Art unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, KASIM-ARALIK 2019, SAYI: 54, KAPAK: CANAN, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ

CANAN
Nazlı Pektaş, *Sınırsız Ziyaretler* kapsamında sanatçının Kurtuluş'ta yer alan atölyesini ziyaret etti

ROBERT FRANK
Ali Taptık, 9 Eylül'de hayata veda eden Amerikalı fotoğrafçı ve film yapımcısının ardından bir yazı kaleme aldı

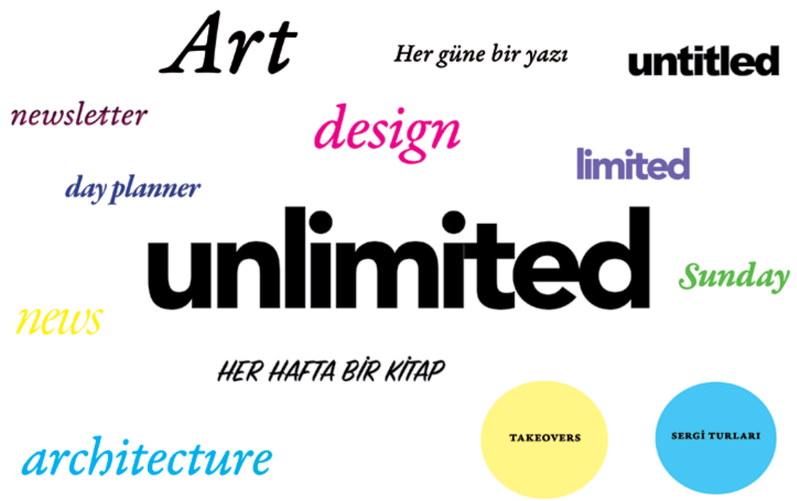
CANAN TOLON
Nevzat Sayın sanatçının İstanbul Modern'de devam eden *Sen Söyle* sergisi vesilesiyle bir araya gelerek üretimi üzerine sohbet etti

FRANCESCO ALBANO
Necmi Sönmez, *Yürüyüş Notları* dosyası kapsamında bu sefer İtalyan sanatçıyla İstanbul'da yürüdü

TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.
CODE 11.59
by AUDEMARS PIGUET
AUDEMARS PIGUET
Le Brassus
AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE
İSTANBUL: MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI
Proud Partner of Art Basel
AUDEMARS PIGUET® KIZILÖTESİ FİLTRE İLE FOTOĞRAFLANMIŞTIR

Publicis EtNous

Edito



Merhaba,

2019 yılının son sayısını hazırlarken son yıllarda Unlimited bünyesine kattığımız tüm yeniliklerden bir harita hazırladık. Son dört yıldır kapağa taşıdığımız sanatçı atölyelerini kapsayan kitap çalışmamız, her haftanın ilk günü takipçilerimizin e-posta kutularına düşen haftalık etkinlik seçkilerimiz, sosyal medya üzerinden düzenli olarak yaptığımız kitap duyurularımız ve yazarlarımızla okurlarımızı bir araya getiren sergi turu organizasyonlarımız hızla devam ediyor.

Bu sırada özenle hazırladığımız Kasım-Aralık sayımızda kapağa Nazlı Pektaş'la uzun süredir takip ettiğimiz sanatçılardan Canan'ı taşırken yaşadığımız heyecan; Necmi Sönmez'in yıllar sonra Francesco Albano'nun üretimini tekrar keşfettiğinde yaşadığı heyecan; Canan Tolon'un kapsamlı sergisi *Sen Söyle*'yi Nevzat Sayın'la konuştuğu buluşmamızdaki heyecan; Deniz Gül'ün ve Ali Taptık'ın yazılarının ilk e-posta kutuma düştüğünde hissettiğim heyecan; İlker'den bu sayıda *Kıvrım* için bir Barış Acar röportajı hazırladığını öğrendiğimdeki heyecan; Çınar'ın *Ak-sayanlar* için o sırada Karadeniz'de olan Pınar Öğrenci'yle New Mexico'da olan Fırat Demir'i birleştirebildiği andaki heyecan; Vahit Tuna'nın hem çok ses getiren *İsimsiz* adlı kamusal alan yerleştirmesi hem de bir o kadar az konuşulan *Mağara* sergisine aynı anda yer veriyor olmanın heyecanı; Evren Sungur, Seza Paker ve Agnès Guillaume röportajları buluşmaları ve portre çekimlerindeki heyecanlar...

Bunca kalp çarpıntısı hep tek bir şey için; o da Art Unlimited'in yayımlanan sayılarının her birini, tek tek, sanki tek bir kitap yapar gibi, hem her sayıyı kendi içinde hem de tüm sayıları bir bütün olarak birbirlerine örebilmek...

İyi okumalar.

Merve Akar Akgün

HUBLOT

HUBLOT
BOUTIQUE ISTANBUL
IstinyePark AVM • Tel: 0090 212 3455665

hublot.com •

SANG BLEU

BIG BANG UNICO
SANG BLEU II

Titanium case. In-house UNICO chronograph movement. Limited to 200 pieces.

İÇİNDEKİLER

14 Koleksiyoner seçkisi

26 Kıvrım: Palimsest metinler II
İlker Cihan Biner

30 Karanlık taraflarımız
Fırat Arapoğlu

32 Amerikalıları terk eden
Ali Taptık

34 Sen söyle!
Nevzat Sayın

40 Yürüyüş notları
Necmi Sönmez

47 İstanbul 2019
Deniz Gül

52 Hakikati deneyimlenebilir kılmak
Murat Alat

57 Sınırsız ziyaretler
Nazlı Pektaş

66 Seza Paker'le ses, sözcükler ve "Geçerken"e dair
Sami Kısaoğlu

70 Tanrı kompleksi
İbrahim Cansızoğlu

74 Ak-sayanlar
Çınar Eslek

80 260 metrekare
Ecem Arslanay

84 İmgelerim özgür ve izleyiciye dönük olmalı
Ezgi Yurteri

Dünyanın her yerinde nefis Türk kahvesi

1930'lu yıllarda üretilmiş bir reklam çalışması.

1871'den beri kalitesini ve titizliğini hiç bozmadan evlerimize nefis Türk kahvesini getiren Kurukahveci Mehmet Efendi, bugün 50'den fazla ülkede tüketiliyor. Kurukahveci Mehmet Efendi, Türklerin dünyaya armağan ettiği Türk kahvesini, her yudumda aynı kalite ve keyifle dünyaya ulaştırıyor.

www.mehmetefendi.com

unlimited

Genel yayın yönetmeni
Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü
Hülya Kızılırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com
0532 266 4474

Dijital reklam direktörü
Aydın Kızılırmak
aydin@unlimitedrag.com

Unlimited Publications fotoğraf editörü
Elif Kahveci

Art Unlimited gösteri sanatları editörü
Ayşe Draz Orhon

Architecture Unlimited
Sena Altundağ

Design Unlimited
Liana Kuyumcuyan

Katkıda bulunanlar
Murat Alat, Fırat Arapoğlu, Ecem Arslanay, İlker Cihan Biner,
İbrahim Cansızoğlu, Çınar Eslek, Deniz Gül, Sami Kısaoğlu,
Leyli Okkay, Nevzat Sayın, Necmi Sönmez, Ali Taptık, Ezgi Yurteri

Tasarım
Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama
Ulaş Uğur

Stajyerler
Selin Çiftçi, Ece Naz Demirkale, İlayda Karagöz

İletişim Adres
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul
info@unlimitedrag.com
@unlimited_rag

Baskı
SANER MATBAACILIK
Litrosyolu 2. Matbaacılar Sitesi 2BC3/4 Topkapı-İstanbul
0212 674 10 51
info@sanermatbaacilik.com

Yıl: 11 Sayı: 54

İki ayda bir, yılda beş kez yayımlanır.
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

The LANGE 1 has just turned 25.
Discover our summary of the art of
fine watchmaking.

LANGE 1

A. LANGE & SÖHNE
GLASHÜTTE I/SA

Quite likely, the LANGE 1 shaped the recent history of mechanical watches more than any other timepiece. Presented in 1994, it was the first watch crafted after the fall of the Berlin Wall that once again bore the A. Lange & Söhne signature. Its asymmetric dial configuration, the innovative outsize date display and the newly developed movement caused a stir among the entire industry. To date, the LANGE 1 is the epitome of Lange watchmaking artistry and embodies the knowledge and skills of an entire watchmaking family. **www.alange-soehne.com**

maestro

Maestro Boutique, Abdi İpekçi Caddesi Altın Sk. No:2/A, 34367, Nişantaşı-İstanbul · Tel: +90 212 343 40 66

Abone olun,
sanata destek olun.

unlimitedrag.com/subscription

unlimited

Art **unlimited**

1 yıllık abonelik (6 sayı)

Yurtiçi 300 TL
Yurtdışı 400 TL

Art **unlimited**
Architecture
Design

1 yıllık abonelik (8 sayı)

Yurtiçi 500 TL
Yurtdışı 700 TL

Ödemelerinizi nakit ya da hesaba havale şeklinde yapabilirsiniz.
Hesap bilgisi: Garanti Bankası Galatasaray Şubesi TR44-0006-2001-6719-0006-2970-59 Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Havale yaparken açıklama kısmına *UNLIMITED ABONELİK* olarak belirtmenizi rica ederiz.
**Kimliklerini ulaştırdıkları takdirde öğrenciler ve öğretim üyelerine %20 indirim uygulanır.*
İletişim için: info@unlimitedrag.com
Adres: Meşrutiyet Cad. No: 67 Kat:1 Beyoğlu, İstanbul, Türkiye

SUV'ların Maserati'si.

LEVANTE DİZEL

Fer Mas Oto Tic. A.Ş.
Kuruçeşme Cad. No: 29 Kuruçeşme/İstanbul
Tel: (0212) 263 30 01
www.maserati.com.tr

Birmot Ankara
Söğütözü Mah. Söğütözü Cad. No: 2
Koç Kuleleri C Blok No: 8-9 Çankaya/Ankara
Tel: (0312) 220 55 02

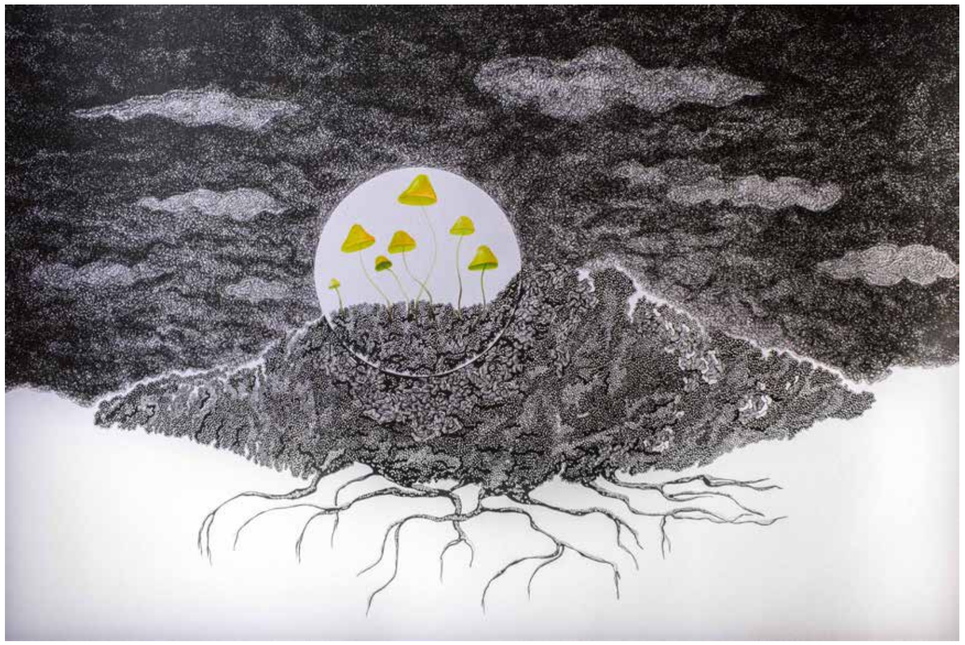
Birmot Antalya
Altinova Sinan Mah. Serik Cad.
No: 301 07170 Kepez/Antalya
Tel: (0242) 225 18 18

Mengerler Bursa
Ovaakça Santral Mah. İstanbul Cad.
No: 644 Osmangazi/Bursa
Tel: (0224) 261 11 14

MASERATI
Levante

Motor: V6 60° 2987 cc - Maksimum Güç: 275 HP@4000 d/d - Maksimum Tork: 600 Nm@2000 - 2600 d/d - Maksimum Hız: 230 km/h - 0-100 km/s Hızlanma: 6,9 sn.
Yakıt Tüketimi (Karma): 7,2 l/100 km - CO_2 Emisyonları (Karma): 189 g/km - ilanda gösterilen araçlar belirtilen özelliklerden farklılık gösterebilir.

Koç



İsimsiz

Sevim Kaya

Kağıt üzerine karışık teknik, 70X100 cm, 2019
C.A.M. Galeri'de devam etmekte olan *Alt Üst Her Yer* sergisinden
10.000 TL + KDV

Derinlere baktığımızda köklerin toprağın altında ağır ağır salınımları büyüleyici bir dünyanın kapılarını açıyor. Yeryüzüyle ilişki kurduğu noktada bizi başka bir dünya karşılıyor ve üzerinde detay çalıştığım bitkilerin mikro görüntüleri bir bütün olarak varoluş sürecini betimliyor. Tamamen doğayla eş zamanlı bir süreç.

Gerçekliği yansıtmak yerine bitkilerin dünyasına kapı açtığımızda olaylar daha görkemli bir hal almaya başlar ve doğanın sığ bir temsili olmaktan öteye gider ve dönüşüm yer çekiminin etkisiyle yeni bir varoluş çabası haline gelir.

HAYATIN TADI ONUNLA ÇIKAR

American Express Platinum Card'ın 7/24 hizmetinizdeki Seyahat ve Concierge Hattı, konser biletinden akşam yemeğine, otel ve uçak bileti rezervasyonundan araç kiralamaya kadar her planınızda hep sizinle.

AMERICAN EXPRESS ONUNLA hayatı YAŞA™

Garanti BBVA

Bu kart T. Garanti Bankası A.Ş. tarafından American Express®'ten alınan lisansa uygun olarak çıkarılmaktadır.

Ürün türlerine göre American Express Seyahat ve Concierge Hattı'ndan verilen hizmet kapsamı farklılık gösterebilir. Ürün bazında verilen hizmet ayrıntı ve koşulları americanexpress.com.tr'de yer almaktadır. Seyahat ve concierge hizmetleri Antur Turizm A.Ş. ve Doğuş Müşteri Sistemleri A.Ş. tarafından verilmektedir. American Express®, American Express'in ticari bir markasıdır.

İstanbul'dan Çizgiler

Hakan Gürsoytrak

Tuval üzerine yağlı boya, 200X270 cm, 2017
Evin Sanat Galerisi'nde devam etmekte olan *Bitimsiz!* sergisinden
150.000 TL + KDV

"Küreselleşme ve sürekli yenilenen kapitalist düzen içinde devlet-birey ilişkisi, insan davranışları, bozulan dengeler; kurallar, düzen, bürokrasi ile sınırların belirgin ve keskin olmasının rahatsız edici sonuçları, Gürsoytrak resminin zeminini oluşturur. Sanatçının, gerçekçi, ironik, eleştirel resim dili; döneminin olayları, kişileri ya da davranış kalıplarının kayıtlarını tutar, toplumsal belleğin taşıyıcısı olur. Modernlik ve şehir deneyimleri üzerine görüntüler sunar.

Bitimsiz'de yer alan *İstanbul'dan Çizgiler* isimli büyük boyutlu tablo İstanbul'a dair çok çeşitli kültürel referanslarla doludur. Gürsoytrak, *İstanbul'dan Çizgiler*'i Orhan Kemal'in 1964-69 yılları arasında yazdığı, ancak ölümünden sonra gün yüzüne çıkan ve 1971 yılında basılan *İstanbul'dan Çizgiler* kitabından yola çıkarak, bir dönemin kaydı olarak görselleştirmiştir. Kitap, Orhan Kemal'in İstanbul gezintileri sırasında gördüklerinden, duyduklarından hareketle yazdığı ve Ferit Öngören'in çizdiği bir İstanbul panoraması sunar. Öyküler yazılmadan önce mahalle kahvehanelerine gidilir, "sıradan insanlar"la sohbet edilir. Anadolu'dan gelen işçilerle birlikte vakit geçirilir. Toplumsal gerçekçi bir anlatımla İstanbul'un dönüşmekte olan yeni sosyal, kültürel yapısı halkın içinden anlatımlarla görünür kılınır. Bu aynı zamanda 1950 sonrasında liberal politikalarla dönüşen Türkiye'nin yansımasıdır. İstanbul dokusunun önemli bir parçasını şekillendiren göç olgusu; sonrasında yaşanan gecekondulaşma, işsizlik, yoksulluk gibi konularda bir dönemin belleği olmayı sürdüren kitap, Gürsoytrak'ın sanat çizgisi ile doğrudan örtüşür. Sanatçı, siyasi biçimlendirmelerle tek tipleşen davranış kalıplarını, yoksulluğu, ötekileştirmeyi bir tarihsel gerçekçilik çizgisinde, Orhan Kemal'i anarak resimler. 20. yüzyılın modern İstanbul'u, bu tabloda hesaplaşılması gereken bir mesele gibi durur."

Nihal Elvan Erturan

DÜ-ZENLİ DELİ-LİK REGU-LAR INSA-NITY

20 Kasım / Nov 2019
—
11 Ocak / Jan 2020

Küratör / Curator
Marcus Graf

Sanatçılar / Artists
Ana Adamovic
Anna Fasshauer
Basim Magdy
Buğra Erol
Fischli / Weiss
Joseph Beuys
Kerem Ozan Bayraktar
Komet
Lars Breuer
Markus Popp (Oval)
Nasan Tur
Özlem Günyol ve Mustafa Kunt
Robert Barta
Rudolf Reiber
Serhat Kiraz
Thomas Baldischwyler
Yeşim Uzunöz

İstiklal Cad. No: 8 Beyoğlu | 0212 252 35 00 - 01
www.akbanksanat.com | / akbanksanat

AKBANK SANAT

İsimsiz

Sadık Arı

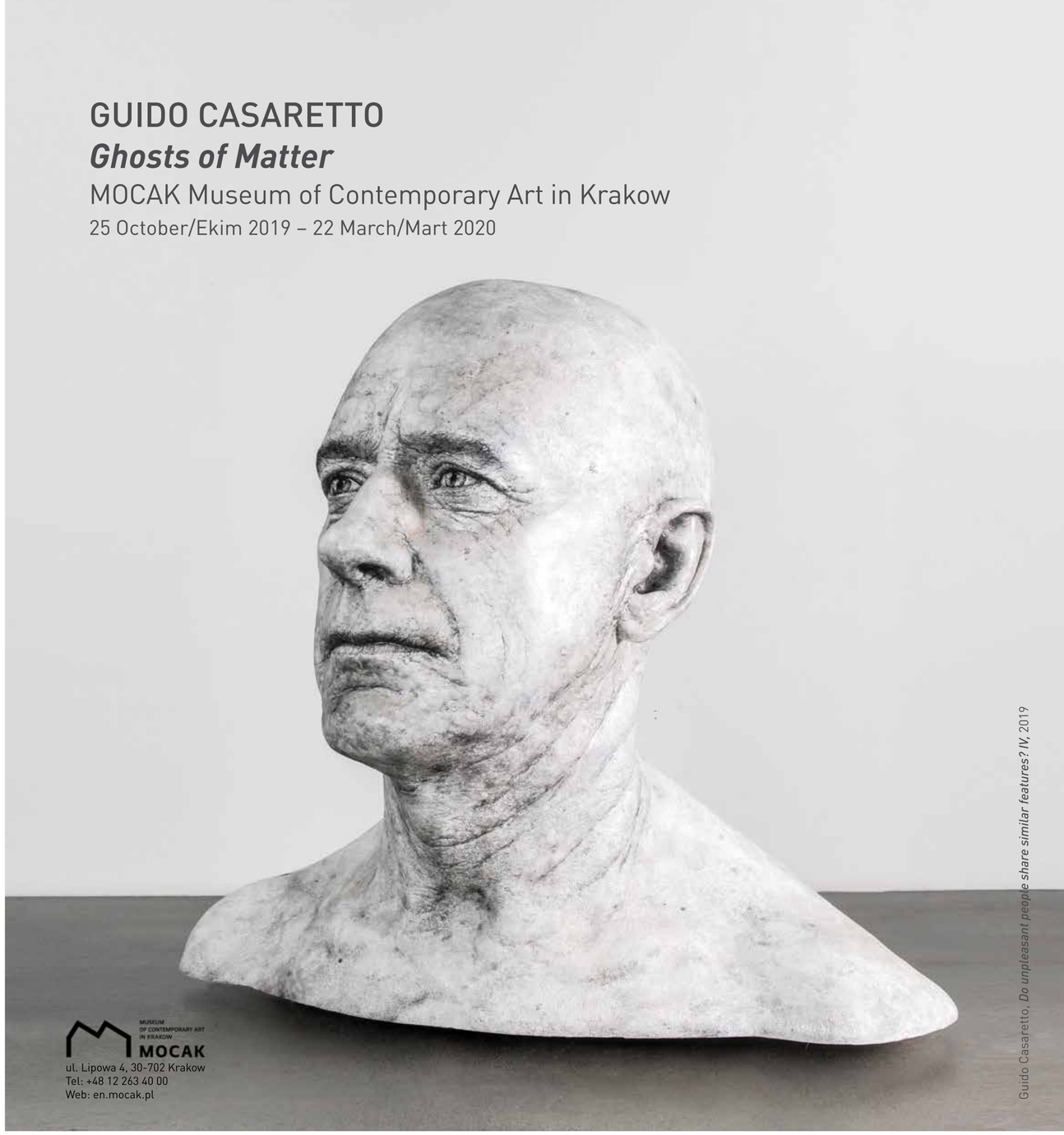
Buluntu paravan, İpek üzerine serigrafi baskı, 241x180 cm, 2019
Martch Art Project'te yer alan *Dalga Boyunca* sergisinden
15.000 TL + KDV

Eser sanatçının buluntu paravan üzerine giydirdiği ipek üzerine serigrafi baskıdan oluşuyor. Baskının orijinali yine sergide yer alan *Aynalar* serisinden. *Aynalar* serisi sanatçının merak odalarından yola çıkarak ürettiği ve büyü olarak okuyabileceğimiz beş adet kağıt üzerine mürekkep desenden oluşuyor.

"Güncel sanat içinde Sadık Arı'nın yarattığı "karanlığın yüreği", dayattığı zorunluluğun -şeytanla anlaşma yaşamı olumlamanın koşulu olarak belirir- içinde bizleri dünyanın korkunç sırlarını gören tragedya seyircisi haline getirir. *Dalga Boyunca* sergisine ayak basıldığı anda bu anlaşma herkes için kaçınılmaz hale gelmektedir."

Servet Turan

GUIDO CASARETTO
Ghosts of Matter
MOCAK Museum of Contemporary Art in Krakow
25 October/Ekim 2019 – 22 March/Mart 2020



ul. Lipowa 4, 30-702 Krakow
Tel: +48 12 263 40 00
Web: en.mocak.pl

Guido Casaretto, *Do unpleasant people share similar features? IV*, 2019

Pedro Gómez-Egaña
ISLANDS

Zilberman-Istanbul
11 September/Eylül
8 December/Aralık, 2019

Isaac Chong Wai
I Made a Boat in Prison–A Journey to the Shore

Zilberman-Projects Istanbul
11 September/Eylül
8 December/Aralık, 2019

Alpin Arda Bağcık
Apocrypha

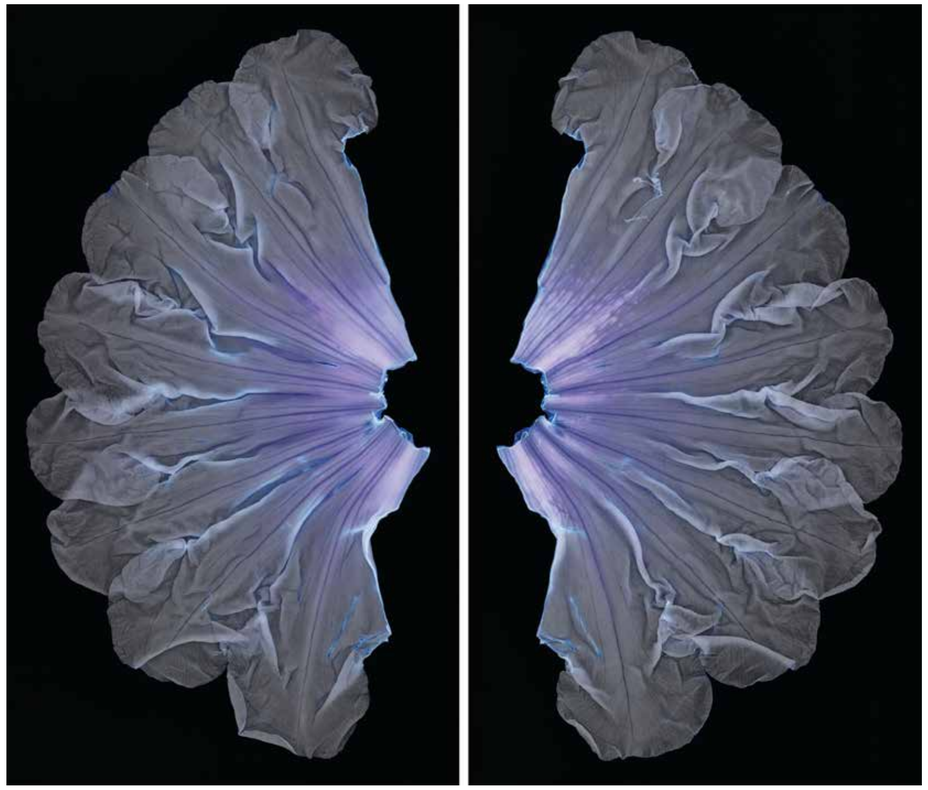
Zilberman-Berlin
22 November/Kasım, 2019
8 February/Şubat, 2020

ART DÜSSELDORF **Booth: G01**
15 - 17 November/Kasım 2019

UNTITLED Miami Beach **Booth: B7**
4 - 8 December/Aralık 2019

İstanbul: İstiklal Cad. Mısır Apt. No:163, K. 2 & 3 D. 5 & 10, 34433
Beyoğlu/İstanbul, Turkey **t:** +90 212 251 1214 **f:** +90 212 251 4288
Berlin: Goethestraße 82, 10623 Berlin/Germany
t: +49-30-31809900 **f:** +49-30-31809901

ZILBERMAN
ISTANBUL | BERLIN



Efemera #144

Barbara-Zafer Baran

Arşivsel pigment baskı, 116,5X68 cm, ED.5+2AP, 2002
Mixer'de devam eden *LENS'19: Görülen Şeyler* sergisinden
15.000 Euro + KDV

"Fotoğrafı referanslarından bağımsız bir görüntü olarak değerlendirmek mümkün müdür? Fotoğraf bize neyi gösterir? *Görülen Şeyler* fotoğrafın teknik ve kavramsal sınırları üzerine düşünen, onu bir deney alanı olarak ele alan çalışmalara odaklanıyor. Sergi kavramsallık, performans ve tekniği buluşturan deneyselliğe bir övgü niteliğinde. Fikir ve üretim arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran, hayal gücü ve özgün düşünceye hareket alanı tanıyan çalışmalar sergide bir araya geliyor. Kameranın düşünceleri veya olayları aktaran bir araç olarak kullanılmasının ötesinde; fotoğraf olgusunu farklı yaklaşımlarla geliştirme girişimlerini görüyoruz. Hakim teorilerin gölgesinde kalmadan görüntüye, sürece ve düşünceye hakkını verme çabası öne çıkıyor.

Güncel fotoğraftaki malzeme ve teknik çeşitliliğin geri dönüşüne paralel olarak, kamerasız fotoğraflar, bilgisayar üretimi imgeler veya fotoğrafa analog, dijital, fiziksel müdahaleler gibi birçok farklı yaklaşım sergide bir araya geliyor. Sergi 1970'lerden itibaren, Türkiye'de bu deney alanının izini sürerek görüntünün kendisini hem çıkış hem de varış noktası olarak ele alıyor."

Sena Çakırkaya

25.10 — 01.12.2019

küratör | curated by
DOMENICO DE CHIRICO

İLİŞKİLER
CORRESPONDENCES

Yunus Emre **Erdoğan**
Clemens **Wolf**

ART DÜSSELDORF

15.11 — 17.11.2019

Kerem Ozan **Bayraktar**
Erol **Eskici**
Stephan **Kaluza**
Zeyno **Pekünlü**
Berkay **Tuncay**

Booth #**B07**

06.12.2019 — 19.01.2020

ARTICIAL BLOOM; FLUID ARCHIVES

Zeynep **Beler**
Luz **Blanco**
Christiane **Peschek**

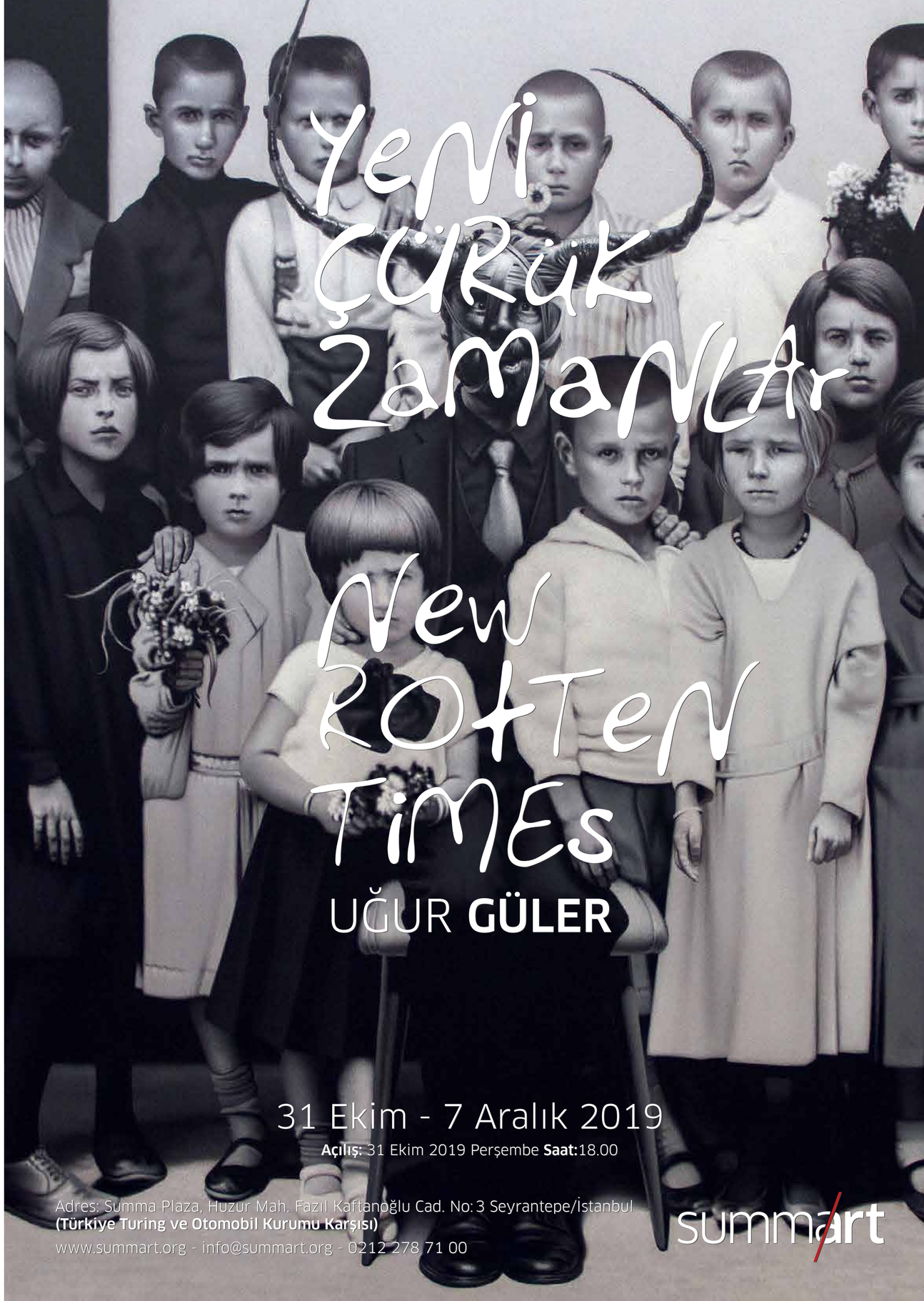
SANATORIUM
KEMANKEŞ MAH. MUMHANE CAD. NO: 67/A —34425—KARAKÖY / İSTANBUL SANATORIUM.COM.TR | INFO@SANATORIUM.COM.TR | T:+90 212 293 67 17

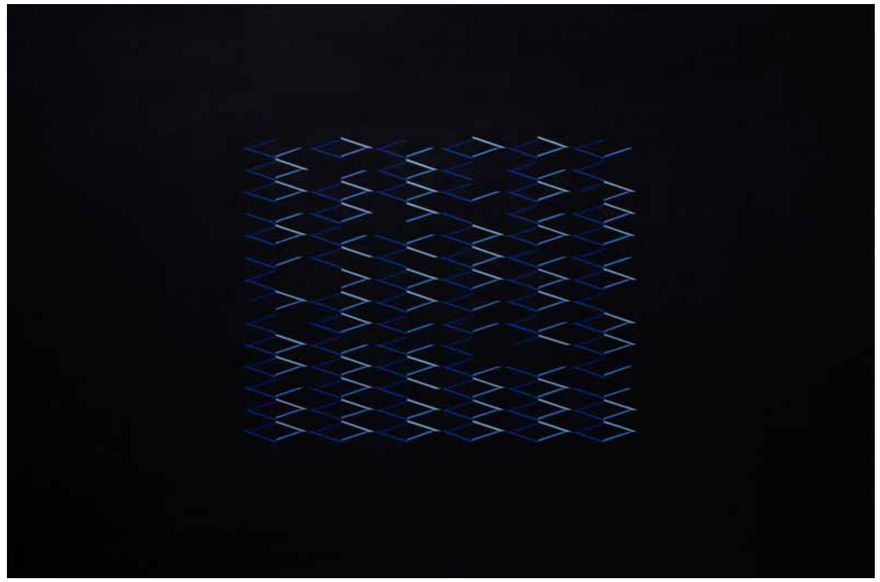
Visually Similar Images

Ege Kanar

Yerleştirme, Parça 1: Özel yapım siyah ahşap ayak-Arşivsel pigment baskı
Parça 2: Dibonda sıvalı arşivsel pigment baskı, 3 + 1 AP
Parça 1: 150x100 cm/Parça 2: 192 Parça, 306x188 cm, 2019
Versus Art Project'te devam eden *Apparatus* sergisinden
20.000 TL + KDV

Ege Kanar'ın Versus Art Project'te 9 Kasım'a kadar devam eden kişisel sergisi *Apparatus* fotografik görüntülerin, onları var eden amaç ve koşullardan bağımsız düşünülemeyeceğini öne sürerken, fotoğrafları verili ajandalara hizmet eden yüklü birer nesne ve uzakların bilgisini merkeze taşıyan portatif birer yüzey olarak ele alıyor. Mars'ta 15 yıl süren bir araştırma yürüttükten sonra geçtiğimiz aylarda yakalandığı bir kum fırtınası sonrası sinyal akışı sonlanan Opportunity (Mer-B) aracının görüntü arşivine odaklanan *Apparatus*, bir yandan da bu arşivi manzara fotoğraflarının geçmişte üstlendiği işlevlerle bağlantılar kuracak ve kurumsal, politik ya da teknolojik devamlılıkları görünür kılacak biçimde ele almaya çalışıyor. Sergide yer alan yerleştirmelerden biri olan *Visually Similar Images*, Kanar'ın fotoğrafladığı karlı bir dağ manzarasını, Google arama motoru tarafından seçilen benzerleriyle bir araya getirerek izleyiciye sunuyor. Fotoğrafın, nesnesini zamanda ve uzamda taşınabilir kıldığı fikrinden hareketle bir şövale üzerinde beliren bu manzara, karşısındaki duvara ekran görüntülerini andıracak şekilde dizilmiş 192 adet görsel ile birlikte mekâna yerleşiyor. *Visually Similar Images*, fotoğraf aracılığıyla menkul kılınmış bir yeryüzü biçimi etrafında şekillenen bir insanlık tarihi örüntüsü kurarken, bir yandan da görsel benzerlik fikrini; ya da verili bir algoritmanın benzerlik kriterlerini oluştururken kurguladığı düzeneğin kendisini sorguya açıyor.





279 lines in blue

Isaac Chong Wai

Tuval üzerine akrilik, 80X120 cm, 2019
Zilberman Gallery'de yer alan *I Made a Boat in Prison–A Journey to the Shore* sergisinden
4.000 Euro + KDV

279 lines in blue, 2019 hapsedilme fikrine bir umut olur. Parmaklıklarda bir boşluk oluşmasındaki işlevsizlik, belirsiz bir soyutlamayla birleşir. Hem politik hem de mecazi anlamda bu işler, ifadenin kaçınılmaz olarak gelişmesi, geriye dönmesi ve iç içe geçmesiyle ilgilenir. Göze bir bütün olarak gözüken çizgiler, gerçekte birbirine belli belirsiz bir şekilde değmektedir. Tel örgünün sınırlandırıcı etkisi kırılgan, yetkisiz hatta geçişken kalır.

İş Sanat'tan *her zevke hitap eden* yeni sezon!

İş Sanat'ın yeni konser sezonu; klasik müzikten caza, dünya müziğinden dans gösterilerine, yerli projelerden şiir dinletilerine ve çocuk oyunlarına pek çok etkinliğin yer aldığı program yedi ay boyunca devam edecek

İş Sanat'ın yeni konser sezonu, 14 Kasım Perşembe akşamı, Thomas Rösner yönetimindeki, Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası konseriyle açılacak. Konserin solisti *Parlayan Yıldızlar* serisinden tanıdığımız keman sanatçısı Demirhan Gökbudak olacak. Ünlü yönetmen Michael Haneke'nin sahneye koyduğu Mozart'ın *Cosi Fan Tutte* operasının orkestra şefliğini üstlenen Rösner, aynı zamanda Beethoven Filarmoni Orkestrası'nın kurucusu ve sanat yönetmeni. Piyanist Muhiddin Dürrüoğlu ve klasik trompetçi Romain Leleu, oda topluluğu Orchestre Royal de Chambre de Wallonie ile birlikte dinleyicilerin karşısında olacak. Orkestranın şefliğini Frank Braley üstleniyor. Alman piyanist Holger Groschopp, Berlin Filarmoni Orkestrası'nın solo kornisti Stefan Dohr, erken dönem müzik ve tarihsel performans pratiği üzerine uzmanlaşan timpanist Martin Piechotta'ya 13 Aralık Cuma günü, 20 ülkenin müzisyenlerinden oluşan Mahler Oda Orkestrası ile sahnede olacak. Haydn'dan Ligeti ve Martinu'ya uzanan bir repertuar ile İş Sanat'ta konser verecek topluluğu Fransız şef François-Xavier Roth yönetiyor.

Kora virtüözü Sona Jobarteh ilk defa Türkiye'de!
Babadan oğula geçen bir öğreti olan korayı çalan ilk kadın sanatçı, Gambia asıllı İngiliz müzisyen Sona Jobarteh, 21 Kasım Perşembe akşamı; akustik Batı Afrika müziği ve Manding tarzında şarkıların yer aldığı bir performans sergileyecek.

Çocuklara klasik müziği sevdiren *Geveze Piyanist*
Geleceğin sanatseverlerinin yetiştirilmesine katkıda bulunmayı hedefleyen İş Sanat, yeni sezonda bilgiyle eğlenceyi bir arada sunan bir program hazırladı. Geveze Piyanist ve Spolin-ist Öykü Tiyatrosu bu yıl minik sanatseverlerin ilgiyle izleyeceği etkinler arasında yer alıyor. Piyanoda Emir Gamsız'ın yönetmen koltuğunda Ege Maltepe'nin olduğu, oyuncu Ceyda Düvenci'nin anlatan olarak yer alacağı gösteri ilk kez 24 Kasım Pazar günü küçük izleyicileri ile İş Kuleleri Salonu'nda buluşacak. Beethoven'ın 250. doğum yılı vesilesiyle Geveze Piyanist ve arkadaşları da bestecinin 250'inci yaşını onun en sevdiği yazar Shakespeare ile kutlayacak.

Edebiyatla müziğin buluştuğu etkinlikler
Edebiyatımızın usta isimlerinin şiir ve hikâyeleri Serdar Yalçın'ın besteleriyle İş Kuleleri Salonu'nda bir araya geliyor. Mehmet Birkiye ve Atilla Birkiye'nin sahneye hazırladığı ve izleyicileri ile ücretsiz olarak buluşan bu seride Nâzım Hikmet, Âşık Veysel, Cemal Süreya şiirleri ile Sait Faik Abasıyanık ve Yaşar Kemal hikâyeleri yer alacak.

Kibele'nin Hafızası
19'uncu yüzyılın en önemli deniz ressamlarından Ivan Aivazovsky'nin 100. ölüm yıldönümünde düzenlenen bir sergiyle açılan Kibele Sanat Galerisi bugüne kadar sanatın usta isimlerinin birbirinden değerli yüzlerce eserine ev sahipliği yaptı. Türkiye İş Bankası'nın kuruluş döneminden itibaren oluşturmaya başladığı sanat koleksiyonu da galeride açılan sergilerden eklenen eserlerle zenginleşmeye devam etti. *Kibele'nin Hafızası* bu koleksiyona son yirmi yılda dâhil olan yapıtlardan bir bölüm olarak karşımıza çıkıyor ve sanatseverlere kapsadığı dönemi tekrar değerlendirme olanağı veriyor. Sergide, zengin ve köklü bir koleksiyona eklenmiş yapıtlar, eski-yeni tüm eserleri oluşturan bir tarihin ve "hafıza" kavramının ele alındığı bir konseptle sunuluyor. Emre Zeytinoğlu tarafından hazırlanan sergi, Kibele Sanat Galerisi'nde yılsonuna kadar ziyaret edilebilecek.

EREN EYÜBOĞLU

**20. sezon etkinliklerinin biletleri, İş Sanat ana gişesi ve Biletix'ten edinebilirsiniz.*

www.issanat.com.tr
www.instagram.com/issanat/?hl=tr
www.youtube.com/user/issanatsm

play.spotify.com/user/issanat
www.facebook.com/issanat
twitter.com/issanat

Palimpsest metinler II: Bir arayüz olarak Barış Acar'la röportaj

KIVRIM

İlker Cihan Biner

***Kıvrım* bu sefer Barış Acar'ın metinlerini değil, kendisini ağırlıyor. Yazar, Nobel Edebiyat Ödülü'nden sanat eleştirisine değin pek çok güncel meseleyi cevaplıyor**

Bir önceki yazıda Barış Acar'ın metinleri arasında seyahate çıkmaktan bahsetmiştim. Yazarın sinema, edebiyat, çağdaş sanat gibi farklı sahalarda yazdığı metinlerini tartışmaya açabilmenin değerli olduğunu söylemiştim. Bu bölümde ise yazarla mini bir söyleşi yapıyorum. Barış Acar'a hem sonraki yazılara konu olabilecek hem de güncele dair sorular sordum. Nitekim yine başka alanlardaki kilit mevzuları tartışmak bizler için ciddi bir önem teşkil ediyor. Savaşın, göçün böylesine yoğun olduğu dönemlerde güncele dair estetik pratiklerin seyrine bakabilmek, zihni dinç tutabilmek kıymetli. Sözü uzatmadan Barış Acar'la yaptığım röportaja bağlanalım.

Nobel Edebiyat Ödülü'nün Peter Handke'ye gittiğini öğrendik. Bu haberle birlikte yine sanatçının hayatı ve eserleri arasındaki bağlantılar gündeme geldi. Biliyoruz ki; Dostoyevski'den Ezra Pound'a kadar pek çok sanatçı karanlık politik fikirlere sahipti. Handke'nin Miloşeviç'i savunduğu biliniyor. Sanatçının politik fikirleriyle eserleri arasında kurulan gerilime nasıl bakıyorsun?

İşin ödül kısmı çok da mühim değil. Ödül mekanizmasının ne işe yaradığını, popüler kültür üretiminin bir parçası olarak nasıl bir politik anlayışın tezahürü olduğunu hepimiz biliyoruz. J. P. Sartre 1964 yılında kendisine verilen Nobel'i geri çevirirken, okuruyla bu şekilde iletişim kurmayı reddediyor ve ezcümle, yazar kendi yazma edimi dışında bir şeyle onurlandırılmaz, diyordu. Bu perspektifin önemi uzun zamandır raflarda kaldı.

Öte yandan Peter Handke'ye verilen ödül dolayısıyla bir başka şeyi, sanat ve politika arasındaki ilişkiyi yeniden tartışmak için bir fırsat yakalıyoruz. Handke pek çoğumuzun geçmişinde derin izleri olan bir yazar. İlk gençliğimde bendeki yeri Beckett'la, Kundera'yla birdi. Bu konumlanma açısından hâlâ çok sorun yok. Miloşeviç meselesi elbette Handke'nin yapıtının alımlanışı noktasında bir kayma yaratmıyor bende. Bu arada Handke'nin yaptığı açıklamalardan, Miloşeviç'in cenazesinde yaptığı konuşmaya dek tutumunu faşizme açık destek olarak okumakta hiçbir şüphem yok. Burada "Handke'nin yapıtından böyle bir faşizm eğilimi kendini gösteriyor mu, göstermiyor mu?" sorusu benim gözümde önem kazanıyor. Elbette bu ne kadar saptanabilir? Buradan Avusturya içinde halen sessizce dolanmakta olan faşizm hayaletine ne kadar uzanılabilir? Bunlar da asıl önemli sorular. (Bu noktanın daha iyi anlaşılması için, yakın zamana kadar başbakan yardımcısı olan ve neo-Nazi geçmişiyle tanınan Heinz-Christian Strache'nin seçimle iş başına gelmesi ve ancak rüşvet skandalıyla görevden uzaklaşmasını unutmamak gerekiyor.) Buna karşın politik tutumuyla sanatçının yapıtına gölge ettiği durumlar var; bunun da altını çizmek gerekiyor. Ezra Pound'un Mussolini destekçisi ve Nazi sempatizanı olmasında olduğu gibi. Heidegger örneğindeki gibi... Sanatçının yapıtıyla, yapıtın sanatçısı ayrı nesnelerdir demekle işin içinden sıyrılamadığınız durumlar... İşin kuramsal yanını geçtim, Handke yapıtına duyduğum sevgi nedeniyle Nobel Ödülü haberini paylaşmak istediysem de doktora sıralarında beraber oturduğum ve soykırımın acısını çok yakından duymuş arkadaşlarımın yüzüne nasıl bakarım diye düşündüğümden elim varmadı. En azından sanatçı açısından şu söylenebilir sanıyorum: Keşke yapıtlarına bunu yapmasalardı.

Sanatçının politik tercihleriyle yapıtı arasındaki bağa dair sorunda benim ilgimi daha çok yazar ile yapıtı arasındaki boşluk çekiyor. "Bağ" sözcüğü de onu önceleyen bir boşluğu varsayıyor bana göre. Bir yanda yapıtın politikası var. Bunun sanatçı tarafından tümüyle kapsanamayacağı aşikâr.

Anonim yapıtlardan yazarını çoktan unutturmuş yapıtlara ya da Balzac örneğindeki gibi yazarının politik düşüncesinden tümüyle bağımsızlaşabilmiş yapıtlara dek bu politikanın anlamı üzerine daha çok konuşmak gerekiyor. Biyografi ya da psikoloji yapıtın içinde tüketilebileceği bir alan değil.

Aynı sanat konusunda söz alan sosyolojinin bir süre sonra sürekli aynı şeyi söylemesi durumunda olduğu gibi. Buradaki politikayı değerlendirmek için başka araçlar gerekiyor. Bununla birlikte sanatçının politik tutumunu yapıtın politikasıyla karıştırmanın diğer taraftan daha vahim sonuçları da var. Sol politika çok uzun zamandır bu hatanın sonuçlarıyla boğuşuyor. Çok kötü yapıtlar sırf sanatçının politik bağlanımı nedeniyle el üstünde tutuluyor ya da bizden olana zeval gelmez mantığı içinde eleştiri üstü bir alana yerleştiriliyor. Burada kilit nokta bana kalırsa politikanın farklı katmanları arasında yapılan dikey sıçramalardan kaynaklanıyor. Özellikle de kendisine gönderme yapılan tekil ya da kolektif bir "iyi" tarafından belirlenmiş meta politika bu konuda sıçramanın kilit noktası haline geliyor. Hannah Arendt'in kolektiviteye dayanan "iyi"-si ile Alain Badiou'nun olaya dayalı tekil hakikat üretimleri üzerinden üretilmiş "iyi"si arasındaki farklılaşmadan söz ediyorum. Mesele Badiou açısından parlamentarizm tartışmasına dönüşüyor. Bu noktada Badiou'nun haklı olduğunu da düşünüyorum. Zira Chantal Mouffe gibi örneklerde politika, sistemin yeniden üretimine dönüşüyor bir noktadan sonra. Yapıtla yazarı (nesneyle öznesi) arasındaki ilişkide politikanın belirişi anlamında ise, bana göre iki çözüm yolu da kendisini etik üzerinde hareket eden bir hakikat nosyonunda temellendirdiklerinden bir şey ifade etmiyor. Zira sorun tam da kendisini sabitlediğimiz bir "iyi"yi (Platoncu "bir"i) işe koşmakta başlıyor. Arendt'in yaptığı gibi evrensellik nosyonu aramakla Badioucu yeni bir öznelik pozisyonu üretmenin dışında politikanın kendini gösterdiği yer kipliklerde gizleniyor bana kalırsa. Politika anlamında öncelikle yapıtın ortaya koyduğu (tabii ki elbette koyabildiyse) bu politik özneleşme kiplerine (ama öznelere değil) odaklanmak gerekiyor. Bağlamın önceliği fikrine de içerinden bakmak diyebiliriz belki buna. Eğer bu kiplikler politik bir alan kuruyorsa değil yazarı, bütün tarihsel inşa aleyhine de olsa yapıt önünde sonunda kendi sözünü (yaratıcı özne kategorisini de eleyerek) alıyor diye düşünüyorum. Friedrich Nietzsche herhalde en iyi örnek buna. Nietzsche külliyatı yıllar boyunca kâh tahrif edilerek kâh yüzeysel yorumlarla fa-

PERSONAL
STRUCTURES - FAKTURA

29.11.19 - 05.01.20

MURAT **AKAGÜNDÜZ**

SUAT **AKDEMİR**

HAKAN **GÜRSOYTRAK**

NURİ **KUZUCAN**

AHMET **ORAN**

KEMAL **SEYHAN**

GÜRSEL **SOYEL**

MARTCH
ART PROJECT

Firuzağa Mah. Bostanbaşı Cad.
No: 4B - 34425 Beyoğlu | Istanbul
www.martch.art | info@martch.art

şizmin ideolojik repertuarının parçası olarak kullanıldı. Bugünse eleştirel teorinin pek çok yeni ucuna ışık yakıyor. Demek istediğim şu: Bir entelektüel ve yazar olarak Peter Handke'yi soykırıma arka çıkması, faşizm hayaletini yeniden diriltmesi nedeniyle eleştirebilirsiniz, ama Handke'nin yapıtını kaldırıp tümden çöpe atamazsınız. Bugün politik doğruculuk adına sık sık böyle jestlere başvuruluyor. Politika jestlerle ya da ezber hamlelerle yapılmaz. Hele ki sanatın politikasını burada görüyorsanız sanat yapıtının ne olduğunu hiç anlamamışsınız demektir. Yapıt yazarından fazladır. Hatta bu fazlalık nedeniyle bir yapıt olabilmiştir. Bu noktayı kaçırırsanız eleştirdiğiniz faşizm bir gün arka kapıdan gelip kıskıvrak sizi yakalar.

Handke'nin Nobel Edebiyat Ödülü almasıyla birlikte yine eleştiri meselesi gündeme geliyor. *Bitmeyen Tanzimat* kitabının önsözünde "Bir eleştiri önce kendisine şerh düşerek işe başlamalıdır," diyorsun. Bir eseri değerlendirirken neleri göz önünde tutuyorsun?

Çağdaş sanatın içinden bir örnekle cevaplayayım bu sorunu. Yakın zamanda burada viennacontemporary fuarı yapıldı biliyorsun. Aynı İstanbul'da olduğu gibi, sezonun açılışına denk gelen kentteki birçok etkinlikten biriydi. Beni özellikle ilgilendiren ise geçen yıl kurulmuş olan bağımsız sanat derneği Verein K ve AICA-Avusturya tarafından organize edilen *Visiting Critics Vienna 2019* programının fuardaki kapanış konuşmasıydı. Dünyanın farklı yerlerinden dört sanat eleştirmeninin davet edildiği ve yaklaşık on günlük sıkı bir program izleyen organizasyona Türkiye'den de Evrim Altuğ davet edilmişti. Danimarka'dan Kristian Vistrup Madsen, İngiltere'den Louisa Elderton ve Dubai'den Rahel Aima diğer katılımcılardı. Kapanış konuşmasında bu dört eleştirmen içinden geçtiğimiz dönemde çağdaş sanatın sorunlarını, sanat eleştirmenliğinin durumunu ve Avusturya'daki tanıklıklarını izleyiciye aktardılar. Bence bu konuşmalar birkaç açından önemliydi.

İlk olarak, sivil toplum kuruluşlarının varlık nedeni olarak gördükleri nesneyi belirlemekteki güçlüğü göstermesi açısından. Zira coğrafi ve cinsiyet hassasiyeti gösterilerek oluşturulmuş bu gruptan bir beklenti, bir çıktı vardı: Sanat ve kültür alanında Viyana sahnesinin gelecekteki bağlantılarını geliştirmek ve elbette Avusturya çağdaş sanatının tanıtılması. Programın amaçları içinde de bunlar açıkça belirtilmişti. Habermas 1994'te STK modellerini ele alırken devleti merkeze koyan yaklaşımların aksine özerk kamusal alanları oluşturacak müzakereci (deliberative) modele özel bir önem vermişti. Böylece devlet merkezli modeller diyebileceğimiz, çıkarları eşgüdümlü hale getirmeye çalışmak ya da etik temelli bir "ortak yaşam"a vurgu yapmak yerine, merkezi olmayan, tartışma ve iletişime dayanan demokratik bir toplum geliştirilebilirdi. Geldiğimiz noktada öyle görülüyor ki STK'lar her geçen gün daha çok devletin işlevini üstlenerek bu modelin tam aksi yönünde çalışmanın örneklerini veriyorlar.

İkinci olarak ise -ki benim için daha dikkat çekici olanı da buydu- sanat sahnesinin topyekün ve pürüzsüz bir değişim değeri sahnesine çevrilmesiydi. Art Forum, Flash Art gibi "prestijli" sanat yayınlarında kalem oynatan genç eleştirmenler büyük bir rahatlıkla eleştirmenin sanat yapıtına değer kattığını söylüyorlardı. Hem de çağdaş sanatın bugünkü diskurunu yaratan en önemli isimlerden Rosalind Krauss'un Greenbergcü modernizme karşı verdiği en büyük savaşın, eleştirmenin sanat yapıtına spekülatif bir değer katmasına karşı olduğunu bile bile sözleriyle *Velvet Buzzsaw* gibi filmlerde alay konusu edilen tiplemenin birer örneklerine dönüştüklerini göremeden, bunu yapıyorlardı. Evrim Altuğ'un konuşmasını bu açıdan ayrıca önemli bulduğumun altını çizmeliyim. Türkiye gibi politik gündeminin ağırlığı kendini refah ülkelerine kıyasla çok daha fazla belli eden bir ülkeden konuştuğu çok belliydi. Genellikle bu tip etkinliklerde politik doğruculuk adına gündeme getirilmiş bir çokseslilliğin işareti olarak görülebilecek Türkiye gibi bir ülkenin daveti eğer ki doğru bir duruş sergilenmezse tam da amacına ulaşır. Üretilen tabloda bir renk olarak kalırsınız. Bununla birlikte Evrim, konuşması boyunca çok önemli noktaların altını çizdi. Sanatın keyif ekonomisini konuşmak varken kimsenin tozlu raflardan indirmeye niyetlenmediği sanat eleştirmeninin sorumluluğu konusunu ön plana çıkardı. Beklenildiği üzere projenin çıktısı olarak nitelenebilecek, "Gezdiğim atölyelerden şu sanatçıların işlerini beğendiğim," gibi cümleler kurmaktansa programını aksatmak pahasına katıldığı *Global Climate Strike* eyleminde gözlemlediği Avusturya ve dünya gündemini aktarmaya çalıştı. "Sanat eleştirmeni, sanat tarihinin muhabiridir," dedi. Bence bu çok değerli bir sözdür. Ayrıcalık üretme mekanizmasını devreye sokarak sanat muhabirliğiyle sanat yazarlığını birbirinden ayırmaya çalışan eleştirmene karşı, sanatın bugün eylemcilik demek olduğunun altını çizdi. Bu sözün yeri önemlidir. Zira herkesin politika üzerine söz aldığı ama çok az kişinin gerçekten bir şeyler söylediği bir ortamda, birileri sanata değer katmaktan bahsettiğinde eylemci olmak gerektiğini söylerseniz bu sözün anlamı kat be kat artar.

BARIŞ ACAR,
FOTOĞRAF: ERCAN ŞİMŞEK

Bütün bunları eleştirmenin söze başladığı yeri göstermesi açısından anlatıyorum. Önce en çıplak olduğun yerden başlarsın ve her adımında acaba yanlış mı konuşuyorum diye dönüp attığın adıma bakarsın. Bu belki yürümeyi zorlaştırır ama en azından yolun sonunda Handke gibi kendini kendi hayaletine dönüşmüş olarak bulmazsın.

Bu sefer metinlerine işaret etmek istiyorum. nitekim yazdığın yazılardaki tarihsel geçişlerin, kırılma noktalarının kıymetli olduğunu düşünerek bir palimpsest serisi başlattım. Bu söyleşi de dizinin parçası. nitekim sonrasında kitaplarındaki biçim, metinlerarasılık gibi mevzuları tartışmaya devam edeceğim. Ürettiklerinin tartışılması fikrine ne diyorsun?

Ne ürettiğimiz ancak yeniden üretimden sonra anlam kazanır. Yine az önce sorduğun sorular bağlamına geri döneyim. Lacan'ın "mektup sonunda adresine ulaşır"ı tam da mektup yanlış yere gittiğinde adresine ulaşmış olduğu için, erekselci bir analizi değil perspektifi geriye doğru çalışan bir kuruluşu varsaydığı için önemlidir.

Tarihe dair kurgularımız bizim ona dair niyetlerimizden çok az şeyi gerçekten içinde taşır. Sonunda gerçek niyetlerimizi kurgularımızdan öğreniriz. Türkiye'ye son gelişimde Süreyyya Evren'le konuştuk bunun üzerine. "Sloven ekolünün bugün teorik düzeyde bir yeri varsa bu birbirilerini ciddiye almalarından geliyor bence," dedi. Bunu önemli buluyorum.

Söyleyecek bir sözümüz varsa bunu öncelikle bağlamı üreterek söyleyebiliriz. Bu yeniden üretim demek. Sesin yankılanması demek.

The Aesthetic Unconscious'ta insanların konuşmadan önce şarkı söylediklerini vurgular Jacques Rancière. Birlikte şarkı söylemeye geri dönersek belki birlikte konuşmayı da yeniden öğreniriz.

Karanlık taraflarımız

Summart'ta 7 Aralık'a kadar devam edecek olan *Yeni Çürük Zamanlar* başlıklı kişisel sergisi vesileyle Uğur Güler'le devlet, toplum, din ve aile gibi tabu olan konulara değinen işleri üzerine konuştuk

Röportaj: Fırat Arapoğlu

Uğur son serginde devlet, din, toplum ve aile gibi önemli konulara dikkat çekmektesin. Günümüzde yükselen milliyetçilik ve popülizm bağlamında, bu tabuları ele alışınla ilgili hangi düşüncelerden hareket etmektesin?

İlk bakışta bu kurumların, insanın tek başınalığını kırarak bir topluluğa ait kılmak olduğunu (sosyal hayvan), küçük-büyük bir topluluk oluşturarak, kişilerin hayatının ilerlemesine yardımcı olmak, kolaylaştırmak adına düzenlenmiş olduklarını reddetmiyorum. Bu bir çözümken, popülizm bağlamında bir tapınma aracına dönüştüklerinde ise tam tersine, bir soruna dönmeye başlıyor. Bu çerçevede baktığımda, konuları olması gerektiğini düşündüklerimden yola çıkarak değil de hangi görünüme bürünmüşse öyle ele almaya çalıştım diyebilirim, bir tavsiyem yok. Sanırım akışına bırakılsa gerçekten insana özgü kısımları kalacak ve daha az tartışılır olacak fakat bu kurumları ele geçiren küçükten büyüğe hemen herkes, bunları birer kısıtlama-yönetme aracı olarak gördüğünde, tek başına kalıp düşündüğümüzde, içte birtakım sorunlar yaratmaya başlıyor. Örneğin; "Aile"ye kelime anlamı olarak baktığımızda elbette karşı çıkacak pek bir şey bulamayız, hoşumuza gidebilir, içinde olmak isteyebiliriz fakat "Aile olacaksın ve şöyle bir aile olacaksın," denmeye başladığında yani aile tanımına kişisel önyargılar sokulmaya başladığında, bunu sorgularım. Hal böyleyken de yanında olacağınız hatta ait olduğunuz kurumlar karşınızda pozisyonlanıyor, öte taraftan siz de onun karşısında kalmış oluyorsunuz. Sergide bu bakışla oluşturduğum resimler, bir özgürlük duygusundan çok, sıkışmışlık hissini doğuruyor çünkü bunlarla tek başınıza mücadele edemezsiniz, bu da sizi yine toplum olmaya yöneltir ve toplum da böyle biçimlendirilmeye başlanmışsa hikâye başa döner ve aynı pozisyonlar bir daha alınır, döngü bozulmaz çünkü talep olmaz.

Fotorealist bir uslupla çalışıyorsun, sadece bilgisayar temelli bir resim kompozisyonun aksine. Peki çalışma ritmin nasıl? İşleri bitirmen ne kadar vaktini alıyor? Tüm süreç nasıl işliyor?

Oldukça vakit istiyor hatta tüm vaktimi alıyor. En başta, hazır üretilmiş ya da benimle bir bağı olmayan veya kendi üretmediğim fotoğraflar kullanmadığım için konuyu nasıl kurgulamışsam, modellerle, aklımdakine en yakın biçimde fotoğraflar çekiyor ve düzenliyorum. Modeller şimdiye kadar gerçekten yakın çevremden oldu, kendimi çok bağdaştırıyorsam ya da çok kişisel bir durumdan söz edeceksem ben yer aldım. Bu süreç çok çok uzun zamanlar gerektirmese de beni en çok strese sokan kısım çünkü ortaya ne çıkacak tam olarak bilemiyorsunuz. Çöpe gitmesi olası. Bundan farklı olarak, bu sergide kendi aile albümümden hoşuma gidip seçtiğim, yaşanmışlığı gerçekleşip-tamamlanmış, eski fotoğraflardan yola çıkarak ürettiğim bir grup resim de var.

Tuval üzerine geçtiğimde ise biraz daha rahatlıyorum çünkü en iyi bildiğim iş bu. Aynı zamanda en çok vakit alan kısım da bu. Bundan çok da şikayetçi değilim çünkü resimlerin başında geçirdiğim zaman genelde, hayatta kendimi en rahat hissettiğim zamanlar oluyor. Kısaca tüketimi kolay, üretimi güç resimler. Tuval yüzeyine geçmiş her şeyi tek tek boyadığım için her resmin aldığı zaman da farklı oluyor. Aynı ebatlardaki bir resim bir ayda biterken diğeri üç ay sürebiliyor. Tüm süreçte sadece fırça kullanıyorum, bu benim şahsi tercihim. El ve göz becerimi kullanarak, kemik ve kas ile üretmek hoşuma gidiyor. Sadece akrilik ve fırça ile üretmeye çalışmak resimleri de biraz daha sert ve belirgin yapıyor. Bunu tüm resimde görmek hoşuma gidiyor. Sergide kağıt ve kurşun kalemle ürettiğim bazı işler de var.

Günümüzün tabularını, geçmişin sembol isimleri ve görüntüleriyle ele alıyorsun. Bu farklı tarihsel koşulların biraradalığı hakkında neler söyleyebilirsin?

Tarihimiz böyle, değişmiyor. İnsanda yapmaktan çok yıkmak var, belki de yıkmadan yapılmıyor. Yüzler değişiyor o kadar. Söyleyecek yeni bir şeyimiz yok, geniş anlamda ne yaptığımızı bilmiyoruz çünkü hayat nihai hedefler belirleyebileceğiniz bir kullanım kılavuzu ile gelmiyor. Daha emeklediğimizi görmeden yok oluyoruz ve bunun da çok farkındayız. Böyle bakınca yüzlerden ziyade içine gömülüp kaldığımız döngüler önemli hale gelmeye başlıyor. Aslında eski yüzler bana daha yakın geliyor çünkü üretimlerini tamamlamışlar, başka bir sürprizleri yok, beklenmedik bir şey yapamazlar, sizi yanıltmazlar. Bugün öldürdüğümüz yarın kahraman olacak bunu da biliyoruz, tek değişmeyen cinayetlerimizin sebepleri. "Kim?" sorusundan ziyade "Neden?" sorusu öne çıkıyor. Belki de çok bir şey beklememek lazım, insan dün ne ise bugün de o. Belki biz insana yanlış, doğasına uymayan erdemler yükledik. Belki bu erdemler insana değil, "üst insana" değil, insan sonrasına ait erdemler, o yüzden erdem peşinde koşmak nafile? Belki de dün gibi bugün olanlar da çok normal fakat bir yandan da aklımıza yatmıyor. Biraz da bunu söylemeye çalışıyorum. Benim kişisel fikirlerim de geniş anlamda düzeni sağlamaktan ziyade çöküşü hızlandırmak noktasından öteye varamıyor, her şey sonunda hiçbir şeye varıyor. Bu konuda sonuna kadar izleyebileceğim bir mantık örgüsü kuramıyorum. Dün şiddetle yanlış ya da doğru bulduğum, bugün önemsiz geliveriyor.

Edebiyat ve felsefenin çalışmaların üzerindeki etkileri hakkında neler söyleyebilirsin?

Edebiyat ve felsefe anlama ve yorumlamada bir noktada hep daha üstün benim için. Karşısına geçip izlediğiniz resmi anlayabilmek için bile kelimelere ihtiyaç duyuyorsunuz. Varoluşunuzu kavradığınız anda düşünmeye başlıyorsunuz, sonrasında yine topluluk olmak istiyorsunuz, bunları düşünmüş başkaları çıkıyor karşınıza, fikirlerinizi ölçüyorsunuz. Farkında olmadan buluştuğunuz insanlar oluyor. Van Gogh'a bakarken aklınıza Artaud geliveriyor, Artaud'ya bakarken karanlık taraflarınızı çözümlemeye başlıyorsunuz. Nietzsche ile bağırıp çağırıp, Camus ile duruluyor, sonra Cioran ile "çok da umrumda" diyorsunuz. Herkesin bulduğu arkadaşlar ayrı oluyor, edindiğiniz arkadaşlara göre de bir bakış açınız oluyor, o noktada yaşayıp üretmeye devam ediyorsunuz. Edebiyat ve felsefe benim için, düşüncelerimin sağlamasını yapmak ya da tümüyle yıkmak için kendimi keşfetmeye başladığım ilk anlardan beri her şeyden biraz daha önemli oldu.

Son olarak eklemek istediklerin?

Kabaca bu düzlemde, bir takvim ve plan dahilinde oluşmamış, kendi sürecini kendi oluşturmuş resimleri bir arada sergiliyorum. Büyük kısmı son dönemden olmak üzere farklı dönemlerde yaptığım ve aynı çatı altında toplanmış resimler olacak.

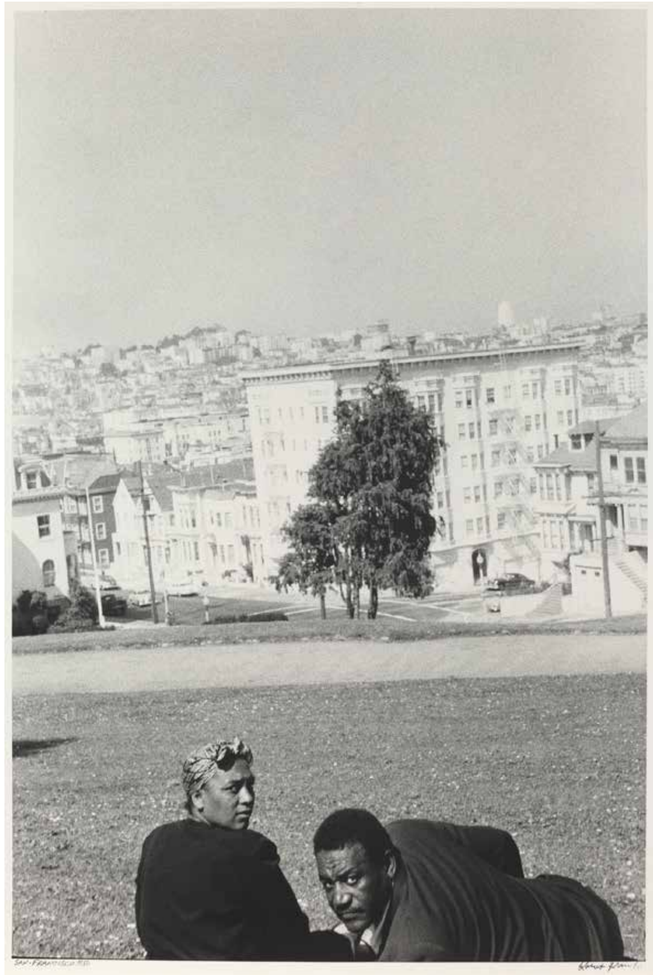
La Mariee / Mirco Crossato

La Mariee'yi incelemek için kodu okutunuz.

TEPTA AYDINLATMA

www.tepta.com

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



"BAYILDIĞIM BİR FOTOĞRAF VAR. BU FOTOĞRAF, FRANK'İN ENDİŞESİNİ, UTANGAÇLIĞINI, KORKUSUNU VE SAYGISINI GÖSTERİYOR. SAN FRANCISCO MANZARASININ ÖNÜNDE BİR AĞAÇ VE SANKİ ÇİMENLERDE OTURAN SİYAHİ BİR ÇİFT GÖRÜNÜYOR. BİR FİLM GİBİ HAYAL EDİYORUM. FRANK PİKNİK YAPAN ÇİFTİ FARK ETTİ BELKİ DE, ARKALARINDAN FOTOĞRAFLARINI ÇEKMEK İÇİN ELİNDE MAKİNASI YAKLAŞIYOR. SONRA ANİDEN ÇİFT ONU FARK EDİYOR. BU GÜZEL ÇİMENLİKTE RAHATLARINI BOZAN BEYAZ BİRİNİ GÖRÜYORLAR. AMA ADAM BİR FOTOĞRAF DAHA ÇEKİYOR, ELİNİ OYNATMIŞ OLMALI. BEKİ BİRAZ KORKAKÇA BELKİ DE SAYGILI 'SİZİ ÇEKMİYORUM,' DER GİBİ BİR HAREKET BU, BELKİ DE SADECE BİR REFLEKS."

ALİ TAPTIK
J. ESKENAZI, AMERICANS LIST,
RED HOOK EDITIONS, 2012

FOTOĞRAF: ROBERT FRANK, 1956, SAN FRANCISCO, PACE/MACGILL GALLERY İZNİYLE

Amerikalıları *terk eden*

9 Eylül 2019 tarihinde Iverness, Kanada'da hayata veda eden Amerikalı fotoğrafçı ve film yapımcısı Robert Frank'i bugüne hakkında yazılanlardan biraz daha fazlasını arayan bu yazı vesilesiyle anıyoruz

Yazı: Ali Taptık

10 Eylül 2019 günü, Bienal senelerine özgü o açılış hengamesi esnasında sosyal medya yayınlarımdan, Robert Frank'ın ölümünü öğrendim. Sizin de benim gibi fotoğrafçı arkadaşlarınız çoksa, paylaşılan anma yazıları gözünüze çarpmış olabilir. *Robert Frank Amerika'nın resmini çeken adam*, *Roberk Frank'ın Amerika Deneyiminin Keskinliği*, *Amerika'yı gören adam* gözümü çalan başlıklar oldu. Okuduğum tüm yazıların bende bıraktığı hüzünle bu yazıyı yazmaya karar verdim. 94 yaşında ölen bir sanatçının, bir fotoğrafçı ve sinemacının, bir sürü yazıda tek referans verilen işi 1958 yılında önce Fransa'da daha sonra da 1959 yılında Amerika'da yayımlanan bir kitabıydı: *The Americans*. Sanki sonra hiçbir şey olmamış, Frank hiçbir şey yapmamış gibi...

The Americans'dan başlayalım. *The Americans* 19x21 santimetre büyüklüğünde, 172 sayfalık bir kitap. Frank'ın 1955-56 yılları arasında Guggenheim bursuyla Amerika'da çektiği 83 fotoğraftan oluşuyor. Kapak illüstrasyonunu Saul Steinberg yapmış. Kitabın fotoğraf tarihindeki önemini kısaca anlamak için 1950'lerde gibi düşünmekten başka şansımız yok. Bir fotoğrafçının konuyu belli bir tema etrafında, alıştığımız metin yapılarını kullanarak anlattığı fotoğraf serileri *picture stories* ya da foto-röportajların resimli dergilerin kültürel etkisinde baskın olduğu bir dönemde üretilmiş bir seri fotoğraf; yaklaşık 600 makaradan çıkmış. Bu niceliksel bilgilerin önemi yok, bu bir yol hikâyesi. Frank, New York'tan bir arabaya atlayıp Amerika'nın dört bir tarafını gezmiş. Sonradan işlerini sergilediği ve ya gösterdiği zamanlarda da Amerika'da pek takdir görmemiş. Fotoğrafları "bulanık", "alelacele çekilmiş" gibi eleştiriler almış. Frank ise yaptığı işe inancını kaybetmemiş ve kendini Paris'te bulmuş. (Belki de Henry Miller'ı takip ediyordu. Konuyu dağıtmamalıyım.) Burada işe başka biri dahil oluyor. Fransa'da fotoğraf yayıncılığının halen tartışmasız en önemli ismi Robert Delpire. Delpire, Delpire&Cie. isimli yayıneviyle *Encyclopédie Essentielle* isimli bir yayın dizisine başladığı yıllarda Frank ile tanışıyor olmalı.

Bir fotoğraf kitabının yayımcısı olmak ne demek? *The Americans* üzerine akademik araştırmalara bakacak vaktim yok, ama Delpire'le çalışmış Christian Caujolle'den öğrendiklerimle, fotoğrafçı ve tasarımcıyla birlikte fotoğrafların seçimini, sıralamasını, büyüklüklerini kararlaştırdıklarından eminim. Dahası Delpire, Simone de Beauvoir, Erskine Caldwell, William Faulkner, Henry Miller ve John Steinbeck gibi yazarların yazıları da eklemiş. Kitabın Avrupa'da büyük bir ilgi görmesinde bu yazarları takip eden okuyucuların da bir payı olmalı. Daha önce Amerika'da takdir edilmeyen bu seri ertesi yıl Beat Kuşağı yazarlarını yayımlayan ve birçok müstehcenlik davasına göğüs germiş Barnet Rosset'in Grove Press'i tarafından yayımlanıyor. Hem de Frank'ın bir bar çıkışında tanışıp elindeki fotoğrafları neredeyse zorla gösterdiği Jack Kerouac'in önsözüyle. "*Yeah, I can write something about these*," demiş Kerouac fotoğrafları görünce...

Bu yazının en zor kısımlarından biri belki de *The Americans*'ı anlatmak. Öğrencilerime ya da fotoğrafa başlayan yetenekli birine göstersem, "Ne var bunda, fotoğraflar güzel de, onu bu kadar önemli yapan ne?" diye sormasına şaşırmıyorum. Dediğim gibi o zamana gitmeden anlaşılacak bir şey değil bu belki de... İletişim mecralarındaki varlığı ve gücüyle görsel konvansiyonları o günlere kadar dikte etmiş resim sanatından kopuş çabasında bir mecrada, bu konvansiyonları hiçe sayan, net fotoğraf çekemeyeceği durumlarda da fotoğraf çekmeye devam eden, gördüğünü ona atfedilen deyimle "izlenimci" bir şekilde sunan bir fotoğrafçıdan bahsediyoruz. Unutmayın, Kodak bir Amerikan şirketi. Yeni dünya yeni sanatı Stieglitz, Adams ve Weston gibi isimlerle başından beri sahiplenmişti. Her ne kadar o tarihlerde Henri Cartier-Bresson "karar anı" ile ruhani düşünceleri ve fenomenoloji arasında bir noktada, iyi-doğru fotoğrafı belirlemede resimden gelen konvansiyonları kullanamayacağımızı aktarmaya çalışsa da kompozisyon ve ton dengesi gibi unsurlar birçokları için daha önemliydi. Ama bunlar Frank'ın pek umurunda değildi. Yine de burada, bireysel bir hikâyeyle, Avrupa kurtarıcısını yakından görebiliyordu. Amerika ise belki de sırtını döndüğüne tekrar bakıyordu. Sınıfsal ve ırksal ayrımların apaçık gözüktüğü bu fotoğraflar bana hep tanıdık gelir. Kendisinden sonra çekilen filmlerden, belki de basit ve klişe olanı, yalın bir açıklıkla utanmadan dile getirişinde. Jack Kerouac'in ön sözünü yazması bir tesadüf değil. İsviçreli bir fotoğrafçının sonradan dahil olduğu bir Beat Kuşağı hikâyelerindeki Amerika'da... Miller'ın *Oğlak Dönencesi* ya da Kerouac'ın *Yolda*'sıyla karşılaştırmak Americans' ı hiç ama hiç hatalı olmaz. II. Dünya savaşı sırasında İsviçre'den Amerika'ya giden bir Yahudinin dünyaya bakışı, savaşların öncesinde yeni nesnellik akımından uzak değildi. Farkı didaktik ya da umutlu değil, kabullenmiş olması idi. Bu yazıya eşlik eden fotoğrafa dair hislerim belki 1956 yılında çekilmiş bu fotoğraflardaki çığır açıcı tavrı hissettirebilir. Bu yazıyı Frank'in de arkadaşı, Türkiye'deki fotoğrafçılara katkıları ile camiada tanınan Jason Eskenazi'nin, Frank'a bir hediye olarak hazırladığı *Americans List* için kaleme almıştım.

Yazının başına dönmem gerekiyor. Peki *The Americans*'dan sonra ne oldu? Frank'ı tam da bu tarihlerde *New York Beat Scene*'inin ortasında fotoğrafçıdan çok, metin ve sinema arasında sallanan bir New York'lu olarak takip edebiliyorum. Filmlerini daha önce izlemeyi denemiş olsam da beceremedim. *Me and My Brother*'ı ise bu yazı için izledim. Hollywood'un standartları dünya çapında belirlediği bir ülkede başka bir sinema hayal etmeye çalışan bir sanatçı bende başarılı birçok isimden daha fazla ilgi çekiyor. Üretimini ve müellifini sorunsallaştıran filmde Frank bir anlamda kendisini Allen Ginsberg'le Amerika turnesinde olan Peter Orlovsky'nin zihinsel sorunlu kardeşi Julius'la eşliyor, filmde Julius'u takip ederken aslında kurguyla belgesel arasında bir yapıda hem bir parçası hem de gözlemcisi olduğu kuşağın hikâyesini aktarıyor.

Son olarak kütüphaneme dönüyorum. Frank'ın kitaplarına ulaşmak burada zor. Benim ilk sahip olabildiğim kitabı -Robinson 389'dan herhalde 20 yaşındayken aldığım- *Flamingo*. Hasselblad Center'in senenin fotoğrafçısı ödülü için basılmış 1997 tarihli bu yayın, günümüzde bakınca gülünç ifadeler içeriyor. Frank'ın hakikat arayışına yapılan övgüler, bence onun kendi gerçekliğinin farkında oluşunun ve ona sımsıkı bağlılığını aktarmaktan çok uzak. İşin ilginç tarafı kitabın *The Americans*'daki belgesel üslubundan çok ama çok farklı olarak metnin deneysel baskı teknikleriyle tüm bu ölüm haberlerindekinden farklı bir kitap olması. Son kitaplarından *Pangnirtung* ise apayrı bir yalınlıkla arkadaşını ziyaret ettiği kutup bölgesinin peyzajına, gökyüzüne ve taşlara odaklanıyor. Frank, *The Americans*'ı biçimsel, tematik ve üslupsal ama uzun bir zaman önce terk etmiş sanki. Gariptir, *The Americans* onu terk etmiyor.

Kafamda hâlâ şu soru var. Neden ölen bir sanatçıyı anarken sadece 32 yaşındayken gerçekleştirdiği ve başarısının üst noktası olarak kabul edilen bir seri fotoğraftan sonrasına bakmakta zorlanıyoruz? Frank'ın tüm başarısızlıkları da, terk edişleri de *The Americans*'daki duruşunun bir uzantısı değil mi? Nicholas Dawidoff'un NYT Magazine'deki yazısı ve Fransa'da yayınlanan haberler en azından, Frank'in kendini başarısız olarak nitelendirdiği sinema deneyiminden ve Rolling Stones'u salladığı yasaklı belgesel *Cocksucker Blues*'dan bahsediyor. Le Monde'da yer alan karakter anekdotlarında da -Frank bahsetse de- kimse, bu genel kabulü görmemiş işlerin barındırdığı potansiyeli ve ya uzaklaşarak yol aldığı doğrultuyu tarif etmek istemiyor. "Frank hakikatin peşindeydi," çok kurulmuş bir cümle. Peki biz Frank'ın hakikatine, kendini yeniden yıkarak, başarısını terk ederek, risk alarak yeniden yaratan sanatçılara bakabilecek miyiz?

Sen *söyle!*

İstanbul Modern, günümüz sanatının önemli isimlerinden Canan Tolon'un 40 yıla yaklaşan sanat kariyerindeki en önemli yapıtların yer aldığı *Sen Söyle* adlı sergisine 2 Şubat 2020 tarihine kadar ev sahipliği yapacak. Sanat yapıtı karşısında izleyiciyi aktif bir diyaloğa davet eden resim, yerleştirme, desen ve kolaj gibi farklı ifade araçlarının yer aldığı sergide, Tolon'un 130'dan fazla yapıtı gösteriliyor. Sergi vesilesiyle Canan Tolon ve Nevzat Sayın Art Unlimited için bir araya geldi

Röportaj: Nevzat Sayın

Fotoğraf: Elif Kahveci

İstanbul Modern'de devam etmekte olan *Sen Söyle* sergisi Canan Tolon'un sanat pratiğinin farklı dönemlerine ait serileri bir araya getirerek sanatçının 80'li yıllardan itibaren inşa ettiği fikirlerin günümüze kadar olan gelişimini ve dönüşümünü gösteriyor. Tolon'un mimariden yola çıkarak doğaya, çeşitli yaşam alanlarına, endüstriye, bireye ve kültürel yansımalara ulaştığı geniş repertuarı, serginin ana eksenini belirliyor. Bu eksenin etrafında ise, sanatçının ele aldığı kavramların birbirleriyle ve kullandığı malzemelerle olan ilişkisinden doğan üretimler konumlanıyor. Bu engin konu ve kavramları bu sergi üzerinden tartışmak üzere, bir öğle yemeği esnasında bir araya gelen Tolon'un mimar Nevzat Sayın'la gerçekleştirdiği sohbete soluksuz bir şekilde şahitlik ettikten sonra sizlere aktarıyoruz.

SEN SÖYLE SERGİSİ GÖRÜNTÜSÜ, İSTANBUL MODERN'İN İZNİYLE

Evrim'in röportajı bugüne kadar okuduğum en iyi röportaj olabilir.

Biliyorsun röportajlardan hiç hoşlanmam. Sanki en söylemek istediğim yerler kırpılır gibi gelir bana hep, kırpıklardan da bir anlam çıkartmaya bocalarsın. Uzun bir sröportajdı. Evrim'in de benim gibi "fraktal" çalışan bir beyini olduğu için, konular kapı ardında kapı açtı, açtıkça da bu labirentten çıkamayacağımızı düşünmedim değil.

Bu ama çok iyi bir sonuç. Bir iki yerde hafifçe kopuyor, soru ve cevap arasında ilinti.

Her insan bildiği güzergahları gezdirmek ister... Bu söyleyişte birbirimizi gezdirdik diyebilirim. Benim üzerinde durduğum ve söylemek istediğim konular vardı. Bunlar Evrim'in sorularına cevaplamamış olabilir. Bazı yerlerde benim cevaplarım suallere dönüşmüştür. Onun için ilginç bir diyalog çıktı ortaya.

Gerçekten "layık" ile "*like*" arasında Evrim'in kurduğu gibi bir ilinti var mı, onu düşünüyordum. Yok bence. Biri değer ile ilgili bir şey; "Layık olmak."

Layık aidiyet ile alakalı değil mi? İnsan mesela bir resme baktığı zaman, ve bir şeye gönderme yaptığı zaman, o gönderme yaptığı benzetmeyle ortaya çıkan hikâyesinin bir parçası oluveriyor. Onun illüstrasyonu olabiliyor. O resim o zaman o kişiye ait oluyor. Nabokov'un dediği gibi... "Yazdığın kitabını biri okuduğu an, o kitap artık sana ait değildir, başkasına/baklalarına ait olur," demişti bir yerde. O aidiyetten vaz geçmek durumunda oluyorsun. Resim de öyle bir şey. Seninle benim bakışımız aynı olamaz tabii ki. Mesela sende duran benim resmime baktığında başka bir şekilde benimsediğine eminim. Sen onunla birlikte benden daha uzun bir süredir yaşadın mesela. Evrim'in yorumu, benzetmek/benimsemek "*like*" ve aidiyet "layık" arasındaki o tesadüfi benzetmeye gönderme yapmıştı böylece.

Ben de ona her baktığımda başka bir şey görüyorum. Özellikle siyah-beyaz olan, hâlâ kanepemin karşısında duruyor.

Birde gördüğün, seçtiğin bir şeyi bir daha yakalayamıyor olduğun oldu mu? Bana biri "bende bir resmin var," dediğinde bana hangisi olduğunu genelde tarif bile edemediği de olmuştur. Bu da benim pek hoşuma gidiyor. Çünkü ben de bu zorluğu yaşıyorum! İşlerimi anlatmakta çok zorlanıyorum, zaten bu anlatmaları çok yanlış buluyorum.

Bir resim senin anlattığından daha çok anlatılabilir mi?

Umuyorum. Yani şimdiki anlatan ben ile, o resmi yaparken ki ben arasında o kadar mesafe var ki. Bunları söylerken de kendi arkamdan konuşuyormuşum gibi geliyor bana. Hatta kendi dedikodumu yapıyormuşum gibi geliyor bana.

Aynı nehirde iki defa yıkanılmaz derler.

Evet, o anın "şimdiki zaman"ıyla, seninle konuştuğum "şimdiki zaman"la farklı olduğu için, ilerde söyleyeceklerime mâni olmasın...

Senin sorun çok güzel: "Kavramsal sanat ve ad koyma ve metin arasındaki ilişki".

Evet ben de ona düşünüyorum. Mesela Duchamp yapıtlarına ad koymasaydı, o yapıt yine de kavramsal sayılır mıydı? Kullandığı çift manalı, kelime oyunların önemli rolü var. Yapıtlarıma ben ad koymasam da sergilerime hep koyarım.

Senin resimlerinin genellikle hiç adı yok. Sadece birkaç tanesinin adı var. Mesela *Devir*, *Refleks* diye bir dizi var.

Yerleştirmelere ad koyarım çünkü onları bir bütün sergiymiş gibi görürüm. Mesela, bir oda gibi insan boyutlarına yaklaştıkları zaman. Sergilere ve serilere ad koymam gibi...

Ama boyutu o denli büyük olmayan da var. *Tıkırında Her Şey* mesela.

O seriye ait yapıtlardan biri olduğu için. Mesela *Tıkırında Her Şey* ve arasında da bir rakam vardır.

Peki adı olmakla kavramsal/soyut olmak arasında kurduğun bir ilinti var. Yani onların adı olmasaydı eğer. Onlar acaba en kavramsal olanlar mı senin için?

Soyut resme ad koyulduğun an o resmin soyut olmaktan çıktığını düşünürüm. Çünkü adlar ister istemez bir *narrative* yani, bir öyküyü başlatan ipucu olur. Serginin adını koyduğumda zaten o diyalogu başlattığımı düşünürüm. Oysa, işlere teker-teker ad vermek o diyalogu bastırdığını düşünürüm.

Vernik ve parlaklıkla çerçevesinin dışına çıkıp genleşip büyümesi üzerine söylediğin bir şey vardı...

Bir de resmi yaptığım zaman aynı zamanda konumunu, içindeki durduğu mekân ve mimarisini de düşünürüm. Bitişiğindeki işlerle ilişkiyi de düşünürüm.

Bu röportajdan tam anlaşılmayan yerlerden biri bu. Mimari ile resmin arasında kurulan ilintiden memnun musun, değil misin? Onu tam anlamadım.

Mimari konusu bana sanki kestirme bir tanımlama gibi gelebiliyor; mesela islerime "bunlar çok mimari işler" dendiği zaman anlamakta güçlük çekiyorum. Şekil mi, renk mi, derinlik mi, tasarım mı, şeffaflık mı? Bunların hepsi ise o zaman tek sözcükle tanımlamak doğru mu? Günümüzün manzaralarına, yani peyzajlara, mutlaka endüstrinin ve teknolojinin eli değmiş oluyor. Bir vadiye baktığımızda mutlaka bir elektrik direği, bir duman ya da yol da görürüz. Bitmemiş inşaatlar, ortografik uzamlar, cetvelle çizilmiş parseller, şehir planları, organize mekânlar. Mimari diyemiyorum. Bu bizim yaşama şeklimiz ve çevremiz bu artık diyorum. Dikey ya da yatay, çizgisi olmayan bir yer kaldı mı? Buna mimari demeli mi?

İnsan boyutlarına ulaşan (hatta aşan) mekândan faydalandığım iki- ya da üç-boyutlu işlerimde, hiç figür kullanmadığımdan, izleyici figürün yerini kendisi almış oluyor. O işler etrafını izleyiciyi sarıyor onu da yapıta ait eder.

O tanımına bayıldım. Figürü resmin içerisinden çekip, karşısına koyuyorsun. Biraz önce çok güzel bir şey söyledin; "Bir vadinin üzerinden yüksek gerilim teli geçiyor," dedin. Leonardo için söylenen bir laf vardır; Bir uçurum gördüğünde, üzerinden geçen köprüyü de düşünür. Çünkü uçurumu anlamak için o köprünün varlığı ve yokluğu arasında çok büyük bir fark vardır.

Leonardo ve ben! (gülüşmeler) Ama evet doğru. Onun resimlerine baktığımda, en ilginç tarafı resim fonlarının içerisindeki *context/landscape; figure/ground* ilişkisidir. Figürün de orada oturma şekli, işgal ettiği yer, ölçek, fonla orantısı... Arkasındaki manzaraya ne kadar yer/önem veriliyor ona bakarım. Manzaranın nerdeyse figürden daha fazla anlamlarla yüklü olduğu görülür.

O da senin resimden figürü çıkarıp karşısına koyman gibi. Ölçek olarak, resmin ölçeğine baktığın zaman, o manzaranın içinde olacak olan birimi alıp en önüne koyuyor. İçerisinde ikisine birden bakabiliyorsun.

Evet. Resimde de öyle. Yerleştirmelerimde de aynaları izleyicinin kendisini görmemeceyi açılarda monte etmeye çaba gösteririm.

Herkes bunu deniyor biliyorsun değil mi? Kendisini içerisinde görmek istiyor.

Evet, göremeyince de bocalıyor, çünkü yerin nerde başladığı nerde bittiği, yansıma mı değil mi kestirmek mümkün olmuyor. O iki taraflı vadi simetrik yansıma gibi duran *Satılık Parseller* adındaki işimde, aradan geçerken kendini görmek beklentisindeyken göememek şaşırtıyor doğrusu.

O işe çok benzeyen bir işi Nişantaşı'nda mı yapmıştın?

Çok eskiden, 1996 ya da 97'de tasarladığım bir işti. 2002 de Nişantaşı'nda küratörlüğünü Fulya Erdemci'nin üstlendiği *Yaya* sergisinde iki bina arası boşluğunda yerleştirilecekti. Ancak o binanın sakinlerin izin vermediklerinden proje suya düşmüştü. 2008 yılında Santralİstanbul'daki *Modern ve Ötesi* sergisinde nihayet gösterme şansım olmuştu. Sen onu orda gördün.

Oraya hatta yapamadığına dair bir yazı koymuştuk değil mi?

Nişantaşı'ndaki *Yaya* sergisinin kaldırımlarında tökezleme, takılma, düşme tehlikesi teşkil eden her bozuk yerlere belediyenin tipografyasını kullanarak *Kendi Düşen Ağlamaz* yazmıştık şablonla. Bu ihtarı ciddiye alanlar ve şaşıranlar çok oldu. Çok keyifliydi. Ama *Satılık Parseller* kurulamadı.

Katalogda bir kısmı yeniden üretildi denilen şeyler bunlar değil mi?

Merve Akar Akgün: Serginin açılışında insanların sadece kendilerini görüp, fotoğraf çekilebilecekleri işlerin önünde sıra vardı. Onun dışında diğer işler daha tenhaydı. Dolayısıyla size hissettirdiğini merak ettim.

Canlı malzemeler içeren yerleştirmeler yeniden kuruldu, evet. Sahi... Ayna olunca *selfie* olayı daha fazla oluyor. Kendini görünce, insana gösterme ihtiyacını da mı tetikler? Yoksa yerleştirmeye bir katkı, onun bir parçası olma isteğini mi tetikler acaba bilmiyorum...

Sergilerde şöyle bir şey olduğunu fark ediyorum. Önce cep telefonu görüyor onu. Ona bakan kişi ona sadece göz atıyor. Bir daha da oraya dönmediği için resim ile ilişkisi cep telefonundaki kadar kalıyor. Umarım sonra bakıyordur.

Bakmadan da gösterilir, paylaşılır...

Bu görüntü bombardımanı yüzünden hiçbir şey görünmez oluyor. O bana şeyi hatırlattı, Guy Deborde'un "Herkesin görülmek istediği bir dünyada, sonunda hiç kimse görünmez." Tam öyle gerçekten. Her şey görünüyormuş gibi ama görünmüyor. Görünmediği için de anlaşılmıyor.

CT: Evet... Herkesin aynı anda konuştuğu bir masada kimse birbirini duymaz/dinlemez... O yüzden de ayni fikirde olduğunu ve iletişim kurduğunu zanneder. Daha sonra da anlaşmazlık nerde çıktı diye şaşırır. Sergilerimde de bu nedenle isim verme/vermeme konusunda çok titizim. Her açıklama dozunda olmalı. Yapıtlarımın adları izlenimleri dikte etmeli, hatta tersine, başkasının gözünden nasıl izlendiği bilme isteğini doğurur.

Başkasının ne gördüğünü nasıl izliyorsun peki?

Şanslıysam benimle birebir açıklarlar, ya da izlerken birbirleriyle konuşurken duyarım. Ama hayatımıza sosyal medya denen bir şey girdi unutmamak gerek. Onun bir faydası var şüphesiz... Dolaylı diyaloglar, sorgulamalar... Buna Rorschach testi denemez çünkü psikolojik bir sorgulama değil, ama yine de göz aldanması ile kişiye özel referanslar sunan işler olduklarından, ilk önce fotoğraf zannedip yaklaştıkça dağıldığını görünce aldanmalarının nedenini sorgular. "Sen de aldandın değil mi?" diye sorar yanındakine.

Asimetrik olması. Hiçbir zaman ötekinden bir tane daha yok. Bir kere daha tekrar etmiyor. Ayna tersi olarak da yok, kendisi olarak da yok, kayarak da yok. Dolayısıyla gerçekte bir Rorschach testi değil. Her bakanın kendine dair dünyası içinden bir şey bulacağına da önceden biliyor olmak yüzünden pekâlâ Rorschach testine benziyor. Tek fark şu Rorschach testinde, genellikle kartlarda izleyicinin ya da okuyucunun bulup çıkarabileceği şeylerin ipuçları okunaklı bir biçimde vardır. Sende o da yok. Çünkü Rorschach testi boyutuna getirseydik oradaki lekelerden birini, o bayağı soyut bir resim olacaktı. Enteresan bir biçimde ölçeğiyle ilgili ve durmadan benzerlerinin ardışık olarak gelmesiyle ilgili bir gerçeklik hissi var orada. Ama sadece bir his.

Bilinen bir göz egzersizi vardır, iki siyah profil arasındaki beyaz boşluk. Bir daha bakıldığında o boşluğun bir vazo olduğu fark edersin, ama onu fark ettiğin an, biraz evvel gördüğün o iki profili göremezsin. Hem vazoyu hem profili aynı anda görmen mümkün değil. Resimlerimde de bu tür oyun mevcut olduğundan, öne çıkan formlar birden fon olur, fonlar da öne çıkar form olur odak noktaları değişir, baktıkça da göz kaydırır. Belirliyle belirsiz formlar optik yerlerini değiştir, böylece fotoğraf izlenimini verir.

Net derinliği olan bir şey çıkıyor. Şunu kastediyor musun; Bazılarında siyahı, bazılarında beyazı daha kolay okuyorsun.

Evet. Mesela *Time After Time* gibi oda boyutunda bir işe baktığın zaman, beyazı ve siyahı da ayni dozajda olduğundan, göz hem beyazı hem siyahı ayni anda görmeye çalıştığından, optik bir titreşim meydana gelir... Statik elektriklenme gibi... Siyah beyazdan daha fazla olsaydı, ya da tersi, bu "hareket" azalırdı. Gözü daha az yorardı...

Tam burada şu geliyor aklıma. Sen resimlerinin kendi başlarına sessiz olduğunu söylüyorsun ya ama huzursuz/tedirgin bir sessizlik. "Fırtınanın gözü gibi" diye tabir ettiğin bir şey var. Ben öyle olduğunu düşünmüyorum. Her zaman bir sesleri var. Üstelik de oldukça baskın, bir şey demeye çalışan ve bizi de bir şey demek durumunda bırakan bir ses. Ama başka bir konuşmada da diyorsun ki; "Onlar bir araya geldikleri zaman, seslerini yükseltmeye başlıyorlar." Şimdi senin yerden –bu tekrar meselesinden-, bir resmin içerisinden tekrar eden şeylerle (senin sessizlik dediğin) bir sergide tekrar eden resimler arasında, parça ile bütün bağlamında, yani küçük parçayla orta halli bir bütün, orta halli bir bütünün parça konumuna geldiği sergiye geçince, büyük bütün arasında nasıl bir ilinti var? Parça senin için bütünü temsil eder mi?

Evet. Fraktal geometri gibi. Resimden bir ufak parça kessen, o parça yine de bütünün özünü taşır. Yani o parça bütünden kopmuş olsa da onsuz yaşayabileceğini düşünürüm. Tuvalin bittiği yerde resmin bitmediğini, çerçevenin dışına taştığını düşünürüm. En ufak resimlerimin en büyük resimlerim kadar verileri olduğunu düşünürüm. Kübizmde de bir obje, diyelim bir gitar, konu olarak alınır ve etrafında dönerek her bir yanını ayni yüzeyde göstererek, üç boyutlu objeyi iki boyuta sıkıştırdığında, eksik bir yanı olsa da fark edilmez, çünkü obje bellidir. Bu da bunun gibi bir şey diyebilirim. Ama ben objenin etrafında dönerek değil de, sabit bir noktadan etrafıma bakarak, yani hareket eden ben değil de etrafım oluyor. Film şeridi gibi, imajların hareket etmesi üst üste binmesi... O bakımdan bence bu Kübizm tersi diye düşünüyorum.

O çok güzel bir tanım.

Yürüme zorluğum olduğundan fazla kıpırdayamıyorum. Bir yere gitmek zor gelirse onu hayal etmek isterim. Mesela dün İstanbul Bienali'ne katılan sanatçıların işlerini görmek için arkadaşlarla Büyükada'ya gittik. Tepelere çıkabilenler çıktı, ama benim gibi çıkamayanlar kaldı. Döndüklerinde bana uzun uzun anlattılar. Ben de hayalimde canlandırdım... Aklıma Platon'un mağara alegorisindeki muhbire inananları geldi. Şaka bir tarafa: Görüşümüzü ve bilgimizi artık bu sanal dünyamızda böyle yaratarak biriktirdiğimiz kesin.

Serbest resim dersinde hoca, bir nesneyi koyar ve onun etrafında dolaşarak bir dakikada o nesneyi çeşitli açılardan üst üste çizmemizi isterdi. Bu kübist bir tavır. Kübizmin lafını etmeden. Bu bizim antik bir kenti gezerken not olmamızı sağlayan, tek bir şeyi bütün boyutlarından görüp hacmini anlamamızı sağlayan bir denemeydi. Dolayısıyla kübizmin yaptığı da biraz onun strüktürünü çözüp, sonra tekrar yeniden bağlayarak bir şey kullanmak. Bu fiziksel olarak yapılabildiği gibi, zihinsel olarak da yapılamaz mı? Bedensel olarak mı yapmalıyız?

Sonuçta zaten parça-parça algıladığımız o fragmanları birleştirerek bir bütün yaratıyoruz. Bu bizi fraktal geometri konusuna geri getirir. Mekân objenin yerini alır. Trendeysen manzara hareket eder.... Hareket eden trense bil ki kaçırmışsın o treni.

"Biz gitmeyiz yol gider," der Özdemir Aydoğan.

Evet. Durduğun yer de senin manzaran olur!

Ardışık iki soru: Bu kübistlerin tavrı. Onu bir tane nesnenin üzerinde tutmak ve bütün görüntüleri onun üzerinde bağlamak. Senin yaptığım ise eğer onları açabilseydik –bir *storyboard* gibi- muhtemelen senin resmine benzeyen bir şey ile karşılaşırdık. Dolayısıyla aralarında gerçekten, senin söylediğin kadar derin bir fark var mı? Yoksa bu sadece biçime dair bir fark mı? Aynı şeyin farklı anlarını ardışık olarak söylemenin... Çünkü arada şöyle bir bağlantı var bence, ikisi de sıralı değil. Sende de sıra yok, kübistlerde de. Bu da benim aklıma Buñuel'in bir lafını getiriyor.

Sonunda hafızanda bunu birleştiriyorsun.

Buñuel diyor ki; her hikâyenin bir giriş, gelişme ve sonuç kısmı olur. Bu doğrudur ve bunsuz olmaz. Ama bunların her zaman aynı sırada olması gerekmez. Tam böyle bir şey. Dolayısıyla bu oldukça sürreel bir yere taşıyor.

Bir film şeridinde zaman üzerinde dekupaj yapabilirsin tabi. O çekimi geriye sarıp tekrar kullanarak bizi de seyrederken hafızamızı kullanarak geriye götürülebiliriz. Ama bu tamamen zihinsel bir dönüştür tabii. Filmi izlerken harcadığımız o vakti hiç bir zaman geriye saramadığımız gibi. O yüzen tabii ki fark var derim. Çünkü resim önünde durduğun an daha uzunmuş hissi verir. Çünkü resmin verdiği deneyim *storyboard* gibi lineer bir sunuş değildir.

Ama senin bu mekânla olan merakın çok önce başlıyor değil mi? Mimarlığı da böyle okuduğunu söylüyorsun.

Benim mekâna ilgim mimariden evvel geldiğini düşünüyorum. Mekâna ilgim görsel de olsa fizikseldir de. Mesafe, uzaklık gibi, benim daimî kaygılarım olmuştur. Kendimi bildim bileli resim yapardım ama çok küçüklüğümden beri, bir yerden bir yere gideceksem harcayacağım enerji, ya da gerektirecek hareketlerin hesabını da yapmaya çalışırdım. Plan gibi şeyler çizerdim. Hayali enstantaneler çekerdim durduğum yerden etrafıma göz gezdirerek, retina yakacak çok ışıklı yüzeylere bakıp hayali fotoğraf albümü yapardım. Neyin daha evvel geldiğini bilemem ama ikisi de birbirini tamamladığı muhakkak.

Onu çok güzel anlatmışsın. Onu muhtemelen her çocuk olmasa da çoğu çocuk yapmıştır.

Hâlâ da yaparım...

"Hayatım bir film şeridi gibi gözlerimin önünden geçti" gibi bir şey değil mi? Ama bir soru hakkın var: "Değer miydi?" Peki bu birbirine benzeyen şeyleri biteviye yaptığında, onlar birbirlerini yok edercesine dediğin bir şey var. Yok mu ediyorlar?

Tekrarlayan hareketle yaptığım çalışmalarımdan mı söz ediyorsun? Resimler mi? Yerleştirmeler mi?

Neredeyse bütün resimlerin için bunu kullanıyorsun.

Evet, çünkü bir tekrarın da verdiği bir şey var: Ne kadar tekrarlarsan onu yok ediyorsun. Bir sözcüğü ne kadar tekrarlarsan onu artık duymazsın. Ses de öyle. Tekrarlanan hareketin ritminde, hesap, zaman, ses, akort gibi. Bunlar var, bunları düşündüm. Hareket değişiminin kaydını da yapar bu arada. Bir mimar olarak bunu iyi bilmelisin!

Mesela belirli bir sayıya kadar gerçekten onu kemirerek/yok ederek geliyor. Sonra maddi olarak yok olan şey his olarak ya da zihinsel etki olarak artmaya başlıyor, az-

gın bir biçimde.

Evet, bir yere kadar duyarsın, hissedersin onu, ama sonra fona karışır, gürültüye gelir, yani *absorbe* olur. Geriye kişi üzerine yaptığı etki kalır diye umuyorum, ve bu benim için çok büyük bir önem taşır. Gördüğünü sandığın şeyin, baktıkça çözülmesi ve değişime uğraması, izleyicinin üzerinde bir etki yapıyorsa, işlerimin özünde bir hayal kırıklığı olduğundandır... Hiç bir zaman gördüğün gibi değildir. Fotoğraf sandığın fotoğraf değildir, sahte sandığın canlıdır, mekân sandığın aynadır, vesaire, vesaire.

Hayal kırıklığı ilginç bir kelime.

Aldatıcı tarafları var. Hüzün de var...

Ama şöyle olması gerekmez miydi; hayal kırıklığı olması için, bizim onun gerçekliği hakkında bir fikrimizin olması, önceden onu bulduğumuzu zannetmemiz ama sonra onu yitirdiğimize ya da.

Yok değil. İçgüdüsel bir şey bu. Aynaya baktığın zaman kendini görmek istemek gibi bir şey.... Merdiven gördüğün zaman seni bir yere davet ettiğini düşünürsün. Yani umduğunu esirger.

Ya da şunu mu diyor acaba; hiçbir şey göründüğü gibi değildir.

Sanatın aldatmada potansiyeli yüksektir bunu artık biliyoruz... Sanatçıdan hep doğruyu/düzü beklemesin kimse.... Resimlerde de öyle. Mesela Piranesi'yi düşündüğün zaman da, ölçek oyununda hayal kırar. Hapishanelerinde kapılar açıktır, ama merdivenlerin basamakları ulaşılamaz...

Bence önemli de bir fark var. Piranesi'nin gravürlerinde çok açık bir kötülük var. Karanlık bir şey var.

Olabilir, ama bir kandırmaca da var.

Ama sanırım ben öyle okumadığım için... Sende mesela karanlık hiçbir şey yok. Derinde derin bir iyimserlik... Ben hep öyle okuyorum resimlerini, olmakta olanın pek de iyi bir şey olmadığını görüyorum ama derinde, daha alt katmanlarına gidebilseydik eğer, burada iyi bir şeyin hâlâ durduğunu söylüyorsun. Piranesi ise bütün katmanlarıyla kötücül bir şeyden söz ediyor. Arada öyle derin bir ayrım olduğunu düşünüyorum.

İyimser demen beni şaşırttı doğrusu. Ben Ulysses'i baştan çıkarmaya ve onu suyun dibine çekmeye çalışan sirenleri düşünürken sen Voltaire'in *Candide*'i gibi iyi niyet düşünüyorsun. "Her şey iyi olacak" durumu beni korkutur hep.

Şöyle ama; bugün yaşadığımız şeyler iyimserliğe yer bırakmıyor ama yine de en derinde duran şey iyimserlik. İyimserlik olmasaydı devam edemezdik. Devamlılığı sağlayan en önemli etki iyimserlik. İnsanın en zor koşullarda bile yaşamaya devam etmesi, hayatını sürdürmesi için bulduğu enerji gibi bir şeyden söz ediyorum. İntiharla devam etmek konusundaki o inanılmaz ısrar arasındaki fark gibi geliyor bana.

Bence intihar umutlu bir eylemdir. Onun bir çözümmüş gibi görmek umutlu değil midir? Aşırı umutsuz bir insan intihara teşebbüs bile edemez.

İçinde yaşadığımız hayatın artık devam edemez olduğunu biliyorsak, şu ya da bu nedenle hayatımızı sürdürmek istemiyorsak bu kararı üretebilmek onurlu bir şey. Ama bunu yapmamamızın nedeni, bunun böyle olmadığını derinden derine biliyor olmak. Tam da burada Piranesi az sonra daha iyi bir şey olmayacağını söylüyor. Sen ise az sonra daha iyi bir şey olacağını söylüyorsun.

Acil Çıkış biraz pesimist bir iş. Onu yaptığımda ülkemiz karanlık bir dönemin eşiğinde olabileceğini düşünüyordum. Herkes bir umuttan bahsederken o umudun bir tuzak olabileceğini düşünüyordum. Haklı olmak istemezdim.

Senin yaptığın açıklamanın içinde ilginç bir kelime var; cezbedici.

Evet. Sanatın her şeyden evvel bir davettir. Her şeye rağmen cezbetmek isteği üzerine kuruludur. Mitolojideki sirenler, yani deniz kızları, kıyıdan fazla açılan denizcileri suyun derinine nasıl çekiyorsa onun gibi çeker.

Türkçede bir kelime olumlu hissi daha yüksektir. Dolayısıyla tam o noktada senin belki de iyimserlik dediğin –benim özetlediğim şey- o cezbedici olma anında, yine de daha devam edilebilir, arkası getirebilir, ertesi günü olabilir bir şeye götürüyor bizi.

Kaba olsa da çirkin olsa da saldırgan olsa da karanlık olsa da sanatın programında seni cezbetmek vardır. Onun tersini söyleyen samimi değildir. Bence her sanatçı bir yerde birisini cezbetmekle meşguldür.

Peki bu cezbetme ile güzellik arasında bir ilinti var mı?

Bence yoktur.

Peki daha düz bir soru: bu son sergi nasıl bir sergi?

Bunu sen söyleyeceksin. Ben bu cevabi sana nasıl verebilirim ki? Nasıl bir sergi. Ne olmadığını söyleyeyim. Mesela bir retrospektif değil, olamaz. Çünkü bir kere mekân buna izin vermez.

Kaç tane işin var?

Yüz otuz, yüz kırk tane iş var sanırım.

Hayır burada değil. Hayatta.

Hiç bilmiyorum. Bir sürü ortaya çıkarmadığım işlerim de var.

Onları da saysak? Bir tahminin yok mu?

Mümkün değil. Çocukluğumdan beri yapıyorum. İmkânsız bir şey. Devamlı çalıştım. Buna çalışma denir mi bilemiyorum. Çok yaratırım, çok da yok ederim. Bazı şeyler sanat değilken zamanla sanat olanlar... Biliyorsun büyük bir fotoğraf arşivim de var. Arşivken, şimdi sanat diye geçiyor. Onun için bu sualine cevap veremeyeceğim.

Daha önce çizimlerini bu kadar gördük mü?

Yok görmedik. Çalışmalarımın bu kadarını bir arada ben de görmemiştim. Koleksiyonerlerden ödünç alınanlarla -bu arada hiçbiri yurt dışından değil- elimdeki yeni ve eski çalımalar beraber sergilemek istedim. Sergilerimin arası üç sene, hatta bazen daha da uzun olduğundan, işlerimi bir araya gelişi çok ilgi çekici oldu benim için de.

Bundan sonra soracağım şeyin cevabını önceden verdin. Hani resimlerinin bir sessizlik olduğunu söylüyorsun ama onlar bir araya geldiği zaman seslerini yükseltiyorlar.

Eko yapıyorlar.

Dolayısıyla sen de işlerini böyle birbirleri ile konuşurken görmedin. Zihinsel olarak kuruyorsun ama gerçekte görmedin. Bunları görünce ne düşünüyorsun? Çünkü izleyici konumu geçiyorsun.

Evet, tabii ki. İşlerime ben de izleyici gibi ayni mesafeden bakıyorum işlerime. Düzen kronolojik olmadığı için tekrar ele aldığım konulara nasıl dönüş yaptığımı yakın mesafede görme imkânını verdi. Bir de tabii, senelerden beri gerçekleştirmek istediğim işler de var. Onun heyecanı da var tabii.

Evrim ile yaptığın konuşmanın bir yerinde, "Yeni bir şey yapmak ile hiç ilgilenmiyorum, bu benim meselem değildir," diyorsun. Biraz önce söylediğin gibi seni hiç tanımayan, senin ne yaptığın ile ilgili olmayan birini bu sergiye getirdiğinde, çok sıkı bir küratör tarafından düzenlenmiş ve farklı sanatçıların bir arada olduğu bir grup sergisi olduğunu düşünebilir. İlk anda bunda tereddüt edebilir. O zaman yeni diye tanımladığın şey ne? Çünkü bu bayağı bir insanın daha önce yaptıklarına benzemeyen bir şey yapması ya da benzerliği başka bir yere taşıması üzerine kurulu bir şey. O zaman burada "yeni bir şey denemek beni hiç ilgilendirmiyor" derken, sonra da bunu yaparken... Bunların aralarında sence nasıl bir ilinti var? Yeni ne? Benzeşmezlik nasıl bir şey ya da benzediği yer neresi?

Sanırım yanlış okudun. Yeni değil, "ayni" olacaktı o sözcük. Beni takip edenin yolunu kolaylaştırmak için ayni şeyleri yapmak zorunda olmadığımı düşündüğümü söylüyordum sanırım. Çok meraklı biri olduğumdan, ayni yerde duramam, oradan oraya atlarım... Konular belki fazla değişmez ve endişelerim aynı olsa da çeşitli malzemeler kullanır birbirlerine fazla benzemez işler üretirim. Bazen aynı konuyu tekrar ele alır, başka bir yönden baktığım oluyor ama dediğin gibi, yapıtlarımın hepsinde bir ortak olsa da 30 sene zarfında sergiden sergiye değişmiştir işlerim. Ama illa yeni bir şey icat etmek sevdasında da değilim.

Peki şöyle söyleyebilir miyiz; yeni bir şey yapmak senin nedenlerinden biri değil ama senin vardığın sonuçlardan biri.

Söyleyebiliriz... Yeni ne demekse... Eski işlerime bakıyorum, onlar daha yeni...

Peki bu tanımı biraz daha açar mısın? "Eski işlerime bakıyorum, onlar daha yeni."

Mesela sergide 1996'dan *Koloni* diye bir yerleştirmem var. Mülteci konusuna değinmiştim. Bu konu beni fazlasıyla meşgul ederdi. Başka bir ülkenin insanı ülkesini bırakıp başka bir ülkeye geldiğinde bocalar ve geçici olacağını umarak bir yer yapar kendine, oysa o yer daim olur. Mülteci istilası diyenler, kim kimi istila, kim kimi sömürdüğünü bilmek istemez... Toz kolonisi, mikrop kolonisi gibi, duvar içinde yuva yapmış hayatları, yatak, tohum, leke konu almıştım bunlarla beraber çoğalma konusu kullandığım aynalarla da belirgin. Bu tekrar gündemde bir konu maalesef.

Sergide, son zamanlarda yaptığım resimlerden birinin üzerinde çalışırken Ege'de ve Akdeniz'de su yüzüne durmaya çalışan mültecilerin korkunç yolculuğu, Géricault'nun *Medusa'nın Salı*'na ne kadar benzediğini ve bu tür felaketlerin günümüze kadar devam ettiğini görüyoruz. 2003'de yaptığım bir işimi bir kaç ay sonra gazetelerin baş sayfalarında gördüğümü sandım. Oysa yaptığım resmin tıpkısı, iki bombayla lime-lime olmuş bir binanın fotoğrafıymış... Çok aynı...

Bak ne yaptım. O resminden bir ayrıntı aldım. Bu kendisi. Bu senin resminden bir ayrıntı. Aynısı gerçekten.

İrkildim çünkü başkasının acısını hiçbir zaman sanat malzemesi yapmak istemem. Bu çok korkunç geliyor bana.

Peki sonunda bütün bu düşünceler ile, şu ana kadar konuştuğumuz şeylerle baktığında bu sergiyi nasıl buluyorsun?

Buna cevap vermem için bana biraz zaman tanıman lazım. Bu yorgunluk geçsin bir.

Peki seni izleyici konumuna getirmenin tek yolu seni görsel malzemeden alıp, metne getirmekti. Senin bize yaptığını onlar da sana yapmış oldular.

Evet. Doğru. Sergini adı da bunu vurguluyor. İşlerimin arasında seçim yapmak da bana zor geldi. Heyecan duyarken otokritik ve seçim yapmak kolay değilmiş. Çok kalabalık bir sergi olsun istemedim de çünkü dediğim gibi işlerim çok sessiz olsalar da yan yana geldiklerinde kaotik bir durum yaratabilir endişesi de vardı.

"İşlerimi dile getirdiğimde onları yok ettiğimi düşünüyorum," diyorsun ya. Böyle bir şey üzerine konuşmayı nereye koyuyorsun?

Her şey illa sözle açıklamak mümkün değil. Sanat öyle bir şey. Ben başkasının çalışmalarını kolayca anlatır, gördüklerimi kolayca sözlere döküp, onlar hakkında konuşabilirim. Ama kendi işlerimi sözle ifade edebilsem o zaman zaten resim yapma ihtiyacını hissetmem... Bu o zaman illüstrasyon olurdu.

O resmi yapana kadar ama yaptığın resmi gördüğünde tekrar söze dönebiliyorsundur herhalde?

Bu çok kötü bir his işte. Daha önce dediğim gibi yapıtları yaratan tarafım ile röportaj yapmaya zorlanan tarafımla zıt düşüyor işte. Bana yine ne söylettirecekler diye kara-kara düşünürüm hep...

Evrim ile yaptığın konuşmayı dinleyince. Şaşırtacak kadar çok şeyi söylüyorsun resmin hakkında.

Bu tabi ki konuşturanın suçudur. Ben onun sadece suç ortağıyım.

BANKALAR CAD. 10
KARAKÖY, BEYOĞLU

ANNA LAUDEL
ISTANBUL

26 KASIM 2019 - 19 OCAK 2020
www.annalaudel.gallery

Aynı toprağa düşmüş farklı *tohumlar* gibi

Necmi Sönmez, *Yürüyüş Notları* başlıklı röportaj serisine, İtalyan sanatçı Francesco Albano ile devam ediyor. Galata'daki Saint-Pierre Han'dan başlayıp Tophane'ye, Cihangir'e kadar uzanan bir yürüyüşte, Albano ile Sönmez, resimler, imgeler ve çağrışımlar etrafında dönerek sohbet ettiler

Röportaj: Necmi Sönmez

Fotoğraf: Leyli Okkay

"Kafanın bedende olmama hali" olarak tanımlanan asefali (*acephalia*), yüzyıllardan beri yaratıcı insanlara ilham veren metaforik bir kavram. Bir yanıyla eleştiren, diğer yanıyla da düşündüren, hatta güldüren asefali, Francesco Albano'nun Öktem Aykut'taki yeni sergisinin de çıkış noktasını oluşturuyor. Francesco'nun aynı galeride 2016 yılındaki sergisini gezmiş, pek anlayamamıştım. Ancak tuhaf tesadüfler 10 Ekim 2019'da yeni sergisinin açılışından önce galeriye uğramama neden olunca bu kez sanki bambaşka bir sanatçıyla karşılaştığımı duyumsadım. Hem şaşırdım, hem de bu beklemedik sergi hakkında konuşma fikri kafamda belirdi. Francesco ile Galata'daki Saint-Pierre Han'dan başlayıp Tophane'den Cihangir'e kadar uzanan bir yürüyüşte André Chénier, Pier Paolo Pasolini, August Rodin, Honoré de Balzac ve Koray Ariş bize eşlik ettiler. Resimler, imgeler ve çağrışımlar etrafında döndük: Sınırların yeniden çizilmeye çalışıldığı güncelliklik söylediklerimizi farklı farklı şekillendiriyordu.

Son projen için çalışmaya nasıl başladın?

Şu anda Öktem Aykut'ta sergilenen projenin işlerine Ağustos ayında başladım. 70'li yılların başında Roma'da babamın iyi bir arkadaşı olan ve benim de hayatımda önemli bir yer tutan Koray Ariş'in Çatalca'daki stüdyo/evinde yaklaşık bir ay kaldım. Sergide gösterilen beş çalışmanın yapısını bir manzaraya benzetecek olursak, bu manzarada Pier Paolo Pasolini'nin son filmi *Salò or 120 Days of Sodom*'dan kesinlikle buluntular vardır. İlk defa neredeyse 25 yıl önce izlediğim bu film benim için hâlâ aynı manyetik ve gizemli güce sahip. Tıpkı Grünewald'ın *Isenheim Sunağı* gibi. Bu tür başyapıtlarda her defasında insanın durumuna, muhteşem sefaletine, dair derin şüpheler ve muğlaklıklar buluyorsunuz.

Serginin ismi oldukça esrarlı: *Asefali Üzerine Dört Beş Çalışma*.

Serginin ismi de Pasolini'nin filminden ilham aldı. Bu başlık projelerime karşı yaklaşımımdaki metodu ve sorunlarımı nasıl ortaya koyduğumu yansıtıyor. Rastlantısal, kararsız gibi gözükse de *Asefali Üzerine Dört Beş Çalışma*'da beliren unsurlar Pasoloni'nin görselliğiyle baba Pieter Bruegel'in bakış açısını bir araya getirme çabasının ürünleridir. Aslında serginin tasarımı zihnimin perde arkasında on yıllardır sessizce mayalanıyordu.

Yaklaşık beş-altı farklı tekniği, yerleştirme, video, heykel, ses çalışması, fotoğraf başta olmak üzere, bir arada kullanarak tuhaf bir eşzamanlılık oluşturuyorsun.

Evet bu eşzamanlılık sergi için özel olarak tasarlandı. Aynı bir tiyatro oyunda, dramada, operada karşılaşılan farklı, çeşitli ruh durumlarına yansıtma yapan his, duygu kesişmelerine gönderme yapan bir mizansen oluşturmaktı niyetim. Bunun bir adım öncesi de var. 2014 civarında heykel pratiğine karşı son derece büyük bir ret hissettim. İş ve hayat anlamında bir tür çıkmaz sokaktaydım. Bir yıl sonra, 2015'te Buenos Aires'e taşındım. Yeni bir ifade biçimine duyduğum ihtiyaç video, fotoğraf ve performansın yanı sıra, çizim ve kolaj gibi tekniklere yönelmemi sağladı. Farklı deneylere girdim.Bunları son dört yıl içinde yavaş yavaş bir operada, dramdaki öğeler gibi bir araya getirerek, kendi dünyama bir tür kaleydoskop gibi bakmayı hedeflediğim için alabildiğince değişik tekniklere el attım.

Sergide Buenos Aires'te yaptığın bir çizim de var değil mi?

Evet, haklısın. Buenos Aires'te yoğun bir çizim dönemim oldu. Kaydetmek, not almak, saptamak ve tanımlamaya dair neredeyse kaligrafik endişeyi yeni yeni anlamlandırabiliyorum. Daha kesin konuşmak gerekirse Arjantin'de siyasi ve sosyal anlamda karşılaştığım o devasa manzarada belki de ilk defa fiziksel ve manevi olarak kendi kendimle kaldım. Hem dil, hem de yaşam koşulları açısından bilmediğim bir dünyanın ortasına düşmüştüm. Bu sayede insan figürü hayal gücü olmaktan çıktı; bunun bir nedeni de coğrafi ve kültürel anlamda ilk kez kendine has, benim için yabancı bir çevrede olmamın etkisiyle yaşadığım metamorfozları. Heykel ve insan figürünün esnek varlığıyla arama koyduğum zorunlu mesafe, asefali teriminin farkında olmadan ortaya çıkmasını sağladı. Asefalik durum heykel işlerimin gelişiminde daima belirleyici bir etken oldu. Bu sergide de ortaya koymak istediklerimi belirginleştirdi.

Çalışmalarındaki bazı detaylar XVIII. yüzyıl mobilyalarını çağrıştırıyor. Sanki Barok gibi... Genelde müzelerde görülebilecek olan bu tür objelerle 2017'den beri yaşadığın Sicilya'da mı ilgilenmeye başladın?

Aynen öyle oldu. İki yıldır Palermo'da yaşıyor, oradaki Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders veriyorum. Yaklaşık 10 yıl aradan sonra tekrar İtalya'daydım. Palermo, İstanbul'da geçirdiğim beş yılın ve Buenos Aires'teki iki yılın ardından mükemmel bir başlangıç oldu. Çünkü bu üç kentin büyüleyici ve kalıcı geçmiş karşısında, görkem ve gösteriş anlamında, birçok ortak noktası var. İtalya'nın birleşmesinden önce Fransız ve İspanyol yönetimindeki iki Sicilya Krallığı'nda Palermo ve Napoli başkentti. Geç Barok, Rokoko, gösterişli ve abartılı mimari Palermo'ya farklı bir karakter kazandırdı. Hem mimari de, hem de kullanılan mobilyalarda, tasarımlarda gördüğüm detayların, kıvrımların ve yaldızlı kısımların çokluğu kavramsal anlamda beni fazlasıyla etkiliyor. Bunlarda çöküşe karşı bir zafer buluyorum; detay düşkünlüğü ve yaldızın kullanışsız anlamı insanı şaşırtıyor, hayrete düşürüyor. Senin kuzey Avrupa'da müzelerde gördüğün gerçek Barok sandalyelerin çoğunu Palermo'da sokaklarda, çöplerde bulduğumu düşünürsen, çöküş fikriyle ne demek istediğim daha iyi anlarsın.

Ne tuhaf değil mi? Bundan hareketle işlerindeki fenomenolojik yaklaşımdan, katmanlardan bahsedecektim ki, Palermo çöplerindeki Barok sandalyelerden söz etmeye başladın. Tarihin çöpün içinde olması bence önemli. Çünkü bu sayede ona bakmak hem zorlaşıyor, hem de düşünce özürlülerin giremiyeceği bir alan açılıyor.

Bu aynı zamanda bir tür yeniden doğuş ve yeni bir varoluş olasılığı. Eski, barok mobilyaların ahşap ayakları gibi, buluntu nesnelere karşı özel bir ilgim var. Bu tür nesnelere Buenos Aires'te de rastlıyordum. Hatta gerçek kemikler bile bulabildim.

Serginde de kullandığın kemikleri de sahiden sokakta mı buldun?

Hayır, sokakta değil. Sicilya kırsalında buldum. İneklerin, atların, koyunların kalıntıları. Arjantin'de çok şanslıyım; iki bütün omurga buldum, mükemmel durumdaydı. Kemikler bu sergide önemli bir rol oynuyor. İnsan vücudunun patolojik deformasyonlarına duyduğum hayranlık bir dönem önceki çalışmalarımda açıkça görülüyordu. Heykelimin boş, eriyen karakteri, daha sonra kemik kullanarak gerçekleştirdiğim yerleştirmeler sirayet etti. Çok güçlü bir malzeme olan kemik kolayca erimiyor. Dolayısıyla güçlü, kalıcı bir ifadeyi ortaya çıkarıp, zamana karşı da meydan okuyabiliyor. Biliyorsun kemik malzeme olarak Katolik kiliselerindeki röliklerde de önemli bir rol oynuyor. İnanç, saygı, sevgi, tapınma da bu röliklerde etkisini günümüzdede koruyan anlamlar gizli. Etimolojik açıdan Yunancada "seçim" veya "seçilen" anlamındaki *aíresis* kelimesinden (*αἵρεσις*) çıkış alan bir tür inançsızlık ta söz konusu. Bunları neden mi bu kadar detaylı anlatıyorum, tarih çöpün içinde olunca, önünde durduğumuz Saint-Pierre Han'da olduğu gibi, âdeta çırılçıplak karşımızda beliriyor. Bu da senin düşünce özürlü dediğin, benimse açıkça aptal diyeceğim insanların gözünden kaçıyor. Yani o çöp, çöplük iyi bir şey. Bırakalım orada kalsın.

Sergide beden önce arzuya, sonra da gerçekçiliğe dayalı karakteriyle sürekli gündemde. Ama özellikle ikinci kattaki yerleştirmelerde soyutlayıcı bir eğilim de ön plana çıkıyor.

Bence soyutluk, her bedenin arzuladığı fiziksel gücü çağrıştırıyor. Sergideki işlerde farklı katmanlar var, bunlar bazen gerçeğin tortullaşmasına gönderme yapıyorlar ki, bu sayede gerçeklik üzerindeki elbiseyi çıkarıyor. Bu bir tür aşkınlık konumuna gelip dokunaklı da olabiliyor. Kişisel olarak bun önemsiyorum çünkü bu durum bize insan olarak ne kadar düzenbaz ve sefil durumumuzu da haykırıyor.

Sefillik hiç fena olmayan bir tanımlama doğrusu.

Sefalet, evet. Bu 1518'de Strazburg'da olan şey meseleye de gönderme yapıyor. Bu tarihte kadın bilinmeyen bir sebepten ötürü sokakta dans etmeye başlıyor. Temmuz, Ağustos sonu sanırım... Bir anda sokakta 400 insan dans etmeye başlıyor. O dönem görevli belediye başkanı ya da artık kimse bu tuhaf kolektif fenomeni çözmek için harika bir fikir buluyor ve insanların dans edebileceği uygun bir alan beliriliyor. Bir süre sonra dans etmeyi bırakırlar diye düşünüyorlar. Ama onlar o kadar büyük bir tutkuyla ölene kadar dans ediyorlar. Bu nihayetinde histerik bir asefali dışavurumudur. Sergideki video da bu tarihi süreçle yakından ilgili. Eski mobilyanın bulunup yeniden tamir edilmesi gibi, Pasolini'nin filmindeki unsurlar, Baba Bruegel'in tablolarındaki tuhaf vizyonu ve Auguste Rodin'in *Study for the Dressing Gown of Balzac* (1897) heykelinin izdüşümleri bir araya geliyor. Unutmamak gerekiyor ki, Pasolini bu filmin, "gerçek anarşi üzerine" veya "gücün anarşisi üzerine" olarak tanımlıyordu.

Serginin açılacağı gün, 10 Ekim 2019, yaşadığımız bölgedeki politik gelişmeler açısından tarihi bir gündü. Bu perspektiften baktığımda serginin siyasal, şiirsel referanslar üzerine kurulu olduğunu duyumsuyorum.

Siyasi farkındalık her insanın sahip olması gereken ciddi bir sorumluluk. Herhangi bir siyasi partiye, isme veya tarihi döneme kısıtlı olmadığım çok açık. Kendimi de haritalandırırak etrafıma, çevreme bakarak farklı koşullarla bakmayı deniyorum. Tiranlık ve diktatörlük hep var oldu ve olmaya da devam edecek. Ama gücü bir kişi mi alır, yoksa topluluk o kişinin güçte kalmasına izin mi verir? Bu muğlaklık, yaşamdaki ikilik gözlerimizin önünde yaşanıyor. Dolayısıyla bilinçli olarak yargılama veya eleştirme yetisine sahibiz. Bunu sonuna kadar kullanmaktan, güncel tutmaktan yanayım.

Konuşmamızı çok katmanlı anlatım biçimlerinden, edebiyat, felsefe, şiirden beslenen metaforlarından bahsederek sonlandıralım mi?

Çalışmalarım hakkındaki değinişlerin çok değerli, teşekkür ederim. Dürüst olmak gerekirse, kendimi ve dolayısıyla eserlerimi yaşam deneyimlerimin bir özeti olarak görüyorum, onları kaydetme ihtiyacı duyuyorum Sadece sanata değil, farklı birikim alanlarına ait temalar ve konularla yüzleşerek bir şeyler oluştururum, hayata daha yakın bir noktada durduğumu hissediyorum ki bu beni heyecanlandırıyor. Çalışmalarım aynı toprağa düşmüş farklı tohumlar gibi değişik izlenimlerin önünü açarsa mutlu olacağım.

Tankut Aykut, Didem Dinçsoy, Leyli Okkay ve Doğa Öktem'e yardımlarından dolayı teşekkür ederim. (NS)

Shibuya Dostluk Anıtı
Tokyo, Japonya, 2003

Japonya' da kutlanan Türk Yılı nedeniyle, Mimarlar ve Han Tümertekin tarafından tasarlanan Dostluk Anıtı 18 Ekim 2003 Cumartesi günü, Tokyo'nun Shibuya semtinde açıldı. Bir meditasyon mekânı olarak tasarlanan Dostluk Anıtı iki metre çapında beton temele dayanıp dört metreye yükselerek Japon ve Osmanlı kültürlerini bir araya getiriyor. Daire planlı anıtın iç yüzeyi İznik Çini Vakfı tarafından geleneksel lale motifli İznik çinileriyle kaplandı. Bu motif ilk kez Kanuni Sultan Süleyman'ın damadı Rüstem Paşa tarafından 1561 yılında İstanbul'da yaptırdığı camiide kullanmıştı. Lalelerin kobalt mavi, kırmızı ve turkuaz renkleri gerçek bir renk patlamasına yol açıyor. Çinilerin düşey ekseni vurgulayacak biçimde ölçülendirilmiş olmasıysa, algının gök kubbeye odaklanmasını kolaylaştırıyor.

İZNİK VAKIF ÇİNİLERİ

İznik Vakıf *Çinileri*

İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı 1993 yılında Prof. Dr. Işıl Akbaygil öncülüğünde İznik çinisini ve İznik şehrinin kültür-sanat geçmişini tanıtmak, üretim potansiyeli oluşturmak ve çini sanatını gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla kuruldu.

İznik Çiniciliği'nin günümüz teknolojisine uyarlanabilmesi üzerine çalışan vakıf, İstanbul Üniversitesi, TÜBİTAK, İstanbul Teknik Üniversitesi gibi kuruluşların destekleriyle araştırma ve uygulamalarını sürdürüyor. 16 ve 17. yüzyıllardan kalma üretim pratiğinin günümüzde yeniden canlandırılması için vakfın araştırma merkeziyle Çini Seramik İşletmesi ortak çalışmaktadır.

Hammadde İznik ve çevresinden sağlanan, üretimi de burada gerçekleşen çiniler geleneksel metotlarla, yani el ile üretilmektedir. Üretim İznik'teki atölyelerde gerçekleşirken çizimler, vakfın İstanbul'daki desen bölümünde, eğitimli sanatçılar tarafından hazırlanmaktadır. Desenler ayrıca özel sipariş olması durumunda mimar, iç mimar ve dekoratörlerle birlikte çalışılarak da hazırlanmaktadır.

İznik Çini Sanatı geçmişten bugüne camiler, okullar ve bina cepheleri gibi kamusal alanda da kullanıldığından, renk, biçim, gelenek açısından bir görsel estetik oluşturmuştur. Bu nedenle İznik Vakfı, geçmişine bağlı kalarak geleneksel yöntemlerle üretime devam ederek bu görsel kimliği korumayı amaçlamaktadır.

HERMÈS MAĞAZA VİTRİNLERİ, 2008
İZNİK EĞİTİM VE ÖĞRETİM VAKFI PARİS'TE BULUNAN HERMÈS MAĞAZASININ VİTRİNLERİNİ TASARIMCI LEYLA MENŞARİ İLE BİRLİKTE TASARLADIĞI ÖZEL RENK VE PANOLARLA KAPLADI. HERMÈS MARKASI DA ÇİNİLERDE KULLANILAN RENKLER DOĞRULTUSUNDA EŞARPLAR VE ÇANTALAR ÜRETTİ. ÖZELLİKLE TURUNCU RENK TARİHTE İZNİK ÇİNİSİNDE YOKTUR AMA İZNİK EĞİTİM VE ÖĞRETİM VAKFI AR-GE MERKEZİNDE HERMÈS MARKASINA ÖZEL BİR TURUNCU RENK ÜRETİLDİ.

Işıl Akbaygil'e sorduk: "Sizin önderliğinizde seneler içerisinde vakfın dünden bugüne üretime yaklaşımında ne gibi farklar yaratıldı?"

Doğadan çıkan kuvarsı öğüterek mikron bazında toz haline getirip içerisindeki diğer materyalleri temizleyip daha iyi ve dayanıklı bisküviler elde ediyoruz. Atölyemizde Ar-Ge laboratuvarımız var ve bu merkezde metal oksitlerden doğal boyalar elde ediyoruz. Eskiden İznik çinisinde renkler kısıtlıydı; kobalt, göz akı beyazı, yeşil, turkuaz mangan moru gibi renkler vardı. Bizimle birlikte bu renklerin yanına doğada bulunan farklı renkler de katıldı. Örneğin turuncu gibi isteğe özel renkler çalışabiliyoruz. Evani dediğimiz tabak-çanak grubunu insanların yaşamına soktuk. Gündelik hayatta kullanılması için yemek takımları ürettik. Zaman içerisinde farklı sanatçılarla çalışmanın sonucunda, desen anlamında minyatür sanatı, İznik çinisine dahil oldu. Modern tasarımlar sayesinde modern dünyanın yapılarında kendisine yer buldu ve aranan bir malzeme haline geldi. 18. yüzyılda yapılan çiniler çağın en güzelleriydi. Bugün yapılanları "21. yüzyıl çinileri" diye adlandırıyoruz. Sektörün ilk "Tasarım Merkezi" belgesine sahip olan işletmesi olarak hassas el işçiliği ve emekle, yoğun kültür mirasımızı harmanlayıp yaşatmaktayız. Hem tasarım olarak hem de teknolojinin de üretime katılmasıyla daha üstün daha çok yaşayan bir malzeme yaptığımıza inanıyoruz.

MESİCİD-İ AKSA, 2009 (ÜSTTE)
MÜSLÜMAN ALEMİNİN İLK KIBLESİ OLAN MESCİD-İ AKSA KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN ZAMANINDA İZNİK ÇİNİLERİYLE KAPLANMIŞTIR. ZAMAN İÇİNDE GEREK SAVAŞ GEREKSE DOĞAL SEBEPLERDEN DÖKÜLEN ÇİNİLERİN YERLERİNE AYNILARI İZNİK EĞİTİM VE ÖĞRETİM VAKFI TARAFINDAN TEKRAR ÜRETİLEREK YERLERİNE KONMUŞTUR.
STRAZBURG TÜRK MİSYON BİNALARI, 2017 (SOLDA)
AGA HAN ÖDÜLLÜ MİMAR HAN TÜMERTEKİN'İN PROJESİ OLAN STRAZBURG TÜRK MİSYON BİNALARININ DIŞ CEPHELERİNDE YAKLAŞIK 2000 METREKARE YÜZEY İZNİK EĞİRİM VE ÖĞRETİM VAKFI TARAFINDAN ÜRETİLEN DÜZ TURKUAZ ÇİNİLERLE KAPLANMIŞTIR. İZNİK ÇİNİSİNİN MODERN MİMARİDE KULLANILMASINA GÜZEL BİR ÖRNEK TEŞKİL ETMEKTEDİR.

İstanbul 2019

Yazı: Deniz Gül

Türkiye'de inşaat iskeleleri, demirlerin yankıyla pat yerdeki diğer demirlere çarptığı, contasından kopmuş delikli dörtgen ızgaralar yahut içi boş tınlayan et kalınlığı görece ince borularla katlardan yere fırlatılan, bir nevi teneke şekillerle sökülür.

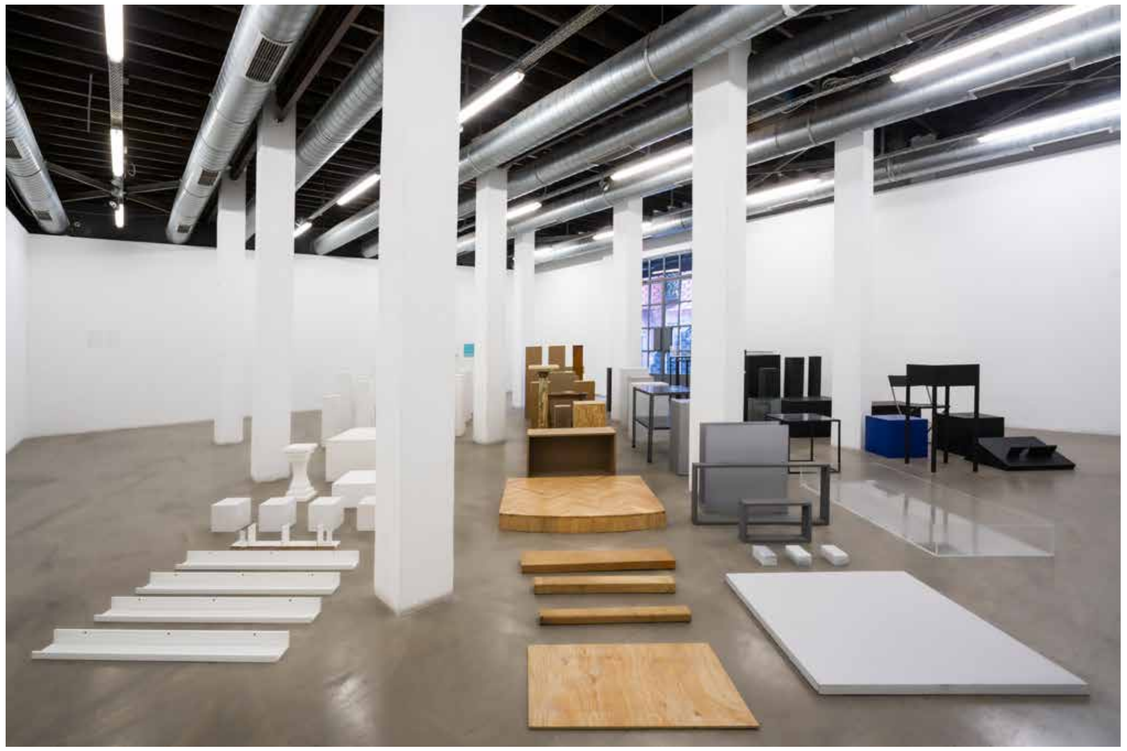
Azımsanmayacak bir çoğunluk için ortak değer, hatta kişinin iştahla kendini bu coğrafyaya ait hissedebildiği belki de tek payda olan kentsel dönüşüm sayesinde, kimlik, sınıf, hal, vakit, ırk, milliyet, tarih çalkantılı vatanda insan en iyi ihtimalle her an hali hazırda uyku odasının komşusu olan cepheye kurulu bir tadilat iskelesinin sökümüyle birlikte yaşar.

Yankılanan tın ve yankılanan pat olmak üzere bu, sesli bir karşılaşmadır. Öyledir ki, uykudan uyanmaya çabalamak, sesi ve galvanizi, âdeta fetişleştirmeyle mümkün olur. İnsanın sinir uçlarını velveleye veren bu tahammül edilemez sesin etkisi vücuda saplanan bıçaklar, karına atılan tekmeler, linçe yönelen darbelerle ölçülür. Çok sesli darp, çok sesli laf; çok kuru bir vahşilik, çok sıradan bir şiddet... Ses çağırdığı her şeyle vücudu işaret eder. Böyle bir Türkiye, bağlamımız bu.

Vücutla değil, üçgenle başlayacağım. İz'in [Öztat] kırmızı üçgen iskelesine tutunmuş fetiş nesneleriyle[1]. Üçgen; torso, çakra, portal veya piramit, çadır, dağ, çatı, muğlak, mutlak, otorite, hiyerarşi, tepe, belki havza, belki ters dönmüş dondurma, belki bir deniz yıldızının kopmuş bacağı, bir uçurtma. Mısır'da kadın, Yunan'da delta. İz'in kendi izleğinde dairesel ve devirle tekrarladığı kırmızı üçgenin ve parşömenin önerdiği kıvrımlara inmek istiyorum.

Hayatlarımızı kuşatmış dörtgen iskeleyi, bilinçdışının o iç içe ve aşağı yukarı geçişken ikliminde, kırmızı portallı, çakralı, kadınsı bir artçı uzamlar silsilesine dönüştüren İz, adını *Haz/Cızz* koyduğu nesnelerle, boyunduruk, araba lastiği, kanca, endüstriyel sünger, plastik boru, iğne, süpürge otu, tüysü bitki, parşömen, masaj aleti, pompa, yün, siyah tüylerle: "Gelin fetişleşelim," diyor. Fetişleşelim çünkü başka türlü tahammül edemeyeceğimiz siyah elektrik bantlarının işlevsizce kapattığı her daim beyaza boyanan badanalı duvarlar olmaktan kurtulamayacağız. Demir de var. İşte içi sökülmüş bir güvenlik barikatı olarak bir çeper belirliyor. İçinden geçip Şadi Çalık'ın *50. Yıl Anıtı*'nı andıran boruların gölgesinde bir iple bağlanma ve asılma seansındayız. İz, kendini bağlatıyor; neredeyse unutulmuş bir vücudu sahneye çağıran, vakur nesneleştiren, ağırlığınca bir et yığınına döndüren, kendi derisiyle temsilinin arasına mesafelenmek için parşömen giyinen, sert bir düğümleme, çekme, kapatmayla yükselen arzu salınımının bir diğer kadın özneye tesliminde dişil bir erotizm ve şefkatle bertaraf edildiği bir seans. (Tarihin derisi olsaydı parşömen olurdu.) Bu kapatılma, özne olarak tabi tutulduğumuz iktidar ilişkileri ağında içinde bulunduğumuz disiplin toplumunun son kerterizi: Kişinin kendini askıya alması; bakınız, hukukun kendini askıya alması.

Dışarısı toz, duman. İnşaat devam ediyor, dev vinçlerin ışıklarının boğazın sularında ay ışığını mimik ettiği sanal menevişler var geceleri. Gündüzler daha az alacalı-bulacalı değil. Tarihin *come-back*[2] yaptığı ve yapacağı MSGSÜ Resim Heykel Müzesi'nin içinde (cephesini kaplayan *grid* seramikleri ve soğuk, sessiz, beton dikdörtgenle buluşmak, köklenmek için yaşadığımız ağzı su sızdırmayan bebek bezleriyle bağlanmış zemin idrak etme arzumuzun vücudumuzu sarsan çığlığı: İstanbul'un yapı tarihinin modern evresine ait bir hacme -antrepo no:5- girince yaşadığımız bu hissin 1950'lerde yaşayacağımız kurulukta olması, bu zamansal kayma güzel bir tokat bana kalırsa) sergileyen İstanbul Bienali sanatçılarından Dora Budor'un tam da konuya vakıf *Köken* adlı serisi: Çevreden derlenmiş inşaat tozu apokaliptik bir akvaryumu andıran denetimli ortam içerisinde etrafta yenilenen antrepo binalarından gelen ses frekanslarıyla havalanıyor. İşi izlerken akvaryumun içinde bulunduğumuz ancak çeperinden dışarı taştığımız/fırlatıldığımız bir gezegeni uzaktan gözlemliyor gibiyiz. 2019 yılındayız. İnsandan insan sonrasına geçen bir dönemin çeperinin en hassas yerinde, en şeffaf yerinde bu dünyaya yeniden doğmayı öğreniyoruz. Bir aciliyet içindeyiz. Her yerdeyiz. Hiç olmadığımız kadar birbirimizdeyiz. İnsan olmayı öğreniyoruz. Hızlandık. Zamanın küllerine bulandık. Farklı çeperlerden eksik, kesik, yamuk kırılan ışıklar, renklerin alacalığında bulanık olmayan ekstatik, bir o kadar yüzeyde ve süprem pusların içindeyiz. Dağılmış vücutlarca plastik temsilleriz.[3] Hatta Kerem'in [Ozan Bayraktar] önerdiği biçimde, izi sürülemeyen ve sürülmek istenen (farklı giydirilmiş çeperlerde salınan orijinleri takiben) üç boyutlu tercümeleriz[4]. Bakan gözün fotoğraf sandığı ve yanıldığı, imgenin kendi dilini ve dinamiklerini giyindiği, imgenin vücutlardan daha acil post apokaliptik bir sancıyı -sanrıyı- kutladığı, yalnız kendi için varlığa geldiği artırılmış gerçekliktyiz. Bir tarihe öncelenmek istemenin yersiz hatta geçersiz olduğu, plastik bir flamingo simidinin ya da badminton topunun nostaljisini bilgisayarca üretilmiş bir sanallığı kutlayarak yaşadığımız ve yaş aldığımız bir iklimin çocuklarıyız. Çocuk da değiliz artık. Çocuk olduğumuz yıllarda üç jenerasyon sanatçıyı -galeriler, kurumlar, müzeler, *pop-up* etkinlikler gibi dahil- birlikte, bir arada, ardı



DİLEK WINCHESTER, DEPO İSTANBUL'DA GERÇEKLEŞEN BOŞLUK VE KAİDE SERGİSİNDEN GÖRÜNTÜ, FOTOĞRAF: ALİ TAPTIK

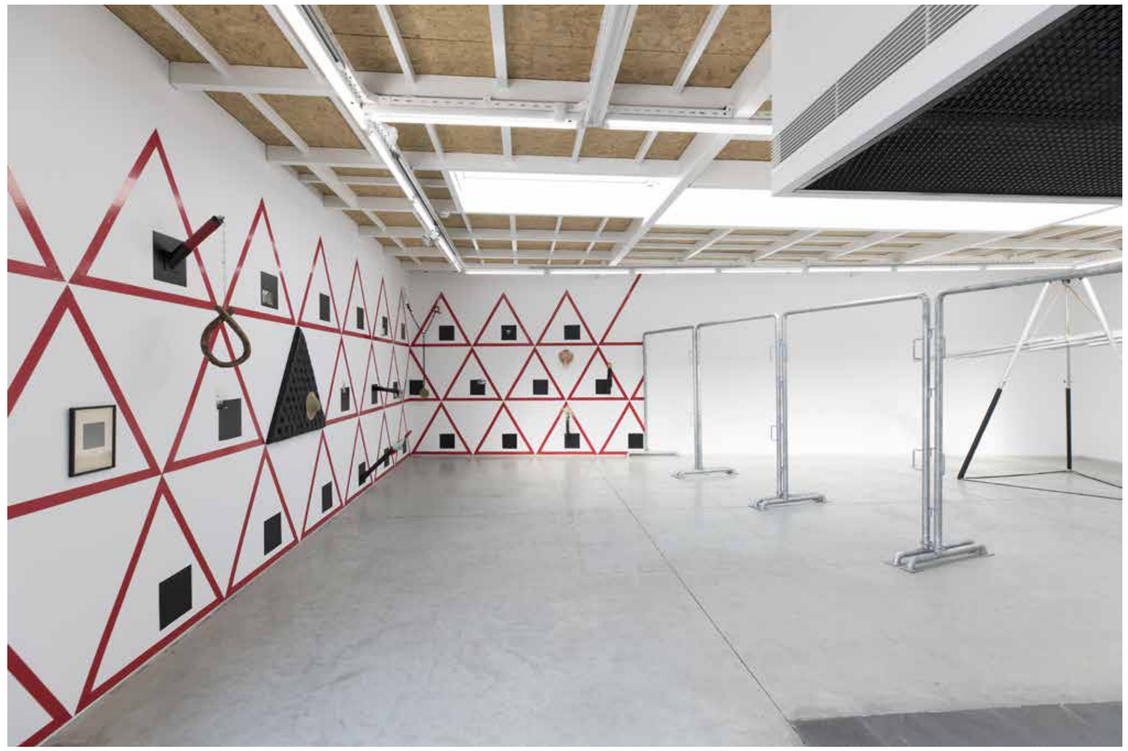
DİLEK WINCHESTER, DEPO İSTANBUL'DA GERÇEKLEŞEN BOŞLUK VE KAİDE SERGİSİNDEN GÖRÜNTÜ, FOTOĞRAF: ALİ TAPTIK

DİLEK WINCHESTER, DEPO İSTANBUL'DA GERÇEKLEŞEN BOŞLUK VE KAİDE SERGİSİNDEN GÖRÜNTÜ, FOTOĞRAF: ALİ TAPTIK

ardına, iç içe, çeper çepere görme, okuma, yaşama gibi bir bağlamımız yoktu. Artık var. Nur Hanım'ın[5] [Koçak] siyah filelere girmiş kadın bedenleriyle İz'i, foto gerçekçi resmedilmiş parfüm şişeleriyle Kerem'i birlikte okuyabiliyoruz. Resimden üç boyutlu tercümelere, bu bir iklim. Çünkü gündoğumu esnasında -yani gezegenimiz dönerken- havanın nemiyle hemhal olup gökyüzüne salınan ışığın aldığı renk gibi, zamanın üretimleri başka zamanların yahut bir zamanların üretimleriyle birlikte eş zamanlılık içinde okunabilir olduğunda gölgeler, renkler, hacimler başka hissedilir. Olan bu.

Bence çeper patladı. Bu çeper bir formsa, rengi şeffaflıktan opaklaşan bir bej olurdu. İnşaat tozunun kalkere ya da bazalta karıştığı, her pigmentin kendi dağılım hızına göre ayrıştığı kağıt üzerindeki bir izlekte yıllar içinde katmanlaşıp ele gelseydi, yani vücut isteseydi şayet, birbirine sürtüne sürtüne aşınan taşların ortaya çıkardığı gülle toplar olurdu[6]. Bu sefer "gerçek" bir fotoğraftan söz ediyorum: Sinem'in [Dişli] yıllarını geçirdiği Göbeklitepe'ye ve Urfa'ya dair sunduğu uzun bakışından... Göbeklitepe'nin höyüklerinde yetişen dut ağacından yapılan kağıtlar üzerine taşları ezip toz haline getiren zamandan, güneşte pozlanmasından, doğanın biçim alma arzusundan... Kerem'in bilgisayar ortamında yuvarlak hacimli yüzeylere giydirdiği dokularla oluşturduğu topların "olmayan" izleklerine ne derece dokunuyorsak -en azından gözlerimizle-, bu coğrafyada oluşmaya devam eden volkanik lavların yahut Akdeniz'de ölen canların kalsiyumunun vurduğu kalkerin tabakalaşmış toplara yontulduğu güllelere de o derece dokunuyoruz bu fotoğraflarda. Zamanın kaydını nasıl tutuyoruz? Zamanı nasıl kurguluyoruz?

Bu bağlama iki çok önemli sanatçıyı daha yerleştireceğim. İlki, Dilek[7] [Winchester]. Bu yazıya vesile olan da kendisidir, vücut bulan işi karşısında yaşadığım ürperiştir. Depo İstanbul'da kurduğu sergi mekânında öyle bir kayıp, öyle bir izlek -son derece fiziksel, yani nesnenin tüm halleriyle halleşen kullanılmışlığıyla, yerleşmesiyle, yer değiştirmesiyle, savrulmasıyla, mezar taşlarını andıran yuvalaşması, kümeleşmesi, abideleşmesi, kaideleşmesiyle- öyle bir geçicilik doğuruyor, hatta doğuruyor ki Dilek... Zamansallık, kamusallık, kişisellik, görünürlük, nesnelik üzerine -ve cisimleşmiş haliyle kaidelere akıtılan yıllar; sanat yapmak, sanatın faili olmak, mekânı tutmak, geçindirmek, sürdürmek, emeklemek, ısrar etmek, ultra/dev/mega emek, kan, ter, gözyaşı- ve aşağı yukarı son on beş yılda palazlanan benim de çağdaşlarımla bir parçası olduğum "*contemporary*"[8] sanat ekosisteminin sanatçısıyla, küratörüyle, galericisiyle, koleksiyoncusuyla var oluş çabasına, kapatılan galerilere, yer değiştiren/başkalaşan/dönüşen sanat alanlarına, yıldız gibi kayan döneminin sanatçılarına, uzun soluklu olamayan sanat sevicilerine, hobicilerine, osuna, busuna bir duruş. Bir duruş sergiliyor Dilek. Nesne sergilerken nesne sergilemiyor, kalıntı sergilerken kalıntı sergilemiyor. Belki bir fetişe, belki kutsala, belki gelecek olana, olmayana ya da olamayana



İZ ÖZTAT, SONRA (YAS) 2016 - 2019 İŞARETLEME BANDI, PI ARTWORKS ISTANBUL

İZ ÖZTAT, ASKIDA, 2019, YERLEŞTİRME GÖRÜNTÜSÜ, PI ARTWORKS ISTANBUL, FOTOĞRAF: NAZLI ERDEMİREL

dair birçok şeyi bir arada söylüyor ve bunu Türkiye'nin son on yılda kendini bir koleksiyon yahut belirli bir zümre etrafında örgütlenmeden, mümkün olduğu kadar bu coğrafyaya her türlü rengiyle, sesiyle, çabasıyla bakan bir kurum olarak kendini konumlayan Depo İstanbul[9]'da yapıyor. Yaptığı şey şu: Aralarında müzeler, sergi ve araştırma merkezleri, galeriler, sanatçı inisiyatifleri, sabit mekânı olmayan sanat girişimleri, öğrenci sergileri düzenleyen oluşumların da bulunduğu bir ağdan derlenen -İstanbul, Ankara, Diyarbakır ve İzmir- seksen bir kaideyi göstermek. Bu mekânlar Dilek'in 2002'den beri ilişki kurduğu izleğin tamamı: Bu bir tuval. Sadece Dilek'in belleği çerçevesinde ilişkilinen bir hacim değil, o kaidelerden geçen, kendine sanatı iş edinen çeperin tamamı. Bir soyutlamayla, Türkiye'nin son on yedi yılı.

Son olarak, Banu[10]... Biz Türkiye'nin, İstanbul'un, sanat ekosisteminin, keza politikanın, gündeliğin, sosyolojinin, psikolojinin bu parantez içinde nereden nereye, nasıl ve nereye, nasıl ama nasıl, ne, ne, ne oluşumunu, tozunu, katmanını, izleğini, tüm bastırılmışların geri dönüşünü düşüneduralım, Banu ölçeği ve telaşı, onu ve bunu, şunu ve şunu, tozu ve dumanı, lafı ve lafı, varı ve yoku, spekülasyonu ve gözden kaçanı yan yana ve bir arada taradığı bir günü derliyor. Bir gün: 14 Mayıs 2019. Sıradan bir gün. Sıradan bir yörünge. Sıradanlığından dolayı olağan. Dağa dağ, taşa taş, şehre şehir, taşraya taşra, habere haber bakan, neye ne deneceğini araştırırken bir kaymayla, bir geç kalışla, bir söze düşüşle, bir aykırılıkla açılan yarık içinde: Bir dakika ya, o da neydi öyle? Aynı sözcüğün kim bilir kaç dizilimde yeniden kurgulandığı bir günün yazımı... Hepsi "gerçek", hepsi zamanına ve mekânına referans veren bir belge, dahası bilgi niteliğinde. Yine de bir sayfadan bir sayfaya dönen kıvrımlarda kavramların yer değiştirmesi, bağlam değiştirmesi, bakış değiştirmesi, hele ki bahsi geçen Türkiye olunca...

İstanbul'dayız. Dar bir boğazın iki yakasında, sanki dünyanın göbeğindeki bir yırtıktayız. Hiç yazılmayan bir tarihin ve bağlamın bir süredir inşası içerisinde olan kurumların, küratörlerin, sanatçıların, yazarların üretimlerinin daha görünür olduğu günlerde yüzyıl ve Türkiye dönüşürken, kabuk kırılınca ve ölenlerle, tutulanlarla, gidenlerle, gitmek zorunda kalanlarla hayalet uzuvlar geliştirdiğimiz, yaşamak için bize şifa veren sanatla iştigaliz. Bir zamanın genç sanatçılarının artık pek de genç olmadığı ve yepyeni bir jenerasyonun işleriyle buluştuğumuz bu günlerde beraber bu ekosistemi az buçuk soluklu ve cesaretle uzun soluklu kılmanın derdi ve önceliğinde bir arada duruyoruz. 2019 Eylül'ü sanki yıllarca yerleşmekte olanın görünür olmak istediği bir ay. Yüzlerce sergi, sanatçı, iş ve kitaptan sadece bazılarına değinebildiğim bu yazıyı zaman zaman soluksuz kalsa da sanata tutunan gönüllere teşekkürlerle kapatma arzusundayım. Tüm programları oluşturan, yapan, düşünen, yayınlayan ekiplere ve izleyen, dahil olan, katılımcı olan kamuya da sanatçılara olduğu kadar, sonsuz teşekkürler.

(ÜST) KEREM OZAN BAYRAKTAR, KATIR, TENLER ADLI SERİDEN, 2019, BİLGİSAYAR ÜRETİMİ İMGE, IŞIKLI KUTU ÜZERİNE DURATRANS

(ALT) KEREM OZAN BAYRAKTAR, FLAMİNGO, TENLER ADLI SERİDEN, 2019, BİLGİSAYAR ÜRETİMİ İMGE, IŞIKLI KUTU ÜZERİNE DURATRANS

(ÜST) KEREM OZAN BAYRAKTAR, TOP, TENLER ADLI SERİDEN, 2019, BİLGİSAYAR ÜRETİMİ İMGE, IŞIKLI KUTU ÜZERİNE DURATRANS

(ALT) SİNEM DİŞLİ, GÜLLELER, ARŞİVSEL PİGMENT BASKI, 110X110CM, 2019

1
İz Öztat'ın *Askıda* isimli sergisi Pi Artworks'te 6 Eylül-2 Kasım 2019 tarihleri arasında izlenebilir. Bu metin, *Eşik, Askıda, Haz/Cızz* isimli işlerine referansla oluşturulmuştur.

2
1937 yılında Dolmabahçe Sarayı'nın Veliaht Dairesi'nde kurulan Resim ve Heykel Müzesi, Türkiye'nin ilk Güzel Sanatlar Müzesidir. İkinci Dünya Savaşı nedeniyle 1939'da kapanıp 1951'e dek kapalı kalmıştır. Müze, 1951 sonrasında yine açılır ancak bu defa 1976'da kapanır. 1999 depreminden beri de neredeyse her yıl açılacağı söylenen müze 2012 yılında Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nden çıkarılmıştır. Müzenin yeni adresi restorasyonu Emre Arolat ve ekibi tarafından tamamlanan İstanbul Antrepo no: 5'tir. Antrepo no: 5, Galataport projesi ekseninde yenilemiş ve kamuya ilk kez 16. İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yaparak açılmıştır. Resim ve Heykel Müzesi'nin binaya yerleşmesi ve kamuya açılması ise 2020 yılı için planlanmaktadır.

3
Bahar Yörükoğlu'nun *Organ Panic* isimli sergisi artSümer'de 5 Eylül-12 Ekim 2019 tarihleri arasında gerçekleşti.

4
Kerem Ozan Bayraktar'ın *Kayalar ve Rüzgârlar, Mikroplar ve Kelimeler* isimli sergisi Sanatorium'da 05 Eylül-20 Ekim 2019 tarihleri arasında gerçekleşti.

5
Nur Koçak'ın 1960'lar ile 2010'lar arasında ürettiği fotogerçekçi desenleri ve resimleri, *Mutluluk Resimlerimiz* başlıklı sergide, Salt Beyoğlu ve Salt Galata'da 3 Eylül-29 Aralık 2019 tarihleri arasında izlenebilir.

6
Sinem Dişli'nin *Oyuklar ve Höyükler: Göbekli Tepe'ye Bir Bakış* isimli sergisi Ara Güler Müzesi ve Leica Galeri'de 17 Eylül 2019-15 Ocak 2020 tarihleri arasında izlenebilir.

7
Dilek Winchester'ın *Boşluk ve Kaide* isimli sergisi 12 Eylül-3 Kasım 2019 tarihleri arasında Depo İstanbul'da izlenebilir.

8
Contemporary sözcüğü İngilizce'den Türkçe'ye sanat bağlamında "çağdaş" ve "güncel" karşılıklarıyla çevrilmiş ve her iki karşılığın da kullanımına dair açıklanma ihtiyacı duyulmuştur. Türkiye'nin İstanbul'da her yıl gerçekleşen sanat fuarının marka ismi de olan ve birçoklarının karşılığını "fuar" zannettiği *contemporary* sözcüğünü bu metinde Türkçeleştirmeden kullanmaktaki arzum Zeynep Sayın'ın Akbank Sanat'ta yer alan *Felsefe Seminerleri Dizisi*'inde 25 Nisan 2019'da yaptığı konuşmaya temellenir. Sayın, *contempus* üzerinden açtığı tartışma ve bağlamda *contemporary* kavramını Aby Warburg ve Walter Benjamin referanslarıyla "bütün zamanların bir aradalığından" ve "farklı bilinç ve bilinçaltı katmanlardan" okur.

9
2009 yılından bugüne yüzlerce etkinlik ve sergiye ev sahipliği yapmış olan Depo İstanbul, kâr amacı gütmeyen bir kültürel kurum olan Anadolu Kültür'ün bir girişimidir. Gerçekleştirdiği projelerle yerel inisiyatifleri desteklemeyi, kültürel çeşitliliği ve kültürel hakları vurgulamayı, bölgeler arası ve uluslararası işbirliklerini güçlendirmeyi hedefleyen projenin kurucusu Osman Kavala 18 Ekim 2017 yılında "hükümeti ortadan kaldırmaya ve anayasal düzeni değiştirmeye teşebbüs" ile tutuklanmış ve tutukluluk hali hâlâ devam etmektedir.

10
Banu Cennetoğlu'nun *14 Mayıs 2019* isimli işi Türkiye'de bu tarihte yayınlanan 720 ulusal, bölgesel, yerel gazetenin alfabetik olarak 26 ciltte tasnifinden oluşur. Cennetoğlu, 2010 yılından bugüne bu tasnifi çeşitli coğrafyalarda ve belirlediği bambaşka günlerde üretmeye devam etmektedir. Eser Depo İstanbul'da, küratörlüğünü Daphne Vitali'nin yaptığı *Şimdi Tarih Olduğunda* adlı grup sergisinde, 12 Eylül-10 Kasım 2019 tarihleri arasında izlenebilir.

GOD COMPLEX

31.10 — 07.12.2019

Art On İstanbul | Meşrutiyet Caddesi, Oteller Sokak, Hanif Binası, No: 1A Tepebaşı, Beyoğlu 34430 İstanbul T +90 212 259 15 43
www.artonistanbul.com Salı-Cumartesi 10.00 - 19.00 Tuesday-Saturday 10 am – 7 pm

EVREN SUNGUR

ART ON

Hakikati *deneyimlenebilir* kılmak

Yazı: Murat Alat

Eylül-Ekim aylarında Versus Art Project'te gerçekleşen, Vahit Tuna'nın *Mağara* isimli beşinci kişisel sergisi bilinçdışılık, ışık/gölge, leke, ses/mıknatıs, pareidolia/apofeni kavramlarının etrafında dolaşarak sanatçının 2018 yılının başlarında tuttuğu Rorschach günlüğüyle başlayan yüzlerce bilinçdışı örüntüyü bir zihin kurmacası içerisinde ses, ışık ve yapay zeka gibi dış etkenlere maruz bırakıyordu. Tuna'nın 2018 yılında bestelemiş olduğu *Horizon* isimli parçanın yer aldığı 250 adet özel edisyon plak ve yine sanatçının her kişisel sergisinde gösterdiği bir *Bellek Masası*'nın da yer aldığı sergiyi değerlendirdik

(SOL)
VAHİT TUNA, DIŞARISI, MEKÂNA ÖZEL YERLEŞTİRME, 380X220 CM, 2019

(SAĞ)
VAHİT TUNA, İÇERİSİ, MEKÂNA ÖZEL YERLEŞTİRME, 2019

VERSUS ART PROJECT'İN İZNİYLE

Vahit Tuna'nın Versus Art Project'te gerçekleşen sergisi *Mağara,* biri otoportre diğeri natürmort olarak okunmaya gayet müsait iki yerleştirmeden mürekkeb. Lakin hemen aldanmamak lazım bu iki klasik janr Tuna'nın yorumuyla gayet alışılmamış bir üslupla ele alınmış; öyle ki ilk bakışta ait oldukları geleneği fark etmek epey güç. Güçlüğün sebebi, Tuna'nın işleri oluştururken -kendisi her ne kadar desen ve nesnelerden faydalanmış olsa bile- temel eleman olarak sesi kullanmış olması. Tuna bir nevi sinestezi yaratarak görme, dokunma ve duyma duyuları arasında çözülmesi zor ilişkiler tesis etmiş ve bu etki İçerisi'nde bir otoportreye *Dışarısı*'nda ise bir natürmorta evrilmiş.

Galerinin kapısı siyah perdeyle örtülmüş bir odasına yerleşmiş olan İçerisi Tuna'nın Rorschach testinin kullandığı imajlardan yola çıkarak bir günlük tutar gibi ürettiği, dünyada olup bitenle rabıtalı ruh halini aktaran onlarca soyut siyah lekeden ve de bu lekelerden yola çıkarak bir bilgisayar programı ve bir sopranonun yardımıyla oluşturulmuş ses yerleştirmesinden müteşekkil. Serginin adından da güç alarak bir mağaraya benzetilebilecek bu odanın duvarlarını gelişigüzel bir şekilde kaplayan lekelerin meydana gelme süreçleri ve de duyulan bestenin oluşturulma aşamaları *İçerisi*'nin anlamına vakıf olmak için elzem.

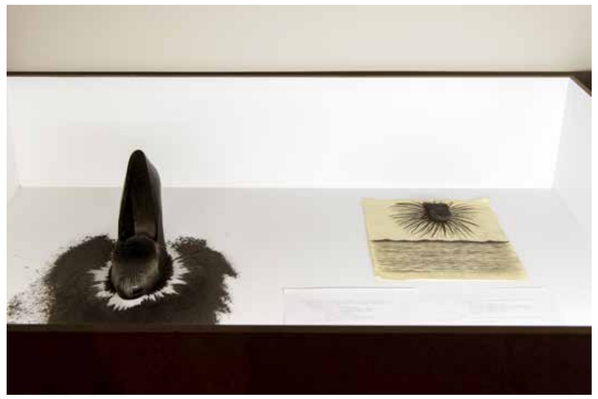
Tuna, herhangi bir dışsal nesneyi tasvir etme amacı gütmeden sadece ruh halini aktarmaya çalıştığı bu karanlık, ekspresif resimleri bir bilgisayar programı aracılığıyla dijital seslere çevirmiş. Sonra aynı lekeler soprano Ayşe Yakut Somer'e gösterilmiş, Somer de kendi açısından yorumlamış lekeleri. Bir sonraki aşamada bilgisayar programına pek çok opera dinletilerek programın bir operanın yapısını öğrenmesi sağlanmış. Somer'in çıkardığı sesler ise yine bir program aracılığıyla parçalanmış sonra da bilgisayar tarafından rastgele derlenmiş. Oluşan kompozisyonlar arasından bu sefer operanın yapısını öğrenmiş olan program operaya en yakın olanları seçmiş. Vahit Tuna ise programın sunduğu alternatifler içerisinden belirli bir kıstası olmadan tekrar bir seçim yapmış. Son olarak ortaya çıkan beste Somer tarafından seslendirilmiş. Ziyaretçi odada geçirdiği 15 dakikanın sonlarına doğru Somer'in seslendirdiği bu besteyi duyuyor. Süre-

nin geri kalanındaysa bilgisayarın görsellerden oluşturduğu sesleri dinliyor. Bu karışık süreç, eylemlerinde sonsuz ihtimal barındıran kaotik bir organizma olarak insan bedeniyle mevcut ihtimalleri belirli bir mantık dahilinde işleyebilen, kaostan arınmış saf aklı temsil eden makina arasında diyalog kurma çabası olarak okunabilir. İçerisi, akıl beden diyalektiği ile işleyen bir nevi siborg. Ancak buradaki akıl tek bir insanın melekesi olarak duyular tarafından her an bulandırılabilecek bir kapasite değil aksine soyut ilkelere dayanan protez bir varlık. Kendine düşen görev ise, yani bir opera bestelemek, aslında insanlığın kolektif üretiminin yapısını çıkarıp sonra elindeki veriyi en mükemmel şekilde bir araya getirmekten ibaret. Bir nevi istatistik çıkarma ve en uygun adayı seçme... Bu bağlamda düşünüldüğünde bu mağarada karşı karşıya gelen insan ve makina değil, doğa ve kültür. Tuna'nın son derece performatif bir şekilde bedeninine uyarak ürettiği öznel lekeler kültürün en incelikli örneklerinden biri olan operanın saf formuyla değişik zeminlerde, önce bilgisayar programında sonra sopranonun zihninde, tekrar tekrar karşılaşıyorlar. Tuna kendi bedenini ve imgelemini bir aktarıcı olarak kullanıp öznel varlığı ve kolektif bilinç arasında bir köprü görevi görüyor. Ortaya çıkan nihai ürün ise bu tekil kesişim noktasının imgesi oluyor. Tuna'nın varlığını dışa vurumu olan lekeler, aklın ve kültürün temsilcisi olarak bilgisayar ve de bedenin ve kültürün bir başka temsilcisi olan soprano arasında kurulan ilişkiselliğe son olarak odaya giren ziyaretçi eklendiğinde ortaya çıkan duygulanım bize tam da zaman ve mekânda işaretlenmiş olarak sanatçının sessel otoportresini veriyor. Sanatçının kim olduğu ya da ne olduğu sorusu bu noktada önem kazansa da kesin olan bir şey var ki o bu bestenin bir siborgun otoportresi olduğu.

Tuna, bedenselliğini ve sopranonu yorumunu her aşamada tekrar ve tekrar bu devreye dahil ederek bilgisayarın kapasitesi dışında kalan kaosu siborgun sessel imgesine aktarmanın yolunu bulmuş. Bu süreç aslında makineyle diyalog kurma çabası ve onun var oluşuna ölümü dahil etme girişimi olarak görülebilir. Elbette bu yapay zeka, bilinç, ölümlülük gibi bilimin ve felsefenin epey komplike sorularına sanat alanından verilmiş sade bir cevap, bir nevi zemin etüdü ancak iş ziyaretçiyle karşılaştığı noktada ürettiği duygulanım yoğunluğuyla sağlam bir zemine oturuyor. Özellikle ortaya çıkmış bestenin pek çok bilgisayar tabanlı/elektronik müzik çalışmasıyla olan benzerliği aslında insan makina arası melezleşmenin nasıl duygulanım üretimini uzun zamandır besliyor olduğunun bir kanıtı.

İçerisi bir sanatçı olarak siborgun otoportresiyse dışarısı da doğanın tüm maddeselliğiyle biçim bulmuş sesten bir natürmort. Bu işte dikkati ilk cezbeden bolca güneş alan bir odanın içine hafif bükük yerleştirilmiş büyük bir methal levha. Bu levhanın altına yerleştirilmiş ahşap takozlar, ortasındaki büyükçe mıknatıs ve de üzerinden ağır ağır akan boyayla başlı başına heybetli bir mevcudiyeti olsa da iş asıl gücünü ve formunu tüm bu düzeneğe bağlanmış bir mikser vasıtasıyla etrafa yaydığı sesten alıyor. Mikserle beraber tüm bu nesneler ve içinde bulundukları mekân dev bir hoparlöre dönüşüyor ve oda anlamdan arınmış saf bir gürültüyle doluyor. Odaya giren canlı, cansız her bedenin de bu gürültüyle etkileşime girdiği ve onu dönüştürdüğü, onunla dönüştüğü göz önünde bulundurulursa Tuna *Dışarısı*'nda insanın anlam yaratma ve paylaşma mekanizmalarını askıya alıp nesnelerin yaydığı saf enerji dalgalarıyla insan bedeninin maddeselliği arasında bir etkileşimi temsil etmeye çalışmış. İçerisinde aktif olan psikolojik süreçler *Dışarısı*'nda bulunmuyor. Bu süreçlerin yerini en ham haliyle madde almış durumda. Burada beden artık işleyen, anlam üreten bir organizma değil sadece enerji yayan bir nesne. Ziyaretçinin işle karşılaşması *İçerisi*'ndeki gibi bilişsel süreçleri dahilinde olmuyor, ziyaretçinin bedeni bilinci es geçerek etkileniyor ve cevap veriyor.

Vahit Tuna bir önceki kişisel sergisi *Psişel Sergi*'de ilk adımlarını attığı işi *Mağara*'da bir sonraki aşamaya taşımış. Bu iki sergi de yaşamı oluşturan enerji dalgalarını keşfetme, açığa çıkarma amacındalar. Tuna'nın işlerinde farklı enerji rejimleri olarak insan, teknoloji, doğa ve iktidarın kesişim noktaları işaretleniyor ve bu enerji alanlarının bir haritalaması yapılıyor. Mağara özelindeyse *İçerisi* insanın *psyche*'sini özgürleştirmeye, iktidar tarafından örgütlenmiş anlam ağlarından kurtarmaya çalışırken *Dışarısı*'nda beden ve dahil olduğu doğa kendinde şey olarak yakalanmaya çalışılıyor. İki işin bir aradalığından mütevellit *Mağara*'yı ister istemez Platon'un meşhur mağarasını düşünerek ele almak gerekiyor. Hakikati zincirli olduğu mağaranın duvarına yansıyan kuklaların gölgelerinden ibaret sanan insan hakikatle ilk karşılşatığında muhtemelen duyularının yetersizliği yüzünden bir şok geçirecek deneyimlediği şeyi anlamayacaktır. Tuna'nın çabası hakikatin temsillerini üretmek değil, hakikati deneyimlenebilir kılmaya çalışmak. Bu her ne kadar çok iddialı bir gayret olarak belirse de Platon'un iddia ettiğinin aksine tam da sanatın dişine göre bir girişim.



(ÜST) VAHİT TUNA, BELLEK MASASI, 2019
(ORTA) VAHİT TUNA, MAĞARA, 2019, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK, 200X200 CM
(ALT) VAHİT TUNA, CAVE, PLAK, GALERİ GÖRÜNTÜSÜ
TÜM GÖRSELLER VERSUS ART PROJECT'İN İZNİYLE

İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI İKSV TİYATRO

Festival Eş Sponsorları
AYGAZ | opet | Tüpraş

23. İSTANBUL TİYATRO FESTİVALİ
13 KASIM - 1 ARALIK 2019

#HAYATTERSYÜZ

TRAPTOWN
16, 17, 18 Kasım 2019
UNIQ Hall

SİRK
19 Kasım 2019
Zorlu PSM Turkcell Sahnesi

YEVGENİ ONEGİN
21, 22 Kasım 2019
Zorlu PSM Turkcell Sahnesi

TEMİZ ŞEHİR
30 Kasım, 1 Aralık 2019
Zorlu PSM
Turkcell Platinum Sahnesi

Artunlimited'in katkılarıyla yayımlanmıştır.

tiyatro.iksv.org
istanbultiyatrofestivali tiyatrofest

biletix ticketmaster Türkiye

iksv kurucu sponsor
Eczacıbaşı

iksv resmi konaklama sponsoru
THE MARMARA COLLECTION

katkılarıyla
T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Turkey
İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ

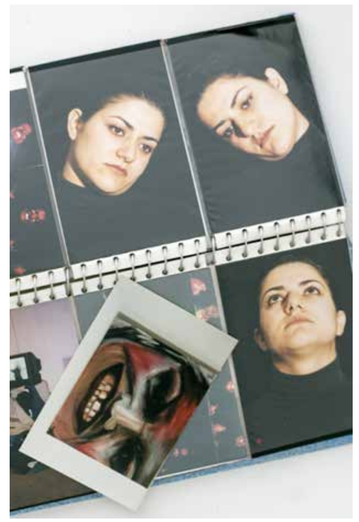
İçeridekinin dışarıya taştığı *beden olarak* atölye

Yazı: Nazlı Pektaş

Fotoğraf: Elif Kahveci

Makyaj: Hamit Binandeh

Canan'ın atölyesi hakkında yazmak.
Canan'ın Kurtuluş'un altında Dolapdere'ye yakın yeni atölyesine gidiyorum. Son yıllardaki üretim dili, 1998'den bugüne kendinde başlayan kendinde devam eden yapıtları, renkleri, çıplaklığı, parıltısı, masalları, hayvanları, karanlığı ve aydınlığı nasıl biraraya gelirdi bir atölyede?
Ya da gelmeli miydi? Sanatçı tüm bunları mütevazi bir saklama eylemi içinde mi yan yana getirirdi? Getirmeli miydi? Düşünmesi için gerekli zaman ve fiziksel boşluk/doluluk üretimini nasıl biçimlendiriyordu ya da engelliyordu? Mekân, Canan'ın üretimini belirleyen bir yer miydi? Kapıları ardına kadar açtığı dişil deneyimde gösterdikleri ya da sakladıkları arasında kalanlar atölyede mi yaşıyordu? Tüm canlılığıyla Canan; atölye denilen yerin -uzun yıllardır ev atölyesinde çalıştığını biliyordum- yalnızca üretmek/düşünmek için, ne tür imkânlar/imkânsızlıklar sunduğunu düşünüyordu?



Atölye, bir sanatçının mütevazi çalışma alanından, usta isimlerin bugün kutsal, biricik ve tarihsel açıdan değerli sayılan alanlarına kadar sanatçıların zaman içindeki değişen durumunu saklar. O yer neresiyse bulunduğu çevreyle birlikte sanatçının kendiyle karşılaştığı anlara yeni/başka/belirli/belirsiz izler koyar. Kadın bedenini sanatının merkezine koymuş, erkek egemen bir tarihinin ortasına fırlattığı bakışını, kuşatılmış eril bakış ve düşüncelerin içinden sıyıran Canan'ın üretimlerinde de ev/atölyeden izler görürüz. Bakışı tam da feminist dilin eril dilden devralınan üst bakış yerine içerden dişil olanın yarığından dışarıya bakar. Yıllardır ev/atölyesinde çoğalttığı üretiminde; kadın, anne, eş ve sanatçı kadınının ikame ettiği yerleri arketipsel sembolizm eşliğinde biopolitik kavramlardan beslenerek izleyiciye ulaştıran Canan, yeni atölyesinde yeni bir yolculukta. Eskiden oto tamircisi olan bu yer Canan'ın duyduklarını ve konuştuklarını nasıl biçimlendirecek?

Nihayet, Canan'ın atölyesindeyim.

Büyükçe eski bir tamirhane burası. Canan'ın tüm evrenini içine alabilir. Duvarları, rafları masaları, tavandan tabana her yeri doldurabilir Canan. Lakin öyle değil. Etrafa göz atıyorum, sohbet ediyoruz bir yandan; "Eskiden ev atölyemde, kızım büyürken, gündüz yapılabilecek tüm işleri tamamladığımda (alışveriş, ödevler, ev işleri) geceleri el ayak çekildiğinde çalışmaya başlar, nereye sabaha karşı dörde kadar çalışırdım. Sonra biraz uyur kızımı sabah yedide okula gönderip öğlene kadar çalışıp öğle uykumu uyurdum. Bu döngü bir süre devam etti ve başka türlü çalışamam diye düşünürdüm. Sonra hayat değişti ve gündüzleri çalışmaya başladım. Daha düzenli uyuyordum ve sabah üretmenin de mümkün olduğunu gördüm. Evimdeyken serbest bir çalışma düzenim vardı. Her an elimin altındaydı pek çok şey. Simler, kumaşlar, çizimler, ipler... Çalışma odam olsa da evin her yerindeydim. Televizyon açık, telefon çalışıyor. Üzerimde hep pijama! Ev ve atölye birbirine karışmıştı. Bu durum, zaman içinde beni rahatsız etmeye başladı. Şunu da fark etmiştim bir yandan... Erkek sanatçıların çoğu ekonomik düzey ne olursa olsun bir atölyeye bir başka deyişle bir iş yerine sahipler ve evlerini işlerinden ayırabilmekteler. Ben de şimdi bu yeni atölyeme gelirken 'tükkanıma' gidiyorum diyorum."

Kurtuluş'un altında, renkler, sözler, sesler...

Duvarlara bakıyorum eski işler, kitaplar, son sergisinden geriye kalanlar, Arter'de açılan *Işıl Işıl Karanlık* sergisinden yılanlar, poster işi...

"Tükkanımın patronuyum!" diye devam ediyor Canan: "Esnaf arkadaşlarım ver benim. Sabahları muhabbet ediyoruz. Yan dükkân oto tamircisi. Arada çekiç alıyorum, bir problem olduğunda örneğin alarm çaldığında, Hüseyin abi arayıp haber veriyor. Mahalleli buradan geçtiğinde özellikle çocuklar ve teyzeler burada ne açılacak diye merak ediyorlar. Resim atölyesi açılacak dediğimde çocuklar biz de resim yapacak mıyız diye sormuşlardı. Kimseyi içeriye bu anlamda davet etmedim çünkü atölyenin bir mahremiyet alanı olduğuna inanıyorum. Burası kamusal bir alan değil!"

Kadın bedenini sanatının merkezine koymuş, erkek egemen bir tarihinin ortasına fırlattığı bakışını, kuşatılmış eril bakış ve düşüncelerin içinden sıyıran Canan'ın üretimlerinde de ev/atölyeden izler görürüz. Bakışı tam da feminist dilin eril dilden devralınan üst bakış yerine içerden dişil olanın yarığından dışarıya bakar.

Dışarıda çok hikâye var.

Canan hem kendi bedeni hem kadın bedenleri üzerindeki tahakkümü (eril/dişil) merkeze alan bir sanatçı olarak; bedenini nesne, özne ve mekân eyleyerek çalışan bir sanatçı. Yaşamı da sanatı da birbiri içindeki diyaloğu besler. Dışarıda olan biteni, kendilik temsili eşliğinde içeriye alan sanatçı, kadın olmanın güçlülüğünü -burada söz konusu olan güç dişil olanın gücüdür ve kendini erillikle beslemez- mitlerle sembollerle, hazla, aşkla, doğurganlıkla, gölgeyle, ışıkla, canlılıkla ve gökkuşağının tüm renkleriyle besler. Kimliğini sahneleyen beden olarak Canan; bir karşılama anı içinde kendini izleyiciye sunar. Dışarıdaki hikâyeler onun bedeninde performansa dönüşür ve Canan artık aktivist bir bedenin taşıyanıdır. Üretim alanındaki tüm mecralar performans, fotoğraf, yerleştirme, minyatür, afiş ve video... Tüm sesleri içeriye Canan'a taşır. Canan'dan çıkan "şeyler" derin, keskin, sağlam, tok, renkli, ışıltılı, umutlu gerçekliklerdir.

"Yedi ay oldu bu atölyeye taşınalı. Evde çalışırken bu konforu (işi evden ayırma) sonuna kadar hak ediyorum dedim kendi kendime. Çünkü öğrenciliğimden bu yana sanat üreten biriyim. Neredeyse 25 yıl oldu. Hemen hareket geçtim. Bunu yapabildiğim için hem kendimle gurur duyuyorum hem de çok hoşuma gidiyor burada çalışmak. Evime de çok yakınım. Dilediğim zaman geliyorum. Evde olduğuma göre daha az çalışsam da sergi dönemleri hariç. Zihinsel olarak üretim hep devam ediyor tabii..."

Şeffaf bir mahallede olmak.

Feminist teori eril bakış üzerinden kadını tartışır. Tartışırken de onu ve onun kullandıklarını eril bir mesafeyle sunar. Kadının şehvetini de davetini de erkeğin baktığı yerden yeniden üretir. Oysa ki Canan'ın üretim dili ve nesneye kavuşan hali bakışını da mesafesini de kadında başlatır, kadınla bitirir. Erkek de kadın da cinsiyetli oluşlarıyla kendi varoluşlarının potansiyelini taşırlar. Lakin burada tam da atölyenin olduğu sokakta tüm esnafın erkek olduğu bir yerde Canan o mesafeyi ve ön yargının yarattığı korkuyu tersine çevirir. "Kurtuluş'tan ayrılmama sebebim esasen şu: Ben aslında her yerde üretebiliyorum, atölyem kafamın içinde diyebilirim. Fakat burada ön bu çok kültürlü yerde. Afrikalılar, trans bireyler, gayrimüslimler, Müslümanlar, aileler, bekarlar, geyler, lezbiyenler, Kürtler ve Türkler var. Bu kozmopolit yaşam burada görünür ve herkes burada daha rahat. Ne zaman bireysellik üzerinden değil toplumsallık üzerinden tartışmaya başlasak o zaman gürültü kopuyor. Mağduriyetler ve ötekileştirmeler üzerinden konuşmaya başladığımızda sular hiç durulmuyor. Herkes pis oluveriyor! Ben tüm ötekilik söylemini ortadan kaldırıp; kadın olmak, Kürt olmak, Türkiyeli olmak, Ortadoğulu olmak durumlarımı kültürel zenginliğim olarak tanımlayıp bunlarla gurur duymayı öğrendim. Burada da bu şeffaflıktan beslenmeye başladım. Hiçbir iktidarı umursamadan kaygıdan kurtularak yaşıyorum."

Canan'ın atölyesindeki misafirliğimin sonlarına doğru atölyeyi tanımlamasını istiyorum.

"Atölyem bir hazine sandığı benim için ve çoğu zaman benim oyun alanım. Ev işi üretimine kadın emeğine son yıllarda çok yakınım. Herkesin doğuştan sanatçı olduğuna inanıyorum. Yetenek herkeste var. Eskiden bir rol modelim olmadığını düşünürdüm fakat şimdi fark ediyorum ki ninemi örnek almışım. O bir yerleştirme sanatçısıymış meğer! Okuma yazma bilmeyen, beyaz tülbentli bir Kürt kadınından bahsediyorum. Kırık sandalyeleri dönüştürür, bacağı, kolu kırık buluntu bebeklerden yeni bebekler yapardı. Herkesten önce 'Çaki' bebeklerim olmuştu benim! Annem de havluları kıvırır bez bebekler yapan bir kadındı. Onun da bambaşka yaratıcılıkları vardı. Bildiğin gibi son yıllardaki dikiş ve nakış ağırlıklı üretimimde tüm tasarım bana ait fakat dikiş için bu konuda çok yetenekli Emriye hanımdan yardım alıyorum. Ninem, terzim, annem, Bodrum'da el işi küpe yapan insanlar... Hepsi çok kıymetli. Bu tür yapıtların karşısında bir sanatçı olduğumu unutup sıradan bir izleyici olarak hayranlıkla yapıtlara bakıyorum. Bu bir sanat eseri de olabilir el işi herhangi bir şey de... Hayranlığımı gizleyemiyorum. En son Pera Müzesi'nde geçen yıl açılan Parajanov sergisinde böyle hissetmiştim."

Kimliğini sahneleyen beden olarak Canan, tüm üretimlerinde edilgen bir bedenden söz etmedi. Bireysel mutluluğun politik bir edim olduğunu savunan, bireysel olanın özgürlüğünü merkeze alan işler üretti. Belleği, kökleri, özgürlüğü, ırkı, sınıfı, cinsiyeti, korkusuzluğu, savundukları, renkleri, ışıltısı, gibi onu çoğaltan pek çok unsuru performatif bir biçimde sakladığı bir yer olarak atölyesi; bedenidir aslında. Dört duvarlı bir tamirhaneden dönüşen, ya da yirmi küsur yıl içinde hem yaşanan hem üretilen bir ev olarak farklı formlar kazansa da üretim yeri olarak Canan, bedenini toplumsal normların tutsak ettiği bir maddeleşmeden uzak tutarak üreten bir sanatçı oldu. Son yıllarda durup dinlenmeden devam eden dikme eylemi içinde rastladığımız kadın imgesi; arzu, hezeyan, delilik, şehvet, dişilik, isyan, kötülük, iyilik, tutsaklık, tanrıçalık ve günah gibi kavramalar eşliğinde yüzyıllardır kendini dokuyan kadının atölye olarak bedenini sergiler. İçerdekinin dışarıya renk cümbüşü eşliğinde salıverilmesidir bu.

ŞAHİN KAYGUN

PARIS PHOTO
BOOTH A06
07 | 10.11.2019
GRAND PALAIS, PARIS

ŞAHİN KAYGUN, THE LEGEND OF THE ARMCHAIR OF IVAN THE TERRIBLE, 1987, ARCHIVAL PIGMENT PRINT, 50 X 70 CM, EDITION OF 5 + 1AP, COURTESY OF THE ESTATE ŞAHIN KAYGUN AND GALERIST

galerist.com.tr

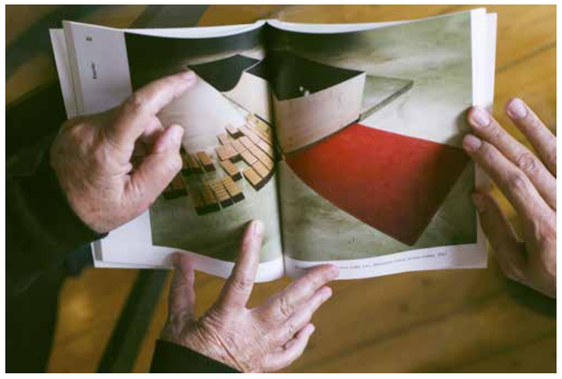
GALERIST

Seza Paker'le ses, sözcükler ve *Geçerken*'e dair

Seza Paker'in asamblajlar, heykel ve sihirli bir video yerleştirmesine yer veren solo sergisi *Geçerken* 23 Kasım 2019'a dek Galerist'te devam edecek. Sanatçıyla, zihnin içinde varolan güçler arası ilişkileri anlama ve sunma olarak kurgulanan sergi üzerine sohbet ettik

Röportaj: Sami Kısaoğlu

Fotoğraf: Elif Kahveci



Türkiye coğrafyasında malzemeyi sürekli olarak deneyen, dönüştüren ve yapı bozuma uğrattığı çalışmalarıyla her daim yeni düşünceler üreten ve sanatını kavramlar üzerinden ifade eden sanatçılardan biri Seza Paker. Kolaj ve asamblajlarından, video ve yerleştirme çalışmalarına, sürekli olarak yeni ifade biçimleri ve düşünce uçları üzerinden önermeler getiren sanatçı 23 Kasım'a dek *Geçerken* isimli sergisiyle Galerist'in konuğu. Paker'in galerideki beşinci solo sergisi olan *Geçerken* kapsamında sanatçının asamblaj, heykel ve bir video yerleştirme çalışması sergileniyor. Yıllar boyu parça parça, katman katman oluşturduğu imgeler, düşünceler, kavramlar, ve materyaller çevresinde incelikli bir koza ören sanatçıyla sesler, sözcükler ve yeni sergisi bağlamında Art Unlimited için konuştuk.

Ses ve sesin çevresinde gelişen eylemler ya da ona referans veren her türlü üretim, bazen müzik ya da konuşmalar sanatınızı ifade ederken kullandığınız araçlar arasında. Peki sese böylesine yoğun bir ilgi duyan biri olarak, sizde iz bırakan ilk sesi hatırlıyor musunuz? Ya da geniş anlamıyla sizde iz bırakan sesler nelerdi, çocukluktan bu döneme uzanacak olursak?

İlk sesi katiyen hatırlamıyorum. Fakat hatırladığım en önemli şey, konservatuara gittiğim zaman piyano okuduğum ve İstanbul Belediye Konservatuarı'na gittiğim. Beş yaşındaki çocuklara ilginç bir deneme yapıyorlardı: "La" sesi verip onu tekrar almak. Fakat o anı çok iyi hatırlıyorum. Bana çok ilginç gelmişti çünkü bilmediğiniz bir deneyim yaşıyorsunuz. Her taraftan o "la" sesleri geçiyor, alınıyor ve konservatuara başlıyorsunuz. Sanki bir David Lynch filmi... Beş yaşındasınız, oraya gidiyorsunuz ve bir "la" sesi. O "la" sesinin tekrarı belki başından sonuna. Karanlık. Biri var. Ses. Sonra sesin tekrarlanması. Olayın değişikliği. Şaşırtıcı tarafı, yaşın beş olması. "La" sesinden İstanbul Belediye Konservatuarı'nda buluyorum kendimi. O süreçte zaten piyano çalıyorum. Hayatı bir düşünün, 10-11 yaşlarında bir çocuk. Evden Çemberlitaş'a okula gidiyorum. Daha sonra kendi başıma -14-15 yaşlarında- müzikten sanata yöneldim. O geçişte sürecinde, yavaş yavaş sanat benim biraz daha ağır bastığım bir zemin oldu. Sonra da sanat okuluna gittim.

Seslere dair sahip olduğumuz hafıza biz fark etmeden de olsa bireysel tarihimizin oluşmasına katkıda bulunurken bir yandan da yaşadığımız mekânların hafızası varoluşumuza etki eder. Gerek şuanda içinde bulunduğumuz atölyenizin yer aldığı 19. yüzyılın sonlarına tarihlenen Hamson Apartmanı gerekse Paris'teki atölyenizin yer aldığı ve bir sanayi yapısından dönüştürülmüş yerleşim birimi. Her iki mekânında sizin için özel olduğunu biliyorum. Biraz bu mekânlarla ilişkiniz ve belleğinizdeki izleri üzerine konuşabilir miyiz?

Çok güzel bir tespit. Öncelikle gayri ihtiyari Paris'te sinema prodüktöründen, sanat sosyoloğuna, *slow food* aktivistlerine, karikatüristlere kadar giden bir çevrede çalışmaktayım. İstanbul'da da keza sanatçılarla dolu bir binadayım. Görsel ve sesi aynı anda düşündüğümden mimari katmanlar arasında çalışmak beni daimi bir zaman yolculuğuna çıkarıyor. 19. yüzyılın ikinci yarısında gerek sanat tarihi gerekse modernliğin başı olarak, tüm sanatlarda, tasarım dünyasında ve müzikte önemli değişiklikler başlıyor. Sanatta empresyonizm, fotoğraf, belgesel, tasarım, art and craft hareketi, mimari de Viyana Ekolü, Adolf Loos, klasik müzikte Debussy, Schönberg (besteci ve ressam) yeni kapılar açıyor. Art Nouveau yeşeriyor. Bahsettiğim tüm bu unsurlar mekânlarımda sanki mevcutlar.

Müzikle olan ilişkiniz cazdan klasiğe, operadan film müziklerine uzanan birçok yönlülük sergiliyor. Eserlerinizde kullandığınız farklı müzikler ve bestecileri üzerine konuşabilir miyiz?

LAK7D16A adlı sesli-heykelde Edgar Varese'in *Ionisation* (1929-1931) isimli eserleri kullanmam benim 20. yüzyıl başıyla olan alakamı gösteriyor. Ayrıca aynı sesli heykelde kullandığım sesler arasında sayabileceğim Miles Davis'in tınısı, film müzikleri (*Bağdat Café* ve *2001 A Space Odyssey*) vardır. Buna benzer bir şekilde, 1999 yılında gerçekleştirdiğim video *The Long March*'ta caz müziğinin davulcu dâhilerinden Max Roach'un *Long March* adlı parçasını videonun hareketini yaratan unsur olarak kullandım. Ve yine 2003 yılında yaptığım yerleştirmenin parçası olan *Exit Music (like a film)* adlı video aslen Radiohead'in bir bestesi olan çalışmayı piyanist Brad Mehldau'nun yorumuyla kullanmıştım. Bu video bütün yerleştirmenin parçasıydı ve yazar Robert Walser'in hayatını ele almaktaydı. Onun mikrogram olarak adlandırdığı minicik eski Almanca yazılmış hikâyelerine gönderme yapıyordum. Son olarak, Lübliana Müzesi'nde gösterdiğim *Exercise* (2003) adlı video da bir nevi alıştırma veya askeri alıştırmadan yola çıkarak, Kurt Schwitters'in *Ursonat* operasının bir tiyatro performansıyla dönüştürülmesini içermekteydi.

Şehirlere tarihi ve mimari düzlemlerde olduğu kadar duyusal hafıza arşivlerimiz üzerinden de yaklaşabiliriz. İşitme eyleminin kapsamına giren sesler, tınılar, gürültüler ve daha birçok unsur kuşkusuz bu işitsel hafızanın temel saç ayakları arasında yer alıyor. Sizin de yaşadığınız iki şehir; İstanbul ve Paris'i sesleri üzerinden anlattığınız çalışmalarınız söz konusu. Söz konusu çalışmalarınıza dair neler söylemek istersiniz?

Benim, belki, en belirgin bir şekilde Paris ve İstanbul'u birbirine yakınlaştırdığım çalışmam *Absinthe* adlı videomdur. Görsel ve ses olarak işleyen bu video sabit bir imgenin altında değişken imgeler olarak işlemekteydi. Değişken imgeler içinde Pera'nın 1900'lü yıllarına ait imgeler bulunmakta ve yerin belleğini hatırlatmaktaydı. 2015 yılında yapılan bir sergi yüzyıl evvel geriye giderek ve de elli yıl ileriye giderek Bernard Quiriny'nin bir hikâyesine yaslanmaktaydı. Bir şatoda geçen hikâyenin kahramanı, miras edindiği bu mekânı

gezerken, duvarda tabloların sadece tabloların silinmiş izlerini görür, ilerler ve bir zaman makinasına girer. 100 sene geriye ve 50 sene ileriye yolculuk yapar. Sergimde bu hikâyeden aldığım ilhamla 100 sene geriye gittiğim yer aynı yer, Pera mahallesi. Buradaki görselleri ve sesleri Paris'teki aynı dönem sanat dilimiyle birleştiriyorum. Sesler ve tınılar üzerine, önce 2000 yılında başka Fransız bir sanatçıyla (Anabelle Hubault) ortak çalışmam olan yerleştirmede Karaköy sesleriyle (deniz, martı, inşaat ve korna) Fransa'da Saint Nazaire'de çocuk oyun alanlarının, parklarının çocuk şarkılarının ve oradaki martıların seslerini birbirine karıştırdık. 2018 yılında ise Audemars Piguet'in isteği üzerine gerçekleştirdiğim *Future Archive* isimli ses yerleştirmesinde yine heterojen sesleri kullandım. Datasını Instagram'dan topladığım seslerle hem sanatsal hem de siyasi ve ekonomik olaylara değiniyorum.

2007 yılına tarihlenen *All Well revisited* isimli yerleştirme çalışmanızda mekâna yerleştirilen mikro hoparlör üzerinden Miles Davis'in bir parçasından çok küçük bir alıntı sunmuştunuz ziyaretçilere. Biraz bu iş üzerine konuşabilir miyiz?

2007 yılında hazırladığım *All Well revisited* isimli yerleştirmeyi Galerist'teki sergide boyut olarak yarı ölçeğine indirip sergiliyorum. Eseri yeniden üretiyorum aslında. Eserin adı *All Well*, yani "her şey yolunda" veya *well* İngilizce anlamıyla kuyu demek oluyor. O da "her şey bir kuyu" gibi ikili bir hikâyesi var. Galeri mekânının içinde saklanmış bir hoparlör söz konusu. Miles Davis'in *Submission* bestesinin sadece iki notası sürekli tekrar ediyor. Bir melodi, bir küçük hareket ne kadar bir yerin içine hakim olabilir? Hani vardır ya, bir melodinin başını alırsınız ve tekrar tekrar dinleyerek o tekrarlamayı yaşamak istersiniz. Onun egzersizi gibi bir şey bu. Eser bir yanıyla Gus Van Sant'ın *Paranoid Park* filminde yer alan kaykay dünyasındaki uyuşturucu meselesinin etrafında gezerken bir yanıyla Richard Serra'nın *Tilted Arc* isimli bir heykelinin başına gelenlerden ilham alıyor. *All Well revisited* için mikslenmiş seslere sahip olan bir çeşit sesli heykel diyebiliriz.

Sizin Paris'teki evinizin bir fotoğrafını görmüştüm. O evinizde büyük bir kütüphane vardı, tavana kadar uzanan. Orada sözlükler dikkatimi çekmişti. Bir sürü İngilizce ve Fransızca sözlük. Sözlüklere özel bir ilginiz var mı? Yoksa bu durum dile olan merakınızın bir parçası mı? Dil siz ve sanatınız için ne ifade ediyor?

Çok güzel bir soru. Sözlük esasında bizim Google'dan evvelki yaşantımızın en önemli parçasıydı değil mi? Tabii ki bir tanesiyle tatmin olmayıp, ondan yeterli bilgiyi alamayıp onu çoğalttığımız ve de aynı zamanda senelerce taşınarak ve üç lisanla yaşamak üzere (Türkçe, İngilizce, Fransızca) onun etrafında dönerek ve düşünerek. Üç lisanda düşünmenin ne olduğunu anlamak. Onu anlarken tabii ki bu hazine sözlükleri kullanmak. Bu zaman ve süreç meselesi. Bazı zaman ve süreçlerde Fransa'da daha çok bulunduğum zaman Fransızca daha hakim oldu hayatıma. Okuldayken İngilizce, buraya geri döndüğümde Türkçe. Her zaman zaten gördüğünüz gibi çok kelime karıştıran biriyim. Çünkü neticede "neden" o kelime benim için o anda başka bir lisanda aklıma geliyorsa anlamına "tık" oturuyordur. Tercüme düşüncesi tabii ki çok yorucu çünkü bir takım kelimeler başka lisanlarda tamamıyla başka şeyler ifade ediyorlar. O kelimenin yerine tam olarak neyin geleceği sorusu. Şimdi mesela *pattern*'dan bahsediyoruz ve ona "örüntü" dedik. Örüntüye alışmamız gerekiyor çünkü bu sergide bundan konuşmamız gerekiyor. Mesela *pattern* örüntüden evvel boyama kitabı olarak çevrilmiş. Aslında motif de deniyor ama *pattern* motif değil. Örüntü çok güzel bulunmuş çünkü sonsuza giden bir şey. Olay bu. Sonsuzu anlatmak. Neticede bir kelime bu kadar önemli olabiliyor.

Fransızca başta felsefe olmak üzere çok zengin bir dil ve bazı şeylerin Türkçedeki doğru karşılıklarını bulmak hiç de kolay değil. Fransızcaya ek olarak İngilizce sizin düşünme, konuşma ve kısacası yaşam pratiğinizin bir parçası. Üç dille yaşamak ve bunları kullanmak üzerine konuşabilir miyiz?

Esasında Ali'yi (Akay) tanıdıktan sonra onun yaptığı şey çok hoşuma gitti: Anında söylediği Türkçe kelimenin Fransızca karşılığını söyleyebiliyor. Bu tabii kendi başına bir jimnastik. Ben daha sanat dünyasının içinden gelerek, ben kendime hiçbir kural koymuyorum. O da hem dışarıdan rahat gelebileceğini düşündüğünüz bir hareket olsa da, aslında değil. Kural koymamak da başka bir kural. O kural koymamanın içinden araştırmayla ve yan yanalıklarla, tesadüflerle, matematiksel bir şekilde yarattığım bir palet.

Fransa'da çektiğiniz *Natürmort* isminde son derece farklı okumalar öneren bir çalışmanız var. Biraz bu filmin bağlamı üzerine konuşabilir miyiz?

Natürmort filminde geçen yer savaş araçları koleksiyoncularının bir yeriydi. Ve o yerin içerisinde fotoğraflar çektim, insanlarla konuştum, röportajlar yaptım, küçük hareketlerde bulundum. Tam olarak nereye gittiğimi bilmiyordum. Fakat bu olay beni çok ilgilendiriyordu. Bir gün Sophie diye bir transseksüelle tanıştım. Kanada'dan gelmiş, harp araçlarıyla çalışıyor, onları tamir ediyor. Onunla beraber yavaş yavaş yaklaşarak, ilgisinin içerisinde onunla bu işin içine tamamen girmeye karar verdim. Yani filmi ikiye böldüm, filmin biri natürmort; sadece harp araçlarının içinde yüzdüğü bir film. İkincisiyse Sophie'yle bir röportaj ve verdiği bilgiler. Şimdi bu ikisi yan yan gelince ne oldu? Bir tarafta harp araçlarının dünyası ve öbür tarafta Sophie'nin verdiği bilgilerde onun 18 yaşından beri (o sırada 32 yaşındaydı) bu işi yapması. Harp araçları koleksiyoncularının zihniyetleri tabii ki çok değişik. Bazıları aşırı sağda, bazıları sadece hayran, bazıları mimar. Aşağı yukarı yirmi kişilerdi, serbest meslekten olanlar da vardı. Fakat içlerinde biri cinsel kimliğini değiştirmeye karar verip orada devam ettiği zaman ona tamamıyla ayak uyduran çok zor bir durumdu. Onu tabii röportajın içinde çok hafif bir şekilde ele alarak beynindeki en önemli şeyle birlikte, onların içindeki aşırı sağcıları daha mutsuz buluyordu. Ara sıra ona cevap vermesi mecburiyetinde olduğu dakikalar oluyordu çünkü ondan tamir etmesi için bazı yardımlar istiyorlardı ve insanlar o değişikliğinin içinde onu içselleştirmişlerdi. Şimdi ben bu çalışmayı gösterdikten sonra bana Sophie hakkında özel sorular gelmeye başladı. Bu beni ilgilendirmiyor ki... Çünkü Sophie'nin özel hayatı benim çalışmamın içinde değil. Benim gösterdiğim şey kendi malzemem ve arşivlemem. Kareleri yan yana koyarak o filmi yaratmam, böyle bir dünyayı göstermem. O dünyanın içindeki insanların değişik politik açılımlarını göstermem ve ne kadar da garip bir şekilde içinden geçen, zamanın içinden geçen, cinsel kimliğini değiştiren insanla beraber olan yaşantısı. Yani bir renk gibi onun için. Çünkü esasında biz bunu renk olarak almazsak, onun içine başka sorularla beynimizi yorarsak... İşin esası bu olması lazım aslında benim için. Yani işin esasından kaymış oluyoruz.

23 Kasım tarihine kadar Galerist'te ziyaret edilebilecek olan 'Geçerken' isimli serginizin üzerine konulabilir miyiz?

Geçerken dediğim zaman, o tazeliği bırakmak anlamında, o alıştırma, o bitmemişlik, o yan yana gelen küçük hareketler. Tekrarların tazeliği. Nasıl olabilir bu? Müzikte de aynı şey. Gördüğünüz görselin veya dinlediğiniz müzik parçasının içerisine nasıl taze bir şekilde dalabiliriz, ne şekilde onları yan yana getirebiliriz ve ne sorular sorabiliriz? O sorularla algıyı nasıl dürtebiliriz? Müzik de muhteşem çünkü o bir süreç meselesi. Bir video izlediğiniz zaman o videonun bir süreci var ama bir sergide parçaların süreci tamamen izleyiciye ait. Bunu zaten çok konuştuk. Yeni bir konu değil. Müzik ve sanatı yan yana getirdiğimiz zaman o ilginç oluyor. Bir yerleştirmenin içine müzik koyduğumuz zaman, o müzikle ne kadar kalır? Bütün detayları nasıl algılanır? Küçük bir arşiv parçası, beş dakika yanıp beş dakika sönerse ki bu benim kullandığım bir şey.

DESIGN PORTRAIT.

B&B Atoll, seat system designed by Antonio Citterio. www.bebitalia.com

mozaik

B&B Italia Stores:
Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 Istanbul 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

B&B ITALIA

Tanrı *kompleksi*

Evren Sungur'un son iki yıldır üzerinde çalıştığı beşinci kişisel sergisi *Tanrı Kompleksi* çok tanrılı inançlar etrafında gelişen toplum düzeni ve bu zengin mitolojiden beslenerek günümüz insanına bakıyor. 7 Aralık 2019'a dek Art On İstanbul'da yer alacak sergi için sanatçı, iktidar tarafından sipariş edilen, insan eliyle yapılan arkaik tanrı heykellerini merkeze alıyor ve bu merkezin referanslarıyla bugünün tanrılaştırılan bireylerini düşlüyor. Sungur ile üretimi üzerine konuştuk

Röportaj: İbrahim Cansızoğlu

Fotoğraf: Elif Kahveci

İlk serginden bu yana işlerini açıklarken eleştirel bir dil kullanıyorsun. Günceli takip eden bir toplum eleştirisi ürettiğini ve bunu sürekli dönüşen ve evrilen bir dille ifade ettiğini gözlemliyorum. Sürekli canlı tuttuğun bu eleştirellik nasıl şekilleniyor? Resim yapma eylemi ve sonuçta ortaya çıkan resim, eleştirelliği nasıl kapsıyor?

İşlerimi açıklarken eleştirel bir dil kullanıyorum ama biraz resmin gereğinden dolayı. Resimler, ilk sergimden beri toplumsal ve siyasal eleştiri üzerine kuruldu. Hatta motivasyonum da çoğunlukla toplumsal olaylar, siyasal olaylar. Elbette işin içinde kişisel anılar da direkt bireylere hitap edebilecek duygusal izler de var. Herkesin özlediği romantik sayılabilecek şeyler de var ama genel olarak motivasyon politik, toplumsal.

Yani toplumsal olaylara resimle cevap veriyorsun...

Evet. Tepkiyi anında resme dönüştürebiliyorum. Bayağı hızlı oluyor. Hoşuma da gidiyor bu. Beni sürekli yeni resimler yapmak için itiyor. Tepki, eleştiriye resmin üzerinde anlık olarak dönüşüyor ve duygusal bir eleştiri oluyor bu çoğunlukla tabii. Biraz da herhalde dışavurumcu bir üslubum olduğu için...

Resme ait çeşitli araçları silah olarak kullandığını söylemiştin eski röportajlarında. Toplumsal güç ilişkilerine eleştirel yaklaşan bir estetik ürettiğini de söyleyebiliriz sanırım. Belki de birbiriyle bağlantılı olan bu iki durumu akılda tutarak resim pratiğinin şiddetle kurduğu ilişkiyi sormak istiyorum sana. Şiddetin senin pratiğindeki yeri nedir? Şiddeti nasıl dönüştürüyorsun ve nasıl sunuyorsun?

Resmim hep etrafımızdaki olaylardan yola çıkarak, etkilenerek oluştuğu için... Ciddi bir şiddet ortamının içindeyiz ve bunların resme yansımaması tuhaf olurdu bence. İnsanlar, "Senin resmin şiddetli, sert!" diyorlar. Belki benim tarzım biraz dışavurumcu olduğundan daha mı önce çıkmış oluyor, insanların duygularına hitap ettiği için mi şiddeti hissetmiş oluyorlar? Bazen diyorlar ki "Şurada şöyle bir fotoğraf gördüm. Kesilmiş kollar, bacaklar... Sen bunları çok güzel yaparsın." Ben hayatımda kesilmiş kafa, kol resmi yapmadım. Şaşırıyorlar. "Sanki öyle bir şeyler hatırlıyorum" diyorlar. Ben hayatımda hiç o kadar pornografik bir şiddetin resmini yapmadım ama yaptığım resmin sert olduğu söyleniyor.

İzleyici senin resimlerini gerçekte içerdiğinden daha fazla şiddetle mi özdeşleştiriyor?

İzleyicinin içgüdüleri arasında şiddet de var elbette. Kendini koruma içgüdüsünden doğan bir şiddet ihtiyacı var. Bunlara mı ulaşabiliyor, onun için mi gözlerine batıyor? Ben mesela renklerimi kuvvetli kullanırım ama bunun şiddetle bir ilgisi yok, zevkle ilgisi var.

Daha sonraki resimlerinde kullandığın yüz ifadelerinde de dehşet hissini görebiliyoruz. Süregelen bir şeyler var bence senin resimlerinde. İlk serginden itibaren dönüşen, evrilen ve süregelen bazı tercihler var. Bu da yavaş yavaş senin stilini oluşturuyor diye düşünüyorum.

Benzer şok, şiddet, şaşkınlık hislerini farklı biçimlerde verebilmek, farklı yöntemler keşfetmek zamanla daha keyifli bir hal almaya başladı. *Deliler Treni* serisinde, büyük bir kompozisyon içinde kalabalık bir yığın figür, akıl dışı bir eylem içerisindeler. Bu kalabalık grup, o gün, o koşullar altında nasıl bir yöne gittiğimizi temsil ediyor. Bunu seyircinin fark etmesi, kendisini ve içinde bulunduğu toplumu orada görebilmesi esas şok olmalı.

Trajedi hakkında neler söylemek istersin? Sanatçı beyanında trajediden bahsediyorsun. Senin trajediyle kurduğun ilişki, benim de üzerine düşündüğüm bir mevzu.

Sanatçı beyanımı yazalı herhalde dört sene oldu ama fikrim çok değişmedi. Trajedisiz bir sanat pratiği düşünemiyorum. Trajedi, o figürleri ya da o biçimleri bize, duygularımıza hitap eder bir duruma getiriyor bence. Onları uzun uzun seyredilebilir bir hale getiriyor. Birisi bunu alıp evine astığı zaman, her sabah görüp yeni anlamlar çıkarabilmesini sağlayan şey, oradaki trajedi. Ne kadar kuvvetli bir trajedi varsa o kadar uzun zaman insanları besliyor. Yunan trajedileri gibi ya da büyük romanlar gibi. O yüzden trajedi bence olmazsa olmaz. Her zaman bir trajedi planlayarak resim yapmıyorum ama çoğu zaman "Resim şimdi oldu," dediğim zaman, yanlışlıkla dahi olsa bir trajedinin resme yerleştiği an oluyor.

Buradan temelde yine trajediyle bağlantılı başka bir boyuta geçmek istiyorum. Maskları veya farklı yüz ifadelerini kendi resim diline nasıl çeviriyorsun?

Maskları, figürün başka bir karakteri, ikinci bir yüzü, içinde sakladığı, pek göstermediği kimliği olarak kullanıyorum. Resim, durağan bir yüzey; akan bir yüzey değil. O figürün iki ayrı ifadesini aynı anda görmek istediğimde masklar devreye giriyor.

Deriyi nasıl göstermeyi tercih ediyorsun? Hem insan figürlerin hem de hayvan figürlerin için merak ediyorum bunu. Aynı şeyi iskelet için de sormak istiyorum.

Derinin resmini nasıl yapayım diye özellikle düşünmedim ama bir et rengini yakalamak, bazen resme insansı, insanı andıracak bir özellik koymak, onu canlandırıyor. Bazı sanatçılar var, özellikle et resmi yapan, ete yoğunlaşan. Öyle bir amacım yok. Ama sonuçta figüratif bir ressamım. Deriyle değil daha çok anatomiyle ilgileniyorum. İskelet ve adaleler, benim için daha kıymetli. Ben mimarlık mezunuyum. Sonra heykel okudum. Hep formla ilgili... Resim okumadım mesela ama ressam oldum. Mimarlık ve heykel disiplininin tabii ki yansımaları var. Form, mekân, doluluk/boşluk, espas... Mekân derken tanımlanmış mekânlar bunlar. Hiçbir zaman tanımsız, amaçsız bir mekân değil. Anlamsız bir perspektif değil. Perspektif varsa onun mutlaka bir sebebi olmalı. Bunlar biraz mimarlıktan gelen alışkanlıklar, sanırım. Her şeyi tasarlamayı öğreniyorsun. Resimde de her şeyi kurgulamak zorundayım. Figürün ya da bir yaratığın, falanca bir yığının, bir makine olabilir, sağlamlığı, strüktürü buralardan geliyor. O yapıyı alsak, gerçekten yapsak ayakta durabilmeli. İzleyiciyi ikna etmesi lazım. Bu figürün elleri neden bu kadar büyük? Büyükse büyük, seni ikna ediyorsa olur. Ama işte anatomik olarak yanlış. Tabii, bariz bir şekilde yanlış. Onun dışında da yine sanırım heykel ve mimarlıktan gelen o güçlü formlar, güçlü biçimler...

Mesela bu yeni seri içerisinde bir iki tane leke resmi var ama yaparken çok zorlanıyorum. Çünkü biçimlendirmeyi çok seviyorum. Onu terk edip sırf bir leke resmi yapmak zor bir şeydi benim için.

Bahsettiğin ayakta durabilme ilkesi de tam olarak heykelin sorunu başlı başına. Yani heykelin sorununu akılda tutarak resim yapıyorsun gibi hissettim ben.

Hatta mimarlığın da sorunu. Strüktür... Bütün resim çerçevesinin de kendine ait bir strüktürü vardır bence. Bunu izleyici dümdüz görmez. Ben bilirim bunu yaparken ne yaptığımı. Her şeyi soyut bir hale getirdiğimiz zaman gördüğümüz dikey, yatay, diyagonal çizgiler, kütleler, vesaire bazı elemanlar resmi ayakta tutan strüktürdür. Onların üzerine resmi inşa ediyorum.

Çerçevenin içi ve dışı arasında nasıl bir ilişki öngörüyorsun? Bu soruyu özellikle kompozisyonları düzenlemek için kullandığı prizmaların olduğu bir önceki sergindeki resimleri düşünerek soruyorum. Bu sergindeki resimlerde de figürün bir şekilde çerçeve tarafından kesilmiş olması çerçevenin içi ve dışıyla ilgili bir ilişki kurgulandığını hissettiriyor bana.

Bahsettiğin şey hep ilgimi çekiyor. Resmi bir enstalasyon halinde sergilemek... Etrafındaki mekânla, arkasındaki duvarla ya da mekânın ortasına da koyabilirim. Bütünüyle mekânsal bir enstalasyon halinde kurgulamak fikri ilgimi çekiyor. Çok geçmişten beri çekiyor ama hiç yapamadım. Çünkü bir yandan da resme çok kıymet veriyorum. Resim etrafındaki mekândan, arkasındaki duvardan, önünde seyreden insandan bağımsız olan, tek başına bir varlık. Bütün bu diğer şeylerden bağımsız olarak onu kurgulamalıyım, ona ancak öyle değer verebilirim diye düşünüyorum. O yüzden o hevesimi hiç gerçekleştirmedim. Burada bahsettiğin şeyler benim için kompozisyon malzemeleri. Bu figürler güçleriyle ön plandalar. Serginin konusu da bunların güçleriyle alakalı. Onları güçlü hale getirebilmek için bu şekilde çerçevesinden çıkan kompozisyonlar şeklinde. Hatta birçok resmi dikine tutarak o güç hissini yoğunlaştırabilirim. Bu şekilde çıkan sonuçlar onlar.

Yeni serginden bahsetmek ister misin? Bu sergiyi önceki sergilerinden ayıran özellikler neler?

Geçirdiğimiz dönem itibariyle hep uç noktalardayız. Ya çok iyi ya çok kötü. Bir anda, bir gecede bir kahraman yaratılabiliyor.

Ya da anti-kahraman...

Evet. Burada da işte devleşen figürler, tek başına figürler... Ben genelde kalabalık figürler ya da en azından iki figürlü kompozisyonlarla çalışırdım. İlk defa sadece tek figürden oluşan resimler yapıyorum çünkü devleşen bireysellik, esas konum, esas meselem. Tanrılaşan insanlar. Bu tanrılaşma meselesinde de neyi kullansam diye düşünüyordum. Çok uzun süredir bir aidiyet hissimiz yok. Bütün sanatçılar adına konuşmayayım tabii, benim hissettiğim böyle bir mesele var. Bizim sanatımız nedir? Bizim sanatımızın temel özellikleri nelerdir? Eskiden böyle şeyleri düşünür konuşurduk; bunları konuşmaz olduk. Geçtiğimiz sene bunu hatırlamış bulundum. Biraz da Gökşen'in yaptığı *99 Kare* sergisi, beraberinde Sezer Tansuğ Şenliknâme Düzeni kitabı... Biz bunları 8-10 sene önce konuşurduk arkadaşlarımızla, bir süredir konuşmuyoruz. Türkiye sanatı nedir? Bunun ayırt edici, belirgin özellikleri nedir? Ne tarafa giderse daha başarılı olur, dünyada bir şeyin taklidi değil de saygı duyulur bir hale gelir? Bunların artık konuşulmamasından rahatsız oldum. Aidiyet hissetmeme durumumuza da birazcık bundan uyanmış gibi oldum. Buradaki işlerin de temelleri bize ait biçimler, bize ait anlatım biçimleri, belirli konuları işlerken resimde takındığımız tavırlar... Neydi, şimdi ne durumda? Biraz bunlara kafa yormam gerekti.

Bildiğim kadarıyla Anadolu uygarlıklarının ürettiği görsellik biçimleriyle de ilgilendin, bu serginin referans noktalarından biri de bu.

Bu resimler bence oldukça kuvvetli biçimler, ağır kütleler istiyor. Tanrılaşan insanlar, devleşen insanlar hissini verebilmek için. Onu da dediğin gibi Anadolu uygarlıklarının heykellerinde, rölyeflerinde daha rahat buldum. Zaten eskiden beri severdim. Çok fazla düşünmeden, nereden alacağımı biliyordum.

EVREN SUNGUR
İSİMSİZ, 2019
TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK
160 X 140 CM

EVREN SUNGUR
İSİMSİZ, 2019
TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK
140 X 160 CM

EVREN SUNGUR
İSİMSİZ, 2019
TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK
160 X 140 CM

FOTOĞRAFLAR: KAYHAN KAYGUSUZ

ATELIER REBUL™
DEPUIS 1895

EV PARFÜM
KOLEKSİYONU

İSTANBUL AKASYA - BEBEK - CAPACITY - CEVAHİR - EMAAR - İSTİNYEPARK - KANYON - NİŞANTAŞI - PALLADIUM - SUADİYE - ZORLU CENTER
ADANA 01 BURDA **- ANKARA** ANKAMALL - ARMADA - CEPA - PANORA - **BURSA** KORUPARK - **İZMİR** ALSANCAK - MAVİBAHÇE
www.atelierrebul.com.tr

Ak-*sayanlar*

DİRENEN ORMAN, YERLEŞTİRME, 7. SİNOP BİENALİ'NDEN GÖRÜNÜM, BUZHANE, SİNOP, 2019
FOTOĞRAF: PINAR ÖĞRENCİ

Son zamanlarda aktarma ve saklamanın değerini vurgulayarak, farklı sanat alanlarının yan yanalığının imkânlarıyla anlatım olanaklarını çoğaltarak kendi içinde katmanlanan diyaloglar yaratabilmek adına farklı alanlardan isimlerle bir araya geliyoruz. Dokuzuncu dosyamızda, sanatçı Pınar Öğrenci'yle şair Fırat Demir'i bir araya getirdik

Yazı: Çınar Eslek

YALNIZCA ÖLÜ BALIK AKINTIYA KAPILIR, AGAH UĞUR KOLEKSİYONU, RECENT ACQUISITIONS SERGİSİNDEN GÖRÜNTÜ, 2019, FOTOĞRAF: PINAR ÖĞRENCİ

Fırat Demir: Ben New Mexico'dan New York'a henüz döndüm, sen ise Karadeniz'i bir motorun üzerinde gezmeye devam ediyorsun. New Mexico'nun manzarasına çok şey sığar: Sarp kayalıklı düz tepeler, dağ sıraları, alçak çöl havzaları, devasa bulutlar... Ressam Agnès Martin'in 50'li yıllarda New York'taki atölyesini herkesten habersiz terk edip New Mexico'ya yerleşmesinin yegâne nedeni bu manzaraymış. Peki sen Karadeniz'de nerelere bakıyor, neler görüyorsun?

Pınar Öğrenci: Doğu Karadeniz'deyim. HES mücadelesine öncülük eden kadınlarla buluşmak için köy köy dolaşıyorum. İlginç bir şekilde Sinop Bienali için yaptığım araştırmanın odağında duran dere, orman, su, ağaç gibi manzaraya -ya da tabiata demek daha doğru olur- ait her şeyi kadınlardan öğreniyorum. Araştırmamın başında aldığım bir karardı bu, fotoğraf ya da hareketli görüntü kaydetmek yerine bu uçsuz bucaksızmış gibi görünen doğayı kadınların tarif ettiği şekilde belgelemek; kadınların oluşturduğu antropolojik bir peyzaj denemesi. Öğretici bir yolculuk oldu, Karadeniz kadınının toprak ve doğayla olan ilişkisinin ne kadar güçlü olduğunu öğrendim. Günlük hayatını çay üretiminin gerektirdiği koşullara göre organize eden, tarlada çalışan, eken, biçen, hasat toplayan, bir taraftan da ev işleri ve çocuk bakımıyla uğraşan hep kadın. Dereler tehlikeye düştüğünde neden kadınların en önde olduğunu, canını bile siper ettiğini anlamak çok zor değil, su kadın için her şey demek burada. Sadece tarım için değil, yorulan bedenini dinlendirip serinletmek, geceleri sesine kulak verip dinlemek için de... Ben bu seyahatte kadının üretim, yaşam ve direniş, erkeğin ise yıkım, şiddet ve hatta ölümle sembolleştiğini gördüm. Güney-kuzey aksında akan coşkun dereleri takip edip yüksek rakımlı köylerden deniz seviyesindeki şehirlere indim, şehirlere indikçe manzara erkekleşti. Derelerin denizle kavuştuğu ağızlar betondan istinat duvarları, köprü, üst geçit ve trafik ışıklarıyla sarılmış, suyun rengi yeşilden bulanık bir kahverengine dönüyor. Duble otoyollarla betona bulanmış sahil boyunca batıya doğru ilerliyorum, istisnasız her ilçe ve şehrin girişi, ortası ve çıkışında şehitlere adanmış üstgeçitler takılıyor gözüme; manzaraya bakınca ölüm görüyorsun, insan bedeni betonla yer değiştiriyor âdeta... Hasta bir peyzaj gibi ya da bozuk.

FD: Peyzajı yeniden kurgulamanın iki yolu var sanki; dil ve haritalandırma. Ece Ayhan bu iki metodu kendi şiirinde teke indirgedi mesela –*Açık Atlas* gibi her yana sızan bir şiir yazabildi. Küçük İskender'in *Türkiye* şiiri ya da – "böyle masum böyle mazlum uyu Türkiye," diyebildi. Sen şimdi üretilmekte olan sanatın peyzajla ilişkisini nasıl buluyorsun? Şairler kadar tehlikeli mi sanatçılar da, yoksa aslında mevcut tek bir arka plan üzerinde mi çalışıyorlar?

PÖ: 70'lerin politik ortamından gelen sanatçıların peyzajla ilişkisi çok güçlüydü. Mesela Nil Yalter, Gülsün Karamustafa... Bu sanatçılar peyzajı politik gündem, işçi hareketleri, devlet şiddeti, yerinden edilme üzerinden okumayı başarabildi. Bugün bu rolü daha çok sinemanın üstlendiğini görüyorum. Emre Yeksan'ın *Körfez* filmi, İzmir manzarasına alternatif bir bakış öneriyor, keza Kaan Müjdeci'nin *Sivas*'ı, Didem Pekün'ün ödüllü filmi *Araf*, manzara ve şiddet ilişkisine bakan güçlü yapımlar. Çağdaş sanat alanınıysa fazlasıyla korunaklı buluyorum, ya fazlasıyla arşive yaslanan, ya da aşırı derecede kavramsallaşıp çıkış noktasını unutan işler görüyorum. Sanatçılar tehlikeden ya da risk almaktan uzak duruyor. Küratör ve organizatörler de çoğunlukla öyle. Sinop'a vardığımda bienalin direktörü Melih Görgün "Başımızı belaya sokmayacaksın değil mi? Aman tehlikeli şeyler yapma burada," dedi. Günlerce Karadeniz'de çalışıp "Nerelisin?" sorusuna "İstanbulluyum," diye cevap verecek kadar ihtiyatlı davrandıktan sonra "suçlu ya da tehlikeli" durumuna düşürüldüğüm bu karşılama çok derinde bir şeyleri kopardı benden. Anlatması zor, derin bir kırgınlık...

FD: Korunaklılık demişken, mesela Pierre Bourdieu fotoğrafta perspektifin öncelikle kaydetme ve düzeltme fonksiyonu için tercih edildiğini söyler. İşte burada sanatçının işi zorlaşıyor bence –elindeki bu güçle ne yapacak? Perspektife sığdırdığı insanlara iade-i itibar yapmaya çalışsa bir küstahlık, onları soysa başka bir bilmişlik. Sen yerleştirmelerinle bu gerginliği kırmaya çalışıyorsun sanki, ne dersin?

PÖ: İşlerimde belgeselci bir unsur hep var, arşivlemek ya da biriktirmekten gelen bir tavrın sonucu oluştukları için bu kaçınılmaz. Ancak belgeselci, anlatımcı dili kurguda yaptığım müdahalelerle aşmaya çalışıyorum. Hikâyenin tamamını aktarmak yerine, çoğunlukla tekrar eden imge ya da aksiyona yoğunlaşıyorum son kertede. Zira tekrar ve rutini hem estetik hem de kavramsal açıdan güçlü buluyorum. Tekrar eden imge bir süre sonra mekân ve zamandan bağımsızlaşarak, sadece kendi formundan kaynaklanan özgün bir dile kavuşuyor, temsil ettiği kavramlar da çoğalıyor böylece. *LED Işıklı Şehir İstanbul* işi yüzlerce reklam görüntüsünün arşivlenmesiyle oluştu. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte yasaklanan Arap alfabesinin yaklaşık 100 yıl kadar sonra başka bir savaşın etkisiyle İstanbul sokaklarına geri dönüşünün öyküsü. Bir süre baktıktan sonra kavramsal çerçevesinin dışına çıkarıyor insanı, renk ve ışıklardan oluşan dijital bir İstanbul manzarası görülüyor. Keza son işlerimden *Un Peso* da öyle: Suya dalıp denize atılan bozuk paraları bularak ağızlarının içinde biriktiren çocuklar var sahnede, tekrarlanan bir hareketten oluşuyor video. Hareketli görüntüyle fotoğraf arasındaki ilişkiden yola çıkıyorum aslında. Tekrar eden fotoğraflar olarak da bakabiliriz bu işlere, zaman ve ses katmanlarını da ekleyerek tabii.

FD: Senin işlerinde hep bir manzara, açı arama hali söz konusu. Üstümüzden *Hafif Bir Rüzgar Esti* işin mesela. Tek bir kare içerisine tüm Akdeniz'i sığdırabilmeyi başarmışsın.

PÖ: İşlerin büyük bir bölümünde tek ve akılda kalıcı bir imge kullanmaya çalışıyorum. *Üstümüzden Hafif Bir Rüzgar Esti* işi Akdeniz'de yüzen bir ut manzarasını içeriyor. Bir göç ve kayıp hikâyesinin ötesinde... Fernand Braudel'in Akdeniz'le ilgili yorumunu hatırlamak gerek bu noktada. "Akdeniz'i Akdeniz yapanlar sadece orada yaşayanlar değil aynı zamanda oradan geçenlerdir," diye tanımlıyor. Akdeniz bir eşik, bir pasaj olmanın ötesinde iltica umudunun başlamadan bittiği yer çoğu kez. Bir tür ölüm havuzu ya da sudan müteşekkil bir tuzak... Az önce manzaranın politiğinden bahsetmiştik, işte Akdeniz'e derinlemesine bakarsak bu sıcak suların örtük hikâyesini görürüz. Bu yüzden *Üstümüzden Hafif Bir Rüzgar Esti* işi tek bir imgeye yaslanıyor: Hızla akan global dünyada durup, uzun uzun Akdeniz'e bakmak gerektiğini düşündüm.

PINAR ÖĞRENCİ, FOTOĞRAF: SAVAŞ BOYRAZ

FD: İmge dedin, aklıma İlhan Berk geldi. "İmge, varlığın gölgesidir," demişti bir keresinde.

PÖ: Evet imge, imajdan fazlası, ilk bakışta görünmeyen anlam çokluğu...

FD: Şiir; bize sunulan yaşantının darlığıyla varoluş tasarısının genişliği arasındaki ölçüsüz, anlaşılmaz, çelişki dolu mesafenin aşılmaya çalışılmasıdır biraz. Bu çabaya resmin kattığı destek malum ama nedense video sanatının şiirle ilişkisi hep deneysellik üzerinden kuruldu, fotoğraf ise "hikâyecilik" ile ilişkilendirilip düzyazı ve öykünün yanına konumlandırıldı. Kendi adıma video sanatındaki "hareket"i hep ilham verici bulmuşumdur. Hareket hep baki, bazen kurguya destek çıkıyor, bazen kurgunun dışına çıkıyor. Düşünce ve hareket, Nazım'ın şiirleri gibi, kinetik.

PÖ: Sinemanın hareketli görüntüden çok edebiyatla ilişkisi üzerinde durulur, gerçekten de *storytelling*, anlatımcılık filmin en önemli unsurudur. Videoysa bu ilişkiyi sekteye uğratır. En azından ilk ortaya çıktığı 60'lı yıllarda tıpkı deneysel sinema gibi video da deneysellikten beslendi. Ancak video sanatı son yıllarda prodüksiyon bütçeleri bağlamında sinemaya yaklaşırken, temsil biçimleri bağlamında televizyon ekranı ya da tek projeksiyona bağlı sınırları aşarak çoklu ve zengin bir görsel anlatım biçimi yakaladı. Öyle ki bazı video işler resim, heykel ve hatta tiyatroyla ilişkilendirilebilir. Benim videoyu temel medyum olarak seçmemin temel nedeni de hareket yani aksiyon. Hareketin duyguyu tetikleyen sezgisel bir tarafı var, izleyiciye bu duygunun bulaşmasını önemsiyorum. Bu arada "ses" üzerinde de durmak lazım, videonun gizli kahramanıdır ses. Bu sene Berlin Film Festivali'nde Ghassan Salhab'ın Rosa Luxemburg ile ilgili *An Open Rose* isimli şahane bir filmini izledim, film az sayıda görsel ancak şiir, mektup ve şarkıların farklı dillerde üst üste getirilmesiyle oluşturulmuş güçlü bir ses tasarımı içeriyordu. Ses katmanlarının kaynağınıysa dil oluşturuyordu tabii...

FD: Dilin görüntüdeki kaymaları daha kolay tespit edebilme ayrıcalığı var sanki. Manzaranın önce yaşanan gerçeklikle örtüştüğü, sonra da o gerçekliği değiştirdiğini anlatmışsın bir yazında.

PÖ: Vahap Avşar ve Huo Rf için yazdığım yazılarda yoğun bir Anadolu manzarası tasvir etmeye çalıştım. Manzara seyirlik olmanın ötesinde politik, kültürel, antropolojik okumalara açık bir görüntü. Robinson manzaraya yeterince dikkatli bakarsa, ona tarihsel olayların moleküler temelini göstereceğini ve bu şekilde geleceği görmeyi umduğunu söylemişti. Gerçekten de manzarayı anlamaya çalışmak eğitiyor insanı. Tek meydanı olan bir şehir demek, herkesin birbirini tanıdığı, günlük hayatını takip, hatta kontrol ettiği bir şehir demek. Grafiti kaplı duvarları olan bir şehirde yaşıyorsanız itirazı olan insanlarla birliktesiniz demektir. Berlin böyle bir yer mesela, David Harvey'nin asi şehirlerinden... Sanırım Robinson'un deyimiyle "geleceği" yani Berlin'de tutunma potansiyelini görmemin sebebi de bu itirazdı. Berlin'deki isyan potansiyeli şehirle ilişkimi kısa sürede sağlamlaştırdı. New York nasıl? Uzun zamandır New York'tasın. Seni orada tutan şey nedir? Asi bir şehir olduğu söylenemez sanırım.

FD: New York'ta bir örtüşme, kamaşma yaşıyorum. Yaşam bilgisini tekrar tekrar unutarak baştan başlamanın, kendini her şeyin ortasında buluvermenin aklı sürekliliğin dışına çıkartması gibi bir faydası var. Bu noktada New York çarpıyor ve sana yeni bir yol bulmanı dikte ediyor. Şehirdeki garip zaman algısını seviyorum; tarihin önemi aşınıyor ve bu bana çok somut bir bakış açısı katıyor. Dışında hissettiğim, dışında kalmak istediğim pek çok anlamsızlığı da var. Fakat bir şehirde o şehrin negatifi olarak dolaşıp yine de var olabilince sizi şehre bağlayan yaşamsal bir duygu açığa çıkıyor. O duygunun peşinde en çok kendimle meşgulüm sanırım. Yalnızlığım, daha medeni bir yalnızlığa evrildi. Bu yalnızlığı çok önemsiyorum. Doğu'ya ait mistik bir yalnızlıktan farklı bir yalnızlık hali içerisindeyim aslında. Dışarıya karşı daha çok olduğum kişiyim. Ve bu bir saklanma sorunu yaratmıyor. Hem şu da var: İstanbul'da verdiğim savaş, sınıfsal bir savaştı –burada o gerilimi daha az hissediyorum en azından, kurşunların menzilinden çıkmış gibiyim. Tabii zorladığım anlar da oluyor. Emine Sevgi Özdamar'ın *Haliçli Köprüsü*'nü okudun mu? Özdamar Berlin'e Telefunken firmasına işçi olarak gitmiştir ve kalabalık bir yatakhanede geçer yılları. Şu an ben de kapısı olmayan bir odada uyuyorum, benim "odam" başka birinin odasının üzerinde, geceleri yatağımın yanından geçip gidenleri izliyorum. Yazarlık tanıklık işidir ama gecenin köründe gelip gideni izlemek de pek hoş olmuyor doğrusu.

PÖ: Emine Sevgi Özdamar'ı Berlin'e taşınınca keşfettim. 60'ların politik ortamıyla tanışması, genç bir kadın işçi olarak Almanya'daki göç atmosferini tasvir edişi, pes etmeden hayallerinin peşinden koşarak kendini gerçekleştirmesi... İnanılmaz bir karakter gerçekten de. Berlin'deki farklı göç dalgalarını izlemek yeni bir göçmen olarak kendi konumumu belirmemi sağlıyor. Bizler politik sebeplerle göç eden farklı bir kuşağın temsilcileriyiz. Görece konforlu bir göç gerçekleştirdik diyebilirim. Ancak göçmen olmak, bildiğin, aşina olduğun topraklardan koparak bambaşka bir sistemin içinde var olmaya çalışmak bizleri eski göçmen kuşaklarla birleştiren bir tür duygudaşlık yaratıyor. Başını sokacağın bir yer bulmak en büyük problem Berlin'de. Bir sene içerisinde dört kere yer değiştirmek zorunda kaldım. Senin dediğin gibi bu tanıklık etme hali işimizin önemli bir parçası. Bugünlerde Berlin'de kaldığım üç evin hikâyesinden oluşan üç kanallı bir video üretiyorum.

FD: Hareket etmek şimdiki anlamıyla ilerlemecilik olmamalı ama. Şu an sanat dünyasında herkesin bir koşu yüksek lisans, *workshop* ve benzeri rasyonel eşikleri aşmak için birbirleriyle yarışmaları hakkında ne düşünüyorsun?

PÖ: Çoğunlukla bir akış çağında yaşadığımız söylenir. Her anlamda akış halindeyiz, fiziksel ve sanal ortamlarda. Hardt ve Negri politik bir strateji olarak hareketliliğin moderniteyi karakterize eden kesinliğin altını oyacağını savunuyordu. Mobil olmak, hareket halinde sanat üretmek benim açımdan politik bir tavır bir taraftan da. Bu yüzden maddesel (*material)* işler yerine video gibi kolay yer değiştirebilen, mobil işler üretiyorum. Ancak şunu da eklemek isterim; çok hareket etsem de her durakta gerçekten durmayı, demlenmeyi seviyorum. Hareket etmek benim için ilerlemeci bir anlam taşımadı hiçbir zaman. Gittiğim misafir sanatçı programları bile kariyerimde bir aşama sağlayacak, önüme bir takım yeni imkânlar getirecek hamleler olmadı. Örneğin, Meksika seyahatim. Kimselerin bilmediği, anarşist bir ruhla çalışan, hatta sanat dünyasına biraz mesafeli insanlarla vakit geçirdim. Yaptığım performans, araştırma ve film projelerini tamamen kendi içimden gelen bir dürtüyle, bütçesiz, sponsorsuz yaptım. Gösterecek hiçbir kurum ya da kişiyle ilişkim olmadan üstelik... Günümüzdeki yaygın sanatçı modeli sponsor, finansör gibi bir kurum ya da kişi olmadan kılını bile kıpırdatmıyor. Ben bu tür bir üretimi samimi bulmuyorum. *Workshop* meselesine gelince, söyleyecek çok şey var...

FD: Nedir, açsana biraz.

PÖ: Almanya'da Senato yani Berlin Belediyesi'nden bir burs aldım. Bu burs kapsamında benim gibi yaklaşık 20 sanatçıyı bir *workshop* için davet ettiler. İçimizde birçok Türkiyeli -sanat camiasının yakından tanıdığı isimler- de vardı, 40-50 yaş aralığında yetişkin sanatçılardan bahsediyorum. Bir takım eğitimci, *workshop* uzmanı profesyoneller gelip halka şeklinde oturmamızı isteyerek, renkli kalem, kağıt gibi şeyler dağıtıp bir oyun oynayacağımızı söyledi. Konu bir defile ve bizler de katılımcılarız; model, kuaför, tasarımcı gibi... Bizi dokuz yaşındaki çocuğun yerine koydular resmen. İtiraz ettiğimde Almanya'da güç ilişkilerinin önemli olduğunu ve bunu öğrenmemiz gerektiği söylendi. Baya aşağılayıcı bir durumdu anlayacağın.

FD: İnsanların hem kendilerini bu kadar önemseyip hem de ellerindeki her türlü imkâna ölesiye sarılmalarını gülünç buluyorum. Kürtlerin bir atasözü var: "Tilkiden kurnazı yoktur, ama ortalık derisiyle doludur." Kendi adıma tilkileri rahatsız etmekten büyük zevk duyuyorum. Rasyonel ilerlemecilikle hayatımı anlamama imkân yok. Cebimde beş dolarla Columbia Üniversitesi'ndeki *Rönesans Edebiyatı* dersime girmek absürt geliyor bazen. Ne koleje gittim, ne herhangi bir okula. Lisemde bir sırada en az üç kişi otururduk. İngilizceyi aç kala kala zar zor biriktirdiğim parayla satın aldığım kitaplardan öğrendim. İnsanlar yıllarca bir maça hazırlanır, onları ringe ilk çıkışımda nakavt ederim. Ama sonra hiçbir şey akmaz, aylar bomboş geçer. Galiba benim hayatım büyük şanslarla günden güne devam eden şanssızlıklar arasında sallanacak hep. Ama zaten üretmenin imkânı da, heyecanı da bu rasyonaliteyi kırdıkça ortaya çıkıyor.

PÖ: Ben de İngilizceyi 30 yaşıma girdiğimde kocamı boşar boşamaz yazıldığım bir kursla öğrenmeye başladım. Annem ilkokula bile gitmemiş, ben ilkokulda okuma yazmayı öğrenirken annem de televizyonda başlayan eğitim programlarını takip ediyordu; bana "hadi kızım dersini çalış," diyen kimse olmadı yani. Ne annem ne de babam veli toplantılarına katılmazdı. İlkokul son sınıfta okurken Van'daki Anadolu Lisesi daha yeni açılmıştı. Sınıf birincisi olduğa halde evde, Anadolu Lisesi sınavlarına girme ihtimalim tartışma konusu bile olmadı, çünkü daha ciddi sorunlarımız vardı. Hiç unutmuyorum, sınıf öğretmenimiz son derslerde Anadolu Lisesi Sınavı'na girecek olanları matematik çalıştırırdı, sınava girmeyeceğim halde tahtaya kalkıp soruları cevaplardım... Bazen daha iyi bir eğitim alsaydım, beni destekleyen, şımartan bir ailem olsaydı acaba nasıl biri olurdum diye düşünüyorum. Kesin sıkıcı biri olurdum, belki daha kendine güvenli, kim bilir? Konforlu şartlarda büyüyen insanlar risk almayı sevmez zira kaybedecekleri şeyler bizimkinden fazla. Ben hep risk aldım hayatta. Kumarbaz babamdan bulaştı herhalde. Gerçekten de yapmak istediğim her şeyi gerçekleştirmek için sürekli ortam değiştirmek zorunda kaldım. Daha ortaokul yıllarında seçme şansım olmadan okuduğum Kız Meslek Lisesi'nden, ailemden gizlediğim bir manevrayla ayrılışım, Van'daki tutucu çevreden çıkma çabalarım, ilerleyen yıllarda rasyonaliteye bayılan, kendini tanrı zanneden mimarlar grubundan ve onların temsil ettiği eski kocamdan ayrılışım, kimsenin desteklemediği bir ortamda sanat yapmaya çalışmam ve şimdi de 40'lı yaşların ortasında Berlin macerası... Kendimi Van Gölü'nde yaşayan inci kefaliyle özdeşleştirmem bundan, *Yalnızca Ölü Balık Akıntıya Kapılır* yerleştirmesindeki balıklar gibi hissediyorum bazen, hep akıntının tersine yüzüyorum sanki, engel ve barikatlar peşimi bırakmıyor.

FD: Ben de ikinci kitabım *Öte Geçeler*'i yazarken seyahat halindeydim. *Öte Geçeler*'in zaman aksı geçmişe ait olabilir, imgeleri usa yakın olabilir ama kitabın çok somut bir yanı da var. Bir *travelogue* gibi yazıldı *Öte Geçeler*. Aylarca otostop çekerek seyahat ettim; Mardin, Van, Diyarbakır... Haritanın Doğu'sunu. Şunu anladım: Şair kişisel olanı haritaya tutar ve eline bambaşka koordinatlar geçer. İlk kitabım *Yeni Cüret Çağı*'ndan sonra önümde iki yol vardı; ya daha içe dönük ve parçalı bir şiire gidecektim ya da ilk kitapta başladığım meseleyi biraz daha kazıyacaktım. Kazı, daha gerekli göründü benim için. Çünkü bu kazı köklere eğilmenin rahatlığıyla değil, kök denilenin rahatsızlığıyla ilgili olacaktı. Tarih ve coğrafyayla ilgilenen şiirlere sirayet edebilecek yüce gönüllülüğün yerine yabancı olanları, gizlileşmek isteyenleri, temsilsiz bırakılmışları anlatan bir atılmışlık hissiyle yarattım o peyzajı.

PÖ: Henri Bergson *Yaratıcı Evrim*'de şöyle yazar: "Bilinç ne kadar entelektüellerse, o kadar fazla mekânsal hale gelir." Ve böylece yolculuk yol haline gelir ve bu bağlamda manzara, örneğin harita, fotoğraf hatta film olur. Şair yani bu durumda sen, yolculuğu yola, manzarayı haritaya indirgemeden, insan içine karışarak yarattın *Öte Geçeler*'i, gücü de buradan geliyor kitabın, başkalarının gömleğini giyerek bir tür melek gibi dolaştın Doğu'da. Gaye Boralıoğlu'nun *Meçhul*'unde İbrahim'i ararken kendini bulan insanlar gibi...

FD: Mesela şimdi de tamamen temsillerin uzağında, tarih ve coğrafyanın artıklarından aldığı gücü, bir başka artığa dönüşmek için harcayan şiirler yazmak istiyorum. Mondrian'ın resim serüveni gibi biraz. Mondrian, bir teologdu. Fakat resminde asıl etkiyi birkaç renk, birkaç siyah şeritten oluşan soyut resimlerde yakaladı. O resimler, kendisi dışında hiçbir şey temsil etmiyorlar, herhangi bir referans yok, harita yok, kitap yok, yalnızca bir iç kompozisyon var. Manzarasız, hareketsiz neler üreteceğini de merak ediyorum doğrusu.

PÖ: Gerçekten de devam ve hareket birbirini imliyor. İlginç bir örnek verebilirim bu konuda. 2015 yılında Meksika'ya ilk gidişimde Gezi'nin hafızası çok tazeydi, durduramadığım bir enerjiyle doluydum o zamanlar, şarkılar filan söyleyip Facebook'tan paylaşıyordum. Bir taraftan da insanı büyüleyen egzotik manzaranın kötü giden bir şeylerin üzerini örttüğünü hissediyordum... Sokak aralarına dalınca ne olduğunu anladım: Devlet şiddeti, uyuşturucu trafiği ve sınıfsal eşitsizlik. Türkiye'ye ne kadar da çok benziyordu, benim açımdan ilham verici bir durumdu bu, oldukça üretken bir seyahatti. Bu sene tekrar Meksiko'ya gittim ve 2015'teki o ilk duyguyu bulamadım, Meksiko yerinde duruyordu ama ben çok değişmiştim. Görmek istediğim mahalle ve yapılar olduğu halde pek dışarı çıkamadım, evde oturdum. Ne olmuştu? Neden bu kadar suskundum? 2015 seçimleriyle başlayan korku dolu politik atmosfer, Berlin'e göç etmemi tetikleyen dava süreci, kayıplar, göz altılar... Bütün bunlarla tekrar yüzleşmek için mi başka bir kıtaya yolculuk etmiştim? Elbette ki hayır! Ancak baktığım manzara karşısındaki kayıtsızlığım üzerine çok düşündüm ve bu durum içe dönüp kendi kendime bakmaya doğru itti. Sonra bir gün yazmaya başladım. Günlerce evden çıkmadan yazdım, sadece yemek yemek için dışarı çıktım diyebilirim. O duyguyu tarif etmem imkânsız, gece gündüz yazıyordum. Böylece kısa hikâyelerden oluşan ilk kitabım ortaya çıktı. Yazarken karşımda duran pencerenin çerçevelediği manzarayı hiç unutmuyorum, zira gece, gündüz, gün batımında, sabah erken hep aynı manzaraya bakarak yazdım.

FD: İlk gençliğimde etrafımda çok insan vardı. Manzaradan da öte, kalabalığın ortasına tüneme, o kalabalıkta manzarayı göremez olma gibi bir isteğim vardı. Büyüdüğüm mahallenin tek güzel tarafı Taksim'e kalkan otobüs durağına yakın olmasıydı galiba. Evden kaçıp İstiklâl'e giderdim.

FIRAT DEMİR, FOTOĞRAF: R. S. TATE

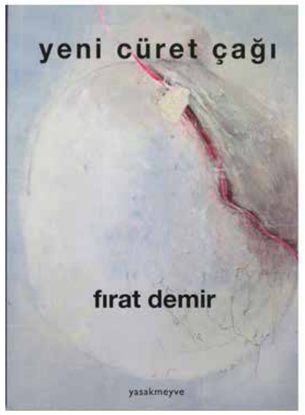
PÖ: İlk gençlik yıllarımı hatırlıyorum. Tek derdim üniversite sınavlarını kazanıp kendimi İstanbul'a atmaktı. Başka hiçbir şehri hayal etmedim İstanbul kadar. Van'daki muhafazakar çevreden ne yapıp edip uzaklaşmalıydım. Sınavları kazanmasam ne yapardım bilmiyorum, kız kardeşim gibi evden kaçardım herhalde... Nihayet İstanbul'a geldiğimde büyük bir şok yaşadım tabii, başlangıçta çok zorlandım... Hayatımda ilk kez belediye otobüsüyle bir yerden bir yere gidiyordum. Küçük şehirde alışık olmadığımız bir şeydi bu. Hiç unutmuyorum, halamların Bahçelievler Yayla'daki evinden Yıldız'a gidene kadar üç otobüs değiştiriyordum ve otobüs tuttuğu için ara duraklarda inip biraz nefes alıp tekrar biniyordum. Sinemaya da ilk kez 17 yaşımda İstanbul'da gittim, Sine Pop'ta. *Camdan Kalp* filmiydi, Fehmi Yaşar yönetmiş, baş rolde Genco Erkal oynuyordu. Sinemadan çıkışımda büyülenmiş gibiydim, o duygu hâlâ aklımda; "keşke mimarlık yerine sinema okusaydım," diye iç geçirmiştim. Sonra İstanbul'un ışıkları... Kara ve deniz trafiği, gece hayatı, kaotik yapısı. İstanbul benim için ışık demekti. Yıllar sonra *LED Işıklı Şehir İstanbul* işini yaptım. Sanırım bu işin kökleri bendeki ilk İstanbul izleniminde saklı. Işıklı, renkli, kaotik, hareketli, hızlı ve yorucu. Senin ilk İstanbul deneyimin nasıldı? İstanbul sahte bir hikâye mi gerçekten de, bir şiirinde yazdığın gibi? Edebiyatla ilişkini nasıl etkiledi İstanbul manzarası?

FD: Kavafis'e -henüz- katılmıyorum ama, İstanbul "dönüp dolaşıp geri döneceğim" şehir değil. Parasızlık ve yalnızlık yüzünden çok bunalır gibi olduğumda şehrin "arkamdan geleceğini" düşünür gibi oluyorum, orada deneyimlediğim ve aşmaya çalıştığım şeylerin hep tekrar edeceğinden korkuyorum. Fakat sonra tüm bu deneyimlerin aslında şartlarla ilgili olduğunu hatırlayıp İstanbul'u geride bırakıyorum. İstanbul ile meselimi ilk şiirlerimde bitirdim – o kitap odasından çıkıp şehre karışmak isteyen birisiyle ilgiliydi ve bunu başardım. İstanbul görüntüsü silindi, dili de tükendi. Düzyazı içerisinde anlatacağım ama, biri İstanbul'un negatifi, ötekisi parodisi olmak üzere, iki hikâye.

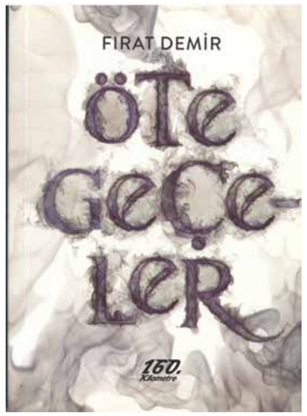
PÖ: Bir gün İstanbul'dan ayrılacağım kırk yıl düşünsem aklıma gelmezdi, hele hele bir Orta Avrupa ülkesine, hiç... Senin New York'ta yaşadığın yalnızlığa benzer bir duyguyu yaşıyorum ben de Berlin'de. Alman toplumunun ilişkilere koyduğu mesafe, günlük hayatı zorlaştırma becerileri ve yabancı düşmanlığından kaynaklanan korkularımı bu yalnızlığa ilave etmek lazım. Ancak İstanbul sanat ortamının vefasızlığını düşününce aslında İstanbul'da da son derece yalnız olduğumu düşünüp avunuyorum Berlin'deki yeni çevremle...

FD: İnsan hayatının ışığına binip gitmeli, o yüzden şaşırma bence. Bir de gerçekten de ekmek (sen buna iş de, ben şiir diyeyim) neredeyse ev orada. Hem son tahlilde "varlığın evi dil," görüntüler ise sonlu. Çocukluk manzaralarını merak ettim bu arada, biraz anlatsana.

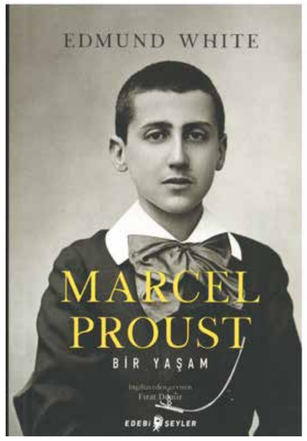
PÖ: Dil görüntüden daha zengin orası kesin, sınırları daha muğlak. Yaz kış karlı dağlarla çevrili bir manzaraya bakarak büyüdüm ben. Havalar ısınınca evimizin önünde briket üretilen arsanın ortasına kurulan dönme dolap görüntüsünü hiç unutmuyorum. Şehirde lunapark olmadığı için senede bir kere gezici dönme dolap getirirlerdi, etrafında onu tamamlayan başka



FIRAT DEMİR'İN İLK KİTABI, KAPAĞINDAKİ RESİM ÇINAR ESLEK'E AİT.



FIRAT DEMİR'İN İLK İKİ ŞİİR KİTABI 2020 YILININ İLK AYINDA TEKRAR YAYIMLANACAK. TEKRAR BASIMLARI YİNE AYNI YIL YENİ ŞİİRLERDEN OLUŞAN İKİ FARKLI TOPLAMA KİTAP TAKİP EDECEK.



EDMUND WHITE'IN MARCEL PROUST BİYOGRAFİSİNİ TÜRKÇEYE İLK DEFA FIRAT DEMİR ÇEVİRDİ.

LED IŞIKLI ŞEHİR İSTANBUL, ŞAM'DA KAYISI SERGİSİNDEN GÖRÜNÜM, SALT GALATA, İSTANBUL, 2015 FOTOĞRAF: MUSTAFA HAZNECİ

eğlence araçları olmadığı için anlamsız bir görüntü çıkardı ortaya. Önde arada bir birkaç kişiyi taşıyan, coşkusuz, cılız neşesiyle kocaman bir dönme dolap, arka fonda yüksek, devasa karlı dağlar. Sen nasıl bir manzarada büyüdün? En çok etkilendiğin ya da hiç unutmadığın bir manzara var mı?

FD: Bak mesela "yayla" dedin sen az önce. Ben Yayla'da doğup büyüdüm. Manzara adına pek bir şey yoktu. Gri apartman daireleri dışında. Sobalı bir evde büyüdük. Kalorifere geçtiğimizde 2008 yılı filandı. Sık sık kömür sobası tüter, her yeri gri duman kaplardı. Çocukluğumdan en çok gri rengi hatırlıyorum. Gerçi babam beni sık sık Taksim'e, İngiliz Pasajı'na götürürdü. İngiliz müzik dergileri satan bir sahaf vardı, büyülenmiş gibi Bowie'nin, Marc Bolan'ın filan resimlerine bakardım. En renkli anılarım Pasaj'da babamın işten dönmesini beklerken geçen günlerden. Pasolini'nin *Mamma Roma*'sını izledin mi? Orada Anna Magnani'nin oynadığı anne karakterinin serseri oğlu Roma'nın yeni yeni apartman daireleri dikilmiş gettolarının henüz imara açılmamış arsalarında saatlerce dolanır durur. Öyle arsalar hatırlıyorum oyun alanları olarak. Mesela New York'ta iki apartmanın arası boşsa, boş alan çitlerle çevrildiyse, o boşluğa bakmayı çok seviyorum. Beni garip bir şekilde sakinleştiren bir görüntüdür.

PÖ: İzledim tabii, bütün film dediğin gibi yeni apartmanlarla boş arsalar ve üzerindeki harabelerde geçer, genç oğlanların buluşma yeri olan boş arsalar modern aileyi simgeleyen apartmanlara uzaktan bakabilme fırsatı verir Pasolini'ye. Sanırım seni o boş arsalara doğru çeken şey toprakla olan ilişki, hatta belki de Anadolu'yla. Erken dönem şiirlerinde yoğun bir Türkiye duygusu vardı. 90'lı yılların karanlık atmosferinden çıkan genç bir şair olarak politik ve isyankâr bir dilin manzaraya sızdığını söyleyebiliriz. Amerika'da yazdığın henüz yayınlanmayan son şiirlerinde ilk şiirlerindeki isyankar ruhun yerini, daha güvenli, gözleyen, oyuncu, âşık başka bir ruh almış. Amerika'ya gidişinle birlikte kullandığın dil ve temalar nasıl bir dönüşüme uğradı? Günlük rutinin, çevreni saran atmosfer ve hareket şiirlerini nasıl etkiledi?

FD: Birincisi, kelimelerim azaldı sanki. Artık yaşamımı kendime addettiğim bir şairlik atmosferi içerisinde yaşayamıyorum. Yaşamak da istemiyorum. Kimseye zihnimi kanıtlamam gerekmiyor. Herkesin kendi haklılığına düşkün olduğu bir çağda çok konuşmayı gereksiz buluyorum. Hayatımda boşluklar daha az, kaygılarımla daha somut şekilde yüzleşmem gerekiyor. Gündeliğim ise bir şeyleri yeniden inşa etmeye çalışmakla geçiyor. O yüzden ezkaza yeni bir şiir yazarsam ortaya daha soğuk ve gerçek bir şiir çıkıyor. İkincisi de okuduklarımla alakalı galiba. Benim New York'a taşındıktan sonra yazdığım "şehir-hareket" şiirlerini nasıl buldun?

PÖ: İnsanın hafızasında yer eden bir manzara, hareket halindeyken gördüğü manzaradan daha farklı yansıyor dile. New York, New Mexico.... Her kent yıllanmış bir tarih ya da hafızaya değil de, daha çok geçici bir duyguya karşılık geliyor sanki, ya da her kent bir aşığa... Tam bir yolda olma durumu, halet-i ruhiye dediğimiz şey gibi... Hepsinde ortak olan bir göçmen özne, yalnız, arayan ve özleyen bir özne... Bu şiirleri yazarken etkilendiğin kaynaklar neler?

FD: O şiirleri yazarken pek çok şeyden etkilendim: Ahmet Haşim'in *O Belde*'sinden, Nazım Hikmet'in yuttuğu materyalist şairlerden, Frank O'Hara'dan... Ama en çok da elektriğin hareketinden. Fizikte gerilim dediğimiz şey iki nokta arasındaki yük farkıdır (potansiyel fark). Yani iki farklı ortam arasındaki yük farkı ne kadar fazla olursa gerilim o kadar fazla olur. Gerilim arttıkça elektrik daha yoğun bir şekilde akar. Şiirlerin Amerikan eyaletlerinin polaroidi olmasının da ötesinde parasızlık, kötü bir evlilik, uyuşturucu bağımlığı gibi şeylerden çekinmeden ve çok somut bir dille bahsetmesinin sebebi hareketi kışkırtmak olabilir. Gerçekten de ne kadar zorlanırsak o kadar hareket ediyor gibi değil miyiz seninle?

SEZA PAKER

GEÇERKEN
PASSING BY
25.10 | 23.11.2019

SEZA PAKER, *GHOSTLY TEA PARTY*, 2019. ÇERÇEVE İÇİNE KİŞİSEL ARŞİVSEL GÖRSEL PROJEKSİYON, 60 X 60,5 CM

MEŞRUTİYET CAD. 67/1
TEPEBAŞI BEYOĞLU 34430
İSTANBUL TÜRKİYE
T. +90 212 252 18 96

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

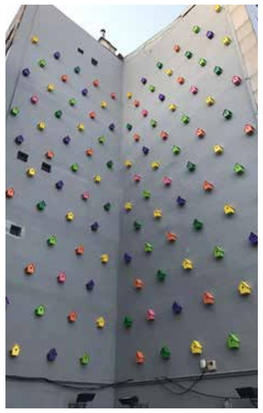
Salı – Cumartesi
Tuesday – Saturday
11.00 – 19.00

GALERIST

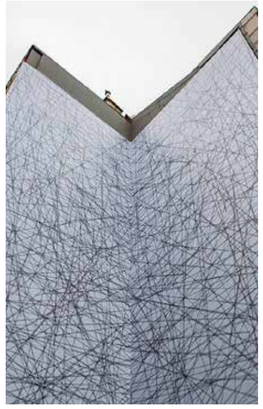
260 metrekare

Kahve Dünyası tarafından desteklenen ve kâr amacı gütmeyen bir proje olarak 2017 yılından bu yana devam eden *Yanköşe* her sene iki farklı sanatçıyı büyük bir kamusal alan yapıtı üretmek üzere davet ediyor. Proje bugüne dek dört farklı projeye yer verdi, hem bu projeleri daha yakından tanımanız için bilgileri hem de şu an devam etmekte olan son edisyonda yer alan Vahit Tuna'nın Türkiye'de işlenen kadın cinayetlerine gönderme yapan *İsimsiz* adlı yerleştirmesi hakkında merak ettiklerimizi sorduğumuz röportajı sizin için derledik

Yazı ve röportaj: Ecem Arslanay



NERMİN ER, TEK GÖZ ODA, FOTOĞRAF: FLUFOTO



ÖZLEM GÜNYOL VE MUSTAFA KUNT, AYRIAYRIBİRARADA - HARFLER, SAYILAR, NOKTALAMA VE DİĞER İŞARETLER, FOTOĞRAF: FLUFOTO

SO? MİMARLIK, YAĞMUR DUASI, FOTOĞRAF: FLUFOTO

Kahve Dünyası'nın Kabataş şubesinin dış duvarında, yaklaşık 260 metrekarelik bir dikey alanda hayat bulan *Yanköşe* projesi, Türkiye'de az rastlanan kamusal sanat projelerinden biri. Kahve Dünyası tarafından desteklenen ve kâr amacı gütmeyen proje, her sene iki farklı sanatçıyı ağırlamayı hedefleyerek yola 2017'de çıkıyor. Meclis-i Mebusan Caddesi, 85 numaranın işlek konumundan faydalanarak beklenmedik bir diyalog fırsatı, kuvvetli tesirler bırakan bir düşünsel kavşak noktası yaratan proje; bugüne dek dört farklı yerleştirmeye can verdi: Nermin Er'in *Tek Göz Oda* adlı yerleştirmesi, Özlem Günyol ve Mustafa Kunt'un *AYRIAYRIBİRARADA - harfler, sayılar, noktalama ve diğer işaretler* adlı yerleştirmesi, Sevince Bayrak ve Oral Göktaş'ın kurduğu SO? Mimarlık'ın *Yağmur Duası* adlı yerleştirmesi ve Vahit Tuna'nın *İsimsiz* adlı yerleştirmesi.

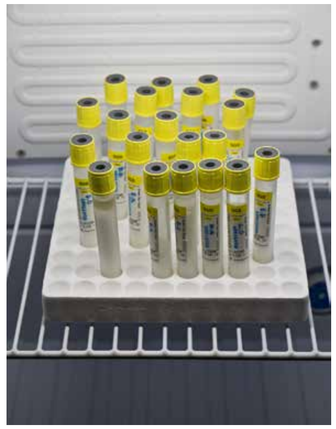
İçeriğe dair müteşekkil bir kanon belirlenmediyse de, projeye katılan bütün sanatçıların kentle incelikli temaslar kuran işler ürettiği görülüyor. Bunu seçilen hacmin hem yaya hem de taşıt trafiğine açık iki güçlü cephenin kesişiminde, mahalle ölçeğini aşıp kent ölçeğine varan bir noktada konumlanmasına bağlamak mümkün. Uzamının hitabe gücünden faydalanan kamusal işlerin ilki, küratör Fulya Erdemci, sanat yazarı Evrim Altuğ, tasarımcı Bülent Erkmen, Altınmarka Grup Şirketleri Yönetim Kurulu Üyesi ve Kahve Dünyası Genel Müdürü Kaan Altınkılıç ile Altınmarka Grup Şirketleri Yönetim Kurulu Üyesi Detay Gıda CEO'su Dilara Altınkılıç Kutmangil tarafından değerlendirilerek üç proje arasından seçilen *Tek Göz Oda* adlı iş oldu. Nermin Er'in kimyasal olmayan tekniklerle birleştirilip en az zararlı boyalarla bitirilen 120 ahşap kuş evi ve bir ses kaydından oluşan yerleştirmesi, soğukların bastırdığı bir dönemde, Eylül 2017-Mart 2018 tarihleri arasında, kuşlar için başlarını sokacak bir yaşam alanı sunmasının yanı sıra; toplu konutların distopik hakimiyetine temas eden nizamıyla, müşterek barınma ihtiyaçları üzerine geniş bir tefekkür alanı da yaratıyordu. Canlı renklerde boyanmasının altında beton grisine karşı bir tavır bulmak mümkün. Kuş evlerin proje sonrası başka noktalarda yeniden işlevlendirilmek üzere üretildiğini belirtmekte de fayda var. İkinci edisyonunda Özlem Günyol ve Mustafa Kunt'u ağırlayan *Yanköşe, AYRIAYRIBİRARADA - harfler, sayılar, noktalama ve diğer işaretler* adlı yerleştirmeyle Mart 2018-Ekim 2018 tarihleri arasında soyut bir kaosa tanıklık etti. Frankfurt'ta yaşayan ve yıllardır birlikte çalışan ikili, milli kimlikler ve kültürel kodlar üzerinden kolektif aidiyetin sınırlarının izini sürer. Yazılı dili grafik bir format olarak ele aldıkları bu projede, Türkiye Cumhuriyeti'nin yürürlükte olan anayasa metnini anlam bütünlüğü bozulacak şekilde parçadılar. Uzaktan bakıldığında kesişen bir akslar yığını gibi gözüken, sadece belirli bir yakınlıkta metinsel karakterini açık eden; fakat yine içeriğine dair ipucu vermeyen bu dev görsel metin; toplumsal sözleşmemize dair umulmadık, taptaze bir okuma. 21 Kasım 2018-29 Mart 2019 tarihleri arasında, *Yanköşe*'nin üçüncü edisyonunda ise Sevince Bayrak ve Oral Göktaş'ın kurduğu SO? Mimarlık'ın *Yağmur Duası* adlı yerleştirmesi sergilendi. Stüdyonun disiplinler ötesi tavrını 2013'te MoMA/PS1 İstanbul Modern işbirliğiyle gerçekleşen *Yeni Mimarlık Programı* için ürettikleri *Göğe Bakma Durağı* adlı çalışmaya dayandırmak mümkün. Boğaz suyunun hareketini kendi hareketine dönüştüren bu iş gibi *Yağmur Duası* da yağmurun hareketinden feyz aldı. Yerleştiği alanın iklimlendirilmemiş, her türlü doğa olayına karşı savunmasız bir açık alan oluşunu değerlendirerek, yağmurun tetiklemesiyle değişebilen bir karakterde tasarlandı: Tıpkı yağmurla trafiği felç olan ve ucuz şemsiye satıcılarını etrafa salan kentin kendisi gibi... *Yağmur Duası* doğayı hizaya getirmekten ziyade onu kucaklayan mimarlara olan ihtiyacımızı da vurgular nitelikte. *Yanköşe*'nin dördüncü edisyonu ise Vahit Tuna'nın 440 çift siyah kadın ayakkabısıyla Türkiye'de sayıları gitgide artan kadın cinayetlerine gönderme yapan *İsimsiz* adlı yerleştirmesi. Gösterilmeye başladığı andan bugüne pek çok tartışmayı da beraberinde getiren Tuna'nın işi hakkında merak ettiklerimizi kendisine sorduk...

VAHİT TUNA

19. yüzyılın milli idealleri yücelten kahramanlık anıtları geleneği kısmen sürse de geç 20. yüzyılın sonlarından bu yana dünyada eleştirel bir anma pratiği de kavramsal yerleştirmeler üzerinden ilerliyor. Ayakkabı, sanatçıların ve sivil toplum kuruluşlarının çeşitli bağlamlarda sıklıkla başvurduğu bir yas nesnesi. Bağlamı soykırım ve kadın cinayetleri gibi geniş kapsamlı, hassas toplumsal meselelerden köprü intiharları gibi görece özel meselelere kadar uzanıyor. Sizin kadını simgeleştirmek üzere topuklu ayakkabıyı tercih etmenizde bu hazır dağarcığın ve onun hızlı iletişim potansiyelinin etkisi oldu mu?

Ayakkabılar bahsettiğiniz durumlar dışında da sanatta sıklıkla gösterge olarak kullanılan nesneler. Sanatçılar bazı nesneleri diğerlerinden daha çok sevebiliyor belli ki. Bizim coğrafyamızda da ölen kişinin ayakkabısının sokak kapısı önüne koyulması geleneği var. Hali vakti yerinde olmayanların bu ayakkabıları kullanmasına ya da ölen kişinin evden çıkacağı ve çıkarken ayakkabısını tekrar kullanacağına dair inançlar, hurafeler. Ayakkabı metaforu kendi içinde özgürleştirici ve en basit, ilkel araçlardan biri. Yer ve gök arasında incecik bir çizgi. *İsimsiz* yerleştirmesinde topuklu ayakkabılarla oluşturulan simetrik, dümdüz, hiç de organik olmayan bu yerleştirmeyle katilin bir resmi çizilmeye çalışılıyor; yani erkeğin, patriarkal düzenin resmi. Erkin sıkça kadın üzerine çizmeye çalıştığı ve benim aracılığımla duvara nakşedilmiş bir resim. Cinsiyetçi ve indirgemeci "bakış"ın resmi. Bu ayrıca, resmî ideolojilerin hizaya çekmeye çalıştığı ve sistematik olarak yekûnu kişleştirmenin ve tek tipleştirmenin bir resmidir.

Diğer taraftan topuklu ayakkabı, sanatın sıklıkla etrafında döndüğü bir imge; üzerine çokça yazılıp çizilmiş. Mungan'dan Dalí'ye, Seyfettin'den Warhol'a kadar... Cumhuriyet modernizminin kamusal alanda dayattığı ulvi kılık kıyafet kanunlarının içerisinde belki de sekülerizmi en iyi temsil eden *prehistorik* bir nesne bir taraftan. Ama bizleri hâlâ bu ilkelliğinin içerisine alıp tartıştıracak kadar da güçlü. Psikososyolojik etkisinin diğer tüm kadın ayakkabılarından bu yüzden daha fazla olduğunu düşünüyorum. Çünkü bir taraftan kadınlar için hem fiziksel zorluklara hem de psikocinsiyetçi baskılara işaret ediyor. Bu yüzden de *İsimsiz* yerleştirmesinde ayakkabılar, izleyicide fenomenolojik bir okuma süreci başlatıyor. Şiddetin yeniden resmedilmesinde artık ateşli silahlar, bıçak, makineli tüfekler bizi o kadar da rahatsız etmeyen görselliklere dönüştüler, ama bu tarz bir ayakkabı bütün silahlardan daha öldürücü görülebiliyor. Tam da bu noktada yerleştirme, erkin bu baskıcı psikonevrotik silahlarının ne kadar iğrenç olduğunu bir kere daha göstermiş oluyor. Elbette diğer taraftan sormamız gereken sorular şunlar da olmalı; duvarda yer alan ve 2018'de öldürülen kadınların sayısına işaret eden 440 gerçek rakam mı? İstatistikler üzerinde çalışan ve güvence kaynağı olarak gördüğümüz devlet gerçek rakamları paylaşıyor mu? Ayrıca 2011 yılında, tüm dünyaya emsal olacak şekilde ilk imzacılardan biri olan Türkiye, İstanbul Sözleşmesi'ni neden uygulamıyor? Neden kravat takınca ya da takım elbise giyince kadın katline cezai indirim veriliyor? Yoksa tüm bu prehistorik kıyafetler hâlâ görevlerinin başında mı? Neden erkekler nafaka ödememek için cinayet işler ve kadının boşanma isteği onun üzerinde nasıl bir aşağılanma duygusu yaratır ki erkeği cinayete sürükler? Tabii tüm bu soruların cevaplarını ancak malum makamlar verebilir. Toplumsal şiddetin tavan yaptığı dönemlerdeyiz, kişisel silahlanmaların da.



İsimsiz yerleştirmesine yapılan eleştirilerin bir diğeri, bu işin heteroseksüel bir erkek tarafından yapılmış olduğuna yönelik. Bu eleştiri büsbütün cinsiyet ayrımcı bir bakıştır, ancak tartışma yaratma potansiyeli yüzünden değerli görülebilir. Umarım bu tartışma diğer erkek sanatçılar tarafından da okunur. Diğer taraftan şunu da söylemek gerekir, sanat üretiminde sanatçıların kendi aralarında pay ettikleri konular, kavramlardan bahsedemeyiz. Bu da bu tür eleştirileri yapanların sanata ve sanatçılara epey mesafeli olduklarını düşünmemize sebep oluyor. Yani şunu mu demek istiyorlar? Sokakta bir protestoya sadece aktivistler katılabilir. Ya da Kürt sorunu sadece Kürtlere mi aittir? Sokağa yönelik bir işten rahatsız olup, "Bu oradan tez indirile!" ya da "Hesap vereceksiniz!" denildiğinde tüylerim diken diken oluyor, aklıma erkin buyurgan sesi geliyor. Bu yüzden belki de kamusal alanda bir türlü sanat yapıtlarıyla karşılaşamıyor olabiliriz. Erk kendi ideasına göre sokak/duvar yaratma ve diğerlerini sindirme derdinde. Bu daha önceleri kamusal alanda yapılmış işlerin nasıl da parçalandığını hatırlatıyor bize. *İsimsiz* yerleştirmesinde ismimin yazdığı şey bir mezar taşı. Yapıt künyesi bir mezar taşı olarak yeniden üretildi ve bu mermer künye, yapıtla arasında bir gerilim yaratıyor. Sanatçının "ötekisi"nin ölümü. Burada belki de Anselm Kiefer'in 1969 yılında gerçekleştirdiği *Kahramanlık Sembolleri* (*Heroic Symbols, 1969-1975*) isimli işini hatırlayabiliriz. Sanatçının Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde Nazi selamı verirken fotoğraflandığını görürüz. "Ben Nazi miyim?" sorusuyla izleyiciyi kışkırttığı kesin. Ayrıca bu soru onun üzerinden izleyiciye de sorulmaktaydı. Bu yapıtı düz okumayla anlamamız hiç kolay olmaz ve o dönem de olmamıştı. Burada belki Barthes'ın sözünü ettiği gibi; mitlere yönelik referansların düz okumalarla bulanıklaşıp, ancak daha derine inildiğinde kültüre ait olanı fark etmeyi sağladığını hatırlayabiliriz. Bu da izleyiciyi semiyolojiyle ideoloji aygıtlarını yeniden okumaya teşvik edecektir.

İşlerinizde sık sık erkle hesaplaşmaya giriyorsunuz. *İsimsiz* adlı çalışmanın önceki üretimlerinizle bağlantısını nasıl okumak gerekir?

Sanat üretimimin ilk yıllarında, Marcel Duchamp'a ait *Çeşme* (*Fountain)* işini, 1997 yılında bir armut fotoğrafı üzerine "R. Mutt" imzasıyla yeniden üretmiştim (*Armut*, 1997). Pisuarın biricik eril aurasına ve sanat tarihi içerisinde ayakta işeyenlere cevaben. Sonuçta bir armuta ayakta işeyemezsiniz, ıskalamanız muhtemel ya da bunu niye isteyesiniz ki? Yakın bir zamanda *Fountain* işinin fikrinin aslında Duchamp ait olmadığı, Elsa von Freytag-Loringhoven isimli fütürist bir kadına ait olabileceği tartışmaları ortaya atıldı. Yüzyıllık eril yapıtın artık yeniden okunması gerekecekti belki de! Bu tartışmalardan yıllar önce, 2008 yılında, Hafriyat Karaköy'de, *Egzersiz* isimli kişisel sergimde mekânın en alt katının en ücra ve karanlık bölümüne, lalettayin küçük bir buzdolabı yerleştirmiştim. Buzdolabının içindeyse *Bir Öneri Olarak Türk Güncel Sanatçıları Sperm Bankası* isimli bir işim vardı. Beyaz nişasta tozu ve suyla üretilmiş, güncel sanat pratiği içerisinde yer alan "aktörlerin" isimlerinin baş harflerinin yazıldığı deney tüpleri içinde spermcikler. Tam bir durum komedisi. Kim onları saklamak ya da çoğaltmak isterdi ki? Zaten o saklama koşullarını görünce hemen arkanıza bakmadan kaçardınız. Bu kimlik politikasına yönelik yerleştirme, aslında sanat erki içerisinde dayatılan cinsiyetçiliğin bir sorgulamasıydı.

Çalışmanıza yöneltilen eleştirilerden biri de isminin niçin "isimsiz" olduğu ve niçin öldürülen kadınların isimlerinin yer almadığıydı. "Kadının adı yok" mu?

Kadınların ismi var, öldürülmüş kadınların isimlerine; Anıt Sayaç veya Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu'ndan detaylarıyla birlikte ulaşılabilir. Sadece yapıtın adı *İsimsiz*, bu da toplumsal/bireysel hafızalara gönderme yapıyor olabilir. Emine Bulut'un ismi bugün hepimizin hafızalarına kazındı, sebebi oradaki şiddetin görünürlüğü olsa gerek. Ancak Bulut'dan kısa bir süre sonra katledilen Tuba Erkol'un ismini kimse hatırlamıyor. Geçtiğimiz yıl erkekler tarafında katledilen 440 kadının varlığından haberdar olmayan çok insan var. Bu duvarın önünde bir "kadınkırımı" (*femicide*) görmenin bu anlamda önemli olduğunu düşünüyorum.

İşlerinizde sesin özel bir yeri var, peki bu çalışmanız neden sessiz? Daha önce yine bir kadın cinayeti haberinden yola çıkarak oluşturduğunuz *Sessiz Ev* yerleştirmesi de sessizdi. Bir yas tavrı mı bu? Yoksa bu konuda sessiz kalıyor olmaya bir gönderme mi?

Her işimde ses kullanmak gibi bir derdim olmuyor. Sese nasıl baktığımızla da ilgili bir taraftan, ben ses yok derken belki ses duyanlar oluyordur. Ya da şöyle söyleyeyim; *İsimsiz* yerleştirmesinde ses duyuyor musunuz? Yoksa biz sağır mıyız? *Bellek Masası: Sessiz Ev*, 2017 yılında Kunstraum Kreuzberg/Bethanien'de, *Kas Hafızası* (*Muscle Memory)* başlıklı bir grup sergisinde gösterdiğim bir çalışma. Basında karşılaştığım bir kadın cinayeti haberi üzerinden oluşturulmuş üzeri camla kaplı üç masada, kadına ait olduğunu düşündüğümüz çeşitli nesneler, kıyafetler ve en sonuncu masada yüzü demir tozuyla kaplanıp anonimleştirilmiş bir fotoğraftan oluşan bir yerleştirmeydi.

"Bana, 'Hatice cevap vermiyor, ne yapayım?' dedi. Telefonunun içeriden sesi geldiğini, fakat kapıyı açmadığını söyledi. Ben de polise haber vermesini, içeriye girmemesini söyledim. Cevap vermediğini düşününce kötü bir şey olabileceğini ve eve girmemesini söyledik. Dün de onu aramış. 'Canım sıkkın, gelebilir misin?' demiş. O da çalıştığı için, 'Akşam gelirim,' demiş. Akşam gitmiş ama yine kapıyı açmamış. Sabah da cevap vermeyince merak etmiş."

Vahit Tuna *Bellek Masası* olarak adlandırdığı ve 2011'den bu yana sürdürdüğü yapıt dizisinde yer alan bu yeni iş, basında yer alan gerçek bir haberden yola çıkarak oluşturulmuştur. Sanatçı izleyiciye; "Hatice'ye ne oldu?" sorusunu sorduğu bu işiyle, Türkiye'de gittikçe artan kadına yönelik şiddetin, açık-örtük hafızası ve ortak bilinçaltı kavramları üzerinden yeniden düşünmeye teşvik ediyor." *(Sergi tanıtımından)*

2017 yılında işlenen bu cinayette Hatice'nin kim tarafından öldürüldüğü tespit edilememişti. İzleyici bu bilgiye ancak merak ederse, İnternet'te yukarıdaki metni arayarak ulaşabiliyordu. Her şeydeki sessizlik belki de ölümdür.

Kadına şiddete karşı etkili bir çözüm geliştirme konusunda sanatın ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz? *İsimsiz* etkileşime açık bir alanda sergileniyor. Şu ana dek sokaktan nasıl tepkiler aldı? Bir ayakkabının söküldüğü haberi geldi. Bu eylemi nasıl okuyorsunuz?

Sanat herhangi bir şeye nasıl hizmet eder bilmiyorum, sanatın hizmet etmek gibi bir görevi olduğunu düşünmüyorum. Sanat bir eleştiri biçimi de değildir. Sanat işleri herkesi bir araya toplayacak ya da yüksek notuyla sırtların sıvazlanacağı bir sınav kâğıdı hiç değildir. Sokağın nabzını tutacak bir donanıma sahip değilim, ancak sosyal medyadan takip ettiğim kadarını söyleyebilirim; özellikle yurtdışında oldukça fazla paylaşım söz konusu. Bu paylaşımlar ülkelerindeki "kadınkırımından" habersiz olanların bu konuya dikkat etmelerini sağlayabiliyor. Bunu önemsiyorum. Sökülen ayakkabılar münferittir, yani sonuçta hazır nesne olarak gerçek ayakkabılar kullandığım için almak isteyenler olacaktır. Sanat işleri sokakla konuşmaya başladığında kamusal alanın dilini kendine eklemlemeye başlıyor. Bu da bize iç ve dış mekân arasındaki farkları/kırılganlıkları gösteriyor.

Sanatçıların didaktik olması gerektiğini daüşünüyor musunuz? Kant'tan beri süregelen şu meşhur "sanat için sanat" tartışmasında pozisyonunuz nedir?

Sanat üretmek benim için bir tür "iyileşme" aracı olabilir çünkü ortaya çıkan iş önce bana ve sonra iş üzerinden izleyiciye ve yeniden bana sorduklarıyla sağaltım yaratabilir. Bu üçlü arasındaki ilişki öznel olandan nesnel olana sürekli gidip gelen bir akıştır.

Sizce ülkemizde kamusallık problemli mi? Türkiye'de kamusal alanda üretilen sanat işlerini nasıl buluyorsunuz?

Türkiye'de kamusal alanda yer alan çağdaş sanat işlerine örnek verirseniz belki ben de fikrimi söyleyebilirim. Türkiye'de kamusal alanda yer alan "kavramsal" yerleştirmelerin güncel örnekleri mevcut mu? Ankara'da yer alan dinozor heykelleri ya da küçük kasaba girişlerindeki tematik, yerel, o bölgeyle birlikte anılan kayısı, zeytin, simit, kağnı, top, tüfek, ağır mermi gibi anımsatıcılar bağlamında yer alan, bu "heykelimsiler" dışında kalan?

VAHİT TUNA, BİR ÖNERİ OLARAK TÜRK GÜNCEL SANATÇILARI SPERM BANKASI, 2008, YERLEŞTİRME, FOTOĞRAF: HARUN YASİN

VAHİT TUNA, EGZERSİZ SERGİSİ, HAFRİYAT KARAKÖY, İSİMSİZ, 2008, YERLEŞTİRME, FOTOĞRAF: HARUN YASİN

No11 HOTEL & APARTMENTS

Asmalı Mescit, Balyoz Sokak, No: 11 Beyoğlu 34430 İstanbul Türkiye
+90 212 293 44 64 info@no11apartments.com **no11apartments.com**

İmgelerim özgür ve izleyiciye dönük olmalı

Brüksel-Paris arasında yaşayan ve çalışan sanatçı Agnès Guillaume'un imgeleriyle tasvir ettiği introspektif dünyalar, duygu ve duyularımıza yönelik özdüşünümsel bir alan yaratırken, ortak bir bilinci de açığa çıkarıyor. Sanatçıyla İstanbul ziyareti sırasında bir araya geldik ve pratiği, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki sergisi ve gelecek projeleri hakkında sohbet ettik

Röportaj: Ezgi Yurteri

Fotoğraf: Elif Kahveci

Konuşmamıza müzik, tiyatro ve yazma geçmişinizle başlamak istiyorum. Video çalışmalarınızın görsel dili duygulara yönelik ve sezgisel olanı açığa çıkarırken, hareket ve ritim duygusunun belirleyici olduğunu görüyoruz. Ses veya sessizliği kullanımınız bir bakıma görmenin önceliğini; buna epey bağlı olan bir mecrada, bozuma uğratıyor. Videoyla içinde bulunduğunuz bu diğer disiplinler arasındaki ilişki nedir?

Video sanatı elbette görseldir, ama videoda özellikle sevdiğim şey hareket. Hareket hayattır. Videonun, bu yönü nedeniyle, diğer görsel sanatlara göre yaşama daha yakın olduğunu düşünüyorum. Müzik, tiyatro ve yazma geçmişimle olan ilişkisine gelince; özellikle klasik müzik eğitiminde antrenmanınız esas olarak terlemektir, ritimde olmaktır. Neredeyse hiçbir zaman tek başınıza değilsinizdir, başkalarıyla birlikte üretim halinde olursunuz. Dolayısıyla video işlerime de yansıyan temel unsur öncelikle ritim.

Ses tabii ki videoda belirleyicidir. Genellikle post-prodüksiyon sürecinde ses üzerine çalışıyorum, bazen başka müzisyenlerle de işbirliği yapıyorum. Bir keresinde bir işimin ses akışı görüntülerden önce ortaya çıktı ve görüntüler sesi takip etti. Tabii burada ses ile kastettiğim; müzikten farklı bir şey, görüntüleri tamamlayan organik sesler. Bazı işlerim ise tamamen sessiz, bunları daha çok resim olarak görüyorum.

Geçmiş eğitimim itibariyle de bir projeye bitmesi ve sunulması gerektiğini daima aklımda tutarak başlarım. Tabii ki her şey başlangıçta her zaman çok net olmayabiliyor, bazı unsurlar süreç içerisinde gelişiyor veya tamamlanıyor. "Mutlu kazalar" olarak ifade edebileceğim şeyi çok seviyorum. Şunu söylemeliyim ki, "fikir" benim için doğru kelime değil. Fikir beyinden gelir ve benim için beyin, bir işi geliştirirken kullandığım araçlardan biri olabilir ancak. Ancak işin başlangıcı ilham. Belki eski moda bir kelime, ancak ilham, her zaman hemen anlamadığım, benden, en azından beynimden daha fazla olanı ifade eder. Her şeyin hakimi gibi görünse de beyin varlığın sadece bir parçası. İlham ise bütünden gelir ve bu yüzden sürecin özündedir. Benim disiplinim onu takip etmek. Gerçekliğime veya günlük hayatta gördüklerime dayanan işler yapmıyorum. Ne yapacağımı biliyorsam neden yapmalıyım? İşi ilginç kılan da bu; çünkü benden daha fazla olduğunu biliyorum.

Videolarınızdaki bir başka ortak unsur ise çerçeveleme (*framing*) ve rengin resimsel kullanımı gibi biçimsel yönler.

Bir müzisyen olarak eğitimim, bana her şeyin bir kompozisyon içinde olması gerektiğini öğretti. Görüntünün canlı olması için denge ve kanıtın; ki bu her zaman apaçık ortada olan demek değildir, önemli olduğunu düşünüyorum. Söylediğim gibi; video yaşamın kendisi gibi, imgelerim gerçek hayatla ilgili olmasa bile. Görüntülerimi gündelik hayatta göremezsiniz, ama iç dünyalarımıza konuşurlar ve bu yüzden bence çok canlılar.

Form ahenkli ve dengede olmalı. Çerçeveleme çok önemli. Bu çok açık olabilir, ama herhangi bir şeyi çerçeveleme şekliniz, neyi gösterdiğinize ilişkin seçiminiz sanattır. İmgelerimi, tasvir ettiğim manzaraları, içerisindeki her bir öğenin yerini her zaman ayrıntılı bir şekilde kurgularım. Yine de, tüm bu hazırlıktan sonra, son kadrajın seçimi çok önemlidir. İyi yapılandırılmış ve sınırlı olanın daha derine gitmeye yardımcı olduğunu düşünüyorum.

Renklere gelince, genellikle kendime bazı formal kurallar belirliyorum. Örneğin; *My Fears*, *My Nights*, *My Roots*, *My Thoughts* isimli videolarımda, belirli bir renk paletini kullandım. Daha derin bir anlam uyandırmaya ve tüm unsurları birbirleriyle ilişkilendirmeye çalışıyorum. Bütünün rengi, ahengi esastır, aksi halde görüntü saflığını ve gerçekliğini yitirir.

Videolarınızda hayal ettiğiniz ve kurguladığınız mekân ve içerisindeki tüm unsurların belirlenmiş olması ile özneleri belirli anlamlar içerisinde bırakmamak, sabit bir anlatı akışı izlememek arasında ilginç bir nüans var. Karakterler sizin tasvir ettiğiniz bir yön üzerinden kendi yollarını izliyor sanki. Örneğin, çok kanallı video çalışmanız *Days after Days*'de bir dizi portre görüyoruz, karakterleri takip ederken bizde uyandırdığı duygulara, iç dünyamıza yöneliyoruz.

Az önce bahsettiğim çerçevelemeyle paralel bir durum. Karakterin belirli bir unsurunu; eylemini, rolünü veya görevini belirliyorum. Ancak amacım, izleyicide kendine ait olan bir şeye dokunmak. Sanırım sanatla ilgili ilginç olan şey, bilinci geliştirme potansiyeli, hem benim hem de başkalarının. Yaptıklarımın anlamını sabit tutmak veya insanların, benim hissettiklerimi hissetmelerini sağlamak benim için anlamlı değil. İmgelerim özgür ve izleyiciye dönük olmalı, farklı his ve yorumlara açık olabilmeli. İsteğim izleyicinin içinde barındırdıklarıyla rezonans halinde olmak veya keşif için bir yol açmak, en azından sadece bir his için. Bazen de bir izleyici, bu imgelerle karşı karşıya geldiğinde kendinde neyi uyandırdığını bilemeyebilir, düşünmek istemeyebilir. Bu da hayatın bir parçası. Hayatta hiçbir şey sabit değil, neden bir sanat eserinde böyle olsun ki? Gizemli ve açık uçlu olanı daha ilginç buluyorum. Çalışmalarım hakkındaki yorumum, diğerleri gibi sadece bir fikir ve zaman içerisinde değişebilir de. Bazen duyduğum bir yorum çalışmamla ilgili kendi görümü de geliştirebiliyor.

***Days after Days* beş yıllık uzun soluklu bir proje. Bu projeye başlarken ilham kaynağınız neydi?**

Bir projeye başladığımda her zaman bitirmek üzere yola çıktığımdan bahsetmiştim. Bu proje bu anlamda bir istisna; hâlâ devam etmekte olan bir çalışma. Öncelikle iki kanallı bir video olarak başladı. Bitmediğini biliyordum, ama ne olacağını, nasıl gelişeceğini tam olarak kestiremiyordum. Sonra iki karakter, yani iki video daha oluştu. Geçen yıl Fransa'da Clérmont-Ferrand'da katıldığım konuk programında bu dördünü içeren bir sergi yapmamı teklif ettiler. Orada olduğum süreçte iki yeni video ekledim.

Bu çalışmayı "jestler (*gestures*)" olarak nitelendiriyorum. Bir sahne içerisinde belirli bir jesti gerçekleştiren karakterler var. Biri, örneğin, etrafında ne olursa olsun kontrollü ve soğukkanlı bir şekilde önündeki şeyi inşa etmeye odaklanmış. Bir diğeri önündeki ip yığınını açıyor, belki de hayattaki "işi" bir şeyleri çözmek. Bu jestler özünde insana, varoluşa dair sorular veya bakış açıları ile ilgili. Gelecekte daha fazla ekleyeceğimi hissediyorum. Ayrı ayrı da gösterilebilirler, bu yıl Pekin'de olduğu gibi, hepsinin bir arada ve aynı anda görülmesini istemiyorum. Örneğin Clérmont-Ferrand'da altısını birlikte gösterdiğimde, yerleştirilme şekli itibariyle aynı anda görülmeleri imkânsızdı. Bunu herhangi bir mekânda birbirinden farklı insanların bir araya gelişine benzetiyorum; herkese birlikte bakmazsınız, seçersiniz veya birinden bir diğerine geçersiniz. Bu yüzden bu videoları da aynı anda görmek mantıklı gelmiyor.

İşin başlığı insanların ve geçen her günün çeşitliliğine atıfta bulunduğu için özellikle çoğul. Videoların sesiyse anlaşılmayan, tek tek seçilemeyen gürültüler gibi daha çok. Bir anlamda "çalışmak" ile, varlığımız ve hayatta ne yaptığımızla ilgili; herkesin kendi özgün bir yolu var.

Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki son serginizde yer alan işleme ve karışık medya baskı işleriniz de videolarınız kadar şenografik; imgeleriniz, izleyiciyi korku, şefkat, yalnızlık gibi paylaştığımız ortak duyguların samimi ve kişisel bir deneyimine sürüklüyor.

Kağıt üzerine karışık teknik çalışmalarım *My Nights* adlı video işim üzerine çalışırken ortaya çıkmaya başladı. Bir görüntüde her durduğumuzda bir baskıyı görebiliyordum. O seride mürekkeple çalıştıktan sonra *My Fears*, *My Thoughts* ve *My Roots* için çeşitli baskı serileri ürettim. Her bir seride pastel, toprak, saf pigmentler gibi farklı malzemelerle çalıştım. Beşinci video, *You said Love is Eternity* ise, üç ekranlı bir video, daha çok sesi olmayan bir tablo gibi görüyorum. Kraliyet Müzesi'nin resim koleksiyonu ile yan yana sergilenmiş olması da benim açımdan ilginçti, koleksiyondaki Flaman Okulu'nun natürmort resimleriyle birçok bağlantı görebiliyordum.

Serginin son bölümünde, *Just Men* isimli, çıplak erkek bedenlerinden oluşan kumaş üzerine işleme çalışmalarım vardı. İki yıl önce başladığım, benim için de oldukça yeni bir medyum. *Days after Days* gibi; belirli bir sahne içerisinde geçen, fakat sabit bir anlamdan yola çıkmayan, anlamı süreç içerisinde gelişen bir seri. Örneğin, serideki işlerden birinde yer alan sanatçı bir arkadaşım, kendisini bu iş üzerinde gördüğünde, kadınların yıllarca kendileri üzerindeki erkek bakışıyla yaşama hissini anladığını, bir anlamda bu bakışı tersine çevirdiğini söyledi. Niyetim, erkekleri olduğu gibi göstermekti; başlıktaki gibi, "sadece erkekler", ne daha az ne de daha fazla, herhangi bir insan, bir mevcudiyet.

Bence bir sanat eseri, video olmasa bile, her zaman hareket halinde olmalı. Yani, göze her zaman başka bir şey, daha derin bir şey bulma imkânı sunmalı. Bana ilginç gelen bu hareketi; hiçbir şeyin sabit olmadığını göstermek.

Son olarak İstanbul ziyaretiniz ve gelecek projelerinize değinmek istiyorum. Üzerinde çalışmakta olduğunuz belirli bir proje var mı?

Sanatorium ile bir proje planlıyoruz. Brüksel'deki sergiyi gördükten sonra burada bir sergi yapmak için beni İstanbul'a davet ettiler. Şehrin enerjisini çok sevdim. Enerji dolu ve bu yüzden hayat dolu. Henüz çok fazla keşfetme şansım olmadı, ama burada olanlar çok ilginç görünüyor. Daha kişisel olduğunu hissediyorum, gördüklerimde samimi bir yaklaşım var. İşlerim burada yaşayan insanlara dokunabilir mi merak ediyorum. Hepimizin paylaştığı, ortak bir hazine, bir kaynak var. Göstermeye çalıştığım şey bu ve umuyorum ki formum; gösterme şeklim, buna yönelik bir kapı aralayabilir.

PERSAN
HOME STUDIO

TARABYA 'dan yeni klasikler

www.persan.com.tr

A COCKPIT INSTRUMENT FOR THE WRIST.

— **Pilot's Watch Chronograph Spitfire. Ref. 3879:** An IWC Pilot's Watch is more than a mere timepiece – it is a precision instrument, originally developed to aid navigation in the cockpit. The black dial with beige luminescent elements on the Pilot's Watch Chronograph Spitfire was inspired by the iconic Mark XI navigation watch that served the British Royal Air Force so well for so many years. It is our first Pilot's Watch chronograph model with a reduced diameter of 41 millimetres and the IWC-manufactured 69380 calibre. With this stylish cockpit instrument on your wrist, you can be sure of cutting a fine figure, even down on terra firma.

Mechanical chronograph movement · Self-winding · IWC-manufactured 69380 calibre · 46-hour power reserve when fully wound · Date and day display · Stopwatch function with hours, minutes and seconds · Small hacking seconds · Soft-iron inner case for protection against magnetic fields · Screw-in crown · Glass secured against displacement by drops in air pressure · Engraving of a Spitfire on case back · Water-resistant 6 bar · Diameter 41 mm

İstanbul: Abacus, Nişantaşı Tel: (212) 222 2280 - Arte Gioia, İstinye Park Tel: (212) 345 6506 - Luxury Timepieces, Istanbul Airport International Departure Terminal - Greenwich, Zorlu Center Tel: (212) 353 6347 **I Ankara:** Greenwich, Armada Tel: (312) 219 1289 **I Bursa:** Permun Saat, Korupark AVM Tel: (224) 241 3131 **İzmir:** Günkut Saat, Alsancak Tel: (232) 463 6111 **I Muğla:** Arte, Yalıkavak Marina Bodrum Tel: (252) 385 4429

IWC.COM

IWC
SCHAFFHAUSEN