu günümüzde umuda yaslanmak, gerçeği ifşa etmek kadar değerli olabilir. "mâzîk" sergisi de Sedgwick'in queer geleneğinden beslenerek seyircisini onarıcı okumalara davet ediyor.

Alev Ersan, İbrahim Alam, İlyas Odman, mâzîk
Tütün Deposu
23 Haziran - 13 Ağustos 2022, İstanbul (Türkiye)

3 Derek Jarman, *Pharmacopoeia*, Vintage Classics, Londra, 2022, s. 42.

4 A.g.e. s. 40

5 Derek Jarman, *Modern Nature: Journals 1989 - 1990*, Overlook Press, 1994.

GÜNDELİK HAYATIN KOREO- GRAFİSİ

SEDA NİĞBOLU

**Berlinli belgesel tiyatro kolektifi
Rimini Protokoll'ün Remote
İstanbul projesi, Beykoz Kundura
yapımcılığında üçüncü kez İstanbul
sokaklarında! Beykoz Kundura
işbirliğiyle hazırladığımız metin
performans öncesi bir rota sunuyor.**

Gündelik hayatımızı şekillendiren hareketlerin ne kadar farkında olmadan içselleştirdiğimiz, hatta belki de mecbur kıldığımız bir sosyal koreografinin ürünü, ne kadarını kendi isteğimizle yönlendiriyoruz? Peki ya itkilerimizin ne kadarı topluma ayak uydurma, ne kadarı birey olma arzusunun ürünü? Bir kararın sebeplerinin karar veren kişi için asla tamamen görünür olamayacağını öne sürerek “İnsan istediğini yapar ama istediğini isteyemez” diyen Schopenhauer haklıysa özgür iradede bahsetmemiz bile mümkün değil. Bu çağda artık tek soru kendi özgür irademiz de değil. Konrad Zuse'nin satranç oynama algoritmaları üzerinde çalıştığı 1940'lardan bu yana makinelerin iradi davranma ve kimlik oluşturma yetisini de tartışıyoruz. İlerleyen teknolojilerin dayattığı şartlar değişse de özgür iradeye yönelik sorunların içeriği fazla değişmiyor. Özgür iradenin varlığını kabul eden liberteryenler geçtiğimiz yüzyıldan bu yana özgürlüğün getirdiği ahlaki sorumluluğa vurguda bulunurken bugün robot futbolu, militer robotlar ya da gözetleme drone'leri gibi karmaşık sistemler söz konusu olduğunda da sadece yapay zekanın kapasitesi değil, otonom makinelerin



sorumluluğu ve cezai ehliyeti gibi iradeye dair konular da sorguya tabi tutuluyor. Çoğunlukla interaktif sahne ve radyo oyunları, müdahale ve sahenel yerleştirmeleriyle tanınan Berlinli deneysel tiyatro kolektifi Rimini Protokoll, 2013 yılında başlayan *Remote X* projesi ile hem özgür iradenin sınırlarına hem de yapay zeka ile doğanın birbirlerine müdahale yollarına yönelik soruların cevaplarını araştırıyor. Aradığı cevaplar akademik değil deneysel. *Remote* yaklaşık iki saatlik bir süre boyunca katılımcıların kulaklıklarından gelen sentetik bir sesin talimatlarını takip ederek farklı durumların içine girdikleri bir şehir yürüyüşü rotasında hayat buluyor. Göstermekten ziyade deneyimlemeye dayalı projeleriyle 2000 yılından bu yana sahne ve oyuncu kavramlarının içeriğini genişleten kolektifin *Remote X* projesi şehirleri sahneye, katılımcıları ise hem oyuncu hem de izleyiciye dönüştürüyor. Bugüne kadar New York'tan St. Petersburg'a, Sao Paulo'dan Abu Dhabi'ye 50'yi aşkın şehirde hayata geçmiş olan projenin İstanbul ayağı ise Beykoz Kundura'nın yapımcılığında bu sene üçüncü kez gerçekleşiyor.

Remote İstanbul Koşuyolu'nda Manolya Parkı'nda başlıyor. Belki de bunun da öncesinde, tanımadığımız bir grupla bilinmeyen bir rotaya kendimizi bırakacak olmanın gerilimini ya da merakını hissettiğimizde... Sanal rehberimiz bizi etrafımızı saran yapay-doğal ikiliğinin farkına varmaya davet ediyor ilk olarak. Gökdelenleri beton ağaçlara, dip dibe duran evleri hapishanelere, şehri tek bileşeni devreden çıksa bile değişen bir organizmaya benzetiyor. Biz de yaklaşık iki saatliğine değişen bireyler oluyoruz. Sokaklardan, caddelerden, köprülerden geçiyoruz. Bazen yolları işgal edişimizle diğer yayaları ya da araçları kızdırıyoruz. Ama bunu birlik halinde yapmak her şeyi kolaylaştırıyor. Bizi sürü, kendini ise çoban olarak niteleyen bu ses; sürü olarak daha güçlü olduğumuzu hatırlatıyor. Davranışımızın sorumluluğunu almak zorunda olmadığımızda, sürüde yittiğimizde, bir etkinliğin çatısı altına sığındığımızda daha güçlü hissediyoruz. *Remote İstanbul*'da olduğu gibi meydanlarda ya da metroda dansedebiliyor, güvenlik kameralarına ya da yabancılarla el sallayabiliyor, dar bir ara sokakta koşu yarışı yapıp insanların şaşkın bakışları ya da gülüşleri karşısında sosyal anksiyeteden uzak durabiliyoruz. Sokaktaki diğerleri bunun bir flash mob hatta politik bir gösteri olduğunu düşünebilir, hatta İstanbul gibi bir şehirde yasal engellemelerle karşılaşmak çok olası. Ama buna iznimiz olduğunu bilmek gerçekliği unutturabilen bir rahatlama yaratıyor.

Ama neyse ki *Remote İstanbul* böylesi "eğlenceli" anların yarattığı geçici bir güçlenme illüzyonunu yıkan anlarla dolu ve derdi bize iyi hissettirmek değil, hislerimizin ardındaki sosyal arka planı sorgulatmak. Etkinliğin yarattığı baskın his güç ya da güven olmanın çok uzağında. Nihayetinde bizi bir araya getiren ne politik ne de kültürel bir birlik, sadece bir bilet. Birbirimizi tanıyoruz. Sadece



bir kitleyiz ve dinlediğimiz ses de üzerimizdeki iktidar. Böylesi bir deneyim nasıl sadece iyi hissettirebilir ki? Elias Canetti'nin dediği gibi "Kitle yıkıcı, iktidar öldürücüdür. Ölüme karşı direnmenin yolu ise emre karşı koymak ve yaratmaktır." Bizse karşı koymuyor, her denileni yapıyoruz. Yürüyüş sırasında bireysel kararlar almaya çalıştıkça gruba uyumsuzluğumuz yüzümüze çarpılıyor, üstelik kararlarımız Big Data için tahmin edilir olduğundan özgürleşemiyoruz. Ne de olsa bu kararların çoğu bilinçli değil. Bir otoparkta kendi statümüze uygun bir araba seçmemiz istendiğinde bunu hemen yapıyoruz. Sınıfsallığımızı sorgulamaya fırsat bile kalmadan bilinç dışı itkilerle, makineyle özdeşleşebiliyoruz.

Remote İstanbul en kıskırtıcı ve melankolik anlarından bazılarında bir an için yan yana olsak da aslında yalnız ve ölümlü olduğumuzu hatırlatıyor bize. Yapay zeka, topluca bir aynaya bakarken gruptan kimin ilk olarak öleceğini soruyor örneğin. Ya da bir hastanenin yanından geçerken içerideki "zamandan ayrı düşmüşler"den bahsediyor ve soruyor: "Makinelerin yapay şekilde ömrünüzü uzatmasını ister miydiniz?" Bir alışveriş merkezinin boğucu sterilliği içerisinde dolaşan insanların kendi ölümlerini canlandırdıklarını söylüyor. Remote İstanbul yapay zeka-insan ve birey-toplum çatışmalarına yönelik sorularını bazen mizahi, bazen analitik ama sıklıkla da can acıtan bir doğrudanlıkla soruyor. Amaç ne yapay zekayı ne de grup dinamiklerini lanetlemek. Sadece onlarla bireysel ilişkimizi hisler ve yaşantular üzerinden sorgulamak.

Yürüyüşün ve metnin yüksek temposu deneyimleri sindirmek için gereken zamanı bırakmıyor: Yapay zeka tarafından okunanın aslında bir tiyatro metni olduğunu ve grup rehberlerinin varlığını bilmenin verdiği güven de performansın sürprizli rotasının ve huzur kaçırıcı sorularının yarattığı gerilim ile çelişiyor -ki bu gerilim katılımcının kendini sorgulamasına zaman bırakan boşluk anlarıyla ya da katılımcılara daha fazla bireysel karar verme imkânının sunulmasıyla daha da yükseltilebilirdi. Ancak nihayetinde içinde bulunduğumuz durumun sınırları ve güvenlik gibi bir meselesi olan bir tiyatro oyunu olduğunu ve içinde olduğumuz bu kolektif filmi yarıda bırakıp gitmenin de kendi seçimimiz olduğunu hatırlamak lazım. Ve tabii performansın asıl etkisinin kendini sonrasında göstereceğini. Gruptan ayrılıp gündelik hayata döndüğümüzde zihin ve beden hafızasının az önce absorbe ettikleri, şehirdeki dinamiklere bakışımızı dönüştürüyor. Sahne sanatının gündelik hayata entegre edilmesiyle birlikte teknolojinin, mimarinin ve diğer insanların dayattığı akışın sosyal koreografisini daha iyi gözlemlemek mümkün oluyor ve sıradan bir günde nedenini sorgulamadığımız seçim ve hareketlerimiz gündelik olmaktan çıkıp sosyal bir alanın muhafazakâr ya da ilerici dönüştürücüleri haline geliyor.

Rimini Protokol, Remote İstanbul
Beykoz Kundura, Kundura Sahne
17 Kasım - 17 Aralık 2022, İstanbul (Türkiye)

KUMAŞ- TAN DOĞAN- LAR

ERMAN ATA UNCU

Gözde İlkin'in .artSümer'de izleyiciyle buluşan kişisel sergisi "Emanet Zemin"de, sanatçının yapıtlarını içeren bir alanı değil de onları taşıyan bir bünyeyi ziyaret ediyor gibiyiz.

Temel malzemesi kullanılmış kumaş parçaları olan Gözde İlkin'in yapıtları çok boyutlu haritaları andırıyor. Kumaş üzerine nakşedilmiş ya da boyanmış figürlerin gösterdikleriyle sınırlı olmayan, mekân ilişkilerinin ötesinde zaman boyutunu da işin içine katan haritalar... İlkin, kültürel çağrışımları hayli yoğun -hatta kültürle yaşıt- bu malzemenin sınırlarını sürekli genişletiyor. Sanki onların metafor taşıma kapasitesini, yıpranma payına ters orantıdaki yeniden doğma gücünü deniyor.

Sanatçının Duygu Demir küratörlüğünde gerçekleştirilen kişisel sergisi "Emanet Zemin"de sergi mekânı da bu deneyin bir parçası. İlkin'in yapıtlarını içeren bir alanı değil de onları taşıyan bir bünyeyi ziyaret ediyor gibiyiz. Kumaş üzerinde işli bitki, hayvan ve insan formlarını bir-biriyle kaynaştıran hâl, bu sergi kapsamında .artSümer'i de tanımlanmakta. Hareketleriyle mekândaki hava dolaşımını görünür kılan kumaş panolar, almaç görünümlü dantel asma tavan, köşelerde öbeklenmiş kumaş yerleştirmeleriyle İlkin'in işlerini belirleyen rota; mekânı da içerecek bir boyuta taşıyor. *Rüzgâr*'la başlayıp *Duygu Parçacıkları* ile biten sergi

planı, malzemenin kendine dikkat talebi ile temsiliyet arasında gelgite sahne oluyor. Bu gelgit aynı zamanda beden, otonomi ve kültür arasındaki öncelik sırasının, hiyerarşik yapılanmanın geçersizleştiği durumlar ortaya çıkarıyor.

“Emanet Zemin”in yapıtları sergileme düzeni, videoları ve bünyesindeki performans programında kültürün taşıyıcı unsurlarından kumaş; doğal oluşumları hatırlatan şekillerde esniyor, bölünüyor, çoğalıyor. Ancak amaç, bu malzemeyle doğaya benzetmek ya da onun temsili olarak kullanılmak değil. Temel işlevi örtmek olan bu malzeme, İlkin’in müdahaleleri sonucunda, doğanın kendiliğinden sürüp giden döngüsüyle aynı özellikleri göstermeye başlıyor. “Doğal giysi” olan tenin üzerinin kumaş gibi yazılı olmadığı zamanlara mı gidiyoruz? Yoksa ten de tamamıyla kültürün ürünü olan kumaştan farksız mı? Sanatçının naksettiği hibrit figürler de serginin çerçevesi de bu sorunun cevabına giden yola mayın düşüyor. Sanatçı hayvansal, insansal ve kültürel kategorilere yüklenen işlevlerin rehberliğinin boş çıkacağı bir kesit sunuyor.

Sergi kapsamında gerçekleştirilen performanslar bu kesitin daha da içine doğru atılmış bir neşter gibiydi. Bir yan programın ötesinde serginin doğal bir uzantısı olan seride Alara Erdem, Barış Diker, Nazlı Durak ve Ümit Özdaloğlu'nun performansları mekân içindeki döngüye eklemelendi. İlkin'in kumaşların kapasitesini ölçme amaçlı deneyleri, performansçıların bedenleri ile hareketlerine de uzandı. Serginin girişinde tavandan asılı, arka araya dizili panoların oluşturduğu *Rüzgâr* yerleştirmesinin salınımını taklitle başlayan performans, devinimini serginin genelinden alan bir organizmaya doğru evriliyordu. Söz konusu hareketin aynı zamanda bir meteoru andırması, aslında performansın geri kalanına dair bir fikir de veriyordu. Zira birkaç dakika sonrasında tohumları andıran şekillerde açılıp serpiyen ya da kapanan performansçılar, bir noktada da mekanik kuklaların keskin hareketlerine savruldu. Bu iki uç arasında karşıtlık değil, devamlılık öngören performansta; doğal kabul edilen ile mekanğin birbirlerine mesafesi sadece bir derecelendirme meselesiydi.

Gözde İlkin, "Emanet Zemin"
sergisinden görünüm, 2022





İlkin'in eserleri de bu devamlılığın işaretleriyle dolu. İnsan, hayvan ve bitki temsillerinin iç içe geçtiği ya da birbirine katıldığı betimlemelerde bir oluşum haline tanıklık ediyoruz. Sanatçı için bu süreç kare kare imgeler alıp yansıtılacak bir kaynağın ötesinde, malzemenin nasıl kullanılacağına kadar belirleyecek bir dünya tahayyülü. *Gel-Git, Ben ve Birkaç Kişi*'de birbiriyle çarpışıp kaynaşan rüzgâr, ateş ve insan uzuvlarını ele alm. Eser, bu unsurlar arasında olası bir mücadeleledense hareketin kendisine odaklanıyor. Hepsi kumaştan biçilip üst üste iliştirilmiş desenlerin öncelik sırasının bir önemi yok. İnsan teni, ısı, hava ve malzemenin kendisi sürekli alışveriş hâlinde. İnsan uzvunun aleve dönüştüğü noktada kumaşın dokusu kendini göstermeye başlıyor.

Akla İlkin'in de referans verdiği şaman pratiklerinin gelmesi kaçınılmaz. Orta ve Doğu Asya'nın tarihsel inanışları kapsamında teni incelediği değerlendirmesinde Zeynep Sayın, "soluğun" tüm evrensel dokuya hayat veren bir güç olarak "düşlendiği" bir dönemden bahseder. Buna göre "ısı, ışık, yerçekimi" vb. bu soluğun biçim bulduğu anlar, gökkube ve ten de bu enerjinin sızdığı ya da taşıdığı kaplardır: "Giysisini giymediği zamanlarda 'katılaştırmış ışığıyla' parlarsa bile şaman, şaman değildi; otuz ya da altmış parçadan dikeceği, yakasına kuklaları takacağı deri giysi; insan teninde gizlenen şamanın bürüneceği biçimler için gereksindiği tendi [...] Bedenin teni, kendisinin kuklası olan oyuncunun, kendisinin oynatıcısı olan şamanın farklı evrensel katları bir arada tutan ekseniydi."¹

Serginin son odasında sergilenen *Şaman*'ın insan uzuvlarının neredeyse üst üste yığılmasıyla oluşturulmuş ten renkli figürü de bu çerçevede İlkin'in eserlerinin eksenine bir pencere açıyor. Figüratif eserlerde de İlkin'in iki boyutlu yapıtlarındaki hareketi üç boyuta esneten yerleştirmelerde de kullanılmış kumaş parçalarının tenle aynı gerilimi yaşadığı anlar yaratıyor. "Emanet Zemin"de İlkin'in kumaş yüzeyleri performans, ses ve video mecralarına doğru açılırken temsile dayalı bir sahnelemenin ötesine geçiyor. Kültürün izlerini taşıyan bir malzemenin, tam karşısına yerleştirdiği doğal organizmalarla aynı noktada buluşabildiğini görmek, tekrarı zor deneyimlere kapı aralıyor.

Gözde İlkin, Emanet Zemin

.artSümer

14 Eylül - 12 Kasım 2022, İstanbul (Türkiye)

¹ Zeynep Sayın, "Bedenin Teni, Göğün Teni", *Cogito*, Sayı: 45, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 155.

İNSAN MERKEZCİ BİR DÜNYADA TAŞ OLABİLİR MİYİZ?

GÜLİN DEDE TEKİN

**Kundura Sahne’de yer alacak
“Taşa Nasıl Dönülür?” oyununu
Gülin Dede Tekin değerlendirdi.**

Oyun ve senaryo yazarı, yönetmen ve müzisyen Manuela Infante insan merkezi teatral pratiklerle derdi olan, uzun yıllardır insan ve insan olmayan arasındaki sınırların nasıl üretildiğini araştıran ve yeni bir tiyatro arayışının peşine düşen, çağdaş tiyatronun önemli isimlerinden. Tiyatroyu yalnızca hikâyeler anlatmak için bir yer olarak değil, aynı zamanda bir tür somutlaştırılmış felsefe yapımı için bir laboratuvar olarak da gören ve anlamaya çalışan bir araştırmacı.



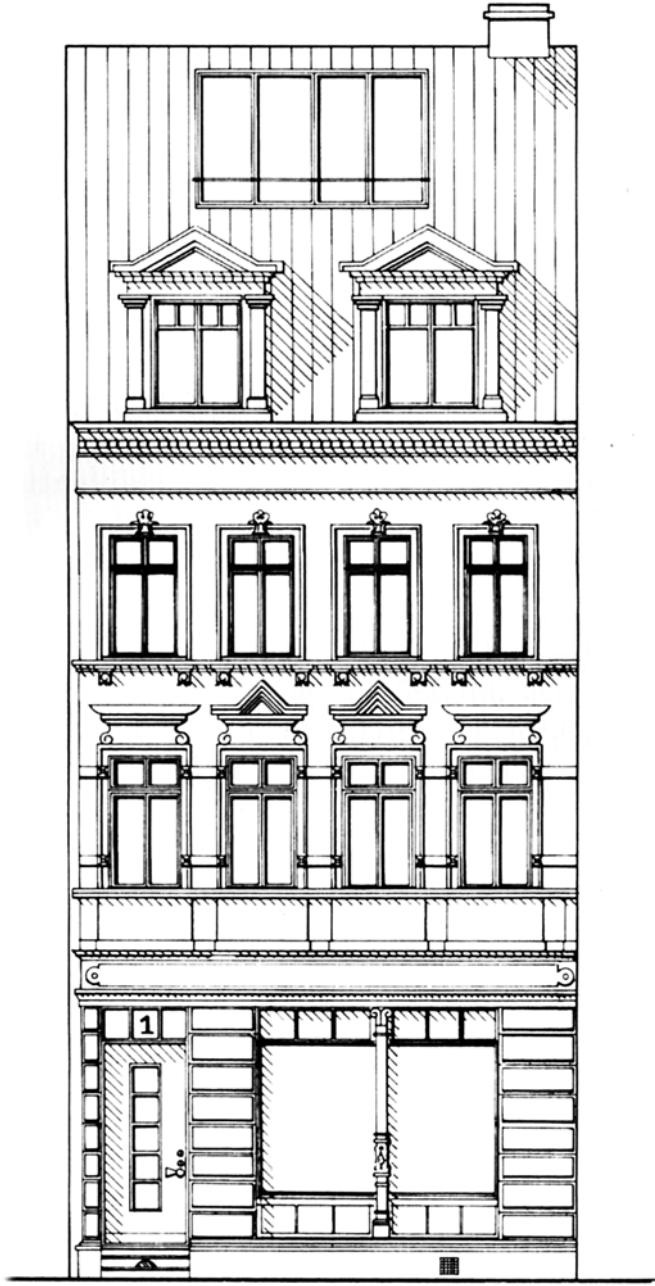
Taşa Nasıl Dönülür oyunundan bir sahne.
Fotoğraf: Marcos Rios

Manuela Infante'nin aynı zamanda 2019 yılında *Estado Vegetal* ve *Realismo* oyunları ile Venedik Bienali'ne davet edilen ilk Şilili tiyatrocusu. Infante *Estado Vegetal*'da bitki zekâsı; bitkisel ruh veya bitki iletişimi gibi kavramlarla doğayla kurduğumuz başarısız ilişkiyi işaret etmiş, *Realismo*'da nesnelere hakkındaki kalıplaşmış fikirlerimizi sarsmış, *Metamorphoses*'ta sesin yalnızca insana ait olup olmadığını sorgulatmıştı seyircisine.

Kundura Sahne'de izleme şansı bulacağımız *Taşa Nasıl Dönülür?*'de de hümanist olmayan tiyatro üzerine denemeye devam ediyor ve her şeyin ölçüsü olarak insan fikrine karşı çıkıyor. Projenin araştırma sürecinde karşı karşıya kaldığı gerçeklikler antroposen dünyada gezegeni ve insanı nasıl sömürdüğümüzü yeniden gösteriyor. Şili'deki maden bölgelerinde, bakır rafinelerinde ağır metallerle çalışan işçilerin âdeta taşlaştığını, öldükten sonra içlerinin bakır renginde yeşil çıktığını söylüyor mesela. Emekçi bedenlerin jeolojik oluşumlarla uyumunu ve onların üretme ve tükenme geçişlerini yakından inceliyor.

Sahnedeki üç kişi metinler ve sesler eşliğinde taş hikâyelerini anlatırken insanın dünyadaki en önemli şey olmadığını göstermeye çalışıyor, aşınmış hikâyelerin parçalarını bir araya getirerek istifledikleri parçalarla çeşitli jeolojik manzaralar oluşturuyorlar. Başka birçok şey insandan daha önemli olabilir, doğa gibi ya da taşlar gibi. Doğmayan ya da ölmeyen sadece hacmiyle 'kalan' taşlar. Dirençli ve neredeyse yok edilemez taşlar açısından dünya nasıl görünür? Ya hiç doğmayan, asla büyümeyecek ve asla ölmeyecek olanı taklit etmeye çalışırsak? Sorularıyla kendi direnişini tiyatro sahnesinde yürütüyor.

4-5-6 Kasım tarihleri arasında Beykoz Kundura'da izleme şansı bulacağımız, tiyatrodaki insan istilacılığı olduğuna ve bunun artık son bulması gerektiğine inanan Infante'nin *Taşa Nasıl Dönülür?*'ü çağdaş tiyatrodaki arayışlara dair ufuk açıcı bir çalışma. Son yıllarda ağırlıklı olarak tiyatrosu örnekleri izlediğimiz Türkiye tiyatrosunda farklılık arayanlar için de kaçırılmayacak fırsat.



ANNA LAUDEL

ISTANBUL | DÜSSELDORF | BODRUM

EVRENSEL SEMBOL- LERDEN KİŞİSEL ANLATI- LARA

SEDA NİĞBOLU

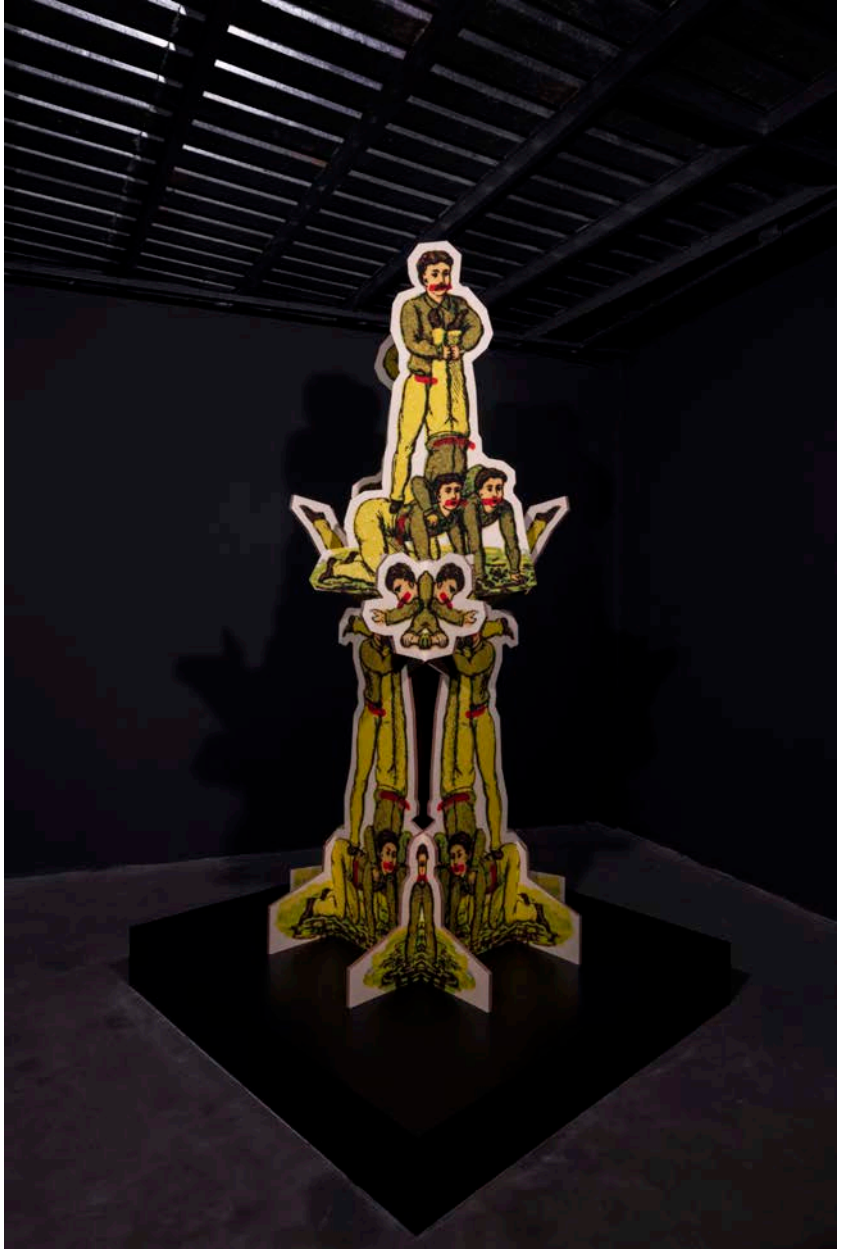
Geçici olarak Bilsar Arka Bina'ya yerleşen BüroSarıgedik|Display, açılışını Gülsün Karamustafa, Vahap Avşar, Meriç Algün ve Erdem Taşdelen'in birbirinden bağımsız dört sergisiyle yaptı.

Beyoğlu Kültür Festivali'nin gürültü ve yaya trafiğini aşır Şişhane'nin sessiz arka sokaklarından birine saptığımızda BüroSarıgedik|Display ile karşılaşıyorsunuz. 2017'de kurulmuş olan ve bünyesinde Cengiz Çekil, Gülsün Karamustafa ve Vahap Avşar'ın da aralarında olduğu yedi sanatçıyı barındıran Büro Sarıgedik'in

2022-2023 sezonu için Bilsar Arka Bina'da konuşlanmış dört katlı sergi mekânı merkeziliğine rağmen biraz gizli saklı bir hâl taşıyor. Henüz bu geçici mekâna ait bir internet sitesi yok ve sergi kataloğuna bir yerlerde rastlamadıysanız çok güçlü isimlerin varlığına rağmen 14 Eylül'de başlamış olan açılış sergisinden haberiniz olması çok da kolay değildi. Bunda BüroSarıgedik'in bir galeri mekânı olmasından ziyade bir temsil alanı olma isteğinin de etkisi var. Amaç, büyük sergi duyurularından ziyade izleyicinin her uğrayışında ona iyi sanat sunacak bir mekân yaratmak. Ve Display ilk sergileriyle bu amacı yerine getirerek her sonbahar hareketlenen İstanbul sanat trafiğinin en nitelikli duraklarından biri oldu. 20 Kasım'da sonlanan bu dört sergiye Display'in kavramsal çerçevesi, sanatçıların birbiriyle ve mekânla kurduğu ilişkiler üzerinden daha yakından bakalım.

Gülsün Karamustafa, Vahap Avşar, Meriç Algün ve Erdem Taşdelen'in sergileri tematik, estetik ve coğrafi olarak birbirleriyle bağıntılı olmasalar da her birinde ortak olan bir şey var; o da içinde buldukları mekânın bütününe ele geçiren, hatta mekânı eserin parçası haline getiren atmosferleri ve hikâye anlatmaya olan ilgileri. Ancak henüz binaya girmeden Bilsar'ın otoparkının siyah fonunda izleyiciyi karşılayan Gülsün Karamustafa işi *21. Yüzyıl için Abide*'yi hem daha önce gösterilmiş olması hem de kişisel değil evrensel-tarihsel bir hikâye anlatmasıyla serginin geri kalanından ayırmak lazım. İlk kez 2016 yılında Karamustafa'nın Hamburger Bahnhof'ta gerçekleşen solo sergisi "Chronographia"da izlenebilen iş, BüroSarıgedik Display'de kendini en az açık eden eser. Birbirlerine eklenmiş ahşap levhalardan (yaşı kesin olarak tahmin edilemese de çocuk ya da genç izlenimi veren) insan figürlerinin oluşturduğu abide, ilk bakışta çocukluğa dair çağrışımlar uyandırıyor; 90'lı yıllarda gazetelerin verdiği karton maketler, denge oyunları ya da oyun küpleri gibi... Giriftliğine rağmen mükemmel bir dengeyle ayakta duran bu abide ancak masum çağrışımlarına rağmen, hatta tam da bu yüzden rahatsız edici kırmızı detayları göze çarptığında izleyicisini farklı çağrışımlara sürüklüyor. Figürlerin ağızlarında, gözlerinde ve bellerindeki bu kırmızı çizgiler akla sansürü, susturulmayı, kendini ifade edemeyi, dürtülerin bastırılmasını getiriyor. Yerleştirmenin oyuncaklı hâli ona çocukluğa dönük psikanalitik bir katman eklemesinin yanında geometrik-teknik yapısıyla konstrüktivizmi, yani bilginin sosyal inşasını da sorguluyor.

Display binasına girdikten itibaren katların tamamını kullanan ve doğa, sinema ve hafızanın evrensel sembollerinden yola çıkıp son derece kişisel anlatılara varan işlerle karşılaşırız. Önce Vahap Avşar'ın "Yüz Yıllık Yalnızlık" sergisi karşılıyor bizi. Zar zor ışık alan karanlık mekânın tüm duvarları ve camları, üzeri katranla lekelenmiş ve çoğunu ülkenin en çok satan gazetesi Hürriyet'in oluşturduğu ana akım gazetelerle kaplı. Kimileri okunmayacak kadar siyah renkle cezalandırılmış, susturulmuş; kimilerindeyse dezenformasyon, propaganda ve manipülasyona yönelik haberler güçlükle seçiliyor. Katran, medyanın bizi pasifleştirmesine, doğru görmeyi engellemesine bir referans değil. Aksine yanlış haberleri hak ettikleri şekilde görünmez kılarak okuyucuyu aktif kılıyor. *Katranlıhan*, böylelikle boğucu bir kasvet oluşturabilecek mekânı yeni bir düşünce alanı açmasıyla nefes alan bir yere dönüştürüyor. Sergide *Katranlıhan*'ın fon oluşturduğu işlerden her birinde Avşar'ın hayatından bir arka plan var. Atatürk görsellerine daha önce de müdahale etmesiyle bilinen Avşar'ın sergiye ismini veren işinde ironik şekilde parçalayıp yeniden bir araya getirdiği ve tarihte yerini, kimliğini bir türlü bulamayan Cumhuriyet'in yalnızlığına gönderme yaptığı Türk Lirası banknotlarının arkasında bile Gabriel Garcia Marquez'le 90'larda şahsen karşılaşmasının hikâyesi var. Ama "Ömür Geçiyor"un hem kırılığın hem umutlu duygusallığı Avşar'ın belki de bugüne kadarki en şahsi işini meydana getiriyor. Eskiden oğlunun isteği üzerine her yere imzasını atan babası, Alzheimer nedeniyle artık dili kullanamadığı noktada suya konmuş bir kuş çizmiş oğluna. İşte bu iş, o kuşların Avşar'ın babasıyla birlikte seçtiği renklerden oluşan mermiden versiyonları. Toplumda acınası olarak yaftalanan, sanatın renkli dünyasında gri olarak nitelendirilip çoğunlukla görmezden gelinen yaşlanmayla ve hafızanın silikleşmesiyle birlikte aksine canlı ve rengarenk yeni bir dünya oluşuyor. Kaçınılmaz bir kader olarak görünen, masalsi bir dünyaya dönüşüp yaratıcılık güdüsünü tetikliyor.



Bir kat yukarı çıktığımızda serginin duyguları hakkında en açık şekilde konuşan, hatta onları ayrıntılı şekilde yazıya döken işi olan Meriç Algün'ün *Üvey Anne Menekşesi*, ilk önce işitsel olarak sarmalıyor bizi. Algün'ün üvey annelik deneyimlerini psikoloji ve politikadan biyoloji ve dil bilime tüm hatlarıyla masaya yatırdığı işini izlerken bir yandan Algün'ün mırıldandığı ninniler çalıyor kulağımıza. Sergi mekânında kaldığımız sürece bu mırıldanmalar bizi hem kendi annelik ya da çocukluk deneyimlerimize götürüyor hem de Algün'ün güçlükler ve mücadelelerle dolu deneyimini duyusallaştırarak bazen hafif bir yürek burkulması bazense sevgiden doğan bir empati yaratıyor. Sergi odalarının tamamındaki altın renkli levhalarda Algün'ün kendi yazdığı metinler var. Grimm masallarındaki kötü kalpli üvey anne tasvirlerinden farklı aile modellerine olan bakışına, biyolojik annelikle olan karşılaştırmalardan sağlık problemlerine

yaşadığı ve yaşamadığı annelik deneyimleri yer alıyor bu metinlerde. Bu metinler ışığında anlam kazanan üç videodan biri özellikle dikkat çekici. Bu videoda bir üvey anne menekşesinin (bizdeki hercai menekşe) yapraklarının tek tek koparıldığını görüyoruz. Üvey anne menekşesinin sembolizmine göre bu çiçeğin beş yaprağından alttaki, iki sandalyeye geniş bir şekilde yayılmış göz alıcı üvey anneyi temsil ediyor. Yandaki yapraklara her biri kendi yeşil sandalyesinde oturan biyolojik kızlarını ve en üstteki küçük yapraklar ise tek bir sandalyeye sığmak zorunda kalmış olan üvey kızlarını temsil ediyor. Görsel, işitsel, yazılı ve dekoratif (odalardan biri Algün'ün kendi tasarımı olan üvey anne menekşesi desenli bir duvar kağıdı ile kaplı) araçlarla bizi kendi meselesinin içine çekiyor Algün. Bunu kimi zaman dokunaklı kimi zaman eleştirel kimi zamansa dipten, derinden mizahi bir dil kullanarak yapıyor. Derdi sadece şahsi değil, sanatçı üvey anneliğin temsilini sorgulayıp tersine çevirmek istiyor.

Serginin son katındaki Erdem Taşdelen'in *Çekilmemiş Filmler* işini diğerlerinden farklı kılan ise çıkış noktasının sinema sanatı olması. Her ayrıntısı büyük titizlikle hazırlanmış 16 film afişinden her biri çekilmemiş bir filme ait. Ancak binanın alt katlarındaki sergilerin ruhuna uygun olarak bu afişlerin arka planında da kişisel bir hikâye var. Her bir afiş görseli, Taşdelen'in sergideki diğer işi olan ve 100 kısa video kesidinden oluşan *Yaklaştıkça Uzaklaşan*'dan bir sahneye ait ve Taşdelen'in kamerasıyla yakaladığı gündelik ve mütevazı anlardan oluşuyor. Salıncakta sallanan bir insan, farklı pozisyonlar alan eller, bir uçağın havada süzülüşü, restorasyon halinde bir bina... Birbirleriyle bağlantısızlıklarıyla bir rüya, hayal ya da anı hissi uyandıran bu 100 sahne bilgisayar aracılığıyla otomatik olarak her seferinde farklı bir şekilde kurgulanıyor. Yani parçalı anlatılar her seferinde yeni bir bütün oluşturup izleyicinin kafasında tıpkı rüyalarda olduğu gibi yeni çağrışım ve anlam örüntüleri yaratıyor. Anlamın çoğaltılabilirliği, Taşdelen'in farklı yönetmenlerin estetik dilini çoğalttığı sergi afişleri için de geçerli. Dardenne kardeşlerden Nicolas Winding Refn'e, Safdie kardeşlerden Claire Denis'e her afişte insana çok tanıdık gelen bir görsel dille karşlaşıyoruz. Yakından baktığımızda afişin bütün öğelerinin sanatçının kendi metinleri olduğunu görüyoruz. Oyuncu isimleri yerine "Güvenilmez İçgüdüler", "Övülmemiş Cesaret" ya da "Çifte Déjà Vu" gibi şiirsel ya da ana akım filmlerde olduğu gibi abartısıyla gülümseten metinlerle, yapım bilgileri yerine Taşdelen'in yazdığı şiirlerle süsleniyor bu afişler. Taşdelen bu şekilde *Yaklaştıkça Uzaklaşan* ile kişisel olanı her seyirciye göre farklı bir şekilde kurgulayıp çoğaltırken *Çekilmemiş Filmler* ile bunun aksini yapıyor ve sinemanın kopyalanabilir estetiğini kişisel metinlerle kendine ait kılıyor. Öte yandan normalde göz alıcı görsellerine ve şatafatlı sözcüklerine bakıp geçtiğimiz afişler içinde gizli detaylar olabileceğini akla getirerek ilk bakışta görüneni daha yakından incelemeye teşvik ediyor.

BüroSarıgedik|Display'deki dört sergi de kendi dışlarındaki dünyayı unutturacak denli yoğun bir atmosfer yaratmalarıyla, sosyal eleştiriler ve kişisel hikâyeler arasında kurdukları dengeyle, hiçbir ekstra açıklamaya gerek duymayan estetik ve anlatsal yetkinlikleriyle kendi içlerinde çok başarılı sergilerdi. Ama bunun da ötesinde bu seneki bienalin proje, süreç ve toplumsal deney odaklı işlerinin onlarca belge ve metnin oluşturduğu bedensellik, duyusalılık ve doğrudanlık yoksunluğuna tam bir antitez oluşturarak sanatla aracsız bir buluşma özleyen izleyiciye büyük bir tatmin sunuyordu.

Gülsün Karamustafa, Vahap Avcı, Meriç Algün, Erdem Taşdelen
Bilsar Arka Bina
14 Eylül - 20 Kasım 2022, İstanbul (Türkiye)

KAÇAK HURİLER, HUZUR- SUZ YOL- CULAR

FİSUN YALÇINKAYA

“Hareket içinde temsille sürekli bir çekişme var” İnci Eviner’e göre. “Bu kadınlar sonsuz bir zaman içinde mücadelelerini sürdürürlerken onlara yüklenmiş kimliklerle de mücadele ediyorlar.”

İnci Eviner’in Dirimart’ta açılan son sergisi “Huriler ve Yolcular” izleyiciyi 2018’de Liverpool Bienali’nde sergilenen, Türkiye’de ise ilk kez gösterilen Cenneti Sahnelemek adlı eserle karşılıyordu. Bu sergileme biçimi iki taraftan birini seçip videonun karşısına geçen izleyiciyi önce belli belirsiz bir yüksekliğe çağırıyor. Bir iskeleden ya da küçük bir kayanın üstünden denize bakar gibi duruyorsunuz; baktıkça manzaranın içinde kendinizin ya da kendinizin henüz bilemediğiniz bir versiyonunun da yer aldığını hissediyorsunuz (tıpkı denizi uzun süre uzaktan izlediğinizde kendinizi dalgaların arasında hissetmeniz gibi). Büyük bir görseelliğin karşısında ama biraz uzakta, biraz üstte kalıyorsunuz.



Sadece ekranın yerleştirilmesinden değil; figürlerin, manzaranın hareketinden ve tekrarlardan da kaynaklanıyor bu durum. İzleyiciyle eser arasındaki haff mesafe, sanki izleyicinin kendisini gördüğünün bir parçası ya da gördüğünü kendisinin gölgesi gibi deneyimlemesine kapı açıyor. Hepimizin hâlini aşıkâr eden bir kurgu olduğunu fark edene kadar çoktan anın hâkimiyetinde orada oluyoruz. Sanatçının deyişle "sürekli hareket ettikçe yeni bir potansiyele ulaşan jestler"¹ günümüzü, günümüz insanlarını ve özellikle kadınları bitmeyen bir döngüde çoğaltıyor.

Cenneti Sahnelemek'te parmakların izinde vücuttan kaçan kollar, şişmiş bir karından havaya savrulan bacaklar, bölünen, baskılanan, yasaklanan, harekete geçen, dürtten, uyandıran, birbirini temizleyen, yuman, yatan yuvarlanan, baş aşağı dönen biteviye kıpırdayan muzip ve hayat dolu figürlerle baş başa kalıyor izleyici. Bu figürler, eylemlerinin kendisinden ibaret kalmış kimseler. Önce davranmışlar, sonra da düşünecekler belki. Bir 'ben'lerinin kalıp kalmadığını, o ben'leri toplumdan geri almak mücadelesinin neresinde olduklarını hep muğlakta, hep sorgulamaya açık bırakıyor hareketleri. Bu aksak, özellikle sakarlaştırılmış ve cesur hareketler bize muhtemel 'ben'lerimizi de ümitvar şekilde hayatta tutmamızı söylüyor. Tüm tekensiz hareketlerin arasında inanıyoruz ki onlar; kaçanlar, kaçmak isteyenler, kaçamayanlar ya da başkalarının kaçmalarına yardım edenler, direnenler... Belki hiç düşünmemiş sadece eylemiş değiller de çok düşünüp sonradan zıvanadan çıkmışlardır. Belki de bazıları girecek yeni kuytular arıyorlardır. Bilemedikleri bir yığın yansımanın ahenginde dönüyor ve belki kendileri de o yansılardan birine dönüşüyorlardır. İzleyici o yansılardan ne pay alacağına kendi başına karar verme ya da üst tarafta akan manzarayı seyretme seçeneklerine sahip. Videodan yükselen fısıltılar, çığlıklar, sesler ise şehrin in çık bitmeyen yokuş aşağı yokuş yukarı sokaklarını geçerken duyduklarımız gibi tutuklaşan, titreyen, boğuklaşan kelimelerle benzeşiyor; bir sabah güneş doğarken bir çatının üstünde oturup seyrettiğinizde tek tek evlerin mutfak ışıklarının yanmalarını izleyebileceği bir yere çağırıyor bu çarpık manzara izleyiciyi. Kuşkusuz adında binbir çağrışım taşıyan cennetin hiçbir anlamına tek başına sığmıyor ama ondan yola çıkarak yeni anlamlar üretiyor bu durum ustalıklı.

1 İnci Eviner, "Huriler ve Yolcular" sergisi basın toplantısı notları, Dirimart, 4 Kasım 2022.

Cenneti Sahmelemek, İnci Eviner'in sanatında karşılaştığımız dünyaya atılmış varlık hali, adalet arayışı, kısılmışlık, kapatılmışlık karşısındaki direniş, vatandaş olmak, sahip olmak, kendi varlığının bilincinde olmak gibi duruşları, varoluşları ve tartışmaları açması bakımından önem taşıyor. Eser hem imgelerin zenginliğini açıyor hem de önümüzde duran manzarada tüm çelişkileri ancak hareketli olduğunda tahammül edilebilir hale getiriyor. Sade tahammül etmekten öte, yeni çözümlere fırsat doğurabilecek kapıların, bütün bu jestlerin arasına yerleştirilmiş olduğunu düşünmek mümkün. Bu yüzden İnci Eviner'in, pratiğinde hiç bitmediğini hemen her söyleşisinde vurguladığı desenleri, kendinden öte bir sanat yapma halinin akışına dönüşüyor. Sanatçıyı desenleri o akışa getirip bırakıyor ya da.

Artık manzaraya karışmış olan izleyiciye de yol gösteriyor. Utanmayı gerektiren bir aksama, toplum içindeki hassasiyetlerin açığa çıktığı tuhaf anlara işaret ediyor ama bunu yaparken korkmuyor, direnişle bakıyorlar. Burada belki duygular ve beden in ifadeleri arasındaki ilişkiyi düşünebileceğimiz alanlar açılıyor. Elspeth Probyn "Writing Shame"²de hislerin bedensel ifadesini tartışırken yazma eyleminin hareketine ve hislerin bedende yankı bulan hallerine değinir. Probyn'in tartışması utancın kendisini yazıya dökmenin, bastırılmış, yasaklanmış olanın bedensel eyleme ve yazıya dönüşmesini gündeme getirir. Burada utanca mahkûm edilerek sessizleştirilmesi hedeflenmiş bedenlerse coşkuyla kendi beklenmedik tarihlerinin yazarları oluyorlar.

Erk sahipleri ve makbul olanlar için cennet vaadi olarak yaratılmış, öyle cisimleşmiş, varlığı daha başından itibaren başkalarına ait kılınmış *hurri*lerle; kendilerine güzel diyarlar vadedilmiş, belki gittikleri yerlerde *fevkaladelikler* avına³ çıkacaklarını sanmış fakat ancak yerleşik olamamanın huzursuzluğuna ulaşabilmiş yolcular arasında geziniyor bu sergi. *Cenneti Sahmelemek* cennetin olmadığı bir kurguyu baştan işaret ediyor. Bu olmayan yerde gizli, hakiki varoluşları cesaretle arıyor.

Çıplak hakikatin peşinde yoldan çıkan figürlerle başı dönen izleyici, hemen arka tarafta durağanlaşmış ama kendi içinde çok anlam barındıran *Yolcular* adlı seramik ve karışık malzemeden heykel yerleştirmesiyle karşılaşılıyor. İzleyicinin etrafında dolaşmasına izin veren bu seramik heykeller hayvan, insan karışımı mitolojik varlıklar olarak geçmiş çağırıyorlar veya gelecekte haber veriyorlar. Yolda olduğumuz sürece hayatta kalmak adına geleceği hedefleyip arkamıza ya da şimdi yanımızda olanlara pek az baktığımız halimizi anımsatıyorlar çünkü. Parçalara ayrılmış bedenler, parçaların benlikten geriye kalanları sürüklemekteki gücüne güvenerek oluşmuş gibiler. Bazen Lars von Trier'nin *Idiots*'ındaki gibi üst üste binip sürünerek, birbirini beceriksizce taşıyarak, yuvarlanarak bazense karşından karşıya geçerken coşkusunu tutamayıp koşan *Frances Ha* gibi... Tüm o olası ve aynı zamanda imkânsız karakterler kendilerini Deleuze'un çokça bahsettiği beden ve his ilişkisinin bitmeyen bir aradalığında buluyorlar. İnsanlığın bitmeyen gitme, kalma ve geri dönme halinin topraktan yansımaları.

Arka odadaki desenlere geçtiğimizde artık bir anlatının parçalarında benzer hisleri bulmakta uzmanlaşmış, kendi benliklerimizden birkaçını koldan bacaktan neresinden tuttuysak artık yanımıza almış bazılarını ise yolda bırakmış oluyoruz biz izleyiciler de.

"Hareket içinde temsille sürekli bir çekişme var" İnci Eviner'e göre. Sanatçı "inanç sistemlerinin kadınlara dayattığı belli rollerle arzu, fantezi ve gerçeklik arasında kalmış olan bir grup kadın var burada. Bu kadınlar ebedi, sonsuz bir zaman içinde bir yandan mücadelelerini sürdürürlerken zamansız bir yeraltı onları doğuran, onları hayata geçiren (ressamın rastgele oluşturduğu lekelerin

² Elspeth Probyn, *Writing Shame* içinde "The Affect Theory", Duke University Press, 2010, s. 71.

³ Ahmet Haşim, *Frankfurt Seyahatnamesi*, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 1.



oluşturduğu) başkaları tarafından onlara yüklenmiş kimliklerle mücadele ediyorlar. Açmak, kapamak, örtünmek, gözükmek... Bütün bunlar, kadınların bilmediğimiz şeytani güçleri olduğu iddiasıyla bütün bu baskılarla ilgili sürekli hareket ederek sürekli farklı jestlerle devam ediyor” diyerek kısaca anlatıyor karakterlerini.⁴

İnci Eviner,
“Huriler ve Yolcular”
sergisinden görünüm, 2022
Fotoğraf: Nazlı Erdemirel

İran’daki kadın hareketini, geride bıraktığımız 25 Kasım’ı, kaybedilen isimleri, arkadaşları ve mücadeleyi düşünmeden gezmek mümkün değildi sergiyi sanırım. Kırılarak, eğilip bükülerek, yolda ileriye bakarak, durup yanımızdakinin bıraktığı eksik bir kolu, kırık bir bacağı da biz taşıyarak devam ediyoruz. Kırılmak, kırılmaya rağmen direnmek beni tekrar tekrar döndüğüm Sara Ahmed’in *Feminist Bir Yaşam Sürmek*’ine getiriyor. Yola devam etmek, denemeye devam etmekten ve oyunbozan feministle duvarların ilişkisinden bahsettiği bölümde, daha doğrusu kırılma ve kırılmanın devam etmekle ilişkisini ele aldığı bölümde şöyle yazıyor:

Karşı karşıya kaldığımız şey bizi paramparça edebilir.
Ve sonra bununla tekrar karşılaşırız.
Karşı karşıya kaldığımız şey bizi yorabilir.
Ve sonra bununla tekrar karşılaşırız.⁵

İnci Eviner, *Huriler ve Yolcular*

Dirimart

03 Kasım - 27 Kasım 2022, İstanbul (Türkiye)

4 İnci Eviner, “Huriler ve Yolcular” sergisi basın toplantısı notları, Dirimart, 4 Kasım 2022.

5 Sara Ahmed, *Feminist Bir Yaşam Sürmek*, çev., Beyza Sumer Aydaş, Sel Yayıncılık, 2018, s. 223.

ŞEYLERİN MEVCU- DİYETİ ÜZERİNE

ESRA MELİKE ÇULUK

Küratörü Sevim Sancaktar'ın uzundur üzerinde düşündüğü bir konseptin sonucu olan “Maharetli Şeyler” başlıklı grup sergisi Millî Reasürans'ta gerçekleşti.

Nesnelerle ilişkimiz mesafeli değildir, her nesne vücudumuza ve yaşamımıza seslenir, insan özelliklerine bürünür (uysal olur, tatlı olur, düşmanca olur, bize karşı koyar...), tersi de geçerlidir; bu nesnelere sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz davranışların sembolleri gibi yaşarlar içimizde.

Serginin küratörü Sevim Sancaktar'ın uzun zamandır üzerinde düşündüğü bir konseptin sonucu olan “Maharetli Şeyler”, merkezinde yer alan kavramı -şeyleri- farklı açılardan okunabilen bir müzakere alanında sunuyor. Küratöryel çerçevede yapılan seçimler, işlerin mekânla ve birbirleriyle girdiği iletişimle beraber kendi dilini bulmasına alan açıyor. Dünya ile aramızdaki görsel ilişkileri nesnelere kullanarak çözümlemeyi deneyen bu çalışma, sergiye metinleriyle davet edilen isimlerin yazınsal katkıları ve okumalar bağlamında davet edilen sanatçıların işleriyle beraber arşivsel malzemenin bir araya gelmesinden oluşuyor.

“Maharetli Şeyler”i konuşmaya başlarken serginin kendi içindeki ritmini tam olarak görebilmek için sergiye paralel ve onu tamamlayıcı bir fonksiyonla hazırlanan kitabının konumunu anlamak gerekiyor. Ezgi Bakçay, Metehan Özcan & Gülşah Mursaloğlu, Emre Gönülçür ve Gökhan Mura'nın metinlerinin desteğiyle oluşan sergi kitabı; her bir yazarın nesnelere dünyasını anlamaya yönelik sorduğu soruları içeren, farklı kavramsal çerçevelerde kurgulanan metinlerden oluşuyor. Ezgi Bakçay'ın nesneyi ve nesne merkezli düşünceyi çağın kültürel iklimiyle girdiği ilişkilene üzerinden eleştiriye açtığı giriş metni, serginin biçimi ile zemini arasındaki dengeyi kuruyor. Kitaptan uzaklaşıp galeri mekânına baktığımız zaman, görünen anlamlarından sıyrılarak kendini katmanlı bir biçimde tercüme eden nesnelere birlikteliğini duyumsuyoruz.

Nesneyle olan iletişimini malzeme ve form aracılığıyla kuran Meliha Sözeri, çelik telleri eğip büküp birleştirerek oluşturduğu nesnenin imgesel anlamının çok zıddı olan bir formu, yastıkları boşluğa bırakıyor. *Yük* ismini taşıyan bu yerleştirmede yastığın niteliklerini görsel düzlemde aynı tutarken tinsel olanın sınırlarıyla oynuyor.

Benzer bir oyun Damla Sarı'nın *Sinetik* isimli yerleştirmesinde de devam ediyor. Sandal küreği, nesnenin kendisi düşünüldüğünde sandal imgesi ardındaki hareketi, sesi, suyun sesini, küreği çeken kişinin sarf ettiği eforu, uzaklaşmayı da temsil eder. Galerinin siyah duvarlarına boydan boya yerleştirilen kürekler ise bu niteliklerin hiçbirini karşılamayan, tahayyülde ölü birer nesne iken sahip olduğu ilk bakışta fark edilmeyen, hareketle yaşayan bir aktör haline geliyor. Küreklerin mekanik bir şekilde tekareden bu hareketi ve hareketi sağlayan motorun çıkardığı ses, izleyicinin dikkatini toplayarak nesneyi dinlenen kişi konumuna getiriyor.

Kitabın devamında ise Metehan Özcan ve Gülşah Mursaloğlu'nun mektuplaşmalarından oluşan diyalog yer alıyor. Bu diyalog aslında bir davet; Metehan, Gülşah'ı sergiye davet ederken ikisi beraber okuru da diyalog üzerinden gelişen kişisel bir alana davet ediyor. Sayfalara yayılan konuşmalarda şu an farklı coğrafyalarda yaşayan, geçmişleri ortak bir zeminde kesişmiş iki farklı kişinin üretim pratikleri üzerinden yaşadıkları uzak karşılaşmayı görüyoruz. Yaşanılan karşılaşma galeri mekânında da devam ediyor; Gülşah ve Metehan'ın iki ayrı işi yan yana konumlanıyor. Çerçevelerin içine yerleştirilmiş, üzerlerinde dikiz izleri bulunan kurumuş lahana yaprakları; Gülşah'ın 2018 tarihli *Ölçülü Uğraşları Olan Bir Operatör* isimli kolektif üretiminin bir sonucu. İş, 2018'de üretildiği sırada içi silika jel parçalarıyla dolu ahşap bir form ve üzerine asılmış mor lahana yapraklarından oluşuyordu; zamanın ve nem emici bir niteliği olan silika jelin etkisiyle lahana yaprakları kururken pigmentlerini de kaybetmiş. Lahadan geriye kalan ise artık bambaşka bir şeye dönüşerek zamanı kendi sınırları içinde muhafaza etmeyi başarmış bir posa. Silika jelin nesneyi muhafaza ederken zamanı mekânsallaştırma mahareti, Metehan'ın kolajlarında farklı bir yapıyla kendini gösteriyor.

Metehan'ın 2012'den beri devam ettirdiği *Resimli Bilgi* serisi, farklı bağlamlardan koparılan kamusal ve özel mekânlara ait görüntüleri/nesnelere yan yana, üst üste ya da birbirinin içine geçmiş halde göstererek tanıdık ama bilinmedik tekinsizlikte yeni mekânlara dönüşen kolajlardan oluşuyor. Bu sergide yer alan işinde de Ankara'daki Afet İşleri Genel Müdürlüğü yerleşkesinde bulunan ve terk edilmiş halde bırakılan ziraat laboratuvarına ait kendisinin çektiği fotoğrafları, o laboratuvara ait nesnelere kullanarak daha sonra farklı bir zaman ve mekânda, yeni bir koreografiyle çektiği farklı bir görüntüyle birleştiriyor. Görüntüleri anlamlandırmak için sürekli olarak onlara bir zaman atfetmeye çalışan bilinç, bu nereye ait olduğu belirsiz imlere karşısında sabit bir zemin bulmaya çalışıyor. Bu çaba ayrı bir işte, bir videoda kendini gösteriyor. Metehan Özcan ve Umur Altuntaş'ın *Sesliresim* isimindeki ortak çalışmasında farklı mekân ve nesnelere ait imgeleri takip eden bir sesle karşılaşılıyor. Videoyu takip etmeye çalışan izleyici, tüm görseelliği sesin ihtimalleri üzerinden yeniden ve başka bir dilde okuyor.

Emre Gönlügür; bir nesne üzerinden, kapıcı çağrı panosu üzerinden çocukluk, bellek, ev ve hiyerarşi gibi pek çok kavramı otobiyografik bir anlatımla somutlaştırıyor. Çocukluğunun geçtiği evde her gün gördüğü, eve "dışarıdan atanmış" bir nesne olan çağrı panosu, gece gündüz demeden her çaldığında, evin düzenine müdahale ederken ev sakinlerini de zamansız ve mekânsız bir iş tanımının içine hapsediyor. Öyleyse şeyler, karşısında düşünüp taşınacağıımız yalın ve tarafsız nesnelere değiller; her biri bizim için bir tutumu sergiler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır.¹ Emre Gönlügür'ün metin üzerinden kurduğu sözel dünya Gülsün Karamustafa'nın 1976 tarihli *Kapıcı Dairesi* isimli kartpostalıyla galeri mekânına taşınıyor. Bu resim içinde barındırdığı detaylarıyla, kaba yer döşemesini kapatan renkli halılarıyla, evin damarları gibi tavanı dolaşan kalorifer borularıyla, kucaklarında bebeği, yanında iki çocuğuyla evin içinde öylece çakılı kalan annesiyle, divanıyla, döşeğiyle bizi gerçek bir mekâna, bir kapıcı dairesinin içine dahil ediyor. Tüm birbiriken nesnelere, izleyen belki doğrudan tanık olmadığı ama kişisel ve toplumsal anlatıların kesiştiği bir ortak alana sürüklüyor.

Mehtap Baydu, Osman, 2009



Kapıcı Dairesi'nin hemen yanındaki duvarda bulunan, işlevini yerine getiremeyeceğini bilerek öylece sessiz, kendi içine çınlayarak bekleyen çağrı panosuna Zeynep Kayan'ın sandalyeleri biraz daha sesli bir tonda karşılık veriyor. İki ayrı televizyonda oynayan *00:38*" ve *00:43*" isimli videolarda bir sandalyenin halleri görünüyor. İtilen, çekilen, sürüklenen, başında beklenen, yanında çömelinen... Ve bunları yapan özne, sürekli başa dönüp aynı hareketi tekrar ediyor gibi görünürken bir taraftan da bu tekrarın imkânsızlığını hissettiren şeylerin sesini duyuyoruz. Nasıl ki dışımızdaki her varlık ile bedenimiz üzerinden bir fiziksel erişim sağlıyorsak varlıklara bir ruh ve bir vücut da atfedebiliyoruz.

Mehtap Baydu'nun kurmaca bir karakter olarak 2009 yılında yaşatmaya başladığı Osman, ona atfedilen gerçekliği üzerindeki kıyafetlerden kararlı oturuşuna kadar tüm ince detayları taşıyor. Orta Avrupa'ya göçmen işçi olarak giden ilk jenerasyonun temsili olan bu karakter, kendi varlığını kabul ettirmek için uğraşırken bürokrasinin kafasını karıştırmaktan da hiç çekinmiyor. İkematgâh çıkarmak için gittiği nüfus dairesinde numara alıp sırasını beklerken kurmaca varlığını kayıtlara geçirmiş ve kendini resmi olarak da yaşatmış oluyor. Sergide

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, çev., Ömer Aygün, Metis Yayınları, 2020, s. 30.



bu süreçte dair başvuru belgeleri ve Osman'ın farklı kamusal mekânlardaki varlığını belgeleyen fotoğraflar yer alıyor.

"Maharetli Şeyler"
sergisinden görünüm.

Gökhan Mura'nın kaleme aldığı *Kumbaradan Küçüksaate* isimli metin, içinde geçen Maharetli Şeyler tamlamasıyla sergiye de ismini veriyor. Metin, bir nesnenin kişisel ve toplumsal bellekteki yerinin izini sürerken nesnenin niteliğinin nasıl değiştiğini, kendi çevresini de nasıl dönüştürdüğünü İş Bankası kumbarası örneği üzerinden detaylandırıyor. Türkiye'nin maddi ve görsel kültürüne tam anlamıyla sirayet etmiş bir form olan İş Bankası kumbarası; 1930'lu yıllarda kurumun tanıtımlarında kullanılmak üzere zaman kavramıyla ilişkili bir başka nesneye, meydan saati formuna dönüştürülerek Ankara, İzmir, İstanbul, Adana gibi büyük şehirlere yerleştiriliyor. Kent meydanlarına tüm ağırlığıyla konumlanan bu zaman nesnesi, kendi içinde değişen niteliğiyle beraber yerleştirildiği bölgenin gündelik dilini de değiştiriyor. Adana'da Küçüksaat olarak anılan İş Bankası kumbara meydan saati, zaman içinde bulunduğu semte de kendi adını veriyor ve bölge halen bu isimle anılıyor.

Kendi döngüleri ve dönüşümleri olan nesnelerin kendilerinden başka hayatlara nasıl dahil olduğunu gösteren bu örnek, galeri mekânına taşınırken nesnenin belleğini okumayı amaçlayan bir arşiv odası formunda karşımıza çıkıyor. Dünden bugüne geçen sürede değişen kumbara formlarının gerçek örnekleriyle beraber sergilendiği arşiv odası, meydan saatinin yerleştirildiği bölgelerin güncel halini gösteren fotoğraflarla da nesnenin belleğinin kaydını tutuyor. Algının dünyası, yani bize duyularımızla ve gündelik yaşamdaki tutumumuzla açılan dünya, ilk bakışta en iyi bildiğimiz dünya gibi geliyor; çünkü ona erişmek için araçlara, hesaplara gerek yok. Bu dünyaya girmek için gözlerimizi açıp kendimizi yaşamaya bırakmak yeterli. Maharetli Şeyler'i takip ederken algının dünyası ile şeylerin dünyası arasındaki mesafeleri kat ediyoruz.

Grup Sergisi, Maharetli Şeyler

Küratör: Sevim Sancaktar

Millî Reasürans Sanat Galerisi

12 Ekim - 3 Aralık 2022, İstanbul (Türkiye)

BURSA'DA ZAMAN

ABDULLAH EZİK

İki yeni fotoğraf sergisi Bursa'da sanatseverlerle buluştu. Meteor Balat Kültürevi'nde "Tekinsiz" başlıklı grup sergisi yer alırken Fotoğraf Müzesi ise beşinci yılını özel bir sergiyle kutluyor.

Nilüfer Belediyesi tarafından Meteor Balat Kültürevi ve Fotoğraf Müzesi'nde olmak üzere iki yeni fotoğraf sergisi açıldı. Bu sergilerden ilki olan "Misi'den Gümüştepe'ye", özel bir projenin sonucu olarak, Engin Özendes'in küratörlüğünde Nilüfer Belediyesi Fotoğraf Müzesi'nin 5. yılını kutlamak için hayata geçti. Meteor Balat Kültürevi'nde açılan "Tekinsiz" başlıklı grup sergisi ise dünyanın çok da tekin bir yer olmadığını, birlikte var olduğumuz toplumun, sınırları içerisinde anlam aradığımız coğrafi bölgenin ve toplulukların kimi zaman ne denli vahşi ve ürkütücü olabileceğini vurgulayan bir sergi.

Bastırılmış olanın geri dönüşü: "Tekinsiz"

Özellikle 19. yüzyıldan itibaren sıkça üzerinde durulan, Sigmund Freud'un da 1919 yılında yayımlanan "Tekinsiz" başlıklı makalesinde psikolojik olarak analiz ettiği özel bir kavram olarak görülebilir¹. Gerek doğrudan kelimenin birincil anlamı gerekse bu kelime üzerinden ifade edilen mânâlar, tekinsiz(lik) hâlinin hep bir korku durumu ve bu duruma paralel olarak olumsuz çağrışımlarla beraber ele alındığını gösterir. Freud da bu kavramı ele alırken tekinsizliğin hep bir korkudan kaynaklandığını, bu korkuların da çoğu zaman üzerine gidilmekten çekinilen ayrıksı yönlerinin olduğunu ifade eder. Freud, ayrıca tekinsizlik hâlinin "bastırılmış olanın geri dönüşü" olarak formülize edilebileceğini belirtir.

"Kişiye tanıdık gelmeyen, güven hissi uyandırmayan, uğursuz" gibi çeşitli anlamlara gelen "tekinsiz" (İngilizce the *uncanny*, Almanca *das Unheimliche*), kişiye kendisini içerisinde bulunduğu duruma/mekâna/olaya yabancı hissettiren bir kavram. Dolayısıyla burada tekinsizlik kaynaklı bir yabancılaşma, bir ait olamama sorunsalı söz konusudur. Meselenin üzerine gidildikçe ortaya çıkan temel atmosfer de bu duygulanımı vurgular. Tam da bu noktada söylenebilir ki Meteor Balat Kültürevi'nde açılan "Tekinsiz" sergisi de içerisinde bu türden duygulanma, yabancılaşma ve ait olamama hissi üzerinden örülmüştür.

¹ Şenol Ayla ve Timuçin Oral, Sanat Uzun, İlham Sonsuz: "Tekinsiz", *Açık Radyo*, 2016.

Ateş Alpar, Silva Bingaz, Sinem Dişli, Umut Erbaş, Metehan Özcan, Erkan Özgen, Cengiz Tekin, Yusuf Sevinçli ve Serkan Taycan'ın işlerinin yer aldığı sergi; bu kavrama her bir sanatçının/fotoğrafçının birbirinden ne denli farklı şekillerde yaklaşabileceğini, üstelik bu duygulanımın her bir kişide/sanatçıda ne derece farklı anlamlara gelebileceğini ortaya koyan bir grup sergisi olarak değerlendirilebilir. Söz gelimi Ateş Alpar'ın tekinsizliğe yüklediği anlam ile Cengiz Tekin'in yüklediği anlam arasındaki ayrım, hem bu sanatçıların kavramı ele alış hem de sanatlarını icra ediş biçimlerine göre farklılık gösterir. Nihayetinde var olan ve ortaya çıkan görünüm, bu duygulanımın biricikliği kişiden kişiye farklı bir mânâya gelişi üzerine kuruludur. Sergi boyunca hep bir tekinsizlik vurgusu söz konusudur; ama bu tekinsizliğin kaynağı her bir fotoğrafta, her bir görünümde, her bir tabloda farklı bir kaynaktan gelir ki bu da sergide türlü tekinsizlik hâlinin var olmasına zemin hazırlar.



Ateş Alpar, Geçmiş ve Şimdinin Birlikteliği, 2022

Bir fotoğraf sergisi olarak “Tekinsiz”de beliren dünyaların bir bölümü insan, bir bölümü parçası olduğumuz toplum, bir bölümü ise kent-ülke sosyolojisi üzerinden var olur. Bu noktada her bir sanatçı, üretimine kendisinden bir şeyler eklerken mevcut tekinsizliğin kendileri için nereden kaynaklandığını kendi fotoğraf dilleriyle ifade ederler. Tam da bu noktada sergideki işlerin ayırt edici yanları ortaya çıkmaya başlar: Tekinsizlik tek bir kaynaktan gelmez; aksine o, bir varoluş kümesidir; birçok farklı duygulanım/endişe bir araya gelerek ortaya tekinsiz bir ortam/dünya çıkarır.

Silva Bingaz'ın *Doğunun Kayısı* isimli fotoğraf çalışması, insan ile doğa arasındaki ilişki üzerinden hareket ederken bu birlikteliğin özellikle son dönemde ne derece çetrefilli bir hâl aldığını vurgular. “İnsan ruhunun doğayla birlikte olması ve bu ilişkiden doğan yansıma”yı merkezine alan *Doğunun Kayısı*, kişinin doğa ile birlikte var olma/olamama hâlini sorgular. Bingaz insanın doğaya, doğanın insana farklı şekillerde aksettığını belirtirken bu durumu asırlar öncesinden bugüne insanın doğa ile kurduğu diyalog üzerinden sorgular. Bu sorgulamada hem yüzyıllara yayılan derin bir arayış hem de bu belirsiz arayışın yarattığı tekinsiz bir hâl vardır. Bu durum, paradoksal bir biçimde Bingaz'ın fotoğraflarında kendisini gösterir. Nihayetinde doğa her zaman “verici” değil, kimi zaman “alıcı” bir unsurdur, tıpkı insan gibi. Bu durum da hem söz konusu bu fotoğraflardaki tekinsizlik hâlinin kaynağının doğa olduğunu vurgular hem de Bingaz için bu tür bir yansımanın ne derece ürkütücü olabileceğini ortaya koyar.

Ateş Alpar, *Geçmiş ve Şimdinin Birlikteliği* başlıklı fotoğraf serisinin merkezine sular altında kalmış kadim bir kent olan Hasankeyf'i koyar. Yerle yeşan olmasına karşılık içerisinde hâlâ geçmişin o parıltılı günlerini barındıran kadim bir kent olarak anılabilecek Hasankeyf, salt hikâyesi üzerinden dahi izleyiciye/okura tekinsiz bir his verebilecek denli özel bir mekândır. Alpar'ın bu fotoğraf serisi, Hasankeyf'in sular altında kalan evlerinden, cami ve ortak kullanım alanlarından çıkarak su yüzeyine vuran nesnelere odaklanır. Bir zamanlar içerisinde onca hayat barındıran, insanoğlunun en neşeli/acı günlerini yaşadıkları bu kentten geriye kalan bu nesnelere; hiçbir şeyin kalıcı olmadığını, zamanın ve insanın her şeyi vakti geldiğinde silip süpürebileceğini ortaya koyar. Bu, kimi zaman doğal bir felaketten kimi zaman ise insanoğlunun bitimsiz kazanç elde etme arzusunun kaynağıdır. Dolayısıyla Alpar'ın işlerinde Bingaz'ın dünyasına paralel ve ek olarak insanın da kaynaklarından biri olduğu tekensiz bir dünya söz konusudur. Salt bu duygulanım, su yüzeyinde yüzen ayakkabılar, ağaç parçaları ve ev eşyaları dahi hem suyun insanı kendine çağırarak yönünü hem de anısal bir kayboluş hikâyesini içerisinde barındırır. Dolayısıyla Alpar'ın fotoğraf dünyasında tekensizlik; artık var olmayan bir kentten, suyun kişiyi kendisine çağırarak ürkütücü yüzeyinden ve geçmişin ağır yükünden kaynaklanır.



"Tekensiz" sergisinden görünüm, 2022
Fotoğraflar: Rıza Ertekin

Çalışmalarında ağırlıklı olarak neolitik dönem üzerinde duran Sinem Dişli, sergide binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan Bazda Mağarası ve taş ocaklarında çektiği fotoğraflarla yer alıyor. Bir yanda dağın kentine giden yolda bir durak olarak addedebileceğimiz Bazda Mağarası, diğer yanda dağın içini sökerek elde edilen onca madenin keşiştiği noktada Dişli'nin işleri, insanın toprak ile olan ilişkisi üzerinden hareket eder. Özellikle geçtiğimiz günlerde yaşanan maden felaketi de düşünüldüğünde Sinem Dişli'nin işlerindeki tekensizliğin nereden geldiği; bütün yeryüzü şekillerinin, mağaraların, ocakların, madenlerin geçmişten bugüne içerisinde ne tür acı hikâyeler barındırdığı da böylece daha anlaşılır/anamlı olur.

Umut Erbaş, *Gündüz Düşleri*'nde Freud'un da sık sık üzerinde durduğu konulardan biri olan, insan hayatındaki birçok korku ve endişenin kaynağı olan rüyalara değinir; uykunun/uykuya yatmanın kişinin anlam dünyasında barındırdığı değerler üzerinden hareket eder. İnsanın bütün bir yaşamını bir süre sonra bir rüya gibi anımsaması, onu bir kurgunun parçası olarak görmesi *Gündüz Düşleri*'nin omurgasını oluşturan en temel hususlardan biridir. Öte taraftan Erbaş'ın düşlerinde her şey, bir rüyadan gelip zamanla bir rüyaya/hayale dönüşerek yoluna devam eder. Bu geçişlilik hâli içerisinde her şey bir belirsizlik bulutunun içerisinde gibidir. Bu belirsizlik de Erbaş'ın tekensizliğinin çıkış noktasıdır. İnsan, her türlü belirsizlik karşısında kendisini tekensiz hisseder; çünkü başı sonu belli olmayan bu anlar, ne olacağı kestirilemeyen bu durumlar kişiye olumsuz bir enerji verir. Erbaş da *Gündüz Düşleri*'nde bu hâli ön plana çıkarır.

"Tekensiz" sergisinde işleri yer alan sanatçılardan Serkan Taycan, bize alışıldık işlerinden bir tablo/atmosfer sunar. Bütün bir kentin (İstanbul), belki daha da geniş bir perspektifte bütün bir ülkenin (Türkiye), devasa bir şantiye alanı

olarak belirlediği bu fotoğraf serisinin merkezinde tahrif olunmuş bir kent mirası yatar. Özellikle yakın dönem işlerinde kentsel dönüşüm meselesi üzerinde duran Taycan; şehrin bu sürekli değişen yapısının, önü kestirilemeyen inşaat çılgınlığının, ne zaman biteceğini kimsenin bilmediği bu korkunç sürecin kent insanında yarattığı tekinsizliği işlerinin merkezine koyar. Taycan'ın daha önce gerçekleştirdiğimiz bir söyleşide de belirttiği üzere, kentleşme ve kentlileşmeye doğru giden bu yolculuk, beraberinde her zaman kurulu bir düzen ve refah dolu bir yaşam getirmez. Her kazanç, arkasında bir kaybı; her inşaat arkasında sökülmiş, yerinden edilmiş, sürülmüş bir kent mirası ve insan topluluğunu barındırır².

Metehan Özcan, *Resimli Bilgi*'de kamusal alanları resmeden "buluntu" fotoğraflarla mimarlık ve tasarım yayımlarındaki iç mekân fotoğraflarını kolaj tekniği ile birleştirirken aradaki bu geçişkenliğin kendisinde uyandırdığı tekinsizlik duygusu üzerinden yola çıkar. Erkan Özgen, Helsinki'de 100 yıl önce yaşanan bir savaştan kalma top ve tanklarla anı fotoğrafı çektiren insanların görüntülerinden meydana gelen işinde, bu derece korkunç bir olayın bugünün insanları için nasıl da "turistik" bir eğlence aracına dönüştüğü meselesi üzerinde durur. Savaş ve barış yılları arasındaki bu geçiş/fark/karşıtlık, geçmişin sancılı hikâyelerinin bugünün insanında uyandırdığı, daha doğrusu uyandıramadığı duygulanımın altını çizer. Bu geçişsizlik, Özgen'in tekinsizliğinin ana kaynağıdır. Nihayetinde vurdumduymazlık, empati yoksunluğu ve köksüzlük Özgen'in tekinsizliğin gün yüzüne çıktığı çıkış noktaları olarak görülebilir. Cengiz Tekin'in sergide yer alan fotoğrafları ise içerisinde doğrudan "tekinsiz bir hikâye" barındırır. Bir buğday tarlasında elinde silahla yerde yatan kişi, bu sahnenin hemen öncesinde tekinsiz bir şeylerin yaşanmış olduğunu apaçık ortaya koyar. Dolayısıyla doğrudan fotoğraf ve fotoğrafın hikâyesi, tekinsizlik imgesini olduğu gibi vurgular. Yusuf Sevinçli'nin sergide yer alan fotoğrafı ise doğanın ıssızlığı içerisinde kişinin ne derece yalnız ve biçare kalabileceği düşüncesini, bu durumun yarattığı gerilim ve ürkünç hâli işaretler.

Nihayetinde tekinsizlik, belirsizlik ve ıssızlığın kişide ne denli farklı ve derin duygulanımlara yol açabileceğini gösteren sergi, söz konusu bu kavrama 9 farklı sanatçının işleri üzerinden bambaşka açılımlar sunmasıyla dikkat çeker.

Fotoğraf Müzesi 5 yaşında!

2017 yılında açılan, aradan geçen 5 yıllık süreçte birçok kişisel ve grup sergisine ev sahipliği yapan Fotoğraf Müzesi, geçtiğimiz günlerde "Misi'den Gümüştepe'ye" başlıklı yeni bir grup sergisi ve bu kez özel bir proje ile karşımıza çıktı. Timurtaş Onan, Sıtkı Kösemen ve Murat Germen'in Misi'de geçirdikleri günlerin izini süren proje/sergi, bu tarihi bölgenin söz konusu sanatçıların aklında/ümgeleminde kendisine nasıl bir karşılık bulduğu meselesi üzerinden hareket ediyor.

Ağırlıklı olarak şehir/köy insanını fotoğraflayan, siyah beyaz fotoğraf dünyasının merkezine gündelik yaşam telaşını koyan Timurtaş Onan, "Misi'den Gümüştepe'ye" sergisinde yer alan işlerinde de bu tür bir arayışın içerisine girer. Misi'de geçirdiği günlerde vaktini çoğunlukla bölge insanıyla sohbet ederek, onların dünyasına girmeye çalışarak geçiren, buna paralel olarak çıktığı uzun doğa yürüyüşlerinde civar köyleri fotoğraflayan Onan; "Misi'den Gümüştepe'ye" sergisinde yer alan fotoğraflarında da bu arayıştan kendisine miras kalan unsurları ön plana çıkarmaya çalışır.

Yakın dönem çalışmalarında ekoloji, kent ve doğa-insan ilişkisi üzerinde duran Murat Germen, bu proje vesilesiyle Misi'de geçirdiği günlerde kavramsal/ekolojik bir arayışın peşinden gider; suyun, su kaynaklarının izini sürer. Bu kadim bölgeye hayat veren suyun dağlardan Misi'ye iniş hikâyesi üzerinde duran Germen; fotoğraflarında doğa ile insan ilişkisine, bu ilişkinin su ile birlikte nasıl

2 Yakın dönem çalışmalarında özellikle kentsel dönüşüm meselesi üzerinde duran Serkan Taycan, kendisi ile gerçekleştirdiğimiz söyleşide kente ve kent kültürünün 2000'li yıllarda nasıl dönüştüğü üzerinde de durmuştu: <https://argonotlar.com/kentlesme-ve-kentlilesmeye-dogru-bir-yolculuk/>

şekillendiğine ve onun fotoğraf dünyasında kendisine nasıl bir karşılık bulduğu meselesine değinir. Dünyanın hızla büyük bir felakete doğru sürüklendiği, iklim krizi dolayısıyla doğanın, belki daha da özelinde su ve su kaynaklarının daha da önemli olduğu bugünlerde Germen'in girişimi, bir tür yaşama arzusu, suyu kutsayan, onun değerini vurgulayan bir arayış olarak görülebilir. Tıpkı "Tekinsiz" sergisinde Serkan Taycan'ın işlerinde olduğu gibi Germen'de de çağın sorunları ve bu sorunlara dair arayışlar ön plana çıkar. Murat Germen, tüm bu dürtülerle Nilüfer Çayı'nda başladığı yolculuğunu Misi sokaklarında bitirirken suyun dağlardan, çay ve derelerden kente doğru ilerlerken nasıl bir yol izlediğini fotoğraflar.



"Misi'den Gümüştepe'ye"
sergisinden görünüm, 2022

Sıtkı Kösemen ise "Misi'den Gümüştepe'ye" sergisinde ağırlıklı olarak bölge insanını ön plana çıkarmaya çalışır. Bu bölgeyi var eden Misililer, Kösemen'in fotoğrafında kendilerine ölümsüz bir kaynak bulurken onların yüzlerindeki ifadeler, kendilerine olduğu kadar bölgeye de kimlik kazandırır. Kösemen'in görsel estetiği ile bölge insanını birleştiren bu işler; Misi'ye özgü kılık kıyafetlerle, yerel obje ve kimlik unsurlarıyla ortaya insana dair, Misi insanına dair zengin bir portre çıkarır.

Nilüfer Belediyesi Fotoğraf Müzesi'nin 5. yılı dolayısıyla açılan "Misi'den Gümüştepe'ye" başlıklı grup sergisi, gerek Timurtaş Onan, Murat Germen ve Sıtkı Kösemen gibi usta fotoğrafçıları bir araya getirmesi, gerekse Misi bölgesine, bölge insanı ve bölgeye kimlik veren unsurlara dair sunduğu imkânlarla dikkat çeker.

*Grup Sergisi, Tekinsiz
Meteor Balat Kültürevi
8 Ekim – 30 Aralık 2022, Bursa (Türkiye)*

*Grup Sergisi, Misi'den Gümüştepe'ye
Küratör: Engin Özendes
Nilüfer Belediyesi Fotoğraf Müzesi
7 Ekim 2022 - 29 Ocak 2023, Bursa (Türkiye)*

KARAN- LIĞIN HAZZI

ESRA ECE KULECİ

Eskişehir’de Odunpazarı Modern Müze’de gerçekleşen “Yas ve Haz” sergisine paralel olarak izleyiciyle buluşan Ata Doğruel’in “Işık Kaynağı” performansı ve sergi üzerine.

Yas ve haz, tezat duygular gibi görünse de birleştikleri nokta sadece harf sayıları değil. Yavaş akan bir şehir olmasından dolayı Eskişehir, her ziyaretimde bana zaman kavramını sorgulatır. Ancak bu ziyaretim Ata Doğruel’in “Işık Kaynağı” performansı ile zaman kavramına dair düşüncelerime bir katman daha ekledi. Odunpazarı Modern Müze’de devam eden “Yas ve Haz” sergisine paralel olarak izleyiciyle buluşan Işık Kaynağı performansı, Performistanbul işbirliğiyle ve Simge Burhanoğlu küratörlüğünde gerçekleşiyor. “Işık Kaynağı”, performans sanatçısı Ata Doğruel’in 40 yaşına gireceği 2031 senesine kadar birbirinden farklı 40 günlük performanslar gerçekleştirme fikriyle yola çıktığı ‘40’ serisinin ilk performansı. Performans 17 Aralık tarihinde sona erecek.

“Yas ve Haz” sergisi, insan olmaya dair tüm duygularla birlikte tek bedende yas ve haz gibi tezat duyguların da nasıl barındığını odağına alıyor. Otuz sekiz sanatçının yer aldığı sergide resimden fotoğrafa, heykelden video ve yerleştirmeye kadar uzanan çeşitli disiplinlerde üretilmiş eserlere yer veriliyor. Sergi 30 Temmuz 2023 tarihine kadar ziyarete açık.

Ata Doğruel’in performansını, karanlıklara sabah dediğimizden son yılları da düşünürsek karanlık bir odada 40 gün geçirme fikrinin sonuçlarını, hem sanatçıyı hem de seyirciyi nasıl günlerin beklediğini merak ediyordum. “İnsan insanın ışığıdır” fikrinden ortaya çıkan “Işık Kaynağı”, seyirciye insanın birbirine duyduğu ihtiyacı hem gözlemlemeye hem de o ihtiyaca yanıt vermeye dair alan açıyor.



Ata Doğruel, "Işık Kaynağı"
başlıklı performansından
görünüm, Odunpazarı
Modern Müze, 2022
Fotograf: Gülbin Eriş

Ata'nın yanına girmeden evvel cep telefonunuzu terk ediyorsunuz. Perdeleri çekip içeri girince sizi bekleyen çakmakla peşinizde getirdiğiniz mumu yakıyor ve içeriye doğru yürümeye başlıyorsunuz. Adımlarımıza dikkat etmelisiniz, mumun sönmemesi için rüzgârı ayarlamak önemli. İnsanların yüzlerce yıl önce mumla nasıl yaşadıklarını merak ederdim: taş duvarları aydınlatan sarı ışık, nasıl "ışık kaynağı" olabiliyordu sorusunun yanıtını buluyorum, daha ilk adımdan Ata'nın henüz haberi yok ama benim de bir hayalim onunkiyle birlikte gerçekleşiyor aslında: "Mumla bir süre aydınlanmak."

Mumla gelen her ziyaretçinin bir fotoğrafını çeken sanatçı benim de bir fotoğrafımı çekiyor. Ben 568. ziyaretçisiyim, fotoğrafın altına ismimi yazıyor, fotoğrafımı duvara asıyor, benim mumumun ışığıyla yapıyor tüm bunları. Konuşmuyor. Rahat etmemi istediğini söyleyen bir kâğıt okutuyor bana, çok rahatım diyorum ve bir sandalye çekip masaya oturuyorum. Günlerin kayıtlarını tuttuğu defterlerden iki tanesini önüme koyuyor, odasında benimle birlikte iki kişi daha var, sonra bir iki kişi daha geliyor, ışığın şiddeti tatlılıkla artıyor. İçeride belirgin bir koku yok, defterlerinden okuyorum, melatonin salgıladığı için çok iyi uyuyormuş Ata ve dinç uyanırmış. Kışkırdığımı söylüyorum. “Neden uyuyamıyorsun?” diye soruyor. İlk günlerde ziyaretçilerden gelen soruların geneli yemek yemesi ve yaşama şartları üzerine olunca “performans metnini acaba anlaşılır yazmadım mı?” diye düşüncelere daldığını defterindeki kayıttan okuyorum. Defterde tanıştığı insanlar da var, kalabalık bir odaya dönüşüyor oda, elimdeki mumla duvardaki fotoğraflara bakıp tanıdık yüzler arıyorum, buluyorum da!

“İstiklal duruyor mu?” yazmış Ata defterinin bir yerine, “duruyor ama ağaçlar yok” diyorum.

“Hangi kokuyu özledin?” diye soruyorum. Sevgilisinin kokusu olduğunu söylüyor.

İçeride bir saate yakın kalıyorum, çıkınca “haz” kelimesinin bende karşılığına dair kelimeleri yakalıyorum. Simsiyah bir odadan çıkmış olmama rağmen “yas”a dair bir his yok. Ayrıca performansın 40 gün sürecek olması da yası çağrıştırıyor belki de ama bende yok. Ata ‘40’ serisini; 40 yaş törensel bir karşılıyış, 40 sayısının gizemli gücüne bir göz kırpış olarak da gördüğünü söylediğinden olsa gerek, onun yeni yaşına girecek olmasının heyecanı ve hazzı bende de karşılık buluyor. Gerçek dünyadan uzaklaşmak, soru sormak ve konuşmadan konuşmak, hazın karşılığı benim için. Ata’nın bana yönelttiği “Sen sanatçı mısın?” sorusuna ben, “hayır” yanıtını verince Ata, “Sen, soru sorma sanatçısısn?” yanıtını defterine yazıyor, daha yeni tanıştığım bu sanatçıyla kendime dair de bir keşif gerçekleştiriyorum.

“Bedenimiz, tarih boyunca birbirimizle, zamanla ve dış dünyayla olan ilişkimizin anlamlandırılmasında ve inşasında ana referans kaynağı olarak işlev görmüştür. İnsanın toplumsal varlığını belirleyen en temel araç olarak beden, düalitelerin vuku bulunduğu temel zemindir.”

Sergi metninden

Performanstan bedeninin sınırlarını, karmaşık ilişkilerdeki rolünü geçmişe ve bugüne bakarak etik – sosyal parametreleriyle ele alan “Yas ve Haz” sergisine geçiyorum. Sergi beden üzerinden toplumun değişen norm ve değerlerini odağına alıyor.

Patti Smith ile olan üretim partnerliğiyle tanıdığım Robert Mapplethorpe’un iki fotoğrafını sergide görmek haz kelimesiyle birleşiyor zihnimde. Mapplethorpe’un ünlü vücut geliştirme ve fitness ikonu Lisa Lyon’la 1980’de gerçekleştirdiği işbirliğinden olan bu iki fotoğraf, onun fiziksel gücünü yalın bir dille gösteriyor. Maskülenlik ve feminenlik gibi kavramların bir sosyal kurgu olduğu fikrine dikkat çeken fotoğraflar, 80’li yıllardan bugüne güzelliğin ve cazibenin tanımlarının ana akım dışındaki çeşitliliğini bize göstermeye devam ediyor.

Begüm Yamanlar’ın farklı fotoğrafları kullanarak ürettiği video işi *Tahrifat* (2016), kentin sürekli bir dönüşüme maruz kalan doğasına odaklanırken bu dönüşümün hafızadaki izlerine ve tahribatlarına dair de düşündürüyor. “Bir obruk mu yoksa tende bir yara mı?” sorusunu sorduran ilk sahnedeki sonra yavaşça kapanan yaranın içine çektiklerini, kabuk tutmasını ve tende bıraktığı tahribatı görebiliyorsunuz. Begüm Yamanlar’ın bu işi, “Yas sonrası yaralar tahribatsız kapanır mı?” sorusunu da bana sorduruyor.



Elif Uras'ın *Ayakları Üzerinde Duran Kadın*'i (2018), bana bereketi ve doğurganlığı temsil eden Kibele'yi hatırlatıyor. Uras bu eserde çini, seramik, sır ve altını bir arada kullanılırken heykeli, yine Anadolu'ya ait motiflerle bezeli bir seramik arka planın önüne konumlandırılarak sergileniyor. Ziyaretçi, eserin önüne geçtiğinde tanrıçanın vücudunda kendi yansımasını görebiliyor; bu yüzden bu eseri de haz hissinin yanına ekliyorum.

Sergide en eski tarihli eser 1968 tarihli Bruce Nauman'ın video işi *Baş Aşağı İlerleme* iken 2022'de Willi Dorner'in Eskişehir ziyaretiyle bu sergi kapsamında üretilen *Oturma Odası* fotoğraf serisi, serginin amaçladığı geçmişten bugüne değişen beden bakışlarına ayna tutma dileğini de gerçekleştiriyor.

Ata Doğruel, Işık Kaynağı (Performans)
Odunpazarı Modern Müze
7 Kasım - 17 Aralık 2022, Eskişehir (Türkiye)

Grup Sergisi, Yas ve Haz
Odunpazarı Modern Müze
7 Eylül 2022 - 30 Temmuz 2023, Eskişehir (Türkiye)

BÜYÜLÜ BİR GER- ÇEKİLİKTE ÖZGÜR- LEŞENLER

NERGİS ABİYEVA

Emir Erkaya'nın Türkiye'deki ilk kişisel sergisi "Büyücü Eve Geliyor" Pilot Galeri'de gerçekleşti. Sergideki resimler şenlik, ayin, dans, ölüm ve büyü bir dünya arasında salınırken kaynağını gerçeklikten alıyor.

"Onun gösterdiği, tasvir ettiği şey hayatta, tabiatta mevcut değil midir? O mevcutsa, onun mevcut olduğunu kabul ediyorsak niçin tasvir edilmemeli? Eğer onu tasvir edemiyorsak kabahat kimde? Kendi vücudumuzdan mı utanıyoruz?"¹

Malik Aksel, Resim Sergisinde Otuz Gün

¹ Malik Aksel'in ilk basımı 1943 yılında yapılan *Resim Sergisinde Otuz Gün* adlı kitabında uzun saçlı ressam olarak kaydettiği sanatçının cümleleri. Bkz.: Malik Aksel, *Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün*, Kapı Yayınları, 2010, s. 20.



Geçtiğimiz günlerden birinde, hafta içi sakinliğinde bir “sergi” günümde son durağım Pilot Galerisi oldu. Emir Erkaya’nın “Büyücü Eve Geliyor” sergisinin fotoğraflarını önceden görmüştüm. Sergiyi gezerken fotoğrafın bir üretim mecrası olarak değil de üretilmiş eserin kopyası olarak kullanımında (yani “eser fotoğrafı” dediğimiz şey) ne kadar yetersiz olduğunu bir kez daha anladım. Walter Benjamin’in 1936 yılında ortaya koyduğu ve günümüze kadar çeşitli şekillerde tartışılan “aura”, Erkaya’nın resimleriyle karşılaştığımda kendini su götürmez bir şekilde açığa çıkardı. Böylece kendimi resimlerin büyüsüne kapılmış, detaylarda kaybolmuş, ressamın dünyasının kapısını aralamış bir halde bu metni yazarken buldum.

Erkaya’nın pratiğine duyduğum merak, serginin ismiyle başlamıştı. Son zamanlarda kullanılan sergi başlıklarının klişeliğinden ve tekdüzeliklerinden biraz sıkıldığım için olsa gerek “Büyücü Eve Geliyor” başlığı dikkatimi çekmişti. “Bir büyücü olarak sanatçı” metaforu (mağara resimlerinde olduğu gibi) tarihin kendisi kadar eski olsa da “sanatçı nereden eve geliyor?” ya da “sanatçının evi neresi?” gibi sorular zihnime dolmuştu. Sergiyi gezerken, yaşamı boyunca çok resim bakmış, resme kafa yormuş, kendi tarzını yaratmak için çok çalışmış²

² Emir Erkaya’nın resimleri kadar, eğitimi de bunu doğrular nitelikte. Sanatçı İzmir Işıl Saygın Güzel Sanatlar Anadolu Lisesi resim bölümünü bitirdikten sonra İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Grafik Tasarım bölümünden 2011 yılında mezun olmuş.

“müshkülpesent” bir sanatçı personasıyla karşı karşıya olduğumdan emindim. 1987 doğumlu sanatçının detaycılığı, seçiciliği ve üretimine yönelttiği özeleştiril bakış, Türkiye’deki ilk kişisel sergisinde yer alan her resme yansımış.

“Büyücü Eve Geliyor” sergisindeki resimler heteronormatif ya da ikili cinsiyet sistemine uymayan, akışkan cinsiyetli kişi ve grup portreleri olarak tarif edebilirim. Sanatta queer beden temsilleriyle ya da bir diğer deyişle “queer sanat”la ilgilenenler için Erkaya’nın resimlerinde geliştirdiği jestüel, gotik, ifadeci ve hatta dışavurumcu yaklaşım çok etkileyici.

Erkaya 2016-2022 yılları arasında ürettiği resimlerini bir sergi hazırlığıyla, belli bir kavram altında yapmamış. Sergide seri kavramı yok; dolayısıyla resimlerin hiçbirini birbirinin tekrarı, versiyonu ya da devamı değil. Bu resimlerin her biri, sergi projesinden ziyade ayrı ayrı yaşanmışlığım, Erkaya’nın görsel güncesinin sayfaları olarak düşünülebilir. Söyleşilerinden anlaşılıyor ki Erkaya kendisini resimlere yerleştirdiği gibi, hayatındaki insanları da resimlerinin öznesi haline getirmeyi seviyor. Hayal etmek ve kurmaca karakterler yaratmak sanatçı için oldukça sıradan ve olağan bir eylem olsa da resimlerdeki karakterleri arkadaşlarından ilhamla yarattığından, bu kişileri bağımsız ve özgün duruşlarından ve kendisine özgürlük gibi değerleri sembolize ettiklerinden dolayı resmettiğini anlatıyor.³

Sanatçı bir söyleşisinde bu doğal seçimi “Özellikle bana dokunmuş gerçek insanları, gerçek duyguları resimlerime koymanın resimlerimi daha gerçek kıldığını düşünüyorum” diyerek açıklıyor.

Erkaya’nın ifadelerindeki “gerçek” vurgusuna takılıyorum. Çünkü bana kalırsa bu resimlerdeki fikirlerin geldiği yer deneyim olsa da resimler yalnızca yaşananların aynası değil. Olsa olsa hayalgücü tarafından tercüme edilmiş, başkalaşıma uğratılmış ve yerinden edilmiş halleri. Sanatçının resimlerdeki “gerçek”liği yaşamı taklit ederek değil, onu reenkarne ederek büyüdü bir gerçeklikle açığa çıkardığını düşünüyorum. Erkaya’nın resimlerinin öznesi ve aynı zamanda nüvesi olan “gerçekten” tanıdığı kişilerin rızasını almış olmasının da üzerinde durmaya değer. Sanat üretiminde “rıza ve izin” son zamanlarda çok tartıştığımız, bu anlamda kabul edilemez örneklerle de tanık olduğumuz bir mesele olduğu için sürecin şeffaf ve kucaklayıcı bir şekilde gerçekleşmesini ayrıca önemsiyorum.⁴

Dans, şenlik, ayin, festival ve kutlama sahneleri arasında güncel bir “danse macabre” sahnesi olarak düşündüğüm “dans” isimli resme takılıyorum. “Danse macabre”, Gotik dönemin sonlarına yaklaşırken Hıristiyan toplumların kiliselerinde, manastırlarında, mezar duvarlarında fresko olarak ya da bazen tuvale yapılan ölüm dansı sahneleri. Yani “memento mori” ve “vanitas” gibi ölümün bütün sınıfsal farklılıkları ve ayrımları ortadan kaldıran, tüm canlıları birleştiren bir sıfır noktası olduğunu vurgulamak için yapılmış resimler. İskeletlerle yan yana dans ederek mezara yürüyen krallar, papalar, asilzadeler... Her karşılaşmamda kulağıma “Şişttt... Sakin ol... Evrende bir toz bile değilsin ve bir önemin yok. Hepiniz bir gün bu ölüm dansında buluşacaksınız” diye fıslıydan resimler... Erkaya’nın dans resmine bakarken 2016 yılında Slovenya’nın Hrastovlje adlı köyünde Ljubljanalı arkadaşlarım tarafından götürüldüğüm Holy Trinity adlı kilisedeki 1490 tarihli freskoyu anımsadım. Erkaya’nın resmi, yüzyılları atlayarak zihnimde bu freskoyla buluşmuş oldu.

3 Metin Akdemir’in Emir Erkaya’yla söyleşisi için bkz.: *bant mag.*, “Her bir resim benim için ayrı bir film veya kitap gibî”, 16 Kasım 2022. <https://bantmag.com/emir-erkaya-buyucu-eve-geliyor-sergi/>

4 Ben serginin açılışına gitmemiştim ancak Pilot Galerî’nin direktörü Azra Tüzünoğlu sohbetimiz sırasında resimlerdeki kişilerin sergiye geldiğinden ve açılışın bir kutlama havasında geçtiğinden bahsetti.



Emir Erkaya,
Cadıyı Yak, 2019

Emir Erkaya,
Büyücü Eve Geliyor, 2019



Sanatçının resimleri geçmiş zaman resimleriyle ve Ortaçağ referanslarıyla da bir şekilde buluşuyor. *Cadıyı Yak* resmi de bunlardan biri. Ortaçağ'da cadı olduğu düşünülen kadınların yakılması, günümüzde özellikle LGBTİ+lara yönelik nefreti ve cadı avcılığını ister istemez akla getiriyor. Böylece bu resimler günümüzde “politik sanat” tanımının nasıl farklılaştığını da bir kez daha gösteriyor.

Tekinsiz, ürkütücü, ezoterik, büyü etkisinde resimlerle çevrili bir mekânda, büyüün ne olduğu üzerine yazılmış sayısız kaynaktan aklıma Rönesans düşünürü Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim'in (1486-1535) büyü tanımı düşüyor. Nettesheim'a göre harika bir güç-etki yetisi olan büyü en yüksek gizemlerle dolu ve en gizli şeylerin, doğanın, gücün, niteliğin, tözün, güç-etkileriyle birlikte derinlemesine düşünülmesini içeriyor. Doğanın tüm bilgisini içeren büyü şeyler arasındaki değişimle, uzlaşmayla ilgili başka “şeyleri” öğretiyor. Böylece büyü, bir şeyi başka bir şey üzerinde kullanıyor.⁵ Erkaya'nın büyücülüğünü, yaşamsal olanı resimsel olana aktarıırkenki başarısında aramam gerektiğini düşünerek sergiden ayrılıyorum. Ve sanatçının evinin bir yer değil; sevdiği, sevildiği, dayanışma içinde olduğu kişilerle ve şeylerle dolu olma hâli olduğunu düşünüyorum.

Emir Erkaya, Büyücü Eve Geliyor

Pilot Galeri

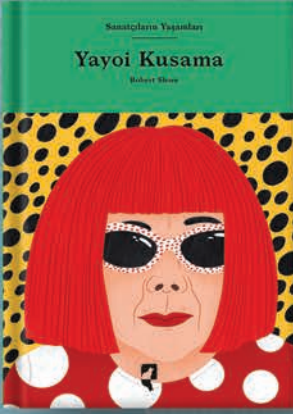
4 Kasım - 17 Aralık 2022, İstanbul (Türkiye)

⁵ Agrippa von Nettesheim, *Gizli Felsefe ya da Büyü Felsefesi: 1. Kitap*, Biblos Yayınevi, 2017, s. 30.

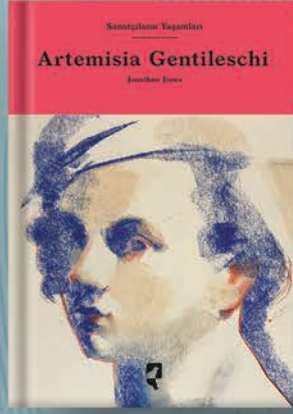
Sanatçıların Yaşamları

Geçmişin ve günümüzün önemli sanatçıların yaşamlarını modern bir perspektifle ele alan kısa biyografi serisi...

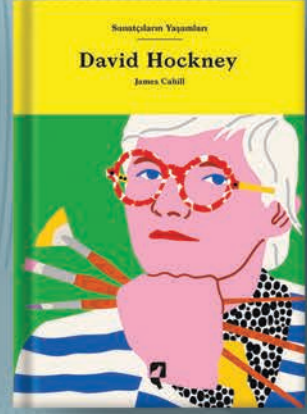
“Ben Kusama, Harikalar Diyarı'daki modern Alice'im.”



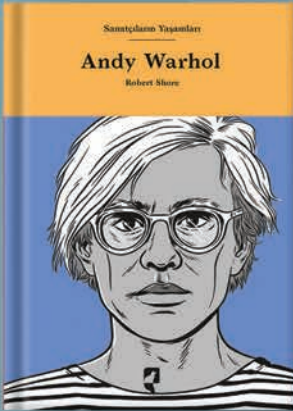
“Bir kadının ne yapabileceğini göstereceğim.”



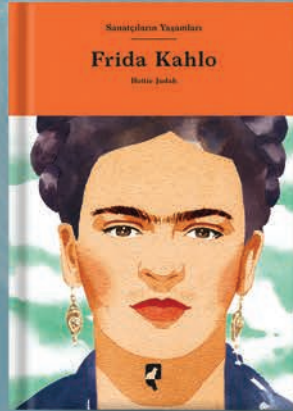
“Los Angeles'a gittiğimde gördüm ki burası, düşündüğümden üç kat daha güzel bir yerdi.”



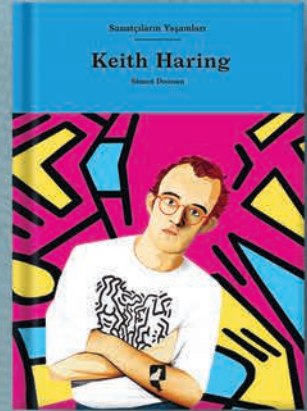
“Gelecekte herkes, on beş dakikalığına ünlü olacak.”



“Asla rüyaların ya da kabusların resmini yapmam. Kendi gerçekliğimin resmini yaparım.”



“Halkın sanat hakkı vardır... Sanat herkes içindir.”



SANATLA HAYATIN SINIRI ORTADAN KALKAR- KEN

İLKER HEPKANER

Yine Yeni Yeniden 90'lar podcastinin yaratıcılarından İlker Hepkaner'le, Salt Beyoğlu ve Galata'da gerçekleşen "Sahnede 90'lar" sergisini ziyaret ediyoruz.

Bir ziyaretçi olarak bir sergiden ne beklersiniz? Belirli bir döneme ve konuya ait bilgilerle dolup taşmayı mı, yoksa sergide yer alan pratikler hakkında sizlere yeni sorular sordurmasını mı? Serginin konusu ve ele aldığı dönem sizin de üzerine çalışmalar yaptığımız bir dönem olunca bu soruların önemi daha da artıyor. 90'lar üzerine çalışan biri olarak "Sahnede 90'lar"ı görmeye giderken bu sergiden ne tür soru ve cevaplarla ayrılacağıma dair net bir fikrim yoktu. Ancak

sergiyi gezerken 90'lara dair birçok yeni bilgiye sahip oldum ve daha da önemlisi kendime döneme dair birçok yeni soru sormaya başladım. Üstüne üstlük bir noktada sergiyi birlikte gezdiğim editör arkadaşım Fisun Yalçınkaya'yla bir sanat eserinin parçası sanıldık, aynı serginin anlattığı gibi sanatla gerçek hayatın karıştığı bir noktada benliğimize dair de yeni sorular sorduk. Ancak o harika hikâyeyi anlatmadan önce sergiye dair izlenimlerimi yazıyorum.

Salt Beyoğlu ve Galata binalarında 12 Şubat'a kadar görülebilecek "Sahnede 90'lar", dönemin karmaşasını performans üzerinden anlatarak belgelenmesi zor bir sanat dalından örnekleri günümüze taşıyor. Serginin başlığı 90'ları merkeze oturtsa da sergilenen işlerin 80'lerden başlayıp erken 2000'lere hatta 2010'lara kadar uzandığını belirtmek gerek. Tarihle ilgilenen herkesin bildiği gibi geçmiş denen olaylar bütününcü incelerken keskin dönemsel çizgiler çekmek yapılan işi ancak eksik kılan bir sınırlama. Bu nedenle bu tip "zamansal dışa taşmalar" 90'lardaki sanatsal patlamanın nereden gelip nereye uzandığını görmek açısından oldukça faydalı.

Üç yıldır 90'lar popüler müziğini feminist ve queer çerçeveden inceleyen Yine Yeni Yeniden 90'lar podcast'ini arkadaşım Sezgin İnceel'le hazırlayıp sunduğum düşünülürse "Şu ara ne çok 90'lardan konuşuluyor!" diye isyan edecek son insanlardan biriyim. 90'ların sadece güzel hatıralarımıza veya popüler müziğin ve televizyon içeriklerinin patlaması üzerinden değil, her türlü kültürel etkinliği kapsayacak şekilde okunması gerektiğini savunuyorum. Bu nedenle serginin girişindeki sunuş metnini okuyunca "Sahnede 90'lar" sergisine dair heyecanım arttı. Sezgin'le podcast ve çeşitli yazı işlerimizde yaptığımız gibi nostalji gözlüklerini sakince kenara koyup dönemin politik ve sosyal gerçekleriyle irdelenmesi gerektiği bakış açısının dönemin sanatsal üretiminin belgelenmesinde de kullanıldığını görmek beni çok mutlu etti. Bu haliyle "Sahnede 90'lar" eleştirel 90'lar okumalarının bir parçası olmuş. Bunu yaparken de dönemin performans sanatının disiplinlerarasılığının da altını çizmiş.

"Disiplinlerarası" kelimesini ilk olarak erken 2000'lerde, o zamanlar daha yeni açılmış özel bir üniversiteyi gezmeye götürüldüğümüzde duymuştum. Lisede hem TÜBİTAK takımında yer alan hem de tiyatro yapan bir öğrenci olarak bu kavramın ne demek olduğunu anladığımı sanmış, çok bilmeden disiplinlerarasılığın hayatı anlamak ve anlatmak için büyük bir önem teşkil ettiğine kanaat getirmiştim.



Ya Da Tiyatro, Safo,
Assos Gösteri Sanatları
Festivali, 1996
Fotoğraf: Raife Polat

O zamanlar bu kavramın benim gibi aklı beş karış havada bir genç için neden “çok havalı” olduğunu Salt’taki “Sahnede 90’lar” sergisini görünce anladım. Sergi metninin de önerdiği gibi, o zamanlar yaşadığımız ülkede sahneyle hayatın arasındaki sınır, performansın disiplinlerarasılığı sayesinde sıklıkla görünmez kılınıyordu. Performans sınırları belirlenmiş disiplinleri bir araya getirdikçe yeni ifadeler ve anlamlar ortaya çıkıyordu. Şimdi düşünüyorum da o zamanlar giderek hayatımızda daha çok yer kaplayan güncel sanata bakıp genç bir lubunya olarak kendimi ifade edememe çıkmazlarıma bir çıkış bulmuşum. Bu yüzden de “çok havalı” disiplinlerarasılığın önemini bilerek değil, sezerek kavramışım. Serginin böyle güzel bir yanı var. Eğer 90’larda yaşadysanız, o döneme ait eserler üzerinden kendi kişisel tarihinize dair birçok yeni farkındalık edinebiliyorsunuz. “Sahnede 90’lar”, Salt’ın uzun zamandır yürüttüğü *Türkiye Performans Araştırması 1984-1999* başlıklı araştırma projesinin çıktılarında biri. Sergide 90’lardaki kimi tiyatro gruplarının, kolektiflerin ve oluşumların dokümantasyonunu bulmak ve onların yaptıkları işlere olabildiğince yaklaşmak da mümkün. Projenin çevrimiçi uzantısı olan internet sitesi sayesinde “Sahnede 90’lar”dan ilham alacak araştırmacıların Türkiye performans ve tiyatro tarihine dair oldukça ilginç çalışmalar başlatabileceklerini hayal etmek zor değil. Sergide örnekleri sunulan işlerin bazıları sonraki yıllarda Türkiye’deki sanat dünyasının zirvesine çıkmış, bazıları da bir daha adını hiç duyamadığımız sanatçılar tarafından yapılmış. Sergiyi gezerken güncel sanat dünyasında kim nasıl tutunuyor, kimler neden silinip gidiyor gibi sorularla da baş başa kalıyorum.

Gelelim benim için serginin en akılda kalıcı işlerine. Taner Ceylan’ın oldukça gösterişli kadife bir perdenin arkasında saklanan *The Monte Carlo Style* adlı işi, Ceylan’ın 1995 senesinde sanat dünyasının kapısını tutanları tongaya düşürdüğü “happening”in bir hatırlatıcısı. Sanatçıyı görmezden gelirken “havalı” aktivitelerden uzak duramayan sanatseverlerin kendilerini içinde bulduğu sürpriz geceyi, işin ortasındaki ekranda o gecenin kayıtlarını izlerken deneyimliyorsunuz. Taner Ceylan, Murat İpek ve Mine Pektaş’ın bir el kamerasıyla kaydettikleri geceye hazırlanma ve davetlilerin mekâna gelmesi videosu o kadar uzun sürüyor ki siz de 1995 senesinde o happening’e katılanlar gibi neyin ne zaman başlayacağını ve ne zaman tam bir açıklama alacağımızı bilmeden işin içinde çakılı kalıyorsunuz. İşte tam bu çakılı kalma ânında, Taner Ceylan’ın davetlileri çöp dolu bir apartman dairesinde karşıladığı videoya o kadar dalmışız ki bir sanatsever tarafından Fisun ile işin bir parçası sanıldık.

Mehmet Sander’in televizyon programı için gerçekleştirdiği performanstan bir kare, 1986



Biz videoda olanlara şuh kahkahalar atarken bir izleyici kadife perdeyi önce açtı, sonra da perdeyi can havliyle kapadı. Biz ne olduğunu anlayamazken perdeyi yeniden açıp bize “Pardon, sizi performansın bir parçası sandım” dedi. Fisun’la yeniden kahkahalara boğulduktan sonra gerçekten performansın bir parçası olsak nasıl olur diye konuştuk, ardından da serginin 90’larda yaşananları bugüne getirme yetkinliğinden bahsettik. *The Monte Carlo Style*’in hikâyesini duyduğumda sıkı bir FOMO’ya (olan biteni kaçırma korkusu) tutulmuşum, izleyicinin yaşadığı ve yaşattığı bu kafa karışıklığı, ne yalan söyleyeyim, bana biraz iyi geldi.

Serginin 90’larda düzenlenmiş sergi ve festivalleri bugünkü sanatseverlerle olabildiğince kapsamlı bir şekilde buluşturma isteği özellikle Seratonin Sergileri, Performans Günleri ve Assos Gösteri Sanatları Festivali bölümlerinde ortaya çıkıyor. Bu sergi ve festivallerin ayrıntılı dokümantasyonu içinde saatler geçirmek mümkün. Serginin bu kısımları diğer kısımlarda yer alan ve popüler kültüre göz kırpan biraz cafcacı diyebileceğimiz kısımlarına kıyasla derdini daha sakin bir şekilde anlatarak 90’lardaki kültürel üretimin inceliklerini ve derinliklerini gösteriyor. Dönemin sanatçılarının aldığı kültürel referanslar, başka ülkelerdeki performans ve tiyatrolarla kurdukları poetik bağlar, şehrin değişen dokusunun sanata yansımaları gibi konular serginin bu ayrıntılı kısımlarından öğrenebileceğinizin sadece birkaçı.

Sergide beni etkileyen konulardan bir diğeri 90’larda belgelenen pek çok performansta -ki buna Taner Ceylan’ın *The Monte Carlo Style*’indeki video da dahil- drag’in varlığı oldu. Mertcan Karakuş’un yazdığı gibi¹ günümüzde Türkiye’de drag gitgide daha görünür oluyor, ancak hâlâ bu sanat türünde vücut bulan eleştiri mekanizması ana akımda yer alamıyor. Drag sanatı, daha çok eğlence sektörünün alan açtığı bir sanat olmasına rağmen temelde ikili cinsiyet ve heteronormatif cinsellik normlarını eleştirmek üzerine kurulu geniş bir toplum eleştirisinin vücut bulmuş hali. Drag sanatçıları bizlere sadece cinsiyetin öğrenilen ve beden üzerinde var edilen bir olgu olduğunu anlatmaz, aynı zamanda toplumda kural diye bellediğimiz birçok diğer şeyi de sorgular. Drag’in gücü sadece görünür olunca artmaz; onun etkinliğini artırabileceği, daha gür bir sesle dillendirebileceği alanların ve durumların ona sağlanması onun eleştirisinin gücünü artırır. Mesela sergide hemen *The Monte Carlo Style*’in yanında yer alan ve Orhan Atasoy’un Gemiler şarkısının klibi (yön. Umur Turagay) toplumsal cinsiyet eleştirisini sadece görünür kılan bir eser değil, klibin hikâyesi ve yan öğeleri bu eleştirinin daha güçlü seslendirilmesine yardımcı oluyor. “Sahnede 90’lar” sergisi kapsamında gerçekleştirilen “Her Şey Her Şey Her Şey” isimli performans serisinde yer alan kimi performansların drag sanatçıları tarafından yapılacak olması yine Karakuş’un ifade ettiği gibi, drag sanatçılarının ana akım sanat kurumları tarafından fark edildiğinin bir göstergesi. Umarım sergiye dahil edilen drag ve performans sanatçıları drag’in görünürlüğüne artması olarak kalmaz ve sanatçıları yaptıkları performanslarla da ses getirirler. Bu noktada konuya biraz tarihsel ve akademik açıdan baktığımızda, serginin ve programlarının bana hatırlattıklarından biri Türkiye özelinde kapsamlı bir drag sanatı tarihi yazımının olmaması. Umarım sergiyi gezen queer bir tarihçi bu açığı fark ederek gördüğü bu işleri ilham verici bulur, bunun üzerine yazar ve sonra da konuya titizlikle yaklaşacak bir yayınevi bu çalışmayı yayımlar.

1 Mertcan Karakuş, *Türkiye’de drag performans sanatı ve sorunları*, *Argonotlar*, 22 Kasım 2022. <https://argonotlar.com/turkiyede-drag-performans-sanati-ve-sorunlari/>



Chapel of Change'in
(Mary Salem ve Rainsford)
The Sleeping Water
[Uyuyan Su]
performansından bir kare,
Assos Gösteri Sanatları
Festivali, 1997
Fotoğraf: Nurgül Polat

Diana Marito ile Hope Coffin'in
Athena Tapınağı'ndaki
performansından bir kare,
Assos Gösteri Sanatları
Festivali, 1997
Fotoğraf: Nurgül Polat

Serginin başarıyla yaptığı şeylerden bir diğeri; televizyonda karşımıza çıkan kimi şeylerin performans açısından incelendiğinde kazandıkları yeni anlamları sanatseverlere keşfettirmesi. Mesela Candan Erçetin'in "Hangi Aşk Adil ki" klübini sanatın hayatla arasındaki sınırları yıkmaya çalışarak görmek, klibe ve Candan Erçetin'in halkla ilişkisine yeni bir anlam katıyor. Ayrıca ilgisi için, bu klübün ardındaki gerçekleri Sezgin İnceel ile yaptığımız "Candan Erçetin Özel Bölümü"nde anlatmıştık. Benzer bir yeniden anlamlandırma futbolun Türkiye toplumdaki yeriyle alakalı bir konuda da tekrarlanıyor. Sergi, Galatasaray Futbol Takımı Teknik Direktörü Graeme Souness'in Fenerbahçe'nin Varlık Vergisi'nin mimarı Şükrü Saraçoğlu'nun adını verdiği stadının ortasına devasa bir Galatasaray bayrağı dikişini bir performans olarak nitelendirdiğinde futbolun bir spor müsabakası olmaktan ziyade şiddet ve ataerkiden beslenen bir yapı olduğunu sanatseverlere hatırlatmayı başarıyor. Bu nedenle sergiye 90'larda neler olmuştu diye girip hatıralarımızın temelden değişmesiyle ayrılmaz oldukça mümkün.

Günümüzde mevcut iktidar ve yeni Türkiye bizleri mutsuz ettikçe geçmiş dönemlere ve özellikle 90'lara daha çok geri dönüp bakacağız. Geçmiş anlamak ve anlatmak için farklı işler yapıldıkça toplumsal ve kişisel tarihimizi, en çok da kendimizi yeniden keşfedeceğiz. Geçmişle kurulacak yapıcı bir bağda "Sahnede 90'lar" gibi anlattığı dönemi ayrıntılarıyla ortaya koyan, eleştirel bakışı sayesinde izleyicisine kendi kişisel tarihini sorgulatan, hayatı anlama ve anlatma pratiklerinin aldığı şekillerin çeşitliliğini olabildiğince kapsayıcı bir anlatı içinde sunan çalışmaların rolü büyük olacak. Farklı disiplinlerin bir araya geldiği, argüman ve ifadelerin karmaşıklaşıyor gibi görünse de aslında çeşitlenerek zenginleştiği anlatıların her birimize fark ettireceği başka bir şey var. Umuyorum ki bu sergi; değindiği drag, televizyon, tiyatro, spor, kitle eylemleri gibi diğer iletişim, sanat ve direniş türlerinin belgelenmesi ve incelenmesine ilham ve hatta önyak olur. Biz de sanatseverler olarak şöyle geçmişin içine dalıvermek yerine, sanatın ve hayatın bir parçası olduğumuzun ve gerçeği değiştirme yetimizin farkına vararak kendimizi daha güçlü hissederiz.

Grup Sergisi, Sahnede 90'lar
Program: Amira Akbıykoğlu
Salt Beyoğlu, Salt Galata
15 Eylül 2022 - 12 Şubat 2023, İstanbul (Türkiye)

ARAS SED- DİGH'İN KOLONİSİ VE BOŞ- LUĞUN BEREKETİ ÜZERİNE

FİRDEVS EV

Aras Seddigh'in Fateme Frootan, Ali Derya Dostoğlu ve Candaş Şişman işbirliğinde Galeri Nev İstanbul'da gerçekleşen "Koloni N" sergisinde bir gezinti.

Aras'ın atölyesinden çıkınca elimi montumun cebine atıyorum. Taş her zamanki yerinde duruyor. Ait ya da yabancı olduğu yeri benden daha iyi tanıyan bir taş bu; yol göstermesine izin veriyorum. Ne zaman haddinden kalabalık bir ortama girip çıksam cebimden düşmeyi adet edindiği için eve elim boş dönüyorum. Conway'in *Hayat Oyunu*¹ gibi: *1 veya 0 komşusu varsa yalnızlıktan, 4 veya daha fazla komşusu varsa kalabalıktan ölür; 2 veya 3 komşusu varsa hayatta kalmayı seçer.* Kalabalıkta kaldığım her gece, bir şeylerden feragat ettiğimi acımasızca yüzüme vurmayı sever.

Cebimden düştüğünü fark ettiğimde onu yenisiyle değiştiriyorum yerden topladığım bir kestaneyle ya da evdeki saksılardan ödünç aldığım bir taşla. Sakin ama yoğun konuşmaları dinlemekten rahatsız olmuyor, iki-üç kişilik buluşmalardan sonra her zamanki yerinde durduğunu görmenin minnetiyle eve dönüyorum. Soğanlarla yatıp soğanlarla kalktığı zamanlarda Aras'la topraksızlığı, kalabalıkta olmayı, fantom uzuvları, serinliği, mesafeyi ve karanlıkta kalmayı konuştuğumuz gün atölyeden avucumda küçük bir taşın ağırlığını koruyarak çıkıyorum.

Haftalar sonra *Koloni N* sergisinin bir parçası haline gelen safranları çiçeklenmiş halleriyle, Candaş Şişman'ın onlar için ürettiği ses evreninde görmek müthiş bir duygu. Tersten başlayarak serginin önce Galeri Nev İstanbul'daki ayağını görüyorum. Aras Seddigh'in her resmin sırasıyla bir öncekinde belirmiş bir biçim ya da formu cebimden düşürürcesine eksilttiği *Feragat Serisi*, boşluğun bereketli taraflarını da düşünmemi sağlıyor. Sonuçta Aras adına Eksilme değil de *Feragat* dediyse resimlerindeki yarı geçirgen mahzenleri, haleleri, pervane ve tekerlekleri bir karşılık uğruna feda ediyor olmalı.

Öykü oluştururken ben de eksile eksile nefes alıp veriyorum, okur olarak en çok yazarın bana sunduğu boşlukları seviyorum. Günün sonunda eksilen, eksilmesi sayesinde bereket doğuran oluyor: Seyrelmek yeni bir düşünceye, kurgudaki boşluklar yeni bir öyküye dönüşüyor. Eksilmenin bu bolluğu keşke önce benim aklıma gelseydi diye hayıflanıyorum, sanırım Aras da içten içe bunu biliyor. Bir diğerinin fikrini kıskanmak sevgiyi ifade şekillerimizden biri.

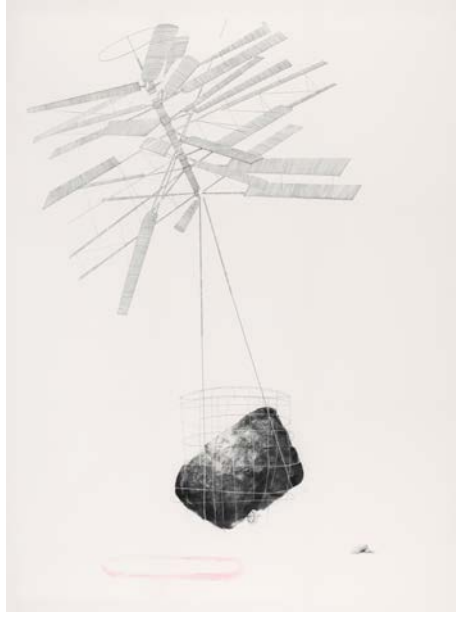
“Belli bir anlamda kendi kendine eksik gelen insan, bu eksikliği kendine mal etmeli,” der *Gelmekte Olan Ortaklık*'ta Agamben. Aynı kitapta bir hikâyeden şöyle alıntı yapar: “...barış hükümrânlığını kurmak için her şeyi yıkmak ve tamamen yeni bir dünyayı başlatmak gerekmez; bu fincanı ya da şu ağaç fidanını veya o taşı, kısacası her şeyi birazcık kaydırmak yeter.”²

Feragat Serisi'nde bir şeylerin oradan oraya kayıp tuvalden yok olduğu işleri deneyimlerken her tablounun köşesinde ısrarla tekrar eden “o taş” takip ediyorum. Aras'ın sonunda ondan da feragat edeceğini gayet iyi bildiğim halde hızlıca bağlanıyoruz birbirimize. Kaybolacağı âna şahit olasım yok. Cebimi yokluyorum – benimki duruyor. Geçirgen kafeslerin parmaklıkları arasından sızacak kütleler, havada incecik iplere bağlı taşın ağırlıklar, yalnızca sınırları gösteren sahibi belirsiz, tekinsiz gölgeler... Her şey şu lahza gördüğüm şeyin bir sonraki dakika oradan uçacağına işaret ediyor. Seri gittikçe soyutlamaya uğrayan, içi ve dışı muğlaklaşmış, ağırlık merkezi şaibeli, kökleri boşluğa uzanmış distopik bir imgeyle, yok oluşun yerine sunduğu yekpare ötekiyle sonlanıyor.

Sergiyi tersten gezmenin avantajını kullanıyorum; bu benim için bitiş sayılmak zorunda değil. Serginin Gazhane'nin İklim Müzesi'ndeki kabinine adım atar atmaz soğuğuna ortak olduğum soğanlar, artık başka başka tablolardan düşüp sandıklara sığmamış taşlar gibi görünüyor gözüme. Onlarla atölyeden tanışıyoruz. Aras'ın kat ettiği kilometreler ve atlattıkları badirelerin ardından kavuşmayı nasıl dört gözle beklediğini, kendi gözlerinden bile sakınarak onları karanlıkta

1 İngiliz matematikçi Horton Conway'in 1970'te geliştirdiği Hayat Oyunu'nu oynamak için bkz.: <https://playgameoflife.com/>

2 Giorgio Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, çev. Betül Parlak, Monokl, 1990.



haftalarca koruyuşunu, ıssızlıklarını unutturmaya çalışarak hepsini bir arada tutuşunu hatırlıyorum. Bu seçilmiş aileyle mekânsızlığı mekân bilişimiz ortak. Toprağı tatmamışlar; hayatı yaşayışları akla adresi belli bir yuvayı değil, geçici yurt odalarını getiriyor. Daha korunaksız, daha özgürler. Kök verebiliyorlar ama oldukları yere fazla köklenecek olurlarsa çiçekleri tohum üretmiyor.

Bu kolonide Aras Seddigh'in imzası o geniş boşluklar gittikçe daralmış, olabildiğince birbirine sokulmuş soğanlar. Birbirlerine dokunmazlarsa, baş etmenin yollarını birbirlerinden öğrenmezlerse, rekabet etmezlerse veya hastalıkta az öteye kayarak bir diğerini kollamazlarsa azalıyorlar. Her ne kadar omuz omuza da dursalar olabildiğince serin bir birlikteliğe ihtiyaç duyuyorlar. Aralarındaki hava boşlukları boşuna değil. Kalabaktıktan fazla bunahırlarsa oracıkta canlarını bırakıyorlar. Hakları var.

Aras Seddigh'in bilim insanı Fateme Frootan'ın topraksız yetiştirme yöntemini takip ederek Ali Derya Dostoglu imzalı gezici kabinde yetiştirdiği bu safranlar, Ağamben'in bahsettiği içselleştirilmiş dışsallığın tertemiz bir örneği. Tek bir yere kök salmayışın, hareketi mekân bellemenin, sınırda kalmanın, boşlukta çiçeklenmenin, tohumunu form değiştirerek vermenin hikâyesini anlatan kırılğan, üretken, kalabalık bir koloni.

Safran, iklimi değiştirerek açgözlülüğümüz karşılığında *feragat* ettiğimiz bir bitki. Fateme Frootan'ın tarım yöntemi, su sarfiyatını %90 oranında azaltmasıyla ve geleneksel yollarla elde edilebilecek miktarın en az on katı kadar safranı aynı metrekarede yetiştirmeyi mümkün kılmasıyla nesli tükenme tehlikesiyle karşı karşıya olan bitkiler için bir alternatif sunuyor. Aras Seddigh ve Fateme Frootan, benzer prototiplerin tarım arazisi kaybının karşısında bir çözüm sunabileceğini ve ileride uzayda yaşam alanı kurma deneylerinde bitki ekimini mümkün klabileceğini belirtiyor.

Aras Seddigh'in üretim süreciyle bilim insanı Fateme Frootan'ın araştırdığı yeni nesil ekim yöntemleri *Koloni N* sergisinde disiplinlerarası bir kesişimi mümkün kılıyor. Bu kesişimden ortaya çıkan diyaloga büyük bir zevkle kulak veriyorum, duyduklarımı cebime atıyorum. Öyle ki bu dinleyiş kendi kalemim için yeni sayılabilecek bir biçime, bir incelemeye eviriliyor. Tam da o yüzden bu metni



Aras Seddigh
FERAGAT 8, 2022

kendi kolonimin kök saldığı sandığa, edebiyata dönerek bitirmeyi yeğliyorum. B. S. Johnson'ın deneyselliğe başvurmaktan kendini alıkoyamadığı ünlü romanlarından *House Mother Normal*³.

Kitapta hepsi farklı hastalıklarla çökmüş, farklı seviyelerde hafızası yitmiş dokuz huzurevi sakini, tek bir ânı kendi gözlerinden anlatır. Aynı âna şahitlik eden her biri 21 sayfalık bu anlatılar da tıpkı *Feragat Serisi*'nin önerdiği gibi, bambaşka şekillerde “eksiktir”. Bazen bir iki kelime kaybolur ortadan, bazense en yaşlı ve bunamış karakterlerin anlatımında olduğu gibi, boşlukların sayfalarca devam ettiği olur.

Sözlerine güvenilir mi güvenilmez mi bilinmez ama romanın kitaba adını veren ana karakteri, huzurevinin bakım vereni *House Mother* ise olanları eksiksiz ama tüm çıplaklığıyla anlatır. Johnson'ın kara mizahına katılarak dehşetle okuduğumuz bu karakter, huzurevinin sakinlerini *NER* (*no effective relatives*) olarak adlandırır. Akrabaları yoktur zira, ne geldikleri yer bellidir ne de arka-larında kimi bıraktıkları.

Sayfadaki ilgili yerler, zamanda da aynı konumu temsil ettiği için B. S. Johnson'ın bu başyapıtı, akılalmaz bir biçim kullanarak üst üste binen anlatıların ana hikâyeyi vermesini sağlar. Aras Seddigh'in *Feragat Serisi*'ni üst üste bindirdiğinde birbirine sokulmuş soğanlar görüp görmediğini merak ediyorum. Hepsi farklı şekillerde yamuk yumuk, hafızası yitmiş, ne geldikleri yer ne de arkalarında kimi bıraktıkları belli topraksız soğanlar. Boşluğun bereketini görme konusunda kıvrak bir sanatçının zihninin gezindiği yerlerde dolaşabilmemizi sağlayan, dokundukça çoğalan bir koloni.

Aras Seddigh (*Fateme Frootan, Ali Derya Dostoğlu ve Candaş Şişman işbirliğiyle*)

Koloni N

Galeri Nev İstanbul

11 Kasım - 10 Aralık 2022, İstanbul (Türkiye)

3 B.S. Johnson, *House Mother Normal: A Geriatric Comedy*, Collins, 1971.

DUVAR- LARIN “RESİMLİ” TARİHİ

ÖZLEM ALTUNOK

Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi’ndeki “Duvarlar ve Ötesi” sergisi mağara resimlerinden fresklere, goblenden duvar kâğıdına, çiniden duvar halılarının çağdaş sanattaki örneklerine uzanıyor.

İnsanın iz bırakma içgüdüleriyle bir ifade aracı olarak kullandığı duvarlar, tarihin her döneminde insanlığın hikâyesini türlü biçimde anlattığı önemli bir mekân olageldi. Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi - Dilek Sabancı Galerisi’nde açılan “Duvarlar ve Ötesi” sergisi, bu uzun yolculuğun hikâyesini duvar halılarını odağına alarak aktarıyor.

Mağara resimlerinden fresklere, goblenden duvar kâğıdına, çiniden duvar halılarının çağdaş sanattaki örneklerine uzanarak duvarların “resimli” tarihinde yol alan sergi için pek çok özel koleksiyondan eserlerin yanı sıra Mardin bölgesindeki evlerden, kiliselerden, Ezidi köylerinden bir seçki bir araya getirilmiş. 30 Nisan 2023’e kadar sürecektir serginin merkezinde bölgenin tarihi ve kültürel birikimine referans veren büyük boyutlu iki duvar perdesi ve halılar yer alıyor. Bu örneklerin restore edilerek sergilenmesi, müzenin kentle kurduğu bağ açısından da anlamlı.



Burhan Doğançay,
Fısıldayan Duvar I, 1999

Açılıştan önceki gece ilerleyen saatlerde Mardin Kırklar Kilisesi'nden 20. yüzyılın başlarına tarihlenen *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* ve *12 Havari*'nin resmedildiği duvar perdelerine son dokunuşları yapan kişinin Sakıp Sabancı Müzesi Müdürü Nazan Ölçer'in olması, onu tanıyanları şaşırtmayacaktır. Her sergide olduğu gibi açılışında büyük bir heyecanla sergiyi basına anlatan Nazan Ölçer, bu seçkiyi sunmayı planlarken "Duvarlar neden süslenir? Neden Picasso, Miro gibi ressamlar, heykeltıraşlar ve fotoğraf sanatçıları duvar halısı da yapma ihtiyacı duymuştur? Camilerimizi benzersiz kılan çiniler ilk ne zaman beyaz duvarların yerini aldı? Mardin'deki kiliseler biraz da onları faklı kılan duvarlarıyla hepimizi bambaşka bir dünyaya götürmüyor mu?" gibi sorular eşliğinde ilerlediklerini ve sergiyi bu soruların şekillendirdiğini söyledi.

Serginin bir yandan -geleneksel ya da dini- anonim duvar halılarını, bir yandan çağdaş sanatçıların güncel tasarımlarını bir arada sunması, sergiye katmanlılık ve güncellik katmasının yanında bulunduğu coğrafyayı kapsayıp oradan taşmasına da vesile oluyor.

Dilek Sabancı'nın da katıldığı ve kısa bir konuşma yaptığı açılıştaki Nazan Ölçer, müzenin yeni müdürü Fırat Şahin'i de tanıttı. Uzun zamandır Mardin'de yaşayan Diyarbakırlı genç bir müze müdürünün bundan sonraki sergilerde kentle daha geçişken bağlar kuracağını da işaretini taşıyor bu yenilik müze ve galeri için.

Sergiye dönecek olursak insanlık tarihinde duvarların yerini ve duvar süslemelerinin hikâyesini ilk mağara resimlerinden başlayarak günümüze kadar takip eden ve 110'un üzerinde örneğin yer aldığı seçki aracılığıyla, duvara "işlenmiş" bu ifade biçimlerinin zaman içinde sanat eserine dönüşmelerinin izini sürmek de mümkün.

Sergide kronolojik bir akışta mağara resimleri, yerleşik hayatla birlikte duvar freskleri ve mozaikler, ilk duvar halısı kalıntılarının bulunduğu Mısır'dan örnekler ile Avrupa duvar halıları fotoğraf ya da projeksiyonla sunuluyor.

Antik Yunan ve Roma'da üst sınıfın villa ve saraylarında yer alan fresk ve mozaiklerin sosyal statü temsili olduğu kadar duvar halısı geleneğine dair ipuçları da taşıdığı aktaran bu dizgede, Avrupa aristokrasisinin 1400'den itibaren duvara asılan resimli dokumaları, seyahatlerinde beraberlerinde götürerek sosyal konumlarını sergilediklerini, aynı zamanda bu dokumaların fresklerin yerini alarak taşınabilir hale geldiğini anlatıyor.

İslam dünyasından ise 13. yüzyılda Mısır'da Memlûk Sultanlığı döneminde büyük önem kazanan halı dokumacılığının yanı sıra ağırlıklı olarak çinilerle bezenen duvarlar karşımıza çıkıyor. Halı dokumacılığı ticari ilişkiler aracılığıyla Venedik üzerinden Avrupa'ya taşınıyor. Ortaçağ'da ağırlıklı olarak dini konuları içeren duvar halıları, Rönesans boyunca gündelik hayat ve doğa betimlemelerinin yer verildiği önemli bir dekoratif öğe olarak kullanılıyor, 18. yüzyıl Avrupa'sında ise önemli resimlerin kopyalandığı bir mecraya dönüşüyor. Öte yandan genellikle üst ve aristokrat sınıflara özgü bir sanat olan duvar halısı, dokumacılığı kırsalda ise masal ve efsanelerden sahnelerle manzara resimleri içeren halı ve kilimlerde karşımıza çıkıyor.

1920 ve 1930'lardaki Bauhaus figürleri, 1932'de Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse, Fernand Léger, Joan Miró ve mimar Le Corbusier gibi isimlerin yapıtlarını dokumalara uygulamasıyla bu geleneksel sanat, çağdaş sanat içinde de kendine yer buluyor.

"Duvarlar ve Ötesi" sergisinde Türkiye'den birçok sanatçının 60'lardan bugüne duvar halılarını mecraya kullanarak kullandığı örnekler de var. Bunlar arasında TRT İstanbul Radyoevi'nde yer alan Özdemir Altan'ın iki dev duvar halısı ilk defa kurum dışında Mardin'de sergileniyor. İstanbul Radyoevi'nin konser salonu fuayesi duvarlarını süslemek için TRT tarafından 1968'de düzenlenen yarışmayı kazanan Altan'ın dokumayı öğrenerek soyut kompozisyonlardan ürettiği bu iki eseri, Çağdaş Müzik ve Üç Antik Anadolu Kralı ile Tepegözün Dansı adlı müzik ve dans temalı çalışmaları.

Sergi ayrıca Zeki Faik İzer'den Belkıs Balpınar'a, Tulga Tollu'dan Gültekin Çizgen'e, Burhan Doğançay'dan Gülsün Karamustafa ve Vahap Avşar'a duvar halılarını farklı dönemlerde farklı disiplinlerden sanatçıların malzeme, form ya da kavramsal bir araç olarak kullandıkları işlerini bir arada görme olanağı sunmasıyla da dikkat çekiyor.

30 Nisan'a kadar görülebilecek "Duvarlar ve Ötesi" sergisi, Mardin ve çevresine özgü "dokuyu" kapsamakla kalmıyor; bağlamıyla, geçmişle ve güncelle kurduğu ilişkiyle de bir sürekliliğin izini sürüyor.

Karma Sergi, Duvarlar ve Ötesi

Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi - Dilek Sabancı Sanat Galerisi

9 Aralık 2022 - 30 Nisan 2023, Mardin (Türkiye)

SÖYLEŞİLER

“GÜNDELİK OLANIN HAMLIĞI, PARILTISI VE DİNAMİKLİĞİ”

Abdullah Ezik

“Transit” başlıklı sergisiyle Versus Art Project’te sanatseverlerle buluşan Selim Süme’yle fotoğrafla ilişkisi, gündelik hayatın işlerini nasıl beslediği ve sergiye giden yol üzerine konuştuk.

Fotoğraf çekmenin aynı zamanda bir şeyi çekmek/göstermemek, kadrajın dışında bırakmak olduğuna işaret eden Süme, “Transit” başlıklı kişisel sergisiyle 19 Mart tarihine kadar Versus Art Project’te izleyicilerle buluşuyor. Süme bu sergide fotoğraf çalışmalarıyla günlük ve sıradan olanı merkeze alıyor. “Ra” serisinde uzun zamandır bakmaktan vazgeçtiği konulara tekrar odaklanıyor.

Süme, 25 yıl önce lens odaklı işler üzerine çalışmaya başladığında kullandığı üretim biçimine geri dönüş olarak tanımladığı bu seride bas-çek (şipşak) pratiğini kullanıyor. Kompakt filmli bir makine imkânlarından yararlanmaya çalışan seriyle mümkün olabildiğince ham, samimi ve sade estetiğin peşinde bir dil kurmaya çalışıyor. Fotoğraflarıyla hafızanın kaydını günlük tutma pratiğiyle ele alıyor ve bunları kendi ifadesiyle “izleyiciyi kör etmeden” göstermeye çalışıyor.

“Transit” başlıklı kişisel serginizde 25 yıl önce lens odaklı işler üzerine çalışmaya başladığınızda kullandığınız üretim biçimine geri dönüyor, bas-çek (şipşak) fotoğraf pratiğini kullandığınız işlerinize yer veriyorsunuz. Bunca zamanın ardından bas-çek fotoğraflar üzerinden bir sergi planlamanız bu anlamda çok önemli. Sizi yeniden geçmişe doğru sürükleyen ve bas-çek’e yönlendiren bu serginin merkezinde ne tür düşünceler yatıyor?

Fotoğrafla ilişki kurmam üniversite yıllarımda başladı. İlk ilgimi çeken ve peşinden gittiğim işler kendi hayatını ve çevresini belgeleyen fotoğrafçılardı. Neden bilmiyorum ama kendime yakın hissediyordum. Fotoğrafın ne olduğundan çok etrafımı tanımama, ona tekrar ve tekrar bakmama olanak sağlıyordu. Makine faydalı bir araçtı. Çekindiğim bazı ortamlara-alanlara girmeme olanak sağlıyor ve bana bir kimlik kazandırıyor. Bu da bana iyi geliyordu. Hayata karşı anlamlı bir arayış ve duruştu sanki. 2000’li yılların hemen başında Halil Koyutürk ve onun vasıtasıyla Anders Petersen ile tanışıklığım da yolculuğumu şekillendirdi sanırım. Fotoğraf makinesi çok uzun



Selim Süme, *Transit* sergisinden görünüm, 2022. Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

yıllar yanımdan ayırmadığım ve vücudumun bir parçası gibi kullandığım bir araçtı. Hayatımı ve bakışımı belgelemek o zaman için bedenimi ve dünyayı tanımama yardım ediyordu. Mümkün olduğu kadar seçimleri sadeleştirerek içeriğe odaklandığım bir dönemdi. Kullandığım makine, seçmiş olduğun film, uygulaması olduğun teknik ayarların sadeleşmesi ile ortaya çıkan ham bir görüntü. Yaklaşık 15 yıl kadar bu dilin peşinde işler ürettim. 2013-2019 arası ise fotoğrafın “başka” nasıl oluşabileceğini ve neyi nasıl temsil ettiğini araştırdığım bir dönemdi. Üretimimde de fotoğrafın temsil mekanizmalarını araştırdım bu dönemde. Aynı zamanda fotoğraf yüksek lisansımı tamamladım ve sanatta yeterliğe başladım. 2015 yılından beri de çeşitli üniversitelerde konuk eğitmen olarak dersler veriyorum. Tüm bu süreç buluntu-belgesel-kurgu fotoğraf gibi çeşitli alanları araştırmama olanak sağladı. 2018 sonunda Versus Art Project’te açtığım sergide de fotoğrafın zaman ve mekân ile kurduğu ilişkiyi araştırdım. 2019 sonunda ikinci çocuğumuz Can doğdu ve hayat biraz daha renklenmeye başladı. İlk oğlum Kerem ile başlayan oyun dünyamızı gittikçe hareketlendi. Çocuklarla hayatım çok daha dinamik bir hâl aldı. Ben de kendi oyuncaklarıma dönmek için bir fırsat buldum. Uzun yıllar kullandığım filmli bas-çek bir makine ile yeni bir hikâyeye başlamak bana çok heyecanlı geldi. Anders Petersen’in dediği gibi fotoğraf çocukça bir duygu ve eğlencedir. İçinizden gelir. Sanırım benim içimden de bu geldi.

Sergide özellikle “sıradan” ve “gündelik hayatın” parçası olan nesnelere/şeyleri/hikâyeleri odağınıza alıyorsunuz. Sizi “sıradan ve gündelik olan” üzerine düşünüp iş üretmeye yönlendiren temel etken ne oldu? Bu süreçte hangi kaynaklardan beslendiniz?

Altı yaşındaki oğlum Kerem’in fotoğraf makinesini eline aldığı anda çektiği fotoğraflar gibi fotoğraflar çekmeye çalışıyorum aslında. Bunlar da 2000’li yıllarda ürettiğim işlere çok benziyor bir yandan. Gündelik olanın hamlığı, parıltısı, sıradanlığı ve dinamikliği beni heyecanlandırıyor. Tekrar şaşırma-ı öğreniyorum. Sanırım çocuklar ve iki şehirli-üç dilli bir yaşam bana hayatı, dürtüleri, sezgileri, duyguları tekrar keşfedebileceğim bir alan açtı.

Günlük/gündelik hayata bakışınız ve bunu kendi gözünüzden, kendi anlayışınıza göre estetize ederek sunuyunuz “Transit”in kimliğini oluşturan ana faktör. Gündelik ile estetiğin iç içe geçtiği bir durumdan söz edebilirsiniz. Bu çerçevede sizin “Transit”te takip ettiğiniz estetik anlayış ve bu estetiğin güncel olan ile, gündelik olan ile ilişkisi üzerine ne söylersiniz?

Tüm hikâyeler bir kurgudur sanki. Benim hikâyem gibi. Tam olarak neyin gerçek neyin kurgu olduğunu bilemek mümkün değil kendimiz yaşamadıkça o tecrübeyi. Ben de bu kurgu ile gerçek arasındaki alanda bir görsel dil arıyorum. Rastlantıya olanak

sağlayan bir kurgu. Düzensizliğin içinde bir estetik arayış. Her kadraj biraz rastlantı gibi dursa da o kadar masum değiller. Estetik olanın güzellikle ve çirkinlikle ilişkisi uzun ve zor bir konu. Ben gündelik olanın içinde bir estetik anı arıyorum. Benim için estetik olan, dürtülerimden gelen.

Bu sergi çerçevesinde izleyicilerle buluşan fotoğraflarınızda gösterdikleriniz kadar göstermedikleriniz, anlattıklarınız kadar anlatmadıklarınız da önemli. Her fotoğrafın bir hikâyesinin olduğunu ve bu hikâyelerin kendi içerisinde anlatılmayan, dile getirilmeyen, kadrajın dışında bırakılan bir yeri olduğunu da vurguluyorsunuz. Peki deklansöre basarken kadrajı nereye kurmak istediniz? Bize gösterdikleriniz, ana hikâyenin tam olarak neresinde yatıyor?

Hangi anları kaydediyoruz, hangilerini hatırlıyoruz? Bir an diğer andan daha değerli nasıl olabiliyor? Bu soruların ve cevapların peşinde değilim. Biraz eğlence ve çocuksuluk barındırıyor bu seri. Neyi göster-me-diğim tam da bu çocuksuluğun bir parçası. Dürtülerim ve sezgilerim neyi eğlenceli ve güzel-çirkin buluyorsa onu kaydettim.

Hamalık, samimiyet, sadelik ve gündelik hayatta gözden kaçan, hayatımızın da bir parçası olan tüm o duygular, nesnelere, duygulanımlar serginin ruhunu yaratan temel etkenlerden. Bu noktada “Transit”in ruhu ve bu ruhun yaratılmasında kompakt filmli makinenin size tanıdık imkânlar üzerine ne söylersiniz?

Burada bir ilişkilendirme şekline bahsedebiliriz. Görüntüsünü kaydettiğiniz insanlar, mekânlar, nesnelere ile olan yakınlığımız. Hem mesafe olarak hem de ilişki olarak. Burada kullandığım küçük bir kompakt makine. Bu tarz makinelerin ortamda yarattığı etki çok daha az oluyor. Bu benim ulaşmak istediğim hamlığa yardımcı olan bir etken. Makinenin filmli olması sayesinde de çekilen fotoğrafları o an göremiyorsunuz. Bu da ann ruhuna çok zarar vermeden devam edebilmek adına iyi bir yöntem.

Son bir soru olarak, fotoğraflarınızda Ahmet Güntan’ın “Parçalı Ham” manifestosundan ilham alıyor, benzer bir isyan/aykırılık üzerinden hareket ediyorsunuz. “Parçalı Ham”da sizi kışkırtan ve bu sergiye ilham olan temel dürtü nedir?

İki alıntı var aslında atölyemde duvarda bantla asılı duran. Biri bahsettiğiniz Ahmet Güntan’ın kendine yazdığı manifesto diğeri de Anders Petersen’in bir konuşmasından bir alıntı. Sanırım beni kışkırtan iki şey şunlardı: Ahmet Güntan’ın son satırda bahsettiği “tıfl garsonun” gerçekliği ve Anders Petersen’in peşinde koştuğu “çocukça merak”.

Selim Süme, Transit

Versus Art Project

10 Şubat - 26 Mart 2022, İstanbul (Türkiye)

DAMLA SARI VE İLAYDA ABDİK'LE SON 10 YILIN ÇIKMIŞ SORULARI ÜZERİNE

Uras Kızıl

Damla Sari'yle ilk kişisel sergisi çerçevesinde, serginin küratörü İlayda Abdik'in de katılımıyla bir söyleşi gerçekleştirdik.

Damla Sari'nin "Son 10 Yılın Çıkmış Soruları" adlı ilk kişisel sergisi İlayda Abdik küratörlüğünde ArtOn Galerisi'nde açıldı. İsmiyle müsemma sergi, Sari'nin bilinçdışının mekâna yayılmış bir tezahürü âdeta. Zihnin farklı odacıklarında saklı duran nesnelere, sergi vesilesiyle izleyiciyle buluşmasının hikâyesi. Bir araya geldiklerinde asimetrik bir bütünün parçaları gibi gözükken bu nesnelere, Sari'nin imgelem dünyasında "yeni" anlamlarına bürünüyor; araçsal olmaktan ziyade bir ağız eyleyenleri olarak yerini alıyor.

Damla Sari'nin sergisini, yeni materyalizmin şafağında, nesnelere failliklerini; canlı, dinamik birer eyleyen oluşlarını tartışmaya açması bakımından değerli buluyorum. Ezgi Bakçay'ın katalog metninin de eklenmesiyle açılan sergi, 11 Ekim 2022 tarihine kadar görülebilir.

"Rüyamın izini sürdürdüm bir nesneye ulaştım. Nesnenin geçmişinin izini sürdürdüm rüyama geri döndüm" diyen sanatçının, nesnelere kurduğu gizli ilişkinin derinliklerine uzanalım.

Sevgili Damla, bu senin ilk kişisel sergin. Konuşmalarımızdan bu serginin olgunlaşması için doğru zamanı beklediğini hatırlıyorum. Sergi sürecini ve serginin küratörü İlayda Abdik'le işbirliğini her ikinizden de dinlemek isterim.

Damla Sari: 17 Şubat tarihinde Pera Kafe'de bir kahvaltı esnasında Eylül ayının ilk kişisel sergim için doğru bir zaman olduğunu fark ettim. Sigara içmek için dışarı çıktım. Bir anda çocuksu bir heyecanla Art On'a koştum ve Eylül ayının kişisel sergim için uygun zaman olup olmadığını sordum. İlayda uygun olduğunu söyledi ve not aldı. Aynı çocuk-

su heyecanla galeriden çıktım ve kahvaltıya geri döndüm. Sergi üzerine çalışmaya hemen başladık. İlayda'yla çalışmak benim için çok büyük bir ayrıcalıktı. Süreç boyunca hayallerimi gerçekleştirmek için yanı başımda bekliyordu.

İlayda Abdik: İlhamın Damla'yı nerede bulacağı hiç belli olmuyor. Bazen sokakta yürürken gördüğü bir nesne, bazen mahallede apartmanların önünde oturan teyzelerde, bazen kahvede oturan amcalarda, ama hep içimizde bir yerlerde... Bizim bu süreçteki küratör-sanatçı ilişkimiz çok esnekti. Sabah uyandıığımız andan uyuşana kadar iletişim içinde olduğumuz günler oldu. Benim lisans eğitimim plastik sanatlar üzerine. Sanat ve sanatçıyla 7/24 birlikte olmak ruhum için en doğru yer. Üretim sürecinin parçası olmaktan da fazlasıyla keyif duyuyorum. Karşılaşmalar ve uzun sohbetler üzerinden ilerleyen, birlikte çok şey öğrendiğimiz (daha çok benim öğrendiğim) son derece keyifli bir süreç sonucu çıkardık sergimizi. Yıllar önce Hans Ulrich Obrist'in *Ways Of Curating* adlı kitabını okurken bahsettiği bir şey kulağıma küpe olmuştu; bir küratör olarak yapacağınız en iyi şey, sanatçıların hayallerini gerçekleştirmelerine yardımcı olmaktır gibi bir şey diyordu. Ben de aslında Damla'nın uzunca bir süredir aklında dolaşan fikirlerin hayata geçmesine yardımcı olduğum diyebilirim.

Nesnelerle kurduğunuz kesif bir ilişkiden söz etmem mümkün. Nesnelere sende, tıpkı yeni materyalist düşüncede olduğu gibi, canlı ve dinamik birer eyleyen olarak karşılıklı buluyor. Nesne temelli sanat pratiğinin altında yatan dinamikleri bize açar mısın?

D.S.: Geleneksel felsefedeki bilinçli varlık ve diğerleri ayrımına karşı bir tavıram olduğunu söyleyebilirim. Nesnelere eserlerimde aktör konumundadır. Nesnelere primitif düzeyde bile olsa bilinçleri olduğunu düşünüyor ve bilinç düzeyleri arasında ayrımın yapılmasına karşı çıkan eserler üretmeyi amaç edinmiyor. Posthümanizm'de olduğu gibi yatay ontoloji de denilen her şeyin her şeyle ilişkili ve eşit olduğu bir varlık anlayışımı benimsiyorum. Benim için şeyler birbirleriyle ilişkilidir ve birbirinden soyutlanamaz. Bu anlamda nesnelere aramda kurmaya çalıştığım organik yapı, özneliğimi aktarırken özneliğimden vazgeçmemi gerekli kılmaktadır. Bu takdirde insan olmanın egolarından arındığım bir süreç oluşmaktadır. Her karşılaşmada farklı bir bireye dönüşme tecrübesi kendime farklı bir perspektifle bakmanın imkânlarını sunarken bağ kurduğum nesnelere beni daha kavrayıcı bir özne modeline dönüştürüyor. İnsan olmanın kaosundan zihinsel olarak uzaklaştığım bir zaman dilimi oluşuyor. Aynı empati sürecini izleyiciye ve okuyucuya tinsel olarak aktarma ve bu döngüye dahil etme anına tanıklığı önemsiyorum. Çünkü kişi bir nesneyle empati kurma yoluna girmişse eğer, bir insanla empati kurabilmenin ilerisinde bir yerlere konumlanabilmektedir.



Damla Sari, *Görürsem Söylerim*, 2022

Sanat pratiğinde özellikle ironik bir dili tercih ettiğin anlaşılıyor. Söz konusu ironi ve nüktedan tavrı, serginin ismi de dahil olmak üzere tüm işlere sirayet etmiş durumda: *Sen Anlat Ben Dinliyorum, Gelsin Yüzüne de Söylerim, Günahı Boynuna, Büyüyünce Ne Olacaksınız?* gibi beylik cümlelerin, klişeleşmiş verili söylemlerin işlerin ismi olarak seçilmesi söz konusu. Senin zihninde bu cümleler nasıl cereyan ediyor? İşlerle nasıl temas ediyor?

D.S.: Bu nüktedan tavrı farklı perspektiflerden ele alabilirim. Günlük hayatımızda bu beylik cümlelerle karşılaşırız. Orada can sıkıcı, rahatsız edici bu öbekleri, sergide tebessüm sebebi haline getirerek kişinin sonraki karşılaşmalarında da bu hissin hüküm sürmesini görev ediniyorum. Bu klişeleşmiş verili söylemlerin üzerimizde yarattığı psikolojik, sosyolojik ve kültürel baskıların gücünü kaybetmesine olanak sağlayacak bir düzlem var etmeye çalışıyorum. İsimlerin işlerle teması noktasında nesnelere kişileri, izleri, kimi zaman bana hissettirdikleri yol gösterici konumlar. İşlerin işaret ettiği problemleri gizler bir tavırda olan bu isimler aslında izleyiciyi ilk karşılaşmada savunmasız yakalayıp durumun ciddiyetini zaman geçtikçe duyumsamalarına olanak sağlayan bir süreci başlatmayı görev edinirler.

***Yas Evinde Naz Yapan Çocuk*, hikâyesini ve adını gördüğün bir rüyadan aldığını biliyorum. Bu iş için özellikle eski ve "yaşlı" görünen bir sandalye aramakla başlayan bir sürecin var. Nesnenin yaşanmışlığıyla örtüşen öykünün geri kalanını senden dinlemek isterim.**

D.S.: İstanbul'a ilk taşındığım gün rüyamda bir iş yaptığımı gördüm. İşin ismini *Yas Evinde Naz Yapan Çocuk* koyuyordum. Uyandığымda bu isimle bir iş üretme kararı aldım. Bir hikâye kurguladım. Daha önce deneyimlemediğim bir süreçti. Yaşlı bir sandalye bulmak istedim. Eski, olgun ve kemikleri küçük görünen bir sandalye aramaya başladım. İskeleti diğer üretimlerimde kullandığım sandalyelere nazaran daha küçük /kibar olsun istedim. Mahallemde bulunan antikacının önünden geçerken tam olarak hikâyemin nesnesini/kişisini bulduğumu hissettim. Nesnelere olan bağımın haberdar olan antikacı Ali Karataş, ne yapmayı planladığımı sordu. Anlattığımda şaşırıldı. Süreç benim için garip ilerledi çünkü bu nesnenin geçmişi tam olarak benim kurmaca hikâyemle aynıydı. Sandalyenin eski sahibi 90 yaşında bir kadındı. Torunu ve torununun eşi o ölünce bütün eşyaları bu antikacıya satmıştı. Rüyamın izini sürdürdüm, bir nesneye ulaştım. Nesnenin geçişinin izini sürdürdüm rüyama geri döndüm. Bazen nesnelere sahibini biliyordum, izliyordum. Kimi zaman nesnenin izlerinden özneye ulaşmaya çalışıyordum. Yaklaşımım duygusal mı yoksa çok mu mantıksal bilmiyorum. Bu hususlarda düşünürken *Yas Evinde Naz Yapan Çocuk* benim sorularıma bir ihtimal cevap verebilecek bir noktada iken kafamda başka sorular meydana getirdi. Ben mi bu nesnelere hissediyorum yoksa onlar mı beni buluyor? Kim bilir! Belki iki taraf da birbirine bir adım atıyordu.

Nesnelerin hikâyesinin izini sürdüğün bir diğer ilgimi çeken çalışman *Büyüyünce Ne Olacaksın?*. Satın aldığın dolabın içerisinde palet olarak kullanılmış rafla karşılaşıyor ve bunun hikâyesini yazmaya koyuluyorsun. Sanatçıların, sanatçı-olmayanların yaptıkları resim ve benzeri sanat nesnelerini çalışmalarına eklememesine aşinaysız. Fakat burada sen bu öyküyü Donna Harawayvari bir perspektifle âdeta baştan yazıyorsun. Bedenleştiriyorsun. Bu fikrime katılır mısın?

D.S.: Bu fikrinize katılıyorum. Haraway, insanı daha önce sosyal bilimcilerin göz ardı edip hiç irdelemediğini görüp bedenli bir özne olarak tarif etmektedir. Bedenli bir özne olan insanı tarihin, sınıfın, toplumsal cinsiyetin bağlarıyla işaretli bir şey olarak görmenin doğru olduğunu söyler. Bedenin dönüşümünün/değişiminin de öneminden bahsederek onun teknolojiyle şekillenen geleceği üzerine düşünmüştür. Bedeni günümüz teknoloji çağının kültürüne ait ilişkiler ağına konumlandırarak bu ilişkiler ağının içinde bedenin çözülmüş, başka türlere evrilmiş, parçalara ayrılmış ve farklı düzlemlere yayılmış olduğunu bize gösterir. Görmemizi istediği şey aslında bedenli bir özne olan insanın; makinelerle, canlılarla, uygunsuz ötekilerle yakınlığın mümkün olduğu ihtimalidir. Haraway bu ihtimal ışığında gelecekte belirli verilere sahip insan doğasından, kültürden, kimliklerden, kökenden ve cinsiyetten arındırılmış bir dünyanın hayalini kurmaktadır. Benzer hayallere sahip olduğumu söyleyebilirim. Bunun için bedenli öznelerin ruhlarını klonlayarak tanıdık uygunsuz bir ötekinin/nesnesinin benliğine yerleştirme çabasında olduğumu söyleyebilirim. Bu yeni beden prototipleri kültürden, cinsiyetten,

kökenden, sistemden ve kimliklerden kendilerini meydana getirip tam olarak oldukları şeyle münakaşadadırlar.

Yas Evinde Naz Yapan Çocuk'ta iki ayrı sandalye görüyoruz. Bu iş, *Gelsin Yüzüne de Söylerim*'deki kinetik yerleştirmeden hem sayıca hem de sergilenme biçimi olarak farklılık gösteriyor. Benimse ilk gözüme çarpan *Yas Evinde Naz Yapan Çocuk'ta* yer alan iki sandalyeden birinin geçmişi, diğersinin ise şimdiki form olarak imlemesi oldu. Hem kendi içerisindeki bu zıtlığa hem de diğer işle kurduğu yakınlığa ve uzaklığa nasıl bakabiliriz?

D.S.: *Yas Evinde Naz Yapan Çocuk'ta* geçmişi imleyen sandalye halen ontolojisinin tüm verilerini barındırarak insanî olma eğilimindeyken şimdiki imleyen sandalye ontolojisinin gerekliliklerinden soyutlanmıştır. Benzer ontolojik veriler *Gelsin Yüzüne de Söylerim*'de de mevcuttur. Bu veriler geçmişleri üzerinden şimdinin izleriyle bir gelecek inşasının mümkün olup olmadığını aramaya yardımcı görevini yüklenirler. Şimdiki form olarak imleyen sandalye hiçbir geçmişe sahip olmamanın, bir duygu tasarısı olmanın zaten temsilidir. Dinamikliği, formu ve olması dayatılan şey olmayı reddetmesiyle tam olarak bugüne aittir.

I.A.: *Yas Evinde Naz Yapan Çocuk*, Damla'nın İstanbul'a ilk taşındığı dönemlerde gördüğü bir rüyadan geliyor. Pratiğinde, kimi zaman bulduğu (ya da çoğu zaman onu bulan) nesnelerin üzerindeki izlerden sahibini, hikâyesini hayal ederken, kimi zaman da gözlemediği kişilerin nesnelere üzerinden ruhlarını ortaya koyuyor. Eskiciden, aldığı pembe sandalyenin hikâyesini duyunca ikimiz



Damla Sari, "Son 10 Yılın Çıkış Soruları" sergisinden görünüm, 2022

de çok şaşırdık. Aynı rüyasındaki gibi yeni vefat etmiş bir büyükannenin torunu, ardında bıraktığı eşyaları Damla'nın sürekli uğradığı eskiciye vermişti. Bu sandalye de o büyükannenin makyaj sandalyesi imiş. Dediğim gibi, bazen hikâyeyi Damla kurguluyor ve nesnesini buluyor, bazen de hikâyenin nesnesi Damla'yı buluyor.

Serginin merkezinde devasa ahşap bir vitrinle karşılaşıyoruz. Ama bu bildiğimiz vitrinlerden biraz farklı. Nesnelere oldukları şey olmanın dışına çıktığı E.T.A Hoffmann öyküleri gibi. Şimşekler çakan, sisle perdelenen bu vitrinin çocukluğuna uzanan derin bir hikâyesi var. Nedir bu hikâye?

D.S.: Vitrin annemle babamın hayatlarını birleştirdiklerinde aldıkları ilk nesne. Çocukluğumun simgesi olduğunu söyleyebilirim. İnsan yapımı renkli kutuyu taklit etmesini tasarladığım ama çocukluğuma tanıklığı seçmiş bir nesne. Ne kadar kaçsam da kişisel olmasına engel olamadığım bir enstalasyon. Kendisini perdeleyen sis sayesinde serginin psikolojik atmosferine hükmetme tavrındadır. Sergideki diğer işlerin varoluş sürecinin başladığı zamana ait olmanın, çocukluğuma tanıklığım ona verdiği yetkiye dayanarak çocuk olmanın çaresizliğini ve "büyünce her şey yine böyle mi olacak?" kaygısını gösterme döngüsündedir. Hikâyeyi bilmeyen bir bireyin işle karşılaşma sürecinde nesnenin verdiği tanıdıklık hissi biçimle sınırlandırılmaması gereken bir husus diye düşünüyorum. Bu perspektifle bu nesne de eser de benim hikâyem olmanın ötesinde ortak bir duygu bilincinin konumlandığı nokta olabilmiş gibi hissediyorum.

5 Dakikaya Hazırım video enstalasyonunda bir otoportreye karşılaşıyoruz. Videoda görmekte olduğumuz kadın, yüzüne yapışmış olan yılan kavını cimbrizla temizliyor. Sisifos misali sonsuz döngü içerisinde devam eden bu eylem -performans- hiç bitmeyecekmiş izlenimi veriyor ve bakışların odağını Ezgi Bakçay'ın da söylediği gibi izleyiciye çeviriyor. Bakışın nesnesi olmaktan çıkan bu video enstalasyon hakkında neler söylersin?

D.S.: Serginin geneline baktığımızda insan bedenini taklit eden nesnelere bütünü ile karşılaşıyoruz. Bu nesnelere arasında gezerken izleyiciyi 15 dakikalığına durduran *5 Dakikaya Hazırım* isimli video enstalasyonu insan bedenini nesneleştiren bir duruşa izin vermektedir. Bu anlamda izleyici, farkında olmadan serginin nesnesi haline gelerek beden ve nesne arasındaki ilişkiyi ters yüz eden bir sorgulama alanı sunmaktadır.

Teknik olarak komplike bir sistem tercih etmiyor, basit çözümler üretmeyi yeğliyorsun(uz). Bunun nedeni nedir? İnsanın teknolojiyle dolayımında, insanî olandan uzaklaşmama isteği bunun için bir sebep olabilir mi?

D.S.: Eserlerimde genel olarak bilinçli bir şekilde teknolojiyi ilkel görünen fakat kompleks yapılarla çözümlenerek yoğun bir duygu üretmeyi hedefliyorum. Çünkü hareket ve görüntü ne kadar mekanikse nesne, insan olmaya en yakın yerde/duyguda konumlanabiliyor gibi hissediyorum. İnsanı çoğunlukla ilkel beyinin yönettiğini göz önüne aldığımızda insanlaştırdığımız bu nesnelere de ilkel beyinleri tarafından yani duygularıyla yönetilmesine önem veriyorum. Bu çerçevede insanın teknolojiyle dolayımında, insanî olandan uzaklaşmama isteği kesinlikle sebeptir. Teknolojinin ilkel beyinlerimize hükmü göz ardı edilemez. Modern hayatın gerçeklerinin teknoloji ve insan arasında çok yakın bir ilişki içerdiğini söylemek mümkündür. Bu iki olgu fazlasıyla iç içe geçmiştir. İnternet kaynaklarından edindiğimiz haberlerin/bilgilerin dünya görüşümüzü şekillendirdiği bir gerçekliği kimsenin inkâr edebileceğini düşünmüyorum. Tüm yaşam fonksiyonlarımız aslında kendi kurduğumuz fakat ısrarla fark etmeyi reddettiğimiz algoritmalar üzerine kurulu.

Sergi kataloğuna ayrı bir parantez açmak istiyorum. Çünkü bu kataloğun, tıpkı sandalyelerde ve diğer birçok nesnede olduğu gibi canlı oluşunu gözlemliyorum. Sergi, metin düzleminde bu katalog vesilesiyle nefes almaya devam ediyor. Böyle bir kataloğun varlığı her anlamda meşakkatli bir sürecin sonunda çıkmışa benziyor. Kimin fikriydi? Nasıl hayat buldu?

D.S.: Katalog metni için Ezgi Bakçay ile görüştük. Metni bana yolladı, okudum ve gözlerimin dolduğunu hatırlıyorum. Hiç konuşmadığım bir yanımla sonunda konuşmuş gibi hissettirdi. Katalogun çocukluğumda meraklı ve büyülenmiş gözlerle incelediğim üç boyutlu masal kitapları gibi olmasını istedim. Bu fikrimi İlayda'yla paylaştım, çok sevdi. Araştırmalara başladık ama gerçekleşmesinin zorlu bir süreç olduğunu ve zaman gerektirdiğini öğrendik. Katalogun tasarımcısı Mustafa Bey benzer dinamikliği yaratabileceğini söyledi ve sonuç bu oldu. Hâlâ katalogu açtığımızda karşına çıkacak oyunlardan haberdar olmama rağmen aynı heyecanla merakla sayfaları değiştiriyorum. İsteddiğimiz sonuca ulaştığımızı söyleyebilirim.

İ.A.: Kinetik bir sergiye kinetik bir katalog olmalı diye düşündük. Damla'nın baştan beri istediği, çocukluğumuzda okuduğumuz (pop-up) üç boyutlu masal kitaplarını andıran bir katalog yapmaktı.

*Damla Sari, Son 10 Yıllık Çıkış Soruları
Art On Galeri
10 Eylül - 12 Ekim 2022, İstanbul (Türkiye)*

YABANCI BİR GÖZ ÜZERİNE

Uluya Soley

Bursa Nilüfer Belediyesi güncel sanatta etkin belediyelerden biri. İstanbul'da yaşayan sanatçılar Kerem Ozan Bayraktar, Sinem Dişli, Burak Kabadayı, İlgin Seymen ve Elmas Deniz 2021 Temmuz ayında ekoloji odaklı bir çalıştay için Misi'de bulunan Nilüfer Belediyesi Sanatevi'nde bir araya geldi. Çalıştay kapsamında sürdürdükleri araştırmaların sonucu Nazım Hikmet Kültürevi'nde gerçekleşen bir sergiye dönüştü.

Bursa Nilüfer Belediyesi bir süredir güncel sanat alanında etkin bir şekilde faaliyet gösteriyor. Son üç yıldır Murat Alat'ın danışmanlık desteği verdiği etkinlikler, çalıştay, sergi, konuşma gibi çeşitli alanlarda gerçekleşiyor. İstanbul'da yaşayan sanatçılar Kerem Ozan Bayraktar, Sinem Dişli, Burak Kabadayı, İlgin Seymen ve Elmas Deniz geçtiğimiz yılın Temmuz ayında ekoloji odaklı bir çalıştay için Misi'de bulunan Nilüfer Belediyesi Sanatevi'nde bir araya geldi. Çalıştay kapsamında sürdürdükleri araştırmaların sonucu olarak ise Nazım Hikmet Kültürevi'nde gerçekleşen sergide yer alan çalışmalarını ürettiler. Bu çalıştay hem odaklandığı alan sebebiyle hem de sanatçıların yaşadıkları şehirden farklı bir yerde, oradan yola çıkarak yeni işler üretmelerine vesile olmasıyla önemli bir örnek teşkil ediyor. Bu kapsamda 4 Mart Cuma günü açılan "Yabancı Bir Göz" başlıklı sergi, Kerem Ozan Bayraktar, Sinem Dişli, Burak Kabadayı ve İlgin Seymen'in işlerini bir araya getiriyor. 10 Nisan'a kadar devam eden sergideki üretimleri ve çalıştay sürecini serginin sanatçılarıyla konuştuk.

KEREM OZAN BAYRAKTAR

Kerem, sergi kapsamında sunduğun *Strata* başlıklı çalışman Nilüfer'de çektiğin çöp yığını fotoğraflarının soyutlaması diyebileceğimiz baskılardan oluşuyor ve poster yığınları hareketli kaideler üzerinde gösteriliyor. Projenin araştırma sürecini detaylandırabilir misin?

Nilüfer'de birkaç kez geri dönüşüm tesislerini ziyaret ettim. O alanlarda çalışan çevrebilimci arkadaşlardan geri dönüşüm süreçlerine dair birçok şey öğrendim. Örneğin organize edilmesi en zor olanların sanayi değil bireysel atıklar olduğunu duyunca şaşırıştım.

Tesislerdeki farklı malzeme yığınlarının büyük soyut kütleler, zaman zaman ise koridorlar, dört tarafı çevrili mekânlar oluşturması beni çok etkiledi. Şehrin farklı köşelerinden toplanan malzemelerin bir araya gelip bir tür asamblaj mimarisi yarattığını düşündüm. Bir de bu yapıların içinde birçok hatıra; olayların, kişisel eşyaların izleri var. Bu nedenle bu yığınların sıkıştırılmış veri yığınları olduğunu da söylemek mümkün. Atıkların oluşturduğu bu katmanlaşmayı, bellek olgusu ile düşünerek vektörel soyut illüstrasyonlar hazırladım. Bu grafikleri o kütleleri anımsatacak bir şekilde üst üste posterler şeklinde hareketli kaidelerin üzerinde sundum. Kaidelerin tekerlekleri, yerleştirmenin tıpkı yığınlar gibi davranan dinamik yapısına, farklı kombinasyonlar alabilme potansiyeline işaret ediyor. Ziyaretçiler posterleri alıp götürebiliyor. Ucuz kâğıtlara basılmış, oldukça renkli grafikler. Birçoğu üzerlerinde görülen kütlelere geri dönecek.

Son dönemdeki işlerinde değersiz nesnelere katmanlaştırarak yığınlar oluşturma pratiği dikkatimi çekiyor. Bu pratik popüler kültüre yakın duran bir estetikle beraber karşımıza çıkıyor. Bu bağlantıyla ilgili neler söyleyebilirsiniz?

Dünyaya hiyerarşik olmayan bir şekilde yaklaşmaya çalışıyorum. Sıradan olan ya da bazı insanlar tarafından değersiz olarak görülen şeylerin de kendi varlık alanları, işaret ettikleri spesifik durumlar var. Sistem kenarlarında yaşayan asteroidler, ara bölgelerdeki otlar, toz parçaları, insanların kullanım dışı bıraktıkları nesnelere, kaza ve üretim artıkları olan nesnelere konuşmaya, onların ne tür çevreler oluşturduklarını hissetmeye çalışıyorum.

Üniversite birinci sınıfta çöp tenekelerinin içine girip fotoğraflar çektim. Kenara atılmış, politik temsiliyet hakkı elinden alınmış, berbat bir eğitim sistemine, ataerkil yapılara, ağır ekonomik travmalara ve farklı sınıflar arasındaki bitmek bilmeyen mikro ve makro göç alanlarına sıkışmış sayısız insandan birisiydim. Sonraları bu materyal ve insan akışlarının benzerliklerini fark edip altyapı ağlarını kavramaya, hareketin madde ve bilgi ile olan ilişkisini düşünmeye başladım: Yapay ve doğal sistemler akışları nasıl denetliyor, zaman ve mekânı nasıl organize ediyor, orada ne tür çatlaklar, kırılmalar, kazalar oluyor? Neler hortlayıp kültürün ve doğanın bambaşka alanlarında karşımıza çıkıyor? Denizler nasıl kusuyor, istilacılar hangi ekolojik ağlara sızıyor, lağımın nasıl pathyor, enformasyon nasıl kitlenip bilgiyi zehirlemeye başlıyor, kalplerimiz nasıl kriz geçiyor? Bu tür meselelere belirli sanatsal formları, stilleri ya da temaları benimseyerek yaklaşmak mümkün değil. Her tür örüntüye ve olaya, her kültüre ve tarihe mümkün olduğunca ön yargısız yaklaşmak gerekiyor.



"Yabancı Bir Göz" sergisinden görünüm, 2022

Çalıştay kapsamında Nilüfer ekseninde bir araştırma yürütmek ve bu araştırmayı yeni bir üretime dönüştürmek senin için nasıl bir deneyimdi?

Başka bir şehre sık sık ziyaretler yapabilme fırsatı çok değerli. İstanbul'da bir iş yapıp oraya götürmekle aynı şey değil. Belediyede çalışanlar bu konuda çok misafirperver ve heyecanlıydı. Sırf etkinlik olsun diye sergi açmak yerine süreci desteklemek, sergiden öte çalıştay fikrine vurgu yapmak beni mutlu eden bir durum. Dilerim devamı gelir.

SİNEM DIŞLI

Sinem, sergide yer alan projende arkeolojik alanlardan topladığın malzemelerle deneysel baskı teknikleri geliştiriyorsun. Sergilenen fotoğraflarda kullandığın teknikten bahsedebilir misin?

Mezopotamya'da başladığı düşünülen yerleşik hayatın batıya doğru hareketini Bursa'da yakın zamanda ortaya çıkan buluntular üzerinden ele alan bu çalışma ile mineralojik, arkeolojik ve jeolojik metotlardan ilham alarak tarihi nasıl kurguladığımızı sorguluyorum. Biyokimyacılar tarafından kimyasal maddeleri bileşenlerine ayırmak için kullanılan bir yöntemle, 19. yüzyıla ait bir fotoğraf tekniği olan tuz baskı yöntemini bir araya getiren seri, kalker, bazalt, obsidyen, kırmızı toprak ve volkanik toprak gibi çeşitli yerel oluşumların karmaşık doğasını görünür kılmayı amaçlıyor. Yerel taş-toprak örnekleri ile gümüş-nitrat karıştırılarak hazırlanan emülsiyon kâğıdın kenarlarına doğru nüfuz ederken içinde yer alan her pigment kendi dağılım hızına göre diğerlerinden ayrışır. Bu sayede izler elde ediliyor ve bu izler höyüklerin katmanlı yapısından zamansal çıkarımlar sağlama arayışında olan arkeolojik metotların aksine, jeolo-

jik dönemleri farklı malzemelerin zamansallıkları aracılığıyla damıtılarak doğanın içkin biçim alma arzusunun bir yüzey üzerinde kendiliğinden tespit ediyor.

Çalıştay kapsamında Nilüfer ekseninde bir araştırma yürütmek ve bu araştırmayı yeni bir üretime dönüştürmek senin için nasıl bir deneyimdi?

Bundan önce İstanbul'da bulunan Yarımburgaz Mağarası'nı çalışıyordum, burası İstanbul'dan Urfa'ya bakmak, yeni bir perspektif kazanmak için iyi bir deneyim olmuştu. Neolitik Dönemi'ni bir süredir çalışıyorum, bu dönemin Bursa ile ilişkisini nasıl kurabileceğimi düşünürken Aktopraklık Höyüğü'nü çalışmaya karar verdim. Daha önce geliştirdiğim yaklaşımları bir sonraki adıma taşımak istiyordum. Yaptıklarımı derinleştirirken bir yandan da yeni metodolojiler kullanmaya çalıştım. Projenin başında Bursa'da daha uzun zaman geçirebileceğimizi düşünüyorduk, fakat hem pandemi hem de imkânların kısıtlılığı başta yaptığımız bazı planları gerçekleştirmemizi zorlaştırdı. Yepyeni bir üretim yapmak yerine son zamanlarda beni heyecanlandıran araştırmamı daha da derinleştirip, derinleştirirken bir yandan da yeni yöntemler denediğim bir yol izledim.

Arkeolog metodolojileri kullanarak ürettiğin çalışmada süreci görünür kılan malzemeler de bir masada sergileniyor. Bu malzemelerle kurduğun ilişkiyi ve sergiye dahil etme sürecini biraz açabilir misin?

Aktopraklık Höyüğü'ne yaklaşımım daha önce Göbeklitepe'de yaptığım işin bir uzantısı gibi. Bu yüzden de orada pigment ayrımlarının devamını getirmeye çalıştım. Masada sergilenenler de tam olarak bu sürecin bir parçası, bu arayışın bir tem-



Sinem Dişli, *Bursa Aktopraklık*, 2022

siliydi. Aslında temel olarak tarihi nasıl kurguladığımızdan yola çıktım. Yazıdan önceki döneme çok ilgi duyduğum için herhangi bir yazı, bir veri olmadan fen bilimlerini nasıl sosyal bilimlerin diline çeviriyoruz, sorusuna odaklandım. Yani bir karbon testinden, bir DNA testinden ya da bir taşın şeklinden biz nasıl hikâyeler yazıyoruz gibi sorularla yola çıkmıştım ve bunu yaparken de daha çok elle üretim yapmak istedim.

Son dönemde işlerim yarı deneysel bir yöne gidiyor. Aslında bilimsel bilgiyi de değiştirmeden şiirleştirebilir miyim ve buradan yeni anlamlar, hisler çıkabilir mi diye düşünmüştüm. Arkeolojik alan da grid'lere ayrılıyor, bilimsel bilginin nasıl hikâyeye dönüştüğünü karelendirme yöntemini kullanarak yüzeye aktarmaya çalıştım. Negatifler alıp o bilgiyi yok etmeye çalıştım diyebilirim, daha az daha silik görüntüler elde edecek şekilde birtakım metodolojiler uyguladım. Önce topraktan elde ettiğim solüsyonu ve gümüş nitrati kâğıda sürüyor ve bunu yaklaşık 15 dakika UV ışığında bekletip sonra fotoğrafı sabitliyorum. Bunun için de yine laboratuvarlarda kullanılan kâğıtları, malzemeleri kullanıyorum.

BURAK KABADAYI

Burak, sergide yer alan *Delikler Kesikler, Yükselen Ağırıklar/Boşluklar* isimli çalışman, bölgede yapılan sondajlardan çıkan karotları, artık taşları kullanıyor. Bu malzemeleri kullanarak bir iş üretme fikri nasıl gelişti?

Bir süredir sert yapılı kristalleşmiş taşlar üzerine düşünüyorum. Mermer, granit gibi kuvvetli taşlarla, onların oluştuğu zamana işaret eden; şu anki sert ve sabit kütlelerinin bir zamanlar akışkan ve hareketli yüzeyler olduğunu gösteren dalgalanmalarla, onların içsel ritmiyle ilgileni-

yorum. Çalıştığım konulardan bir diğeri enerji ve hareket. Bursa'da Karayolları Müdürlüğü'nün onayıyla yürütülen sondaj çalışmaları olduğunu biliyordum. Sondaj hem fikir hem eylem olarak ilgilendiğim konuların kesişim noktası oldu.

Dünya yüzeyine delikler açmak için harcanan enerji, oradan çıkarılan numunelerin incelenmesi, saklanması ve sonrasında elden çıkarılması-atılması. Burada bir döngü ve tekrar tekrar yapılan işlemler var. Enerji konusunu ele alırken bir çalışmanın ortaya çıkması için gereken, harcanan enerjiyi de kapsayacak şekilde yaklaşıyorum. Bu anlamda çalıştay süresince üreteceğim işte şehrin bir yerinden çıkarılmış, hali hazırda birikmiş malzemeler kullanmak istedim.

Sondajın dikey bir süreç olmasına paralel olarak çalışman da tavandan asılarak dikey bir biçimde sergileniyor. Bu anlamda çalışmanın bedensel ve hareketi görünür kılan yanlarından biraz bahsedebilir misin?

Malzemenin genel yapısını incelemek, oluşum ve çıkış aşamasını irdelemek bu çalışmanın nasıl sergileneceğini de belirledi. Karotların şeklini korumak ve çıkış mekaniğine bağlı kalarak dik bir şekilde sergilemek istedim. Yüzeiden yer kabuğunun içine, 100-200 metre derinliğe, dik bir şekilde girerek kendi eksenini etrafında dönen elmas uçlu bir borunun içerisinden çıkarılıyor karotlar. Buna paralel olarak çalışma, sergi salonunda tavandan zemine uzanan bir yerleştirme olarak karşımıza çıkıyor. Yerin altından çıkarılan bu taşların bedenle nasıl ilişki kurduğunu düşünürken, yükseklik/derinlik ve mesafe algısına dair soruları fiziksel bir karşılaşma alanına dönüştürmek istedim. Çalışmayı, izleyicisini yanına davet eden ve hatta zıplamaya teşvik edecek bir biçimde tasarladım. Karot taşlarının kendi yüzeyindeki dalgalanmalar

oluşum sırasındaki hareketlerin izini taşıyor, bunlar çok yavaş gerçekleşen hareketler. Biri diğerinin üstünde, altında, çevresinde, içinde hareket eden, form değiştiren farklı yoğunluklardaki akışkanlar. Bu sürecin sona erdiği nihai katılaşmanın son halini renk ve doku katmanları şeklinde görüyoruz. Taşlara iliştirdiğim zıplama paleti, zıplayan kişinin yüksekliğini ve vuruş şiddetini ölçeklendiriyor. Yüğeğe zıplayıp çubuğa temas eden kişinin izini taşıyor, bir sonraki temasa kadar sabit kalıyor. Diğer yandan farklı bir dokunma deneyimine kapı açıyor ve bu deneyim ekstra efor harcamadan ulaşabileceğimiz alanın ötesinde gerçekleşiyor. Beden ve taş, hareketlerin sabit bir alanda duruşuna bakmak (ya da tam tersi) farklı zamansallıkları ve onlarla ilişkilene biçimlerini ele alan bir diyalog oluşturuyor.

Çalıştay kapsamında Nilüfer ekseninde bir araştırma yürütmek ve bu araştırmayı yeni bir üretime dönüştürmek senin için nasıl bir deneyimdi?

Nilüfer'in kendi olanaklarından faydalanmak, doğrudan bir müdahalede bulunmadan devam eden süreçlere dahil olmak fikri çalışma yöntemini belirleyen unsurlardan biri oldu. Çalıştay sırasında yürütülmekte olan sondaj çalışmalarından biri, tünel yapımı için gerekli olan araştırmaların bir parçası olarak devam ediyordu. Tünel yapılmadan önce bu alandaki kayaçların yapısını, direncini ve elverişliliğini tahlil etmek için bu bölgeden karotlar toplanıyor ve çeşitli incelemelerden sonra bir süre muhafaza edilip elden çıkarılıyor. Ben de bu alanlara gidip sondaj sahasını inceledim ve işlemin gerçekleşmesini izledim, kaydettim. Herhangi bir kişi olarak bu süreçte eklenmek oldukça zor olurdu. Bu anlamda belediye ile çalışıyor olmak birçok konuda -kaynaklara ulaşma, çalışmaları inceleme, çıkarılan taşların kullanımı için gerekli belgeleri ve izinleri alma vb.- kolaylık sağladı.

Belediye ile çalışıyor olmanın hızlandırdığı ve yavaşlattığı alanlar oluyor. Bir yandan, tüm bu bürokrasi ve sistem işin doğal olarak bir parçası haline geldi. Süreçleri kolaylaştıran ve/veya zorlayan yapıları kullanıyor olmak çalıştay süresince deneyimlediğim bir konu oldu. Bu vesile ile Nilüfer Belediyesinin güncel sanat etkinliklerine önyak olan ve beni bu çalışmaya davet eden Murat Alat'a teşekkür etmek isterim.

ILGIN SEYMEN

İlgın, sergi kapsamında yer alan çalışman, toplumsal düzenin bir kurgusu olan zaman ile doğanın zamanını bir araya getiriyor. Projen bana saat, gün, hafta gibi kurgulardan bağımsız bir zaman algısının hayalini çağırırdı. Bu çalışma üzerinden zamanla kurduğun ilişkiyi biraz anlatabilir misin?

Ulya, çok güzel bir yorumla giriş yaptım, teşekkür ederim. Evet, şehir hayatında yaşamımı sürdürürken bağlı olduğum hızlı akan ve küçük parçalara bölünmüş bir toplumsal zaman kurgusu var. Şehir sisteminden çıkıp duyduğum seslerin sadece doğadan geldiği bir köye gittiğimde, ormanın içine daldığımda bu kurgu çöküyor ve dünyanın kütleli ağırlığıyla yavaş yavaş ilerleyen, araziyle genişleyen dünyaya ait bir zaman akışının içinde buluyorum kendimi. Bu iki zaman akışı birbirleriyle uyumuyor ama benim öznel zaman deneyimim bu ikisine de uymuyor. Herkesin birbirinden farklı, gün içinde değişen içsel zaman akışları var. Sadece, dünyanın zaman akışı o kadar acelesiz ki bana kendi deneyimlerimi, hislerimi ve düşünce akışımı değerlendirebileceğim genişliği yaratıyor. Böyle bir zaman, zorunluluk olmadıkça çıkmak istemediğin rahat bir yatak gibi, yeni düşüncelerin yuvarlanıp olgunlaşabileceği zihinsel bir mekân açıyor.





"Yabancı Bir Göz" sergisinden görünüm, 2022

Çalıştay süresince ziyaret ettiğimiz farklı alanlar dışında zamanımızın çoğunu Nilüfer'in Misi Köyü'nde bize verilen atölyelerde geçirdik. Atölyemin iki penceresi vardı, şehirden tanıdığım hiçbir ses yoktu. Pencereden sadece karşıdaki yeşillikler ve gökyüzü gözüküyordu. Gün içinde zamanın akışını ışığın değişiminden takip ettim. Sanırım 4. ya da 5. günde iki pencere arasına asılmış, tam karşımda duran (işimde kullandığımın aynısından) bir duvar saati olduğumu ve kendi kendine döndüğünü fark ettim. Öyle dalga geçtim ki o saatle, bir insan olsaydı çok gücenirdi. Dedim, sen saat burada kendi kendine dönüp duruyorsun, 3 olsan ne yazar, 3:15 olsan ne yazar? Birileri seni buraya asıp gitmiş, kendine terk edilmişsin, kimse yüzüne bakmıyor, seni gören bir ben varım, ben de seninle dalga geçiyorum. Bunun üzerine bu kurguyu başka bir kurguyla, doğanın sentetik taklidi olan plastik yeşilliklerle durdurarak işlevsizleştirmek istedim. Bu iki sentetik kurgu nesnesinin de materyali ömrü ortalama 300 yıl olan plastik. Bu neşeyle beraber bu işin taşıdığı başka bir his daha var: hüznün. Zıtlıkların hep iç içe, beraber var olduklarını düşünüyorum. Bu işin içindeki zıtlık da kolum kalınlığındaki ağaç dallarına taktığım kol saatimin görselleri. İşin fonunu oluşturan fotoğraf Misi Köyü'nde içine daldığım ormandan oldukça yoğun bir görüntü. Bir tür bilgelik barındırdığını hissettiren, kendine has bir sükuneti, bir ağır başlılığı var. Beni içinde büyüdüğüm telaştan uzaklaştırıyor, derinleştiriyor ve hafifleştiriyor. Ama, beni de aranızla alın sizinle beraber burada bir ağaç gibi yaşamaya devam edeyim derken bile bu hislerin, bu rahatlığın belli bir süresi olduğunu biliyorum. Kolumdaki saat benim oraya ait olmadığını, ağaç dalına taktığımda oranın bana ait olmadığını gösteriyor. Aynı toprak üstünde bambaşka, uyumsuz hayatlar yaşıyoruz. Farklı zamanların varlıklarıdır. Bu hüznü bir

deneyim. Ağacın umurunda bile değilim. Saatimi çıkartıp dalına taktığımda ağaçla dil üzerinden bir iletişim kurabiliyor olsaydım muhtemelen atölyemdeki duvar saatiyle dalga geçtiğim gibi benimle dalga geçerdi. Demez miydi, siz insanlar kendinizi kendinize terk etmişsiniz, kendi kendinize dönüp duruyorsunuz, dönüp durmak yerine durup düşünmenin zamanı gelmedi mi? İşte çalışmamın *Zaman Zaman* başlıklı bu bölümü doğal ve sentetik olanı, yani insan yapımı ve dünyaya ait olanı, zaman üzerinden düşünme ve görselleştirme süreci. Belki de kendi içsel zamanımızın akışını yakalayabilmek için zaman zaman bu zamanları umursamamak lazım.

Çalışmanın diğer bölümü çöp yığınlarını mercek altına alıyor. Bu konuya eğilmeni sağlayan araştırma sürecinden bahsedebilir misin?

Yaşadığım öznel deneyimleri ve toplumsal bağlantılarını anlamlandırabilmek ve aktarabilmek için, sadece kendi içimden düşündüğüm anlar bile, dili kullanmam gerekiyor. Deneyimlere karşılık gelen isimleri bulmaya çalıştığımda bu isimler de sorgulanır hâle geliyor. Neye çöp denir, neye denmez? Ne doğal, ne sentetik, ne plastik? Bu kelimeler kendi başlarına iyi/kötü, yararlı/zararlı gibi değerler taşıyorlar mı? Plastik materyal olarak kötü/zararlı olarak tanımladığımızı var sayalım. Beyin bağlantılarını düzenleme ya da bağlantılar kurma yetisine verilen isim beyin plastisitesi. Bu ise korumak istediğimiz bir şey. Nesnelerin de isimlerin de var oldukları sistemler içinde bu tarz değerler edindiğini düşünüyorum. Sistemleri sorgulamaya ve isimlerin değer karşılıklarıyla oynamaya başlıyorum. Çöp yığınlarını canlılığın izleri (*trace*) olarak değerlendiriyorum. Çöp dediğimiz şeyin karşılığı benim için 'işsiz nesne'.

Çöpün tarihini plastiğin üretimine başlatabiliriz. Plastik kelimesi özünde, esnek ve kolay şekil alan anlamına geliyor. Materyal bazı, "birçok parçadan oluşan" anlamına gelen ve uzun molekül zincirlerinden oluşan polimerler. Polimerler doğada hâlihazırda mevcut. Mesela, bitkilerin hücre duvarını oluşturan selüloz doğal bir polimer. Son 150 yıl içinde insan sentetik polimer üretmeyi çözdü. Materyal bazı petrol ve fosil yakıt olan sentetik polimerler doğal olandan farklı olarak çok daha uzun molekül zincirlerine sahip. Plastiğin dayanıklı, hafif ve esnek olmasını sağlayan da bu yapısal özelliği.

Çalışmamın bu bölümü sentetik ve doğal olanı, mekânsal bağlamda düşünmeye yeltendiğim dört farklı parçadan oluşuyor. Bunlar Bursa'daki gezintilerimde yaptığım kurguların ve karşılaştığım manzaraların fotoğrafları.

Biraz daha detaylandırmadan önce dil konusuna geri dönerek bir parantez açmak istiyorum. Deneyimleri bilimsel ve algısal olarak iki farklı alanda tanımlayabiliriz. Mesela, gıda tüketimini kalori bazlı tanımlayıp protein, karbonhidrat gibi kelimeler kullanabiliriz ya da tatlı, ekşi, doyurucu gibi kelimeler kullanabiliriz. Mekânsal deneyimlerde de çevreyi materyal özellikleriyle ya da dağınık, pis, kullanışsız gibi algısal özelliklerle tanımlayabiliriz. Bana ikisi de yeterli gelmiyor. İkisinin arasında, ikisine de dokunan bir anlatım bulmanın peşindeyim. Ürettiğim görsellerin isimleri de bu çabanın bir parçası. Jean-Luc Nancy *The Ground of the Image* kitabında "İmge ve yazı: birbirleri için ok ve yay" der, buna katılıyorum ve işlerimi de bu şekilde kurguluyorum.

Bursa'daki gezintilerimde yanımda plastik yeşilliklerle dolaştım. Çöp yığınlarını mekâna alan görsellerden ilki *Yabani Ot*, canlılığın izlerini gördüğüm alanlara yabancı otun plastik imitasyonunu yerleştirdiğim 5 kurgusal fotoğraftan oluşuyor. Yabani otun kendisi toprağa yabancı değil, insan için yabancı. Plastik imitasyonu insan için süs nesnesi, toprağa yabancı. *Her Dem Yeşil*, geri dönüşüme girmek için toplanmış yeşil plastik şişelerden oluşan bir yığın aralarına yerleştirdiğim plastik yeşilliklerle oluşturduğum bir kurgunun fotoğrafı. Bu malzemelerin ikisi de yeşil, ikisi de plastik. Biri çöp, biri süs. Biri şu anki haliyle 'işsiz', diğerinin işi yakınlarda olmayan 'doğa'nın taklidini yaparak mekânları 'güzelleştirmek'. *Duvarın Arkası Yaz / Duvarın Arkası Kış* iki ayrı mevsimde caddenin iki yanında karşılıklı yer alan iki ayrı geri dönüşüm alanının içinden dışarıyı çektiğim iki fotoğraf. *Doğa / dünya / yeryüzü* çöp yığınının oluşturduğu duvarın arkasında. Hangi mevsimde olduğumuzu arkada tepesi gözükten ağacın yeşil yapraklı oluşundan ve kuru dallarından anlıyoruz. Evden çıkmadan önce havanın nasıl olduğunu görmek için pencereden dışarı bakmak gibi. Burası da büyük bir ev ve tam olarak kime ait olduğunu düşünüyorum. Sahiplenilmiş bir ev mi, işgal edilmiş

bir ev mi? Ve durduğum noktada beni araziden, mevsimlerden ayıran şey, canlılığın izlerinden oluşan bir duvar.

Bu çalışmanın son parçası *Yeni Cennet Koyu*, yağmur sonrası Misi Köyü'nün yeşilliklerine daldığımda bir meyve toplayıcısının bahçesinde dağınık duran plastik kasaları ve viyolleri (meyvelerin kasalarda taşınırken ezilmemesi için kullanılan oluklu levhalar) gördüğümde manzarayı tekrar kurgulayarak oluşturduğum anlık bir yerleştiriminin görseli. Yolun bir yanından viyolleri alıp diğer yanındaki yeşilliklerin önüne dizerken bu malzemelerin sahibi olan meyve toplayıcısı evinden çıkıp bana onları kullandığını söylüyor. Ne yaptığımı anlamasa da malzemelerini almama mı ya da çöpe atmamamı istiyor.

Eskiden kasalar tahtadan, viyoller kâğıttan yapılırdı, şimdi hepsi plastik. Daha mı iyi, daha mı kötü? Ahşap kasalar plastiğe göre daha ağır, nakliyyede daha çok benzin gerektiriyor ve kolay kırıldıkları için ömürleri daha kısa. Aynı şekilde plastik viyoller de hem hafif hem sudan etkilenmedikleri için defalarca tekrar tekrar kullanılıyor. Derdimiz sürdürülebilirlik ise maraz, plastiğin kendisinden değil bunun kültür içinde 'kullan at' olarak kodlanmış olmasından çıkıyor. İnsan etkisiyle değişen manzaranın doğal ve sentetik olanın karışımından oluştuğunu yeryüzünün her köşesinde görüyoruz. Plastik kullanmayı topekün bıraksak çözüm olur mu? İç içe geçmiş kompleks sistemlere basit çözümler getirerek sorunları çözebiliyor muyuz? Plastikler burada ve bizimle beraber yaşıyor. Ortalama 300 yıllık ömürlerini yol kenarında yatarak ya da diğer canlılara ölümcül yem olarak mı, kullanıldıkları sistemler içinde kalarak mı geçirsinler? İşte çevreyi oluşturan materyalleri düşünürken aklımdan böyle düşünceler geçiyor.

Çalıştay kapsamında Nilüfer ekseninde bir araştırma yürütmek ve bu araştırmayı yeni bir üretime dönüştürmek senin için nasıl bir deneyimdi?

Araştırma sürecim deneyimlerimi tanımlama çabasıyla şekilleniyor, yani üretimin kendisi araştırma diyebilirim. Bir eylemsellik içinde gezinmek, gezindiğim yeri hissetmek, hissettiğimi düşünmek, düşündüğümü üretmek, deneyimin kendisi. Çevreyi oluşturan parçaların ve bağlarının bilimsel bilgisine okuyarak ya da bu bilgilere sahip olanlarla konuşarak ulaşmak da bu sürece dahil. Araştırma ve üretim sürecinin bütünlüğünü anlatmak için söze aktardığımda eylemlerim ister istemez çizgisel bir sıralamaya giriyorlar. Ama deneyimim aslında sıralı değil, karışık, parçalı ve bu eylemlerin iç içe geçtiği bir zaman-mekân yuvarlağı içinde yuvarlanıyorum.

Yabancı Bir Göz

Grup sergisi

Nazım Hikmet Kültürüvi

4 Mart - 10 Nisan 2022, Bursa (Türkiye)

KOLEKTİF YAS TUTMANIN ACİLİYETİ

Abdullah Ezik

Isaac Chong Wai ile Zilberman Selected'da yer alan "Ağlamaya devam edersek, kör olacağız" sergisi üzerine konuştuk.

Zilberman İstanbul'un Piyalepaşa'daki yeni mekânı Zilberman Selected'de açılan "Ağlamaya devam edersek, kör olacağız" (If we keep crying, we will go blind) sergisi Isaac Chong Wai'nin yerleştirme, video, baskı ve performans gibi farklı teknik ve türlerde ürettiği işlerini bir araya getiriyor. Pratiğine yerleştirdiği kavramsal, politik ve performatif niteliklerle dikkat çeken Isaac Chong Wai, ele aldığı olguları farklı disiplinlerdeki yansımalarıyla birlikte değerlendiren özel bir sanatçı.

Beden, güçsüzlük, şiddet, kolektivizm, lidersizlik ve yas gibi temalar üzerinden düşünmeye başlayan Isaac Chong Wai, sanat dinamiğini biçimlendirirken tercih ettiği şiirsel ve eleştirel tonla dikkat çeken bir isim. İzleyicileri sergi alanında gördükleri işlerle yeni bir sorgulamanın içerisine davet eden sanatçı, kişinin kişisel tarihiyle toplumun geçirdiği kaosların, dram ve yıkımların nasıl örtüşüp iç içe geçebileceğine dair de yeni bir perspektif sunuyor. İçerisinde bulunduğumuz çağdaş gerçeklik sürecinde "yas" ve "yas tutma" algısına meydan okuyan sanatçı, üzüntü duygusunun performatif boyutunu araştırırken aynı zamanda bunu farklı temsiller üzerinden sergi alanına taşıyarak izleyicide kolektif bir acı duygusu uyandırmaya da dikkat ediyor.

Sanatçıyla sanat pratiği ve kolektif yas üzerine konuştuk. Sergi 30 Temmuz tarihine kadar görülebilir.

Bu üçüncü solo serginizde yerleştirme, video, ipek baskı gibi farklı materyal ve tarzlarda ürettiğiniz işleri bir araya getiriyorsunuz. Öncelikle bu serginin oluşum süreci nasıl gelişti?

Devlet cenazelerindeki insanların çarpıcı yüz ifadelerine bakarken kendime sordum: Neden insanlar için duyguların içtenliğini ortaya koymak imkânsızdır? Cenazelerdeki video kayıtlarında ağlayan bir sürü insan görünmesine rağmen

ağlayan kişi dışında hiç kimse, ifadelerin arkasındaki niyet ve gerçekliği bilemez. Ya da kimi zaman kişi kendisinin neden ağladığını da bilemez. Duyguların bilinmezliği ve karmaşıklığı bireyin ve hatta devletin de kontrol edemediği bir parçası haline gelir. Ve duyguların tarif edilemezliği ve devletin halkın duygularını homojen hale getirme çabası bende oldukça merak uyandırıyor.

Güçsüzlük, zafiyet, yas ve şiddet gibi konu ve kavramları işlemeniz ve tüm bunları bedenle birleştirmeniz sizin işlerinizin ayrıksılığı ve özneliği açısından oldukça özel bir tutuma işaret ediyor. Söz konusu tüm bu kavram ve meseleleri nasıl bedenle buluşturduunuz ve sanat pratiğinizin temelinde neler yer alıyor?

Fikirlerimi beden ve farklı araçlar kullanarak, kavramsal, politik ve çok disiplinli eserler üreterek aktarıyorum. Bu konular genellikle sistematik seviyede toplum nezdinde perdelenir ve hatta silinir. Yokluğun şiddeti vücudumuzda fiziksel ya da duygusal izler bırakır; benim sanat pratiğim de bazen acıyı ve zorlukları hareketler, ifadeler, görüntüler, kelimeler ve kanıtlar aracılığıyla dönüştürüyor.

"Kolektif yas tutmanın aciliyeti", sizin üretimlerinizin ve düşünme pratiğinizin temelinde yatan, üzerinde durulması gereken bir konu. Özellikle son yıllarda içerisinde bulunduğumuz değişim/dönüşüm süreci (ki bu durum Türkiye özelinde farklı şekillerde de değerlendirilebilir), geçmişten günümüze insanlığın serüvenine de işaret ediyor. "Kolektif yas" ve "bu yasin aciliyeti" üzerine ne söylersiniz?

Bilginin hızı ve erişilebilirliği ile küresel olaylar anında yayılıyor. Farklı haberler arasında dolanırken acıların görselelerini ve videolarını uzaktan görüyoruz, bu sırada bedeninin varlığı olayın gerçekleştiği fiziksel mekânında olmaktansa ekranın arkasında kalıyor. Hangi hayatların yası tutulabilir, hangi hayatların tutulamaz? Judith Butler da buna işaret ediyor. "Yası tutulabilir hayatlar" kavramı "biz" kavramıyla mı oluşur? Ne zaman "biz", "biz" olmayı bırakır? Bir anlamda, toplumsal yasin aciliyeti bu toplumun nasıl bir araya geldiği ve neyin bu toplumun dışında kaldığı üzerinden "biz" krizini yansıtır.

Kontrol Edilebilir/Edilemez Gözyaşları (2022) başlıklı performansınızın merkezinde tekrarlar, zincirler, yapay gözyaşları ve yas yer alıyor. Performansınız ve sergide yer alan aynı isimli eseriniz izleyiciye duyurduğu "sessiz çığlık" ile çarpıcı bir hâl alıyor. Bu çığlığa videoda hayat vermekle izleyicilerle doğrudan buluşulan bir performansta yer vermek arasında ne tür farklar var?

Kontrol Edilebilir/Edilemez Gözyaşları (2022) çalışması rol yapma, gerçeklik ve duygular arasındaki belirsizliği keşfetme çabasıdır. Kontrol edilemez gözyaşlarının kontrol edilme çabasının başarısını veya başarısızlığını gösterir. İki kanallı



Isaac Chong Wai, *Kuzey Kore'de ağlayan on üç kişi* (2011), 2022. Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

videoda, kimi zaman aynı insan akan gözyaşının temellerinin karşılaştırılabildiği iki ekranda eş zamanlı belirir; bunlar örneğin ifadesiz bir yüzde gözyaşının olmadığı, ağlama rolü yaparken yapay gözyaşının damlatıldığı, gözyaşıyla veya gözyaşı olmadan ağlandığı sahneleri gösterir. Performans sırasında izleyici karmaşık duygu performansının sessiz tanığı olur, videoda ise bu durum aynı insana ait benzer ve farklı yüz ifadelerinin karşılaştırılması olarak yansır. Bazen performansçılar izleyicinin gözlerinin içine bakıp ağlamaya başlar. Duyguların insanlar arasındaki alışverişi sırasında, bunun performansın bir parçası olmasından ötürü, kimsenin performansçıları teselli etmeye kalkışmaması hem kişisel hem de kişisel olmayan bir durumdur. Bir mekânda bulunan insanlar arasında artık neyin içten olup neyin olmadığına anlaşılabilirliği ve bilinmezliği konusuna büyük ilgi duyuyorum.

Yas kavramını zincir ve gözyaşıyla birleştirerek işliyorsunuz. Neden zincir ve gözyaşı? Bu bütünleşme nasıl gerçekleşti?

Zincirlere form ve materyal olarak kapıldım. Zincirler sanki gözyaşlarının kuruduğu ve dış hatlarının kaldığı bir arada süzülen bir dizi gözyaşına benziyor. Diğer bir yandan, her bir "gözyaşı" arasındaki bağlantı birlikte zarif bir biçimde sıkı duruyor, halbuki bir anda elle kolayca koparılabilirler. Ben de gözyaşının somut formunun noksanlığını onun çerçevesini çizerek bağlantı kuruyor; her bir gözyaşının ardındaki tarif edilemez gerçekliğin ne olduğuyla ilgileniyorum.

Ağlayan İnsanlar (2022) ve Lidersiz (2021) gibi işlerinizde yas temsilleri ile merkezîyetçilik ve totaliter rejimlerin baskı politikasına karşı samimiyetten uzak; anlatı ve ifade biçimi kişinin kendi gerçekliği ile örtüşmeyen sahnelere yer veriyorsunuz. Oysa ağlamak, ancak bireysel olduğunda değer kazanan bir eylemdir ve onun da içi boşaltılmıştır. Son bir soru olarak, birey olmakla toplumun bir parçası olmak arasındaki çatışma üretimlerinize nasıl yansıyor? Sizi yakın dönem işlerinizde bu konular üzerinde durmaya yönlendiren belirli bir sebep var mı?

Çalışmalarına genellikle kişisel deneyimlerimden başlayıp sonra dünyayla bağlantılarını düşünerek başlarım. Belki de bu beni bireysellik ve toplumsallık konularına yönlendiriyor. Kültürakademi Tarabya ve Zilberman tarafından desteklenen *Lidersiz* (2021) başlıklı Bilsart'ta gerçekleşen kişisel sergim; gücün bireyin merkezîyetçi temsilinden çıkmasına çabalayan ve totaliter rejimin şiddetine karşı koyan sanatsal bir politik kampanya önerisi gibi basit bir fikirden yola çıkıyordu. Şu anki sergide ise liderin yokluğunu ve toplumdaki ölen liderler için bir performans talep edilmesini işliyorum. Kişisel duyguların bir araç haline gelmesine de ilgi duyarak yasin politikleşmesi ve kişinin kendine oluşturduğu körlüğü araştırıyorum.

Isaac Chong Wai

Ağlamaya devam edersek, kör olacağız

Zilberman Selected

17 Mayıs - 30 Temmuz 2022, İstanbul (Türkiye)

“MADEMKİ HATIRLI- YORUZ, ÖYLEYSE TANIKLIK ETMELİYİZ”

Nergis Abıyeva

Küratör Didem Yazıcı'yla grup sergisi “Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet” üzerine bir sohbet.

Beyoğlu'nda Yapı Kredi Kültür Sanat'ta gerçekleşen grup sergisi, sergiye özel üretilen yeni eserlerin yanı sıra yakın dönemde üretilmiş fotoğraf, yerleştirme, video ve duvar resimlerini de bir araya getiriyor. İsmi Hale Tenger'in aynı başlıklı ses yerleştirmesinden alan sergi, sosyal, siyasi, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ya da ekolojik sebeplerden kaynaklanan ayrımcılıklara karşı dayanışmayı ön plana çıkarıyor. Sergide Forensic Architecture, Larissa Araz, Adalet Atlası, Sevgi Aka, Babi Badalov, Savaş Boyraz, Mustafa Emin Büyükcoşkun, Ayşe Draz, Marianne Fahmy, Dana Kavelina, Jasper Kettner & İbrahim Arslan, Şafak Şule Kemancı, Rojda Tuğrul, Hale Tenger, Ash Uludağ, Viron Erol Vert, Cansu Yıldırım ve István Zsíros çalışmalarıyla yer alıyor.

Serginin küratörlüğünü Didem Yazıcı, Peter Sit ve Burcu Çimen üstleniyor. Didem Yazıcı'yla diyalogumuz Haziran ayında başladı ve uzun yazışmalarımızı nihayet bir söyleşiye dönüştürüp yayına hazır etmemizin hemen ardından İstiklal Caddesi'nde Yapı Kredi Kültür Sanat'a hiç de uzak olmayan bir noktada bombalı bir saldırı yaşandı. Farklı coğrafyalarda yaşanan adaletsizliklere aşk, umut ve direnişle bakmayı öneren bir serginin fiziken bu kadar yakınında, sivillerin ölümüyle sonuçlanan bir saldırı yaşanmasından duyduğum acıyı, üzüntüyü ve öfkeyi kelimelere dökmekte zorlanıyorum. Yine de Milan Kundera'nın *Yaşam Başka Yerde* romanında geçen ve belleğime kazınan “Mademki hatırlıyoruz, öyleyse tanıklık etmeliyiz” cümlesinden de aldığım ilhamla, söyleşiye okura devrediyorum.

Sanat tarihi eğitiminin üzerine küratöryal çalışmalar formasyonu alan ve uluslararası çalışmalarına aşina olduğumuz bir küratör ve yazar olarak İstanbul'da uzun zaman sonra gerçekleştirdiğiniz ilk grup sergisi “Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet” Yapı Kredi Kültür Sanat'ta açıldı.

Benim gördüğüm ilk sergin. 2021'de Peter Sit ile birlikte küratörlüğünü yaptığınız “Life, Death, Love and Justice” başlıklı serginizi Slovyakya'da tranzit.sk'da açmıştınız. Babi Badalov, Savaş Boyraz, Forensic Architecture, Hale Tenger, Rojda Tuğrul o sergide de yer alıyordu. Bu sergiyle bir önceki arasında küratöryal açıdan ne gibi farklılıklar var?

Yerel bağlarla ilişkilmeden samimi bir sergi yapmanın mümkün olduğunu düşünmüyorum. Bu yüzden sergiyi İstanbul için bütünüyle yeniden kurguladık. İzleyicinin ruh halini, gündelik realiteleri, toplumsal ve siyasi iklimi gözettik. Her ne kadar çıkış noktaları ve isimleri aynı olsa da birbirinden farklı iki sergi oldular. İstanbul'da sanatçılar ve sergilenen işler değişti. Bratislava'da sergilenen işlerin çoğu varolan çalışmalardı. İstanbul'daki sergi için ise yeni işler üretildi. İstanbul'da yaşayan ve çalışan sanatçıların ve araştırmacıların pratiklerine bakmakla başladık işe. Adalet Atlası, Larissa Araz, Cansu Yıldırım, Sevgi Aka, Ash Uludağ ve Şafak Şule Kemancı'ya bizi götüren buradaki dinamikleri dinlemeye verdiğimiz öncelikti. Serginin kendine dert edindiği meselelerin buralı sanatçıların pratiğinde belirgin olması küratöryal haritayı çok doğal bir şekilde çizdi.



Cansu Yıldırım, *Hatıralar Ormana Çağrılan Gelir mi?*
Fathom serisi, 2020

İstanbul'daki sergide aşk, umut ve direniş vurgusu daha yoğun. Bratislava sergisinde yer alan Harun Farocki'nin savaş temalı çalışması yerine buradaki sergide Ukraynalı sanatçı Dana Kavelina'nın aynı temalı videosuna yer vermeyi tercih ettik. Devam eden bir savaşı görmezden gelemedik. Hayat, ölüm, aşk ve adalet temalı bir sergiden söz ediyorsak Adalet Atlası podcast'ini davet etmemek tuhaf olurdu. Birbirinden farklı adaletsizliklere o kadar titiz değinilmiş ki zaten hâlihazırda var olan bu çalışmayı daha da görünür kılmak istedik. Mustafa Emin Büyükcoşkun'un Galatasaray Meydanı ile ilişkilenen ve çocuklarını arayan Cumartesi Annelerinin umut ve mücadelesine ortak olabilir miyiz sorusunu soran enstelasyonu da İstanbul sergisinde dahil oldu. Mimari anlamda Yapı Kredi'nin mekânı Tranzit'ten daha büyük olduğu için Rojda Tuğrul'un aynı serinin parçası

olarak ürettiği fotoğraf, video ve kitap çalışmasına daha kapsamlı olarak yer açabildik. Savaş Boyraz'ın ve Babi Badalov'un da daha geniş bir alanda daha çok çalışmasını gösterebildik. Son dönemde cinsel yönelim özgürlüğünü kutlayan ve cinsiyet eşitsizliklerini yerle bir eden çok iyi işler üretiliyor burada. İstanbul'daki sergiyi hazırlarken aşkın ve arzunun bir mücadele alanı olma olasılığı da bizi çok besledi.

(...)



Mustafa Emin Büyükoşkun, *Teherrür*, 2015

İstiklal Caddesi'nin kalbinde yer alan Yapı Kredi Kültür Sanat'ın sergiye etkisinden de bahsedebilir misin?

Galatasaray Meydanı'nın politik ve performatif dinamiklerini ve polis ablukasını görmezden gelemeyiz. Bu anlamda Hale Tenger ve Mustafa Emin Büyükoşkun'un çalışmalarının sergide yerlerini bulduklarını düşünüyorum. Önemsediğim bir diğer konu da Yapı Kredi Kültür Sanat'ın izleyici profiline İstiklal Caddesi'nden geçen herkes olması! Sadece sanat alanından değil; ilkökul öğrenicileri, emekçiler, sevgililer, “hadi bi sergi görelim” diyen arkadaş grupları da gelebiliyor. İçinde bulunduğu durumdan sıkılmış biri kafa dağıtmak, yalnız kalmak ya da bir kaçış olarak da sergilere gelebiliyor. Bu denli çeşitliliği olan bir izleyici kitlesini düşünerek sergi hazırlamak heyecan verici ve zorlayıcı. Almanya'da çalıştığım müze ve kurumların genelde izleyici kitlesi çok belirli. Yapı Kredi'deki durum farklı. Bu sorumluluk beni çok besledi, teoride düşündüğüm konuları uygulayabilme alanı açtı.

(...)

Yapı Kredi Kültür Sanat'ın binasının girişindeki merdivenlere, Hale Tenger'in ses enstalasyonunu yerleştirerek merdivenleri de sergiye dahil ettin. İstiklal Caddesi'nin tüm gürlüğüyle tezat içinde, fısıltıyla konuşan bir sanatçı kadının, Hale Tenger'in sözcüklerini dinliyoruz. *Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet* ismini taşıyan bu çalışma, serginin de ismi oldu. Küratöryal süreci detaylandırmak ister misin?

Hale Tenger'in ses enstalasyonunu ilk dinlediğimde tüylerim diken diken olmuştu. Su gibi, kuş gibi ve ışık gibi olmaktan bahseden bu şiirsel metnin izleyiciye tuhaf ama bir o kadar da doğal bir şekilde kendisiyle yüzleşme alanı açtığını düşünüyorum. Sanatçı bu işi üretirken, antropolog Eduardo Kohn'un *How Forests Think: Toward An Anthropology Beyond The Human* (Ormanlar Nasıl Düşünür: İnsanın Ötesinde Bir Antropolojiye Doğru, 2013), Antik Çin filozofu Lao Tzu'nun *Tao Te Ching*'i ve Hrant Dink'in 'Su Çatlağını Bulur' anekdotuyla bağlar kurarak evrenle bir olmak ve adalet gibi kavramlara referans veriyor. Burada antropolog Eduardo Kohn'un adını bir daha anmalı çünkü Hale Tenger onun *Hayat, Ölüm, Adalet ve Aşk* isimli konuşma serisinden ilham alıp aşk ve adaletin yerini değiştirerek isimlendiriyor çalışmasını. Bir çemberi tamamlayacağına birbirini bütünleyen bu dört temel kavram hayatının her anında mevcut. Peter ile sohbetlerimizde bu çalışmanın ve adının serginin ruhunu çok iyi özetlediğini hissettik ve Hale Tenger'in izniyle serginin isminde kullandık. Sergi, küresel adaletsizliklerin belirginleştiği pandemi döneminde şekillendi. İnsan ve çevre hakları temelinde tüm dünyada yaşanan sosyal, siyasi, ekonomik, ekolojik ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklanan adaletsizleri konu edinen bir sergi üzerine odaklandık.

Peter ile düşüncelerimizin benzer olduğunu fark ettiğimizden bu yana birlikte bir sergi yapma fikrimiz vardı. İlk sohbetimizde sanat dünyasında görünür ve görünür olmayan haksızlıklardan, emek sömürüsünün normalize edilmesinden, sosyal ve siyasi farkındalıkla hareket eder gibi görünen kurum ve kişilerin özünde toksik ve eril ilişkilene biçimleriyle hareket ediyor olmasından konuşmuştuk. Kendi aramızda küratöryal etik, sanatçı-merkezli küratöryal yöntemler, dostluk, dayanışma ve direniş olasılıklarını tartışırken aslında serginin de tohumlarını atmışız. Kişisel deneyimlerimiz ve çevremizde gözlemlediğimiz yapısal sorunları ve adaletsizlikleri konuşurken, bu diyalog sanat işleri üzerinden devam edince ortaya “Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet” ortaya çıktı.

*Bu söyleşi Argonotlar Almanak 2022 için kısaltılmıştır. Söyleşinin tamamına internet sitemizden ulaşabilirsiniz.

*Grup sergisi, Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet
Yapı Kredi Kültür Sanat Galeri*

*Küratörler: Didem Yazıcı, Peter Sit, Burcu Çimen
15 Eylül 2022 – 8 Ocak 2023, İstanbul (Türkiye)*

KAPSAMLI BİR KOLEKSİYON SERGİSİ: HAYAL FANUSU

Melike Bayık

Türkiye'nin modern ve çağdaş dönemlerinden önemli eserleri bir araya getiren sergiyi küratörü Özlem İnay Erten ve koleksiyoner Dr. Şükrü Bozluoçay'dan dinledik.

Dr. Şükrü Bozluoçay'ın 12 Mart 2022 tarihinde Özlem İnay Erten küratörlüğünde açılan "Hayal Fanusu" isimli sergisi Türkiye'nin modern ve çağdaş dönemlerine de referans veren oldukça kapsamlı bir koleksiyon sergisi olarak izleniyor. Sergide kronolojik olarak Asker Ressamlar Kuşağı Meşrutiyet'ten Erken Cumhuriyet'e geçiş önemli temsilcilerinden 1914 Kuşağı, Müstakiller, d grubu, Paris Okulu, 1968 Kuşağı gibi önemli dönemlerden belirleyici olmuş sanat grupları ya da kuşaklarının referansları sunuluyor. 1950'lerden sonra ise Türkiye'nin modernleşme sürecinde sanatta yaşadığı dönüm noktaları, sosyopolitik ve kültürel etkileşimler, 1980'lerin liberalleşme hamlesi ve sanatın bu eksendeki uluslararasılaşma mefhumu "Hayal Fanusu" sergisinin belirgin yaklaşımları içinde yer alıyor.

Türkiye sanatının Meşrutiyet'ten bugüne günümüz sanatına kadar geçirdiği sanatsal izleği resim, heykel, çizim, video, yerleştirme, tarihsel arşiv



Server Demirtaş, At, 2017

niteliğindeki fotoğraflar birbirinden farklı disiplinlerdeki üretimlerin bir yansıması olarak da sergide Özlem İnay Erten tarafından dikkatle kurgulanıyor. Dr. Şükrü Bozluoçay'ın koleksiyonunun bütünü yanında sanatçıların atölyede üretim esnasında malzemelerinden oluşan spesifik, özel bir nesnelere koleksiyonu ve sanatçı otoportreleri koleksiyonu da dikkatle toplanmış olan bu koleksiyonun niteliğini gösteriyor. "Hayal Fanusu" sergisi ve koleksiyonun kapsamlı sunumu yanında Covid-19 salgının sürecinde tarihsel bir nitelik içinde oluşturulan sergiye özgü hazırlanan ancak Türkiye Sanat Tarihi'ne dair önemli bir kaynak olan *Dr. Şükrü Bozluoçay, Hayal Fanusu* adlı kitap ise serginin bir izdüşümü olarak hazırlandı. Sergiyle kamusallaşamayan ve özel bir koleksiyona girdikten sonra halkla kolay kolay buluşamayan eserleri düşünerek bu serginin Bozlu Art Project'in tarihi Mongeri Binası'nda izleyiciyle buluşturulması tarih sergilerinin kaydı için önemli bir nitelik taşıyor.

Özlem İnay Erten küratörlüğünde Dr. Şükrü Bozluoçay'ın 1970'lerden bugüne Türkiye'nin modern ve çağdaş dönemlerine dair önemli sanatçıları ve eserlerini bir araya getirdiği "Hayal Fanusu" sergisi Bozlu Art Project, Mongeri Binası'nda gerçekleşti.

Dilerseniz öncelikle bu kapsamlı serginin kavramsal ve formal sürecinden bahsedelim. Siz ve Oğuz Erten Bozlu Art Project'in ve Dr. Şükrü Bozluoçay Koleksiyonu'nun danışmanları ve yöneticilerisiniz. Bozlu Art Project'in Mongeri Binası'nda Şükrü Bey'in koleksiyonundan özel bir seçkinin küratörlüğünü üstlendiniz. Bu projeyi hazırlama fikri, ilk kıvılcımlar nasıl oluştu?

Özlem İnay Erten: Bir sanat koleksiyonu herhangi bir döneme, temaya veya sanatçıya odaklanabilir, pek çok farklı bakış açısı üretebilir. Bence bu noktada asıl önemli olan, var olan birikim gerçekten bir koleksiyon niteliği taşıyor mu sorusunun cevabını verebilmektir. Bu bağlamda parçabütün ilişkisi benim için önemliydi, yani en basit manada söyleyecek olursam bir pul koleksiyonu bile yaparsanız, koleksiyona eklediğiniz her yeni parçanın tıpkı bir puzzle'ı tamamlar gibi o bütünlüğe bir anlam katması gerektiğini düşünürüm. Bozlu Art Project'teki faaliyetlerimize devam ederken Şükrü Bey'in yıllar içinde oluşturduğu sanat koleksiyonuna belli bir yön çizmek ve anlamlı bir bütünlüğe kavuşturmak adına, yaklaşık on yıllık bir süre boyunca çok sayıda çalışma yaptık. Koleksiyonun belli bir olgunluğa ulaştığını ve ana omurgasının oturduğunu düşündüğümüz 2020 yılında, koleksiyonu kamuya paylaşmayı düşündük. Tabii Türkiye'deki koleksiyonların birçoğunun ikinci kuşağı bile görmeden nasıl dağılıp gittiğini göz önünde bulundurduğumuzda kırk yıllık bir koleksiyonu kitapla kalıcı hale getirmek de bizler için son derece önemliydi.



Burhan Doğançay, *Antiques*, 1965

Bu süreçte Covid-19 pandemisinin patlak vermesiyle tüm dünyayı içine alan karanlık, umutsuz ortam bize bu sergiyi ve kitabı ne olursa olsun yapmamız gerektiğini derinden hissettirdi. Önce kitapla ilgili çalışmalara başladık, sokağa çıkmaya yasakları vb. kısıtlamalardan dolayı planladığımız birçok etkinliğin iptal olduğu öngörülemez bir süreç içinde bu kitabı hazırladık. Pandemi koşullarının yanı sıra metin yazımından, fotoğraf çekimine, grafik çalışmalarından İngilizce çevirilere kadar çok katmanlı bir süreç gerektiren bu boyutta bir koleksiyon kitabının mesakattaki çalışmaları ve sonrasında yetmiş yakın sanatçı ve yüzün üzerinde yapıtı bir araya getiren oldukça kapsamlı bu serginin hazırlanması, serginin başlangıçta düşündüğümüzden daha ileri bir tarihte izleyiciyle buluşmasını sağladı.

Dediğiniz gibi kitabıyla birlikte de “Hayal Fanusu” sergisi Osmanlı İmparatorluğu sürecinden, Erken Cumhuriyet’e, 50, 60’lı yıllar, Paris Ekolü, kavramsala geçiş ve günümüz sanatına değin oldukça kapsamlı bir kronolojide izleyiciyle buluşuyor. İsmi nereden geliyor ve serginin küratöryal çalışmasını sanat tarihi çizgisi Mongeri Binası’nın etkili yapısı içinde nasıl kurguladınız?

Ö.i.e.: Sergi adını günümüzden neredeyse bin yıl önce yaşamış ünlü İranlı şair Ömer Hayyam’ın “Hayal Fanusu” isimli rubaisinden alıyor. Fanus-u hayal ya da hayal feneri denilen fenerler eski devirlerde aydınlatma aracı olarak kullanılır, üzerlerine çeşitli şekiller ve resimler yapılmış. Işığın yansmasıyla bu şekillerin büyüyerek etrafta oluşturduğu renk ve gölge cümbüşü izleyenlerin hayaller kurmasına vesile olmuştur. Hayyam dizelerinde, içinde yaşadığımız dünyayı bir fanusa, güneşi muma, bizi de bir nevi gölge oyuncularına benzetiyor. Hayal Fanusu’nun dizeleri bir taraftan tasavvufi anlamda yaşamın gelip geçiciliğine vur-

gu yaparken diğer yandan da Platon’un mağara alegorisinde olduğu gibi gerçekliği kavrayış ve algılayış biçimimizin değişkenliğine, hakikatin gözümüzle gördüklerimizden farklılığına vurgu yapan metaforik anlamlara sahip. Sergi ve kitabın hazırlık sürecinin az önce bahsettiğim pandemi dönemine denk gelmesi yaşamın kırılmalı ve geçiciliği, öte yandan hayal gücümüzün dolayısıyla da sanatın önemini derinden hissettiğimiz o günlerde serginin bu adı almasını sağladı.

Erken Cumhuriyet döneminin önemli mimarlık örneklerinden biri olan Mongeri Binası, sizin de söylediğiniz gibi son derece görkemli, zaten başlı başına görülmesi gereken önemli bir mimarlık eseri; fakat binanın sergilenen yapıtların önüne geçmemesi gerekiyordu, ayrıca koleksiyonun genişliği düşünüldüğünde mekânsal bazı kısıtlamalarımız da oldu. Sergiyi düzenlerken mümkün olduğunca kronolojik çizgiyi bozmadan mekânın elverdiği ölçülerde hareket etmeye çalıştık. “Hayal Fanusu” isimli sergi Türkiye’de 19. yüzyıldan bu yana gerçekleşen sanatsal üretimlerin ve kırk yıldır sanat koleksiyonu yapan bir koleksiyonunun bu süreçteki birikimlerinin yansımaları olarak değerlendirilebilir. Sergiyi düzenlerken bu birikimi en iyi yansıtabileceğini düşündüğümüz örneklerden oluşan bir seçkiyi, sanat tarihsel perspektifte sanatseverlerle buluşturmayı hedefledik.

Sergi, Türkiye’de tuval resminin ilk örneklerini veren Asker Ressamlar Kuşağı sanatçılarından başlayarak, Meşrutiyet döneminden Cumhuriyet’e geçişte önemli bir varlık gösteren 1914 Kuşağı sanatçılarına, Müstakiller ve d grubu gibi ilk sanatçı örgütlenmelerine dek uzanıyor, ardından 50’li ve 60’lı yıllarda varlık gösteren Paris Okulu, 1968 Kuşağı sanatçıları gibi oluşumların izini sürerek günümüze dek ilerliyor. Sergide ve kitapta yer alan yapıtların kronolojik gelişim çizgisini takip ederken, Türk sanatının 1950 sonrasındaki modernleşme sürecinde soyut-figür ayrımlarını, yerel-ulusallık ikilemlerini, hiçbir gruba ya da akıma sığdıramayan özgün sanatçıları, 70’li yıllardan sonra tuval, boya gibi geleneksel malzemelerin yerini yavaş yavaş yeni medyumlara ve kavramsal çalışmalara bırakışını, 80’li yıllardan sonra ülkenin küreselleşme sürecine dahil oluşuyla birlikte hız kazanan dünya sanatına entegre olma çabalarını görebilmek mümkün olacak. İzleyiciler klasik, modern ve çağdaş sanat yapıtlarını Mongeri Binası’nın tarihi atmosferi içinde üç ayrı katta görebilecekler. Bence Türkiye’deki sanat koleksiyonları arasında en sıra dışı örneklerden biri olan sanatçıların şövale, palet, boya çantası, fırça, önlük, eldiven, çekiç, boya kutusu gibi eserlerini üretirken atölyelerinde kullandıkları malzemelerin yer aldığı “Sanatçı Atölyeleri” koleksiyonunu da bütünüyle sergiliyoruz. Örneğin giriş katında sergilediğimiz Çallı Kuşağı sanatçıların, binanın yapıldığı yıllara tarihlenen resimlerini veya bu resimleri yapar-



Neş'e Erdok, Egon Schiele Hücresinde, 1988

ken kullandıkları şövale, palet gibi malzemelerini, bu tarihi doku içinde görebilmek büyük şans diye düşünüyorum.

Bu denli kapsamlı bir sergide tarihsel anekdotlar olarak önemli fotoğrafları da izleyiciyle paylaşıyorsunuz. Bununla birlikte Şişli Atölyesi'nden Hikmet Onat'ın Siperde Mektup Okuyanlar ve Halil Paşa'nın atölyesinde resim yaparken çekilmiş fotoğrafları tarihsel bir arşiv olarak eserlerle birlikte izleyiciye oyunlu bir kurgu içinde sunuyorsunuz. Tarihi bir fotoğrafta yer alan eser görüntüleri ve gündelik durumla yaptıkları aynı sekansta nasıl kurguladınız, fotoğraf ve eseri üst üste bir sunumla izleyiciye sundunuz. İzleyiciye bu sanat tarihi oyununda nasıl bir yol çözüyorsunuz?

Ö.İ.E.: Eserlerin provenans bilgileri biz sanat tarihçileri için her zaman çok değerlidir. Özellikle böylesine erken tarihli eserlerde ilk baktığımız şey o eserin geçmişte hangi sergilerde, kitaplarda veya koleksiyonlarda yer aldığı bilgisidir. Bazen bu araştırmaları yaparken karşımıza çıkanlar bizi öylesine heyecanlandırıyor ki izleyicinin de bu heyecana dahil olmasını, hatta belki de şaşırmasını istedik ve böyle bir sunum gerçekleştirdik. Bir nevi izleyiciyi de o fotoğrafın içine dahil etme isteği diyebilirim...

Sanat tarihinin kendi içindeki sınırları ve küratoryal pratiklerin deneyselliği arasında ikilik bazen kendi içinde zorlayıcı olabiliyor. Siz de aslında sanat tarihi pratiğinden geliyorsunuz, bu açıdan geniş ölçekte tarihsel bir sergiyi hazırlarken küratoryal çalışmalar nasıl şekillendi?

Ö.İ.E.: Sanat tarihi kökenli olmasaydım bu sergi mutlaka çok daha farklı olacaktı. Sonuçta hepimiz geçmişteki tecrübelerimizden ve birikimlerimizden hareket ediyoruz. Fakat bence buradaki ince çizgi, neyi göstermek ve nasıl göstermek istediğinizle alakalı. Bu kapsamda bir koleksiyonu sunmanın en iyi yolu bence sanat tarihsel bir perspektifte hareket etmektir. Fakat Bozlu Art Project'te altmışa yakın sergi düzenledik, hepsine bu bakış açısıyla yaklaşabilmem mümkün değil tabii ki. Geçmişteki eğitiminiz size bilgi anlamında, geçmişi bilmek anlamında çok fazla kapı aralayabildiği gibi sizi kalıplara da boğabilir. Önemli olan neyi sergilediğinizi bilip zihninizi özgür bırakabilmek ve ilgi alanlarınızı tek bir disipline hapsedmeyip geniş tutabilmek. Güncel sanatın disiplinlerarası boyutu ve çoğu zaman teknolojiyle iç içe geçmişliği de bize çoklu perspektifler sunuyor zaten.

Şükrü Bey, 1970'li yılların sonundan bugüne alımlarınız devam ediyor, o zamandan bu zamana Türkiye'nin sosyo-politik çehresindeki etkileşimlerle değişen ve ilerleyen kültür ortamı ile sanat piyasasında alımlarınız nasıl şekillendi?

Dr. Şükrü Bozluoçay: Koleksiyonerliğe başladığımda Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'nde talebeydim. Ailemden gelen harçlıklardan biriktirdiklerimle klasik eserleri bile alabiliyordum. Alınabilecek kalitede, güzellikte ve uygun fiyatlarda eserler vardı. O dönemde alımlar esnasında karşılaştığımız kişiler daha çok esnaf tipinde insanlardı. Evlere gidilir ve ev müzayedeleri yapılırdı. Tıp Fakültesi'ndeki tahsilimin son yıllarında, 1978-1981 arasında hem tahsilime devam edip hem de Amiral Bristol Hastanesi'nde (Bugünkü adıyla Amerikan Hastanesi) Dr. Gürbüz Barlas'ın asistanı olarak çalışıyordum. Bu görevim sırasında Turgut Atalay hastam olmuştu. İsrarla beni atölyesine davet etti. İlk olarak ondan beş resim almıştım. Sanatçısımı tanıyarak aldığım ilk eserler onlardı. Hastane kadrosundaki bazı hekimlerin gerek resim koleksiyoneri olması gerekse resim sanatını icra etmeleri, ilgimi çekmiş ve beni özendirmişti. Tabii ki o dönemde bir koleksiyoner olmanın ötesinde bendeki duygu, merak ve özlemin karışımıydı. Türkiye'nin ilk amatör koleksiyonerlerinin çoğunun hekim olduğunu düşünüyorum. Onlarla çok fikir alışverişinde bulunurdum. Bu konuşmalardan aklımda kalanlarla alım yapmaya çalışıyordum. İlerleyen yıllarda müzayedeler ve galerilerden alım yapmaya devam ettim, çeşitli sanatçılarla tanışıp atölyelerinden de alım yaptım.

1980'li yıllarda Turgut Özal dönemindeki liberal ekonomi ve küreselleşme politikaları her alanda olduğu gibi sanata da yansdı. Türkiye'de özel galerilerin sayısı arttı, sanat piyasasının nasıl hareketlendiğini gözlemledik. 1980'li yıllardan itibaren yurt dışına her gittiğimde müzeleri ve galerileri gezmeye başladım. Gözümü eğittim. Dünyada neler olduğunu takip ediyordum. Bütün bunların birikimi zaman içerisinde bir göz farkındalığı yarattı. 2000'li yıllarda Eczacıbaşı, Koç, Sabancı gibi sanat kültürü içinden gelen, köklü ailelerin oluşturduğu sanat koleksiyonlarının müzelere dönüştüğünü ve sanat alanına nasıl etki ettiğini gördük. Tabii bunlar bizleri de etkileyen, ilham veren ülkemiz için son derece önemli sanatsal gelişmeler.

Sözünü ettiğiniz gibi ilk alımlarınızda hem dönemin güncel eserlerini ve hatta klasikleri bile alabildiğinizden bahsettiniz. Bugün de hâlâ koleksiyonunuzda Türkiye'nin klasik dönemlerine ait oldukça önemli yapıtlarla birlikte günümüzün çağdaş sanatçılarından da alımlar yapmaya devam ediyorsunuz. Bu açıdan alımlarınızda yatırım, prestij ya da tutku hangi minvalde ortaya çıkıyor?

Dr.Ş.B.: Koleksiyonerlik benim bütün kötü duygu ve düşüncelerden arındığım bir hâl. Ne iş yaparsanız yapın belli bir zaman sonra rutine bağlıyorsunuz. Sanat çok rutin bir şey değil. Çok sayıda ve çok farklı tat var. Koleksiyonerlik beni rahatlatan, dindiren ve farkındalık yaratan bir pratik.

Peki, koleksiyonunuza eklediğiniz klasik eserleri bulurken ve koleksiyonun çok net bir çizgisi oturmuşken bugünün çağdaş sanatçılardan alım yapmak koleksiyonunuza nasıl bir katkı sağlıyor ve klasiklerle çağdaş eserler nasıl bir bütünlüğe yan yana geliyor?

Dr.Ş.B.: Geçmişle günümüz arasında net bir çizgi çekmiyorum aksine her ikisinin de birbirini tamamladığını düşünüyorum. Klasik eserleri görmeden bugünü anlamlandıramamak benim için zor, ayrıca çağdaş yapıtlar olmadan da bugünün ruhunu anlayabilmek zor. Her sanat yapıtının ürettiği dönemin siyasi, sosyal, ekonomik koşullarından etkilendiğini, zamanın ruhunu taşıdığını düşünürüm. Çağdaş yapıtlar bugünün sanatçısını, esin kaynaklarını, üretim biçimlerini anlayabilmek için son derece önemli. Sanatçılar çevremizde olup biten olaylara ve durumlara bizlerden çok daha farklı bir gözle, duyarlılıkla yaklaşan ve bize aktaran kişiler. Dolayısıyla bu yapıtlar ufkumu açan, hayata farklı bir gözle bakmamı sağlayan çalışmalar. Ayrıca bu ülkede yaşayan sanatçıların güncel sanat üretimlerini desteklemek adına da bu alımları önemli buluyorum.

Bu destekler kesinlikle çok önemli. Bir konu ise koleksiyoner alımlarında genellikle riskli alımlardan uzak durulup kendini ve eserlerini kanıtlamış sanatçılar koleksiyonlara girer. Siz genç ve yetenekli, yeni isimleri de koleksiyonunuza ekliyorsunuz. Bu açıdan koleksiyonunuz Türkiye Sanat Tarihi bağlamında radikal, önemli bir bütünlük

sunuyor. Alımlardaki genellemeleri düşünürsek genç isimlerin yatırım açısından risk barındırdığını söyleyebilir miyiz?

Dr.Ş.B.: Ben bunu bir risk olarak görmüyorum, az önce de belirttiğim gibi genç ve yetenekli isimlerin daha fazla desteklenmesi gerektiğini düşünüyorum. Günümüz koşullarında bir sanatçının kendini uluslararası sanat arenasında bir yere konumlandırabilmesi sadece onun omuzlarına yüklenecek bir sorumluluk. Ülkemizde çok yetenekli birçok sanatçı var; fakat galeri, fuar, tanıtım, prodüksiyon, ekonomik vb. birçok sebepten dolayı dünya sanatında hak ettikleri yere gelemediklerini düşünüyorum.

Teşekkür ederim. Devam eden koleksiyonunuz yanında daha spesifik biçimde "Otoportre Koleksiyonu" ve "Sanatçı Atölyeleri" koleksiyonları da yapıyorsunuz. Hem sanatçı portreleri üzerine hem de sanatçıların ikonik nesnelere dair biriktirme tutkusunu nasıl oluşturdunuz ve ilerliyor?

Dr.Ş.B.: Koleksiyonun tematik olarak ilerleyen "Sanatçı Otoportreleri Koleksiyonu" bölümü beni en çok heyecandıran bölümlerden. Bu otoportrelerin birçoğu Mongeri Binası'ndaki çalışma odamda, her gün onları görmek bana büyük keyif veriyor. Zaman içinde yaptığım alımlarla birlikte koleksiyondaki sanatçı otoportrelerinin giderek daha fazla dikkatimi çekmeye başladığını fark ettim ve son on yıl içinde alımlarımızı bu temaya yoğunlaştırarak bu anlamda hatırı sayılır bir koleksiyon oluşturduk. Belki ileride sadece koleksiyondaki otoportreler üzerine bir çalışma yapılabilir. Geçmişten bugüne baktığımda sanatçıların yoğunlaştıkları konular arasında bana en samimi gelen, sanatçının kendini nasıl görmek ve göstermek istediğinin, bu yaşamda bir iz bırakma gayesinin kanıtı gibi bu otoportreler. Üstelik bu resimlere topluca baktığımızda sanatçıların bireysel üsluplarındaki farklılıkları çok net görebiliyorsunuz. Fahrelnissa Zeid'den Bedri Rahmi Eyüboğlu'na, Adnan Çoker'den, Burhan Uygur, Yüksel Arslan ve günümüz sanatçılarına kadar uzanan oldukça etkileyici bir koleksiyon.



Nazmi Ziya Güran (1881-1937), *Süleymaniye'den Fatih Camii*



Hoca Ali Rıza (1858 - 1930), *Deniz Kıyısında Kayıklar ve Yelkenli*

2013 yılında Bozlu Art Project'i kurduğumuzda Oğuz Erten'in "Bağlantı" ismini verdiği açılış sergisinde, bazı sanatçıların atölyelerinde kullandıkları palet, fırça, boya gibi malzemelerle yapıtlarını yan yana sergileme fikri bana oldukça cazip gelmişti. İzleyiciye işin "mutfağını", sergilenen yapıtların hangi koşullar altında hangi malzemelerle üretildiğini düşündürmeyi amaçlayan bu sergileme yöntemi oldukça ses getirmiş, sergi sonrasında bu malzemeleri "Sanatçı Atölyeleri Koleksiyonu" başlığıyla bir koleksiyona dönüştürüp, genişletme fikri almıştık. Zaman içinde gerek yaptığımız alımlarla gerekse bağışlarla bu alanda önemli bir birikim oluştu. Böyle bir koleksiyon bence çok orijinal bir fikir, sanatçıların atölyelerinde kullandıkları malzemeleri bu şekilde topluca görebileceğiniz bir koleksiyon şimdiye kadar görmedim. Türkiye'deki sanat koleksiyonu fikrine yeni bir bakış açısı kazandırdığımı düşündüğüm bu koleksiyona dair ileride araştırmacılar önemli okumalar yapabilir, kitaplar, sergiler hazırlanabilir, hatta belki sanatçıların kullandıkları malzemeler çeşitli boya analizlerinde kullanılabilir.

Koleksiyonunuz içindeki bu iki ayrı özel koleksiyon da oldukça ilgi çekici. Hem araştırmalar hem de yönelimler konusunda sanat ortamına ışık tuttuğu aşikâr. Özlem Hanım, son olarak biraz bahsi geçti ama sergiye ve koleksiyona dair oldukça kapsamlı bir kitap da çıkardınız. Sergi ve kitap nasıl bir paralellikte buluşuyor?

Ö.i.e.: Kitapta da, tıpkı sergide olduğu gibi Türkiye sanatının kronolojik süreçteki gelişimini Dr. Şükrü Bozluolçay koleksiyonundaki yapıtlar üzerinden ele alarak sanat tarihimiz hakkında kapsamlı bir perspektif ortaya koymaya çalıştım. Ülkemizde 19. yüzyıldan bu yana yaşanan siyasi, sosyal, kültürel değişimlerin sanata yansımalarını konu edinen, koleksiyondaki sanatçılar ve onların yapıtları hakkında bilgi sunan kapsamlı bir metin. Kitaba dahil ettiğimiz her bir yapıtın bizim için ayrı bir anlamı ve hikâyesi var, dolayısıyla kimi zaman dönemsel oluşumlar, kimi zaman sanatçılar kimi zamansa yapıtlar ön plana çıktı. İngilizce ve Türkçe olarak hazırladığımız kitapta, mekândaki kısıtlamalar dolayısıyla sergiye dahil edemediğimiz eserler de yer alıyor. 352 sayfalık İngilizce ve Türkçe olarak okurla buluşturduğumuz kitapta yetmişin üzerinde sanatçı ve yüz elliye yakın yapıt yer alıyor.

*Dr. Şükrü Bozluolçay Koleksiyonu, Hayal Fanusu
Bozlu Art Project Mongeri Binası
12 Ocak - 22 Nisan 2022, İstanbul (Türkiye)*

YEKHAN PINARLIĞIL İLE ŞAHİN KAYGUN VE “OBLIQUE” ÜZERİNE

Abdullah Ezik

Şahin Kaygun fotoğrafçılığının ana meseleleri, sanatçının takip ettiği belli başlı izlekler, “oblique” kavramı ve Kaygun’un yeni bulunan işlerini Yekhan Pınarlıgil’den dinledik.

Fotoğraf sanatının simge isimlerinden, 1992 yılında yaşamını yitiren Şahin Kaygun’un eserleri 2014 yılında İstanbul Modern’de gerçekleşen kişisel sergisinden sonra ilk kez Galerist’teki “Oblique” sergisiyle izleyiciyle buluştu.

Sergi, bir fotoğraf sanatçısı olarak Şahin Kaygun’un farklı dönemlerde çektiği işlere ve işlerindeki kimi ortak noktalara odaklanıyor. Kaygun’un fotoğraf dili de üslubu da zaman içerisinde yer yer farklılaşır; bünyesine yeni olanak ve tercihler ilave ederken bu zenginleşme, beraberinde yeni arayışları da sürükler. Tam da bu noktada Kaygun’un neredeyse bütün bir fotoğrafçılık serüveni boyunca takip ettiği temel izleklerden birisi olan “oblique” meselesinden hareket eden küratör Yekhan Pınarlıgil, söz konusu bu sergiyle hem Kaygun’un arşivinden çıkan yeni işleri, hem de onun fotoğrafçılığının ana noktalarını yeniden vurguluyor.

Yekhan Pınarlıgil ile Şahin Kaygun fotoğrafçılığının ana meseleleri, sanatçının takip ettiği belli başlı izlekler, “oblique” kavramı ve Kaygun’un yeni bulunan işleri üzerine konuştuk.

Sanırım öncelikle serginin isminden başlamak doğru olacaktır, zira bu ismin/kavramın sergiyle de doğrudan ve özel bir bağı var. Neden “oblique” ve bu kavramı sergiyle nasıl iç içe geçirdiniz?

Esasında bu soruya verebileceğim birçok farklı cevap var. Bunlardan ilki ve belki de en derin, en anlamlı olanı kelimeyi Fransızcadan, İngilizceden ödünç almamızla ilgili. Türkçede tam bir karşılığı yok. “Eğik çizgi” diyebiliriz, ama oturmuyor. Esas amaç tabii ki Şahin Kaygun fotoğraflarındaki grafik yapıya işaret etmek. Ancak “eğik çizgi” başlığımı

kullandığımızda imgelerin plastik yapılarıyla ilgili sorunsal tam anlamıyla kafamızda canlanmıyor. Dolayısıyla “oblique” kelimesini kullanarak Türkçede bu alanda yeterli derece kelime hazinesi (vocabulary) olmamasından da şikayet ediyorum. Gönül böyle olmamasını isterdi tabii, ama bu tercihle eksikliğin de altını çizmiş oluyorum. Bir de böyle bir başlık biraz mesafe koyuyor, bir durup düşünmek gerekiyor, nedir, nedendir diye. Diğer yandan, ki hikâyenin aslı bu olsa gerek, fotoğraflardaki plastik yapıya ve özellikle oblique’lik meselesine odaklandığımı işin en başında belirtmiş oluyorum.

Kaygun’un sanat yaşamının başlangıç noktası tam olarak neresidir?

Şahin Kaygun’un sanat yaşamı grafik sanatlar eğitimiyle başlıyor. Dolayısıyla genel olarak fotoğraflarında, mesela polaroidler gibi bizim çok da aşına olduğumuz imgelerin kompozisyonunda sıklıkla grafik öğeler görüyoruz. Bu yüzden bugün Şahin Kaygun okumak çok enteresan bir durum, çünkü esasında disiplinlerarası, yani farklı medya aralarında geçiş yaparak çalışan bir sanatçı. Bir yanda grafizm var, diğer yanda fotoğraf elbette. Fotoğrafların içinde de renklisi var, siyah beyazı var, imgelere yaptığı müdahaleler var, bazen neredeyse pentüre kayan bir fotoğraf anlayışıyla çalışıyor. Bir de tüm bunlara sinema ekleniyor. Hem sanat yönetmenliği yapıyor (*Aaahh Belinda* ve *Dul Bir Kadın* gibi filmlerde) hem de kendi yönettiği filmler var. Maalesef çok genç yaşta kaybettiğimiz için sadece iki tane film çekecek zamanı olmuş: *Afife Jale* ve *Dolunay*. Bu disiplinlerarası yaklaşım fotoğrafların yapılarına da yansıyor. Hatta onları neredeyse sinematografik bir eksende okumak da mümkün. Buna paralel olarak fotoğraftan çok etkinlenmiş bir sinemacı da diyebiliriz Şahin Kaygun için. Neredeyse “plastik sinema”dan bahsedebiliriz. Grafizm de aynı şekilde fotoğraflarda kendisini gösteriyor. Birçok eserinde çok ciddi bir grafik yapı söz konusu. Etkiler çok açık. Tasarımlar, kompozisyonlardaki büyük boşluklar, karanlıklar, tekrarlanan çizgiler, üçgenler, dikdörtgenler... Derinliğin tamamen çizgilerle, oblique’lerle sağlandığı işler bunlar. Ön plan ile arka plan onlar sayesinde birbirinden ayrılıyor. Fotoğraflarda âdeta bir içine alma, içine çekme durum söz konusu. Ve bu durum bizim bu sergide gösteremediğimiz birçok fotoğrafında da net bir şekilde hissediliyor.

Tam da bu noktada belki oblique meselesine ilave edebileceğimiz bir diğer konu olarak Şahin Kaygun’un fotoğraflarındaki geometriden, geometrik durumdaki söz edebiliriz. Bunlar birbirini tamamlayan konu ve unsurlar. Siz bu oblique-geometri ilişkisini nasıl yorumladınız?

Dediğin çok doğru. Kaygun’un fotoğraflarında sadece oblique yok, geometri ve formlar önemli bir yerde duruyor. Bir örnek alalım. Serginin girişinde



Şahin Kaygun, *İsimsiz*, 1976

renkli ve boyanmış bir polaroid var. Bacaklarını karnına doğru çektiğini düşündüğümüz başsız, kolsuz ve dolayısıyla bacaksız, çıplak bir gövde fotoğrafın sağ tarafında ortanın hemen aşağısında yatıyor. Âdeta salt bir forma indirgenmiş. Tende beliren omur-ilik ve kalça kemiği iki keskin çizgi çekiyorlar, bedenini çeperi sola doğru yatmış, kalın bir ok çiziyor. Sanatçı arka planı dört ayrı renk kullanarak tamamen boyayla kaplamış. Geometri- den ibaret gövdeyi farklı renklerde iki beşgen ve iki dörtgenden oluşan yine geometrik bir dekor taşıyor. Ancak Şahin Kaygun'un geometrisi duygulardan arınmış, salt soğuk formlara indirgenmiş bir grafik yaklaşım değil. Tam tersine, sanatçı özellikle de oblique olarak tabir ettiğimiz çizgilerden faydalanarak kurgularına teatral bir dokunuş ekliyor, hissiyatı ya da başka bir deyişle imgenin dramasını neredeyse dokunulabilir bir öge hâline getiriyor.

Evet evet. Üçgenler, dörtgenler, kareler, paralel formlar hemen kendisini belli ediyor.

Kesinlikle. Mesela birçok Kaygun fotoğrafında ortada bir imge, o imgenin içinde başka bir fotoğraf var. Geometri, üçgenler, dörtgenler birbirini tamamlayan unsurlar ve çok yaygınlar. En ünlü fotoğraflarına da baksanız bunun izlerini görürsünüz. Bunu doğrudan kendisi hiçbir zaman söylemiyor. Ben fotoğraflarımda bu tür formlar ve geometriler inşa ediyorum, demiyor. Ama biraz yoğunlaştığımızda varlığını hemen hissettiriyor. Sanki bıçakla kesilmiş gibi olan formlar, kompozisyonlarının birçok yerinde karşımıza çıkıyor. Sergideki fotoğraflarında görebileceğiniz gibi kuş, tıpkı eller gibi sıklıkla kullandığı bir motif. Uçan kuşların kanatları, ya da ölü kuşların bedenleri



Şahin Kaygun, *İsimsiz*, 1983

fotoğrafları kesen çizgiler olarak beliriyorlar. Eller de Şahin Kaygun'un kompozisyonlarda kullanmayı sevdiği bir öge. Hatta kuş şeklinde birleşen ya da kanat çırpma hareketi yapan eller... Fotoğrafı verevine bölen kollar, çizgi çizgi parmaklar ve onların gölgeleri...

Şahin Kaygun'un fotoğraflarında deneyselliğin önemli bir yerinin olduğunu; kendisinin yaşamı boyunca fotoğraf sanatı üzerinden birçok arayışa girdiğini söylemek mümkün. Bu sergi de aslında Kaygun'un özellikle bu yönünü vurguluyor. Bunlar anlık çekilen fotoğraflar değil, aksine üzerine çalışılan, oynanılan fotoğraflar. Kaygun'un bu deneysel yönü ve arayışları üzerine ne söylersiniz?

Türkiyeli sanatçılar için bence bu çok enteresan bir durum, çünkü özellikle o dönemde benim bildiğim kadarıyla bu derece deneyselliğe yatkın başka bir fotoğrafçı yok. Tabii ki karanlık odada bir şeyler deneyen farklı sanatçılar var, ancak basılı fotoğrafla oynayan, fotoğrafı boyayan, kazıyan, tekrar tekrar çerçevesizlendiren, tekrar ve alıntıyı plastik olarak kullanan ve bu meseleye bu denli eğilen bir başka isim ben hatırlamıyorum. Fotoğrafın olabilecek bütün imkânlarını, bütün sınırlarını zorluyor Şahin Kaygun. Üstelik çok erken bir dönemde yapıyor bunu. Tabii Batı için değil, Türkiye için geçerli bunlar. Diğer taraftan yaklaştığımızda başka bir okuma söz konusu.

Bu deneyselliğin ilk adımını aslında oblique'te görmek mümkün. Fotoğraf bildiğiniz gibi çok katı sınırları olan bir medya. Dikdörtgen bir çerçevenin içinde oluyor her şey. Birkaç istisna hariç bu formun dışına çıkmak hiç kolay değil.

Evet, fotoğraf sanatında form aşağı yukarı belli, sınırları anlaşılabilir.

Kesinlikle. Dikdörtgen çerçeve, ortak olarak kabul gören, biraz da medyanın doğasından kaynaklı bir form, formdan da öte kolay kolay sorgulanmayan bir sınır. Şahin Kaygun için oblique belki de sınırlardan kurtulabilmenin ilk aşaması, o katı çerçeveden çıkabilmenin en direkt, en pratik yolu. Dikdörtgeni kesme, katılığına, soğukluğuna dramatik bir dokunuş ekleme denemesi olarak da düşünülebilir. Zaten sınırları zorlamayı seven bir sanatçı Şahin Kaygun, oblique dışında da birçok farklı denemesi var. Mesela karanlık odada fotoğrafın kimyasıyla oynuyor, detayları siliyor, kontrastı zorluyor. Farklı imgeleri aynı kareye basıyor. Baskı sonrasında yüzeyi kazıyor, eklemeler, çıkarmalar yapıyor, boyuyor. Bunlarla da yetinmiyor, kadrajla oynuyor, sürekli değiştiriyor. Farklı fotoğrafları kesip biçerek birbirine ekliyor ya da bir imgeyi kurgudan kurguya taşıyor. Olanakları sonsuz gibi.

Şahin Kaygun bahsinde diyebiliriz ki bir fotoğrafa yapabilecek tüm müdahaleleri yapar, bunu dener. Devri için düşünüldüğünde bu da onu ayrıksı kılan yönlerinden biri.

Evet evet, gerçekten de imkânları dâhilinde olan hemen hemen bütün denemeleri yapıyor.

Çerçeve, sizin bu sergi kapsamında ön plana çıkardığınız, bir fotoğrafın sınırları üzerine çeşitli tartışmaları da be-

raberinde getirebilecek özel bir konu. Kaygun'un fotoğrafçılığı da sanırım bu tartışmayı gütmek için iyi bir örnek olsa gerek. Kaygun, kariyeri boyunca fotoğraf çerçevesini nasıl eğip bükmüş, onu nasıl zorlayıp şekillendirmiştir?

Burada yine Türkçe sözcük haznesinin yeterli olmadığı bir alana geliyoruz... Sanatçının birçok fotoğrafında görünen kısım çerçevesinin dışında kalan kısmı da öneriyor (suggéer/suggest), ya da ima ediyor. Bakış görünmeyenle de iletişim hâlinde. Sınır ortadan kalkıyor bir nevi, devamlılık oluşuyor. Fotoğrafın dışına, sınırlarının ötesine taşıyoruz, aynen oblique ya da aşırı kontrast örneklerinde olduğu gibi.

Çerçeve ve oblique arasında da bir diyalog var Şahin Kaygun'un işlerinde. Dikdörtgenin soğuk ama kusursuz çeperini oblique çizgiler âdeta yamultuyorlar. Kaygun dört kenar ile yetinmiyor, oblique ile, eğik çizgilerle fotoğrafa hem bir dinamizm, hem de ona yeni alanlar ilave ediyor. Dışarıdan gelen bir müdahale gibi neredeyse.

Sanatçının sıklıkla yaptığı başka bir şey de çektiği fotoğrafın çerçevesiyle oynayarak onu başka fotoğraflarda tekrar kullanması. Bir fotoğrafı çekiyor, sonra onu basıp kesip biçiyor. Ve yeni bir görüntüye dâhil ediyor. Bir nevi montaj; esasında farklı zamanları, farklı bağlamları ve birbirinden uzak gibi gözükken öğeleri bir araya getiriyor.



Şahin Kaygun, "Oblique" sergisinden görünüm, 2022. Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz



Şahin Kaygun, "Oblique" sergisinden görünüm, 2022. Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

O hâlde Şahin Kaygun'un fotoğrafçılığında bir tür kolaja yaklaşıma kimi durumların da olduğunu söyleyebiliriz.

Ayten. Kesinlikle kolaj kelimesini kullanabiliriz. Bazen objektif yardımıyla, kamera içi kolaj yapıyor, bazen ise sonrasında, dışarıdan. Fotoğrafları kimi durumlarda kesiyor, boyuyor, siliyor aynı zamanda. Esasında istemediği bütün detayları, daha önce grafizm etkisinden söz etmiştik, bu şekilde müdahalelerle ortadan kaldırıyor. Bu yaklaşımın sonuçlarını tiyatrocularla ilgili eserinde görebiliriz. Orada bir yandan karanlık oda "hileleri" ya da "oyunları", diğer yandan da *kontrastı* aşırıya götürmek yoluyla detayları görünmez kılıyor. Sadece çok küçük birkaç öge kalıyor ki teatral etki daha güçlü olarak hissedilsin.

Tam da bu noktada belki Şahin Kaygun'un fotoğrafçılığında kontrastın yerinden söz ederek devam edebiliriz. Gerek "Oblique" çerçevesinde gördüğümüz işlerinde gerekse diğer fotoğraflarında Kaygun'un yarattığı kontrastın önemli bir yerinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu onun imzası olarak da yorumlanabilecek bir konu bana kalırsa, çünkü aynı zamanda bir devamlılık, sürelilik de vadediyor. Peki Kaygun kontrastı kompozisyonlarında nasıl kullanıyor?

Doğru, kontrastı zorlamayı ve zorlayarak işlerinde kullanmayı çok seviyor Şahin Kaygun. Çok nadiren gride kalıyor. Bazen salt siyah ve beyaz,

ara tonlar olmayan fotoğraflar görüyoruz. Bu da deneysellik hikâyesinin bir parçası. Yine oblique'e dönebiliriz bu noktada. Oblique çizgiler arasında en dramatik olanı. *Theatral* anlamda bir dramdan bahsediyorum tabii. Mümkün olduğunda dramayı artırabilmek için, jestin ve görüntünün teatralliğini ortaya çıkarabilmek için kontrasta ve/veya oblique çizgilere başvuruyor. Bu iki plastik strateji arasında bir benzerlik ya da bir iletişim var diyebiliriz diye düşünüyorum.

"Oblique" sergisinde Şahin Kaygun'un daha önce hiç görülmemiş fotoğraflarına da yer veriyorsunuz. Bu fotoğraflar nereden çıktı, onlara dair ne söylersiniz?

Kimi fotoğraflar daha önceki sergilerde vardı, kimileri ise bu sergiyle ilk kez gün yüzüne çıktı. Bir kısmını kendi basmış, ancak bugüne kadar herhangi bir sergide gösterilmemiş. Bir kısmını ise basmamış dahi, biz negatiflerden elde ettik.

Sanırım Kaygun'un kızı Burçak Hanım ile dostluğunuzun da hem bu serginin hem de buradaki fotoğrafların yeniden gün yüzüne çıkmasında özel bir yeri var. Bu birlikte çalışma süreci nasıl gelişti?

Esasında Burçak ile kendi işleri vesilesiyle tanışmıştık. Daha sonra babasından vs. bahsederken onun fotoğrafçılığı üzerine yakın zamanda yeni

bir şey olmadığından dem vurduk. Onun dönemine yoğunlaşan bir küratör olmama rağmen, Şahin Kaygun ismine karşı bir zaafım vardı, çünkü onun deneysel tarafı beni hep kendisine çekiyordu. Sonra yavaş yavaş araştırmaya, arşivlerde çalışmaya başladım. Böylelikle Elipsis Galerisi’de yaptığım “Gizli Yüz” adlı sergi ortaya çıktı. Buradaki fotoğraflarda yüzler silinmiş durumda. Ya hiç yoklar ya da sanatçı bir şekilde onları örtecek, gölgeleyecek bir yol buluyor, şapka ile kapatıyor, boyuyor, buzlu camın ardından çekiyor, hatta çerçevenin dışarısında bırakıyor. Bazen de kumaşlarla kapatarak tanınmaz hâle getiriyor. Ben bu yaklaşımda, 1980’lerdeki “kimlik erimesi” meselesinin izlerini görüyorum. Enteresan bir sergi olmuştu açıkçası. Orhan Pamuk’un senaryosunu yazdığı, Ömer Kavur’un Gizli Yüz’ü de aynı dönemleri konu alıyordu. O da benim çok hoşuma gitmişti. Onunla da bir paralellik kurmuştuk. Mehmet Eroğlu’nun Yüz, 1981 isimli bir kitabı da vardı. O da yüzü olmayan bir polisin hikâyesini konu ediyordu. 80’lerin dönem ruhu bu eserlerde hemen fark edilebiliyordu. Sergide biraz da bunu vurguladık. Bir sürü polaroid çıkarmıştık ortaya. Şahin Kaygun macerası benim için böyle başladı.

Sonra İstanbul Modern’de bir sergi oldu. Önce serginin co-küratörü olacaktım, sonra içerik konusunda anlaşamadık, danışman olarak devam ettim. Sergiden ziyade retrospektife yakın bir şey yapmak istediler. Retrospektif aslında biraz defteri kapatmak gibi, bir son nokta ya da epilog! Oysa Şahin Kaygun’u yeni göstermeye başlıyoruz. Ama tabii İstanbul Modern’in müze olarak farklı bir yaklaşımı var.

Sonrasında Merih Akolul’un da desteğiyle Galerist, Şahin Kaygun’un temsilini üstlendi ve üç koldan (Burçak, ben ve Galerist) yeni bir sergi üzerine kafa yormaya başladık. Araya pandemi gibi öngörmediğimiz engeller de girdi, ama sonunda “Oblique” izleyicilerle buluştu.

Peki bu serginin dışında henüz gün yüzüne çıkmamış başka Kaygun fotoğrafları var mı? Başka projeler, sergiler düşünüyor musunuz?

Tabii, var. Şu an net bir proje yok ama kafamda tasarladığım, ama enteresan olacağından emin olduğum başka sergiler var. Umarım benim dışımda da Kaygun üzerine çalışan başka küratörler, tarihçiler ve eleştirmenler olur. Maceranın başındayız!

Sergi kapsamında Kaygun’un oblique kullanımına farklı dönem ve seriler üzerinden yaklaşıyor, nihayetinde ortaya oldukça geniş bir perspektife yayılan uzun bir serüven çıkarıyorsunuz. Kaygun’un bu sergide özellikle üzerinde durduğunuz “özgün ve dramatik fotoğraf dili” üzerine ne söylersiniz?

Söylenecek o kadar çok şey var ki burada özetlemek neredeyse imkânsız, bir kitap yazmak gerekiyor âdetâ. Ancak şu var: Şahin Kaygun’un fotoğraflarının diğer kullandığı medyalara geçişirgen olması sanırım dilini özgün kılan en önemli özellik. Bu sayede bir yandan geometriyi kullanarak son derece etkileyici kurgular oluşturuypr, diğer yandan da sinema sayesinde bu kurgulara hikâye, başka bir deyişle drama biçiyor. Sergideki fotoğraflar oldukça uzun bir döneme yayılıyorlar ve hızlı bir bakışla bile bu iki özelliği gözlemleyebiliyoruz. Her bir imge müthiş bir iç yapıya sahip, aynı zamanda hikâyesiyle zamana göğüs geriyor.

İmgeler, özellikle de farklı form, kompozisyon ve içerikle yeniden, bıkkılıp usanılmadan üretilen imgeler Şahin Kaygun fotoğrafçılığının en önemli özelliklerinden birisi olarak görülebilir, ki devri de düşünüldüğünde bu durum daha da anlamlı görülebilir. Sizin için Kaygun fotoğrafçılığının temel imgeleri nelerdir? Bu sergide hangi imgelere yoğunlaştınız?

Adıyla da ifade etmeye çalıştığım üzere, bu sergide içerikten çok fotoğraf yapısına, plastiğine odaklandım. Şahin Kaygun’un deneysel yönünü ve fotoğraflarındaki grafik yapıyı gösterebilmek için oblique çizgisine yoğunlaştım. Tabii yine de Şahin Kaygun dağarcığı içerisindeyiz, çıplak kadın bedenleri var, yüzlerini açık etmeyen, çizgilerin yanında eller ve kuşlar var; bazen kendileri, bazen gölgeleri... Tabii ki gölgeler ve karanlıklar var; derin boşluklarda küçük detaylar, küçük detaylarda canlanan hikâyeler...

Şunu ekleyeyim o hâlde: Şahin Kaygun’un bu sergide ilk defa gün yüzüne çıkan fotoğrafları onun fotoğrafçılığına dair yeni bir şeyler söylüyor mu?

Şahin Kaygun’un fotoğrafçılık imgesini değiştirecek değil, ama bu imgeyi zenginleştirecek daha birçok fotoğrafım sergide gösterdiğimizizi söyleyebilirim. Bütün fotoğraflar Kaygun imzasını üzerinde taşıyor bana kalırsa, ama bizi şaşırtan, alışıldık kulvarların dışına çıkan işleri, serileri var.

Şahin Kaygun, Oblique

Galerist

8 Eylül - 22 Ekim 2022, İstanbul (Türkiye)

ZAMANIN DONDUĞU BİR SERGİ: MÜDAHA- LELER

Özlem Altunok

Vahap Avşar'la sansürlenene, imha edilen ya da şimdiye kadar gösterilmeyen işleri ile son dönem çalışmalarını bir araya getiren Türkiye'deki en kapsamlı sergisi üzerine.

“Hiçbir şey tesadüf olmadığı gibi hiçbir anı, tutku da insan hayatında yok olmuyor,” diyor Vahap Avşar. Âşık olduğu yarı yazı-yarı resim ilk imge ve tabela dükkânında çıraklık, o malum taş ve göç, iz bırakma isteği ve seyyahlık, PTT'nin düzenlediği resim yarışmasında aldığı ödül ve yıllar sonra peşine düştüğü kartpostal arşivi, Cengiz Çekil ve vefa, sansür ve inat...

Bildiri dağıtmanın yasak olduğu 80'lerde, “el”in kendisini fotokopiyle çoğaltarak afişe dönüştürdüğü *Ellerimin Derisi* işini sergiledikten yıllar önce sokakta birlikte bildiri dağıtırken gözaltına alınan arkadaşlarından bir daha haber alamamıştı. Malatya'daki evleri taşlandıktan ve İzmir'e göç ettikten yıllar sonra yer halısının üzerinde parçalanmış avizenin yanına yerleşmişti o taş *Son Uyarı* adlı işinde. Devlet şiddetini, gözaltında kaybedilenleri akla getiren ve kan damlayan bidonlardan oluşan *Son Damla* adlı yerleştirmesi “halka terör ve ölümü çağırıyordu” gerekçesiyle sansürendikten kısa bir süre sonra geri dönmemek üzere New York'a gitmiş ve orada ürettiği ilk iş (*22 Beyaz Erkek Gömleği*) aidiyetsizliğinin, göçebeliliğinin vücut bulmuş hali olarak kendi gömleklerinden “kurduğu” sığınak olmuştu.

Tüm bunların üzerinden yıllar ve yıllar geçti. Vahap Avşar gittiği yerlere “bu coğrafyayı da yanımda götürdüm”. Sanat üretimine bir dönem ara vermesi de, “sanki bitmemiş bir projenin devamı gibi üretmeyi hep sürdürdüm” demesi de, Yapı Kredi Bomotiada'da devam eden “Müdahaleler” başlıklı sergisinin adı da, bu sergiye dair kurduğu “20'li yaşlardaki Vahap Avşar için yapıyorum bu işleri” cümlesi de o yok olmayan tutkudan...

Küratörlüğünü Esra Sarıgedik Öktem ve Ahmet Ergenç'in üstlendiği “Müdahaleler” sergisi, Vahap

Avşar'ın farklı gerekçelerle sansürlenene, imha edilen, kaybolan ya da şimdiye kadar gösterilmeyen işleriyle, son dönem çalışmalarını bir araya getiren Türkiye'deki en kapsamlı sergisi. Sergide Avşar'ın eski işlerine “müdahale” ederek yeniden yarattığı çalışmalar; hayatın ezberine, iktidar politikalarına, klişelere, tabu ve mitlere müdahil olduğu sanat pratiğinin bütünü içinde bir inat gibi yer alıyor. Galerinin iki katına yayılan sergi belirsizliğin hakim olduğu puslu, karanlık, zamansız bir korku atmosferinden sanatçının kendi hikâyesinin hafızasını canlandığı, bir anlamda zamanın donduğu bir alana açılıyor. Vahap Avşar “sekteye uğrayan bir hayata, hikâyeye ve sanata cevap veriyor”...

Yapı Kredi bomotiada'da 26 Mart'a kadar sürecek sergiyi Vahap Avşar'la konuştuk.

Yakın geçmişe baktığımızda Türkiye'deki izleyici 2010 ve 2013'te Rampa, 2015'te Salt Beyoğlu'ndaki kişisel sergilerin aracılığıyla üretiminden kısıtlı bir kesiti görebildi. Bunda hem Amerika'da yaşamandan kaynaklı araya giren mesafenin hem de (1997-2007) üretime ara vermenin payı var. Ancak bu yeni sergi, araya giren mesafe ve kesintinin sanat üzerine düşünmene, biriktirmene; özellikle de Türkiye'nin meselelerine dair kafa yormana engel olmadığını bilakis hafızanın derinlerinde dolaştığını, biriktirdiklerini tekrar tekrar biçimlendirdiğini gösteriyor. Üretimle bu kadar angaje olduğun bu coğrafyaya bir mesafeden bakmanın buraya dair geçmişine, buraya dair gerçekliğe nasıl bir etkisi oldu? Bu mekânsal ve zamansal mesafe üretimine nasıl yansdı?

İlginç bir şekilde bu coğrafyayı yanımda götürdüm sanıyorum. Buraya dair gerçeklik peşimi bırakmadığı gibi, o gerçekliğimi misafiri ve yabancı olduğu yeni coğrafyaya zaten bana hep hatırlattı. Bu coğrafya ve kültürün yarattığı etkiler, beni var eden çelişkiler ve travmalar formasyonumda çok etkili oldukları için zaten hiç terk etmediler. Bir anlamda bu coğrafyayı ve içerdiği bütün çelişkileri, yoğunluğu ve şiddeti yanımda götürüp barındırdım diyebilirim.

Zamansal ve mekânsal mesafe nasıl yansdı bilemiyorum ama 1997-2007 arası da dahil, sanki bitmemiş bir projenin devamı gibi üretmeyi hep sürdürdüm, hâlâ da sürdürüyorum.

“Müdahaleler” sergisinde yeni işlerinin yanı sıra 80'lerin ortasından 90'ların ortasına uzanan aktif üretim sürecindeki işlerine de yer verdiğini, bu işlere “müdahale” ederek kimilerini dönüştürdüğünü, kimilerini yeniden ürettiğini görüyoruz. Öte yandan klişelere, mit ve sembollere, buluntu nesnelere müdahalelerle şekillendirdiğin bir yaklaşım da söz konusu sanatında. Bu sergi 40 yıla yakın üretiminin içinde nasıl bir yere oturuyor? Aradaki zamanı yeniden okumak mı bu, eski referans noktalarına yeniden dönmek, bazı işleri yeniden hayata döndürmek, onlara zamanın ruhunu katmak mı? Tüm bu “müdahaleler” hem genel olarak hem de bu sergi bağlamında neler içeriyor?



Vahap Avşar, *Son Uyarı*, 1993-2013. Fotoğraf: Ozan Uzun

“Müdahaleler” sergisi Esra Sarıgedik’in bana üç yıl önce getirdiği bir proje. Bu süreç içinde yaşadığımız gelişmeler serginin tarihini ve mekânını değiştirdi. Sonra Ahmet Ergenç benzeri bir öneriyle gelince o da eş küratör olarak dahil oldu. Geniş kapsamlı bir sergi yapıp görülmeyen, gösterilmeyen, sansürlenmiş, imha edilen, kaybolan işlerle son dönem yaptığımız işleri bir arada göstermek istemiştik. Bir yandan eski işleri bulup bir araya getirirken diğer yandan da bazı işleri yeniden üretmeye başladık. Bu süreçte bazı eski işlerim mekâna özgü olduğu için yeniden kurgulama gereği duyduk. Evet, bu süreçte kaçınılmaz olarak aradaki zamanı yeniden okumak, eski referans noktalarına yeniden dönmek gerekti. Zamanın ruhunu katmak gibi bir planımız yoktu, fakat işleri yeni mekânda, yeni bir mizansenle icra edince tamamen bugün yapılmış işler gibi okunmaya başladılar. Hâlâ aynı tazelikte olmaları doğrusu beni de şaşırttı. Önce işlerin zamansız olduğunu düşündüm fakat sonra şunu fark ettim; ben aslında 20’li yaşlardaki Vahap Avşar için yapıyorum bu işleri. Onun tamamlayamadığı işleri, yapamadığı sergileri yapıyorum.

Bu son kurduğun çok ince, naif ve aynı zamanda dirençli, inatçı bir cümle. Kendi kayıp zamanını, döngünü tamamlamak gibi.

Evet, sanırım hem sekteye uğrayan bir hayata, hikâyeye ve sanata cevap veriyorum hem de bugün 20 yaşındaki bir sanatçının yapamadıklarını, söyleyemediklerini söylemeye çalışıyorum. Belki de bu bugün 20’lerindeki bir sanatçıya yol yöntem olabilir.

Sendeki “müdahale etme” refleksini de (belki de ısrar demek lazım) konuşmak isterim. Yarattığın, biçimlendirdiğin her işte bir faş etme, açığa çıkarma söz konusu. Kişisel geçmişin ve hikâyen dahil olsa da, malzemen yüklü ve doğrudan olsa da, orada da bir mesafe söz konusu. Yalın, süslemesiz, doğrudan ama göze sokmayan bir müdahale var.

Evet, müdahale refleksi ya da arzusu hep içselleştirilmiş bir dürtü gibi var. Kendi kendime neden diye sorduğumda hep şu cevabı buluyorum: Gizli ve gizemli olan ile kasıtlı gizlenmiş olanı ortaya çıkarmak benim icra ettiğim sanatın önemli görevlerinden birisi. Bu bir araştırma gazeteciliği gibi değil, yeni bir görsel çözüm ya da öneri veya yeni bir biçimsel buluş ya da keşif şeklinde tahayyül ediyor. Yeni buluşlar beni heyecanlandırıyor ve yeni işler yapmama sebep oluyor, bildiğim aynı şeyleri tekrar yapmak benim için çok zor.

Öte yandan Türkiye başlı başına bir müdahaleler ve tekrarlar ülkesi. Bazı meseleler eskimiyor, tekrar tekrar gündeme geliyor, dolayısıyla bazı işler de eskimiyor, onların sözü de bitmiyor. O dönemi nasıl kavradıysa bugünü de kavriyor. Senin işlerin de bu anlamda güçlü işler. Son dönemde yeniden ürettiğin ve bu sergide karşımıza çıkan işlerin tarihin tekrerrüyle ne kadar ilişkili?

Doğru, ülke tekrarlar ve müdahaleler ülkesi ancak unutmayalım ki 30-40 yıldan söz ediyoruz. İnsanlık tarihi için, bir ülke, bir kültür için kısa bir dönem. Bazı şeylerin değişimi, evrimi yüzyıllar alıyor. Tekrarları ise tarihin tekrerrürü olarak değil, kendi adıma bitmemiş bir proje gibi görüyorum. Henüz yolun başındayız, yeterince mücadele vermedik, savaşmadık diye düşünüyorum.

Serginin derinliklerine inecek olursak, erken tarihli işlerinden *Forbidden Zone/Yasak Bölge* (1985) bana hep senin kişisel/fiziksel hareketinle de bağlantılı gelmiştir. Yolda, hareket ve seyir halinde performatif bir karşı çıkış, iz bırakma girişimi. 12 Eylül sonrasının sindirilmişliğinde sokağa, kamusal alanlara politik ve sanatsal bir itirazla nüfuz etmek ciddi bir müdahale. Bugünden baktığımızda üretiminin çizgisini de belirleyen bir başlangıç noktası olarak belirliyor *Forbidden Zone*. Hem o günlerin atmosferine dair hem de genç bir sanatçı olarak duruşunu belirleyen işlerden olması açısından *Forbidden Zone* üzerine neler söylersin?

Forbidden Zone, 1985 yılında çok tehlikeli bir projeydi; 12 Eylül darbesi arefesinde bütün siyasi ve demokratik özgürlükler yasaklanmış, binlerce vatandaşa birlikte hapse atılmıştı. Sokakta herhangi bir şey yapmak, kamusal alana müdahale etmek ciddi suç sayılıyordu. O atmosferde, derin korku içinde, hapse girmek ve kendi vücuduma psikosomatik hastalıklar kazandırmak pahasına sokaklarda işler yaptım.

80'ler Türkiye'sinde duvar yazılamaları, pullama dediğimiz el bildirileri dağıtma politik örgütlerin kullandığı bir yoldu, sanat alanına taşınmış Türkiye'deki ilk örneklerden biri sanırım *Forbidden Zone* aynı zamanda.

Bildiri dağıtma konusundan bahsetmen ilginç, 1978 yılında Malatya'da 13 yaşında katıldığım, gözaltında kayıp kişiler hakkındaki bildiri dağıtma olayım vardı. Benim dışımda herkes yakalanmış ve onlardan bir daha haber alınamamıştı. Düşünüyorum da o olay hayatım ve sanatım için düşündüğümünden çok daha fazla belirleyici olmuş.

Yeniden *Forbidden Zone*'a gelecek olursak, o zamanlar ne ülkede ne de dünyada bildiğim kadarıyla o tür bir eylem veya sanat yapıyordu. Söyleyecek önemli bir sözüm, kavramsal ve estetik bir derdim vardı ve söyleyeceklerimi militan bir tekniği kullanarak söyledim. Duvarlara boyadığım *Forbidden Zone* silinmiş olsa da kartonu saklayabildim.

Ya da buluntu nesnelere dönüştürerek yeniden dolaşıma soktuğun *Sıfır-Cyper*, *200 Kumbara* gibi işler de erken örnekler. Bu işler bir yandan da yerelin dinamiklerinden beslenerek ürettiğin işler. O zamanların kapalı dünyasından, kısıtlı olanaklarından bugünün küçülmüş dünyasına geldiğimizde anlamlarından hiçbir şey yitirmedikleri gibi daha kapsayıcı bir konuma taşınan işler aynı zamanda. O dönemde yaptığın işleri bu açıdan nasıl değerlendiriyorsun?

O dönemki işlerim, teorik meselelerimi iş olarak inşa etmeyi başardığım ilk işlerdi. Kafamda döndürüp dolaştırdığım kavramlara manifestosu olacak nesnelere, yöntemler bulduğumdan çok emindim. Her ne kadar sanat ortamında o yaptıklarımın sanatla alakası olmadığı düşünülse de o işlerden hareketle, emin adımlarla yola çıkmıştım. O işler benim için çok önemli sıçrama noktaları olmuşlardı.

Hikâyesini bilmediğim ve öğrenmek istediğim işlerden biri de var “Müdahaleler” sergisinde. *Forbidden Zone*'dan da önce yaptığın Atatürk portreli Türk parası resimlerini tehlikeli olduğu için imha etmen söyleniyor. 1991'de “GAR” sergisindeki *Son Damla* adlı yerleştirmen de Selim Bırsel'in *Kurşun Uykusu* ile birlikte önce toplatılıp sonra imha ediliyor. Ve sen bu ifade özgürlüğü ihlallerinin ardından *22 Beyaz Erkek Gömleği* adlı yerleştirmeyi yapıyorsun tepki olarak. Hem eserin hikâyesini hem de sansürün seni nasıl etkilediğini, sansürle ve otosansürle nasıl baş ettiğini merak ediyorum.

Evet, maalesef 1986 yılında boyadığım Türk parası tuvallerini çok yakın olan bir sanatçı ve mentörün ısrarı üzerine imha etmişim. “GAR” sergisi de benim için diğer bir belirleyici olay, bir dönüm noktasıydı. İşlerimiz açılış gecesi toplatıldı, fiziksel olarak imha edilmedilerse de mekâna özgü olduk-

ları için tahrir oldular. Sansürün olumlu etkilemesi pek mümkün değil. Beni çok yoran, yıldırان bir olaydı ve birkaç gün sonra bir misafir sanatçı programı için gitmekte olduğum Amerika'dan dönmeme kararında büyük etkisi oldu. Sansür doğal olarak bir korunma ve hayatta kalma yöntemi olarak otosansüre yol açıyor. Otosansür ise ancak dengelendiğinde, idare edildiğinde zarar vermeyebilir.

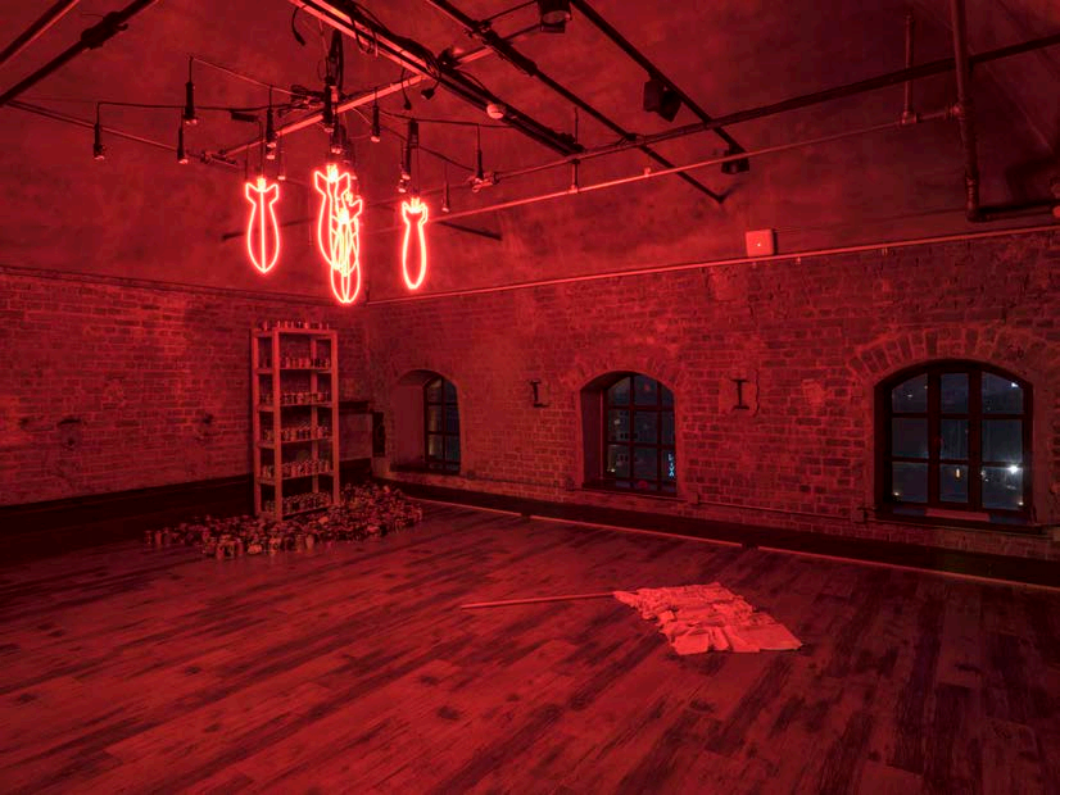
22 Beyaz Erkek Gömleği böyle bir olayın arefesinde, New York'ta gittiğim misafir sanatçı programında ortaya çıktı. O zaman “bu yaşadığım olaylara şöyle bir cevap vereyim” gibi didaktik bir iş değil de içinde bulunduğum ruh halini ve entelektüel duruşumu metaforik ve şiirsel bir şekilde ortaya koyan bir iştir.

Yazıyla kurduğun ilişki de üretiminde önemli bir yer kaplıyor. “Yazının gücü öncelikle dilin görsel bir manifesto olması açısından önemli” diyorsun Vasıf Kortun'la bir röportajında. Yazı ve imgeye birlikte yer verdiğin işlerin de var ve ikisini benzer yerlerde konumlandırıyorsun. Bu potansiyel senin için ne ifade ediyor?

Malatya'da çocukluğumda müze, kitap, TV yokluğundan pek imge görme olanağımız olmadığı için olsa gerek, 6-7 yaşlarında dükkân tabelalarından çok etkilendiğimi hatırlıyorum. Babamın tamirci dükkanının şahane bir tabelası vardı: Ortada büyük harflerle ÖMÜR, altında da TAMİRHANE-Sİ yazıyordu. ÖMÜR'ün sol tarafında bir gaz ocağı sağ tarafında bir lüks lambası boyanmıştı. Şimdi düşünüyorum da, benim âşık olduğum ilk imgeydi ve yarı yazı, yarı resimdi. On iki yaşında ısrarlarına dayanamayarak babam beni bir tabelacı yanına çıkar vermişti. Tabelacı dükkânında yağlı boya ve fırça ile dükkân vitrinlerine yazılar yazar, levhalar ve bez pankartlar boyardık. Ciddi şekilde resim boyamaya da ilk kez orada başlamıştım. Kırk yıl sonra aynı malzemelerle çalışıyor olmam aslında bilinçli ve entelektüel bir seçim ama duygusal bağlantı işi daha kişisel ve benim için daha anlamlı kılıyor. Hiçbir şey tesadüf olmadığı gibi hiçbir anı, tutku da insan hayatında yok olmuyor.

Son dönem işlerinden *İmgelerin Kardeşliği* ve *Çapraz Dörlenme* serisi, imgelerin ironik bir biçimde çarpıştığı işler. Üretimindeki yazı-imge dengesinde ibrenin son dönemde imgelere kaydığını söylemek mümkün mü?

Bu çok isabetli bir tespit, o işlerde yazı ile resim değil, resim ile resim çarpıştırılıyor. Popüler kültürün ürettiği çok bilindik iki imge çarpışınca ortaya dingin, uyumlu ve yeni melez imgeler çıkıyor. Neredeyse bir süzgeçten geçip rafine hale geliyor. Ya da arının farklı iki çiçekten nektar toplayarak yaptığı bal gibi yeni bir tat ortaya çıkıyor.



Vahap Avşar, "Müdahaleler" sergisinden görünüm, 2022. Fotoğraf: Barış Özçetin

Çocukluktan başlayan pul, kartpostal, gazete kupürü biriktirmek; çoğaltılmış, tekrarlanan nesnelere kullanmak da (benzin bidonları, teneke kutular, çay bardakları, gömlekler...) pratiğinde önemli yer kaplıyor. İkisinde de bir çoğulluk söz konusu. Biriktirmek kayıt altına almak ya da bir bütüne bakmak adına; tekrarlamak/çoğaltmak etki olarak önemli sanırım...

Pul, kartpostal, dergi ve gazete biriktirmek çocuk yaşta imgelerin tılsımına karşı olan hayranlığımdan geliyordu. Çoğaltılmış imgeler ve nesnelere endüstri sonrası yaşamın doğal ürünleri oldukları için teorik anlamda da pratiğime rahatlıkla uyduklar. Türkiye’de 1980’li yıllarda hakim olan biricik sanat eseri, dahi ve yaratıcı sanatçı hastalığına antitez olarak fabrikasyon nesnelere, çoğaltılmış imgeleri seçmem hem kişisel ikonografime uyduğu gibi hem de kavramsal olarak inandığım yenilikçi sanatla örtüşüyor. Tekrar ve çokluk etkiyi artırmak için kullandığım bir metot olmakla birlikte hem benim kişiliğime hem yaşadığımız çağın *modus operandi*’sine uyuyor.

“Sanatçının kendi gerçekliğiyle ilgili iş yapması benim için hep önemli olmuştur,” diyorsun. Her insan hikâyesi doğduğu coğrafyaya dair çok şey anlatır muhak-

kak ama sanatçı olarak bu hikâyeyi okumak ve sanata dönüştürmek -işlerinde kendi bedenini kullanmak da dahil buna- senin için neden önemli?

1985 yılında yaptığım ve bu sergide yeniden ürettiğim bir iş var: *Konuşulamayanın Sessizliği*. Hem işin ismi hem de Ludwig Wittgenstein’in *Tractatus* kitabındaki en son önermesi: “Üzerinde konuşulamayan şeyler hakkında susmak gerekir”.

***Tractatus* kitabının sayfalarını okulunun civarındaki duvarlara/panolara astığın performatif bir iş olduğunu ve okul yönetimi tarafından kaldırıldığını biliyoruz. 20’li yaşlardaki Vahap Avşar’ın hikâyesinin sekteye uğramasına yol açan nedenlerden biri de bu olsa gerek...**

Elbette, hatta ilki... *Konuşulamayanın Sessizliği* sansürlenmiş ilk işimdi, arkasından imha etmek zorunda kaldığım tuval üzerine yaptığım para tabloları, sonra 1986’da Yaşayan Resim, liste uzun...

Vahap Avşar, *Müdahaleler*
Yayı Kredi bomontiada
19 Şubat - 26 Mart 2022, İstanbul (Türkiye)

BELKİS HANIM İLE ONUR EFENDİ SERGİSİ ÜZERİNE

İz Özet

Kuşaklar arası aktarımın en etkili aracı olan dil, sergide çeşitli şekillerde karşımıza çıkıyor; anlamlı bir ses çıkararak iletişim kurma çabası, seslerin harflerle temsil edilmesi sayesinde yazılı belgelerin oluşması ve geçmişin bugüne kalabilmesi...

Kurgusu devam eden *Alakadar* adlı uzun metraj filminden bir kesit ve bir dizi heykelden oluşan sergide, sanatçılar bireysel olarak deneyimlediği kırılma ve yetersizlik duygularıyla Türkiye modernleşmesine ilişkin dinamikleri ilişkilendirerek, nesilden nesile aktarılan ruh hâllerini araştırıyor. Sergi mekânına gittiğimde, gemi kaburgalarını anımsatan bir yapıyla desteklenen duvarların ardındaki videoyu izlemeden önce, videodan gelen sesler eşliğinde heykellerin arasında gezindim. Girişte, mavi zemin üzerine yerleştirilmiş iki fotoğraf ve Osman Hamdi Bey'in imzaladığı Fransızca belgeyi incelerken, videodaki repliklerden "Dağa taş ismi verir misin?" sorusu kulağıma çalındı. İlk kez bir ses çıkarmaya çalışan birinin çabaları gibi duyulan "AĞ, AN, AĞ, AR, AK, AĞ, ANĞARA" sesleri eşliğinde, üzerinde bir "Y" ve bir "İ" harfi olan *Tahterevall-y* adını verdikleri heykele baktım. Karşıdaki duvarda, parlak metal parçalarla gerilmiş kırmızı yarım daire şeklindeki nesnenin, sergi metninde de bahsedilen, Güneş-Dil Teorisi'ne göndermede bulunan *Hitit Güneşi* adlı heykel olduğu çıkarımı yaptım. Videoyu izlediğimde, "A" ile başlayan sesleri çıkaran karakter, ilk dil olan Türkçeyi konuşan insanın bir mağaradan çıkıp güneşi görmesi ve "Aağ" demesine dair bir alıntı okuduktan sonra, mağarada şaşkınca "Aağ" dediği noktada artık olan bitenlere gülüyordum.

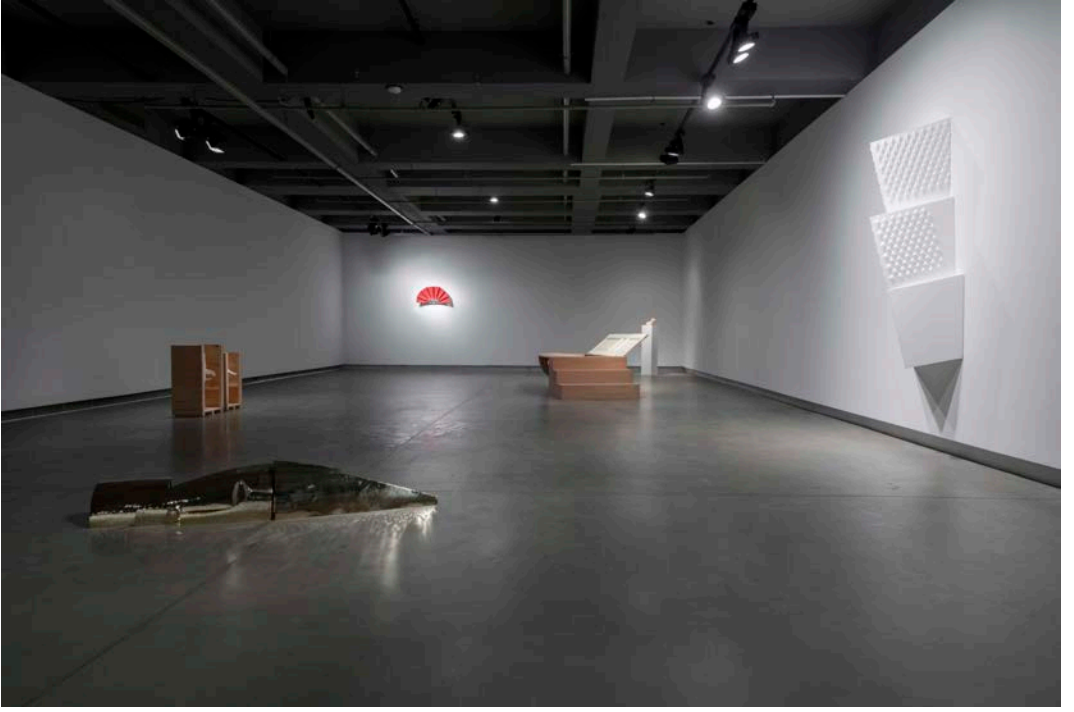
Fatma Belkis ile, Onur Gökmen'le işbirlikleri sonucunda ortaya çıkan, Salt Galata'da, Amira Akbıyıkoglu ile Farah Aksoy tarafından hazırlanan Ardeşik programının dördüncü sergisi Belkis

Hanım ile Onur Efendi üzerine sohbet ettik. Sergiyi 23 Ocak'a kadar Salt Galata'da ziyaret etmek mümkün.

İz Özet: Kuşaklar arası aktarımın en etkili aracı olan dil, sergide çeşitli şekillerde karşımıza çıkıyor; anlamlı bir ses çıkararak iletişim kurma çabası, seslerin harflerle temsil edilmesi sayesinde yazılı belgelerin oluşması ve geçmişin bugüne kalabilmesi, Türk dili etrafında oluşturulan resmi ve mitik anlatı, sanatçı olarak sizin yaptıkları adlandırırken ve videoda kullanmayı seçtiğiniz dil... Dile referans veren ve dilin kullanıldığı bu durumların hepsinde bir yenilgi, uyumsuzluk, iletişim kurmada başarısızlık ve bunlardan kaynaklanan kinayeli bir yaklaşım olduğunu düşündüm. Sergiye varan sürecinizde dil nasıl bir rol oynadı? Hangi yazılı kaynaklardan, ne şekillerde faydalandınız? Türkiye modernleşmesine dair yaptığınız tespitlerin dille bağlantılarını açar mısınız?

Fatma Belkis: Sevgili İz, İlk Türk'ün seni güldürmesine çok sevindim. Ben de anlatmaya AĞ'dan başlayayım. Dilin AĞ hecesinden doğmuş olduğu hipotezi 1930'larda yapılan Türk Dili Kurultaylarının birinci ve ikincisinde kayıtlara geçmiş. Hatta bu kurultaylardan birinin yayını da bize sen göstermiştin. O zamanlar genç bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti'ni İslam öncesi bir anlatıyla temellendirirken dilin de bu anlatının bir parçası olması kaçınılmaz. Fakat bugün dönüp bakınca ilk dilin Türkçe olduğu iddiası biraz aşırıya kaçmak gibi geliyor. Yani en eskilerinden değil, en eskisi, en birincisi, herkesin konuştuğu tüm dillerin öncülü olan bir dil. Filmdeki Kvergiç ve Atatürk'ün karşılaşma hikâyesini, Yakup Kadri'nin kendisiyle yapılan bir röportajda kayıtdışı anlattığı rivayet ediliyor. Bu tip gerçekliğinden emin olmadığımız hatta zaman zaman uydurma olduğundan neredeyse emin olduğumuz rivayetler sergi genelinde çokça başvurduğumuz hikâyeciler oldu. Çünkü bu kurgunun içinde gerçekliğinden emin olmak şahsen benim için önemli değil. Önemli olan bu rivayetlerin ortaya çıkmasına sebep olan ortam, ihtiyaç, bunu çağırın politikalar.

Demet Lüküslü *Türkiye'de Gençlik Miti* isimli kitabında Türkiye modernleşmesini bu memleketi kurtarması "beklenen" gençliği yetiştirecek kurumların ortaya çıkması ile yakın zamana tarihlüyor. Kendini feda etme zorunluluğunun kuşaktan kuşağa aktarıldığı, zamanla bizim de içinde olduğumuz kuşak için bir "zoraki konformizm" tavrına evrildiğini söylüyor. Zoraki konformizm içinde bulunduğu durumdan daha farklısının mümkün olmadığını düşüncesi ile katlanma hali olarak açıklanabilir. Bu kitap için Lüküslü birçok kişiyle mülakatlar gerçekleştirmiş. Bu mülakatlardan çıkanlar doğrudan *Alakadar*'da ya da heykellerde yer bulmadıysa da karakterleri ve anlatmaya çalıştığımız ruh halini düşündürken bizim için yol gösterici olduğunu söyleyebilirim.



Fatma Belkis ve Onur Gökmen, "Ardeşık IV: Belkis Hanım ile Onur Efendi" sergisinden görünüm, 2021

Serginin çıkış noktası *Alakadar*'ı uzun metraj bir film olarak planladık. Senaryosunu o şekilde yazdım. Başlangıçta Onur'la yapmaya niyet ettiğimiz istediğimiz *Tutunamayanlar*'dan ilham alan bir film yapmaktı. Üretim sürecinde bu fikirden uzaklaştık ve en nihayetinde ortaya çıkan iş o olmadı ama uyum sağlayamama duygusu (kendimiz de çoğu zaman hissettiğimiz bir şey olduğu için) sabit kaldı. Bu duyguyu Oğuz Atay bir roman yazarı olduğu için talihsiz bir karakter üzerinden anlatıyor. Biz Atay ile aynı pratiği paylaşmıyoruz kabul, ama bu sergide dil ve hikâyeler için kaçınılmaz bir parçası oldu. Gerçekliğinden şüphe ettiğimiz anlatılarla büyüme, içinde bulunduğumuz gerçekliği değiştirmenin mümkün olmadığını kuşaktan kuşağa aktarılan hayal kırıklıklarıyla öğretilmesi ve bütün bunların farkında olup yine de bu gerçekliğin içinde uyum sağlayamamanın getirdiği hüsrani anlatmayı arzuladık. Bunun yanında "yeterince iyi" anlatamama endişesi, anlatırsak bile anlaşılama korkusunun da işin içinde kendini göstermesini istedik. Normalde bir filmde "hata" gibi görünen parçalar olmasımı istedik. Böyle anlatınca çok hüzünlü geliyor kulağa. Ama biz bu hüzünlü varoluşumuzu çok ciddiye almak istemiyoruz sanırım. Büyük ve ağır anlatıların altında kalıp ezildik. Bu anlatılarla başa çıkmak için biraz dalga geçmemiz gerekiyor ya da bizim başa çıkma yöntemimiz bugüne kadar böyle oldu.

Sergi metninde, "modernleşme hamlesiyle beliren bir 'aydın' kimliğine" odaklandığımız ve esin kaynaklarınızdan birinin Osman Hamdi Bey olduğu belirtiliyor. Kendi sanatçı kimliğinizi, tavrınızı ve üretiminizi oluştururken almak istemesiniz de size miras kalmış yüklerle ne yapacağınızı çözmeye çalışıyor gibisiniz bu sergide.

Alakadar adlı videodaki karakterler de -"yitirdiği özgüvenini tesis etmeye çalışan bir yazar" olan Ceylan, "sorumluluklardan kaçmaya meyilli bir ressam" olan Hüseyin ve "doğru kelimeleri bulmakta zorlanan bir oyuncu" olan Onur- sizinle aynı dertten muzdarip gibi. Onları, bir tarlada duran eski karavanın çevresinde sarhoş bir halde muhabbet ederken ve karavanın içinde, ellerinde tuttukları bir metinden parçalar okurken görüyorum. Araya giren Boğaz görüntülerinden, İstanbul yakınlarında oldukları çıkarımını yapıyorum. Hangi zamanda olduklarını kestirmek güç. Yavuz Sultan Selim Köprüsü'nün ışıklarının, boğazın sularını kırmızıya boyadığı distopik anı görünce, köprünün bu şekilde ışıklandırıldığı şimdiler diye düşünüyorum. Ceylan, üzerine uzandığı, "Bu benim. Ben buldum. Ben yaptım" diyerek sarıldığı yatırımsı el yapımı beyaz nesnenin arkasından vahşi bir hayvan gibi çıkıp "Efendileeeeer! Beeeene Osmanlı Devleti'ni temsil ediyorum" diye kükrediğinde, bu kadına Osman Hamdi'nin hayaleti musallat oluyor diye düşünüyorum. Ceylan gülünce ben de gülüyorum ama iraden dışında bir hayalet tarafından ele geçirilmenin çok da kolay bir ruh hâline denk gelmediğini bildiğimden Ceylan için endişeleniyorum. Neyse ki arkadaşlarının yanında diye düşünüyorum...



Fatma Belkis ve Onur Gökmen'in ilk uzun metrajlı kurgu filmi *Alakadar*'dan (2018-süregele) ekran görüntüsü.

Geçmişin yükünü taşıyan karakterlerin etkisinde sergideki heykellere bakınca bu nesnelere taşıma referansları görünür oluyor. Mavi yüzeydeki iki fotoğrafın birinde, Antiokhos'un başı, üzerine uzanan Osman Hamdi'yi taşıyor. Diğerinde, İştar Kapısı Babil'den Berlin'e taşınırken kullanılan kasalar var. Eserleri taşımak için kullanılan kasalar, *Saldırıya uğrayan Hamdy* adını verdiğiniz heykelin de bir parçası. Antiokhos'un başının pirinçten bir rölyefe dönüşerek yere yerleştiği heykelin başlığındaki soruyu size yöneltmek istiyorum: *Ateşkes teslimiyetten neden farklıdır? Geçmişten gelen yükleri taşımayı seçerek onlara teslim mi oluyorsunuz? Onlarla savaşıyor muydunuz? Bu sergiyle ateşkes mi ilan ediyorsunuz?*

Biz artık bu yükler çekip gitse istiyoruz bence. Ceylan'ı Osman Hamdi ziyaret etmeden önce neler oluyor, filmi görmeyenler için biraz ondan bahsedeyim: Onur, Ceylan ve Hüseyin yanardağ patlayacağı için yok olmak üzere olan bir adada yaşıyor olsalar patlamadan kaçıp kaçmayacaklarını tartışıyorlar. Ceylan bu sonu kabullenip kaçmayacağını söylüyor. Fakat arkadaşları farazi senaryoda bile onu yalnız bırakmıyor. Arkadaşları onu adadan kurtarsa, anakarada yaşamına devam etse dağa taş kendi dilinde isimler verip vermeyeceğini soruyorlar. Ceylan'ı tetikleyen ve Osman Hamdi Bey'i davet eden bu oluyor.

Ben bir hayaletle mecraya senin kadar aşına değilim. Bu sürece dışarıdan bakan biri olarak aklıma çeşitli sorular geliyor. Ceylan'ın adada ölmeyi kabullenmesi kendini tamamen oraya ait hissetmesinden mi yoksa bu sonun değişmesinin mümkün olmadığını düşündüğünden mi? Ölümünden kurtulduğunda yeni yaşamını kuracağı yerdeki dağa taş kendi dilinde isimler vermesi "ada" kültürünü ve kimliğini bu yeni dünyaya taşıma sorumluluğu

mu? Ceylan'ın böyle düşünmesini istemiyorum. Ceylan da bu ihtimalden endişe etsin istiyorum. Sayda'da karşısına çıkan İskender Lahdi'ni Avrupa'daki kurumlardan önce davranıp İstanbul'a getirmeye çalışan Osman Hamdi Bey bu endişe anında Ceylan'ı ziyaret ediyor. "Ben bulduğum şeylere benim dersem, dağa taş isim versem Osman Hamdi Bey mi olurum? Yoksa bu bildiğim yemekleri yapmak gibi naif bir hayatta kalma çabası mı? Bu ikisinin arasında kalan bir alan var mı yoksa adada kalıp tanıdığım herkesle beraber ölürsem daha mı iyi olurdu?" Ben Ceylan'ın bunları düşündüğünü hayal ediyorum o anda. Osman Hamdi'nin yaşadığı dönem göz önünde bulundurulunca bu lahit taşıma öyküsünün çok kompleks bir hikâye olduğunun farkındayım. Ama yine de istiyorum ki Ceylan bu sahiplenmeyi, bu temsil iddiasını taşıyamasın. Alakasız görünen bir anda nereden çıktı şimdi bile diyebileceğimiz bir durumda Osman Hamdi Bey gelsin, ona bu yükü versin Ceylan taşımaya çalışsın ama taşıyamasın istiyorum.

Türkiye modernleşmesi belirli karakterlerin cen-gaverlikleriyle şekillenmiş. Osman Hamdi de onlardan biri, dolayısıyla taşınması zor bir karakter. Onu taşımak gibi bir zorunluluğumuz olmadığını düşünebiliriz fakat ben de zaman zaman sırtımda Osman Hamdi Bey'le geziyordum gibi hissediyorum. Bazen Osman Hamdi, bazen Tefik Fikret. Onların yaptıklarını bugünden değerlendirip hesap verdiğim, bu hayaletleri anlamaya çalışıp onlarla kavga ettiğim bir hayat yaşıyorum, bu duyguyu paylaşanlarla beraber. Taşıma kasalarının içinde heykeller, kulakları taşımaya hazır gemiler, üzerine uzanılmış heykeller, kaidelerin içinde paketleme malzemeleri hep bu yükü taşımaya daha

uygun hale getirmek için var. Yükün altında ezilmemek için, yarı yolda yığılıp kalmamak için.

Burada sana, Onur'a ve diğer okuyanlara mitolojik bir hikayeden bahsetmek istiyorum. Şimdi kesin Sisifos geliver diyeceksiniz, bu kadar yükten bahsettikten sonra ama hayır: Kafka'nın *Prometheus* mitini tekrar yazdığı bir hikâyesi var, adı *Prometheus*. Bu küçük hikâyede Kafka Prometheus'un hikâyesini dört farklı şekilde anlatıyor. Bildiğiniz üzere; ihaneti yüzünden cezalandırılan Prometheus kayada bağlı, her gün bir kartal karaciğerini kemiriyor, ertesi güne eski haline dönen karaciğer kartalın bir sonraki yemeği olmaya hazır hale geliyor. Ben size Kafka'nın hikâyesindeki dördüncü versiyonu anlatmak istiyorum: Bu versiyonda, bu anlamsız gidişattan herkes usanıyor. Tanrılar cezalandırmaktan, kartal saldırmaktan... Prometheus'un yarası bile usanıp kapanıyor. Biz artık savaşmak istemiyoruz bence. En azından artık geçmişten gelen yüklerle savaşmaktan usanmış durumdayız. Fakat ateşkes de karşılıklı ilan edilebilir. O yükler henüz usanmadı ve biz onları taşımaya reddetsek bile hafiflemeyip sırtımızdan inmeyecekler gibi geliyor.

Alakadar adlı videoda, Hüseyin'in vize almaya çalıştığı bir sahne var. Gerçeküstü bir durum söz konusu. Vize memuru ve içinde bulunduğu kontuar hareket halinde. Zaman zaman Hüseyin'e yaklaşıyor, geri çekiliyor. Buluşabildiklerinde, Hüseyin belgelerini uzatıyor. Dosyayı hızla karıştıran memur, belgelerin eksik olduğunu söylüyor. Ardından Hüseyin'in çaresizliğini izliyoruz. Neyse ki bir sonraki sahnede yatağında uyanıyor, kabus gördüğünü anlıyoruz.

Bu sahneden ve güncel gerçekliğimizden sergiye yayılan gitme-kalma ikileminin çok eskiye dayandığını önceden paylaştığımız araştırma ve üretim süreçlerinde konuşmuştuk. Tefik Fikret ve arkadaşlarının, edebiyat tarihinde "Yeşil Yurt Özlemi" olarak kaydedilen Yeni Zelanda'ya gitme arzuları ve tüm çabalarına rağmen gidemeyişleriyle kendi durumumuz arasında özdeşlikler kurmuştuk. Her nesilde nükseden, şimdilerde tüm ulusa yayılan gitme arzusu, gidenlerin eksikliğini hissederek, rehin tutulanların hapiste olduğunu bilerek burada yaşamak... *Güneşe İsyen* adlı heykelinizde, bir geminin karnına yerleşen, açık bir kapının altında davetkarca bekleyen kuşağa bunları fıslıdamak istiyorum.

Kendisini, "Batı'dan" yönelen bakışın aynasında bulmaya çalışan Türkiye'nin, bu bakışı nasıl müzakere ettiğini dert edindiğiniz için, vize memuruyla karşılaşma esnasında Hüseyin'in sorduğu soruları size yöneltmek ve bu soruların cevaplarını yapıtlarınızda nasıl aradığınızı sormak istiyorum: "Türkiye Cumhuriyeti devleti Avrupa nazarında nasıl bir ülke idi? Gelişmiş? Az gelişmiş? Gelişmeye niyeti olmayan? Avrupa nazarında diğerleri kimdi? Diğer ülkeler? Girişken ülkeler mi, çalışkan ülkeler mi? Atılğan ya da sıkılğan ülkeler mi? Huysuz mu, tatlı mı, unutkan mı, somurtkan mı? Batı nazarında Türkiye, olgun bir ülke mi idi yoksa yorgun bir ülke mi?"

Türkiye Modernleşmesi Avrupa modelini kendine örnek alan bir proje. Bu yüzden kendisini geçmişte Avrupa üzerinden sağlayan bir proje. "Muasır medeniyetler seviyesi" diye bir seviye var mesela. Bu bir ölçüt. Küçükken kapı kasasında boyumuzu ölçüp çizikler atardı hanı annemiz babamız. Ne kadar uzamışız diye bakmak için. İşte o kasada bir yerde muasır medeniyetler seviyesi var. O nerede bilmiyoruz. Sürekli o seviyeye geldik mi diye kendimizi ölçüp duruyoruz. Yer yer üstün, çoğu zaman aşağı görerek kapı kasasından uzaklaşıyoruz. Ben çok vize başvurusu yaptım. Bu başvuruların çok azını konsolosluklarda yaptım. Yine de dosyama alıp aracı kuruma her gittiğimde bir endişe dalgası bütün bedenimi ele geçirirdi eskiden. Hüseyin'in rüyasındaki kaygıları paylaşıyorum. Resmi olarak çalışmıyorum, yeterince para kazanmıyorum, sanatçı olduğumu birkaç katalog ve gazete haberiyle ispat ediyorum, elimde resmi hiçbir belge yok. Bunların tümü kaldırması zor bir performans kaygısı yaratıyor.

Hüseyin'in kendi kendine sorduğu sorular, bu modernleşme projesinin kendi kendine sorup durduğu sorular. Platonik ve bir o kadar imkansız bir aşk hikâyesindeki gibi, sürekli karşı tarafın hakkında ne düşündüğünü düşünmek, anlamlar çıkarmak, ufak tefek şeylerden öfke krizlerine girmek ya da sevgi patlamaları yaşamak. Ulaşılmaz bir arzunun peşinden koşmak, karşılık alırsa her şeyin iyi olacağını düşünmek, tüm soruların cevaplarını buna bağlamak... Ve artık bunun aşk değil bir hastalık haline gelmesi. Şunun gözünde nasılız, oradan bakınca kimiz, buradaki için yeterince iyi miyiz gibi kıyaslamaların içimizi kemirip duran hastalıklar olduğunu düşünüyorum. Sergideki tekne gibi, yanları boş, suya koysan batacak, karaya oturmuş bir tekne. Yeterince iyi olmadığı için değil. Belki hiç tekne olmayacakken tekne olmaya çalıştığı için. Biz Onur'la beraber pratiğimizde nasıl bu içimizi kemiren duygudan azade oluruz diye sormaya çalışıyoruz kendimize.

Alakadar adlı videodaki pek çok sahne gece, karanlıkta geçiyor. Işıklandırma tercihlerinizin de etkisiyle kadrajdaki görüntünün sadece bir kısmını görebiliyoruz. Deniz kıyısında insanları gösteren sahneye düşen gölgenin neye ait olduğunu bilemiyoruz. Kadesini ve ayaklarını gördüğünüz anıt heykelin vücudunu göstermeden başka bir sahneye geçiyorsunuz. Karanlıkta ve kadrajın dışında kalanların erişilemezliğini hissettirmek bilinçli bir tercih mi? Sergideki heykellere, isimleri ve sergi metnindeki kısa açıklamalar dışında metinsel bir katman eklemeyen yorumu büyük ölçüde izleyiciye bırakmanız, sanatçının niyetini önceliklendirmemekle mi ilgili? Yapıtların yorumlanmasıyla ilgili sorulara eklemenebilecek bir sorum daha var; sergi paralelinde yapacağınız podcast serisini, sergiyi yorumlamaya yönelik bir araç olarak mı görüyorsunuz? Bu içeriği nasıl şekillendiriyorsunuz?



Fatma Belkis ve Onur Gökmen, *Tahtarevall-y*, 2021
Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

Tarlada geçen gece sahnelerinde mekânın çok tanımlı olmasını istemedik. Mekânın bir kısmının seyirci için erişilemez olmasının o mekân hakkındaki spekülasyonları çoğaltacağını düşündük. Tarla sanki mistik bir yermiş, oraya hayaletleri çağırabilirmişiz, yüzleşmelerimizi yaşayabilirmişiz, sarhoş olup sabahında baş ağrısıyla değil de hafiflemiş uyanabilirmişiz gibi bir ortam olsun istedik. Sınırları belli olursa tanımlı görsel öğeler fazlaca görünürse o mekân rüyalarımızda her şeyin mümkün olduğu tarlardan gerçek bir tarlaya dönüşür diye düşündük.

Belki bu tanımsızlığın bir uzantısı gibi gözüküyor heykeller hakkında açıklama yapmamamız. Film metinsel yoğunluğu fazla olan bir film. Zaten fazlaca konuşuluyor o kanalda. Heykeller hakkında bir yönlendirme yapacaksa bunu metin ile yapmayalım diye bir karar verdik. Arşivlerden seçtiğimiz fotoğraflar bu yüzden varlar, filmin belirli sahnelerini bu yüzden seçtik. Heykeller açık ya da erişilebilir hale geleceksene bunun metinsel bir katmanla değil sergide beraber gösterildiği işlere yaslanarak gerçekleşmesini istedik. Sergi için çalışırken bir çok eskiz yaptık. Bu eskizlerdeki öğeler şu anda sergi mekânında gördüğümüz heykellere dağılarak vücut buldu. Örneğin *Tahtarevall-y*'deki İ ve Y harflerini kulakla beraber hayal etmiştik, ilk çizim o şekildeydi. Sonra kulak bağımsızlığını kazandı. Nakliye kasalarını kullanmak her zaman aklımızdaydı ama bunları teknenin içine koymayı düşünmüştük. Sonra kasalar Osman Hamdi ve köpekbalığını kucakladı. Sergiyi hayal ederken bütünlüğü olan bir referans dünyasında dolaşabileceğimiz bir alan üretmeyi arzuladık. Kelimelerle yapılan açıklamalar olmasa da bir hissin peşinden beraberce gidebildiğimizi umuyoruz.

İçinde metin olmayan bu işlerde "eksiklik" gibi görünecek parçaları bıraktık. *Hittit Güneşi*, örneğin, çöpte bulduğumuz oldukça pis bir tenteydi. Tentenin bir kısmını kestik, her kolunun mükemmel ve tam olarak aynı boyda olmasına özellikle dikkat etmedik. *Saldırıya Uğrayan Hamdi* isimli heykelde papier maché figürleri boyamamayı seçtik. *Güneşe*



Fatma Belkis ve Onur Gökmen, *Güneşe İsyân*, 2021
Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

İsyân'da teknemizin bir tarafı boş, kapısının bir parçası kırık. Sergideki bütün heykellerde özellikle bıraktığımız fiziksel ya da kavramsal boşluklar var. Ben, o boşlukları izleyicinin kendi subjektif hikâyesini kurabileceği aralıklar, içine girebileceği kapılar olarak hayal etmek istiyorum. Boşluk bizim ihtiyacımız olan bir öğe çünkü bence bu sergi birilerini ikna etme zorunluluğuna, büyük anlatılara ve çalışacağından emin olunan mekanizmalara karşı bir tepkiden de doğdu.

Podcast serisine gelirse burada işleri daha fazla açmak önceliğimiz mi emin değilim. Pratiklerini çok ciddiye aldığımız ve bizim için önemli olan kişilerle daha çok onların pratikleri üzerinden gündelik bir sohbet etmek istiyoruz. Benzer duygularla başa çıkmaya çalışmış, hayaletlere bir yerinden dokunmuş, kendini başkalarıyla karşılaştırmış, küskünlük ve kırılanağa aşına olan ve bununla mücadele eden kişilerle konuşmak bence önceliğimiz. Bu duygu durumlarının farklı tezahürlerinin farklı kişilerin pratiklerindeki izini sürmek belki el yordamıyla.

Nesilden nesile aktarılan yüklerle, Türkiye'de çağdaşlaşma yolunda kültür ve sanatın araçsallaştırılmasına dönmek istiyorum. Bu projenin gerçekleşmesindeki erken ve en önemli figürlerden biri, arzuladığı kültürel dönüşümü mümkün kılacak kurumları -örneğin Müze-i Hümayun (bugünkü adıyla İstanbul Arkeoloji Müzeleri) ve Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şâhâne (bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) - teşkil eden, sizin için de önemli bir referans noktası oluşturan Osman Hamdi. Türkiye'de tarih ve sanat tarihi yazımına içkin olan süreklilik ve kopuş gerilimini göz önünde bulundurarak; Osman Hamdi'nin girişimlerinden, içinde ürettiğiniz sanat ortamına değin sürekliliğini koruyan nedir ve sergideki yapıtlarda nasıl izi sürülebilir?

Osman Hamdi Bey'i bu sergide bir nakliyeciyi olarak konumlandırdık. Paris'e hukuk okumak için gidip sanata gönül verdikten sonra Batı kurumlarını memleketine taşımaya kendisine görev biliyor. Yerinde çalışan ya da çalıştığını düşündüğü bu kurumları olduğu gibi kendi memleketine taşıyor ya



Fatma Belkis ve Onur Gökmen, *Saldırıya Uğrayan Hamdi*, 2021
Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

da taşımaya çalışıyor. Daha önce de bahsettiğimiz batı modelini örnek alan modern kurumlar İstanbul'da yerlerini buluyorlar. Ya da acaba bulabiliyorlar mı diye sormak istiyorum aslında. Bence Osman Hamdi'nin girişimlerine dair sürekliliğini koruyan bu tavır. Bütün girişimlerimiz eksik kapatmak üzerine mi, bu kurumların varlığı bir prestij meselesi mi ve ne olursa olsun olsunlar mı istiyoruz? Bizim neye ihtiyacımız var diye sorabiliyor muyuz ve kendimizi bunu sormaya layık görüyor muyuz? Beni en fazla düşündüren bu. *Geç Olsun Güç Olmasın* isimli heykel, günümüzde "Avrupa standartlarında bir güncel sanat müzesi"ni temsil ediyor. Gösterişli, temiz ya da büyük bütçeli sergilerin olmasından çok bizim ihtiyaçlarımıza nasıl cevap verdiğini önemsiyorum. Bir koleksiyon varsa onu oluştururken politik bir tavır olmasını arzuluyorum. Koleksiyona bakınca kurumun hayatta olduğu döneme dair bilinçli bir söylemi olan subjektif bir hikaye görmeyi istiyorum. Bu kurumları oluştururken -çünkü bir yönetim kurulunda isimimiz olmasa da bir sanatçı ve izleyici olarak ben de bu yapının bir parçasıyım- nasıl bir motivasyonla ve arzu ile hareket ediyoruz düşünelim istiyorum. İçinde bulunduğumuz dünya ve politik konjonktür ile ilgili sanat yolu ile bir söylem oluşturmak mümkün. Daha önce bahsettiğim taşıma ile ilgili öğeler Osman Hamdi Bey'in bu konumuna da işaret ediyor benim için. Nakliye kasaları, tekne paket malzemeleri...

Son sorumu başladığımız yere; geçmişle, tarihsel koşullarla ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalıştığınız kırılma ve yetersizlik duygularına dönerek sormak istiyorum. Bu duyguların sanat tarihsel iz düşümünü ancak 2000'li yılların başına kadar sürebiliyorum. Türkiye'de 20. Yüzyılın büyük bir bölümüne geç kalmışlık duygusu hakim. Bununla başa çıkmanın çözümü, Batı'yı model alıp yerelden yorumlamada aranıyor ama bu arayışa taklit endişeleri eşlik ediyor. 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle küreselleşen dünyada, Türkiye'de hissedilen geç kalmışlık duygusu yerini eş zamanlılığa bırakabiliyor.

2000'li yılların başında, Türkiye'nin Avrupa Birliği üyeliğine yönelik müzakerelerin sağladığı ortamda, Türkiye'de güncel sanatın tarihi yazılırken 1970'lere tarihlenen kopuşlarla yeni başlangıçlar belirleniyor. 21. yüzyılın başından itibaren bahsettiğiniz yüklerden, geç kalmışlık, model/taklit gibi tartışmalardan sıyrılmak mümkün oluyor. Sizlerle aynı kuşaktan olan pek çok sanatçı, sizin hissettiğiniz yükleri sırtlanmadan, bahsettiğiniz kırılma ve yetersizlik duygularına kapılmadan üretimlerini sürdürüyor. Siz de, küresel ortamda üretimimizi ve dolaşımımızı destekleyen yapılardan faydalanarak çalışmaya devam edebilirsiniz. Dolayısıyla, başarısızlık kaygısından beslenen bir üretime ve ifadeye yöneliminizin zorunluluk değil, tercih olduğunu düşünüyorum. Edinilen sembolik kapital üzerinden yapılandırılan başarı kriterlerine dayanan bir sistem içinde, neden Oğuz Atay'ın "beceriksiz ve korkak" bir hayvan olarak tanımladığı "tutunamayanlar (*disconnectus erectus*)" ile özdeşleşmeyi seçiyorsunuz?

Söylediklerinde haklılık payı var. Bu yükleri taşımadan ya da taşımadığını umut ederek de üretmek mümkündür pekala. Benim görülecek bir hesabım vardı sanırım. Benden hep başarılı olmam beklendi. Artık yetişkin bir insanım ama başarının ne olduğundan hâlâ emin değilim. Fakat insanın kendisinden şüphe etmesinin ne demek olduğunu çok iyi biliyorum bence. Hatta belki en iyi bildiğim şeylerden biridir. Bu çeşit bir performans kaygısına, işler umduğu gibi gitmeyince yerini bıraktığı küskünlüğe de aşınayım. Bu duygunun da memleketi yok aslına bakarsanız. O yüzden asıl peşinden gitmek istediğimiz bu duyguydu belki de. Bu sergide bunu bir tarihsel ve coğrafi bağlama oturtmak istedik.

Bütün bu kaygıların karşısında duran (ya da sendeleyemeyen, savsak savsak sallanan bilmiyorum) *disconnectus erectus* ise müdanasız bir beceriksiz. Eskiden bunun bütün beklentilere karşı isyankâr bir duruş, devrimci bir hareket olduğunu söyleyebilirdim. Artık o kadar abartmıyorum. Fakat *disconnectus erectus*'ün kendini öyle kabul etmesi ve suçluluk duymamasının da bütün bu bahsettiğimiz yükler söz konusu olduğunda başarabileceğimiz özgürleştirici pratiklerden biri olduğunu düşünüyorum.

Fatma Belkis & Onur Gökmen,
Ardışık IV: Belkis Hanım ile Onur Efendi
Salt Galata
9 Kasım 2021 - 23 Ocak 2022, İstanbul (Türkiye)

GİRİLEMEYEN KAPILARIN ARDINDA NE VAR?

Uğur Ugan

İMALAT-HANE’de gerçekleşen “Girilmez” sergisi fiziksel ve psikolojik olarak girilemeyen hallerin gündelik yansımalarını arıyor. Sanatçılar Can Küçük ve Cem Örgen’le sergiyi konuştuk.

Bir “Girilmez” levhasıyla karşılaşmış insanın kendini alıkoymadığı birçok mekân olduğu kuşkusuz. Bu anlaşılır ya da uyarının karşısında hissedilen kısıtlanmanın neticesi ise çoğu kez sanal ya da fiziksel kapıların yaptığı bir içerisi-dışarıyı ayırımı. Yasaklı kapılardan giremeyip dışarıda kalanların içeride neler yaşadığını bilmeyi istemesi ve engel kalktığı anda bunun hangi mahremlere kapı araladığı ise hep bir merak konusu. Üstelik bunun bedensel ya da mekânsal olarak blokajlar yarattığı da düşünülürse bu merakımız artabilir.

Can Küçük ve Cem Örgen üretimleri vesilesiyle yakınlık kurmuş iki sanatçı. Bursa’da geçtiğimiz yıldan beri faaliyet gösteren güncel sanat mekânı İMALAT-HANE yeni sezonunu İtalyan sanatçı Guido Casaretto’nun “Denk Olmayan Tabaklarda Gravitonu Aramak” sergisinin yanı sıra Küçük ve Örgen’in “Girilmez” adlı sergisiyle açtı. 10 Aralık’a kadar görülebilecek sergide iki sanatçı “Girilmez” uyarısının çağrışımlarının mekanik, biyolojik, sosyal ve gündelik karşılıklarına odaklanıyorlar. Öyle ki bunun karşılıkları bir sümükten bir çöp torbasına, bir bira açacağına kadar uzanıyor. Sergiyi merkeze alarak tüm bu girilemeyen hallerin somut karşılıklarını arayan sanatçılara çalışmalarıyla ilgili sorular yönelttik.

Serginin izleyenlere verdiği ilk intiba “girilememe” hâlinin sosyal ve psikolojik hallerini yansıttığı yönünde. Sizler çalışmanızı nasıl tanımlarsınız?

Can Küçük: İMALAT-HANE’ye ilk defa sergi için gittiğimizde mekânın kurucusu Bora’nın ailesine ait, İMALAT-HANE’nin destekçisi de olan, hemen yakındaki fabrikayı ziyaret ettik. Bize arka plandaki işleyiş gösterildiği sırada sürdürülebilirlik, aile

ilişkileri, para vs. hakkında konuştuk ve sergiyle ilgili ilk fikirlerimiz belirmeye başladı. Kendi adıma cevap veririm, ürettiğim işin niteliği kadar mesleğimizin işimizi zorlaştıran koşulları, özellikle birkaç yıldır kafamı doldurmuş durumda. Bazı şeyler olduğu haliyle sürsün diye, yani stratejik olarak içine girilmeyen konularla ilgili bir sergi yapmak ruh halimin doğal bir sonucu oldu. Ama tabii bunu kendimce, gizli şeyleri açık ederek ve söze dökerek değil, bir şeylerin örtük olduğu his-sini vermeye çalışarak yaptım.

Cem Örgen: İçselleştirdiğim ve güncel olarak çevremde titreşen, bir yaratıcı üretim motivasyonuna bağlı olan sosyal, gündelik, ahlaki ve maddi değerler İMALAT-HANE’ye ziyaretlerimizle birlikte daha çok aklımda dolaşmaya başlamıştı. Üretim alanının arkasına geçmek sadece bir malzemenin son haline gelmeden önceki gizemini aklımda bozmuyor aynı zamanda çok gündelik bir sohbetin stratejik kararlarının arkasındaki niyetleri ya da dilediğim bir dilekten ne kadar emin olduğumu da düşünmeye başlıyorum. Bu neredeyse beni çevreleyen imalat alanlarının açığa çıkmasıyla birlikte sürekli içine doğru katlanan kendi gündelik ilişkilerime, aile hafızasına ve alerjilerime kadar küçülebiliyor. Bunların gösterildiği malzemeler ise aslında yanı başımda büyüyen anlamlarıyla kullandığım kredi kartlarımdan, nefes alıp verirken burnumda çoğalan maddelerden, üretim yorgunluğunu üzerinden atmak için aldığım duşlardan ve doğum günümde üflediğim mumlardan ibaret.

Tüm bu sıkışmışlık ve kendini sansürleme halinin insanı kısıtladığı bir çağda olduğumuz düşünülürse, sizce girilemeyen hangi durumlar var ve bu sergi hangi mahremlere kapıları açıyor ya da açıyor mu?

C.K.: Sergideki işler üzerinden söylersem bunlardan biri aile (*Kiler*). Hafıza izin vermediği için ister istemez giremediğiniz ama sizde bariz etkileri olan, geçmişteki bir birliklilik. “Kan bağı”nın getirdiği, kabul edip etmemenin size kalmış olduğu tanımlamaların da kaynağı. Bir diğeri, çalışma ortamındaki istismara açık ortam (*Gerçek Limonata*). Paranın en temel ihtiyaç olması, çetrefil istismar yöntemleri karşısında insanın psikolojik ve bedensel iyi halini gözetmesini zorlaştırıyor. Özel isimli iş, sergide başka sanatçılara ait işlerin de bulunduğu depo alanının perdeleri arasında, bir koruyucu olarak duruyor. Üstünde bulunan metal ayı figürü benim için biraz bu istismarın faili, mülk sahibi, patron kişiyi ifade ediyor. Göz önünde olsun istenmeyen bir diğeri mahrem de “pislik” (*Karnında Kelebek* ve Cem’in *Senden Hoşlanmıyorum* isimli işi). Bunu, nezaketi bozmamak adına dile getirilmeyen bir söz veya insanların ince zevklerine uygun düşmediği için ortadan kaldırılan bayağı şeyler olarak düşünebiliriz.



Can Küçük, *Kiler*, 2022

malzeme. Bir yandan çöp poşeti açılarak içerisi görünür olursa ev düzeni ve yaşantısına dair temel bilgileri taşıyabilir, aile içindeki sırlara bile görünür atıklar üzerinden tanıklık edebiliriz. Çöplerin mat ve içini göstermeyen poşetlerle uygun saatlerde taşınırken sergi alanında göz alıcı bir parlaklıkta görünür olması ya da sümüğün göz hizasında simetrik ve biçimlendirilmiş olarak görmek bizim zihnimizde dönüştürülen yasakların karşılıkları olabilir.

Bu sergiyi oluştururken ikiniz senkronize olarak mı işleri çıkardınız yoksa birbirinizden bağımsız mı çalıştınız? Ortak temayı belirlerken nasıl bir üretim süreciniz oldu?

C.K.: Cem'le atölye paylaşıyoruz. İlk fikirlerimizi birbirimizle paylaştığımızda ortak bir yerde olduğumuzu gördük. O ortak alana ve yaklaşımımızdaki benzer taraflara güvenerek atölyede yan yana çalıştık. Normalde de işlerimiz hakkında birbirimizden yorum alırız ve bu yorumları önemseriz. "Girilmez" ismine, sergiye çalışmaya başladıktan çok sonra bir gün Bursa'dan deniz otobüsüyle İstanbul'a dönerken, kaptanın kapısındaki girilmez yazısını gördükten sonra karar verdik. Yani en başta bir tema, kavram, çerçeve yoktu ve bu şekilde çalışmayı pek sevmiyoruz. Ama baktık ki sonradan bu isim işleri istediğimiz gibi toparlıyor.

Çalışmalarda göze çarpan bir diğer unsur ise geçmişiniz ve aile ilişkilerinizin ön plana çıkması. Sergiyi fazla kişisel bulanlar oldu mu? Nasıl eleştiriler alıyorsunuz?

C.K.: Aslında ikimiz de sadece birer işte doğrudan ailemizden parçalar kullandık. *Kiler* isimli işte merdivenin açık şekilde sağlam durmasını sağlayan zincirin ortasında, içinde anne ve babamın fotoğraflarının bulunduğu kalp şeklinde açılmış bir koşyeye var. Orada, fotoğrafların kendi anne ve babama ait olmalarının hiçbir önemi yok, onlar



Cem Örgen, *İçerik*, 2022

sadece ailenin işaretleri. Sırf benim için anlamlı parçaları kullanıp izleyicinin de benimle benzer duyguları paylaşmasını bekleyemem, bunu işlerimde yapmamaya çalışıyorum. Çok kişisel konulardan, dünyadaki herkes için üretilmiş nesnelere kullanarak da bahsedilebilir. Serginin kişisel olmasıyla ilgili bir yorum almadım.

C.Ö.: Aslında geçmişime dair tek buluntuların kullanıldığı iş *Tümör* oldu. Buradaki iki odağa baktığımızda tümör tedavi maskesi üzerine kodlanmış ve resim üzerinde el yazısıyla yazılmış isimler aynı soyadı taşıyor. Burada bu kişilerin ben ve babam olduğunu bilmemiz gerekli değil. Bu bir soyağacının bilgi ve güç aktarımının her ailede karşılığını bulabileceği benim özelimdeki anlatısı aslında. Çocukluk resmine baktığımızda iç mekanizmalarına kadar çizilmiş makinelerin nerdeyse takıntılı detayları, seperatörü oluşturan aynı detay bilgisiyne birleştirilmiş karton iskeletler görüyoruz. Bu birliktelikler ne kadar biricik bir yerden büyüye de kullanılan araçların ve aile bağlarının sosyal tarafı kaçınılmaz bir biçimde toplumsal bir bütüne bağlı. Kişisel yorumu almadım, daha çok yeni olduğu için detaylı bir eleştiri de almadım.

Girilmez uyarılarıyla dolu bu dünya için sergiye geleceklere bir çağrıda bulunmanızı istesem neler söylemek istersiniz?

C.K.: Sadece sergi fotoğraflarını paylaşmak beni pek tatmin etmiyor. İşlerin sergi alanında yakından görülmesi daha iyi hissettiriyor. Bu yüzden fırsatı olanın gelip sergiyi görmesi çağrısında bulunabilirim. İzninle bunun dışında başka bir çağrıda bulunmayayım.

Can Küçük ve Cem Örgen, *Girilmez*

İMALAT-HANE

10 Eylül- 10 Aralık 2022, Bursa (Türkiye)

DUVAR YIKMAK, DUVAR KURMAK

Özlem Altunok

Taner Ceylan 15 yıllık bir aradan sonra Mehmet Emin Ağa Yalısı'nda "kurduğu" sergisiyle, keşfe çıktığı İstanbul'u onurlandırırken sanatçının yolculuğuna kentin tarihi mekânları tanıklık ediyor.

Taner Ceylan'ın 15 yılın ardından Türkiye'de izleyiciyle buluşan sergisi "Âheste Çek Kürekleri, Mehtâb Uyanmasın" figürler ve mekânlar üzerinden İstanbul'un "üstü örtük" tarihinin, kentin saklı derinliklerinin sanatçının gözünden yansımaları olarak nitelendirilebilir. Tesadüf bu ya, Ceylan'ın kentin geçmişine odaklandığı bu yeni sergiye Salt Beyoğlu'ndaki "Sahne'de 90'lar" başlıklı sergide *The Monte Carlo Style* adlı performansın video dokümanteri ile Abdülmecid Köşkü'ndeki "İsmi Lazım Değil" sergisinde *Nude ve Birth of Hope* adlı resimlerinin eşlik ediyor olması, sanatçının kendi tarihinde bir yolculuğu da beraberinde getirdi. Ceylan'ın sanat üretiminin farklı dönemlerine tarihlenen bu eski işleri, yeni sergisiyle birlikte 30 yıllık kariyerinin duraklarını görmek için de vesile yaratıyor. "Bu işlerin hepsi benim için çok önemli, son 30 yılıma ait kırılma noktaları" diyor ve ekliyor Ceylan: "Özellikle de *The Monte Carlo Style* Türkiye'de neredeyse henüz hiçbir şeye başlamamış, bir galeriyle anlaşmamışken, tutunamayan idealist genç bir ressamın 'Ben buradayım, yetenekliyim, beni duyun, görün' diyen çığlığıydı. *The Monte Carlo Style* ile bu yeni serginin birlikteliği; o tutunamayan genç ressamla bugün tutunmuş, kabul edilmiş, takdir görmüş ressam arasındaki vefayı gösterecek."

1995 tarihli *The Monte Carlo Style* ile Ceylan'ın "bugün" Kanlıca'daki Mehmet Emin Ağa Yalısı'nda çoğu büyük boyutlu resimler, bir video ve heykelden oluşan ve gerçekleştiği mekân, mekânın tasarımı, serginin kurulumu, atmosferiyle ciddi bir ekip çalışmasının ürünü olan sergi arasındaki açı bir sanatçının varolma çabası, kendine olan inancını göstermesi bakımından da çarpıcı.

Taner Ceylan'ın yine bir cesaret ve beraberinde iddiayla giriştiği yeni sergisinin çıkış noktası, Rüstem Paşa Camisi'nin avlusundaki muazzam güzellikte ama aynı zamanda harap vaziyetteki,

"Hem çirkin hem güzel, çok sesli ve her şeyin iç içe geçtiği, kalbi kırık, inanılmaz bir duvar. Tam da bizim gibi..." dediği çinili duvarı. Bir tesadüf de şu ki; üretimiyle "duvarları" yıkmaya girişen Ceylan, bu kez "bize benzeyen" bir duvarı yeniden kurarak ölümsüzleştiriyor.

Ceylan'la 15 Eylül - 16 Ekim tarihleri arasında Mehmet Emin Ağa Yalısı'nda izleyiciyle buluşacak yeni sergisinin oluşum sürecini ve eski işlerini, geçmişi ve bugünü, İstanbul'u ve kentin gizli güzelliklerini konuştu.

"Âheste Çek Kürekleri Mehtâb Uyanmasın" adını taşıyan serginizle eş zamanlı olarak Salt'ta *The Monte Carlo Style* (1995), Abdülmecid Köşkü'nde ise *The Nude* (2000) ve *Birth of Hope* (2013) adlı çalışmalarınız yer alacak. İstanbul'da 15 yıl aradan sonra açılan ve bu kent üzerine kurulu yeni serginizle yan yana gelen diğer işleriniz, hikâyelerinizle birlikte anlamlı bir bütün oluşturuyor. Bu kesişme üzerine neler söylersiniz?

Mehmet Emin Ağa Yalısı'ndaki yeni sergimin oluş hikâyesi çok planlı değildi. New York'taki galerimin vefatı, galeriyle ilişkilerimi bir süre askıya alma kararı, özel insanlarla tanışıp bambaşka bir İstanbul'la karşılaşmam ve onu keşfetmem derken bir süre sonra kendi İstanbul'umu resmetmeye başladım. O sıralarda İstanbul'dan bir sergi teklifi de gelmişti, ancak yürümedi ve bağımsız bir sergi yapmaya karar verdim. Sonra araya pandemi girdi, durduk. Bir süre sonra sergi mekânı olarak bir konak bulduk, derken konak satıldı... Sonrasında ise her şey teslimiyetle, kendimi akıntıya bırakınca oldu. Salt, *The Monte Carlo Style*'i 90'lı yılların performans tarihiyle ilgili sergide göstermek istedi, 2000'li yılların başında ve 2000'lerin sonlarında yaptığım iki işe de Abdülmecid Köşkü'ndeki sergide yer vermek istediler. Eş zamanlı sergilenecek bu işlerin hepsi benim için çok önemli, son 30 yılıma ait kırılma noktaları. Hem sergi hem de diğer işlerim birlikte 30 yıl, 20 yıl, 10 yıl önceki Taner'e selam çıkacaklar. Özellikle de *The Monte Carlo Style*. Türkiye'de neredeyse henüz hiçbir şeye başlamamış, bir galeriyle anlaşmamışken, tutunamayan idealist genç bir ressamın "Ben buradayım, yetenekliyim, beni duyun, görün" diyen çığlığıydı. *The Monte Carlo Style* ile bu yeni serginin birlikteliği; o tutunamayan genç ressamla bugün tutunmuş, kabul edilmiş, takdir görmüş ressam arasındaki vefayı gösterecek. Bunu görünür kılan bir girişimde de bulduk: Mehmet Emin Ağa Yalısı'nda sergilenecek İstanbul resimlerimdeki mekânları harita üzerinde işaretleyip sergiye uzanan bir tur hazırladık, turun ilk durağında da Salt yer alıyor.

Yolculuğunuzun bir özeti gibi *The Monte Carlo Style* ile bugün açtığınız sergi arasındaki hat. Döngü tamamlanmış oluyor bir anlamda. İsyanınızın karşılık bulduğunu, sizin de idealinizi gerçeğe dönüştürdüğünüz bir yolculuk diyebilir miyiz?



Taner Ceylan, *Rüstem Paşa*, 2019

Belki öyle ama benim için bu sergiyle birlikte bir sürü şey daha da sakinleşecek gibi hissediyorum. Son birkaç yıl benim için her anlamda çok dönüştürücü oldu. Yaşla da alakalı sanırım ama herkes radikal değişimler içinden geçiyor son yıllarda yaşadığımız ciddi kırılma noktaları yüzünden.

Elli beş yaşına girdim, okuldan mezun olalı 30 yıl oldu. Otuz yıldır bu ortamda ayakta kalmaya çalışıyorum. Bir sürü savaşlar, kavgalar verdim direndim ve bugüne geldim. Çocukluğumdan beri çevremdekilerin portrelerini yaparak harçlığını çıkarmaya başladım. Tüm bu geçen yıllar içinde okuldan atıldım, dışlandım, ölüm tehditleri aldım. Beni ben yapan önemli unsurlar oldu bunlar bir yandan da. Geçen yıl arka arkaya anne, babamı kaybettim. Kaybettim demeyeyim de gittiler diyeyim. Çok güzel vedalaştık, tam da çocukluğumla hesaplaşırken, vedalaşırken gittiler. Yani ben içimde huzuru buldum, onlar rahatlayıp gitti.

Şimdi de kendi içimdeki hesaplar, savaşlar duruyor, her şey sakinleşiyor, yaptığım resimdeki dil de netleşiyor. Yaptığım birçok seri resim oldu bu zamana kadar, şimdi içimdeki duygu böyle serilerin oluşmayacağı ve artık tek tek resimler yapacağım yönünde. Kendi dizgesi içinde yine resimler ortaya çıkacak ama majör konulardan bağımsız resimler olacak. İki yıldır bir galeriye

bağlı olmamamın da payı var tabii. Uluslararası tanınırlık piyasasının içinde olmaya zorluyor ama artık bir, iki fuara katılıyorum diye düşünüyorum.

1995'te yaptığınız *The Monte Carlo Style* bu piyasaya girmek içindi, şimdi tam tersi piyasasının yordüğundan bahsediyorsunuz. Bu da kendi içinde bir çıkmaz değil mi?

Kulağa öyle geliyor ama 90'lı yıllarda Türkiye'de üç beş galeri vardı. Bırakın oradaki sergilere gitmeyi, ancak galerilerin camından içeri bakabilirdik kedi gibi. 2000'li yıllarla birlikte artan galeriler, sistemin oturması, sanatın yatırım aracı olarak benimsenmesiyle iş çok değişti. 90'lı yıllarda görünme arzusu, tutunma çabası başka; 2000'lerde galerilere girip sistemin parçası olmak çok başka... Orada da başka bir mücadele var. Önüne tarihler konuyor, üretmen gereken resimler var, ödün vermem gerekiyor ne resminden ne tekniğinden... Karşılığımı aldım, alıyorum, takdir ediliyorum ama çok yoruldum. Bunu tekrar tekrar söylemek istemiyorum çünkü enerjilere, çekim yasalarına inanıyorum ama hayat yorgunluğu diye bir şey varmış. Bunu öğrendim. Arzuyla enerji başka şeyler. Bunu dengelemem gerekiyor. Galerisiz olmak bu anlamda çok iyi geldi.

Galerisiz olmak demişken hem Mehmet Emin Ağa Yalısı'nda gerçekleşecek bu sergi hem Olimpos sergileri, beyaz küpün dışında hep özel mekânlarda oldu. Bir atmosfer yaratma çabasının devamı olarak devreye giriyor bu tür mekânlar anladığım kadarıyla ama sanat galerileriyle, piyasayla ilgili bir yanı da var mı bu tercihinizin?

Olimpos'a yerleşmem ve orada bir hayat kurmaya çalışıyor olmam tamamen tesadüfler silsilesi. Çok zorlamadım, "hayat ne getirirse" dedim ve akıntıya bıraktım kendimi. On dönüm zeytinliğim var, oradan yağ elde ediyorum ve o yağları koleksiyonerlerime satıp her yıl bir sergi ile bir kitap yapıyorum. Bağımsızlık hali güzel. Hiçbir kuruma, hiçbir şirkete, hiçbir şeye bağlanmadan sanattan ve bahçeden gelen bir para var ve tekrar sanata dönüyor. Bu çok değerli, galerilere bağlanmadan yapmak daha da değerli. İstanbul'un 80'li ve 90'lı yıllarındaki bianellerini görmüş biriyim. Ayasofya, Yerebatan Sarnıcı veya Antrepo gibi alternatif mekânlardaki sergiler, daha öncesinde Ceylan Çaplı'nın Maslak Oto Sanayi'de yaptığı partiler ya da Darphane'deki performans günleri gibi etkinlikleri de gördüm. Kısacası, sanatın mekânla entegrasyonu bir zamanlar çok güzeldi. Bu durum özellikle 2000'li yıllara yaklaşırken ve hemen sonrasındaki zaman diliminde çok keskin bir şekilde kesildi. Beyaz küplere girdik hepimiz. Geçmişte bunları deneyimleyen birisi olarak çok özlüyorum bu yaklaşımı.

Bu sebeple, İstanbul'un kendi dokusunu galerilere bağlanmadan, sergilerin içine katarak, yapıp yapamayacağımızı tartarak yola çıktım. İlk Olim-

pos sergisini Sadık Paşa Konağı'nda yaptık. Orada da serginin mekânsal tasarımını, resimlerini ve mekânın atmosferini kurmak üzere bir mimar ve bir sanat tarihçisiyle çalıştım: Fahrettin Aykut ve Hikmet Mizanoğlu. Sadık Paşa Konağı, Cihangir'de terk edilmiş bir konaktı. Oraya yerleştirilmiş olan bütün antika koltuklar, resimlerin oturtulması, kristal avizeler ve yerdeki halılar gibi pek çok şey Hikmet Mizanoğlu'nun yerleştirmesi. Ayrıca, mekâna özel koku tasarlanmıştı. Tasarımcıya zamanında burada yaşamış olan bir hanımın pudra kokusunu istediğimi söylemiştim. Mekâna girer girmez duyulan o koku, geçmiş zamanın içinde geziyormuş hissi veriyordu. İkinci Olimpos sergisini ise bir sinagogda yaptık. Üçüncüsü de Balat'ta bulunan bir konakta olacak. Tüm bu süreçte New York'la ilişkimi yavaş yavaş askıya alıp İstanbul'u tekrar keşfetme maceramın ve kendi İstanbul'umu resmetmeye karar vermemin payı da var.

Çok özel insanlarla tanıştığınızı ve onlar aracılığıyla başka bir İstanbul keşfettiğinizi söylemişsiniz röportajın başında. Kim bu insanlar ve yeniden keşfettiğiniz İstanbul, nasıl bir kent?

O insanlar arkadaşlarım oldu şimdi. Birisi Erkal Aksoy. Erkal Aksoy'un Alaturca House adlı mekânını görmek benim için bir dönüm noktası oldu. Bir diğeri ise Hikmet Mizanoğlu ve onun dükkanıdır. Daha sonra Serdar Gülgün ile tanıştım. Konağındaki yaşantısını, düzenlediği etkinlikleri yakından gördüm. Onların meclisine katılmak ve onlarla birlikte İstanbul'u keşfetmek çok keyifli bir süreçti. Gerçekten sıradan bir insanın vizesinin olmadığı bir İstanbul'a girdim ve büyülendim. Orada şunu gördüm: İnsanlar gelecek ve gidecek, yönetimler değişecek ama bu hayat, bu miras, şifreleri bilenlere aktarılarak devam edecek ve yaşayacak. Çünkü tam anlamıyla Bizans'tan bu yana var olan gelenekler, mekânlar, nesnelere, hayatlar yaşatılıyor. Kendi İstanbul'umu resmetmeye karar verdiğimde bunu İstanbul peyzajları üzerinden yapmak yerine figürler üzerinden yapmak istediğimi fark ettim. "İnsanlar bana poz verecek, ben de edalarından ve tavırlarından yola çıkarak İstanbul'u anlatacağım" dedim. Sergide ayrıca bir heykel ve bir videom da var.

Video ilk mi olacak?

İlk diyebiliriz. Profesyonel anlamda bu kadar büyük bir ekiple ilk kez çalışıyorum. Çok önemli yönetmenlerle ve stüdyolarla yan yana geldim. Sergiye belirli saatlerdeki seferlerle denizden gelinecek ve yalaya denizden gelirken insanları mermer bir heykel karşılayacak. Bunu İlhan Koman'ın *Akdeniz Heykeli* gibi düşünün, Taner'in de *İstanbul Heykeli* var artık. O kadar iddialyım. Gelen insanları karşılayacak son derece küstah, eli belinde, burnu havada, gökyüzünü seyreden ve baştan aşağı üzerine örtü örtülmüş bir erkek figürü bu.



Taner Ceylan, *Halil Paşa*, 2022

Üstünün örtük olması bahsettiğim nedenlerden dolayı: Bütün güzelliğini bize deşifre etmediği için, İstanbul gibi... O örtüyü kaldıranlara güzel görünecek. Bu erkek figürünün dış hatları belli, üstündeki örtüyü ıslak bir örtü gibi düşünebiliriz. Bunun videosunu da gerçekleştirmek istedim. Birbir değil ama heykelle birbirlerine bağlansınlar istedim. Videoda hem Boğaz'a hem de İstanbul'a gönderme yapan su üzerinde bir dolunay sahnesi var. Bir yandan ucu bucağı olmayan bir okyanus gözükürken diğer yandan bir kaya üzerinde baştan aşağı örtülmüş şahane bir erkek dolunayı seyrediyor. Bu erkek Cem Adrian ve kendi bestelediği bir Türk Sanat Müziği ezgisini mırıldanıyor. Bütün mekâna o tınıyı ve mırıltıyı yayıyoruz.

Peki, sizin İstanbul'unuzun mekânları ve o mekânlardaki figürler nasıl yan yana geldi? Kent mi, tarihi figürler mi resimlerdeki hikâyeyi çağırıyor?

Çok büyük kurgular değil ama ilk başlama noktamı anlatarak açıklamaya çalışayım. Adnan Çoker akademide hocalarımın biriydi ve bizi sık sık Rüstem Paşa Camisi'ne yollardı. "Rüstem Paşa Camisi, İstanbul'un mücevher kutusu, her köşesini etüt edin" derdi. Gençliğimden beri bu camiye giderim. Tahtakale'de küçük bir esnaf camisi ve Mimar Sinan'ın başeserlerinden biri... Bunu bilen çok az. Çarşıdan camiye girerken dehlizlerden geçiyorsunuz. 16. yüzyıl çinileriyle bezenmiş muazzam bir yapı ve bugüne kadar çalınmamış en değerli İznik çinileri orada. Caminin küçük dış avlusunda

da muazzam çiniler yer alıyor. Caminin avlusunda benim için çok özel bir duvar var. Bu duvardaki çiniler zamanla depremlerde düşmüş, ardından büyük ihtimalle caminin imamı ya da orada çalışanlar düşen ve kırılan parçaları yaptırmışlar veya depoda var olan şeylerle yamamışlar ve orada bir mozaik ortaya çıkmış. Bu 3-4 metrelik duvar karman çorman, birbiriyle alakasız olan İznik çinileriyle dolu bir alan haline gelmiş. Tam da bizim gibi... Hem çirkin hem güzel, çok sesli ve her şeyin iç içe geçtiği, kalbi kırık, inanılmaz bir duvar. O duvarı resmetmeye çalışmak bir cesaret meselesiydi aynı zamanda. Çılgın bir projeyle bu işe koyuldum ve boyutlarını biraz küçülterek birbir duvarı resmetmeye başladım. İnce işçilik gerektiren bir çalışma olduğu için 4-5 ay geçmesine rağmen tuvalde 5 ve 20 santimetrelik fayanslardan oluşan ilk sırayı henüz bitirememiş ve depresyona girmiştim. Biraz zaman geçti, toparlandım ve sonunda o duvarı 1,5 yılda bitirdim. Bu duvarı kendimce ölümsüzleştirmiş oldum. Sergi mekânına girildiğinde izleyiciyi Rüstem Paşa'nın bu duvarı karşılayacak.

Hem gerçekçi hem kavramsal...

Evet, oryantalist resimlerdeki gibi bir güzelleme yok. Duvarın önünde hiçbir figür veya ışılta da yok. Gerçekten o duvara bakıyorsunuz, yani o kırık dökük dvari Tahtakale'den kaldırıp Kanlıca'ya getirdim. Bu resimden sonra da yavaş yavaş kafamdaki İstanbul'un kırılmalığını, romantikliğini, tekinsizliğini figürler üzerinden anlattım. İstanbul'un fethine kadar bir sürü hikâyeyi kendinizce okuyacaksınız ama hiçbirini adlandırmayı seçmedim, resimlerin altına sadece kullandığım ve bana model olan arkadaşlarımla isimlerini yazdım.

O temsili figürlerden biri de Halil Paşa... Halil Paşa'nın Courbet'ye sipariş ettiği *L'origin du monde'u* da kullandığınız bir resminizde. Halil Paşa'nın önemi nedir sizin için?

Halil Paşa benim için çok önemli bir figür. Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın oğullarıyla birlikte Mısır'da büyümüş bir Osmanlı diplomatı, aynı zamanda koleksiyoner. Paris'te yaşıyor ve bütün oryantalist resimlere sipariş veriyor. Osmanlı'ya geri dönmesi karşılığında padişah ondan koleksiyonunu elinden çıkarmasını şart koşuyor. Halil Paşa da hazırda birikmiş kumar borçları olduğu için bütün eserleri müzayedelerde satışa çıkarıyor. Düşünsenize şimdi Louvre gibi bir müzeme olabilir. "Kayıp Resimler" serisinde feraceli bir kadının arkasında yer alıyordu Halil Paşa'nın sipariş ettiği resimlerden biri olan *L'origin du monde*, şimdi ise Halil Paşa'nın kendisini koydum. Onu fiziksel görüntüsüyle değil ama edasıyla ve yaşamış olduğu haleti ruhiyeyle resmetmeye çalıştım.

Osmanlı tarihine figürler, portreler üzerinden bakarken İstanbul'u da kişileştiriyorsunuz diye düşündüm...

Sergideki bütün portreler ustalık işlerim, bugüne kadar yaptığım en iyi portreler. Böyle bir iddiası var kendi içinde. Bir anlamda da dediğiniz gibi bir durum söz konusu. Bunu şu örnekle anlatabilirim: Sergide elinde kendi kellesini tutan bir figür de yer alıyor. Bir basamaktan inerek kanlı bir koridorun içinden geçiyor, ayakları ve etekleri kan revan içinde kalmış, kendi sorgucunu kendi göğsüne saplamış. Bu figür benim için Fatih de olabilir, İstanbul'un fethinin kendisi de olabilir. Kucaktaki kelle Konstantinopolis, yukardaki ise İstanbul olabilir. İstanbul'u fethetmenin çok şeyi değiştirmedeğinin ifadesi bana göre. Mezar geleneğinden müzik geleneğine, yemek geleneğinden hamam geleneğine kadar hâlâ Bizans'ın gelenekleriyle yaşadığımızı düşünüyorum. Fatih öldüğü zaman oğlu, elindeki bütün Bellini tablolarını ve Fatih'in Avrupa'dan getirdiği resimler tarafından yapılan tabloların hepsini pazara çıkarmış. Attığı da söyleniyor ama ben buna ihtimal vermek istemiyorum. Fatih öldükten sonra maalesef her şey eski tutuculuğunda devam etmiş. Biraz da bu sebeple kendi kellesini kendi elinde tutuyor.

Pratiğinizde genel olarak ciddi bir araştırma süreci var. Toplumsal ve kültürel tarih ya da sanat tarihinin derinliklerinde bir çatlak ya da boşluktan ilerliyor, çatışmaktan ziyade kendi hikâyeyi yaratma ve kurgulamaya girişiminde olanak tanıyan potansiyelleri değerlendiriyorsunuz...

Ben belgeselci değilim bunu unutmamak lazım. İmgelerle ve duygularla çalışıyorum. Sözel bir zihnim yok. Bu yüzden yola sezgilerimle ve duygularıyla çıkıyorum. "Kayıp Resimler" serisini yaparken bu dediğiniz şeye çok dikkat etmiştim. Orada "politically correct" olmak zorundaydım. Mesela bir resmi "Esmâ Sultan" olarak ya da 4. Murat'ın ölüm tarihiyle adlandırıyorsanız, bu "politically correct" olunması gereken bir durum ve bence çok yorucu. Bunun bana göre olmadığını anladım. Oradaki amaç oryantalizmi eleştirmek ve oryantalizme biraz iğne batırmaktı ama dediğim gibi beni çok yordu. Onun için bu sergide çok daha duygusal ve imgesel bir yola, İstanbul'un bendeki yansımalarına başvurdum. Çünkü oryantalist estetik anlamda çok güzel ama aynı zamanda da büyük bir palavra. Gerome'un ve her ne kadar tekniğini eleştirsem de Osman Hamdi'nin bütün resimlerine âşığım. Ayvazovski'nin veya Zonaro'nun peyzajlarına kim burun kıvrabilir? Olağanüstüler, romantikler, çok güzel ve çok estetikler. Estetik mühendisliğinin şaheserleri diyebiliriz. Bu yüzden oryantalizmi çok seviyorum, ondan beslenmek istiyorum ve besleniyorum da. Müze gezerken sizi kalbinizden vuran ve önünden ayrılmadığımız eserleri düşünün. Boyanın ve fırçanın nele mukteditir olabileceğini biliyorsunuz. Hem kendi adıma hem de benim resimlerimi izleyenler adına bunun

peşindeyim aslında. Oryantalizmden çok faydalanıyorum çünkü şifrelerini çok iyi çözmüşler. Hasbelkader okuyorum da. Çok derinlemesine bir tarih okuyucusu değilim ama İlber Ortaylı'nın bana verdiği bir öğüdü unutmam: "İstanbul Ansiklopedisi'ni aç, masanın üstünden hiç eksik etme ve her gün bir sayfasını çevir" demişti. İçerisinde muazzam hikâyeler barındırıyor. Tabii herkesin İstanbul'u çok farklı. Bugünkü erkin İstanbul'u ile benim tanıştığım insanların İstanbul'u ya da Kapalıçarşı esnafının İstanbul'u çok farklı. Herkes başka bir taraftan bakıyor ve başka bir tarafını yakalıyor. Benim İstanbul'umu nasıl bulacaksınız ben de çok merak ediyorum. Geçtiğimiz yıllar içinde yeni tanışıklıklarım ve yeni hikâyelerimle bir sürü yalhya girdim. Eşsiz bir deneyimdi. Şimdi bunu sergimde birçok insan yaşasın istiyorum. Bu yüzden çok heyecanlıyım. Mümkün oldukça otantik bir yalının duygusunu yansıtmak istiyorum. Bu sergi için de Hikmet Mizanoğlu'yla birlikte çalıştık. 18 ve 19. yüzyıla ait Barok ve Osmanlı mobilyalarıyla, avizeler, halılar ve vazolarla bezedi yalhyı.

Mehmet Emin Ağa Yalısı'nı özellikle seçmeniz bir sebebi var mı?

Bu sergi bağımsız olmalıydı ve bağımsız bir serginin nasıl kurulacağı; elektrik, aydınlatma, su, tuvalet gibi meselelerin nasıl halledileceği; korumaların ve sergi görevlilerinin sorumluluklarının nasıl ayarlanacağı gibi problemlerin çözüm aşamalarını Olimpos sergilerinde deneyimlemiştik. Bir de tabii işlerin sigortalınması, nakliyesi, mekânın her gün temizlenmesi gibi meseleler var. Hâlihazırda tüm bunların üstesinden gelmeyi biliyorken ve network'ümüzde varken kendi sergimizi yapmamamız için bir sebep yok diye düşündüm. Ekimle bu işe çok sağlam giriştik ve pandemi öncesi mekânı ayarladık. Serdar Gülgün, Beykoz'da restore ettirdiği bir konağı vermişti. Neredeyse bu sergi için yapılmış inanılmaz bir konaktı, fakat bir yandan da çok uzaktaydı. "Nasil olacak" diye kara kara düşünürken konağı görünce hiçbir problem umurumda olmadı çünkü aşık oldum konağa. Konağın pandemide satılınca yeni bir mekân arayışına koyulduk. İki yıldır arıyorduk ve en sonunda canciğer arkadaşım Emine Gülçelik'in bağlantıları sayesinde şu an kullandığımız yalhyı bulduk. Yakın zaman önceesine kadar harabe bir yermiş, yıllardır restorasyonu yapılmış, yeni bitmiş ve satılğa çıkarılmış. Ben kendilerini tanıımıyordum ama yalı sahipleri beni çok sevdiikleri için sergimi seve seve yapabileceğimi söylediler. Onlara güvenim sonsuz ama üstelemelerin sonucunda sergiden önce satılma ihtimaline karşı sözleşme de yaptık bunca hazırlık ve emek yarı yolda kalmasın diye. Yalı satılrsa bile satın alanlar sergiden sonra taşınabilecekler. Boğaz'dan geçince Kanlıca Koyu'nun tam ortasında, kırmızı bir yakut gibi sizi bekleyen minyatür ve muhteşem bir Osmanlı yalısı...

Sergi yalının bütün katlarına yayılıyor mu?

İki katlı bir yalı, altta bir de mahzeni var. Video mahzende, girişte konukları Rüstem Paşa ve Halil Paşa karşıyor, üst katta dört resim daha var. Aynı zamanda mekânda belirli günlerde yemek verilecek. Bu yemeklerin ve sofranın tasarımını Onur Eraybar yapıyor. Sofra sergi boyunca tabaklarıyla, çiçekleriyle kurulu kalacak.

Biraz önce "Ben tarihçi değilim, sanatçığım" dediniz. Gerçekle kurduğunuz sıkı ilişkiyi anlamak adına şunu merak ediyorum; geçmişe uzanıp oradaki hikâyeleri bugüne bir kurguyla taşımak söz konusu. Öte yandan hipergerçekçi resimler yapıyorsunuz. Bunu da içinde dijital destek, buluntu nesne ve imajlar olsa da klasik yöntemle, boyayla yapıyorsunuz. Gerçekle kurgunun bu iç içeliğinin sizdeki karşılığı ne? Siz bunu nasıl tanımlıyorsunuz? Bir sorum da bugünün sanal dünyasıyla ilgili. Artırılmış gerçeklik cihazları aracılığıyla zaman ve mekânı başka yere taşımak, metaverse gibi yeni gerçekliklerle ilgili düşünceleriniz neler?

Mehmet Gün bana zamanında çok güzel bir şey söylemişti. 90'lı yılların başında bana sorduğunuza benzer bir soruyu, her şeyin iç içe geçmesinin ve çoğalmasının resim yapmayı zorlaştırıp zorlaştırmayacağını ona sormuştum. O da bana "Kombinasyon seçenekleri ve olasılıklar da bir o kadar arttı, her şey yeni başlıyor" demişti. Aslında şimdi başlıyor her şey. Şöyle çok güzel bir örnek var: Bugüne kadar hiç görmediğim bir canavarı tasvir etmenizi ve beni şaşkınlık içerisinde bırakmanızı istesem o canavarı neye göre yaratacaksınız? Kendi içinizdeki külliyata göre, yani okuduğunuz kitaplar, seyrettiğiniz filmler, tüm biriktirdiklerinizle. Sanat yapmak sanatçısıyla çok alakalı. Nereden beslendiği, neler biriktirdiği ve sermayesinin ne olduğu gibi konularla ilgili bir durum. Öncelikle Türkiye'de olmak bir sanatçı olarak kültürel açıdan büyük bir şans çünkü hem Doğu'nun müziğinden hoşlanıyorsunuz hem klasik Batı müziği dinliyorsunuz, kısacası merkezdesiniz. Her yerden size doğru akıyor her şey. Medeniyetlerin, kültürlerin buradan; Mezopotamya'dan doğmuş olması hiç tesadüf değil yani. Bir büyük şansım da birçok dile hakim olmak. Okuyor, izliyorsanız katmanlılığa katkısı büyük. "Kayıp Resimler" serimi New York'ta sergilediğimden bir eleştirmen Esmâ Sultan'ın portresini anlatmamı istemişti. Ben de anlattım, dedim ki: "Esmâ Sultan 16 yaşında gencecikken dul kalıyor ve çok zengin oluyor, sonra tekrar evleniyor ve tekrar dul kalıyor ve daha da zengin oluyor. Sonra 2. Mahmut'un kız kardeşi olarak ülkeyi arkadan yönetiyor, öyle ki Yeniçeriler onu ilk kadın padişah yapmak istiyor. Esmâ Sultan'a dair şöyle hikâyeler de var; yalısındaki güzel kızlar pazara gidip yakışıklı, yağız delikanlıları saraya alıyorlar, sabah ise oğlanların cesetleri Boğaz'da yüzüyor." Eleştirmen bütün bu duyduklarına çok şaşırarak "Esmâ Sultan, Dracula gibi bir şey mi?"

Orada insan hakları yok mu?” gibi sorular sordu. İnsan Hakları Beyannamesi 1950’de imzalandı, ben ise ona nerdeyse 300 yıl öncesini anlattım. Tarihsel katmanları olmadığı gibi mental katmanları da yok. Haksızlık etmek istemem ama bizim kadar çok katmanlı, olayları çözen ve anlayabilen bir yapıları yok. Bu yüzden burada yaşıyorum ve çok iyi bir klasik eğitim aldığım için bu aldığım eğitimi güncel bir insan olarak aktarmaya çalışıyorum. Dediğiniz gibi bilgisayardan faydalanıyorum. İşlerimi ilk önce photoshop’la hallediyordum. Bilgisayarım benim post stüdyom, fiziksel stüdyodan ziyade orada gerçekleşiyor her şey. Daha sonra print alınıyor. Klasik sanat yapıyorum ama bunu da güncelin bütün nimetlerini ve olanaklarını kullanarak yapıyorum.

Bütün bunları bir potada eritebilmek çarpıcı olan...

Almanya’da doğdum ve büyüdüm. Hayatımın bir kısmı Türkiye’de, ardından yurt dışında geçti. İlk galerim orada olduğu için 10 yıl Amerika’da Paul Kasmin Gallery ile çalıştım. Ardından buraya gelip İstanbul’u gerçekten tekrar keşfetmek ve bu çok katmanlılık hikâyesi bir şekilde doğuştan beri hayatımın içinde olan bir durum. Resimlerime de mutlaka yansıyor. Bir de çocukluğumdan beri sistemin dışında bir beden, eşcinsel bir birey olarak büyüdüm. Sürekli ters, doğru olmayan ve bu topluma uymayan biriymişim gibi olduğum hissettirildi. Yıllarım kendimi anlamakla, kendimi tanımlamakla geçti. Bende ters olan, normal olmayan şeyin ne olduğunu bulmaya çalıştım. Bunun araştırmasıyla geçen 30 yıl düşünün... Okuyorsun, araştırıyorsun ve bakıyorsun ki benzerin yok. Ben sayfide yaşadım hep, bahçelerde büyüdüm. Anne ve babamın tercihleri nedeniyle şehir hayatım olmadı. Bu yüzden benzerimi göremedim, asosyaldım ve sürekli resim yapıyordum. Dünyayı anlamakla geçti hayatım. Ters olmadığımı anladığım anda “Meğer ters olan dünyamış, çevremmiş” diye düşündüm. Çözümçü kafa yapım ya da çok katmanlı düşünemiyor olmam belki de oradan geliyor.

Gerçeği kurcalamak da oradan geliyor sanırım...

Muhtemelen öyle... Her şeyi sorguluyorsunuz çünkü.

Metis Yayınları’ndan çıkan, Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice’nin yayına hazırladığı *Cinsellik Muamması - Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet* adlı kitapta yer alan yazınızda “Unutulmuş mirasları, susturulmuş sesleri, tarihin mezarlığına gömülmüş özellikleri yeniden dirilterek ironi, oyunbazlık ve hipergerçekçilikten faydalanarak, farklı tarihsellikleri alışılmadık biçimlerde çizgisel kronolojiyi kırarak bir araya getiren yeni sahneler kurgulayarak homososyal bir yerel bağlamın kalbine yerleştirdim” diyorsunuz yukarıdaki sözlerinizi destekler bir biçimde. Bu söyledikleriniz Türkiye’de yaşayan pek çok queer sanatçıya da ilham ve cesaret vermiş olmal



Taner Ceylan, *Kornal*, 2020-2021

Galerist’teki ilk sergim 2002 yılında, tamamen bu şekilde, bir resim mühendisi olarak mezun oldum diyebilirim. Her şey hakimdim fakat kendimi kabul ettirmek ve hayatımın normal olduğunu gösterebilmek için bu tekniği kullanarak benim gözümde bu dünyanın nasıl gözüküğünü göstermek istedim. Mesela billboardlardaki moda ya da parfüm reklamlarında erkek ve kadın yan yanadır, öyle değil mi? Ben oradaki kadını çıkarıp yerine erkek koydum. Bu güzel, şahane, lüks ortamda iki erkek nasıl olur? Yaptım, oldu. Heteroseksüel dünyanın dayattığı reklam imgelelerini nasıl gördüğümü ve nasıl olmasını arzu ettiğimi anlatmak istedim. Patlamayı 2002 yılında Galerist’teki o sergi yaptı. Oyunu bozmak, imgeyi bozmak, tersine çevirmek... Öyle değil, böyle de olabilir. Ben böyle görüyorum ve bugüne kadar klasik resimde görmediğimiz şeyleri bu resimlerde gösteriyorum. Çünkü kurcaladığımız zaman Türk sanatında bırakın çıplak erkeği, çıplak kadın resmi bile yok. Amacım bu durumu kırmak ve onun üzerine gitmekti. Oradan devam ettim.

Bugünse hem dünyada hem Türkiye’de queer sanat kendine daha rahat yer bulabiliyor. Siz nasıl görüyorsunuz?

Amerika’da queer sanat kendini 80’lerde var etti, bize ise çok geç geldi. Reagan’ın “AIDS yoktur. Bu bir eşcinsel hastalığıdır” demesi üzerine Reagan karşıtı sanatçılar ve aktivistler pek çok şey ortaya koydu. Queer sanat için çok değerli yıllar.



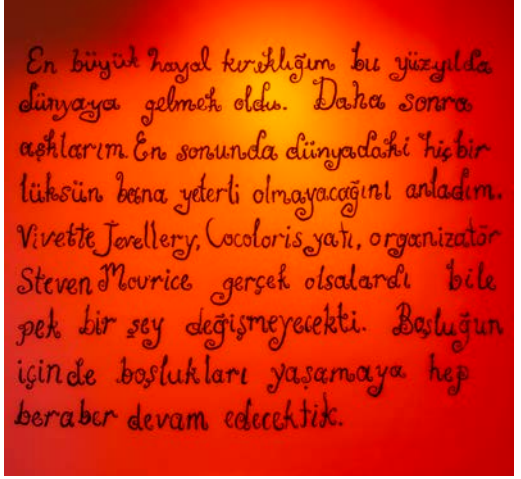
Tabii orada durum çok çatallandı. Queer sanatın şöyle bir handikabı var: Protest ve aktivist sanatla, estetik her zaman iç içe geçemiyor maalesef. O zaman yapılan şey sanat düzleminde sadece sözde kalıyor, estetik düzlemde ise “kitsch” oluyor. Bunun ayırdını iyi yapmak lazım. İkisi iç içe geçtiği zaman çok değerli oluyor: Felix Gonzales Torres’in işleri gibi mesela. Bu seviyeden bakmak gerekiyor.

Burada yapılanları nasıl görüyorsunuz peki? Aktivizm kokan işler olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Güzel şeyler görmeyi arzuluyorum ve var da ama buradaki ilk amaç estetik çitayı yükseltmekten çok “benim cümlem” duygusu. Hakkı olarak bir queer olarak “Ben cümlemi duyurayım” hikâyesi önde yer alıyor ama sanat olabilmesi için sanatın kullanılması lazım.

Aktivist tarafı olmadan queer sanat olmaz zaten ama sadece aktivist düzlemde kaldığı anda sanat düzleminde olamıyor ve galerilerde yer alamıyor. Dolayısıyla müzelere ve koleksiyonlara giremiyor ve geniş kitlelere yayılamıyor. Hikâye bu. Amaç, güncel sanatı çok iyi bilen güncel sanatın üzerine bir taş koyarak queer sanatın üretilmesi olmalı. Tek başına olduğu anda sadece birbirimizi ağırlıyoruz.

Taner Ceylan
Âheste Çek Kürekleri, Mehtâb Uyanmanın
Mehmet Emin Ağa Yalısı
15 Eylül - 16 Ekim 2022, İstanbul (Türkiye)



Taner Ceylan, *The Monte Carlo Style (detay)*, 1995/2022, Salt Beyoğlu, 2022. Fotoğraf: Mustafa Hazneci

The Monte Carlo Style, 1995/2022

Performansçılar:

Taner Ceylan, Murat İpek, Mine Pektaş

9 Aralık Cumartesi akşamı saat 20.00 sularında Beyoğlu İmam Adnan Sokak'taki Devlet Han'ın önünde toplanmış “seçkin davetliler”, Steve Maurice tarafından organize edilen ve sabahın ilk ışıklarına kadar sürecek parti için hazırlanmışlardı. Partinin hazırlıklarına iki hafta önce başlanmıştı. İstanbul'un muhtelif mekânlarına asılmış gizemli afişte bilgi için 24 saat aranabilecek bir telefon numarası not edilmişti. Hattın ucundaki teleksekretere istenen bilgileri (isim, adres, telefon, meslek) bırakanlar birkaç gün içinde bir teyit araması, sonra da parlak kırmızı bir zarf aldılar. İnce sac levhadan davetiye çekici bir program vaadi içeriyordu: Vivette Jewellery sponsorluğundaki gece Devlet Han'da başlayıp Karaköy'den hareket edecek Cocolouris yatında devam edecek ve şov, ertesi sabah 10:00'da Fesçiler Kasrı'ndaki kahvaltıya kadar hiç durmayacaktı. Ne var ki hem bu program hem Fesçiler Kasrı tamamen düzmeceydi. Davetiyedeki kasti yazım hataları kimsenin dikkat çekmemişti. Partiyeye katılımın 60 davetliyle sınırlı olacağı söylentisi insanları daha da heyecanlandırmıştı. İşin aslı, ressam Taner Ceylan boşlukla ilgili dört resmini sergileyecek bir mekân bulamayınca bu sözde parti projesini uydurmuş; bir beklentiyi, boş bir vaadi “happening”e çevirmek istemişti. O gece Devlet Han'a gelenler üç performansçı, dört resim ve duvardaki açıklamayla karşılaştılar.

ZAMANA MARUZ BIRAKILMIŞ BİR SERGİ VE BİR SÖYLEŞİ

Özlem Altunok

Ahmet Doğu İpek’le “Başımızda Siyahtan Bir Hale” sergisi üzerine.

Sanatçının Notu:

Sergideki birçok şey gibi bu röportaj da zamandan -ve entropiden- nasibini aldı. Sergi açıldıktan hemen sonra Özlem’le Haziran ayında yaptığımız söyleşinin hazırlanıp yayına girmesi Aralık ayının sonlarını buldu. Bu röportajın yapıldığı ilk haliyle bu okuyacağımız hali arasında farklılıklar var. İşler, atölyeden sergi alanına taşıyıp hava ve ışıkla bir süre temas kurduktan sonra küçük değişikliklere uğrayacaktı, daha da önemlisi insanlarla etkileşime girecekti. Aynı sergideki işler gibi, yeni açılmış serginin heyecanıyla kurduğum cümlelerin tutarlılığını ve serginin sebep olduklarını görmek için bu söyleşiyi de zamana maruz bırakmış oldum.

Geriye dönüp ağızından ilk çıkanları gözden geçirmeme izin verdikleri için Özlem’e ve Argonotlar ekibine teşekkür ederim. Güneş, duman, dalga, girdap, hâle gibi sarmal ve dairesel formlar; dış etkenlerin ve zamanın müdahalesine açık sünger, taş, kömür, pamuklu kâğıt, keten yağı gibi organik ya da sentetik malzemeler; güneş tutulması, yanardağ patlaması ya da kum fırtınası gibi büyük ölçekli doğa olayları... Bir döngünün içinde, “başımızda siyahtan bir hâle”yle, içinde (ya da kendimizde) ışığı aradığımız bir atmosfer yaratıyor Ahmet Doğu İpek Arter’deki sergisinde karanlığın kaynağına inmeyi deneyerek. Büyük ölçekleri, büyük enerjileri göz seviyesine indirip karşısına değil, yanına insanın duygularını koyuyor.

Kadim taşlar, 18. yüzyıldan bir harita, magma, karanlığı yırtamayan güneş, doğa felaketleri ve yeryüzünde insanın yarattığı cehennem hep bir-

likte bir şeyler fısıldıyor: O girdap, devinen bir beden olabilir mi? Taş bir suret ya da buruşuk bir ten; güneş tutulması zihnin gölgelenmesi... Enerjisini tüketmiş bu soğuk çağ evrenin enerjisine, sanatçı kâğıda, insan insana, zamana teslim olduğunda başka imkanlar yaratılabilir mi?

Ahmet Doğu İpek zaman ve entropi kavramlarına; durumun kendisine değil sürece, eyleme, sürekli dönüşüme odaklandığı bu sergiyi kurup kurup yığıldığı, zamanın ellerine teslim ettiği gibi, serginin açılışından hemen sonra yaptığımız bu söyleşiyi de bir anlamda serginin parçası kıldı ve işte şimdi söyleşi kendi zamanını buldu. Söz onun:

“Başımızda Siyahtan Bir Hâle” sergisini hazırladığım dönemde üzerine en çok düşündüğüm, okuduğum, en çok dönüp baktığım şeylerden biri zaman mefhumuydu. Bu merakım ve okumalarımı başlarda üzerinde çalıştığım sergiyle alakalı olmasa da, onunla aynı döneme denk geldiklerinden, önce tek tek işlere, sonra da serginin geneline dolaylı olarak sirayet ettiler. Sergiye tam olarak yapıldığı dönemde duygusu sindi demek yanlış olmaz, karanlığa ve negatife meylediyor olması da bu yüzden... Serginin benim zihnimdeki yapısını bir piramit gibi tarif edebilirim. Bu piramidin en alt katmanında zaman var, onun üstünde zaman mefhumuyla ilişkili olarak entropi, onun üstünde hayat, onun üstünde bedenler, en üstte ise ölüm var. Zaman ve entropinin sebep olduğu dağılma, çözülme ve ölümlülük haliyle sadece fizik kuralları bağlamında ya da entelektüel bir mesele olarak değil, son birkaç yıldır hayatımın içinde, derinden hissettiğim bir şey olarak ilgileniyorum. Hayatın ortasına doğru ilerlerken bunun izlerini bedenimde, zihnimin çalışır şeklinde ve hatta duygulanımlarımda da görebiliyorum.

Son yıllarda üstümüze çöken toplumsal kasvetten, dünyayı saran felaketlerden ve senin bu süreçteki gelgitlerinden bahsedip sergiyi kurup kurup yığıldığını ve mekâna tam da bu gelgiti hali taşıdığını söyledim basın toplantısında, sergiye adını veren Edip Cansever dizeleri eşliğinde: “Ve soğuk bir çağdan geçiyoruz. Çağlardan. Başımızda siyahtan bir hâle.” Yalnızlık, çaresizlik gibi duygularla çarpışmaktan daha yoğun, yine basın toplantısında dediğin gibi, “ışığı yitirmek” gibi bir hal bu. Ama tam da bu halden çıkan bir ışık arayışı söz konusu sergide. Karanlık ve aydınlığın iç içeliğinin, bu ikiliğin ötesine bakma girişimi, başka ihtimaller üzerine düşünmenin yolunu da açıyor. Öte yandan senin pratiğine baktığımızda zaman zaman (*Günler, Aşık*) ikiliklerin, zıtlıkların ilişkisine odaklandığını söylemek mümkün. Serginin düşünsel yolculuğu nasıl şekillendi? Sergi adını, ruhunu, bileşenlerini, metaforlarını nasıl buldu?

Düşünsel kısımdan teknik kurulumla kadar en başından beri serginin iki kılavuzu vardı, ilki Edip Cansever’in *Tragedyalar*’ı ve *Tragedyalar III*’teki “Başımızda siyahtan bir hale” dizesi; diğeri ise bir şey, bir kavram, bir durum, bir mefhum olarak zamanın ta kendisi.



Ahmet Doğu İpek, "Başımızda Siyahtan Bir Hâle" sergisinden görünüm, 2022

Işığı yitirmiş bir hâle ve içinden karanlıkta geçilen soğuk çağ...

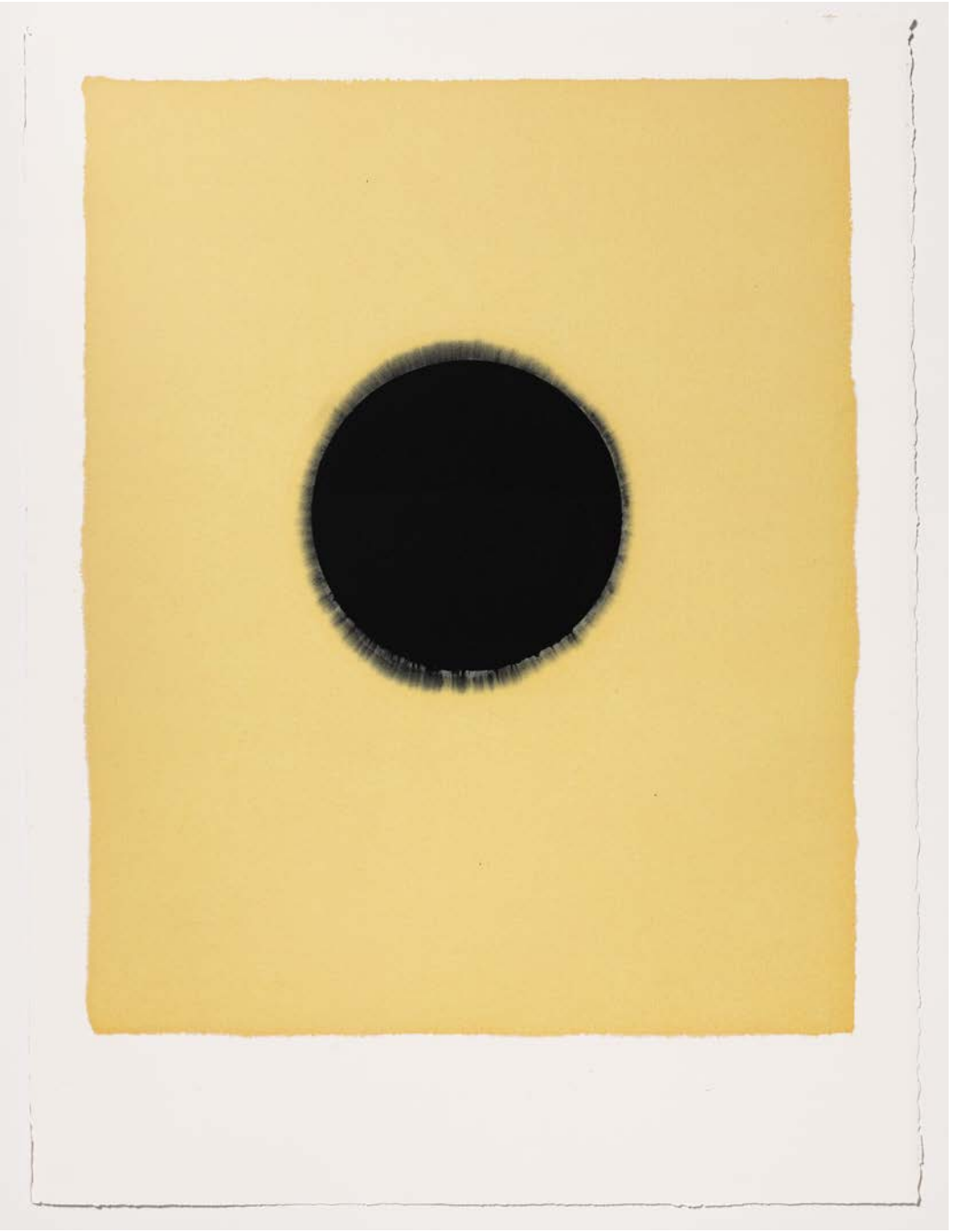
Serginin ismi olacağından habersiz bu büyülü dizeyi sergi fikri ortada yokken de çok sayılıyor, içinde derin sırlar sakladığını düşünüyor ve deşifre edilebilirse içinden geçtiğimiz çağa dair bir külliyatın açığa çıkacağını düşünüyordum. İşin spiritüel kısmı bir yana, iki anahtar kelime olarak ışık ve zamanı işaret etmesi bile tek başına çok anlamlıydı benim için. Dolayısıyla ışık(sızlık)la birlikte zaman mefhumu serginin kavramsal çerçevesinin kalbinde yerlerini aldılar.

Zaman mefhumunu açığa çıkaran gezegenin dönme hareketi ile gündüz-gece, yaz-kış, sıcak-soğuk gibi olgular başlı başına birer ikilik. Doğanın yanı sıra, insanın tasarladığı şeyler (arti ve eksi kutuplardan oluşan elektrik sistemleri, 0 ve 1'lerle işlem yapan bilgisayarlar, kapılar, düğmeler, inip çıktığımız basamaklar), kültürel yapılar (alt-üst, iyi-kötü, güzel-çirkin) ve çeşitli durumlar (kadın-erkek, kısa-uzun, uzak-yakın) da ikiliklerden oluşuyor. Aslında tasarladığımız kültür ile gezegene ait olanın artık uyumsuz oluşu da bir ikilik. Serginin tam ortasında bulunan *Maruz* isimli yerleştirme bunun en açık örneği olabilir. Yaratığımız teknolojinin ürünü olan endüstriyel bir sünger ile gezegene ait doğal bir taşın tuhaf birlikteliği yaşadığımız çağdaki bu kutupluluğun timsali: Bugüne ait olan ile düne ait olan, tasarlanmış olan ile kendiliğinden oluşan, hafif ile ağır, yumuşak ile sert...

İçinde bulunduğumuz krizlerin, bahsettiğimiz "soğuk çağ"ın tam da bu uyumsuzluktan kaynaklandığını düşünüyorum. Diğer yandan taraf tutmadan, hiyerarşi kurmadan bu ikilik halinin bir enerji ve potansiyel barındırdığına, çeşitli olasılıklara zemin hazırladığına, hatta bu olasılıkları tetiklediğine inanıyorum. Bu birliktelik / sürüşmelerle ortaya çıkan enerjiler bir felaketi getirebileceği gibi alternatif çözümler ya da bir mucize de yaratabilirler.

Sergi, tasarlanmış farklılık ve ikiliklerden oluşuyor gibi görünse de aslında çeşitli ihtiyaçlardan, gerekliliklerden ortaya çıktı; ağır ve hafif, siyah ve beyaz, yumuşak ve sert, çok ve az, durağan ve hareketli oldu. Bu çok katmanlı hali yüzünden benim için hem çok kurgusal hem de çok gerçek.

Sergide çöllerden, güneşten, yanardağlardan, gökyüzünden sergi mekânına taşınan çeşitli doğa olaylarını/felaketlerini görüyoruz. Doğa olaylarının bir yanda kudreti ve yıkıcılığı, öte yanda ihtişamı ve gizemi.. O büyük ölçekli, karmaşık yapıları göz hizasında kavramaya çalışmak, bir kabullenmeyi de beraberinde getiriyor sanki. Uzağı, yabancı olanı kavramanın zorluğu, ona yakından bakınca mesafeyi ortadan kaldırıyor, anlama çabasını devreye sokuyor. Selen Ansen de basın toplantısında "Bu sergi körlükle ilgili" demişti. Özellikle güneş tutulmasını resmettiğin seri "Çok uzaktan ve hep" insanın, fikirlerin ya da hayatın tutulmasını da çağırıştırıyor. Sence dünya, insanlık nasıl bir tutulma, körlük yaşıyor?



Ahmet Doğu İpek, *Çok uzaktan ve hep*, 2020-2022

Bu körlüğün nasıl bir körlük olduğuna dair içimde bir sezgi var ama tam olarak bilgisi yok, dolayısıyla bunu tarif etmem çok zor. Bu sezgileri dil ile daha iyi ifade edebilseydim hakkında uzun uzun yazabilirdim ama nesnelere yardımıyla görselleştirmek daha iyi yapabildiğim bir şey. Dolayısıyla bunu sergideki işlerde gördüğümüz patlamalarla,

düşüşlerle, tektonik ve jeolojik kırılmalarla, daha doğrusu bu kırılmaların açığa çıkardığı enerjilerle görsel olarak tarif etmeye çalıştım. Sergideki işlerin işaret ettiği durumlar, insan ölçeğinin çok üzerinde, müdahale edilemeyecek derecede majör, dolayısıyla insanın yalnızca maruz kaldığı şeyler: Güneş tutulması, kum fırtınası, meteor düşmesi gibi...

Sonuçta sergideki bu ışsızlık, körlük ve tutulma halleri elbette mecazi bir anlam taşıyor. Bu işler uzun süre ışsız kalmanın yarattığı duygulanımların izini sürerek bu duygu hâlinin nasıl formlar alabileceğini araştırıyor. 2019 yılı sonunda başladığım *Çok Uzaktan ve Hep* serisi dahil olmak üzere sergideki neredeyse tüm işleri geçtiğimiz son iki-üç yıl içerisinde, pandeminin sebep olduğu çok sayıda tuhaflığa paralel olarak, evlerde kapalı yaşadığımız bir zamanda, politik ve ekonomik baskının giderek arttığı ve giderek yoksullaşan bir Ortadoğu ülkesinde, yalnızca sanat üretmek hayatta kalmaya çalışın ve hayatının tam ortasında onlarca varoluş ve gelecek kaygısı taşıyan biri olarak yaptım. *Çok Uzaktan ve Hep* serisi benim için bir tür takvim. Bir güneş takvimi ama açmayan bir güneşin takvimi ya da bir tutulmanın altında yaşıyor olmanın kaydı diyebiliriz. Bu serideki güneşler grafik olarak aynı zamanda göz bebeğini de hatırlatıyor, bu yüzden bunları kapanmış birer göz ya da körlük hali gibi de düşünebiliriz.

Sergi aynı zamanda farklı döngüler, oluşumlar ve zamanlar arasında dolaşıyor; benzerleri, farklı ölçekleri yan yana getirirken bir çarpışma alanı yaratıyor. Siyahla beyaz, albino ile körlük, doğal olanla yapay olan, yerler ve gökler, hafiflik ve ağırlık birbirini çekip itiyor. Ama gerilimden çok bir yan yanalık, beraber varoluş söz konusu. Bu ilişkilendirmede “mesafeyi” nasıl kurdun?

Bu sergi uzun bir zaman aralığında ortaya çıktı ve işlerin birçoğu yolda şekillendi. Düşündükçe, dönüştükçe, bir iş ortaya çıktıkça diğer işler de kendini getirmeye başladı ve kendiliğinden bir çatı kuruldu. Ben de bu süreç içinde dış dünyaya iki türlü mesafelendim. Birincisi alanımı küçülterek, sokakla bağımı azaltarak, uzun süre bir odanın içinde kalarak yaptım bunu. Bu da beraberinde uzun uzun düşünmeyi ve hayal kurmayı, bir taş bakıp duygulanmayı, anlam aramayı getirdi. İkincisi de “dünyalılığı” kurgulanmış haliyle bir kenara bırakarak mesafelenmekti. Tıpkı sergide yer alan haritadaki gibi olan bitene yerden havalanmış, kuşbakışı bir noktadan bakıp anlamı buradan kurabilmeyi diledim. Belki yapamadım bunu ama çok hayal ettim. O mesafeleri ölçeklendirme kısmını formlar ve nesnelere üzerinden yaratılan duygular aracılığıyla gerçekleştirmek istedim. Böylece yerçekişime maruz kalıp sabitlendiğimiz, hakikati kurduğumuz yerden biraz havalanıp sıyrılabiliriz; dayatılmış gerçeklikten çıkıp alternatif bir zihin dünyası kurabiliriz diye düşündüm.

Bunun için de ancak zihinsel bir mesafelenme söz konusu olabilir. Selen (Ansen) “dünyevileştirmek” diye tarif etmişti bunu. Sanırım yere indirmeyi kastediyordu, yani havada bir yerde hasil olmuş duyguları boşluktan toplamayı, yere indirip onun resmini, videosunu yapıp göstermeyi kastettiğini düşünüyorum. Atmosferden duyguları toplayıp onların resmini yapmak gibi...

Maddeler ve hisler dünyası arasında bir köprü kurmak gibi bu. Dağılan, parçalara ayrılan, ayrışan ve aynı zamanda birbirine karışan pek çok şey var sergide. Yanardağ patlaması ya da kum fırtınası gibi doğa olaylarındaki enerji sıkışması ya da patlaması insanın doğasını, fiziksel ya da duygusal sıkışmasını da düşündürüyor. Bu ilişkilenebilir mi? Nasıl kurduğunu biraz daha anlatır mısın?

Bu soru kurgusal piramidimdeki bedenler katmanıyla ilgili. Bedenlerimiz yaşadıklarımız ve hissettiklerimizin etkisiyle çeşitli deformasyonlara uğruyor. İsmi, cismi, rengi, ağırlığı ya da herhangi bir fizikselliği olmayan, belimizi büken, içimizi burkan ya da bizim nefesimizi kesen bu şeyler neye benziyor sorusunun peşine düştüm. Bedeni, üzerinde patlamaların olduğu, çığların düştüğü, obrukların oluştuğu ya da sislerin biriktiği coğrafyalar gibi düşünebiliriz. Örneğin *Maruz* işi neredeyse yetişkin bir insanın gövdesinin proporsiyonlarında, insan eti yumuşaklığında ve görünümünde olan sentetik bir malzeme ile onun üzerinde, tam göğüs kafesinin üzerinde olanca ağırlığıyla yatan doğal bir taşın oluşuyor. Bunu göğse oturmuş bir karabasan ya da geçmeyen bir kalp ağrısı olarak yorumlamak mümkün. Ya da bu duyguya maruz kaldığında deforme olmuş bir beden olarak görmek... Sergide aynı zamanda tepesinde siyah dumanıyla bir ada görüyoruz, aslında o da bir beden. Büzüşmüş derileriyle taşlar görüyoruz, onlar da birer beden. Sıkışmış, düğümlemiş, kördüğüm olmuş bir düğüm görüyoruz, o da bir beden. *Zephyr*'de bir boşluğa atılmış, önce dirilip hayata atılan, mücadele eden ve en sonunda dağılan form da bir beden. Bir topografya nasıl zaman içerisinde, zamanın etkisiyle dönüşüme uğruyor, farklı şekiller ahyorsa, bedenlerimiz de birçok faktörle birlikte bu duygular tarafından şekillendiriliyor.

Benzerin içindeki farka bakmak, mesafelenmek, sürekli bir seyir hali... Bir taraftan yaratım ve yıkımın kol kola olduğu bir döngü. Sergide böyle bir genel atmosfer var. Özellikle “Çok uzaktan ve hep” serisinde, “Günler” serisinde de olan bu “seyir takip” durumunu yine görüyoruz. İkisi de performatif ve sürece yayılan, farklı karanlıkların iz düşümlerini bir araya getiren çalışmalar. İkisinde de karanlığı deşme, kasveti yırtma, ışık çıkarma çabası var. Bu takip ve ısrarın sendeki karşılığı nedir?

Herhalde gerçeğe bulaşmadan kendine alternatif bir alan yaratma çabası. Aslında her iki seri de yapıldıkları döneme hakim olan atmosferi yansıtıyor, o yüzden bu çabaya bu boğucu iklimde nefes almaya çalışmak da denebilir. Ayrıca bu ısrar ve performatif eylem bana iki şey sağlıyor. Birincisi çok basit teknik ve malzemelerle eli meşgul edip zihni de-aktive etmek ve zihinsel bir yolculuğa çıkmak ki bu teknik olarak bildiklerini unutup yeni yollar bulmaya da yardımcı oluyor. İkincisi, bu uzun performatif sürece yayılan üretim

hali devam ederken başka işler doğuyor ve toplamda işler bir sergiye dönüşüyor: Bahsettiğimiz her iki seri de üretim süreci içinde birer sergiye dönüştüler ve bu sergilerin omurgasını oluşturdular. *Günler* sergisinde *Günler* serisinin parçalarını gerçek bir omurga gibi serginin ortasına çizgisel olarak dizmiştim, sergideki diğer işler bu omurganın sağında ve solunda yer alıyordu. Arter'deki sergide ise *Çok Uzaktan ve Hep* bir çatı gibi tüm işlerin yukarısında, ufuk çizgisinin biraz üstünde, bütün sergiyi izleyen gözler gibi yerleştirildi. Bu serginin ürettiği iki buçuk-üç sene boyunca seriden parçalar hep atölyedeydi. Ve diğer işler onun tanıklığında, onunla birlikte üretildi.

Bu iki seri de bugüne kadar yaptığım en soyut seriler ve her ikisi için de bir günlük ya da takvim benzetmesi yapmak mümkün. Bu benim için bir tür kayıt alma yöntemi de, belli bir dönemin gerçekçi bir fotoğrafını çekerek onu kaydetmek yerine, onun soyut imgesini, hissini resmini yapmak. Çok tanımsız olmalarına rağmen sergiyi izleyenlerin bu işlerle bağ kurabilmesini de verdikleri ortak hisse bağlıyorum.

Gözlemin pratiğinde önemli yer kapladığını görüyoruz. Güneşin, yıldızların, taşların, suya karışan mürekkebin seyri izlemek, kaydetmek... Bunun farklı bir biriktirme/toplama yöntemi olduğunu söylemek mümkün mü? Bir de bu minvalde başladığın *Böcekler* serisinin ne durumda olduğunu sormak isterim.

Böcekler kolektif bir serginin parçası olarak kurgulanmıştı. O sergi ve hikâye yarım kalınca seriye devam etmedim ancak o işler bu sergideki haritaların estetik dilini oluşturmamda bana öncü olduklar diyebilirim, sonuçta benzer bir dönemin görsel dilini kullanıyorum. Olmayan bir şeyi çok gerçekçi, hatta bilimsel bir dille tariflemek... Ancak sanat yapma biçimim genel olarak anlatımcı değil, soyut dile daha yakın.

Haritalarda kullandığım dil, jeolojik bilgiyi içerdiğinden gözlem kelimesi beraberinde belli bir bilimselliği çağırıştırıyor olabilir, aslında gerçekten de öyle. Bu haritaları, 1800'lerde nasıl yapıyorlarsa o şekilde, çok temel malzemelerle, haritacılık tekniklerine sadık kalmaya çalışarak yaptım. Hikâye ve ada kurgusal olsa da haritaların yapıma şekli gerçekçi ve bilimsel dile yakındı. Fakat dediğim gibi, bilgiye dayalı, anlatımı temel alan bir resim yapma tekniğinden çok zevk almıyorum. Benim aşına olduğum gözlem ve yapıp etme şekli bir bulutu seyredip onu bir koyuna benzetmeye daha yakın. Atmosferin dışını da, yerin altını da gözlemlerken ya da suyun içindeki mürekkebi izlerken hep nahif ve çocuksu bir duygu taşıyorum.

Hikâye kurgulamak yerine olasılıklara açık olmak, malzemeye hükmetmek yerine teslim olmak... Bu ilişkilene direktikten vazgeçmeyi de akla getiriyor.

Sergideki işlerin birçoğunu yapmaya, final hâllerini düşünerek başlamadım, sadece onların aklımdaki formu en iyi şekilde alabilecekları ortamı tasarladım, kontrol ettiğim tek şey buydu. Çoğu form bir kaza ya da tesadüfün sonunda oluştu. Yani kazaların oluşmasını tasarladım, çıkan sonuçları değil. Örneğin sergideki tutulmaların kâğıdına, mürekkebin rengine ve tutulmanın yaklaşık çapına ben karar veriyorum ama hâlesinin ne kadar büyüyeceğine, ne kadar pigment taşıyacağına, zamanla ne kadar sararacağına, kâğıdın ne kadar deforme olacağına ben karar ver(e)miyorum, sadece çıkan sonucu kabul ediyorum. Benzer durum video için de geçerli: Videodaki hareketin oluşması için seti kuruyorum, kameranın açısını belirliyorum ve ivmeyi ben veriyorum ama günün sonunda ortaya çıkan formu sadece izleyip kaydediyorum. Sergideki tüm işlerde bu tesadüf ve kazalara yer açtım. Bir işin yapılış şekli, malzemesi, yapıldığı günün havası, ışığı gibi değişkenler; işlerin en az benim kadar yapımcısı oluyorlar. Ben de her seferinde etki alanımın ne olup olmadığını, süreçteki yerimi bilmeyi ve olağan ritim ile uyum içinde olmayı öğreniyorum.

Uyumdan bahsetmişken bu sergide Selen Ansen'le bir uyum ve yan yanalık söz konusu. Bu ilk küratörlü serginin anlamda sana ne kattı?

İş birliği yapmak başlı başına kıymetli bir deneyim. Bunu daha önce sanatçılarla, tasarımcılarla yaptım, hepsi de güzel deneyimlerdi. Bu sergide ise başından itibaren, fikirden sergileme şekline kadar, Selen'le birlikte ilerledik. Benim için büyük şanstı, çünkü sonu belirsiz, iniş çıkışlarla dolu bu yolculuğumda bana iyi bir yoldaş ve rehber oldu. Malzemeye teslim olduğum gibi, ona da teslim ettim kendimi. Sonuç değil, süreç odaklı ilerlediğimizi düşünüyorum. Selen her ne yapıyorsa yoğun duygularla, karın ağrılarıyla yapıyor. Bu yönüyle bir küratörden çok bir sanatçı gibi. Bu da birlikte, yan yana çalışmayı benim için kolaylaştırdı. Yan yanalık genellikle akla iki kişiyi getirirse de bu serginin gerçekleşmesinde yanımda hep Arter'in idari, teknik ve editöryel ekibi vardı. Burada Arter'in cömert ev sahipliğine de değinmek isterim. Selen'le ve Arter'le çalıştığım için kendimi şanslı addediyorum.

Ahmet Doğu İpek, Başımızda Siyahtan Bir Hâle
Arter

19 Mayıs 2022 - 12 Şubat 2023, İstanbul (Türkiye)

ALİ MİHARBI'NİN SERBESTLİK DERECELERİ

Uras Kızı

Akış, olasılık ve rastlantısallık kavramları etrafında şekillenen üçüncü kişisel sergisi üzerine sanatçı Ali Miharbi'yle konuştuk.

Ali Miharbi'nin "Serbestlik Dereceleri" adlı yeni kişisel sergisi adının da imlediği üzere, olasılıkların sayısının artırmanın yollarını aramakta. Olasılık, insanın fiziksel anlamda içinde bulunduğu mekâna dair kısıtlamalardan kurtulmanın yollarıyla ilgili olabileceği gibi, düşünme biçimindeki verili koldardan sıyrılmanın da vesilesi olabilir. Serginin ikinci katmansal zemini olan rastlantısallık ise hem olasılık bağlamına eklenmesi hem de yapıtlarasılık bağlamında kurulan tahmin edilemezliği kuvvetlendirmesi açısından öne çıkıyor.

Ali Miharbi'nin Pilot Galerisi'nde açtığı önceki iki sergiden de kavramsal anlamda izler taşıyan "Serbestlik Dereceleri", modern bilim öncesi teknolojilerin de dahil edilmesiyle zamanlararası geçişliliği ve etkileşimi sanat pratiği üzerinden düşünmenize neden oluyor.

Sevgili Ali, "Serbestlik Dereceleri" senin Pilot Galerisi'nde gerçekleştirdiğin üçüncü kişisel sergin. İlk dikkatimi çeken şey, diğer iki sergiden aşına olduğumuz, günümüzün mekanik ve elektronik sistemlerini bu sergide tercih etmemen oldu. Ancak genel pratiğinin ve düşünce dünyanın bir parçası olarak işlerine sirayet eden akış, olasılık ve rastlantısallık kavramları bu sergide de farklı vechelerde görülüyor. Serginin hareket noktası neydi? Kavramsal süreç nasıl şekillendi?

Serginin isminden başlayacak olursak, "Serbestlik Dereceleri" için kabaca bir sistemin kaç hareketli parçasının kaç farklı şekilde hareket edebileceğinin ölçütü diyebiliriz. Bu tanımlı kişilerin yapabileceği seçimlerin sayısını da kapsayacak şekilde genişlettiğimiz takdirde en temel düzlemde potansiyellerden bahsetmiş oluyoruz ki bu da serginin çerçevesini oluşturuyor. Ayrıca özgürlüğün fiziksellikten zihinsel olana doğru giden farklı kademelerinden bahsetmek mümkün. Örnek olarak belki ilk akla gelen, en belirgin kısıtlamalardan biri hücre hapsinde tutulmak. Bunun biraz daha serbest hali olarak haber alma ve ifade özgürlüklerinin kısıtlanması örnek gösterilebilir. Ardından beklentiler nedeniyle insanın kendi kendini kısıtla-

ması ve bunu içselleştirip o kısıtlama içinde varolmayı normalleştirilmesi ve bu durum haricinde bir durumu hayal bile edemez hale gelmesi; daha fazla imkâna, seçeneğe dair bir talepte bulunmaması gibi dereceler sayılabilir. Sanatsal özgürlük üzerine de bu bağlamda düşünmek mümkün ve bunu yaparken serginin belirleyici konularından biri olan rastlantısallık devreye girer.

Rastlantısallık ile kastettiğim şey, önceden tahmin edilemezlik. Sadece rastlantıya dayalı bir hareket öngörülemezliği nedeniyle ilk bakışta kendine özgü gözükse de tamamen kontrol dışı olduğu için otomoluktan yoksun oluyor aslında. Enformasyon kuramında da benzer bir gerilim rastlantısallık ve anlam arasında var: Bir sonra iletilecek bilgiyi tahmin edemediğimiz rastlantısal görünen bir veri akışı, tamamen sürprizlerden oluştuğu için çok yüksek miktarda enformasyon taşıırken tam da bu sebepten ötürü, yani içinde herhangi bir örüntü veya kural barındırmadığı için gürültü niteliği de taşıyor ve bu tür bir akışın içinden anlamlı bir mesaj bulmak zor oluyor.

Sanat tarihine bakınca hem rastlantısallığın hem de kısıtlamaların yaratıcı araçlar olarak kullanıldığını görüyoruz. Bazen biri, bazen de diğeri yaratıcı süreçlerin belirleyicisi olabiliyor. Örneğin kısıtlamaların yaratıcılığı beslediği, hatta siyasal baskıların bile insanı yaratıcı olmaya zorladığı yönünde görüşler var. Bence burada "kısıtlama dışarıdan mı geliyor yoksa kişi kendi kısıtlamasını kendi mi oluşturuyor?" sorusu önemli. Mesela elimizde beceri gerektiren bir iş yaparken kolumuzu masaya sabitleyip sadece bilek ve parmak hareketlerine yoğunlaşabiliriz. Bu kendi yapmak istediğimize göre bir tercihte bulunarak oluşturduğumuz fiziksel bir kısıtlama. Buna karşın kolumuz ağrıdığı için hareket ettiremeyip içine düştüğümüz bir kısıtlama en başta yapmayı seçebileceğimiz sayısını azaltıyor ve içinde çalışacağımız çerçevenin kontrolümüz dışında çizilmesine sebep oluyor.

Rastlantısallık konusunun yöntemsel boyutu dışında dünyaya dair algımıza ilişkin boyutu da aklımdaki meseleler arasındaydı. Dünyadaki öngörülemezlik ve kontrolümüz dışında meydana gelen felaketlerle baş etme mekanizması olarak insanlar her şeyi bir anlam verme ve karmaşık sistemlerin öğelerine gerçekte olmayan amaçlar atama güdüsüne kapılabilir ve ustaca örülmüş ve duygulara hitap eden hikayeler dinleme beklentimiz, sosyal medyanın katalizörlüğü eşliğinde komplo teorilerinin yaygınlaşmasında etkili olabiliyor. Oysa bazı şeylerin bir amaç dahilinde gerçekleşmediğini ve kontrol de edilemediğini kabul etmek mümkün. Rastlantısal, bir plana dayanmayan veya bir planın parçası olmayan ama büyük ölçeklerde gerçekleşen olayların içinde olmak bugünün dünyasının korku ve endişeye day-

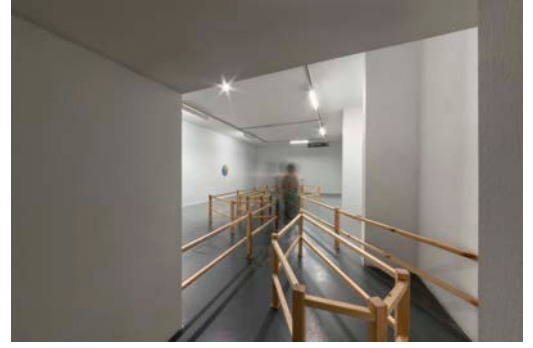
içe geçmiş, dışardan içeri doğru küçülen ve aynı merkez etrafında dönen, üzerlerinde semboller ve yazılar bulunan diskler ile işliyordu. Farklı harf kombinasyonları farklı kavramları sembolize ediyordu. Bu tür mekanizmalar bugünün bilim ve mühendislik tekniğine katkıda bulunmuş olmaları bir yana, normalde gözden kaçabilecek olanakları keşfetmek, rutinleşmiş düşünce biçimlerinden çıkıp fikir alanlarını genişletmek, dünyaya dair yeni perspektiflerin önünü açmak için de kullanılabilir olacak eğlenceli yöntemler.

Rastlantısallık konusunu açmışken, *Duygu Uzayı Rotaları* çalışmana değinmeden geçmek olmaz. *Duygu Uzayı Rotaları*'nda, "modern psiko-dilbilimsel deneylere" dayanarak rastgele rotalar dahilinde döngüsel yolculuklar üretiyorsun. Bu tür bir izlek, bende 20. yüzyılda Sitüasyonistlerin (Guy Debord ve Asger Jorn başta olmak üzere) şehri deneyimlemek, alternatif alanlar yaratmak amacıyla çizdikleri karşı-harita örneklerini anımsattı. Rastlantısallık ile yaratıcılık arasındaki ilişkiyi nasıl yorumluyorsun? *Duygu Uzayı Rotaları* üzerinden bu ilişkiye değinebilir miyiz?

Bu bağlamda da labirent metaforuna geri dönmek ilginç olabilir. Debord'a göre labirentler çözülmeyi bekleyen bir bilmece veya bir öğrenme süreci değil; öğrenileni unutmaya, koşulsuzlanmaya ve şiddetli bir altüst oluşa neden olan yapılar. Sitüasyonistlerin şehirde keşfedilmeye değer yerleri adacıklar olarak ayırmalarındaki motivasyon da bu tür bir alışılmışın dışına çıkma isteği ile bağlantılı görünüyor. Bundan biraz daha farklı olarak Oulipo üyelerinden Raymond Queneau'nun "bizler içinden kaçmak amacıyla labirent inşa eden fareleriz" sözü de benzer bir şekilde çevre tarafından dayatılmış olan etkilerden kurtulma amacını yansıtıyor. *Duygu Uzayı Rotaları*'nda labirentler, dehlizler, sokaklar yerine kavram ilişkileri üzerine kurulu yapılar, bunların bilişsel haritaları ve içlerinden geçen rastlantısal rotalar var. Bu rotaların şematik benzerlikler dışında motivasyon açısından da karşı-haritalar ile paralellikler taşıdıkları söylemek mümkün. Rotaların basılı oldukları her biri birbirinden farklı kartlar hem çok sayıda üretilmiş oldukları için kullanan kişiye seçme imkânı veriyor hem de çok farklı şekillerde yorumlanmaya açık. Yani tamamıyla rastlantısallık üzerine oturmadığı gibi, önceden tamamen belirlenebilecek bir süreç de yok ortada, planlı ve plansız olanın beraber işlediği bir durum. Gerekliğinde kendimizi dış etkenlere kapatabilmek, bunun için rastlantıları araçsallaştırmak ama bunu yaparken de kendi kontrolümüzü yitirmemek diye özetlenebilir.

(...)

Son olarak sergi, insanın özgürlük bağlamını tartışmaya açıyor gibi görünse de nesne temelli bir serginin içerisinde buluyoruz kendimizi. İnsan-nesne ve teknoloji dolayımında, nesnelere kurduğun ilişkiyi nasıl açıklarsın?



Ali Miharbi, *Tesla Vanası*, 2022

Teknoloji denince birçok kişinin ilk aklına gelen şey bilişim teknolojileri olsa da ben bu terimi en geniş anlamıyla, tüm kültürel araç ve gereçleri kapsayacak şekilde ele alıyorum. Teknoloji bana göre araç-gereçlerin pratik kullanımından fazlası: düşüncemizi temelden etkileyen bir şey. Her çağın kendine özgü metaforları var ve teknoloji bunların oluşması, gelişmesi ve yaygınlaşmasına katkıda bulunuyor. Örneğin 19. yüzyılda baskın olan ve o dönemin sosyal bilim kuramlarının birçoğunun model olarak kullandığı buhar makinesi şeması bunlar arasında sayılabilir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan bilgisayar ve bilgisayar ağı metaforlarından da söz edebiliriz. Örneğin beyne bir çeşit bilgisayar olarak bakmak böyle bir metafor ve her çağın yaygın metaforunda olduğu gibi yanıltıcı yönleri de elbette var. Benim teknolojiye bakışım, kullandığımız araçların pratik yönleri dışında bize neler anlattığı ve dile kazandırdığı metaforlarla da kültürü nasıl dönüştürdüğü gibi soruları içeriyor.

İşin teknolojiyi kullanma kısmına gelince, buna bir ortak yaşam ilişkisi olarak bakmak mümkün. Örneğin insanın teknolojinin üreme organı olduğuna dair bir bakış açısı var. Yapay nesnelere de tarihsel gelişimine bakınca canlı türlerine benzer bir evrim ağacı çıkarmak mümkün. Buna dayanarak insan-makina ilişkisine farklı perspektiflerden bakmak mümkün. Teknolojinin hem kültür, dil hem de doğrudan yaşam ile ikilik/karşıtlık içinde değil karmaşık ama karşılıklı bir ilişki içinde olduğu düşünülünce belki gelecek hakkında umutsuzlukların, endişelerin, korkuların, örneğin makinelerin bizim yerimizi alacağı şeklindeki distopik senaryoların yerini daha geniş çerçeveler kuran çözüm arayışları alabilir.

*Bu söyleşi Argonotlar Almanak 2022 için kısaltılmıştır. Söyleşinin tamamına internet sitemizden ulaşabilirsiniz.

Ali Miharbi, *Serbestlik Dereceleri*
Pilot Galeri
10 Eylül - 22 Ekim 2022, İstanbul (Türkiye)

TANIDIK, EROTİK ANCAK ŞOK EDİCİ

Kültigin Kağan Akbulut

Video sanatçısı ve Şokopop'un yaratıcısı Ekim Acun'un ilk kişisel sergisi 70'lerin erotik filmlerine odaklanıyor. Pâme'den Taylan Aygun ve Ekim Acun'la "Erotik Şok"u konuştuk.

2018 yılının Şubat ayında YouTube'de bir video yayınlandı ve çok kısa sürede dilden dile yayıldı. Videodaki maskeli sunucunun kim olduğu merak uyandırdı. Ancak daha önemlisi videodaki kişinin yakın Türkiye popüler kültür tarihine dair gözlemleri 90'lar merakına bir ek daha yaptı. Türkiye pop kültüründe hafıza, cinsiyet ve kimlik siyasetine odaklanan video serileri büyük bir izleyici kitlesine ulaştı. Evet, Şokopop'tan bahsediyorum.

Londra ve Paris merkezli sanat ve tasarım stüdyosu Pâme işbirliğiyle video sanatçısı ve Şokopop'un yaratıcısı Ekim Acun'un ilk kişisel sergisi "Erotik Şok" izleyiciyle buluştu. 26 Eylül'e kadar görülebilecek sergi 1970'lerin erotik filmlerinden kolajları bir araya getiriyor

Pâme'den Taylan Aygun ve Ekim Acun'la "Erotik Şok"u ve sergiye giden süreci konuştuk.

Öncelikle Pâme'yi tanıyalım. Pâme'yi ne zaman kurduunuz? Şu ana kadar neler yaptınız?

Taylan Aygun: Pâme erotik sanatın ipek ile uyumuna inanan, 2020'de Paris'te kurulmuş bir sanat ve tasarım stüdyosu. Bugün hem Londra hem de Paris'te ofislerimiz var ve işbirliği yaptığımız farklı sanatçılarla beraber ipek üzerine kavramsal ve görsel olarak edisyonlu erotik işler üretiyoruz. İpek üzerine basılmış bu edisyonlu sanat eserleri hem sergileniyor hem de giyilebiliyor. Bugüne kadar beş farklı sanatçıyla çalışma fırsatımız oldu ve her işbirliği birbirinden çok farklı.

Ekim, senin Yeşilçam sinemasına olan ilgini çoğumuz biliyoruz. Şokopop üzerinden de çalışmalarını takip ediyoruz. Peki, erotik Yeşilçam sineması nerede duruyor? Erotik Yeşilçam sineması senin için ne anlam ifade ediyor?

Ekim Acun: Ortaokul yıllarımda tesadüfler sonucu Metin Demirhan ve Giovanni Scognamillo ile tanışmış ve ardından onların kaleme aldıkları Türk Sineması Tarihi, Fantastik Türk Sineması ve Erotik Türk Sineması kitaplarını hatmetmişim. "Seks Furyası" döneminde çekilen erotik soslu güldürülerle yine aynı dönemde SinemaTürk kanalı sayesinde tanışmış ve şok geçirmişim. Cinsellik, bildiğim ve bayıla bayıla izlediğim çoğu Yeşilçam filminde tamamen yok sayılırken "Seks Furyası" filmlerinin ana temasıydı ve bu durum beni epey şaşırtmıştı. Bu dönemden birkaç sinema tarihi kitabı dışında hiç söz edilmemesi merakımı daha da kamçılıdı. *Soft* erotik komedilerle başlayıp *hard core* pornoya uzanan bu altı senelik süreç sanki boomerlar ve X jenerasyonun kolektif sırrı haline dönüşmüştü. Arşivciliğe başlamamın temel sebeplerinden biri bu sırrın cazibesiydi diyebilirim. 2014 yılında yazdığım "The Evolution of Women's Portrayal in Turkish Cinema 1960-1982" başlıklı lisans bitirme tezimde bu konuya geniş bir yer ayırmışım. Tezim için araştırma yaparken "Seks Furyası" döneminin genel anlamda hatırlanan ve yazılanlardan çok daha renkli ve beklenmedik sürprizlerle dolu olduğunu gördüm. *Bu Balık Başka Balık* (Nuri Akıncı, 1975) filminde yer alan Türkiye sinemasının ilk erkek eşcinsel yaklaşma sahnesini de yine bu araştırmayı yaparken keşfetmişim. Sinema tarihi kitaplarında yer almayan bu sahneyi ortaya çıkarmak beni duygusal olarak bu altı senelik "Yeşilçam Cinsel Devrimi"ne daha da bağladı.



Ekim Acun, "Erotik Şok" sergisinden görünüm, 2022



Ekim Acun

Peki, bir araya nasıl geldiniz? Birlikte çalışmaya nasıl karar verdiniz?

T.A.: Pâme olarak 1970'lerin yerli erotik sinema furyası konusunu ele almak istiyorduk. Tatlı bir tesadüf sonucu Ekim'le ortak arkadaşımız sanatçı İpek Hamzaoğlu bizi bir araya getirdi. Ekim daha önceden konuyu derinlemesine araştırmış ve bu konuyu ele alabilecek doğru platformu arıyordu. Bizim tanışmamız üzerine Pâme'nin felsefesinin ve işlerinin onun araştırması ve işine yakışacağını düşündük.

Bu sergide neler göreceğiz? Hangi dönemden, hangi filmlerden afişler kullanıldı? Hem poster olarak hem de Pâme ürünü olarak nelerle karşılaşacağız?

T.A.: Sergimiz Ekim'in erotik furya dönemi filmlerinden alınmış sahnelerden yarattığı beş farklı kolaj işi ve bir Şokopop videosundan oluşuyor. Kolajlar normalde ipek üzerine basılmak üzere hazırlanmıştı. Fakat numune aşamasında Türkiye'deki imalatçımız Ekim'in eserlerini fazla erotik buldu ve devamını basmayı reddetti.

Sergiyi açmaya kararlıydık ve kısa sürede bir çözüm bulmamız gerekiyordu. Biz de Pâme olarak biraz daha kavramsal bir iş üretmeye karar verdik. Edisyonlu işlerin hem sansürlü hem de sansürsüz versiyonlarını bastık. Reddedilen eserlerin sansürsüz hallerini fotoğraf kâğıdına basarken imalatçımızı şok eden işlerin sansürlü versiyonlarını da aynı imalatçıya ipek bir mendil olarak bastırttık.

Sergide bu beş kolajın reddedilen ipek numunelerini, kâğıt baskıların çerçevesiz hallerini ve

sansürlü mendilleri görebilirsiniz. Bunun yanı sıra Ekim sergiye özel 22 dakikalık *Erotik Şok* isimli bir Şokopop videosu hazırladı. *Erotik Şok* videosu YouTube veya diğer platformlarda gösterilmeyecek ancak videonun edisyonlarını sergi süresince satın almak mümkün.

Erotik Yeşilçam filmlerinin yeniden değerlendirilmesine yönelik şöyle etik bir problem var. Belki biz sanatsal ve politik olarak bu filmleri kabul ediyor ve sahipleniyoruz. Ancak özellikle kadın oyuncuların büyük bir kısmı sonrasında sektörde ayrımcılık yaşadı, iş bulamadılar, sektörden çekildiler, bir daha bu filmlerle muhatap olmak istemediler. Bu görselleri yeniden kullanmanın etik olarak nasıl bir açmazı ya da önemi var sence?

E.A.: Bu etik problem beni de uzun yıllardır rahatsız ediyor. Furyanın kadın yıldızlarının ayrımcılığa uğradığını ancak erkek oyunculara elbette hiçbir şey olmadığını *Erotik Şok* videosunda da özellikle belirtiyorum. "Seks Furyası" dönemi neredeyse tamamen erkek seyirciyi hedeflemiş ve erkek bakışıyla kadın bedenini sömürmüştü. Özellikle furyanın ilk yıllarında seks sahnelerinde erkek oyuncularını iç çamaşırızsız görmek bile imkansız gibiydi. Ben bu dönemi yeniden ziyaret ederken erkek bedenlerine odaklanarak kendi yorumumu kattım. "Seks Furyası" kuşkusuz sinema tarihimizin değerli bir parçası. Bu karanlık dönemi o günün sosyopolitik şartlarını da hatırlayarak yeniden gözden geçirmenin önemli olduğunu düşünüyorum.

Ekim Acun, *Erotik Şok*

Pâme

14 Eylül - 26 Eylül 2022, İstanbul (Türkiye)

“UMUTLAR, MUTLULUKLAR VE HAYAL KIRILIKLARI ARASINDA BİR DÖNGÜ”

Özlem Altunok

Adını Leonard Cohen şarkısından alan “True Love Leaves No Traces” sergisi var eden, yok eden, besleyen, parçalayan izlere bakıyor.

Burcu Fikretoğlu'nun küratörlüğünde Galerist'te izleyiciyle buluşan “True Love Leaves No Traces” başlıklı sergi, “dokunduğu” meseleler açısından pandemi öncesi ve sonrası arasında bir boşluğa konumlanan incelikli ve yoğun bir sergi. Adını Leonard Cohen'in *True Love Leaves No Traces* şarkısından ödünç alan sergi, dünyaya ve ötesine, kalpten uzay boşluğuna uzanan bir etkileşim zincirinin türlü çeşit izlerinin peşine düşüyor. Galerinin geçmişin izlerini taşıyan tarihi mekânında Hale Tenger, Anri Sala, Silva Bingaz, Necla Rüzgar, Claire Denis, Alfredo Jaar, Ismene King, Stefania Strazua, Ariana Papademetropoulos, Kiki Smith ve Kostis Velonis'e ait işler, izleyicinin dokunarak arayacağı perdelerle bölünüp birbirine bağlanıyor.

Savaşın bir kentte, göktaşının evrende, insanın doğada, doğanın insanda, nesnenin hafızada, izleyicinin mekânda bıraktığı; var eden, yok eden, besleyen, parçalayan, çarpışan izlerin bütününe, izin ne olduğuna dair sorular soran serginin, başlığı gibi yine bir Cohen şarkısından adını alan Hale Tenger yerleştirmesi *Happens to the Heart*, aynı zamanda “serginin kalbi” gibi atıyor. Yüklendiği onca metafora karşın kan pompalayarak bir bedeni hayatta tutmak için görevini yerine getiren göğüs kafesinde tutsak bir organın o rutin iniş çıkışı, Hale Tenger'in ifadesiyle “Umutlar, mutluluklar ve hayal kırıklıkları arasında bir döngü”. Tıpkı yaşam gibi... Burcu Fikretoğlu ve Hale Tenger'le pandemiden sanal gerçekliğe, Pera'dan kozmosa, yoksunluklardan tahribat ısrarına, Jean-Luc Nancy'den Leonard Cohen'e sergiyi ve onlardaki çağrışımlarını konuştuk.

“True Love Leaves No Traces” sergisi, başlığından da kendini ele verdiği gibi “iz bırakma” teması etrafında şekilleniyor. Bu çıkış noktası ya da kaynak diyelim, pek çok kavram ve meseleyle ilişkilenebilir açık bir potansiyel içeriyor ve sergide de karşılığını buluyor. Serginin çerçevesi nasıl biçimlendi?

Burcu Fikretoğlu: Aslında bu serginin çıkışı, SIGNS kapsamında yaptığım iki sergiye dayanıyor. Bir üçlemenin son ayağı diyebiliriz “True Love Leaves No Traces” sergisi için. 2019'daki ilk sergi varlık ve yokluk düşüncelerinden yola çıkarak sanat eserinin fiziksel bir nesne olması ve o nesne üzerinden estetik bir deneyim yaşamaya uzanan bir hat üzerinde şekillendi. William Kentridge'in sanal gerçeklik kullanılarak ürettiği ilk işi vardı bu sergide. Bomboş bir odada VR gözlüğü takarak izlediğiniz bu performansı gören izleyicilerin işe verdikleri tepki -gözlüğü çıkardığımızda gözleri yaşaranlar oluyordu- çok önemli oldu benim için. Oysa gözlüğü çıkardığımızda bir boşluğun içindesiniz. Bu noktada, dokunma meselesi üzerinden ikinci serginin teması belirmeye başladı.

Pandemiyle, dolayısıyla izolasyonla birlikte hız kazanan sanal gerçeklik tartışmaları da gündemde.

Hale Tenger: Pandemi öncesinde de sosyal ağlar üzerinden sanal hayata kısmen girmiştik aslında, ama pandemideki kapanma ile birlikte önce kurtarıcımız sonrasında da kabusumuz oldu. Yoksunluk nedir? çok iyi anladık. Sarılmanın, dokunmanın, eş dostla görüşmenin önemini yeniden keşfettik âdeta.

B.F.: Az önce sözü geçen SIGNS sergilerinden ikincisi, bütün bu sürecin başlamasından hemen önce açılmıştı. Açıldıktan kısa bir süre sonra pandemi başlayınca apar topar kapattık. Ben altı ay boyunca şehir dışında, insan temasını neredeyse tamamen ortadan kaldıran bir evdeydim. İnternet üzerinden toplantılarla geçen, olan biteni nasıl takip edebiliriz, birbirimizle nasıl konuşabiliriz sorularının cevaplarını aramakla geçen bir süreç oldu. İster istemez sergiyi yeniden düşünmeye başladım bu deneyimlerle birlikte. Hale'nin söylediği gibi yoksunlukla yüzleştik. Dokunamıyor olmak, yan yana olamıyor olmak, ama o uzaklığın içinde hâlâ konuşmanın yollarını aramak...

Öte yandan bu kapanma halinde “dünyasızlaşma” üzerine de düşünmeye başladım. Bu kapalılık hali, dünyaya ve ötesine verdiğimiz zarar, tahakküm takıntısı ve yalnızlaşmayla -en azından bir süre için- farklı biçimlerde yüzleşmemizi sağladı.

H.T.: Burcu “dünyasızlaşma”dan söz edince, aklıma hemen Jean-Luc Nancy üzerinden “dünyalaşma” bahsi geldi. “Dünyalaşma”, yani doğum anından itibaren başlayan ve ölüme dek süren sonsuz bir



“True Love Leaves No Traces” sergisinden görünüm, 2022

karşılaşma edimi, maruz kalma halleri ile bağlantılı olarak bireyin dünyalaşması kavramı. Dünyalaşma kavramının insan harici varlıklar bağlamında içerdiği kendiliğindenlik ile insanın dünyasızlaşması arasındaki şiddetli bir fark uyumsuzluk. Birinin içerdiği akışkanlık ile diğerinin içerdiği zorlama, dayatma arasındaki zıtlık. İnsan dünya olurken dünyanın bizleşmesi... Dünyasızlaşmanın örkütücülüğü, hatta korkunçluğu, çünkü başka “evimiz” yok. Yine de bu durumu bilmesine, kavramasına rağmen insanlığın yapmaktan, ekstraktif varoluş halinden geri duramayışı ve bir nevi intihara sürüklenişi... Bu hali tam anlamıyla kavramak, dile dökmek oldukça zor; çok hüznü verici çünkü kendi kaybını, sonunu yaratıyor; diğer yandan da çok şaşkınlık yaratıcı çünkü akıl üzerinden kurulu olduğunu farz ettiğimiz dünya düzeni bu durumda tam bir akılsızlık, akıl tutulması haline denk geliyor.

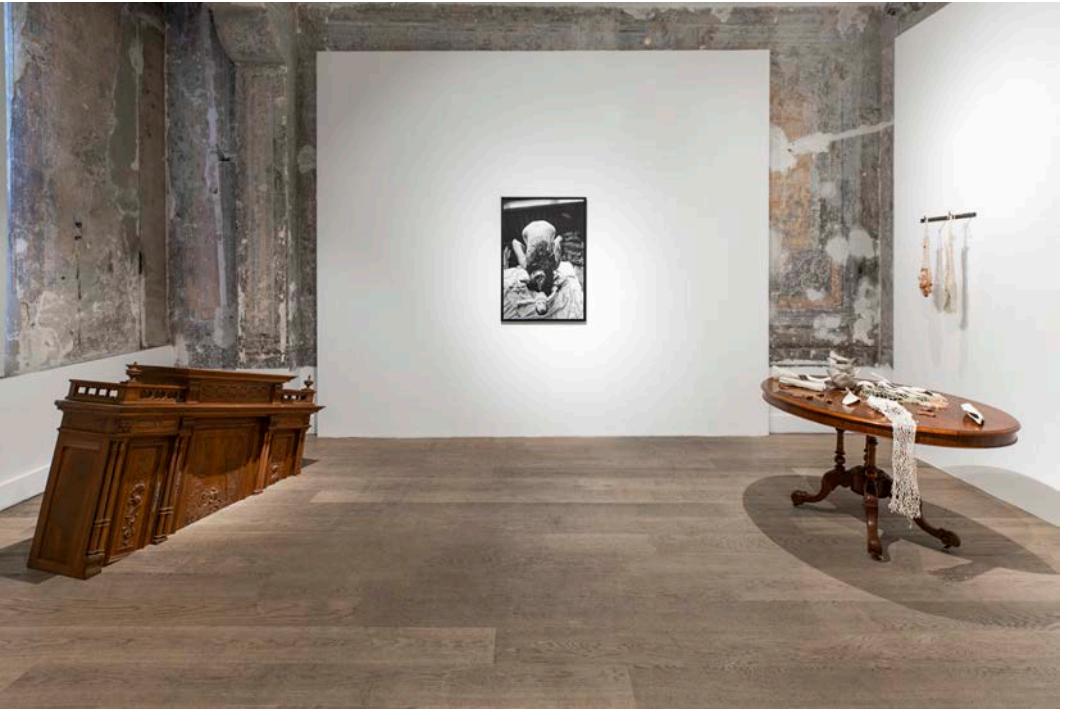
Dokunma-yapma sonrasında iz bırakmanın farklı biçimleri ve etkileri üzerine “True Love Leaves No Traces” sergisi. Öte yandan “Gerçek aşk iz bırakmaz / Sen ve ben bir olursak / Sarılmalarımızdan geriye hiçbir şey kalmaz” dizelerindeki “bütün olmak”, “bir olmak”taki idealize durumu ters yüz ederek oyunsu bir alan yaratıyor tam da dünyalaşma ve dünyasızlaşma halindeki zıtlık gibi.

B.F.: Bir olma, hemhal olma, bütünleşme, birçok ilişki biçiminde hayal ettiğimiz, fantezisini kurduğumuz şeyler. Birleşme meselesi, konukseverlik ve düşmanlık sözcüklerinin Latince aynı kökü paylaşmaları gibi (hospitality/hostility) ötekini asi-

mile etme isteği de olabilir. Cohen, “Ağaçtan yere düşerken havada iz bırakmayan yaprak gibi, biz de birbirimize sarıldığımızda birbirimize öyle geçeriz ki ardımızda iz kalmaz ve birbirimiz oluruz” diyor. Burada kalmayan iz tam olarak nedir, varlık ve yokluğu nasıl aynı zeminde birleştirir sorularını sormaya devam etmek istedim sergide. “İz engellenilecek bir şey mi?” üstüne düşünmek istedim.

H.T.: Birey olarak varlığımız birikmiş izlerin mimari dokusu değil mi zaten? Her karşılaşma iz bırakır, karşılaşmalar sonucu olan biten ne varsa hepsinin izi kalır. Bu izleri dönüştürücü kılabilmek zor olan, engellemek zaten imkansız. Cohen’in *Anthem* adlı şarkısından “Her şeyin içinde bir çatlak, bir çatlak var/ Işık öyle girer içeri” dizesini alıntılamıştım *Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet* başlıklı ses yerleştirmesinde. Kırılğanlığı zayıflık olarak görmek bir yanlışsama, hatta dayatma. Aynı isimde Hrant Dink’in aktardığı o yüklü hikayede geçen “Su çatlağını bulur” ifadesini de kullanmıştım. İz bırakarak, iz toplayarak bir akışım içindeyiz, çatlağımızı bulaçağımız yer de belli.

B.F.: Antik Yunan’da da “xenia” denen yabancıyı ağırlama geleneği var, sorgusuz sualsiz gelene sende olanı -hatta bazen olmayanı da- verme. Çatlak, iz, yara bütünlüklü ve homojen bir varoluş biçimini de sorgulamamıza yol açıyor aslında. Çatlaklar, yaşamımızda neredeyse her zaman biz öngörmeden, hazır olmadan, biz onu beklemeden gelenle oluşur.



“True Love Leaves No Traces” sergisinden görünüm, 2022

Sizi bu sergide bir araya getiren de sanırım bu konular üzerine halihazırda düşünüyor olmanız oldu.

B.F.: Evet, kapanma döneminde bu eksende düşünürken Hale'nin işleri aklıma geliyordu ve onunla bir konuşma isteği doğdu. Öncesinde tanışıklığımız yoktu. Tanışmaya niyetlenmiştik ama olmamıştı. Sergiye davet etmeden önce asıl amacım sohbet etmektir. Sonra haberleşmeye devam ettik, birbirimizle metinler paylaşmaya başladık.

H.T.: Tanışmıyorduk ama ilk karşılaşmamızla birlikte denkliklerimiz olduğunu hissettik, sanki birbirimizi epeydir tanıyormuşuz gibi. İlk zamanlar Burcu'yla Cohen ortaklığımızı da bilmiyordum.

B.F.: Ben biliyordum senin zaman zaman Cohen'le ilişkilenen işlerini tabii ama o süreçte konuşmadık. Genel olarak edebiyat referanslı işlerini çok yakından takip ediyordum. Sonra haberleşmeye devam ettik, birbirimizle metinler paylaşmaya başladık.

H.T.: Önce Jean-Luc Nancy'nin “L'Intrus” metnini yolladı Burcu bana ve o metin üzerine sohbetlerimiz oldu. Ardından Cohen'den “True Love Leaves No Traces” ve “Stranger Song”'un şarkı sözlerini paylaştı. Bu şekilde bir zemin oluşmaya başladı, bir “mood board” kıvamında.

B.F.: Bir gün Hale ipek kumaşlar görüyorum dedi ve...

H.T.: İlk ipek kumaşlar ve renk belirdi. Turuncunun tonları vardı aklımda. Sonra gidip farklı turuncu tonlarda ipek kumaşlar aldım, bir süre masamda gözümün önünde durdular. Derken bu ipekli kumaşlardan kübik bir form hayal etmeye başladım. Ardından da bir gün arabada Cohen'in “Happens to the Heart”'ı dinlerken kübik formun içinde bir aşağı düşüp bir yukarı yükselen kısmı belirdi.

Ne çağırdı acaba ipek kumaşı? Dokunma hissi mi?

H.T.: Sanırım evet... Dokunma, sevgi, şefkat, arzu, özlem hepsi bir arada. İpek kumaşa dokunuşun yarattığı uyarıların tümü. 2019'da Galeri Nev İstanbul'daki *Rüzgarların Dinlendiği Yer* sergisinde Edip Cansever'in aynı isimli şiirinin tamamını ele alırken, rüzgarların etkisi ile sürekli form değiştiren deniz ve kırık videolarını karşılıklı olarak yerleştirdiğim şifon kumaşlara yansıtmıştım. Şifon perdeler aynı zamanda bir fan yardımı ile hafifçe uçuşuyordu. Serginin bu kısmı geçişlilik, uçuşkanlık, geçicilik gibi temaların yanı sıra karşılaşmalar, etkileşimler üzerine kuruluydu. Tıpkı rüzgarın dokunuşuyla ürperen, kabarıp alçalan deniz yüzeyi veya yine rüzgarın dokunuşuyla sağa sola eğilip bükülen kırıklıklar gibi bu iki video da elle tutulmaz, gözle görülmez bir şekilde de olsa izleyicisine dokunuyordu. *Happens to the Heart* da bu özelliklerin tümünü barındırıyor, yerleştirmenin tüm unsurları birbirleri ile bir bağ ve etkileşim içindeler ve iş bu vasıta ile izleyicisine dokunuyor.

Happens to the Heart işini detaylı konuşmadan önce Jean-Luc Nancy'nin sergi için de önemli referanslardan olan "L'Intrus" metninden; sergiyle ve *Happens To The Heart*'la kurduğu ilişkiden bahsetmek yerinde olur sanırım. Serginin işlerinin birbirine nasıl eklemlendiğini, bir "bütün iz"i göstermesi açısından da önemli bu ilişkilennmeler.

B.F.: Nancy genel olarak kısa ve yoğun metinleriyle bilinir fakat otobiyografik bir metin olan "L'Intrus" (İşgalci) en içten, en derin metinlerinden birisi bana kalırsa. Geçirdiği kalp nakli ardından yazdığı bu yazıda, kendisine ait olduğunu düşündüğü kalbinin nasıl ondan uzaklaştığını, kendi içindeki bir yabancıya dönüştüğünü anlatıyor. Yaşamına devam etmek için bir yabancınn kalbine ihtiyaç duyması, bağışıklık sisteminin bu yabancıyı kabul etmemesi ve adaptasyon için yaşadığı tedavi sürecinden bahsediyor metinde. Nancy'nin daha önce de diyalog içinde olduğu Claire Denis, bu metinden ilhamla aynı isimli bir film çekiyor 2004 yılında. Yalnız, mutsuz, "kalpsiz" bir adamın kendisine uygun olan kalbi yasal olmayan yollarla arama sürecini izliyoruz bu filmde. Hale'yle bu meseleler üzerine uzun uzun tartıştık...

H.T.: "L'Intrus" üzerinden bende kalanlar Nancy'nin kendi bireysel deneyiminden yola çıkarak yaşadığı süreci çok çarpıcı biçimde aktarımı ve insan vücudunu - insan olarak vücut, vücut olarak insan anlamında ele alışındaki netlik. Zihin ve beden arasında kurulan klasik anlayışı, kabulleri sert şekilde alt üst eden bir metin. Artık günümüzde çok yavaş da olsa bu köhnemiş dualistik beden-zihin görüşünün ötesine geçilmeye başlandı. Bu fark dünyayı algılama ve yorumlamamıza da yansıdı. Yaşamın sonsuz ve kaotik bir etkileşimler yumağı olduğu fikri gitgide yaygınlaşıyor. İklim krizinin ve pandeminin de bu farkındalığın artmasında çok etkisi oldu.

Yerleştirme, sözleri Cohen'in ölmeden kısa süre önce yazdığı ve oğlunun bestelediği şarkıdan adını alıyor. Şarkının yükü ve taşıdığı hüznü hem kavrayan hem de hafifleten, biraz önce de söylediğin o uçsokaklığı hissettiren, minmallığıyla çok söz söyleyen bir iş. Aklıma Aylin Vartanyan'ın işlerine dair söylediği şu cümleyi de getiriyor: "Hale'nin eserlerinin ortak noktası seyirciyi nazikçe, huşu dolu bir alana davet etmesi". Bir yandan çok teknik bir iş bir yandan çok duru. Biraz hikâyesini ve hayat bulma sürecini dinleyebilir miyiz?

H.T.: Hem ağırlık hem hafiflik var işin temelinde, tıpkı hayat gibi. Umutlar, mutluluklar ve hayal kırıklıkları arasında bir döngü. İşin hazırlık sürecinde ilk olarak melodi ile kübün ortasında yer alan ipek kumaşın inip çıkma süresini senkronize etme denemeleri ile başladık. Bu teknik açıdan en zor kısımlardan biriydi. Bu süreç tamamlandığında sadece tek bir fasadın kumaşını asarak kumaş uzunluğuna göre ortadaki kumaşın alt üst hareket noktalarını saptama aşaması oldu ve böylece de

kübik formun uzunluğu belirlendi. Sonrasında saptanan ölçülere göre yapılan nihai kumaşlarla son denemelere geçtik. Ne zaman ki dört kumaş da astık ve kübik form içinde ilk defa tüm hareketi görebildim, işte o an ağlayacak gibi oldum çünkü hesapladıklarımın dışında beklediğim ama çok hoş bir efekt çıktı ortaya. Dört taraftaki her bir kumaşın aşağı uçlarında hafif uçuşmalar olmasını zaten planlamıştım ve bu yüzden sadece yukarıdan ve birbirlerinden bağımsız olarak asılı idiler. Ancak ortadaki kumaşın yukarıya çıkarken vakum yapıp kübik formun üst kısmını dışarıya doğru itirmesi ile tam da göğüs kafesinin nefesle genişlemesine tekabül eden bir görüntü ve hareket oluştu. Bu tamamen bir sürprizdi ve beni inanılmaz derecede mutlu etti. Böylece hem kübik formun göğüs kafesi işlevi görmesi fikrim daha da hayatiyet kazandı hem de inip çıkan kumaşın kalp fonksiyonu yerine geçen hareketi derinlik kattı. Motor sesi ile başlarda bir takıntım oldu, çok fazla duyuluyor diye ses izolasyonu yapmak istedim. Ancak bir gün Gizem Gedik işi görmeye gelip hayranlık içinde tepkiler verdikten sonra özellikle ses hakkında ne düşündüğünü sordum. Önce müziği sorduğumu sandı, onun üzerine konuştuk. Sonra peki motor sesine ne diyorsun dedim. Makineye bağlanmış suni yolla yaşatılan bir kalp gibi hissettirdiğini söyledi. İşte o zaman ikna oldum sesi o hali ile bırakmaya, yoksa motoru ve sistemi sil baştan değiştirecektim. Şimdi artık o sesi seviyorum bile diyebilirim. İşin bütünü için ise şunu diyebilirim, bendeki tekabül yeti tam bir "L'Intrus" ve *Happens to the Heart* karşılaşması, hatta kucaklaşması. Bir şekilde Nancy ile Cohen kucaklaşıyorlar sanki.

Bir tek Hale Tenger işi mi bu sergiye özel üretildi?

B.F.: İsmene King ve Stefania Strouza da bu sergi için üretti. Panspermia Stefania'nın meşgul olduğu bir konuydu. "Sperma" Yunanca'da tohum demek, tohumları her yere taşımaktan, kozmolojik olarak dokunma, iz taşımaya mesalesinden bahsediyor sergideki asteroidlerle. İsmene de konukseverlik-düşmanlık kelimelerinin aynı kökü paylaşmaları düşüncesi üzerinden bir "sofra" kurdu. Kabuk olan, korunak, mesken olan nesnelere düşünerek, onlardan aldığı izlerle oluşturduğu seramik heykellerden oluşuyor bu sofraya. Kostis Velonis de Apollo ve Daphne'yle ilgili bir süredir çalışıyor ama bu işi sergi için üretti.

Sergiyi Galerist'e kurma fikri nasıl gelişti?

B.F.: Galeriyile birkaç yıl öncesinde başlayan bir düşüncemiz vardı. Yani, zihnimin bir yerinde mekân olarak Galerist hep vardı aslında. Galerist'in Pera'da olması, Pera sözcüğünün Yunanca geçiş/geçit anlamına gelmesi, mekânın yer aldığı bina Passage Petit-Champs'ın Tepebaşı'nı İstiklal Caddesi'ne bağlayan bir yol olması, bu mekânın 20



Hale Tenger, *Happens to the Heart*, 2022

yıllık galeri geçmişinin öncesinde bir ev olması, duvarlarda geçmişin izlerinin sergilere eşlik etmesi, odalardan oluşan yapının birbirine açılıp kapanan yapısı serginin böyle şekillenmesinde büyük rol oynadı.

H.T.: Sergi planında işimin yer alacağı bölüm ve diğer bölümler arası geçişler, tikanıklar belli idi. Tıkanıklık diyorum çünkü ilk olarak plan üzerinde gördüğümde epey yadırgamıştım ancak izleyiciye parkur seçimi şansını vermesini ve girdiği rotadan çıktığında başka bir yöne döndürmesini, aralarındaki çekim-itim alanlarını uygulamada görünce hoşuma gitti. Perdelerin olacağını biliyordum ancak detaylı değil, renklerini hiç bilmiyordum. İşin kurulumuna başladıktan sonraki günlerden birinde yine galeriye gittiğimde birden perdelerle karşılaştım. Sergi girişinden başlayarak odaları birbirinden ayıran farklı renklerdeki perdeleri gördüğüm an büyüledim, her biri ayrı bir sahneye açılıyor, izleyicisini hem bir açma eylemine çekiyor hem de ustaca bir eşik yaratıyordu.

B.F.: Uzun zaman fiziksel olarak yaşamadığımız sergi izleme deneyimini yeniden düşünmemek mümkün değildi sergiyi oluştururken. Sergiyi tasarlayan Ömer Pekin'le tartışmalarımızda izleyicinin eserler ve odalarla kuracağı ilişki çok önemli oldu. İçeride mi, dışarıda mı olduğumuzu bilemediğimiz; mekânın merkezinde miyiz yoksa sürekli olarak dışarı mı itiliyoruz sorularını soran, bunu da defalarca yaşatan bir deneyim ihtimalini tartışıyorduk. Kırmızı kadife perdelerin ağırlığına vuran dramatik ışık, sahne sanatlarında dışarıdan izlenen, pasif kalman deneyimlere işaret ederek bunu güçlendiriyor.

H.T.: Kendini aralamak da var. Bir beklentin var ama ne çıkacağını bilmiyorsun. Dokunmak, açmak, geçmek her seferinde bir eşik olarak fonksiyon görüyor, girerken de çıkarken de.

Dönüp durduğun ve ele aldığın konuların tuhaf ve rastlantısal bir birlikteliği var. Cohen sözleri ya da edebiyat diyelim, bunlardan biri. Akla hemen *We are so lightly here* işin ve *Hayat, Aşk, Ölüm ve Adale*t'teki "There is a crack in everything that's how the light gets in" gibi Cohen sözleri geliyor. Bu sergide de hem serginin başlığı hem de senin için Cohen'e dokunuyor yine. Cohen'le ayrı ayrı ve ortak bağınızı sormak isterim.

H.T.: Yıllar öncesinden, yine bir Cohen şarkısı ile aynı adlı *Heartache* yerleştirmem var, sanırım 1999 tarihli. Onda da fan ile hareket eden kumaşlar vardı, bir bebek yatağını çevreleyen. Tabii Cohen dışında birçok başka müzisyenin de şarkıları, şarkı sözleri, bazı yazarların metinleri, şiirleri ile hemhâl olan işlerim hep oldu, en başından beri, ilk sergimin olduğu 1990 yılından başlayarak. Cohen'e gelince, sözleri ve müziği ile dünyayı, hayatı ve insan olma halini öyle derinden, kapsayıcı, doğrudan ve yalın bir dille aktarıyor ki etkilenmek mümkün değil benim için. Zaman zaman bazı parçalarında söz müzikten öne geçse de kurduğu dünya her zaman çok büyüdü ve aynı zamanda da çok çıplak, çirkin, itici bulduğumuz ne varsa, sevmediğimiz taraflarımızı, yarattığımız nahoslukları çırılçıplak karşımıza getirip son derece nazikçe ve usulca ayağımızın dibine bırakıveriyor. Beni en çok çeken bu yönü sanırım.

B.F.: Cohen'in, arzu, yas, melankoli ve insan olma durumunun karmaşıklığını incellekle kurguladığı sözcükleriyle anlatışı yaşamımın farklı dönemlerinin eşlikçisi oldu. Dünyevi olan onun dizelerinde kutsallaşılıyor ve metinleri farklı okumalara o kadar açık ve o denli katmanlı ki. Cohen çok iyi bir şair ama onun sözlerinin götürdüğü yerler melodiyile birlikte başka biçimlerde kazanıyor zihne. Şarkı söylediği için zaman zaman eleştirilmiş olsa da tutucu ve kapalı bir sanat anlayışını derinden sarstı ve bu ona hayranlığımı katıyor. Serginin oluşmasını sağlayan düşünceler bir araya gelirken, onun sözleri her durakta karşıma çıktı. "Koyu yeşil tepelerin üzerinde iz bırakmayan sis gibi, bedenim de sende iz bırakmıyor ve asla bırakmayacak."

"True Love Leaves No Traces" hem çok hafif, geçici, yumuşak olup hem de aslında olmadığını söylediği izi her satırında, her notasında onaylamasıyla sergiye ismini verdi sonunda.

Grup sergisi, True Love Leaves No Traces

Küratör: Burcu Fikretoğlu

Galerist

08 Şubat - 02 Nisan 2022, İstanbul (Türkiye)

YENİ DÜNYA TAHAY- YÜLLERİ

Melike Bayık

Günümüz dünyasındaki yeni gerçekliklerin kapısını aralayan bir iz olarak “Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri” sergisini küratörleri Nergis Abıyeva ve Uras Kızıl’la konuştuk

Küratörlüğünü Nergis Abıyeva ve Uras Kızıl’ın üstlendiği “Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri” isimli sergi Summart Sanat Merkezi’nde 8 Şubat – 12 Mart 2022 tarihleri arasında izleyiciyle buluştu. Oldukça kapsamlı bir içerikle gerçeklik kavramını yeniden ele alarak güncel dünyanın yeni gerçekliklerini, evrenlerini ve tahayyüllerini oluşturabilecek eserler sergide dikkatli bir seçkiyle yer aldı. Abıyeva’nın araştırma alanlarından birisi olan feminist kuramlar ve Kızıl’ın araştırma alanlarından birisi olan yeni materyalizm konuları etrafında detaylı biçimde şekillenen sergide resim, heykel, kuru kalem çizim, yerleştirme gibi eserlerle “Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri” günümüz dünyasındaki yeni gerçekliklerin kapısını aralayan bir iz olarak yerini aldı.

Nergis ve Uras, sanat tarihçi kimlikleriniz yanında eş-küratör olarak ilk serginizi gerçekleştirdiniz. Bu noktada, disiplinlerarası çalışma pratiği bağlamını da göz önüne alarak Summart Sanat Merkezi’nde gerçekleştirdiğiniz “Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri” isimli serginizin kavramsal ve formal boyutundan bahsedermisiniz?

Uras Kızıl: “Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri”, başlıından da anlaşılacağı üzere gerçeklikle ilgili bir düşünceyi mesele edindi. Kurmaca edebiyatta rastladığımız ve “gerçeklik” algımızı zorlayan yeni dünya tahayyülleri, serginin genel çerçevesini oluşturdu. Yeni materyalizm ve feminist kuramlar etrafında cereyan eden bir sergi oldu. Sergiye gerçekliği yeniden konfigüre ederek, yeni gerçeklikler, evrenler ve yeni dünya tahayyülleri oluşturarak aşmak isteyen çalışmalarını dahil ettik.

(...)

Anlattıklarınıza istinaden incellekle çalışılan sergide, çok disiplinli bir yaklaşım içinde farklı pratiklerden sanatçıların çeşitli eserlerini izliyoruz. Eser ve sanatçı seçkiniz nasıl gelişti?

N.A.: Behçet Safa hariç sergide yer alan sanatçıların hepsi hayatta ve günümüz sanatının içinde kişiler. Bir iki istisna hariç çoğunu kişisel olarak tanımıyoruz. Fakat çeşitli sergilerde çalışmalarını görmüş, aralarında birtakım ilişkiler olabileceğini düşünmüştük. Örneğin Özlem Şahinler, Ece Cangüden ve Gökçe Hiçyılmaz Mamut sergilerinde görüp çalışmalarını takip ettiğimiz sanatçılardı. Sanatorium’daki ilk kişisel sergisinden etkilendiğimiz Eda Sütunç’u, bir süredir sanatta temsil meselesiyle ilgilenen Yüksel Dal’ı, uluslararası çalışmalarıyla radarımızda olan çağdaş seramik sanatının genç sanatçılarından İrmak Dönmez’i, panoramik manzara resimlerini çok beğendiğimiz Seçil Büyükkın’ı, çağdaş resim alanında etkileyici bir üretim ortaya koyan Metin Çelik’i, heykel sanatında çağdaş denemelerini ilgiyle takip ettiğimiz Ahmet Aydın Atmaca’yı ve Summart’ın sanatçısı Uğur Güler’i sergiye dahil ettik.

U.K.: Ayrıca sergide malzeme ya da disiplin hiyerarşisi yoktu. Hatta bir tür malzeme muğlaklığı söz konusuydu. Bu çalışmanın malzemesi ne sorusunu sordurtan bir yaklaşım söz konusuydu. Geleneksel malzemelerden dijital işlere geniş bir yelpaze söz konusuydu.

(...)

Peki, serginin oluşum aşamasında, eserleri seçerken yeni eser üretimi ya da var olan eserlerden gösterme konusunda nasıl bir yaklaşım geliştirdiniz?

N.A.: Kariyerinin henüz başlarında sayılabilecek, dinamik ve ilerde de üretimine devam edeceğine inandığımız sanatçıların son dönem çalışmalarını göstermek ilk tercihimiz. Fakat geçmiş dönemlerde gösterilmiş, çeşitli nedenlerle yeterli kadar anlaşılmamış, yerini bulamamış kimi eserler de genel çerçeveye örtüşmesi durumunda sergiye eklemenebilir.

Sergiyi tasarlarken, bu bağlamda işler ürettiğini bildiğimiz sanatçılara ulaşip sergi metnini gönderdik ve bu aralar üzerinde çalıştıkları işleri sorduk. Listemizde yer alan tüm sanatçıların, sergi metnine bizim kadar heyecanlanması doğru yolda olduğumuzu hissettirdi. Bir yıla yakın bir sürede gerçekleştirilen çeşitli atölye ziyaretlerinde ve çevrimiçi toplantılarda çalışma eskizleri ve düşünceler paylaşıldı.

Yüksel Dal, İrmak Dönmez, Seçil Büyükkın, Özlem Şahinler, Ahmet Aydın Atmaca, Ece Cangüden, ve Metin Çelik üzerinde çalıştıkları ve serginin bağlamına uyan çalışmalarını tamamladılar. Gökçe Hiçyılmaz’ın 2021’de yaptığı sergilenmeyen *Makine Beden*’i ve Uğur Güler’in daha önce yine Summart’ta gösterilse de “Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri” bağlamında daha iyi anlaşılacağına inandığımız *Uzay Boşluğunda*

Et triptik çalışmasını da dahil ettik. Aynı şekilde Eda Sütunç'un 2021 sonlarında İtalya'da Botanical Garden of Lucca'da sergilenen *Kayıbolan Bedenler* çalışmasının sergiyi çok güçlendireceğini düşündük. Behçet Safa'nın özel koleksiyonda yer alan Pelvis adlı resmi de bizim için serginin atar-damarlarından biriydi; 1969'da yapılan bu resmin 2022'de başka bir bağlamda ele alındığında çoğalabileceğinin bir örneği olarak sergideki yerini aldı.

Sergi metninizde bir ifade dikkatimi çekti. "Birbirinden farklı vecheleri olsa da birbirleriyle ilişkilenebilen çalışmalar bir şemsiyenin altında toplama denemesi olan sergi". Bunu neden bir toplama denemesi olarak belirttiğinizi sormak isterim. Bu kelimeye istinaden küratörlüğün bir toplama denemesi olduğunu söylemek gibi bir anlam çıkabilir mi?

N.A.: O cümleyle küratörlüğün tanımına dair bir şey söylemek niyetinde değildik. Daha çok zamanın ruhuna dair bir şey yakaladığımızı, eğilimleri ve gerçeklikle kurdukları ilişki birbirine yakın sanatçıları bir araya getirdiğimizi ifade etmek istedik.

Peki, sergide sözünü ettiğiniz gerçek ve gerçek dışı olma durumunu günümüz sanat dünyası içinde nasıl değerlendiriyorsunuz?

U.K.: Sergideki 'gerçek' olma durumu sorgulanan ve yeniden masaya yatırılan bir kavram. Yeni materyalizm ve insan-sonrası düşüncesinde, modernizmin ileri sürdüğü kadın-erkek, doğa-kültür, zihin-beden, canlı-cansız vb. ikilikleri olasılıkları çoğaltarak, yeni ihtimallere yer açarak bertaraf edilebileceğine dair argüman önemlidir. İkilikleri aşmanın bir yolu da tanımlı ve verili gerçeklik kavramına gedikler açmaya dayanır. Gerçek olanı temsil edilmesi gereken pasif ve tanımlı olandan kurtardıkça düşüncenin seyri de gerçek olmaya, muğlak ve belirsiz olana doğru kayar. Günümüzün ekolojik, politik, atanmış cinsiyetten azade sanatı da kendini belirsiz ve muğlak olanda açar. Böyle bir sanat düşüncesinin olabilmesi de sınırsız referans noktalarıyla ve gerçeklik kavramının sorgulanması -gerçek dışı- ile mümkündür.

Şüphesiz bu düşünceleri sorgulayan sergilerin sayısında yurt dışında ve ülkemizde bir artış var. Çok uzağa gitmeye gerek yok. Arter'de Aslı Seven'in küratörlüğünde gerçekleşen Emre Hüner'in "[ELEKTROİZOLASYON]: Bilinmeyen Parametre Kayıt-Dışı" sergisi bu bağlamda okunabilecek iyi bir örnek.

Yine sergi metninizde "kurmaca" bir atmosferin olasılıklarını aradığınızdan bahsediyorsunuz. İzleyici buradan nasıl bir anlam bütünlüğüne ulaşmalı, serginin sorguladığı kurmaca atmosfer nedir, neyi hedefler? Ayrıca izlediğimiz eserlerin edebiyatla ilişkisini nasıl yorumluyorsunuz?



Irmak Dönmez, *Man Tears*, 2021

N.A.: Sergi kurmaca olandan ilham olsa da edebi göndermeler çok azdı. Yalnızca Metin Çelik'in *Çok Yaşa Opelia* adlı resmi, serginin büyümlü gerçekçilik bağlamına ekleniyordu. Çelik'in resmi, William Shakespeare'nin *Hamlet* oyunundaki Opelia karakterine alternatif bir gerçeklik öneriyordu, böylece Ophelia'yı sanat tarihindeki temsillerinden kurtarıyordu.

Hem alanda aynı meslekten gelecek hem partner olarak işbirliği içindeki ilk serginizi gerçekleştirdiniz. Bu süreçte yan yana olan paralel çalışma biçiminiz nasıl gelişti, aynı meslekten olma, birbirinizi uzun yıllardır tanıma konusunda süreç sizi nasıl bir boyuta götürdü?

N.A.: On yılı aşkın bir süredir Uras'la birlikte ve birbirimizden öğreniyoruz. İlk kez ortak bir sergi yaptık. Her ikimizin de akademik çalışma alanları farklı olsa da güncel sanata, yaşayan sanatçılarla işbirliği yapmaya, kolektif ruha yatkımsız. Bu sergi tahayyül ettiğimiz ilk andan itibaren birbirimizle ve sanatçılarla birlikte bir düşünme pratiğiydi aslında. Sergi bitmiş olsa da bu karşılıklı düşünmenin devam edeceğini ve farklı şeylere evrilebileceğini düşünüyoruz.

*Bu söyleşi Argonotlar Almanak 2022 için kısaltılmıştır. Söyleşinin tamamına internet sitemizden ulaşabilirsiniz.

Grup sergisi

Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri

Küratörler: Nergis Abıyeva ve Uras Kızıl

Summart Sanat Merkezi

8 Şubat - 12 Mart 2022, İstanbul (Türkiye)

SIRIUS ALÇALIYOR: DUYGUSAL BORÇLAN- MA, GÖÇ, KİMLİK VE EMEK

Derya Bayraktaroğlu

Aykan Safoğlu'nun "Teneffüs" sergisi Salt'ın davetiyle 2019'da başlatılan stüdyo ziyaretleri ve sanatçı sohbetleriyle geliştirilen Ardışık serisi kapsamında 15 Şubat – 24 Nisan tarihleri arasında Salt Galata'da gerçekleşti. Amira Akbıyıköğlu ve Farah Aksoy'un hazırladığı Ardışık sergilerinin sonucusu olan "Teneffüs" üzerine Derya Bayraktaroğlu ve Aykan Safoğlu sergiyi tüm yönleriyle ele alan kapsamlı bir sohbet gerçekleştirdi.

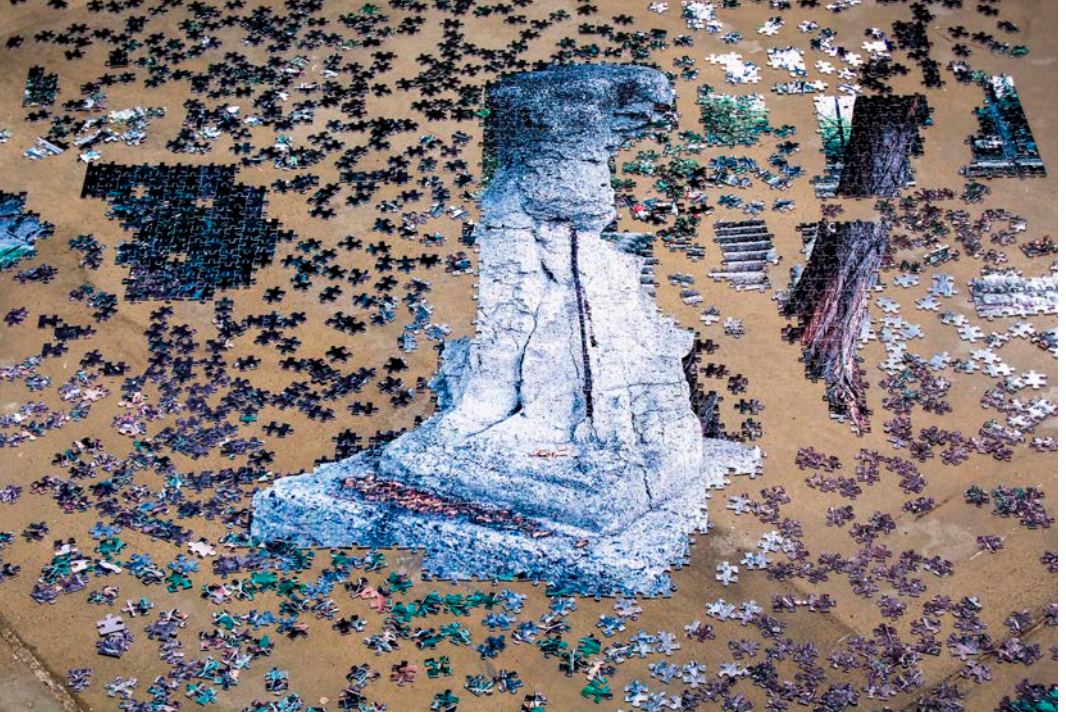
Salt Galata'da izleyiciyle buluşan sergin "Teneffüs" ekonominin varlık, borç, açık gibi terimlerine ilişiyor. İlk gençlik yıllarında içinde bulunduğun mekân, hâl ve duygulardan kesitler içeriyor. Nasıl bir sergi "Teneffüs", ne anlatıyor?

"Teneffüs" sergisi sırtımı İstanbul Erkek Lisesi isimli, benim de bir ara öğrencisi olduğum okulun, binanın tarihçesine yaşıyor. Okul olarak inşa edilmemiş bir yapıdır. Düyun-i Umumiye dediğimiz, Osmanlı'nın dış borçlarının idaresinden mesul, Osmanlı'ya borç veren Avrupalı, emperyalist ülkelerin kurduğu ve aslında Osmanlı'nın batacağı endişesiyle borcu geri almak amacıyla kurulmuş bir kredi kurumudur. Binayı tasarlayan İstanbullu, Alexandre Vallaury isimli mimar aynı zamanda Salt Galata'nın şu an bulunduğu binanın, o zamanlar Osmanlı Bankası'ydı, mimarıdır. Bu iki binanın kardeş olması, aynı zamanda kredi, borç, para, artı-değerle ilgilenilmiş mekânlar olması "Teneffüs" sergisini yapmam için beni ikna etmişti. Yüz yıl öncesindeki politik ve ekonomik duruma bakarken bugünü anıştıran şeyler olduğunu düşünmüştüm. Bu sergiye başlamama el veren dirimin orada örgütlendiğini söyleyebilirim. Sonuçta ben ekonomi okumadım, Sinema-TV, sonra Fotoğraf okudum ve bunlar üzerinden for-

mumu, biçemimi el ele tutuşturmaya çalıştım. Kendimi bir güncel sanatçı, görsel sanatçı olarak görüyorum. Ekonominin alanından gelmiyorum ama ekonominin duygusal ekonomiye tercüme edilmesiyle ilgileniyordum diyebilirim. Bunu yaparken içinden geldiğim alanla, optiğin, ışığın fiziğine baktığım yerde ekonomiyle ilişkilendirmeye çalışıyorum mevzuu.

Salgın ve savaş nedeniyle şeylerin fiyatı sürekli artış yönü değişiyor. Dünyanın pek çok yerinde satın alma gücü düştü. Ekonomistlerin analizlerine bakılırsa Avrupa resesyona girmek üzere. Rusya ekonomisi daralma görünümünde. Amerikan Merkez Bankası enflasyonla başa çıkmak için faiz artırımına gideceğini duyurdu ve öyle yapıyor. Çin'deki karantinalar küresel enflasyonu yükseltiyor. Türkiye'de işler çoktandır çığrından çıktı. Para ile özdeş göstergeler ve onlar gibi ekonomiyi kuran terimler her zamankinden kullanışsız görünüyor bana. "Borç" mesela, var mı borçsuz biri bugün, borçsuz devlet, azdır. Buna rağmen borçsuzu işaret etmek, borçsuz konumunu ne yolla kesintisiz sürdürdüğünü sormak pandemi, kıtlık gibi acil gündemler içinde eriyor. Bu gibi küresel durum "Teneffüs"ü ekonomik bir sergi olarak kurgulaman konusunda gündelik yaşamına ve üretimine etki etti mi, nasıl?

Son dönemde dünya genelinde baş gösteren ekonomik krizlerin bu sergiyi kurarken beni etkileyip etkilemediğine dair soruna yanıtım, evet. Makro ölçekte olan bitenler, benim hayatımı da etkiledi. Hatta 2008 yılında Türkiye'den gidişimle de ilişkili yanları var. Türk Eğitim Vakfı'nın verdiği karşılıklı bir bursla yani aslında borçlanarak, Almanya'ya okumaya gittim. O dönem Türkiye'de ekonomik bir canlılık yaşıyordu. Herkesin alm gücü artmıştı. İstanbul, Ankara, bildiğimiz şehir ve yerlerin civar civar köşeleri bilmediğimiz şekilde, makyajlarla başka hallere dönüştürülmekteydi. Soylulaştırma kavramını belki de ilk duyduğumuz, aynı zamanda herkesin cebinde birden fazla kredi kartının bulunduğu zamanlardı. Türkiye'de yaşamak, İstanbul'da yaşamak çok janjanlıydı. Açıkçası benim de gitmeye hiç mi hiç hevesim yoktu. Sanki bir yokluğa gidiyordum gibi düşünerek gittim çünkü geride kalan Türkiye'yi düşününce her anlamda hareketliydi, canlıydı. Bir araya geldiğimiz yer ve mekânlar bugüne kıyasla daha fazlaydı. Kamusal alan kolluk kuvvetleri tarafından şimdi olduğu kadar kontrol edilmiyordu. Baskı sonuçta vardı, her dönem var ama sanki birbirimizle daha çok kavuşabildiğimiz zamanlardı. Bilmiyorum, belki de hatırlamaya çalışırken uydurup monte ediyorum. Herhâlde şunu söylemek mümkün; Avrupa 2008 öncesi resesyondaydı, bir ekonomik kriz yaşıyordu. Daralmanın aşılabilmesi için kredilerin ucuza dağıtılması, Türkiyeli bankalara Avrupa'dan ucuz kredilerin verilmesi ve akabinde bu kredilerin Türkiyeli yurttaşlara düşük faizle dağıtılması, alm gücünün de bununla biraz yükseltilmesi gerekiyordu. Aslında bir borçlanma



Aykan Safoğlu, *Yeniden birleşme*, 2022. Fotoğraf: Mustafa Hazneci

süreci yaşandı. O dönem bunu belki de borçluluk olarak düşünmedik. Gittiğimiz mekânlardan aldığımız eğitim sağlık hizmetlerine, üstümüze başımıza aldığımız kıyafetlerin finansmanına aslında bize ait olmayan ödünç aldığımız parayla, yani değerle idame ettiriyorduk hayatlarımızı. Yaşam böyle akıyor ama biz bunu borçluluk gibi hissetmiyorduk.

Bizlerin çocuk olduğu dönem çocuğun anadolu lisesine gitmeye hak kazanması istenirdi. Okulun İstanbul Erkek Lisesi zamanın parasız eğitim veren en gözde Anadolu Liselerinden biri. "Teneffüs" sergisindeki *Sirius Alçalıyor* isimli filmin bir yarış atıyla benzer muamele gördüğümüz sınav baskısı ve stresle yitik o süreci hatırlatıyor. Birinin henüz gözünü açmadan seçmeye, seçtiğinde ve seçmediğinde iki durumda da borçlu hissetmeye sevk edilmesindeki kasıt nedir? Binaların tarihinden ve mimari özelliklerinden bağımsız, okul ana akım başarıya, normatif vatandaşlığa, cinsiyete hizalayan borçlar idaresi zaten değil mi? Filmdeki görüntülere birleşebilecek başka görüntüler açabiliriz dilersen. Okula gidip gelirken ne alededydin? Anımsadığın kent nasıl bir yer? Nereden gezdirmek istersen oradan gezelim.

Şuradan başlayabilirim; ailem orta sınıf, şehirli bir aile. İlköğretim aşamasında beni Şişli'de, Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir devlet okuluna gönderdiler. Beş sene boyunca Türkçe konuşulan, bakanlığın belirlediği müfredatı uygulayan bir sınıfın öğrencisi oldum. Dördüncü sınıf civarı,

bu beş sene boyunca aldığımız eğitimin anadolu liseleri veya özel okullar giriş sınavları için yeterli olmayacağı fikri ebeveynlere aşlanmaya başladı. Onlara yıkılan bir öz sorumluluk ve irade söz konusu. Anne babalarımız gözetiminde dediğin şekilde yarış atı gibi bu sınavlara hazırlandırıldık. İmkânları vardı veya o imkânları borçlanarak, borçlanarak değilse başka şeylerden kısarak yaratmaya çalıştılar. Belki de bu ebeveynler kendi yaşadıklarını ve yaşlıklarını düşünerek çocuklarına daha iyi para kazandıracak mesleklerin imkânlarını yaratma ülküsüyle hareket ediyordu. Benim anne ve babam yalnız değildi, bundan eminim. İstikbâlin tek bir güne indirgendiği, sırat köprüsünden geçiyormuşçasına ciddi stres ve anksiyete yüklendiğimiz bir dönem olarak hatırlıyorum. Bir sene boyunca akranlarımla oynamadan ders kitaplarıyla evde oturup şekerli veya yoğun karbonhidratla beslenerek efor stresle kilo aldığımı hatırlıyorum. Sosyal yetilerimde gerileme olduğunu da hissettim. Ayrıca, 11 yaş, ergenlik başlangıcından söz ediyoruz. İstanbul Lisesi'ne girdiğimde, o geçmiş senenin üzerimde bıraktığı tahriyat sonrası hem fiziklen hem ruhen açıkçası iyi hissetmiyordum. Diğer yandan açılma süreci, yaşla gelen duyguların ve arzuların uyandığı bir dönemdi. Korkunç hissediyordum kendimi. Bir yıl performans odaklı bir tecrit yaşamış, yalnızca zihinden ibaretmişim gibi muamele görmüş, sonrasında ise girmeye hak kazandığım için gurur duymamın beklendiği bir okulda bulmuştum

kendimi. Karma eğitime çoktan geçmiş olmasına rağmen kız ve erkek öğrenci ayrımını yapan, ismini erkek lisesi olarak tutan okulda. Bunların üzerine Almanca müfredat uygulayan bir okuldu ki, İstanbul Lisesi bir yurt dışı Alman okulu, biliyorsun. Böyle bir yerde buldum kendimi. Buraya girdiğim için de herhâlde anne babam birçok ebeveyn gibi mühendis olacağıma veya ekonomi okuyup bir şirketin başına geçeceğime ikna oldular. Almanca Türkçe müfredat ayrımı üzerinden, kız erkek ayrımı üzerinden kendimi ikil düşünce sisteminin içerisinde buldum. Borçluluğu bu ikilikler arasında kalmanın yarattığı duygusal debiden yola çıkarak anlamaya çalışıyorum. Duygulanım politikalarından bahsedip borçluluğu tarif etmeye çalışıyorum. Ekonomiden borç aldığım bir kavramı duygulanım politikalarına çevirmeye çalışıyorum. Bahsettiğin *Sirius Alçalıyor* isimli o filmde bunu yaparken kendi görsel lügatımı uygulamaya çalışıyorum. Mesela filmde görüntüler titriyor çünkü filmde kullandığım fotoğrafları dikey bir şekilde kâğıt öğütücüsünden (bürokrasinin dışlarından) geçirip, parçalanmış şeritleri tekrar bir araya getirerek taradım. Taradığımda bilgisayarda tarifli, dijitalleştirilmiş kolajlarım oldu. Bunları kurguda sağdan sola kaydirdik. Böylelikle aslında videonun en temel ilkesini ihlâl eden bir şey yapmış olduk. Bir hataydı bu. Video ekranının bir kodlanma sistemi var; dikey (şerit) görüntüleri sağa sola kaydırmamız söylenir; kaydirdiğimiz takdire görüntü titrer ya da atlar. *Interlacing* dediğimiz video ekranının tarama prensibine aykırı bir şey yapmış olduk kurgucum ve ben. Bu hatayı fark ettiğim an, görüntülerin bir görünüp bir kaybolması gerektiğine ikna olmuşum. Bu filmin kendilerini kolay teslim eden, sürerlikte ısrar eden görüntüleri, kareleri olmayacaktı. Bunu da başlangıçta söz ettiğim o borçluluk hissini kırmak, borçluluğun epistemolojisi her neyse onu kırmak üzere yaptım. Planlı olmadı, bir hatadan yola çıkıp buraya vardım. Benim hep öyle oluyor. Hatalar, hesapta olmayan şeyler sonrasında üzerine kafa yorunca metodolojim, aracımlı oluyor. Kurgu masasında Mertcan Mertbilek ile çalıştık. Titreşen, bir görünüp kaybolan görüntülerle ergenliği, ergenliğimi geçirdiğim lisenin hafızasını, duygularımda ve bedenimde bıraktığı tahrifatı hatırlamaya çalışıp ikili düzende birbirine karşı ne örgütleniyorsa bunların arasında bir yere denk düşecek görsel bir notasyon üretmeye çalıştık.

Sergi mekânında yere bıraktığın bir yap-boz mevcut, ismi *Yeniden Birleşme*. Bizden beklentin olduğu açık, dağılmış parçaları ise oldukça küçük boyutlu. Birleşse ne gösterir?

Sirius Alçalıyor filminde de yaptığım gibi uzun zamandır bir bütünü parçalara ayırarak imgeyi parçalayarak ve sonra tekrar bütüne varmaya çalışarak filmler, fotoğraf yerleştirmeleri ve baskılar üretiyorum. Bahsettiğin yapboz işi de bundan bağımsız değil. Öncelikle isminden bahsetmek

isterim. *Yeniden Birleşme* olarak Türkçeleştirdik. Almanca künyesi *Wiedervereinigung* Alman siyasi tarihinde belirli bir momentuma referans vermek için kullanılan bir birleşik kelimedir. Yeniden birleşmeden kasıt iki Almanya'nın birleşmesidir. Doğu ile Batı'nın, Federal Almanya ile Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin, yani komünist Almanya ile kapitalist Almanya'nın birleşmesi. Buna yeniden birleşme denilmesi ilginç. Yeniden birleşecektiye neden parçalanmıştı, sorusunu akla getiriyor. Demir perdenin çözülmesi sonrasında Federal Almanya'nın Doğu Almanya'yı ilhak etmesi gerçeğinin üzerine örtmek için kelimenin başına "yeniden" takısının getirildiğini düşünüyorum. Aksi halde sadece "birleşme" denirdi. 1989 yılında gerçekleşen bu anın Alman siyasi tarihindeki önemini yadsımıyorum ama beraberinde getirdiği toplumsal dönüşümün de gözden kaçması gerektiğini düşünüyorum. Birleşmeyle birlikte dengeye gelmesini düşüneceğimiz Almanya toplumunun bu birleşme sonrasında göçmen cemaatlere karşı daha düşmanca bir tavır takındığını görüyoruz. 90'lar boyunca televizyonlardan izlediğimiz bu olaylar içerisinde en bilindik olanı Solingen'dir. Orada aynı binayı mesken edinmiş birden fazla Türkiyeli göçmen ailesine yönelik kundaklama olayıdır. Yeniden birleşen Almanya, birleşmenin faturasını göçmen cemaatlere kesiyor. Şiddet olaylarında çok ciddi bir artış var. Almanya birleştikçe göçmen cemaatlerin bütünlüğüne kastediyor, barışçıl bir arada yaşam talebini gasp etmeye çalışıyor da diyebiliriz. Bütünleştikçe parçalanmış bir Almanya toplumundan bahsediyoruz. Almanlık yeniden tarif edilirken göçmenliğe karşı düşmanca saldırı var. O yüzden, bu tarihe referansla isimlendirdiğim bir yapbozu sergi mekânına getiririm. Bu yapbozun üzerindeki görüntü bir arkadaşımın, Çiçek Kahraman'ın çektiği 2016 yılında İstanbul kamusal alanından kaldırılan, o zamana kadar da türlü fiziksel şiddete maruz kalmış işçi heykelidir. 1973'te Cumhuriyet'in 50. Yılında İstanbul Belediyesi'nin düzenlediği bir açık çağrı sonrası İstanbul kamusal alanına yerleştirilmiş 20 öneriden biri de Muzaffer Ertoran'ın bu işçi heykelidir. Muzaffer Ertoran genç bir akademi öğrencisiyken, her gün okula geliş gidiş yolunda, ki benim de okula gidiş yolum orası, Tophane'deki İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun önünde Almanya'ya gitme hülyasıyla kuyruktaki bekleyen insanlar görüyor. Bu insanların kuyruğunu, meğni görünür kılmak için ve belki de onları yüceltmek amacıyla Tophane'ye o kurumun bulunduğu yere bir işçi heykeli dikmeyi öneriyor. Bu öneri sevilerek kabul ediliyor. 1973 yılında sosyalist gerçekçilikten de feyz alan, elinde balyoz tutan kash kuvvetli bir erkek işçi heykeli dikiliyor oraya. Heykel, dönemin muhafazakâr, sağ tandanslı kesimlerinde rahatsızlık uyandırıyor. Komünizmi ya da ona benzer fikirleri anırtmasının bir sebep olduğunu düşündüren çeşitli saldırılara maruz kalıyor heykel. Heykelin beden bütünlüğü neredeyse yok

oluyor. Kol bacak gibi uzuvları, kafası bir zaman sonra kayboluyor. Zift veya daha agresif kimyasallarla da saldırılar oluyor. Seneler içerisinde neye benzediği belli olmayan melez ve soyut bir heykele dönüşüyor. Ben bu soyut heykeli İstanbul Lisesi'ne giderken her gün görüyordum. Bu soyut heykelin bir görüntüsünü yapboza dönüştürüp, yapbozun parçalarını yerde saçtığımızda heykelin bütünselliğinin ancak seyircinin hayal gücünde, üstelik parçalanmışlığı üzerinden uyanması mümkün olacaktı. Hem Almanya'nın siyasi tarihine hem Türkiye'ninkine ve bu iki siyasi tarihin birbirinden bağımsız olamayacağına referans veriyor. Mikronun makroya, makronun mikroya tesir ettiği bütün ekonomik hadiselerde olduğu gibi, sonuçta insanlığın tümünü etkileyen yekpare bir sistemden bahsettiğimizi anıştıran bir iş ortaya çıktı. Duygusal ekonominin, duyulanın politikalarından, aklımda canlandığı şekliyle, benim mesleğimden bildiğim biçimsel araçlara tercüme edildiği bir iş.

Yapbozdaki heykel ve İstanbul Lisesi ya da göçmen işçiler ile alçalıyor dediğin gökyüzünün parlak yıldızı Sirius nasıl birleşiyor ve dağılıyorlar?

İstanbul Lisesi ile bu heykelin kardeş olduğunu düşünüyorum, çünkü 1960'larda Türkiye Cumhuriyeti ile Federal Almanya Cumhuriyeti arasında İstanbul Lisesi'nde eğitim vermek üzere Türkiye'ye gönderilecek Alman öğretmenlerin önünü açacak bir eğitim anlaşması imzalanıyor. Eş zamanlı olarak da Almanya'da güvencesiz bir işçi sınıfını yaratmak üzere Türkiye'den milyonların Almanya'ya göçünün önünü açan bir işgücü anlaşması (1961) imzalanıyor. Yani benim gibi bir sene boyunca tecrit altında performans baskısıyla bedeninde ruhunda şiddet hisseden öğrenciler anlatılmayan bir tarihsellik var. Bize özgürlükler diyarı olarak vaat edilen Almanya'da fabrikaların inanılmaz zor fiziki koşullarına, Almanca öğrenilebilecek eğitim hakkından, barınma hakkından mahrum güvencesiz bir yaşama doğru, milyonlar yer değiştiriyor. Bu iki anlaşmanın sonuçları olduğumuzu düşünüyorum. Göçmen işçilerin ve İstanbul Lisesi vb. elit okullara gönderilen öğrencilerin arasında belirli bir kapitalist ideal etrafında, o idealin borcunu faturasını ödemiş insanlar olduğumuzu düşünüyorum. Bir de o okullara gönderilen öğrencilerin, aldıkları eğitim sonrasında sahip olacakları meslekler üzerinden o işçi sınıfının düşmanı olarak örgütlenmesi gerçeği var. İşçi sınıfının hak arayışına bire bir karşı çıkacak bir yönetici sınıf olarak örgütlenmesi... İradesi elinden alınmış çocuklardık bence, nasıl bir seçim yapıldığının ayırında olamayacak yaşta, ailelerin verdiği kararları harfiyen uygulayan çocuk bireylerden söz ediyoruz. Bahsettiğin film ve yerdeki yapboz, bu kardeş tarihleri hatırlatmak isterken ergenliğimden iki hafıza mekânını iki farklı mecrada yeniden üretir. Parçalanmışlık ve kırılma, hiçbir tamiratın bizi o ilksel, bütünsel ana geri döndüremeyeceğini söyle-

yen iki farklı ama benzeş işidir. Sınıfsallığı, bu ikiliği yaratan şeyin kendisi bu tezatmış gibi göründü. Buraya dikkatimi vermem gerektiğini hissettim. Bu ikilikler arasında bir orta yeri arayan, ikilikler arasında teneffüse çıkan bir sergi oldu. Sürecin kesintiye uğradığı anlar kurgulamak istedim.

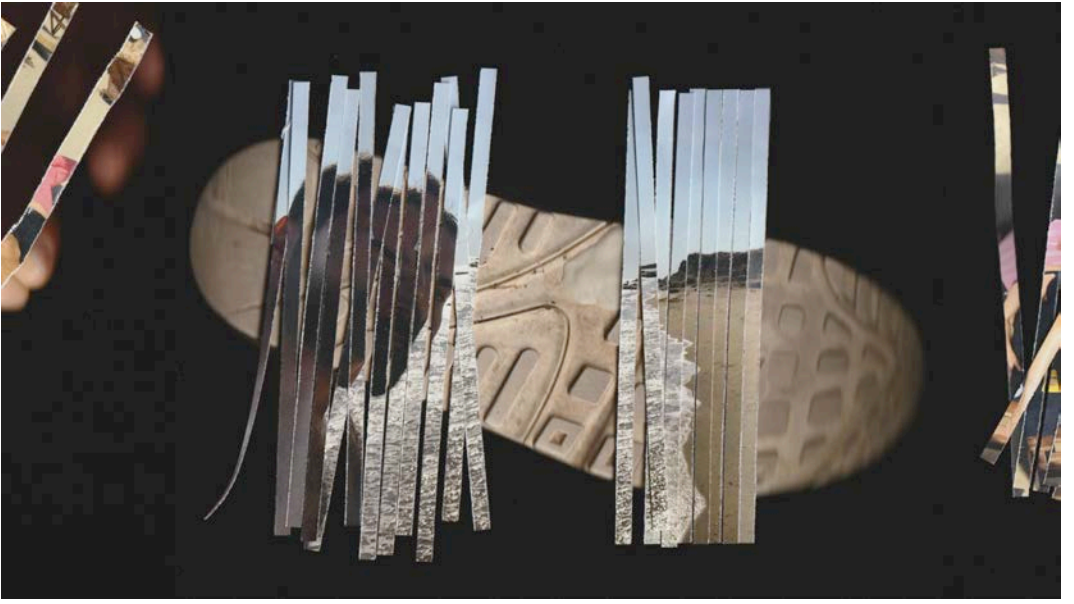
(...)

Serginin ortasındaki çelik ızgara Sıfır Açık (İnkâr) isimli yapıtını taşıyor. Bana aklın içi, hafıza gibi bir yer düşünürdün, hafıza eğer bir yer ise. Izzaradan taşır öne çıkan görüntü seritlerinde leopar desen, kırmızı ruj gibi şeyler, gerideyse sözlük sayfaları, matematik formülleri hatırlıyorum. "Teneffüs" haz ve ekonomiyi nasıl ilişkilendirir?

Tüm bu hikâyeye, okulun tarihine bakmadan önce ben de borç nedir, borçluluk nedir gibi şeyleri düşünürken birtakım insanları okudum. Bunlardan biri de David Graeber. Borç kavramı, para teorisi üzerine fikir üreten biri. Paranın aslında borçluluk tarihinden bağımsız düşünülemedeğini iddia ediyor. Paranın borçlulukla yaşıt bir şey olduğundan bahsediyor. Konuyu "On koyun karşılığında beş inek pratik anlamda her daim takasa el vermiyordu bu yüzden insanlığın bunun yerine geçecek başka bir şeye ihtiyacı vardı" şeklinde aktarılan mitolojilerden çıkarıp çok daha mantıklı bir yere oturtuyor David Graeber. Para borcun hesabını tutabilmek için yaratılmış bir şey. İnsanlık kadar eski bir şey. Paranın tarihine bakarken bir şeyi daha teşhis ediyor, o da günahın tarihi. Bunu yaparken yalnız değil bence. Kendisiyle hemfikir olacak antropologlar, teologlar da vardır. Bir yüce varlık, tinsel bir varlık ve onun koyduğu manevi kanunların karşısında insanın fitratıyla girdiği ilişki... Borçla gelen bir şey aslında günahkârlık. Latin kökenli dillere baktığımızda borç ile günahın borçluluk ile günahkarlığın neredeyse eş anlamlı kullanıldığı yerler olduğunu görürüz, Almandada da öyledir. Bütün bunlara baktım. Bakarken günümüzden ileriye düşünmeye de çalıştım, temsilin ve figüratifin kanunlarının dışında kendimce birtakım formüller bulmaya, kendi biçimimi formüllere dökmeye çalıştım diyebilirim. Fotoğrafın, videonun kurallarını deldiğim, söktüğüm, başka bir anlama gelecek şekilde yeniden kurguladığım işler ortaya çıktı. Bu duygusal ekonomiyi eleştirirken; bakma ve bakılma ilişkilerinin, seyirciliğin de yeniden kurgulandığı işler ortaya çıktı.

(...)

Sanat üreticisi ile izleyici arasındaki alışverişe yer yer değindin. Buna dair genel geçer anlayışlarla ilgili ne düşünüyorsun? İzleyiciyle birlikte yapımı arayan halin yapbozda görünürdü, Sıfır Açık (İnkâr)'da da öyle. Sergide yer bulan dekresendo'dan da bahsedebilir miyiz bu bağlamda?



Aykan Safoğlu, *Sirius alçabıyor*, 2020

Sanat eseri karşısında acz içinde büyülenmiş şekilde bakan seyircilik konumunun ötesinde sanat üreticisi ile izleyicisinin buluşabileceği başka bir düzlem var mıdır aramaya çalıştım. Borçluluk hissi yaratmadan, bu ilişkinin bir alışverişten ziyade diyalektik bir şekilde ilerleyebileceği bir hat var mıdır ona bakmaya çalıştım. O yüzden de sanırım optiğin alanında, görünümün kendisini nasıl açtığıyla alakadar eskizlerim ve provaların oldu. Sanat eserinin kendisini seyirciyle işbirliği içinde var edebileceği biçimsel yolları aradım. Kendi işimle karşılaşsam iş hakkında ne düşünürüm diye merak ediyorum. Nasıl ki kimse aklıma hakaret etsin istemiyorsam ben de karşımdaki insana aynı ihtimalla davranmakla yükümlüyüm diye düşünüyorum. Dolayısıyla kendimi izleyicinin yerine koyuyorum. Buna izleyicinin karşısına çıkmadan önce izleyiciyle girdiğim bir diyalog, aslen monolog diyebiliriz. Burada elbette *dekreşendo*'dan da bahsedebiliriz. Müzik bağlamından ödünç aldığım tonal bir kavramdır. Aklımda hep şu soru vardı: Anları hafızamızda nasıl yeniden üretiyoruz? Demin söyledin ya hafıza bir mekân mıdır. Belki de gerçekten bir hücredir içinden çıktığımız ve çoğunlukla acı duyumsadığımız. Tekrar tekrar geçmişte monte ve demonte ettiğimiz bir yer olabilir. En azından ben böyle hissediyorum. Çoğu şey unutulmadığından, hafıza geçmişin kaçınılmaz olduğu bir esaret hâl gibi. *Dekreşendo* işinde serigrafik tekniğinden tanıdığımız ipek gerili alüminyum kasnakları kullandık. Hayat hikâyemden altı görüntü var orada. Bunlar bana, sonrasında deneyimlediğim büyük bir düşüşü, mutlu bir anın ardından gelen mutsuz anları hatırlatan görüntüler olduğu için müzikal bir terimle isimlendirdik.

Düşerek azalan bu altı an benim için önemli. Ne olup bittiği sergiyi izleyen veya konuşmamızı okuyan insanlar için önemli değil ama yolda olma, gidiş halinin kendisinin bende yarattığı duygularla ilişkili, hayatımın başından sonuna altı sahneyi en iyi temsil ettiğini düşündüğüm görüntüler bunlar. Yüksek çözünürlüklü, iyi çekilmiş fotoğraflar değil, buluntu görüntülere benziyorlar. Negatif baskılarının sağ sol ters olacak şekilde serigrafinin başat aracı olan alüminyum çerçevelerin ipek yüzüne sürülen fotoğraf emülsiyonlarına aktarılmasından ibaretler. Benim emeğim, çerçeveyi yapan ustaların ve kurulum ekibinden diğer kişilerin emeği buraya kadar. Asıl emek izleyicide olsun istedim. Serigrafik çokça yeniden üretim yapmakla ilintili bir teknikken, bu altı ana ait üretilmiş tek kopya baskı olmadan izleyiciler karşılaştıkları kasnaklardan görebildiklerini akıllarında tamamlayarak ya da eksilterek sergiden ayrılınsınlar istedim. Çoğaldıkça azalan, ismi *Dekreşendo* da buradan geliyor. Bir anlamda, bakana, izleyen insana ödünç verilmiş, borç imgeleridir.

Anları nasıl üretiyoruz, hafıza nedir, nasıl üretiyoruz gibi sorular öne sürdün. Kimliği nasıl üretiyoruz sorusunu ekleyebiliriz. Üretimlerinde yöntemin hatadan ortaya çıkmasından söz ettin, bir nevi rastlantısallıktan. Birden çok ve çeşitli oluşun, yönelimin ifadesi olan ancak haklı siyasal taleplerimizle kimlikleşmiş kuir bir yanda dursun. Yapıtlar, sergi ve yayınların önüne bir dönem, tür ya da kategori anlatırcasına iliştilen, sanat alanında bir etiket olarak kuir diğer yanda. Mesafe duyduğum yanlar buralar. Sen nasıl hissediyorsun? Kuir'i militarizm karşıtı bir politika olarak, insanmerkezci kurgulara, ikiliklere mesafe almak için nasıl anlayabileceğimizi düşünmek ilgimi çekiyor. Örneğin dili düşünmek için araç olarak, yöntemi düşünmek için araç



Aykan Sifoğlu, *Sıfır Açık (İnkâr)*, 2022
Fotoğraf: Mustafa Hazneci

olarak vs. Bir şeyin ağırlığını eksiltmeye ve ikilikler dışında onu yeniden öğrenmeye yardımı oluyor. Bunun sebebi kuir'in kimliksizleşme önerisi ileten düşüncelerden biri olması. Üretimlerin, sürekliliğe karşı çalışmaları veya melezlediği düşünceler açısından bu işlevsel öneriyle geliyor bana kalırsa; sınıfsız, sömürsüz, türsüz düşünmeye kapı açıyor. Bunu yapıyorsa nasıl, biraz açalım mı?

Kimlik politikası yapmak zorunda bırakılıyoruz hepimiz, çünkü kimlik üzerinden buluşuyoruz ama nihai amacımız kimlikler olmamalıdır. Kimlik politikası yapıyoruz çünkü bize kimlikleri toplum veriyor, biz almak istediğimiz için değil. Kendimi hiçbir biçimde tanımlamak istemiyorum artık. Çok güzel topladığın bir şey var tabii; kuirin kimlikle ilgili anlayış ve yaşamış biçimlerinden yola çıkıp vardığım. Kuirin savaş ve şiddet karşıtı bir politika olarak düşünmek. Savaş karşıtlığının hepimize yararı olabileceğini düşünüyorum. Bir yararı yoksa neden politika yapıyoruz? İstanbul Lisesi'ne giden bir ergen olarak nasıl okulun disiplin pratikleri ile başa çıkma yöntemleri bulduysam, misal spor ayakkabı yasaktı; bot veya mokasen ayakkabı giyiliyordu ama onlara renkli boğcık takmayı seçerek nasıl kendimi yar etmiş hissediyordum sanattımda da bu böyle; ufak direniş yöntemleri bulmaya çalışıyorum. Politik sorunu yanıtlarken sanatla keşitirebildim mi emin değilim ama aslında genel olarak gayem bu. Hatırlarsın, senin Kevser (Güler) ve Aylime (Aslı Demir) ile ortak projeniz "Koloni"ye beni sanatçı olarak davet ettiğinizde, orada rastlantısal izleyicilik ile ilgilenmiştim. Ölüm ilanı formatıyla uğraşmıştık, kafa yormuştuk üzerine. Türcülük bir şiddet biçimi olduğu için; biz de Türkiye'de üne kavuşmuş, kitlelerin sevgilisi olmuş, her evde aile ferdi muamelesi görmüş; hiçbir zaman evcilleşmeyecek yabanıl ya da yaban ve evcil arası kalmayı seçmiş, buna rağmen onlara taktığımız isimlerle bilinen hayvanların hatırasını çağırarak ölüm ilanlarıyla meşgul olmuştuk. Bunları bazı

gazetelerde yayımlatmıştık. Bu ilanlarla tesadüfen karşılaşacak olanı şaşırtmak dileğiyle; belki görünmez tiyatro gibi... Bir şeye sanat eseri deyince, ismi sanat eseri olunca, sanat eseri oluyor malumun, Yani Duchamp'ın hazır-nesne ile kurduğu ilişki gibi. Bunu demediğimizde peki sanat eseri nerede başlar, nerede biter? Bu soruyla ilgileniyorduk orada. Yedi adet ilan tasarlamıştık, üç tanesini sanırım yayımlatabilmiştik ama bence olduğu kadarıyla tamama ermişti. Skorcu değiliz sonuçta, hepsini yayımlatma gayesinden çok olduğu kadarı düşüncesiyle ilerlemiştik. Yayımlatamayışımızı da işin üretimine, "CV"ye dahil ederek.

(...)

Kaldı ki kimlik tek katmanlı yapılanan bir şey değil. İşçi göçmenlerle onlara kıyasla ayrıcalıklı, eğitiminin devamı için Almanya'ya giden öğrencilerden bahsetmişin. Haz aldığı işi yapmak için bedel ödemiş ve ödeyenlerin yaşamlarının kırılma noktası ortada, örneğin bağımsız sanat üreticilerinin; orada ve burada emek sarfettiğimiz işlerin çoğu bilabedel. Öyleyse de beslenmek, kira ödemek durumundayız, birleşen ve dağılan milyonlarca işçi hep birlikte. Emek, savaş karşıtlığı, norm dışı oluş-cinsel yönelimleri bir arada konuştuk. Yaratıcılık ya da sanat üretimi tüm bunların neresinde duruyor?

Savaş karşıtlığı Türkiye'de de başka yerlerde de kuir hareketin ve tarihin içinde var. İki dünya savaşı arasında Berlin'de bir kabare mekânında veya Zürih'te Dada performanslar yapan insanların arasında... Savaş aygıtı dişlilerinden kaçmaya çalışsan, yaşamda ısrar eden bunu da türlü türlü performans, oluş ve eyleyişlerde bulan; yaratıcılığın sınırlarının ötesine geçen şimdiye kadar yaşamış, şu an yaşayan ve gelecekte yaşayacak insanların şerefine şöyle diyebilir miyim acaba; savaş karşıtlığı yaşamın devamlılığında değil ama yaşanılan anda ısrar etmekte? Annin kendisini hissedip o anı yaşayarak kılma. Türkiye'de mesela Mehmet Barış'ı Seviyor derken, bu böyleydi aslında. Hepimiz insanız. Şiddet doluyuz. Hepimiz, akran zorbalığından erkekliğe, bir takım toplumsal yapıların bize dikte ettiği şekliyle şiddeti yeniden üretiyoruz. Daha şiddetsiz bir dünyayı tahayyül etmemize açılacak an-oluş, bir görünüp kaybolan, titreşen, tam anlamıyla parlak bir huzmeye dönüşmemiş; geleceğin göz kırpması gibi düşünebileceğimiz anları hayal ve tatbik etmek istedim.

*Bu söyleşi Argonotlar Almanak 2022 için kısaltılmıştır. Söyleşinin tamamına internet sitemizden ulaşabilirsiniz.

Aykan Sifoğlu, *Ardışık V: Teneffüs,*
Salt Galata
15 Şubat - 24 Nisan 2022, İstanbul (Türkiye)

BURSA'NIN YENİ GÜNCEL SANAT MEKÂNI: İMALAT- HANE

**Kültiğin Kağan Akbulut
Ozan Ünlükoç**

Sanat yazarı Murat Alat'ın danışmanlığında Bora Gürarda tarafından kurulan İMALAT-HANE "Açık Mekân 3" sergisiyle açıldı. İkiliden bu yeni mekâna dair detayları dinledik.

Son beş yılda İstanbul dışındaki illerde güncel sanat alanında önemli hareketlilikler olduğunu gözlemek zor değil. Bir yandan uluslararası desteklerle bağımsız inisiyatifler güçleniyor, bir yandan bazı ilçe belediyeleri güncel sanat alanında sergiler, paneller, konuşmalar düzenliyor.

Bunların arasına Bursa'nın Nilüfer ilçesinden İMALAT-HANE de katıldı. Nilüfer Belediyesinin sinema, müzik, tiyatro ve güncel sanat alanındaki çalışmalarını dikkatle takip ediyoruz zaten. İMALAT-HANE ise bir "özel girişim." Sanat yazarı Murat Alat'ın danışmanlığında Bora Gürarda tarafından kurulan İMALAT-HANE, "Açık Mekân 3" sergisiyle 8 Ocak'ta açıldı.

Murat, seni sanat yazarı olarak tanıyoruz. Ancak bir süredir de Bursa Nilüfer Belediyesinde sanat alanında etkinlikler, sergiler yapıyorsun. Şu ana kadar neler yaptığından biraz bahsedebilir misin? Ayrıca Bursa'nın sanat izleyicisi ve sanat yaşamına dair kendi gözlemlerinden bahsedebilir misin?

Murat Alat: Yaklaşık yedi yıldır sanat yazarlığı yapıyorum. Bu sürede ufak tefek eğitim programları yapmaya başlamıştım zaten. Daha sonra Ferhat Özgür sayesinde Nilüfer Belediyesiyle yollarımız keşişti. Üç yıl önce bir projede beraber çalışmak için beni davet etmişlerdi ve o günden beri belediyeyle ufak programlar yapıp bugüne geldik.

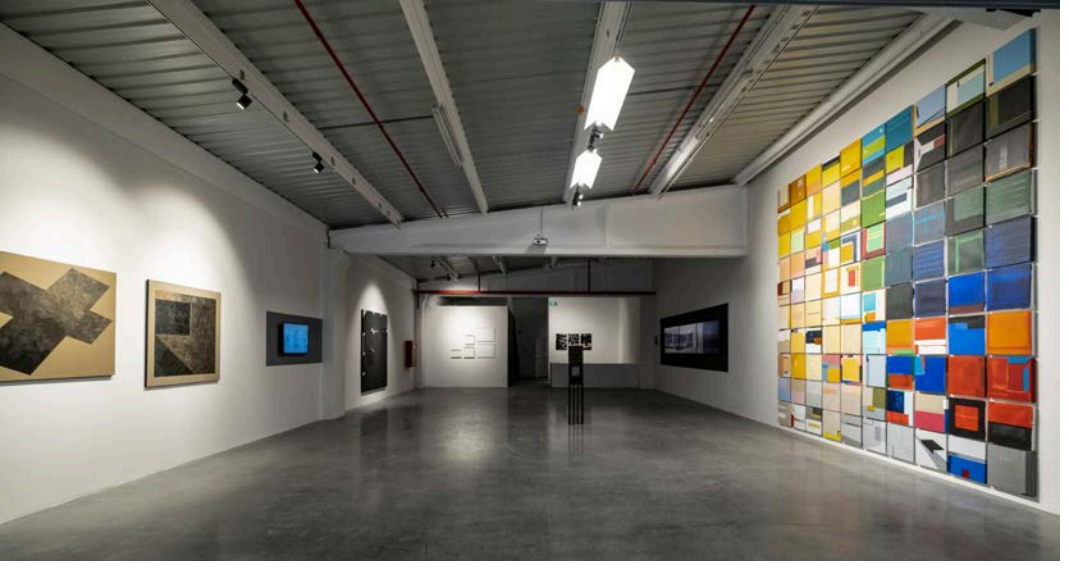
İlk başta düzenlediğimiz eğitim programları fiziki olarak gerçekleşiyordu fakat fiziki gerçekleşen programa beş kişiden fazla insan gelmiyordu. Ama bunu flört dönemi olarak görürsek hem sanatçıların ve konuşmacıların Bursa'yla flörtü hem de Bursa'daki insanların yavaş yavaş sanat etkinliklerine alışması açısından fena değildi. Pandemi olunca online platforma geçtik ve sadece eğitim programı yaptığımız için pek çok insana ulaştık; hem Türkiye hem de dünya genelinde Türkçe konuşabilen birçok kişi çalışmalarımıza geliyordu.

Bu sene pandeminin etkileri azalınca belediyeye daha fazla proje yapmaya başladık. Bir tane çalıştayımız var, rezidans projesi de diyebilirsiniz. 3 Mart'ta sergisini açtık. Mehmet Güler'ün sergisi yaptık, eğitim programları devam ediyor. Mayıs'ta açılması için bir grup sergisi planlıyoruz. Sağlık çalışanlarına adanan bir heykel yarışması yaptık. Bu sene bayağı bir etkinlik portföyümüzü doldurduk.

Bora'yla Nilüfer Belediyesi vesilesiyle tanıştık ve daha fazla şey yapabileceğimizi görünce İMALAT-HANE'de ortaklığa gittik. Bursa'nın sanat izleyicisi diye bir anket ya da herhangi bir araştırma yok elimizde. Dediğim gibi ilk başladığımızda beş kişi geliyordu. Fakat burada bağlantılar çok dağınık ve insanların haberdar olması çok zor. Ben Facebook hesabımdan paylaştığımda Bursa'dan birinin görme ihtimali çok düşükken İstanbul'da bu çok kolay. Yavaş yavaş nüfuz etmeye başladık ve artık etkinliklerimize Bursa'dan daha fazla insan geliyor. Geri dönüşlerden anlayabiliyoruz. Yazıyorlar, çizerler, teşekkür ediyorlar.

İMALAT-HANE'nin kapı rakamları o kadar yüksek değil ama hayalimizin çok ötesinde çünkü hayalimiz sıfırdı. Her gün sıfır insan gelecek ve biz "insanları buraya çekmek için ne yapabiliriz" diye çok kafa patlattık. Şu anda kapımız bayağı çalmıyor ve bayağı ulaşıyoruz. Her gün birisi Instagram'dan ulaşır temasa geçiyor. Şimdi yavaş yavaş etkinliklerle sergi programını çeşitlendirip insanların sürekli gelmesi için vesileler yaratacağız. Nilüfer Belediyesi caz festivali yaptığından gerçekten festival dolup taşıyor. Bir şehirde caz dinleyen bir kitle varsa benim güncel sanatı görmek isteyen aynı sayıda insan vardır. Ulaşmak için sadece ön yargıları kırmak gerekiyor. O ön yargıların da çok ciddi olduğunu zannetmiyorum.

Ben de bunu soracaktım. Belediye sanat hesabını takip ediyorum. Başka Sinema filmlerine, caz konserine giden insanlar var ama güncel sanata nasıl bakıyorlar? Ön yargıları kırmak bizim de Argonotlar'da uğraştığımız bir şey. Peki, siz Nilüfer Belediyesinde özellikle ne gibi şeyler kurmayı planlıyorsunuz?



"Açık Mekan 3" sergisinden görünüm, 2022. Fotoğraflar: Cem Akça

M.A.: Bunları daha çok içeriği belirlerken düşünüyoruz. Çalıştay projeleri aslında İstanbul'da gösterilse bile alıcı bulamayacak projeler. Ama onun dışında Mehmet Güler yüz sergisi açarak yumuşak geçiş yapıyoruz. Eğitim programlarının yarısı üst düzeyken yarısı tamamen giriş seviyesinde oluyor ve basit başlıklar koymaya, herkesin bildiği isimleri çağırmaya çalışıyoruz. Kısacası sürekli karma yapmaya çalışıyoruz. Pazarlama metodu gibi. Bir tanesiyle daha etkileyici oluyorsun, onunla çekerek izleyicinin radarına girip hem daha az izleyici çekebilecek olanla hem de daha radikal olanla bağlantı kuruyorsun. Belediyede yaptığımız bu. Dediğim gibi bu sayı gittikçe de artıyor.

Bora biraz da seni tanıyalım. Sanat dünyası seni pek tanımıyor, açıkçası ben de o kadar tanıdığımı söyleyemeyeceğim. Bursa'yla bağın nedir ve sonrasında nasıl bir araya geldiniz?

Bora Gürarda: Çok normal, çünkü ben üniversiteden altı ay önce mezun oldum. İşletme ve sanat tarihini beraber okudum. İşletme mezunuyum ama sanat tarihi dersleri aldım, yan dalım sanat tarihi. Bir buçuk sene Paris'teydim. Orada öğrenciyken sanatçı atölyelerini ziyaret ediyordum, sanatçılarla iletişime geçip bir mekân bulup belki bir proje yapmayı planlıyordum. Pandemi olunca dönmek zorunda kaldım. Bursa'da böyle bir mekânım (İMALAT-HANE'nin yer aldığı bina) vardı. Burayı değerlendirebilir miyiz, diye Türkiye'deki sanatçılarla iletişime geçmeye başladım. Koç'ta tanıdığım akademisyenlere sorup onlara danışıyordum. Nilüfer Belediyesinin çalışmalar yapması benim için motive ediciydi. Onlara entegre olmaya başladım. Murat'la da dediği gibi orada

tanıştık. Benim kafamda bir şeyler vardı, Murat'la beraber olunca bunlar çok daha hızlı şekillendi ve geçen Temmuz ayı kurumsal bir yapıda çalışmaya başladık. Nilüfer Belediyesinin bu yaptıklarıyla bizim entegre olmamız çok önemli. Bursa'da ufak da olsa var olan minör bütün yapılarla entegre bir şekilde burayı var etmek istiyoruz. Uludağ Üniversitesi'yle iletişimindeyiz. Güzel Sanatlar Fakültesi'nin İMALAT-HANE'de atölyeler düzenlemesi için programlar oluşturuyoruz. Bu atölyelerde öğrencilerin İMALAT-HANE'nin davet ettiği sanatçılarla buluşabilmesini de imkânlı kılacağız.

İMALAT-HANE, Uludağ Üniversitesi, belediyenin farklı sanat mekânları gibi yerleri şehir dışından birinin gelince gezip görebileceği şekilde altyapılar ile destekleyerek düzenlemek istiyoruz. Belki otobüs hatları düzenleyeceğiz.

Böyle başladı, Bursa'da bir şeyler sıfır değil ama bazı şeylerin var olması bile biz İMALAT-HANE'yi kurarken bizi çok motive etti ve destekledi. Şimdi Nilüfer Belediyesinin bu yapacağı çalıştaylar, sergiler, kamusal alanlara da yayılan kapsamlı sergiler ve bununla beraber olacak eğitim programları da çok önemli. Çünkü güncel sanattan etkilenmek için entellektüel bir bilgi gerekiyor gerekiyor. İMALAT-HANE'de de başlatacağımız seminer programları en başta giriş seviyesinde başlayacak. Çok alternatif bir yapıda, çok daha derinlemesine girmektense biraz daha insanları çekebilecek, sevdirebilecek ama yine de nitelikli işleri gösteren bir yapı kurmaya çalışıyoruz.

Bursa'ya dair de biraz soru sormak istiyorum. Bursa ticaret alanında zengin bir yer ama mesela İMALAT-HANE gibi özel kurumlar var mı? Eğer yoksa bunun sebepleri neler

ve şu andan sonrasını nasıl görüyorsunuz? Bursa'da sanat koleksiyoneri var mı?

B.G.: Bizim duyumlar aldığımız kadarıyla koleksiyonerler vardı ve şimdi de olduğunu görmeye de başladık. Belki daha önce böyle özel bir mekân olmamasının sebebi Bursa'nın İstanbul'a çok yakın olması. İnsanlara bu ilgilerini İstanbul'da gidermek daha cazip geliyor. Çünkü Bursalılarda İstanbul'da var olma isteği çok fazla. Ama bu biraz eski bir düşünce. Burayı açınca da gördük ki Bursa'nın nüfusu ciddi artıyor ve Bursa en çok göç alan şehirlerden de biri. Üniversiteler var ve dolayısıyla ciddi bir genç nüfus var. Burası sadece özel bir sanat mekânı değil şehrin bir müzesi gibi de oldu. Özellikle açılışa ve ilk ayımızda bunu çok hissettik. Buna yakın bir örnek olarak Eskişehir'deki Odunpazarı Müzesi'ni görüyoruz. Orası her gün dolu ve kalabalık. Sanatla direkt ilişkisi olmayan sadece dolaylı izleyicilerin katılımıyla doluyor. Ona benzer bir yapı olmaya başladık gibi. Programlarımızı da daha aktif tuttuğça bunu sürdürülebilir kılmak istiyoruz.

İMALAT-HANE, Bursa'nın organize sanayisinde ve ayaküstü olmayan bir yerde açıldı. Bu yeri seçme sebebinizi merak ediyorum. Mesela Bursa'daki sanat izleyicisi veya koleksiyoner özellikle oraya geliyor mu ve buradaki iletişiminiz nasıl kuruluyor?

B.G.: Ben uzak olduğunu pek kabul etmiyorum. Çünkü Bursa'nın yapılaşması şu an içinde yer aldığımız organize sanayi bölgesinde ve bu organize sanayi bölgesi çok eskiye dayanıyor. Hatta Türkiye'nin ilk organize sanayi bölgesi. Yaklaşık altmış yıllık bir bölge. Şehir büyüdükçe bu tarafa doğru kayıyor ve şehrin biraz ortasında kalmış bir yapısı var. Biz de bu büyük sanayinin çok derinliklerinde değiliz. Ulaşım olarak şehrin ana bulvarlarının çıkışının tam üzerindeyiz. İstanbul'dan biri gelince sanayi bölgesi şehirden uzak mı diye düşünebiliyor ama Bursalı için ulaşımı çok kolay bir yer.

M.A.: Özel araçla ulaşımı kolay bir yer ama toplu taşıma yok.

B.G.: Ama Bursa'da toplu taşıma kültürü çok fazla yok.

Bursalılar zengin olduğu için mi?

B.G.: Hayır, İstanbul dışında toplu taşımaya bu kadar entegre başka bir şehir yok.

M.A.: Çünkü İstanbul dışında her yere yürüyerek gidebiliyorsun.

B.G.: Burada toplu taşıma yok diyorsunuz ama iki metro hattının tam ortasında kalıyoruz. Gelecek olanlar yaklaşık on beş dakika yürüyerek de ulaşabilir. Yürüyerek gelen misafirlerimiz de olu-

yor. Onun dışında bütün açılış ve etkinliklerimize belediye desteğiyle araçlar kaldırıyoruz. Sadece imkânı olanın ulaşabileceği bir altyapımız olduğu iddiasını reddediyorum. Ulaşmak isteyen olursa yardımcı oluyoruz.

Bence bu söylediğin çok kıymetli. İnsanların açılışlara gelmesi de bence başka bir etkileşim alanı sağlıyor.

M.A.: Ben bu soruya başka bir yerden cevap vereceğim. Neden Bursa'da yok diyoruz ama Taksim'in dışında İstanbul'da kaç tane güncel sanat mekânı var? Bunun Bursa'da olmamasına gelene kadar neden Beyoğlu dışında sanat merkezi yok diye sorarım. İkincisi, bu bir pazarlama taktiği. İstanbul'daki galerilerde bile günlük ziyaretçi oranları çok düşük. Taksim'deki bir galerinin ziyaretçi oranı bizimkiyle neredeyse denk. Gelmesi zor ve buna rağmen yapabiliyor olmamız büyük bir başarı. OMM çok güzel olmakla beraber şehrin tam göbeğinde ve bizimkinin kat kat üstü bir yatırım. Ama bizim mesafemiz olduğu halde insanlar geldiğinde başka yollar arayacağız. Daha çok insan gelse her gün servis kaldırırız.

B.G.: Bir şey daha ekleyeyim. Bursa'nın sosyolojisi biraz şehre küsmüş bir sosyoloji. İnsanlar artık şehrin merkezinden taşındı. Orada emlak fiyatları düşmüş vaziyette. Nilüfer bölgesine doğru geldiler. O sebeple şehir merkezi tarafı var ama Batı'da şöyle bir konu var. Şehrin büyüdüğü yerlerde orayı şehirleştirmek için emlak politikası olarak sanat araçsallaştırılabilir. Bu pozitif midir, negatif midir bir tartışma konusu. Ama Türkiye'de daha buraya bile gelemedik. Türkiye'de açılan yeni sanat mekânlarının aslında orada olmasının nedeni sahip olunan mekânın orada olması. Orada yapılabilir. Mekân ve bir oluşum var oldukça çevresiyle olan iletişimi her zaman düşünülmeli, anlamlandırılmalı ve onun üzerine gidilen programlar da yapılmalı ama işin başlangıcında "sahip olduğumuz mekânımız bu bölgedeydi" demek en samimi cevap olacak.

Öğrenci ve sanat meraklısı gibi genel sanat izleyicisi açısından baktık. Peki, koleksiyoner açısından nasıl bakarsın? Çünkü İMALAT-HANE aslında ticari bir galeri sonuçta.

M.A.: Şirket yapısı ticari galeri ama programın sadece üçte biri veya dörtte biri ticari galeri mantığıyla gidiyor ve sanatçı temsil etmiyor sadece konsinye iş alıyor. O yüzden tamamen ticari galeri diye not düşüğünde tamamen yanlış oluyor.

Orada bir satış amacı olacak. Eser satış yolu var. Dolayısıyla örneğin İzmir'e gittiğimizde "güncel sanat" değil belki ama İzmirli koleksiyoner diye bir şey vardır. Oradaki galerilere gider ve bir şeyler alır. Ankara'da bir dönem siyasiler, bürokratlar Siyah Beyaz'a gidip bir şeyler alırlardı. Kıscası, bu şehirlerin böyle bir koleksiyoner algısı var. Sadece



Ali Kazma, "Zaman Zaman" sergisinden görünüm, 2022

güncel sanat diye sınırlama getirmiyorum ama böyle bir koleksiyoner var mı? Bursalı zengin, tekstil zengini diye bir şey var ve bu insanlar ne alıyorlar, ne yapıyorlar? Bora, sen özellikle Bursalı olarak ne görüyorsun?

B.G.: Koleksiyon yapan insanlar olduğunu görüyoruz. Sadece güncel sanat özelinde bunu daha özelleştirilmiş bir bilinçle yapana pek rastlamadım. Ama düzenli alım yapan koleksiyoner algısının dışında şu anda insanlar bizi desteklemek için de bizim koleksiyon oluşturmaya başladılar. Bu ivme devam eder mi, kesilecek mi göreceğiz ama daha ulaşılabilir eserlerle de yeni bir koleksiyoner kitle-si yaratmak bir hedefimiz.

M.A.: Koleksiyon yapmak açısından şöyle farklı bir durum var, Bursa'nın kalburüstü ailelerinin çoğu İstanbul'da yaşıyor. Aynı toplumun parçasılar. O yüzden İstanbul'da herhangi bir insanı koleksiyon yapmaya veya eser almaya iten dinamiklerin hepsi Bursalılar için de aynı. Bursa-İstanbul arası o kadar kısa bir mesafe ki ve artık şehir o kadar büyüdü ki dinamikleri bazı konularda ayırabilsen bile arada ayıramayacağın bir kitle var. Bora da Bursalı ama İstanbul'da da yaşıyor. Çünkü arabayla bir buçuk saatlik mesafe. Koleksiyon yapmak ekonomik imkânlarla sahip olan insanların seçtiği bir yol zaten ve bir yerden sonra aynı sosyoekonomik çevreyi oluşturuyorlar.

B.G.: Ayrıca İstanbul'dan koleksiyonerleri de alıyoruz. Koleksiyoner düzeyinde Bursa ve İstanbul diye ayırmak deneyimledikçe bize anlamsız gelmeye başladı. Ticari galeri lafını biraz reddediyoruz. Daha geriye dönük bakınca gözükten bir programımız oluşmadığı için söylenebiliyor ama kamusal etkinliklere ve eğitimlere normal bir ti-

carî yapıdan çok daha fazla alan açacağız. Bu da zaman içinde görülecek.

Şu anda açılan ilk sergiyle devam edelim o zaman. İMALAT-HANE, 8 Ocak'ta Nuri Kuzucan'ın bir araya getirdiği "Açık Mekân 3" sergisiyle başladınız. Bu açık mekân sergilerinin devamı olmasına nasıl karar verdiniz merak ediyorum. Bu sergiyle başlama fikri nasıl oluştu?

M.A.: Aslında pek çok etken bir araya geldi. Bir tanesi Açık Mekân 2'yi Galerist'te görmek ve etkilenmekti. Bence bu sanatçı grubu çok güçlü ve klasik bir şekilde de güncel ya da pentür ayrımını hep kırıyorlar, bir şekilde kırmayı beceriyorlar. Galerist'teki sergide de bu vardı. Sinan Logie'nin yerleştirmesi ya da Ali Kazma'nın videosu... Biz aslında çok kısa sürede hareket etmek istediğimiz için böyle bir ekibi ağırlamanın güzel olacağını düşündük. Böyle pratik faydası vardı ama onun dışında bizim bulunduğumuz yerin sosyoekonomik yapısı ve peyzajıyla çok örtüşen işlerdi. Sana-yide bir kere gezdiğinizde serginin içerisindeki formları görmeye başlıyorsunuz zaten. Bu yüzden de bizim ait olduğumuz yerin altını çizmesi çok önemliydi. Biz genel olarak sergi programımızda çoğunluk olmasa bile Bursa'nın sosyoekonomik, kültürel yapısı üzerine gidecek işlere yer vermek istiyoruz. Bu bazen direkt bazen dolaylı olabilir. Burada endüstriyel bir şehrin peyzajıyla bizim eserlerin formları arasındaki benzerlik çok çekiciydi.

Daha sonra Nuri Kuzucan bütün işleri bizim bıraktığımız yerden daha üst bir seviyeye taşıdı ve başka sanatçıları da dahil ederek çeşitlendirmeye başladı. Nil Yarter, Deniz Gül, Nermin Er ve Murat Akagündüz katıldı. Özellikle Deniz'in yeni prodüksiyon yapması bizim için önemliydi



Ali Kazma, "Zaman Zaman" sergisinden görünüm, 2022

çünkü İMALAT-HANE adından da gelen bir şekilde aslında hazır sergi getirmektense imal etmek istiyor ama bu her zaman mümkün değil. Fakat o açıdan ilk sergimizde bir prodüksiyon işinin olması önemliydi. Günün sonunda Açık Mekân'ın kavramsal altyapısıyla İMALAT-HANE'ninki birbirine çokça uyuyor. Biz kamuya açık bir mekân yaratma çabasındayız. Ne kadar beceririz, ne kadar beceremeyiz zaman gösterir ama bunun içinde bazı engeller var. En başında konuştuğumuz güncel sanatın zaten korkutucu yanının olması da başka bir şey. Bunu da kırmak gerekiyor kesinlikle ama buna karşı daha çok insanların zaman geçirebileceği bir yer olmasını istiyoruz. Açık Mekân fikri de bu yüzden avantajlıydı. Nuri'nin mekânı açmasıyla bizim mekânı açmamızdaki paralellik güzel oturuyordu. Bir başka şey de teknik sebeplerdi. Pentür ağırlıklı bir sergi olmasını istiyorduk. İlk defa başlarken çok kavramsal, komplike enstasyonlardansa pentür gibi biraz daha geleneği olan, insanların zihninde kolayca bir şeyler uyardıracak bir yol kullanmak mantıklıydı. Grup sergisi olması mantıklıydı. Ne kadar fazla insanı dahil edersek o kadar güçlenecektik. Gün sonunda pek çok pratik sebep ve biraz da duygusal sebep işi buraya getirdi.

B.G.: Açık mekân algısıyla İMALAT-HANE'nin kurumsal değerlerinin birleştiğinden bahsetti Murat. Orada biz burayı var ederken pek örnek alabileceğimiz bir yer yoktu. Burası ne büyük vakıfların ya da holdinglerin desteklediği bir yapı ne de normal bir ticari galeri yapısı amacıyla oluştu. Yavaş yavaş sanatçılarını güçlendirip fuarlara katılıp kendilerini köklendiren bir galeri yapısı olmak da istemiyor. Orta düzeyde şeffaf ve açık bir kurumsallık nasıl sağlarız bizim için bir konuyken

mekân üzerine düşünen sanatçıların mekânı açma fikriyle bütünleşmesi ve bu tartışmalar aslında orta seviyedeki kurumsallığımızı oturtmamıza yardımcı olan bir süreçti.

Peyzajla konuşan işler demiştin Murat. Buradan birkaç örnek verebilir misin?

M.A.: Direkt Nuri Kuzucan'ın işleri. Nuri Kuzucan'ın çıkış noktası zaten kent peyzajlarının soyutlanması üzerinden gelir ve bugünkü neredeyse tamamen soyut formlara kendini bırakır. Daha fazla örnek istersen Sinan Logie mimarlıktan gelir ve paftaların neredeyse soyutlanmasından oluşan resimler yapar. Nermin Er'in küçük mimari maketlere benzeyen işleri de gayet benzer. Onun dışında diğer işler daha kavramsal olarak bağlanıyorlar. Suat Akdemir'in işleri de kent duvarlarının ya da kent cephelerinin üstte bindirdiği renklerden oluşan kurgulardır. Benim yorumum bu ama kendisi de bunu onaylıyor.

B.G.: Suat Akdemir'in sanayide fabrika cephelerinden oluşturduğu bir fotoğraf serisini düzenliyoruz. Orada da tartışırken gördük ki sanayi peyzajlarını aslında zihnine kazıyor ve oradan tuvale aktaran bir yapısı var. Sanayi peyzajıyla da bütünleşen bir örnek olabilir.

Teşekkür ederim. İlk sergiden sonra size gelen geri dönüşler nasıl oldu? Bir yandan böyle bir yerin varlığına dair, bu serginin varlığına dair de geri dönüşler nasıl oldu? Biraz bunlardan bahsedebilir misiniz?

Murat: İnsanlar müteşekkir. Çok mutlular, küçük bir kitle ama herkes çok mutlu. "Bursa'nın böyle bir yere ihtiyacı vardı" şeklinde Instagram'dan iki

güne bir postlar geliyor. Sürekli bir ilgi var. Ne kadar büyük bir kitle onu tam bilemiyoruz onu zaman içinde göreceğiz. İlk ay gerçekten ilgi yoğunluğu ama bu ilgi düşük bir ivmeyle de olsa azalıyor. Ama Bora'nın da dediği gibi bunu başka şeylerle çoğaltacağız. Günün sonunda insanlar istiyorlar. Sadece iletişim sorunu var. O iletişim ağlarını kurduğumuzda çok daha etkili olacak. İnsanları haberdar etmek için Bursa'nın kendi iç iletişim ağı yok. Sosyal medyada da aktif olmamız ve ağ kurabilmemiz yavaş yavaş gerçekleşiyor. O ağı kurduktan sonra bence daha da etkili olacak.

Şimdi İMALAT-HANE'nin önümüzdeki süreci için bizi nasıl sergiler bekliyor? Bunun dışında programınızı belirlerken nasıl bir eksende belirlediğinizi ve bunları belirlerken nasıl bir süreç izlediğinizi merak ediyorum. Nasıl bir izlek takip ediyorsunuz?

Murat: İkinciden başlayayım. İlkini en son söyleriz. Programı belirlerken bizim için en önemli olan programların giriş seviyesi olması. Ayrıca biraz geniş bir ilgi alanından insan toplamak istiyoruz. Kısacası mimarları da sosyal bilimlere okuyan öğrencileri de çöksin, siyasetçileri de çöksin ya da tasarımcıları çöksin, sanatla ilgili iş insanlarını ya da ev kadınlarını çöksin diye geniş bir yelpazede yaklaşmamız gerekiyor. Biz en başta felsefeye giriş programı ve çağdaş sanata giriş programıyla başladık. Fakat bunların yanında gerçekten talebe göre sergi içeriğiyle paralel olacak etkinlikler düzenleyeceğiz ve bunu çeşitlendireceğiz. Bir video programı yapmak istiyoruz. Onun dışında üniversiteyle birlikte özel atölyeler ve özel dersler yapacağız. Üniversite bürokrasisi izin verirse onun bağlantılarını yapıyoruz. Bir de gösterimleri önemsiyoruz. Örneğin Köken Ergun'un filmlerini göstermek için imkân yaratmak istiyoruz. Çoğu Youtube'den ulaşılabilir ama Youtube'nin bilgisine ulaşmak bile zor. Köken Ergun diye bir sanatçı var şöyle bir film çekti, bu bilgi bile önemli. Belki başka durumlarda doğru iletişim ağlarını oluşturduğumuzda bilgi vermenin başka yollarını buluruz ama bir araya gelme imkânı şu anda bizim için daha önemli.

Evde kendin izlemenle bir araya gelip de bir etkileşime girmen arasında çok büyük bir fark var zaten.

M.A.: Evet, öyle bir fark var. Etkinliklerde gelip mekânda zaman geçirmek, bir kahve içmek ve muhabbetin zamanını uzatmak gibi avantajlar var.

B.G.: Şu anda kamusal etkinlik bağlamında konuşuyoruz. Sergi içeriklerinde buraya bir kitle çekmeye çalışıyoruz ama içerik açısından özellikle nitelikli sergiler açabilmemiz bizim için önemli. Belki daha fazla kitle çekecek, biraz gösterişli bir seçki de yapılabilir. Bu bazı yerlerde de yapıyor. Nitelikli sergiler olması bizim için bir kıstas.

Nitelikli sergiyi biraz açar mısın?

M.A.: Burada çok keyfi bir karar var. Bunun arkasında istatistikler, alınan ödüller önemli değil. Bir sanatçının hangi koleksiyonda olduğu ya da nerede sergiye açtığı o kadar önemli değil, hatta hiç önemli değil. Hangi galeriyle çalıştığı, kapısından kaç kişinin döndüğü, kaç tane haber çıktığı gibi şeyler değil. Burada gerçekten Bora'yla oturup pek çok sanatçıyı tartışıyoruz geçiyoruz. Ben ikna olduktan sonra Bora'yı ikna ediyorum ve sonra devam ediyorum.

Bence bu verilecek en iyi cevap. Genelde bunu demekten imtina ediyoruz ve aslında kendi perspektifini sunuyor olmanın verdiği bir değer ve nitelik var.

M.A.: En başında bazı kriterler var.

B.G.: Ama o kadar faşist değiliz. (Gülüşmeler.) Akıl alıyoruz, birçok insanla diyalogdayız.

M.A.: O sergiyi Bursa'da gösteriyor olmamızın başka geçerli sebepleri de olmalı. Her zaman pedagojik kısmı önemli ve bunu göz ardı edemeyiz. Sarkis getirip göstermek çok isteriz ama insanların tepkisinin ne olacağını hesaba katmamız gerekiyor. İlk adımı atamayabiliriz ya da Cevdet Ereğ göstermek çok isteriz, mekânımız çok uygun olur, ama nasıl bir tepkiyle karşılaşırız bunları şu açıdan bilemiyoruz. O yüzden biraz daha açık ve iletişim kurması kolay işler getiriyoruz. Bu belki "politically incorrect" bir laf ama gerçek durum bu. O yüzden sadece arzumuz doğrultusunda gitmiyor ve Bursa'daki insanları düşünmemiz gerekiyor. Yaptığımız işin Bursa'yla ve hepsinin birbirleriyle uyumunu da düşünmeye çalışıyoruz. Bütün sergi programının da uyumlu olmasını düşünmeye çalışıyoruz. Bir de sergi açmak isteyen arkadaşlarımızı reddetmekle meşgulüz. Kişisel bağlantılarımızı ve kişisel kanaatlerimizi geride bırakıyoruz ama hangi serginin açmaya değer olup olmadığı gibi kritik bir soruyu kendimiz cevaplıyoruz. Bunun için de daha meşru bir cevap yok galiba.

Peki, son soruma gelince bizi nasıl bir sergiler bekliyor? Bir ipucu verebilir misiniz?

M.A.: Şu anda kesin olan birkaç sergimiz var. Bu sergi bitince Ali Kazma'nın solo sergisi açılacak. Aslında bütün proje Ali Kazma'yla başlamıştı. Ali Kazma'nın solo sergisinden sonra Guido Casaretto'ya solo sergi açacağız. Aynı dönemde Can Küçük ve Cem Örgen'in prodüksiyonunu bizim üstlendiğimiz işleri gösterilecek. Son olarak da İnce Eviner'e solo sergi açacağız. Şu anda gelecek senenin bilinen programı bu. Geri kalanı az çok kesin ama onlarda ufak oynamalar olabileceği için şimdi bir şey diyemiyorum

DAHA FAZLASI ARGONOT- LAR.COM'DA

Akışkan ekolojiler:
Kerem Ozan Bayraktar'la Strands üzerine
Ezgi Yurteri

Sanatçıyla Busan Bienali Sea Art Festival kapsamında sergilenen Strands adlı işini ve insan merkeziliğin ötesinde beliren bir aradalıklar, çözümler ve melez formlar etrafında şekillenen pratiğini konuştuk.



Zeki Müren'i aramak
Mertcan Karakuş

Birçok nesilden, birçok farklı sosyokültürel çevreden insanın hayatında yer edinmiş sanatçının bireysel hafızalardaki izini Zeki Müren Hattı'na bırakılmış mesajlara odaklanan bir web belgeseli sunuyor.

Cam fanusların içinde hayat var
Uğur Ugan

Mercado platformunun hayata geçirdiği Original by Nature sergisini platform ekibiyle ve sanatçılar Egemen Kemal Vuruşan ve Ecem Dilan Köse'yle konuştuk.

Türkiye güncel sanatından bir panorama:
Crossroads
Kültiğin Kağan Akbulut

Türkiye'nin ilk çağdaş sanat belgeseli duyurusuyla 41'inci İstanbul Film Festivali'nde yer alan filme yapımcıları, yönetmeni, senaristi ve kurgucusunun anlatımıyla daha yakından bakıyoruz.

Can Aytekin'le "Bugünkü Program" üzerine
Abdullah Ezik

Sinema, resim ve efemera objeler üzerinden kurgulanan yeni bir dünya vadeden serginin odağında Metin Erksan'ın Sevmeğe Zamana ile Ayırsak da Beraberiz filmleri var.

Kamusal tiyatro hayal değil
Ayşen Güven

Kamusal sanat ve tiyatro bir süredir Moda Sahnesi'nin de sayesinde daha çok gündemimizde. Ekipten Onur Ünsal, Kemal Aydoğan ve Bengi Günay'la konuştuk.

İki yakının aynı insanları: "Aramızdaki Deniz"
Uğur Ugan

Denef Hıwaç'ın Karadeniz'in iki kıyısına dağılan Kuzey Kafkas halklarını fotoğrafladığı "Aramızdaki Deniz" sergisi ayrılık ve özlem gibi duygulara odaklanıyor.

Geçitten Gezi'ye: Acil Toplanma Yerinden
Manzaralar
Gözde Mulla

Sanatçı Seval Şahin ve küratörü Onur Çimen'le 2013 Gezi protestoları sırasında, göstericiler için önemli bir nokta haline gelen Goethe-Institut Ankara'nın bulunduğu geçitten yola çıkan sergileri üzerine bir sohbet.

Jill Bullitt ile "Bir Resmin Yaşayan Yanı"
Abdullah Ezik

Kıraathane İstanbul Edebiyat Evi'nin konuğu olan Amerikalı sanatçı ve aktivist Jill Bullitt'le soyut resim kavramı ve aktivizm sanat ilişkisine dair bir söyleşi.



"Kaba saba, hırpani ve çiğ bir deneyim"
Hüseyin Gökçe

Kairos Galeri'nin ikinci sergisinde Murat Balcı, efsanelerden sömürgeciliğe, kurumsal aşklara ve değerli madenlere kadar uygarlığı geliştirdiği düşünülen gelişmelere yönelik kısmi sabotajlar gerçekleştiriyordu.

Çukurova'da güncel sanat için bir alan:
KUN Art Space
Nazlı Pektaş

KUN Art Space disiplinlerarası üretime alan açan Adana merkezli bir galeri. Güncel sanata ilgisinden yola çıkarak galeriyi hayata geçiren Elif Sezer Çaylı'yla konuştuk.



6 Şubat depremlerinden sonra bölgeye **10.000 adetten fazla** hijyenik ped ulaştırdık. Hatay ve Kahramanmaraş'ta saha çalışmaları yaptık, kız çocukları ve kadınlara ihtiyaç ve deneyimlerini paylaşabilmeleri için güvenli alanlar oluşturduk.

Gündem değişse de, deprem bölgesindeki regl bakım ve hijyen ihtiyaçları devam ediyor.



Eğer sen de deprem bölgesine regl bakım kiti göndermek ve **+1500** bağışımızdan biri olmak istersen, QR kodunu taratarak çalışmalarımıza destek olabilirsin.

 www.konusmamizgerek.org

 [@konusmamizgerekderneji](https://www.instagram.com/konusmamizgerekderneji)

 [@konusmamizgrk](https://twitter.com/konusmamizgrk)



GÜNDƏM VƏ TARTIŞMA

CULTURE NATURE

Etki odaklı çalışmalara ev sahipliği yapan Postane, Kültür Doğa Programı'nı başlattı. Program, ekolojik ve kültürel çalışmaların birlikte hareket etmelerini teşvik etmek için bu alanların kesişiminde faaliyet gösteren kişi ve kurumları destekliyor.

POSTANE

ETKİ ODAKLI DAYANIşMA VE KÜLTÜR MERKEZİ

 /postaneistanbul

www.postane.co

 /postaneistanbul

Bereketzade Mah. Camekan Sk. No: 9/A, Beyoğlu/İstanbul

BİR FUAR-PANAYIR DENEYİMİ: ARTANKARA

Gözde Mulla

Bu yıl 8'incisi düzenlenen ArtAnkara Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı'nın sekiz yıldır değişim, dönüşüm en önemlisi de gelişimin olmadığı bir fuar olması üzerine.

ArtAnkara Uluslararası
Çağdaş Sanat Fuarı'ndan
genel görünüm, 2022



Bir çağdaş sanat fuarının mekânından jürisine, galerilerinden sanat eserlerine, koleksiyonerinden izleyicisine kadar pek çok aktörü vardır. Bu yıl 10-13 Mart 2022 tarihleri arasında 8'incisi düzenlenen ArtAnkara Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı'nın da tüm bu aktörleriyle birlikte adından söz ettirecek pek çok noktası vardı. Sekiz yıldır değişim, dönüşüm en önemlisi de gelişimin olmadığı bir fuardan söz ediyorum. Bir "Çağdaş Sanat Fuarı" nasıl yapılamaz sorusunun cevabıyla birlikte içerikte ve biçimde nasıl herhangi bir boşluğu doldurmaz bu yıl da bunu gördük. Bu sorunun yanında (bir genellemeden kaçınarak) "neden fuar yapılmamalı" sorusunun cevabını da karşılaştığımız bazı stantlar, sanatçılar, galeriler verdi.

Çağdaş sanat fuarlarının tarihine bakarsak göreceğimiz şey, bir yapı olarak fuarın nasıl geliştiği olur. Sergileme biçimi, mekân, galeri ve sanatçı seçimini kapsayan bu gelişim, bizi en başa, 19. yüzyılın ortalarına Evrensel Sergiler'e kadar götürür. Yirminci yüzyıla geldiğimizde ise çağdaş sanat fuarlarının başlangıç noktasına yaklaşmış oluruz. Bu tarihsel akış içinde bugün dünyanın izlediği Art Basel örneğinden söz edebiliriz. Bu fuar baştan aşağı bir çağdaş sanat fuarı olarak tam anlamıyla karşılığını bulmakta ve evrensel çapta yerini korumaktadır. Burada sözünü ettiğim karşılığını bulma noktası, içerikteki ticari sistemi bağlam olarak destekleyen bir mekân tanımlamasının ta kendisidir.

Art Basel, "Messe" adı verilen ve bu amaçla inşa edilen bir binada yapılıyor. Bu bina nötr bir alan olarak fuarın gerisinde kalsa da bana göre bağlam olarak fuar mekanizmasının orta yerine tüm ağırlığıyla yerleşmiş görünüyor. Çünkü Messe,

kelime anlamı olarak fuarın yanı sıra panayırı da karşılıyor ve bugün her tür ticari fuar için kullanılıyor. Sarah Thornton'un Sanat Dünyasında Yedi Gün isimli kitabında belirttiğine göre Ortaçağ'dan bu yana kutsal pazarlar için de kullanılan bir sözcük. Bunun yanında kelimenin bir diğer anlamı ise ayin. Bugün dünyanın en büyük ve en önemli çağdaş sanat fuarlarından birinin mekân tanımlaması için kullanılması belki de bir ritüele işaret ediyordur. Kim bilir?

Buradan bakıldığında kavram, mekân, içerik birbiriyle örtüşüyor. Bugünkü fuar yapısı da buna zemin hazırlamaya özenle devam ediyor. Tüm bu bağlam rotalarından sonra Ankara'ya yaklaşabiliriz. ArtAnkara, bir çağdaş sanat fuarı olarak adlandırılmasına karşın bu tanıma pek yaklaşmıyor. Fuarın içeriği, galeriler, eserler, jüri, hepsi bir kenarda dursun. Her şeyden önce şunu söylemeliyim ki fuara gelen izleyici sayısının 54 bin kişi olduğunu öğrendim, bu oldukça yüksek bir katılım anlamına geliyor. Hatta fuara gittiğim gün bu kalabalığın bir kısmına şahit de oldum. Buna sevinmeli miyiz yoksa şaşırmalı mı pek emin değilim açıkçası. Ankara'daki sanat izleyicisinin enerjisinin böylesine aksak bir fuara akması hiç hayra alamet değil, üstelik bu akışa 50 lira giriş ücreti vererek dahil olunuyor.

Bilet gişesindeki uzun kuyruktan sağ çıkıp içeri girebildiysezd gördüğünüz dinamizm sizi heyecanlandırıyor önce. Belki bu kez diyorsunuz, sekiz yılda bir ilk olmuştur ve iyi bir fuar deneyimi yaşayabilirim bu kentte. Fakat çok sürmüyor, hemen ilk koridora girdiğinizde duyduğunuz heyecan yerini hayal kırıklığına bırakıyor. Sanatçıların, izleyicilerin, stantların orta yerindeki çay, kahve, kuru pastaların tam olarak neye hizmet ettiğini anlama çabasına girebiliyorsunuz. Kulağınıza çalınan kimi diyaloglar, sizi oradan hızla uzaklaştırırken kimi eserler de düşme pahasına da olsa gözünüzü kapatmanıza sebep oluyor.

Zehrin tüm bedenimi sarmasının önüne geçmek için hızlı adımlarla çıkışa doğru yürürken hangisi olduğunu hatırlamadığım bir galerinin önünden geçtiğim sırada bir sanatçı şöyle diyordu: "hepsini sattım, hatta sipariş aldım". Onlarca kalabalığın içinden yükselen bu sese kayıtsız kalamadım. Arkamı döndüm ve sanatçının eserlerini gördüm. Bunun üzerine oradan ayrılmam on saniye sürdü. Hafzama kazanmasını istemeyeceğim bir andı. Rönesans'ın ardından değişen bir sanat ve Sanayi Devrimiyle dönüşen bir dünyaya karşın 2022 yılının Ankara'sında işitilen yegâne ses siparişin işaret ettiği paraya dairdi. Tüm bu olan biteni sindirmeye çalıştığım sırada karşıma çıkan bir eserin manifestosunun başlığındaki soru hayata dair geliştirdiğim sorgulama pratiğimi altüst etmeye niyetliydi: Neden Gelincik? Belki de sanat tarihinin önemli bir kırılma noktasına şahit olmuştum ama sanırım bunu asla bilemeyeceği kurcalamaya devam etsin.

Üst kattaki stantları da görmek ama daha önemlisi fuar alanına geniş bir çerçeveden bakmak için yukarıya çıktım. Baştan sona karşımda duran fuar, bir sanatçı/yazar olmamın dışında bu şehirde yaşayan bir sanat izleyicisi olarak bana şu soruları sordurdu; bu bir kaynak israfı değil miydi? Eksik olan ya da fazla olan neydi? Arz talep dengesiyle ilerleyen ticaret, kendi sistemi içerisindeki artı/eksileri üzerine bir politika izler. Peki, bu fuardaki izleyici akışı gerçekten bir talebe mi işaret ediyordu? Ya da şöyle sorayım, bu kentin izleyicisi tam olarak neyi talep ediyordu? Ardı arkası kesilmeyen sorularımı balkondan fuarı izlerken not aldım. Bu esnada ajandamdaki tarih gözüme ilişti. Doğduğum güne not düşünüyordum. Böylesine müstesna bir fuara doğum günümde gitme şerefine erişmiştim. İnsanın kendisine verebileceği ender bir hediyeydi bu deneyim. Bu şansımı/şanssızlığımı "ne yapılmaması gerektiğini görmek" ile taçlandırdım diye düşündüm. İnsan zihni sürekli peşinde olduğu mükemmeli arayıp bulmak uğruna sadece yapması gerekenlere odaklanırken aslında çok basitçe yapmaması gerekenleri kaçırabiliyor. Dolayısıyla kişi eğer bir şeyi iyi yapmak istiyorsa ne yapmaması gerektiğini de gözlemleyebilir diye düşünüyorum. Bu, yaşamın hakikatinde insana sezgisel bir avantaj katar.

Fuarın bana sordurduğu asıl soru ise şuydu: Bu kentte dört gün boyunca 10'un üzerinde sponsorluk ve çeşitli basın destekleriyle böylesine büyük bir organizasyon yapılabilirse neden burada yaşayan bazı sanatçılar atölye kirasını

ödeyemiyor, atölyeyi geçtim ev kirasını ödemekte zorlanıyor? Neden geçinemiyor? Neden bazı gündelik ihtiyaçlarından kısıp malzeme parasını denk getirmeye çalışıyor? Neden projeler belirli kurumlarda belirli sanatçılar arasında döndürülüp duruyor? Binlerce insanın para verip girmek için dakikalarca sırada beklediği bu fuar kentin sanatseverlerini mi yansıtıyordu gerçekten? Diyelim ki öyle, peki bu sanatseverler neden diğer sergilerde yok? Yeri itibarıyla de sapa olan bu fuar gerçekten neyi vadediyordu?

Bu zamanın dünyasında neler olduğu malum; savaşlar, yangınlar, politik, sosyolojik, psikolojik ve ekonomik yıkımlar var. Üzerinde bir yerlerde sendelyerek de olsa ayakta kalmaya çalıştığımız bu coğrafya bizi pek çok problemle sarmışken sanatı tam olarak nereye konumlandırıyoruz? Gündelik yaşamımızda öyle çok çatlak var ki en başta da ekonomik, siyasal, dolayısıyla da psikolojik. Üstelik her geçen gün büyüyor bu çatlaklar, tıpkı bir süredir dünyanın birçok yerinde görmeye alıştığımız kurak topraklar gibi. Çatlaklar büyüdükçe açılan toprak bizi yutmaya başlıyor. Tüm hayallerimizi, geleceğimizi, umutlarımızı, inançlarımızı yutuyor yavaş yavaş.

Fuar kapsamında düzenlenen birkaç panelden birisi İklim Krizi ve Sanat başlığını taşıyordu. Ben katılamadım fakat merak ettiğim bir şey var o da şu: Fuar alanının en dip bölgesinde kurulan masada konuşulanlar tüm bu kaynak ziyanını açıklayabildi mi? Konuşmacıları dinlemek için insanların arkasını dönüp oturduğu fuar alanı bir süreliğine yokmuş gibi mi davranıldı?

Tüm bunların yanında, sorulması gereken sorulardan biri de birkaç iyi sanatçı ve eserlerinin neden içeriğe dahil olduğu. Tüm aksaklıklar fuar şirketi, galeriler, jüri ya da mekânla ilgili değildi bana göre. Bu fuar karşısında bir sanatçı tavrı nasıl olmalıydı? Tabii ki buradaki durum bizi sanatçı ile galeri arasında yapılan sözleşmeye kadar götürür. Burada şunu hatırlatmak gerek: Sanatçının, emekçinin hakkını koruyan bir örgütlenme biçimine nasıl da acil ihtiyacımız var. Galeri-sanatçı ilişkisi başka bir yazının konusu olsun ve bu soru da diğerleri gibi zihinlerimizi kurcalamaya devam etsin.

Fuar stantlarının ötesi

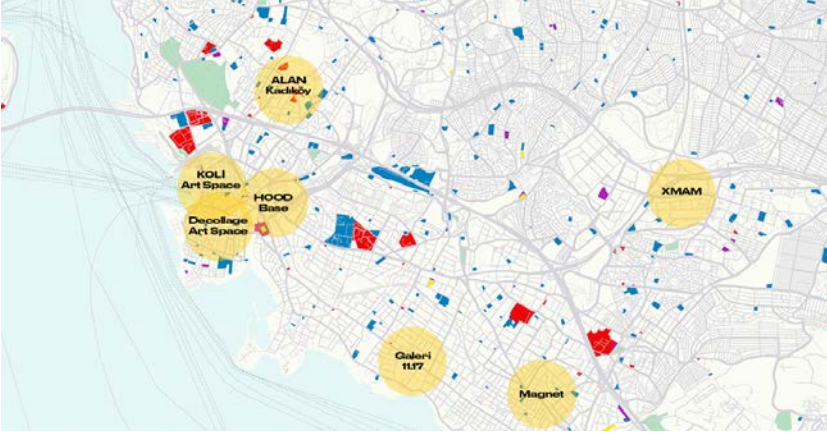
Bir alt başlık açtıracak kadar ciddi olduğunu düşündüğüm konulardan ve bana kalırsa fuarın en büyük handikaplarından biriye stant kirası karşılığında satılan eser iddiaları. Kulaktan kulağa yayılmakta usta olan bu tür söylemler için şimdilik "iddia" demeyi yerinde bulsam da göz ardı edilmemesi gerektiğine inanıyorum. Bunlar, eserin değerini stant kirasıyla sabitleyen, dolayısıyla da değerinin epey altında bir takas sistemi kuran bir yapıya dair iddialar. Üstelik sanat kurumlarının yer aldığı stantlardan birinde ya da birkaçında yaşanan bir durum olarak bu bilgi, şehrin atmosferine yayılmış durumda. Bazı eserlerin sanatçısına danışılmadan/sanatçısının rızası olmadan değerinin onda birine tekabül eden stant kirası için şirkete gösterildiği/verildiği iddia ediliyor. Tüm bunlar bir yana, bir sanat kurumunun sanatçısını/akademisyenini koruması gerekmez mi? Bu iddialar ışığında yıllardır gelişmediğini gördüğümüz bu fuarda yerini alan üniversitelerin sanat fakülteleri; birtakım çelişkiler, kimlik çatışmaları yaşıyor gibi görünüyor. Sanatçı kimliğiyle kurumsal kimliği arasında sıkışmaları yaşıyor gibi görünüyor. Sanatçı kimliğiyle kurumsal kimliği arasında sıkışmaları için kullanmamayı seçiyor. Ashna bakarsanız konu, dönüp dolaşıp sanatın nasıl da güvencesiz bir alan olduğuna geliyor.

Hayatta bazı şeyleri yapmayız, yani çok olağanüstü bir hal olmadıkça yapmayız. Sormaz ya da sorgulamayız, çünkü neden yapılmamalıdır biliriz, mutfak tezgâhında uyumamak gibi mesela ya da banyoda kahvaltı yapmamak gibi. Düzenli eylemlerdir bunlar, rutindir. Sadece yapılmaz, kimisini midemiz kaldırmaz, kimisi rahatsızlık verir. Bu ülkede sanata ve hayata dair yapılan ve düzenli aralıklarla ısrarla tekrarlanan fakat daha iyisi yapılamıyorsa yapılmaması gereken pek çok eylem, etkinlik, organizasyon, konuşma var. Bunlardan biri de ArtAnkara, hatta bana sorarsanız liste başı.

ANADOLU YAKASI'NIN YENİ SANAT MEKÂNLARI

Uğur Ugan

Anadolu Yakası'nda her geçen gün sayısı çoğalan sanat mekânlarını, sanatın kalbini bu bölgeye taşıyan galeri yöneticileriyle konuştuk.



Kimilerine göre karşı taraf, kimilerine göre bu yakadır Anadolu Yakası. Avrupa Yakası'nın kültür ve sanat konusundaki hükümrânlığına karşı sanat dünyası son yıllarda yavaş yavaş Anadolu Yakası'nda da yoğunlaşmaya başlıyor. Anadolu Yakası'nda yeni açılan sanat galerileri ve etkinlik mekânları, gözleri yıllardır kültür ve sanatın merkezi olma konumundaki Avrupa Yakası'ndan boğazın diğer yakasına çevirdi. Her geçen gün sayısı artan irili ufaklı sanat galerileri ve etkinlik mekânları 'karşı'yı da hareketlendirecek gibi görünüyor.

Sanat piyasasının yeni rotası Anadolu Yakası, Kadıköy yoğunluklu olmak üzere son yıllarda yeni açılan sanat mekânlarına ev sahipliği yapıyor. Genç ve dinamik demografisiyle, kültür sanat unsurlarının çoğalmasıyla Kadıköy bir merkez olma yolunda ilerliyor. İstanbul'da yaşayan hemen herkesin dilinde olan; "Beyoğlu ölünce hayat Kadıköy'e taşındı" söylemi güncel sanat mekânlarında da karşılığını bulmaya başladı. Son yıllarda Anadolu Yakası'nda çoğalmaya başlayan sanat kurumlarını şehrin o bölgesine de hayat veren galeri yöneticileriyle konuştuk. KOLİ Art Space, HOOD Base, Alan Kadıköy, X Media Art Museum (XMAM), Decollage, MAGNET ve Galeri 11.17 galerilerinin yöneticileri, hem kuruluş hikâyelerini hem yakın dönem ve gelecekte gerçekleştirmek istedikleri çalışmalarını hem de Anadolu Yakası'ndaki sanat ortamının gelişimini anlattı.

KOLİ Art Space

Ne zaman açıldı: Nisan 2021

Nerede: Rasimpaşa Mh, Yurttaş Sk. No:14/A, 34716 Kadıköy

Web sitesi: koliartspace.com

Yeldeğirmeni'nde mahalleye iç içe bir yeri var KOLİ Art Space'in. Yasemin Kalaycı ve Elçin Acun tarafından kurulmuş kâr amacı gütmeyen, bağımsız bir çalışma, üretime ve sergileme alanı olarak hizmet veren mekân sanatsal deneyim ve

işbirliği ekseninde genelde queer ve feminizm temalarına odaklanıyor. KOLİ Art Space'in kapsayıcılık, çeşitlilik ve değişim fikirlerini yansıttığını belirten kurucusu Elçin Acun; "Burayı bir aktivizm mekânı olarak düşünüyoruz" diye konuştu.

Kurucu Elçin Acun:

"İnsanlar gelsin, çoğalalım, toplantılar yapalım fikriyle bu mekânı hayata geçirdik"

Ben akademisyen ve fotoğrafçıyım, Yasemin de öyle. İkimiz de sanat alanının içinde olan insanlarız. O da fotoğrafçı. Fotoğraf mezunuyum ama video ile uğraşıyorum uzun zamandır. Pandemiye sıkışmışlık hâlinde sanatçı olarak bir şeyler yapmak istedik ve bir atölye tutmayı düşündük. Kendimize nefes aldırcağımız alan gibi bir düşüncemiz vardı. Sanat ortamı da durmuş vaziyetteydi. Başlangıçta bir atölye tutma fikriyle yola çıktık. 10 yıl önce bizim Stüdyo Açık diye bir inisiyatifimiz vardı. Kolektif buluşmalar yapıyorduk. Edebiyatçılar, kuramcılar da geliyordu. O zamandan beri bunu hep yeniden yapmak gibi fikir vardı kafamda. Pandemiye de fırsat bilerek burayı tuttuk. Başta atölye gibi kullanmak ve sergiler yapmak istedik. İnsanlar gelsin, çoğalalım, toplantılar yapalım fikriyle bu mekânı hayata geçirdik. Şimdilik 1 yıl oldu. Tanıdığımız küratör ve sanatçı arkadaşlara tekliflerde bulunduk. Senkron video sergileri kapsamında bir sergi yapmıştık. Burayı tutup tadilat yaptıktan hemen sonra senkrona katıldık. Şu an sekizinci sergimizi yapıyoruz.

"Ana akım galerilerde yer bulamayan sanatçılara bir alan açmak istedik"

Burası özellikle queer sanatla odaklanan bir mekân. Bunun böyle olmasını özellikle tercih ettik. Bir noktada aktivizm mekânı olarak düşünüyoruz. Görünürlük olarak bir alan açmak istiyoruz. Feminist, queer ve kadın sanatçılara özel bir yer olduğu andan itibaren burası bir görünürlük mekânı hâline geliyor. Kendine satış ve sansür kaygısı yüzünden ana akım galerilerde yer bulamayan sanatçılara bir alan açmak istedik. O yüzden böyle bir temayla yola çıktık.

"Sanatçıların çoğu bu yakaya kaçtı"

Müze Gazhane ve Alan Kadıköy'ün açılması Kadıköy'e bir hareketlilik getirdi ama yine de ana akım galeriler karşıda. Oysaki Taksim şu anki geldiği durum itibarıyla neredeyse bir açık hava alışveriş merkezine döndü. Özellikle Gezi'den sonra bilerek ve isteyerek oluşturulmuş bir süreçti bu. Ben de o zamanlar orada oturuyordum, sanatçıların çoğu bu yakaya kaçtı. Sanatçılar atölyelerini rahatlıkla burada tutabiliyorlar. O zaman iyice bu yakaya gelmeye başladılar. Sanatçıların izleyicisi de var ama ana akım sayılabilecek galeriler henüz faaliyet göstermiyor. Belki Beyoğlu'nun bir alışkanlığı var ya da koleksiyonerler buraya pek gelmiyor olabilirler. Arter ve Dirimart'ın yan yana Dolapdere'de açılması ise sanırım orada bir 'community' oluşturmaya çalışmak.

KOLİ Art Spece kâr amacı gütmeyen, herhangi bir kuruma bağlı olmayan, finansal desteği olmayan, tamamen kendi kendimize yaptığımız, hibelere başvurarak finanse etmeye çalıştığımız ve bir kuruma bağlı olmadığımız için de bir otoritenin olmadığı bir alan. Oradakilerin hemen hepsi bir şirketin uzantısı.

"Zamanla ana akım galerilerin de burada açılacağını düşünüyorum"

Yeldeğirmeni hâlâ mahalle kültürünün yoğun yaşandığı bir yer. Her sergide açılış yapıyoruz ve her seferinde insanlar dışarıya taşıyor burada. Burada bir tiyatro performansı yaparken kahveden amcalar gelip onlar da izledi. Herkes apartman pencerelerinden izledi. Genelde mahalleyle iletişimiz iyi.

Kadıköy bazı insanlara uzak gelebiliyor. Halen ziyaret etmeyen arkadaşlarımız var sekizinci sergimize rağmen. Ben kendimiz olarak var olabildiğimiz bu mahalle ortamını seviyorum. Kendimiz gibi insanların var olabildiği bir yer olarak burayı seçtik. Burası Moda gibi elitist bir yer de değil.

Zamanla buralarda ana akım galerilerin de açılmaya başlayacağını düşünüyorum. Bir sürü etkinlik alanı yapılmaya başlandı. Kadıköy, eski Taksim ve Beyoğlu'nun eğlencenin ve sanatın iç içe geçtiği hâli gibi olmaya başladı. Bu yerlerin de açılmasıyla birlikte gelecektir diye düşünüyorum."

“Önümüzdeki yıl sergilerin yanı sıra kolektif çalışmaların olmasını istiyoruz”

Şimdiye kadar sekiz sergi yaptık. Haziran’a kadar da üç tane daha var. New Yorklu bir sanatçı gelecek. Podcast yapan bir sanatçımız Mayıs’ta burada bir ses enstalasyonu yapacak. Haziran’da Sınırsız ekibi bir sergi yapacak. Eylül’de “Through the Window” projesi dahilinde bir workshop yapılacak. Önümüzdeki yıl sergilerin yanı sıra seminerler, konuşma dizileri, atölyeler, performanslara daha fazla ağırlık vermek istiyoruz. Sadece iki kişiye özgü değil de biraz daha kolektif çalışmaların olmasını istiyoruz.

KOLİ Art Space mekânında bir buçuk yıl boyunca 13 sergi gerçekleştirdi. Galeri ekibi, yükselen enflasyon ve kiraların karşılanamayacak oranda artışı nedeniyle mekânı Ocak, 2023 tarihinde kapattı. KOLİ Art Space yoluna Noks Art Space’in mekânını dönüşümlü kullanarak devam ediyor.

HOOD Base

Ne zaman açıldı: Ocak 2020

Nerede: Caferağa, Bahariye Cad, İleri Sk. No: 1F, 34710 Kadıköy

Web sitesi: hood-base.com

Anadolu Yakası’nın son dönem etkinlikleriyle dikkat çeken mekânlarından bir diğeriye HOOD Base. Bilindik sergi ve galeri yapısının dışında görsel ve işitsel sanatlarda bir üretim merkezi olmayı hedefleyen mekân, bir etkinlik alanı olarak da kullanılıyor. HOOD Base kurucularından Murat Kılıkçier (In Hoodies) ve Artemiz Günebakanlı (Manyetik Bant), çok amaçlı birçok unsura yer veren mekânı yaratıcı endüstriler için kültür-sanat ekseninde proje ve içerikler üreten bir ekip bin evi olarak tanımlıyor.

Kurucular Murat Kılıkçier (In Hoodies) ve Artemiz Günebakanlı (Manyetik Bant): “Bilinen galeri yaklaşımından uzak kolektif bir ortak kullanım alanı hayal ettik”

Bir süredir hem kendi çalışma alanımız olabilecek, içerisinde müzik ve kayıt yapabileceğimiz hem bilinen galeri/sergi alanı yaklaşımından uzak, sanatçılardan alan kirası/komisyon/duvar ücreti vs istemeyen kolektif bir ortak kullanım alanı hayal ediyorduk. İleri Sokak’taki yeri bulmamız ile Dilara Özden’in Japonya’dan dönmesi aynı zamana denk geldi. Dilara ile HOOD Base’in açılış sergisini kendisiyle yapmak için konuşurken, onun da bir çalışma alanı araması ve ortak ‘art hub’ fikrini sevmesiyle bir ekip olduk ve birlikte çalışmaya başladık.

Açılıştan sonra ilk üç ay harika geçmişti. Alanda sürekli bir sergi oluyordu. Her iki yakadan da neredeyse her gün pek çok insan uğrayarak ya da yazarak burada yapmayı hayal ettiklerini anlatıyordu. Her hafta ücretsiz atölyeler, minik performanslar ve sanatçı buluşmaları yapıyorduk. Neredeyse yıl sonuna kadar hem HOOD Base içerisinde hem farklı alanlarda yapılacak iş birlikleri ile takvimimiz hızlıca dolmuştu. Sonra araya pandemi girdi ve çalışmalarımız bir süre dijital projeler ile devam etti.

“Yaratıcı bir üretim, oyun ve ilham alanı bizim için burası”

Moda civarında yaşıyoruz. Seviyoruz burayı. Tanıdığımız, arkadaşımız pek çok sanatçı etrafımızda. Evde hissettiriyor. Hatta iki senedir HOOD’un olduğu alanda daha önce çalışan ROKET No.1 ekibi işlerini hayranlıkla takip ettiğimiz arkadaşlarımızdı. Tam onlar İzmir’e taşınma sürecindeyken ve yeni kiracılar aranırken Zuhul Müzik ile Akasya’da gerçekleştirdiğimiz multidisipliner festival FAZ.1 bize güç ve umut verdi. Dolayısıyla bizim için HOOD’u İleri Sokak’ta daha önce ROKET No.1’in atölyesi olan yerde hayata geçirmek bir tercihten çok, doğal gelişen bir süreç oldu.

Ancak HOOD Base’e tam olarak bir sanat galerisi denebilir mi emin değiliz. Yaratıcı bir üretim, oyun ve ilham alanı bizim için burası; özellikle görsel ve işitsel sanatlar başta olmak üzere, yaratıcı endüstriler için kültür-sanat ekseninde proje ve içerikler üreten bir ekip olan bizlerin evi. Dolayısıyla minik bir galeri olmasının yanı sıra atölye; sanatçı konuşması, topluluk buluşması, lansman, canlı çizim ve müzik performansları gibi etkinlikler düzenlenebilen, podcast ve radyo programı kaydı, fotoğraf çekimi için kullanılabilen bir alan.

“Gezi’den sonra Avrupa Yakası’nda özgür alanların sosyal yapısı değişti”

Gezi’den önce başlayan ama o süreçten sonra gitgide hızlanan bir şekilde Avrupa Yakası’nda görece özgür görülen alanların sosyal yapısı değişti. Kültür-sanatla ilgili çevrelerde ve üretkenlerde kaçınılmaz olarak Anadolu Yakası’na ilgi arttı. Azalarak da olsa bir süre daha böyle devam edecektir diye düşünüyoruz. İdari müdahaleler olmasa bile ekonomik nedenlerle buralarda da barınmak her geçen gün daha da güçleşiyor. Uzun vadede bir şey öngörmek pek mümkün değil ama umutluyuz. Belirli yerlerde kümelenmek, neredeyse bir çeşit alan savunması ile yaşamaktansa her insanın kendini yaşayabileceği daha çok alan olmasını isteriz. Bir yakada, bir bölgede, bir mahallede yoğunlaşılmasındansa her yer farklı renk ve seslerle dolsun, daha özgür yaşanabilsin, herkes üretip paylaşabilsin istiyoruz.”

“Örneğin sergi hazırlığında bir sanatçısınız ve çalışma alanınız yok. Mesela üç hafta alt kata kapanmak ve bir sergi çıkarmak istiyorsunuz.”

Sanatçılar ile temas hâlinde olmak, yeni insanlar ve üretimlerle tanışmak, ilham alabilmek bizlere en iyi ve en değerli gelen, kendi üretimlerimizi de en çok besleyen şeyler. Dolayısıyla elimizden geldiğince sergi, atölye, performans ve buluşmalar, farklı üretim formlarının bir arada sunulduğu etkinlikler devam edecek.

Diğer yandan buraya ve bizlere destek olan kurum ve kişilerin desteğini daha çok sanatçı ile paylaşabilmek amacıyla WE Base başlıklı bir projeye başlıyoruz. WE Base’i, burayı – özellikle alt katı – uzun süreli olarak farklı kolektif, ekip veya sanatçıların kullanımına açmak gibi tanımlayabiliriz.

Örneğin sergi hazırlığında bir sanatçısınız ve çalışma alanınız yok. Mesela 3 hafta alt kata kapanmak ve bir sergi çıkarmak istiyorsunuz. Ya da bir yaratıcı / üretici ekipsiniz ve bir hafta tüm toplantılarınızı, atölyelerinizi, üretici süreçlerinizi HOOD alt katta yapabileceksiniz. Veya bir müzik grubusunuz ve bir süre burada üretmek istiyorsunuz gibi...

Bunlar haricinde HOOD Base dışındaki alanlarda sergi ve etkinlik fikirleri devam ediyor. Buralarda hep paydaşımız gördüğümüz, çalışmalarımıza değer veren Onaranlar Kulübü, Zuhâl Müzik, Olmadı Kaçarız, Elipsis Records, İCAF gibi yapılar ve markalarla ilerliyoruz. Tel Aviv – İstanbul hattında 14 sanatçı ile yaptığımız albüm “Remotely Close”u merkeze alan birkaç etkinlik olacak. Herkes Tek, DasDas’ta gerçekleşen tribute geceleri, Moğollar tribute albümü gibi paydaşı olduğumuz çalışmalar artık sürekli işlere dönüştü diyebiliriz.

XMAM (X Media Art Museum)

Ne zaman açıldı: Ocak 2022

Nerede: Metropol İstanbul Atatürk Mahallesi, Ataşehir Blv., 34758 Ataşehir

Web adresi: xmediartmuseum.com

Türkiye’nin ilk dijital müzesi olma özelliğini taşıyan XMAM, dijital sanatla teknolojinin imkânlarını sentezleyerek izleyicilere kapsayıcı bir mekân deneyimi sunuyor. Şu günlerde “Leonardo Da Vinci Wisdom Of Al Light” sergisiyle kapılarını açan müze artırılmış gerçeklik ve interaktif bir temayı merkeze alarak izleyicilerine görsel bir şov deneyimi yaşatıyor. XMAM’ın kuruluş hikâyesini ve yeni dönem çalışmalarını Müzenin direktörü Esra Özkan anlattı.

Direktör Esra Özkan: “Amacımız kültürel miras yaratmak ve geleceğe aktarmak”

XMAM fikri aslında yeni değil, dört yıl önceye dayanıyor. Bugüne kadar ilmek ilmek düşünülerek gelindi. “X”in değişkenliğinden yola çıktık ve matematikte de olduğu üzere “x”in değerinin değişmesine odaklandık. Aynı hikâyeden yola çıkarak dijital sanat ve yeni medya müzesi olalım istedik. Ouchhh Stüdyo ekibin, “x”in düşünülmesi ve anlamlandırılması tarafında çok emek verdi ve “x”in hikâyesini kurguladı. Şu an burada da Ouchhh’un *Leonardo Da Vinci: Yapay Zeka İşgim Bilgeliği Cern’den Nasa’ya İnsanlık ve Metaverse* çalışmasını sergiliyoruz. Müze, bir dijital sanatlar müzesi ve farklı alt başlıkları içeriyor. Çok kısa zamanda çok hızlı bir izleyici kitlesine ulaşıldı. 65 binin üzerinde kişiyi gördük.

Kapsayıcı, interaktif, disiplinlerarası sanat üretimleriyle seyircisini sanatının bir parçası yapan eserlere ev sahipliği yapıyoruz. Alanında profesyoneller, genç sanatçılar, akademisyenler, mühendisler kısacası bu alanın tüm paydaşlarıyla birlikte bilgi üretme ve bu alanı geliştirme hedefindeyiz. Bu bağlamda Xlab, Xdiyalog ve Xkids olarak 3 farklı alt başlık açıyoruz.

Aynı zamanda XMAM kendi içerisinde farklı konuları ele alıyor. Güncel olarak toplumsal cinsiyet politikası üzerine yazdığımız bildirgemizi yayımlayacağız, hâlihazırda onun hazırlığı içerisindeyiz. Yeşil enerji bizim için önemli konulardan bir diğeri. Her müzenin amaçlarından biri tabii ki kültürel miras yaratmak ve geleceğe aktarmak. Dolayısıyla bu amaçlardan birini biz de yapmak istiyoruz. Bunlarla ilgili bir işbirliğiyle ilerliyoruz olacağız. Müze olarak ortalama 750 metrekare alanında sergi yapıyoruz. Burada sürükleyici, kapsayıcı bir mekân deneyimi sunuyoruz izleyicilere. Yekpare bir alandayız, ileri teknoloji kullanıyoruz. Bu alanda da hem profesyonel sanatçılarla ilerliyoruz hem de yeni açılan gençlere kapı açıyoruz.

“İnteraktif olarak farklı duygulara hitap eden bir teknolojiden bahsediyoruz”

Bizim burada örneklendirdiğimiz şey şu: Mona Lisa’yı gidip Fransa’da görseydiniz küçücük bir tablo görecektiniz, burada gördüğünüz Mona Lisa ise çok daha büyük. Ölçeği değiştirilmiş olarak daha yakından bakabiliyorsunuz. Müzenin diğer konuları ise VR, AR ve XR. İnteraktif olarak işin içindeyken farklı duygulara hitap eden bir teknolojiden bahsediyoruz.

“Anadolu Yakası daha sakin, Beylikdüzü’nden bile gelen var”

Das-Das, Anadolu Yakası’nın kültür sanat merkezi. Burada birçok oyun oynanıyor; tiyatro, konser ve festival Das-Das’da yapılıyor. Şimdi müzeyle birlikte aslında daha büyük bir hacme ulaştı. Evet buraya yoğun bir ilgi var. Aslında bizim şehir dışından gelen çok fazla izleyicimiz var yoğunlukla. Gittikçe Anadolu Yakası’nda da hikâye büyüyor. Burası daha sakin sanki. Karşıda da birçok etkinlik yapılıyor. Anadolu Yakası’nda azdı zaten. Biz çok güzel izleyici alıyoruz. Beylikdüzü’nden gelen bile var. Ankara, Bursa’dan gelenler de var. Oldukça büyük bir kitlemiz var.

Alan Kadıköy

Ne zaman açıldı: Aralık 2021

Nerede: Koşuyolu Mah. Muhittin Üstündağ Cad, Alidede Sk. NO:2/1, 34718 Kadıköy

Web sitesi: alankadikoy.com

Kadıköy Belediyesinin himayesinde kurulan Alan Kadıköy tiyatro, sergi ve konser alanıyla çok amaçlı bir hizmet sunan bir yapı. Alan Kadıköy, yakın dönemde gerçekleştirdikleri etkinlikleriyle ses getirmeye başladı. Mekân, seyircilere modern bir sahne deneyimi yaşatan ‘black box’ sahnesi ve kapalı salonuyla ön plana çıkıyor. Şu günlerde “XX. Yüzyılın 20 Modern Sanatçısı” başlıklı Öner Kocabe-yoğlu’nun koleksiyonuna yer veren mekânı ile ilgili Kadıköy Belediyesi Kültür Müdürü Alişan Çapan’ın görüşlerini aldık.

Kadıköy Belediyesi Kültür Müdürü Alişan Çapan: “Derdimiz sıradan vatandaş nasıl plastik sanatla buluşturabiliriz yönünde”

Binanın yapılma sebebi bugünün koşullarına uygun bir tiyatro mekânı kazanırmaktı. Aşağıda ise çok amaçlı bir salon tasarlanmıştı. Türkiye’de birçok ilçe kültür merkezi binalar yapıyor fakat Alan Kadıköy onların arasında başlangıçta hayal edilene en yakın gerçekleşmiş proje demek doğru olur. Burası a’dan z’ye bir kültür merkezi olarak tasarlanmış. Bu, beraberinde daha önceki kültür merkezlerinde bizim belediye olarak efektif değil dediğimiz hataların burada olmamasını getiriyor. Kamuyla özel sektör arasında melez bir yere konumlandırmak gerekiyor burayı. Genelde belediyeler benim gözlemlediğim kadarıyla belli bir kültür bütçelerine sahiptir. Bunun dışında dışarıdan bir paydaş girmiyor pek işin içine. Kadıköy’de ne yapılsa karşılığını bulduğu için özel sektörle işbirliği yapıp buranın olanaklarını geliştirmek istiyoruz belediye olarak. Bunu

yapabilmek için açıldığımız ilk sezonda birtakım hamleler yaptık. İKSV ile daha geniş bir partnerliğimiz olmaya başladı ve bu durum İKSV'nin izleyicisini buraya alıstırdı. Öner Kocabeyoğlu sergisi çok önemli çünkü ilk geldiğimizde aşağısı çok amaçlı salon olarak tasarlanmıştı. Burası 650 metrekare bir mekân fakat altına bölünebiliyor. Kadıköy Belediyesi olarak plastik sanatları izleyiciyle 'nasıl buluştururuz' düşüncesi vardı. Bizim derdimiz sıradan vatandaşın nasıl plastik sanatla nasıl buluşturabiliriz yönünde. Bu çıkış noktasından aşağıdaki salonu galeri gibi kullanmaya başladık. Burası kendine özgü bir takım olanaklar taşıyan bir yer olduğu için Öner Bey'le iletişime geçtik ve sahne tasarımcısı Metin Deniz'le çalışmaya başladık. Bu sergiyi hayata geçirebilir miyiz diye düşündük, Öner Bey de olumlu bakınca bu sergiyi açtık. Bu sergideki amaç; 10 yıl önce Kadıköy nüfusuna baktığımız zaman çok az insan sergiye giderken bugünkü Kadıköy'lünün buluşamayacağı şeyleri ayağına getirebilmek. Bir diğer amacımız ise; Kadıköy'de üretilen sanatı burada nasıl sergileyebiliriz ve sanatçıya nasıl hizmet edebiliriz yönünde. Kadıköylü olsun olmasın. Alan diye bir yer var ve oraya gittiğinde boş çıkmayacağını insanların bilmesini istiyoruz.

"Klasik sahne düzenin kırılacağını düşünüyoruz"

Ayrıca 'black box' sahnesi kullanıyoruz. Sahnenin iki tarafından da koltuklar açılıyor. Ortada kalan boşluğun da kullanılabilirdiği sahnede sanatçının oynamak istediği oyuna göre düzenlenen bir sahnemiz var. Böyle bir teknik her yerde yok, klasik sahne düzeninin yavaş yavaş kırılacağını düşünüyoruz. Burada yılda bir ya da iki defa prodüksiyon yapmayı istiyoruz.

"Sanatla insan arasındaki bariyerin kalkması gerek"

İstanbul'un her yerinden gelenler var. Bizim derdimiz hem sanatın üretilme sürecine bir katkı sunmak hem de sanat tüketicisini ve halk kitlesini tatmin etmek. Yeni gelişen sanat türlerinde, Türkiye gelişmekte olan bir yer olduğu için bu duruma ihtiyatla yaklaşılması gerektiğini düşünüyorum. Burada kolektif yapıları 'promote' etmek zorundayız. Ben hâlâ sanatla insanlar arasında inanılmaz bir bariyer olduğunu düşünüyorum. Sevmeyenler hiç ilgi göstermiyorlar, ilgi gösterenler de edilgen bir şekilde gösteriyorlar. Sanat sevecisi konumundan çıkıp bir eşit paydaş olmak lazım. Sanatı olumlu anlamda ayağa düşürmek gerekir.

MAGNET

Ne zaman açıldı: Aralık 2020

Nerede: Caferağa, Hacı Şükrü Sk. 1/2, 34710 Kadıköy

Web sitesi: magnet.istanbul

Sanat piyasasında aktif rol oynayan sanat profesyonellerini sanatseverlerle bir araya getirmeyi amaçlayan MAGNET, kültür ve sanat alanında teori ve pratiğe dayalı programlar sunuyor. Mekân ulaşılabilir sanat eserleri, atölye ve koleksiyon ziyaretleri, butik müzayedeler, sergiler, teorik atölyeler ve workshoplar gibi geniş etkinlik alanları yaratarak birey ve kurumların tüm ihtiyaçlarını tek bir platformda karşılamayı hedefliyor.

Kurucu Hazal Gençay Sungur: "Sanatseverlerin tüm ihtiyacına cevap verecek bir çekim merkezi olsun istedim"

MAGNET'in fikir aşaması üniversite hazırlık dönemime denk geliyor. Tam olarak ne okumak istediğimi biliyordum ve bugünün tasviri kafamda belliydi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde Sanat Tarihi okudum ve ikinci sınıftan itibaren Türkiye'nin önde gelen sanat galerilerinde çalışmaya ve yayınlarında sanat yazarlığı yapmaya başladım. 16 yıl kültür ve sanat sektöründe çalıştıktan sonra yola kendi markamla devam etmek istedim ve pandemi dönemi kapanması, MAGNET'in altyapısını hazırlamak için oldukça uygun bir zaman oldu benim için. O zamana kadar yaptığım tüm işleri bir araya getirebileceğim bir kültür ve sanat platformu hazırlamaya karar verdim. Hem benim deneyimlediğim tüm çalışma alanlarını bir araya getirecek hem de sanatseverlerin tüm ihtiyacına cevap verecek bir çekim merkezi olması fikri ile MAGNET ismini seçtim. Aralık 2020'den bugüne MAGNET 1 yaşında.

“Sanatın merkezinin yalnızca Avrupa Yakası ile sınırlandırılması İstanbul’a haksızlık”

MAGNET, hayatına tam da pandeminin ortasında online olarak başladı. Bu biraz da o zaman içinde bulunduğumuz dönemin getirdiği bir zorunluluktur. Her ne kadar online başlamış olsam da zaman içinde konsinye eserler, özellikle de müzayedelerde yer alan eserler ve onları görmek isteyen koleksiyonerler için bir fiziksel mekân ihtiyacı doğdu. Hem Avrupa hem de Anadolu Yakası’ndan ziyaretçilerimizden çok olumlu dönüşler alıyoruz.

Sanatın merkezinin yalnızca Avrupa Yakası ile sınırlandırılmasının İstanbul gibi bir şehre haksızlık olduğunu düşünüyorum. Son dönemde Anadolu Yakası’ndaki mekânlar, İstanbul ve Kadıköy Belediyesi’nin de katkılarıyla kültür ve sanat projeleri için değerlendirilmeye başlandı. Bu şehrimiz için çok kıymetli bir katkı. Moda’nın değerlerini koruyan, butik, dinamik, genç ve doğal yapısı MAGNET ile çok örtüşüyor. Bu nedenle Moda’dayız.

Şehrimiz devamlı bir dönüşüm sürecinde ve demografik yapısı değişmekte. Avrupa Yakası’nın her daim merkez olarak kalacağı aşikâr ancak Anadolu Yakası’ndaki hareketin varlığı da bir gerçek. Genç nüfusa özgür bir alan sunan Kadıköy, hem sosyalleşme mekânları hem de yeni açılan kültür ve sanat mekânlarıyla iyi bir alternatif. Birçok sanatçının atölyesi Kadıköy’de bulunuyor ve hem atölyeler hem de yeni sanat mekânları her geçen gün artıyor. İyi bir iş yaptığımızda bulunduğunuz bölgeden bağımsız olarak katılımın da ona göre doğru orantılı olduğunu düşünüyorum.

“Farklı sanatçıların butik sergilerine ev sahipliği yapmayı istiyoruz”

MAGNET’in artık fiziksel bir galeriye sahip olması bizi daha özgür kılıyor. Her ay düzenlediğimiz müzayedelerimize devam ederken çağdaş sanatın özel isimlerinin yanı sıra genç, yeni ve farklı sanatçıların butik sergilerine ev sahipliği yapmayı arzu ediyoruz. Sanat tarihi seminerlerimiz ve atölye ziyaretlerimiz de mevcut projelerimiz olarak devam ediyor.

DECOLLAGE ART SPACE

Ne zaman açıldı: Mart 2022

Nerede: Suadiye Mah. Müzeyyen Sok. No:4/1 İç Kapı No:1, 34740 Kadıköy

Web sitesi: decollageartspace.com

Sürdürülebilir ve ulaşılabilir bir sanat ortamı yaratma amacıyla yola çıkan ve multidisipliner üretim alanını desteklemeyi hedefleyen Decollage Art Space, Suadiye’deki 7 katlı binasında hizmet vermeye başladı. Viktoria Şahin kuruculuğunda hayata geçen, 18 sanatçı ve eserlerinin yer aldığı mimari, sanat, edebiyatın ortak ifadesi üzerine odaklanan ilk sergisi “Başka Yer” ile kapılarını açan Decollage Art Space; hem etkinlik hem sergi alanı olarak kullanılıyor.

Kurucu Victoria Şahin: “Bu tür mekânların bir gereksinim olduğunu fark ettim”

İnşaat sektöründe faaliyet gösteren aile şirketimiz devam ederken uzun zamandır hayal ettiğim bu projeyi hayata geçirmeye karar verdim. Kendimi bildim bileli sanat, resim, heykel, müzik ve genel anlamda sanatın tüm dallarına ilgi duyuyorum. Yetenekli ve sıra dışı vizyonları olan yaratıcı gençler için buluşma alanı olarak adlandırdığımız bir sanat merkezi oluşturmanın heyecanını yaşıyorum.

Belki de hayalimi gerçekleştirme yolunda pandemi süreci beni tetikledi. İçimize kapanıp izole geçirdiğimiz son üç yılda iletişimin, dokunsal deneyimlerin, sanatın, edebiyat ve müziğin hayatımızda ne kadar önemli bir yer tuttuğu ortaya çıktı. Kendimden yola çıkarak, kızlarım ve bilhassa genç nesilden izlediğim kadarıyla bu tür mekânların bir gereksinim olduğunu fark ettim.

“Anadolu Yakası'nın ritmi en yüksek semtindeyiz”

Açılış itibarıyla güzel bir ilginin odağında olmak bizi motive ediyor. Bulduğumuz konum itibarıyla, Anadolu yakasının ritmi en yüksek semtinde Decollage Art Space olarak bir sanat merkezi açmış olmamızdan dolayı çok güzel ve değerli geri bildirimler almaktayız.

Decollage Art Space konsepti içinde yer verdiğimiz farklı disiplinlerin bir arada her yaşta sanatseverlere, sanata ilgi duyan gençlere, zamanını değerli bir içerikte hazırlanmış etkinliklerle geçirmek isteyenlere nitelikli, kaliteli bir seçenek sunmaktan memnuniyet duymaktayız.

Anadolu Yakası'ndaki nitelikli galeriler ve kültür merkezleri içinde biraz daha büyük bir alanda farklı yaş gruplarına farklı disiplinlerde hazırlanan programlar, sanat atölyeleri, performans etkinliklerini tek bir kompleks içinde sunmayı planlayarak bu yakada bir yatırım yapmayı hayal etmişim. Hayalimizi gerçekleştirmiş olmanın heyecanı ve motivasyonu ile yeni programlarımızı paylaşmak için heyecan duymaktayız.”

“Her katında farklı bir deneyim alanı sunuyoruz”

Her katında farklı disiplinlerle karşılaşabileceğiniz, etkileşime geçip atölyelere katılabileceğiniz, performansları izleyip yaratıcı insanlarla buluşabileceğiniz bir deneyim alanı sunan Decollage; bünyesinde heykel ve performans katı, içerisinde Art Shop bölümünün de yer aldığı VKoffee, sanat galerisi, sanat kitaplığı, ofis ve etkinlik alanını barındırıyor. Sergi paralelinde etkinlikler, atölyeler, canlı performanslar, özel buluşmalar ve yeni karma ve solo sergiler gibi pek çok etkinlik ile ziyaretçilerimizi ağırlamaya başladık.

GALERİ 11.17

Ne zaman açıldı: Ekim 2019

Nerede: Caddebostan, Gökçe Sk. No:11/A, 34000 Kadıköy

Web sitesi: gallery117.com

Gallery 11.17, modern ve çağdaş sanatın usta ve genç sanatçıları uluslararası sanat platformlarında temsil etmeyi hedefliyor. Sanatçı ve sanatseverleri kişisel sergiler ve bütünlüğü olan karma sergilerde buluşturmayı amaçlayan galeri, sergilerin yanı sıra kültür-sanat atölyeleri ve söyleşilerine de ev sahipliği yapıyor. Günlük yaşamda sanatın daha fazla yer bulması amacıyla galeride plastik sanatlar, edebiyat, sinema gibi farklı disiplinlerde de seminerler, sanatçı söyleşileri ve workshop etkinlikleri de düzenleniyor.

Kurucu Aytaç Beyazgül: “Sanat nerede olursa olsun iyi işlere imza atıyorsanız sanatseverler mutlaka size ulaşıyorlar”

Açıldığımız ilk yıl genel tepki galericiliğin ne kadar zor olduğuna ve Anadolu Yakası'nı neden tercih ettiğimize yönelik birçok geri bildirim, cevap bekleyen sorular ile karşılaştık. Bugün artık bu soruları değil, tebrikleri ve iyi dilekleri duymaktayız. Zamanla şöyle bir algı oluşmuş: “Sanat galerileri şehrin Avrupa Yakası'nda olmalı!” Tabii böyle bir düşünce bilinçli olarak söylenmiyor fakat aklımızda öyle yer etmiş. Biz şehri ikiye bölmeden düşünüyoruz; sanat nerede olursa olsun iyi işlere imza atıyorsanız sanatseverler mutlaka size ulaşıyorlar.

Sanat yakın zamanda Anadolu Yakası'nda sesini daha da duyuracaktır. Bu konuda öncü galeri olmak bizim için bir mutluluktur. Bugün görüyoruz ki Avrupa Yakasından galerimizi ziyaret eden güçlü bir sanatsever kitlemiz mevcuttur.

Gelecek dönemde, Gallery 11.17'de sanat söyleşileri, atölyeler, workshoplar, ulusal-uluslararası sanatçılar ile seminerler vb. gibi sanat adına her etkinliğe yer veriyor olacağız.

QUEER SANATÇILARA İLHAM VEREN İSİMLER

Argonotlar olarak Onur Ayı vesilesiyle sanatçılara sorduk: Sanatsal ve düşünsel yaratıcılığınıza katkıda bulunan, size üretmek için cesaret ve ilham veren sanatçı/lar kimlerdir?



Onur Ayı vesilesiyle Türkiye'den queer sanatçılara etkilendikleri, ilham adıkları, onlara cesaret veren, yaratıcılıklarını, belki de üretimlerini geliştiren sanatçıların kimler olduğunu sorduk. Bu sorunun cevabı vesilesiyle sanatçıların edebiyat, müzik, sinema ve performans gibi sanatın çeşitli alanlarından beslendikleri kanalları, bunların üretimleriyle nasıl bir etkileşime girdiğini öğrendik. Zamanlar ve coğrafyalar arası ilham dolu bir yolculuğa çıktık. Şu iki sorudan yola çıktık ve tüm çeşitliliğiyle cevapları dosyamızda bir araya getirdik:

- Sanatsal ve düşünsel yaratıcılığımızın oluşmasına, gelişmesine katkıda bulunan; size üretmek için cesaret ve ilham veren sanatçı/lar kimlerdir? Neden?
- Bu sanatçıların ya da işlerin sizin üretim sürecinize katkısı ne oldu?

Sanatçıların tüm önerilerine internet sitemizden ulaşabilirsiniz.
Katkıda bulunanlar: Asya Leman, Ahmet Rüstem Ekici, Ateş Alpar, Berk Kır, Can Küçük, Elçin Acun, Erinç Seymen, Eşref Yıldırım, Furkan Öztekin, Gözde İlkin, Hakan Sorar, Huo Rf, İlhan Sayın, Leman Sevda Darıncıoğlu, Marina Papazyan, Onur Karaoğlu, Özgür Saçan, Sadık Arı, Şafak Şule Kemancı, Yağız Gülseven, Yasemin Kalaycı

KÜLTÜR VE SANAT ALANINDA ERKEK “OLMAMAK”

Esra A. Aysun

Raporun konu edindiği alan profesyonellerinden biri, raporun öznesi olarak Esra Aysun İKSV'nin Kültür-Sanat Dünyasında Toplumsal Cinsiyet raporunun düşündürdükleri üzerine yazdı.

On beş milyonluk kaotik metropolümüz İstanbul'un yarısını oluşturan kadınlardan biri olarak biliyorum ki her geçen gün korkutucu bir hızla artmakta olan ve bizi tekrar tekrar hayretlere düşüren toplumsal cinsiyet eşitsizliği ortamından irkilmemek elde değil. Dünya Ekonomik Forumu'nun en son 2021 yılında yayımladığı Cinsiyet Eşitsizliği Raporu'na göre Türkiye, 156 ülke arasında 133. sıraya kadar geriledi ve globalde cinsiyet eşitliğine ulaşmamıza en iyi ihtimalle 136 yıl olduğu açıklandı. İstanbul Sözleşmesi geçtiğimiz yıl tek bir imzayla ortadan kalktı ve nefeslerimizi tutmuş yüzlerce kadın avukatın İstanbul Sözleşmesi'nin haksız iptalinin geçersizliği için yaptığı tarihi savunma ve başvuruya Danıştay'ın yazılı onayını bekliyoruz. Süreğiden hukuksuzluğun sembolü haline gelen Osman Kavala davası, Gezi Parkı davasıyla müebbet ve yedi yeni tutuklamayla daha da karanlıklaşırken kız çocukları ve kadınların cinsiyetleri yüzünden kolayca ve yargı afları teşvikleriyle öldürmelerine dur demek için mücadele eden Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu'na kapatma davası açıldı.

2017'de tüm dünyaya yayılan #metoo hareketi devamında Türkiye'de de özellikle sinema, TV, tiyatro alanlarında çalışan kadınların dayanışma ağı olan #susmabitsin platformunun sürdürdüğü başarılı kampanyalarla artık kadınlara karşı sürdürülen taciz ve saldırı olaylarının ne kadar içselleştirilmiş ve sıradanlaşmış olduğu gerçeğiyle yüzleşiyoruz. Sadece #susmabitsin sosyal medya hesaplarının tarihçesine bakmanız, gündemin ne kadar yoğun olduğunu görmek için yeterli. Her gün, nasıl bir ertesi güne uyanacağımızın belirsizliğiyle yaşıyoruz. Üniversite dönemimde tanıklık ettiğim 'başörtü' üzerinden ilerleyen kadın bedeni odağı bugünlerde kadın 'meme'sinin açıklık ve kapallık oranına yoğunlaşmış durumda. Nesiller değişiyor ancak kadın bedenine karşı duyulan korku bitmiyor.

Ben de Türkiye'deki kültür ve sanat alanı ekosisteminde bir 'kadın' kültür profesyoneli olma deneyimim hakkında epeydir yazmak istiyordum. Ancak 'sanat yönetimi' olarak tanımlanan mesleğimdeki terminoloji karmaşası' beni burada da yakaladı ve alanda bir dolu görünür sistemsel eksiklikler varken LGBTİ+ birey olmayan ve fiziksel bir taciz, saldırı deneyimi yaşamayan bekar ve çocuksuz bir kadın profesyonel olarak "kadın çalışan" olma vurgusunu bir başlık haline getirmek; meslektaşların arasında bir ayrıştırma yapacak olma endişesiyle bazen gereksiz bazen de abartı geldi.

Ancak İstanbul Kültür Sanat Vakfının (İKSV) Kültür Politikaları Çalışmaları kapsamında Prof. Dr. Itr Erhart tarafından hazırlanan ve Nisan ayı itibarıyla erişilebilir olan Kültür-Sanat Dünyasında Toplumsal Cinsiyet: Tartışmalı Konular, Yapısal Sorunlar, Çözüm Önerileri başlıklı 10. raporu okumak, bana uzun süredir beklediğim bu yazı için motive edici bir fırsat vermiş oldu. Raporla ilgili düşüncelerimi paylaşmadan önce aslen sadece bir okuyucu olmadığımı, bu çalış-

1 Bu konu için ilk ve son baskısı Mart 2014 tarihinde Yapı Kredi Yayınları tarafından yapılan *Sanat Yönetimi Üzerine Konuşmalar* kitabının giriş yazısı olan "Güncel Bir Mecele: Sanat Yönetimi"ne bakabilirsiniz. Aynı metin esraaysun.org adresinde açık kaynak olarak da paylaşılmıştır.

ma ile kurumsal bir işbirliği ilişkimin olduğunu belirtmeliyim. Son sekiz yıldır Türkiye'deki sanat çalışmaları ekibinin bir parçası olduğum British Council, rapora 'Politika Geliştirme Fon Programı' kapsamında katkı sağladı. Raporun ilk bulguları, kamuyla ilk kez proje yöneticisi ve Türkiye küratörü olarak bir parçası olma keyfine eriştiğim WOW – Dünya Kadınları Festivali İstanbul²'un "Yaratıcı Alanda Eşitlik"³ başlıklı kapanış panelinde raporun yazarı Itr Erhart tarafından paylaşıldı. Hem sunumları hem de seyirci katkılarıyla epey hareketli geçen panelin yayını yakında paylaşılacak ama bir 'erkek' seyircimizin raporun çıktılarını büyük bir özgüvenle sorgulayarak yansıtılan durumun vehametini 'abartı' olarak tanımladığını söyleyebilirim. Aslına bakarsanız beni de harekete geçiren işte hep bu abartıları yapan tarafta yer alıyor olmam. Ne mutluyum ki 2017 yılından beri sürdürdüğüm WOW İstanbul yolculuğunda yollarımın kesiştiği birbirinden farklı yaş, kimlik, sosyo-ekonomik durum ve yönelimdeki kadınların yaratıcı üretimlerini ve hikâyelerini paylaşma cesaretlerine tanık olmak beni değiştirdi. Bu sene ilk kez yüz yüze yapabildiğimiz festivalde 5Harfli Sesler panelinde dinlediğim Ahu Öztürk'ün "Yazma Utancı" başlıklı konuşması ise beni kendi sınırlandırmalarım ve korkularımınla yüzleştirdi.

İKSV Kültür Politikaları Çalışmaları departmanının kurucu direktörlüğünü üstlenen ve WOW İstanbul Danışma Kurulu üyesi şapkasıyla festivale büyük emek veren Özlem Ece'nin giriş yazısında belirttiği gibi, alandaki 50. yılını kutlayan ve yaratıcı ekosistemimizin mimarı olan İKSV'nin bu raporu, Birleşmiş Milletler'in dünyada bir kadınlar günü ilan etmesinin 45. yılı olan 2022'de yayımlıyor olması oldukça anlamlı. Tiyatro, sinema ve müzik alanına odaklanarak sanatçı ve sanat profesyonelleriyle derinlemesine görüşme, anket ve odak grup çalışmaları yapılarak hazırlanan rapor; "Türkiye'de yaratıcı sektörlerin nasıl daha eşit, demokratik ve kapsayıcı hale gelebileceğini İstanbul'un kültür sanat profesyonelleriyle birlikte düşünmeye" çağırıyor. Ben de bu çağrıya uyarak bu yazıyla kişisel bir düşünme yolculuğuna çıkmak istiyorum izninize. Eminim rapor hakkında akademik değerlendirmeler yapılacak, toplumsal cinsiyet eşitliği çalışmaları kapsamında incelemeler gerçekleştirilecektir. Benim amacım raporun konu edindiği alan profesyonellerinden biri, raporun öznesi olarak bu araştırmanın düşündürdüklerini 'yeni edinilmiş' cesaretimle paylaşabilmek.

İsterseniz öncelikle araştırmanın derinlemesine görüşmelerine katkı veren 18 kadın profesyonelin Türkiye'de kadın olmayı tanımlama şekillerine bakarak başlayalım: "dışlanma", "ayrıştırılma", "erkek diline, egemenliğine, tahakkümüne maruz bırakılma", "sokakta rahat yürüyememe", "ciddiye alınmama", "erkeklerden daha çok çalışmak zorunda kalma", "susturulma", "cinsel hayatını saklama baskısını hissetme" ve "biteviye bir mücadele içinde olma"...⁴ Tamdık geliyor mu bu dillendirmeler size de? Hepsini art arda sıralanmış okuyunca sizin de kalbiniz sıkışıyor mu?

Erhart'ın giriş yazısında Butler'dan yaptığı alıntıyı da okuyalım:

"Kadınlara ve erkeklerle biçilen roller, değerler, davranış biçimleri, doğal farklılıklara vurgu yapan bir söylem ile güçlenir, içselleştirilir. Bu söylem kız çocuğunu ve kadını kırılğan, anaç, narin, pasif, zarif, evcimen, sadık, duygularıyla hareket eden cins olarak kurgular."⁵

2 Kadınları ve kız çocuklarını destekleyerek onların karşılaştıkları güçlükleri ve daha eşit bir dünya için getirdikleri çözümleri görünür kılan WOW Dünya Kadınlar Festivali, WOW – Dünya Kadınlar Vakfı ve British Council ortaklığında İstanbul Büyükşehir Belediyesi desteği ile İstanbul'da ilk defa bu yıl fiziksel olarak İstanbul'un kültür mirası ve yeni yaşam alanı Müze Gazhane'de 19-20 Mart 2022'de gerçekleşti. Kültür ve sanat alanını, yeni diyaloglar ve iş birlikleri yaratmak için sivil toplumla buluşturan festival; müzik, performans, sohbetler ve atölyeler yoluyla farklı alanlardan karşılaşmalara fırsat vererek kadınların hikâyelerini ve seslerini paylaşan eşsiz bir platform sundu. Birleşik Krallık'tan ve Türkiye'den katılan toplam 196 sanatçı, konuşmacı, atölye lideri ve 33 sivil toplum kuruluşu ile programlanan WOW İstanbul: sanat izleyicisini festivalin bir katılımcısı yaparak kültürel ve yaratıcı ifadelerin, güvenli, kucaklayıcı ve kapsayıcı bir platformda paylaşılmasını sağlayarak birbirine ilham olmak için #Birlikteyiz diyen kadınların değişime ve eşitliğe olan inancını yansıttı.²

3 19-20 Mart 2022'de Müze Gazhane'de gerçekleştirilen festivalin yayınları da bu sene içerisinde "wovistanbul.org" adresinde ve British Council YouTube hesaplarında erişilebilir olacak.

4 Prof. Dr. Itr Erhart, Kültür-Sanat Dünyasında Toplumsal Cinsiyet, İKSV, 2022, s.8. https://www.iksv.org/i/assets/iksv/documents/kultur_politikalari_rapor10.pdf.

5 Prof. Dr. Itr Erhart, Kültür-Sanat Dünyasında Toplumsal Cinsiyet, İKSV, Nisan 2022, s.17. https://www.iksv.org/i/assets/iksv/documents/kultur_politikalari_rapor10.pdf

Son yirmi yıla yayılan kişisel meslek hayatımda, birbirinden çok farklı yönetim modelleri ve yapılarına sahip sanat oluşumlarında çalışma tecrübemde, genelde heteroseksüel erkek olan en üst yönetim kademeleriyle kurduğum iletişimde ağırlıklı olarak öğrenme süreci hiç bitmediği için bir türlü yaş alamayan sadık ve müteşekkik bir kız çocuğu kimliğini üstüme geçirdiğimi görüyorum. Çalıştığım pozisyona, bulunduğum konuma âdeta sahip olduğum bilgi, deneyim ve beceriyle değil de bir şans ve bahşedilmeye gelmiş duygusuyla, minnetle şükrettiğimle yüzleşiyorum. Alandaki ilk on yılda sürdürdüğüm sigortasız, maaşsız ve güvencesiz çalışma döneminde asıl bana inananlar; mesleğimdeki tutkuma saygı duyan ve bunu gerçekleştirebilmem için tüm şefkat ve maddi olanaklarıyla beni koşulsuz destekleyen başta biricik annem Günseli Aysun olmak üzere ailem iken sürekli bana tanınan fırsatlar için alana ve ustalarımın minnettar hissederek aslen ne yapmamı yetemediğimi, hiç tam olmadığını düşünerek çalışmamı olmam neden? Nispeten eşitlikçi alanımızın biz kadınların toplumsal gerçeklik kabullerimizden ve ne olursa olsun bu alanda kalabilme gayret ve mücadelemizden, alandaki duygusal tatmin duygumuzdan faydalanarak bizi yıllarca yaş almayan kız çocukları olarak ailemizden göreceğimiz desteklere tabi bırakarak devrıldıkları bu fasit sistemi sürekli kılan ve bizleri âdeta akıntıya karşı kürek mahkûmları haline getiren gene o eril yapı değil mi? Hep erkekler kulübünün dış çeperinde hissetmemizin nedeni gene hep o kulübü oluşturanlar ve devam ettirenler değil mi?

Erhart, kadınlığı şu cümlelerle açıyor; “Ana akımdan dışlanmış, çemberin dışında mücadele veren bir birey olma hissi; bununla birlikte kendini, içinde bulunduğu sosyal çevre içinde sürekli koruma ve ispat etme ihtiyacıyla ilişkilendiriliyor. Bu ihtiyaç sebebiyle de özgürce kendi olamama, kendi gibi davranamama durumu ve sürekli kalkanlar ve savunma mekanizmaları geliştirme ihtiyacı ortaya çıkıyor. Simone de Beauvoir’ın kadını “İkinci Cinsiyet”, kadınlığı “Başkalık” olarak tanımladığı kitabına (2019) gönderme yapar biçimde heteroseksüel erkek olmamak, “aslolanın alternatifi olmak”, “yardımcı olmak”, “destek olmak”, “ikincil olmak” gibi ifadelerle tarif ediliyor.”⁶

İşte tam da bu. Alanda yüzleşmemiz gereken gerçek, ağırlıklı olarak heteroseksüel bir erkek olmayarak bize uygun görülen konforlu ve eşitlikçi gözükken ikinci halkada kalmaya mahkûm edilmiş olmamız.

Raporun bence en çarpıcı başka bir tespiti, “çalıştıkları sektörde kadın olmanın kariyerlerine olumsuz etkisi” olduğunu belirtenlerin oranı yüzde 53 iken soru farklı bir şekilde kurgulanarak çalıştıkları sektörde erkek olmadıkları için dezavantaj yaşayıp yaşamadıkları sorulduğunda evet cevap oranının yüzde %63’e çıkıyor olması. Bu, yaşadığımız dezavantajları bile dillendirmeyecek kadar içselleştirdiğimizi göstermiyor mu sizce de?

2016’da British Council olarak gerçekleştirdiğimiz “Kültürde Kadın Gücü” araştırması, iş gücünün yarısından fazlasının kadın olduğu bilinen kültür-sanat sektöründeki kadın profesyonellerin ve yöneticilerin ihtiyaç ve isteklerini ortaya çıkartmayı amaçlıyordu.⁷ En şaşırtıcı sonuç; uzun çalışma saatleri, düşük maaş, güvencesizlik, destek mekanizmalarının eksikliği gibi tüm olumsuzluklarına rağmen alanın yüzde 70’i kadar büyük bir parçasını oluşturan kadın kültür profesyonellerinde diğer sektörlerde gözlemlenmeyen yüzde 80-90’lara varan oranda, “hayallerindeki işte çalışmak, üretkenlik, yaratıcılık, entelektüel tatmin ve sosyal fayda” olarak dile getirilen bir mesleki tatmin ve mutluluk olması idi!⁸ Bu veriyle ilk karşılaştığımızda istediğimiz işlerde çalıştığımız için müthiş bir gurur duyarken bir yandan da değiştiremeyeceğimize inandığımız makûs kaderimizi sorgusuz kabul edip alanın sürdürülebilirliği için ‘gökümüzü’ çıkarmadan azimle çalıştığımızı düşünerek müthiş bir hüzne kapıldım. Yurt dışında

6 Prof. Dr. İtir Erhart, Kültür-Sanat Dünyasında Toplumsal Cinsiyet, İKSV, Nisan 2022, s.29. https://www.iksv.org/i/assets/iksv/documents/kultur_politikalari_rapor10.pdf.

7 Kültür’de Kadın Gücü Raporu’nu okumak için: https://www.britishcouncil.org.tr/sites/default/files/womens_power_in_culture.pdf

8 “Kültürde Kadın Gücü: Kültür ve Sanat Alanında Kadın ve Liderlik Araştırması”, British Council, 2019, s.12. https://www.britishcouncil.org.tr/sites/default/files/womens_power_in_culture.pdf.

sürdürdüğüm yüksek lisans programından yaz için eve döndüğümde boş kalmamak için çalıştığım konser organizasyon şirketi etkinlik sonrasında batınca iki aylık çalışmamın karşılığını alamamam bir yana, benimle çalışan rehberlerin parasını da aracı olmaktan dolayı müthiş bir utanç duyarak anneme ödediğimi düşündükçe güleyim mi ağlayayım mı bilemiyorum! Ah, benim sektöre sonsuz destek olan biricik anneciğim! Ödenmeyen sigortalar, alınamayan maaşlar, yapılamayan birikimlerle geçen heyecan ve macera dolu renkli meslek tecrübeleri ve merhaba orta yaş! Annem artık sektörün başarısızlıklarını kapatamıyor, ben de son on yıldır risk alamıyorum. Ancak eğer 2000 başında değil de 2020'lerde alana yeni adım atan bir profesyonel olsa idim British Council araştırması sonuç önerilerinde vurguladığımız gibi düşük ücret problemi iyileştirilmediği sürece mesleğimdeki tutunma ısrarım mümkün olamazdı. Kültür ve sanat alanının kapsayıcılığı tehlikeye atan en endişe verici gelişmelerden biri de bu şartlar altında, çalışan ve üretenler arasındaki farklılıkların ve çeşitliliklerin kaybolmaya mahkûm olması.

Özet olarak iki araştırmanın temel bulgularının birbirleriyle oldukça örtüşüğünü söyleyebilirim. 2016 sonuçları; kadın ve erkek profesyonellerin iş deneyimleri ve kariyer beklentileri arasındaki farklılara işaret ederek yüksek sayıda kadın çalışması olan yenilikçi bir sektör olarak görülen alanımızda, eşitsizliğin özellikle "işe alım, terfi, kariyer gelişimi ve ücret gibi konularda" görünür olduğunu ve kıdemli yöneticilerin sektörü daha eşitlikçi algıladığını ortaya koymuştu. Kendimizi hep eşit hissettiğimiz yanlışlıkla yıllarımızı adadığımız alanımızdaki görünür eşitsizlik gerçekten de çarpıcıydı:

"Cinsiyet ayrımcılığı deneyimleri arasında (erkek çalışma arkadaşlarına göre) daha az ücret almak, yetersizmiş muamelesi görmek, daha az desteklenmek, soyutlanmış hissetmek, taciz edilmek, yeterli inisiyatifin verilmemesi ya da terfi alamamak vb. sayılabilir."⁹

2016'dan 2022'ye benzer verileri yine, yeniden okuyor olmak beni gene o hüznü sarsmış olsa da Erhart, çok daha kapsamlı bir irdelemeyle aslında hem bu eşitlik yanlışlığına hem de kaçınılmaz tekrara ışık tutuyor. İKSV anketine katılan her 10 kadından 7'sinin çalıştıkları sektörde kadınların kendi aralarında eşit olmadığını düşünmesi ve bu eşitsizlik sebepleri sıralamasında ilk üçte mesleki hiyerarşi (yüzde 72), sosyo-ekonomik eşitsizlik (yüzde 52) ve fiziksel özelliklerin (yüzde 51) gelmesi bize yönetici ve karar verici pozisyonlardaki kadınların daha çok değişime sebep olması gerektiğini gösteriyor. İş dünyasında olduğu gibi sanat dünyasında da cam tavanı geçen kadın yöneticilerin, öncelikle kendi kurumlarını bir cinsiyet eşitliği merceğinden geçirerek analiz etmeleri ve olası bir eşitlik ucurumu konusunda gereken değişim adımlarını atmaları gerektiği apaçık ortada. İş gene mi bize, kadınlara düşüyor diyeceksiniz ama bizler kendi aile ortamımızdan daha çok zamanımızı ve hayatımızı adadığımız profesyonel ortamlarımızda bu etik değerimizi savunamazsak emeğimizi nasıl sahiplenebiliriz ki? Başarı hikâyelerini paylaşarak örnek olma dönemi geçmedi mi sizce de? Bu ayrıştıcı 'ben başardım, çalış sen de başar' hikâyesi yerine artık 'ben başarırken benden sonra gelecekler için neyi değiştirebildim?' sorusunun cevabını vererek birlikte neleri değiştirebileceğimizi konuşma zamanı.

İKSV raporunda, alanımızda cinsiyete dayalı ayrımcılık yaşayanların oranı yüzde 52 iken taciz ve mobbing yaşayanların oranı yüzde 58 olarak belirtiliyor. Bu vahim tablonun tek olumlu göstergesi ise yüzde 62 kadar yüksek bir oranda anket katılımcısının böyle bir durum karşısında ne yapmaları gerektiğini ifade ederek direkt yargıya gitmek yerine öncelikle alandaki kadınların oluşturduğu dayanışma örgütlerine başvuracaklarını söylemeleri.

Sahadan Hikâyeler bölümlerini ise detaylı olarak okumanızı, örnek vakaları titizlikle incelemenizi öneriyorum. Kültür kurumlarımızdaki insan kaynakları departmanlarının bu tip vakaları ele alabilecek donanımları olup olmadığını biliyor muyuz?

9 "Kültürde Kadın Gücü: Kültür ve Sanat Alanında Kadın ve Liderlik Araştırması", British Council, 2019, s.19. https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/womens_power_in_culture.pdf

Alanımızdaki vakaları bizler ne kadar takip ediyoruz. Kendi ya da yakınımızın başına gelmedikçe ilgilenmeyecek miyiz? #Susmabitsin demeyecek miyiz?

Cinsiyet ayrımcılığına yer olmayan daha eşit bir kültür-sanat ekosistemi yaratmak için ankete cevap veren katılımcıların önerilerinin ilk üçü ise kuşkusuz hepimizin hemfikir olacağı gibi; yasal düzenlemeler, eğitim müfredatında toplumsal cinsiyet eşitliğine yer verilmesi gibi geniş çepçuruk -zaten çoktan olması gereken- uygulamalar ve ne mutlu ki kadınlar arasında daha çok olması gereken örgütlenme isteği. En az bahsi geçen öneri ise pozitif ayrımcılık. Gerçekten de bir türlü tam olarak benimseyemedik bu pozitif ayrımcılığı, değil mi? Raporda da belirtildiği gibi kadın profesyonellerin arasında aslen kota uygulamalarından "lütüfetme", "değersizleştirme", "üstten bakma" gibi çağrışımları nedeniyle rahatsızlık duyanlar ve toplantılarda ilk sözün kadına verilmesi gibi yaklaşımlardan dolayı pozitif ayrımcılığı, insanların cinsiyetlerine indirgenmesi olarak sorunlu görenler var. Yıllarca benim de düşüncelerimdi bunlar, ancak şu an bu rahatsızlıkları aslen içerisinde doğduğumuz 'matrix'in varlığını itiraf etmenin getireceği ağırlıktan kaçış olarak görüyorum. Bugün biz şanslı bir birey olarak eşitlik ayrıcalığını yaşıyor olsak bile varolan sistematik eşitsizlikleri kabul edip herkes için bu mücadeleyi görünür kılmakla yükümlü olduğumuzu düşünüyorum.

Çuvaldızı kendime batırarak beyan ediyorum. Ben profesyonel hayatım boyunca kendimi çok daha görünür olarak tecrübe edilen çeşitli ayrımcılıklardan -LGBTİ+ olmak, derin yoksulluk, etnik ya da dini farklılıklar- muaf sandığımı kabul ediyorum. "Değişemez toplumsal gerçekliğimiz" olarak kabul ettiğim toplumsal cinsiyet eşitsizliği içerisindeki varoluşumu mesleki hayatım mevzubahis olunca sanki büyüdü bir kapıdan geçmişim gibi "sanat tarafından kutsanmış pembe bir eşitlik" dünyasına adım attığımı varsayıdığımı şimdi algılıyorum. Ve sonuç olarak da maruz kaldığım ve önemsemekten utandığım çeşitli ayrımcılıkları şanslı konumdan dolayı görmezden gelerek bir şekilde bu ayrımcılıkların sürekliliğine katkıda bulunmuş olduğumu kabul ediyorum.

Ne mutlu ki bana, Erhart'ın sonuç ve öneriler bölümünde sıraladığı festivaller başlığında yer alan "kadın sanat üreticilerinin eşit temsilini ve katılımını gözetken çalışma, gösteri ve sergi alanları geliştirmek, içerik ve katılımcı çeşitliliğini artıracak, dezavantajlı grupların katılımının önündeki engelleri aşacak çalışmalar yürütmek" maddelerini birebir hayata geçiren WOW - Dünya Kadınları Festivali İstanbul ile dolan bir mesleki tecrübem oldu. Ben, başkalarının hikâyelerini dinleme sabrını ediniyorum ve alandaki cis heteroseksüel erkek meslektaşlarımdan da dileğim; içerisinde oldukları ayrıcalıkları kabul edip elde ettikleri mesleki başarılarında heteroseksüel erkek olmayan meslektaşlarına kıyasla birçok avantajla, farkına bile varamadıkları destek mekanizmalarıyla çevrili olduklarının farkına varmaları. Kendilerini rahat hissettikleri maskülen suları bırakmalarını, cinsiyetçi dilden, ön yargıdan uzak durmalarını, her farklı görüş bildirmek için sesini çıkaran kadın meslektaşlarına "amma abarttın", "sizin de bitmedi şu mücadeledeniz", "gene mi feminizm, ne alakası var kadın ya da erkek olmakla", "cinsiyet ayrımcılığı yapma!", "sanatın cinsiyeti olmaz, başarıya başarıyor işte, yaparsanız, etselermiş" gibi kolay cümlelere sığınarak savunmaya geçmelerini, başkalarının hikâyelerini dinleyebilme sabrını edinmelerini istiyorum.

Kendimden ve kız kardeşlerimden dileğim ise kültür ve sanat alanında erkek olmayan profesyoneller olarak var olduğumuzu kabul edip bunu açık yüreklilikle dile getirebilme cesaretiyle devam edebilmek ve değişim inancıyla bir arada çalışabilmek. Ve en önemlisi de, ne olur artık bu toprakların sunduğu sonsuz erklilik network'leri ile yıllarca bizleri "yaşsız kız çocukları" kendilerini ise "daimi hoca" ilan edenleri hak etmedikleri tahtlarından indirelim artık! Mücadeleyi sadece görünür olan taciz, saldırı ya da eşitsizlikler için değil; örümcek ağı gibi etrafımızı sarmış olan o "köhne" değişmezlikleri değiştirerek verelim. Daha çok konuşalım, daha çok yazalım, burdayız ve birlikteyiz diyelim. İnanım birlikte her şey daha güzel.

ISTANBUL IS BURNING

Aykan Safoğlu

Amerikalı yazar James Baldwin'in yazınsal mirası bugün hâlâ dünyanın her yerinde konuşulmaya ve sanatçıları etkilemeye devam ediyor. Baldwin'i Aykan Safoğlu'nun kurmaca anlatısıyla anıyoruz.



Aykan Safoğlu,
Kırık Beyaz Laleler, 2013

1
00:00:28,342 -> 00:00:30,708
(♪ dans)

2
00:00:38,151 -> 00:00:39,846
(konuşmalar)

3
00:00:52,866 -> 00:00:57,462
Babamın: "Bu dünyada sana karşı
olan üç engel var." dediğini hatırlıyorum.

4
00:00:57,537 -> 00:01:01,701
"Her Siyahım iki tane engeli vardır
- onlar Siyahtır ve erkektirler."

5
00:01:01,775 -> 00:01:03,743
"Fakat sen Siyah, erkek ve eşcinselsin."¹

Acaba Cumhuriyet Caddesi'ne ilk ne zaman adım atmıştı? Hatırlamak istese de hatırlayamadı. Oysaki çocukluğu Şişli'de geçmişti. Yavaş adımlarının altındaki beton zemine gözü ilişti. Çocukluğundaki kaldırımlar böyle değildi. Birden er-

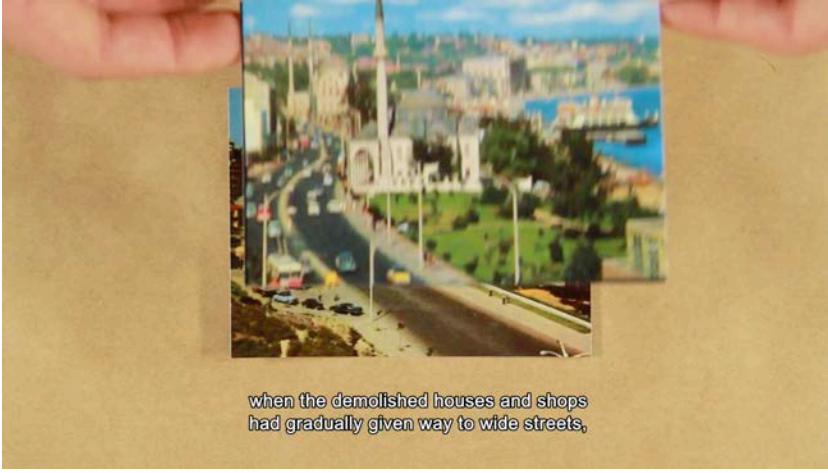
¹ Paris is Burning (Livingston, 1990) filminin açılış sahnesi.

genliğe girdiği yıl olan 1996'da İstanbul'un nice muhitinde olduğu gibi Osmanbey'de de kaldırımların pembe parke taşlarla donatıldığını anımsayıverdi. Sonradan isminin Habitat olduğunu öğreneceği, birçok Avrupalı misafirin bahsedeceği muştulanarak halka duyurulan bir konferans arifesinde; şehrin birçok semtinde yol kenarları kazılmış, hatta gelen geçeni olmayan bazı cadde ve sokaklara dahi kaldırımlar ihale edilmişti. Müteahhit lafını ilk o zaman duymuştu. Anneannesinin Okmeydanı'ndaki evini yıkanın da böylesi biri olduğunu annesinden duymuştu. O zaman evi yıkıp yerine apartman koyan o adam da bu pembe kaldırımlarla alakadar olmalı, diye düşünmüştü.

Dünya üzerindeki yerleşim yerlerinin geleceği üzerine, dahası şehir planlama üzerine konuşulduğu rivayet edilen çok uluslu konferansın bahane edilerek aslında şehre müdahale edilmiş olduğu daha sonraları, üniversite yıllarında kulağına çalınacaktı. Pınar Selek'in kitabı *Maskeler Süvariler Gacılar*'ı okuduğunda ise kastedilenin mahallî yönetimler, valilik ve kolluk kuvvetlerini olduğu kadar sivil halkı da ortak bir çıkar paydasında buluşturan, bir solukta şehrin birçok semtinin çehresini ve demografisini değiştiren şiddetli bir kentsel dönüşüm projesi olduğunu anlayacaktı. Zaten kaldırım taşları alelacele karılmış harcin üzerine gecedin sabaha dizildikleri gibi, birkaç ayı geçmeden hızla birbirinden çözülmeye başlamış; zamanla denizden çekilen kum üzerinde beliren balık krakerler gibi cadde kıyılarına vurmuşlardı. Bir an hatırladı, o bu şehirden göçmüştü, ama *bağ*zıları besbelli sürülmüştü. Sahi, o pembe balık krakerleri hâlâ hatırlayan kaç İstanbul sakini vardı acaba? Trafikte bunalan bir sürücünün kornası onu bu düşüncelerden uyandırdı. Cuma gecesi Taksim istikameti kapalı olacaktı elbet. Bir an oraya gitmek zorunda olmadığına sevinerek kafasını çevirdiğinde ise sağ yanında toparlanmış bordo güneşliğin alınlığında belli belirsiz "Pub Avni" yazısını seçti. Saat dokuz için sözleştiği yere varmıştı bile. Buraya ikinci kez geliyordu, ama tereddütsüz içeri daldı.

Barda oturan kızıl saçlı kadını hemen tanıdı. Magdalena da onu giriş kapısında beliren suretinden çıkarmış olsa da önemli bir telefon görüşmesinde olduğunu ima eden sevecen bir el hareketiyle şimdilik yanındaki tabureye oturmasını rica etmişti. Saygılı olduğu kadar çekingen bir edayla gösterilen tabureye iliştiğinde ise hatırladı; Magdalena'nın ismiyle ilk olarak 2011 senesinde Berlin'de çok sevdiği kitabevi b-books'un raflarında göz gezdirirken karşılaşmıştı. Gördüğü anda vurulmuştu kitabının kapağına. Sultanahmet Camii'nin görkemli avizelerinin altında kollarını kavuşturmuş bir James Baldwin'i seçmişti önce gözleri. Şaşkınlıkla kitabı eline alıp okumaya başladığında ise bunun Magdalena'nın uzun yıllar üzerinde çalıştığı araştırmasının kitaplaştırılmış hâli olduğunu ve kapaktaki fotoğrafın da Sedat Pakay'a ait olduğunu anlamıştı. James Baldwin'in Türkiye'de geçirdiği zamanı konu edinen bir kitabı elinde tuttuğunu idrak ettiğinde büyülenmiş, yalnız bir yandan da yüreğinin burkulduğunu kendine hemen o an itiraf edememişti. Bunu ona neden kimse daha önce söylememişti? Gerçi yalnız değil, çünkü Baldwin'in kendisi dahi Türkiye'ye gideceğinden kimseleri haberdar etmemiş; bu seçilmiş gurbette de -ilk başta- onunla ilgilenmeyi seçen çok kişiler çıkmamıştı. Bu ilgisizlikten şikâyetçi olduğu söylenemezdi. Memleketinde o ilginin zamanla düşmanlığa ve eleştirel entelektüel kimliğine yönelen ırkçı bir nefrete dönüştüğünü deneyimlemiş; belki de bu yüzden kendi isteğiyle oradan uzaklaşmayı yeğlemişti. İstanbul'da en azından yazabiliyordu.

Magdalena karşısındakinin ahizeyi elinden bırakmasını kolaylaştıracağını ümit ederek biraz sabırsız konuşuyor, telefonun öbür ucundaki kimse ise buna aldırış etmek istemiyor olsa gerek, lafı uzattıkça uzatıyordu. Magdalena'nın ilk kez mimiklerini bu kadar yakından seçtiğini fark etti, demek akademisyen yazarlar böyle göz deviriyordu. Ansızın gelen bu telefonun uzun sürmesinden istifade eden misafirin dikkatli bakışlarını üzerinde hisseden Magdalena, telefonunun ahizesini yavaşça şakaklarına kaldırarak, olabildiğince sessiz ve yavaş olmaya da gayret ederek dudaklarıyla konuşana bir şey fısıldadı. Misafiri eğer dudaklarını doğru okuyabiliyorsa Magdalena sanki "Sorry" demişti. Başka bir şey demiş olma ihtimalini komik buldu bir an, gülümsemesine engel olamayışı gerginliğini bir nebze olsun almıştı. Magdalena gülümsemesini karşılıksız bırak



madı, hemen farkına varmıştı, işte. Zaten ilk karşılaştıklarında da Magdalena onu böyle içtenlikle buyur etmişti, diye düşündü. Üstelik, Baldwin'in *posthum*¹ tanınırlığının zirvesinde olduğu 2014 yılında "Live Ideas: James Baldwin, This Time!" ismiyle düzenlenen Baldwin festivaline geç kalmış olmasına rağmen; Magdalena'nın tavırlarında herhangi bir kibir, heyecan veya gerginliğin esamesi okunmamıştı. O kadar ünlü şahsiyet arasında onunla el sıkışmayı ve hatır sormayı es geçmemişti. Sedat (Pakay) gıyaben tanıştırmıştı onları, Hudson'daki evinin bahçesinde otururlarken telefonunu çıkarıp aramıştı, bunu müteakip uzun bir süre mailleşmişlerdi. Festivalde de Sedat ile beraberlerdi zaten, Sedat kadim dostu James'in diasporada geçirdiği zamana kamerasıyla da tanıklık etmişti, bu yüzden festivalin onur konuğu sayılırdı. Manhattan'daki *New York Live Arts* tiyatrosunun fuayesinde karşılaştıklarında Magdalena işte şu an böyle gülümsediği gibi gülümsüyordu. "Ne kadar sene olmuş" diye düşündü. Aradan geçen zamanda Sedat da başka birçok ortak arkadaşlarının da yaptığı gibi Jimmy'nin izinden gitmeye ve ansızın bu dünyadaki yolculuğunu başka bir diyarda devam ettirmeye karar vermişti. Magdalena, misafirininki sanki Sedat'ı düşündüğünü hissetmiş olacak ki telefonunu kapatmış, gözlerinin dikkatini ona vermişti.

M: Kusura bakmayın, n'olur. Üniversitede yapacağım sunumumun duyurusuyla alakadar bir pürüz çıktı. Akşam yemeğinden bu yana bununla uğraşıyoruz.

A: Hayrola?

M: Politik doğrucu olmayışıyla övünen bir Amerikan Dili ve Edebiyatı profesörü, bazı kavramları öyle bir çevirmiş ki ufak çaplı bir rezaletin eşliğinden döndük. Profesörün asistanı, toplumsal cinsiyet tartışmalarına vâkıf ve sömürgecilik karşıtı araştırmalara meraklı, neyse ki, beni tatlı bir dille uyardı ve müdahale edebildim.

A: Geçmiş olsun. Türkiye'de bazen böylesi kazalar yaşanabiliyor. Irkçılığın ve sömürgeciliğin ABD'ye havale edilmesi gerçi Avrupa'da da yaygın. Gerçi, siz daha bilirsiniz, ben Baldwin'in Türkiye yılları üzerine fazla âhkâm kesmeyeyim.

M: Ben de bu reddiye üzerine uzman sayılmam ama Baldwin'in bazı şeyleri neden görmezden gelir bir hâli olduğu üzerine epey sohbet edebiliriz, bunu sanırım anlayabiliyorum.

A: 1980 öncesini ancak heyecanlı bir dönem olarak hayal ediyorum. Bugünden bakınca bazen hissim şu yönde: Sanki Anti-emperyalizmin vatansever türevle-

¹ "Ölümünden sonra" anlamında İngilizce kelime, posthumously.



rinin bir Empire² eleştirisi olarak romantik bulunduğu ama asla infantil görülmediği yıllar...

M: Biraz öyleymiş sanırım. 6. Filo, vs., sembol değeri yüksek öğrenci hareketleri... O günden bugünü, geleceği daha gerçekçi tahayyül edebilme şansı olsaydı eğer; yurtseverliğin uç verdiği her bağlamda bütüncül bir enternasyonalizmin önüne geçen üniforma ulusalcı hareketlere, bir sistem içi eleştiriye dönüşümüne şahit olsaydı eleştirmek konusunda daha sabırsız olur muydu acaba diye düşünmüyor değilim.

A: Yani şu an nerede revaçta değil ki, bu yerli ve milli söylemler? Ben, bunda biraz da bilinçli bir yadsımanın payı olduğunu düşünüyorum.

M: Nasıl yani?

A: Eminönü'nde mesela balık ekmek yerken tepesinde Atatürk ve Kennedy'nin portreleri asılı.

M: Evet, görmezden gelir bir hâli vardır. Ve haklısınız bunun bir sebebi vardı.

A: Bir arkadaşım söylemişti. İzlanda'da sıradan yurttaşlar Björk ile kamusal alanda karşılaştıklarında onu tanımazlıktan gelirlermiş.

M: Bilmiyordum.

A: Arkadaşım şununla açıklamıştı: Björk ile her karşılaştıklarında gırtlakları patlayıncaya kadar bağırıp, ağlayarak imza isteseler adadaki sıradan yaşamlarına dönmeleri mümkün olmayacağı ve tabii bu herkes tarafından kanıksanmış olduğu için... Herkesi çepeçevre saran denizin ve adanın sınırlarının bilinçli ve kolektif reddi...

M: Akıl ve ruh sağlığının bekası için, desenize.

A: Yani, hiç umursamamış olamaz mı? Mesela, Sedat'ın çektiği fotoğraflardan birinde Baldwin, Eminönü taraflarında ayakkabılarını boyatıyor.

M: Evet, çok meşhur bir fotoğrafıdır Sedat'ın.

² ABD'yi emperyalist, militarist bir devlet geleneği olarak gören siyasi akımların Amerikan emperyalizmi için kullandıkları betimleme.



A: Orada yüzüne yayılmış olan gülümseme, neşesi, birçoklarının kafasını karıştırır. Siz de bahsediyorsunuz.

M: ... Ayakkabı boyacılığı, ABD'de tarihsel olarak belirli ırk ve sınıftan insanlara, Siyahlar'ın üzerine yıkılmış bir güvencesizliktir. Beyazların da kamu sahnesine ayakkabılı müşteri efendiler olarak çıktıkları...

A: Evet, sanki Türkiye'de o tarihsel bağlamdan sıyrılıp bir an için sadece James olmanın, eylemin tüm tarihsel ve toplumsal anlamlarından arınıp sade ve sadece ayakkabılarını cilalatmanın tadını çıkarıyor gibidir o fotoğrafta. Oradaki neşesine eleştirel yaklaşan insanların bir tür kurtarıcı sendromundan muzdarip ahlakî bir tuzağa düştüklerini hissediyorum. Sanki bazen umursamazlığı da şiddetin karşısında hafife alınmayacak bir alternatif olarak önümüze koyar.

M: (hemfikir olduğunu düşündüren bir gülümsemeyle) Umarsızlığa karşı üstelik...

(sessizlik)

M: Hiç sormadım, nasılsınız sahi?

A: Asıl, ben hiç sormadım, ne içersiniz?

M: (gülümseyerek) Kırmızı şarap kötü olmazdı.

A: Baldwin de İstanbul'da sanki hep şarap içmiş.

M: Nereden çıkarıyorsunuz?

A: Sedat'ın fotoğrafları öyle söyledi.

(gülüşmeler)

A: Baldwin'in kadın arkadaşlıkları hakkında ne düşünüyorsunuz?

M: Eartha Kitt ile sıkı dost olduklarını biliyorsunuzdur.

A: Bir lubunmayı kim sevmez ya? O zaman bir saniye...

(Ayağa kalkar ve barmenle kısa bir müzakerenin ardından, cep telefonunda YouTube üzerinden bulduğu bir video klibi oynatır. Barda bir anda Eartha Kitt'in sesi yankılanmaya başlar.)

♪ Üsküdar'a gider iken, aldı da bir yağmur ♪

(Amerikan aksanıyla)

A: Ben bu şarkıda Kitt'in kâtip olarak Baldwin'i hayal ettiğini düşünürüm.

M: (gülerek) Şarkıdan onun vesilesiyle haberdar olmuş olması büyük ihtimal.

A: Eartha Kitt'in oryantalist olmayı kendine yakıştırabildiğini düşünüyorum.

M: Dünyanın tarihi o kadar şiddet dolu ki geleceğin farklı bir tahayyülünü belki de ancak camp bir yadsımayla mümkün kılabiliriz.

A: Audre Lorde'u aklıma getirdiniz, onun biomithography 1 adını verdiği epik anlatıları da sanki benzer bir strateji kuruyor.

M: Geçmişin şiddet kanonunu ve ikili düzenini, bugünden tezi yok yıkmak istedikleri aşikâr.

A: Yine de ben Audre Lorde'u James Baldwin'e karşı mesafeli bulurum.

M: Kadın varoluş deneyimi ve örgütlenmesinden gelmesi, onu sanki daha temkinli, sözlerinin uzun vadede etkilerini hissederek yazmaya ve konuşmaya götürür.

A: Baldwin de gençleri ve gelecek yeni kuşakları hayal eder, yoldaşı kılar. Yeğeni James'e yazdığı mektuplar gibi birçok örnek verebiliriz.

M: Türkiye'de daha uzun yıllar yaşayabilseydi sizce burada da biriyle mektuplaşır mıydı?

A: Berkin Elvan'ın yasını tutacak ve yazınıyla bu yasta ortaklaşanlara acıdan arzuya giden bir yol ümidi göstermeye çalışacaktı, eminim.

M: Hannah Arendt'in ona yazdığı açık mektubu okumuş muydunuz?

A: Sevgi ve aşkın abartıldığında nefret ile kardeş olduklarını hatırlattığı mı?

M: (gülerek) Böyle de özetlenebilirdi, tabii.

A: İnsanın onu yeren, uyaran arkadaşlarının olması ne güzel.

M: Samimiyetten korkmayınca başarılmayacak şey değil.

A: "Dostum başka bir 'kendimdir' ve onun erdemini gözlemlerken kendiminkini görür ve tanırım." der Ulus Baker. Ama o bunun özen ve emekle başarılacağından emindir.

M: Terence Dixon'in James Baldwin'le Buluşmak² belgeselini izlediniz mi?

A: Keşke izlemeseydim dediydim.

M: Neden öyle söylediniz?

A: Baldwin'in filmcilerden beklediğini bulamadığı, ciddiye alınmadığını hissettiği, çaresizliği ve hayal kırıklığını yılmadan gizlemeye çalıştığı, üstelik karikatürüne dönüşme pahasına bunu yaptığı her halinden sızıyor gibi hissetmişim.

M: Nasıl bir his bu?

1 *Zami: A New Spelling of My Name*, Audre Lorde tarafından bir biyomitografi.

2 *Meeting the Man: James Baldwin in Paris*, 1970

A: Onu pusuya düşürmüşler ve sanki ben hiçbir şey yapamıyorum ve yapamaya-
cağım hissi...Tanrım, bu ne büyük haksızlık!

M: Çekilememiş bir filmin kültürel mirası üzerine on yıllar sonra çekilen belge-
selde o, yine başrolde. Şiirsel adalet diye buna denir.

A: Buraya gelirken Take This Hammer1 belgeseli aklımdaydı, çünkü İstanbul'un
dönüşümünü fark ederek arşınıyordum yolları.

M: Ah, değil mi? Orada ne kadar harika gözlemleri vardır. San Francisco kentsel
dönüşümünü Siyahların bastırılmışlık tarihini anlamadan orada neler olduğunu,
ha keza o direnişi anlayamayız, der.

313
00:21:37,009 -> 00:21:39,239
Orda öyle durdum ve
bir bebek gibi ağladım,

Belki de bardan ayrılan son iki kişi onlar olurlar. Saat on ikiyi geçmiş, günlerden
3 Ağustos olmuştur. Baldwin'in doğum gününü İstanbul'da, üstelik Avni Sal-
baş'ın yerinde kutlayabilmiş olmalarından esrik bir kıvanç duyuyor gibilerdir.
Birbirlerine kapı önünde veda ederken Magdalena sorar:

M: Peki, siz onu neden seviyorsunuz, "seviyorsun" diyebilirim belki artık?

A: (biraz tereddüt ettikten sonra) Hayatın bir ihale olmadığını bana sezdirmediği ve
bu hissi diri tutabildiği için...

İkisi de bir an şaşkınlıkla arkalarını dönerler. Arkalarından hızla geçmekte olan,
biraz ilerideki sokak aralığında bulunan gece kulübünde sahnesine geç kalmış
olan bir drag queen'dir.

Saçlarını Gülriz (Sururi) gibi toplamıştır. Gülriz çağrılmamış olmasını umur-
samaz görünmekte, o pembe kaldırım taşlarını topuklarıyla zarafetle döverek
uzaklaşmaktadır.

441
00:29:21,440 -> 00:29:24,534

(applause)

442
00:29:24,609 -> 00:29:28,545
Walk for us, girl!
Walk that runway!2

1 Richard O. Moore'un 1964 yılı belgeseli. İzlemek için: https://www.youtube.com/watch?v=Hy9z_Jo8Du0
2 2006 yılında Platform Garantî'ye misafir sanatçı olarak gelen Bas van Beek'in girişimiyle birkaç Lambdaistan-
bullu aktivist, Paris is Burning filminin alt yazılarını kolektif olarak Türkçeye kazandırmaya çalışırlar. Filmin
Platform'un, İstiklal Caddesi üzerindeki mekânındaki gösterimine lubunyalılar ve gacılar dışında farklı grup ve
mesleklerden insanlar da katılır. Ne var ki filmin gösterimi, filmin sonuna doğru DVD oynatıcısında bir sorun
çıkması yüzünden yarıda kalır. Bu, filmin Türkiye'de LGBTQ bireyler tarafından organize edilen bilinen ilk
korsan gösterimidir. Gösterim, Platform'un uzunca bir tadilat sonrası Salt Beyoğlu'na dönüşmeden önceki de
son etkinliği olarak tarihe geçer.

MÜZENİN YENİ TANIMI BELLİ OLDU

ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi) 20-28 Ağustos tarihleri arasında Prag'da gerçekleşen konferansta oy birliğiyle müzenin tanımını değiştirme kararı aldı.

Müze tanımı, geçtiğimiz günlerde Prag'da düzenlenen 26. Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) Genel Konferansı çerçevesinde bir araya gelen ICOM Genel Kurulu üyelerinin oy birliğiyle aldığı kararın ardından 50 yıl sonra ilk kez önemli ölçüde değişmiş oldu.

Dünya çapındaki 500'den fazla müzenin temsilcisi, Çek Cumhuriyeti'nin başkentinde gerçekleştirilen ICOM Olağanüstü Genel Kurulu'nda yeni tanımın kabul edilmesini görüştü. Yeni müze tanımı için yapılan oylamada üyelerin yüzde 92'si yeni tanımın lehinde oy kullandı. Böylece ilk kez "kapsayıcılık", "erişilebilirlik", "sürdürülebilirlik" ve "etik" gibi ifadeler tanım içerisinde yer almış oldu.

ICOM'un başkanı Alberto Garlandi, yeni tanımın "tüm dünyadaki müzeler için ortak bir zemin" oluşturduğunu belirterek "Bu yeni tanım, günümüzde müzelerin işlevi açısından yaşanan bazı büyük değişimlerle uyumlanmış oldu. Değişmek zorundaydık. Gerçekten de bu kararın tüm dünyada müzelerin işlevi açısından bir ilerleme sağlayacağını düşünüyorum." dedi.

Söz konusu yeni tanımın tam metni ise şöyle:

"Müze, somut ve somut olmayan mirası araştıran, bir araya getiren, koruyan, yorumlayan ve sergileyen, kâr amacı gütmeyen topluma hizmet eden kalıcı bir kurumdur. Halka açık, erişilebilir ve kapsayıcı yapılarıyla müzeler, çeşitliliği ve sürdürülebilirliği teşvik eder. Etik ve profesyonel bir anlayış ve toplulukların katılımıyla şekillenen iletişim ve işleyişleriyle, eğitim, keyif, düşünce ve bilgi paylaşımı içeren çeşitli deneyimler sunar."

Bu yeni tanım UNESCO tarafından da benimsenecek ve dünya çapındaki yeni özel galeri ve kurumların kendilerini resmi olarak bir müze olarak tanımlayıp tanımlayamayacaklarını belirlemeye yardımcı olacak.

Yeni bir tanımda karar kılmak çok kolay olmadı. 2019 yılında, ICOM'un Japonya'nın Kyoto kentindeki son konferansında, genel kurul tarafından oylama yapılmadan önce bir taslak tanım üzerinde fikir birliğine varılamadı. Bu sebeple müzenin 1970'lerde yaratılan ve en son 2007'de değiştirilen eski tanımının değişmediği anlamına geliyordu.

Müze tanımı için çalışan daimi komite "ICOM Define" (ICOM Tanım)'ın eş başkanı Bruno Brulon, verdiği demeçte, "Eski tanım ne de dünyadaki müzelerin gerçekliğini yansıtıyordu." diye belirtti.

Brulon, ayrıca yeni tanımın kaçınılmaz bir müzakere sürecinin sonucu olduğunu dile getirdi ve "Sonunda uzlaşma sağlandı. Çok farklı bakış açılarına sahip insanlarla konuşmak ve onları dinlemek zorunda kaldık. Bazı insanlar ülkesine geri iade gibi bir terimin çok politik bir kelime olduğunu düşünüyor. Ancak her ne olursa olsun bu yeni tanım da bence oldukça ilerici bir ifade." dedi.

Kabul edilen bu yeni tanımda başta sömürgeleştirme, ülkesine geri gönderme ve iade etme gibi ifadeler olmak üzere günümüzde dünya çapındaki birçok müzenin temel sorunlarına dair ifadelerin bu sefer de yer alamadığını belirtmek gerek.

Bu nedenle de ICOM'un kendi ulusal komitelerinin sözcüleri de dahil olmak üzere hatırı sayılır bir kesim, tanımın yeterince ilerici olmadığını ve bu durumun böyle sonuçlanmasının belki de müze topluluğundaki görece daha muhafazakâr yapıların fikir birliği yapmış olmalarının bir sonucu olduğunu düşündüklerini belirtiyor.

Kore'nin Seul kentindeki Iron Museum'un kurucu direktörü ve ICOM Kore'nin başkan yardımcısı Inkyung Chang, yeni tanım hakkında yapılan bir panel tartışmasında "Dürüst olmak gerekirse benim için yeterince ilerici değil ama ortak bir nokta bulmamız gerekiyor. Bu aşamadan sonra artık herhangi bir müze bu tanımı alıp kullanabilir. Kendisine uyarlayabilir. Belki yeterince güçlü bir tanım değil ama isterseniz siz bu tanımı alıp müzenizde etkili şeyler yapabilirsiniz." şeklinde konuştu.

Kenya Ulusal Müzeleri Geliştirme müdürü ve ICOM Uluslararası Komiteleri sözcüsü Muthoni Thangwa ise aynı panel sırasında söz alarak yeni tanımın oluşturulması sürecine saygı duyduğunu belirtip "Biz değişimi seçen nesiliz. Zaman dönüşüm zamanıdır. Artık müze fikrini yeniden düşünmenin zamanı geldi." diye ekledi.

Ancak Thangwa, "erişimden kaldırma" teriminin (bir sanat eserinin veya eserin bir müzenin koleksiyonundan genellikle alındığı yere geri göndermek üzere kalıcı olarak kaldırıldığı süreç) yeni tanımın içerisinde yer almaması veya bir şekilde tanınmaması hususundaki eleştirilerini de dile getirerek sözlerine devam etti. Bir zamanlar sömürgeleştirilmiş ve şimdi bağımsız uluslara ait eserlerin erişimden kaldırılmasının dünya çapında gerçekleştiğini, ancak bu durumun ICOM tarafından yeterince tanınmadığını söyledi.

"Burada oturmuş neyin müze olması gerektiğini ve neyin müze olabileceğini tartışıyoruz, ancak içinde bulunduğumuz yaşam ve dünya ve dünyadaki mevcut aktivizmin gücü yeni bir müze anlayışını harekete geçirdi bile. O yeni müze orada bir yerlerde var." dedi. "Biz tanımlasak da tanımlamasak da o çoktan bir devinim halinde ve yakın zamanda gerçek olacak. Bizim sektörümüzün geleceği bu."

İngiltere'deki British Museum, Almanya'daki Humboldt Forumu ve ABD'deki Smithsonian Enstitüsüyle ilgili son dönem yaşanan iade süreçlerinden örnekler veren Thangwa, "Umarım bir aşamada müze tanımı dünyada meydana gelen erişimden kaldırma süreçlerinin ilerisinde bir noktada olabilir." dedi ve "Bu değerli eserlerin iade edileceği toplulukları yeterince düşünmüyoruz. Bu topluluklar bu eserleri kendi yaşam kültürlerine yeniden dahil etmek zorundalar ve bu durum erişimden kaldırmaktan çok daha zor. Bunun farkına varmalıyız." diye ekledi.

Yeni müze tanımının geliştirilmesi aynı zamanda kuruluşun tarihindeki en büyük sosyal erişim projesinin bir sonucu. ICOM'un 50.000'den fazla üyesini kapsayan ICOM Ulusal Komitesinden 126 müze temsilcisi, 18 aylık bir süre boyunca birlikte çalıştılar ve de "ICOM Define" komitesi tarafından düzenlenen dört farklı istişare turunda bir araya geldiler. Böylece yeni tanımın geliştirilmesi sürecinde Afrika, Latin Amerika ve Asya Pasifik'teki müzelere kapsamlı bir şekilde danışılmış oldu.

Yeni tanımın pratikte nasıl uygulanacağına ilişkin ayrıntıların üzerinde bir süre daha çalışılması gerekecek gibi görünüyor. Bununla beraber ICOM, yaklaşan Olağan Genel Kurulu için çalışmalarına başlamış durumda. Yakın zamanda yapılacak olan genel kurulda ICOM için yeni bir başkan ve yönetim kurulu seçilecek ve ardından da "yeni tanımın uygulanması ve benimsenmesi için sonraki adımları belirlemek üzere" bir araya gelinecek.

Çeviri: Erdem Gürsu

Kaynak: *The Art Newspaper*

KÜLTÜR VE SANAT ALANINDA MÜDİRE HANIM OLMAK

Esra A. Aysun

Biliyorum ki sizlerin de başına gelen nice benzer hikâyeler var, bu mobbingle bezeli cinsiyetçi deneyimler maalesef istemeyeceğimiz kadar yaygın. İsimler değişse de hikâyelerimiz benzer.

Kültür ve Sanat Alanında Erkek Olmamak başlıklı yazım sonrası bana ulaşan tepkileri dört gruba ayırdım. İlk grup, her satırda kendini bulan kız kardeşlerim ve alanda cinsel yönelimleri nedeniyle benzer davranışlara muhatap olan tüm meslektaşlarımdan gelen ve beni daha çok konuşmaya ve yazmaya teşvik eden paylaşımlar. Evet birlikte daha güçlüyüz; bu kesinlikle doğru, sağ olun, var olun! İkinci grup, aslında bu cinsiyetçi davranışın sadece heteroseksüel erkeklerden değil, kadın yöneticilerden de olabildiğini belirtenler. Kesinlikle doğru! Yıllar içerisinde cinsel yönelimi gözetmeksizin bağlı olduğumuz nice yöneticilerimiz tarafından yaptığımız işlerin, verdiğimiz emeklerin değersizleştirildiğini, "mobbing" altında nefessiz bırakıldığımızı deneyimledik; deneyimliyoruz. İşte tam da bu yüzden alanımızdaki koltuk sahibi kadın yöneticiler olarak dikkat etmemiz gereken, elimizdeki gücün sürdürülebilirliğini sağlamak pahasına bu sistemin bir parçası olmaktansa dayanışmayı ön plana çıkararak bir fark ve değişim yaratabilmek. Alanımızda daha eşitlikçi ve adil bir çalışma ortamına kavuşabilmek için tüm bu deneyimleri konuşmalı ve yazmalıyız, yazacağız! Gelelim üçüncü gruba... Yazıyı okuduklarını oldukça zorlanarak, bir sohbet sırasında

araya sıkıştırıp, beni tebrik edip şahsi yorumlarını paylaşmaktan çekinerek hızlıca konuyu değiştiren cis erkek dostlarım... Ne diyeyim, gelin konuşalım, fikirlerimizi paylaşalım, gerekirse çarpıştıralım, yeter ki dinlemeye ve diyaloga sabrınız olsun... Dördüncü grup mu? Onlar da yazdıklarım kendilerinden çok çok uzakta bir galakside yaşadığı için bu konu ile hiç muhatap olmayan ve son derece eşitlikçi yaşamlarına devam eden ağırlıklı cis erkek ve kadın dostlarım. Vallahi ne mutlu size, bulunduğunuz yerin tasasız keyfini çıkarmaya devam edin!

İtiraf etmeliyim, “Bir sonraki yazının konusu da mı toplumsal cinsiyet eşitliği olacak?” diye soran birkaç dosta “Yok canım, benim uzmanlığım sanat yönetimi, aslen alandaki aksaklıkları yazmaya devam etmek istiyorum, yoksa toplumsal cinsiyet eşitliği üzerine akademik bir kariyeri olmayan halimle öyle bir süreklilik iddiam olamaz.” demiştim. Yeni yazıma başlamak içinse sabırla, maskelerimizle birlikte büyük bir coşkuyla üzerimizden attığımız ataletimiz ve vazgeçtiğimiz mesafeli duruşlarımızla Eylül ayında yaşadığımız İstanbul Bienali tetikli sanat sezonu açılışlarının ve birlikteliklerimizin sakinleşmesini bekliyordum.

Maalesef kader ağlarını farklı bir şekilde ördü. Bir dostumun dediği gibi “âdetta birbirimizin içinden geçtiğimiz” sanat şenliklerimizin sonunda bir viral enfeksiyonla devrilmiş, evimde ilaçlarım ve kedilerimle baş başa otururken telefonum çaldı. Her zaman duymaktan memnun olduğum dost ses, bana renkli profesyonel geçmişimin bir buçuk yılını kaplamış olan yaratıcı bir kurumun sahibi yazarımızın yeni yayınladığı günlüklerinde benden de bahsetmiş olduğunu söyledi. Nasıl mı?

“Kötü şeyler oldu. Uuuf! Uf. Müze Müdüresi Esra ile atıştık...Ta Eylül'den beri...rakamları bilmediği için kızuyordum. İşi bırakma lafını o açtı...Telefon konuşması kötü gitti!”

Çok sinirlendiğiniz, kendinizi kaybettiğiniz anları hatırlar mısınız? Ben maalesef hatırlarım çünkü devamında bedenim bir tepki verir. İşte yazarımızın beni tarihe geçirmeye karar verdiği, yaklaşık on yıl önce yaşanan bu “atışmamız” sonlanıp ben o dönemki küçük ofisimin telefonunu istifamı netleştirerek kapattığımda yanımda oturan çalışma arkadaşımın sesini hafif bir uğultu ile hatırlıyorum: “Kızarıyorsunuz!” Sinirden kızarmıştım cidden, daha doğrusu kurdeşen dökecek kadar sinirlenmiştim!

2010 öncesinde atıldığım sanat derneği maceram o kadar hüzünlü bitmişti ki her zaman kendi işini kuran, kendi hayallerini gerçekleştirebilen kişilere hayranlık duymuşumdur. Daha çok eşsiz bir sanat işi olarak tanımladığım bu kuruma da büyük bir hayranlıkla bağlanmıştım. Yazarımızın beni itinayla inşa ettiği hayalinin bir parçası yapmış olması tam bir yıl boyunca bana tuhaf bir mutluluk zırfı giydirmiş ve beni -şimdi geri dönüp baktığımda ancak anlamlandırabildiğim- “davranışlarının” gerçekliğinden korumuştum. Müze Müdüresi Esra olarak geçirdiğim bu dönemde ağırlıklı olarak Esra Hanım hitabı ile çağrıldım örneğin. Her ne kadar “hanım”lanmayı tuhaf bulmuş olsam da bu hitaba -kendisinin farklı bir kuşaktan olma ve eski İstanbul dil sevgisini de göz önünde bulundurarak - itiraz etmedim. Hatta bazen beni aklında tayyörlü bir müze müdüresi olarak canlandırıp güldüğünü söylediğinde ben de kahkahalarla katıldım bu parodiye! (Üzgünüm)

Kızarak istifa etmemle sonuçlanacak olan tartışmalarımız ben işe girdikten yaklaşık bir yıl sonra bir eylül ayı akşamüstü, kurum sahibimiz için en müsait yer ve zaman diliminde gerçekleşen bir değerlendirme toplantısında - tüm iş görüşmelerini gerçekleştirdiği evinin ofis kısmında başladı. Tesadüfe bakın ki ben yine tuhaf bir grip geçiriyordum. Kafam içtiğim kim bilir hangi ilaçtan bulanık, aç ve yorgun? Kocaman müze hesap klasörlerimle huzura çıktım. (Bu paragrafta işveren ve çalışan tarafından yapılan tüm yanlışları belirtiniz!)

Gelelim sahneye. Ana kahramanımız endişeli ve huzursuz, elleri arkada birleşmiş, dünyanın tüm yükü sırtında, şehrin muhteşem manzarası önünde bir aşağı bir yukarı yürüyor. Ertesi gün yola çıkacak, uzaklara, çok uzaklara gidecek ve ol-

mayacağı üç ay için sorularla dolu tuhaf bir kafası var. Hikâyenin yan karakteri bendeniz ise yorgun ama sakinim. Tüm çalışmaların titizlikle gerçekleştirildiğinin ispatı olan dosyalarımınla güvende, toplantımız sonrasında kavuşacağımı hayal ettiğim sıcak bir çorba hayalindeyim. Ve sorular başlar. Ziyaretçi sayıları ile gelir gider tabloları karşılaştırmaları... Giderler yüksek! Önümüzdeki kış turist sezonu bitip ziyaretçi sayıları düşünce ne olacak? Ya henüz belli olmayan olası yıl sonu vergi yansımalarının etkisi? Yönetim bu rahat harcamalarla devam etmemeli, lüks tüketimler (?) bitmeli, masraflar kısılmalı! Stajyerlere ödenen yol ve öğle yemeği masrafları lüks! Biten tonerin mürekkeple doldurulması yerine yenisinin alınması lüks! Özel etkinlik sırasında orta segmentte bir şarap ikram etmek lüks! Nice müsriflikler art arda kulaklarımda çınlarken saatler ilerlemiş, hava kararmış. Şehir manzarası hâlâ güzel, ışıklarla boğaz bambaşka bir âlem iken sözlünün ikinci kısmı olan gelirler başlıyor. Günlük kaç adet kitap ve hediye eşya satılıyor? Haftalık, aylık, yıllık? Ya bilet satışları? Tam, öğrenci, bedava girenler? Müdire Esra Hanım son bir hamle dosyalarda sınav sorularının cevaplarını aramaya çalışıyor, artık kalp atışı hızlanmış, sayfalar açık ama rakamlar yok! Gitmiş hepsi, görünmez olmuşlar! Hoca durmadan soruyor! İntegraller, havuz problemleri, çarpım tablosu, fizik, kimya, coğrafya, daha, daha, daha... Yok, cevap yok... Zor bela geveliyor Müdire Esra Hanım – kulaklar uğultulu, gözler bulanık, baş hafif dönmekte – ama dengedeyiz, gelirlerimiz giderlerimizi karşılıyor, hesaplarımız sağlam, mali müşavirimiz devamlı kontrolde, her şey dosyalarda... Çok veri var imkânsız hatırlamam; bir baksam ah, bir bakabilsem hepsini söyleyeceğim. Hayır! Yeterli değil! Bileceksiniz bu rakamları ezbere söyleyeceksiniz! Kapatın dosyaları, kapatın! Sıfır aldınız sıfır! Işıklar yavaşça azalır, sessizlik çökmüştür, kahramanımızın tüm siniri altüst ve şehirdeki son akşamı mahvolmuş koltuğuna çöker, yan karakterimiz ise utançla sahneyi terk eder ve perde!

İlahi ben! 2000'lerin ilk on yılında Türkiye'den New York Üniversitesinde ilk Sanat Yönetimi yüksek lisansı yapan kişi ol, tüm ukalalığınla memlekete dön, önce kurumsal hayattan vazgeçip güvencesiz bir meslek alanına adım attığın için sonra da kurumlara inat hayaline inanan bir dost bularak kendi sanat inisiyatifini kurma macerasına atıl, on yıl boyunca temsil etmediğin yaratıcı kurum, sanatçı, gerçekleştirmediğin kültürlerarası diyalog iş birlikleri kalmasın sonra da kara tahta önüne kalkan küçük kız öğrenci olarak burnunu çeke çeke ezberini yapmadığın için azarını işit! Haftada altı gün soluksuz çalıştığın ve ofiste güneş görmediğin için D vitamini yoksunluğu çekmiş olmana, dosya dosya gelir gider excel'leri tutup muhasebe kursuna girmiş gibi çalışmana, kuruma kendininmiş gibi sahip çıkıp sevmiş olmana, tüm yönetim sistemini kurup asla kabul edilmeyen fonlama ve programlama önerileri geliştirmene rağmen tarihe rakamları bilmeyen Müze Müdiresi Esra olarak geç.

Peki sizce müzeden yolu geçen tüm o ünlü isimler arasında sadece benim bu sayfalarda yer almam, ismimin bu kadar rahat kullanılabilmesi ve yargının bu kadar fütursuzca verilmesinin nedeni benim bir ünsüz bir “Müdire” olmam mı?

Ancak tüm bu sıraladığım tuhaflıklara bakınca aslında diğer profesyonel maceralarında da benzer olayların ne kadar sık yaşanmış olduklarını görüyorum. New York dönüşündeki akademik kariyer hevesimle özel bir üniversitede sürdürdüğüm kısa dönem araştırma görevlisi pozisyonumda yaşadıklarım ne demeli? Entelektüel kişiliği ve tasarım bilgisi ile göz dolduran bölüm başkanının beni yanına not defterimle çağırıp bugün içeriğini hiç hatırlamadığım ama eminim ki çok ama çok önemli olan bir yazısını dikte etmesi, benim uslu uslu o yazıyı bilgisayara geçirip, çıkış alıp yanına gitmem, kendisinin klavyede harcamaya kıyamadığı önemli elleriyle itinayla tuttuğu özel, renkli ve pahalı kalemleriyle yazıdaki imla hatalarımı büyük bir ciddiyetle işaretleyip düzeltmesi! Bu 1950'ler sekreteri oyununu o gün sanırım bir saate yakın -yazı doğru bir şekilde imzasını hak edecek hale gelinceye kadar – oynadık. Ne mi oldu? Bu sefer de durmayan bir bacak ağrısı başladı bende, revire koştum hemen bir kas gevşetici verdi hemşire ve odama geri yolladı. Ama ben o asistan sandalyesine oturur oturmaz ağrı geri geldi ve daha fazla yerimde oturamadığım için istifa ettim. Hoca ise günümüzde

etki alanını farklı şehirlere de taşıyarak kariyerini başarıyla sürdürüyor. Sırtı sıvazlanıyor, toplantılara davet ediliyor. Çünkü statü sahibi, çünkü bağlantıları var, çünkü evet bazı gereksiz davranışları var ama canım birkaç asistan ezmiş ne olacak, bizim tatlı haylaz çocuk işte!

Maalesef o kadar çok örnek var ki yıllar içerisinde deneyimlediğim. Sadece birkaç toplantıda bir araya gelme şerefine erdiğim bir başka akademisyen ve kültür yöneticisi beyefendi ile İstanbul'un her taşının altından ümit fıskırdığı 2010 döneminde yeni kurulacak bir koleksiyoner müzesinin çalışma grubuna davet edilenler arasındayız. Aramızdan biri not tutacak ama kim? Yaş ortalamasına bakıp ben kendimi öne atıyorum mecburen biraz da, neden çünkü ailem beni büyüklerimi saymam gerektiğini söyleyerek yetiştirdi.. Peki renkli çorapları ile göz kamaştıran beyefendi, ben not tahtası önüne geçer geçmez ne dedi biliyor musunuz? “Yaz kızım!” (Devamında özür dilemek zorunda kaldı bakışımı görünce ama zihniyet orada, özrü neye yarayacak?)

Aslına bakarsanız çuvaldızı kendimize de batırmamız gerekiyor. Bu tip “erklilik” davranışlarını hiç düşünmeden hayatın değiştirilemez gerçekliği olarak kabul ediveriyoruz. Farkına bile varmadan küçük çocuğunun hatalı davranışını mazur gören annelere dönüşüyoruz zaman içerisinde. Bir nevi “hocadır; ne dese ne yap-sa yerindedir” kabullenışı. Bahaneler hazır: O kadar yetenekli, o kadar değerli ki, çevresi o kadar geniş, bağlantıları o kadar kuvvetli ki...İşte pohpohlarla bu hocalar aslen kendilerini hayatın merkezine koyarak bir iktidar kuruyor ve bizleri de dış çembere atıveriyorlar!

Çok yakın bir tarihte dinlediğim bu tarifte bir hoca, kendi büyüdüğü ve şu an olmayan İstanbul'unu anlatırken büyük bir tutkuyla şehri “ırzına geçilen” “te-cavüze uğrayan” İstanbul olarak vurguladı. Âdeta eski Türk filmlerindeki âşk olduğu fakir kızın kötü yola düşerek bir pavyon şarkıcısına dönüşmesine hayıflanıp gözlerini kör eden acılı bir jön gibi! Ve kendisine şehri neden bir kadın kimliğinde ele aldığı sorulunca da aslen bu dönüşümü anlatırken bir erkek olsa şehir, ona yapılan tecavüzün bir şiddet olacağını, kadının ırzına geçme metaforunun ise daha yaygın olduğunu söyleyiverdi. Peki kendisini dinleyen hayran kitlesi ne yaptı diye merak edecek olursanız cevap da vahim maalesef. “Aman hocam ilahi, aaaaaa aşk olsun siz de var yaaaaa” ve bunu izleyen tatlı sert dokundurmalı gülücükler, kakhahalar..

Artık örneklerle bir son verip yazıyı sonlandırma zamanı. Biliyorum ki sizlerin de başına gelen nice benzer hikâyeler var, bu mobbing bezeli cinsiyetçi deneyimler maalesef istemeyeceğimiz kadar yaygın. İsimler değişse de hikâyelerimiz benzer. Ben erken profesyonel dönemde bu üstten bakışla uzlaşmamama rağmen nedenini kendi uyumsuzluğuma verip kurtuluşu çoğunlukla istifa ederek, bulunduğum toksik ortamdan uzaklaşmakta buldum. Maruz bırakıldığım cinsiyetçi konuşmaları ise dehşete kapılmama ya da dostlarla paylaşmama rağmen çoğunlukla kişisel hafızamda saklı tuttum. Ama artık sevgili #Susma-Bitsin'in de dediği gibi, susmayalım ki bu içselleştirilmiş davranışlar bitsin çağrısı ile yazıyorum bu satırları. Artık hayatımızı verdiğimiz bu kültür ve sanat alanındaki süslü kelimelerin ardına gizlenmiş cinsiyetçilik, saygı ve sevgi çemberi çerçevesinde gerçekleşen hareketler mazur görülmesin, kimse gülüp geçmesin. Birbirimizden güç alarak karşı çıkalım, sözümüzü yutmayalım. Maruz bırakıldığımız bu davranışların yanlışlığını telaffuz edebilelim ki bizden sonra gelecek olanlar daha eşitlikçi bir ortamda çalışıp üretebilsinler. Bunu yapabilecek alan, deneyim ve sesimiz var.

Ve bu Müdire Hanım tabirini de benimsemeye karar verdim. Bence ne yaptığımı bilen, bildiği doğruları savunan, etik değerlere sahip, adaletli insanları anlatıyor. İnanım, bu erk kişiler nesli tükenmiş bir zihniyeti temsil ediyor artık. Bunlar son çarpınışlar çünkü zaman başka bir zaman, değil mi?

TÜRKİYE'DE DRAG PERFORMANS SANATI VE SORUNLARI

Mertcan Karakuş

Drag özü itibariyle bedenlerimize dayatılan cinsiyetlere, şekil mecburiyetlerine, kalıplara bir eleştiri getiriyor. Aynı zamanda kökeni sokağa dayanan, sokaktaki pratiklere karşılık gelen bir anlatım biçimi.

Anna Tholia,
Queerwaves Buffest, 2022
Fotograf: Cansu Yıldiran



2016'yı 2017'ye bağlayan yılbaşı gecesindeyiz. Bir *drag queen*, o geceki bir yılbaşı programına çıkmak üzere mekâna doğru gidiyor. Sırtında bilgisayarı ve makyaj malzemelerini taşıdığı çantası, elinde kostüm ve peruğunu taşıdığı orta boy valizi var. Programın başlamasından iki-üç saat önce gidip makyajını yapması, hazırlanması gerek. Vapurun penceresinden dışarıyı izlerken heyecanını bastırmaya çalışıyor. Çünkü ilk defa tanınmış bir solistin programında yer almakta, ilk defa Taksim'deki lubunya barlarından başka bir yerde çıkacak. Vapurdan inip, yılbaşı kalabalığını geniş meydanlarına sığdırmaya çalışan Kadıköy'den geçip mekâna ulaşıyor. Selam sabahtan sonra kulise yönlendiriliyor. Kulis mi? Daha önce çıktığı barlarda müşteriler gelmeye başlamadan önce koridorda makyajını yapmakta, boş bira varillerinin konulduğu depolarda üstünü değiştirmekte. Hayatında ilk defa kulis görüyor. İçeri girip de ışıklı aynanın karşısına geçince havalanıyor, kendini ilk defa sanatçı gibi hissediyor.

Artık *drag* performansının sanat olduğundan hiç şüphem yok ama daha eğlenceli ve kesinlikle daha havalı *drag* personam Zakkum Kök'ün kendini sanatçı gibi hissettiği ilk an o yılbaşı gecesiydi. O geceye gelmeden önce yaklaşık bir yıldır *drag queendim* ama ne yaptığım işi sanat gibi görüyor ne de kendime sanatçı diyordum. Bir kulise, bir ışıklı aynaya (meyve tabağı ve şarap da vardı) tav olmuştum ama diğer mekânlardaki çalışma koşulları düşünülürse hiç de az değildi bunlar. Ara

dan geçen altı yılda Zakkum'un hikâyesinde çok şey değiştiyse de *drag*m sanat olup olmadığı sorusu, birçok akıllı hâlâ kurcalıyor. Bu sorunun genel anlamda neyin sanat olup olmadığıyla ilgili süregelen tartışmadan farklı bir yönü var: drag özü itibariyle bedenlerimize dayatılan cinsiyetlere, şekil mecburiyetlerine, kalıplara, kurallara bir eleştiri getiriyor. Dolayısıyla sanat olarak görülmesinin homofobiden, transfobiden, erkin yürüttüğü beden politikalarından bağımsız olduğunu düşünemeyiz. Aynı zamanda kökeni sokağa dayanan, sokaktaki pratiklere karşılık gelen bir anlatım biçimi. Bu yüzden, en birinci tüketicisi olduğu için sanatın ne olduğunu en çok bilebileceğini sanan üst sınıfın (birtakım sebeplerden dolayı bu sınıfın eğlence kültürüne yabancı olmasa da) sanat ve sanatçı tanımları arasına girmiyor olabilir.

Kategori tartışması devam ededursun, bu altı yıl içerisinde *drag* sanatının görünürlüğünde ciddi bir artış oldu. Bu artışın sebeplerinden bahsedeceksek *RuPaul's Drag Race*'in adını anmadan edemeyiz. *Drag queenlerin* birbirleriyle yetenek yarıştırdığı programın ilk sezonu 2009 yılında yayınlandı. Zakkum'un ilk kulisini gördüğü 2016 senesindeyse *Drag Race* ilk Emmy'sini aldı. Henüz Birleşik Krallık'tan Tayland'a kadar çeşitlenen diğer ülke yapımları mevcut değildi. Yalnızca Amerika yapımı söz konusuydu. Ayrıca henüz ana akım dijital platformlarda da yayınlanmıyordu. 2022'nin Nisan ayında on dördüncü sezon finalini izlediğimiz yarışma, şu an birçok ülkeye bayilik dağıtan global bir marka. Hemen hemen bütün sezonlarını Netflix'te bulmak mümkün. RTÜK'ün 2007'de Huysuz Virjin'in televizyon ekranlarına çıkamaması için saman altından getirdiği "kadın kılığındaki erkek" yasağından ve malum birçok sebepten ötürü henüz Türkiye versiyonu çekilemedi ama Türkiye'deki drag kültürünün geldiği noktaya katkıları yadsınmaz.

2007 yasağı, birçok sanatçının ekranlardan uzaklaşıp kariyerlerini gece hayatında aramalarına sebep olmuştu. Hâlâ da geçerliliğini korumakta. *Drag queenler* ekranlardan ve dolayısıyla tanınırlıktan (sosyal medyanın bu kadar etkili olmadığı zamanlarda) uzak kaldılar. Çalışma fırsatı bulabildikleri neredeyse tek mekân olan Cahide'den sivrilen bir-iki sanatçının kendi isimleriyle anılmaya başlayabilmeleri ise yedi-sekiz yılı aldı. Bu isimler İstanbul'un kuir gece hayatında da boy göstermeye başlamışlardı. Ancak henüz "ücretli bir işbirliği" söz konusu değildi. Çoğu mekân, sanatçılara içeride zaman geçirmeleri karşılığında yalnızca içki fişi sağlıyordu. Bu sırada drag performansına dair paralel bir hamle BÜLGBTİ+'dan geldi. Üniversite içinde drag sanatına hevesli birçok gencin sahne alma fırsatı bulduğu geceler düzenlendi. Daha sonra bu geceler ve bu gecelerde demlenen sanatçılar Dudakların Cengi adı altında bir oluşuma evrildiler. *RuPaul's Drag Race*'teki *lip sync battle* (oylamada sona kalan iki *drag* sanatçısı yarışmak için aynı şarkıya playback yaparlar) kavramının yaratıcı bir çevirisi olan Dudakların Cengi, kuir gece hayatında önemli yeri olan Anahit Sahne'de sürekli performanslar sergilemeye başladı. Pandemi birçok mekân gibi Anahit'in de kapatılmasıyla sonuçlandı. Sahnesiz kalan Dudakların Cengi ekibi dijital platformlarda bazı işler yaptı ancak sahnelere geri dönebilmeleri 2022'nin Kasım ayını buldu.

Geldiğimiz noktada drag sanatının yaygınlaştığı, dolayısıyla bu alanda üretim yapan sanatçı sayısının çoğaldığı kesin ama baskıcı toplumlarda *drag* gibi bir eleştiri mekanizmasının kendine ana akımda yer edinmemesi şaşırtıcı değil. Bu sanatın Türkiye'deki en eski icracılarından Huysuz Virjin bile, 2007 ekran yasağını ancak internetten yayınlanan reklamlarla ve cezayı göze alabilen bir-iki yapımcıyla delebilmisti. Televizyona alternatif olan sosyal medya, tanınmayı artırmak konusunda işe yarıyor ancak genellikle bu görünürlük sanatçıların gerekli prodüksiyon desteğine ulaşmalarını sağlamıyor. Bu yazıyı hazırlarken 19-27 Kasım arasında "Sahnede 90'lar" sergisi kapsamında Salt'ta gerçekleşecek "Her Şey Her Şey Her Şey" performans serisinin tanıtımını; performansları gerçekleştirecek drag sanatçıları Kübra Uzun, Kiki ggNash, Debonair Detsuki ve Akış Ka'nın sosyal medya hesaplarında gördüm. Bu önemli bir gelişme çünkü drag sanatçıların sanat kurumlarının ya da dijital platformların radarlarına girmesi pek kolay olmuyor. Hayatlarını idame ettirebilecekleri parayı kazanabilmeleri

için geriye bir tek eğlence mekânları kalıyor. Zakkum'un zamanında iki olan bar/kulüp sayısı belki beşe çıktı ancak sanatçıların dile getirdikleri şikâyetlere göre koşullarda pek de bir değişiklik yok. Hatta bazı konularda işlerin daha da zorlaştığı ortada. Sahnedeki illüzyonu yaratmak kolay iş değil. Seyircinin performans süresince izlediği görüntünün maddi bedeli hayli ağır. Ekonominin içler acısı durumu, her şeyde olduğu gibi ithal makyaj malzemelerinin fiyatını da kat kat arttırdı. Buna kostüm masrafları da eklenince bir geceki hazırlığın bedeli, sanatçının o geçeden kazandığından daha fazla olabiliyor.

Programlarında *drag* sanatçılarına yer veren mekânları ikiye ayırmak mümkün: Birinci tür genelde kuirler tarafından işletilen, kuir eğlence kültürüne ait mekânlar. Buralarda performansların izleyicileri de genelde kendilerini kuir olarak tanımlıyorlar. Diğerleri ise kuir sanatçıların performanslarını, geneli kuir olmayan seyirci için sergiledikleri yerler. Bu tür mekânların kuir eğlence kültürüne dâhil olmakla ilgili bir iddiaları bulunmuyor. Her iki türde de sanatçılar hem sahnede hem de bu mekânların bulunduğu sokaklarda, mahallelerde homofobik/transfobik saldırılara maruz kalabiliyorlar. Tek güvenceleri işletmeler doğru tepkiyi doğru zamanda gösteremeyince, güvenli alan yaratamayınca hem sanatçıların kişisel güvenliğini hem de *drag* sanatının icra edilebilirliğini tehlikeye atmış oluyorlar.

Kuir gece hayatı dışındaki mekânlar genel olarak pahalılıklarıyla biliniyorlar. Bu tür yerlere girecek, buralarda harçayabilecek kadar parası olanlar; kuir performanslara tolere edebilmeleri üzerinden kendi sosyoekonomik sınıflarını taçlandırıp kendi gözlerinde üstünlüklerini tekrar tekrar onaylıyorlar. Bu noktada sanatçının bu sınıfın sosyal diline hâkim olması ve bu dili performansında yeniden üretebilmesi devreye giriyor. O kültürün donelerini taklit edebilen sanatçılar; o sınıfın tercih ettiği, görece daha iyi ödeme yapan mekânlarda daha sık boy gösteriyorlar. Bu kültüre dair üretim yapmayan sanatçılar bu çevrimin dışında kalıyorlar. Aynı zamanda sanatçıların para kazanabilmek için özgünlüğe yer açmayan bu kısıtlı alanlara mecbur kalması, performanslarda tekrarlara ve taklitlere sebep oluyor. Bu fedakârlıklara rağmen sanatçının hakkı olanı aldığı da söylenemez. Bu mekânlardan en ünlüsünde bile kalıcı ve sürekli çalışan *drag* sanatçılarının sosyal güvenlik hakları verilmiyor, sigortaları yatmıyor.

İlk tür mekânlarda; yani kuir seyirciyi hedefleyen, kuir eğlenceye dair bir söylemi olan işletmelerde ise birçok başka sorun devreye giriyor. İş kanununun bile çalışanı korumaya yetmediği ülkemizde, bu işletmelerin çoğu kanun dışı uygulamalarla varlıklarını sürdürüyorlar. Gecelik yevmiye usulü çalışan bu mekânlarda ücretler hayli düşük, iş güvencesi yok. *Drag* sanatçılarının organize ettiği partilerde bile kapıdan alınan girişten (bir diğer adıyla lubunya vergisi) ya da geceki içki satışından genellikle sanatçıya pay verilmiyor. Amerika'da *drag* performansları sırasında sanatçılara bahşiş vermek gibi bir gelenek var ancak herhangi bir eğlence mekânına girmenin günden güne pahalandığı Türkiye'de bu sistem ne kadar uygulanabilir, emin değilim. Ayrıca hâlihazırda belli bir ücret ödeyip girdiği, içkiye de ederinden kat kat fazla para ödediği halde bu sorumluluğun seyirciye yıkılması da doğru olmayabilir. Mekânların sayıca az olması sanatçılar arası rekabeti yükseltiyor, sanatçıların alacakları ücretleri düşürüyor. Bu rekabetin asıl kazananları işletmeler olsa da zor şartları onaylamak mecburiyetinde kalan sanatçılar da isimleri diğerlerinden daha sık anıldığı için kâğıt üzerinde bu rekabetten üstün çıkmış gibi görünüyorlar.

Yazımın başından beri *drag* sanatçıları diyorum ama piyasanın hâkimi *drag queenler*. *Drag kinglerin* hem görünürlükleri yetersiz hem de kendilerine sanatlarını performe edecekleri mekânlar bulmaları daha zor. Aynı zayıf görünürlük durumu kadın *drag queenler* için de geçerli. Bu, sanatçıların yol açtığı bir durum değil tabii ki. *Drag king* performanslarının görünürlüğünün az olmasını, Türkiye'de genel hayatta maruz kaldığımız erkeklik performanslarının kabak tadı vermesinene de bağlayamayız. Zira *drag* tam da bunu eleştiren bir sanat dalı. Dönüşümle bu kadar ilgili bir sanat dalının yeniliğe ve değişime açık olması beklenir ancak tüketim ilişkileri, sanat üretilen alanın gece hayatına bağımlı olması buna izin vermiyor.

Bu kadar zor şartlar altında çalışan sanatçılar zaman zaman dayanışma için birleşiyorlar, beraber iş üretiyor, partiler organize ediyorlar. Ancak dayanışma kültürünün bu kadar gelişmiş olduğu LGBTI+ camiasında bile dayanışmanın yetersiz kaldığı alanlar mevcut. Bu birleşmeler, gruplaşmaya dönüşme ve grubun dışında kalanları performans alanlarına almama gibi bazı tehlikeler de içeriyor. Aynı kültürel tema içerisinde iş üreten sanatçıların beraberlikleri, farklı kültürlerden gelen sanatçıların hem kendilerini ispatlamak için daha çok çaba harcamaları gerekliliğiyle hem de bu grupların dışında kendilerine alan bulamamalarıyla sonuçlanabiliyor ve maalesef bu ayrıcalıklı konum kurgusu ırkçılıktan, sınıf ilişkilerinden azade değil. Mekânlara ve seyirciye düşen sorumlulukların yanı sıra bu beraberliklerin büyümeleri, daha da politik bir zemine oturtulmaları ve spesifik sorunları olan bu iş grubunun teknik çözümler bulabileceği bir tür sendikaya evrilmesi; hem yaşanan hak ihlallerine karşı bir çözüm üretebilir hem de *drag* sanatının hak ettiği yere gelmesini sağlayabilir. Şartlar düzelse performansların yaratıcılığı, farklılığı üzerine daha verimli bir tartışma ortaya çıkar. Şimdilik hayatta kalma mücadelesi veren sanatçılardan bu kadar sistemli bir yapı kurmalarını beklemek belki fazla ama şartların iyileştirilmesi için etkili bir seçenek gibi görünüyor.

2022'DE DÜNYA SANAT PİYASASI

Tuççe Kaprol

Rusya'nın Ukrayna'ya karşı başlattığı savaş, iklim krizi, enflasyon gibi küresel ekonomiyi etkileyen sorunlar sanat piyasasına dair endişeler yaratsa da sonuç pek öyle olmadı.



Christie's Müzayedede Evi'nde gerçekleşen bir açık artırma etkinliğinden görünüm.

Kültürel ekonomistlerin bulguları ve sanatın ticari boyutu söz konusu olduğunda rakamların çokluğu bizi ürkütüyor. Bu nedenle yaratıcı endüstriler finansal raporlara biraz uzak kalarak çalışıyor ancak bir endüstri mühendisi olarak sanat

tarihi ve teorisine ek olarak kültürel ekonomi okumaları yapıyor, sanat endüstrisinin önde gelen isimleriyle bu ekonomik bulguları tartışıyor ve yazılarımda aktarıyorum. Mümkün olduğunca az rakam kullanarak gelişmeleri aktarmaya özen gösteren bir yıl özeti hazırladım. Bu yıl benim için önemli olan, sizlerle paylaşmak istediğim en önemli konu şu: Kadın sanatçıları görünür kılmaya dair ne kadar uğraş verilse de kadın sanatçılar hâlâ koleksiyonlarda erkek sanatçılara oranla daha az yer alıyor.

Bu yıl koleksiyonlar sanatçıların cinsiyetleri bağlamında daha az çeşitlilik gösteriyor ve erkek sanatçıların çalışmaları ağırlıklı olma eğiliminde (erkek sanatçıların tüm koleksiyonlarda yer alma oranı yüzde 60¹). Bu, tüm zamanlar ve tüm koleksiyonların eser seçimlerinde koleksiyonların içeriğini bu şekilde inşa ettiği anlamına gelmiyor ve çoğu koleksiyonerin hangi eserlerin satın alacağını düşünürken sanatçının etnik kökeninden veya cinsiyetinden etkilenmediğini de zaten deneyimlerimizden biliyoruz; buna raporda yazılı olarak da yer verilmiş. Yine de kadın sanatçıların eserlerinin müzayede ve galerilerde daha az erişilebilir olması veya daha az temsil edilmesi, koleksiyonlar üzerinde önemli bir etkiye sahip oluyor; rakamlar da bunu destekliyor. Bu nedenle kadın sanatçıları görünür kılmak için yapılan her çalışma çok değerli. Erkek olmayan sanatçıları daha görünür kılmak için meselenin üzerinde durmaya devam etmemiz gerekiyor.

Aşağıda rapordan bir grafik paylaştım, burada bölgelere göre koleksiyonların kadın-erkek sanatçı dağılım yüzdelerini grafik üzerinden inceleyebilirsiniz. Grafikte görebileceğiniz üzere tüm koleksiyonlarda yer alan erkek sanatçıların oranı yüzde 60 olmak üzere kadın sanatçılar koleksiyonlarda dünya çapında azınlıkta olsa da bölgesel farklılıklar var. Kadın sanatçıların eserleri Almanya, Fransa ve ABD gibi ülkelerde en yüksek seviyede; bu, kadın sanatçılar daha görünür olduğu için olabilir, en düşük koleksiyon kadın sanatçı oranlarında İtalya (yüzde 35) ve Çin ve Hong Kong (yüzde 36) gözüküyor.

Piyasanın tüm hacmine bakacak olursak 2020 yılında Covid-19 pandemisinin de etkisiyle son 10 yıldır yaşanan en büyük durgunluğun ardından küresel sanat piyasası, 2021'de güçlü bir şekilde toparlandı. Yüzde 29 artışla tacirler ve müzayede evlerinin toplam satışlarıyla tahmini 65,1 milyar dolara ulaşırken 2019'daki pandemi öncesi seviyeler 2021'de aşıldı.²

2020'deki tamamen çevrimiçi düzene geçiş, geçici kapanmalar, seyahat özgürlüklerinin kısıtlanması gibi durumların ardından pandemiye dair yeni normaller ve sonrasında hayatın olağan akışına dönüşüyle birlikte sanat piyasası 2021'i beklentilerin üzerinde tamamlamıştı. 2022 yılında daha rahat bir ekonomik atmosfer beklenirken yılın ilk yarısında dünyadaki farklı gelişmeler çeşitli endişeleri de beraberinde getirdi. Rusya'nın Ukrayna'ya karşı başlattığı savaş, iklim krizinin görülebilir sonuçlarındaki artış, enflasyon gibi küresel ekonomiyi etkileyen güncel sorunlar sanat piyasasının geleceğine dair de endişeler yarattı. Gelgelelim 2022 kapanışa geçerken yılın bütün olumsuz gündemlerine rağmen sanat piyasası bir kez daha tüm endüstrilerden farklı olarak mevcut ekonomik gelişmelerden etkilenmediğini ispatladı. Kültürel ekonomist Clare McAndrew'un yayınladığı koleksiyoncuların oylarıyla şekillenen Art Basel ve UBS Küresel Koleksiyonculuk 2022 Araştırması rapor bulgularına göre 2019 sonunda elde edilen 30,5 milyar dolarlık sanat ithalat ve ihracat hacmi 2022'de aşıldı. Küresel satışlarda Art Basel ve UBS 2022 Sanat Piyasası raporuna göre 2020'de sanat piyasasındaki durgunluğun ardından endüstri, daha önce hiç olmadığı ka-

1 Art Basel ve UBS'in hazırladığı sanat piyasası raporuna göre: <https://www.artbasel.com/about/initiatives/theartmarket2022pdf>

2 Art Basel ve UBS'in hazırladığı sanat piyasası raporuna göre: <https://www.artbasel.com/about/initiatives/theartmarket2022pdf>

dar hızlı bir şekilde geleneksel modelleri geride bırakarak dijitalleşme yoluna gitti. Ardından, çevrimiçi müzayede satışlarının gündeme gelmesi, sanat fuarları ve OVR'lar¹ gibi modeller aracılığıyla sanat satışları yeni bir düzende gerçekleşti; bu da satış rakamlarına olumlu yansıdı. Pandemi sonrası güçlenen çevrimiçi pazar, yüzde 7 büyüyerek 13.3 milyar dolara ulaştı. Çevrimiçi satışların tüm piyasanın satışlarında oranı yüzde 20'ye ulaştı.

Şubat ve Mart aylarında sanat kurumları, sanatçılar ve müzayede evleri; krizin ciddiyetini fark ederek Ukrayna'ya destek vermek için hızla harekete geçti. Daha geniş bir amaca yönelik bu taahhütler, sanat piyasasının ekonomik faaliyetinin hâlâ bir parçası olsa da sanat dünyası aktörlerinin harekete geçme hızı ve gücü, izleyicileri için önemli olan konuları somut olarak kabul etme taahhüdünü gösterdi. Ne de olsa bu yardım müzayedeleri, giderek artan sayıda koleksiyonunun alımlarını BIPOC², kadınlar veya LGBTQ+ sanatçılar gibi marjinalleştirilmiş topluluklar etrafında odaklamasına denk geliyor.³ Bu yıl öne çıkanlar arasında Swann Galleries'in LGBTQ+ Sanat, Materyal Kültürü ve Tarihi satışı yer alıyor. Dördüncü edisyonu yapılan ve beşinci yılına giren satış; topluluktan sanatçıları, kreatifleri ve aktivistleri öne çıkarmaya devam ediyor. Bu yıl ayrıca LGBTQ+'lardan ilham alan dünyanın en büyük NFT sanat koleksiyonu Pride Icons, queer organizasyonlara 1 milyon dolar taahhüt ederek koleksiyonlarını satışa çıkardı.

2021'in kapanışı, 2020'yi yüzde 29 oranında aşarak 65.1 milyar dolarla gerçekleştirmesi piyasanın pandemi öncesi düzenden daha başarılı olduğu anlamına da geliyor. Bu toplam değerler müzayede ve özel satışlar olarak iki kırılımda incelenecek olursa müzayede rakamları halka açık değerlerde bir yıl öncesine göre yüzde 47 arttı. Özel satışlar, geride bırakılan seneye oranla üçte bir oranında artış gösterdi. Tacir (*dealer*) pazarı yüzde 18 artışla kapandı.

Sanat piyasasının ülkelere göre dağılımı ise şu şekilde gerçekleşiyor: birinci sırada ABD, ikinci sırada Çin ve üçüncü sırada İngiltere. ABD pazarı yüzde 43 pay oranıyla hâlâ piyasanın en güçlü merkezi olma niteliğini koruyor. Çin yüzde 20 ile ikinci sıradayken İngiltere yüzde 17 ile üçüncü sıraya geriledi. ABD pazarı 28 milyar, Çin 13.4 milyar ve İngiltere 11.3 milyar dolarla yılı kapadı. Fransa satışlarını yüzde 50 artırarak son 10 yılın en yüksek kapanışını 4.7 milyar dolarla noktaladı.

Sanat piyasasının 65.1 milyar dolarlık cirosunun dışında, sanat ve koleksiyon NFT'leri önemli bir büyüme gösterdi. Bu iki kategorinin Ethereum, Flow ve Ronin blokzincirleri üzerindeki NFT platformları 4.6 milyon dolardan 11.1 milyon dolara yükseldi. Sanatla ilgili NFT'lerin satış değeri 2019-2022 arası her yıl yüz kattan fazla artarak 2,6 milyar dolara ulaştı. *The Art Newspaper*'a konuşan Art Basel'in görev süresi sona eren küresel direktörü Marc Spiegler, "Geçen yıl, kriptonun zirve yaptığı dönemde fuar sonrası araştırmamız, Art Basel Miami Beach'e katılan yaklaşık bir düzine galerimizin ödeme olarak kripto para birimlerini kabul ettiğini gösterdi. Son dalgalanma göz önüne alındığında sayıların yükselmediği ve hatta düşebileceği varsayılabilir." diyor.

Pazarın son zamanlarda daha dijital odaklı hale gelmesinin önemli bir potansiyel faydası, yeni koleksiyonerler için satış kolaylığı sağlaması ve erişilebilirliği idi. Dijitale olan talepteki artış, 2021'de NFTler aracılığıyla sektöre olan ilgiyi artırmanın önemli bir yolu olarak görüldü. Farklı sektörlerden önemli ölçüde tekno-

1 Çevrimiçi görüntüleme odaları (OVR), temel ayrıntılarla (sanatçı, unvan, tarih vb.) açıklanan eserlerin doğrudan dijital fotoğraflarını içeren basit sitelerinden, editöryal içerik ve hatta bazen piyasa verileri açısından zengin, yüksek üretim değeri hedeflere kadar çeşitlilik gösterebilir. Devam eden projeler veya yalnızca bir haftalık taahhütler olabilirler; kişisel galeri programlarının çevrimiçi şubeleri olabilir veya tamamen bağımsız çabalarla oluşturulabilirler. (<https://news.artnet.com/market/online-viewing-room-questions-1828287>)

2 BIPOC (Black, indigenous, person of color), beyaz olmayan kişileri tanımlamak için kullanılan kısaltma.

3 Josie Thaddeus-Johns, 5 Trends That Define the Art Market in 2022, *Artsty*, Aralık 2022. <https://www.artsty.net/article/artsty-editorial-5-trends-defined-art-market-2022>



loji sektörlerinden ve kripto para birimlerinde kazanç elde etmiş koleksiyonerleri sanat NFT'leri almaya yönlendirmek motivasyonu hareket edenler oldu. Kripto para şirketlerinin yüksek profilli iflasları ve önemli ölçüde küçülen NFT pazarının ortasında, bazı sanat dünyası aktörleri satışa sunulan eser bazında geri çekilirken koleksiyonerler ise NFT sanata ilgiyle yaklaşmaya ve yatırım yapmaya devam ediyor. Art Basel ve UBS Küresel Koleksiyonculuk 2022 Araştırması rapor bulgularına göre 2022'nin ilk yarısında aşağı yönlü dış piyasanın aksine, koleksiyonerler bu sektöre sürekli ilgi göstermeye devam etti. Dijital sanat toplam harcamalarının yüzde 17'sini oluşturdu, yüzde 10'u ise NFT sanattan oluştu. Sanat tabanlı NFT'ler için yapılan harcamalar arttı. Araştırmaya katılan koleksiyonerlerin yüzde 12'si bu segmente 1 milyon dolardan fazla harcama yaptı.

Pandemi sırasındaki etkinlik iptalleri ve çeşitli ertelemelerin ardından birkaç büyük koleksiyon müzayede bloğuna ulaştı. Özellikle, Kasım ayındaki Paul G. Allen koleksiyonu satışı, en üst düzey beş eserinin her birinin 100 milyon doların üzerinde satılmasıyla tüm rekorları altüst etti. Bu yılki diğer dudak uçuklatan satış rekorları arasında, enflasyon yükselirken ve dünya bir resesyona hazırlanırken bile en azından piyasanın tepesindeki alıcıların hâlâ hevesli olduğunun bir işaretiydi.⁴ Küresel en yüksek varlık incelemesini her yıl yayınlayan Forbes'a göre, milyarderlerin sayısında 2021'in aynı dönemine göre hafif bir daralma olurken toplu servetleri de 400 milyar dolar azaldı.⁵ Bu durum henüz sanat piyasasında bir çentik açmadı.

UBS sanat piyasası raporu yazarı Dr. Clare McAndrew'un raporun ön sözünde teşekkür ettiği ve çalışmalarından faydalandığı isimlerden biri olan ekonomi profesörü Olav Velthuis, yıllardır kültürel ekonomiye değerli katkıları bulunan önemli bir isim ve kapsamlı çalışmalarıyla bu alanda kaynak kitapların yazarı. Velthuis, *The Art Newspaper*'a geçen ay verdiği röportajda küresel piyasayı 2022 yılı için şöyle ifade ediyor: "Daha çeşitli ve esnek bir küresel sanat sistemi için tek bir kurumsal plan setine yönelik dar odak noktasının açılması gerekiyor. Bu, otomatik olarak geleneksel, zanaat odaklı veya yerli sanatın değerlerini tanıyan daha kapsayıcı ve daha az hiyerarşik bir sanat anlayışına yol açacaktır. Nihayetinde, küresel bir sanat sisteminin sürdürülebilir kalması için güç dengesizliklerini ele alınmak gerekiyor."⁶

4 Josie Thaddeus-Johns, "5 Trends That Define the Art Market in 2022", Artsy, Aralık 2022. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-5-trends-defined-art-market-2022>

5 Rob LaFranco ve Chase Peterson-Withorn, "World's Billionaires List", Forbes, 2023. <https://www.forbes.com/billionaires/>

6 Anny Shaw, "Crisis, what crisis? Global import and export of art set to hit record levels by the end of 2022, according to Art Basel/UBS report", The Artnews, 3 Kasım 2022. <https://www.theartnewspaper.com/2022/11/03/crisis-what-crisis-global-import-and-export-of-art-set-to-hit-record-levels-by-the-end-of-2022-according-to-art-baselubs-report>

2022'DE İKLİM PROTESTOLARI VE SANAT DÜNYASI

Osman Erden

Bu yıl iklim aktivistleri müzelerde gerçekleştirdikleri eylemlerle gündeme oturdular. Hak temelli örgütlerin sanat eserlerini hedef alan eylemlerinin geçmişiyse eskiye dayanıyor.



Birleşik Krallık merkezli Just Stop Oil! adlı sivil örgütten iki aktivistin, Viyana'daki Leopold Müzesi'nde John Constable'in *The Hay Wain* tablosunun çerçevesine kendilerini yapıştırdığı andan bir kare, 14 Ekim 2022

2013 yılında gerçekleşen 56. Venedik Bienali'nin açılış haftasında Gezi Direnişi patlak vermiş, bienal için Türkiye'nin sanat çevresinden kente gelen insanlar olarak direnişi uluslararası alanda duyurabilmek için çeşitli eylemler yapmıştık. "Police violence, media silence" sloganıyla bienalin ana mekânı önünde yaptığımız eylemle sergiye girişleri engellemeye çalışmış, organizasyona müdahale ederek gündemi değiştirip dikkatleri Gezi Direnişi'ne çekmeye çalışmıştık. Nitekim dünyanın kalburüstü yayınlarında eylemler haber olmuş, Türkiye'deki halk hareketi sanat alanı içinden gerçekleşen eylemler ile daha da görünür olmuştu. İnsanların sanata ulaşmasını engellemeye çalışarak, dünyanın en prestijli sanat organizasyonunun işleyişine çomak sokmayı deneyerek 'vandalizm'in en güzel, en yakışıklı olanını deneyimlemiştik.

Geride bırakmakta olduğumuz yıl iklim aktivistleri, yine sanat alanı içinden gerçekleştirdikleri eylemlerle gündeme oturdular. Eylemlerin başlangıç noktası İngiltere oldu. Başbakan Liz Truss, hidrolik kırma yöntemiyle kaya petrolünün üretilmesine yönelik yeni işletme lisanslarının dağıtımını içeren enerji politikasını duyurdu. Ukrayna Savaşı'nın beraberinde getirdiği enerji krizi nedeniyle hak ettiği olumsuz tepkiyi görmeyen yeni enerji politikası, iklim aktivistlerinin sanat eserlerini hedef alan eylemleri sayesinde kamuoyunda daha tartışılır oldu.

14 Ekim 2022 günü sabah saatlerinde Just Stop Oil! isimli eylem grubuna üye Anna Holland ve Phoebe Plummer, Londra'daki The National Gallery'nin 43 numaralı salonunda bulunan Vincent van Gogh'un *Ayçiçekleri* isimli eserini

koruyan cama çorba fırlatıp kendilerini resmin bulunduğu duvara yapıştırmalarıyla kamuoyunu sarstılar. Eylemcilerden Phoebe Plummer, gerekçelerini şöyle açıkladı: “Bu eylemleri medyanın ilgisini iklim krizine çekmek, insanların bu konuyu konuşması gayesiyle yapıyoruz. Biliyoruz ki sivil itaatsizlik işe yarıyor. Tarih bize bunu net bir şekilde gösteriyor. Kuir bir kadın olarak burada duruyorsam, oy kullanabiliyorsam, üniversiteye gidebiliyorsam ve umarım bir gün sevdiğim insan ile evlenebileceksem benden önce bu ülkede sivil itaatsizlik gösterenler sayesinde.”

Almanya merkezli Letzte Generation (Son Kuşak) adlı iklim grubundan aktivistler Barberini Müzesi’nde sergilenen Claude Monet’in *Ot Yığınları* isimli eserine patates püresi fırlattı, 23 Ekim 2022



The National Gallery, eylemin hemen ardından esere zarar gelmediğine dair bir açıklama yaptı. Sanki bu açıklama hiç yapılmamış gibi eylemin tarzına gelen eleştirilerin büyük çoğunluğu sanat eserine zarar verildiği yargısıyla şekillendi. Eylemin gündem oluşturarak başarılı olması üzerine kısa süre içinde dünyanın farklı müzelerinde aynı yöntemle sanat eserlerini hedef alan eylemler gerçekleştirildi. 23 Ekim günü Almanya’nın Potsdam kentindeki Barberini Müzesi’nde sergilenen Claude Monet’in *Ot Yığınları* isimli eserine Letzte Generation (Son Kuşak) grubunun eylemcileri “Hangisi daha değerli? Sanat mı yaşam mı?” sloganıyla patates püresi fırlattılar. 27 Ekim günü Hollanda’nın Lahey kentindeki Mauritshuis Museum’da sergilenen Johannes Vermeer’in *İnci Küpeli Kız* isimli eseri de domates sosuna layık görüldü. İklim aktivistleri, söz konusu eylemlerden önce de sanat kurumları içinde sansasyon yaratan eylemler yapmışlardı. Örneğin, İngiltere’de Liberate Tate British Petrol’ün Tate’e sponsor olmasına karşı kurum içinde ses getiren eylemler yaparak gündeme oturmıştı. Sanat eserine hiçbir zarar getirmeyen, müzelerde fiziki bir iz bırakmayan bu eylemler kulaktan dolma bilgilerle ‘vandalizm’ olarak değerlendiriliyor. Bu vesileyle Vandalların kendilerine has kültüre, tarihe sahip olan bir Cermen topluluk olduğunu, bugünkü Avrupa’nın kurucu unsurlarından birini teşkil ettiklerini belirtmek gerekir. Vandal kelimesine yüklenen olumsuz anlamın ardında kendilerini diğerlerinden üstün gören Latin kültürü bulunmaktadır.

Phoebe Plummer’in da değindiği gibi İngiltere’de bu tarz eylemlerin ortaya konması eskiye dayanıyor. Örneğin 20. yüzyılın başında kadınların oy hakkı için giriştikleri mücadele olan süfrajet hareketi, sanat eserlerini hakikaten parçaladıkları için işkenceye maruz bırakılan, zorla besleme yöntemiyle açlık grevleri engellenen arkadaşlarına dair kamuoyu yaratmıştı. 10 Mart 1914 günü Mary Richardson’ın üyesi olduğu hareket Woman’s Social and Political Union’ın

hapiste olan lideri Emmeline Pankhurst'e destek olup mücadeleyi ülke gündemine oturtmak için Velazquez'in The National Gallery'de sergilenen Rokeby Venüs'ünün koruyucu camını parçaladıktan sonra eseri bıçakla doğraması buna en çarpıcı örnektir. Richardson'ın eylemi basında olumsuz bir bakış açısıyla gündeme gelir. Kendisi seri katil Karındaşen Jack'e benzetilir. Bununla birlikte yalnızca İngiltere basınında değil uluslararası alanda da süfraj hareketi gündeme oturacaktır.

Aynı zamanda sanat öğrencisi olan Mary Richardson, saldırının ertesi gününde The Times Gazetesi'nde yayınlanan bildirisinde şöyle diyordu: "Mitoloji tarihinin en güzel kadının resmini parçalamayı deneyerek modern tarihin en güzel kadını olan Mrs. Pankhurst'ü yok etmeye çalışan hükümeti protesto etmek istedim. En az renk ve çizgi kadar adalet de güzelliğin bir unsurudur. Mrs. Pankhurst, kadınlar için adaleti temin etmeye çalışıyor ve hükümet tarafından yavaş yavaş öldürülüyor. Yaptığım eyleme karşı bir tepki varsa böyle bir itirazın ikiyüzlülük olduğunu herkes bilsin. Bana itiraz edip Mrs. Pankhurst'e yapılanlara tepki göstermeyenler sanatsal, ahlaki ve siyasi bir şarlatanlık ve ikiyüzlülük içindedir."

İngiltere'de Büyük Savaş'ın patlak vermesinden hemen önceki aylarda 14 esere saldırı düzenlendi ve dokuz kadın bu yüzden tutuklandı. Lilian Forrester ve Evelyn Manesta Manchester, Art Gallery'deki on üç eserin koruyucu camını parçaladılar. Grace Marcon, The National Gallery'de içinde Giovanni Bellini ve Gentile Bellini'nin de eserlerinin olduğu beş resme saldırdı. Mary Wood, Royal Academy'de John Singer Sargent'in resmini hedef aldı. Bu isimler genelde altı ay hapis cezası aldılar. Eylemcilerden bazıları hapiste yattıkları süre zarfında ölüm orucuna girdiler ve defalarca zorla beslenme işkencesine maruz kaldılar.

İngiltere'deki süfraj hareketinin sanat eserlerini hedef alan eylemleri, kadın hakları mücadelesinin savaş öncesi dönemde mütemadiyen gündemde kalmasına yol açtı. Büyük Savaş'ın patlak vermesiyle eylemler sona erdi. Savaşın hemen ardından kadınlara oy hakkının tanındığı kanuni düzenleme yürürlüğe konuldu. 1918 itibarıyla İngiltere'de erkekler 21 kadınlar ise 30 yaşında oy hakkına sahip oldular.

2013 yılında başlayan, 25 Mayıs 2022 günü Minneapolis'te Afrika asıllı George Floyd'un polis tarafından öldürülmesiyle güçlenen Black Lives Matter hareketi çerçevesinde özellikle ABD'de ve İngiltere'de meydan heykellerine karşı tepkiler şekillenmişti. Özellikle köle ticareti ile zenginleşen veya bu ticareti destekleyen kişilerin heykelleri hedef alınmış, bazıları kaldırılmış fakat bazıları ise parçalanmıştı. Örneğin İngiltere'de 17. yüzyıl boyunca köle ticaretinde faaliyet gösteren Royal Africa Company'nin yöneticisi olan, Bristol kentine yaptığı katkılar ile önde gelen filantropistlerden sayılan, Bristol kentinde bulunduğu caddeye ismini, veren Edward Colston'ın heykeli 2020'de parçalanmış ve denize atılmıştı. Söz konusu eylem genellikle haklı bir gerekçeye sahip olduğu kabulüyle bir-iki istisna dışında olumsuz bir tepki ile karşılaşmamıştı. O hâlde şu soru akla geliyor: "Sanat eserlerini hedef alan eylemlere karşı gösterilen tepkiler hangi saikler ile şekilleniyor?"

İçinde bulunduğumuz yılda iklim krizine dikkat çekmek gayesiyle gerçekleştirilen eylemler sanat eserleri gözetilerek yapılıyor ve eylemin başarısı için doğal olarak en çok ses getirecek eserler seçiliyor. Bu eylemlerin sanata olan olumlu katkısı ise hedef alınan eserlerin bu sayede dünya nezdinde daha da bilinir olması. Türkiye'de ve dünyada bu tarz eylemlere yönelen en sert tepkiler daha ziyade iklim krizinin farkında olup kendi konforunu bozmadığı için herhangi bir eyleme girişmeyen, risk almaktan çekinenlerden geliyor. Sanata yapılan saldırılara duyarlıysak başbakanın emriyle heykellerin yıkıldığı, İlhan Koman'ın Akdeniz Heykeli'nin "hapis"te tutulduğu, Zehra Doğan gibi yaptığı resim nedeniyle özgürlüğü kısıtlanan, İsimsiz gibi ortaya koyduğu sanatsal müdahale yüzünden yargılanan sanatçıların olduğu bir ülkede yaşadığımızı hep hatırlamamız gerekiyor.

ANA MENDIETA, CARL ANDRE VE YOK OLAN SANAT TARİHİ KANONU

Eran Sabaner

Helen Molesworth'ün hazırladığı Death of an Artist podcasti, 80'ler New York'unu ikiye bölen feminist avangart sanatçı Ana Mendieta cinayetini inceliyor.

Helen Molesworth'ün hazırladığı Death of an Artist isimli podcast afişi.



Son zamanlarda sanat dünyasındaki en tartışmalı konulardan birisi Helen Molesworth'ün hazırladığı Death of an Artist isimli podcast. Podcast dünyasının favorisi olan “true crime” türünü sanat dünyasına uyarlayan Molesworth, gazeteci Rob Katz'in araştırmalarından faydalanarak 80'ler New York'unu ikiye bölen Ana Mendieta cinayetini inceliyor.

Takip etmeyenler için özetlemek gerekirse, 1985 yılında Minimalist sanatın öncü isimlerinden Carl Andre, evli olduğu feminist avangart sanatçı Ana Mendieta ile tartışıyor; sabaha karşı Mendieta'nın bedeni Andre'nin apartmanının 34. katından yere çakılıyor. Ölüm her ne kadar cinayet izlenimi verse de Andre ifadesinde Mendieta'nın intihar ettiğini söylüyor. Son derece çekişmeli bir dava sonucunda da suçtan aklanıyor.

Podcastin özellikle ikinci yarısında Molesworth'ün ele aldığı konu şu: Böylesine korkunç bir cinayete anılan Carl Andre'nin sanatı nasıl sergilenmeli? Molesworth'e göre şu ana kadar sanat dünyasının izlediği yol, sanatçıyı sanattan ayırmak ve Andre'nin işlerini yaşamından bağımsız incelemek. Molesworth, son yıllardaki sosyo-politik gelişmelerin bu bakış açısını artık çürüttüğünü savunurken sanatçılara atfedilen “dâhi” mitinin de genellikle beyaz erkeklerle özel olduğunu eleştiriyor. Bu bağlamda, Molesworth'ün tekrar tekrar altını çizdiği bir dinamik var: Carl Andre sanat dünyasının koruması altında çünkü Minimalizm akımının öncülerinden biri olarak sanat tarihi kanonunun parçası. Feminist ve göçmen Ana Mendieta ise Carl Andre'nin yanında daha bilinmeyen bir sanatçı, ancak özellikle feministler tarafından önemli bir simgeye dönüşmüş. Molesworth'ün bahsettiği bu dinamiğin önemli olduğunu düşünüyorum. Ne de

olsa Carl Andre Paula Cooper galerisi tarafından temsil ediliyor, işleri DIA Beacon'da sergileniyor, ve tüm protestolara rağmen (Molesworth'ün de çalışmış olduğu) MOCA (The Museum of Contemporary Art Los Angeles) gibi bir kurumda yakın zamanda retrospektifi açılabilir. Ancak podcasti dinlerken aklıma şu soru takıldı: Andre bu kurumlar tarafından korunsu dahi neden onun pratiği hakkında çok az şey bilirken daha "yeraltı" olan Ana Mendieta'nın sanatına son derece hâkimim?

Yüksek lisans programımda, bir arkadaşşıma Felix Gonzalez Torres'in pratiğinde minimalist estetiğin siyasi bir strateji olduğundan bahsediyordum. Sohbet sırasında Minimalist akımın bir başka önemli ismi Donald Judd'in ismi geçince arkadaşşımanın gözlerini devirdiğini fark ettim. Eminim, Judd'in sanat tarihine olan katkısı düşününce bu tepkiye şaşırınlar olacaktır, ancak arkadaşşımanın "radikal" olarak yorumlanabilecek bu tepkisi son senelerde sanat kanonuna olan bakış açısı yönünden oldukça önemli. Donald Judd ve Carl Andre'yi Ana Mendieta ve Felix Gonzalez Torres'e kıyasla arka plana iten bir faktör, Judd ve Andre'nin temsil ettikleri. Podcastte de bahsedildiği üzere, Minimalizm son derece maço bir sanat hareketi ve bu hareketin Mendieta ve Gonzalez Torres gibi kadın, queer, ve çok kültürlü isimleri dışlaması günümüz dünyasında pek iyi karşılanmıyor. Ancak, mesele sadece kimlik ve temsiliyetle sınırlı değil. Kimlik ve temsiliyete ek olarak bilgi üretiminin demokratikleşmesi, başka kanonların ortaya çıkışı ve disiplinlerarası araştırmanın popülerleşmesi Judd ve Andre gibi isimlerin değerini sorgulamamıza sebep oluyor.

Ana Mendieta ve Carl Andre örneğinden ilerleyerek basit bir internet taraması yapmaya karar verdim. Sanat tarihi de dahil olmak üzere özellikle beşerî bilimler alanında en çok takip edilen akademik yayınevlerinden Duke University Press'in websitesinde önce Carl Andre'nin ismini girdim, biri Ana Mendieta hakkında bir kitap olmak üzere üç sonuç çıktı. Daha sonra Ana Mendieta'nın ismini girdim ve on bir sonuçla karşılaştım. Carl Andre'nin işleri müze mekânlarında daha çok sergilenmesine rağmen, özellikle akademik çevrelerde Mendieta'ya ciddi bir ilgi var. Bunun sebebinin Mendieta'nın işlerinin bir sürü güncel mesele üzerinden incelenebilmesi olduğunu düşünüyorum, ancak aynı zamanda Molesworth'ün doktora yapmış olduğu 90'lı yıllara kıyasla bildiğimiz sanat kanonundan belirgin bir kopuş var.

Son yıllarda akademi, minimalizimin formal meselelerinden çok, sosyal konulara eğiliyor. Dolayısıyla sanatın bildiğimiz kanonundan farklı, bir sürü yeni kanon ortaya çıkıyor (feminist kanon, queer kanon vs. gibi). Duke Üniversitesinden çıkan kitaplar arasında en son Catherine Grant'ın *A Time of One's Own* ve Jean-Thomas Tremblay'ın *Breathing Aesthetics*'ini okudum. Grant'ın incelediği sanatçılar arasında Sharon Hayes, Mary Kelly, Allyson Mitchell, Lubaina Himid gibi isimler var; kitap boyunca oluşturduğu feminist kanonda "büyük" sanatçıların yanı sıra, LITR gibi bağımsız zinelere de yer alıyor. Tremblay'ın kitabı ise farklı disiplinlerden metinleri inceleniyor. Ana Mendieta hakkında bir bölüm var ancak bir başka bölüm spekülasyonlu kurgu yazarı Renee Gladman hakkında. Akademi kanon tarafından korunan, "dâhi" sanatçıların ötesinde bağımsız işler üreten, küçük kitlelere hitap eden, büyük sanat kurumları tarafından desteklenmeyen üreticilerin daha çok adı geçiyor.

Bütün bu gelişmeleri düşününce Ana Mendieta'nın sanatına daha aşina olmam bir rastlantı değil. Akademiadaki gelişmelerin sanat çalışmaları yapan yeni jenerasyonu etkilediğini düşünüyorum. Bunun en basit örneği alınan eğitim. Yüksek lisansımı Goldsmiths Üniversitesinin Görsel Kültür bölümünde yaptım. Görsel kültür, sanat tarihinin kültür, dönem, veya teknik gibi sınıflandırmalarını reddeden bir alan bu nedenle de sanat kanonundan son derece uzak bir bilgi üretimini destekliyor. Goldsmiths eğitimim sırasında okuduğum metinler sanat kuramından çok, kıta felsefesinden queer teoriye kadar, çağdaş düşüncenin bir çok farklı alanını kapsıyordu ve bu eğitim benim için son derece ufuk açıcı oldu. Benim için en ilginç deneyimlerden biri, programdan çıkan tezler oldu. Aynı dersleri almamıza rağmen, benim ve arkadaşşımlarımın araştırdığı konular, referans olarak kullandığı teorisyenler birbirinden oldukça farklıydı.

Disiplinerarası araştırmaların da kanonun değişmesine aracı olduğunu dūřünüyorum. Bu gelişmeyi yine kendim üzerinden bir anekdotla ifade edebilirim. Geçenlerde Derrida'nın seminerlerinin derlendiği *Geschlecht III* kitabını okudum. Derrida'nın Heidegger'ın Georg Trakl hakkında yazmış olduğu metinleri epey detaylı bir şekilde incelediği seminer, belki normal şartlarda sadece Heidegger okuması olan bir kitlenin ilęisini ekerti. Ancak benim Derrida'ya olan merakım felsefeden değil, cinsiyet çalışmalarından kaynaklanıyor. Derrida'nın cinsel farklılık hakkında yorumları, felsefe eğitimi almamış biri olarak beni felsefe üzerinde dūřünmeye itiyor. Aslında bu merak, herhangi bir kanonu takip etmeden farklı giriş noktalarından yeni okumalara olanak tanıyor.

Molesworth, podcastin sonunda řu kanıya varıyor: Bir uzman olarak Carl Andre'nin işlerini sanat tarihinden silemez (burada iptal kùltürüne karşıt bir tutum var) ancak sanat tarihine Mendieta'nın sanat pratiğini ve cinayetini ekleyebilir. Molesworth'ün önergesi, sessizliğe karşıt "konuşmak" yani bir bakıma kanonu daha kapsamlı yapmak. Yıllar boyunca Amerika'nın en prestijli mùzelerinde çalışmış, kendini "kùltür bekçisi" olarak tanımlayan birinin bu sonuca varması beni şaşırmatsa da hayal kırıklığına uğrattı. İptal kùltüründen öte Molesworth'ün yeterince değinmediği nokta, Carl Andre'nin sanatının neden önemli olduğu. Podcast boyunca Molesworth, hem Andre'nin hem de Mendieta'nın işlerinin önemini vurguluyor. Benim ilęimi çeken kısım, Molesworth'ün her iki sanatçıyı da farklı kriterlerle değerlendirilmesi. Andre'nin işleri hep sanat tarihine, heykel disiplinine olan katkıları açısından övülüyor, ancak Mendieta'nın işleri insanlara dokunuyor.² Bunun en belirgin örneği, Andre'ye karşıt protesto düzenleyen kadın sanatçıların Mendieta'nın onlar için önemini açıkladığı kısımlar. Podcastin sonuna geldiğimde Mendieta'nın neden değerli bir sanatçı olduğunu anladım, ancak Andre kanondan bağımsız dūřünülemedięi için bende büyük bir etki bırakmadı. Daha sonra Molesworth ile fikrimizin ayrıştığı asıl noktanın, sanat tarihi kanonuna verdiğimiz değer olduğunu fark ettim.

Belki bu yazının sonucunda ele alınması gereken asıl konu, bilgi üretimindeki bu gelişmelere rağmen sanat kurumlarının neden Carl Andre gibi isimleri koruduğu. "Death of an Artist" podcastinin en çarpıcı anı, davayla ilęilenen bir savcının sanat dūnyasının cinayet karşısındaki sessizliğini mafyanın sessizliğine benzetmesi. Maalesef sanat kuruluşları, belki iktidarla olan ilişkisinden kaynaklı sanat kanonunu reddetmek konusunda akademi kadar cesur değil. Bu durumun en büyük örneği; Molesworth'ün bař küratörü olduğu MOCA mùzesinin Carl Andre retrospektifini sergilemesi, buna Molesworth seviyesinde birinin dahi engel olamaması. Böyle bir ortamda, Ana Mendieta'nın işlerini Carl Andre'den daha çok tanıyan genç jenerasyonun rolünün büyük olduğunu dūřünüyorum. Sanat emektarları ve sanat tüketicileri olarak kanona ne kadar başkı uygularsak onu o kadar kolay sarsabiliriz. Mendieta'nın cinayetinin bunca yıl sonra konuşulmasını sağlayanlar, Carl Andre'ye karşıt protesto düzenleyen feminist gruplar. Bu tarz stratejileri benimseyerek mùzelerde bambaşka bir sanat tarihinin temsiline neden vesile olmalıyız?

1 Jacques Derrida, *Geschlecht III: Sex, Race, Nation, Humanity*, University of Chicago Press, 2020.

2 Belki burada Carl Andre'nin 1969'da kurucu üyelerinden olduğu Sanat İşçileri Koalisyonu (Art Workers' Coalition)'nu göz ardı etmemek gerek. Ancak kısa ömürlü bu grubun Carl Andre'nin kariyerinde minimalizm kadar etkili olmadığını dūřünüyorum. Sanat İşçileri Koalisyonu konusunda kaynak için: Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, University of California Press, 2011.

ANADOLU KÜLTÜR 20 YAŞINDA!

Anadolu Kültür'ün 20. yaşını kültürel/toplumsal hayatımızda kapladığı yere, kurumdaki kişisel yolculuklarına dair sanatçı, akademisyen ve kültür sanat üreticilerinin görüşlerine yer vererek kutladık. Dosyamıza Hale Tenger, Sibel Horada, Ulya Soley, Necati Sönmez, Leman Sevda Darıcioğlu, Melis Behlil, İz Öztat, İksen Mavituna, Mürüvvet Türkyılmaz, Esra A. Aysun, Laleper Aytek, Ali Ergül, Nergis Abıyeva, Işıl Önol, Emre Erbirer, Metehan Özcan, Lara Fresko Madra ve Ayça İnce katkıda bulundu.*



Osman Kavala, Depo'daki BAK sergisinden Fotoğraf: Anadolu Kültür

Türkiye'de kültür ve sanat alanında faaliyet gösteren bağımsız kurumların başında geliyor Anadolu Kültür. 2002'de kurulduğundan bu yana kültürel çeşitliliğe, farklılıkların zenginliğine vurgu yapan yapısıyla bağımsız sanatçılara, kolektiflere, yerel inisiyatiflere, çeşitli iş birliklerine, kentler ve ülkeler arası ortak projelere alan açtı.

Önce Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM), ardından 2005-2009 yılları arasında hizmet veren ve Kars'ın yanı sıra Türkiye, Ermenistan, Gürcistan ile Azerbaycan için bir kültürel iletişim ve etkinlik merkezi olan Kars Sanat Merkezi, 2008'de ise Tophane'de kurulan Depo'da yüzlerce sergi, söyleşi, konser, film gösterimi, eğitim atölyesi ve yayımlı kültür köprüleri kurdu. Ekim 2020'de yayınlanmaya başlayan Adalet Atlası podcast serisi güncel hak ihlallerinden yola çıkarak 30 kayıtlık bir program yayınladı.

20. yılı çerçevesinde tüm bu çalışmalarını dijital bir yayında bir araya getirerek kapsamlı bir envanter ortaya koyan kurum, bu envantere ve kurumun temel çalışma alanlarına paralel hazırlanan "Kültür ve Sanatı Paylaşarak 20 Yıl: Anadolu Kültür Söyleşileri" başlıklı söyleşi dizisi ile de sivil toplum, siyaset, akademi ve yayın dünyasından önemli isimleri bir araya getiriyor.

Anadolu Kültür'ün İstanbul'da faaliyet gösteren sanat merkezi Depo'da bugün başlayacak ve 6 Aralık'a kadar sürecek söyleşiler, birlikte yaşam pratiklerinden kültürel diyaloga, hafızadan yerel kültür politikalarına, kültürel çeşitlilikten ulusötesi iş birliklerine, kurumun 20 yıldır çalıştığı alanlar ve ürettiği projelerden yola çıkarak Türkiye'de bu alanlarda son 20 yılda yaşanan gelişmeleri ele alıyor.

Söyleşiler dizisinde yer alan "Toplumsal Barış İçin Geçmişle Yüzleşme" başlıklı oturum 17 Kasım'da, "Yerel Kültür Politikaları ve Ulusötesi İş birlikleri" 24 Kasım'da, "Türkiye'de Çeşitlilik ve Ermenistan'la Kültürel İş birliği" 29 Kasım'da, "Kapsayıcı Ortak Zeminlerde Sanatla Öğrenme ve Kolektif Üretim" 1 Aralık'ta, "Hatırlamak için Bakmak, Kaydetmek ve Anlatmak" 6 Aralık'ta gerçekleşecek. Tüm söyleşilerin başlama saati 18:30.

20. kuruluş yıl dönümünü ürettiği projeler, destek verdiği ve işbirliği yaptığı sanatçılar, kültür insanları ve kurumlarla birlikte kutlayan Anadolu Kültür'ün kurucusu ve yönetim kurulu başkanı Osman Kavala ise tam beş yıldır hukuksuz olarak tutuklu. Osman Kavala, 20. yıl dolayısıyla paylaştığı mesajda "Anadolu Kültür'ün yeni dönemde barışa, demokrasiye ve kültürel çeşitliliğe hizmet eden misyonunu kesintisiz sürdüreceğine inanıyorum," diyor. Tam da Osman Kavala'nın dediği gibi oluyor. Anadolu Kültür, yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen yoluna umutla, rengârenk, dayanışma içinde devam ediyor.

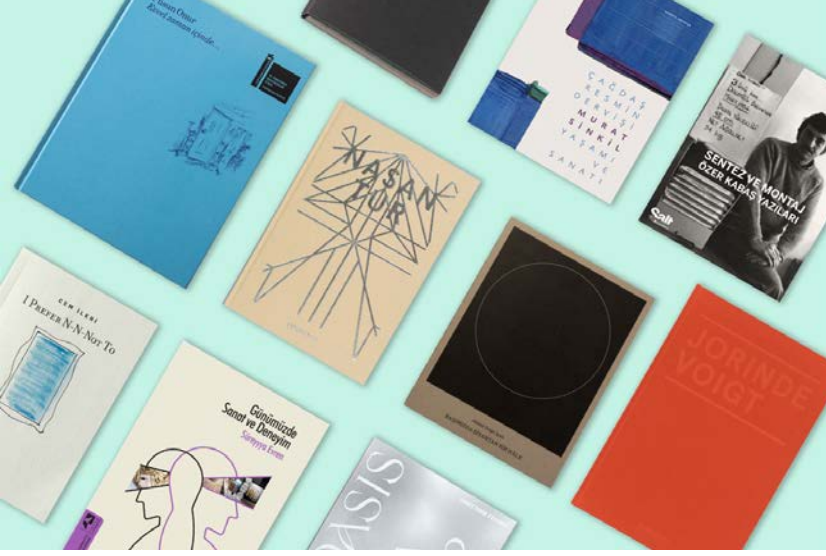
Argonotlar olarak biz de Anadolu Kültür'ün 20. yaşını sanatçı, akademisyen ve kültür sanat üreticilerinin kültürel/toplumsal hayatımızda kapladığı yere, kurumdaki kişisel yolculuklarına dair görüşlerine yer vererek kutlamak istedik. Hep beraber nice 20 yıllara ve aydınlık günlere!

"Gomidas 150 Yaşında"
konserinden, Fotoğraf:
Erhan Arık



**Bu geniş dosyanın tamamını Almanak'a almamız mümkün olmadı ama katkıda bulunanların Anadolu Kültür'ün 20. yaşı için neler söylediğine internet sitemizden ulaşabilirsiniz. www.argonotlar.com*

YILIN ÖNE ÇIKAN SANAT KİTAPLARI



Fusun Onur: Evvel Zaman İçinde

Fusun Onur'un 59. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'ndaki sergisine eşlik eden monografisi *Fusun Onur: Evvel Zaman İçinde*, sanatçı hakkında şimdiye kadar hazırlanmış en kapsamlı yayınlar arasında yerini aldı. Yapı Kredi Yayınları tarafından İstanbul Kültür Sanat Vakfı işbirliğiyle yayımlanan, editörlüğünü Bige Örer ve Nilüfer Şaşmaz'ın üstlendiği kitap; anlatı ve dolaylı otobiyografik referanslarla yüklü eserlerin neredeyse tümünü belgelendirerek Onur'un sanatsal pratiğini küratörlerin, sanat tarihçilerinin ve araştırmacıların yazılarıyla ele alıyor.

Günümüzde Sanat ve Deneyim

Süreyya Evren'in günümüzde sanat deneyiminin sahici bir sorgulamadan nasıl geçirilebileceği sorusunun peşinden giderek kaleme aldığı bir yazı dizisi ile çeşitli matbu/dijital mecralardaki makale ve eleştiri yazılarından meydana gelen *Günümüzde Sanat ve Deneyim* adlı kitabı, Hayalperest Yayınevi tarafından yayımlandı.

Nasan Tur, No Surrender / Splinter in My Eye

Nasan Tur'un 17 Aralık 2021 - 16 Ocak 2022 tarihleri arasında Dirimart'ta gerçekleşen No Surrender sergisi ve Türkiye'de gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisi Gözümdeki Kıymık'ın da dahil olduğu katalogta yazar ve küratör Erden Kosova, sanatçının yirmi yıllık üretim sürecini bu iki sergiyle ilişkilendirerek irdeliyor.

Seçkin Pirim, İnziva

Seçkin Pirim'in İnziva başlıklı 1-31 Aralık 2022 tarihlerinde gerçekleştirilen Dirimart'taki ilk kişisel sergisi kapsamında yayımlanan katalogta yazar Matt Hanson'un sanatçıyla atölyesinde yaptığı serbest konuşmalardan yola çıkan metinler eşlik ediyor. Dirimart Yayınları ayrıca yıl içinde Christopher Page'in Müzenin Sönümlenen Işığı, Jorinde Voigt'un *Infinite Rhythm* ve Anselm Reyle'in *HEAVY* kataloglarını da yayımladı.

I Prefer N-N-Not To

Cem İleri'nin Ayşe Erkmen'in Dirimart sanat galerisinde beş yıl arayla (2017-2022) açtığı iki sergi üzerine kaleme aldığı *I Prefer N-N-Not To*, Norgunk tarafından yayımlandı. Kekeleyerek yazılmış bir metin sunan kitapta Cem İleri; takılmanın, tekrar etmenin, ısrar etmenin kekemesi bir işi görünür kılmak için ona öykünmeyi, onu taklit etmeyi, onu kendi yazısında tekrar etmeyi uygun görüyor.

OASIS: A spa reader

Christiane Peschek'in OASIS başlıklı Türkiye'deki ilk kişisel sergisi kapsamında hazırlanan kitap; kuir hamam kültürü ile dijital kişisel bakım üzerine yedi uluslararası teorisyen, küratör ve yazarın Christiane Peschek'in çok duyulu yerleştirmesinden hareketle kaleme aldığı yazıları bir araya getirdi. Kitap, hem fiziksel bedeni hem de zihni, sanallığın duyusalılığıyla tanıştırabilecek bir kaynak. Kitapta yazılarıyla Christie Pearson, Seçil Epik, Mohamad Abdouni, Melih Aydemir, Sophie Haslinger, Elisa Medde yer alıyor.

Sanatorium ayrıca yıl içinde Kerem Ozan Bayraktar'ın SAHA Studio programı kapsamında yaptığı çalışmanın parçası olarak üretilen *Yer Ruhları* kitabını ve Mehmet Dere'nin son dönem işlerini kapsayan bir sergi projesinin yanında sanatçının kendi üzerine düşünme pratiği anlamında monografik kitabı *Gönül Yakınlıkları*'ni da yayınladı.

Senin de Yaran, Rosa

Küratörlüğünü Pelin Uran'ın üstlendiği, Kurtuluş Rum İlköğretim Okulunda gerçekleşen "Senin de yaran, Rosa" sergisine paralel bir şekilde yayımlanan aynı isimli kitap, "yara" meselesine dair bir başvuru kitabı olarak da değerlendirilebilir.

Sabit Değişiklikler, Dinamik Aralıklar

Burak Kabadayı'nın yayına hazırladığı, 2021'de AVTO'da gerçekleşen sergisiyle aynı başlığı taşıyan yayın sanatçının doğrudan veya dolaylı olarak referans aldığı konu veya sorularla ilişkiliniyor. Tarih, sanat, sosyoloji, cinsiyet çalışmaları, edebiyat, fizik ve mimarlık alanlarından yazarların yer aldığı derlemede Ekin Can Göksoy, Ezgi Hamzaçebi, Gökhan Kodalak, Giulia Mengozzi, Uğur Tanyeli, Burçin Ünlü ve Şahinde Yavuz'un yazıları ile Sergen Şehitoğlu'na ait bir sanat yapıtı bulunuyor.

Başımızda Siyahtan Bir Hâle

Ahmet Doğu İpek'in son dönem işlerine yer veren "Başımızda Siyahtan Bir Hâle" başlıklı sergisine Arter Yayınları aracılığıyla aynı adlı kitap da eşlik etti. Serginin küratörü Selen Ansen'in kaleme aldığı metin ile Cana Bostan, Gökçen Erkuş ve Nevzat Sayın'ın denemelerine yer veren kitaba sergiden fotoğraflar eşlik ediyor.

Arter Yayınları aynı zamanda yıl içinde Hans Haacke'nin Çalışma Koşulları: *Hans Haacke'nin Yazıları*, Erdem Ceylan'ın kaleme aldığı *Canan Tolon: Hasar*, Melih Fereli'nin kaleme aldığı *Bill Fontana: İbnüm Yeni Sesi*, *Candeğer Furtum* ve *Locus Solus* kitaplarını da yayınladı.

Öktem Aykut'tan sanatçı monografileri

2022 yılı içerisinde yayıncılık serüvenine başlayan Öktem Aykut Galeri, ilk üç yayınında figüratif resim alanındaki çalışmalarıyla ön plana çıkan üç farklı kuşak sanatçının; Gökçen Cabadan, İhsan Oturmak ve Toygun Özdemir'in monografilerini okurla buluşturdu. Sanatçılarla yapılmış güncel söyleşilerin de yer aldığı dizinin editörü İbrahim Cansızoğlu üstlendi.

Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları

Çevrimiçi yayıncılık çalışmalarıyla öne çıkan Salt, 2022'de Sentez ve *Montaj: Özer Kabaş Yazıları* isimli yayını PDF ve EPUB formatlarında yayınladı. Salt'ın sanatçı, eğitimi ve yazar Özer Kabaş üzerine başlattığı arşiv ve araştırma sürecinin ilk çıktısı olarak ön plana çıkan yayını; Kabaş'ın 1966 ile 1997 yılları arasındaki yazılarını, kendisiyle yapılan söyleşileri ve bir yuvarlak masa toplantısının dökümünü bir araya getiriyor. Yayın, 2023 yılında basılı kitap olarak da okuyucuyla buluşacak.

Çağdaş Resmin Dervişi: Murat Sinkil – Yaşamı ve Sanatı

Nergis Abıyeva imzalı *Çağdaş Resmin Dervişi: Murat Sinkil - Yaşamı ve Sanatı* adlı kitap, 80'li yıllarda “yeni dışavurumcu” bir üslupla resim yapan, 90'lı yıllarda sanatını başka bir evreye taşıyan Murat Sinkil'in biyografisi olarak yayımlandı.

Otomy

Ekin Kano ve Deniz Kırkılı'nın 2020'den beri süregelen ortak üretimlerinden yola çıkılarak hazırlanan *Otomy* adlı kitap Onagöre tarafından yayımlandı. Kitap, ana hatlarıyla iki sanatçının araştırma süreçleri ve pratiklerini oluşturan bedene ve de bir meca, form ve materyal olarak resme olan ilgilerinin somutlaşmış hâli olarak değerlendirilebilir.

Onagöre; aynı zamanda yıl içinde Ali Beşikçi'nin *Fantazm*, Kıvılcım S. Güngörün'ün *Tefrika İstanbul 002: Duple Lasmit*, Oğuzhan İzmir ve Cemınay Kara'nın *Talveg*, E S Kibele Yarman'ın *The Importance of an Afternoon Nap at the Paperwork Hotel* kitaplarını da yayımladı.

Sanat ve Nesnelere

“Nesne Yönelimli Ontoloji” felsefesini geliştiren Amerikalı felsefeci Graham Harman'ın *Sanat ve Nesnelere* başlıklı kitabı, Oğuz Karayemiş'in çevirisiyle Ayrıntı Yayınları tarafından yayımlandı. Harman, kitabında 1990'larda Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman* eserindeki “alet analizi”nin sunduğu perspektif üzerine çalışmalarıyla başlayan “ilişkilerinden ve bileşenlerinden özerk nesne” kavrayışını bu kez sanat alanına taşıyor. Tellekt tarafından aynı zamanda yıl içinde Peter Osborne'un kaleme aldığı *Kavramdan Sonra: Çağdaş Sanatın Felsefesi* kitabı da yayımlandı.

Gözden kaçmaması gerekenler

Kültür: Sanat. Yönetim.

Editör: Marcus Graf, Ali Güney

Ketebe Yayınları

Sonder

Volkan Kızıltunç

NOKS Books

Sanat ve Ekoloji: Sanat, Yaşam, Üretim

Derleyen: Eda Sezgin

İletişim Yayınları

Eros ve Sanat: Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik

Ali Artun

İletişim Yayınları

Sanat ve Estetik Üzerine Söyleşiler

Hans Maes

Hayalperest Yayınevi

İstanbul'dan Bizans'a, Yeniden Keşfin Yolları, 1800-1955

“İstanbul'da Bu Ne Bizantınizm!” Popüler Kültürde Bizans

Pera Müzesi

Sanatçının Kendine Yolculuğu Sanat ve Edebiyat Üzerine Psikanalitik Denemeler

Nilüfer Erdem Güngörmüş

Metis Yayınları

Labirent | Labyrinth

Nevzat Sayın

Manifold

Kentin Aynaları – İstanbul'un Sanatçılarından Yansımalar

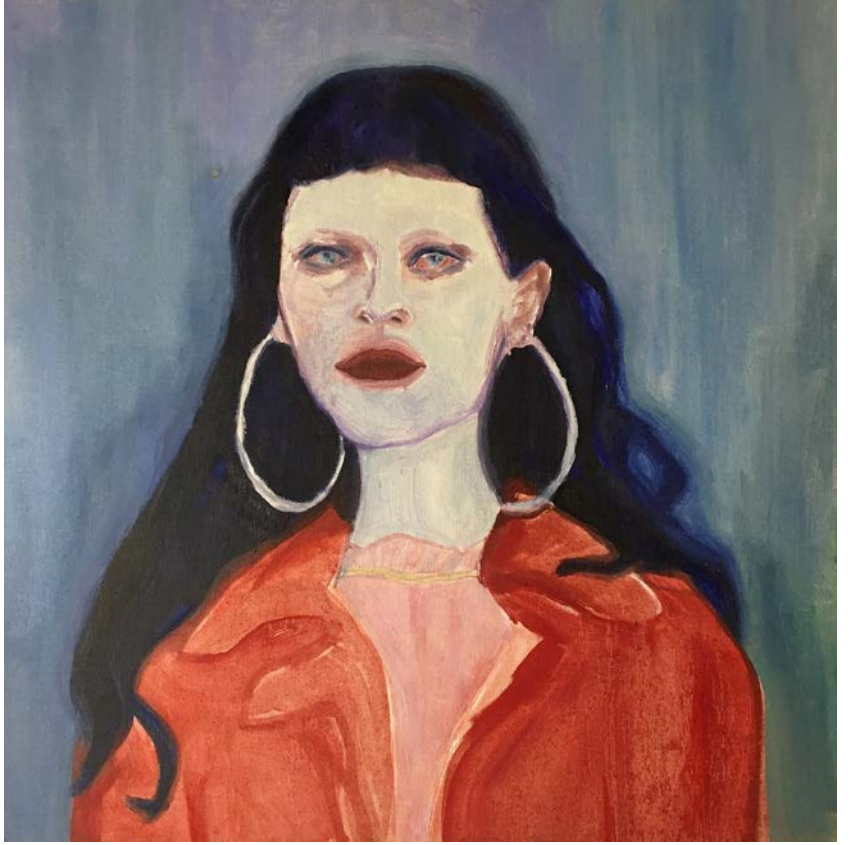
Alistair Hicks

YKY

BASE 2022'DE ÖNE ÇIKAN 11 SANATÇI

"İz ve İletişim" temasıyla gerçekleşen BASE 2022'den 11 sanatçıyı daha yakından tanıdığımız bir seçki hazırladık.

Okyanus Çağrı Çamcı, *Sona Kalan Kız*, 2020



Türkiye genelindeki ilgili fakültelerin yeni mezunlarına yönelik açık çağrıyla düzenlenen BASE 2022, bu kez 76 sanatçıya ait 83 yapıtı ağırıyor. 28 Eylül - 2 Ekim tarihleri arasında Akaretler Sıraevler No:15-17'de gerçekleşti. Serginin küratörlüğünü Derya Yücel üstlendi. "İz ve İletişim" temasıyla bir araya gelen sergide öne çıkan 11 sanatçıyı Ozan Ünlükoç'un sorularıyla daha yakından tanıdık.

Seçkide yer alan sanatçılar Okyanus Çağrı Çamcı, Safahan Bayram, Hicret Ayaz İpek, Zeynep Demirhan, Ayşe Beyza Türker, Cansever Coşgun, Yıldız Seyhan, Elif İlayda Bekdemir, Neval Tarım, Rozerin Etik ve Ayşe Gürkaş'a eğitimlerini, BASE'e katılma sebeplerini, işlerinde hangi konulara, kavramlara odaklandıklarını ve sergideki eserlerini sorduk.

MAMUT 2022'NİN ÖNE ÇIKAN SANATÇILARI

Genç sanatçılara alan açmak amacıyla 10 yıl önce yola çıkan Mamut Art Project'in bu seneki edisyonunda öne çıkan 10 sanatçıyı bir araya getirdik.



Mamut Art Project'in 10. edisyonundan görünüm, Yapı Kredi bomontiada, 2022

Sanat kariyerinin başında olan bağımsız sanatçıların çalışmalarını koleksiyonerler, küratörler, galeriler, kültür-sanat kurumları ve sanatseverlerle buluşturmayı hedefleyen Mamut Art Project 2022 yılı itibarıyla 10 yılı geride bıraktı. Mamut Art Project'in 10. yılını kutladığı edisyonu, 26 - 30 Ekim tarihleri arasında Yapı Kredi bomontiada'da gerçekleşti.

Güncel sanatta yılın umut vadeden sanatçıları için alan açmayı amaçlayan Mamut Art Project'te bu yıl 49 sanatçı yer aldı. Sanatçılara şu ana kadarki çalışmalarını, Mamut'a katılma sebeplerini ve sergide yer alan işlerini sorduğumuz seçkide Bilal Yılmazel, Defne Oruç, Eda Demir, Günsu Sarı, Mathilde Melek, Oktay Yılmaz, Şirag Şeşetyan, Tuğrul Şalçı, Yusuf Ağım ve Zeynep Demirhan yer aldı.

BIENALIER

ENDİŞE- LENMEYİ BIRAKIP MARDİN BIENALI'NI NASIL SEVDİK

SEÇİL EPİK

KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT

Çimenin Vaadi temasıyla gerçekleşen 5. Mardin Bienali kitlesele göç hareketleri, totaliterleşmiş ulus devletler, şirketlerin yıkıcı küresel politikaları karşısında Mezopotamya toprakları içinde alternatifler arıyor.



Bu yıl 20 Mayıs-20 Haziran tarihleri arasında beşinci kez gerçekleşen Mardin Bienali Çimenin Vaadi temasıyla kitlesel göç hareketleri, totaliterleşmiş ulus devletler, geçen yüzyılın tekellerinin gücünü katbekat aşan teknoloji şirketlerinin küresel politikalarının karşısında Mezopotamya toprakları içinde alternatifler arıyor. Yeni Delhili Adwait Singh küratörlüğünde gerçekleştirilen bienale dair notlarımızı derledik. Mardin Bienali Alman Karargâhı, Develi Han, Uluslararası Tasarım Vakfı Galerisi, Tasarım Vakfı Meydan Galeri başta olmak üzere Cumbalı Konak, Marangozlar Kahvesi, Topraktan Tabâğa Kolektifi ve ArkeoArt gibi “eski Mardin” bölgesi içinde yer alan mekânlara yayılıyor.

E. B. Itso, *Allotria, Mardin #1*, 2022

Alman Karargâhı

Mardin Bienali'ne ana mekânlardan biri olan Alman Karargâhıyla başlayalım. Üçüncü edisyonundan bu yana bienalin önemli mekânlarından biri olan Alman Karargâhı Mardin'in acı geçmişinin en büyük izlerinden birine sahip. Aslında burası Mardinli Ermeni Atamyan ailesinin konağı. İskender Atamyan da 1915 Ermeni tehcirinin ilk kurbanlarından. Bina 1917'de I. Dünya Savaşı sırasında Almanya tarafından karargâhı olarak kullanılıyor. Sonrasında da Mustafa Kemal Atatürk tarafından konut, karargâh ve garnizon olarak kullanılıyor. Su, insan olmayan hayvanlar, bitkiler, mantarlar, jeolojik hareketler ve ekolojik mücadelenin dünyanın dört bir yanındaki sanatsal yansımalarını mekânda görebiliyorsunuz.

Alman Karargâhı terasında izleyicileri E. B. Itso'nun brandadaki dev *Allotria, Mardin #1* (2022) fotoğraf çalışması karşılıyor. 1980'lerde Kopenhag'daki konut hakkını öne çıkaran işgalciler Allotria isimli bir evi işgal ederler. Daha sonra işgalcileri boşaltmak için eve giren polisler kimseyi bulamaz. Onları sadece bir pankart karşılar: “Ne zaman savaşmak istediğimize kendimiz karar veririz.” Türkiye'nin ve Mardin'in çatışmalı tarihinin özeti niteliğindeki Alman Karargâhı'nın ve dolayısıyla bienalin de bu işle açılması anlamlı. Küratör Singh ve sanatçılar sergi boyunca şehrin tarihiyle, ulusal ve uluslararası tarih ve mücadeleler arasında bağ kuruyor.

Karargâh'ta Gülsün Karamustafa, Lara Ögel, Sibel Horada, Deniz Üster & Burcu Yağcıoğlu ile Ömer Pekin gibi Türkiyeli sanatçıların yanı sıra Hindistan, İsviçre, Hollanda, Haiti, Pakistan, Yunanistan, Bulgaristan, Birleşik Krallık ve Danimarka'dan sanatçıların eserleri yer alıyor.

Karargâh'ın üst katında Hindistanlı sanatçı Nandita Kumar'ın *Osmoscape* işi karşılıyor izleyiciyi. *Osmoscape* tükenmekte olan kaynağımız suyla yeniden bir bağlantı kurmayı amaçlayan, sürmekte olan deneysel bir haritalama/arşivleme çalışması. Nandita Kumar sanatında resim, animasyon ve teknolojiyi bir arada kullanan çok yönlü bir sanatçı. Dünyanın dört bir yanından 50 farklı su kümesinin izlenerek suyun stres seviyesinin ve değişimlerinin ses aracılığıyla arşivlendiği *Osmoscape* çalışmasını projeye özel hazırlanan web sitesinden de deneyimlemek ve takip etmek mümkün. Çalışmanın bir grup araştırmacı ve sanatçı tarafından başlatılmasının ardındaki en önemli motivasyon bu verilerin hükümetler, çevre üzerine çalışan sivil toplum kuruluşları ya da bilim insanları gibi farklı aktörlerde bulunan bilgileri bir araya getirerek bir arşiv oluşturmak olmuş.

Jonas Staal'ın *94 Milyon Yıllık Kolektivizm* (2022) videosu ve yerleştirmesi de günümüz politikalarıyla dünyanın evrimi arasında paralellik kurarak bir kolektivizm arayışında bulunuyor. Staal, e-flux'taki yazısında kapitalist propaganda neticesinde kolektivizmin Stalinist terörle özdeşleştirildiğini, ancak son yıllarda "commons (ortaklık)" kavramı etrafında tekrar dolaşıma girdiğini belirtiyor. Staal'ın videosu da Kambriyen patlamasının bugüne dünyanın evrimini kapitalist bir düşünceyle açıkladığımızı, ancak kolektivizmin köklerini Ediyakaran dönemde de bulabileceğimizi vurguluyor.

Gülsün Karamustafa da *Dört Panter, İki Seccade, Bir İsa, Bebek Kemancı, Yıldızlar ve Tüller* (1980-2022) ve *Melankolik Şahmeran* (1980-2022) isimli iki yeni tekstil kolajıyla sergide yer alıyor. İki iş de akla doğrudan Karamustafa'nın 80'li yıllardaki göç, kimlik ve kültürel karmaşayı işaret eden işlerini getiriyor. Şaşırtıcı değil çünkü yerleştirmeler sanatçının bu yıllarda Türkiye'nin güneydoğusuna yaptığı seyahatlerde topladığı kumaşlardan işleniyor. Ancak sergi metninde ilginç bir ifade var. "Bu bağlamda eserler; bu gergin konukseverlik ve kapsamlı muhafazakârlık döneminde, materyal kültürlerin sınır geçişini hatırlatmaktadır." Bu cümleye geri döneceğiz.

Develi Han

Bienalin ikinci ana mekânı Develi Han. Bu yıl ilk kez bienal mekânları arasında yer alan Develi Han'da, Hindistanlı sanatçı Bhagwati Prasad'ın *Kedersiz Bir Yer* (2022) isimli çizimlerden oluşan yerleştirmesi karşılıyor izleyiciyi. Bu boyutlu yerleştirme 15. yüzyıl Hindistan'ındaki reformist Aziz Ravidas'ın işaret ettiği hiyerarşiden ve gözetimden azade bir yerleşim hayalini bienalin bu alanına taşıyor. Kathyayini Dash'ın Yunus Emre ve Hintli Kabir Saheb arasındaki hayali köprüye değindiği *Birliğin Topraklarını Gezinmek* (2022) isimli yerleştirmesi ise zaman ve mekân olarak birbirine uzak sayılabilecek şair Yunus Emre ve 15. yüzyılda yaşayıp üretmiş Hintli Kabir Saheb arasında hayali bir diyalog geliştiriyor. Aralarında kültürel bağı pek de kuramayacağımız bu iki coğrafyanın Sufi ve Bhakti gelenekleri arasında fikirsel ve duygusal bir bağ kurarak Dash, tam da Mardin Bienali'nin sahiplenmesi gereken bir noktada duruyor.

Develi Han aynı zamanda İranlı sanatçı Neda Saeedi'nin kilise camlarından esinlenen mekâna özgü yerleştirme vitray camlardan oluşan *Camları Sadece En Yüksekten Uçan Kuşlar Paramparça Edebilir* ve görsel-işitsel bir yerleştirme olan *İçli Aden Bahçesi: Dehşete Düşen Kabile* (2018) eserlerine de ev sahipliği yapıyor. *Camları Sadece En Yüksekten Uçan Kuşlar Paramparça Edebilir* çalışması, en yüksek uçuşa sahip olduğu bilinen göçmen ve diğer kritik tehlike altındaki kuşlara benzetmeler yaparak sadece kuşlara değil tüm savunmasız olanlara temsili bir destek sunmayı amaçlıyor. Renkli vitray camların kilise yapılarından esinlenmiş olmasıysa Mardin'in her zaman hoşgörüle karşılanmamış ve asimilasyona maruz bırakılmış dinsel çeşitliliğini de ister istemez akla getiriyor. *İçli Aden*



Bahçesi: Dehşete Düşen Kabile ise İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi'nin 1963'te "Beyaz Devrim" olarak pazarlanan modernizasyon reformlarının göçebe toplulukları "uygarlaştırma" girişiminin sebep olduğu yıkıma dikkat çekiyor.

"Eski Mardin" ve Mardin Bienali

Bienallerle yer aldıkları şehirler arasında iki yönlü bir ilişki var. Mardin Bienali'nin en güçlü yönü Mardin'in kendisi. Şehrin dokusu kendi başına bienali etkileyici hale getiriyor. Ancak Mardin Bienali'ni görünmez kılan unsurların başında da bienalin "eski Mardin" denilen bölgede gerçekleşmesi geliyor. Son 5-10 yılda tamamen turizme yönelik olarak yeniden şekillenen bölge "bienalin üstüne bir örtü mü örtüyor?" diye kendimize soruyoruz. Mesela Mardinli sanatçıların (ve aslında Mardinlilerin) büyük bölümü Kızıltepe'de yaşıyor. AVM'lerin, Starbucks'ın, apartmanların olduğu "yeni şehir" bölgesi de var. Ancak bienal buralara uğramıyor. Bu bir sorun mu? İstanbul Bienali de Esenler'e uğramıyor diyebilirsiniz. Ancak Kızıltepe ya da yeni şehir pek öyle değil. Sanatçıların çoğu Kızıltepe'de ikamet ediyor, kültürel açıdan da şehrin en gelişmiş yeri.

Mardinli sanatçılar konusundan devam edelim. Daha önceki edisyonlarda da bienalin bölgedeki sanatçılarla etkileşimi üzerine tartışmalar gerçekleşmişti. Anladığımız kadarıyla Mardinli sanatçılar "endişelenmeyi bırakıp bienali sahiplenme" aşamasına geçmişler. Karşıt işler yapmak yerine uyum sağlayan ve bienalden güç alan çalışmalar gerçekleştirmişler. Basımın Mardin'e indiği ilk boş günümüzde bienale paralel olarak büyüklü küçüklü beşten fazla sergi gördük. Bir hafta öncesinden haberini aldığımız bir sergiye gittik; sonra oradaki sanatçılara başka neler var diye sorup, diğer sanatçıların telefonlarını alıp diğerlerini de görebildiğimiz kadarıyla gördük. Arada karşılaştığımız arkadaşlara korsan rehberlik yapıp şunlara da gidin dedik. Ancak neden Mardin Bienali'nin programında, web sitesinde paralel etkinlikler yer almıyor sorusunu da sormadan edemedik. "Gelin bir olalım" demeye gerek yok illa. Basit bir yönlendirme, bir Instagram postu bile bu etkileşimi kurmak için yeterli.

Alman Karargâh ve Develi Han dışında en azından eski Mardin'de yaşayanların ya da şehri ziyaret edenlerin farklı mekânlarda bienalden işlerle karşılaşması, bienali gündelik hayatın içinde de bir nebze görünür kılıyor. Cumbalı Konak, Marangozlar Kahvesi, Topraktan Tabağa Kolektif'le beraber örneğin Uluslararası Tasarım Vakfı Galerisi'nin girişinde yer alan Fatoş İrwin'in *Güvenlik Ağrı (Kadınlar İçin Güvenlik Ağrı)* isimli yerleştirmesi sokaktan da görülebiliyor. Sanatçının Diyarbakır Cezaevi'nde kaldığı süre boyunca kadın mahkûmların saçlarını toplayarak ip haline getirdiği saç tellerinden oluşan yerleştirmesi bedenden parçaları, baskıya karşı sembolik bir kalkana dönüştürmeyi hedefliyor.



2018 yılında Mardin’de kurulan ve kadın istihdamına öncelik veren Toprakın Tabaka Tarımsal Kalkınma Kooperatifinin eski şehrin göbeğinde yer alan dükkanında yer alan Micheal Rakowitz’in *DÖNÜŞ* adlı videosu da Bienal’in izleyici olsun olmasın eski şehri ziyaret eden herkese mutlak bir karşılaşma alanı sağlıyor. Birleşmiş Milletler’in ambargosu bitse de Irak hurmalarının New York’a ulaşmak için kat ettiği yolu ve hurmaların sanatçı tarafından 25 yıl sonra ilk kez doğrudan Irak’tan ABD’ye ithal etme çabasını belgeliyor.

Paralel sergilere yakın bakış

Dediğimiz gibi maalesef bienal programında paralel sergilere ait bir liste bulunmuyor. Ancak bienalle de güçlü bağlar kuran Mardinli sanatçılar Mehmet Ali Boran’ın “Dudakların benden başka hiç kimsenin toprakları değildir” ve Hüseyin Aksoy’un “İki Nehrin Arasındaki Toprak” sergilerini muhakkak görün. Boran’ın işlerini eski şehirde Sakıp Sabancı Müzesi’nin hemen karşısındaki binada bulabilirsiniz. Bina heyelan sebebiyle çökmüş bir caminin kalıntılarının yanında yer alıyor. Boran’ın ilk solo sergisi *Zakkumun Kökü*’nü geçen yıl İstanbul Kiraathane Edebiyat Evi’nde görmüştük. Boran bu solusunda I. Dünya Savaşı sırasında Avrupalı bir askerın sevgilisine yazdığı mektuptan yola çıkıyor. Boran’ın sergide yer alan (İstanbul’da da Adas’ta gösterilmişti) *Bir Anadolu parsının tedirginlik içindeki arayışları* (2021) videosu, Mardin’in ve bölgenin tarihine dair hem lirik hem de çarpıcı bir çalışma. Videonun senaryosunu yazan şair ve yazar Mehmet Sait Aydın’ın video çalışmasına katkısının da altını çizmek gerek.

Ferda Art Platform tarafından düzenlenen Hüseyin Aksoy’un solosu da yine Mardin’in ve bölgenin geçmişiyle güçlü bir bağ kuruyor. İngiliz arkeolog ve ajan Gertrude Bell’in arşivinden ilham alarak yola çıkan Aksoy’un araştırması ve sergisi Mardin’in özgün mimarisine odaklanıyor. Aksoy’un, Ferda Art Platform organizasyonuyla hazırlanan sergisi ise Mardin Arkeoloji ve Etnografya Müzesi Arka Binası’nda yer alan Tasarım Vakfı’nda.

Yine bienalle eş zamanlı olarak sanatçı Ateş Alpar’ın açılışın, dolayısıyla basının da şehirde olduğu ilk iki gün gerçekleştirdiği *Yıkıntılara Bakmak* adlı performansını da görme şansı yakaladık. Alpar iki gün boyunca toplam 10 saat sular altında kalan Hasankeyf’ten kalan birkaç dilli bir tabelayı dolaştırdı. Alpar geçen yıl aynı formda tartışmalı bir çalışma daha gerçekleştirmişti. 2017 yılı ekim ayında gözaltına alınan, o günden bu yana tutuklu bulunan ve en son duruşmada ağırlaştırılmış müebbet hapis cezası alan Kavala’nın bir fotoğrafını Beyoğlu bölgesinde sokaklarda gezdirmişti. Hâlen tutuklu bulunan, mücadelesi devam eden politik bir figürün fotoğrafı üzerinden bir sanat çalışması yapmak teredütle yaklaşacağımız bir iş. Ancak Hasankeyf performansını gittikçe turistikleşen bölgenin yakın tarihine dair önemli bir hatırlatma.

Invited / Davet Edilen

Bienalin bu seneki yeniliklerinden biri de “Invited/Davet Edilen” sergisi. Bu edisyondan itibaren her bienalde sanat dünyasından kurumlar ve aktörler, küratoryal metin çerçevesinde bir sergi yapmaya davet edilecek. Bu ilk Invited sergisinde Alper Aydın, Ekin Saçlıoğlu, Erkan Özgen, İrem Tok, Itamar Gov ve Jennifer Steinkamp'ın işleri yer alıyor. Invited sergisini Dabbakoğlu Evi'nde görmek mümkün. Ancak ilk olmasına verelim; tek tek güçlü işler yer alsada bu serginin bienalle arasındaki ilişki, bundan sonraki edisyonlarda sergileme politikasının ne olacağı tam anlaşılmamış gibi görünüyordu. Diğer yandan Davet Edilen sergileri ileride Mardin Bienali'ne yeni potansiyeller kazandırabilir.

Küratörün, çimenin ve Mardin Bienali'nin vaadi

Küratör Adwait Singh 30 yaşında ve tarih yazımı, queer epistemoloji ve ekoloji gibi başlıklar üzerine çalışıyor. Mardin Bienali küratörün ilk büyük çaplı çalışması. Genç ve Batılı olmayan bir küratöre bienali emanet ettikleri için ekibi kutlamak gerek. Eski Mardin'de pek de görme şansımızın olmadığı çimenler bienalin kavramsal çerçevesinin odağında. Çimenin Vaadi başlıklı küratoryal metninde Singh; güvenli sitelerden lüks kıyamet sığınaklarına, mültecilerin geçişini engellemek için yapılan yüzey deniz duvarlarından düşman mimarilerine ve şirketleşmiş ulus devletlerin ayrımcı politikalarına kadar kapitalist bir kuşatma altında olduğumuzdan bahsediyor. Ve bu kuşatma altında Şili'den Hong Kong'a kadar milyonların paydaşı olduğu kırılabilirlikler üzerinden birleştiğini ve kazara da olsa kolektif bir prekarya yarattığını vurguluyor.

Mardin Bienali de Tibet'ten Nepal'e, Kazakistan'dan Türkiye'ye, Hindistan'dan İsveç'e ve buraya tamamını yazmamızın zor olacağı geniş bir coğrafyadan sanatçıların bu kuşatmaya karşı vaatlerini sunuyor. Singh küratör metnini şu sözlerle bitirmiş: “Medeniyetler beşiği olarak bilinen Levant bölgesine odaklanan 5. Mardin Bienali, dünyanın çeşitli yerlerinde kültürel üretim yapan ve bu düşsel önermenin ön saflarında yer alan kişilerin buluşmasına tanıklık edecek.”

Yukarıda bazılarını saydığımız endişelerimizi bir kenara bırakıp 5. Mardin Bienali'ni sevmemizin en büyük sebebi de bu oldu. Mardin Bienali, Mardin'e pergelin ucu konularak çizilebilecek bölgenin sorunlarını açan uluslararası bir bienal olabilir. Dünyada henüz büyük işler başarmamış kadın, queer küratörlere, sanatçılara, kolektiflere kucak açan, hâkim Batı düşüncesinin dışında yeni olanaklara kapı aralayan bir düşünme ve tartışma alanı açabilir. Hatta bu turistik imajdan kurtulmak için olmalı da.

Şimdi Gülsün Karamustafa'nın sergi metnindeki cümleye geri dönelim. “Bu bağlamda eserler; bu gergin konukseverlik ve kapsamlı muhafazakârlık döneminde, materyal kültürlerin sınır geçişini hatırlatmaktadır.” Sadece Mardin'in değil, bu geniş coğrafyanın sorunlarına acil bir çözüm bulunacak gibi görünmüyor, bu çözümü tek başına bir bienal zaten hiç bulamaz. Yine de bu gergin konukseverlik ve kapsamlı muhafazakârlık döneminde materyal kültürlerin, fikirlerin, insanların, sınır geçişleri için alternatifler aramamız gerektiği kesin.

5. Mardin Bienali

Küratör: Adwait Singh

20 Mayıs - 20 Haziran 2022, Mardin (Türkiye)

QUEER, FEMİNİST VE AKIŞ- KAN: 59. VENEDİK BIENALİ

NERGİS ABİYEVA

Cecilia Alemani, 1895'ten beri istisnalar hariç iki yılda bir gerçekleştirilen Venedik Bienali'nin beşinci kadın küratörü ve cinsiyet eşitliği konusunda bir fark yaratmaya kararlı.

Daha önce 2013 ve 2015 yıllarında yine Venedik Bienali'ni görmek için gittiğim şehre, uzun bir aradan sonra tekrar haziran ayının sonlarında dönebildim ve dört günü bir "memur-izleyici" disipliniyle değerlendirerek uluslararası sergiyi, ulusal pavyonları ve de paralel etkinliklerin büyük bir kısmını görebildim. Bu yazı, sergiler arasında mekik dokurken verdiğim kahve molalarında ya da sergi mekânları kapandıktan sonra aperol spritz içerek aldığım notlardan çıktı.



Pandemi nedeniyle bir yıl ertelenen Venedik Bienali'nin "Düşlerin Sütü" başlıklı 59. edisyonunun küratörü Cecilia Alemani, 1895'ten beri istisnalar hariç iki yılda bir gerçekleştirilen bienalin beşinci kadın küratörü. Başlığını, sürrealizmi dişilleştiren¹ sanatçı kadınlardan biri olan Leonora Carrington'ın (1917-2011) çocuk kitabından ödünç alan sergideki küratöryal söylem, en başından beri dikatimi çekiyordu; beklentilerimi karşılayan, hatta daha fazlasını hediye eden bir bienal deneyimi oldu. Alemani, katalog metninde iki şeyin bienal tarihinde ilk kez gerçekleştiğini yazıyor: Birincisi, ilk kez katılımcıların yüzde 90'ının kadınlardan ya da cinsiyet belirtmeyen sanatçılardan oluşması. Bir diğeryise, ilk kez bir Venedik Bienali küratörünün seçimlerini eserleri yakından inceleyerek değil bilgisayar ekranlarından görerek yapmış olması.² Çalışmalar; pandemi nedeniyle yüz yüze olmayan temaslarla ilerlese de "şapkadan çıkan" ekstra bir yıllık süre, aynı zamanda katmanlı, sindirilmiş, düşünülmüş bir sergiye yoğunlaşmış. Elli sekiz ülkeden 200'ün üzerinde, yaşayan ve hayatta olmayan sanatçılara şöyle bir baktığımda günümüzün queer sanatçıları etkileyen isimler olduklarını görüyorum³: İlk aklıma gelenler Claude Cahun, Leonor Fini, Meret Oppenheim, Dorothea Tanning, Barbara Kruger, Nan Goldin, Paula Rego ve Miriam Cahn.

Sanatçıların çoğu kendini kadın ya da akışkan cinsiyetli olarak tanımlasa da "Düşlerin Sütü" yaygın kullanıldığı şekliyle bir "kadın sanatçıları" sergisi değil. Alemani eski moda, sıkıcı ve yer yer eril bakışın tuzağına düşen bir sanatçı kadınlar sergisi yapmak yerine; Donna Haraway, Rosi Braidotti, Ursula K. Le Guin gibi yazarların ortaya koyduğu queer-feminist düşüncelerden de etkilenen hakiki bir queer-feminist şov gerçekleştirmiş. Sergide gösterilen işlerin birbirleriyle bağlantısı oldukça etkileyici ve ilham verici, işlere eşlik eden etiketler ve metinler son derece yol gösterici. Seçimlerde malzeme hiyerarşisinin olmadığını, yine de çoğu zaman sanatçı kadınlarla özdeşleştirilen halı (dokuma) ve seramik malzemenin öne çıktığını söyleyebilirim.

Dişil tahayyül

Alemanı, daha önce 2017 yılında Venedik Bienali'nde İtalya pavyonunun küratörlüğünü üstlenen New York merkezli İtalyan bir küratör. Kendisinin küratöryal metninde belirttiği gibi serginin çıkış noktası olan kitabın yazarı, sanatçı Car-

1 Merve Emre, "Leonora Carrington Feminized Surrealism", *The New Yorker*, 28 Aralık 2020. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/12/28/how-leonora-carrington-feminized-surrealism>

2 Cecilia Alemani, *The Milk of Dreams*, "shortguide" bienal kataloğu, 2022, s. 50.

3 Bu konuda güncel ve kapsamlı bir anket için bkz.: "Queer Sanatçılara İlham Veren İsimler", *Argonotlar*, 21 Haziran 2022. <https://argonotlar.com/queer-sanatcilara-ilham-veren-isimler/>

rington herkesin değişebileceği, dönüşebileceği ve başka bir şey ya da başka biri olabileceği bir dünya yaratıyor. “Düşlerin Sütü” adını Carrington’ın kitabından alsa da Alemani zekice bir hamleyle Carrington’ı kahramanlaştırmaktan ya da onu serginin merkezi yapmaktan imtina etmiş. Carrington’ın eserleri bienalin iki ana mekânından biri olan Giardini’de farklı odalara yerleştirilirken Paula Rego gibi bienal açıldıktan kısa bir süre sonra yaşamını yitiren bir sanatçının yapıtları kendine ait bir odada sergilemiş. Küratör, hayatta olmayan sanatçı kadınları kahramanlara dönüştürmek yerine sanat tarihsel ve sosyolojik bir kız kardeşliğin, dayanışmanın ve farklı bedenlerin izini sürmüştür. Alemani, Hara-way’in Siborg Manifestosu’ndan yola çıkarak kürate ettiği “seduction of the scyborg” adlı bölümde, Marcel Duchamp’ın *Pisuar* işinin gerçek müellifi olduğuna dair güçlü kanıtlar olan Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927)⁴ ya da Berlin Dadacılarıyla birlikte icat ettiği fotomontaj-kolaj türünün en avangard ve feminist örneklerini veren Hannah Höch (1889-1978)⁵ gibi sanatçılara yer vermiş. Sergi bu yönüyle, 20. yüzyılın queer-feminist sanatçıların günümüz sanatına devrettiği mirası görünür kılıyor.

Fakat bu yaklaşımın ve sanatçılar arasındaki cinsiyet “dengesizliğinin”, “politik doğrucu” olduğunu düşünenler de var. Örneğin yazar Jackie Wullschläger, Alemani’nin yalnızca kadınları seçerek kalite açısından ciddi bir bedel ödediğini düşünüyor⁶, fakat kalitenin hangi sanatçıya ya da yapıtta düştüğünü açıkça belirtmiyor. Alemani ise seçilen yapıtların müelliflerinin çoğunlukla kadın olmasının kendiliğinden, çabasız ve doğal bir şekilde gerçekleştiğini ifade ediyor.⁷ Bana kalırsa 127 yıllık bir etkinliğin beşinci kadın küratörünün böyle bir sergi yapmaması şaşırtıcı olurdu. Öte yandan, Alemani’nin küratöryal seçimlerinin dışında kalan ulusal pavyonlarda da ağırlıklı olarak kadınların ve akışkan cinsiyetli sanatçıların üretimleri görülüyor: Üzerimde güçlü bir etki bırakan pavyonlar Fransa/Zineb Sedira, Büyük Britanya/Sonia Boyce Obe, Yeni Zelanda/Yuki Kihara, Arnavutluk/Lumturi Blloshimi, Venezuela/Palmira Correa. Türkiye pavyonunda *Evvvel Zaman İçinde* adlı yerleştirmesiyle âdeta “Düşlerin Sütü”nün bir parçasıymış gibi hissettiren Füsun Onur’u ise ayrı bir yere koyuyorum.

Bu tabloya rağmen “Düşlerin Sütü”nü bir kenara bırakıp şehrin genelindeki havaya baktığımda “yıldız (erkek) sanatçı”⁸ güzellemesinin devam ettiğini söyleyebilirim. Bienal her ne kadar şehri domine etse de Venedik’in en turistik ve popüler yeri halen San Marco meydanı. Meydanda şöyle bir dolanmak Anselm Kiefer, Marc Quinn, Heinz Mack ve Antony Gormley-Lucio Fontana (duo) sergilerinin

4 Duchamp’ın ikonik eseri olan kabul edilen *Çeşme (Fountain)*’nin yani Pisuar’ın yarışmaya Duchamp tarafından yollanmadığına, pisuarın arkasındaki esas yaratıcının sanatçı, şair Elsa von Freytag-Loringhoven olduğuna dair son derece önemli bulgular var. Duchamp’ın 11 Nisan 1917’de kız kardeşi Susanne’a yazdığı mektupta, ismini vermediği ‘bir kadın arkadaşının’ bir pisuarı sahte bir isimle imzalayarak heykel diye kendisinin de sorumlu olduğu bir sergiye yolladığını yazar. Mektubun tarihi Pisuar’ın sergiye yollanmasından iki gün sonradır. Bir diğer destekleyici kanıt Duchamp’ın pisuarı 1950’li yıllarda, yani hem Loringhoven hem de pisuarın fotoğrafını çeken Alfred Stieglitz öldükten sonra sahiplenmesidir. Duchamp’ın pisuarı satın aldığı söylediği JL Mott Ironworks firmasının söz konusu pisuarın modelinden hiç üretmemiş olması bir başka destekleyici kanıttır. R. Mutt imzasının Almanca armut (yoksulluk) anlamına geldiği, Almanya kökenli olan Loringhoven’in bu dil oyununu yaptığı söylenir. 1982 yılından itibaren Amerikan Sanatı Arşivi’nde olan mektuba rağmen, müelliflik meselesi son yıllarda gündeme gelir. Bkz.: Siri Hustvedt, “A woman in the men’s room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp’s Fountain?” 29 Mart 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history>

5 Höch, 1959 yılında Edouard Roditi’ye verdiği röportajda 30 yıl önce Almanya’da bir kadının “modern” bir sanatçı olarak kendini gerçekleştirmesinin pek kolay olmadığını, erkek meslektaşlarının birçoğunun kadınları uzun bir süre boyunca kıcı, becerikli amatörler olarak gördüklerini, üstü kapalı olarak sanatçı kadınları profesyonel statülerini inkâr ettiklerini ifade eder. Bkz.: Edouard Roditi, “Interview with Hannah Höch”, *Arts Magazine* 34, no. 3 (Dec. 1959), s. 29.

6 Jackie Wullschläger, “Venice Biennale meets the moment with outstanding pavilions”, *Financial Times*, 23 Nisan 2022. <https://www.ft.com/content/08416acb-b1b0-4026-aab4-aecbb7bcef>

7 Ben Luke, “The women-dominated Venice Biennale has been criticised for sacrificing quality—revealing just how necessary such progressive projects really are”, *The Art Newspaper*, 27 Nisan 2022. <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/27/the-women-dominated-venice-biennale-has-been-criticised-for-sacrificing-quality-revealing-just-how-necessary-such-progressive-projects-really-are>

8 Yıldız sanatçı derken, etkili kurumlarda sergiler açan ya da bu kurumlara işbirliği yapan, eser fiyatlarının zaman zaman rekor kırdığı, röportajlarını her yerde gördüğümüz, kitaplara, tezlere konu olan sanatçıları kast ediyorum. Bu sanatçıların çoğunlukla erkek olduğunu fark etmemek imkânsız.



afişlerini fark etmeme yetiyor. Sadece meydana değil, şehrin tamamına sirayet eden, erkek sanatçıların sergi afişleri başka gözlerden de kaçmamış: Apollo Magazine’de Rakewell mahlaslı bir yazar, bu durumu “Sanki tüm bu kadınlara yönelik ilgi endişe uyandırmış ve buna dair harekete geçilmiş gibi” şeklinde yorumluyor.⁹ Dükler Sarayı’nda uzun bir kuyruğun ardından, basın kartına sahip olsanız da 25 EURO ödemek zorunda olduğunuz ve “yapılmak için yapılmış” Anselm Kiefer sergisi, fahiş fiyatı ve uzun bir kuyruğa rağmen epey kalabalık. Louise Nevelson (1899-1989) gibi heykel disiplininin tanımını değiştiren bir sanatçı kadının yine meydanda Procuratie Vecchie’de sergisi ise ücretsiz girişine rağmen bomboş. Sergiyi, bir buçuk saat boyunca Nevelson’la baş başa hissettiren bir ıssızlıkta deneyimliyorum.

Sadece St. Marco meydanı değil, Venedik’in silüetini oluşturan binaların cepheleri, turistleri ve sanatseverleri taşıyan vaporetoların durakları ve şehrin billboardları Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Marc Quinn, Joseph Beuys gibi “yıldız sanatçı”ların sergi afişleriyle dolup taşıyor.¹⁰ Yalnızca Nevelson’ın sergisi değil; Antoni Clavé, Markus Lüpertz, Ha Chong-Hyun gibi erkek sanatçıların son derece iyi nitelikteki sergileri de “yıldız sanatçı” mitinin gölgesinde kalıyor. “Yıldız (erkek) sanatçı” güzellemeleriyle dolu bir sanat dünyasında, yeni materyalist ve feminist okumalarla gerçekleştirilen böyle bir bienalin “politik doğruculuk” ile değil zamanın ruhuyla¹¹ ve aciliyetlerle ilgili olduğunu düşünüyorum. Bence 59. Venedik Bienali, bir “kadın sanatçılar” sergisi yaparak cinsiyet ayrımlarını yeniden üretmiyor; bilakis içselleştirilen, olduğu gibi kabul edilen cinsiyet dinamiklerini fark ettirerek sanat dünyasındaki “eril tahakküme” dikkat çekiyor.

59. Venedik Bienali

Küratör: Cecilia Alemani

23 Nisan-27 Kasım 2022, Venedik (İtalya)

9 Rakewell, “Peacockery – the male artists vying for attention at the Venice Biennale”, *Apollo Magazine*, 22 Nisan 2022. <https://www.apollo-magazine.com/peacockery-at-the-venice-biennale/>

10 Ben Luke, “The women-dominated Venice Biennale has been criticised for sacrificing quality—revealing just how necessary such progressive projects really are” *The Art Newspaper*, 27 Nisan 2022. <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/27/the-women-dominated-venice-biennale-has-been-criticised-for-sacrificing-quality-revealing-just-how-necessary-such-progressive-projects-really-are>

11 Nergis Abıyeva & Uras Kızıl, “Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri”, *Argonotlar*, 10 Mart 2022. <https://argonotlar.com/gercekte-olmayan-seylerin-zihinsel-tahayyulleri/>

HAYALI BİR UYGARLIK BULALIM, DÜNYA- DAN UZAK

UĞUR UGAN

Adıyaman'da ilki gerçekleştirilen Kommagene Bienali, dünyanın gürültüsünden uzak yeni bir uygarlık mümkün mü sorusuna bulduğu karşılıkların bir yansıması. 20 Ağustos - 20 Ekim tarihleri arasında ziyaret edilebilecek bienali yerinde gözlemledik.

Var olan dünyaya alternatif bir dünya kurma fikri, öyle anlaşılıyor ki bu çağa tanıklık edenlerin artık refleks halini alan bir düşünce fantezisi. Dünyanın git-gide yaşanmaz bir yer haline aldığı, yaşamın her anlamda yeni bir tehditle karşı



karşıya olduğu savı, yeni dünyalar arama güdüsüne gerçek ya da hayali bir şekilde karşılıklar bulmaya devam ediyor. Çevre ve iklim krizlerinin halihazırda sonunu getireceği düşünülen dünyanın üzerine bir de pandemi eklenince son dönem üretilen tüm sanatsal faaliyetler ya distopik bir son ya da yeni bir yaşam formu arayışını kendine konu edinir oldu. Şu sıralar hangi filmi izleyip, hangi kitabı okusak bilindik dünyaya bir son yazan 'apokaliptik' hikâyelerle mutlaka karşılaşlıyoruz.

Uygarlık kavramının medeni-medeni olmayan ayrımını keskin bir şekilde kültürel semboller üzerine belirlemesi ikiye bölünmüş bir dünya yaratırken, geline son noktada insani gelişmişlik kıstasları baz alındığında neyin uygarlık neyin barbarlık olduğu ise karmaşıklaşmış görünüyor. Gidilen doğal yerler için söylenen "medeniyetten uzak" tabiri bir refleks olarak halen telaffuz edilse de modern kentlerdeki yaşamın huzursuzluğu "hangi medeniyet?" sorgulamasını beraberinde getiriyor.

Peki tüm bu gürültüden ve karmaşadan uzak yeni bir uygarlık mümkün mü? Üstelik merkezin ötesinde, finans-kapitalin uzağında, bulunduğumuz coğrafyanın 'sapa'sında...

Kommagene Bienali ilhamını bu sorulardan alıyor ve bir nevi bu sorulara kendince bir yanıt arıyor. Medeni ve medeni olmayan diye bölünen modern dünyanın güç ve statü eksenli yaklaşımına karşı kendince keşfettiği çıkış yollarını güncel sanat eserleriyle yansıtıyor. Gündelik yaşamın getirdiği kaos, şiddet ve tartışmalara karşı uygarlık kavramı ile ilgili neler söyleyebiliriz üzerine sessiz, sakin ve hayali bir yaklaşım sunuyor.

Bienalin küratörlüğünü üstlenen Nihat Özdal bir kaçış uygarlığı olarak tanımlıyor çalışmasını. Şair ve yazar, multidisipliner çalışmalar yapan, aynı zamanda İzmir'deki Ayzeradant Galerisi'nin direktörü Özdal bienalin çerçevesini; "Dünya her anlamda ciddi bir kirlilikle karşı karşıya, gürültüden patırtıdan ve kalabalıktan uzak yeni bir uygarlık mümkün mü diye sanatçılara sorduğumuz sorular bienalin temelini oluşturdu. Sanatçıların bu sıkışmışlık içerisinde hayali bir uygarlık algısını merak ettim," diyerek özetliyor.

20 Ağustos - 20 Ekim tarihleri arasında Adıyaman'da gerçekleşecek Kommagene Bienali 20'den fazla ülkeden 53 sanatçıyı buluşturuyor. Kahta Kaymakamlığının desteğiyle hayata geçirilen bienalde Norveç'ten Güney Kore'ye, İtalya'dan Letonya'ya kadar farklı disiplinlerden yerli-yabancı sanatçıların eserleri iki ay boyunca ziyaretçilerini beklerken birçok etkinlik ve atölye de gerçekleşecek. Modacı Hatice Gökçe'nin hayali uygarlığın modasını yansıttığı bir defile ve şef Hazer Amani'nin hayali uygarlığın mutfağına dair yapacağı atölye de bienal kapsamında gerçekleştirilecek etkinlikler arasında.

Sanatın rotasına yeni temsil; “Adıyaman, yolu duman”

Basın ekibi olarak ağustos sıcağında gittiğimiz Adıyaman bizi en bilindik ifadeyle, Doğu'nun misafirperverliği ile karşıladı. Adıyaman denildiğinde bugün akla çiğ köfte ve tarikatlar gelse de tarihsel olarak bir zamanların güçlü uygarlıklarının buluşma noktası burası. Kommagene Krallığı kuruluca kadar Hititler, Mitanniler, Aramiler, Asurlular, Persler, Kummurlar ile Makedonyalı Büyük İskender'in hakimiyeti ve Doğu Roma İmparatorluğu egemenliğinin hüküm sürdüğü kent tarihi atmosferinin yanı sıra bu yıl ilk kez düzenlenen bienalle; Türkiye'de İstanbul, Çanakkale, Sinop ve Mardin'in ardından Adıyaman'ı da bir temsil mekânı olarak yeni bir platform olma yoluna sokabilir. Bienal, mekân ve sanat ilişkisini coğrafyanın olanakları dâhilinde kentin morfolojik yapısıyla örtüştürüyor. Eski çağlarda dağ yamaçlarına yaslanmış olan toplulukların bıraktığı izlerin üzerine bugünün çağdaş yorumu ekleniyor.

Adıyaman'ın doğasını bir sunum alanı olarak kullanan bienal altı farklı mekâna yayılıyor. Atatürk Barajı'nın sularının yükselmesiyle sonradan oluşan adalar bienalin en göz alıcı mekânlarından. Fırat Nehri yatağı üzerine kurulan baraj gölündeki adalar en yakındaki yerleşime 7-8 kilometre uzaklıkta, âdeta uzayda bir yer gibi ve üzerinde tek bir ağaç bile yok. Mütevazı bir balıkçı teknesiyle tek tek dağıtıldığımız bu beş ada, bienale ruhunu veren en metaforik unsur olarak akılda yer ediyor.

Bir diğer mekân ise Kommagene Krallık Ailesi'nin kadınlara ait bir anıt mezar olan Karakuş Tümülüsü. Bu tümülüs Kahta ilçesinin sınırlarında ve çay taşlarının yığılmasıyla oluşmuş. Yaklaşık 20 metre yüksekliğindeki tümülüs, sütunları üzerindeki kartal heykelinden dolayı yöre halkı tarafından 'karakuş' olarak anılıyor.

Bienale ait eserlerin sergilendiği diğer mekânlar ise Adıyaman'ın en büyük sembollerinden olan tanrıların ve kralların tahtı Nemrut Dağı, Kommagene Krallığı'ndan kalma Arsemia Antik Kenti, köprünün üstündeki Latince bir kitabeden anlaşıldığına göre Roma İmparatoru Septimius Severus'un karısı ve çocukları için yaptırdığı Cendere Köprüsü ve üç önemli medeniyetin izlerini taşıyan Kahta Kalesi.

Hayali uygarlığın hayalperest sanatçıları

“Hayali bir uygarlık kurabilir miyiz?” sorusunun sanatçılardaki karşılığı ise her birinin kendi çalışmalarında kurdukları düşlerin birer yansıması olarak tezahür ediyor. Sanatçıların hayallerini tetikleyen yeni bir uygarlık fikri, dünyaya kendi perspektifinden bakan sanatçılara diledikleri gibi yaratıcılıklarını konuşturma fırsatını sağlamış. Öyle ki bu hayali uygarlığın bayrağı bile var. Adı konmamış bu düşsel medeniyetin hayali bayrağını diken fotoğraf sanatçısı Dilan Bozyel dünyayı fotoğraflamanın bir 'göz hakkı' olduğunu düşünüyor ve bu çalışmasında “Tarihe, doğaya en silahsız ve en teslim halimizle gözümüzü emanet ediyoruz,” diyor. “Bu çalışmam aracılığıyla Dünya gezegeni ile hayali uygarlığında bana ait olan adaya hazırladığım bayrak aracılığıyla bir anlaşma yapıyorum” diye sözlerine ekliyor.

Bienalin temas ettiği en önemli unsurlardan ütopya ve distopya ikiliği ise Cansu Sönmez'in *Uygarlık Yığılması* adını verdiği işinde kendine çarpıcı bir yer buluyor. Distopyanın hikâyesi ütopyayla birlikte başlıyor. Antik Yunan'dan bugüne ütopyaların çok da değişmediğine ve insanların müreffeh yaşama arzusunu hep aradıklarına vurgu yapıyor Sönmez ve “Ancak distopya ve ütopya bir ikilik barındırıyor. İkilikler de birbirine dönüşmeye meyilli,” diyor. Eserinde toplu mezarlık imgeleminden yola çıkan sanatçı Cansu Sönmez, hayali bir uygarlık kurulsu bile sonunun toplu mezarlarla sonuçlanacağını söylüyor. “Birçok uygarlığın aslında sonu toplu mezar oldu. Her yeni şey kendi grotesk aksini doğurdu. Batılı ülkeler dışında demokrasiler tek seçime indirildi, bilim ise savaş makineleri üretti. Geçmişten bugüne bakıldığında sonuç hep toplu mezara çıkıyor. Buradaki süreç de bunu ifade ediyor. Burası bir toplu mezar. İnsanlığın hem geçmişine hem de bugününe dair hazin bir buluntu. Bu nedenle binlerce yıllık bir mal-

zeme olan seramik kullandım. Bugünü temsilen ise betonu kullandım. Bugünün örtücü, yok edici malzemesi aslında. O ikisinin birleşimini buraya yerleştirdim. ‘Yeni bir uygarlık mümkün olabilir mi?’ diye soruyor bu bienal. Mümkün olsa da sonu benzer olur gibi geliyor bana. Yine de umutsuz olmamak gerek, distopyalar uyarmak ve sarsmak için var;” diye eserini tarif ediyor.

Göbeklitepe’deki sembollerin ilk kez Nevali Çori’de bulunduğu iddia ediliyor. Bu sebeple Nevali Çori’nin Göbeklitepe kadar eski bir tapınma yeri olduğu düşünülüyor. Baraj yapımı sırasında Kommagene Krallığı’nın başkenti Samasota da sular altında kalıyor. Dolayısıyla ölümler de sular altında kalıyor. Tüm bunların üzerine bir anıt dikmek istemiş sanatçı Ece Eldek. Baraj bir yandan yeni bir hayat verirken eski uygarlığı ise sular altında bırakmış. Bu yaşananların üzerine Ece Eldek, göğe doğru yükselen sekiz metrelik bir merdivenle çıkıyor. Eldek çalışması için; “Sıkışmışlığı göğe ulaştırmak, mitolojik bir yerden ruhları serbest bırakmak için bir anıt dikmek istediğini” söylüyor.

Karakuş Tümülüsü, kraliyet ailesinin kadınlarının kaldığı bir tümülüs. Burada dikilen dört sütuna Bulgar sanatçı Rumen Dimitrov da kendi figürleriyle selam vermiş. Medeniyetlerin başlangıcından beri insanların dansın etrafında bir araya geldiklerini vurgulayan Dimitrov; “Dans özgürlüğü temsil ediyor. Hepsi doğal materyallerden oluşan dans eden dördü, aslında sembolik olarak zamanla dans eden figürler,” diye üretimini tanımlıyor.

Nemrut Dağı’nda ise gelenleri Ecem Dilan Köse’nin *Omurga* isimli çalışması karşılıyor. “Yeni çağın insanının özü bu omurga değişmiş, bozulmuş, evrilmiş. Nemrut’ta yüzyıllar öncesindeki uygarlıklarla iletişim kurmak için orada. Belki daha iyi bir uygarlık geliştirmek için gereken bu iletişimdir;” diyen Köse’nin çalışması Nemrut Dağı’nın masalsi atmosferine uygun bir yerleştirme olarak dikkat çekiyor.

Bunların yanı sıra diğer mekânlara yayılmış 20 ülkeden 53 sanatçının çalışmaları bienal boyunca görülebilir.

Dünya yüzeyindeki başka dünyalara küçük bir seyahat

Kommagene Bienali, sanatla yeni bir dünya kurulup kurulamayacağının bir yansıması. Dünyanın uzağında yeni bir dünya arayışının mütevazı bir karşılığı. Galerilere, kapalı mekânlara sıkışmış olan güncel sanat takipçilerini coğrafya ve doğayla ilişkilendiren eserler izlemeye yöneltten bir yaklaşım olarak okunabilir. Medeniyetten uzaklaşmanın sonunun mutlaka barbarlıkla bitip bitmediği sorusundan hareketle hayali dünyaların deneyimlenmesi, doğal olarak seyircilerin de hayal gücünde çağrışımlar kurduruyor. Bu soruların izleyicilerde yarattığı karşılıklar ve böylesi bir dünyanın zihinde bulduğu yanıt belki de bir hayali gerçekleştiriyor. Medeni dünya-kaotik dünya ayrımında eski uygarlıklardan devraldığı birikime çağdaş bir yorum getiriyor bienal. Var olan dünyanın bir nevi reddi olan hayali bir dünya oluşturmanın yanı sıra gözleri özel bir şey olmadıkça yolumuzun pek düşmeyeceği “Ankara’nın doğusu”na çeviriyor. ‘Tanrıların Tahtı’ diye nitelenen Nemrut’un gölgesini sırtına alarak unutulmuş krallığın üzerinde bugün yeniden hayali bir uygarlığın kıyafetini giydiriyor. Bugün Adıyaman sınırları içerisinde yer alan Samosata’da yaşamış ünlü hiciv ustası Lukianos’un fantastik öykülerinden devşirilmiş gibi... Küçük bir mürettebatla aya seyahat öyküsünü anımsatan bir şekilde neredeyse başka gezegenlerin yüzeyine benzeyen adalara bir seyahat sunuyor. Bayrağı, toplu mezarlığı, mutfağı, modası, adaları, kalesi olan bu uygarlık en azından hayallerde bir düşler ülkesi kurma çabasını resmediyor.

Kommagene Bienali

Küratör: Nihat Özdal

20 Ağustos - 20 Ekim 2022, Adıyaman (Türkiye)

CRIP MAGA- ZINE

ÇINAR ESLEK

Dünyadan toplumsal, ekolojik, politik ve sanatsal çalışmalar yapan bağımsız grup ve insiyatifleri bir araya getiren 17. İstanbul Bienali'nin katılımcılarını daha yakından tanıyoruz.

Crip Magazine 2011 yılından bu yana Eva Egermann'ın girişimiyle çıkarılan, katkıda bulunanların yüzde 80'inin kendini engelli olarak tanımlandığı bir dergi. Derginin beşinci sayısı, 17. İstanbul Bienali kapsamında Türkiye'de yayımlandı. Bu sayıda Türkiye'de bu alanda çalışmalar üretmiş aktivist, yazar, araştırmacı ve sanatçıların katkısıyla aidiyet ve acıyı arşivleme, queer sakatlar, otistik dalga, sosyal bir beceri olarak uyumsuzluk, dans eden bedenlerin çeşitliliği, sakatlık çalışmalarından öğrenebileceğimiz hakkında metinler, zihin sağlığı, sakatlık onurunu içeren çalışmalar yer alıyor.

Derginin her sayısının farklı bir dayanışma ve işbirliği yarattığına eminim. Bu sayının katılımcılarından biri olarak engellilik/yapabilirlik veya savunmasızlık/kuvvet gibi yaşamı biçimlendiren ikili inşalara meydan okuyan sanatçıların ve farklı kültür çalışanlarının sanatsal ve kuramsal katkılarını görme şansım oldu. Derginin kurucusu ve editörü Eva Egermann'dan *Crip Magazine*'in hikâyesini dinledik, 17. İstanbul Bienali kapsamında yayımlanan son sayısına daha yakından baktık.

Crip Magazine'e hem basılı hem de PDF formatında çevrimiçi olarak ulaşmak mümkün. Dergi Ekran Okuyucuları için uygun bir formatta, ücretsiz ve içeriği erişime açık olarak yayımlanıyor.

Dünyadan toplumsal, ekolojik, politik ve sanatsal çalışmalar yapan bağımsız grup ve insiyatifleri bir araya getiren 17. İstanbul Bienali'nin katılımcılarını daha yakından tanımak üzere Argonotlar olarak başlattığımız serinin ilkinde Çınar Eslek'in sorularıyla Eva Egermann'ı ve *Crip Magazine*'i daha yakından tanıyoruz.

Öncelikle bize *Crip Magazine* hakkında bilgi verebilir misiniz? Bu fikir nasıl ortaya çıktı? Engelli hakları hareketiyle nasıl bir bağ kurdu?

Crip Magazine'e 2011 yılında başladım. Benim de bir engelim var ve o dönem engellilik araştırmalarından haberdar olduğum bir dönemdi; bedensel normları inceleyen bu alana kelimenin tam anlamıyla dalmış oldum. Aslında benim başlangıç noktam Prag'da gerçekleşen "Crippling Neoliberalism" adlı bir konferanstı. Konferans, neoliberal toplumların işlevsel, zinde, esnek ve mükemmel bir şekilde yetkin bir bedene sahip olma zorunluluğunu nasıl ürettiğini inceliyordu. Daha sonra Avusturya ve Almanya'daki engelli hakları hareketini de araştırdım. Benim ve dahil olduğum kuşağın pek bilmediği bir tarihi bu. Engellilik veya erişilebilirlikle ilişkilendirilen meseleler, çoğunlukla düzenlemeler açısından ele alınan şeylerdi. Bu hareketin 60'lar ve 70'lerde aslında oldukça radikal bir toplumsal hareket olduğunu görmek gerçekten ilham vericiydi. Bu temalar ve kuramlar, gerek benim gerekse de genel olarak dahil olduğum kuşak için gerçekten yeniydi. Bu vesileyle hem bu konuda bir yayın hazırlamak hem de işlerinde beden normlarının ve engellilik koşullarının eleştirisini ele alan diğer sanatçıları bulmak istedim. Proje, bir topluluk bağlamı yaratmak ve diğer sanatsal bakış açılarını araştırmak ve toplamak üzere bu motivasyondan doğdu.

Türkiye'de engelli kartı denilen bir kart var. Bu kartı alabilmeniz için yüzde 40 engelli bariyerini aşmanız gerekiyor. Ve bir kurula girmek zorundasınız. Değerlendirme biçimleri engelli kartı tanımlaması gibi sorunlu. Engelli olarak tanımlanmak başlı başına sorunlu bana göre. Eminim, her ülkede farklı biçimlerde sorunlar ile karşılaşılıyor. Avusturya'da ya da diğer ülkelerde bu haklar nasıl?

Engel yaratan pek çok toplumsal mekanizma birçok yerde aynıdır. Engelli ayrımcılığı [ableism], sürekli olarak normallik durumuna veya bedensel bir ideale atıfta bulunan ve bunu beraberinde getiren; geriye kalan her şeyi ise sapkın, anormal veya arzu edilmeyeyle ilişkilendiren bir düşüncedir. Engellilik araştırmaları kapsamında yapılan çalışmalar, engelli bedenlerin bu kalıcı olarak değersizleştirilmesi durumunun neden ve nasıl gerçekleştiğini bulmayı amaçlar.

Sosyal Darwinizm, zayıf olan her şeye karşı duyulan bu nefret kavramıyla tanımlanır. Covid-19 pandemisi sırasındaki söylemler bize bu fikirlerin bazı kısımlarının hâlâ sürmekte olduğunu gösterdi. Günümüz toplumlarında bu geçmişin devamı niteliğinde pek çok şey var. Günümüzün liberal sistemleri bize kendimizi birer girişimci, her şeyi başaran, tamamen bağımsız ve kendine güvenen mükemmel bir insan olarak düşünmeyi öğretiyor. Bütün bu kavramlar, dayanışmanın ve sosyal karşılıklı bağımlılığın bir şekilde karşıtıdır.

Pek çok farklı inisiyatif ve biraz da Türkiye bağlamını öğrendim. Yine de yaptığım sadece küçük bir araştırmaydı ve bağlamı çok iyi bilmiyorum; ama pek çok insanla tanıştım. Örneğin Merhaba Spektrum veya Erişilebilir Her Şey (Accessible Everything) gibi inisiyatifler var. Engellilik çalışmaları ve engelli ayrımcılığı alanlarında Türkçe çalışmalar da olduğunu biliyorum.

Ben engelli bir sanatçıyım. Bedenin yaşama, düşünme ve bir varoluş şekli olarak konumlandırmasındaki olasılıklarla ilgileniyorum. Bedensel deneyimlerimi sanat yapıtına aktarıyorum ya da bu deneyimler hakkında konuşurken rahatça konuşabildiğim ya da ifade edemediğim alanı çok zor yakalıyorum. Belirli beden teorileri üzerinde değerlendirilme yapıp görmezden geliniyor. *Crip Magazine* ile tanışmak ve birçok isimden haberdar olmak benim için önemli; çünkü burada sanatçılar, sosyologlar ve aktivistler deneyimlerini paylaşıyor, tartışma ortamı yaratıyor, düşünce içeren bir yaklaşım oluşturuyor. Bu etkiyle ilgili ne söylersiniz?

2012'de *Crip Magazine*'in ilk sayısını yayımladığımda, bu gerçekten bir tür deneydi ve devamında birbiri ardına sayılar çıktı. Daha önce de başka bir toplu dergi projesinde yer almıştım ve yayıncılığı böyle öğrenmiştim. Dergiyi ilk çıkardığımda takip edecek sayılar pek planlanmamıştı. *Crip Culture* dergisi için bir teklif niteliğindedeydi.



Crip Magazine, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, 2022

Başlangıçta pek çok insan dergiyle ilişki kuramadı. Özellikle sanat dünyası için bu bir provokasyon oldu. Sanatta engellilik ve hastalıkla uğraşmak ya da engelli sanatçıyı kendi kendine yeten bir şekilde göstermek, o zamanlar pek çok kişi için çok yeni bir durumdu. Dergiyi 7000 adet bastık ve dergi sokaklarda ücretsiz olarak veya diğer dergilere ek olarak dağıtıldı. Dergi sayfaları ayrılmak suretiyle, bir tür açılan sergi veya duvar-gazetesi gibi duvarlara asılabiliyordu. Yüksek baskı tirajı ve tüm şehirde bulunabilirliği nedeniyle gerçekten bir müdahale gibiydi. Bu anlamda seninkine benzer bir deneyim yaşadım. Crip'in ne olduğunu kimse bilmiyordu ve sosyal bir iş olarak algılandı. Sanat dünyası ise bunu ciddiye almayacak kadar kibirliydi.

Zamanla, *Crip Magazine*'i kendileri keşfeden ve hiç beklemediğim bağlamlardan çok sayıda olumlu geri bildirim aldım. *Crip Magazine*, daha genç kimi insanlar için çalışmalarında engelli ayrımcılığımı eleştirel bir şekilde ele almak adına bir tür başlangıç anydı.

Engelli hakları aktivistleri dünyasının bazı kesimlerinden gelen tepkiler gerçekten iyiydi. Bu insanlar, yıllardır okul/egitim ayrımcılığına karşı savaşıyorlar. Örneğin İstanbul Bienali'nin bu sayısında, erken dönem engelli hakları hareketinin önemli isimlerinden biri olan Theresia Degener'in söz konusu uyumsuzluğu ve radikal havayı mükemmel bir şekilde aktaran bir konuşmasını bulabilirsiniz.

Crip Magazine hem basılı hem de PDF formatında çevrimiçi olarak mevcut (Ekran Okuyucuları için uygundur). Ücretsizdir ve içeriği erişime açıktır.

Derginin ön sözünde bu sayının son sayı olduğunu yazıyorsunuz.

Proje, bir topluluk yaratma ve diğer sanatsal bakış açıları araştırma ve toplama motivasyonundan doğdu. Tek bir kişinin bu dergiyi çıkarması çok yoğun bir iş. Girişte yazdığım üzere, bu sayı yayımlayacağım son sayıdır. İstanbul Bienali bir süre önce beni davet etti. Bu arada, son yıllarda gerçekleşmiş olan birkaç ağ oluşturma etkinliğinden kolektif bir editör grubu oluşuyor. Muhtemelen o zaman farklı bir projeye dönüşecek ve bunu gerçekten sabırsızlıkla bekliyorum.

Pandemi dönemi nedeniyle bienal bir yıl ertelendi ve üretim koşulları değişti. Bienal için hangi koşullarda hazırlandınız?

Bu proje için Zoom üzerinden pek çok çalışma yapıldı. İstanbul ve Batı Türkiye, Ankara, Chicago, Singapur, Zagreb ve Berlin'le çok sayıda Zoom görüşmesi yaptım. Pandemi bunu normal bir çalışma yöntemi haline getirdi.

Tasarımcı Lana Grahek'le işbirliği yapıyorum. Sayfa düzenini ve bilhassa kapak fikirlerini işbirliği içinde geliştiriyoruz. Ayrıca İstanbul Bienali'nin küratörleri ve ekibiyle de bir işbirliği oldu. Özellikle Erdem Akter ve Elif Kamışlı sürece çok katkı sağladılar. İçerik ve düzenleme konusunda pek çok görüşmemiz oldu. Küratörlerden David Teh'in önerisi üzerine dergiye katkıda bulunan bienalden başka katılımcılar da var. Onların çalışmaları hakkında bilgi edinmek harikaydı.

Dergi dışında sergi, konferans gibi etkinlikler düzenliyor musunuz? Dergi dışında bu alan özelinde yaptığınız çalışmalar nelerdir?

Şu anda film yapımcısı Cordula Thym'le birlikte bir kısa film üzerinde çalışıyorum. "C-TV" adında bir Talk Show. "C-TV", başka bir medya formatı ve kurgusal bir TV kanalı olduğu için *Crip Magazine*'in bir uzantısı olarak görülebilir. Stüdyo konuklarımız öğrenme güclüğü çeken bir sanatçı ya da bir trans yazar olabilir. Fakat şovda yer alan kısmen kurgusal bir hikâye. Telefonla bağış toplayan askeri üniformalı bir zombi var. Avusturya'da yer alan hayır işi/bağış programlarına bir gönderme niteliğinde. Sonrasında stüdyoda bir patlama olur. Patlamadan sonra dünya erişilebilir hâle gelir. Bu bir TV Talkshow'u ama aynı zamanda da bir bilim kurgu filmi.

Viyana'daki Sanat Akademisi'nde okudum. Kişisel yayıncılık alanında ve kolektif projelerde çokça yer aldım. Akademi ve eğitim alanında on yıldan fazla çalıştım. Sanat temelli bir doktora araştırma çalışması yürütüyorum ve engellilik çalışmalarını kapsamında bir araştırma ağının da parçasıyım.

***Crip Magazine*'in 17. İstanbul Bienali işbirliğiyle hazırlanan sayısının içeriğinden bahsedermisiniz?**

İstanbul Bienali için editörlüğünü yaptığım sayı, elbette Covid-19 pandemisi sonrası durumu çokça ele alıyor. Bu sayıda gerçekten harika katkılar var.

Derginin kapağında Ukrayna'dan Down sendromlu bir sanatçının çizimi var. Yevhen Holubientsev, bu çiçekleri Ukrayna'nın en çok tahrip edilen şehirlerinden biri olan Borodianka'da Rus işgali altında kapalı kaldığı dönemde çizdi. Yevhen, Kiev'de engelli ve engelli olmayan sanatçılara yönelik bir atölye olan ateliennormalno'da çalışan sanatçılardan biri.

Sayının tamamı çok ağır konularla ilgili diyebilirim. Örneğin, Covid-19 pandemisi sırasında birçok insan hakları ihlali ortaya çıktığından pandemi sonrası durum ve bundan ne öğrenilmesi gerektiği hakkında bir konuşma da var.

Türkiye'de ve yurt dışında yaşayan Türkiyeli sanatçılardan, yazarlardan, akademisyenlerden pek çok katkı mevcut. Tuğçe Ulugün Tuna'nın resimleri var. Dilan Aydemir'in Frida Kahlo canlandırmaları var. İpek Burçak, otistik dönemece ilişkin bir kitap yaptı. *Crip Magazine*'de kitaptan alıntılar mevcut. Kaan Göncü, Türkiye'deki queer crip alanlarla ilgili araştırmasını paylaşıyor. Elif Aybaş'ın kısa öyküleri de dergide yer alıyor.

Tüm metinler Türkçe ve İngilizce olarak tercüme edildi. Neticede, dâhil etmeyi düşündüğümüz her şey için yerimiz yoktu.

Uluslararası Engelli Çalışmaları Akademik Topluluğu aracılığıyla engelli sanatçılara, akademisyenlere ve yazarlara yönelik araştırmalar yapmaya ve ipuçları bulmaya başladım, çok sayıda yanıt aldım ve bundan çokça bahsedildi. Başka kaynaklardan veya bienal aracılığıyla tanıştığım kişilerden de daha fazla bağlantı önerileri geldi.

Küratörün metninde, "ikinci bir ihtiyacımızı karşılamayı –kendimizi bilgilendirmeyi– umuyorsak dünya onların iç görülerine ihtiyaç duyar. Farklılıklar içeren bir topluluk, üyeleri fiziksel deneyimin çeşitliliği karşısında hissizleşirse yolunu bulamaz. Bu tam anlamıyla estetik bir sorgulamadır – sanatçılar aklımızın başımıza gelmesine yardımcı olabilir." Burada küratörün sözünü ettiği "Bu tam anlamıyla estetik bir sorgulamadır" cümlesi benim için çok önemli.



Crip Magazine'in amacı, diğer materyalleri yüzeye çıkarmak ve mümkün olan her şekilde düşünme ufkunu genişletmektir. Dergideki materyaller yaratıcı, fütürist ve özgürleştiricidir. Aktivist Materyaller, Göz Düzeyinde Materyaller, Sanatsal Öznellik ve Engelli Sanatçıların Yazıları.

Engellilik; aynı zamanda başka maddesellikler, başka şekiller ve kültürel üretim biçimleri yaratan farklı deneyimlerin yaşanmış bir gerçekliği ve ufkudur. Tarih boyunca sanatın birçok farklı şekil alabileceğini gösteren pek çok örnek var. Sanatsal araştırmadan başlayarak buluş için bir alan da olabilir.

Küratörler sizinle nasıl bağlantı kurdu?

Dergi, kendi kendine organize edilen ve DIY [kendi başına yap] tarzında bir deney olarak başladı ve o zamandan beri çeşitli sanat kurumlarının ortak yapımı olarak devam ediyor. Son iki sayı Avusturya'da Kunsthalle Vienna ve Norveç'te Art Triennale Bergen Assembly tarafından ortaklaşa üretildi. Sanırım son iki sayı biraz dikkat çekti ve bienal küratörleri projeden bu şekilde haberdar oldu.

İstanbul Bienali için bu sayıyı hazırlamak, küratör ekibi Ute Meta Bauer, David Teh ve Amar Kanwar'ın bir isteğiydi. Beni iki yıl önce davet ettiler; ancak sonrasında pandemi nedeniyle bienal ertelendi.

Örneğin 2021'de, son sayıyı hazırladığımızda tüm müzeler ve galeriler Covid-19 pandemisi nedeniyle kapatılmıştı. Başka bir sanat mecrası olarak dergi çıkarmak da izleyiciye ulaşmanın bir yolu haline gelmişti.

Bienalde bir konferans vermeyi planlıyor musunuz? Ya da yapmayı planladığınız başka şeyler var mı?

Ashında dergiyi bitirip matbaaya zamanında gönderebildiğimiz için çok mutluyum. Derginin amacı yazılı/yayınlanmış biçimde bir söylem yaratmak. Erişilebilir bir konferans oluşturmak -bence- deneyimlerime dayanarak söyleyebilirim ki bir dergi çıkarmak kadar iş yükü yaratırdı. Odak noktamız dağıtılabilen, geniş çapta okunabilen ve ücretsiz olan bir şey yaratmaktı. Umarım İstanbul'daki insanlar bunu okur ve dergi bir tür diyalog oluşturup bunu sürdürür. Bienalin halka açık programının bir parçası olarak yayının tanıtımını yapacak bir sunum da var elbette.

17. İstanbul Bienali

*Küratörler: Ute Meta Bauer, Amar Kanwar ve David Teh
17 Eylül - 20 Kasım 2022, İstanbul (Türkiye)*

BİRLİK- TELİĞİN İMKÂN- LARI VE YIKICILIĞI ÜZERİNE

ÖZLEM ALTUNOK

Beraber üretmeyi, ortaklaşmayı ve birlikte işe koyulmayı gündemine aldığı kadar “birlik” olamamanın nedenlerine, insanın “birlikte yaşama” zorunluluğuna da eğilen 8. Çanakkale Bienali’nden notlar.

8. Çanakkale Bienali, çerçevesini “Birlikte Nasıl Çalışırız” sorusu etrafında kurarak beraber üretmeyi, ortaklaşmayı ve birlikte işe koyulmayı gündemine aldığı kadar yan yana gelememenin, “birlik” olamamanın nedenlerine, insanın “birlikte yaşama” zorunluluğu ya da tekil varoluşlar üzerine de sorular sorduruyor. Öte yandan insanın “kitlese” yıkıcılığına mesafe alıp insan merkezli olmayan

yapılar arasındaki ilişkilere de bakıyor. Bu içeriksel kapsayıcılık, bienalin biçiminde de karşımıza çıkıyor. Kentin hem geçmiş hem de bugünkü kimliğini göz önünde bulundurarak Çanakkale'nin farklı yapıdaki mekânlarına yayılması, farklı kuşaklardan sanatçıları kapsaması, kolektif üretimlere, inisiyatiflere geniş yer vermesi, birlikte deneyimlemeye açık ve dinamik yapısı, içeriğin nasıl hayata geçirildiğini göstermesi açısından uyumlu ve organik bir bienal ortaya koyuyor. Bu yıl bienal 1 Ekim - 5 Kasım 2022 tarihleri arasında gerçekleşiyor.

Troya Müzesi, ÇSO Çanakkale Evi, Mokram Hayim Sinagogu gibi kentin karakteristik ve tarihi mekânlarının yanı sıra Bordo Bina, Mahal, FeHan gibi inisiyatiflerin kurduğu sanat yapılarıyla beraber etkinliğin hayat bulduğu bir alan da bienalin ana sponsorluğunu üstlenen Dardanel'in spor tesisinin dış cephesi. Çalışmaların temelinde yer alan şiirsel mesajları aracılığıyla kavramsal sanat geleneğini sürdüren Robert Montgomery'nin bienale özel ürettiği çalışması, kelimelerin birlikteliğinden gücünü alan bir aşk nağmesi gibi: "Aşk aramızdaki mesafeyi küle çeviriyor, gecenin ateşinde zaptederken sele kapılmış kalbini..."

Robert Montgomery'nin
Çanakkale Dardanel Spor
Kulübü tesisinin duvarında
yer alan çalışması,
8. Çanakkale Bienali, 2022



Troya üzerine antik kentin kazı başkanı Prof. Dr. Rüstem Aslan tarafından kaleme alınan *A Journey to the Homeric Landscape Troy* adlı kitabın da sponsoru olan Dardanel, önümüzdeki senelerde de bienale katkıda bulunmaya devam edecek.

Troya Antik Kentinin girişinde yer alan ve 2018 yılında açılan Troya Müzesi, bienalin mekânlarından biri olmasının yanı sıra basın toplantısına da ev sahipliği yaparak etkinliğin düşünsel ağırlık merkezi oldu. CABININ'den (Çanakkale Bienali İnisiyatifi) Deniz Erbaş ve Seyhan Boztepe ile 8. Çanakkale Bienali'nin genel sanat yönetmenliği üstlenen Azra Tüzünoğlu'nun katıldığı basın toplantısında Tüzünoğlu, sözlerine kendini bienalin yönetmeni değil parçası olarak gördüğünü söyleyerek başladı. Tüzünoğlu, CABININ'in kentle kurduğu ilişkiyle organik ortaklıklar geliştiren bir yapılanma ve bir inisiyatif olmasının ister istemez birliktelik kavramını öne çıkardığını, ayrıca kavramsal çerçevenin göçmen sorunu ve savaşlarla çalkalanan dünyanın bugününü de kapsadığını belirtti. Bir geçiş bölgesinde konuşlanan Çanakkale'deki Troya Antik Kentinin girişinde yer alan müzenin bienalin hareket noktası olarak seçilmesi, kavramsal çerçevenin bütünlüğüne katkıda bulunuyordu.

Bienalin Troya Müzesi'ndeki ayağında Türkiye sanat tarihinde önemli bir yere sahip Sanat Tanımı Topluluğu üyelerinden Alparslan Baloğlu'nu ağırlaması da anlamlıydı. Sanatçı kitaplarının Türkiye'deki ilk örneklerini üreten isimlerden biri olan Baloğlu'nun mini bir retrospektif sergisine ev sahipliği yapan müzede

ayrıca sanatçının bienal için ürettiği, Troya efsanesinin bir okuması olarak nitelendirilebilecek mekâna özgü yerleştirmesi de yer alıyor. Baloğlu, *M.S. 2022 TROYA XI "Atlar, Tanrılar ve diğerleri"* adını taşıyan yerleştirmesinde Troya Müzesi'nin ve arkeolojik alanın katmanları arasında yolculuğa çıkıyor. Baloğlu'nun bu yeni çalışması retrospektifine de taze bir nefes getirirken öte yandan bienalin en kıdemli sanatçısı olarak Troya efsanesinden yola çıkması, bienalin bu edisyonunun inşasında da önemli bir yapı taşı gibi yükseliyor.

Açılış günü iki canlı performansla da sahne oldu bienal. Geçmiş zamanlara dair atmosferiyle dikkat çeken Bordo Bina'da bienal izleyicisini "eski ve başka türlü akan zamanlara" götüren "müzikli" işler yer alıyordu. Merve Şendil'in profesyonel anlamda dolaşıma girmemiş müzik gruplarının kayıtlarını ve bunlarla bağlantılı materyalleri derleyip arşivlediği Underscene Project çalışması kapsamındaki *Young Mirror* adlı işi, son konserini az önce verip dağılmışçasına gerçeklik hissi veren bir müzik grubunun kurgu hikâyesinden oluşuyordu. Murat Meriç ise Can Altay'ın bienal için ürettiği *Reçel Çemberi*'nin içinde performansını gerçekleştirdi. Altay'ın müzik yapmak ve buluşmak için yarattığı, güneş şemsiyesinin altında plastik sandalyeler ve müzik ekipmanlarından oluşan çalışmasının altındaki "reçel" ise bilinçli bir yanlış çeviri, birlikte serbest ve kısmen doğaçlama müzik yapmaya verilen isim olan 'jam'in Türkçeleşmiş. Murat Meriç bu ortamda TRT arşivi ağırlıklı olmak üzere müzik dünyamızdaki yan yana gelme hâllerine bakarak "Birlikte çalışabiliyor muyuz?" sorusuna cevap aradı. Bir diğer performans ise Özlem Günyol ve Mustafa Kunt'un Frankfurt, İstanbul ve Çanakkale'den kamusal alan heykel ve anıtlarının kaidelerinden aldıkları kalıplarla ürettikleri *Free Solo* adlı tırmanma duvarıydı. Heykelleri daha da "ulaşılmaz" kılan kaidelerin birlikteliğinin kışkırtıcılığı tırmanma eylemini kaçınılmaz kılıyordu. Açılış günü profesyonel tırmanıcılar kaideler üzerinde yükseldi. *Free Solo* duvarında tırmanışlar ve Can Altay'ın *Reçel Çemberi*'nde kolektif müzik buluşmaları bienal kapsamında farklı zamanlarda gerçekleşecek.

Birlikte çalışma meselesine odaklanan bienal; her ekibin kendi çalışma biçimini, ritmini oluşturmasına alan açarak Türkiye'nin farklı kentlerindeki sanat inisiyatiflerini de ağırlıyor. AVTO (İstanbul), Monitor (İzmir), Are Projects (Antalya), Ka Atölye (Ankara) ve Çanakkale'den Garp Sessions inisiyatifleri ve İtalya Lucca'dan bağımsız Giungla Festivali'nin davet edildiği bienalde bu sayede farklı yapıda kolektif üretim örnekleri yer alıyor. Bu kapsamda Eda Şarman, Melike Taşcıoğlu, Furkan Öztekin'in çalışmalarına yer veren Are Projects; bienal öncesinde yürüttüğü online tartışma programıyla üretimlerinin altyapısına derinlik katarak bu sürecin dokümantasyonunu da sergiliyor. 2015'ten beri Ülker Sokak üzerine çalışan Furkan Öztekin, 90'larda sokaktan sürgün edilen translardan 2021'de yaşamını yitiren Ceyhan Fırat'la bir diyaloga giriyor. Hayatındaki dönüm noktalarını taktığı taçlar üzerinden anlatan Ceyhan Fırat'ı anmak adına; onun tacını referans alarak ekip arkadaşlarıyla birlikte yeniden üreten Öztekin, birinin geride bıraktığı arşivle nasıl çalışabilirim sorusu üzerinden ilerliyor bu işinde. Öztekin, çalışmasında Ceyhan'ın fotoğraflarına ve bir şiirine eşlik eden kolaj desenlere de yer veriyor.

AVTO ev sahipliğinde Başak Altın'ın "Hafir" adlı kurgusal arşiv sergisi ise Korffman Kütüphanesi'nde yer alıyordu. Altın, Ankara'nın eskici depolarından birinde tesadüfen bulunduğu 1920-1960'lı yıllara ait görsel arşivi dil bilimci ve etnograf Hamit Zübeyr Koşay'ın yaptığı kazılarla ve dönemsel bağlantılarla bir araya getirerek kurguladığı bu hayali sergiyi; Etnografya Müzesi'nin kurucusu ve ilk müdürü olan, aynı zamanda *Arşiv Nedir?* kitabıyla Türkiye'de bu konuda ilk kalem oynatan Koşay'a atfediyor.

Bienalin birliktelik kavramına tersinden bakan işleri arasında The FeHan'da İhsan Oturmak'ın *Baraj Hakkında Bir Resim* ve *Patınaj* adlı işleri yer alıyor. Birliktelik kavramının sorunlu yanlarına bakan Oturmak, onlarca insanın suda (baraj) boğulmakta olan birini sessizce izlediği anları önce fotoğraflayıp sonra da bunu resme aktardığı *Baraj Hakkında Bir Resim*'de; bir araya gelen ama hiçbir

şey yap(a)mayan kalabalıkları hatırlatıyor izleyiciye. Güneydoğu'da son yıllarda açılan onlarca barajın yuttuğu tarihi kentler ya da Ege Denizi'nde boğulan göçmenler... *Patinaj* adlı videosunda ise Diyarbakır Silvan'a Türkiye'nin en büyük barajının yapılmasının planlandığı bir zamanda çamura batmış bir arazide patinaj çektikçe daha çok çamura batan lüks bir arabayı görüntülüyor. Oturmak'ın işlerinin hemen yanında da Forensic Architecture'ın 2020'den beri yürüttüğü Ege Denizi'nden geçmeye çalışan göçmenlere uygulanan şiddeti çeşitli kaynaklardan derleyerek geliştirdikleri yerleştirme yer alıyor görmezden gelmekte ortaklaştığımız durumları hatırlatarak.



8. Çanakkale Bienali'nden görünüm, 2022

Birlikteliğin imkânları ya da yıkıcılığı, bir arada ya da yığın olmak, yalnızlaşmak ya da yalnız bırakılmak, birlikte üretmek ya da kaynakları birlikte tüketmek... Çanakkale Evi'nde Serge Najjar'ın inşaat işçilerini çalışırken tekil olarak görüntülediği kent ve mimariyle baş başa kalmış yalnız figürlerin bağlamından koparılmış yansımaları, inşa ettikleri binaların devasallığı içindeki varoluşlarına karşılık kaybolmuş halleri akla birlikteliği en son getirecek bir ıssızlıkla sarılıydı. Aynı mekânda sergilenen Mircea Cantor'un *Senin Varoluşunun Sıfatı* adlı video işi "kırılğan" kalabalıkları kadrajına alıyordu. Bir devam filmi olan videonun 2003 yılında Milano'da çekilen ilk versiyonunda göstericilerin elinde pankart yerine protestoyu görüntüleyen medyanın kendisini göreceği aynalar yer alırken, sanatçı yeni çalışmasını protesto kültürüne sahip olmayan Japonya'da kurgulayarak pankart yerine şeffaf panolar taşıyan kitle aracılığıyla protestonun içeriklerinden çok kalabalığın kendisinden aldığı gücü ortaya koyuyordu. Kentlilerin kolektif katılımıyla oluşan Maider Lopez'in *Hareketli Bahçe*'si ise bitkiler ve insanlardan bir bahçe oluşturuyor. Bir grup insanın sakısdaki bitkileri taşıyarak yürüdüğü video ve fotoğraflarda doğayı kucaklayan insanların hareketli bir kent yarattığını görürüz ya da kentin doğa tarafından işgal edildiğini...

İkili buluşmalar/karşılaşmalar üzerine kurulu sergileme biçimini İzmir'in tarihi, kültürel ya da kentsel değeri olan mekânlarında uygulayan "seyyar inisiyatif" Monitor, Çanakkale'deki Musevilerin (azalan) varlığına işaret eden Mekor Hayim Sinagogu'nda Liliya Lifanova ve Cevdet Ereki bir araya getiriyordu. "Aktığı yerden büyüyen" başlığı altında akışım kesintiye uğramadığı bir gerçeklik üzerine düşündüren sergide Liliya Lifanova'nın *Çorak Ülke Üzerinde Seyir* adlı performatif video çalışması; insanın umutsuzluğu ile doğanın döngüsünü karşı karşıya getirerek hafızanın, (birlikte ya da tek tek) tekrar hareket geçmenin, devam etmenin önemine vurgu yapıyordu. Cevdet Ereki ise sinagogun bahçesinde yer alan *4 Sestli Nokta ve bir Gölge ile Avlu Süslemesi ve bir Havra* isimli çalışmasında, dört ayrı noktaya yerleştirilmiş hoparlörlerden yayılan bir ritmin parçalarının ancak gölgeğin altında birleşerek anlamlı bir bütün oluşturduğunu gösteriyordu. Yahudilerin özel ve kutsal günlerini kullandıkları, koç boynuzundan yapılan şofar üflenmesi ile elde edilen ses örneklerini kaynak olarak kullanan Ereki, seslerin bir aradalığında bir uyumun peşine düşüyordu.



2008 yılından bu yana düzenlenen ve kentin en köklü kültür sanat etkinliği olan bienalin yaratıcısı CABININ , sosyal programlarıyla bir etkileşim ortamı oluşturma çabasını 2012 yılında kurdukları Troya Kültür Derneği ve 2013'te açılan Mahal Sanat ile tüm yıla yayarak gerçekleştiriyor. Ekip Bienal Genç, Bienal Çocuk, Bienal Engelsiz, Bienaldehyz oluşumlarıyla kentin farklı kesimlerinin katılım ve üretimini destekliyor. Bu yıl II mekânda izleyiciyle buluşan bienal; ana sergilerin yanı sıra panel, atölye, film gösterimlerinden oluşan bir programa ve Troya köylerinde gerçekleştirilecek Sanat Günleri'ne de 5 Kasım'a kadar ev sahipliği yapacak. Bir başka birliktelik de ilk kez aynı yıla denk gelen İstanbul ve Çanakkale bienalleri arasında kurulan işbirliğiyle "Kuşlar ne düşünüyor?" Çocuk Atölyeleri ve 17. İstanbul Bienali Film Programı'ndan bir seçkinin Çanakkale'ye taşınmış olması.

8. Çanakkale Bienali'nden görünüm, 2022

8. Çanakkale Bienali

Organizasyon: Çanakkale Bienali İmisiyatifi – CABININ
1 Ekim – 5 Kasım 2022, Çanakkale (Türkiye)

8. Çanakkale Bienali üzerine ayrıca, Nergis Abıyeva ve Uras Kazılın "Birlikte nasıl yazarız?" başlıklı değerlendirmesini internet sitemizden okuyabilirsiniz.

ATA- TÜRK'ÜN KATA- FALKI ÜZERİNE

ABDULLAH EZİK

17. İstanbul Bienali kapsamında Barın Han'da sergilenen "Atatürk'ün Katafalkı: Bir Diğer Ütopik Mimari Örneği mi?" projesinin detaylarını Kyoto merkezli sanatçı Yuta Nakamura'dan dinledik.

Araştırmaya dayalı, mimariden esinlenen yerleştirme ve heykelsi nesnelere üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarıyla tanınan Kyoto merkezli çağdaş sanatçı Yuta Nakamura, *Atatürk'ün Katafalkı: Bir Diğer Ütopik Mimari Örneği mi?* isimli işiyle 17. İstanbul Bienali'nin katılımcılarından biri oldu. Nakamura'nın Barın Han'da görülebilen bu işi, Türkiye ile Japonya'nın modernleşme süreçlerini karşılaştıran, her iki ülkenin bu süreçte ne tür ortak ve ayrıksı kültürel kodlar üzerinden hareket ettiği üzerinde duran bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın merkezinde ise Nazizm'den kaçarak önce Japonya'ya, ardından Türkiye'ye gelen Alman mimar Bruno Taut yer alıyor. Taut aynı zamanda Atatürk'ün Etnografya Müzesi'ne götürülürkenki katafalkını, yani naaşının yerleştirildiği platformu tasarlar. Emin Barın'ın Anıtkabir'in kitabelerini yazan kişi olduğunu da not edersek Nakamura'nın araştırmasının Barın Han'da yer alması ayrı bir önem kazanıyor.

Yuta Nakamura ile 17. İstanbul Bienali kapsamında Barın Han'da görülebilen *Atatürk'ün Katafalkı: Bir Diğer Ütopik Mimari Örneği mi?* başlıklı işi, bu çalışmasını ortaya koyarkenki araştırma süreci ve projenin merkezinde yer alan Alman mimar Bruno Taut üzerine konuştuk.

Ağırlıklı olarak araştırmaya dayalı, mimariden esinlenen yerleştirme ve heykelsi nesnelere üzerinde çalışan bir sanatçısınız. Yeni çalışmanız Atatürk'ün Katafalkı, İstanbul Bienali kapsamında Barın Han'da sergileniyor. Bu çalışmanızda özellikle Türkiye ile Japonya'nın modernizasyon süreçlerini bir arada tahayyül ediyorsunuz. Öncelikle bu konuya nasıl çalıştınız? Proje için nasıl bir araştırma süreci geçirdiniz?

Son altı yıldır Bruno Taut'un Japonya'daki çalışmaları üzerine çeşitli araştırmalar yapıyorum. 1933'ten 1936'ya kadar Japonya'da kalan Taut, 1936'da Türkiye'ye taşındı ve 1938'e kadar burada çalışmalarını sürdürdü; aynı yılın sonunda da vefat etti. Bu nedenle onun mimarlığa bakışı/yaklaşımı sadece Batı'daki değil, Japonya ve Türkiye'deki deneyimlerle de gelişti. Atatürk'ün Katafalkı tam da bu nedenle modern mimariye dair farklı bir bakış açısının somutlaşmış hâli olarak yaklaşıyor, buna inanıyorum.

Atatürk'ün Katafalkı Türkiye'de dini mimari tarzından ayrılan modern bir mimari olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte, yapıyı taze bitkilerle kaplama tekniğinin izleri; 20. yüzyılın başlarında gelişen Japon "yeşil kemer"inde de (green arch) bulunabilir. Ben de bu araştırmamla katafalkın bu tür detayları üzerinden Taut'un modern mimariye özgün bakış açısına dair somut bir eser çıkartmaya çalıştım.

Türkiye ve Japonya, modernizasyon süreçleri itibarıyla belirli noktalarda paralel gelişmeler sergileyen iki ülke. Özellikle 19. ve 20. yüzyıllar bu süreçte ön plana çıkan tarihsel gelişmeleri içerisinde barındırır. Bu iki ülkenin modernizasyon süreçleri arasında siz ne tür ortaklıklar gözlemlediniz?

Özellikle 19. yüzyıldan sonra gelişen Japon modernleşmesi, Batı'nın modernleşme sürecini olduğu gibi takip etmiyordu. Tüm bu süreçte ana sorun, geleneksel Japon yaşam tarzının Batı'nınkiyle nasıl birleştirileceğiyle ilgiliydi. Japonya'da Taut'un mimari ve endüstriyel sanat üzerine yaptığı açıklamalar da bu bakış açısıyla gelişmiştir. Bu süreçte Japonya'da da görülen söz konusu dalgalı modernleşmenin izlerinin Türk mimarisinde de bulunabileceğini düşünüyorum. Bir süredir üzerinde çalıştığım bu sunumda, 1938'de Türkiye'de satılan yapı taşlarıyla gerçekleştirilen benzer bir yaklaşım bulabilirsiniz. Bu yapı taşları, 20. yüzyılın başlarında Almanya'da piyasaya sürülen yapı taşlarının tasarımıyla tamamen benzer bir tasarıma sahip. Türk çocukları bu tür oyuncaklarla kubbe gibi geleneksel bir yapıyı nasıl inşa ettiler?

Atatürk'ün Katafalkı'nda nasıl bir "ütopik mimari" düşüncesi sorgulanır? Bu ütopik mimarinin kaynakları nelerdir?

Ekranımın korelasyon tablosu, Taut'un tasarladığı mimarilerin ikonografi açısından benzerliğini açıkça gösteriyor. Söz gelimi Taut'un ütopik mimarisini içeren *Die Auflösung der Städte*'de 1920'deki bir dizi işte yer alan kulelerin çizimleriyle Atatürk'ün Katafalkı arasında benzer bir tasarım bulabilirsiniz. Ben de bu tür çoklu bağlantılar bularak/geliştirerek Taut'un kastettiği "ütopik mimariyi" duvara resmetmeye çalıştım.

Çalışmanız kapsamında Alman mimar Bruno Taut Nazizm'den kaçarak önce Japonya'ya, ardından Türkiye'ye geliyor. Kendisi hem Türkiye'de geliştirdiği mimari anlayış hem de Atatürk'ün Etnografya Müzesi'ne götürülürkenki katafalkını tasarlayan kişi olmasıyla önemli bir kişilik. Atatürk'ün Katafalkı'nda ve araştırma sürecinde Taut, size nasıl bir yol gösterdi? Bruno Taut ile nasıl bir diyalog/etkileşim geliştirdiniz?

Taut ile ağırlıklı olarak yazdığı kitaplar vesilesiyle bir "diyalog" geliştirdiğimi söyleyebilirim. Özellikle Mimari Bilgisi, 1938'in Japoncaya çevrilmesi bana birçok fikir verdi.



Yuta Nakamura, *Atatürk'ün Katalofalkı: Bir Diğer Ütopik Mimari Örneği mi?*, 17. İstanbul Bienali kapsamında, Barın Han, 2022

Türkiye'de kaldığım son gün İstanbul banliyösünde bir mezarlık ziyaret ettim. Bana öyle geliyor ki Taut'un yaptığı tüm öteki işleri bir kenara bırakırsak onun sadece Müslümanların gömülmesine izin verilen bir mezarlıkta yatıyor olması dahi kendisinin bu ülkede üstlendiği işin/misyonun ne derece karmaşık olduğunu bize anlatan özel bir durum olarak görülebilir.

Eseriniz, Anıtkabir'in kitabelerini yazan hattat Emin Barın'ın sahibi olduğu Barın Han'da sergileniyor. Son olarak eserin sergilendiği mekân ve Barın Han üzerine neler söylersiniz?

Sunumumu/işimi Barın Han'da gerçekleştirerek çok katmanlı bakış açıları geliştirebildim. Atatürk üzerinden Emin Barın ve Bruno Taut ile olan etkileşimimin yanı sıra; Danarto dkk, Endonezya ve Barın Han'ı yöneten Emir Barın'la geliştirdiğim, üzerinde durduğum diyalog bana birçok yeni fikir verdi. Dolayısıyla bundan sonraki süreç için de bu tür birden fazla alanı birbirine bağlayan araştırmalara devam etmeye hazır olduğumu söyleyebilirim.

HEM ZEMİN / HEM ZAMAN

SEÇİL EPİK

Bienal katılımcılarını yakından tanıdığımız serimizde Merve Elveren ve Çağla Özbek’le çıkış noktasını Kadın Eserleri Kütüphanesi’nin arşivlerinden alan Hem Zemin / Hem Zaman projesini konuştuk.

Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı “Kadınların geçmişini iyi tanımak, bu bilgileri araştırmacılara derli toplu bir şekilde sunmak ve bugünün yazılı belgelerini gelecek nesiller için saklamak” amacıyla Ashı Davaz, Füsün Akatlı, Füsün Ertuğ-Yaraş, Jale Baysal ve Şirin Tekeli tarafından kuruluyor. Benim kütüphaneye tanışmam ise 2018 yılında birçok sanatçının işlerini kütüphaneye bağışladığı, performanslar sergilediği, hem de yapının yetersizliklerine dikkat çektiği “Kadın Eserleri Kütüphanesi Destek Sergisi” ile mümkün olmuştu. Sivil toplum ve sanatın bir aradalığının güçlü bir örneğiydi bu sergi. Ardından 2022 yılında Larissa Araz ve Petra Bauer, Şafak Şule Kemancı ve Ays Alayat, Özge Açıkkol ve Elin Strand Ruin’in kütüphaneden çıkan materyallerle gerçekleştirdikleri, DEPO’da sergilenen, Türkiyeli ve İsveçli sanatçıların Kadın Eserleri Kütüphanesi arşivini merkezine alan uzun soluklu kültürler ve disiplinlerarası işbirliği ve sanatsal araştırmalarının sonucunda ürettikleri işleri bir araya getiren “Kadın Arşivlerinden Yansıyanlar” sergisiyle kütüphane yeniden güncel sanat alanının gündemindeydi.

17. İstanbul Bienali kapsamında ise kütüphane işbirliğiyle Merve Elveren ve Çağla Özbek'in *Hem Zemin / Hem Zaman* projesi Ayşe Düzkan, Merve Kaptan, Zeynep Sayın, Dilek Winchester ve Çatlak Zemin'in katkılarıyla bienalde yer aldı. *Hem Zemin/Hem Zaman* projesinin çıktılarını Beyoğlu'nda Pera Müzesi, Performistanbul, Fatih'te Barın Han ve Kadıköy'de Müze Gazhane'de ziyaret etmek mümkün. Bunun için son iki günümüzün kaldığımız hatırlatmakta fayda var. Diğer yandan 17. İstanbul Bienali sona erse de bu sene belirli bir tema etrafında gerçekleşmeyen ve daha uzun verimli bir diyalog imkânına dönüşmeyi, bienalin sağladığı bir aradalıkları, araştırma ve tartışmaları ileriye taşımayı hedefleyen yapısını da hatırlamak gerekiyor. Bu yönüyle *Hem Zemin / Hem Zaman* projesini kadın kitaplıkları, feminist arşivler, onların sağladığı imkânlar ve hem kurulmakta hem varlığını sürdürmekte yaşadığı zorluklar üzerinden tartışmayı ve diyalogu genişletmeyi son derece kıymetli ve elzem buluyoruz.

Çoğu zaman erk sahiplerince hazırlanan arşivler kimi kapsar kimi dışında bırakır, feminist ya da queer arşivlere neden ihtiyaç duyarız; sivil toplum, arşiv ve sanat nerelerde nasıl keşif soruları bir kenarda dursun, Argonotlar olarak sevgili Merve Elveren ve Çağla Özbek'in de katkılarıyla bu diyalogu sürdürmeyi amaçlarken gelin hep beraber önce Hem Zemin / Hem Zaman'ı, Ayşe Düzkan, Merve Kaptan, Zeynep Sayın, Dilek Winchester ve Çatlak Zemin'in projeye nasıl dahil olduğunu ve bienal kapsamında görebileceklerimizi daha yakından tanıyalım.

Söze Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı (KEKBMV) arşivlerinden başlamak isterim. İki sene süren bir arşiv taraması neticesinde ortaya çıkan belgeler çalışmanın 17. İstanbul Bienali'nde gördüğümüz haline evrilmesi için bir çıkış noktası oluyor. Sizin bu arşivlerle yolunuz nasıl keşif? 17. İstanbul Bienali'nde gördüklerimize gelene kadar sizi Çağla ve Merve olarak bu projeye getiren süreçlerden bahsedebilir misiniz?

Merve Elveren: Kadın Eserleri Kütüphanesi'yle yolum ilk olarak 2015 yılında Salt'ta Erman Ata Uncu'yla birlikte hazırladığımız ve Türkiye'de 1983-1993 yılları arasına odaklanan "*Nerden geldik buraya*" sergisi araştırması sırasında keşif. Amacımız belirttiğim on yılda filizlenmeye başlayan ve gelişen alternatif toplumsal örgütlenme biçimlerini yansıtan örneklere sergide yer vermektir. 2. dalga feminist hareketin arşivleri için yürüttüğümüz araştırma bizi önce kütüphane kurucu ekibinden Füsun Ertuğ'la (ve onun kişisel arşiviyle) sonra da kütüphane arşiviyle karşılaştırdı. Sergi sonrasında KEKBMV ile olan ilişkim Merve Akar Akgün, Farah Aksoy, Duygu Demir, Melek Gencer, Kibele Yarman'la birlikte hazırladığımız K.E.K.sevenler sergi ve kamu programları projeleriyle devam etti. 2021 yılının başında 17. İstanbul Bienali'nin davetiyle yeniden dönmüş oldum kütüphaneye. Ancak bu sefer daha önceki ortak çalışmalardan farklı olan projenin, Kütüphanenin zengin arşivinde zaman geçirmeye ve araştırmanın bugüne dair bir söz söylemeye imkânı vermesiydi. Çağla'yla birlikte hazırladığımız *Hem Zemin / Hem Zaman* projesi temelde kadın hareketi arşivini koruyan melez yapıyla [Vakıf ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi yönetiminde] bir kurumun kolaylıkla erişemediğimiz arşivlerini bugün üzerinden yeniden düşünmek üstüne kuruldu.

Çağla Özbek: 2021 Şubat'ında Merve'yle beraber İstanbul Bienali davetiyle Kadın Eserleri Kütüphanesi'ne ilk ziyaretlerimize başladığımızda pandeminin ve tam kapatılmanın devam ettiği bir dönem olması sebebiyle kendi kafamda kişisel dönüm noktalarının hep geriye dönük işleyen, esneyebilen anlatılar olduğuyla ilgili bir meşgale vardı; bir süredir tarihyazımının cilveleri üzerine kafa yormakta, 'güvenilmez anlatıcılık'ların kurmaca ve kurmaca dışı uzantıları üzerine çalışmaktaydım. Bir tohum bankası gibi işleyen ve 90'ların başından itibaren kadın odaklı arşiv ve malzemeleri titizlikle bir araya getiren benzersiz bir kurum olan Kadın Eserleri Kütüphanesi'nden çıkacak bir araştırmayı ne şekilde sergilemenin bize en anlamlı görüneceğini müzakere ederken feminist hareketlere dair hangi anların temsil edilmeye değer bulunduğunu, bu türden arşivlere nelerin dahil olduğunu, nelerin dışarıda kaldığını düşünmeye başladık. Bu da beraberinde nostaljik dürtülerin düşünme biçimlerimizi nasıl dönüştürdüğü (hatta zaman zaman yeşerttiği ya da zehirlediği) üzerine 'kadın arşivi nedir?', 'feminist

arşiv nedir?’, ‘kadın merkezli bir arşiv, tanımı gereği feminist midir?’ gibi soruları getirdi. Kütüphanede var olan ve saklanmaya değer bulunan ancak alışıktığımız bir kronolojiye dahil edilemeyecek malzemelerine bakma ve bunlara odaklanma fikri de bu şekilde ortaya çıkmış oldu: Ana akım medyada, akademik çalışmalarda ya da tarih sergilerinde göremediğimiz arşivlerde neler birikiyor-du? Dahası, kendi sorduğumuz bu sorulara sabit yanıtlar üretmektense bu soruları çoğaltmak Merve ve bana daha ferah ve esnek göründü. Bu noktadan itibaren de haftalık araştırma ziyaretlerimizde bu soruları çoğaltacağımı düşündüğümüz, yoruma açık, kesin tanımlara direnen malzemelere bakmaya odaklandık: Arşiv etiketi olmaksızın açıklaması ve tasnifi daha zor olan dokümanlara veyahut kadınların iç mekânda beraber görüntülediği, ancak belgelenen anın ‘feminist dayanışma ortasında’ veyahut yalnızca ‘domestik bir ortamda karşılıklı’ olarak ayrılmasının ilk bakışta imkânsız olduğu türden yazışmalara, belgelere ve kayıtlara odaklandık.

Kadın Eserleri Kütüphanesi’nin “Diğer” kategorisindeki kupür, belge ve kayıtların *Hem Zemin / Hem Zaman* kapsamında gördüğümüz üretimlerin çıkış noktası oluyor anladığım kadarıyla. Merak ettiğim bu “Diğer” bölümünde yer alan belgelerin giremediği “ana” kategoriler neler?

M.E.: ‘Diğer’ bölümünü aşına olduğumuz arşiv kategorileri üzerinden düşünmek mümkün. Arşiv içinde ‘*miscellaneous*’ dosyası içinde yer alan, yani diğer bir deyişle hareketin tarihçesini anlatırken referans verdiğimiz birleşmelerin, buluşmaların, kırılma noktalarının, eylemlilik hâllerinin dışında kalan malzemeler. Bu malzemeler çoğunlukla yerine, zamanına, aktörlerine dair eksik bilgiye sahip olmadığımız ve bu sebeple anlatının dışında kalan anlara dair.

***Hem Zemin / Hem Zaman* projesine aracı olarak Ayşe Düzkan, Merve Kaptan, Zeynep Sayın, Dilek Winchester ve Çatlak Zemin’i davet ettiniz. Davet edilen isimlerin bu imkânları araştırma süreçleri birbirinden farklı şekilde tezahür ediyor. Bu daveti yaparken nelere dikkat ettiniz?**

Ç.Ö.: Araştırma sürecimizin ilk aşaması tamamlandı Merve’yle çoğu zaman içgüdüsel arayışlarla oluşturduğumuz, yüzlerce belgeden oluşan arşivsel seçkiye dair net bir izlenimimiz oluştuğunda bu seçkinin yalnızca küratoryal ya da akademik bir filtreden geçmemesi gerektiği konusunda da mutabık olduk. Bu noktada temelde kadın odaklı bir seçkiye feminist stratejilerle yaklaşmanın yollarını aramak, yani farklı malzeme gruplarını birden fazla katılımcıya emanet ederek (anlatıyı toparlamaya, olası eksiklerinden ve pürüzlerinden arındırmaya çalışmaktansa) daha yatay ve çok parçalı bir tutumla ilerlemek bize anlamlı göründü. Dahası bu tutumun sergi süresince teşhir modülleriyle karşılaşacak kişilere kendi arşivlerini, kendi temsillerini ve tarihlerini Kadın Eserleri Kütüphanesi’nde hayal edebilme imkânı sağlayabileceğini de öngörüydük. Aynı zamanda burada arşiv sergilemelerine karşı benimsenecek feminist bir stratejik tutum olarak tüm zaman dilimlerine yayılacak resmi bir tarih arayışındansa arşivlere ancak belli sergi mekânlarında, belli bir zamanda ve çoklu bir bakış açısıyla mümkün olan, neredeyse açılıp kapanan bir gözmüşçesine yaklaşmak da bana çok heyecan verici göründü.

Bu doğrultuda arşiv malzemesini görünür kılmak kadar kendi benimsediğimiz yordamları, iş birliklerini görünür kılmaya çalışmak da kalbî derecede önemliydi. Bu açıdan seçkimizi bulutlar halinde emanet edeceğimiz davetlilerin farklı alanlarda emek veren ve üretim gösteren, birbirine hiç benzemeyen yaklaşımları sergileyebilecek kişiler olmasını önemsedik. Ortaya çıkacak temsil modüllerinin disiplinlerarası olması, kendi aralarında kimi zaman geçişkenlik, kimi zaman da tamamlayıcı anlatılara sahip olması, kronolojik olmayan bir tarihsellik barındırması, akademik, otobiyografik ve sanatsal yaklaşımları bir araya getirmesi bizim için bir öncelikti.

Bu anlamda Dilek Winchester’ın dil ve çeviri süreçleriyle meşgul bir sanatçı olarak kendi feminist okuryazarlığının tarihini bir otobiyografik araştırma olarak kurgulaması, Merve Kaptan’ın kurmaca ve metin odaklı bir tutum ser-



Çatlak Zemin aracılığıyla
Hem Zemin / Hem Zaman,
17. İstanbul Bienali
kapsamında,
Pera Müzesi, 2022

gileyerek isimsiz fotoğraflara odaklanması, Ayşe Düzkın'ın bizzat Kadın Eserleri Kütüphanesi arşivlerinde yer alan bir feminist olarak gene de yapıya dışarıdan, özgürleşme odaklı bir bakışla yaklaşması ve Beril Evlimoğlu ile ortaya çıkardıkları özgün ses işi, sonrasında bir imge kuramcı ve akademisyen olarak Zeynep Sayın'ın kendisine sunduğumuz seçkiyi kadın bedeni ve bedel ödeme üzerinden çok zengin bir okuma halinde açması ve son olarak da Çatlak Zemin'in 8 Mart Gece Yürüyüşü'nün hatırasını ve bugünü İstiklal Caddesi'nde bir müze ortamında canlandırması; araştırma ve sergileme stratejilerimizin görünür olmasını, bambaşka ufuklara uzanmasını mümkün kıldı. Her biri öznel ve kıymetli okumalarıyla Kadın Eserleri Kütüphanesi arşivlerine aracılık ederek arşivleri farklı veçhelerden okunur ve canlı kıldılar.

Projenin sorduğu sorulardan biri de, "Zihinsel ve mekânsal olarak 'içerisi'yle ve birbirimizle müzakere ettiğimiz anları arşivin 'diğer' bölümlerinde bulabilir miyiz?". Cevaplar bulmaktansa sorular sormayı da bir araştırma yöntemi olarak alsa da ortaya çıkan işler "birbirimizle müzakere ettiğimiz anlar" hakkında bize ne söylüyor?

Ç.Ö.: Eğer sürecin kıymetine işaret etmeyi başaran, iş birlikçi bir sergileme ortaya çıkardıysak bu teşhirler umuyorum ki birbirimizle müzakere ederken aslında önceki kuşaklarla da diyalog halinde olduğumuzu, müzakerenin tanımı gereği zamana yayıldığını ve ancak esneyebildiği ölçüde başarılı olduğunu, feminist stratejilerin zamana ve zemine göre dönüşerek devam ettiğini ve son olarak (onları içinden geçerken tanımlamaya muktedir olalım ya da olmayalım) keskin yol ayrımlarının da yola dahil olduğunu, kısacası zamanla yanyana yol almaya devam ettiğimizi vurguluyor.

Hem Zemin / Hem Zaman projesinin altını çizdiği bir ayrıcalıktan, "iç mekânda aylıklık ve tefekkürün" ayrıcalığından söz açıyorsunuz. Arşivler bu ayrıcalığın altını nasıl çiziyor, bunu nasıl açık ediyor?

Ç.Ö.: Proje tanımında geçen "aylıklık ve tefekkür", yalnızca ayrıcalık üzerinden okunabilecek bir durum değil; ancak fotoğraflama ve fotoğraflanmanın sınıfsal uzantılarını da bilincinde tutmaya çalışan bir ifade. Projede altını çizmeye çalıştığımız, geçmişten günümüze hareket içindeki 'dışarıya' ve 'birbirine' nüfuz etme anlarının (kamu tarafından görünürlük anları da diyebiliriz bunlara) ötesinde kalan anların da temelde aynı ağırlıkta dikkate alınmaya değer anlar olması

durumu; yani kadın öznelliğinde ‘faal olma’ temsillerini çeşitlendirme arayışı da diyebiliriz. Örneğin Pera Müzesi’nde, Çatlak Zemin modülünde dış duvarda sergilenen, kütüphane kurucuları Serpil Çakır, Jale Baysal, Füsün Ertuğ, Şirin Tekeli ve Aslı Davaz’ı Nisan 1990 tarihinde Fener Erkek Kahvesi’nde yuvarlak bir masada otururken gösteren bir fotoğraf var. Bu fotoğraf ilk bakışta ‘alelade’ bir sosyalleşme fotoğrafı gibi görülebilir; ancak kütüphane arşivindeki etikette yer almayan ve bizim sonradan Ertuğ’un kendisinden bir görüşme sırasında şahsen öğrendiğimiz kilit bilgi, aslında bu grubun o fotoğraflandıkları an Kütüphanenin anahtarını teslim almak üzere beklemekte oldukları... Yani açıklayıcı etiketini kaybettiği an “oturan bir grup kadın”a indirgenmeye teşne, temel dönüm noktalarından bahsediyoruz. Ya da Türkiye’nin ilk kadın belediye başkanı Müfide İlhan’ı kırılık bir alanda yere serilmiş örtü üzerinde bir grup erkekle yemek yerken gösteren fotoğraf. Benzer bir şekilde Barın Han’da Dilek Winchester’ın feminist çeviri süreçlerine odaklanan modülüne dahil olan, 1984 yılının TÜYAP Kitap Fuarı’nda Kadın Çevresi yayınlarının *Söz Kadınların* yerleştirmesini gösteren, fuarı gezen müstakbel okuyucuların içlerinden gelen notları mekâna yerleştirilen boy aynalarına yazdığı fotoğraf. Teşhir modüllerinin tümüne yayılan, farklı örgütler tarafından yapılan kadınlara çağrı metinlerini son haline getirmek için karşılıklı gönderilen mektuplar... Veyahut daha yakın bir tarihten, Çatlak Zemin arşivinden, Feminist Mekân’da neon “Feministler” yazısının lehimlenme anı, Onur Yürüyüşü’nde toplu fotoğraf veren bir grubun bir diğer arkadaşları tarafından fotoğraflandığı anı gösteren fotoğraf.. Daha niceleri, örnekleri artırabiliriz. Hepsini tefekkürü de aktif bir düşünme ve müzakere anı olarak değerlendirmeyi teklif ederken her dönüm noktasının fotoğraflanmamış hatta belgelenmemiş olabileceğine de işaret ediyor.

Arşiv konusundan devam edecek olursak bu tarz arşivlerin önemi bir yana iki yıl süren araştırma sürecinize dayanarak feminist yaklaşımlarla bir arşiv oluşturmanın, onları korumanın, sürdürülebilmenin ve kamunun erişimine açılmasının zorlukları neler?

Ç.Ö.: Projenin başından itibaren kendimize yönelttiğimiz temel sorular olan “kadın+ odaklı arşivler her şartta feminist bir strateji benimsemekle mükellef midir, dahası bunu başarabilir mi?” ya da “kadın odaklı bir arşiv her zaman feminizmle dayanışma ve iletişim haline geçebilir mi, hayatîyetinin her dönemecinde kesişimsel, kapsayıcı olmayı başarabilir mi, farklı feminizmleri kendi bünyesinde temsil etmeyi başarabilir mi” veyahut “işleyişinin bütünüyle beraber feminist bir arşiv mümkün müdür?” sorularının hâlâ oldukça geçerli olduğunu düşünüyorum. Bu süreçte kendi adıma zaman zaman zorlayıcı bulduğum noktanın bu soruları yapıcı ve üretken bir tavırla çoğaltmaya devam etmek olduğunu söyleyebilirim. Kısacası tek bir sergilemeye, zaman dilimine ve mekâna çapalanan her anlatımın eksiği gibi *Hem Zemin / Hem Zaman*’ın da uzanmak istediği yerlere, farklı öznelerle hakkını vererek ulaşması, arşivlerin eksiklerine üretken ve esnek bir tavırla işaret etmesi için daha fazla zamana ihtiyacı olduğunu not etmekte fayda var. Projenin en başından itibaren öykündüğümüz ve “zamanın kalıbını tersten almak” olarak tabir ettiğim tavrın ileriki dönemlerde daha fazla katılımcıyla, farklı duraklar ve arşiv araştırmalarıyla daha anlaşılır ve görünür olabileceğine inanıyorum.

M.E.: Çağla’ya ek olarak şunu eklemek isterim. Bizim için *Hem Zemin / Hem Zaman*, KEKMBV arşivleri gibi, kurucularının, içinde barındırdığı aktörlerinin, muhataplarının ve kullanıcılarının rahatlıkla izini sürebildiğimiz arşivlerin, bünyesine alma-koruma-dijitalleştirme-kamu erişimine açma adımlarının dışında nasıl kullanışlı olabileceğine dair sorular sorma şansı verdi. Zira aktif hareketleri besleyen ve onlarla gelişmeyi amaçlayan yapıların sahip oldukları arşivleri sadece geçmiş anlatılara kaynak sağlamak amacıyla değil, bugünün sürekli değişen şartlarına da cevap verebilmek için de koruması gerektiğine inanıyoruz. *Hem Zemin / Hem Zaman* ile yapmaya çalıştığımız durağan, salt bir var olma ve yarına kalma halinden ziyade, dahil olmak ve dahil etmek isteyen bir arşiv çalışması aslında.

Projenin 17. İstanbul Bienali'nde sergilenen haline gelecek olursak *Hem Zemin / Hem Zaman* projesinin çıktılarını nerede ve nasıl görebilecek izleyiciler?

M.E.: *Hem Zemin / Hem Zaman* bienal mekânlarından Müze Gazhane, Performistanbul, Barın Han ve Pera Müzesi'nde görülebilir. Projeyi hazırlarken birincil amacımız Kütüphaneyi içinde barındırdığı bütün farklı tarihlerle birlikte görünür kılmak ve hatırlatmaktır. Aracılıklar aslında bu tanışlığı artırmak ama daha da önemlisi kütüphanede yer alan anlatıları muhtelif kesitlerle açmanın bir yöntemiymiş bizim için. Bu sebeple *Hem Zemin / Hem Zaman*'ı bienal döneminden bağımsız olarak da düşünmeye devam etmemiz gerektiğinde düşünüyoruz. Önümüzdeki dönemde farklı formatları kullanarak projeye devam etme arzusundaız.

Ayşe Düzkan aracılığıyla *Hem Zemin / Hem Zaman*

Gazeteci, yazar Ayşe Düzkan'ın *Hem Zemin / Hem Zaman* projesine cevabı, feminist bakışla oluşturulmuş resmi bir arşiv kurumunun hafızasında kolay kolay kendine yer bulamayan yaşayan bir unsur olarak küfür, argo ve dilin özgürleşmesine odaklanıyor. Performistanbul'da ziyaret edilebilecek serginin dış cephesi Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı (KEKBMV) arşivlerinde küfür ve argonun kullanıldığı az sayıda gazete kupürü, eylem fotoğrafları ile KEKBMV tarafından yayımlanmış *Türkiye Kadın Thesaurusu* (2009) ve Filiz Bingölçe'nin hazırladığı *Kadın Argosu Sözlüğü* (2001) yayınlarını içeriyor.

Bu kitapları incelemek de sergi kapsamında mümkün. İç alanda ise Beril Evlimoğlu'nun kadınların günlük hayatta severek kullandıkları küfürleri icra ederek açık çağrılar vasıtasıyla projeye "bağışladığı" ses kayıtlarını kullanarak ortaya çıkardığı özgün ses ortamıyla birlikte kadın dilinin sokakta, pankartta ve ifadede özgürleşmesine dair güncel bir yorum sunuyor.

Çatlak Zemin aracılığıyla *Hem Zemin / Hem Zaman*

2016 yılından beri feminist hareketten kadınların feminist bakışı ortaya koymak, tartışmak, birlikte güçlenmek ve sokak hareketinin hafızasını aktarmak için bir araya geldiği çevrimiçi feminist platform Çatlak Zemin'in projeye katkısı; Türkiye'de feminist hareketin son yirmi senesine kendi arşivlerinden bir bakış sunuyor.

Pera Müzesi'nde ziyaret edilebilecek yerleştirme "Tarihimizden" sayfasında yer alan görsel ve sözlü tarih çalışmalarının Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı (KEKBMV) arşivleriyle kronolojik olmayan bir düzen içinde birbirlerini örmesinden oluşuyor. Kamusal alana çıkmadan önce gerçekleşen 'iç' hazırlık ve müzakere süreçlerine odaklanırken bize feminist hareketin, eylemlerde gördüğümüz pankartların ya da afişlerin nasıl bir emeğin ürünü olduğunu da gözler önüne seriyor.

Dilek Winchester aracılığıyla *Hem Zemin / Hem Zaman*

Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı arşivleri ve Dilek Winchester'ın araştırmasıyla ortaya çıkan seçkiyi Barın Han'da görmek mümkün. Çalışma bugün kullandığımız bazı temel feminist kavramların uzun tartışmalar ve kolektif emekle kullanıma sunulduğu süreçlerin izlerini takip ederek, bilinç yükseltme deneyimleriyle iç içe geçmiş yeni bir dil kurma çabasının tarihinden fragmanlar sunuyor. Özellikle feminist ve kuir çeviri konusunda hem bir dili oluşturmanın önemini hem konsensus süreçlerinin çetrefilliğini anlatması açısından "Bağır herkes duyusun! Çevir, herkes okusun!"

Bir eylem biçimi olarak çevirinin sadece Türkiye'de değil Batılı olmayan birçok ülkedeki feminist hareketler için önemini görmemize de imkân sağlıyor. Türkiye'nin feminist bilinçle kurulmuş ilk yayınevi olan Kadın Çevresi'ni ve Juliet Mitchell'in 1971 tarihinde kaleme aldığı *Kadınlık Durumu*'nun kolektif çevirisini merkeze alan seçki Winchester'a ait otobiyografik duraklarla şekillenen bir



harita oluşturmayı amaçlıyor. Yerleştirmenin son bölümünde yer alan ve 8 Mart 1993 tarihinde Kadın Eserleri Kütüphanesi'nde bir şenlikte icra edilen "Hayır Hayır" şarkısı gündelik dilin içine gizlenmiş baskı ve şiddeti tonal bir "çeviri süreci"ne tabi tutarak kadınlara sıklıkla yöneltilen tahakkümcü ifadeleri neşeli ve öfkeli bir tavırla geri yansıtıyor.

Merve Kaptan aracılığıyla Hem Zemin / Hem Zaman

Müze Gazhane'de yer alan 4 dakikalık bu sessiz videoda Merve Kaptan kurmaca ve metin odaklı bir tutumla isimsiz fotoğraflara odaklanıyor. Kaptan; videosunu hazırlarken "ben annemden hiçbir şey öğrenmedim" cümlesinden yola çıkarak bu cümle etrafında içinde İp Kadın, Tuğla Kadın ve Çamur Kadın diye üç karakterin olduğu, kuşaklararası delilik mirasının yaşanan mahalle içinde bir söylenti ve suçlama olarak dolaştığı, karakterlerin isimsiz olduğu bir anlatı ortaya çıkardı.

Kaptan'ın işi kütüphane arşivlerinden Elveren ve Özbek'in onunla paylaştığı isimsiz fotoğraflarla yan yana geliyor. Yerleştirmedeki neredeyse tüm arşivsel malzeme kim olduğu bilinmeyen şahıs fotoğraflarından oluşuyor ve delilik, isimsizlik, ve akrabalık etrafında dolanan bir modüle dönüşüyor.

Zeynep Sayın aracılığıyla Hem Zemin / Hem Zaman

Akademisyen, sanat teorisyeni ve yazar Zeynep Sayın'ın izleyiciye sesiyle eşlik ve hatta rehberlik ettiği yerleştirmesi Pera Müzesi'nde yer alıyor. Yerleştirmede yer alan fotoğraf, resim, kartpostal ve gazete kupürleri; kadın bedeninin, emeğinin ve doğurganlığının tarih boyunca ekonomik sistemlere nasıl eklenildiğine, dünya kavramı ve kadın arasındaki çok katmanlı ilişkinin sanat, felsefe ve yazındaki farklı yansımalarına odaklanıyor.

Seçkide 1969 yılından Süleymaniye Doğumevi'nde çalışan bir hemşirenin fotoğrafını da, Osman Hamdi'nin 1901 yılına tarihlenen *Mihrab* adlı eserini de görmek mümkün. Sayın, bir araya getirdiği bu dokümanlarla birçok kimlik gibi kadınlığın da tarih içinde inşa edilmesini ve kadının karşılık geldiği farklı anlam haritalarını çizgisel bir tarih anlatısı yerine kolaj benzeri bir çeşitlilikle sunuyor.

YENİ- KAPI'NIN MÜZE- LERİ

ABDULLAH EZİK

17. İstanbul Bienali kapsamında katılımcılarla gerçekleştirdiğimiz söyleşi serimiz kapsamında Yenikapı, Langa bölgesindeki biyoçeşitliliği merkezine alan çalışmasıyla Orkan Telhan'ı dinliyoruz.

New York merkezli sanatçı, tasarımcı ve araştırmacı Orkan Telhan, yakın geçmişte ürettiği işlerinde özellikle biyoçeşitlilik üzerinde duran bir isim. Bugüne kadar işleri birçok bienal, sanat festivali ve sergide yer alan sanatçı, *Yenikapı'nın Müzeleri* başlıklı iki yeni çalışmasıyla 17. İstanbul Bienali'nin de bir parçası oldu. Yenikapı'nın Müzeleri üst başlığı altında toplanan, *Museum of Exhalation* (Soluk Müzesi) ve *Museum of Digestion* (Hazım Müzesi) başlıklı bu işler, sanatçının alternatif bir müze fikri üzerine çalışmasıyla ortaya çıktı. Özellikle Yenikapı, Langa bölgesinin geçirdiği dönüşümü merkezine alan bu işler, aynı zamanda bölgedeki biyoçeşitliliğin giderek daha da olumsuz bir hâl aldığı vurguluyor.

Orkan Telhan ile 17. İstanbul Bienali kapsamında görülebilen Yenikapı'nın Müzeleri Projesi, *Soluk Müzesi* ve *Hazım Müzesi* başlıklı çalışmaları ve biyoçeşitlilik meselesinin işlerine yansımaları üzerine konuştuk.

Yenikapı'nın Müzeleri'ni bienal kapsamında görme şansınız olmadıysa internet sitesi üzerinden müzede bir gezintiye çıkabilir, projenin çıktılarını dair detayları inceleyebilirsiniz: www.museumofdigestion.com

Sizin sanat pratiğinizde disiplinlerarası çalışmaların ve yoğun araştırma süreçlerinin ciddi bir payı olduğunu söylemek mümkün. Öncelikle multidisipliner çalışma deneyimi ve işlerinizin arka planındaki araştırma süreçleri üzerine neler söylersiniz?

Konulara farklı bakış açıları getirmek için farklı disiplinlerin araştırma dillerini ve metodlarını kullanmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Mesela bir şairin bir bitkiyi deneyimlemesi ve onun hakkında yazmasıyla, bir bilim insanının bitkiyi mikroskop altında incelemesi; aynı bitkinin farklı farklı gerçekliklerini ortaya koyuyor. Benim için önemli olan bu farklılıkları algılamak ve izleyiciye göstermek. Eğitim hayatım boyunca birden fazla disiplinle çalışma imkânı elde ettim. Kendim de konularımı seçerken bazen bilimsel bazen tasarımcı bazen de sanatçı bakış açıları kullanmaya çalışıyorum.

Araştırmanın nasıl yapıldığı kadar onun hitap ettiği izleyicinin kim olduğu da önemli. Bir mikroorganizma hakkında iş yapıp bir sanat bienalinde izleyiciye bilimsel makale sunmanın benim için bir anlamı yok. Bilginin ve bilme biçimlerinin farklı izleyicilere nasıl ulaştırılacağı konusunda çok düşünüyorum. Ona göre temsil biçimleri bulmaya çalışıyorum. Bazen işlerim video formatında sergileniyor bazen toz halinde turşu yapımında kullanılacak bir poşet organizma bazen çocuklara hikâyeler anlatan robot-papağan. Disiplinlerarası her araştırma yine disiplinlerarası bir iş üretimi gerektiriyor.

17. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen *Yenikapı'nın Müzeleri* isimli çalışmanızın ana örgüsü *Yenikapı, Langa* mahallesindeki araştırmalarınıza dayanıyor. Ana hatlarıyla bu araştırma ne zaman başladı, neyi hedeflediniz ve ortaya nasıl bir ürün çıktı?

Langa üstüne son üç yıldır çalışıyorum. 2019'da "Empatiye Dönüş" temalı 5. İstanbul Tasarım Bienali'ne davet edildim. O süreç sırasında farklı disiplinlerden bir ekiple İstanbul'un farklı bölgelerinde bostanların mikrobik ölçekte biyoçeşitliliğini araştırmaya başladık. Langa, bugün bir bostanı olmadığı halde dik-katimizi çeken bölgelerden biri oldu. Çünkü Langa İstanbul'u özetleyen çok güzel bir metafor. Binlerce yıldır farklı kültürler ve politikalarla öyle farklı haller almış ki biyoçeşitliliğinin yanında sosyo-kültürel, jeolojik ve tarihsel çeşitliliğini de araştırmaya başladık.

2000'li yılların başından beri Langa ve Yenikapı bölgesinde sürdürülmüş bir sürü arkeolojik araştırma var. Bunların büyük bir kısmı insan odaklı. İnsan kalıntılarını bulmayı ve tarihi süreçte burada yaşayan insanların yaşam biçimlerini anlatmayı amaçlayan araştırmalar. Ben bu insan-merkezli yaklaşımı sorgulamak istedim. Bu bölgede yüzyıllardır yaşayan bitkiler, çok çok eskilerden, belki milyonlarca yıldan beri yaşayan mikroorganizmalar var. Bunlar hâlâ hayatımızın parçası ama onları tanıyan, bilen çok az insan var. Langa'nın asıl yerlilerinin kim olduğunu kimse pek bilmiyor.

Bugün özellikle iklim krizinde insan olarak türümüz ciddi bir yok olma tehdidi altında. İstanbul'un binlerce yıl sonraki sakinleri biz olamayabiliriz. Bu yüzden geçmişe bakıp belli hatırlatmalarda bulunmak istedim.

Müze Gazhane'deki sergimiz, oldukça uzun bir araştırma sürecinden sonra seçtiğimiz özneleri Langa'dan Kadıköy'e getirerek onları farklı bir ortamda izleyiciye gösterip bu karmaşık tarihsel süreci düşünmelerini amaçlıyordu. Benim başlangıç noktam, Langa'ya yeni müzeler kurmak yerine müze olmayan müze nasıl olur sorusuna bir cevap aramaktı. Taş, bitki, kemik, tohum, toprak, deniz kabuğu gibi bir sürü çoğu zaman umursanmayan özneler üstünden bir Langa kurgusu sunarak Müze Gazhane'de hem yeni bir mekân kurguladık hem de *Suluk Müzesi* isimli basılı yayını aracılığıyla öznelerle nasıl farklı ilişkiler kurulabileceğini göstermek istedik.

Ben Müze Gazhane'deki yerleştirmeyi bazen bir açık hava okuma-deneyimleme mekânı olarak tanımlıyorum: Bahçede dolanıp, oturup vakit geçirerek Langa'dan gelmiş, şimdi Kadıköylü olmuş özneleri yeniden deneyimleme odası.



Orkan Telhan,
Yenikapı'nın Müzeleri,
17. İstanbul Bienali
kapsamında,
Müze Gazhane, 2022
Fotoğraflar: Sahir Uğur Eren

Yakın dönem çalışmalarınızda İstanbul bostanlarının tarihçesine ve şehirdeki biyoçeşitliliğe vurgu yapıyor, bu konunun izini sürüyorsunuz. Peki eski İstanbul bostanları ve söz konusu bu biyoçeşitlilik bize bugün için neler söylüyor? Bu konu, hangi noktada sizin ilginizi çekti?

Biyoçeşitlilik anlaşılması ya da anlatması kolay bir konu değil. İnsanlar olarak hep gözümüzün önündekinin çeşitliğini düşünüyoruz. Bitkilerin veya belgeselde gördüğümüz hayvanların yok olduğunu öğrendikçe üzülüyor, onların korunması gerektiğini düşünüyoruz. Ama gözle görünmeyen çok büyük bir canlı kitlesi var. Toprağın 5-10 santim altında yaşayan canlıların tür olarak sayısı toprak üstünde yaşayanlardan binlerce kat fazla.

İnsanlar bostan deyince de genelde kaybolan bitkileri, ata tohumlarını, bostancılık geleneğini düşünüyorlar. Bostanlar aslında şehirle birlikte evrim geçiren çok kompleks ekosistemler. İçlerinde -toprak altında ve üstünde- çok farklı bir yaşam gizli. Ben bu saklı biyoçeşitliliğe dikkat çekmek istedim. Ama şunu belirtmek isterim, benim İstanbul'un bostanları ve bahçeleri konusunda özel bir bilgi birikimim yok. Bu konuda çalışan çok bilgili sanatçı, aktivist, mimar, şehir araştırmacısı, bilim insanı var.

Benim ilgim yine daha çok insan-odaklı düşünce kalıplarını eleştirmek üstüne, bostanlarda yaşayan canlıları kendi hallerinde oldukları gibi nasıl koruyabiliriz diye düşünmek üstüne. Onları kendi hallerine bırakıp insanların olumsuz etkilerinden nasıl koruyabiliriz diye düşünmek. Bugünkü Langa'nın mesela, şu anda insan ilgisine pek bir ihtiyacı yok. Atıl bir alan olarak kendi hayatına devam ediyor. Bu bölgeye saygı gösterebilmek, canlılara kendileri olabilme imkânına izin vermek önemli.

Bostanlar ve bahçeler tarihte insan çıkarlarına hizmet etsin diye kurulmuş yerler. Şehirlere taşınmış kitlelere taze meyve sebze sağlayabilmek için kurulmuş oldukça ticari mekânlar. Bunu unutmamak lazım. Zamanında bazı bostanlar kurulurken yerel bitki örtüsü yok edilmiş, ona göre yeni toprak düzenlemesi yapılmış. Buralara ait olmayan ama insanların tadını tercih ettiği bitkilerin to-



humları ekilmiş. Ben bu detayı da atlamayalım istiyorum. Benim istediğim biyo-çeşitliliğin her hâlinin farkına varabilmek ve sadece kendi çıkarlarımıza uyanları seçip muhafaza etmemek. Geçmiş geri getirmek mümkün olmadığına göre, bugünkü bostanları koruyarak çeşitliliği devam ettirebiliriz diye düşünüyorum.

Orkan Telhan,
Yenikapı'nın Müzeleri,
17. İstanbul Bienali
kapsamında,
Müze Gazhane, 2022

Yenikapı'nın Müzeleri, iki alternatif müze fikrini içeriyor: "Soluk Müzesi" ve "Hazım Müzesi". Bu projelerden ilki bir basılı yayın, diğeri ise kamusal alanda sergilenen bir enstalyondan meydana geliyor. Söz konusu bu müzelerde bizi neler bekliyor?

İki "müze" arasındaki ilişkiyi bir önceki soruda açıklamaya çalıştım. Yerleştirme ve basılı yayın birbirlerinden bağımsız iki iş ama bir araya geldiklerinde bize Yenikapı hakkında farklı şeyleri deneyimleme şansı tanıyorlar. Okuma-algılamak-sırf kafamız ile değil vücut ile düşünme-deneyimleme mekânları "müzeleri."

Burada deneyim ve etkileşim önemli kavramlar. Benim için asıl önemli soru Langa'nın geçmişi ve bugünü ile nasıl yeni ilişkiler kurabiliriz? Oradan gelen öznelere—bitki, taş, toprak, mikroorganizma vb.—müzeleştirmeden nasıl sunabilir, izleyiciye nasıl yeni deneyimleme biçimleri sağlayabiliriz? İki müze de bu soruya verdiğim cevaplar.

Örneğin, Gazhane'de Langa'dan getirdiğimiz bitkiler ile yeni bir bahçe kurduk. İzleyici, bahçenin karşısında oturup, orada vakit geçirip bitkiler ile yeni bir iletişim kurulabilenler istedik. Bu bitkilerin büyük bir kısmı yenilebilir. Onlardan zaman zaman yaprak koparıp, suya karıştırıp izleyiciye sunuyoruz. İzleyici isterse bu mekânda *Soluk Müzesi*'ni açıp orada başka insanların bu bitkiler ile yaptıkları söyleşilerden bir örnek de okuyabilirler.

Yani bahçede yetişen bir diken hem görsel bir özne hem de vücudumuzda sindirebileceğimiz bir canlı hem de hakkında okuyarak deneyimleyebileceğimiz bir özne haline dönüşüyor. Mekânı terk ettiğinizde Yenikapı "müzeleri" umarım izlediğinizle kalmıyor, hem zihninizde hem de vücudunuzda sizinle yaşamaya devam ediyor.

Suluk Müzesi, Langa sakinlerinin (bitkiler, karıncalar, kemikler, taşlar gibi) insan araştırmacılarla gerçekleştirdiği söyleşileri içeren bir basılı yayını. Bu diyalogu kurarken nasıl bir yol izlediniz? İnsan ile diğer canlılar/nesnelere/objeler arasındaki diyalog bize ne vadediyor?

Suluk Müzesi'ndeki yazıların özel bir formatı var. Biz bunlara mülakat veya söyleşi diyoruz. Langa sakinleri ya da özneleri diyelim insan araştırmacılarla mülakat yapıyor. Soruları onlar soruyor. Yani alışık olduğumuz gibi insanlar nesnelere araştırıyor, onlar hakkında yazıyor istemedik. Yazarlara bu öznelerle farklı diyaloglar kurmanın yöntemlerini araştırıyorlar diye rica ettik. Yani karıncanın karşısına geçip karınca bunu yapıyor, bunu yapıyor diye hayali betimlemeler yapmak yerine karıncanın kendi dili nedir, onu nasıl anlayabilirsiniz diye sorduk. Karınca ile o an orda bulununca neyin farına varabiliyorlar onu yazıyorlar istedik.

Ortaya ilginç yazılar çıktı. Bu format herkesi zorladı. Amaç biz insanları konfor alanlarımızdan çıkarıp başka canlıların yaşama biçimlerini algılamaya davet eden bir çalışma yapmaktı. Yazarlar onlar ile Türkçe veya İngilizce konuşmaya çalışmak yerine onlara dokunarak, koklayarak, hissederek iletişime geçmeye çalıştılar.

Bu süreç benim için biyoçeşitliliğin ne olduğunu ya da başka ne olabileceği konusunu anlamak üstüne önemli bir süreç oldu. Yani karşımızdaki canlı kimdir, nedir, ne ister, insandan farkı nedir, onun yaşama hakkını muhafaza edebilmek için ne yapabiliriz diye düşünmeye başlayalım istedim.

Müze Gazhane'de yer alan *Hazım Müzesi* ise izleyicilere Yenikapı, Langa'nın geçmişi ve bugünüyle dolu deneyimsel bir yolculuk vadediyordu. Bu yolculukta insanlar devedekeni, karınca, kemik, inek gübresi gibi birçok varlık/nesneyle karşılaştı. Söz konusu her iki işte de yüzleşmeyi/karşılaşmayı/diyaloğu bu kadar ön plana çıkarmanızdaki temel düşünce nedir?

İnsan olarak çok yalnız bir tür olduğumuzu düşünüyorum. Özellikle şehirlerde yaşayan insanların etrafımızdaki birkaç ev bitkisi veya sokakta gördüğümüz kedi, köpek dışında birlikte yaşadığımız ve deneyimleyebildiğimiz hiçbir tür yok. Bu yalnızlık öyle çok romantik bir yalnızlık da değil. Tür olarak kendi çıkarlarımızımıza göre evcilleştirdiğimiz veya etrafımızda olmasına izin verdiğimiz canlı türleri çok kısıtlı. Çıkarımıza uymayanları uzun yıllardır yok ederek bu yalnızlığı hak ettik gibi.

Bu iş biraz bu yalnızlığın farkına varmaya ve başka canlıların farkına varabilmeye çaba göstermek üstüne. Bu işin bir amacı ve misyonu yok aslında. Yani benim derdim, insanlar et yemesinler veya çıkıp bütün bostanları korusunlar demek değil. Ben kişisel olarak bunu yapmayı tercih edebilirim ama asıl derdim bir ders verme çabası değil. Sorunlar çok karmaşık.

İnsan olarak bu dünyada yaşamaya devam etmek istiyorsak başka canlılarla yeni dostluklar, ittifaklar kurmamız lazım. Onlardan başka neler öğrenebiliriz diye sormak önemli. Onlar bizden çok uzun zamandır varlar ve birçok krize zaten adapte olmuşlar. Karıncadan, arıdan, mikroorganizmanın evrim sürecinden öğrenilecek o kadar çok şey var ki.

Ben hem *Suluk Müzesi*'ni hem *Hazım Müzesi*'ni optimist işler olarak görüyorum. Yeniden deneyimleme, eski alışkanlıkları bırakma (unlearn) ve yeni diyaloglar kurabilmenin mümkün olduğunu düşünüyorum.

Müzeler bienal bittiğinde sona erecekler ama umarım bize canlılar-arası diyalogun ne kadar önemli olduğunu hatırlatmaya devam edecekler.

KONDA İLE HARMAN ÜZERİNE

UĞUR UGAN

Bienale katıldıkları veri görselleştirmesi çalışmasıyla Türkiye'nin sosyolojik bir fotoğrafını çekmek isteyen KONDA'yla elde ettikleri verilerin çıkardığı resme birlikte bakıyoruz.

KONDA, 1986'da kurulan bir araştırma, danışmanlık ve kamuoyu yoklama şirketi. 2010'dan bu yana, her ay siyasi tercihleri ölçen "KONDA Barometresi" anketlerini gerçekleştiren; kişi ve kurumların taleplerine özel, anketlerle siyasi ölçümleme ve danışmanlık hizmeti sunan oluşum bu kez 17. İstanbul Bienali'nde dikkat çekici bir işe imza attı. *Blend - Harman* adını verdikleri işinde toplumun farklı dinamiklerini oluşturan çeşitli kümelerdeki insanlara hoşgörü ve sosyal mesafe ekseninde sorular yönelten KONDA, binal süresince elde ettiği verilerle sosyolojik bir analiz ortaya koymayı hedefliyor.

Türkiye'deki güncel tartışmaların odağında sıkça yer alan 'kutuplaşma' ve 'toplumsal mesafe' olgularını merkeze alan çalışma bienalin kompost yapısına vurgu yaparak bir Türkiye fotoğrafı sunuyor. Araştırma, toplumsal kutuplaşma denen durumun aslında bireylerin katı ve sabit konumlar almaksızın, toplum içinde ayrılık ve değişken bir şekilde özdeşlikler kurduğu veya kendisiyle arasında mesafe koyduğu, akışkan süreçlerin bir sonucu olduğunu gösteriyor. Bir nevi toplumsal bir harita üzerinden yorumlamalara açık bir veri görselleştirmesi



17. İstanbul Bienali kapsamında KONDA'nın hazırladığı *Harman/Blend* çalışmasından görünüm, 2022
Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

sunan iş, bilgi ve görüşlerin dinamik bir şekilde kompostlaştığı bir toplumsal çelişkiler haritasını gözler önüne sererek bienali hem demografik bir merceğe hem de sürekli bir değiş tokuşun yaşandığı hareketli bir alan olan örgütlüyor. Bireylerin bakış açılarının belirsizlik durumlarıyla birleşerek nasıl dönüştüğü kısa ve öz biçimde sunuluyor.

Toplumsal hareketlerin nabzını tutmayı önceleyen ve toplumdaki yerleşmiş ön yargıları kırmak için yeni yollar arama hedefinde olan KONDA'nın genel müdürü Aydın Erdem ile bienalde yer aldıkları Blend-Harman işinin detaylarını konuşarak elde ettikleri verilerin ışığında nasıl bir Türkiye fotoğrafına ulaştıklarını analiz ettik.

KONDA ismini kamuoyu genelde toplumsal araştırmalar neticesinde biliyor. Bu kez bir sanat organizasyonu içerisinde yer aldınız. Bienale katılımınız nasıl bir yaklaşımla oldu, süreci biraz anlatır mısınız?

İKSV, bizim KONDA olarak yakın temas ve işbirliği içinde olduğumuz bir kurum. Bu çerçevede bienalin başlamasından iki sene evvel İKSV ekibi üç küratörle bizi bir araya getirdi. Toplantıdaki amaç Türkiye toplumunun farklı boyutlarıyla daha rasyonel bir şekilde sayılara dayanarak anlatılmasıydı. Çünkü böylesi bir sanat etkinliğinin küratörlerinin Türkiye'yi bu şekilde tanıyıp olmaları gerektiğini düşünmüşlerdi. Bu çerçevede kendilerine Türkiye toplumunun eğitim, medeni durum, çalışma durumu, insanların modernliği, gelenekselliği, muhafazakarlığı gibi konularda sayılara dayanan bilgilendirmeler yaptık. Küratörlerden Amar Kanwar, bienalin başlamasından üç-dört ay öncesinde bizimle yeniden görüşmek istediğini belirtti. Bu görüşmede bizim verilerimize dayanan toplumun bir araya gelmesi temasına dayanan ötekileştirme ve sosyal mesafeyle ilişkili olabilecek bir iş yapmamızı istedi. Bu işi bizden isterken ilk etapta çok genel çerçevede konuşuldu. Genel çerçevede içinde bunu daraltıp nasıl bir şey yapacağımıza birkaç görüşme sonucunda küratörler ve İKSV ekibiyle beraber karar verdik. Bu sefer anladığımız kadarıyla bienalde biraz farklı bir yaklaşım vardı. Sanat eserleri daha çok deneyim sunan, hafıza ortaya koyan ve onu anlatmaya çalışan işlerden oluşuyordu. Biz de o kompost temasının içine sığdırılacak bir iş yaptığımızı düşünüyoruz.

Bienale katılmış olduğunuz veri görselleştirme işiniz Türkiye'nin sosyolojik kodlarına yönelik nasıl bir yaklaşım sunuyor? Üretiminizi tam olarak nasıl tarif edersiniz?

Esasında biz toplumu bir harita üzerinde görmeye çok meraklıyız. Toplumun başka parametreleri ve eksenleri olan bir haritadan bahsediyoruz. Biz bu projeyi yaptık; analizlerini, bulgularını çıkardık ve ondan sonra adına Harman dedik. Niye harman, niye "blend", niye bir karışımdan bahsediyoruz? Biz bu araştırma çerçevesinde iki ayrı eksenle bireyi anlamaya çalıştık. Bir tanesi toplumsal hoşgörü, diğeri sosyal mesafe. Toplumsal hoşgörü anlamında sekiz soru sorduk ve bu sorularda insanların ne kadar hoşgörülü olduklarını kendi beyanına göre ölçmeye çalıştık. Bunlar arasında; "Damadım-gelinim farklı kökenden olabilir", "Tüm toplum eşittir", "Birbirine mesafelidir", "Herkes birbirine hoşgörülü olmalıdır" minvalinde insanların ne kadar hoşgörülü olduğunun tarif eden sekiz tane soru vardı. Diğer taraftan da 11 tane toplumsal küme tarif ettik. Bunlar ateistler, modernler, dindarlar, Kürtler, Aleviler, gayrimüslimler, eşcinseller gibi kümelerdi. Ve dedik ki; siz kendinizi ne kadar bu kümelere yakın hissediyorsunuz. Teke teke bunu sorduk; "Eşcinsellere ne kadar yakın hissediyorsunuz?", "Ateistlere ne kadar yakın hissediyorsunuz?" ve diğer başlıklara ne kadar yakın hissediyorsunuz gibi bir derecelendirme sorduk.

Nasıl işliyor bu algoritma ve şimdiye kadar nasıl bir sonuca ulaştınız?

Veri görselleştirmede analitik bir tablo var. Kişinin konumu yatay eksendeki derecesi ve dikey eksendeki keşişiminde gözükmüyor. Biri dikey eksenle ne kadar yukarıya doğru çıktıysa o kadar hoşgörülü bir insan oluyor. Ne kadar sağa doğru giderse de sosyal mesafesi az biri oluyor. Sosyal mesafesi az biri dediğim ise farklı kümelere yakın ya da uzak olduğunu tarif ederken kümelerin çoğuna ortalamadan yakın hisseden kişilerden bahsediyoruz. O görselleştirmenin sağına doğru noktacılar gittikçe hoşgörü sorularına daha hoşgörülü cevap vermiş fakat sosyal mesafe sorularına ise 'ben bunlara mesafesizim' demiş kişileri kastediyoruz. Dolayısıyla toplumun sağ ve üst köşeye doğru akmakta olduğunu görüyoruz. Türkiye'nin ortalaması oralarda bir yerde. Ancak farklı kümelerin; ev kadınlarının, beyaz yaka çalışanların, üniversite mezunlarının, büyükşehirde büyümüşlerin o ortalama noktaları farklı çıkabiliyor. Kendini modern olarak tarif eden insanların bu hoşgörü ve mesafe eksenindeki noktası daha fazla sağ üst köşeye doğru çıkabiliyor. Ev kadınlarınınki ise biraz daha sol alt köşeye doğru yani daha az hoşgörülü ve daha mesafesi olan insanlar olarak gözükmüyor. Bizim buna harman ve karışım dememizin sebebi şu: Bu noktalar ne kadar birbirinden uzak gözükseler de mesela, ev kadınlarının tümünün bu haritada dağılımını gördüğünüzde onların içinde de çok hoşgörülü insanlar olduğunu ya da tam tersi hoşgörülü ve mesafesi az olan noktalarda gözükken modernler ya da ateistler gibi kümelerin de tamamına baktığımızda onların da hoşgörüsüz olduğunu görebiliyoruz. Buradan çıkarımımız bir insanın görünen özellikleri; eğitimi, parası, nerede büyüdüğü, çalıştığı yer ve çalıştığı işi, belli bir oranda insanlarla bir araya getiriyor. Biz aynı iş yerinde birbirinden çok fazla değerlere sahip insanlar olarak bir arada aynı kümenin içinde bulunabiliriz. Üniversitelilerin hepsi aynı modernlikte, aynı hoşgörüde, aynı mesafesizlikte değil. Bizim bu çıkarımla ve veri görselleştirmeyle anlattığımız bu.

Bunun nedenlerini neye bağlıyorsunuz peki? Bienal işinde ortaya çıkan algoritma ve sonuç hoşgörü ve farklı kutuplar özelinde ve özellikle Türkiye'de kısır bir tartışma olan muhafazakârlık-sekülerizm ayrımında nasıl bir Türkiye fotoğrafı verdi?

Bize göre bu toplumdaki bu karışımın sebebi göç ve eğitimden kaynaklı. Türkiye toplumunun en az yüzde 40'ı son 50 sene içerisinde yer değiştirdi. Metropollere, daha büyük şehirlere doğru geldi. Bu göç neticede herkesi tek seçeneğe itti. Göç edenlerin ve sosyo-ekonomik seviyesi düşük olanların bu mücadelede elindeki tek enstrüman eğitimi. Eğitime çok öncelik verildi. Bu sadece devlet mekanizmasının yaptığı bir şey değil. Toplumun talep ettiği bir şey olarak tarif ediyorum. Türkiye toplumunun niceliksel olarak eğitimi inanılmaz yükseldi son 12 senede. Üniversite mezunu olanların oranı yüzde 10 iken yüzde 20'lerin üstüne

çıktı. Bu eğitimin niteliğini tarif eden bir bulgu değil. Fakat eğitimin niceliğinin artması da toplumu çok şekillendiren bir şey. Türkiye toplumu metropollere gelip bir arada yaşamaya başladıkça, aynı metrobüse bindikçe, aynı mahallelerde oturmak zorunda kaldıkça bir gettolaşma da olamadığı için birbirini değiştirmeye başladı. Siz de bir metrobüse bindiğinizde kendinizi çok modern-seküler, eğitilmiş, sosyo-ekonomik statüsü yüksek bir insan olarak tarif ediyorsunuz şehir pratiklerinden dolayı şehirde yaşayan insanlarla bir arada oluyorsunuz. Gerek toplu taşıma kullanma zorunluluğunuzdan gerekse kalabalık sokaklarda aynı yerde yürümek zorunda olduğunuzdan dolayı yaşıyor bu durum. Tabii farklı birçok sebep de var; aynı etkinliğe gidiyorsunuz, aynı yerden geçiyorsunuz gibi. Dolayısıyla bu etkileşim toplumda bir gettolaşma yaratmadı tam tersine bir harman durumu yarattı. Bu göç Türkiye toplumunu her iki tarafa da yakınlaştırdı. Seküler olanı da muhafazakâr olanı da yakınlaştırdı. Değerleri çok değiştirmede ama hoşgörü oranının arttığını iddia edebiliyoruz. Bizim okumamız böyle.

Bienale gelen insanların profili ile Türkiye genelindeki insanlar arasında bir fark gözlemlediniz mi peki?

Burada işin gösterimindeki veri Türkiye genelinde yapılmış bir araştırma-ya dayanıyor. Türkiye'yi temsil eden 3 bin 600 kişilik bir saha araştırmasının sonuçları onlar. Biz bir yandan o uygulamada insanların araştırmada sorduğumuz soruların her birine teker teker cevap verebilme imkânı da sağlıyoruz ve o bir veri olarak oraya işleniyor. Gördüğümüz kadarıyla şimdye kadar (17.11.2022) 50 binin üzerinde girdi oldu. Bir kişi birden fazla da soruya cevap verebiliyor. Neticede biz Barın Han'daki bu gösterim dışında üç soruya da bu anketin sorularına cevap verebilecek kiosklar, istasyonlar koyduk. Dolayısıyla bir örneklem olarak düşünebilerseniz bunu, bienalin temsiliyeti bizim veriye yansımış oluyor diyebiliyoruz. Bienaldeki insanların hoşgörü ve sosyal mesafe konusundaki pozisyonu toplumun genelinden çok da kopuk bir noktada çıkmıyor. Kendine modern, üniversite mezunu diyenlerin yakınında bir yerde çıkıyor. Bu demek değil ki İstanbul Bienali'ne gelenler Türkiye'nin bambaşka bir kitlesi, Türkiye genelinden çok farklı bir kitle yok. Bu sonuç, zaten bizim de iddia ettiğimiz argümanı destekler nitelikte. Üniversite mezunu oldukça, iyi bir işte çalıştıkça, çevreniz daha modern insanlarla doldukça bir takım değer istekleriniz değişiyor olabilir. Bu ne bireyde ne de toplum ölçeğinde o kadar hızlı olabilen bir şey değil. Toplumun kendine modern deme hali daha yavaş geliyor. Modern pratikleri kendisine çok hızlı nüfuz ediyor ama günün sonunda kendine modern demiyor. Örneğin; örtülü bir kadının hayatına daha çok modern pratikler girdikçe geleneksel ya da dini değerlerinden vazgeçip onları kaybetmek gibi bir hikâye ortaya çıkmıyor. Bunlar toplumsal olarak çok yavaş hareket eden dinamikler. Toplumun eğitim ve modern pratiklerdeki alışkanlıklarını adapte etmesi gibi unsurlar değerlerin değişimine göre çok daha hızlı gerçekleşiyor.

Elinizdeki veri sonucu toplumdaki farklı sivri uçların git gide birbirini dönüştürdüğünü söyleyebilir miyiz?

Biz bu gösterimi Nişantaşı'ndaki bir sanat galerisinde yapıyor olsaydık o kırmızı bienal noktası daha sağ üst köşeye doğru, biraz daha Türkiye ortalamasından farklı bir noktada çıkabilirdi. Bence bienal benim kendi gözlemimle de bir toplumsal kümenin sanat etkinliği değil, kaldı ki veri de onu gösteriyor. Bizim yaptığımız araştırmalarda da son üç ayda bir sanat etkinliğine gitmiş olanların (konsere ya da tiyatroya) profiline baktığımızda kendine modern diyen, biraz daha eğitilmiş, biraz daha genç, biraz daha geliri olan kişiler olarak tarif edebiliyoruz ama böyle iki ayrı uçtan da bahsetmiyoruz. Sanat etkinliğine gidenler içinde örtülü kadınlar Türkiye ortalamasına göre daha az ama sıfır değil. Kendini çok dindar tarif eden bir kişi ortalamaya göre daha az ama hiç yok değil. Bu karışım her zaman mevcut. Toplumun şehirlerde harman haline gelmesiyle kişiler; İstanbul'a yeni gelmiş muhafazakâr, daha geleneksel değer setleri olan, hayata çerçevesi bakan kişilere dönmüyor. Tam tersi onlar ufak ufak modern yapıya, daha açık yapıya, daha hoşgörülü yapıya benziyor. Biz bunu olumlu bir harman hikâyesi olarak tarif ediyoruz.

Bienallerin genel olarak toplumsal mesaj verme güdüsüyle bir iddia ve bir söylem taşıdığını varsayarsak ürettiğiniz işin bienalin temasıyla ve kompost düşüncesiyle örtüşüğünü düşünüyor musunuz?

Hem şansımızın yaver gittiğini hem sürecin iyi işlediğini düşünüyoruz. Orada Amar Kanwar'ın da bizi doğru yönlendirdiğini itiraf etmeliyiz. Normal şartlarda bienallerde küratörlerle işi yapanlar arasında ilişki böyledir. Biz sanatçı da olmadığımız için bizi yönlendirmek için biraz daha fazla gayret etmiş olabilir. Biz çıkan sonuçtan çok memnunuz. Kompost yaparken elinizdeki her türlü organik çöpü bir araya koyarsınız ve o esasında koyduğunuz sebze-meyve artığının, çay posasının hiçbirine benzemeyen yepyeni bir şey ortaya çıkarır ama attığımız hiçbir şeyin aynısı değildir o. Hepsinin karışımıdır ve başka bir şeydir. Blend viskiler de öyledir. İçine koyduğunuz malt viskiler değildir artık ama geldiği yer o malt viskilerdir. Toplumda da bireyler bir araya gelip, harman olup birbirlerini etkiledikçe ve birbirlerinden etkileştikçe yeni bir insan ortaya çıkıyor. Siz şehirde insanlarla hoşgörülü bir şekilde yaşadığımız ve birbirinize tahammül ettiğiniz müddetçe değişiyorsunuz. Toplumun geneli de bireylerle değişiyor. Hoşgörülü olmakla uzlaşma aynı dinamığe dayanıyor. Sizinle ben uzlaştığımız zaman uzlaştığımız konudaki fikirlerimizin değişmesi, yani bizim değişmemiz gerekiyor. Biz sizinle bu akşam hangi tiyatroya beraber gideceğimize karar vermek için bir masaya oturacaksak o masadan kalktığımızda ikimizin de tiyatroyla ilgili bir yere gitme hakkındaki dünya görüşümüzün az da olsa değişmiş olması gerekiyor ki bunun adına uzlaşma diyelim. Toplum da şehirler de hoşgörülü olup birbirini değiştirirken aslında kendisi de değişiyor. Dolayısıyla bu düşünce zinciri kompostla birbirine çok uyum sağlıyor diye düşünüyoruz.

KONDA gibi oluşumların sanatla bağına daha da kuvvetlendirmesi hangi karşılıkları doğurur sizce ve hakim olduğunuz araştırma konularını düşünürsek sanatın siyasi-sosyolojik gündemle ne ölçekte endeksli olduğunu düşünüyorsunuz?

Amatör bir çağdaş sanat gözlemcisi olarak sanatın biraz değiştiğini, içine teknolojiyi daha fazla aldığını, bir üründen ziyade bir deneyimle tarif edilmeye başlandığını görüyorum. Bu ne kadar yaygın ve sanatı ne kadar kapsayan bir değişim onu gerçekten bilmiyorum. Bizim yapmaya çalıştığımız işle o değişim bir yerlerde kesişebilir. Bizim KONDA olarak veri üretmek, analiz yapmak ve danışmanlık dışında en çok gayret ettiğimiz unsur o sayısal veriyi herkes tarafından anlaşılır, ilgi çekici, hikâyesi algılanır hale getirmek. Bu sadece analitik bir çalışmanın matematiğini insanlara anlatmak değil. Bakınca anlaşılabilir ve interaktif olarak içine girebileceğiniz veri görselleştirmeleri sunmak peşinde olduğumuz bir istek. Sayıları görselleştirerek ve hiç duygusalıktan çok rasyonel bir şeyi sizin önünüze koyuyoruz. Kendimiz içerisine bir naratif katmıyoruz. Gözükün o ki sanat bir deneyim hikâyesine yaklaştığı ve biz de sayıları kolay anlaşılır hale getirmeye çalıştığımız müddetçe bir yerde kesişeceğiz. Bunun yanı sıra bienal deneyimi bizim çok hoşumuza gitti. KONDA'dan iki ve IT çözüm ortağımızla beraber toplam üç kişi bunu yaptık. Bunları yaparken çok eğlendik ve bizim için çok güzel bir deneyimdi. Verileri bu yüzden sanat atmosferinde nasıl gösterebiliriz fikrini hâlâ düşünüyoruz. Bu harmanın ikincisi, üçüncüsü ve üç boyutlularını da düşünmeye başladık.

Siyasal gündemin sanata etkileri üzerine spesifik bir şey yakaladınız mı ve yorumunuz nedir?

Türkiye gibi bir yerde çok etkili tabii ki. Siyaset bir kere hayatımızı tarif ediyor. Çok gelişmiş bir ülkede Norveç, İngiltere ya da Fransa'da siyasetçinin yaptığı toplumu çok az etkiliyor. Esasında Türkiye'de de her ne kadar güçlü bir siyasi aktörden bahsediyor olursak olalım yaptıkları toplumun o kadar tamamını etkiliyor değil. Bunun en önemli göstergesi ise son 20 yıldır Türkiye'yi yöneten Ak Parti'nin ve Recep Tayyip Erdoğan'ın çok açıkça toplumun ve özellikle gençlerin dindarlaşması konusunda isteği olduğu çok net. Buna rağmen aynı süre içerisinde sayısal verilerle baktığımızda toplumun öyle dindarlaşma hâlinin olmadığını, örtünmenin artmadığını hatta daha azaldığını, kendini dinsiz olarak tarif edenlerin görünür olmaya başladığını görüyoruz. Dolayısıyla ne kadar güçlü olursa olsun bir siyasi aktör bu kadar büyük bir toplumun tama-

mını istediği yöne doğru ittiremiyor. Bunu toplumun bir başarısı olarak resmetmek mümkün. Bu başarının ardında eğitim ve biraz da sanat var. Tabii mizah da var. Mizah dediğimiz şeyi de biraz sanat konusunun içerisine katmak istiyorum. Sadece görsel sanatlar değil. Tiyatro, sinema ve sanat dediğimiz her şey ülkedeki güçlerle diğiyor. Bundan bazıları zarar görüyor ama böyle bir didişme var. Neticede Türkiye gibi bir ülkede sanatın malzemesi halinde sonunda siyasettir. Çünkü siyaset dediğimiz bizim çok da korkmamız gereken bir kelimedir. Bir karar aldığımız müddetçe esasında siyaset yapıyorsunuz demektir. Bu meclis koridorlarında ya da sivil toplum kuruluşlarında olmak zorunda değil. Birkaç kişiyi etkileyen her türlü karar neticede siyasete giriyor. O yüzden de siyasetin sanatın içine girebiliyor olması bu topraklarda yaygın bir şey. Bu toplum kendini açık siyaset olarak ifade edebilen bir toplum değil. O yüzden bir zümrenin kendini alternatif ifade biçimi sanat. Sadece bienaldeki bir işte değil; sinemadaki bir söylemden, bir dergideki yazıdan, bir şiirden, tiyatro oyunundaki replikten, stand-up'daki ifadelere kadar bu toplum kendini ifade edebilmek için farklı yöntemler geliştirdi geçtiğimiz 20 sene içerisinde.

Otoriterleşmenin artması sanat üzerinde ne gibi sonuçlar doğurdu size?

Bu toplum çok enteresan bir 20 sene geçiriyor. Bir otoriterleşme hikâyesi var bunun içinde ama aynı dönemde giren bir sosyal medya var. Otoriterleşmenin en kıymetli enstrümanlarından bir tanesini kullanamıyor iktidar. Örneğin eskiden sanat takip edebilmek için maksimum dört-beş tane yayın vardı. Şimdi birçok yayın var ve siz kitlesel olarak artık hiçbir şeyi kontrol edemiyorsunuz. Onu yapamayınca da her yerden çok farklı ve zengin bir ifade biçimi gelişiyor. Youtube'da her birinin binlerce takipçisi olan kanallar var. Kitle iletişim araçları diye bir şey kalmadığı için o mekanizmayı çalıştıramıyorsunuz. O mekanizmanın içinde sanat da var işte. O da kendini cesur bir şekilde ifade ediyor. Bienal gibi bir şeyin temasında koskoca bir siyaset koyamıyorsunuz ama ufak ufak sanat eserlerinde denilebilecek her şey denilebiliyor otoriteye karşı. Diğer ülkelerde siyaset ne kadar sanatın içerisine girdi ya da siyasetin bir ifade biçimi olarak sanat gelişti biliyorum ama Türkiye'de 20 senelik süreçte sanatta böyle bir gelişme oldu.

Genel bir yorumla bu kadar kutuplaşmış bir toplumsal gündem olduğunu düşünürsek insanları birleştiren en asgari hangi unsurlar var?

Bekir Ağırır'ın da birkaç kez ifade ettiği gibi; bu toplum kendi bireysel kaygılarından daha fazla hanenin selahiyetini ön plana çıkartıyor. Ayakta kalabilmenin en önemli parçalarından bir tanesi alt kuşağın eğitimi. Galiba bu toplumu en fazla birleştiren unsur o oldu. Çünkü basamak çıkmak için çocuğunuzun sınıf atlaması ve sosyo-ekonomik statüsünün gelişmesi için hiç kimse ikinci bir yol tarif etmedi. Geçtiğimiz 30-40 senede bu toplumu değiştiren en çok şey oldu bu. En çok ortak nokta bu. Bir anne-baba ne kadar muhafazakâr olursa olsun, çocuğunun dindar olmayan insanlarla görüşmemesini isteyen bir profile ya da kızının herhangi bir erkekle yan yana durmasını istemeyecek bir anne-baba olsun, yine de o çocuklar eğitim almak istiyorsa -ki hepsi istedi- onun önüne geçmedi o anne-baba. Gençlerin eğitim oranının bir de belli bir yaş altındaki kızların eğitiminin yükselme ifadesi var. Çok büyük bir ivmeyle yükseldi ve erkeklerle aynı seviyeye geldi. Bizce bu çok önemli bir gösterge. Hiç kimse kendi geleneksel değerlerinden dolayı çocuğunu eğitmeden maruz bırakmadı. Bu eğitimin niteliğiyle ilgili bir şey değil. Eğitimin niteliği ne kadar düşük olsa bile kız ya da oğlan çocuğu, muhafazakâr ya da zengin bir aileden gelmiş olsalar bile birbirlerine karışıyorlar. Gençken o karışım çok bambaşka hale getiriyor. Bir kampüste örtülü kızlar-muhafazakâr erkekler bir yerde, kendini modern diye ifade eden tipler bir yerde olması hikâyesi çok değişti ve eskide kaldı. Bunların hepsi birbiriyelen arkadaş oluyor. Bu toplumda getto oluşturmak kolay bir şey değil. Artık kendini elit diye tabir edenlere geçmiş olsun. Çok zengin olmanız lazım ki kendinizi toplumun genelinden ayrı bir akvaryuma koyabilesiniz. Bu artık çok mümkün değil bu topraklarda.

**NE SEZON
AMA:
KARŞILAŞ-
TIRMALI
BİR DOCU-
MENTA 15
DEĞER
LENDİR-
MESİ**

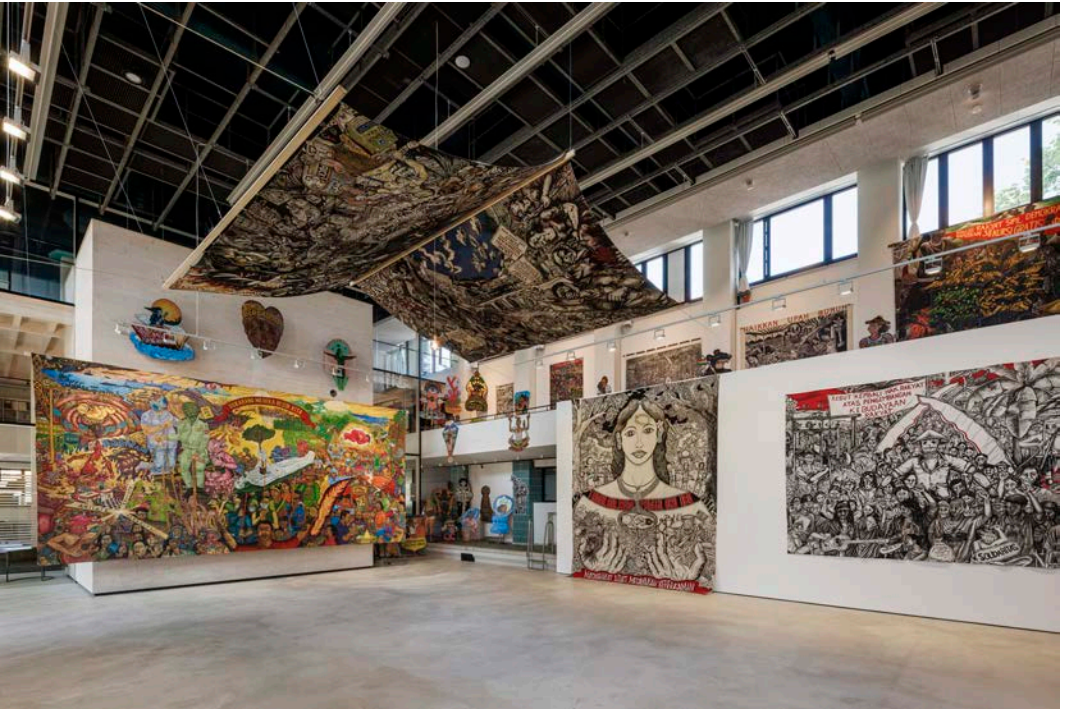
Duygu Demir

Tüm dünyada iki, üç ya da beş yıl gibi aralıklarla gerçekleşen büyük sergilerin birçoğu, pandeminin de etkisiyle, 2022 yılında izleyiciyle buluştu. Birbirinden farklı misyonlara ve çıkış noktalarına sahip bu sergileri de göz önünde bulundurarak bir Documenta 15 değerlendirmesi.

2022 senesi bienal takipçileri için sanat takviminin tıka basa dolu olduğu bir yıldır. Biennial Foundation'ın kayıtlarına göre dünya üzerinde 7 kıtada iki, üç ya da beş yılda bir düzenlenen aktif 282 büyük ölçekli güncel sanat sergisi var. Covid de araya girip bazıları ötelenince sadece Avrupa'da Documenta ve Venedik Bienali gibi ağır topların yanı sıra dört gözle beklenenler arasında sayılabilecek Berlin Bienali, bu yıl Kosova'nın başkenti Priştina'da gerçekleşen Amsterdam bazı gezici Manifesta, 1990'ların başında Paris Bienali'nin küllerinden doğan ve bu sene Hamburger Bahnhof'un sürpriz yeni direktörleri What, How & for Whom (WHW)'ün küratörlüğünü üstlendiği 2009 edisyonu sonrası her iterasyonunda geçerliliğini ve kendine has özelliklerini giderek yitirse de Venedik ve İstanbul bienallerinin değerlendirmeleri bu mecrada ayrıca yapıldığından aralarda ufak göz kırpmalar dışında burada mevzu bahis olmayacaklar, hakkında iyi şeyler duyduğum Lyon Bienali ise ne yazık ki bünyem ve bütçem kaldırmadığından göremediğim için bu karşılaştırmanın tamamen dışında kalıyor. Kısacası bu yazı bu seneki Manifesta'yla ufak bir karşılaştırma içerse de aslında bir Documenta değerlendirmesi.

Bu farklı çaptaki organizasyonların kendi çıkış noktalarını da göz önünde bulundurup edindikleri misyonlara göre 2022 senesi sergilerinin neyi amaç edinip neyi gerçekleştirebildiklerini masaya yatırmadan önce –bilenlere didaktik gelme ihtimalini göze alarak– genel “bienal kültürü”¹ üzerine hatırlatmalar da yapma taraftarıyım, çünkü özellikle Documenta bu seneki küratörlerinin bilinçli tarihsel miyopluğuyla sergi yapmanın iki yüz yıllık geçmişinden öğrenilmiş hataları tekrarlar nitelikte. Bu birkaç yılda bir tekrar eden sanat odaklı ve süreli uluslararası mega-sergi formatının ilk örneği 1895'te düzenlenen ve neredeyse aralıksız süregelen Venedik Bienali. Ama aslında onun da öncesi, turizm, ticaret, propaganda, diplomasi, şehircilik, sömürgecilik gibi hem tema hem etki olarak hâlâ geçerli bu konuların çeşitli görsel araçlar kullanılarak büyük kalabalıklarla buluştuğu –bugün ‘expo’ olarak da geçen– dünya fuarları. Neden bu kadar geriye gitti şimdi diyebilirsiniz fakat şunu düşünün: Yaklaşımlar bir nevi tersine dönse de bienaller hâlâ bir “dünya resmi” arayışına cevap verme gayesine hizmet ediyor. Ülkelerarası ticari rekabetten neo-liberal kapitalizmin eleştirisine geçilmiş, ulusal pavyonlar imparatorlukların halklarına yaptığı sömürgecilik kampanyalarından post-kolonyal teoriye yaslanan kalelere dönüşmüş, mühendis ve mimarlar fuar için şehir ortasına mimari abideler dikmekten binaları tamir bile etmeden tarihlerinin bütün izleriyle modern harabeler olarak sanatçı ve sergilerin hizmetine vermiş olsa da her şey ters yüz edilmiş değil. Bu ister ulus-devlet çerçevesini elden bırakmayan köklü bir bienal (Venedik), ister şehir-devlet iddiasında periferik bir metropolün dünyanın geri kalanıyla bağlanma çağrısı olsun (São Paulo ya da İstanbul), ister kendini baştan göçebe tahayyül eden gezici bir

¹ Bu terimi ve “dünya resmi” fikrini kendi tez hocam Caroline A. Jones'un aynı başlıklı makalesinden devşirdim. Bkz.: Caroline A. Jones, “Biennial Culture: A Longer History”, *The Biennial Reader*, Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø editörlüğünde, Bergen Kunsthall; Hatje Cantz Verlag, 2010. Ayrıca yazarım, bu fikirleri ve tarihsel bağlantıları daha da ileriye taşıdığı kitabı için bkz.: Caroline A. Jones, *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, University of Chicago Press, Chicago; London, 2017.



bienal olsun (Manifesta), ister güçlü ama tarihi kirli bir devletin günah çıkarma metodu olsun (Documenta), tarihi, sosyal ve politik güçler tarafından hem düşüncü hem üretimi hem de hayatta kalış biçimleri sürekli yeniden şekillenen biz kültür işçisi fanilerin bu etkinliklerde bir araya geldiğimizde ortak isteği ve beklentisi bu günlük hayatta bedene bürünmeyen devinimleri gezerek ve görecelik kavramak, kozmopolit karşılaşmalar üzerinden hayatı, şehri ve başkalarının hikâyelerini o tanımlaması güç sanatla temaşa vesilesiyle daha iyi anlamak. Öyle değil mi?

Documenta 15, Taring Padi, Bara Solidaritas: Sekarang Mera, Besok Kita, Dayanışmanın Ateşi, 2022
Fotoğraf: Frank Sperling

İkisi de 100 gün süren ve yazın art arda açılan Documenta ve Manifesta'nın küratörlerinin kendi pratiklerine ve sanata, içinde bulunmayı kabul ettikleri organizasyonel yapıya, yer aldıkları şehre ve dahilinde oldukları ulus-devlet yapılarının tarihi hassasiyetlerine olan tavırları birbirlerinden bu kadar farklı olamazdı. Bir tarafta küresel güneyi temsil eden ve sanat piyasasının obje-odaklı üretimine düşman, Documenta'nın altını üstüne getirmeye ve bütün kaynak yapısını değiştirmeye ant içmiş anti-kurumsal Endonezyalı lidersiz sanat kolektifi ruangrupa; diğer yanda ise Manifesta'nın küratör yerine tercih ettiği "arabulucu" (mediator) rolünü üstlenmiş Berlin'de yaşayan Avustralyalı küratör Catherine Nichols ve Torino'lu tasarım grubu Carlo Ratti Associati'nin kurucusu, MIT Şehircilik bölümünde kendi kurduğu Mantıklı Şehir Laboratuvarı'nı (Senseable City Lab) yöneten İtalyan mimar, mühendis ve akademisyen Carlo Ratti. Çok basite indirgemek olmazsa şöyle de söylenebilir: Bu sergilerden birisi küresel güneyde yer alan çeşitli kolektifler üzerinden ilişkiler kurarak Documenta'nın kurumsallığını yıkmaya, parasını dağıtmaya, Kassel'in faşist damarını çatlatmaya çalışırken diğeri Manifesta'nın Avrupa-ıçi yumuşak diplomasi misyonunu tamamen benimseyerek teorisyen Donna Haraway'in "kelimeler nasıl dünya tahakkümlerini dünyalaştırır" sorusundan yola çıkmış, farklı hikâye anlatımları üzerinden zaten yıkık bir yeni başkenti ve sanatsal ortamını yakın ve uzak çevresiyle bağlantıya geçirerek G20 ülkelerinden sadece 11'inin tanıdığı bir ülkenin (Kosova) savaş sonrası dönüşüm ve entegrasyonuna ufak da olsa bir katkı sağlamayı amaçlamıştı. Aradaki fark sadece iddialar ve metotlarla da sınırlı değildi, bu iki sergide sanatın ontolojisi ile ilgili fikirlerin de tamamen birbirine zıt olduğu söylenebilir: ruangrupa'nın Documenta'sı, 90'ların ilişkisel estetiğini yeni bir boyuta taşıırken neredeyse kalıcı her şeyden feragat etmiş,

ziyaretçilerin tamamını tecrübesi mümkünsüz kılınmış etkinlikler, hazmedilemez “camaltı” arşivler ve hepsi izlenemez video döngülerinden ibaretti. Sergide gösterdiği ender “iş”lerin içeriğinden bazen habersiz olduklarıysa açılıştan sonra çıkan Taring Padi’nin pankartlarındaki anti-semitik içerik fiyaskosuyla taçlandı. Manifesta’da ise bütün işler elle tutulur, gözle görülür ve şehre yapılan birkaç günlük bir ziyarete tamamen tecrübe edilebilir bir mahiyeteydi, kentsel müdahaleler ise kalıcılık, tamir ve yeniden işlevlendirme gibi “yapıcı” tavırlarla ortaya konmuştu. (Hatta belki de serginin en güçlü işi olan Cevdet Ereğ’in *Brutal Times* enstalasyonu öncesinde -ve hatta bu vesileyle de olsa gerek- önce *Rilindija Gazatesi*’ne, terk edildikten sonra da rave’lere ev sahipliği yapmış müthiş binanın Manifesta’dan sonra korunma altına alınmasına karar verildi.) ruangrupa, küratoryal yaklaşımlarında işbirliği, kaynakların yeniden dağıtımı ve kolektif yönetim sürecini içinde barındıran, Endozya’nın kırsal bölgelerinden gelen bir kavram olan “lumbung” (pirinç ambarı) kelimesini kendilerine belirleyici olarak seçmişti. Bu sosyo-ekonomik yaklaşımın da önerdiği ve serginin kataloğunda ve duvarlarda da karşımıza çıkan “sanat yapma, arkadaş edin” ya da “izleyicinin modası geçti” gibi (bence gençlik ruhu kadar ne yazık ki toluğunu da içselleştirmiş) sloganların da vurguladığı üzere sanattan çok süreçler, politik duruş ve (gene bence modası geçmiş ve geçerliliği sorgulanmaya çok açık) bir popülist aktivizm fetişi ön plandaydı. Bu yaklaşımın ilginç ve değerli sonuçları da tabii ki yok değil. Bunun başında da -eğer *lumbung* metaforunu devam ettireceksek- Documenta’nın ciddi bütçesinin paylaşımı geliyor. ruangrupa, Kassel’de bir lumbung yaratmak için ilk etapta dünyanın dört bir yanından kendileri gibi 14 sanatçı kolektifini davet etmiş. Bu kolektifler de sırayla 50’den fazla bireysel sanatçıyı ve grubu katılmaya davet edince sergiye katılan kişi sayısı 1500’ü geçmiş. 42 milyon dolarlık bütçe de (lumbung metaforunu devam ettirirsek pirinç de diyebiliriz) Documenta 15 için harcanacak üretim bütçesi ve kolektiflerin ihtiyacına göre buldukları bölgede istedikleri gibi harcayacakları şekilde ikiye bölünmüş (Bu çok önemli, yani sergi üretimi ile kolektiflerin yerel ihtiyaçları birbirinden bağımsız hale gelmiş). Süreç boyunca tüm bu sanatçılar, herkesin planlanmaya dahil edilmesini sağlamak için yaşadıkları koordinatlara göre 10 “mini-meclis” halinde organize edilmiş, bütçedense her toplantı grubuna eşit dağıtılıp nasıl harcayacaklarına kendileri karar verecekleri miktarlar ayrılmış. Bu radikal ekonomik model bir önceki Documenta’da Adam Szymczyk’in serginin yarısını Atina’ya taşıyarak Almanya’nın dünyaya sembolik borcunu zorla ödetme jestini bir sonraki seviyeye taşımış.

Kassel’i doğudan batıya ve kuzeyden güneye boylu boyunca arşınlayıp Documenta’nın yerleştiği müzelerden iskelelere, kiliselere, geçici seralara ve mavnalara kadar yayılan çeşitli mekânların gezdiğimde aklımda kalan şey bir sergi gezmiş olmanın verebileceği entelektüel canlanma ya da sanatsal bir heyecan hissinden çok bir dışlanma ya da partiye geç kalmış olma hissiydi. Ortama hâkim olan diyağramlar, düşünce balonları, sloganlar eşliğinde karşına çıkan mutfaklar, mekânda takılan sanatçılar, kaykay ringleri, grafitiler, poster ve çeşitli fanzinler basan makineler, derme çatma oturma grupları ve buluşma alanlarının yarattığı genel hava ve işlem görmemiş vitrinlik arşivlerin hissedilemeyen ağırlığının üstüme çökmesi için üç kızgın ve yorucu gün bana yetti. Bu tecrübe açılış günlerinde konuştuğum bir sürü sanatçının hoşuna gitmiş, obje-odaklı müze küratörlerini yormuş, Batı-Avrupa ve Kuzey Amerika’dan gelenleri kendini sevmek zorunda bırakmış gibiydi (kısaca beyaz suçluluk). Sanki kuşandığı post-sömürgeci ekonomik doğruculuk kuşağı, bu sanat eserinin tamamen kaydileştirilmesi ve yerine konulan “arşiv-toplanma alanı-özselleştiren etnik gösterim-politik gösteri” sarmalını eleştirilemez hale getirmişti. Bense Fredericianum’a kurulan yuvadaki oyuncakların fotoğrafını çeken bir gazeteciyi gördüğümde ya da bir izleyiciye kuklaları hareket ettirmeyi gösteren bir Fondation Festival sur le Niger üyesini uzaktan seyrederken çağrışım yapan, en son 1958’de Brüksel’de kurulan Kongo Köyü’nden sonra devam ettirilmeyen insan bahçesi (human zoo) fikrini aklımdan çıkaramadım. Bütün bunlara rağmen gördüğüme sevindiğim şeyler de vardı: LGBTQ haklarına odaklanan Yeni Zelandalı kolektif FAFSWAG’ın vogue-battle olarak tasarladığı interaktif video oyunu, Hito Steyerl’in daha sonra geri çektiği

ve Cheesecoin kavramını anlatan videosu² ve son olarak Haitili Atis Rezistans kolektifinin heykelleriyle eski bir kiliseyi âdeta bir voodoo tapınağına çevirdikleri yerleştirmesi.

Neyse ki açılış sonrasında (kişisel teorim; beyaz olmanın verdiği suçluluktan gelen, kendisi de bir çeşit oryantalizm örneği olan bu şaşakçı tavrı birkaç kişi fark edince) bu kapsayıcılık kutlamasının arkasında kalmış, düşünüş ve yapış biçimlerine dair ciddi ve problemlilik noktalar da eleştirilerin konusu olmaya başladı. Bunlardan kendime en yakın bulduğum ve Documenta 15 ile ilgili sanatsal hüsrânımı paylaştığım Jason Farago'nun arkadaşlarıyla takılmak iyi de, "Ama ya arkadaşlarının sanatı berbatsa?" diye sorduğu ve bize Okwui Enwezor'un Documenta'ya yaklaşımını ve entelektüel titizliğini hatırlattığı *The New York Times*³ yazısı oldu. Diğer bir önemli değerlendirme de ruangrupa'nın organizasyonel modeline ekonomik ve sosyo-kültürel boyuttan yaklaşarak "Documenta 15 yapıcı olarak eleştirilebilir mi?" diye soran Kassel Üniversitesinde Sanat ve Ekonomiler profesörü Mi You'dan gelmiş.⁴ You'nun yazısında Küresel Güney'de sanatın araçsallaştırılması kadar Küresel Kuzey'de de buradan gelen küratör ve sanatçıların araçsallaştırılarak kendi kültürel ve kurumsal krizlerinin çözümlerine kısa yollar arayan aktörler de eleştiriden nasibini alıyorlar. (Bunun iki tarafından da örneklerini çok iyi biliyoruz. İlki yani Küresel Güney'in araçsallaştırılması biraz da şuna benziyor: Almanya'ya ya da Batı Avrupa'da bir ülkeye kalıcı veya geçici olarak gidince Türkiye'nin baskıcılığı üzerine ya da etnik kimliğine göre iş yapmaya başlayan sanatçılar, kimlik politikaları üzerinden pozitif ayrımcılığın karakterlerini ve pratiklerini şekillendirmesine izin verenerler, vs. Diğer tarafta da ise kendilerini ve kurumlarını hip bir politik doğruculuk üzerinden şekillendirmiş küratör ve diğer kültürel aktörlerin kariyerlerinin ikinci baharında yüzlerini döndükleri periferiler düşünülebilir, İstanbul bunların başında geliyor: Renée Block'un önce Balkan sonra İstanbul çıkarmaları acaba bunların ilki miydi? Ayrıca şunu da düşünelim mesela Ute Meta Bauer, Charles Esche, Amar Kanwar'ın isimlerine biz İstanbul Bienalleri'nden çok aşinayız; aynı isimlerin bu skandallı Documenta 15 seçici kurulunda da yer alması tesadüf olmasa gerek. Bu seneki İstanbul Bienali'nin içtenliksiz aktivist damarını da buraya onlar taşımış belli) You yazısında ruangrupa'nın aktivizm-populizm karşımı bir gelenekle olan tarihsel bağlarını da şaşırtıcı bir netlikle anlatırken "Endonezya'daki kamusal sanat ve topluluk oluşturma amaçlı sanat pratiklerinin ve kolektiflerinin doğal, spontane veya masumane olmadığını" gösteriyor. You'nun yazısında çok ilginç bulduğum bir anekdot da 2004'te Dünya Ekonomik Forumu'na karşılık ve yılın aynı zamanında düzenlenen "World Social Forum" [Dünya Sosyal Forumu]⁵ forumuna davet edildiklerinde ruangrupa'nın onlar için "fazla politik bir etkinlik" olduğu için bu foruma katılmayı reddetmiş olması. Bir sosyal sorunun çözümü bir sanat kolektifinden mi beklenmeli? Bence sorduğu en kritik sorunun cevabı da burada aslında: "Kurum karşıtı bir görüş benimsemek, bir kurum [*ya da dünya*] inşa etmekten daha kolaydır."

Documenta 15

Küratör: ruangrupa kolektifi

18 Haziran – 25 Eylül 2022, Kassel (Almanya)

2 Cheesecoin kavramı Steyerl'in bitcoin ile dalga geçmesiyle oluşmuş bir kavram. Videoda işini gücünü bırakıp dağlara yerleşip coban olmaya karar veren bir karakter var, yetiştirdiği keçilerin sütünden peynir üretiyor. Sanatçı değer yaratmayı bit değil de bu peynir üzerinden yaratabilir miyiz sorusunu sormak için bu kavramı uydurmuş olsa gerek. İş çok daha katmanlı tabii, kendisini görmek lazım. Steyerl işini çekerken bir açıklama yayınlamamıştı ama Documenta organizatörlerine yazdığı mektubun aşağı yukarı içeriğini ve tartışmaya dair diğer yazıların bağlantılarını şu metinde bulabilirsiniz: <https://news.artnet.com/art-world/hito-steyerl-pulls-out-documenta-2144265>

3 Jason Farago, "The World's Most Prestigious Art Exhibition Is Over. Maybe Forever.", *The New York Times*, 23 Eylül 2022.

4 Mi You, "What Politics? What Aesthetics?: Reflections on documenta fifteen", *e-flux*, Kasım 2022.

5 Artık eskisi kadar etkisi olmadığı düşünülen bu etkinlik her yıl Davos'ta yapılan Dünya Ekonomik Forumu'nun âdeta ters bir imgesi gibi, dünyanın ihtiyaçlarını ekonomi üzerinden değil de başka sosyal alanlar üzerinden değerlendirmek için sivil örgütleri bir araya getiren bir oluşum. İlki 2001 yılında Brezilya'da düzenlenen etkinlik neoliberal bir küreselleşmeye karşı, anti-hegemonik bir alternatif arayışını temsil ediyor ve kökünü Latin Amerika aktivizmi oluşturuyor. Siteni 2022'den beri yenilememişler ama bkz.: <https://join.wsforum.net/>

ARGONOTLAR AJANDDA

AJANDA ÜYELERİ

ANNA LAUDEL GALERİ

Cem Sonel / Bir ve Sıfır İki Eder

13 Ocak - 27 Şubat, Anna Laudel İstanbul

Lal Batman / Exposé

10 Şubat - 10 Nisan, Anna Laudel İstanbul

Küratör: Ebru Yetişkin

Halil Vurucuoğlu / Hem Var Hem Yokmuş Gibi

17 Mart - 22 Nisan, Anna Laudel İstanbul

Serkan Küçüközcü / Sınır-sız Devinim

26 Nisan - 10 Haziran, Anna Laudel İstanbul

Belkis Balpınar / Mikro - Makro

26 Nisan - 10 Haziran, Anna Laudel İstanbul

Zamanın Döngüsel Doğası / Grup sergisi

16 Haziran - 25 Ağustos, Anna Laudel İstanbul

Sanatçılar: Ramazan Can, Tuğçe Diri, Emin Mete Erdoğan, Hayal İncedoğan, Bilal Hakan Karakaya, Ekin Su Koc, Fırat Neziroğlu, Cem Sonel, Halil Vurucuoğlu, Hanefi Yeter, Serpil Yeter

Mehmet Sinan Kuran / Hiçbir Yer

8 Eylül - 4 Aralık, Anna Laudel İstanbul

Hanefi Yeter / Vesile

16 Aralık 2022 - 19 Mart 2023,

Anna Laudel İstanbul

Flóra Borsi / Part of me

3 Mayıs - 15 Haziran, Anna Laudel Bodrum

Fırat Neziroğlu / The Sea Inside of Me

18 Haziran - 31 Temmuz, Anna Laudel Bodrum

Ardan Özmenoğlu / Bodrumania

5 Ağustos - 23 Eylül, Anna Laudel Bodrum

Ramazan Can / A Sense of Belonging

30 Ağustos - 12 Ekim, Anna Laudel Bodrum

ARKAS SANAT MERKEZİ

Mitler ve Hayaller / Elgiz Koleksiyonu

26 Mart - 31 Temmuz

Küratör: Billur Tansel

Elgiz Koleksiyonu: Erol Akyavaş, Darren Almond, Tomur Atagök, Nancy Atakan, Ramazan Bayrakoğlu, Olivier Blanckart, Daniele Buetti, Fernando Canovas, Loris Cecchini, Burak Delier, Burhan Doğançay, Oleg Dou, Flavio Favelli, Friederike Feldman, Günther Förg, Murat Germen, Piero Gilardi, Fausto Gilberti, Liam Gillick, Robert Gligorov, Alev Gözönar, Dennis (Mehmet) Gün,

Özlem Günyol, Selma Gürbüz, Paul Hodgson, Hayal İncedoğan, Bengü Karaduman, Kurucu Koçanoğlu, Azade Köker, Büşra Kölmük, Barbara Kruger, Danielle Kwaaaitaal, David LaChappelle, Aimée Zito Lema, Mateo Maté, Guillermo Mora, Ozan Oganer, Pieter Ombregt, Hakan Onur, Julian Opie, Abdurrahman Öztoprak, Mimmo Paladino, Alex Praeger, Marc Quinn, Antonio Riello, Cindy Sherman, Thomas Struth, Hiroshi Sugito, Yaşam Şaşmaz, Hale Tenger, Steinunn Thorarinsdóttir, Aslı Torcu, David Tremlett, Ömer Uluç, Deniz Üster, Jack Vanarsky, Joana Vasconcelos, Luis Vidal, Halil Vurucuoğlu, Johannes Wohnseifer, Xavier Veilhan, Burcu Yağcıoğlu, Iskender Yediler, Pınar Yolaçan, Pan Yue, Veljko Zejak
Sanatçı Katkısı: Tomur Atagök, Nancy Atakan, Gizem Candan, Hayal İncedoğan, Bengü Karaduman, Şevval Konyalı, Antonio Riello, Hale Tenger, Deniz Üster, Yaşam Şaşmaz

L'Air de Paris - Paris Havası

28 Eylül 2022 - 26 Şubat 2023

Küratör: Dr. Necmi Sönmez

Sanatçılar: Léopold Lévy, Fikret Mualla ve Hale Asaf öncüler olarak; Fahrænissa Zeid, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Füreyra Koral, Abidin Dino, Hulusi Mercan, Selim Turan, Cihat Burak, Adnan Varınca, Şükriye Dikmen, Avni Arbaş, İlhan Koman, Leyla Gamsız, Lütfi Özkök, Neşet Günal, Nejad Devrim, Mübin Orhon, Nedim Günsür, Tiraje Dikmen, Adnan Çoker, Turan Erol, Kuzgun Acar, Semiramis Zorlu, Albert Bitran, Oktay Günday, Ferit İşcan, Erdal Alantar, Remzi Raşa, Güneş Karabuda, Yüksel Arslan, Müzehher Bilen Pasin

ARTER

Candeğer Furtun / Retrospektif

16 Eylül 2021 - 17 Nisan 2022

Küratör: Selen Ansen

OyunBu / Grup sergisi

17 Şubat 2022 - 9 Nisan 2023

Küratör: Emre Baykal

Sanatçılar: Gökçen Dilek Acay, Nevin Aladağ, Volkan Aslan, Selim Birsal, Barbara Bloom, Rada Boukova, Luचेya Boyadjiev, Claus Böhmler, Handan Börüteçene, George Brecht, Fatma Bucak, Jacob Dahlgren, Cevdet Erek, Ayşe Erkmen, Ceal Floyer Hreinn Friðfinnsson, İnci Furni, Leylâ Gediz, Şakir Gökçebağ, Asta Gröting, Carla Guagliardi, Kristján Guðmundsson, Deniz Gül, Nilbar Güreş, Karl Horst Hödicke, Jytte Høy, Peter Hutchinson, IRWIN (Miran Mohar), Pravdoliub Ivanov, Rolf Julius Žilvinas Kempinas, Gunilla Klingberg, Žolt Kovač, George Maciunas, Jonathan Monk, Sirous Namazi, Navid Nuur, Fusun Onur,

Erkan Özgen, Serkan Özkaya, Ebru Özseçen,
Michal Pěchouček, Goran Petercol,
Sophia Pompéry, Anni Rapinoja, Dieter Roth,
Sai (Chen Sai Hua Kuan), Karin Sander,
Erinç Seymen, Hassan Sharif, Stuart Sherman,
Viktor Takáč, Cengiz Tekin, Andrea Toppel,
Kata Tranker, Gabriela Vanga, Mariana Vassileva,
Stefan Wewerka, Maaria Wirkkala

Bill Fontana: İo'nun Yeni Sesi

10 Mart - 4 Aralık, Arter

Küratör: Melih Fereli

Locus Solus / Grup sergisi

31 Mart - 31 Aralık

Küratör: Selen Ansen

Sanatçılar: Murat Akagündüz, Jananne Al-Ani,
Halil Altındere, Maddalena Ambrosio,
Yüksel Arslan, Claus Böhmler, Xuefeng Chen,
Tacita Dean, Osman Dinç, İnci Eviner,
Thomas Geiger, Jytte Høy, Ahmet Doğu İpek,
Eva Jospin Ella Littwitz, Miklós Onucsán,
Panamarenko, Sarkis, Yehudit Sasportas,
Erinç Seymen, Bülent Şangar, Yaşam Şaşmazer,
Cengiz Tekin, Endre Tóth, Thu Van Tran,
Mariana Vassileva, Werner Zellien

Ahmet Doğu İpek / Başımızda Siyahtan Bir Hâle

19 Mayıs 2022 - 29 Ocak 2023

Küratör: Selen Ansen

Koyun Koyuna / Grup sergisi

19 Mayıs 2022 - 29 Ocak 2023

Küratör: Eda Berkmen

Sanatçılar: Ahu Akgün, Rasim Aksan,
Alaettin Aksoy, Ann Antidote, Yüksel Arslan,
Volkan Aslan, Ece Bal, Başak Buğay,
Gökhan Deniz, Şükriye Dikmen, Marlene Dumas,
Emine Ekinci, Annika Eriksson, İnci Furni,
Nazmi Ziya Güran, İhsan Cemal Karaburçak,
Gizem Karakaş, Evrim Kavcar, Merve Kılıçer,
Eva Kotátková, Jarosław Kozłowski, Can Küçük,
Nevhiz, Lara Ögel, Ash Özdoğuran, İz Öztat, Necla
Rüzgar, Pierrick Sorin, Mladen Stilinović, Etem
Şahin, Ali Emir Tapan, Defne Tesal,
Begüm Yamanlar

Bill Fontana / Sessiz Yankılar: Notre-Dame

13 Eylül - 4 Aralık

ART ON

Resim-Heykel-Fotogrametri / Grup Sergisi

24 Aralık 2021 - 28 Ocak 2022

Sanatçılar: Ali Dolanbay, Gürsel Soyel,
Hüseyin Aksoy, Koray Tokdemir, Oddviz,
Onur Mansız, Sencer Vardaman

Göz Hizası / Mert Diner & Olcay Kuş

2 Şubat - 19 Mart

Ülgen Semerci / Kendilerimle Çelişiyor muyum?

5 Nisan - 7 Mayıs

Damla Sari / Son 10 Yılın Çıkış Soruları

10 Eylül - 11 Ekim

Küratör: İlayda Abdik

Döngü / Grup sergisi

26 Mayıs - 18 Haziran

Sanatçılar: Damla Sari, Koray Tokdemir, Oddviz,
Olcay Kuş, Onur Mansız, Ufuk Yılmaz,
Ülgen Semerci

Ozan Türkkan / Arura

27 Ekim - 10 Aralık

Gürsel Soyel / Bulundu

20 Aralık 2022 - 21 Ocak 2023

ARTSÜMER

Basim Magdy / Kırk Ses Dalgaları Havuzundaki Bir Nokta

6 Kasım 2021 - 12 Şubat 2022

Deniz Aktaş / Tesadüfi Bir Kronolojinin 76 Parçası

26 Şubat - 9 Nisan

Küratör: Duygu Demir

Volkan Aslan / Yeterince Yer Vardı Fakat Su Yoktu

15 - 30 Nisan

Erdal Duman / Bu İşte Bir Terslik Var

17 Mayıs - 5 Ağustos

Gözde İlkin / Emanet Zemin

14 Eylül - 12 Kasım

Küratör: Duygu Demir

Beyin Sisi: Sanatçılar ve Konuk Sanatçıları [2022]

26 Kasım 2022 - 7 Ocak 2023

Sanatçılar: Cansu Çakar, Merve Çanakçı, Gözde
İlkin, CANAN, Serkan Demir, Onur Gülfidan,
Volkan Aslan, Erdal Duman, Civan Özkanoglu,
Ekin Saçlıoğlu, Berk Kır, Nazlı Khoshkhabar,
Hera Büyüktaşçıyan, İlhan Sayın, Canan Demir,
Sinan Logie, İbrahim, Mehmet Ali Boran,
Blanca Viñas, Deniz Üster

DİRİMART

Nasan Tur / No Surrender

17 Aralık 2021- 16 Ocak 2022, Dirimart Dolapdere

Anselm Reyle / Heavy

28 Ocak - 20 Şubat, Dirimart Dolapdere

Ayşe Erkmen / İsrar

24 Şubat - 27 Mart, Dirimart Dolapdere

Shirin Neshat / Land of Dreams

9 Nisan - 22 Mayıs, Dirimart Dolapdere

Would you still love me if I painted parrots all day? / Grup sergisi

8 Haziran - 3 Temmuz, Dirimart Dolapdere

Küratörler: Anissa Touati, Marc, Olivier Wahle

Sanatçılar: Georgina Gratrix, Özlem Günyol-
Mustafa Kunt, Zsófia Keresztes, Güçlü Öztekin,
Ugo Rondinone, Fahrelnissa Zeid

Park Chul | Jeong Hyun-Sook
6 Temmuz - 7 Ağustos, Dirimart Dolapdere

Jorinde Voigt / Infinity Rhythm
6 Eylül - 25 Eylül, Dirimart Dolapdere

Canan Tolon / Tunnel Vision
9 Eylül - 16 Ekim, Dirimart Pera

Christopher Page / Müzenin Sönümlenen Işığ
1 Ekim - 30 Ekim, Dirimart Dolapdere

İnci Eviner / Huriler ve Yolcular
3 Kasım - 27 Kasım, Dirimart Dolapdere

Seçkin Pirim / İnziva
1 Aralık - 31 Aralık, Dirimart Dolapdere

Cihan Öncü
16 Aralık 2022- 31 Ocak 2023, Dirimart Pera

FERDA ART PLATFORM

7 Koleksiyoner 7 Sanatçı

25 Ocak - 2 Mart

Koleksiyoner ve sanatçılar: Banu - Hakan Çarmıklı |
Alican Leblebici, Fazlı Özcan | İnci Furni, Latife
- Ahmet Bayraktar | Esra Karaduman, Melis -
Hakan Börteçene | Eda Şarman,
Öner Kocabeyoğlu | Ardan Özmenoğlu, Öрге -
Şahin Tulga | Deniz Aktaş, Piraye - İsak Antika |
Artin Demirci

Gülcan Şenyuvalı / Beyaz Atlı Prens (!)
18 Mart - 20 Nisan

Kayıp Mum / Grup sergisi

3 Mayıs - 10 Haziran

Sanatçılar: Sadık Arı, Ekin Kano, Deniz Pasha,
Kemal Özen, Gizem Çeşmecii Levent Aygül,
Mert Öztekin, Ateş Alpar

Tanık / Grup sergisi

17 Haziran - 30 Haziran

Küratör: Başak Gürbüz Bilsel

Sanatçılar: Ali İbrahim Öcal, Buğra Erol,
Chloe Jullen, Christof Mascher,
Christian Sommer, Damla Sari, Eda Soylu,
Evren Erol, Ezgi Vural, Ecem Naz Dalmaz,
Ferhat Özgür, Fenella Knox, Hakan Özer,
Lalin Mercan, Nejat Satı, Selçuk Ceylan,
Turan Aksoy, Tyler Thacker

Murat Germen / Obscura Lucida

7 Eylül - 8 Ekim

Hüseyin Aksoy / Kuşların Uçrak Yerleri

19 Ekim - 23 Kasım

GALERİ NEV İSTANBUL

Murat Morova / Âmak-ı Hayal

10 Aralık 2021 - 12 Şubat 2022

Ani Çelik Arevyan / Şeffaf Kabuk

25 Şubat - 2 Nisan

Nermin Er / Işıklar Açılınca

15 Nisan - 21 Mayıs

Mike Berg / Günler Ne İçindir - Günler Yaşadığımız Yerdir.

27 Mayıs - 8 Temmuz

Taşlaşmış Rüyalar / Grup sergisi

9 Eylül - 29 Ekim

Küratör: Nilüfer Şaşmaz

Sanatçılar: Murat Akagündüz, Sevinç Altan,
Eda Aslan, Levent Aygül, Hera Büyüktaşçıyan,
Ali Kazma

Aras Seddigh / Koloni N

11 Kasım - 10 Aralık

MARTCH ART PROJECT

Bence Magyarlaki / uranus, waiting room

14 Aralık - 2021 - 22 Ocak 2022

Harumi Nakashima / ufufu: a dozen of gloomy inners

29 Ocak - 5 Mart

Şant Mengücek / Haze on the Horizon

18 Mart - 23 Nisan

Dévoýé / Grup sergisi

10 Mayıs - 14 Haziran

Sanatçılar: Murat Önen, Sonja Yakovleva,
Metehan Törer, Serra Duran

Mustafa Boğa / Bir Politikacıdan Duymak İstemediğim

Her Şey

14 Eylül - 5 Kasım

Maria Stamenkovic Herranz / Fragile Panic

24 Kasım - 3 Aralık

Merve Morkoç / Supramodal

1 Aralık - 7 Aralık

MERDIVEN ART SPACE

Fulya Çetin / Uzadıkça Daha Yakın

8 Aralık 2021 - 22 Ocak 2022

Güngör Güner / Bu Bir Karo Değildir

4 Mart - 9 Nisan

Terre Quattro / Grup sergisi

1 - 31 Temmuz

Küratör: Duygu Bağlan

Sanatçılar: Buğra Özer, Gamze Boz,
Hasan Numan Suçağlar, Özge Tan

İpek Duben / Kişisel sergi

12 Eylül - 5 Kasım

Pınar Baklan / Ses ve Nefes

16 Kasım - 26 Aralık

MEŞHER

Ben-Sen-Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı

9 Ekim 2021 - 27 Mart 2022

Küratör: Deniz Artun

Sanatçılar: Naile Akıncı, Nükhet Aksoy, Maide Arel, Hale Asaf, Perran Berrünnisa Atamdemir, Jülide Atılmaz, Can Ayan, Neşe Aybey, Şükran Aziz, Hatice Şahiye Barlas, Iraida Barry, Behice Nuri, Saime Belir, Belkıs Mustafa, Lerzan Bengisu, Sabiha Bengütaş, Nimet Berdan, Aliye Berger, Semiha Berksoy, Mevhibe Meziyet Beyat, Deniz Bilgin, Zerrin Bölükbaşı, Zabelle C. Boyajian, Sabiha Bozçalı, Halet Çambel, Refia Edren Çiray, Nevin Çokay, Hamiye Çolakoğlu, Gül Derman, Didar Tahsin, Şükriye Dikmen, Tiraje Dikmen, Güzin Duran, Ayhan Dürrüoğlu, Afife Ecevit, Nazlı (Emin) Ecevit, Efruz Cemil, Melahat İkinci, Esmâ Ekiz, Emine Semiyye Hilmi, Selma Emiroğlu, Özden Akbaşoğlu Ergökçen, Nebahat Erkekli, Mari Ertoran (Kaloyan), Semiha Es, Esmâ İbret Hanım, Eren Eyüboğlu, Fatma Saime Cenap, Seniye Fenmen, Sühendan Fırat, Bilge Friedlaender, Lina Gabuzzi, Filiz Özgüven Galatalı, Ruzin Gerçin, Mari Gerekmezyan, Vildan Gizer, Nevide Gökaydın, Beyza Gönensay, Bedia Güleriyüz, Hatice Süleyman, Hayriye Nuri, Seta Hidiş, Sara Farhi Huntzinger, Selime Işıtan, Mürşide İçmeli, Nasip İyem, Naciye İzbul, Sare İsmet Kabağaçaçlı, İvon Karsan, Gencay Kasapçı, Nevzat Kasman, Sevim Kent, Türkan Kıran, Sabahat Kırılı, Füreya Koral, Hakkiye Koral, Emel Korutürk, Melike Abasıyanık Kurtiç, Müreccel Küçükaksoy, Harika Lifij, Mihri Rasim (Müşfik), Yıldız Moran, Muhterem Ömer, Muide Esad, Müfide Kadri, Nedime Ahmet, Nevin Edhem, Nimet Raif, Nüveyre Faik, Maryam Özacul (Özcilyan), Necla Özbay Özdemir, Rahime Yusuf Ziyaeddin, Rana Salih, Ruhiye, Safiye, Kristin Saleri, Mukaddes (Erol) Saran, Bedia Sarıkaya, Leyla Gamsız Sarptürk, Melek Celal Sofu, Harika Söylemezoğlu, İvi Stangali, Virginia Stolzenberg, Emel Şahinkaya, Maryam Şahinyan, Nasra Şimmeshindi, Şüküfe İbrahim, Tâciser Salih Şâkir, Cahide Tamer, Leman Tantuğ, Zekavet Bayer Taş, Frumet Tektaş, Celile Uğuraldım, Melahat Üren, Mary Adelaide Walker, Fahrelnissa Zeid, Elisa Pante Zonaro

Ben Kimse. Sen de mi Kimsesin? / Grup sergisi

14 Eylül 2022 - 12 Şubat 2023

Küratör: Selen Ansen

Sanatçılar: Marina Abramović, Erol Akyavaş, Dieter Appelt, Koray Arış, Eylül Aslan, Levent Aygül, Mehtap Baydu, Deniz Bilgin, Handan Börüteçene, Elina Brotherus, Betty Bui, Claude Cahun, Ash Çavuşoğlu, Laurence Demaison, Lee Friedlander, Ryan Gander, Nan Goldin, Jessica Harrison, Camille Henrot, Charles Holland & Elly Ward, Talbot Hughes, John Isaacs, Fatoş İrwen, Gizem Karakaş, Nermin Kura, Marcantonio Raimondi Malerba, Bevis Martin & Charlie Youle, Radenko Milak, İz Öztat, İz & Ra, Evan Penny, Gerhard Richter, Necla Rüzgar, Stéphanie Saadé, Fabrice Samyn, Jenny Saville & Glen Luchford, Yusuf Sevinçli, Yaşam Şaşmaz, Ayça Telgeren, Defne Tesal, VOID

MİLLÎ REASÜRANS SANAT GALERİSİ

Hasan Kıran / Şifalı

13 Ocak - 26 Şubat

Saygın Dura / Arada

9 Mart - 9 Nisan

İlhan Sayın / İncir Ağacı

20 Nisan - 4 Haziran

Maharetli Şeyler / Grup sergisi

12 Ekim - 3 Aralık

Küratör: Sevim Sancaktar

Sanatçılar: Umut Altıntaş, Mehtap Baydu, Ezgi Bakçay, Emre Gönüllü, Gökhan Mura, Gülşah Mursaloğlu, Metehan Özcan, Sevim Sancaktar, Gülsün Karamustafa, Zeynep Kayan, Damla Sari, Meliha Sözeri

Stefan Winter - Mariko Takashi / Sound Art Triptych

15 Aralık 2022 -14 Ocak 2023

MIXER

Coulisse / Grup Sergisi

14 Ocak - 27 Şubat, Mixer

Küratör: Eda Öztürk

Sanatçılar: Betül Aksu, Bilal Yılmazel, Burak Delier, Cerensu Çelik, Dilek Winchester, Ece Eldek, Gökçe Hiçyılmaz, Ömer İpekçi & Francesco Romero & Francesca Gotti ve Tayfun Gülnar

Gökçe İrtten / Kişisel Katmanlar

14 Ocak - 27 Şubat, Mixer Proje Odası

LENS'22: İşler Değişti / Grup sergisi

5 Mart - 9 Nisan, Mixer

Küratör: Cemre Yeşil Gönenli

Sanatçılar: Ekin Çekiç, Ali Beşikçi, Melike Koçak, Bade Turgut, Bartu Kaan Özdişi, Kivılcım S. Güngörün, Berk Kır, Lina İrem Arditty, Anı Ekin Özdemir, Cansu Yıldran, Bora Şekerci, Çağla Demirbaş

Printed '22: iziziz / Grup sergisi

15 Nisan - 28 Mayıs, Mixer

Sergi ve Proje Danışmanları: Can Aytekin, Yasemin Nur Erkalır

Sanatçılar: Albina Onay, Burcu Özyılmaz, Buse Kökçü, Can Aytekin, Cansu Kahraman, Ceren İren, Ekin Saçhoğlu, Elif Çimen, Ezgi Kılıç, Gurur Birsin, Gümüş Özdeş, İrem Nur Çelebi, Kerim Tıp, Melihat Tüzün, Melda Yaramış, Müge Bakır, Nalan Yırıtmaç, Serap Gülerçin, Karluk, Sevil Tunaboylu, Sibel Kırık, Umur Germec, Yasemin Nur Erkalır

Ozan Atalan & Ekmele Ertan / YOLO

15 Nisan - 28 Mayıs, Mixer Proje Odası

Emre Erkmen / A Secret About A Secret

10 Haziran - 30 Temmuz, Mixer

Ayşenur Şentürk / Arays

10 Haziran - 30 Temmuz, Mixer Proje Odası

Ahu Akgün / Boşluklar

9 Eylül - 15 Ekim, Mixer

212 Photography Istanbul: Remix By Mixer

6 Ekim - 16 Ekim, Akaretler

Sanatçılar: Edze Ali, Ali Beşikçi, Kürşat Bayhan, Umur Erbaş, Nazlı Erdemirel, Emre Erkmen, Elif Koyutürk, Işıl Arısoy Kaya, Bartu Kaan Özdişiçi, Bade Turgut

Merve Dündar / Zihinde Bir Dalga

22 Ekim - 26 Kasım, Mixer Proje Odası

İmgelerin Yeni Grameri / Grup sergisi

22 Ekim - 26 Kasım, Mixer

Küratör: Uras Kızıl

Sanatçılar: Ali Kazma, Didem Erbaş, Gökçe Erhan, Gülçin Aksoy, Kıymet Daştan, Merve Ünsal, Murat Morova, Ozan Atalan, Yüksel Dal, Ali Kazma, Didem Erbaş, Gökçe Erhan, Gülçin Aksoy, Kıymet Daştan, Merve Ünsal, Murat Morova, Ozan Atalan, Yüksel Dal

For Book Lovers

23 Aralık, 2022 - 28 Ocak 2023, Mixer Proje Odası

Sanatçılar: Levent Aygül, Memed Erdener, Hatice Karadağ, Begüm Mütvellioğlu, Rugül Serbest, Meltem Sirtıkara, Sevil Tunaboylu

Hilal Polat / Ehven-i Şer

17 Aralık 2022 - 28 Ocak 2023, Mixer

PİLOT GALERİ**Suyun Bildikleri / Grup Sergisi**

15 Ocak - 26 Şubat

Sanatçılar: Ayçesu Duran, Beyza Dilem Topdal, Can Küçük, Gözde Mimiko Türkkan, Hacer Kiroğlu, Halil Altındere, İrem Tok,

İz Öztat ve Fatma Belkıs, Kerem Ozan Bayraktar ve Aslı Uludağ, Mehmet Ali Uysal, Pınar Öğrenci, Serra Tansel, Uğur Cinel ve Volkan Aslan

Hacer Kiroğlu & Egemen Tuncer / Bounding Box

12 Mart - 30 Nisan

Cesur Yeni Dünya / Grup sergisi

15 - 30 Nisan

Sanatçılar: Yasin Arıbuğa, 1998arthur, Buğra Bilgen, İrem Tok ve Egemen Tuncer

Özgür Demirci / Vaatler Antolojisi

14 Mayıs - 19 Haziran

Ali Miharbi / Serbestlik Dereceleri

10 Eylül - 22 Ekim

Küratör: Azra Tüzünoğlu

Emir Erkaya / Büyücü Eve Geliyor

4 Kasım - 17 Aralık

SALT**İpek Duben / Ten, Beden, Ben**

9 Aralık 2021- 8 Mayıs 2022, Salt Beyoğlu

Aykan Safoğlu / Ardişık V: Teneffüs

15 Şubat - 24 Nisan, Salt Galata

Bilinmeyene Doğru / Varşova Modern Sanat Müzesi Video ve Film Koleksiyonu'ndan Bir Seçki

28 Mayıs - 14 Ağustos, Salt Galata ve Salt Beyoğlu

Sahnede 90'lar / Grup sergisi

15 Eylül 2022 - 2 Nisan 2023,

Salt Galata ve Salt Beyoğlu

Küratör: Amira Akbıyıkoglu

Commons & Communities / Global Mimarlık Sergisi

6 Ekim - 6 Kasım, Salt Galata

Foodprint [Gıda İzinin Peşinden]: Akdeniz Beslenmesine Yeni Bir Bakış

14 Ekim - 4 Aralık, Salt Beyoğlu

SANATORIUM**Konak Bedenler / Grup Sergisi**

17 Aralık 2021 - 23 Ocak 2022

Küratör: Ulya Soley

Sanatçılar: Kerem Ozan Bayraktar, Semâ Bekirović, Gülşah Mursaloğlu

OASIS / Christiane Peschek

04 Şubat 2022 - 13 Mart 2022

Her Yöne Titreşmek / Grup Sergisi

18 Mart 2022 - 24 Nisan 2022

Küratör: Jing Yi Teo

Sanatçılar: Nina Kuttler, Natasha Tontey

Nedensel İlişkilerden Belirtisel Göstergelere

Başkalaşım / Grup sergisi

29 Nisan - 29 Mayıs

Küratör: Yağız Özgen

Sanatçılar: Hasan Akdaş, Şahsenem Altıparmak, İrmak Canevi, Burak Kabadayı, Ali Miharbi

Floating Images [Süzülen Görüntüler] / Luz Blanco

10 Haziran 2022 - 06 Ağustos 2022

Bir Tutam Zapt Edilemez Karmaşıklık / Grup sergisi

9 Eylül - 12 Kasım

Küratör: Misal Adnan Yıldız

Sanatçılar: Kerem Ozan Bayraktar, Akhmat Biikanov, Evgeny Dedov, Mehmet Dere, Şafak Şule Kemancı, Çağla Köseoğulları, Kateryna Lysovenko, Yağız Özden, Sam Samiee, Sergen Şehitoğlu, Osman Sadi Temizel, Viron Erol Vert, Agnes Waruguru, Slavs and Tatars

Amaçlanmamış Anıtlar / Erol Eskici

25 Kasım 2022 - 21 Ocak 2023

SUMMART SANAT MERKEZİ

Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri / Grup Sergisi

8 Şubat - 12 Mart

Küratörler: Nergis Abıyeva, Uras Kızıl.

Sanatçılar: Ahmet Aydın Atmaca, Seçil Büyükkın, Ece Cangüden, Metin Çelik, Yüksel Dal, İrmak Dönmez, Uğur Güler, Gökçe Hiçyılmaz, Behçet Safa, Eda Sütunç, Özlem Şahiner

Ahmet Aydın Atmaca / Hafıza Kalıntıları

31 Mart - 30 Nisan

Aytuğ Aykut / Bazı Kötü Kurtlar

28 Mayıs / 25 Haziran

Yiğit Can Alper / Düş

7 Eylül - 7 Ekim

Seçil Büyükkın / Kökleri Topraktan Uzak

20 Aralık 2022 - 20 Ocak 2023

VERSUS ART PROJECT

Selim Süme / TRANSİT

10 Şubat - 19 Mart

Can Aytekin / Bugünkü Program

14 Nisan - 21 Mayıs

Cem A. / ...Sunmaktan mutluluk duyar

15 Eylül - 23 Ekim

SABO / Golden Hours

15 Aralık 2022 - 28 Ocak 2023

Küratör: Elâ Atakan

YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT

Burası / İBB Kent Müzesi Koleksiyonları ve Atatürk

Kitaplığı Arşivleri ile çağdaş sanat yapıtları

21 Eylül 2021 - 6 Mart 2022

Küratör: Kevser Güler

Sanatçılar: Ahmet Ziya Akbulut, Ali Sami Boyar, Ali Taptık, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Burak Delier, Can Altay, Can Aytekin, Canan Tolon, Deniz Aktaş, Elif Naci, Erol Eti, Ezgi Tok, Ferruh Başağa, Feyhaman Duran, Füsün Onur, Gökçen Erkalıç & Ahmet Ünveren, İnci Eviner, Lara Ögel, Marina Papazyan, Mıgırdiç Civanayan, Muhtar Aykın, Mümtaz Yener, Nalan Yırıtmaç, Nazmi Dayan, Nermin Er, Nilbar Güreş, Ömer Uluç, Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Selma Gürbüz, Şemsi Arel, Sena Başöz, Şevket Dağ, Sinem Dişli, Yasemin Özcan, Zeyno Pekünlü

Memento İstanbul: Hristoff Aile Arşivi

31 Mart - 14 Ağustos

Küratörler: Peter Hristoff, Elif Erdoğan,

Yeşim Demir Pröhl

Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet / Grup sergisi

15 Eylül 2022 - 8 Ocak 2023

Küratör: Didem Yazıcı, Peter Sit, Burcu Çimen

Sanatçılar: Forensic Architecture, Larissa Araz, Adalet Atlası, Sevgi Aka, Babi Badalov, Savaş Boyraz, Mustafa Emin Büyükoşkun, Ayşe Draz, Marianne Fahmy, Dana Kavelina, Jasper Kettner & İbrahim Arslan, Şafak Şule Kemancı, Rojda Tuğrul, Hale Tenger, Ash Uludağ, Viron Erol Vert, Cansu Yıldırım, István Zsíros

ZİLBERMAN GALLERY

Başak Bugay / Füg

16 Aralık 2021- 12 Şubat 2022, Zilberman Ana Galeri

Didem Erk / Mavi Bir Ballad

16 Aralık 2021- 12 Şubat 2022, Zilberman Proje Alanı

Vekaleten / Grup Sergisi

25 Aralık 2021 - 19 Şubat 2022, Zilberman Selected

Küratör: Naz Kocadere, T. Melis Golar

Sanatçılar: Carlos Aires, Omar Barquet, Isaac Chong Wai, Didem Erk, Itamar Gov, Fatoş İrwen, Jaffa Lam Laam, Mahen Perera, Sandra del Pilar

Alpin Arda Bağcık / Paranoid Fanteziler, Sahici Entrikalar

26 Şubat - 30 Nisan, Zilberman Ana Galeri

Zeynep Kayan / A Highlight of "bir bir iki bir iki üç"

26 Şubat - 30 Mayıs, Zilberman Proje Alanı

Boşluğun Duraklaması / Grup sergisi

1 Mart - 30 Nisan, Zilberman Selected

Küratör: Lotte Laub

Sanatçılar: Burçak Bingöl, Antonio Cosentino, Itamar Gov, Zeynep Kayan, Sim Chi Yin, Simon Wachsmuth

Uçuruma Yerleşmek / Grup sergisi

7 Mayıs - 1 Temmuz, Zilberman Ana Galeri

Küratör: Naz Kocadere

Sanatçılar: Isaac Chong Wai, Sandra del Pilar, Memed Erdener, Erkan Özgen, Yaşam Şaşmazer, Neriman Polat, Cengiz Tekin, İsmail Yılmaz.

Isaac Chong Wai / Ağlamaya devam ederseniz, kör olacağız

17 Mayıs - 30 Temmuz, Zilberman Selected

Heba Y. Amin / İkinci Bölüm: Geleceği gördüğümde gözlerimi kapatırım (bir seçki)

8 Haziran - 1 Temmuz, Zilberman Proje Alanı

Genç Yeni Farklı XI

6 Temmuz - 13 Ağustos, Zilberman Ana Galeri

Sanatçılar: Betül Aksu, Emin Berk, Ceren Su Çelik, Delâl Eken, Özkan Işık, Murat Kahya, Pınar Köksal, Pınar Marul, Sinan Orakçı, Muaz Özden, Ferhat Tunç, Yaren Yıldız

Sarmaşık / Grup sergisi

14 Eylül - 1 Aralık, Zilberman Ana Galeri

Küratör: Başak Şenova

Sanatçılar: Heba Y. Amin, Omar Barquet, Burçak Bingöl, Yane Calovski, Ramesh Daha, Memed Erdener, Didem Erk, Fatoş İrven, Zeynep Kayan, Azade Köker, Bronwyn Lace, Marcus Neustetter, Cristiana de Marchi, Larry Muñoz, Maarit Mustonen, Egle Oddo, Erkan Özgen, Bochra Taboubi, Cengiz Tekin, Simon Wachsmuth, Verena Miedl-Faißt/Nirual Kenabru

ARGONOT- LAR SEÇKİSİ

5533

Pınar Marul / Köpek İslığı

9 Şubat - 12 Mart

Nazlı Khoskhabar / Yuvasında Yuvarlak

2 Nisan - 7 Mayıs

AKBANK SANAT

Seçilmiş Cehalet: Bilgi ve Bilmek İstemediğimiz Şeyler Üzerine / Grup Sergisi

7 Aralık 2021 - 12 Şubat 2022

Küratör: Ekmel Ertan

Kırk Kapılı Oda: Günümüz Sanatçıları Sergilerinin 40 Yılı / Grup sergisi

10 Eylül - 19 Kasım

Küratör: Hasan Bülent Kahraman

AMBIDEXTER

Gaspar Martinez / Bulantı

20 Ekim - 13 Kasım

David Doğan Levi / Okunaksız Düşler Vahası

26 Kasım - 26 Aralık

AVTO

Burak Kabadayı / Sabit Değişiklikler, Dinamik Aralıklar

11 Kasım 2021- 8 Şubat 2022

BİLSART

GuGuOu kolektifi / FEZ GEZ

14 Eylül - 1 Ekim

Ahmet Rüstem Ekici / Daimi Bir Akış

7 Aralık - 17 Aralık

Küratör: Fırat Arapoğlu

BORUSAN CONTEMPORARY

Axel Hütte: Chronostasis

30 Nisan - 28 Ağustos

Küratör: Hans İrrek

United Visual Artists: Kaosun Eşiği

17 Eylül 2022 - 27 Ağustos 2023

Küratör: Julia Kaganskiy

BOZLU ART PROJECT

Hayal Fanusu: Dr. Şükri Bozluoçay Koleksiyonu

12 Ocak - 26 Mart

Küratör: Dr. Özlem İnay Erten

Murat Germen / Sagalassos'u İzlemek

19 Temmuz - 10 Eylül

BRIEFLYART

Gürbüz Doğan Ekşioğlu / Kişisel sergi

4 Ağustos - 30 Eylül

Küratör: Nilgün Yüksel

CERMODERN

Renate Graf / İpek Yolu'nda ve Zamanda Geriye Yolculuk

29 Ocak - 27 Mart

DARAĞAÇ KOLEKTİF

Rotasyon / Grup sergisi

29 Eylül - 23 Ekim

Kolektifler & Birliklilikler: Maquis Projects, Aşure.av, Kare Kolektif, Kanto Records, Sub.squ,

Kıyı Project, Riot Girl Attack, Gayya Kolektif, KÜNK, Morbid Kolektif, Varyete Sirk, OkCrew, Mellow.Turkey, Alan Pa, Getto Fabrika, Morriemar, platonialand, Underport.dr, Kemeraltı Hoop, Eskişehir Selection (Studio Pinprick, Yiğın, Damla Gök, Gökçe Hiçyılmaz, Atakan Tuna, Altay Kervan, Sairalindez, Emel Ünlü, Hilal Demirtaş, Eray Ekimci, Betül Eray, Akın Ayaz, Blackmamba Ceramic, Devr-i Daim Misafir Sanatçı Programı (Umut Kambak, Didem Erbaş, Özgür Kavurmacıoğlu ve Özüm Ezgi Satılmış).
Duolar: Erkan Esenoğlu & Anıl Tuncer, Mehmet Çimen & Bawer Doğanay, Raşel Maşeri & Aylin Kuryel, Fiğen Yıldız & Barış Can Solak, Mehmet Berk Bostancı & Niko Doğu, Gülden Ataman & Rana Kelleci, Merve Turgut & Ömer Kospatar, Gamze Göçer & Ufuk Tambaş, Tolga Kamiloğlu & Darağaç, Neslihan Özmen & Yiğit Türüdü, Anıl Tuncer & Dila Bahar
Sololar: Tom Keogh, Ali Çetinkaya, Engin Konuklu, Simge Günsan, Mehmet Can Ağlaç, Onur Canka, Levent Ayata, Berna Küpeli, Özlem Şahinler, Barış Aral, Vadim Elichev, Vasillisa Kamenskaya, Ağačkakan, Uygur Mando, Parham A.G, Leman Sevdâ Darıcıoğlu, Caner Çoban, Güven Çetinkaya, Win.Ju, Ateş Alpar, Adem Toprak, Gizem Hız, Refik Acun, Emre Yeksan, Engin Konuklu, Demet Bilgen, Hilal Can, Elif Yılmaz

DECOLLAGE ART SPACE

Le Voyage / Grup sergisi

11 Mayıs - 30 Haziran

Oya Akman / Yarını Bugün Seç

14 Eylül - 9 Ekim

Küratör: Mine Çağlar

DEPO

Kadın Arşivlerinden Yansıyanlar / Grup sergisi

17 Mart - 30 Nisan

Sanatçılar: Larissa Araz ve Petra Bauer, Şafak Şule Kemancı ve Ays Alayat, Özge Açıkkol ve Elin Strand Ruin

Nira Pereg / GENE AYNI SENARYO

15 Eylül - 28 Ekim

Küratör: Vasıf Kortun

EKA VART GALERİ

Aşk'la / Grup Sergisi

12 Şubat - 12 Mart

Sanatçılar: Ardan Özmenoğlu, Ahmet Rüstem Ekici, Ali Emre Doğramacı, Çağdaş Erçelik, Fırat Engin, Genco Gülan, Gül İlğaz, Hakan Sorar, Haydar Akdağ, Leyla Emadi, Melike Kılıç, Sesil Beatris Kalaycıyan, Şirin Melek, Özge Tan

Balkan Naci İslimiyeli / Geçerken

20 Eylül - 8 Ekim

Küratör: Erkan Doğanay

ELGİZ MÜZESİ

Doğa, Bahçeler, Düşler / Arkas Koleksiyonu

4 Mart - 31 Temmuz

Küratör: Jean-Luc Maeso

EVİN SANAT GALERİSİ

Temür Köran / Muğlak

19 Nisan - 28 Mayıs

Devin Oktar Yalkın / Obsidyen

4 Ekim - 12 Kasım

GALERİ BOSFOR

Dağ / Grup sergisi

18 Mart / 30 Nisan

Sanatçılar: Burcu Erden, Mithat Şen, Erman Özbaşaran, Olgu Ülkenciler, Ahmet Çerkez, Yasha Butler, Ahmet Elhan, İlgin Seymen

Mithat Şen / Nefes

9 Eylül - 28 Ekim

Küratör: Gökşen Buğra

GALERİ 77

İçerisi ve Dışarı / Grup sergisi

8 Eylül - 23 Ekim

Küratör: Buğra Uzunçelebi

Sanatçılar: Gayane Avetissian, Roman Kakoyan, Harut Mnatsakanyan, Arthur Tonakanyan

GALERİ/MİZ

Ekrem Kahraman -Taher Jaoui / “Algı ve İfade”

13 Mayıs - 4 Haziran

Mina Karwanchi / Dokunma Bana

20 Aralık 2022 - 10 Ocak 2023

GALERİST

True Love Leaves No Traces / Grup Sergisi

8 Şubat - 19 Mart

Küratör: Burcu Fikretoğlu

Sanatçılar: Silva Bingaz, Claire Denis, Alfredo Jaar, Ismene King, Ariana Papademetropoulos, Necla Rüzgar, Anri Sala, Kiki Smith, Stefania Strouza, Hale Tenger, Kostis Velonis

Şahin Kaygun / Oblique

8 Eylül - 22 Ekim

Küratör: Yekhan Pınargil

HAYY AÇIK ALAN

Tissue_Lab 2.0

7 - 20 Mayıs

Sanatçılar: Ali Kanal, Dilay Koçoğulları.

İSTANBUL CONCEPT GALLERY

10x10 / Grup sergisi

12 Eylül - 8 Ekim

Küratör: Işık Gençoğlu

Sanatçılar: Kerem Ağralı, Civan Aydın,
Sezayi Aydın, Banu Birecikligil, Saygun Dura,
Ersin Gürtel, Badem Kocalar, Seydi Murat Koç,
Sema Maşkıllı, Gazi Sansoy

Maria Roza / Paralel Hayvanlar

15 Kasım - 10 Aralık

Küratör: Işık Gençoğlu

İŞ SANAT KİBELE SANAT GALERİSİ

Mahmut Celayir / Peykerun

18 Ocak - 16 Nisan

Yalçın Gökçebağ / Geçmiş Uzun Sürer

26 Nisan - 23 Temmuz

KALE TASARIM VE SANAT MERKEZİ

Özlem Tuna / Geriye Dönüp Baktığımda

8 Şubat - 11 Mart

KAIROS GALLERY

Reimage: Morning After Dark / Grup sergisi

14 Eylül - 16 Ekim

Sanatçılar: Can Akgümüş, Can İncekara,
Ecem Yüksel, Gurur Birsin, Gülnihal Yıldız,
Irmak Canevi, Metehan Törer, Murat Balcı,
Murat Kahya, Murat Önen, Kazım Şimşek,
Robert Mapplethorpe, Sezer Arıcı, Sebahattin
Yüce, ŞANT, Uğur Ulusoy, Ümmühan Yörük

KALYON KÜLTÜR

İnsan Eli Değmiş / Grup sergisi

16 Eylül - 17 Aralık

Küratör: Irmak & Ceren Arkman

Sanatçılar: Evan Roth, Félix Luque &
İñigo Bilbao, François Quévillon, Kevin Cooley,
Persijn Broersen & Margit Lukács, Sabrina Ratté,
Volkan Kızıltunc

KARŞI SANAT ÇALIŞMALARI

Burak Delier / Tarihin Küçük Odası

6 - 21 Ocak

Geçmiş Unutmak Yıldızlı Bir Yalan / Grup sergisi

15 Aralık 2022 - 7 Ocak 2023

Küratör: Deniz Özgültekin

Sanatçılar: Abdullah Güler, Eşref Yıldırım,
Eylül Ersöz, Ferhat Özgür, İlayda Bekdemir,
Mehmet Sait Tunç, Nejbir Erkol, Zafer Akşit

KASA GALERİ

Can Aytekin - Levent Aygül / Şeylerin Belirgin Hali

18 Mayıs - 1 Temmuz

Küratör: Derya Yücel

Hikâyeler yürür / Grup sergisi

14 Eylül - 28 Ekim

Küratör: Emre Akaltın

Sanatçılar: Betül Aksu, Tayyibe Benek,
Didem Erbaş & Ali Kanal, Dilara Göl, Özge Yağcı

KOLİ ART SPACE

Hadi Bana Geçelim / Grup Sergisi

8 - 29 Ocak

Sanatçılar: Ahmet Rüstem Ekici, Ateş Alpar,
Hakan Sorar, Mert Çağıl Türkay

LABİRENT SANAT

Emre Celali / Prytaneion

3 Şubat - 12 Mart

Kendileme / Grup sergisi

22 Eylül - 8 Ekim

Küratör: İsmet Doğan

Sanatçılar: Damla Menteş, Hıdır Eligüzel,
Jeff Oslo, Karbon, Kübra Ayyıldız, Met-İs,
Nesrin İçen, Okyanus Çağrı Çamcı, Öner Başkan,
Selman Akıl, Serhat Akaveci

LOADING ART SPACE

Joseph Beuys'un Gölgesinde:

Atölye sürecinden bir sunum

24 Eylül - 30 Kasım

Küratör: Dicle Betaş

Sanatçılar: Nesrin Aslan Ademhan, Pınar Süer
Alpkaya, Ümit Alptekin, Adem Bulut,
Begüm Çalmlı, Senan Doğan Dağdeviren,
Ejder Demirel, Volkan Demirel, Esra Dündar,
Delal Eken, Şirin Nergis, Elif Özergin,
Eylem Sayın, Bawer Ulaş, Nurullah Yılmaz

MERKEZKAÇ KOLEKTİF MEKÂN

Ferhat Salman / Dasein

5 - 27 Mart

Nezir Akkul (Çepo) / Tepenin Ardı

14 Mayıs - 5 Haziran

MÜZE EVLİYAGİL

Ten ve Ruh / Grup sergisi

15 Eylül - 31 Aralık, Evliyagil Dolapdere

Küratör: Beral Madra

Sanatçılar: Ahmet Duru, Alpin Arda Bağcı,
Bahar Oganer, Burak Dak, Deniz Aktaş,
Eda Gecikmez, Gözde İlkin, Gülşah Bayraktar,
Mustafa Karasu & Şerif Karasu, Sadık Arı,
Tarık Töre, Ümmühan Yörük, Yaşam Şaşmaz,
Yuşa Yalçıntaş

**Sanat Umudun En Yüksek Biçimidir / Müze Evliyagil &
PAPKO Koleksiyonlarından Bir Seçki**

15 Ekim 2022 - 16 Temmuz 2023, Müze Evliyagil

Küratör: Beral Madra

Sanatçılar: Adnan Çoker, Ahmet Doğu İpek,
Alaettin Aksoy, Ali Elmacı, Altan Gürman,
ANSEN, Ardan Özmenoğlu, Avni Arbaş,
Bedri Baykam, Bedri Rahmi Eyüboğlu,
Burcu Perçin, Burhan Doğançay,
Can Akgümüş, Deniz Aktaş, Eren Eyüboğlu,
Erol Akyavaş, F. Murat İrtem, Fahrelnissa Zeid,
Feyhaman Duran, Fikret Mualla, Fırat Engin,
Gülşah Bayraktar, Gülsün Karamustafa,

Günnur Özsoy, Hakkı Anlı, İbrahim Balaban,
İnci Eviner, Kemal Seyhan, Komet,
Mehmet Gülerüz, Mithat Şen, Mübin Orhon,
Murat Akagündüz, Murat Germen,
Murat Morova, Mustafa Horasan,
Nejad Melih Devrim, Nejat Satı, Neş'e Erdok,
Ömer Uluç, Osman Dinç, Roland Topor,
Seçkin Pirim, Selim Cebeci, Selim Turan,
Selma Gürbüz, SENA, Seyhun Topuz,
TUNCA, Yüksel Arslan, Yuşa Yalçıntaş

ONE ARC GALLERY

Rengin Altınalmaz / Amorfi

14 Eylül - 31 Ekim

ÖKTEM AYKUT

Burhan Kum / Eye Judgement

11 Kasım - 10 Aralık

Renée Levi / Désirée

9 Eylül - 5 Kasım

PERA MÜZESİ

**İstanbul'dan Bizans'a: Yeniden Keşfin Yolları, 1800-1955 /
Koleksiyon Sergisi**

23 Kasım 2021 - 6 Mart 2022

Küratör: Brigitte Pitarakis

Ve Şimdi İyi Haberler / Nobel Koleksiyonu

13 Nisan - 7 Ağustos

Küratör: Christoph Doswald

PI ARTWORKS

Nancy Atakan / Zamanın Kokusu

10 Aralık 2021 - 31 Ocak 2022

Gülay Semercioğlu / Bir Hatıradan Daha Fazlası

16 Eylül - 26 Ekim

PG ART GALLERY

Günnur Özsoy / Es Ver Ses Ver

7 Eylül - 15 Ekim

Yonca Karakaş / Ev / Yaratılmış Gerçeklik

12 Kasım - 17 Aralık

SAKIP SABANCI MÜZESİ

David Hockney: Baharın Gelişi, Normandiya, 2020

11 Mayıs - 29 Temmuz

Agnes Denes / Yaşayan Piramit

13 Eylül 2022 - 29 Ocak 2023

SEVİL DOLMACI ART GALLERY

Ross Bleckner / Angels in Your Head

19 Eylül - 31 Ekim

**Ergin Çavuşoğlu / Geçmişin gün batımlarının masalsi
renkleri nerede?**

Küratör: Sevil Dolmacı

1 Ekim - 13 Aralık

SİMBART PROJECTS

Medine Irak / Yapı Kabuğu

3 Mart - 30 Nisan

Didem Erbaş / Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer

9 Eylül - 29 Ekim

THE PILL

AS IF IT COULDN'T / Grup Sergisi

2 - 26 Şubat

Sanatçılar: Soufiane Ababri, Raphaël Barontini,
Mireille Blanc, Pablo Dávila, Berke Doğanoglu,
Merve Denizci, Elif Erkan, Louis Gary,
Leylâ Gediz, İrem Günaydın, Fırat İtmeç,
Kadir Kayserilioğlu, Eva Nielsen, Lux Miranda,
Daniel Otero Torres, Theo Pinto, Aykan Safoğlu,
Elsa Sahal, Ugo Schiavi, Apolonia Sokol,
Marion Verboom

Özlem Altın / Kismet

8 Eylül - 8 Kasım

X-İST

Tayfun Gülnar / Açık Dünya

29 Ocak - 12 Mart

Metin Alper Kurt / Kağıt, Taş, Zaman

17 Mart - 30 Nisan

VISION ART PLATFORM

Özlem Şimşek / Neriman Hanım

10 Şubat - 10 Mart

Küratör: Ezgi Bakçay

Leyla Emadi / Diken Üstünde

10 Eylül - 26 Ekim

YAPI KREDİ BOMONTIADA

Vahap Avşar / Müdahaleler

19 Şubat - 26 Mart

Küratörler: Ahmet Ergenç, Esra Sarıgedik Öktem



DIRIMART

PROJELER

TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT TARİHİNE ÇOĞUL BAKIŞ

Türkiye çağdaş sanatının 70'lerden bugüne son 50 yıldaki üretimlerine, dönemlerine ve konu edindiği meselelere bugünden bakarak bir tartışma alanı açmak ve metin üretmek amacını taşıyan *Türkiye Çağdaş Sanat Tarihine Çoğul Bakış* adlı çalışmamızın sunumunu kamuoyuyla şubat ayında paylaştık.

Türkiye çağdaş sanatına dair farklı okumalar sunmayı hedefleyen bu çalışmanın çekirdeğini, yaklaşık 200 sanat çalışanına sordüğümüz ve 50'sinin katılarak 70'lerden bugüne Türkiye sanat tarihinde kilit rol oynayan, iz bırakan 10'ar eserlik listeler belirlediği bir seçki oluşturuyor. Ortaya çıkan 276 eserlik bu seçkiyi nasıl değerlendirebileceğimize ise Osman Erden, Ezgi Bakçay, Erden Kosova, Övül Durmuşoğlu, Kevser Güler ve Duygu Demir rehberliğinde uzun toplantılar sonucunda karar verdik. Başlangıçta bu listeden seçilecek 50 eser üzerine 50 yazı sipariş edilmesi düşüncesi, çalışmaya rehberlik eden kişilerin çalışmanın içinde kendilerini konumlandırışları, ortaya çıkacak yazıların niteliği gibi pek çok şey bu toplantılarda değişip dönüştü.

Duygu Demir, bu toplantılar sürecinde çalışmanın nasıl şekillendiğini *Jürinin Ölümlü* başlıklı yazısında şöyle özetliyordu: "(...) cevaplar son zamanlarda büyük sergilerle kariyeri kutlanmış sanatçıların ya da çok görünür mekânlarda gösterilmiş işlerin ağırlığını ortaya koyuyordu. Malzeme bazlı olmayan, özellikle performans işleri listede neredeyse hiç yoktu. İşler zamana eşit yayılmamıştı, son 10 yılda üretilmiş veya gösterilmiş işler ön plandaydı ve tabii İstanbul menşeli sanatçılar da öyle.

Seçkide yer alan eserler hakkında detaylı incelemelere QR kodu okutarak ulaşabilirsiniz.



276 eserin yer aldığı seçkiyi grafik tablo üzerinden QR kodu okutarak inceleyebilirsiniz.



Hal böyleyken, jüriye de bu listenin paylaşımını ve buradan üretilecek yazıların sipariş edilme sürecini bir nevi 'hack'lemek düştü. Çünkü hâkim yapıların görünür ve hatırlanır kıldığı bir yapıyı biz de tekrar ederek daha da önemli hale getirmek istemedik. Öncelikle 276'lık listenin tamamını görünür kılmakta uzlaştık. Sonra kusurlu da olsa bu listenin bize söyleyebileceği şeyleri dinlemek gerektiğinde birleştik. Jüriликтен editörlüğe çekilirken okları kendimize de yönelttik, bizim de yeterince çeşitli konuları temsil etmeyen, farklı da olsa birtakım imtiyazların şekillendirdiği bireyler olarak seçici pozisyonunda olmamızın yetersizliğinde ve rahatsızlığında buluştuk. (...) Bir yandan bu listeye aşırı anlam yüklemeyen, ortaya çıkan tablonun kendisinin de değerlendirilebileceği yazıları da içeren çeşitli yöntemlerle (açık çağrıyla ya da seçerek, sanat dünyasından veya başka disiplinlerden, profesyonel ya da öğrenci) isteyen listedeki bir işe, isteyen bütün bir döneme yoğunlaşacağı, listede olmayanlara da değinen çeşitli yol ve yöntemler düşündük. Sonunda yöntem tartışmasından tarihsel değerlendirmeye, tematik incelemeye kadar geniş bir yelpazede yazılar sipariş etmeye karar verdik.”

Bu kapsamda Furkan Öztekin, Ayşe Erkmen'in Tünel Meydanı'nda yer alan "Açık Sütun" (1993), diğer adıyla "Tünel'e Heykel" eseri üzerine yazdı. Ahmet Furkan İnan, İz Öztat'ın performans sanatçısı ve queer aktivist Ann Antidote ile ortaklaşa gerçekleştirdiği "Askıda" (2019) adlı yapıtı ele aldı. Leman Sevda Darıcioğlu, Tosun Bayrak'ın 1970'te New York'ta gerçekleştirdiği "Love America or Live" performansı üzerine yazdı. Ali Kayaalp, Cihat Burak'ın "Saz Heyeti"ni dönemin İstanbul'u üzerinden değerlendirdi. Özgün Eylül İşcen, Leman Sevda Darıcioğlu'nun "Yüküm Ruh Eşimidir" adlı performansına dair bir yazı kaleme aldı. Evren Savcı, kadınlık hallerinin çoğulluğunu anlatan Kutluğ Ataman'ın "Peruk Takan Kadınları"nı yazdı. Nesli Gül Durucan, belgeyi malzeme olarak kullanan sanatçıların çalışmalarına odaklandığı yazısında Ahmet Öktem, Serhat Kiraz, Canan Beykal, Nil Yalter ve Cengiz Çekil'in üretimlerini değerlendirdi. Seda Yıldız, Oda Projesi'nin Şahkulu Sokak'taki mekânıyla şekillenen sanat yapma biçimini ele aldı. Nermin Saybaşıllı, çocukluğu ve çocuk imgesini sanatının temel izleklerinden biri haline getiren Karamustafa'nın bu minvaldeki çalışmalarına odaklandı. Cevdet Ereğ'in 57. Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu'nda sergilenen mekâna özgü işi "ÇİN"i ise Aynur Gürlemez kaleme aldı.

PROTO- DISPATCH

Uluslararası kâr amacı gütmeyen sanat inisiyatifi Protocinema'nın kıtalararası kaygıları ele alan sanatçıların kişisel bakış açılarını içeren yeni dijital yayını Protodispatch için komisyon edilen deneme serisinden yazıların Türkçe partneri olduk. Protodispatch'in diğer yayın partnerleri ise New York'tan Artnet.com ve Bangkok'dan GroundControlth.com.

Protocinema - Argonotlar işbirliği kapsamında Türkçe çevirisiyle sitemizde yer verdiğimiz ilk yazı, İstanbul'dan queer kültür üreticilerinin 18 Eylül'de gerçekleşen anti-LGBT+ yürüyüşüne dair görüşlerinden ve bu yürüyüşe verdikleri karşılıklardan oluşuyordu. Büyük Aile Yürüyüşü'ne katılan B. Toprak Karakaya, yürüyüşten çektiği fotoğrafları paylaşırken Büyük Aile Yürüyüşü'yle aynı saatlerde Salt Beyoğlu'nda bir performans gerçekleştiren Leman Seveda Darıncıoğlu yazısında queer geçmişi ve direnişini bedende bir araştırmaya dönüştürdüğü performans işi Angelus Altera'nın ortaya çıkış ve icra süreçlerinden bahsetti. Kadıköy'de kuir bir sanat alanı yaratan Yasemin Kalaycı ve Elçin Acun ise Türkiye'nin gittikçe agresifleşen LGBTİ+ politikasını ve 2021'de kurdukları Koli Art Space deneyimlerini paylaştı.



İkinci yazıda Ximena Garrido-Lecca ve Ishmael Randall-Weeks, hali hazırda süreci devam eden ve katılımcı bir toprak çalışması olan Materia Comun (Ortak Malzemeler) adlı çalışmalarını, sürece dair görseller eşliğinde aktardılar. Bu kapsamda yayınladığımız bir diğer yazı ise Amerikalı sanatçı Kenya'nın (Robinson), ABD tarihinin önemli bir parçası olarak Siyahlar'ın suyla olan ilişkisini kendi deneyimleri üzerinden kaleme aldığı denemesi oldu.

İngilizce dilinde yayınlanan denemeler Protocinema işbirliğiyle 2023 yılı boyunca da her ay Türkçe olarak Argonotlar'da kendine yer bularak bu küresel kaygıların Türkiye sanat ortamında da tartışılmasına alan açacak.

MEDYA İŞBİRLİK- LERİ

17. İstanbul Bienali

17 Eylül - 20 Kasım tarihleri arasında gerçekleşen 17. İstanbul Bienali'nin medya sponsorlarından biri de Argonotlar oldu. Medya sponsorluğunun yanı sıra Bienal'le eşzamanlı olarak düzenlenen "17. İstanbul Bienali Paralel Sergiler" listesini hem sitemizde paylaştık hem de İstanbul Bienali yayınları için hazırladık.

"17. İstanbul Bienali Katılımcılarını Tanıyalım" başlığı altında bienalde yer alan toplumsal, ekolojik, politik ve sanatsal çalışmalar yapan bağımsız grup ve insiyatifleri ele aldık. Bu kapsamda bienale veri görselleştirmesi çalışmasıyla katılan ve Türkiye'nin sosyolojik bir fotoğrafını çekmek isteyen KONDA'yla elde ettikleri veriler üzerine konuştuk. Merve Elveren ve Çağla Özbek'le çıkış noktasını Kadın Eserleri Kütüphanesi'nin arşivlerinden alan Hem Zemin / Hem Zaman projesi hakkında sohbet ettik. Marco Scotini ile Can Altay'ın ortak işi İtaatsizlik Arşivi [Ders Bitti] çalışmasını ele aldık. 2011 yılından bu yana Eva Egermann'ın girişimiyle çıkarılan, katkıda bulunanların yüzde 80'inin kendini engelli olarak tanımladığı Crip Magazine'in beşinci sayısını bienal kapsamında yayımlaması vesilesiyle odağımıza aldık.

Ayrıca 17. İstanbul Bienali'nin nelere imkân sağladığı veya kısıtlılıkları ile öne çıkan yanları üzerine bir soruşturma hazırladık. Bienal bulmacasından bienalin tarihine fotoğraflarla uzanan içerikler oluşturduk.

WOW - Dünya Kadınlar Festivali

Dünya genelinde kadınları ve kız çocuklarını destekleyerek onların karşılaştıkları güçlükleri ve daha eşit bir dünya için getirdikleri çözümleri görünür kılan WOW - Dünya Kadınlar Festivali, İstanbul'daki ikinci yılında ilk kez fiziksel ortamda 19-20 Mart tarihlerinde düzenlendi.

WOW - Dünya Kadınlar Vakfı ve British Council ortaklığında, İstanbul Büyükşehir Belediyesi desteğiyle Müze Gazhane'de ücretsiz olarak düzenlenen festivalin medya sponsorluğunu üstlendik. Festivalin tarihine, kapsamına, farklı ülkelerdeki yolculuğuna dair haberlere, İstanbul ayağındaki etkinliklere ve etkinliklerin aktörleriyle yaptığımız söyleşilere yer vererek destek verdik.

Beats by Girlz

Türkiye çapında toplumsal cinsiyet eşitliğini gözetken bir müzik ve teknoloji topluluğu yaratmayı amaçlayan Beats By Girlz'ün 4-5-6 Kasım tarihlerinde ücretsiz olarak gerçekleşen Türkiye'deki ilk edisyonunun medya sponsorlarından olduk.

KuirFest

Bu yıl #YasaksaYasak temasıyla 14-16 Ekim tarihleri arasında İstanbul izleyicisiyle buluşan ve film seçkilerinin yanı sıra çeşitli atölye ve söyleşilerin de yer aldığı 11. Pembe Hayat KuirFest'in medya sponsoru olduk.

TELİF KUMBARASI DESTEKÇİLERİ

Argonotlar'ın editoryal bağımsızlığını ve yazarlarımızın eleştirel üretim özgürlüğünü sürdürmek üzere okurlarımızla geliştirdiğimiz Argonotlar Telif Kumbarası, 2023 yılı telifleri için 38.800 TL'lik destek topladı. Karşılıksız destek anlayışına dayanan kampanyamızın destekçilerine çok teşekkür ederiz. İsimler alfabetik olarak sıralanmıştır.

Adil Çamur
Agah Uğur
Ahmet Rüstem Ekici
Alp İşmen
Ari Meşulam
Aslı Sümer
Ayla Sevand
Aylime Aslı Demir
Ayşegül Özbek
Bahar Eriş Soyoğuz
Berkant Çağlar
Betül Kotil
Can Altay
Canay Sevim Sarıcaoğlu
Cansu Yılmaz
Civan Özkanoğlu
Deniz İnal
Deniz Tortum
Doğa Bayraktar
Duru Örs
Eda Yiğit
Elif Hopyar
Elmas Deniz
Enes Özkan
Ercan Vural
Esra Özkaya Marangoz
Ezgi Cemre Er
Ezgi Yurteri
Farah Aksoy
Fatma Kurt
Fırat Yusuf Yılmaz
Figen Ayhan
Görgün Taner
Gül Hür
Gülendam Şan Karabulutlar
Hera Büyüктаşçıyan
Işık Gençoğlu
Işıl Kapu
İhsan Burak Karakaya
İlker Cihan Biner
İlknur Şanal
İlsu Dirgin
İrem Sarıkulak
İsmail Dönmez
Kibele Yarman
Köken Ergun
Kutluğ Ataman

Leyla Emadi
Linda Rödel
Mehmet Atakan Foça
Mehmet Kentel
Mehmet Seyda Akbulut
Melike Bayık
Merve Dündar
Merve Yalçın
Metin Göksel
Moiz Zilberman
Mustafa Gökberk Tektek
Müge Ayan
Naz Kocadere
Naz Türer
Naz Uğurlu
Naz Uğurlu
Nurper Aydemir
Oktay Orhun
Onur Yıldırım
Özlem Gökbel
Pınar Aygün
Pınar İlkiz
Rumeysa Boz
Rumeysa Kiger
Saliha Yavuz
Samed Karagöz
Selen Zafer
Selin Yıldız
Sema Gülez
Seren Kohen Ojalvo
Sergen Şehitoğlu
Serkan Çellik
Su ve Hande
Şamil Bayraktar
Şemsi Can Albayrak
Taner Ceylan
Tunç Korun
Uğur Can
Umut Sensu
Utku Güven
Üstünel İnanç
Yasemin Güzelgünler
Yusuf Sevinçli
Zahide Tümerdem
Zeynep Nur Ayanoğlu
Zeynep Yılmazoğlu
Zeyno Erdost
Zülal Gülçur

DESTEKÇİLER VE ÇÖZÜM ORTAKLARI

Argonotlar Almanak 2022'nin basılı olarak yayımlanmasında destekçimiz olan tüm kurum ve kişilere teşekkür ederiz. Hazırlıklarına başladığımız Argonotlar Almanak 2023'e destek olmak için bizimle info@argonotlar.com adresinden iletişime geçebilirsiniz.



Agah Uğur
Ari Meşulam

Banu - Hakan
Çarmıklı





:mentalKLINIK

Franz Ackermann

Çiğdem Aky

Yüksel Arslan

Nuri Bilge Ceylan

Ebru Duruman

Âbidin Elderoğlu

Ayşe Erkmen

İnci Eviner

Özlem Günyol & Mustafa Kunt

Mustafa Hulusi

Karin Kneffel

Tomokazu Matsuyama

Sarah Morris

Shirin Neshat

Ichwan Noor

Cihan Öncü

Güçlü Öztekin

Seçkin Pirim

Hayal Pozantı

Anselm Reyle

Sarkis

Canan Tolon

Nasan Tur

Çağla Ulusoy

Ebru Uygun

Jorinde Voigt

Summer Wheat

Berke Yazıcıoğlu

Fahrelnissa Zeid

Peter Zimmermann

DIRIMART

Dirimart Dolapdere | Irmak Caddesi 1-9 34440 Dolapdere İstanbul
Dirimart Pera | Meşrutiyet Caddesi 99 34430 Beyoğlu İstanbul
Salı Tue – Cts Sat 10.00-19.00 | Paz Sun 12.00-19.00
+90 212 232 66 66 | info@dirimart.com | www.dirimart.com