Art unlimited

2 AYDA BİR YAYINLANIR, PARA İLE SATILMAZ, MART-NİSAN 2016, SAYI: 36, YIL: 8, İPEK DUBEN, FOTOĞRAF: EKİN ÖZBİÇER

CENGİZ ÇEKİL
Hakkında az konuşulmuş son sergisi *Temizlik Beziyle'yi* Merve Ünsal yazdı

POWER 100
Artlyst ve ArtReview listelerini Osman Erden inceledi

İPEK DUBEN
Asmalımescit'deki atölyesi hakkında Nazlı Pektaş yazdı

AHMET DOĞU İPEK
Henüz yapılmamış bir serginin önsözünü Murat Alat yazdı

TO BREAK THE RULES, YOU MUST FIRST MASTER THEM.

KURALLARI YIKMAK İÇİN, ONLARA HÜKMETMELİSİNİZ. JOUX VADİSİ YÜZYILLAR BOYUNCA ZORLU VE ACIMASIZ BİR ORTAM OLUŞTURDU VE 1875 YILINDAN BU YANA LE BRASSUS KASABASINDA AUDEMARS PIGUET'E EV SAHİPLİĞİ YAPTI. İLK SAATÇİLER BURADA DOĞANIN GÜCÜNE DUYDUKLARI HAYRANLIKLA USTALIKLARINI GELİŞTİRDİLER VE SUNDUKLARI KOMPLİKE MEKANİZMALAR İLE ONUN GİZEMİNİ ÇÖZME YOLUNDA EMİN ADIMARLA İLERLEDİLER. İŞTE BU ÖNCÜ RUH, BUGÜN HALA YÜKSEK SAATÇİLİĞİN GELENEKLERİNE SADIK, SAĞLAM ADIMLARLA İLERLEMEMİZ KONUSUNDA BİZE İLHAM KAYNAĞI OLUYOR.

ROYAL OAK
CONCEPT
GMT TOURBILLON

TİTANYUM KASA
BEYAZ SERAMİK BEZEL

İSTANBUL BOUTIQUE
EYTAM CADDESİ NO: 35/1 NİŞANTAŞI - İSTANBUL
TEL. 0212 230 70 71 / APIST@TEKTAS.INFO

PROUD PARTNER OF Art|Basel

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

Edito

Söylenecek sözlerin, yürünecek yolların, gezilecek parkların henüz bitmediği bir memlekette, izah şimdilik bittiği için mizaha geçiyoruz.

Merve & Oktay

Charles Foster Kane: Haklısınız, geçen yıl bir milyon dolar kaybettim. Bu yıl da bir milyon dolar kaybetmeyi bekliyorum. Sonraki yıl da bir milyon dolar kaybetmeyi bekliyorum. Anlarsınız ya Bay Thatcher, yıllık bir milyon dolar bazında burayı... 60 yıl sonra kapatmam gerekir.

Orson Welles, *Yurttaş Kane* filminden kare, 1941

HERMÈS TABIATI HERMÈS PARIS

Publicis EtNous

Dönüşüm

Gregor Samsa bir sabah huzursuz düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu. Zırhı andıran sertlikteki sırtının üzerinde yatmaktaydı ve başını azıcık yukarı kaldırdığında kahverengi, kubbe gibi yay biçimindeki sertliklerce bölümlenmiş; üstünde, tutuna-bileceği hiçbir şey kalmamış ve neredeyse tamamen kaymak üzere olan yorganın bulunduğu kamını gördü. Diğer kısımlarıyla karşılaştırıldığında acınacak denli ince bir sürü bacağı, gözlerinin önünde çaresizce parıldıyordu.

...

Yorganı atmak çok kolaydı; gövdesini birazcık şişirmesiyle yorgan kendiliğinden düşerdi. Ama gerisi zordu, özellikle de gövdesi bir hayli geniş olduğu için. Kendisini doğrultabilmesi için kol ve ellere ihtiyacı vardı; oysa bunun yerine hiç durmadan çeşitli yönlere doğru hareket eden, ayrıca idare de edemediği bir sürü küçük bacağa sahipti. Birini bir kerecik bükmeye çalıştığında, hareket edip doğrulan ilki oluyordu; bu bacağıyla yapmak istediği şeyi yapmaya yeltendiğindeyse bu arada öteki bacaklar da adeta ipini koparmışçasına, hızlı, acı veren bir telaşla çalışmaya başlıyorlardı.

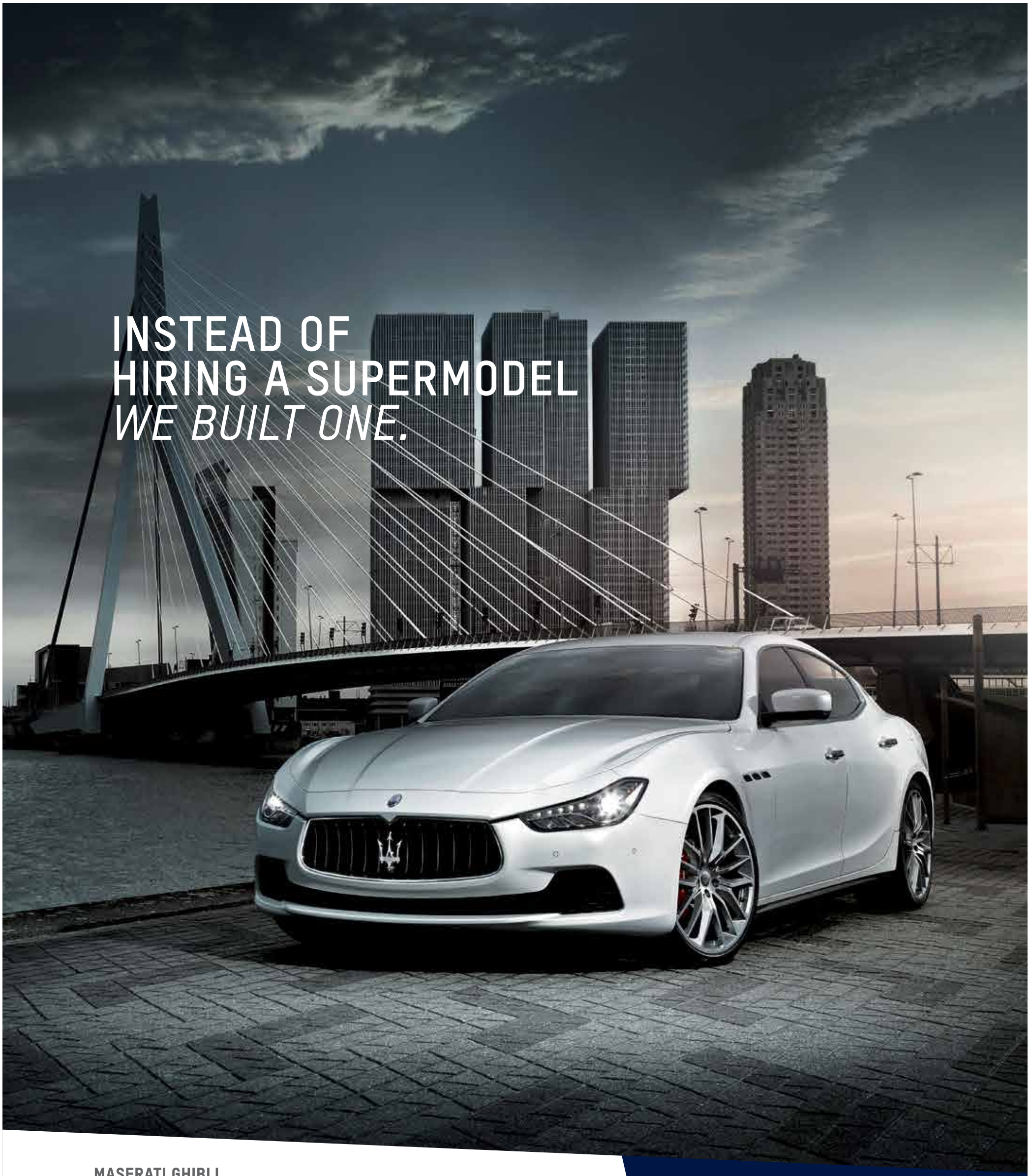
...

Franz Kafka, Dönüşüm
[Die Verwandlung; 1915]

HERMÈS TABIATI HERMÈS PARIS

Publicis EtNous

Değişmek: Başka bir biçim veya duruma girmek, tahavvül etmek. Yerine başka şey veya kimse gelmek. Karşılıklı alıp vermek, mübadele etmek. Değişim: Bir zaman dilimi içindeki değişikliklerin bütünü, değişme. Para aracılığı olmaksızın, bir nesnenin dolaysız olarak bir başka nesne ile değiştirilmesi, değiş, değişme, değiş tokuş, takas, mübadele, trampa, trok. Yeniden döllerin atalarına tıpatıp benzememesini sağlayan özelliklerin tümü, varyasyon. Rüzgarın yön değiştirmesi.



MASERATI GHIBLI

YENİ MASERATI GHIBLI, 3.0 LİTRE V6 TURBO DİZEL VEYA BI-TURBO BENZİNLİ MOTOR, STANDART 8 İLERİ ZF OTOMATİK ŞANZIMAN. OPSİYONEL Q4 AKILLI DÖRT ÇEKER SİSTEMİ.

MOTOR: V6 60⁰ 2987 CC - MAKSİMUM GÜÇ: 275 HP @ 4000 D/D - MAKSİMUM TORK: 600 NM @ 2600 D/D - MAKSİMUM SÜRAT: 250 KM/S 0-100 KM/S HIZLANMA: 6,3 SN. - YAKIT TÜKETİMİ: (KARMA) 5,9 L/100 KM - L/100 KM - CO_2 EMİSYONLARI (KARMA) 158 G/KM

İlanda gösterilen araç, belirtilen özelliklerden farklılık gösterebilir.

www.maserati.com.tr

Maserati Türkiye Maserati Türkiye

MASERATI
Ghibli

Fer Mas Oto Tic. A.Ş.

KURUÇEŞME CAD. NO: 29 KURUÇEŞME/İSTANBUL
Tel: 0212 263 30 01
Web: www.fer-mas.com.tr
E-mail: info@fer-mas.com.tr

Koç

BAĞDAT CADDESİ'NİN **EN ŞIK ADRESİ**

EŞSİZ YATIRIM DEĞERİ VE KEYİFLERİYLE
İSTANBUL'UN EN PRESTİJLİ NOKTASI
BAĞDAT CADDESİ'NDE;
YAŞAMAYA HAZIR
AYRICALIKLI BİR ADRES...

PARK RESIDENCES

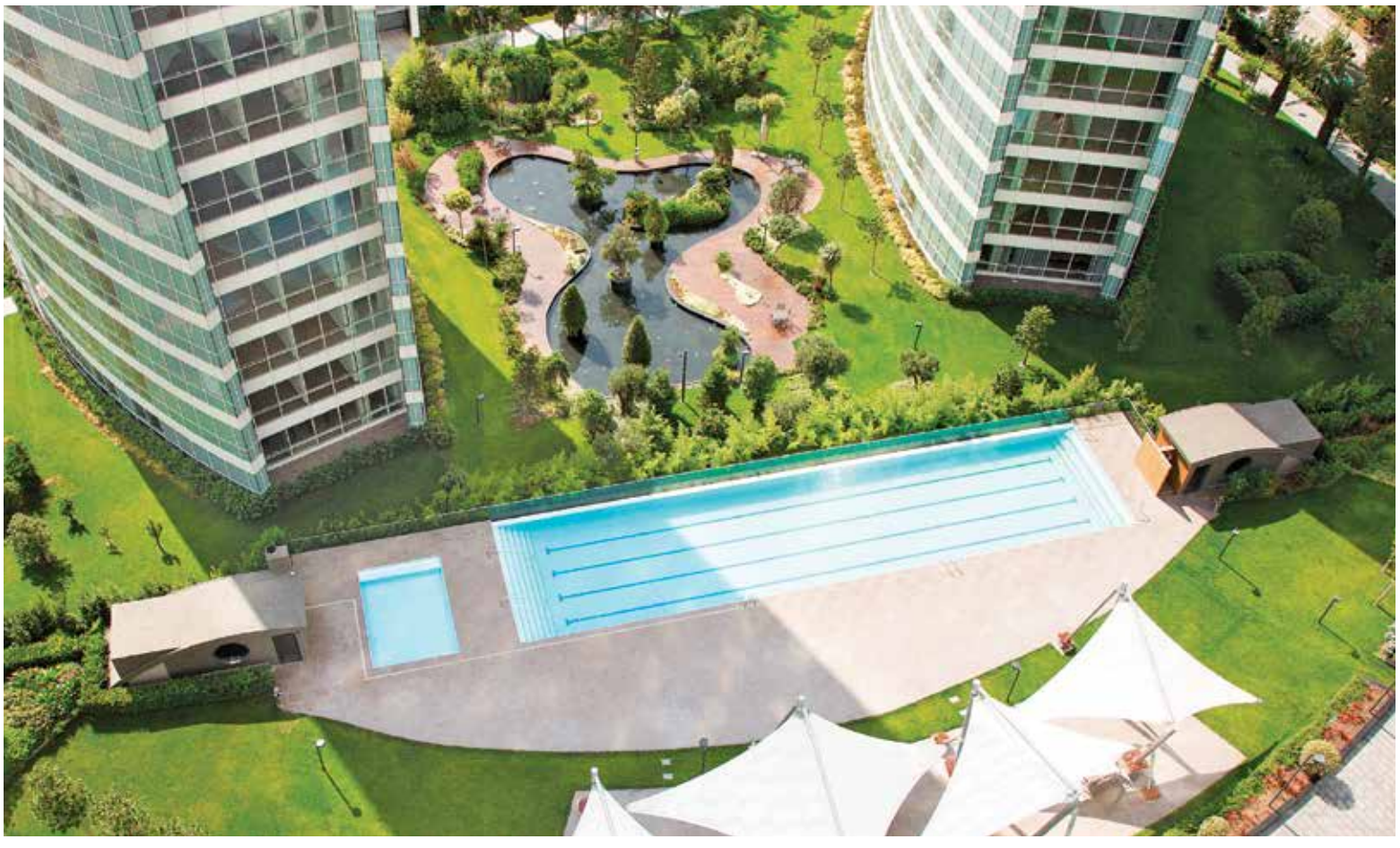
CADDE

parkresidencescadde.com
T. 0216 504 1880

Göztepe Mah. Mehmet Şeyda Sok.
No: 2/1 C Blok Kadıköy – İSTANBUL

BİRLEŞİK

Birleşik Gayrimenkul Geliştirme ve İnşaat A.Ş.



14 Cengiz Çekil'in ardından
Merve Ünsal

20 Pierre Boulez Kayıp giden modern müzik uydusu üzerine notlar
Sami Kısaoğlu

26 Herkesin listesi kendine
Osman Erden

40 Tipik bir Anadolu hikayesi (mi?) – Arif Aşçı
Saliha Yavuz

44 Sınırsız ziyaretler: Asmalımescit İpek Duben Atölyesi
Nazlı Pektaş

74 Soheila Sokhanvari ile monografik bir söyleşi
Hande Eagle

78 Yapılmamış sergilere önsözler 1: Ahmet Doğu İpek
Murat Alat

unlimited

Yıl: 8, Sayı: 35
İki ayda bir, yılda beş kez yayınlanır. Para ile satılmaz. Bütün yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğrafların tüm hakları Unlimited'a aittir. İzinsiz alıntı yapılamaz.

Yayın sahibi: Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul

Yayın direktörleri:
Merve Akar Akgün
merveakar@gmail.com
Oktay Tutuş
oktay.tutus@gmail.com
Sorumlu yazı işleri müdürü:
Merve Akar Akgün
Reklam ve proje direktörü:
Hülya Kızılırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com
Fotoğraf editörü: Elif Kahveci
Ofis asistanı: İdil Bayram
Son okuma: Arıdil
Tasarım: Vahit Tuna

Katkıda bulunanlar: Murat Alat, Ezgi Arıduru, Müjde Bilgütay, İlker Cihan Biner, Gökcan Demirkazık, Hande Eagle, Osman Erden, Matt Hanson, Juliette Ihler, Sami Kısaoğlu, Merve Ünsal, Nazlı Pektaş, Aslı Seven, Alaz Şen, Erman Ata Uncu, Saliha Yavuz.
Çeviri: Müjde Bilgütay, Gökcan Demirkazık, Hande Erbil, Aslı Seven, Ayşegül Üldeş, Merve Ünsal

İletişim Adres:
Refik Saydam Caddesi Haliç Ap. 23/7
Şişhane, Beyoğlu, İstanbul
info@unlimitedrag.com

Baskı: Ofset Yapımevi
Şair Sokak No: 4,
34410 Kağıthane İstanbul
T. (212) 243 24 91
F. (212) 295 64 55

ARMAGGAN®
UNIQUE BY DESIGN

THE PERFECT ARMAGGAN

ARMAGGAN SHOWROOM
Valikonağı Caddesi, Süleyman Nazif Sokak
No:38-40 Nişantaşı - İstanbul / Türkiye
Müşteri Hizmetleri
M: +90 530 977 51 19 T: +90 212 224 62 25

ARMAGGAN NURUOSMANİYE
Nuruosmaniye Caddesi, No:65
34120 Nuruosmaniye - İstanbul / Türkiye
İletişim
T: +90 212 522 44 33

www.armaggan.com

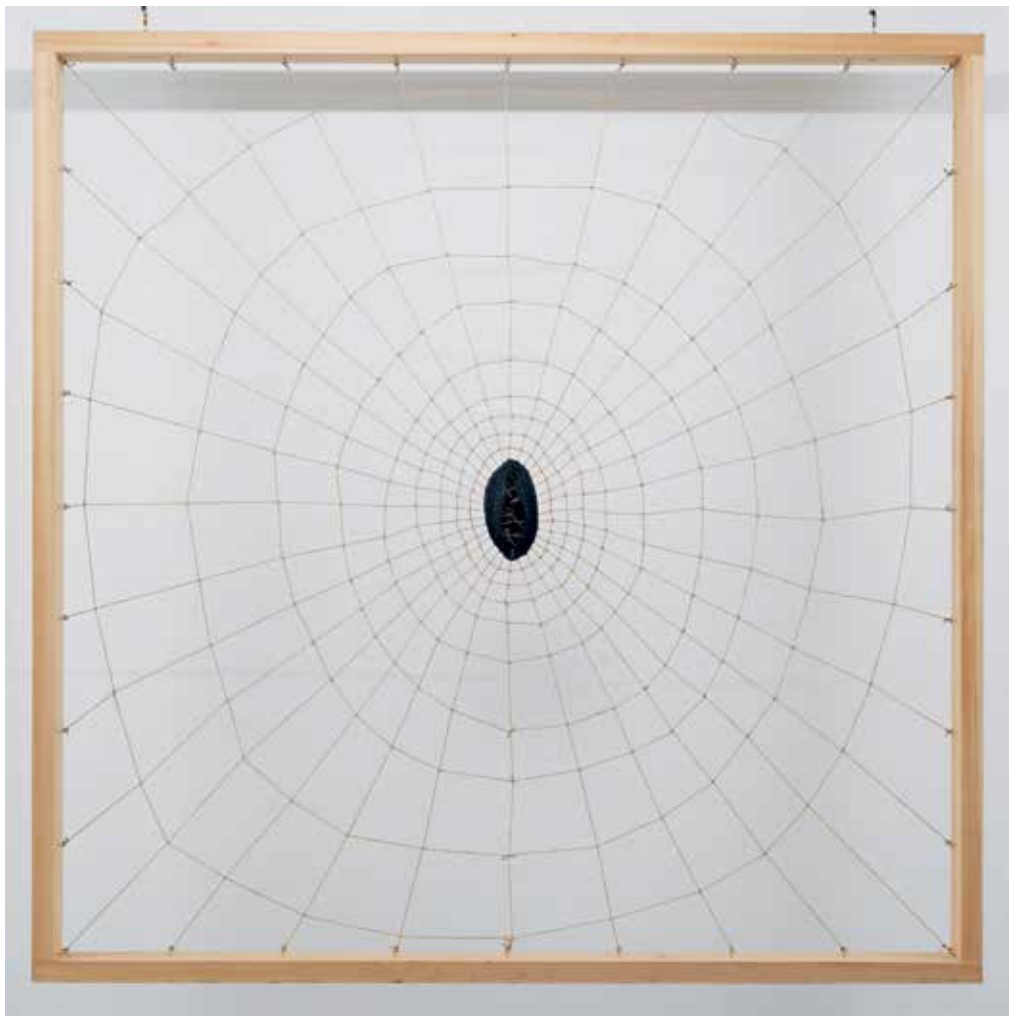
cengiz çekil

Yazı Merve Ünsal

Cengiz Çekil'i 10 Kasım 2015'de kaybettik. Birçok farklı kuşaktan sanatçının hocası ve yol göstericisiydi. Çekil'in saf ve şiirsel yalınlıktaki sanatı 40 yıla yayıldı. Başka sanatçılara ait işlerden bahsederken, onun bir öncü olarak sanatçı mitolojisiyle ilgili güttüğü kültürel, sosyal ve politik kaygı her zaman aklımın bir kenarında durur. O, her zaman kendi gayretimi ölçtüğüm bir referans noktası olmuştur. Onun kadar tutkulu muyum? Yeterince okudum mu? Düşünce tarihi hakkında yeterli bilgiye sahip miyim? Neyi daha farklı yaptığımı görmek için başka sanatçıların işlerine yeterince hakim miyim? Bütün bu sorular, Cengiz Hocayla konuşurken, daha ziyade ondan öğrenirken, kendime sormam gerektiğini anladığım sorulardan sadece birkaçı.

TEMİZLİK BEZİYLE, 2012-13, FOTOĞRAF NATHALIE BARKI, RAMPA İSTANBUL VE SANATÇININ VARİSLERİNİN İZNİYLE

TEMİZLİK BEZİYLE, 2012-13, FOTOĞRAF NATHALIE BARKI, RAMPA İSTANBUL VE SANATÇININ VARİSLERİNİN İZNİYLE



SAPLANTI / OBSESSION, 1974 / 2013, KALEM ÇANTASI, İP VE TAHTA, 220 X 220 X 20 X 5 CM
SANATÇININ VARİSLERİNİN VE RAMPA'NIN İZNİYLE, FOTOĞRAF: BARIŞ ÖZÇETİN

2009 senesinde Mehtap [Öztürk] vasıtasıyla tanıştığım Cengiz Çekil'in stüdyosunu ilk ziyaret ettiğim zamanı dün gibi hatırlıyorum. Mehtap, bana Cengiz Hocanın genç bir sanatçıyla tanışmaktan mutluluk duyacağını söylemişti. Açıkça söylemek gerekirse, Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde *Saat Kaç?* yerleştirmesini görüp Hocanın geçen zaman ve objelerle ilgili hassasiyetinden çok etkilenmiştim. Onunla tanışmanın bu kadar kolay olabileceğine inanamamıştım. Ancak bir kahve içebiliriz diye düşünürken, beş saat boyunca sohbet edip işlerimizden bahsetmiştik.

İşte bu görüşme sırasında Cengiz Hoca bana bir portakal kabuğu gösterdi. Kabuk ona kadının cinsel organını hatırlatıyordu ama emin değildi; belki de yaşlılıktan böyle düşündüğünü söyledi. Onun, doğum, ölüm ve cinsellik hakkında atıp tutan yaşlı bir adam olduğunu düşünüp düşünmediğimi sordu. O anın *Temizlik Beziyle* işinin başlangıcı olduğunu bilmiyordum; bu, onun sergilenen son işi olacaktı.

Çekil her zaman gündelik olanla uğraştı ve bir şekilde insan direncinin doğasına basit ev eşyaları aracılığıyla biçim verdi. *Temizlik Beziyle,* bir kadının günlük rutininin farklı bileşenleri arasındaki bir nevi gerilim incelemesi.

Bu seri için Çekil yüz kırk dört farklı iş yarattı. Her iş aynı işleme tabi tutuldu: 81x60 cm bir tuvali tersine çeviren Çekil, tuvalin arka yüzünde çalışır. Tuvalin köşelerine dört adet kanca takılır. İki adet parlak sarı Vileda temizlik bezi kancalara kalın sicimlerle bağlanarak tuvalin ortasına vajina formunda yerleştirilir. Bezlerle tuvalin arkası arasında kalan boşluk, bir oyuk, gömülü bir alan hissi yaratır. Çekil, etrafındaki tuvali renklendirerek ve dantellerle çevreleyerek sözde vajina formunu adeta ön plana alır ve işin merkezi haline getirir. Her tuvalde değişen renk kullanımının arkasında bir sistem vardır –bu renkler işlerin ayırt edilmesinde temel unsur olarak da öne çıkarlar. Çekil, renk şemasını kadının şiddet sonucu yara alan, moraran tenine atfen oluşturur. Yaranın farklı evreleri –darbenin hemen sonrası, iyileşme ve yok olma– Çekil'in her bir işinde şekil ve zamansal tespit noktaları olur ve sanatçıya, işlerini hikayedeki başkahramanı sabit tutacak şekilde düzenleyebileceği prensibi sunar.

Çekil'in bu seride ana karakter olarak yücelttiği 'Vileda temizlik bezi', hemen her evde bulunan bir üründür. Yalnızca temizlik sembolü olarak değil, aynı zamanda evrensel bir temizlik ve verimlilik standardı olarak Vileda, diğer ev gereçlerinin özelliklerini de etkisiz hale getirir. Bu parlak renkli ve markalı obje, eski, kullanılmayan pijama, *t-shirt* ve havluların yerini alır. Çekil'in vajina formunu bu malzemeden oluşturması anlamlıdır. Sanki bir gün bu malzemeyle oynarken, form birden oluşuvermiştir. Oysa formun üst üste tekrar ediyor olması, tabiatı gereği yumuşak ve işlenebilir olan bu malzemeyle arasında gerilim yaratır; akışkan formu katılaştırır.

Malzemenin formu ve işlevselliği arasındaki ilişki, seriye bir devamlılık olarak nüfuz eder. Vileda temizlik bezi bir amaca hizmet eder ve genelde bir süre kullanıldıktan sonra atılır; duygusuz bir varoluş. Bu malzemeyle yaratılan kadın formu yumuşak şekillidir, üretken ve arzu edilen işlevleri beraber barındırır. Doğurganlığın bir sembolü olarak vajina -*L'Origine du Monde* [ ]- çoğunlukla kadınla ilişkilendirilen, gündelik temizlik malzemesinin içine sarılmıştır.

Kadının günlük rutininin bu iki anının çöküşü, iki katmanlı bir işleve hizmet eder. İlki devamlılığa yönelik bir olumlamadır: kadının sıradan bir gününün farklı anlarıyla kimliğinin birleşmesi, alelade olanla övülenin birlikteliği, belki de bir kadının tarih boyunca çözünmüş, ayrıştırılmış, kopmuş kimliklerini tamir etmeyi amaçlar. İkincisi, kendisiyle ilişkilendirilmiş olan obje aracılığıyla kadın benliğine doğru bir işarettir; basmakalıp bayağı unvanlara öykünerek eleştirmeyi amaçlar.

Vileda temizlik bezini tuvalin köşelerine bağlayan tel parçalarının yarattığı fiziksel gerginlik ve gerilim işlere tehlike hissini verir. Çarmıha gerilmiş Vileda, izleyici için oldukça iyi bir şekilde sergilenmiştir ama aynı zamanda bu form içinde rahatsız kılınmıştır.

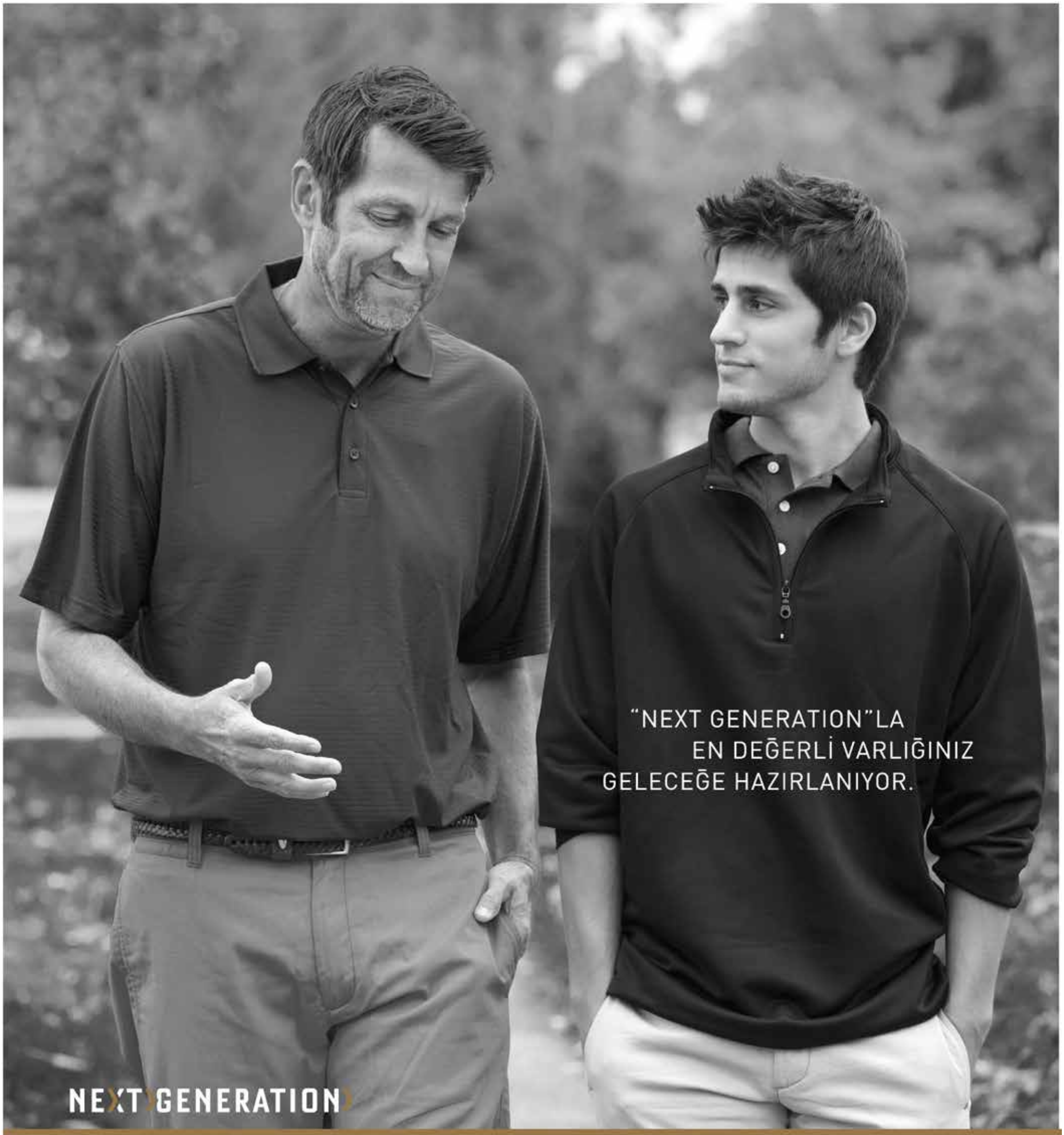
İşlerin arka planlarının şematik renklendirmesi Çekil'in zahiren rastlantısal sistemleri özeleştirel kullanımına işaret eder: Çekil'in yerleştirdiği bu sistemler, onun önceden koyduğu katı kurallar ve rakamlarla çalışır; sanatçı temsilini sorgulamaya davet eder. İlk bakışta göze hoş gelmelerine rağmen, bu renkler kadına karşı şiddete işaret etmektedir. Renk, Çekil'in işlerini spesifik bir zaman ve mekana bağlayan tek unsurdur; zira Türkiye'de, özellikle son zamanlarda, kadına karşı şiddet artmış ve daha da gözle görünür hale gelmiştir. Çoğu zaman üçüncü sayfa haberlerine indirgenerek önemsenmeyen günlük hayatın bu gerçeği, gündelik ev işlerinden çok da farklı değildir aslında. Çekil, temizlik objesiyle şiddetin bedenselliğini çarpıştırarak, bu sosyal hastalığın dünyeviliği üzerinde durur. Belki istismarcı olarak da değerlendirilebilecek olan bu hareket, Çekil'i fail ile kurban arasında bir yerde konumlandırır. En nihayetinde, şiddeti estetize eder; ama bu estetize etme durumu dikkatimizi çekmeyi başarmış olmasından dolayı, meşrulaşmış sayılmaz mı?

Çekil'in Vileda temizlik bezlerini çerçevelemek için kullandığı çeşitli danteller, daha ziyade tekdüze olan bu karakterler için farklılaştırıcı bir nitelik taşırlar. Evlerde dekoratif ve amaçsız olarak kullanılan dantele, aynı zamanda erotik bir anlam yüklenir. İç çamaşırlarında da kullanılan dantel, cezbedici ve muziptir; dantelin yarı saydam oluşu, bir şeyi sakladığı gibi, başka bir şeyi de ortaya çıkartır. Dantelin muhtemel durumlarda bir kanepeyi ya da bir kadın bedenini süsleyebilecek olması, Çekil'in bu seride harikulade şekilde bir arada erittiği çelişkiler ve ortak yaşamların figüratif bir metaforudur. Dantel, ikincil olarak dekoratif bir işlev görür: Vileda temizlik bezlerinin etrafındaki dantel, hem bezin simgelediği kadın cinsel organını süsler, hem de Vileda temizlik bezinin temizleyerek güzelleştirdiklerini.

Bu farklı aktörlerin etkileşime geçtiği sahne olarak tuvalin arka yüzünün kullanılması, Çekil'in bu oyunu yarattığı sanat tarihi çerçevesini olumlamasıdır. Neticede kadın formu, sanatın temsili formlarının en gözdelerindendir. Üç boyutlulukla beraber tekrar saplantısı ve renk şemasını kullanarak bu formu tahrip etmesi, bu 'konunun' tarihsel sürecinden öte gelir. Üç boyutluluk konusu hiç telaffuz edilmemiş dahi olsa, o gizli yerler, oyuklar seyircinin hayaline göre doldurulmak ve boşaltılmak üzere oradadırlar; malzemeyle olan aşinalık izleyiciye resimden çok heykelle ilişkilendirilen dokunsallık hafızasını sağlar.

İşlerin yüz kırk dört tekrarı, Cengiz Çekil için bir referans niteliği taşır. Metamorfoza uğramış yaratıklar ordusunu hatırlatan, metal ayaklar üzerinde duran yüz kırk dört adet yanmış Coca-Cola kutusundan oluşan *Şeyler* (1998), söz konusu seriyle üretim sayıları itibariyle doğrudan ilişkilidir. *Şeyler*'de tekrar zararsız ev objelerini netameli bir hale getirirken, yeni seri işlerin güzelliğiyle, özneleri arasındaki endişelendirici ilişki üzerine kuruludur. Bu gerilim *Saplantı* (1974/2013) adlı işinde de var. Sanatçı, siyah deri bir kalem kutusunu suni bir ağın ortasına yerleştirmişti. Kalem kutusunun fermuarının dişleri tehdit ediciydi ve öylece sonuna kadar açıktı. Arzularımızın ilkel doğasına referans vermesi sebebiyle kalem kutusu ağın ortasında, dikkatimizin odağında duruyordu. Aynı zamanda sanatçının, onu savunmasız kılan, süregelen saplantısının da odağıydı çünkü kutuyu başkalarının tüketimi için tamamen görünür kılmıştı.

Çekil'in objelerinin/resimlerinin sessiz ama kalp çarpıntılı şiddeti aklıma Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (*1975) adlı filmini getirdi. Filmdeki kadının gündelik ev rutinlerinin zaman zaman azap verecek şekilde ağırdan gösterilmesi adeta hayvani bir gaddarlığa gebedir. Çekil'in tekrar saplantısı ve işlerin nihai halleri de aşina olduğumuz ve şiddetle, hararetle çarpık olan sosyal ve kültürel gizli eğilimlerle yüklenmişlerdir. ×



www.akbank.com/private

AKBANK

Private Banking

Türkiye'de ilk kez gerçekleştirilecek olan genç liderlik programı **Next Generation** başlıyor. En değerli varlığınız kendi bağlantılarını kuruyor, "varlık yönetimi" konusunda bilgilenerek yarınki sorumluluklarına bugünden hazırlanıyor.

TÜRKİYE'DE
BİR İLK

• İstanbul (Bağdat Cad., Etiler Merkez, Ataşehir, Nişantaşı, Yeşilköy) • Ankara • Bursa • İzmir

Pierre Boulez *Kayıp giden modern müzik uydusu üzerine notlar*

PIERRE BOULEZ, FOTOĞRAF JEAN-PIERRE LELOIR

Benim için bestelerimden her biri labirent gibidir... ve bir labirent sonsuza dek sürebilir.

Pierre Boulez

Yazı Sami Kısaoğlu

Boulez, müzikal avangardı sadece orkestra ve enstitü düzeyinde yerleşik bir yapı kazandırmakla sınırlamaz.

Hafıza dediğimiz sonsuz olasılıklı bilinmezler labirentinin içinde dolaşırken hangi olayın sizi nereye çıkaracağını ve kimlerle karşılaştıracağını önceden kestirmek hayli güç. Kimi zaman bir doğum kimi zaman ise bir ölüm neticesinde, umulmadık kişiler ve olaylarla kesişiveriyor yolunuz. O vakit (biraz da meraklıysanız) akıl kuyusunun derinlerine bir ip sarkıtıp içi çağrışımlarla dolu bir denizde usulca asılırsınız küreklere. Demli çaya bisküvisini batırıp, *Kayıp Zamanın İzinde* anılarının peşine hep Marcel Proust düşmez ya, siz de kendi yaşanmışlıklarınızın peşinde yol alırsınız.

Yeni yılın ilk günlerinde (05 Ocak 2016) modern müziğin köşe taşı isimlerinden, Fransız besteci, orkestra şefi, piyanist ve eğitmen Pierre Boulez'in 90 yaşındaki ölümü, kendisine dair bir dizi olayı aklımın sinemasında canlandırmama neden oldu. Zamanla zihnimde berraklaşan her bir fotoğraf karesi 1960'lar ve 70'ler boyunca onun ellerinde form bulan önemli ayrıntıları aydınlatıyordu. Modern müziğin uydu bestecilerinden biri olan Boulez, müzisyen kimliğinin yanı sıra yeni müziğin yorumcularını yetiştirmek için merkezler kurması, en tutucu müzik merkezlerinde bile yeni müziği kurumsallaştırması ve tarihi orkestraların programlarına çağdaş yapıtları ekletmeyi başarması ile 20. yüzyılın ikonoklast müzik insanlarından biriydi. Uzun kariyeri boyunca 26 Grammy heykelciğine uzanan sanatçı, 1960 sonrası yeni müziğinin nabzını estetik, düşünsel, kuramsal ve kurumsal bağlamlarda elinde tutması ile her daim gündemde oldu.

Yirminci yüzyılın son çeyreğine tarihlenen birçok entelektüel kıvılcımın doğum yeri olan IRCAM (Müzik Koordinasyon ve Araştırma Enstitüsü) [Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique]onun imzasını taşıyan en stratejik işlerden biriydi. 1970 yılında dönemin Fransa Cumhurbaşkanı Georges Pompidou'nun daveti üzerine kurucu direktörlüğünü üstlendiği IRCAM, temellerinin atıldığı 1977'den günümüze Avrupa'daki en önemli çağdaş müzik platformu konumunda. Elektronik, elektro-akustik müzik ve bilgisayar müziği alanlarında birçok gelişmenin merkezi olmanın yanı sıra, müzik yazılım programlarının geliştirildiği, çeşitli akustik deneylerin yapıldığı ve çağdaş müzik düşüncesinin yayıldığı bir kurum. İtalyan mimar Renzo Piano ve İngiliz-İtalyan mimar Richard Rogers tarafından tasarlanan merkezde Tristan Murail'den Kaija Saariaho'ya geç yirminci yüzyıl müzik düşüncesine şekil veren birçok avangart isim, yapının teknolojik olanaklarından yararlanarak besteler yapmış, ustalık sınıfları ve atölye çalışmaları düzenlemişti. Müziksel modernizmin serüveni içinde IRCAM'ın en önemli katkılarından biri de sahip olduğu teknik altyapı ile Fransız besteciler Gérard Grisey ve Tristan Murail'in zihinlerinde form bulan spektral müzik akımının doğuşuna ev sahipliği yapmasıydı.

IRCAM ile neredeyse eş zamanlı olarak ses vermeye başlayan ve kurulduğu günden günümüze yeni müziğin en saygın topluluklarından biri olan The Ensemble InterContemporain* da hiç şüphesiz Boulez ile birlikte anabileceğimiz bir diğer önemli oluşum. Sanatsal başarıları kadar polemikleri ve tartışmalarıyla da ünlü olan bestecinin 1976 yılında dönemin Fransız Kültür Bakanı Michel Guy ve İngiliz sanat yönetmeni Nicholas Snowman'ın desteği ile kurduğu orkestra, aynı zamanda çağdaş müzik için kurulan ilk kalıcı topluluk olma özelliğini taşıyordu. Steve Reich'dan Helmut Lachenmann'a yüzlerce bestecinin binlerce yapıtını repertuarında bulunduran topluluk sürekli olarak genişleyen eser skalası, genç bestecilerin yapıtlarına yer vermesi, diğer sanat disiplinleriyle yaptığı işbirlikleri, eğitimine devam eden ya da amatör müzisyenlere yönelik düzenlediği atölye çalışmaları, Fransa içinde ve dışında gerçekleştirdiği turneler ve albüm olarak kaydettikleri eserlerle bugün tek başına sürekli devinen bir performans, eğitim ve keşif kurumu halindedir.

Boulez, müzikal avangardı sadece orkestra ve enstitü düzeyinde yerleşik bir yapı kazandırmakla sınırlamaz. Gerek kaleme aldığı makaleler ve verdiği dersler ile gerekse 2003 yılında hayata geçirdiği Luzern Festival Akademisi (İsviçre) ile bu alandaki icraatlarına yeni sayfalar ekler. Tarihi Luzern Festivali'nin çatısı altında kurulan akademi, ana fikir itibariyle müzisyenlerin yeni müzik icrasında uzmanlaşmasını, şefler ve besteciler ile çalışarak farklı eserleri tanımasını esas alan bir yapıya sahiptir. Her yaz dünyanın dört bir yanından gelen başvurular sonucunda 130 müzisyenin eğitim almak üzere seçildiği akademi, çatısı altında bulundurduğu şeflik ve bestecilik ödüllerinin yanı sıra genç bestecilere eser siparişleri vermesiyle de yeni müziğin gelişimi için önemli bir yere sahiptir.

Bir besteci ya da orkestra şefi olarak Boulez'in portresini çizmek kuşkusuz bu yazının sınırlarını aşar. Boulez, Schoenberg'in 12 ses dizisi tekniğini, Stravinsky ve ilk zamanlardaki hocası Messiaen'in ritim buluşlarını ve Webern'in tını düzeni gibi çağdaş müziğin çeşitli bulgularını ilk olarak birleştirmeyi başardı. Sanatçı, yirminci yüzyıl müzik tarihinde *integral serializm* [bütüncül dizisellik], elektronik müzik ve denetlenmiş şans gibi çeşitli akımların gelişmesinde ise belirleyici bir öneme sahipti; üstelik sürekli olarak yeniyi arıyordu. Sadece ses yüksekliğinin diziselleşmesi değil, ritim, ses gürlüğü, ses rengi gibi diğer öğelerin de diziselleşmesine dayanan bütüncül dizisellik yönteminin baş mimarı olan Boulez bir orkestra şefi olarak da benzer bir öneme sahipti. Elliott Carter, György Ligeti gibi kendi çağdaşlarının eserlerinin dünya prömiyerlerini yapmasının yanı sıra 20. yüzyılın ilk yarısında etkin olmuş Béla Bartók, Alban Berg, Claude Debussy, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky gibi isimlerin eserlerini 1960'lardan itibaren şeflik yaptığı New York filarmoni, Boston, Los Angeles, Cleveland ve BBC senfoni orkestralarında çaldırmayı başarmıştı. Orkestra çubuğu olmaksızın sadece ellerini kullanarak orkestrayı yöneten Boulez özellikle hayranı olduğu Stravinsky'nin *Bahar Ayini* bestesinin icrası ile bu eserin orkestra yorumları arasında yeni bir sayfa açmıştı.

Eğer bir besteci olarak Boulez'i sadece tek bir yapıt üzerinden anımsayacak olursak bu eser

kuşkusuz oda müziği ve ses için yazdığı *Le marteau sans maître* [*Sahipsiz çekiç*] olacaktır. Besteleniş tarihi itibariyle (1953-54) mimaride Le Corbusier'in etkisinin hissedildiği, görsel sanatlarda Rothko, de Kooning gibi isimler üzerinden soyut dışavurumculuğun şekillendiği ve J. D. Salinger'ın *Çavdar Tarlasında Çocuklar* romanı ile Yeni Kıta'da fırtınalar estirdiği bir döneme denk gelen eser, başlangıçta altı bölüm olarak düşünülmüş ve sonrasında dokuz bölüm olarak tamamlanmıştır. Bestecinin Fransız sürrealist şair René Char'ın bir dizi şiiri üzerine kontralto ses, marimba, vibrafon, balafon, gamelan, koto ve gitar için bestelediği *Le marteau sans maître* yapısı içinde barındırdığı, Japonya'dan Afrika'ya Batı dışı enstrümanlar ile dikkat çeker. Boulez'in Stravinsky'e ithafen yazdığı eserde Uzak Doğu müziklerinin özellikle Bali Adaları'nın Gamelan müziğinin sesleri sanatçının kendine özgü müzik estetiğinin merceğinden sunulur. Bestecinin vokal notasyonunda Schönberg'in *Sprechstimme* [yarı konuşma yarı şarkı söyleme] tekniğine de bir göndermede bulunduğu eser Batı müziği armonisinin temelinde yer alan bas sesin hiçbir enstrümanda kullanılmaması ile dikkat çeker. Sahip olduğu enstrümantasyon bakımından oda müziği icracılığında yeni bir pencere açan çalışma bestecinin 1940'lardan beri üzerinden araştırmalar yaptığı dizisel bestecilik yöntemlerinin özeti gibidir.

Batı müziğinin tonal sistem ile bağlarının koparılması (melodi, ritim ve armonin çağdaş müziğin temel vasıfları olmaktan çıkması), geleneksel duyuş ve düşünce biçimlerinin değiştirilmesi (idealize edilmiş bir uyum ve güzellik yerine başka estetik kaygıların öne çıkması) ve teknolojik yeniliklerin ses sanatına hizmet etmek üzere değerlendirilmesi gibi kırılmalar, Boulez'den çok daha önce iki Dünya Savaşı arası dönemde, yaşanan gelişmelerdi. Geçtiğimiz yüzyılın son kırk yılında Boulez'in yukarıda bahsi geçen miras üzerine akademik, sanatsal, düşünsel alanlarda yaptığı katkılar ise müziği sadece ileri götürmekle kalmamış, onun için yeni mekânlar, orkestralar ve yeni seyirciler yaratılmasına olanak vermişti. Hocası Messiaen ve modern müzik düşüncesinin ilk kıvılcımını yakan isimlerden biri olan Debussy ile birlikte Fransız müzikal aydınlanmasının temel figürlerinden olan Boulez her daim müziğin müzik için olması gerektiği savunmuştu. Sanatçı yaşamı boyunca müziği salt kompozisyon sınırlarında değil, bir felsefenin ve aynı zamanda teknolojik olanakların sonucu olarak gördü. 1976'dan 1995'e kadar Collège de France'da yönettiği kürsüde müziğin dili üzerine dersler veren sanatçının şu sözü belki de yaşamının özeti gibidir: "Merak benim için hayattır. Meraklı değilseniz tabuttasınız demektir." ×

* The Ensemble InterContemporain, 6 Mart 2016, Pazar günü Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda Boulez'nin yapıtlarının da yer aldığı bir konser gerçekleştirilecek.

PIERE BOULEZ, İLLÜSTRASYON MELTEM ŞAHİN

YEARS FLY,

MOMENTS LAST FOREVER.

Decorate your dream with BMS's home fashion products.

bms

When home feels perfect.

HermanMiller Poltrona Frau Baccarat

Representing Herman Miller, Poltrona Frau and Baccarat with their years of experience in design,
BMS creates environments that answer life's necessities.

AYAZMA YOLU SOKAK NO:5 ETILER ISTANBUL, TR | +90 (212) 263 6406

bms.com.tr

ARTER

sanat için alan

ŞENER ÖZMEN
FİLTRESİZ
KÜRATÖR: SÜREYYYA EVREN

İstiklal Caddesi No: 211
34433 Beyoğlu İstanbul
arter.org.tr

MURAT AKAGÜNDÜZ
VERTIGO
KÜRATÖR: ASLI SEVEN

Salı–Perşembe
11:00–19:00
Cuma–Pazar
12:00–20:00
Giriş ücretsiz

BAHAR YÜRÜKOĞLU
DEVRİDAİM
KÜRATÖR: DUYGU DEMİR

24/03/–15/05/2016

sa.ne.na Borusan Sanat'ta *kereste* yontuşları

Yazı Matt Hanson

Borusan Sanat'ın 'küresel tiyatro' yapısı tasarımındaki sahnesi, bu sezonun tematik festivalini yarılayan sa.ne.na konseri için mükemmel bir ortam. Altı kişilik perküsyon topluluğu sa.ne.na bilinen özgün Türk ve uluslararası besteleri seslendiriyor. Borusan Sanat'ın Batı Yakası'nın Hikayesi festivali kapsamında Michael Gordon'un *Timber* parçasından önce sa.ne.na Steve Reich, John Cage, Iannis Xenakis gibi dünyanın önde gelen orijinal perküsyon bestecilerinin eserlerinin Türkiye prömiyerini gerçekleştirdi.

Hatta topluluğun kurucularından Amerika doğumlu Amy Salsgiver zamanında Reich'ın klasik perküsyonun temellerini oluşturan *Music for 18 Musicians* eserinin İrlanda prömiyerini de yapmıştı. Topluluğun bir diğer kurucu üyesi, perküsyonist Kerem Öktem de Salsgiver gibi eğitimini İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde (MİAM) tamamlamış. Salsgive bugünlerde MİAM'da dersler veriyor.

Michael Gordon konser başlamadan video ile salona bağlanıp dinleyiciye sesleniyor. Özellikle prömiyerde ne kadar çok olmak istediğini dile getiriyor ve sa.ne.na'dan övgüyle bahsediyor. Kendi parçası *Timber* ile ilgili konuşuyor, parçayı mimari yaratıcılık ruhu içinde sesten oluşan bir heykelle bağdaştırıyor. Törensel bir hava yaratmak için müzisyenlerin sahneye dairesel biçimde yerleştiklerini açıklıyor.

İki katlı küre biçimindeki salonda zarif, dekoratif bir biçimde asılmış olan ampüller on iki tokmağın 2'ye 4'lük toplam altı keresteye vurmasının etkisiyle titriyor. Yunan modernist besteci Iannis Xenakis'in geliştirdiği deneysel perküsyon enstrümanı *simantra* Gordon'un kompozisyonu için bizzat sa.ne.na perküsyonistlerinin elleriyle işlenmiş. Önümüzdeki yetmiş dakika boyunca *Timber* İstanbul'un gösterişli mimari görkemine yaraşır biçimde metafiziksel yapılar kuruyor. Büyüleyici senkoplar döngüsel mantığa bir cevap niteliğinde kesintili olarak bazen müzikle beraber ilerliyor, bazen de düzensiz vuruşlara dönüşüyor. Müzikteki bu aksatımlar, anarşinin lidersiz yetki yapısının gücü kadar çekici ve saltanatın uğradığı her devrim kadar da öznenin ta kendisi. Tekrar tekrar ortaya çıkan poliritimler yaratılışın nabzına uygun olarak mekanik ve artistik bir biçimde dalgalanıyor, yükselip alçalıyor.

Timber'ın transal tekrarları ve Gordon'un törensel konseptleri Steve Reich'ın ince zekâsının bir ürünü olan, farklı evreler arası narin geçiş tekniğini anımsatıyor, bir yandan da Terry Riley'nin *In C* eserindeki okyanus dalgalarının vuruşları ve çarpıntıları ile Philip Glass'ın armonik aydınlanmalarını andırıyor.

Kompozisyon sanatı nasıl müziği inşa etme kavramını içinde barındırıyorsa, performansta inşa edilen ses ve müzik de eski Bizans bazilikası ve Osmanlı camisinin artık geçmişte kalan romantik estetiğine sesleniyor. Yeryüzü minerallerinin derinliklerine kadar inen ve de kavramsal sanatın doruklarına kadar çıkan, adeta deli bir otokratın ileri görüşlü fantezileri niteliğinde, notalara dökülmüş müzik için tasarlanmış mimari bir plan hayal edin.

Sonrasında rutubetli sert taşlar etrafınızı sarıyor. Kaba ve sert uğraşlar ile yüklü bu imgelem, insan bedeninin kavrayışını şaşkına çeviriyor, derinden etkiliyor. Ve artık yorgun, çalkantılı zihinde bitap düşmüş yapı ustası orada olmayanı duymaya başlıyor.

Bitmek bilmez takırtı, patırtı, çıtırtı, çekiç, kazma ve dövme sesleri karşısında şehrin yapı ustasının elleri, sanatsız ruh yorgunluğu karşısında titriyor. Yapı ustası için yıkım ve yaratılış artık tek parçadır ve duyulamayan işitilir hale gelmiştir. İstiflenmiş taşlara ve kazılmış toprağa batmış yapı ustasının yankıları bağımsızlığını kazanıyor ve görünmez olanı arayıp, çağırıyor ve görünmeyene karşılık veriyor.

Görülmeyen ses dalgası, daireler halinde dönerek, spiraller şeklinde yükseliyor ve yok oluyor. Şehir siluetine yayılan tepeler göze değil kulaklara bir ziyafet oluyor -ki bu da yüksekteki yüzlerce minareden günde beş kere yayılan ezan sesleri ile gerçeklik kazanıyor. *Kerestenin Sesi*'ni hissetmek için sabırlı bir şekilde yerlerinde oturan dinleyiciler için sahnenin arkasından parlayan neon levha "*Listen To Your Eyes*" (Gözlerini Dinle) diyor.

Fakat müzik severler için bu hayli entelektüel kompozisyonu dinlemek bir yük olabilir. Meraklısı içinse işin büyüsü olabilecekken dinleyicilerin arasındaki üç çocuğun ifadelerine ve sa.ne.na'nın *Timber* yorumunu dinlemeye Borusan Müzik Evi'ne gelenlerin yüzlerine bakılırsa, yeni gelenler için bu ses o kadar da kucak açıcı değil. Buna karşılık, modern şehirlerdeki mimari işe yararlılık ve estetik ya da tam bu yüzden bunların eksikliği çoğu zaman dayatmacı ve insanın yüzüne yüzüne çarpar bir özellikte.

Üst düzey biomedikal araştırmacısı Alexandros A. Lavdas'ın *Journal of Biourbanism*'de belirttiği gibi "Mimari insanların ihtiyaçlarına hizmet ile yükümlüdür, zorla insanların içine uyum sağlamaya çalışacakları ortamlar yaratmakla değil. [...] Matematiksel bir bakış açısından, hem müzik hem de mimari temel materyalleri birleştirip ortaya daha karmaşık yapılar çıkarmanın yollarıdır".

Müzik ile mimari sanatının çalışmalarında 'nöroestetik' terimini ortaya atan Semir Zeki'nin çığır açan çalışmalarına atfen Lavdas "Xenakis –ve daha birçoğu– estetik kıstasının, yani 'güzel' veya 'çirkin' hükmünün ki bu oldukça karışık ve bilinçsiz bir hükümdür, ölçümlemeler sonucu olmasını kabul etmez," demiştir. Lavdas'a göre "Modern müziği, Xenakis'in tanımı üzerine, 'anın dürtüsü'nden kurtarmak için mesih misyonu fikrinin birebir aynı olan emsali modern mimaride de mevcuttur."

Lavdas, çalışmasında nöroestetik yaklaşıma bağlı kalır. Bu yaklaşımda mimarinin ve müziğin güzelliği esasen psikolojiktir ve tüm insan deneyimi, bütün estetik deneyimlerde olduğu gibi, hakiki güzelliğin, insanlık ve sanat için hayırlı olanın bir imtihanıdır.

Schönberg'in öğrencisi olarak elde ettiği deneyimlerden dolayı çoğu zaman "perküsyon bestecisi" olarak anılan John Cage, armoniyi içselleştiremediğini fark ettiğinde "Perküsyon müziği, klavyeli (tuşlu) çalgıların müziğinden etkilenmiş müzikten, bütün sesleri içinde barındıran geleceğin müziğine çağdaş bir geçiştir," demiştir. *American Masters* belgeselindeyse "Herhangi bir ses, perküsyon bestecisi için kabul edilebilirdir," der.

Verdiği derslerden ve kendi yazılarından oluşan kitabı *Silence*'da John Cage perküsyon müziğinin bir devrim olduğunu yazmıştır. Her daim politik huzursuzluğa göğüs germek durumunda kalmış bir ülke ve bölgede, kentsel uygarlığın geleceğine uzanan bu yeni müzik aracılığıyla bir devrim anlayışının gelişmesi, ihtiyaç duyulan manevi güçlenmeyi de beraberinde getirebilir.

Eğer müzikle inşa kavramı fazilet ve liyakat sahibi ise, o zaman John Cage bir peygamberdir. Türkiye'deki modern yaşamın en etkileyici ve aynı zamanda en tartışmalı yanı ise ülkenin en büyük şehri İstanbul'un sürekli elden geçmesine ve bitmek tükenmek bilmeyen büyümesine insanların nasıl tahammül ettiğidir.

Karaköy'ün deniz kıyısındaki balıkçılar çarşısının belediye yıkımından, İstanbul'un göbeği Taksim Meydanı'nın düzenlenme projesine, şehirdeki inşaat sesleri hiçbir zaman susmuyor. Aslen 'Euro-Amerikan' hayal gücünün bir ürünü olan *Timber*'ın Türkiye prömiyerine tanık olmak, bir bakıma sanat dünyasının nispeten zararsız penceresinden daha büyük kültürlerarası etkileşimin küçük evrenini gözlemlemeye benziyor.

Konser esnasında seyircilerin arasında bulunan bir MİAM öğrencisi oldukça karmaşık olan müzikal aranjmanın, özellikle *cue*ların görünürde doğaçlama girdiği, performansı sırasında yanlış adımları fark etmiş olsa da parçanın müzikselliği hiç kaybolmadı.

Yeni endüstriyel yaratıcılık, fütürizmin çağdaş estetiğini bozmaya devam etse de perküsyon müziği yarınların evrensel sesi. Ve büyük perküsyon bestecilerin eserlerini seslendirmekle, Türkler, diğer tüm milletler gibi, kentselliğin daha sanat dolu bir yönelişle tekrar doğuşuna doğru ilerleyebilir. ×

herkesin listesi *kendine*

Yazı E. Osman Erden

ArtReview dergisinin on dört senedir düzenlediği, sanat dünyasının en güçlü isimlerinin sıralandığı, 16 kişilik jüri tarafından şekillendirilen *Power 100* listesinin son hali geçtiğimiz Ekim ayında yayınlandı. Zürih, Londra, New York ve Somerset'de faaliyet gösteren sanat taciri Iwan ve Manuela Wirth çifti listenin başında yer aldılar. İngiliz ArtReview dergisinin editörü Mark Rappolt'un belirttiğine göre Wirth çiftinin sanat eserlerini satma ve sanatı destekleme yöntemlerine getirdiği farklı bakış açısı, dünya çapında sanat dünyasının en güçlü isimleri olarak nitelendirilmelerine yol açtı. 2008'e kadar Çin yönetiminin göz bebeği olan fakat Siçuan depreminde, malzeme hırsızlığı nedeniyle çöken okullarda hayatını kaybeden beş binden fazla çocuğun ismini gündeme taşıyarak Çin Komünist Partisi'ndeki yozlaşmayı ortaya seren ve vatan hainliğine geçiş yapan Ai Weiwei, listede ikinci sırada yer alıyor. 2011'de Çin polisi tarafından gözaltına alınan ve pasaportuna el koyularak yurtdışına çıkması yasaklanarak salıverilen sanatçı, dört sene engellendikten sonra, geçtiğimiz günlerde Çin dışına çıkma izni almıştı. Weiwei'nin 2011'deki *Power 100* listesinin ilk sırasında yer alması üzerine Çin Dışişleri Bakanlığı sözcüsü ArtReview'u kınayan bir açıklama da yapmıştı.

Ekim 2015'te yayınlanan listenin ilk on sırasında yalnızca iki sanatçı yer alıyor. 2013'de başlattığı Kickstarter kampanyası ile kurmak istediği enstitüye fon toplamaya çalışan Marina Abramoviç listenin ilk onundaki diğer sanatçı. Performans sanatçısı, 2015 yılında Brezilya ve Avustralya'da Marina Abramoviç Enstitüsü ismi altında gerçekleştirdiği *workshop*larla gündemde kalmaya devam etti. Sanatçının yalnızca Brezilya'da gerçekleştirdiği 200'den fazla *workshop*a yaklaşık 15 bin kişi katıldı. *Power 100* listesinde toplam 25 sanatçı yer alıyor. 2002'deki ilk *Power 100* listesinde yalnızca dört sanatçı yer almıştı. 2010'dan itibaren listelere bakıldığında son dönemde daha fazla sanatçıya yer verildiği görülüyor. 2010 ve 2011 listelerinde 13 sanatçı yer alırken son üç senedir listede 24-25 sanatçıya rastlanıyor. Bu durum ArtReview seçicilerinin son üç yıldır listede bir sanatçı kotası uyguluyor olabileceklerini de akla getirdi.

Listenin oluşturulmasında her sene daha fazla *politically correct* [siyaseten doğru] olma kaygısı taşındığı anlaşılıyor. Nitekim, her ne kadar genellikle listenin altlarında yer alsalar da, Batı dışı isimlere gittikçe daha fazla yer verilmesi de söz konusu. Bu seneki listede 2017 Sharjah Bienali'nin küratörü Lübnanlı Christine Tohme 74. sırada yer alırken Seul'daki Kukje Galerisi'nin kurucusu ve yöneticisi Güney Koreli Hyun-Sook Lee 82. sırada bulunuyor. 2011 yılında Hindistan'daki Kerala Eyaleti yönetimi tarafından Kochi-Murziri Bienali'ni organize etmeleri için görevlendirilen ve ülkenin ilk bienalini başarılı bir şekilde gerçekleştiren heykel sanatçısı Riyas Komu ve ressam Bose Krishnamachari listenin 86. sırasında kendilerine yer bulmuşlar. Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge 81, Bangladeşli koleksiyonerler Nadia ve Rajeeb Samdani çifti ise 98. sıradalar. Türkiye'den, son dört senedir ismi görülen Vasıf Kortun ise bu sene listede yer almamış.

Listeye bakıldığında Ai Weiwei'nin yanı sıra Hito Steyerl, Theaster Gates, e-flux ekibi (Anton Vidokle, Julieta Aranda, Brian Kuan Wood), Rikrit Tiravanija, Olafur Eliasson, William Kentridge, Trevor Paglen, Rick Lowe, Riyas Komu, Bose Krishnamachari ve Akram Zaatari gibi politik veya sosyal kaygılarla faaliyet gösteren sanatçıların yer aldığı görülüyor. Artslant isimli web sitesinin yazarları Andrea Alessi ve Joel Kuennen, son yıllarda bu isimlerin listede daha fazla kendilerine yer bulmalarının nedeninin paranın hâkim olduğu sanat dünyasının, sol tavrı seksi (Left is sexy!) bulmasında yattığını iddia ediyor.

ArtReview'un editörü Mark Rappolt,

LLÜSTRASYON SEDAT GİRGİN

2015 yılı *Artlyst* ve *ArtReview*'e göre top 10

Artlyst Alternative Power 100

01 Ai Weiwei (Sanatçı)
02 Nicholas Serota (TATE Direktörü)
03 Alex Farquharson (Nottingham Contemporary'nin kurucu direktörü ve TATE Britain'in ilan edilmiş bir sonraki direktörü)
04 Anita and Poju Zabludowicz (Zabludowicz Collection'ın kurucuları)
05 Tim Marlow (Sanat eleştirmeni, yayıncı ve Royal Academy sergi direktörü)
06 James Lingwood ve Michael Morris (Artangel'ın kurucu direktörleri)
07 Sarah Lucas (Sanatçı)
08 El Anatsui (Sanatçı)
09 Maria Balshaw (Whitworth Gallery'nin direktörü)
10 Sean Scully (Sanatçı)

ArtReview Power 100

01 Iwan ve Manuela Wirth (Hauser & Wirth Gallery kurucu direktörleri)
02 Ai Weiwei (Sanatçı)
03 David Zwirner (David Zwirner Gallery'nin sahibi)
04 Hans Ulrich Obrist ve Julia Peyton-Jones (Serpentine Gallery'nin direktörleri)
05 Nicholas Serota (TATE direktörü)
06 Larry Gagosian (Gagosian Gallery'nin sahibi)
07 Glenn D. Lowry (MoMA direktörü)
08 Marina Abramović (Sanatçı)
09 Adam D. Weinberg (Whitney Müzesi direktörü)
10 Carolyn Christov-Bakargiev (Küratör)

The Guardian'a verdiği demeçte bugünkü sanat dünyasının karşılıklı çıkar ilişkilerinin ve paranın dinamiğinde şekillendiğini fakat bu alanın aktörlerinin bu durumu konuşmaktan kaçındığını belirtiyor. Rappolt'a göre *Power 100* listesiyle bu durum gündeme taşınıyor. Rappolt, listede yer alan sanatçıların son bir sene içinde çok önemli işler üreten, sergiler açan değil, bir ilişki ağı içerisinde kendilerini gündemde tutmayı başarabilen isimler olduğunu aktarıyor.

Sanat dünyasında *Power 100* listesine karşı sert eleştiriler var. Şekillendirilmesinde göz önünde tutulan kriterlerin nesnel ve şeffaf olmaması eleştirilerin başında yer alıyor. *Power 100* listesinin sığ bir magazin gündemi yaratmaktan öteye gitmediğine dair yorumlar söz konusu. Oysa liste magazinsel bir alan olmaktan daha fazla bir anlam taşıyor. Derginin editörünün dediği gibi var olan fakat görmezlikten gelinen bir durumu ortaya koymak bir yana, son on senedir gittikçe daha fazla sermayeyle eklemlendirilen çağdaş sanat ortamının içine girdiği bu sürecin ilerleyişine *Power 100* ile omuz veriliyor. Bir yandan October, e-flux gibi sanat alanına eleştirel ve teorik yaklaşan yayınların, çağdaş sanat alanında güncelliğin durumunu soruşturduğu bir dönem yaşanırken, diğer yanda bu tür listelerde sanat yazarlarının ve eleştirmenlerinin sayısı bir elin parmaklarını geçmiyor. Liste gündeme yönelik sınırlı bir etki yaratırken, on dört senedir yayınlanmasına karşın çağdaş sanat kanonuna güçlü bir katkı sunmaktan hayli uzak gözüküyor.

ArtReview *Power 100* listesinin herhangi kalıcı bir etki yaratıp yaratmadığı, kanon kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Toplumun sanatı algılayışını şekillendiren en önemli unsurlardan biri olan kanonun bir kavram olarak sanat tarihi biliminde ortaya çıkışı 20. yüzyılda gerçekleşti. Bugün sanat alanında kanonun anlamı başyapıtları ve onları üreten sanatçıları kapsıyor. Dolayısıyla hem sanat yapıtları hem de sanatçılar üzerine farklı kanonlardan bahsedilebilir. Kanon anlam olarak bir otoriteye işaret eder. Zira en iyileri tespit etmek, onları tarihin içinden çekip çıkartmak belli ölçütler çerçevesinde, o alanda otorite sahibi olanların, dolayısıyla saygı duyulanların yapacağı bir iş. Bu otorite hem kişi hem de kurum olabilir. Kanonu şekillendiren otoritenin ideolojisi doğrudan kanona da yansır. Nitekim 20. yüzyılda var olan kanonlara karşı eleştiriler, siyasi düşünce ortamında şekillenen kavramlardan beslendiler. Kanonun oluşmasındaki unsurlardan biri de sanat tarihçileridir. Sanat tarihçilerinin yazdığı sanat tarihi kitapları ile yani bir otoritenin önemli bulduğu isimleri, sanat yapıtlarını topluma sunmaları kanonun şekillenmesinde önemlidir. Sanat kanonunun oluşmasında diğer dönemlerden farklı olarak sanat eleştirisinin katkısı ise yadsınamaz. Eleştirmenler otorite kabul edilmiş, sanat tarihinin şekillenmesinde onların görüşleri ciddiye alınmıştır. Örneğin, Clement Greenberg'in yazdığı eleştiriler bazı sanatçıların ve akımların bugünkü bilinirliğinin en güçlü nedenleri arasında. Soyut dışavurumculuğun, Jackson Pollock'un sanat tarihinde bu kadar kendine yer edinmiş olmasında Greenberg'in bir otorite figürü olarak payı çok önemlidir.

Batı'da kanon bağlamında tartışılan konulardan biri de çağdaş sanat alanında bir kanonun geçerli olup olmadığıdır. Güncel olan ile kalıcılık arasında bir çelişki gözükmekle beraber üretilen işler üzerine olmasa da sanatçıları içeren bir kanondan bahsedilebilir. Dünyada çağdaş sanat üzerine yoğunlaşan koleksiyonların artması, bu alanda yüksek seviyelere ulaşan müzayede fiyatları, bienaller, sanat fuarları, büyük sergiler ve bunların katalogları, çağdaş sanat alanına seslenen sayısız sanat dergisi, bu dergilerin ve gün geçtikçe çağdaş sanata daha fazla yer ayıran çok satışlı ulusal gazetelerin eleştiri yazılarına yer vermesi bir kanonun oluşması için yeterli veriyi sağlıyorlar. *Power 100* listesi ise güncel durumun magazinsel bir şekilde ortaya çıkmasından öte 'kanonik' bir özellik taşımıyor. Dolayısıyla hakkında sohbet edilmesinden öte sanat tarihine kayda değer bir katkı sunmuyor.

Sohbet şahane liste bahane!

Son senelerde *Power 100* listesine karşı alternatif listeler de oluşturulmaya başlandı. İngiliz menşeli, İnternet temelli bir sanat platformu olan Artlyst son beş senedir *Alternative Power 100* başlıklı bir liste yayınlıyor. Artlyst'in editörleri Paul Carter Robinson ve Paul Black'in bir ekiple beraber çıkar ilişkilerine dayalı buldukları, Makyavelist olarak nitelendirdikleri ArtReview listesine karşı yalnızca yaratıcılıklarıyla sanat alanında etkili olan isimlere yer verdiklerini iddia ederek oluşturdukları liste geçtiğimiz aylarda yayınlandı. Listede, *Power 100* gibi dünya genelindeki sanat dünyasına yönelik bir listeden ziyade İngiliz sanat dünyası esas alınıyor. ×

İçinde sana ait
bir ses var.
444 3069
www.koleksiyon.com.tr
shop.koleksiyon.com.tr
Adana / Ankara / Antalya / Bodrum / Gaziantep / İzmir
İstanbul Caddebostan, Masko, Modoko, Tarabya / Tekirdağ
KOLEKSİYON

Bedenin sırları

Yazı İlker Cihan Biner

MILO MOIRÉ, FOTOĞRAF MARC P.

Yanan bir mumdaki tek gerçek alevinin sürekliliğidir. Alev bir aşağı bir yukarı ya da bir sağa bir sola yansıyarak sürekliliğini sağlar. Beden de tıpkı yanan bir mumdaki alev gibi sürekliliğe sahiptir. Bedenin katmanları sürekli olarak işler ve böylelikle organizma daimi olarak değişimle var olur. Fakat her bedenin işleyişi aynı değildir. Beden tekildir. Bedenin tekilliği bir süreç olduğu için bir bedenin neler yapabileceğini bilemeyiz. Asırlar boyunca bu 'bilinememezlik' halinden dolayı beden tehlike olarak kabul edilmiştir. Beden önce, Antik çağlarda ruhun hapishanesidir. Bu çağlarda ruh öze, beden ise yanılsamaya tekabül eder. Beden geçicidir. Ruh sonsuzdur. Bu fikir tek tanrılı dinlerde de vücut bulur. Moderniteyle birlikte bedenin biçimi değişir. Descartes'ın "düşünüyorum, öyleyse varım" sözü bedeni akla indirger. Akıl artık modernitenin yeni tanrısıdır. Bedenin ruhtan sonraki yeni iktidarı akıldır. Aklın tahakkümü günümüzde de sürer. Bedende merkeze yerleştirilen akıl, bedeni yönetir. Bilimde, sanatta, politikada aklın hâkimiyeti artık bir norm haline gelmiştir. Akılsız ya da akıldan yoksun beden dışlanan bedendir. Görüldüğü üzere, iktidarların ağında tarih boyunca sürekli biçim değiştiren beden, edilgendir.

Edilgen bedenin içi ve dışı

İktidar ağlarına hapsedilen beden iç ve dış ayrımlara tabi kılınır. Bedenin iç ayrımları onun iç organlarıdır. İç organlar kapatılması gereken organlardır (bilhassa cinsel organlar). İç ayrımlar dış ayrıma bağlıdır. Dış ayrım ise bedenin görünümüdür. İşte bu iç ve dış ayrımı bedeni edilgen kılar ve onun yüzeyi bir mühür haline gelir. Julia Kristeva *Korkunun Güçleri* adlı kitabında bedendeki iç ve dış ayrımına işaret eder. Tiksinçlik mefhumu bedeni ikiye bölmede oldukça kullanışlıdır. Tiksinç olan, bedende sınır oluşturucu bir tabudur ve münferit bir öznenin inşasına yardımcı olur. Kristeva'ya göre tiksinç olan bedenden atılanı, dışkı olarak boşaltılanı ya da öteki olanı ifade eder. 'Ben-olmanın' dışında gelişen bu ötekilik öznenin dış hatlarını belirler. Bedene sınır koymanın yöntemi aslında ondan bir parçanın dışarı çıkarılıp pisletici bir ötekiliğe itilmesidir. Öznenin bu dış hattı tam da özneden neyin dışarı atıldığına bağlıdır. Öznedeki iç ve dış ayrımı bedeni kimlikli bir hale büründürür. Kimlik, nelerin içeride tutulup nelerin dışarıda tutulduğuyla alakalıdır. Cinsiyetçilik, homofobi, transfobi ve ırkçılık bedenleri cinsiyetleri, cinsellikleri ve renkleri nedeniyle ötekileştiren, dışarı iten edimlerdir. Kristeva'nın dışarı atılan tiksinçliğin kullanışlılığına işaret etmesi de işte bu yüzdendir. 'Öteki' ya da bir dizi ötekinin dışlama ve tahakküm yoluyla tesis edilmesine dayanan kimlikler tiksinçliğin işleyişiyle pekişir. Öznenin iç ve dış ayrımı arasındaki incecik çizgi toplumsal normlar ve denetimdir. Öznenin içi dışa dönüşerek kendini kapatır. Bedendeki yüzeylerin mühürlenmesi böyle gerçekleşir. Yüzeylerin mühürlenmesi öznenin kesintisiz sınırıdır. Özneden fışkıran her tiksinç nesne her halükarda bu mührü kırar.

Bedendeki iç ile dış ayrımını alt-üst eden bir sanatçı: Milo Moiré

Özneyi toplumsal normların üretiminde istikrarlı kılan bedendeki iç ve dış ayrımlarıdır. Peki, bu özne sarsılırsa ne olur?

Sanatçı Milo Moiré'in bahsedeceğim iki performansı tam da bahsettiğim normatif özneyi alt-üst eder. Moiré'in 2014 yılında Almanya'da Art Cologne'nin açılışındaki *Plopegg* performansı bedendeki iç ile dış ayrımını yerle bir eder. Sanatçı mürekkep/boya enjekte edilmiş yumurtaları vajinasına yerleştirir, kendisi için kurulmuş platformda durup, beyaz zemin üzerine bu yumurtaları bırakarak boyama işlemini gerçekleştirir. İşte bu boya işlemine sanatçı 'PlopEgg' der. Sanatçının vajinası toplumsal normlar bağlamında bedenin içini temsil eder. Performansta vajinanın 'Plopegg' adlı eseri ortaya çıkartması bedendeki iç ile dış ayrımını alt-üst eder. Üretilen resmin estetiği toplumsal normlara aykırı tiksinçlik kaynağı olarak sayılan vajinanın içinden gelir. Bedenin iç coğrafyası (iç organlar, genital bölgeler ve benzerleri) ile dış coğrafyası arasında bir farkın kalmaması sanatçıyı toplumsal normların ve denetimin ötesine taşır. Ayrıca Moiré sanat tarihinde kol gücüne dayanan ataerkil sanat geleneğine de baş kaldırmış olur.

Moiré bir diğer performansını LWL Sanat ve Kültür Müzesi'nde düzenlenen etkinlikte gerçekleştirir. Sanatçı çırılçıplak soyunarak, kucağına aldığı çıplak bebekle, nü tabloların arasında dolaşır. Performansta ilginç olan müzedeki ziyaretçilerin Moiré'ın çıplak bedenini gördüklerinde başlarını öne eğmeleri ve utanmalarıdır. Duvardaki nü tabloya bakarken utanmayan ziyaretçiler neden tabloların arasında dolaşan Moiré'ın çıplak bedeninden utanır? Bu utanç sanatçının bedenin iç ile dış temsillerini alt-üst etmesinden kaynaklanır. Bedenin içine ait bölgeler dışarıdadır. Bedenin dışarısı ile içerisi arasında artık bir fark kalmamıştır. İşte böyle bir performans toplumsal normlara bir başkaldırıdır. Libido kökenli arzunun sıfırlandığı ve bedenin faşist temsillerinin tahakkümü altında yaşadığı bir çağda Milo Moiré'in bu iki performansı bedene koyulan iç ve dış sınırları aşıyor ve yaşamı olumluyor.

Bir Varoluş Estetiği

Foucault, yaşamı bir sanat yapıtına dönüştürmekten bahseder. Milo Moiré yaşamını bir sanat yapıtına dönüştürmeye çabalasa da Moiré'in bu performansları onun kendi yöntemi. Moiré'in yöntemlerini birebir tekrarlamak onu taklit etmektir. Ayrıca bedenin sadece iç ve dış temsillerini alt-üst etmek kuşkusuz yaşamı bir sanat yapıtına dönüştürmekte eksik kalır. Bedenin bütüncül kudretini/gücünü olumlamak da varoluş estetiğinin bir parçasıdır çünkü her beden tekildir. Tekillik bedene fark katar. Bir beden kendine fark kattığı sürece o bedenin neler yapabileceğini asla bilemeyiz. ×

MACK
Sadece
Işık ve Renk
Alman modernizminin öncü sanatçısı
Heinz Mack, eserleriyle
Sakıp Sabancı Müzesi'nde.
18.02–17.07.2016
TAHİNCİOĞLU
SABANCI ÜNİVERSİTESİ
SAKIP SABANCI MÜZESİ

Kalk

ïlïus*

Kerim Suner Türkiye'nin ilk bilgisayar mühendislerinden Haksever Suner'in oğlu ve kendisi de babası gibi uzun süre bilgisayar mühendisliği yapmış. Fotoğrafa olan ilgisi çok genç yaşta başlamış, zamanla çok evrilmiş. Türkiye'de ıslak kolodyum (wet collodion) tekniği ile fotoğraf çeken birkaç kişiden biri. Oldukça meşakkatli bir tekniği, koleksiyonunu yaptığı eski hesap makinelerini çekmek için kullanmış. Sonuç: nostaljik, mükemmeliyetçi ve saygı dolu bir fotoğraf serisi...

Yazı Merve Akar Akgün

* Latince. Sayı saymak ya da hesap yapmak için kullanılan çakıl taşı.

Merve Akar Akgün: Ben ıslak kolodyum tekniği ile çekilmiş ilk fotoğrafı Nilgün Beller'in evinde görmüştüm, üstelik sizindi. Fotoğraf ile ilişkiniz nasıl başladı?

Kerim Suner: Fotoğrafla ilişkim ortaokul yıllarıma dayanıyor. Lise döneminde evin banyosunu karanlık odaya çevirmiştim. Alman Lisesi'nde okulun fotoğraf kulübündeydim, yeni aletler vardı o zaman, çok ilgiliydim. Annemin o zamanlar galerisi vardı ve hep bana sergi açmasını isterdim.

MAA: Lebriz Sanat Galerisi vardı o zamanlar.

KS: Aynen, o zamanın en iyi galerilerden biriydi. Ben anneme 'Sezonda olmasa bile lütfen yazın sergimi aç,' diye ısrar ederdim, o da 'Bizim adımıza yakışmaz,' derdi.

MAA: Ne çekiyordunuz o dönem?

KS: Daha çok sokak fotoğrafına hevesliydim. Hafta sonu çıkıp İstanbul'da gezer ve fotoğraf çekerdim. Aslında çok da sergilenecek şeyler değildi ama o dönem çok farklı görüyordum. 1983 yılında fotoğraf sergisi herkesin yapacağı bir şey değildi. Annem sonra İsmail Cem'e fotoğraf sergisi açtı; hem aile dostu, hem de tanınmış bir kişiydi o zamanlar. Boston'da sonbahar yapraklarını çekmişti. Ben de bu duruma kızmıştım ama kataloğunu hala saklarım.

MAA: Hobi olarak mı yoksa profesyonel olarak eğitim alarak mı çalışıyordunuz?

KS: Bana her şeyi öğreten bir fotoğraf öğretmenimiz vardı okulda. O, okuldan ayrıldıktan sonra ortada kaldım. Bir noktaya kadar geldim ama ilgim üniversiteye girmemle azaldı. 90'ların başında ilk *autofocus* makineyi aldım, ardından fotoğrafla ilişkim tamamen bitti.

MAA: Çok kolay geldi belki de?

KS: Sanırım. Oğlum doğmadan bir depreşti. Dijital makine almayı denedim. Birkaç dijital makine değiştirdim. En son Leica'nın her şeyi manuel olan bir modeline geçtim. Sonra onun sadece siyah beyaz çekenini aldım. Sonra filmli bir makine aldım ve fotoğrafları kendim yıkamaya başladım. Böyle geriye gide gide 1850'lere kadar geldim.

Annemin evinde gördüğünüz fotoğrafın da bir hikâyesi var. Teknikler üzerine araştırma yaparken bir videoda, ıslak kolodyum tekniğiyle çalışan birini gördüm. Bu teknikte makinen ne kadar büyükse çekebileceğin fotoğraf da o kadar büyük olur. Çünkü fotoğraf plakasını makinenin içine koyuyorsun. Benim makinem 20x23 santimetre büyüklüğünde; makine büyüdükçe dışarı çıkmak aynı oranda zorlaşıyor. Ian Ruther külüstür bir kamyonetin içini tamamen izole edip önüne özel bir lens takarak dev bir fotoğraf makinesi yaratmıştı. Fotoğraf çekileceği zaman, iki kişi kamyonetin içine giriyor, kapakları kapatıp lensi takıyor ve objektifin önünü açıp kapatarak fotoğrafı çekiyorlardı. Kamyonetin içi aynı zamanda karanlık oda görevini görüyordu. Keşke ben de orada olsam dedim ve tam üç ay sonra Ian Ruther, o makineyle, benim, gördüğünüz fotoğrafımı çekti. Bir yolunu bulup Ian'ın *workshop*una gitmiştim, bir *demo* fotoğrafı yapmak için kura çekildi; tesadüfen ben çıktım. Sonrası ise kavga dövüş... Bana fotoğrafı veremedi. Bir galeriyle anlaşmalı olduğu için yaptığı bütün fotoğraflar otomatik olarak galeriye ait oluyordu. Galerinin müdürü de *workshop*taydı ve inanılmaz bir fiyat talep etti. Alttan girip üstten çıkarak fiyatı oldukça indirdim ve fotoğrafı aldım. Sonra kendi evime portremi asamayacağım için anneme hediye ettim.

MAA: Islak kolodyum popülerleşmiş bir teknik değil. Tanıyor muydunuz bu makineleri?

KS: Hayır, sonradan aldım. Ama başladığımda elimde film için kullandığım başka bir körüklü ma-

5 5 5
4 4 4 4
3 3 3
2 2 2
1

kine vardı. Onun boyutu daha küçüktü, sonra büyüme ihtiyacı olunca da bunu aldım.

MAA: Bu tekniğin bir de kurusu var değil mi, kuru plaka [*dry collodion*]?

KS: 1839'da fotoğraf bulunduktan sonra, iki teknik çıkıyor. Biri Fransız Louis Daguerre'nin geliştirdiği Daguerrotype, diğeri de İngiliz Henry Fox Talbot'un geliştirdiği Calotype. İki tekniğin de iyi ve kötü tarafları var. Daguerrotype sisteminde imaj kalitesi çok yüksek. Metal plakaya yapılıyor [pozlanıyor] ancak sadece tek fotoğraf basabiliyor ve onu çoğaltamıyorsunuz. Ayrıca çok zehirli çünkü içinde cıva buharı var. Calotype sisteminde ise kâğıda negatif alıyor ve oradan çoğaltabiliyorsunuz. Fakat negatifi kâğıda aldığı için imaj kalitesi çok düşük ve uygulama süresi çok uzun. İki sistemin de en büyük handikabı patentleri; bir fotoğraf çekileceği zaman gidip lisans ücreti ödemek lazım. Herkes fotoğraf çekemiyor. 1851 yılında Scott Archer, bulduğu ıslak kolodyum tekniği ile iki sistemin iyi taraflarını birleştiriyor; hem daha kolay hem de patentsiz. Islak kolodyum çıktığı zaman fotoğraf bir anda dünyaya yayılıyor. Maalesef ıslak kolodyumun derdi de ıslaklık kurumadan işin bitmesinin gerekmesi. Bu yüzden fotoğrafçılar karanlık odalarını yanlarında taşımak zorundalar. Böylece kuru teknik arayışı ortaya çıkıyor ve 1870'te kuru plakanın bulunmasıyla sonuçlanıyor. Mantık aynı. Duyarkat sabitlenince hazır cam negatifler yapmak da mümkün oluyor. Kuru plakaların seri üretimine de George Eastman başlıyor ve peşine Kodak'ı kuruyor. Kısaca Kodak ilk olarak kuru plakaların fabrikasyon üretimini yaparak işe başlıyor. Sonra camın yerini sentetik materyaller alıyor. Bugün hâlâ kullandığımız film tüm bu hikayenin devamı.

MAA: Peki hesap makinesi koleksiyonuna ne zaman başladınız?

KS: Tesadüfen. Yeni açıldığında Rahmi M. Koç Müzesi'ne gittim ve bilgisayar bölümünü görünce şok oldum. Keşke bugüne kadar kullandığım bilgisayarları atıp satmasaydım dedim. Koleksiyonları çok zayıftı. Elimden çıkardığım aletlere hakikaten çok üzüldüm ve hemen yenilerini almak için, e-Bay'e girdim. Bana ait olan bilgisayarların aynılarını bulup satın almaya başladım. Artık İnternet'te baktığınız konulara göre ilginizi çekebilecek diğer ürünlerin de size sunulduğu reklam pazarlama sistemleri çok iyi çalıştığı için karşıma 'bu da ilginizi çekebilir' başlığı altında hesap makineleri çıkmaya başladı. Türkiye'de herkesin bildiği bir Facit vardır, onun dışında eski hesap makineleri pek bilinmez. Benim de ilgimi çekti bir iki tane aldım, öyle ilerledi. Bir süre sonra ara da verdim ama aklım hep onlardaydı.

MAA: Peki başka fotoğraf sergisi açmayı düşünüyor musunuz?

KS: Tabii. Bundan sonra hep bununla devam etmek istiyorum. Dışarı çıkmam lazım fakat mobil karanlık odam yok. Ahşap ustası bir arkadaşım var, ona bir kutu yaptıracağım, ya da yurtdışından hazır alacağım. Dışarı çıktığım zaman için kafamdaki ilk yer Kapadokya!

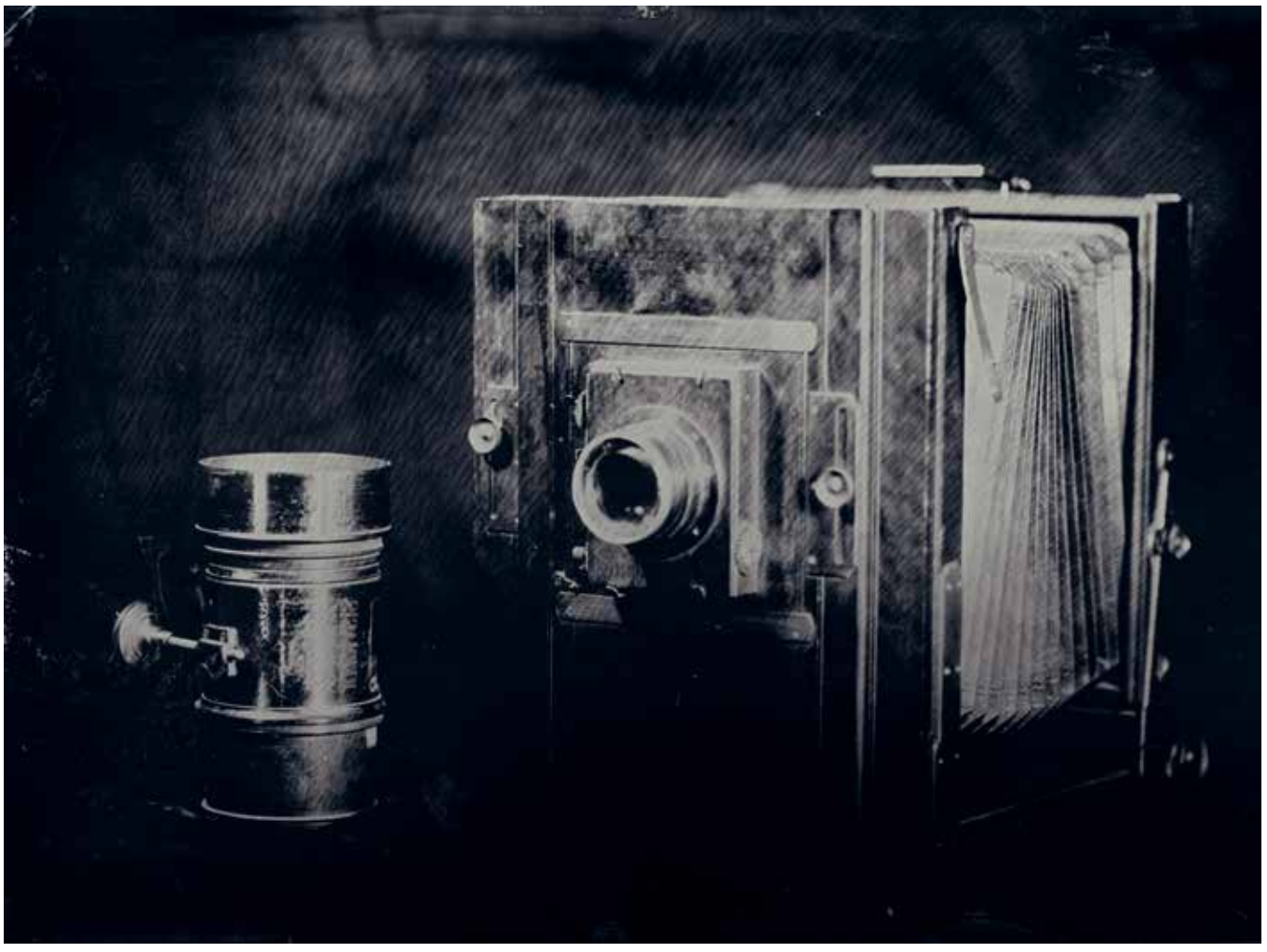
***Wet collodion* tekniği ile ilgili**

KS: Farz edelim ki bir dijital fotoğraf var. Bu son ürünün [*end product*] çıkmasında senin katkın var ama aslında senden başka birçok insanın da katkısı var. Bütün yazılımların ve teknolojik aletlerin, içindeki sensörlerden tutun, makinenin yaratılmasında yer alan insanlardan, yazılımı yazan bilgisayar mühendislerinden, Photoshop'u yazan insanlara kadar o kadar çok müdahale var ki... Bunlardan bir tanesi işini iyi yapmamış olsaydı bu sonuç çıkmayacaktı. En son aşama olan baskı bile o kadar önemli ki, eğer baskı yapılan makine o kalitede düşünülüp üretilmiş olmasaydı böyle iyi bir çıkış alamazdın. Bir düşünün fotoğrafı kaç kişi çekiyoruz? Çok büyük bir ekip! Ancak ıslak kolodyum ile tek başınasın. Kimse yok. Kimsenin yaptığı bir şeye bağımlı değilsin. Sıfırdan, yani en temel kimyasal maddeleri kullanarak üretiyorsun.

MAA: Nedir onlar?

KS: En temel madde kolodyum. Bu kimyasalı metal tuzları, eter, alkol gibi başka maddelerle karıştırmak gerekiyor. Kolodyum cam yüzeyde yapışkan bir tabaka oluşturuyor. Sonra cam gümüş nitratlı bir suyun içine koyuluyor. Onların girdiği reaksiyon metal tuzlarını ışığa hassas hale geliyor. O aşamaya kadar ışığa hassas olmayan tabaka o dakikadan sonra fotoğraf çekmeye hazır hale geliyor. En son yıkarken de demir sülfat, alkol ve asit kullanılıyor. Bunları organik malzemelerden de yapmak mümkün. Yumurta var, film tabakasının kalkmaması için. Ben verniği bile kendim yapıyorum. Temel bir malzemesi var, Afrika'da yetişen bir ağacın reçinesi. Reçineyi alkolle eritip, 50 defa içinde hiç toz kalmayacak şekilde süzüp biraz lavanta yağı koyunca hazır oluyor.

Bütün yazılımların ve teknolojik aletlerin, içindeki sensörlerden tutun, makinenin yaratılmasında yer alan insanlardan, yazılımı yazan bilgisayar mühendislerinden, Photoshop'u yazan insanlara kadar o kadar çok müdahale var ki...



DEARDORFF, 8X10, 1960

KATILIN.

KEŞFEDİN.

YAŞAYIN.

Diners Club Card'ınızda biriken millerinizle yapacağınız seyahatlerde, unutulmaz maceralara yol almanın ayrıcalığını yaşayın. www.abankdinersclub.com'u ziyaret edin, şubelerimize uğrayın, Diners Club dünyasına adım atın.

DINERS CLUB AYRICALIKLARI SADECE ABANK'TA.

ABank | Diners Club INTERNATIONAL®

©2015 DINERS CLUB INTERNATIONAL LTD

3

4

5

6

Fotoğraf notları

1 *Soroban.* Milattan önce 3000 yılında Babil ve Mısır'da icat edilen abaküs binlerce yıl kullanıldı ve birçok evrim geçirdi. Abaküsü 17. yüzyılda Çinliler'den öğrenen Japonlar, bu aleti kısa süre içinde benimsediler ve daha rafine bir forma sokarak *soroban* adını verdiler. En son 1930'lu yıllarda değişikliğe uğrayan *soroban*, bu formu ile günümüzde Japonya'da hem hesaplama işleri hem de çocukların aritmetik eğitimi için çok yaygın bir şekilde kullanılıyor. Özel okullarda Usta seviyesinde *soroban* kullanıcısı olan Japonlar, karmaşık aritmetik işlemlerini elektronik hesap makinesi kullanıcılarından çok daha kısa sürede hatasız olarak gerçekleştirebiliyorlar.

2 *Burroughs.* William Seward Burroughs [1857 – 1898] Auburn'de Cayuga County National Bankası'nda genç bir memur olarak çalışırken sabahtan akşama toplama yapmaktan bunalıp, "Bu işi nasıl olur da bir makineye yaptırabilirim?" diye düşünmeye başladı. Banka bünyesinde birkaç tane prototip cihaz vardı ancak hiçbiri güvenli sonuç vermiyordu. Böylece genç Burroughs kendi tasarımını geliştirmeye başladı. Bir süre sonra St. Louis'e taşınan Burroughs, burada bir makine atölyesinde çalışmaya başladı ve toplama makinesi tasarımı üzerine daha fazla yoğunlaşma imkanı buldu. Birçok teknik ve finansal sorunla boğuştuktan sonra nihayet dokuz haneye kadar toplama yapabilen ve sonucu kağıda yazan ilk makinesini 1884 yılında üretmeyi başardı ve 1885 yılında da patentini alarak üretime başladı. 1887 yılına kadar 50 adet üretilen Burroughs toplama makinelerinin satış fiyatı 475 (bugünün değeri ile yaklaşık 12 bin dolardı.) Hızla büyümenin yanı sıra gelişen teknolojilere de hep ayak uydurmayı başaran Burroughs şirketi, elektronik devrimini de yakalayarak dünyanın önde gelen bilgisayar şirketlerinden biri oldu ve 1986 senesine kadar ismini korumayı başardı. 1986 senesinde Sperry ile birleşerek Unisys adını aldı. Zaman içinde oldukça küçülmesine rağmen Unisys hala varlığını sürdürmektedir.

3 *Adix.* 1904 yılında Avusturyalı mucit Joseph Pallweber tarafından geliştirildi ve Alman Adix firması tarafından Mannheim'da 1930 yılına kadar üretildi. Yaklaşık 15 x 10 x 3 cm büyüklüğünde ve 250 gr ağırlığında olan bu minik cihaz ancak basamakları toplayarak eldeleri sonraki basamağa aktarabiliyordu. Fazla bir işlevi olmamasına rağmen deri ya da kadifeden yapılmış kutusu ve şık tasarımıyla daha çok bir statü sembolü olarak kabul görülürdü. Ayrıca alüminyum parçalardan üretilmiş ilk hesap makinesi olma özelliğini taşımaktadır.

4 *Odhner.* İsveçli genç mühendis Willgodt Theophil Odhner [1845-1905] St. Petersburg'da Ludvig Nobel'in [Alfred Nobel'in ağabeyi] fabrikasında çalışırken 1875 yılında ilk hesap makinesi prototipini geliştirdi. İlk başarılı masa üstü hesap makinesi olarak kabul edilen Thomas hesap makinesinin daha gelişmiş ve pratik şekli olan bu makine, sekiz haneli sayılarla işlem yapabiliyordu. Odhner, patronu Nobel'i bu makinenin seri üretiminin yapılması için ikna etti ve Nobel Fabrikası tarafından 14 adet Odhner hesap makinesi üretildi. Daha sonra Nobel'in bu işe devam etmekten vazgeçmesi üzerine Odhner üretime kendi kurduğu fabrikada devam etti. Odhner'in ölümünden sonra 1918 senesine kadar oğulları üretime devam ettiler. Rus ihtilali sonrasında, 1918 senesinde, fabrika önce devletleştirildi sonra da kapatıldı. Bu yıllarda Odhner markası dünya çapında en iyi tanınan hesap makinesi olmuştu ve Brunsviga, Thaler, Facit gibi markalar altında birçok benzeri üretilmeye başlamıştı. İhtilal sonrası İsveç'e geri dönen aile burada Original Odhner markası altında hesap makinesi üretimine 1970'li yıllara kadar devam etti.

5 *Curta.* Avusturyalı hesap makinesi üreticisi Samuel Jacob Herzstark'ın oğlu olan Curt Herzstark'ın (1902 -1988) hayatı çocukluğundan itibaren hesap makinelerinin içinde geçti. Makine mühendisliği eğitim alan Hertzstark, bir dönem babasının fabrikasında çalıştıktan sonra iş yaşamına Almanya'da AstraWerke ve Wanderer hesap makinesi fabrikalarında devam etti. Bir yıl sonra tekrar aile şirketine dönerek fabrikanın yönetimini üstlendi. Aynı zamanda kendi minyatür hesap makinesi tasarımı üzerinde de çalışmaya başladı. Leibnitz'in 17. yüzyılda geliştirdiği Stepped Drum mekanizmasını temel alan bu minyatür makine ile dört işlemin yanı sıra karekökü bile hesaplamak mümkün olacaktı. Ancak tasarımını tamamlayamadan 2. Dünya Savaşı başladı, fabrika normal üretimini durdurup Alman ordusu için üretim yapmak zorunda kaldı. Kısa bir süre sonra da Curt Herzstark Buchenwald toplama kampına gönderildi. Neyse ki burada mesleğine yönelik çalıştırılan Herzstark, aynı zamanda hesap makinesi tasarımı üzerinde de çalışma imkanı buldu. Savaş sonrasında, 1948 yılında Curta hesap makinelerinin üretimine Liechtenstein'da başladı. İki model halinde 1972 yılına kadar yaklaşık 150 bin adet üretilen Curta hesap makineleri yerini bu yıllarda iyice popülerleşen elektronik hesap makinelerine bıraktı. Mühendislerin çok yoğun olarak kullandıkları Curta hesap makinelerinin sadece tasarımını beğendikleri için süs objesi olarak alan da çok sayıda hayranı vardı.

6 *Fowler's.* Fowler Calculator Ltd. 1898 yılında William H. Fowler tarafından Manchester'da kuruldu. Çeşitli bilimsel cihazların yanında birçok değişik çarpım cetveli geliştirdi ve üretti. Fotoğrafta yer alan model, çok daha yaygın olarak tanınan cetvel şeklinde çarpım cetvelinin dairesel bir varyasyonundur. Düğmelerden biri ölçeklerin bulunduğu ana gövdeyi döndürür, diğeri ise camın üzerindeki ince siyah çizgiyi hareket ettirmek suretiyle karekökü, logaritma, sinüs, kosinüs hesaplamaları yapılabilir. Dairesel yapısı sayesinde standart çarpım cetvellerine oranla daha az yer kaplar ve daha hassas çalışır. ✕

SERGİ

DÜNYANIN EN ÇOK İLGİ GÖREN
DİJİTAL SANAT SERGİSİ İSTANBUL'DA!

ZORLU
Hayallerine hayat ver

BARBICAN CENTRE'S

Digital Revolution

DİJİTAL DEVRİM SERGİSİ

#dijitaldevrim

Photography by Greg White Original work: Prototype images. Umbrellium. Assemblance. 2014

20 ŞUBAT - 12 HAZİRAN 2016

ZORLU PERFORMANS SANATLARI MERKEZİ
SKY LOUNGE

BİLETLER BİLETİX VE ZORLUPSM.COM'DA!

barbican

The City of London Corporation is the founder and principal funder of the Barbican Centre

VESTEL

ZORLU PERFORMANS SANATLARI MERKEZİ

Digiturk Hürriyet karnaval.com MEMORIAL THE MARMARA ŞİŞLİ

ZORLU CENTER İSTANBUL

zorlupsm.com | 0850 222 67 76

Tipik bir Anadolu hikayesi (mi?)

Artık Ayvalık'ta resim yapan Arif Aşçı ile Mart ayında Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde gerçekleşecek sergisi ve başlangıcından bu yana fotoğraf ile ilişkisi üzerine konuştuk. 2 Mart'ta açılan sergi 15 Nisan'a kadar devam ediyor.

Yazı Saliha Yavuz

ARİF AŞÇI

Saliha Yavuz: Resim okudunuz ve meşhur Asya yolculuğuna çıkana kadar resim yaptınız. Bu süreçte zorlayıcı da bir aile vardı değil mi?

Arif Aşçı: Aslında tipik bir Anadolu hikâyesi; 70'li yıllar... Evde, "Evladım, oku ama önce bir meslek sahibi ol! Resim karın doyurmaz!" derlerdi. Üstelik tıp fakültesini kazanmıştım. Sülaledeki tek üniversiteli adayı da bendim; fakat tutturmuştum, ille de Akademi! O yıllarda sanat eğitimi denince tek adres, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ydi.

Lisede Adana sokaklarında kara kalem desenler çizerdim. Yılmaz Güney'in *Umut* filmindeki mahalle gibi bir ortam vardı. Etrafımdaki her şey çılgıncasına resimsel ya da -fotoğraf adına konuşursak- fotojenikti. Tabii, ne bu desenler ne de sonrasında yapılan ilk yağlıboyalar duvara asılamıyor; çünkü evde namaz kılınıyor ve yasak! Duvara asılan resme 'put' muamelesi yapılan bir dünyadan bahsediyorum. Ama her şey tatlı-sert; gaddarca değil. Sonuçta kabullendiler ve İstanbul'daki eğitim yıllarım boyunca cep harçlığı niyetine yardım etmeyi de sürdürdüler. O yılların en güzel hikâyesi: Şubat tatillerinde, diyelim ki yüz tane desen çizmem lazım, okul için. Adana'da sürekli çiziyorum; etrafımdaki herkesin portresini yapıyorum örneğin. Babam gelip gidip, "Oğlum, ha bire resim yapıyorsun; biraz da ders çalış!" diyor.

SY: Fotoğraf ise Asya seyahati ile devreye giriyor değil mi?

AA: 1982'de Akademi'yi bitirdim. Bir süre İtalya'da kaldım. Floransa, Venedik ve Roma'da müzeleri gezdim. Caravaggio'nun resimlerinden nasıl etkilendiğimi dün gibi anımsıyorum. Sonra Akademi'ye, -adı artık

İSTANBUL, 2009, FOTOĞRAF ARİF AŞÇI

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olmuştu- 1984 yılında Süleyman Saim Tekcan'ın yönettiği özgün baskı atölyesine, asistan olarak girdim. Aklımda hep bir dünya turu vardı. Ama batıya değil, doğuya gitmek istiyordum. Askeri darbe yılları, boğucu bir hava hâkim tüm ülkenin üstünde. Ben, 'Türkiye'nin üzerinde ıslak, ağır bir yorgan var gibiydi,' diye anımsıyorum hep. Biraz para biriktirip, Haydarpaşa'dan Doğu Ekspresi'ne binerek yola çıktım. İlk durak İran ve İran-Irak Savaşı devam ediyor. Üç yıl boyunca, günde 1 dolar harcayarak bütün Asya ülkelerini dolaştım.

Bu yolculukta önce fotoğraf çekmeyi öğrendim. Olayları kısa, vurucu ifadelerle ve fotoğraflarla eşleştirerek anlatmayı öğrendim. Önce Hürriyet Gazetesi yayınladı. Sonra giderek dergiler ve ardından dünya basını. İran'da çektiğim Zerdüşt tapınağı röportajı mesela. Gamma bütün dünyaya dağıttı; kaç ülkede yayınlandığını bile bilmiyorum.

Bu yolculuğun bana kazandırdığı en önemli şey, dünyanın Batı'dan ibaret olmadığını anlamam olmuştur. Şimdi herkes anladı ama 80'li yıllarda öyle değildi.

SY: Galata'daki evinizde, muhabbetlerden birine denk gelmiştim. O uzun masa hep birilerini ağırlıyordu galiba. Sizden sonraki kuşakla, gençlerle de ilişkileriniz çok yakın diye biliyorum. Nasıl bir diyalog var?

AA: Ben fotoğrafa çok geç başladığım için genç kuşağın neler yaptığını hep merak ettim. Birçok farklı davranış, birçok farklı bakış açısı var; hepsi de taze enerji. Evim de müsait olduğu için bu enerjiyi paylaşmak istedim. Sonra Magnum fotoğrafçılarıyla dostluklar gelişti. Gelip evimde kalmaya başladılar. Harika partiler yapmaya başladık. 30-40 kişilik masalar kuruyorduk. Gençler, portfolyolarını da getirip gösteriyorlardı. Bir yandan da harı harıl balıklar kızarıyor, salatalar yapılıyor... Ara Usta da sık sık katılırdı bu partilere. Magnum'dan Koudelka, Alex Webb, Nikos Economopoulos, Harry Gruyaert, Abbas, Antoine D'Agata, Pinkhassov, Bruno Barbey... Magnum dışından da pek çok yabancı fotoğrafçı uğrardı.

SY: Sergide ve aslında fotoğraflarınızda her zaman, fark etmediğimiz gündelik detayları görüyoruz. Bazen belgesel bazen resim gibi bu fotoğraflar. Sizin için resim ile fotoğraf arasında nasıl bir ilişki var?

AA: Gündelik şeyler, her zaman etrafımızda olan şeylerdir ve bizi derinden etkilerler. Şeylere nasıl baktığınız daha önemli. Galiba, etrafıma bakıp fotoğraflar çekerken hep içimdeki ressam yavaşça sahneye çıkıyor; kendini göstermek istiyor. Hiçbir zaman tam anlamıyla belgesel fotoğrafçı ya da fotomuhabiri olamadım. Giderek resim gibi fotoğraflar çekmeye başladığımı fark ettiğim zaman fotoğrafı bırakıp yeniden resme başlamak düşüncesi doğdu. Şimdi tam arada, bu gri noktadayım. Şu an resim ve fotoğraf bence aynı sahnedeler.

SY: Sergiden de hareketle; sizce her gün gördüğümüz bu dikkat etmediğimiz sahnelerin, şeylerin birbirleri ile kurdukları görsel bağlantıların sırrı nedir?

AA: Resme ve fotoğraflara tekrar tekrar bakmanın önemi burada

İSTANBUL, 2010, FOTOĞRAF ARİF AŞÇI

yatıyor. Birkaç yıl önce Japonya'da Hokkaido adasında, Higashikawa Fotoğraf Festivali'nde önemli bir ödül almıştım. Bir de retrospektif sergi açtım; Japonlar sergiye ayakkabılarını çıkarıp girdiler. Rehberim benden, genç fotoğrafçılar için bir konuşma yapmamı istedi. Yüz kadar genç Japon fotoğrafçı için anlamlı olabilecek bir şeyler söylemeliydim. Hepsine şunu tavsiye ettim; 'Sanat tarihindeki bütün sanatçılar bize muazzam bir miras bıraktılar. Etrafa yeniden ve farklı şekillerde bakalım diye. Şimdi iyi mirasçılar olarak bu ustalara tekrar tekrar, ama ilk kez bakıyormuşuz gibi bakalım. Fotoğrafçı olarak, bize miras bıraktıkları görsel hazineyi bir kez daha değerlendirelim.' Sonra bunu yapan sanatçılardan örnekler verdim; Irving Penn, Yousuf Karsh, Avedon, Cindy Sherman gibi. Irving Penn'in ışık kullanımının nasıl 17. yüzyıl Vermeer resimlerine dayandığını anlattım. Kendi ressamları Hiroshige, Hokusai ve Utamaro'ya da yeniden, ama ısrarla bakmalarını öğütledim.

SY: Türkiye'de doğru dürüst fotoğraf galerimiz yok; müzemiz zaten yok. Buradaki fotoğraf sanatı ortamı hakkında ne düşünüyorsunuz?

AA: Türkiye'de 'doğru dürüst' neyimiz var ki? 1986'da Akademi'deki öğrenciler beni Tahran Modern Sanatlar Müzesi'ne götürdüler. Düşünün, savaş devam ediyor, şehre Saddam'ın yolladığı roketler düşüyor, her yerde kum torbaları... Müzenin bahçesinde bizi Calder ve Max Ernst'in heykelleri karşıladı. İçeride bir dizi Picasso ve Chagall'dan sonra Rothkolar, Pollocklar ve harika bir Bacon üçlemesi, Roy Lichtensteinler, Barnett Newmanlar, Andy Warhollar filan. Ayrıca İranlı sanatçılar da var. Şah'ın karısı Farah Diba satın almış bunları. 1970'li yılların başında fiyatları, her biri en çok 10 bin dolar iken. Aynı yıllarda, bizim burjuva evlerine Türk resmi bile almıyorlardı. Bu gün arka arkaya kurdukları müzelere ne koyacaklar?

Yedi yıl önce, Kore'ye ilk gittiğimde arkadaşlarım beni Samsung ailesinin kurduğu Leeum Müzesi'ne götürdüler. 'Müzeleri' demek daha doğru belki de, çünkü yan yana üç müzeden bahsediyorum. Ama bakın, önce mimari: Jean Nouvel, Mario Botta ve Rem Koolhaas'a üç ayrı bina yaptırmışlar. İçlerindeki sanat eserlerini saymaya ve bizdeki müzelerle kıyaslamaya utanırım. Dikkat edin, mesele çok para meselesi değil! Mesele öngörü.

İznik çinilerinin şu an hangi müzelerde olduğuna bakın, neredeyse hiçbiri bizde değil; hepsi New York'ta, Londra'da ve Arap şeyhlerinin koleksiyonlarında. Hâlbuki yıllardır, her yıl açıkartırmalarda birkaç tanesi satışa çıkartılır. Neden bir İznik müzemiz yok? Bin yılda Türklerin yarattığı en güzel şey bu çiniler oysa. Neden bir minyatür müzemiz yok, bir hat müzemiz yok? Yok oğlu yok! Her şey Topkapı Sarayı'nın depolarında çürüyor. ×

p.c. studio - photo tommaso sartori

MAXALTO IS A B&B ITALIA BRAND. COLLECTION COORDINATED BY ANTONIO CITTERIO.
WWW.MAXALTO.IT

mozaik

B&B Italia Stores:
Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 İstanbul T. +90 212 327 05 95 - F. +90 212 327 05 97
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya Ankara T. + 90 312 440 06 10 - F. +90 312 440 05 94
www.mozaikdesign.com - info@mozaikdesign.com

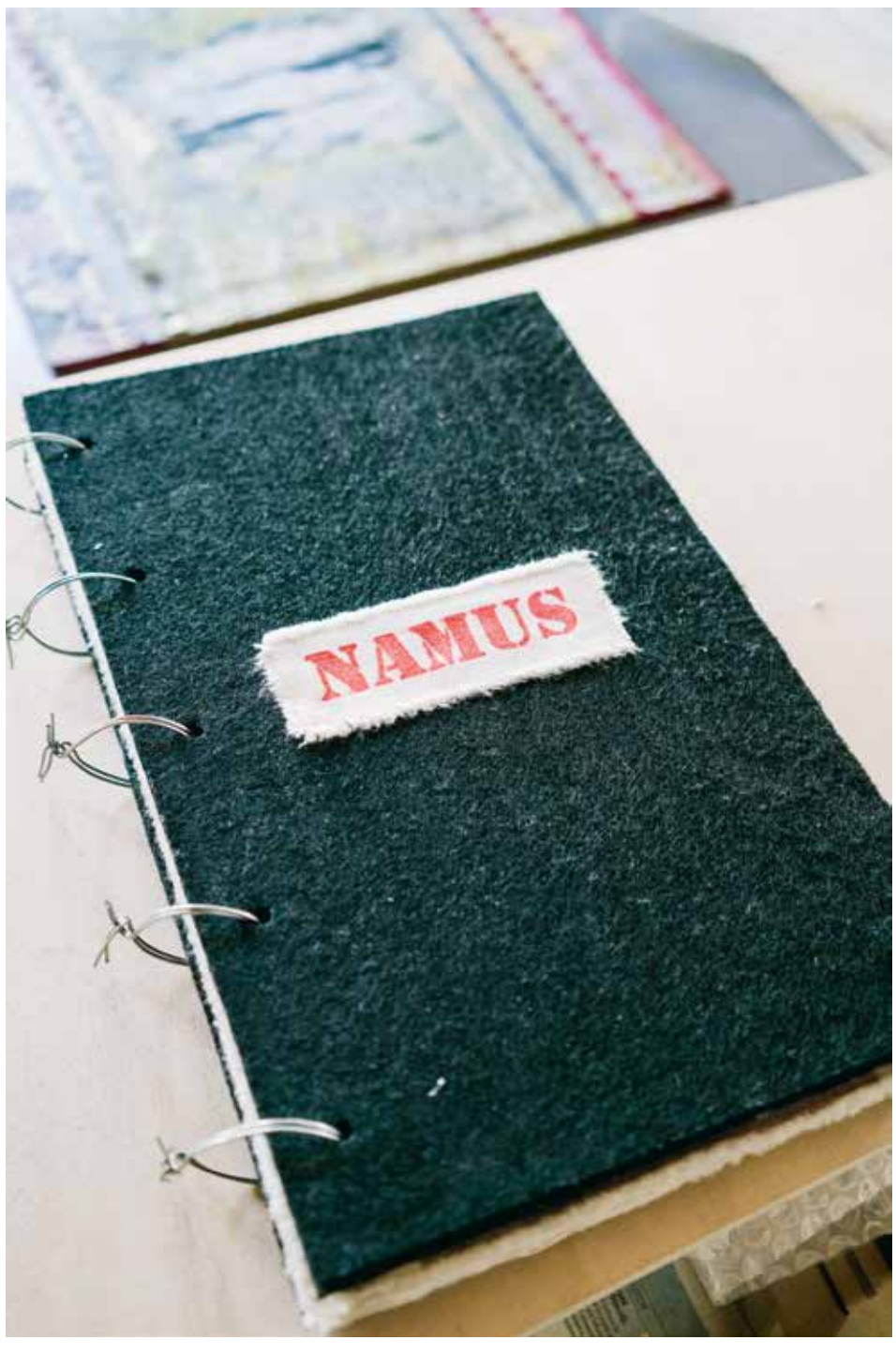
MAXALTO

İpek Duben atölyesi

Yazı Nazlı Pektaş Fotoğraf Ekin Özbiçer

İpek Duben'in atölyesinde olmak, bir yandan onun yaşamı boyunca titizlikle biriktirdikleri arasında dolaşmak, öte yandan da 'bu şeyler' vasıtasıyla zamanlar arası yolculuk yaparak sanatçının kurduğu dili çözmeye çalışmak oldu benim için.

Sanatçının 1981 tarihli *Şerife* resimlerini hatırlayalım. Türkiye'de 1970'lerde köyden kente göçen bir kadının ikonografik temsili olan bir dizi elbise resmiydi onlar. Mavi, kırmızı, pembe, çiçekli, çiçeksiz... Köyden kente değişen/dönüşen/bozulan ruhun, sözün ve kimliğin dikişiydi onlar. *Şerife*'den bugüne Duben'in üretimindeki dil, her zaman işaretler koydu kadına ve kadının toplum içindeki imkânsızlığına. Bu süreçte çoğalan zaman Duben'in hafıza makaralarında kayıt altına alındı hep. Gördüğü, sevdiği ve seçtiği ne varsa kendisine davet etti Duben. Kimi zaman sanat eserine dönüştü buldukları, kimi zaman atölyesinde saklandı.


NAMUS

Asmalımescit'teki bu atölyeyi gezerken Avrupa'da 16. ve 18. yüzyıl arasında var olan nadire kabinelerini[1] (*Wunderkammer**) hatırladım. Dünyanın nadir fosillerine, ceninlere, çok değerli taşlara, tuhaf şeylere rastlamasam da Duben için 'nadire' olanlarla tanışmam, bende sıra dışı bir büyülenme yarattı. Öyleyse mübalağa etmiyorum diyeceğim. Örneğin Sürrealistler de 'nadire kabinesi' ilkesini genişletmemişler miydi? Farklı nesne ve malzemeleri karıştırıp birbiri içine geçiriyorlardı. Ya da Christian Boltanski'nin *Referans Vitrini*'ni (1971) akla getirelim. Çocukluk yıllarına ait anılarından devşirdiği bir vitrindi bu, hatırlarsanız.[2]

İpek Duben'in atölyesinde olmak, sanat tarihi içindeki yakınlıklarla birlikte beni bambaşka bir öykünün içine sürükledi. Sanatçının tüm üretiminin anlamını doğuran atölyesi, daha kapıdan itibaren canlı bir organizmaya dönüşüyor, içerideki her şey dile gelerek fısıldaşmaya başlıyordu.

1 James Putnam, Sanatçı müzeleri, Editör: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 10- 11. *Avrupa'da 16. ve 18. yüzyıl arası var olan nadire kabineleri (*Wunderkammer*) bütün bir evrenin tek bir özel oda içinde denetlenebileceği fikrine dayanıyor, tek bir bireyin nesne toplama faaliyetlerindeki ilgilerini ifade ediyordu. Ender rastlanan, değerli ya da tuhaf nesneler bir araya getirilip izleyenlerde merak ve ilgi uyandırmak, estetik haz sağlamak amaçlanıyordu. Sıra dışı olan karşısındaki büyülenme, 16. yüzyıl sonunun manyerist beğenisiyle de uyum içindeydi. Nadire kabinesi yaratıcı imgelemle bağlantılıydı. Dadaistlerin, sürrealistlerin ve kimi çağdaş sanatçıların eserleriyle de bazı koşutluklar taşımaktadır.

2 James Putnam, Sanatçı müzeleri, Editör: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 25.

Montegrappa

"Nothing makes a woman more beautiful than the belief that she is beautiful."

Sophia Loren

MONTEGRAPPA.COM

All rights are used with the permission of Sophia Loren. Represented exclusively by Corbis. Official Licensed Merchandise.

ROTAP

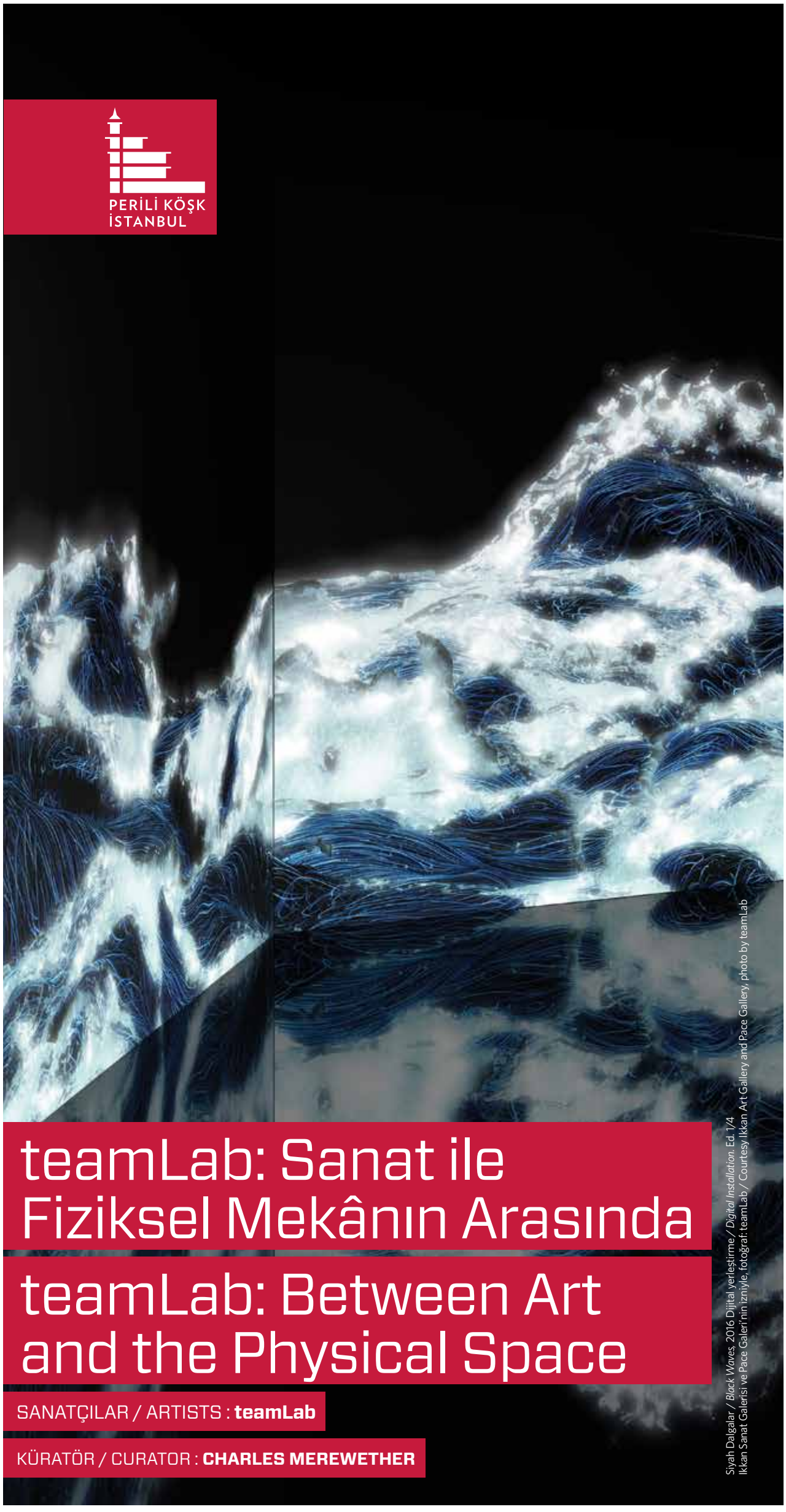
İstanbul, ZORLU Center, Raffles Arcade, Levent, TEL: +90 212 353 65 25 rotapzorlu@rotapsaat.com.tr
Ankara, Arjantin Caddesi, 2/9 Çankaya, TEL: +90 312 466 11 08 baskentrotap@rotapsaat.com.tr
İzmir, Plevne Bulvarı No: 15/C Alsancak, TEL: +90 232 501 18 19 izmirrotap@rotapsaat.com.tr
www.rotapsaat.com.tr

RotapTurkiye Rotap Rotap Rotap

Buluntu ve dönüştürülmüş nesneler, birbirleriyle ve kendileriyle İpek Duben'in hafızası eşliğinde yeni bir dil kurmadan ve teşhire çıkmadan önce kutularda, çekmecelerde, dolaplarda ve duvarlarda sıralarını bekliyorlar. Mantarlar, kibrit kutuları, teller, renkli mika buluntular, oyuncaklar... Kimisi atölyenin eşyası, büstü, kalemliği, oyuncağı. Bir diğeri eski serginin eskizi maketi, bazısı sergilenmiş bir resim. Bir kaçı fırça, çoğu boya ve kâğıt... İpek Duben'in ayakkabıları mesela. Gezdiği yolları ezbere biliyor. Pırıl pırıl duruyorlar yan yana. Eşi Alan'ın bebeklik ayakkabılarını bulduk bir rafta; o da İpek'in hazinesi. Sonra gazete kesikleri. Metalik renkli bardaklar. Telefon sandığınız, geçmişi arayan bir heykel. Tam o sırada fotoğraf çekmekle meşgul olan Ekin Özbiçer soruyor: Geçmişe bağlı olmak mı sizinki? Zamanı izlemek, diye yanıtlıyor Duben.

BORUSAN
CON·TEM·
PO·RAR·Y

PERİLİ KÖŞK
İSTANBUL



Siyah Dalgalar / *Black Waves*, 2016 Dijital yerleştirme / *Digital Installation*. Ed. 1/4
Ikkan Sanat Galerisi ve Pace Galeri'nin izniyle, fotoğraf: teamLab / Courtesy Ikkan Art Gallery and Pace Gallery, photo by teamLab

B E T W E E N
05.03.2016
V E / A N D
21.08.2016

teamLab: Sanat ile Fiziksel Mekânın Arasında

teamLab: Between Art and the Physical Space

SANATÇILAR / ARTISTS : **teamLab**

KÜRATÖR / CURATOR : **CHARLES MEREWETHER**

Japon kültürünün unsurlarını İstanbul'a taşıyan "teamLab: Sanat ile Fiziksel Mekânın Arasında" adlı sergi, sizi anime ve manganın ötesine, dokunup değiştirebileceğiniz hareketli imgelerin dünyasında bir yolculuğa çıkaracak. Odanın bir yanından diğerine uzanan gürüldeyen şelaleyi veya dalgaları, çiçeklerin açmasını, bir görünüp bir kaybolan kelebekleri seyredin. Kendinizi bu düşsel alemin, doğanın adeta canlandığı bu olağanüstü dünyanın içine bırakın; sanat yaşamınıza girerken siz de sanal gerçekliğin içine dalın.

"teamLab: Between Art and Physical Space" from Japan will take you on a journey beyond that of the world of anime and manga, a world of moving images you can both touch and change. Watch the tumbling waterfall or waves that seem to move across the room, flowers bloom of make butterflies appear and disappear. Immerse yourself in this imaginary world, into a nature come live where art enters your life and you enter the virtual real.

Sadece hafta sonları 10.00–20.00 arası ziyarete açıktır.

Open only on weekends between 10 am–8 pm

Rumelihisarı Mahallesi
Baltalimanı Hisar Caddesi No: 5
Perili Köşk, Sarıyer, İstanbul
borusancontemporary.com

Biletler **biletix** ticketmaster Türkiye

BORUSAN KOCABIYIK VAKFI

KATKILARINDAN DOLAYI TEŞEKKÜRLER
WITH SPECIAL THANKS TO
BORUSAN HOLDİNG
BORUSAN MANNESMANN
BORUSAN LOJİSTİK

Atölyede gördüğünüz tüm objeler İpek Duben'in izleri. Zamanın bir yerinde kendine değen, ona teyellenen izleri dönüştüren Duben, onları gerçek hayatın içinden koparmadan yeniden üretiyor. Hiçbir şey atılacak kadar değersiz değil ve tüm izler kendi izleriyle birlikte yeniden hayata karışıyor. İpek Duben'in atölyesi; tıpkı *Hafıza kartı [Memory chip; 2012]* işlerinde olduğu gibi içinde sakladıklarını, hayatın sakladıklarıyla birleştirerek türlü hikayeler anlatan bir bellek ev. Ve bu ev, ironi dolu diliyle geçmişte olan biteni, şimdiden ödünç alarak sürekli icra ediyor. ×

I P E K

YOKO ONO, HALF-A-ROOM-1967 SANATÇI YERLEŞTİRMESİNİN İÇİNDE, HALF A WIND SERGİSİ, LISSON GALERİ, LONDRA, 1967 © YOKO ONO, FOTOĞRAF CLAY PERRY

Lyon'da çağdaş sanat

Yazı Julitte Ihler

Fransa'nın Paris haricinde pek çok kültür şehri var. Öncelikle neredeyse bütün şehirlerine iyi müzeleri var ve bu müzelerin sayısı her gün artıyor. Lyon'un güncel sanat müzesi MAC Lyon (Musée d'Art Contemporaine [Güncel Sanat Müzesi]) 9 Mart – 10 Temmuz 2016 tarihleri arasında bir süredir dünyada gezmekte olan Yoko Ono sergisine alternatif olarak özgün bir Yoko Ono retrospektifine ev sahipliği yapıyor. Sergi hakkında müze direktörü Thierry Raspail ile konuştuk.

Juliette Ihler: *Yoko Ono: Half-a-Wind Show* (*Yoko Ono: Rüzgârın Yarısı Gösterisi*) sergisi yaklaşık iki yıl önce neredeyse bütün Avrupa'yı gezmişken, Lyon Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki retrospektifi organize etme fikri nereden geldi?

Thierry Raspail: Bu kararın üç ana sebebi var. Yoko Ono hakkında daha önceki sergilerden farklı olarak amacım eserlerinin kronolojisine bağlı olmayan, müziğini diğer işlerinden ayırmayan ve yalnızca 'orijinal' işlerine odaklanmayan tekil bir retrospektif yaratmaktı. Ziyaretçilerin kulaklılarla veya kapalı alanlarda müzikleri dinleyebilecekleri, işlerle maksimum oranda etkileşim yaratacak bir sergi düşündük. Serginin eş küratörü, aynı zamanda Yoko Ono ile 25 yıl çalışmış olan Jon Hendricks ile, özgün bir vizyon ve yalnızca tarihlere odaklanmayan, her yerde müziğin işlere eşlik ettiği bir sergi yaratmaya çalıştık.

JI: Yoko Ono'nun 'orijinal' işlerini belirtmek için soru işaretleri kullanmışsınız; kendisinin 'orijinalliğe' bakış açısı nedir?

TR: Başından beri, *Painting for the Wind* (*Rüzgar için Resim Yapmak*), *Shadow Painting* (*Gölge Resmi*), *Trampled Painting* (*Çiğnenmiş Resim*) gibi 'talimatlara' dayanan bir dizi sanat işiyle, Yoko Ono aslında orijinal işin olmadığını savundu. Herkesin, her yerde, her an, bir iş üretebilmesine olanak sağlayan talimatlar sayesinde işler her zaman bir başlangıç noktasıdır, dolayısıyla asla 'orijinal' değildir. Bir iş, belirli bir tarihte ilk defa sergileniyorsa bile, onun 'talimatları' notaları kâğıda dökülmüş bir müzik eseri görevi görür ve bu eser içeriğe göre veya kişinin işe vermek istediği duyguya göre farklı şekillerde çalınabilir. Böylelikle, aynı 'talimatlar' bir performans, video veya müzik için bile geçerlidir. İşte bu nedenle, Yoko Ono 'yeni' işleriyle, 1960'larda yapmış olduğu işler arasında asli bir fark olduğunu belirtmez. Bu nedenle, Yoko'nun 1955'ten sonra icat ettiği bütün talimatları bir araya getiren bir koleksiyon olan *Grapefruit* (Greyfurt; 1964) bir anlamda onun işlerinin retrospektifi gibidir. Belki de işlerinden para kazanmayı amaçlamadığı ya da işlerinin birçoğunu muhafaza etmediği gibi Yoko Ono'nun işleri, piyasanın fiyat artırmak için orijinal bir iş yaratma eğiliminin aksi yönüne doğru gider.

JI: Siz de bu retrospektifte bu 'oyun' hissini ortaya çıkarmaya çalıştınız.

TR: Aynen. Bu retrospektifte, kendimi de tatmin etmek için ziyaretçiye hikâyeyi anlatan ben olmalıyım diye bir koşul koymak istemedim. Ziyaretçiyi işlerle etkileşime geçip geçmeme konusunda serbest bıraktık, tıpkı zamanında olduğu gibi. Bu fikirle, ne pahasına olursa olsun, 'orijinal' işleri kronolojik bir sırada sergilemek istemedik. *Painting to Hammer a Nail* (*Çivi Çakmalık Resim*; 1961-1966) işinde de aynı durum söz konusu. Yoko Ono 1966'da Londra'daki Indica Galeri'de bu efsanevi işin önünde John Lennon'la karşılaşmıştır. Zamanında ziyaretçiden küçük beyaz bir ahşap parçasına çivi çakmasını isteyen işin Yoko Ono tarafından 'güncellenmiş' versiyonu, işle tamamen yeni bir ilişki kurulmasını teklif ediyor. Uluslararası bir şirketin yönetim kurulu odası gibi görünen bir yerde, ziyaretçi uzunca bir masaya çivi çakmaya davet ediliyor. Başka işler de aynı kalarak başkalaşacak ve bu şekilde güncellenecek.

JI: Size göre Yoko Ono'yu müthiş bir sanatçı yapan şey nedir?

TR: Yoko Ono hiçbir zaman bir grupla ilişkilendirilmek istememiş olsa da (malum *rock* grubu hariç!), birçoğunun kurulmasına katkıda bulundu. Çok yönlü bir sanatçı olarak, işleri Fluxus'un doğumu, kavramsal sanat ve aynı zamanda 1964'lerde ürettiği performans ve video sanatı işleriyle de ilişkilendirilebilir. Onun göze çarpan işleri çok açık bir şekilde yankı yarattı. *Cut Piece* (*Kesilmiş Parça*; 1964-1965) işini hatırlamamız yeterli: bu performansta Yoko Ono sahnede geleneksel Japon kadın duruşunda oturdu ve izleyiciyi bir çift makas alıp tamamıyla çıplak kalıncaya kadar kıyafetlerini kesmeye davet etti. Bu suretle, 1955-1962 tarihleri arasında talimatları, konserleri ve performanslarıyla sanat meselesinde devrim yarattı. Ona göre ancak çeşitlemeler vardır, orijinal yoktur çünkü başka birinin onun işini kendine göre yorumlaması devingendir: bir müzeye bile ihtiyaç duymaz çünkü herkes onun talimatlarını istediği yerde ve zamanda takip edebilir. Alçakgönüllülük ve modernlikle, bugün işlerinde hâlâ güncel temaları işler.

JI: Sizce Yoko Ono bugüne kadar neden önemsiz bir sanatçı olarak görüldü?

TR: Sanatçılar arasında ve zamanının camiasında saygı görmüş olmasına rağmen, eğer yıllarca onun işlerini gözden kaçırdıysak, bu kesinlikle, öncelikle John Lennon'la olan evliliğinden ötürüdür. İlham perisi olduğu Beatles'ın dağılması, Yoko'yu bir anlamda şeytanlaştırdı. Dünya barışı için beyazlara bürünüp yatakta poz verdikleri *Bed-in for Peace* (Barış İçin Yatakta Kalma) eylemleri yüzünden de biraz alay konusu edildi. 1970'lerden 80'lere, Lennon'la birlikte sahnedeydi ve görsel sanatçı olarak işlerine ara vermişti. Müzik üretiyordu ama daha doğaçlama, daha bilge, Batılıdan çok Doğulu işler yapıyordu ki bu da zamanının *rock* camiasında ciddiye alınmıyordu. Son olarak da, o bir kadın, o Japon bir kadın ve hiçbir zaman hiç bir şeyi iddia etmemiş bir kadın. Bütün bu nedenler onun imajının bozulmasına katkıda bulundu. Kurumların Yoko'nun ne kadar muhteşem bir sanatçı olduğunu anlamaları vakit aldı. 1960'ları irdeleyip, neleri kaçırdığımızı fark etmemiz 2000'lerin başına dayanıyor.

JI: "*Yes*" (Evet) ve "*Imagine*" (Hayal et) Yoko Ono'nun iki ideali ve sloganı. Bununla ne anlatılmak isteniyor?

TR: Doğru, bu iki kelime Yoko Ono'nun işlerini anlamak için çok önemli. 20. yüzyılda bir şeye 'karşı' olmak için yapılan bir çok işin aksine (teknik, kompozisyon, renk ve diğerleri) Yoko Ono bir şeyin 'yanında' olmaya çalıştı. Çünkü Yoko Ono'ya göre, bir şey inşa etmek istiyorsak, bu şey bir şeye 'karşı' değil ancak bir şeyle 'birlikte' veya bir şeyün 'yanında' olacaktır ve bu da bizim hayal kurmamıza olanak sağlayacaktır. Bu nerdeyse ütopik vizyonda, birisi "evet" dediği anda, geriye yalnızca hayal kurmak kalıyor. Bu yüzden bu iki kelime arasında gerçekten bir oyun mevcuttur. Bu aynı zamanda John Lennon'un "Barış mümkün" sloganına da eşlik eder; kulağa naif gelebilir, ancak her zaman yerinde bir söylemdir. ×

Parayla satın *alamazsın!*

SOLDAN SAĞA: MEMET GÜRELİ, SİBEL ÖZDOĞAN, GÜRAY OSKAY, CELINE FEYZİOĞLU, EZGİ ARIDURU VE BUKET GÜRELİ

Değiş Tokuş'un mutat mekânı Adasanat'ın Galatasaray'da, İstiklal Caddesi'nin iki koluna da hâkim stratejik konumlu terasında Temmuz 2015'te buluştuğum Değiş Tokuş Sergi takımı Celine Feyzioğlu, Sibel Özdoğan ve Güray Oskay ile ev sahibi Memet ve Buket Güreli üçüncü serginin hazırlığındaydı. 40 sanatçının tümü satılık 40 yapıtından oluşan; ama para geçmeyen, eserlerin para dışındaki tekliflerle takas edildiği sergilerin ilkini 2011 Kasım'ında, ikincisini 2013 Nisan'ında yapmışlardı. Sergi bu yıl geleneksel olduğu şekliyle üç gün ve yenilik olarak Cumartesi yerinde üretilecek iki ek işle 15-17 Nisan 2016'da Adasanat'ta.

Yazı Ezgi Arıduru Fotoğraf Özgür Can Akbaş

Mekân hep Adasanat: "İlk düşündüğümüz şeylerden biriydi mekan. Para geçmemesi konusu işin göbeğini oluşturduğundan galerileri eledik. İşi para karşılığı sanat eseri satmak olan ve bundan komisyon alan bir mekâna girip para geçmiyor konulu bir iş yapmak bize çok sevimli gelmedi," diyor Sibel, Celine ve Güray. Memet ve Buket Güreli, sanatçı da yetiştiren bir sanatçı atölyesi olarak hem elverişli mekânlarını, hem de sergileme deneyimlerini paylaşmışlar. Güray sergi fikrini paylaşmak için geldiğinde etkileniyorlar ama Buket Hanım yelkenleri hemen suya indirmiyor: "Burada sergiler çok güzel, şevkle başlıyor, hızla ilerliyor ama sonu gelmiyor. Sonunu toplamak hep bize kalıyor; ağzım çok yanmıştı. Onun için Güray'a ilk geldiğinde bunu söyledim: Zamanında toplayıp gidecekseniz gelin."

"Zamanında alırsınız, değil mi? sorusuna çok şaşırmıştım ben," diyor Güray. "Niye almayalım ki diye düşünmüştüm. İnsan neden sergilenen eserini geri almasın ki derken; birinci sergide öğrendik. Elimizde hâlâ 2011 sergisinden, paketli duran işler var."

"Para geçmeyen sanat mezatı" yepyeni bir fikir değil. Memet Güreli "sanatçılar için doğal bir eylemdir; yakın dostlar eserlerini değiş tokuş ederler," diye açıklıyor. Yeri geldiğinde yapıtın, bir hizmetin karşılığı olduğu takaslar da bilinmedik şeyler değil. Celine uzun yıllar yaşadığı Brüksel'den örnek veriyor: "Truc Troc diye festivalle sergi arası bir yapı var. Çok daha büyük bir sergi; içinde pek çok etkinlik var, barlar kuruluyor... Ama ana fikir aynı. Eserlere teklifler veriliyor ve sonunda sanatçı bunlar arasından seçiyor. Truc Troc'tan hep çok etkilendim. Niye Türkiye'de bir benzeri yapılmasın sorusunu soruyordum. Üçümüz laflarken anlattım; Brüksel'de böyle şeyler yapılıyor, burada da yapılsa, denesek... Ben genellikle konuşuyorum. Etrafımda bazı insanlar yakalıyor, bazıları pas geçiyor. Güray ve Sibel yakalayanlardan

İSTANBUL SMD

ANA SPONSOR
seranit grup

Çapraz Yansımalar: Mimarlık, Fotoğraf ve Metin

Cemal Emden'in objektifinden Le Corbusier yapıları ve başka yorumlar

KÜRATÖR
Burcu Kütükçüoğlu

METİNLERİYLE
Zekiye Abalı
Günkut Akın
Emre Altürk
Tülay Atak
Pedro Bandeira
Tim Benton
İhsan Bilgin
Emiliano Bugatti
Jean-Louis Cohen
Zeynep Çelik
Doğan Kuban
Daniel Naegele
Jacques Sibriglio
Uğur Tanyeli
Atilla Yücel

9 MART-8 NİSAN 2016
GALERİ IŞIK TEŞVİKİYE İSTANBUL

KONFERANS
9 MART 2016, ÇRŞ 18.00-19.30
FMV IŞIK OKULLARI NİŞANTAŞI KAMPÜSÜ
MUVAFFAK BENDERLİ SALONU
Tim Benton
Jacques Sbriglio

FONDATION LE CORBUSIER

FMV
FEYZİYE MEKTEPLERİ VAKFI •1885•

GALERİ IŞIK

oldu. Onların enerjisi sayesinde başladı. Ben fikri getirdim; onlar enerjiyi koyunca onlardan etkilendim. Böylece çalışmaya başladık ve gelişti."

"Çok amatörce bir şey yaptık ve 'önümüzdeki ay yapalım' dedik. Bir hafta içinde belli oldu ki böyle bir şey bir ay sonrasına yetişmiyor. İşte orada mesleki deformasyon devreye giriyor; ne yapıyorsak hakkını vererek yapmamız lazım. Türlü desteklerle cebimizden neredeyse hiç para harcamadan birinci sergiyi yaptık. Beklentimizin çok ötesinde güzel tepkiler aldık. Birinci sergiyi toplarken ikinci sergiyi yapmaya karar vermiştik. İlk toplantıda da şuna karar verdik; bu sergi büyümesin ama her seferinde biraz daha nitelikli yapalım." Burada Güray, sergilenen işlerin niteliğinden değil de organizasyonun niteliğinden söz ettiğini vurguluyor.

Memet Güreli işlerin niteliğinden memnun: "Değiş Tokuş gibi sergiler piyasa ilişkilerine karşı bir alternatif sunuyor, yapıtla doğrudan ilişki kurmayı sağlıyor. Bu teklifle geldiklerinde kaygılıydım; kermes gibi bir sergi olabilirdi. Eserlerde bir düzey olmasını arzu ettik; onlara isimler de önerdim. İşlerini belli bir rakama ulaştırmış kişiler de eser verdiler. Benim gibi düşünen başka sanatçılar da, belki eski kafalılıkla ama tüm bu kolektif çabalara, piyasanın dayatmalarına karşı, destek vermek istiyor. Bağımsız sanatçının yaşama şansı giderek azalıyor. Sanatçının geliri olması, hayatını sürdürmesi için satış elzem ama yapıtının görülmesi ve takdir edilmesi de devam edebilmesi için gerekli. Öte tarafta, bugün takasla eser alan kişi, eli biraz para gördüğünde eser satın alacak, bu döngünün parçası olacak diye de umuyorum."

Tanıtım dosyalarından Web sayfalarına taşınmış "Bizlere göre başarılı sanatçılar yetiştirmek kadar, onları kucaklayacak, takdir ve teşvik edecek bir ortamın, kitlenin oluşturulması aynı derecede önem taşıyor," saptamasını yüksek sesle okuyorum; Güray, "Bizim hedefimiz değil belki ama birilerinin hedefi olması gereken şeyler bunlar. Sanatçı yetişiyorsa onu bağrına basacak bir kitlenin de oluşması gerekiyor. Elbette gücümüz Türkiye'de sanat bilinci yaratmaya yetmez ama bir taş atarsın; küçük bir dalga yaratır. Bir kişiye galeriye girme cesareti versek, bir kişidir," diyor.

Memet Güreli'nin bu konudaki çözümlemesi ilginç: "İstiklal Caddesi üzerinde adım başı galeri var. Yapı Kredi'nin Galatasaray'daki galerisi kapı komşumuz, yıllardır yaptığım gözlem: insanlar kapısından girmeye korkuyorlar. Güray, açılışın kalabalığından sonra Değiş Tokuş'u Cumartesi Pazar 150 kişi geziyor diye hayıflanıyor; onca önemli imzanın sergilendiği Kazım Taşkent'e o kadar kişi girmiyor."

Sibel ekliyor, "SALT bunu kırabilmek için tüm cephesini açtı. O bile tam işe yaramadı. Bu defa üst kata çıkmıyor kimse. İlgisizlikten değil. Ürküyor insanlar. Değiş Tokuş'ta para geçmiyor olması fark yaratıyor. 'Para yoksa demek ki ben mahcup durumda kalmam,' diye düşünüyor gelen."

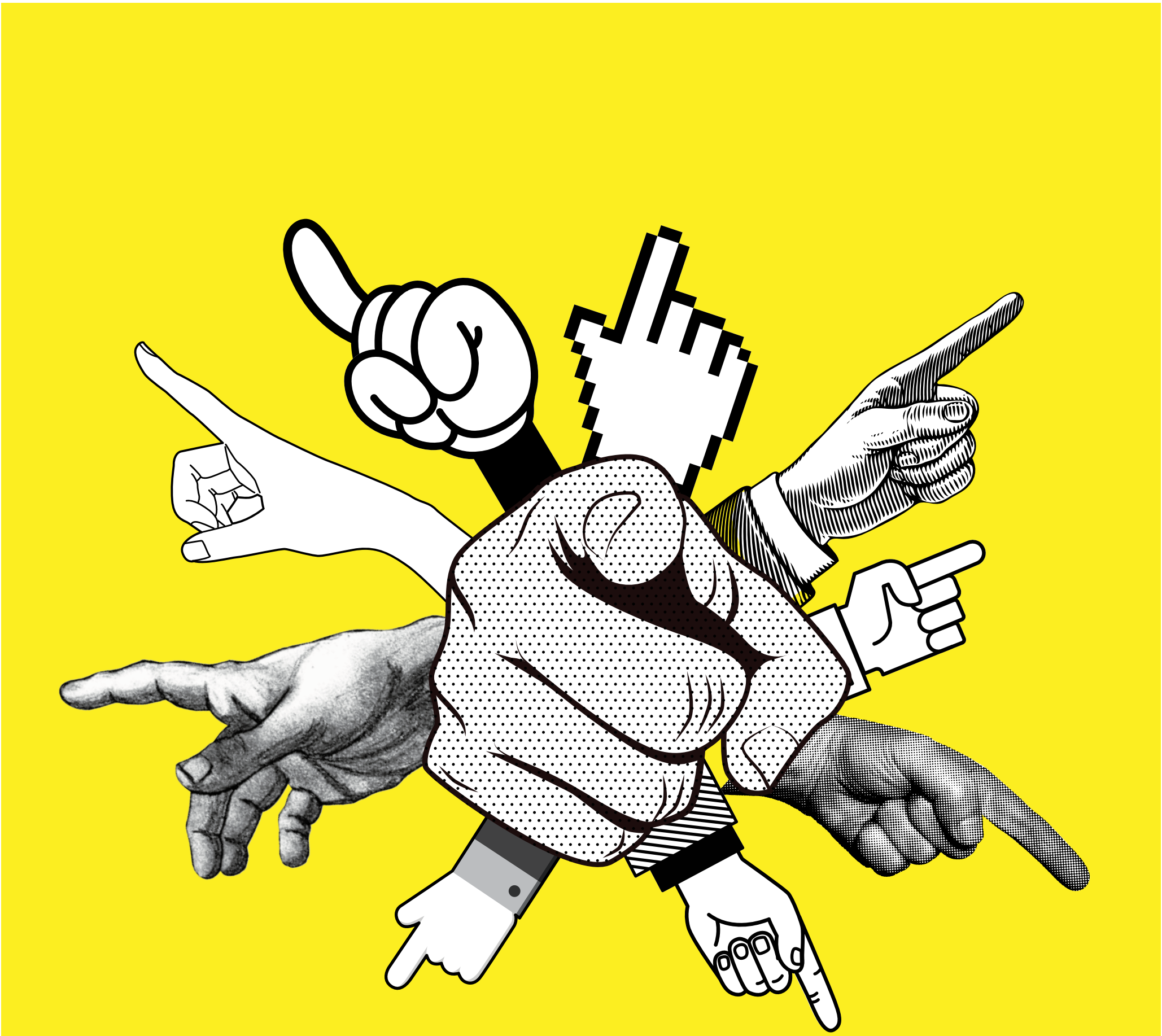
"Eserin arkasından 'Gerçekten o basit teklife mi gitti?' diye soranlar oluyor. Ben de erişebilirim duygusu pekişiyor. Bir sonraki fırsatı değerlendirmek için hazırlık yapıyor," diyor Memet Bey ve Celine ekliyor "Değiş Tokuş'ta asıl amaç sahip olmak değil, algıları açmak. Eseri sahiplendirmek, eseri alıp götürmek işin bir kısmı; daha çok bu süreçle tanıştırmak ve başka olasılıkların varlığını fark ettirmek."

Klasik bir sergi açılışında, rutin bellidir. İçeri girersin, bir kadeh şarap alırsın, tanıdıklara merhaba dersin. Eserlere hızlıca bir göz atar, şarabını bitirir, çıkar gidersin. Eserlerin önünde öyle çok vakit geçirilmez; açılışa sosyalleşmeye gelinir. "Bizim sergiye gelen çıkmıyor; ortalama bir buçuk saat geçiriyor içeride. O gelene kadar sergi ne kadar Post-it biriktirdiyse süre o denli uzuyor," diyor Güray. Bir davetlinin aktardığı gözlem Değiş Tokuş Sergi'yi doğru yerden yakalıyor: "Sergide en beğendiğim şey, insanların eser önünde geçirdiği süreyi uzatmaktaki başarısı. İzleyici, bu süre içinde doğrudan eserle ilişki kurmuyor olabilir ama bundan kaçınmak istese dahi kaçamaz; teklifleri okurken eserle de çok daha fazla vakit geçirir."

İzleyiciler sergide 'Ne teklif etsem?' diye düşünerek, diğer teklifleri okuyarak zaman geçiriyor. Bazen teklifini alıyor başka bir işe koyuyor. Bir teklif yapılacaksa, rakip teklifleri değerlendirmek kadar eserin kendisini de incelemek, anlamak, değerini biçmek gerekiyor. Bunu Güray'ın aktardığı değerlendirme üzerinden düşünüyorum; teklifi verirken esere mesafeli kalmak mümkün değil gibi görünüyor. Alışkın olmadığımız bir sergi deneyimi oluşuyor. Sergi alanında belli bir düzenleme içinde eserler asılıyor, sonra insanlar buraya geliyorlar ve o alanı dönüştürüyorlar. "Sergiyi tamamlıyorlar," diyor Sibel. İzleyicinin müdahalesiyle gelişen bir süreç ve birikim var. Hem performatif, hem fiziksel bir katkı var. Sergiyi performans olarak da düşünüp düşünmediklerini soruyorum.

"Böyle tanımlamıyoruz ama dediğin çok doğru," diyor Güray, "Değiş Tokuş Sergi'nin tarifi şöyle: Değiş Tokuş, bir çağdaş sanat sergisi. Ne sanatçı profiliyle, ne sanat tekniğiyle, ne temasıyla, hiçbir bağlayıcı çerçevesi yok. Para geçmeme ve satılık olma esprisini sergiden çıkarttığın anda seçki, "bir takım eserler" haline geliyor. O Post-itlerin varlığı ve teklif süreci bunu bir sergi yapıyor." ×

Bilgi: Gelecek sayımızda Değiş Tokuş Sergi 2016 edisyonunun sonuçları ile ilgili bir derleme bulacaksınız.
www.degistokussergi.org



KANYON'DA

HER YÖN SANAT

Genç sanatçıların eserleri Kanyon sokaklarında!

18 ŞUBAT - 18 NİSAN

MIXER & ArtBox

kanyon

Optik *fizik*

Bir fotoğrafçının, insan elinin değmediği doğa manzaraları çekiyor olması, onun yalınlığa ulaşmaya çalıştığına ikna olmamız için yeterli mi? Ahmet Elhan, 19 Mart'a kadar Galeri Zilberman'da görülebilecek sergisi *Buzlu Cam*'da çektiği doğa manzaralarını sunuyor. Onun da amacı yalına ulaşmak. Ancak önceki serileri *Yerler* ve *Mürekkep*'te de fotoğrafın kodları üzerine araştırmalar yapan Elhan için fotoğrafı çekilenin doğadan ibaret olması yalınlık iddiası için yeterli değil. Fotoğraf algımızın onu biçimlendiren üst-metinden ayrı görülemeyeceğini düşünen Elhan, en beklenmedik yerlerin birinden, 'doğal' fotoğraflar üzerinden, yalın zannettiğimizin o kadar da yalın olmayabileceğini gösteriyor.

Yazı Erman Ata Uncu

AHMET ELHAN, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ

“Görsellik her tarafta. Metinlerin geriye gittiğinin, artık metnin bir öneminin kalmadığının, görselliğin önem kazandığının düşünüldüğü bir çağda ben birazcık bu durumun üzerini kazıyayım dedim. Vardığım yer şu; belki de metnin bu kadar egemen olduğu başka bir dönem yok. Ama metin kendini gizleyip geriye çekti. Görselliğin üzerinden görselliği yönetiyor.”

BUZLU CAM SERİSİNDEN; GALERİ ZİLBERMAN'IN İZNİYLE

Erman Ata Uncu: Sergide, fotoğrafın en yalın haline gitme amacınızın nasıl bir motivasyonla ortaya çıktığı üzerine konuşabilir miyiz? Dört bir koldan görsel bombardımana tutulduğumuz çağa bir tepki mi?

Ahmet Elhan: Öyle de nitelendirilebilir. İlk olarak, yalınlığı tek bir karede siyah beyaz doğa görüntülerine odaklanmak olarak ele alırsak, aslında fotografik görüntüyü parçalamadan, dağıtmadan merkeze alıp onun nasıl bir şey olduğunu kurcalamak istedim. İkinci olarak da fotografik görüntüler sürekli etrafımızda, bir sürü iletişim aracıyla yayılıyorlar. Sadece izleyen değil, aynı zamanda çekeniz. Dolayısıyla hem bakıyoruz hem de bakılanız. Görsellik her tarafta. Metinlerin geriye gittiğinin, artık metnin bir öneminin kalmadığının, görselliğin önem kazandığının düşünüldüğü bir çağda ben birazcık bu durumun üzerini kazıyayım dedim. Vardığım yer şu; belki de metnin bu kadar egemen olduğu başka bir dönem yok. Ama metin kendini gizleyip geriye çekti. Görselliğin üzerinden görselliği yönetiyor. Görselliğe baktığımızda hep aynı metnin çeşitlemelerini, illüstrasyonlarını görüyoruz. O üstmetnin sürekli açıklandığı bir çağdayız. Ama bunu metinler kendileri yapmıyorlar. Onun yerine görüntüleri kullanıyorlar. Hepimiz, o metinlerin bu görüntü kodlarını hiç durmadan çoğaltıyoruz. Bu noktada *Buzlu Cam* bir adım geriye gidelim de ne oluyor ona bakalım demek için bir öneriydi.

EAU: Söz konusu kodlar şu anda fotoğrafa dair her üretim için geçerli mi?

AE: Bu bahsettiğim, sanatla ilgili değil sadece. Fotografik görüntü, 150 yıl boyunca yaşanan tartışmalar hiç olmamışçasına tekrar ilk ortaya çıkış nedenine döndü: İnsan gözünün gördüğünü kopyalamak için kusursuz bir cihaz ve bu kopyayı taşıyan araç olarak tekrar ele alındı. Bu şaşırtıcı körlük beni çok tedirgin ediyor ve öfkelendiriyor. Bunca zamanın kazanımları bir çırpıda kenara atıldı. Resimler resim özelliğini kaybedip fotografikleşiyor. Her şey bu optik fiziğe dönüyor. Biraz önce bahsettiğim metin de tam bu. Tabii ben çok sert bir şekilde söyledim şimdi böyle dillendirilmiyor. Yumuşatılıyor, jelatinleniyor, fiyonklanıyor. Her şey ‘sadece şu anda sahnelenmekte olana bak ve buna inan’a indirgendi. Fotoğraf da bunun taşıyıcılarından biri. Ben de bu taşıyıcıyı kullananlardan biri olarak, kendimi ona teslim etmeyi yediremiyorum.

EAU: Fotoğrafın tekrar insan gözünün gördüğünü kopyalamak için kusursuz bir cihaza dönüşmesinin sebepleri neler?

AE: Tamamen ideolojik bir şey. Bir sistemin, ‘Sistem çok kötü bir şeydir. Tarih bitti, büyük anlatıların sonu geldi,’ diye yalan söyleyerek kendini sanki yokmuş gibi geriye çekmesi ama aynı zamanda her tarafa yayması... Bu da üretimden çok finans kapitaliyle alakalı. Bu, nesnenin ortadan kaldırılması, neden sonuç ilişkilerinin koparılmasıyla çok ilintili. Söz konusu sistemde, gerçek sorumluyu çarkı kırmadan bulamazsınız. Optik fizik de aynı bu mesele gibi. Zaten şu karanlık kutunun önüne koyduğunuz mercekler topluluğuna objektif adını verdiğinizde, buna muhteşem bir ideolojik yükleme yapmış oluyorsunuz. Peki, ama ben, bu karanlık kutu ve onun önündeki objektifle, arkasındaki cam, levha, film ve dijital kaydediciyle kaydedilmiş görüntülerle çalışmak durumundayım. O zaman bu görüntüyü oluşturan şu üstmetni birazcık kurcalayalım. Bu görüntüyü oluşturan bir fotoğraf makinesini, onu ortaya çıkartan fotoğraf sanayisini, o sanayiyi var eden finans sistemini, onu vaaz eden ideolojik yapıyı anlamaya çalışalım. Bu bir adımdır ve tek başına da var olamaz. Ben sadece bu fotografik görüntünün üzerini çizerek bir tartışma ortamı yaratmaya çalışıyorum.

EAU: Bu süreç pratiğe nasıl yansıdı?

AE: Biraz önce söylediklerim bildiri gibi. Gelelim bunun uygulamada ne hale geldiğine... İlk olarak, siyah beyaz doğa fotoğrafçılarının, bakıldığı zaman ’Ay ne güzel!’ dedirtecek manzaralarının benzerlerini elde etmeye çalıştım. Çünkü, herhangi bir yerden alıntıladığım fotoğrafların üzerini çizerek bir iş yapmak istemedim. O fotoğrafları ortaya çıkartmak ve sonra üzerlerini çizebilmek, kendi yaptığımı tekrar bozabilmek; ödünç alıp kullandığım bir kod sistemini tekrar kırabilmekti. O kod sisteminin nasıl kurulduğunu anlayınca, kırma noktalarını da bulabiliyorsun. O çizgiler, buzlu cam etrafındaki ahşap çerçevenin fotografik görüntüsü, sonra onun etrafındaki beyazlığın bir çerçeve işlevi görmesi, en dışında bir çerçevenin daha olması... Sürekli çerçeveleme üzerine gittim. Çünkü sonuçta fotoğraf da bir çerçeveleme. İkincisi, bunlara yapacağım müdahalenin yine fotografik görüntü üretme aşamalarına aykırı bir işlem olmamasıydı. Yani fotoğrafı ortadan yırtıp koymak değil mesele. Fotoğraf makinesinin ve fotoğraf üretim süreçlerinin içinde olan bir şeydir bu buzlu cam. Prensip olarak, fotoğrafı çekmeden önce görüntüyü önizleme yaptığınız yüzey. Oradan bakıp kompozisyonunu yapıyor fotoğrafçı; çekip çekmemeye karar veriyor. Buzlu cam hiçbir zaman tek bir anı göstermez. Onun önünde akıp gider her şey. Onu çıkartıp filmi koyduğunuz anda zamanı durdurmuş olursunuz. İsterseniz buzlu camın karşısına geçip saatlerce onun önünde akıp giden hayatı seyredebilirsiniz.

EAU: Görüntü kodları önceki serginiz *Mürekkep*’in de çıkış noktası mıydı?

AE: Evet çünkü ben bunu en başından beri dert edindim. Fotoğraf eğitimi almadım, grafik tasarımdan mezunum. Sonra da sinema kuramları konusunda yüksek lisans yaptım. Film çözümlemesi dersleri almaya başladığım zaman yapısökümüne dair metinleri okuyunca bende bir şeyler oldu. Zaten altı yedi yıldır fotoğraf çekip çeşitli sergilere katılıyordum. Bir film bu şekilde parçalarına ayrılıp okunabiliyorsa, fotoğraf da böyle okunabilir, dedim. Hatta oradaki hocalardan birisiyle bir seri fotoğraf üzerine bu çalışmayı da yaptık. O zamandan, yani 1982-1983’ten beri hep bu kodları anlamaya çalıştım. Yaptığım şeyler bir tarafından mutlaka fotoğrafın üretim süreçleriyle ya da fotografik görüntünün özellikleriyle ilgili oluyor. Ya zaman-mekan ilişkisini kurcalıyorum ya baskı sürecini, çerçeve, lens ilişkisini kurcalıyorum. Bunları parça parça yontmaya çalışıyorum. Ama tekrar edeyim bir tez yazmıyorum. Dolayısıyla da bunun görsel bir biçim halinde ortaya çıkması ve biçim üzerinden tartışılmasını önemsiyorum. Yoksa didaktik, öğretici bir açıklama serisi şeklinde yapmamaya çalışıyorum. Bir de serilerim için hep, birden çok anlama gelecek isimler bulmaya çalışırım. *Mürekkep* için de *Buzlu Cam* için de geçerli bu. Fotoğrafta kullanılan buzlu cam için Türkçe’de ayrı bir terim yok. Pencereye koyduğunuz cam da, fotoğraf makinesindeki cam da buzlu cam olarak nitelendiriliyor; İngilizcesinde daha farklı. Yani, buzlu cam hem gerçeği kapatan, hem de görüntünün üzerinde oluştuğu yer. Dolayısıyla, kurcalamaya başlayacağımız şeyin ipucunu da veren bir yüzey. ×

Fatih Kiral

Merkez Ofis

Cemiltopuzlu Caddesi No: 18 Selamiçeşme-İstanbul

0216 3603443

info@fatihkiral.com **www.fatihkiral.com** **/fatihkiralmobilya** **/fatihkiral**

VADIM FIŠKIN

BİLİMSEL BRİKOLAJ

11.03 – 6.05

KÜR. ALİ AKAY

Tomtom Mah. Tomtom Kaptan Sok.
Şakir Efendi Apt. No: 8/15
Beyoğlu / İstanbul
www.krankartgallery.com
info@krankartgallery.com

KRANK art GALLERY

Desen düzeni açığa vuruyor:

Shezad Dawood

ile bir söyleşi

Shezad Dawood'un Galerist'teki yeni sergisi Zaman ve Mekana Bağlı Kalmak Neden, aynı zamanda Türkiye'deki ilk kişisel sergisi. Unlimited sanatçıyla galerinin Tepebaşı ofisinde, işlerinin ardındaki kavramsal olan-olmayan dü-zen(ek)leri konuşmak üzere buluştu.

Yazı Gökcan Demirkazık

Gökcan Demirkazık: Çok farklı mecralarda çalışıyorsunuz ve çalışmalarınızda her zaman soyut ve somut arasında bir gerilim var. Bazı sanatçılar kendi işlerinde benzer çatışmaları, yüzyıl ortası yüksek modernizmiyle yüzleşme isteğiyle gerekçelendiriyorlar. Sizinkisi bu yönde bilinçli bir seçim mi?

Shezad Dawood: Kesinlikle. Bir şey söylemem gerekirse, gezinmeyi sevdiğim sınırların en önemlilerinden birinin soyutlama/somutlama olduğunu iddia edebilirim. Sergide, bu iki kavram arasındaki gerilimi alıp yeniden dillendiriyor. Bu sergi için başka bir anahtar izlek de dijital ve analog arasındaki gerilim. Bu tür bütün ikili yapılanmalar ilgimi çekiyor. Bunları hatalı seçimler olarak görüyorum; çünkü, bence insanın kendini bir kampla veya diğeriyle tanımlama isteği aslında cahilliğin kaynağı. "Sağcı mısın, solcu musun? Tanrıyla mı şeytanla mı birsin?" Olgun bir gözlemci için ikisinin beraber var olduğunun farkına varmak daha olası.

SHEZAD DAVOOD, FOTOĞRAF: GİZEM KARAKAŞ

GD: Ama aynı zamanda iki kutup "apaçık," seçilebilir bir şekilde bir aradalar. Bir bulutun aynı anda bir kediye veya bir mürekkepbalığına benzetilebilirliğiyle bir alakası yok.

SD: Belki de ikimizin de söylemeye çalıştığı şey, bu durumun akışkanlığı. Nitelendirmeler bir spektrum boyunca mevcutlar. Bu spektrumun iki ucunun varlığından şüpheliyim. Aşarı soyut işler—bizim anlatının olmadığı yerde anlatı kurma ihtiyacımızdan mı kaynaklanıyor, bilmiyorum ama—hâlâ anında bilinçdışı yanıtlar tetikleyebiliyor. Yeni bilgi kümelerine (kaynaklarına?) ulaşmak adına, soyutlama/somutlama ("figuration")—en azından benim için—yeterince net değil. Bana daha ilginç gelen bu terimlerin arasındaki alanı veya gerilimi sorgulamak.

GD: Söylediklerinizi bana yakın zamanda okuduğum bir metni hatırlatıyor, Donna Haraway'in "Siborg Manifesto"sunu...

SD: Mackenzie Wark'un yeni kitabı, *Moleküler Kırmızı*'yı okudun mu? Bu Donna Haraway okumasında, günümüze yeni gözlerle bakalabilmek için geçmişten alternatif metodolojileri gün yüzüne çıkarmaya çalışıyor. İlginç bir biçimde, incelemesine Sovyet/Rus figürleriyle, özellikle de o zamanın Bolşevik entelektüel çevrelerinde 'alternatif' yaklaşımlarıyla dikkat çeken Bogdanov'la başlıyor. Ama bugünün şartlarında alternatif metodolojiler önermek için, yazar Kim Stanley ve Kaliforniya'dan önemli bir ses olarak Donna Haraway'den de bahsediyor. Şu anda toplumsal cinsiyet, iklim ve göç konusunda olup biteni değerlendiriyor öte yandan. Bunlar apayrı konular değil.

Elbette, bunlar farklı alanlar; ancak özellikle göç ve ilkim benim için henüz yeterince irdelemediğimiz bir şekilde birbirine bağlı. Bu konuya çok girmeyeceğim; çünkü bu kesişimler üzerine bir makale serisi hazırlamaktayım.

GD: Belki biraz da son zamanlarda nelere yöneldiğinizden ve bu yönlenimlerin Galerist'te göstermekte olduğunuz kumaş işlerle nasıl ilişkilendiğinden bahsedebilirsiniz.

SD: Neredeyse kullandığım bütün kumaşlar 1970'lerin Pakistan'ından ve çok özel bir hikâyeleri var. Yüzeyde belli bir formal-geometrik zevke hitap ettiğim veya imge eşleştirmelerinde bulunduğum söylenebilse de, bu kumaşların ardında jeopolitik boyutu olan bir hikâye var. Pakistan'da 70'lerde büyük bir tekstil patlaması oldu—ailemin köklerinin olduğu Sind bölgesinde birçok fabrika kuruldu ve yine bu bölgede epeydir devam eden bir elde dokuma geleneği vardır. Bu el dokumacıları diyar diyar gezerler ve bu dönemde yeni fabrikaların etrafında, fabrikaların artıklarını dikişlerine entegre ederek kulübeler inşa etmeye başladılar. Dolayısıyla burada el ve makina arasında tezahür etmeye başlayan çok ince, nazik bir sembiyotik ilişki var. Dediğim gibi, çok ince bir ilişki bu—Hollywood-vari bir biçimde "Siborg!" diye bağırarak kendini ilan etmiyor.

En başlarda tekstil patlamasının ardındaki enerjinin çoğu "güneyin güneyle" yaptığı ticaretle gerekçelendirilebilir. Bu dönem, aynı zamanda "Bağlantısızlar" hareketinin altın günleriydi ve bu sebeple Kyoto, Şangay, Lagos, Ortadoğu ve Körfez'den Karaçi'ye desenli kumaşlar geliyordu... dolayısıyla, ilk "hibrit" el ve makinanın bileşimiyken, daha sonra desenler melezleşmeye başladı. Çok dilli oldular.

Benim için bu dönem çocukluk anılarımda yer eden kozmopolitlikte kilit bir an. O zamanlar, çok kısa bir süre için de olsa, Pakistan dışadönük ve çok kültürlüydü. Desenler birbirinin içine girmeye başladı. Kafamda şuna benzer senaryolar yazmayı severim: Lagos'tan Karaçi'ye gelen bir tekstil alıcısı Japon pazarı için üretilmiş bir deseni görür ve şöyle der, "Biraz da şundan alabilir miyiz? Ama burada ve şurada renkleri biraz daha doygunlaştırabilir miyiz?" 70'lerin başında desenler birbirinden rahatlıkla ayrılıyorlar. Bir desenin nereden geldiğini ve nereye gittiğini kolaylıkla anlayabiliyorsunuz; ancak 70'lerin sonuna doğru değişmeye, mutasyon geçirmeye başlıyorlar... aynen biz insanlar gibi. Bu durum bence insanlık adına çok umut verici bir şey açığa vuruyor.

Böyle ütopik anlarda işte biz potansiyelimizi, hızlandırılmış potansiyelimizi, gözler önüne seriyoruz; ancak daha sonra muhafakâr yönetimler buna katlanamıyor ve bu kısa kozmopolitlik açılımını bastırıyor. Oldukça bilinçli bir şekilde araştırdığım ütopyalardan hiç biri çok uzun sürmedi. Bu tekstil ütopyası yaklaşık 70'lerin sonuna kadar sürüyor; çünkü 79'da Sovyetler Afganistan'ı işgal ediyor ve 81'de de Pakistan'da darbe oluyor. Daha sonra Pakistan doğrudan Amerikan etkisi altına giriyor ve bütün ihracat konuşulmayan "ticaret ve yardım" ("trade-and-aid") anlaşmaları kapsamında Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'ya yönelik hâle geliyor. Ancak bu durumda, desenin açığa vurduğu dönem sonlandırılmış oluyor. Desenin düzeni açığa vuruyor oluşu hoşuma gidiyor. Bu ilişkinin mükemmel bir katiyeti var.

İlginç olan şu ki, sürekli farklı ikinci el kumaş parçalarını kesip biçiyorum ve onları resimlerimin zemini olmaları için tekrar bir araya getiriyorum; ancak bu kumaş parçalarını daha önce hiç kullanmadım—bunlar artıklar, dolayısıyla da stüdyomun zemininde kendini buluverenler. Bütün etiğin dahiliyete yönelikken, bu parçaları dışlıyorsun! "Bay Parça" parçaları görmezden geliyor!

Sürecimi güncellemem gerektiğini bana üç yaşındaki kızımın öğretmesi gerekti. İlginç bir şekilde, üç yaşındaki kızım ne zaman stüdyoma gelse bir kumaş parçasını yanında eve götürüyor ve yatak odasına koyuyordu. Ben de ona, "Bunun odanda ne işi var? Hadi onu geri götür..." diyordum. Yine aynı parçayı odasına getirdi. Bu durum üç kere tekrarlandı ve sonra dedim ki: "Ne kadar da aptalım: bana sadece neye bakmam gerektiğini söylemeye çalışıyor!" ×

STUDIO
ITALIA DESIGN

Nostalgia

TEPTA
AYDINLATMA

Nispetiye Mah. Aytar Cad. No: 24 Kat: 1-2-3 1.Levent - İstanbul / 0212 279 29 03
www.tepta.com - info@tepta.com

#teptagram

25.yıl

Bir yorum olarak sergi:

Sarkis ile Parajanov

Sergei Parajanov –Ermeni ismiyle Sarkis Parajanian– 18. yüzyılda yaşamış olan aşık Sayat Nova'nın hayatını ve yapıtlarını konu alan filmi Sayat Nova'yı 1969 yılında Sovyet rejimi altındaki Ermenistan'da çekti. Ritüel jestler ve folklor nesnelerinden oluşan zengin ve ritmik bir canlı tablolar derlemesi olan film, Parajanov'un Kafkasyalı, çok dilli bu şairin iç dünyasına dair, şiirlerini temel alan bir yorumudur. Gösterime girdiğinde Sovyet otoriteler tarafından sansürlenen film, usta yönetmenin sinemada biçimsel şiiri en ileri taşıyan denemesi olarak kutlanır.

Yazı Aslı Seven Fotoğraf Laurent De Broca

Bundan iki yıl sonra, 1971'de, doğum yeri İstanbul'u çoktan terk edip Paris'e yerleşmiş olan Sarkis, kilimlerle kamufle ettiği ilk yapıtını yaratacaktır. *Opération Organe*, bir yıl sonra 1972'de Kunsthalle Dusseldorf'ta ilk kez gösterilecektir. Halı ve kilimlerin bir direnci koruma altına alıp saklayan bir kamuflaj olarak kullanımı, halıların, hava saldırılarının tertiplendiği gece saatlerinde içeride yanan ışığın dışarıdan görünmesini önlemek için pencereleri örtmeye yaradığı, Sarkis'in erken dönem anılarından esinlenir. İlerleyen yıllarda Sarkis'in yerleştirmelerinde yinelenen bir malzemeye dönüşen halılar direnci kamufle eder, örttükleri, barındırdıkları sıcaklığı ve enerjiyi dışa yayar.

Villa Empain Fondation Boghossian'da yer alan *Parajanov ile Sarkis* sergisi üst üste serilmiş Anadolu, Iran ve Kafkasya halılarının altından dışarıya bakan, zemine yerleştirilmiş 8 adet ekranın oluşturduğu dairesel bir sahne ile acılıyor.[1] Küratör Erik Bullot'nun *Sayat Nova* filminden seçtiği sekiz kesit bu ekranlarda eşzamanlı olarak gösteriliyor. *Sayat Nova'yı Yorumlamak* (2015) filmin tablolardan oluşan kurgusunu ve zamansal döngüsünü tekrarlıyor. Film kesitlerinin sesleri birbirine eklenerek, izleyiciyi farklı ritimler, insan sesleri ve sahnelerde yer alan çeşitli enstrüman seslerinden oluşan bir senfoniyle karşılıyor. Halı dokuma sahnesinin otomatik ritmini, bir flütün neşe dolu şarkısını, manastırın taşlarından akan suyun sesini bir arada algılıyoruz.

Halılara Parajanov'un canlı tablolarında da rastlıyoruz. Sahne içinde bir sahneyi sınırlayan perdelere dönüşüyorlar veya bir başka sahnenin arka planında bir metronom hareketiyle sallanarak zamanın geçişini imliyorlar. Parajanov'un film kompozisyonları şair Sayat Nova'nin zihinsel yaşamını ritüele yaklaşan düşsel bicimlerle canlandırırken, Sarkis bu canlandırmayı kilimler ve ekranlardan oluşan yerleştirmesiyle kendi dili içerisinde hem kucaklıyor, hem onlara yeni bir beden veriyor. Daireselliği ve halıların yere serilişiyle Parajanov'un değer verdiği bir motif olan kervansaraylara gönderme yapan yerleştirme, ayni zamanda Kafkasya ve Anadolu coğrafyasına ait göçebe çadırları ve geçici tören yapılarını andırıyor. Bu şekilde hem Sarkis ve Parajanov'un bu *art-deco* binadaki varlıklarının geçici doğasını ifade ediyor, hem de sergiyi izleyiciyi konuk eden bir ağırlama ritüeli olarak kuruyor. Sarkis'in Parajanov'un yapıtını yorumlayışından, Parajanov'un Sayat Nova'nin zihnini canlandırışına uzanan, yanan ve nefes alan bir damar, yan simalar üzerinden madde kazanıyor ve konuğu bir meditasyon ve tören atmosferi içine sarıyor.

Serginin içinde merkez konumda yer alan ve mimari yapıya ışık tutan *Sayat Nova'yı Yorumlamak,* binanın asmakatı tarafından çevrelenen cam tavanın tam altında yer alıyor. Bu tavandan içeri süzülen ışık huzmesinin altında ise Parajanov'un *Ashig Kerib* (1988) filmi için halı parçalarından ürettiği kostüm, bütün sergiyi örtebilecek sihirli güçleri olan kutsal bir ceket gibi iki kat arasında asili duruyor.

Bu merkezi yerleştirmenin yanında *La Mise-en-scene avec le Portrait de Parajanov* (2015) (*Parajanov Portresi ile Sahneleme*) iki yapıttan oluşuyor: kumaş bir kaftan giymiş, başından aşağı filmlerinin pelikülleri dökülen *Parajanov Portresi* (2005-2009) yerde bir monitörde kapalı devre halinde oynatılan *Au commencement, Ryoan-ji*'nin (*Başlangıçta Ryoanji*; 2000) arkasında yer alıyor.[2] Ekrandaki mumun ışığı ve Cage'in yapıtının sesi, kilimin koruyucu ve taşımacı etkisiyle birlikte her an bu toteme benzeyen varlığı canlandırmaya başlayabilirmiş gibi duruyor. Konukları karşılayan bu iki sahneden bahçeye doğru açılan dikdörtgen salonda Sarkis'in126 adet ikonası uzun camdan bir vitrinde sergileniyor. Sarkis'in sergi katalogunda yayınlanmış söyleşisinde belirttiği gibi zemin kat, yapıtların canlanıp diyaloga girdikleri bir 'sahne' olarak düşünülürken; ilk kat, yapıtların karşı karşıya durup eylem sırasını bekledikleri bir tiyatro kulisi işlevi görüyor.[3] Burada Sarkis'in kostümleri, filmleri, vitrinleri ve vitray yapıtları yanı sıra Parajanov'un asamblaj ve kolajlarını buluyoruz.

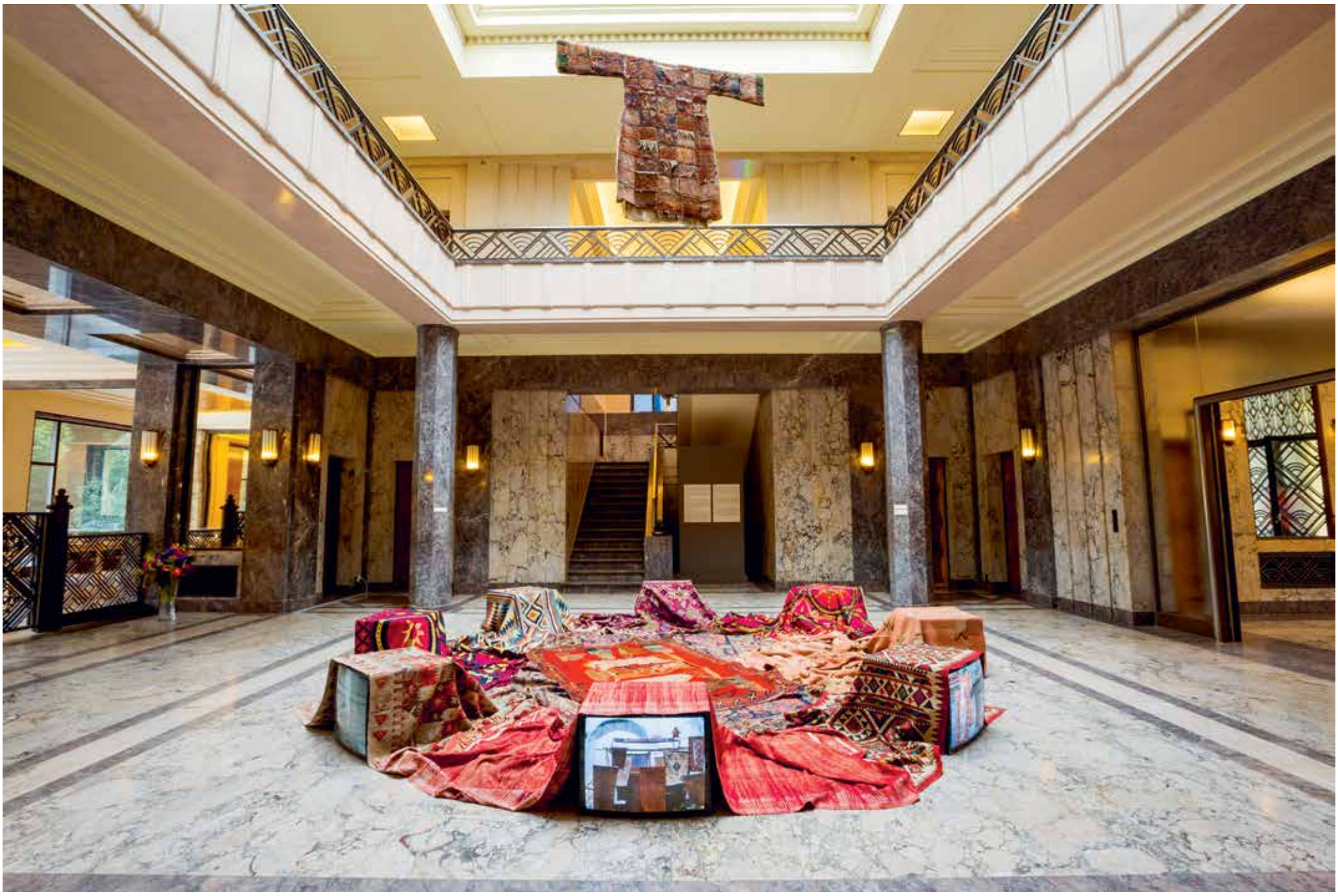
Binanın soğuk malzemesi ve yalın renkleri sergideki seslerin, görsel motiflerin ve dokuların sıcaklığı ve varsıllığına zıt duruyor. Yapıtların çevresinde, onlara hiç dokunmaksızın havada yüzer gibi duran binanın mimari özelliklerinden bir uzaklaşma seziliyor. Binanın sergiye eşlik eden metinlerde ve mekânlarda ısrarla vurgulanan varlığı, Sarkis'in yapıtına ve Parajanov yorumlarına asla sızmıyor. Bu ilginç kopukluk binayı belli bir uzaklığa yerleştiriyor ve tuhaf biçimde yapıtlar arasındaki diyaloga zemin kazandırırken binanın maddeselliğini ortadan kaldırıyor.

Bu yoldan diyaloga giren iki farklı sanatçının yapıtı, birbirinin belirli yönlerini vurgulamaya başlıyor, bir çeşit sirayet etkisi beliriyor. Parajanov'un filmlerinin dramatik etkisi, sahnelenen anlatıdan çok imge kompozisyonlarında, biçimlerin yinelenmesi ya da art alan ile ön plan arası ilişkiler üzerinden değişik zaman anlayışlarının karşıtlık içinde yerleştirilmesi üzerinden gerçek-

1 Sergide yer alan video yerleştirmelerin üçünde de –*Sayat Nova'yı Yorumlamak* (2015); *Mise en scene avec 'le Portrait of Paradjanov'* (Parajanov'un Portresiyle Sahneleme; 2015) ve *Froid au dos* (Sırtta soğuk; 1993)– yere yerleştirilmiş video monitörler sergi icin Belçikalı kilim koleksiyonu ve galerisi N. Vrouyr'dan ödünç alınmış halı ve kilimlerle örtülü.

2 *Parajanov'un Portresi*, Sarkis'in 2004'te gerçekleştirdiği başka bir yapıtın, *Les Maries*'nin ikizi. Ermenistan'da bir konuk sanatçı programı sırasında gerçekleştirdiği bu ilk yapıt *The Reflection and The Sublime* isimli sergi sırasında Parajanov Müzesi'nde sergilenmişti. Parajanov'un bu ilk portresinde Sarkis müzede bulduğu kumaşları ve yine Parakanov'un filmlerinin pelikküllerini kullanmıştı.

3 "Exhibitions are Interpretations. Sarkis Interview by Erik Bullot", *Sarkis with Parajanov*, Sergi Katalogu, s. 14



leşir. Sarkis'in yorumu, filmi sekanslara bölerek Parajanov'un imge kompozisyonundaki bu dramatik gücü damıtıyor. Zaman zaman Sayat Nova'daki tablolar su ile taş veya rüzgâr ile kağıt gibi elemanlar arasında beklenmedik buluşmalar sahneliyor. Başka zamanlarda araç, simge ve ürün olarak nesneler, hayvanlar ve bitkilerle etkileşen insan figürleri görüyoruz; ayaklarıyla üzüm çiğnerken, halı dokurken, yüzük takası yaparken ya da bir manastırın zeminini dur durak bilmeksizin kazarken. Oyuncular, yaşayan kültürel üretimin çekirdeğini oluşturan bu ilişkilere bir oyunu sahneleyerek değil, minimal ve tekrarlanan jestler yerine getirerek ve çeşitli nesneleri kullanarak biçim veriyor. Bu minimal jestlerin yavaşça ortaya çıkısı ve bu sahneler üzerindeki alışılmadık bakış açılarının yarattığı yabancılaşma, onları Sarkis'in ikonalarındaki performatif tavra yaklaştırıyor.

İkonalar'da sanatçının jestini belirleyen, nesne ile uyumlu olarak aslında bir yabancılaştırma etkisi yaratan çerçevenin biçimidir. Sarkis'in tek bir suluboya parmak izi kadar minimal olabilen jestleri, nesnenin içinde bir mesafe yaratır. Bu mesafe içinde nesnelerle ve onların zaman mekân içinde değişen değerleriyle olan ilişkimizin temelleri üzerine bir düşünce yer bulur. Bu jestlerin vardığı sonuç, tıpkı Parajanov'un sahnelerinde bir oyuncunun küçük el ya da göz hareketi ya da en hafif ritim değişiklikleri gibi, bir yabancılaştırma etkisidir. Parajanov'un dostu ve çalışma arkadaşı olan Viktor Shkolovski'nin sözleri akla gelir: "Sanat aygıtı nesneleri yabancılaştırarak ve biçimi çetrefilleştirerek algıyı uzun ve zahmetli hale getirir."[4] Burada sergilenen 126 ikona arasında, *IK.141 4.3.2003* de bulunuyor. Sarkis 19. yüzyıl sonundan kalma bir Alzas vitray çerçevesinin içine Parajanov'un siyah beyaz bir fotoğrafını yerleştirmiş ve tam kalbinin olması gereken yere kendi kırmızı suluboya parmak izini basmıştır.

Sarkis'in nesnelerle olan ilişkisini anlamanın anahtarı, onlara birer bellek deposu olarak yaklaşmaktır. Bir nesne işlevini ya da kullanım değerini yitirdiği an bir kültür nesnesine, tarihsel bir zamanın anısını taşıyan bir koleksiyon öğesine dönüşür. Bir sanatçı artık var olmadığında, kendi yapıtını yorumlamak üzere burada bulunmadığında da sanatçının yapıtları için benzer bir dönüşüm söz konusudur. Sarkis'in toplayıp vitrinde sergilediği nesneler (bunlardan ikisi bu sergide gösterilmektedir) ve sık sık yorumladığı ya da birlikte diyalog içinde yarattığı sanatçıların yapıtları da bellek hazineleridir ama aynı zamanda savaş hazineleridir. Belleği canlı tutmak adına, bu nesnelerin salt spekülatif bir değere indirgenmesine karşı bir savaşın hazineleri. Daha 1976'da "Bir aygıt bir silahtır, bir kamera bir silahtır, yazı bir silahtır," diye yazmıştır.[5]

Sanat eğer "yaratıcılık sürecini deneyimlemenin bir yolu" ise bu tam da *Parajanov ile Sarkis* sergisinin başardığı şey.[6] Gürcü masalları, Ermeni şairlerin Kafkasya halkının derin belleğinde yer etmiş müzik, ritim ve görsel motifleri harmanlayan yolculukları Parajanov'un filmlerinde tekrar tekrar yaşam bulur. Sarkis'in jestleri ve yerleştirmeleriyle söyleşi içinde, zamanın ötesinden toplumların ve nesnelerin coşkuları ve ağıtları form kazanarak pek çok ses ve bicim üzerinden gözlerimize ve kulaklarımıza ulaşıyor. ×

4 Viktor Shklovsky, "Art as Device", *Theory of Prose*, 1917. Alıntılandığı yer: James Steffen, *The Cinema of Parajanov*, The University of Wisconsin Press, 2013, s. 19.

5 Sarkis, "Blackout Leica 1913-1973' Üzerine Alınmış Notlardan Parçalar. Grunewald, Berlin", *Doxa* (2), Mayıs 2006, Norgunk, İstanbul s. 16-20.

6 Viktor Shklovsky, Ibid.

MOJE SABZ (YEŞİL HAREKET), 2011, TAHNİTÇİLİK, FIBERGLAS, JESMONITE KÜTLESİ, OTOMOBİL BOYASI, © SOHEILA SOKHANVARI, SAATCHI GALLERY İZNİYLE, LONDRA

Soheila Sokhanvari

ile monografik bir röportaj

Sloane Square'den kısa bir yürüyüş mesafesinde olan Londra'nın önde gelen çağdaş sanat müzesi Saatchi Gallery 30. yılını dünyanın dört bir yanından 14 kadın sanatçının yapıtlarını, hem içeriğinden hem de başlığından anlaşılacağı üzere kinayeli bir tavır benimseyen, *Champagne Life* (Şampanyalı Yaşam) sergisinde bir araya getirerek kutluyor. 9 Mart'a kadar açık olacak sergide günümüz sanatının çarpıcı örnekleri yer alıyor. Kadın sanatçıların sanıldığı gibi günün her saati şampanya içerek lüks hayatlar yaşamadıklarının, aksine kabuklarına yani atölyelerine çekilip saatlerce yalnız çalıştıklarının altını çizen ve Saatchi Gallery'nin üç katına yayılan serginin en çok ziyaret edilen, en çok fotoğrafı çekilen salonu Galeri 3. Neden mi? Bu sorunun cevabını Hande Eagle'ın, 1969'da İran'da doğmuş multidisipliner sanatçı Soheila Sokhanvari ile yaptığı röportajda okuyabilirsiniz.

Yazı Hande Eagle

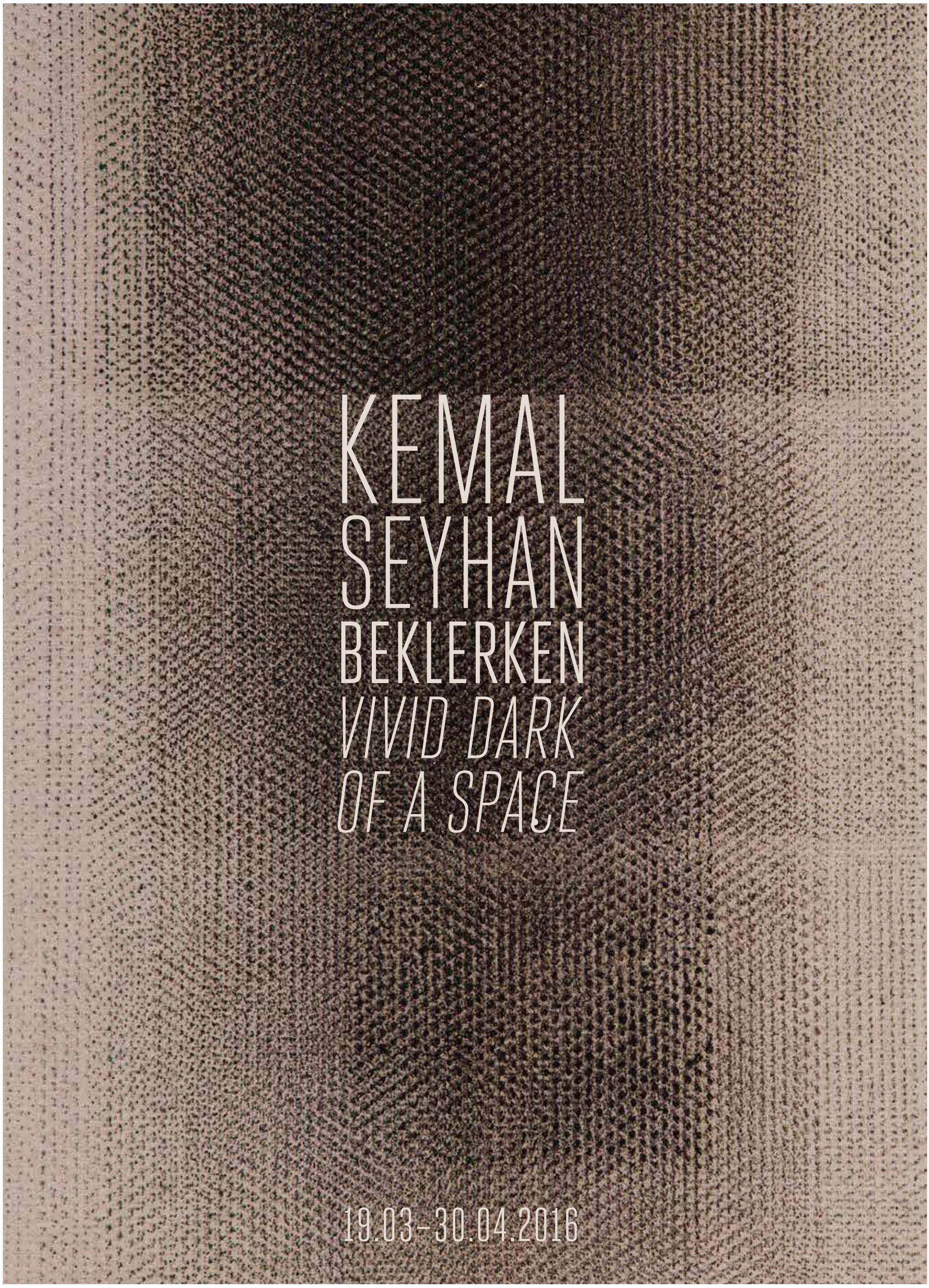
Devrimle evrim

İran Devrimi olarak bilinen ve İran'ın Muhammed Rıza Pehlevi liderliğindeki anayasal monarşiden, Ayettullah Ruhullah Humeyni yönetiminde İslam hukuku ve Şii mezhebi görüşlerini temel alan şeriat cumhuriyeti yönetimine geçmesine yol açan popüler akım 1979'da İran'ı 9,5 şiddetinde bir deprem gibi salladığında, Soheila Sokhanvari 10 yaşındaydı. 2000'li yıllarda beyaz perdeye Persepolis (2007), *Liberation* (2009) ve *Argo* (2012) gibi filmlerle taşınmış İran Devrimi'nin ardıl etkilerinin Orta Doğu'da hâlâ hissedilmekte olduğu günümüzde, Sokhanvari mizahla siyaseti terazinin iki kefesi arasında dengeleyen yapıtlar üretiyor.

Ailesi, Soheila Sokhanvari'yi "Git kızım oku, kurtar kendini," düşüncesiyle 15 yaşındayken İngiltere'ye göndermiş. Ailesinin sanatı bir kariyerden çok beceri olarak görmesi, Sokhanvari'yi üniversitede biyokimya okumaya ve ardından Cambridge Üniversitesi'nde araştırmacı olarak çalışmaya yöneltmiş. 2001'de sanat eğitimine Cambridge'deki Anglia Ruskin Üniversitesi'nde yarı-zamanlı olarak başlamasından önceki hayatından söz açtığımda "Biyokimyacıydım. Yetişkinlerde lösemiyi araştırıyordum. Hep yanlış dalda olduğumu hissediyordum. Aslında yapmak istediğim sanatçı olmaktı. Babam tasarımcıydı. İngiltere'ye geldiğimde eğitim masraflarımı ailem karşılıyordu; bu sebeple üniversiteden mezun olduktan sonra düzenli bir iş sahibi olmamı garantileyen bir konuda eğitim almalıydım. Biyokimya okumamın kişisel bir seçim olduğunu söyleyemem. İranlı olmamın getirdiği bir baskı söz konusuydu; ailem akademideki bir çocuğun hayatta daha çok fırsata sahip olacağına inanan bir zihniyete sahipti. Sanırım Doğu'da bu bakış açısı hâlâ geçerli. Param olduğunda sanat okumaya karar verdim. Sanatçı olmak büyük cesaret gerektiriyor, hele ki düzenli kazanç sağlayan bir işiniz varsa," diyor.

Devlet ve halk tahterevallide

2006'da yüksek lisans derecesini Chelsea Sanat ve Tasarım Okulu'nda tamamlayan Sokhanvari, 2009-2011 seneleri arasında Goldsmiths'de güzel sanatlar yüksek lisansı yapmış. *Champagne Life* sergisindeki çalışması *Moje Sabz* (*Yeşil Hareket*; 2011) Goldsmiths'deki yüksek lisansını bitirme sergisinde de yer almış. Çağdaş sanat piyasasının nabzını avcunun içinde tutan koleksiyoner, Saatchi Gallery'nin sahibi ve Saatchi & Saatchi reklam şirketinin kurucu ortağı Charles Saatchi, Soheila Sokhanvari'nin evinin mutfak lavabosun-



artON
ISTANBUL

YENİ ADRESİMİZDEYİZ!

Meşrutiyet Caddesi No: 90A
Şişhane Beyoğlu, İstanbul
0212 259 15 43
www.artonistanbul.com

dan sadece üç metre uzaklığındaki stüdyosunda kendi elleri ile yaptığı *Moje Sabz*'ı satın alıp, paha biçmesi güç koleksiyonuna eklemiş. Söyleşimizden önce sergiyi gezerken, kompozit bir malzeme olan *jesmonite*'ten yapılmış ve otomobil boyasıyla *sabz* (Doğu Hint çömleklerinin süslemesinde de kullanılan tuhaf bir yeşil tonu.) rengine boyanmış bir kütle üstüne yerleştirilmiş doldurulmuş atın sanat meraklıların epey dikkatini çektiğini gözlemlemiştim. Ertesi gün gerçekleştirdiğimiz röportajda "Bu yapıtınızın ardındaki düşünceyi açıklar mısınız?" sorusunu yönelttiğimde Sokhanvari kolları sıvıyor: "At, bulduğum bir nesne. Bundan 25 yıl önce tahnit edilmiş. 2010 ve 2011'de, ben Goldsmiths'de yüksek lisansımı yaparken, Arap Baharı gibi birçok siyasi olay cereyan ediyordu. Yapıtımın odağı travma; bireyin öyküsüyle açığa çıkan ortak travma. Bu düşünceyi pekiştirdiğim yapıt, adını Ahmedinejad hükümetine karşı 2009'da gerçekleşen ve Yeşil Hareket olarak adlandırılan İran ayaklanmasından alıyor. Taraf olmadığım bir olayın soyutlamasını ya da mecazi olarak bir obje, yaratmak istemiştim. O sırada Slavoj Žižek'in *Şiddet* (2008) kitabını okuyordum. Žižek, kitabında devrimi bir karnavala benzetiyor, karnavallarda ülkenin kanunlarının bir günlüğüne askıya alınmasından, bir ulusun sıkıntılarının ve milletin üzerinde birikmiş baskının salıverilmesinden bahsediyordu. Devrimlerde de karnavallarda olduğu gibi eylem sayesinde ortak bir rahatlama sağlandığının altını çiziyordu. Žižek, yine bu kitapta, karnavallarda aptalların kralı olma görevini bir günlüğüne üstlenen birinin ortaya çıkmasına benzer şekilde, devrimlerde de devrime önderlik eden kişinin devrim başarısız olursa aptallar kralı durumuna düşme olasılığına dikkat çekiyordu. Ben de bu çerçevede karnaval ve devrim kavramları üzerine düşünüyordum. Nesnem, yani bulduğum doldurulmuş at, bir karnavalda yer almış olabilecek tuhaf bir şey. Sanat tarihinde at oldukça önemli ve karmaşık bir simgedir. At, mağara resimlerinde ya da Truva atının tarihi öneminde belirmekle birlikte sırtında bir kral, general ya da liderle resimlenmiş olarak da sanat tarihinde sıkça görülür. Bu açıdan bakıldığında at devletin gücünü, liderin gücünü temsil eder. Öte yandan John Constable'ın resimlerinde at arabası çeken ya da ağır iş yapan atlar halkın gücünü de temsil eder. Yani at hem özgürlüğü, hem gücü simgeler. Atın altındaki mavi-yeşil bölümü stüdyomda kendim şekillendirip boyadım. Bazılarına göre at mavi nesneye saplanmış, diğerlerine göre ise zıplama topu üzerinde zıplıyor. Bu da iki şekilde yorumlanabilir: Saplanmış, hareket kabiliyetinden yoksun bırakılmış özgür bir hayvan ya da dörtnala koşmaktansa durduğu yerde zıplayan özgür bir hayvan. Benim için ilginç olan izleyicinin kendi sonucunu çıkarması. Bu yüzden yapıt hakkında fazla açıklama yapıp onu tek bir şeye bağlamak istemiyorum. İfade ettiğim travma iki yönlü; halktan devlete ve devletten halka doğru."

Tahnit etsek de mi saklasak etmesek de mi saklasak?

"Atı nasıl bulduğunuza dönebilir miyiz? Tahnit edilmiş antika bir at sıklıkla 'bulunan' bir şey değil," diyorum gülerek. O da gülüyor haklısın dercesine. "Cambridge'de yaşıyorum, burası oldukça kırsal bir yer. Atı bir İnternet ilanında gördüm. Atın sahibi hanım da Cambridge dışında kırsal bir bölgede oturuyordu. Kendisiyle iletişim kurdum ve atını satın almak istediğimi söyledim. Atı satın almak isteyen birkaç kişi olduğundan bana detaylı sorular sordu. Sergideki eserimde gördüğünüz at bu hanımın çocukluğunu beraber geçirdiği, çok sevdiği bir evcil hayvanmış. Aile pek sevdiği bu atı öldüğünde tahnit ettirmiş. Sanırım sonra da elden çıkarmak istediklerine karar verdiler. Yani bu at benim sanatım için öldürülmüş bir at değil," diyerek açıklıyor atın merak uyandırıcı öyküsünü.

"Savaştan kaçış yok."

İran'ın kültür başkenti olarak bilinen ve ülkenin güneyinde yer alan Şiraz'da dünyaya gelmiş olan Soheila Sokhanvari'nin yapıtındaki atın fiziksel niteliklerini İran'ın kuzeyinde yetiştirilen Hazar atının özelliklerine benzetiyorum. Aklıma Mayıs 2015'de gerçekleşen Palmira Muharebesi geliyor. Suriye ordusunun ve yerel arkeoloji meraklılarının Palmira antik kentindeki tarihi anıt ve yapıları IŞİD terör örgütünün saldırılarına karşı koruma çabalarını gazetelerden takip etmiştim. Kurtarılan eserler arasında at üzerinde bir figürü betimleyen rölyefin de olduğunu anımsıyorum. "Sizce politikacıların tanımıyla 'terörizm' ve günümüzün politik iklimi sanata bakış açımızı nasıl değiştirdi?" sorusunu yöneltiyorum. Sokhanvari cevaplıyor: "Bence günümüzde birçok sergi ve eser bu göz ucunda bulundurularak üretiliyor. Geçtiğimiz Venedik Bienali'nde çok sayıda politik esaslı yapıt vardı. Sanatın günümüzde hem eleştirel bir duruşu hem de politik bir konumu olmalı. Bu 1980'lerden beri uç noktaya taşındı. Sanat gittikçe taraf oluyor gibi geliyor bana. Bence sanata bakış açımızı değiştiren terörizm değil, şiddet. Sanat tarihi boyunca insanın insana ve çevresine uyguladığı şiddete tanık oluyoruz; Goya ve Velázquez'in eserlerinde insanlık haline göndermeler görüyoruz. Savaştan kaçış yok."

"Peki, IŞİD terör örgütünün Palmira antik kentine saldırıp sanat eserlerini tuz buz etmesine nasıl bakıyorsunuz?" sorusuyla derinleştiriyorum konumuzu. "Olaylar bana bir kez daha kültür ve sanatın hayatımızda ne kadar önemli bir yer kapladığını hatırlattı. Bir medeniyet yok edildiğinde ondan geriye kalan tek şey sanat. Bu tip olaylar olduğunda herkes deneyimlenen kayıptan endişe duyuyor. Kaybettiğimiz kültürün ardından yas tutuyoruz. Fakat insanlar kültür ve sanatı kaybedene dek değerinin pek farkına varmıyorlar. Ne zamanki kaybediyorlar, o zaman onlar için anlam ifade ediyor. Sanat ürettiğinizde yapıtınızın uzun ömürlü olmasını istiyorsunuz. Tanık olduğumuz bu olayları trajik buluyorum," diyor Sokhanvari.

Zihin göçü

Birbirine coğrafi ve kültürel olarak yakın olan iki ülkenin yurtdışında yaşayan vatandaşları olarak röportajı daha samimi ve ortak bir noktaya çekmek istiyorum. "Türkiye şu an zorlu bir dönemden geçiyor. Birçok sanatçı ülkeyi kurtarmakla terk etmek düşünceleri arasında gidip geliyor. Kalmak isteyenler sanatlarıyla ülkeyi değiştirebilecekleri umuduyla yaşarlarken, terk etmek isteyenler kalsalar bile bir şeyi değiştiremeyeceklerini düşünüyorlar. Sizce İran'da kalsaydınız bir şeyleri değiştirebilir miydiniz?" Sokhanvari şaşırıyor, duraksıyor, ardından düşüncelerini topluyor: "Sanırım şimdiye kadar bana sorulmuş en iyi sorulardan biri bu. İran'da kalsaydım sanatçı olabilir miydim? Bunu bilmiyorum çünkü ben İngiltere'de sanatçı oldum. Burada o kararı verebildim. Eşim İngiliz. Bana sanatçı olma kararımda arka çıktı. İran'da kalıp bana 'Sanat yapmayacaksın,' diyen İranlı bir adamla evlenseydim ilişkimiz büyük ihtimalle boşanmayla noktalanırdı. O hayata sahip değilim o yüzden bilemiyorum. Türkiye'de kalmak isteyen sanatçılarla ilgili dile getirdiğiniz durumu anlıyorum. Sanatçıysanız iş üretmeniz gerek ama aynı zamanda var olmanız ve güvende olmanız da gerekiyor. Cevaplaması güç bir soru. Eğer İran'da kalsaydım ve sanatçı olma imkânına sahip olsaydım orada kalır, sanatımı orada üretirdim."

Avrupa'da Doğulu bir kadın olmak

Saatchi Gallery'nin 30. yılını dünyanın dört bir yanından 14 kadın sanatçının yapıtlarından oluşan bir sergiyle kutlamasının yerkürenin birbirine uzak topraklarında farklı meslekler icra eden kadınlara da bir övgü olduğunu düşündüğümü söylüyorum. Soheila Sokhanvari de sergiyle ilgili düşüncelerini aktarıyor: "İnsanlar bana 'Neden sadece kadınların çalışmalarını içeren bir sergide yer almak önemli?' sorusunu yöneltiyorlar. Sergi, sadece kadınların eserlerinden oluşan bir seçki sunmuyor, aynı zamanda toplumsal cinsiyetten arınmış sanatın bir araya getirilmesini kutluyor. Sergide yer alan kadın sanatçılardan hiç biri feminist bir mercekten bakarak sanat üretmiyor. Tabii ki bunun feminizmle de alakası yok, feminist işler de üretilebilir. Örneğin, bu çalışmamın yer aldığı bir sergide ziyaretçilerden biri kocama yönelip kendisini tebrik etmişti. Kocam 'Bu benim değil, eşimin yapıtı,' dediğinde bana sordukları soru 'Bunu yaptırdınız mı?' olmuştu. Bir kadın sanatçı olarak bu boyutta bir yapıtı ancak başka birine yaptırmış olabileceğimi ya da adımın Doğu'da bir kadın adı olduğunu bilmeyip, çalışmayı bir erkeğin üretmiş olduğunu varsayıyorlar... Hayatım boyunca İranlı bir kadın olarak yargılandım. Sergi de tam olarak bu yüzden önemli, çünkü kadınların azimli ve yetkin şekilde kendilerinden beklenmeyecek büyük işler üretmekte olduğunu ortaya koyuyor."

İran ve Türkiye arasındaki sanat ilişkileri

Ocak 2016'da İran ambargosunun kaldırılmış olmasıyla ülkenin önümüzdeki birkaç yıl içerisinde potansiyel olarak hatırı sayılır bir ekonomik büyüme kaydetmesi, şüphesiz İran'ın sanat piyasasında da etkili olacak. Röportajımız sona ererken Soheila Sokhanvari bana bu sene Mayıs ayında ikinci defa UNESCO sponsorluğuyla düzenlenecek olan Tahran Barış Kültürü Bienali'ne katılacağından bahsediyor. 2017 İstanbul Bienali'ne katılıp katılmayacağını sorduğumda bana Tahran Barış Bienal'in gezici bir etkinlik olarak Haziran-Ağustos aylarında İstanbul'a taşınacağını söylüyor. Röportajımızdan bir hafta sonra Tahran Bienali'nin Direktörü Majid Abbasi-Farahani'yle yaptığım telefon görüşmesinde Tahran Barış Bienali'nin İstanbul'da adını vermekten kaşındığım bir müzeyle anlaşma yapmış olduğunu fakat müzenin yakın zamanda anlaşmadan vazgeçtiğini öğreniyorum. Sanırım gelecek dönemde bildiğimizi sandığımız onca şeyin ekseninde, *Şampanyalı Hayat* gibi hiç beklenmedik gelişmeler boy gösterecek. ×

Vepa Group

Karan-lığın kalbi

Yazı Murat Alat

İnsan için önüne çıkan bütün yollar 'yürünebilir' yollar ise o insan artık kaybolmuştur.

İsmet Özel, *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*

Gece ben uyurken binmiş trene. Uzun boylu, zayıf. Aşağı doğru sarkan gür bıyıkları, kafasında da kasketi var. Maphusmuş, izine çıkmış. Jandarma kontrol yaparken izin kâğıdını gösterdi, o sırada duydum. Konya diye çıkmış yola ama karısıyla çocuğu Sancak'taymış. Şimdi onların yanına gidiyormuş. Koridorda bir arkadaşına denk geldi. Karşıma oturup konuşmaya başladılar. Trenin gürültüsü arasında bölük pörçük dinledim. Maphushaneden tanışıyorlarmış. Bizimki akıl istedi ondan, "Adamın aklı kendine düşman olur mu? Benim aklım bana düşman," gibi bir şey dedi. Sonra da ceketinin cebinden bir mektup çıkarıp okuttu. Karısını Adana'da pavyonda bulmuşlar. Namusunu temizlemesi gerekmiş.

Bembeyaz kâğıdın önünde bir duraksama, bir kararsızlık. Güzel neydi? Doğru neydi? Hakikat neydi? Bunların hepsi bir zamanlar birdi, peki ya şimdi? Doğru olanı yapmadan güzele ulaşabilir miydi? Peki, hakikati nerede bulacaktı? Aklındaki imgeler karşısındaki nesnelere karışıp kirleniyor sonra da hercümerce dönüşüp hızla akıp gidiyorlardı. Bu akıntıyı durdurmaya çalışmak anlamsızdı. Bunu zamanla öğrenmişti ama kendini koy verip ona karışmak veya onun ötesine geçmeyi denemek de bir yere varmıyordu. Elindeki seçenekler sadece bunlar olmamalıydı. Durdu, sakinleşti. Tüm dikkatini toplayıp kağıdın üzerine fırçasıyla incecik bir çizgi çekti. Dağılıp gitmek isteyen boyayı büyük bir dirayetle sicim gibi bir lekeye sığdırdı ve yıllardır kâğıda aktara durduğu imgelerden eksile eksile geriye kalan bu çizgiyi aldı bir yarığa devşirdi. Böylece ıpıssız kâğıdın üzerinde yolculuğu başladı.

Kara Su Kaydı, *Siyah Sis*, Tuval üzerine suluboya, 70cm, 2014

Yer gök kar, bulunduğum tepeden düzlüğe bakıyorum. Ufuk çizgisi kaybolmuş, ne yol var ne iz. Aşağıda karların içinde bir atlı; atlıyla aramızda fırtına. Tam göremiyorum ya yine de içime doğuyor, bu o olmalı. Atını kamçılayarak, karları yara yara köyüne gidiyor. At her adımında böğrüne kadar kara gömülüyor, ardında bıraktığı iz ise hemen kayboluyor. At daha fazla gidemeyecek gibi, zorlanıyor. İndi, yularından çeke çeke atı sürüklemeye başladı; ama olmayacak at karlara yığıldı. Yuları bıraktı, bata çıka yürüyor. Bağırıyorum, sesim çakalların ulumasına karışıyor. Her yer bembeyaz. Karların ortasında siyah bir leke gibi ilerliyor. Rüzgâr yüzüme doğru esiyor hiç bir şey göremiyorum. Bir silah sesi! Gözümü açtım, atın başında dikiliyor. Atın kafasından saçılan kızıllık aramızdaki mesafeyi delip geçiyor. Kan kokusu duyuyorum.

Varacak ne bir köy vardı, ne bir şehir, ne de bir sevgili. Sadece boşluğun ortasında nereye gideceği belli olmayan kısa ama güçlü bir çizgi. Hemen yanına bir çizgi daha. Yoldaş olarak. Yavaş yavaş kağıdın üzerini birbirine paralel ya da birbirini kesen çizgiler bezemeye başladı. Kendilerinden başka hiç bir şeye benzemeyen mütevazı lekeler. Çizgilerle birlikte kendisi de yalınlaşıyordu. Kibri törpüleniyor, soruları anlamsızlaşıyordu. Kaygıları azalmıştı, artık ne yapması gerektiğini az çok kestirebiliyordu. Sonra bir çizik daha attı ve bir çizik daha. Birden çizgiler hızla çoğalmaya, bileğine, arzularına, aklına hükmetmeye başladılar. Masum çizgiler bir araya gelip aralarındaki ufak boşlukları katederek tüm kâğıdı kaplamak, her şeyi siyaha bürümek istiyorlardı. Hiç beklemiyordu bunu. İçi kabarmaya başladı, bir yandan kendini kudretli hissediyor bir yandan da korkuyordu. Yaratma gücü onu sarhoşa çevirmişti; ama görebiliyordu, hızla karanlığa ilerliyordu. Buna hazır değildi.

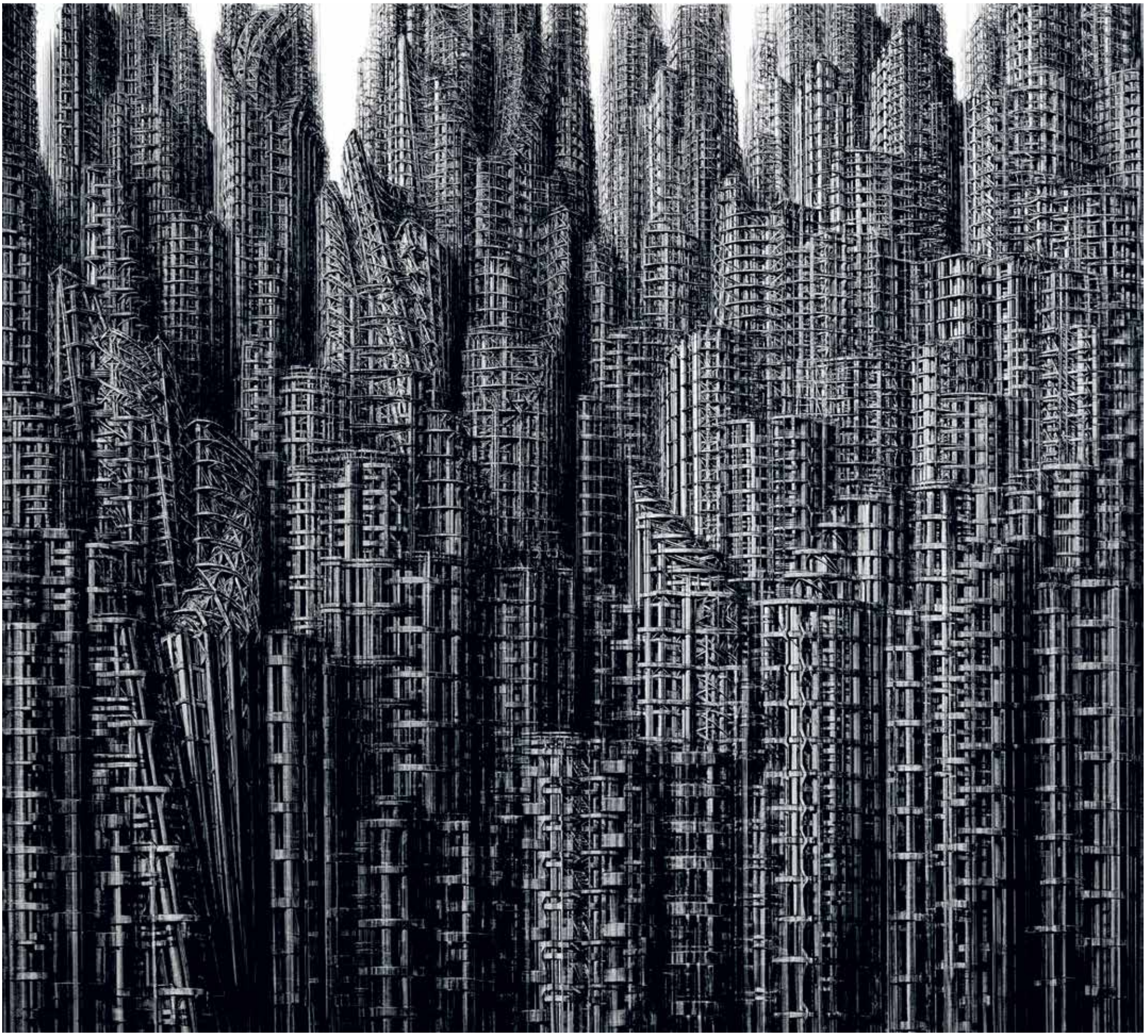
İkinci Hasat VI, Kağıt üzerine grafit, 75 x 150 cm, 2015

Gömülü, şekillendirilmiş ahşap zemin, Kasa Galeri *VİVO* sergisinden. Erinç Seymen ve Kerem Ozan Bayraktar ile.

Kara Su Kaydı - Delik, Tuval üzerine suluboya, 130x130cm, 2015

Kayboldum. Saatlerdir bembeyaz bir çölün ortasında dönüp duruyorum. Fırtına dindi, hava açık ama yine de yolu bulamıyorum. Kar beni yuttu; neresi önüm, neresi arkam karıştırdım. Aniden art arda sıralanmış çığlıklar beyaz göğü yırtmaya başladılar. Seyid! Seyid! Koşup önümdeki tepeyi aştım, yuvarlana yuvarlana düzlüğe indim. Oradalar. Karların arasında üç kara nokta. İkisi önde biri arkada... Yine o. Endamından tanıdım. Yanındaki çocuğu olsa gerek, arkadaki de karısı. Demek köye varıp almış onları. Koşuyorum, ben koştukça uzaklaşıyorlar. Kadın bağırıyor, çocuk bağırıyor, Seyid yürüyor. Sesler dağlarda yankılanıp boşluğu dolduruyorlar. Seyid birden durdu; geriye, karısına doğru yürümeye başladı. Nefesim kesildi bağıramıyorum. Soğuk sesimi gırtlağıma tıkıyor. Seyid ise karısını sırtına alıp tekrar yola koyuldu. Kar, beyaz bir duvar gibi aramıza girdi. Gözden yittiler, boşluğun ortasında yön bilmeden kalakaldım. Derken bir haykırış daha: Zine!! Zine! Uyan Zine! Anlıyorum, karlar Seyid'in alnındaki kara lekeyi temizledi.

Kendini zorla geri çekti, kâğıtla arasına boşluk girdi. Biraz daha uzaklaşıp baktı. Çizgiler kâğıdı kaplamıştı. Tüm çizdiği siyah bir lekeden ibaretti. Durdu. Birden o ana kadar kaçtığı boşluğun nasıl da elzem olduğunu fark etti. Yok olmaktan korkmamalıydı. Siyahı var etmek için beyaza muhtaçtı. Ne birine ne ötekine teslim olmadan ikisini bir araya getirmeliydi. Her yanı kaplamaya çalışan kibrini tevazuyla dengelemeye çalıştı. Kâğıdı duvardan indirdi, yeni bir tane astı ve tekrar başladı. Yaratısının içinde yitmemek için kâğıttan biraz uzak duruyordu. Sakince siyah bir çizik, biraz beyaz boşluk. Çizgiler bir ağacın ışığa ulaşmak isteyen dalları gibi birbiri ardına diziliyor aralarında küçük küçük boşluklar oluşuyordu. Çizgiler ve boşluklar birbirlerini çoğaltıyor, yavaş yavaş bir düzen açığa çıkıyordu. Kapılıp gitmemek için kendisini resimden sık sık çekip koparıyor, bir sigara içiyor, dışarı çıkıyor, biraz yürüyor ve sonra tekrar devam ediyordu. Çizgilerin ve boşlukların kâğıt üzerindeki nihai sınırlarını belirlemeleri günler sürdü. Bittiğinde karşısında plansız, tasarısız kendi kendine açığa çıkmış bir yapı vardı.



İnşaat Yönetimi XII, Kağıt üzerine suluboya, 90x100cm, 2015

Axis Mundi, Mekana özel yerleştirme, Nevzat Sayın işbirliğiyle, 2014, Fotoğraf Cemal Emden.

ORHAN CEM ÇETİN

Benimsin

I Own You

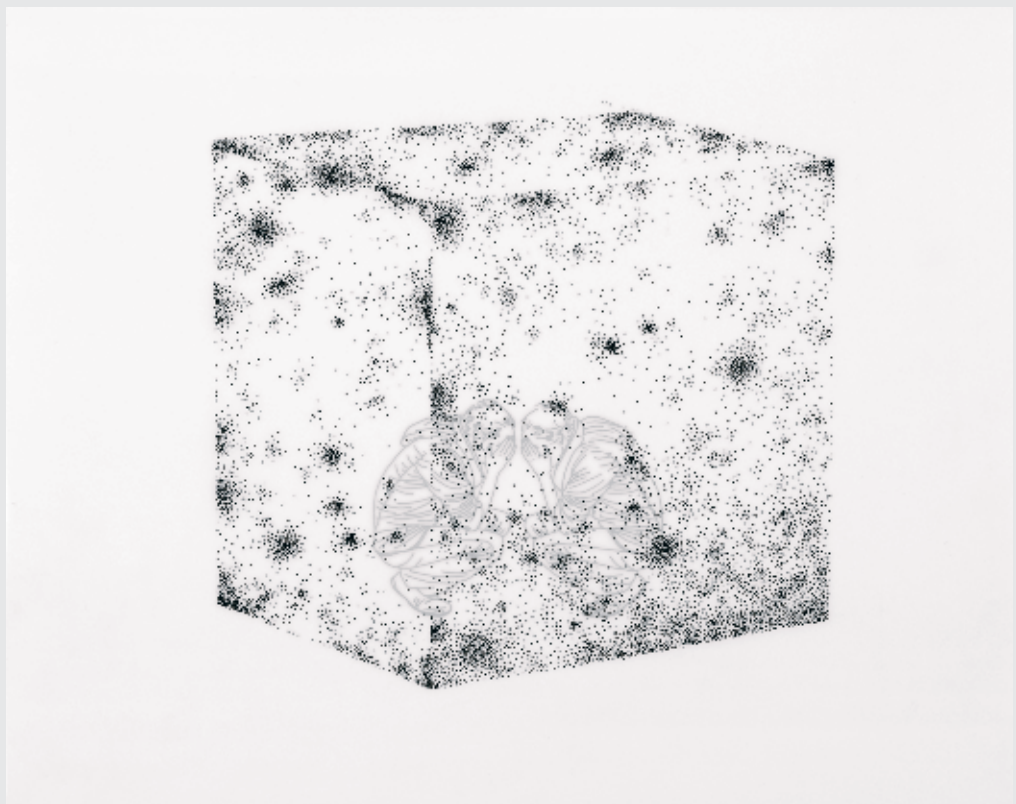
16.02.2016 - 18.03.2016

ÇAĞLA KÖSEOĞULLARI

23.03.2016 - 23.04.2016

Akışkan Olan Her Şeyim Katılaştı Dün Düşümde

Everything I Once Had That Was Fluid Turned Solid In My Dream Last Night



SANATORIUM

Asmalı Mescit Mah. Asmalı Mescit Sk. No:32/A Beyoğlu İstanbul
sanatorium.com.tr / info@sanatorium.com.tr / +90 212 293 67 17

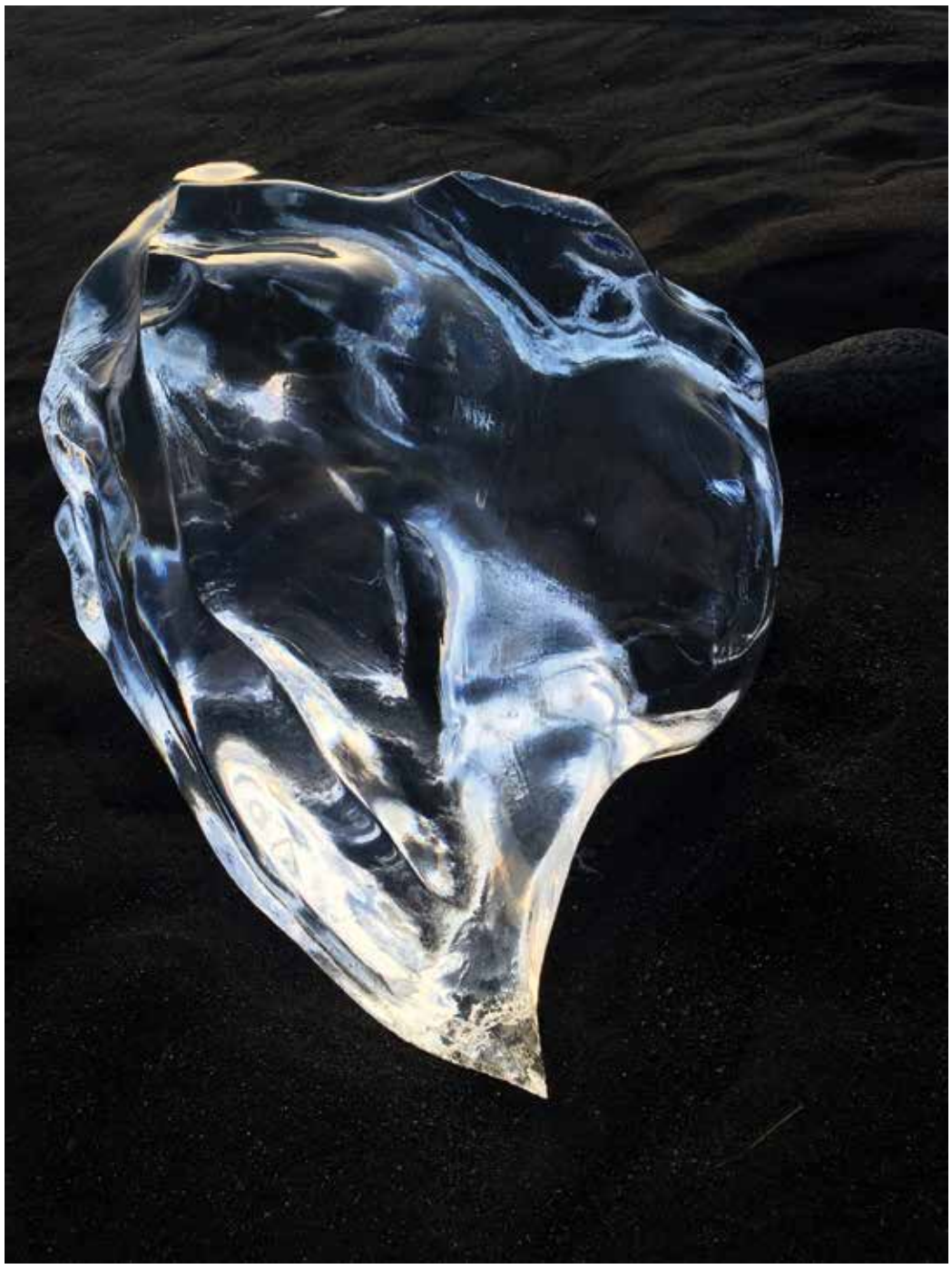
Sanatorium.ist sanatoriumarea sanatorium_

Masa, Yontulmuş kayın ağacı, 2015, 47x108x65cm

Onu son gördüğümde kasabaya varmıştım, akşam olmuş etraf zifir gibiydi. Gecenin karanlığında zor seçiliyordu. Sırtında karısının ölü bedeni, nereye gideceğini bilmeden sokağın köşesinde dikiliyordu. Yükünü yere bıraktı, çömelip yüzünü elleriyle kapattı, bir top oldu. Birden başına merak dolu insanlar üşüştü. Çığlıklar, koşturmaca. O hiç kıpırdamadı, öylece duradurdu ve karanlığın içinde gittikçe ufalarak yitip gitti. ×

Kaç defa baştan başlayıp kaç defa bu mücadeleyi vermesi gerektiği umurunda değildi. Durması gereken anı çizgiler söyleyecekti. Tekrar ve tekrar çizdi. Her defasında farklı bir yolculuğa çıkıyor içi dirimle doluyordu. Son çizgiyi çekip son kâğıdı duvardan indirdiğinde sakince tamam dedi. Artık hazırdı. Yeni beyaz bir kağıt serdi ve ortasına küçük yuvarlak bir siyah leke yaptı fırçasıyla. Gittikçe büyüyecek kara bir leke. Karanlığın kalbine bakacaktı.

“Bu yazı Ahmet İpek’in işlerinden ve Yılmaz Güney’in Yol (1982) filiminden esinlenerek yazılmıştır.”



İDİL İLKİN, *'BLUE MOYO', 2016, DIASEC MOUNTED ON CHROMOGENIC PRINT, 120X90CM*

iDiL iLKiN

CRYSTAGRAM

04.03 - 02.04.2016

GALERIST MEŞRUTİYET CAD.
NO 67/1 TEPEBAŞI BEYOĞLU
34430 İSTANBUL TÜRKİYE
T. + 90 212 252 1896

info@galerist.com.tr
www.galerist.com.tr

Salı – Cumartesi
Tuesday – Saturday
11:00 – 19:00

GALERIST

Victor Enrich *Lunapark Aynası*

Yazı Müjde Bilgütay

Mimari, hakim olan kültürün bir yansımasıysa eğer, Victor Enrich'in işleri, lunaparklardaki aynalı salonlar gibi...

"Binayı bir kez elime aldıktan sonra artık onunla oynamaya başlayabilirim," diyor Katalan sanatçı Victor Enrich. Sanatçı gelişmiş 3D grafik teknikleri kullanarak fotoğrafını çektiği binaları eğip, büküp, döndürüyor ve yeni, gerçeküstü, hatta sorgulayan şehir siluetleri yaratıyor.

Edebiyat ya da tiyatro ile aranız biraz iyiyse size Brechtvari gelebilecek bir sorgulama bu: "Binanın boyutları, yapıldığı malzemeler ve işlevinin kendine özgü bileşimiyle kazandığı özerklik (ya da kendi kaderini tayin hakkı), normalin içindeki anormali, olağanın içindeki olağandışıyı, sevilenlerin arasında nefret edileni ortaya çıkarmak adına bilinç ve bilinçdışıyla yüzleşerek, şehrin unutulan ruhunu yeniden keşfetmek için bir yol oluşturuyor." Bir başka deyişle Enrich, sürekli değişim halindeki kent dokusuna örülmüş tanıdık formları çarpıtarak bizi içinde yaşadığımız mekânlara yabancılaştırıyor. Böylece her gün önünden geçtiğimiz halde artık gerçekten görmediğimiz, varlıkları ve ifade ettikleri kavramlar bilinçaltımızda gömülü binaları yeniden bilinç düzlemine taşıyarak sorguya açık hale getiriyor. Onu İstanbul'a çağırıp mesela Ataşehir'in ortasına salsak hoş olmaz mıydı diye düşünüyorum.

Kendini mimardan çok fotoğraf sanatçısı olarak tanımlayan Enrich, "Çoğu mimar 'form işleve tabidir' kuralına saygı gösterir," diyor. "Benim binalarımın kesinlikle mimari bir işlevi yok ama daha farklı işlevleri var." Bu işlev genellikle hafif ve eğlenceli bir mizah örtüsüne sarılmış, alt perdeden bir kültür eleştirisi olarak kendini gösteriyor. Tel Aviv'deki Orchid Hotel'in oda balkonları en güzel manzarayı yakalamak üzere birbirleriyle yarışarak gökyüzüne doğru fışkırıyor örneğin... Ama daha görsel bir düzlemde, aslında patates kızartmasına benzediklerini düşünüyorsunuz. Ve biraz daha yakından bakınca, otelin giriş katındaki McDonalds tabelası size göz kırpıyor... Bu tabelanın açtığı kapıdan girerseniz, *fast-food* kültürüne sıkışmış hayatlardan, ekonomik çıkarlara göre rastgele biçimlenen plansız şehirlere kadar pek çok çağrışım, size yeni yeni düşünce kanalları açıyor. Mimari, hâkim olan kültürün bir yansımasıysa eğer, Enrich'in işleri, lunaparklardaki aynalı salonlar gibi... "Kültürün iyi yanı çok farklı şekillerde tezahür etmesi; çünkü kültür insan etkileşiminin ayak izlerinden oluşur ve insanlar binlerce, hatta milyonlarca farklı etkileşim biçimi kullanırlar," diye açıklıyor Enrich bize yazdığı e-postada, "Dolayısıyla bazı insanları etkileşime yönlendirdiği müddetçe işlerim de bir kültür biçimi olarak kabul edilmeliler. Ancak kültür sonu olan bir şey; dolayısıyla kültürün aldığı bütün biçimler arasında her zaman bir denge ve karşı denge oluşacaktır."

"Genel anlamda mimarinin kötüye gideceği bir dönemle karşı karşıya olduğumuzu düşünüyorum," diye ekliyor. "Son birkaç yıldır binalar heykel niteliklerini yitirmeye başladılar bile, çünkü bugün binaların çoğu mühendisler tarafından yapılıyor, dolayısıyla daha teknik bir iş haline geldi. Dokunulmamış ve sadece mimarlara bırakılmış tek alan konut projeleri. Oysa eskiden bu alanın sınırları daha genişti. Mimarinin heykel niteliğini kaybetmesi, mimarinin sadece işlevselliği yerine sanatsal yanını ele alan farklı kültür biçimlerine kapı açabilir."

Defense 2000

Savunma, Tel Aviv, 2010, Şehir Portreleri 2. “Kaldığım evin yakınlarında, deniz kenarındaki Birinci Opera Kulesi. Bina doğuya (‘kötülüklerin’ geldiği tarafa) doğrultulmuş bir tabanca.”

NHDK 58

NHDK, Münih 2013, NHDK Serisi. Victor Enrich'in Münih'teki Detuscher Kaiser Otelinin 88 dijital manipülasyonundan oluşan seri.

NHDK 79

NHDK, Münih 2013, NHDK Serisi. Victor Enrich'in Münih'teki Detuscher Kaiser Otelinin 88 dijital manipülasyonundan oluşan seri.

İmkansız binalar yapmak

Victor Enrich hayatı boyunca mimar olmak istemiş. Ancak mimar olmanın "ne anlama geldiğini" mimari okurken, yani çok geç fark etmiş. "Mimariye duyduğum nefret ve bıkkınlığın aslında ticari projelerde çalışmaya duyduğum nefret ve bıkkınlık olduğunu anladım," diyor geçtiğimiz Ocak'ta *Blissmag*'a verdiği mülakatta. Ancak okulda hazırladığı proje sunumları hocaları tarafından çok beğenildiği için kendini profesyonel olarak 3D mimari çizimler yaparken bulmuş. 1997-2007 arası on sene devam eden ve oldukça da başarılı giden bu kariyer bir süre sonra rutin ve sıkıcı hale gelmiş. O kadar ki, 3D mimari çizim yapmaktan da nefret etmeye başlamış. Sanatçıları buluşturan çevrimiçi platform Bored Panda'daki sayfasında, işini kapatıp, biriktirdiği biraz parayla çıktığı plansız yolculuklarda, aslında ne mimariden ne de 3D çizim yapmaktan nefret etmediğini, hatta çok sevdiğini, ama bir müşteriye çalışmak istemediğini fark ettiğini yazıyor. Bu noktada gözünü karartıp, gelecek kaygılarını bir kenara bırakmış ve içinden ne geliyorsa onu yapmış. Yazıya verdiği başlık ise içinden ne geldiğini gayet net açıklıyor: "İşimi Kapattıktan Sonra Nihayet Müşterilerin Hayal Gücümü Sınırlamadığı İmkânsız Binalar Yaratabiliyorum."

Enrich işe binaların fotoğraflarını çekerek başlıyor. Sonra gelişmiş çizim programları kullanarak her bir kare üzerinde haftalarca çalışıyor; amacı görüntüde tam bir gerçeklik elde etmek. Gerçek dünyanın yapı taşlarını kullandığı için binaları, hakikaten öyleymişler ve sanki mümkünmüşler gibi duruyor. Bu 'artırılmış' gerçekliğin altında, Victor Enrich'in çok küçük yaşlardan itibaren mekan kavramıyla kurduğu etkileşim olabilir mi?

"Ben küçükken, diğerlerinden biraz farklı bir çocuktum. Onlarla sokakta da oynardım tabii ama çok fazla değil; onun yerine boş zamanlarımda çoğunlukla odamda oturup mekân üzerine kafa yorardım," diye anlatıyor. "Kendi kendime oynadığım model araba yarışları mekânla ilk etkileşimimi kurdu. Bu küçük arabalardan geniş bir koleksiyonum vardı; tabii hepsi aynı boydaydı. Her zaman en sevdiğim arabanın kazanmasını sağlardım. Koridorlar ve mobilyalar arasında kalan boş alanlar benim ilk sokaklarım oldu." Daha sonra, 10 yaşına geldiğinde, kafayı ölçekli haritalara takıyor. Biriktirdiği paranın çoğunu, Katalonya'nın (yaklaşık 30 bin kilometrekare) 1:50.000 ölçekli haritasının A2 sektörlerini satın almak için harcıyor ki, bu haritada 600 metrekareye denk geliyor... Varın o A4 sektörlerin sayısını siz düşünün...

"Haritalara duyduğum bu tutku zaman içinde beni kendi haritalarımı yaratmaya götürdü; tabii daha küçük ölçekliydiler, daha çok 1:5.000 gibi. ve o dönem okulda öğrendiklerimi bu haritalar üzerinde biriktiriyordum. Örneğin bir mahallenin sokaklarına İspanyol yazarların adlarını veriyordum." İlk haritaları haliyle biraz basit ama doğru teknik çizim yapmayı öğrendikçe, farklı genişliklerdeki kaldırımları, trafik şerit ayırıcıları, topografik profilleri, hatta otobüs ve metro hatlarıyla daha detaylı haritalar yapmaya başlıyor: "Her hayali şehir, 1:50.000 ölçeğinde, ana caddelerle limanlar, havaalanları gibi büyük yapıları gösteren bir anahtar harita ile başlıyordu. Sonra şehri sektörlere nasıl böleceğimi belirliyor ve her bir sektörü bir A4 kâğıdına, komşu sektörlerle tamamen uyum içinde olacak şekilde çiziyordum. Bu haritalardan bazıları evimizin salonu kadar büyük olabiliyordu. Kelimenin tam anlamıyla o haritaların içinde yaşadığımı söyleyebilirim."

Victor Enrich ekonominin belirleyici olduğu yerleşik kültüre mimari ve şehircilik perspektifinden bir lunapark aynası tutarak, bize kendi kültürel coğrafyamızın alternatif bir haritasını sunuyor. Bu haritanın bin bir yöne açılan sokaklarında mutlu kaybolmalar... ×

Enrich bu Şubat'ta Madrid'deki Sordo Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açtı. Sanatçının tüm işleri için: www.victorenrich.com

"Mimarlardan aldığım yorumların çoğu pozitif ve bana göre bunun en önemli sebebi işlerimi beğenmeyenlerin çenelerini kapalı tutmayı tercih etmeleri."

Deportation 2000

Sınırdışı, Tel Aviv, 2011, Şehir Portreleri 2.
"İçişleri Bakanlığı tarafından, Tel Aviv'de tanınmaya başlandığım gerekçesiyle sınır dışı edildiğim sırada yaptığım, tamamlanmamış resim. Tel Aviv'de turist vizesiyle sanat yapamayacağımı söylediler. Binalar, Aizrieli Alışveriş Merkezi ve Ofis Kompleksi. Fotoğraflarını (burası komik) İçişleri Bakanlığı merkez binasının girişinden çektim. Resim iç mekanı mümkün olduğunca boşaltmaya çalışıyor çünkü içeride olan bitenler muhtemelen benim için bir şey ifade etmiyor."

Manuela is getting...

Manuela geç kalıyor, Münih 2012, Şehir Portreleri 3. “Özel Almanca öğretmenim son derece ciddi ve organize bir insan... Bir gün geç kaldı... Bu bir binanın ters dönmesi kadar imkansız bir şey! Bu fotoğraf, şu anda yaşadığım bu güzel şehre ilk geldiğimde evinde kaldığım Münih doğumlu heykel sanatçısı Christian Engelmann’ın oturma odasının penceresinden çekildi.”

NHDK 59

NHDK, Münih 2013, NHDK Serisi. Victor Enrich'in Münih'teki Detuscher Kaiser Otelinin 88 dijital manipülasyonundan oluşan seri.

12 Çirkin Ördek

Münih 2012, Şehir Portreleri 3. “1960’lı yıllardan kalma görece olarak kötü tasarımlı bir bina, neobarok tarzda yapılmış iki seçkin, aristokrat bina arasına sıkışmış. Ama aristokrat olanların gizleyecek çok şeyi var... Allahtan çirkin ördek bunları açığa çıkartıyor. 12 ise apartmandaki daire sayısında karşılık geliyor.”

ATELIER REBUL™

DEPUIS 1895

İSTANBUL: AKASYA - BRANDIUM -CAPACITY - CEVAHİR - KANYON - SUADİYE - PALLADIUM - ZORLU CENTER
ANKARA: ANKAMALL - ARMADA | BURSA: KORUPARK | İZMİR: MAVİBAHÇE

Medusa 2000

Medusa, Tel Aviv 2011, Şehir Portreleri 2. “Orchid Hotel’in ikinci fotoğrafı. Balkonlar daha iyi deniz manzarası yakalamak için birbirleriyle yarışırken, bina denize 90 derece açıyla duruyor... Çok kötü, çok...”

No.11
APARTMENTS

www.no11apartments.com
info@no11apartments.com
+90 212 293 44 64
Asmalı Mescit, Balyoz Sk.
No: 11 Beyoğlu 34430
İstanbul Turkey

Saat ve *Kış Uykusu*'nda manzara, ses ve zaman

Yazı Alaz Şen

İzleyici olarak bizler, sinema salonunun sihirli karanlığında, gümüş ekrana yansıtılan görüntülerin hükümranlığında özne haline geliriz. Filmin süresiyle limitli bir zaman zarfında, ekranda beliren her şey, hayatın yerini alır. Film ekrana yansıdığı sürece hikâyenin içine dalmaya davet ediliriz. Montajla filmin süresine sığdırılan hayatlar, kendi hayatlarımızın yerine geçer. Görüşümüzün sınırları sinema perdesinin çerçevesiyle kısıtlanır. İzleyebildiğimiz hayatlar, filmin bize sunduğuyla kısıtlıdır. Teatral teknikler bizi adeta askıda duran bir varoluş haline getirir –bazı film yapım unsurlarının ortaya çıkardığı sihirli bir gösteri hali. Ses ve kurgu, bu sinematik boyuta ulaşmamızı sağlayan unsurlardan ikisi. Kurgu, film karelerinin izlenme sırasına göre bir araya getirilmesi süreci olduğu gibi, aynı zamanda yapımcılar tarafından ses kurgusu diye tabir edilen süreci de içine alır. Bu iki işlem, özellikle ana akım öykü sinemasında, öncelikle izleyicinin dikkatini çekmek ve nihayet filmin dünyasında kaybolmasını sağlamak adına büyük önem taşır. Ancak bu aygıtların kullanımına, kurgu sinemasının ötesinde, gerçeği olduğu gibi anlatan işlerde de rastlanır. Filmler, kendi içlerinde ve kendi zaman dilimlerinde, bu sinematik aygıtlar aracılığıyla hayat bulan öteki dünyayı resmederler. Bizler, izleyiciler olarak bu öteki dünyayı içinde yaşadığımız gerçek dünyanın bir temsili olarak kabul ederiz. Hatta sinema tarafından benimsenmiş formel stratejiler kurgusal anlatıya dayalı olmayan birçok farklı iş tarafından da kullanılmaktadır. Bu bağlamdaki her film, belirli bir süre için, sinematik aygıtlar tarafından çerçevelenen, bir temsili dünya önerisi olarak tanımlamayı seçtiğimiz öteki dünyayı resmeder. Bir film süresince, sinema salonunda geçen zaman, her zamanki zaman algımızdan daha hafif veya daha ağır hissedilebilir. Sinema salonunda şüphenin askıya alınması durumu, bu kısıtlı zaman diliminde filmin temsil ettiği dünyaya duyulan şüpheyi, filmsel zamanın ritmine göre kendi iç saatlerimizi tıkırdatan filmsel gerçekliğin görüntülerine olan şüphenin askıya alınmasını kasteder. *Sinematik Zamanın Doğuşu* isimli kitabında, Mary Ann Doane, "Sinema bize zamanın bir suretini sunar," diye belirtir. Bir başkasının bakış açısından, bir başkasının zamanını temsil eden zamanın bir suretidir ki, gözlerimizin önüne serili, içine dalmamızı bekler. Zaman, modern insanın işlevsel kullanımı için tanımlanmış ve bölünmüş soyut bir kavram olarak, çoğu zaman bir saatin kolları dönerken çıkardığı tik tak sesiyle simgelenir. Zamanın bir filmdeki simgesi, aslında mekanik bir saatin tıklayarak oluşturduğu zamanın röprodüksiyonuna benzer. Bu soyut kavram, zamanı farklı amaçlar için yeniden üreten iç mekanizmalara sahip iki aygıt için de tekrar yaratılır. Film, zamanı bir saat gibi ölçmekten ziyade, kendi mekan-zamansal sahnesinde yansıtma lüksüne sahiptir. Filmler kendi dünyalarını ve bu sebeple kendi alternatif zamanlarını yaratır. Filmi izlerken, zamanla ilişki kurma biçimimiz değişmeye başlar. Bir filmin dünyasına dalmışken, hakiki zamanın hissinde kendi yerimizi kesin olarak belirlememiz, film zaman konusunda, açıkça inşasını teşhir ederek derinlemesine düşünmediğimiz takdirde, zordur. Christian Marclay'in bütün dünyayı gezen video yerleştirmesi, ya da galeri filmi, *Saat* (2010), işte böyle dâhiyane bir iştir.

Marclay'in *Saat*'i, izleyicilere yerel saatlerini belirtmesi fonksiyonunun dışında, ses kurgusunu öyle harikuladelikle kullanır ki, dönüşlü bir sanat işinin izleyicisi için nasıl dikkat çekici olduğunu bizlere hatırlatır. Film tarihinden kırpılmış klipler izlemenin nostaljisi, zamanın maddeselliğini işleyen bir filmi izlemenin verdiği zevkin sürükleyici kuvveti haline gelir. Ancak nostaljik içeriğe duyduğumuz şiddetli özlem, *Saat*'in dikkatimizi bu kadar kolay çekmesinin arkasındaki tek neden değil. Ses, parçaları kurgu aracılığıyla bir araya yapıştıran en iyi araç ve Marclay bu araçtan harikulade bir kesinlikle faydalanıyor. Yerleştirme filmin müziği, geçişleri neredeyse saydamlaştıracak kadar, özellikle zamanın geçişine vurgu yapan yerlerde pürüzsüzce kurgulanmış. Seyirciye yönelik haz konusunda yapılan tasarruf ve filmdeki huzursuzluk hissi zamansal bir gösteriyle yönetilmiş. Zaman, 24 saat uzunluğundaki filmde, uçuruma akan bir kaynak gibi, hem hikâyedeki başkahraman hem de kötü adam olan füzyon bir karakter haline gelmiş. *Saat*'teki en kritik anlar, zamanın geçişini, ana karakterin sesiyle altını çizerek, tasvir eden anlar. Zamanın sesi ve görüntüsünden bir şölen yaratan Marclay'in video yerleştirmesi, zamanın ivediliğinden kaynaklanan alışılmış kaygıyı köreltiyor. İzleyici burada, diğer birçok öyküsel filmde hissedebileceği, zamanın varlığının yarattığı ağır yükün rahatsızlığını hissetmiyor. Diğer işlerden kaynaklanabilecek bu alışılmış kaygı, kendi geçiciliğimizin bir hatırlatıcısı olarak zamanın varlığı ve yokluğu arasında yer alan kurnaz bir oyuna atfedilebilir. Ancak *Saat*'in dünyası bizimkiyle mekân-zamansal bir bağ ile tamamen senkronize olmuş durumdadır. Film tarihinde maziye yapılan yolculuk, zamanı alelade ima etmekten ziyade ayrıntılı bir şekilde teşhir ediyor. Bu tip bir ifşa filmin ontolojisine ve filmlerin ta kendilerine kafa yorarak eğlendirmeyi amaçlıyor. Hızla geçen anları duyar ya da izlersek, bu hareketliliği takip etmek bir keyif haline geliyor. Marclay'in ustaca işlenmiş saat işine karşı, çağdaş Türk sinemasının en iyi örneklerinden Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* (2014), zamanın sesini kurgusuna, izleyicinin dengesini şaşırtacak bir unsur olarak ekliyor. Bir çok düşünür tarafından 'yavaş sinema' hareketiyle bağdaştırılan bir film olan *Kış Uykusu*, çağdaş sinemanın, 20. yüzyılın son yarısının modernist filmlerinin anti-illüzyonist hileleriyle nasıl başa çıktığının 196 dakikalık bir örneği. Refleksivite, Marclay'in sarkastik yerleştirmesinde gördüğümüze karşın, Ceylan'ın başyapıtında bir mertebe konusudur. Ceylan'ın filmi, öykü süresince, tamamıyla anti-illüzyonist olmak gayesiyle sönük bir frekansta kalmaz. Buna karşın, zamanı yansıtırken, nihayetinde kendi form ve içeriğinde, izleyicisini geçip giden zamanın ağır varlığıyla tanıştırarak büyüler. Ceylan'ın filmi bize sinemanın incelikli bir zaman sanatı olduğunu hatırlatır.

Ceylan'ın *Kış Uykusu*, kendini hareketsizliğin genel tona hâkim olduğu bir film olarak takdim eder. Kapadokya'da otel sahibi bir ailenin etrafında dönen hikâyesiyle, film olaylar dizisini, öykü aygıtlarının alışılmadık kullanımına dikkat çekerken, yavaş yavaş açığa çıkarır. Sahneler arası düşük tempolu bir strüktür, Anadolu'nun ortasında, kışın en yoğun günlerinde geçen filmdeki minimalist atmosfere eşlik eder. Filmin başlığı, bir inziva zamanına, bir tefekkür haline işaret eder. *Kış Uykusu*'nda, yavaşlık filmin ta kendisi olur ve diyalogun karakterini belirler. Film izleyiciyi, ansız, geçici hareketlerle telaşa sokmaz; tıpkı doğanın, sakinlerini kışın derinliğinde acele ettirmediği gibi. Diyalog, ana karakterlerin evlerinin dışında aheste yağan kar gibi akar. Karakterler arasındaki hallerin durumu, iletişim kuramamaları, melankolik yürüyüşleri; hepsi günümüz Türkiye'sinin kusursuz somut bir örneği olarak bir araya gelir. Dahası, *Kış Uykusu*, olaylar dizisini katartik bir sona veya karakterlerin film süresiyle kısıtlı bir zaman diliminde çözmeleri gereken bir amaca yönelik inşa etmez. Dolayısıyla, izleyiciyi bir aksiyon hikâyesinin içinde motive etmeye uğraşmaz, aksine zamanı yansıtan, zaman alan rahat ve geniş bir hikâyenin içine çeker. Film, Fransız Yeni Dalga anti-illüzyonist sinemanın babası, Jean-Luc Godard'ın atlamaları gibi anti-illüzyonist bir eğilim göstermeden, öyküsünü uzun sahne ve karşılıklı konuşma sekanslarıyla dolu daha ziyade yavaş bir zaman sırasının içinde kurgular. Zira Ceylan'ın filmi, filmin materyal varlığına daha mahir göndermeler yaratır. *Kış Uykusu*'ndaki karakterlerin birbirlerine hayli uzak düşmelerinin yarattığı ağırlığın fark edilmesi akabinde gerçekleşen zamanın geçişiyle ilgili bir diyalog sahnesinde açığa çıkar. Bu sahnede Nihal, Aydın'dan kendisini hayır işleri vesilesiyle tanıştığı misafirleriyle yalnız bırakmasını ister. Aydın, Nihal'in çalışma odasına gider. Aydın'ın ilişkilerinin durumunu konuşmayı istemesine rağmen, tartışma hayır işlerinin yönetilmesi konusuyla sınırlı kalır. Bu ağır ve yüklü sahnede, dikkatlerini ilişkilerine yönlendirmek için, sahne kadar ağırdan alırlar. Ortamdaki elektrik, diyalog boyunca görünmeyen saatlerin sesleriyle desteklenir. Saatlerin çıkardığı tik tak sesleri karakterleri uyandırmaz. Oysa izleyici, bu sahnede saatin üstündeki ertele butonuna basma arzusuyla tutuşur. Hikâyedeki tansiyon arttıkça, zamansal şuur da doğru orantılı artar. Öykü ekseriyetle Nihal ve Aydın'ın geçmişlerine gönderme yapar; nasıl bir arada kalabildikleri sorgulanır. Burada fark edilmeyişi itibariyle, zamanın geçişi sorgulanır. Zaman, bir soyutlama olarak, sahnenin dışındaki o saatler aracılığıyla zikredilir. Görülmeseler de, saatlerin sesleri o kadar keskindir ki, izleyiciyi adeta kasıp kavururlar. Bu gerilim, *Kış Uykusu*'nun, aynı zamanda karakterleri vasıtasıyla da sürekli hale getirilen, nasihat verici tonuna eklenir. Endüstriyel terimler tarafından ana akım sinema işi olarak tanımlanmasına rağmen, film anti-illüzyonizm ideallerine kuvvetle vurgu yapar. Bu ideal filmin izleyici tarafından sindiriminin, temsil ettiği alegoriler kadar zor olması seviyesindedir. Marclay'in ve Ceylan'ın filmleri, sanatçıların beslendikleri farklı altyapılar göz önünde tutularak, iki farklı kültürel ortamı temsil ederler. Bu çeşitlilik aynı zamanda sinematik dilin, zamanın geçişini temsil edebildiği farklı durumlardan da yansır. Bir kilisenin çanları tam öğle vaktine işaret eder ya da gün doğuşuna ezan sesi eşlik edebilir. Ayrıca, kültürel veya coğrafi içerikler tarafından kısıtlanmayan bu hızla akan anları hatırlatan sinematik imgeler de bulunur. Sinemanın ilk günlerinden, Lumiere Kardeşler zamanlarından beri, trenler gümüş ekranda zamanı bize sunan bir diğer araç olmuşlardır. Çanlar ve düdükler o zamanda beri zamanın önemiyle bağdaştırılmıştır. Yine de, farklı formlarda da olsa, hem *Kış Uykusu'*nda hem de *Saat'*de örneklendiği gibi, bir saat kolunun gösterişsiz rutini bir insana geçici olduğunu hatırlatması dolayısıyla duyabileceği en agresif sesi çıkarabilir. Bu hatırlatmayı, bir zamanlar Martin Heidegger'in de sunduğu gibi, sırtında bir yük olarak kabul etmek ya da pop psikolojisinin dikte ettiği anlamda daha kıdemli bir iyileştirici olarak görmek, doğrudan inşasının arkasındaki sanata bağlıdır. ×

TATLI BİR
RAFFLES İMZASI

Farklı tatların eşsiz uyumu, muhteşem lezzetleri aşka dönüştürüyor.
Tadına doyamayacağınız bir yolculuk,
dünyadaki ilk Raffles Patisserie ile Zorlu Center'da sizi bekliyor.

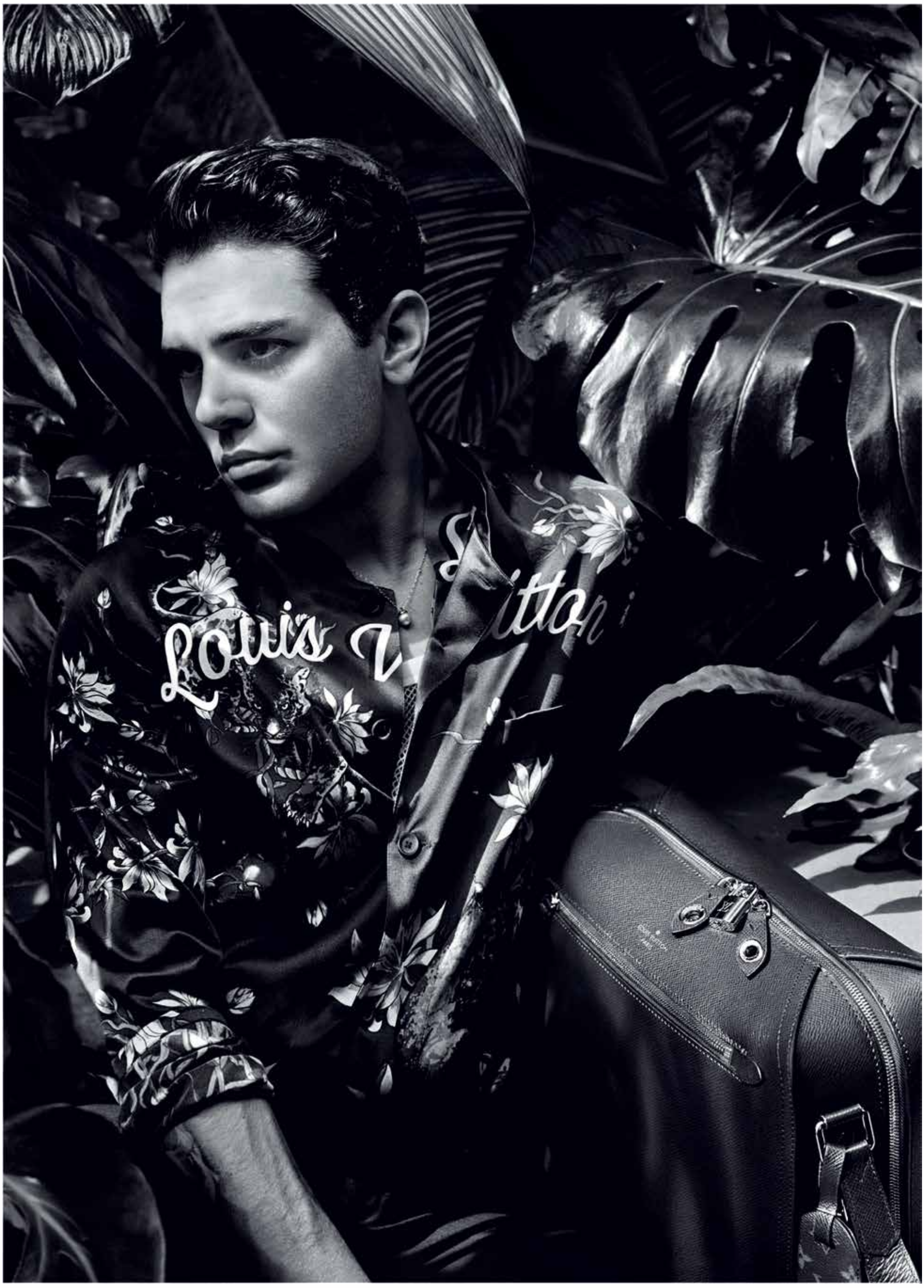
Patisserie

RAFFLES · ZORLU CENTER

YouTube
@RafflesIstanbul
#RafflesPatisserie Raffles Patisserie

Raffles Patisserie, Zorlu Center, Beşiktaş, İstanbul 34340

0 212 924 03 32 raffles.com/Istanbul



Xavier Dolan'ın özel röportajını louisvuitton.com'da izleyebilirsiniz.

LOUIS VUITTON