

Art unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, OCAK-ŞUBAT 2020, SAYI: 55, KAPAK: KOMET, FOTOĞRAF: ELİF KAHRİVECİ



KOMET

Nazlı Pektaş, *Sınırsız Ziyaretler* kapsamında sanatçının ikisi de Beyoğlu'nda yer alan evini ve atölyesini ziyaret etti

GLENN LOWRY

Evrin Altuğ, Marka Konferansı nedeniyle İstanbul'a gelen Lowry ile bugünün müzecilik anlayışı üzerine konuştu

İNCİ FURNİ

İbrahim Cansızoglu Art Unlimited için başladığı *Odak: Resim* başlıklı söyleşi serisinde bu sayı Furni'yi ağırlıyor

MÜDAHALELER

Barış Acar ve Onur Serdar sanat ve politika odaklı konuşma serilerinde bu sayı "hegemonya" kavramına odaklanıyorlar

TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE
İSTANBUL: MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI

Calibre 5202
by AUDEMARS PIGUET



Proud Partner of **Art Basel**

Edito



KOMET BİR ÇOCUKLUK FOTOĞRAFI TUTARKEN, 2019, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ

“Herkes bir şey söylüyor,
Ve böylece devam ettiğini anlıyoruz.”*

İyi seneler!

Merve Akar Akgün

KAHVE SANATI



Kurulduğu 1871 yılından bu yana kahve yapımına bir sanat gibi yaklaşmış olan Kurukahveci Mehmet Efendi, logosundan mağaza mimarisine kadar hep usta sanatçılarla çalışmış, yeni kahve fincanlarında da bu geleneği sürdürmüştür. Aynı özenle tasarlanmış yeni kahve fincanlarımızı Eminönü’nde açılan yeni mağazamızda bulabilirsiniz.

www.mehmetefendi.com

*Komet, 1967

İÇİNDEKİLER

- 16 Koleksiyoner seçkisi
—
- 22 Kıvrım: Palimpsest
—
metinler III
İlker Cihan Biner
- 24 Romalı yapılar
—
- 26 Renklere dalmak
—
Fatih Özgüven
- 28 79. Whitney Bienali
—
Nihat Karataşlı
- 32 Glenn Lowry
—
Evrin Altuğ
- 34 Müdahaleler
—
*Onur Serdar,
Barış Acar*
- 41 Sınırsız ziyaretler
—
Nazlı Pektaş
- 50 Sevgili Füsun Onur
—
Deniz Gül
- 52 Bir An İçin Durdu
—
İbrahim Cansızoglu
- 56 Mavi Taş
—
Misal Adnan Yıldız

- 60 Cevdet Erek'ten
—
Bergama Stereo
Çelenk Bafra
- 64 Huo soruyor
—
Huo Rf
- 68 Derken şehirde
—
bir parlama
Seçil Epik
- 70 Devir teslim
—

Nostalgiya / Dima Loginoff



Nostalgiya'yı incelemek için
kodu okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA

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

Barış Acar, Evrim Altuğ, Çelenk Bafra, İlker Cihan Biner,
İbrahim Cansızoglu, Seçil Epik, Deniz Gül, Nihat Karataşlı, Ümit Özdoğan,
Fatih Özgüven, Nazlı Pektaş, Onur Serdar, Misal Adnan Yıldız

Tasarım

Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama

Ulaş Uğur

Asistan editörler

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: 55

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

• THEODORE ALEXANDER • BAKER • ALTHORP • HENREDON • MAITLAND SMITH • MCGUIRE • HICKORY CHAIR • TOMMY BAHAMA
• EJ VICTOR • KENO BROS • BOLIER • NICOLE SMITH • LEXINGTON • HANCOCK AND MOORE • JOHN RICHARD

MOBİLYADA SANATIN ESERİ



* ALTHORP PAGODA CABINET

Kapaklarına tipik Çin kırsal manzarası
Chinoisene (Şinozeri okunur) tekniği ile resmedilmiş,
maun çerçeve ve mat piring aksesuarlarla zenginleştirilmiş
ALTHORP Koleksiyonundan nadide mobilya.

* ALTHORP Koleksiyonu, ismini Galler Persesi Diana'nın ailesine ait malikanesinden almıştır.

İSTANBUL / ÇİFTEHAVUZLAR

Cemil Topuzlu Cad. No:52
Çiftehavuzlar-İSTANBUL
(0216) 363 07 00

İSTANBUL / ŞİŞLİ

Addresistanbul
Halide Edip Adıvar Bul.
Şişli-İSTANBUL
(0212) 247 15 00

ANKARA / ÇANKAYA

Turan Güneş Bul. No:50
Oranyolu-ANKARA
(0312) 441 65 50

ANKARA / OĞULBEY

Kumludere Cad. No:3
Oğulbey Gölbaşı-ANKARA
(0312) 460 18 60

İZMİR / ALSANCAK

Şehit Nevres Bul. No:5
Alsancak (Swiss Otel Karşısı)
(0232) 421 04 00

DREAM HOME®

Fine Furniture

Online Satış Sitemiz: www.shopdreamhome.com

[Instagram](https://www.instagram.com/dreamhomefinefurniture) /dreamhomefinefurniture www.dreamhome.com.tr

Abone olun,
sanata destek olun.

unlimiteddrag.com/subscription

unlimited

Art unlimited

1 yıllık abonelik (6 sayı)

Yurtiçi 400 TL
Yurtdışı 800 TL

Architecture *Design* *Art* unlimited

1 yıllık abonelik (8 sayı)

Yurtiçi 600 TL
Yurtdışı 1.000 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@unlimiteddrag.com
Adres: Meşrutiyet Cad. No: 67 Kat:1 Beyoğlu, İstanbul, Türkiye

RICHARD
BONA
ALFREDO
RODRIGUEZ
11 MART ÇARŞAMBA 20:30



İSANAT
MÜZİK
İS KULELERİ
SALONU

biletix
ticketmaster Türkiye

biletix.com | 0850 755 55 55 | Biletix satış noktaları
Bilgi için: issanat.com.tr | (0212) 316 10 83

[f](https://www.facebook.com/issanat) [i](https://www.instagram.com/issanat) [t](https://www.twitter.com/issanat) / [issanat](http://issanat.com.tr) | issanat.com.tr

Çarşamba topluluğu

Çağdaş Sanat. Sanatsal Araştırma. Psikanaliz.

Art Unlimited 2020 yılında House of Taswir ile iş birliği yaparak çağdaş sanat, şiir, teori ve psikanaliz üzerine yeni bir yazı dizisine başlıyor.

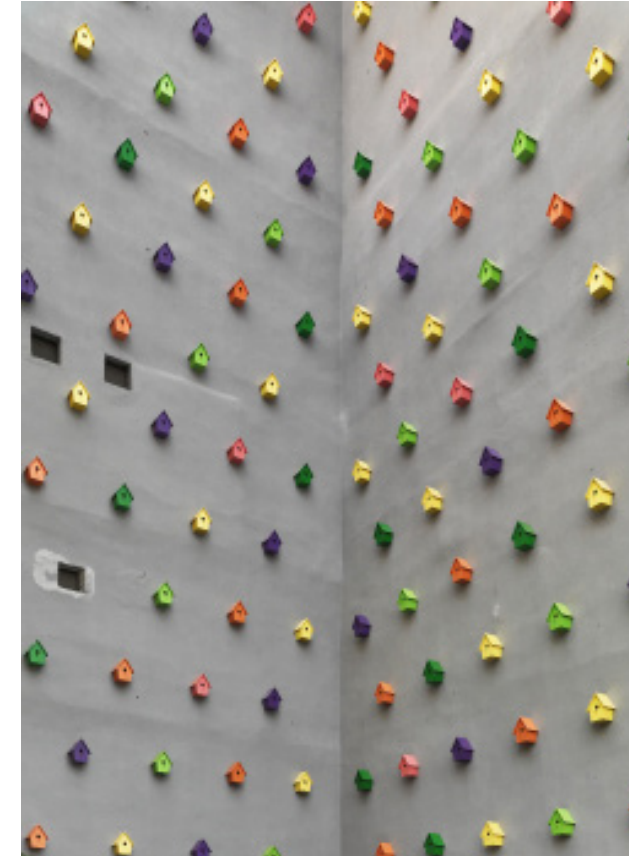
Projenin çıkış noktasını küratörlüğünü House of Taswir'in üstlendiği ve 2019 yılının Eylül-Ekim ayları süresince Artam Antik Palace'ta gerçekleşen *Çarşamba Topluluğu. Meret O'nun Koltuğu* sergisi oluşturuyor.

Sanat ve psikanaliz, yazma eylemi, kadınsal arzu (*female desire*) ve dişil yazın (*écriture feminine*), sanat ve şiirde samimiyet, psikanaliz odası, izleme ve gözetleme edimleri, gizlilik ve aşkın kadim konseptleri ve çağdaş sanatın odağında ki, çevresel görüş alanındaki veya dışındaki diğer konular bu projenin temaların haline geliyor.

Yazı dizisi, çağdaş sanatlar, kadim edebiyat, psikanalitik teori, şiir gibi birçok alandaki uluslararası katılımcının katkılarıyla okuyucularına zengin bir içerik sunmayı amaçlıyor.

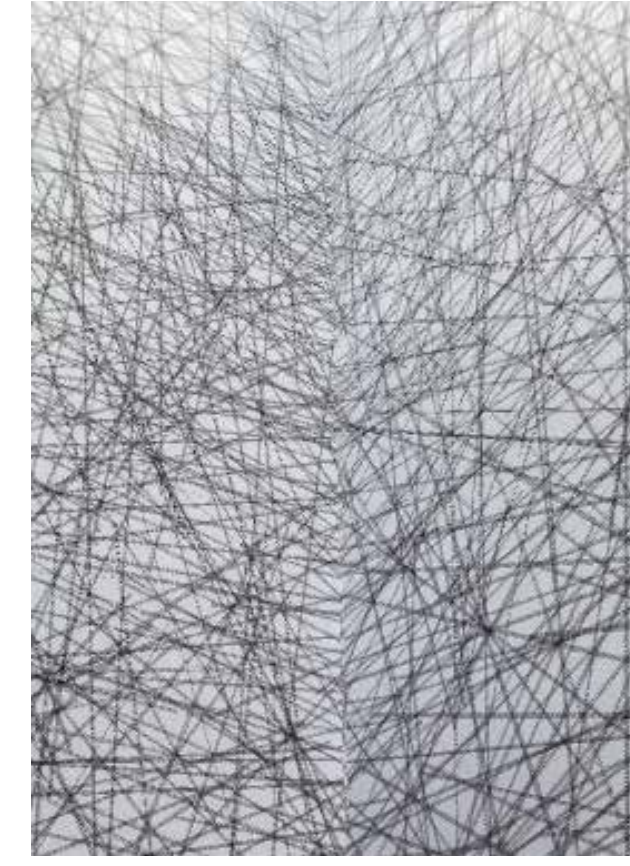
Proje Shulamit Bruckstein Çoruh ve House of Taswir tarafından gerçekleştirilmektedir.

MERET OPPENHEIM, OBJECT, 1936



Tek Göz Oda
NERMİN ER

EYLÜL 2017 - MART 2018



“AYRIYRIBİRARADA –
harfler, sayılar, noktalama ve diğer işaretler”

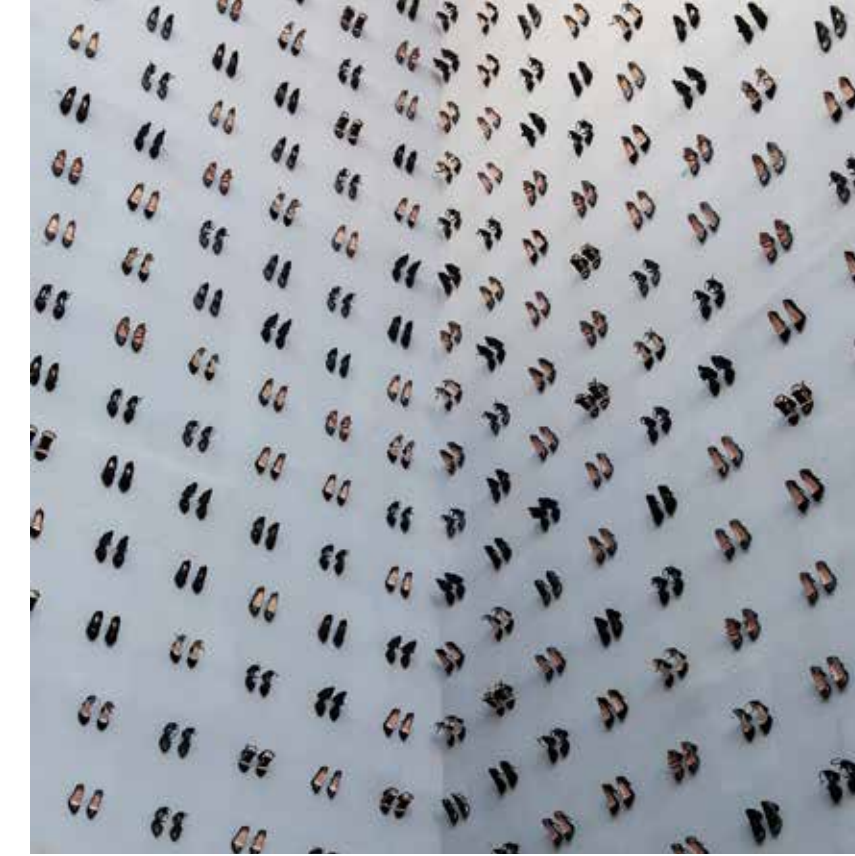
ÖZLEM GÜNYOL & MUSTAFA KUNT

MART - EKİM 2018



Yağmur Duası
SO? MİMARLIK VE FİKRİYAT

KASIM 2018 - MART 2019



“İsimsiz”

VAHİT TUNA

EYLÜL 2019 - MART 2020

**YANKÖŞE GÜNCEL SANAT PROJESİ;
BEKLENMEDİK, DENEYSEL GÜNCEL SANAT ESERLERİ
ÜRETEK SANATÇILARA BİR İFADE ALANI AÇIYOR.
HER SENE İKİ FARKLI SANATÇININ
PROJESİNİ AĞIRLAMAYI HEDEFLEYEN YANKÖŞE,
TÜRKİYE’DE ÖRNEĞİ AZ BULUNAN
KAMUSAL SANAT PROJELERİNDEN BİRİ.**

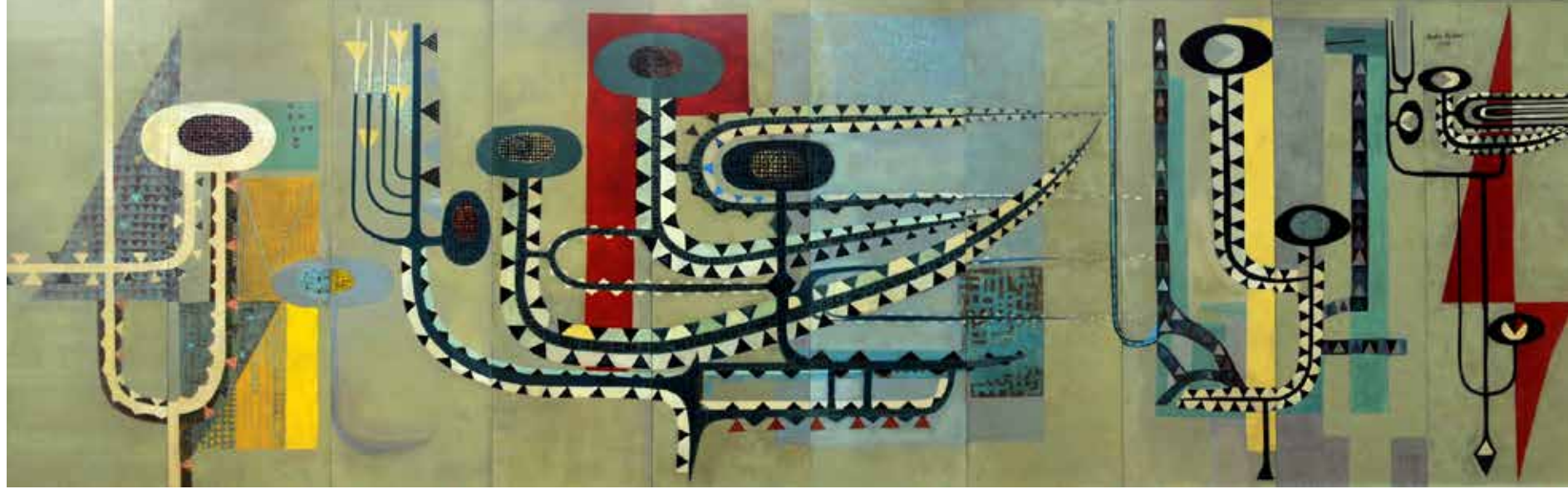
yankose.org

instagram.com/yankoseprojesi

#yankoseprojesi

YANKÖŞE
GÜNCEL SANAT PROJESİ





BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU

1914 Kuşağı'ndan "d" Grubu'na, Paris Ekolü'nden Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sanatı'na kadar geniş bir yelpazede ulusal ve uluslararası sanatçıları tek çatı altında buluşturacak IAAF, 19 Şubat 2020 Çarşamba günü *Gülsin Onay*'ın piyano resitali eşliğindeki ön izlemeyle başlayacak.

Kıtalararası sanat buluşmasına sahne olacak IAAF 23 Şubat Pazar akşamına kadar İstanbul Kongre Merkezi'nde ziyaretçilerini ağırlayacak. Organizasyonda, İstanbul'da yaşam sürmüş ya da yolu kentle kesişmiş oryantalist sanatçılara ait yapıtlardan oluşan *Erol Makzume Koleksiyonu*'ndan bir seçki ve *Niko Flidis Koleksiyonu*'na ait, Belçikalı sanatçı ve pastel tekniği ustası *Firmin Baes*'in (1874-1943) yapıtlarından oluşan sergi de yer alacak.

Plastik ve görsel sanatlardan antikaya, Türk Resim ve Heykel Sanatı'ndan farklı anlayış ve tekniklerle üretilen sanat eserlerine ev sahipliği yapacak etkinlik kapsamında 60 adet antika firması ve 40 adet sanat galerisi yer alırken sanatsal objeler ve antika eserlerin yanı sıra akademik etkinlikler de gerçekleştirilecek.

Ülkemizde sanat ve antika anlamında yeni bir başlangıç sağlayacak IAAF, dünyanın birçok yerinden sanatseverler ve girişimciler için bir büyük fırsat niteliği taşıırken 50.000 ziyaretçi ağırlamayı hedefliyor.



FIRMIN BAES



20-23 ŞUBAT 2020
19 ŞUBAT. 2020 VIP AÇILIŞ

IAAF

ISTANBUL ART &
ANTIQUÉ FAIR

ISTANBUL CONGRESS CENTER



Vahşi Kirazlar

Onur Gülfidan

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145x147 cm, 2018
Ocak ayında artSümer'de açılan *Cennette Doğmak* sergisinden
20.000 TL + KDV

Resimlerinde geçmiş, gelecek, teknoloji ve nostalji gibi çelişkili ve farklı dünyalardan gelen öğeleri birleştirip, yeni kurgular yaratan Gülfidan, bu sergisinde, kendi yaşamışlıklarından da yola çıkarak, yaşam evreleri üzerine eğiliyor. İnsanoğlunun dünya ile kurduğu ilişkiyi inceleyen Gülfidan'ın kurgusal olarak oluşturduğu "dünyaya geliş, dünyada yaşam, dünyadan gidiş ve kutsal kitaplarda vadedilen cennet" evreleriyle yaşanan döngüsellik hakkında yeniden düşünmemize olanak tanıyor.

GALERİ NEV'İN OTUZ BEŞİNCİ YIL SERGİSİ
GALERİ NEV'S THIRTY-FIFTH ANNIVERSARY EXHIBITION

ALTIN ÇAĞ AGE OF GOLD

21.12.2019 - 18.01.2020
GALERİ NEV

MURAT AKAGÜNDÜZ / RASİM AKSAN / EROL AKYAVAŞ / ZÜLEYHA ALTINTAŞ / KORAY ARIŞ / YÜKSEL ARSLAN / FATİH AYDOĞDU / GÖKHUN BALTACI / MEHTAP BAYDU / SEMİHA BERKSOY / DENİZ BİLGİN / GAMZE BOZ / HERA BÜYÜKTAŞÇIYAN / SELİM CEBECİ / ALEV EBÜZZİYA / RAMİZE ERER / CANDEĞER FURTUN / CANAN DAĞDELEN / SELÇUK DEMİREL / NEJAD DEVRİM / ERDAL DUMAN / RAMİZE ERER / İNCİ EVİNER / EDA GECİKMEZ / ZEREN GÖKTAN / CEREN İDİL / ERGİN İNAN / AHMET DOĞU İPEK / JENNİFER İPEKEL / İBRAHİM KARAKÜTÜK / PELİN KIRCA / SERHAT KIRAZ / NERMİN KURA / MURAT MOROVA / BERİL OR / MÜBİN ORHON / KEMAL ÖNSOY / OKAY ÖZKAN / EBRU ÖZSEÇEN / NECLA RÜZGAR / ANIL SALDIRAN / YUSUF SEVİNÇLİ / SENA / SEVAL ŞENER / HAYRİ ŞENGÜN / NUR TARIM / GÜNEŞ TERKOL / CANAN TOLON / SEYHUN TOPUZ / ELİF URAS / NİL YALTER / HASAN DOĞAN YILMAZ

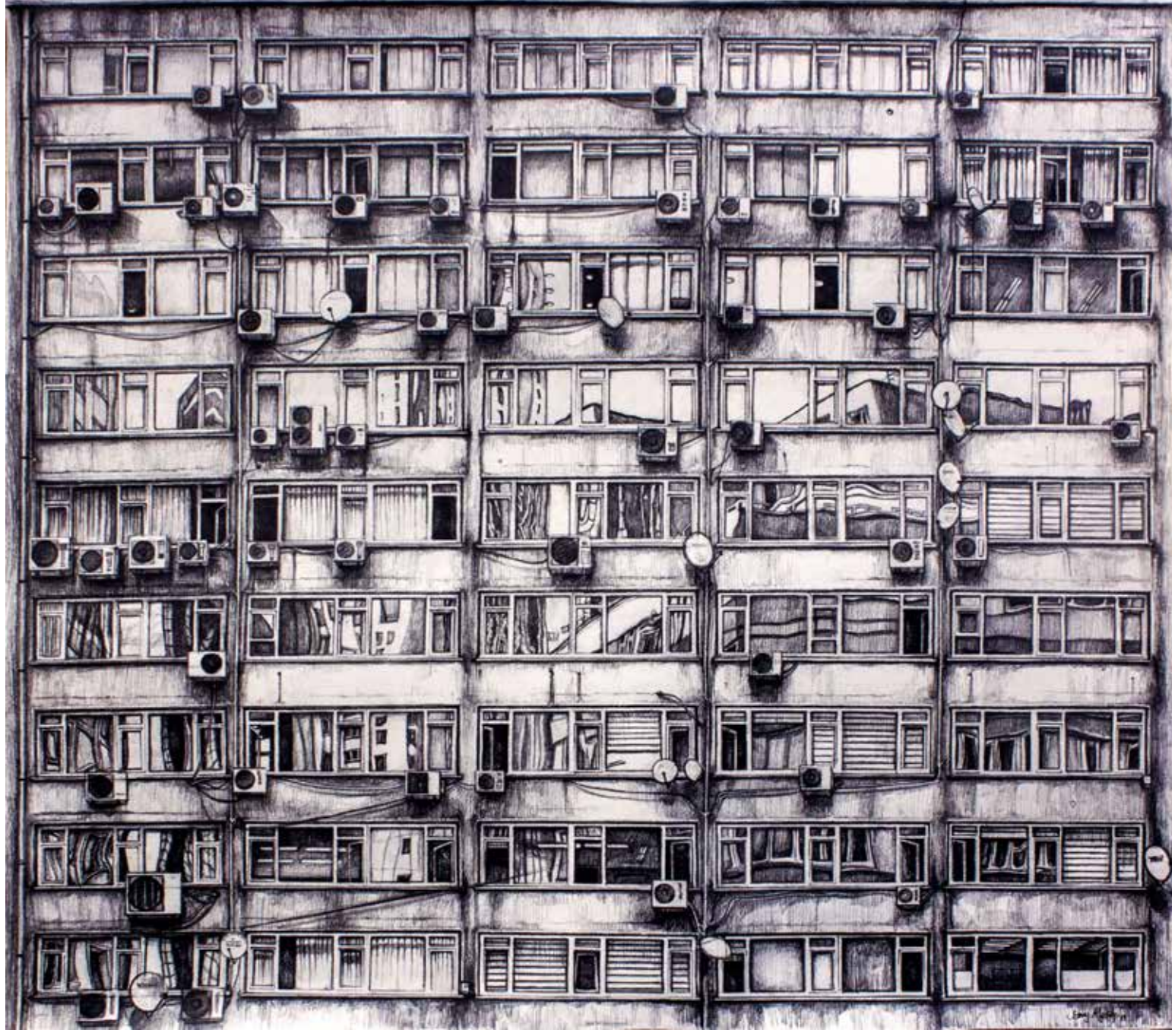


Kırlangıç Sokak 24/3 Gaziosmanpaşa Ankara
T (312) 466 93 90 E info@galerinev.com
www.galerinev.art



Aydınlatma sponsoru

TEPTA
AYDINLATMA



İsimsiz

Setenay Alpsoy

Kâğıt Üzerine Karakalem, 75x83 cm, 2019
Evin Sanat Galerisi'nde 9 Ocak - 26 Şubat tarihleri arasında
gerçekleşecek *Kâğıdın İzinde* sergisinden
8.500 TL + KDV

Şehir... Bir anlamda insanın inşa ettiği en büyük yapı. Setenay Alpsoy uzun yıllardır şehri; ucu bucağı olmayan İstanbul'u resmediyor. Kentin kendisi gibi onun resmi de değişiyor. Başlangıçta strüktürel bir üsluba ve pitoresk bir içeriğe sahip olan resimler; şimdi daha biçimsel, geometrik bir yapıya, bununla birlikte daha şiirsel ve içsel bir anlatıma sahip. Nefes almakta zorlandığımız zamanlardayız; evimize hapsoldüğümüz geceler geçiriyoruz, geleceğimizi yitirdiğimizi düşünerek. Zıtlıkların, içinde yaşadığımız coğrafyanın "doku"su olduğunu söylüyor birileri. Oysa soluklanmak lazım, tebessüm etmek, umut etmek için...

Three Hues of Water | Suyun Üç Rengi ELMAS DENİZ

14 December/Aralık 2019 – 21 February/Şubat 2020
ZILBERMAN | İSTANBUL

Elmas Deniz, *Sorrow/Keder*, 2019 (Video still)
Two channel video sculpture installation/İki kanallı video heykel yerleştirmesi, 15', Ed. 5 + 1 A.P.

APOCRYPHA ALPİN ARDA BAĞCIK

22 November/Kasım 2019 – 8 February/Şubat 2020
ZILBERMAN | BERLIN

Alpin Arda Bağcık, *Amitriptilin*, 2019, [detail/detay]
Oil on canvas/Tuval üzerine yağlı boya, 190 x 190 cm

Apocryphon
Alpin Arda Bağcık

Zilberman Projects | Istanbul

14 December/Aralık 2019 - 21 February/Şubat 2020

Home Game | Kendi Evinde
Manaf Halbouni

Tomtom Gardens

10-31 January/Ocak 2020

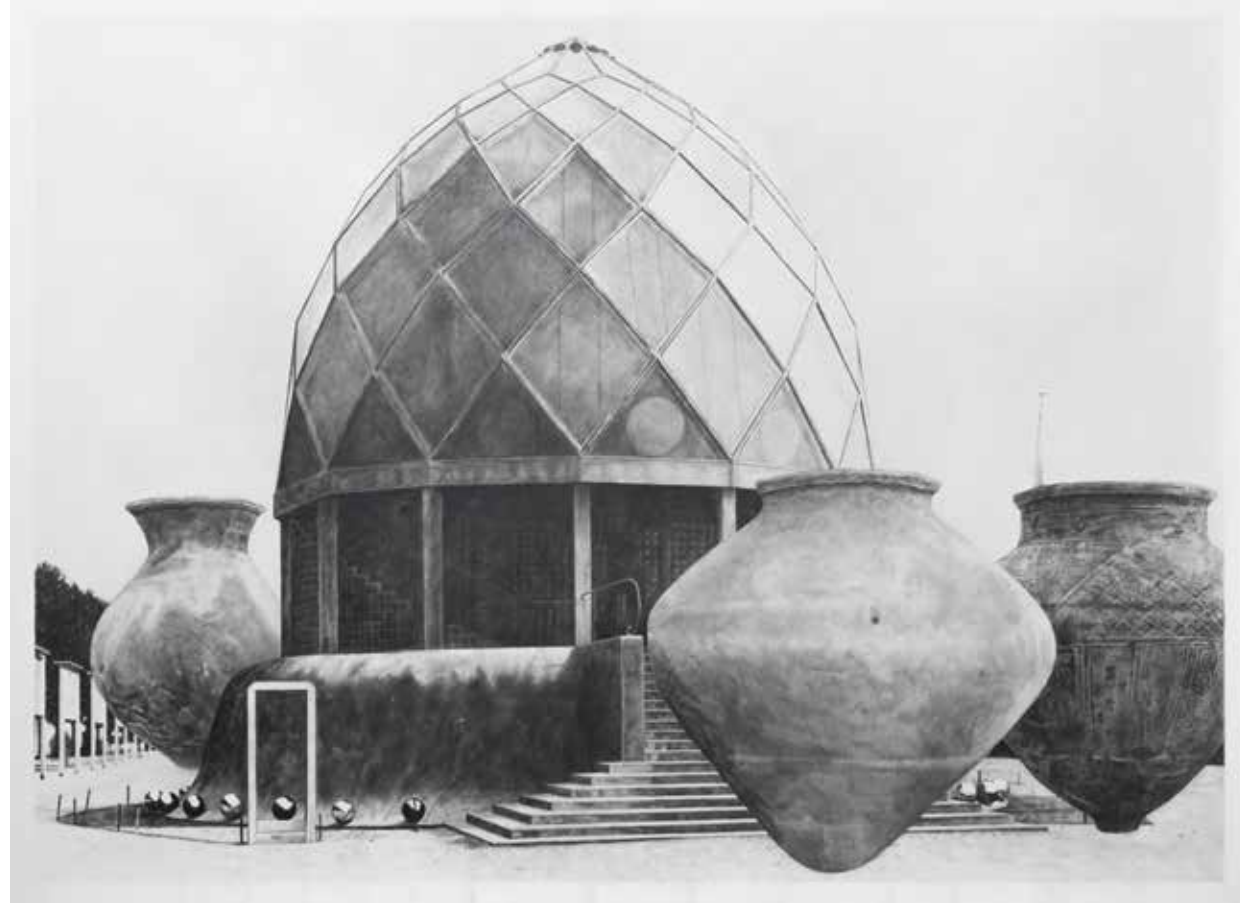
ZONA
MACO.
MEXICO
ARTE
CONTEMPO
RÁNEO.

Booth: D106

5-9 February/Şubat 2020

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@zilbermangallery.art

ZILBERMAN
İSTANBUL | BERLIN



Observatorio

Daniel Otero Torres

Kâğıt Üzerine Grafit, 154.5X114.5 cm, 2017
The Pill'de devam etmekten olan *Bir Zamanlar Öyleydi* sergisinden
8.000 € + KDV

Daniel Otero Torres'in işleri, alüminyum ve paslanmaz çelik üzerine elle yapılan çizimler aracılığıyla ideolojinin yeniden inşasında temellenir. Çizim ve heykel arasında salınan Otero Torres'in origami-vari yapıları başlangıçta anlaşılması güç; büyük boyutlu siyah beyaz fotoğraflar gibi algılanır. Daha yakından incelendiğinde, görsellerin, büyük bir emekle, kâğıt gibi hafif görünen ama aslen metal yoğunluğunda düz yüzeyler üzerine grafit kalemle çizildiği fark edilir. Sanatçının bu alışılmadık tekniği bağlamı da malzeme gibi yerinden etmeyi başarır: İmajlar tek bir bireyi değil ama farklı kaynaklardan yararlanarak hazırlanmış görsel ve tarihi bir kolajı temsil eder. Bu kaynaklar eski arşivler ve kitaplardan, güncel gazetelerden buluntu görsellere ya da sanatçının marjinalleştirilmiş veya büyük oranda yok sayılmış, her şeye rağmen yakın tarihte esaslı roller oynamış toplulukları anlamlandırma sürecini yansıtan çevrimiçi kaynaklara kadar uzanır. İstanbul'daki ilk kişisel sergisinde sanatçı 2019 yılında Türkiye'deki *residency* sürecinde ürettiği yeni eserlerini gösteriyor. *Así Fue* (Bir zamanlar öyleydi), sanatçının 1940'lar Türkiye'sinde kırsal kesimleri kalkındırmak amacıyla geliştirilen Köy Enstitüleri üzerine yaptığı araştırmalardan hareketle meydana gelen bir mitolojinin inşası. Dönemin okulu dahi olmayan köylerine öğretmen yetiştirmek ve onların ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulan Köy Enstitüleri'nin ömrü kısa sürmüş olsa da, ülkede açılan ilk okul sayısını artırdıkları ve açık kaldıkları on yılda katlanarak çoğalttıkları bir gerçek. Sergi, sanatçının yeni kâğıt işlerini, alüminyum üzerine grafit çizimler gibi heykelsi işleriyle seramiklerini ve fotoğraflarını bir araya getiriyor.



RIBA + VitrA ile Mimar Sohbetleri



VitrA ve İngiliz Kraliyet Mimarlar Enstitüsü iş birliğiyle düzenlenen **RIBA + VitrA ile Mimar Sohbetleri**, bu kez İstanbul'da **Ben van Berkel**'i ağırlıyor.

Etkinliğe kayıt olmak için
www.vbenzeri.com adresini ziyaret edebilirsiniz.

Ben van Berkel

3 Mart 2020

19:00

Uniq Hall

Palimpsest metinler III: Eleştirmen ölmeli mi?



KIVRIM

İlker Cihan Biner

Kıvrım Barış Acar'ın metinleri üzerinde durmaya devam ediyor.

İlker Cihan Biner bu sefer dümeni kırarak eleştirmenin konumuna değiniyor

“En güzel, icat edilecek bir biçim içinde düşünmek olur.”

Paul Valéry

Geçtiğimiz sayıda Barış Acar ile bir söyleşi yapmıştım. Sanatçının hayatıyla eserleri arasındaki ilişki, sanat eleştirmeninin konumu gibi bıçak sırtı konuları konuşmuştuk.

Acar'ın metinleri üzerine bir yazı dizisi hazırlarken aniden röportaj yapma sebebine geldiğimde gündemle birlikte önemli mevzuları işaretlemenin kıymetli olduğunu düşündüm.

Bu bölümde ise kimi zaman söyleşideki bazı yerlere değinirken yazarın farklı metinlerine temas etmeyi unutmayarak başka bir meselenin üzerinde durmaya gayret edeceğim.

Sorunu tartışmam şu sualler üzerinden gidecek: Tanrı'nın, insanın, yazarın ölümü gibi çokça tartışılan başlıklara sanat eleştirmenini eklemeli miyiz? Veya eleştiri metnini yazanından bağımsız yerlere koyabilir miyiz?

Röportajın bir yerinde Barış Acar, Evrim Altuğ'un bir etkinlikte sarf ettiği “sanat eleştirmeni, sanat tarihinin muhabiridir,” cümlesine değinmişti. Yazarın bu ifadeler üzerine söylediklerini tekrar alıntılamak istiyorum: “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.

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 bakersın. Bu belki yürümeyi zorlaştırır ama en azından yolun sonunda Handke gibi kendini kendi hayaletine dönmüş olarak bulmazsın.”

Muhabirliği güncelin fotoğrafını çekmek olarak anlıyorum. Lakin elimde olan iğne/iplikle (iki nesneyi birbirine dolayarak ele alabiliriz) persona biçiminde belirip gazeteciliği imleyen bu durumu biraz daha saptırmak, anlamını genişletmek istiyorum. Muhabirlik kumaşsa palimpsest kavramını iğne/iplik biçiminde ele alıp çeşitli inşalar geliştirebilirim. Öyle ki; Barış Acar'ın eylemci diye işaret ettiği eleştirmenlik mevzusundan hiç de uzak değilim.

Palimpsestin iğne/iplik olmasına şaşırırlar olacaktır. Daha serinin ilk bölümde mefhumun tarihselliğine gönderme yaptım. 19. yüzyılda tek bir yetki alanına ait olmak yerine yayılmayı, genişlemeyi ifade ettiğini söyledim. Disiplinler arası keşişim sahasını işaret eden bir kavramın güncelliğini vurgulamaya gayret ettim.

Bıraktığım yerden devam ettiğimde; sanat eleştirmenini muhabir biçimine getirirken onun palimpsestini veya işleyiş mekanizmalarını, temayüllerini yoğun bir biçimde düzenleyebiliriz. Eylemci olan eleştirmen böylelikle tek bir disiplinle kalmak yerine sınırları bulandırarak yeniden çerçeve kurmaya girişebilir.

Bahsedilen muhabir bir kumaş parçasıysa palimpsestle beraber yeni bir forma kavuşur. Bu durum sabit bir çizgi üzerinde durmayan farklı biçimlerin oluşumuna tekabül eder. İstikrarlı, otoriter eleştirmen kimliği yapı bozuma uğrar. Bedenini direnişe çeviren eylemci eleştirmen dışarıda bırakılan sınır vakalarını tartışma olanaklarını açmaya gayret eder. Erişilmesi zor, bastırılmış anlatıları gün ışığına çıkarmaya çalışır. Kaleme aldığı metinlerle ya da yaptığı söyleşilerle alışıldık yüzeylerin ritmini değiştirmeye uğraşır.

Pratiklerin ayrıntılı haritasını çıkaran, çizik ve yarıkların izini süren eylemci eleştirmen bir fırfırlı kumaş formunda kaygan, şeffaf ve hız kesmeden yol alabilir.

Artık temsil hakkını elinde bulunduran, kendini merkeze yerleştiren eleştirmen kimliğinden daha farklı bir konuma geliyoruz. Tam da bu bağlantılarla birlikte Barış Acar *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar* kitabının sonsözünde bahsettiğim konumla paralel bir yerden seslenirken şöyle bir yere işaret ediyor: “Çağdaş/güncel sanatçıların problemler karşısında aldıkları tavırlardan gazeteciliğin sanat tarihi yazımına etkisine kadar, yeri geldiğinde tekil yaptılar ya da sanatçı değerlendirmeleriyle, yeri geldiğinde sosyokültürel olguların getirdiği açmazlarla kavramsal yaklaşımın farklı yüzleri ele alındı.” (1)

Yazarın çizdiği çok katmanlı çerçevenin sözünü ettiğim palimpsest duruma gönderme yaptığını söyleyebilirim. Muhabirliği tek boyutlu sınırlardan daha şeffaf konumlara yerleştiren Barış Acar böylelikle görülmeyeni kayda alan, tarihsel bakışı değiştiren, metinde de eylemini sürdüren bir konuma selam çakıyor.

O halde baştaki soruya gelelim: Eleştirmenin ölümüne mi geliyoruz? Yalnızca metni mi dikkate alacağız?

Ölümü bir başlık halinde ele almamıza gerek yok. Eserle kurulan ilişki mutlaka onu analiz edeni ya da eleştireni öldürmez. Aksine sanatın külliyatı cesetlerden ziyade henüz yeterince keşfedilmemiş başka alanlara yönelmeyi sağlar. Böylelikle eylemci eleştirmen personayla bezeli merkezi kimliğini kırarak kendine de yönelebilen bir açıklığı yaratabilir.

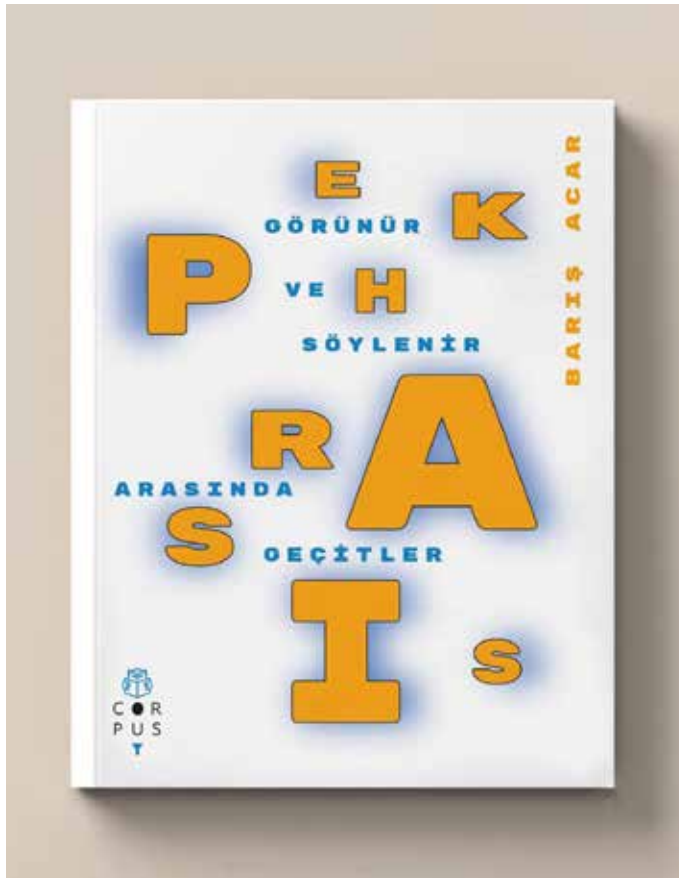
Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar kitabının sonsözünden alıntıladığım cümlelerdeki gerek tarih yazımı gerekse de sosyokültürel olgulara göndermeler bahsettiğim açıklığa dair yeni bir perspektif ortaya koyuyor.

Bu yaklaşımlarla beraber Barış Acar'ın *Ekphrasis* üçlemesine geliyoruz. Bir kolaj üçlemesine sahip bu serinin *Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler* cildinde bir metin var. *Karşı Sanatın Genç Bir Adam Olarak Portresi* adındaki yazıda üzerine uzunca konuşmamız gereken fragmanı alıntılamak istiyorum: “Karşı-sanat hiçbir şey değilse, bir sesler ormanıdır; Baudelaire'in yıllar önce fısıltısını duyduğu orman...” (2)

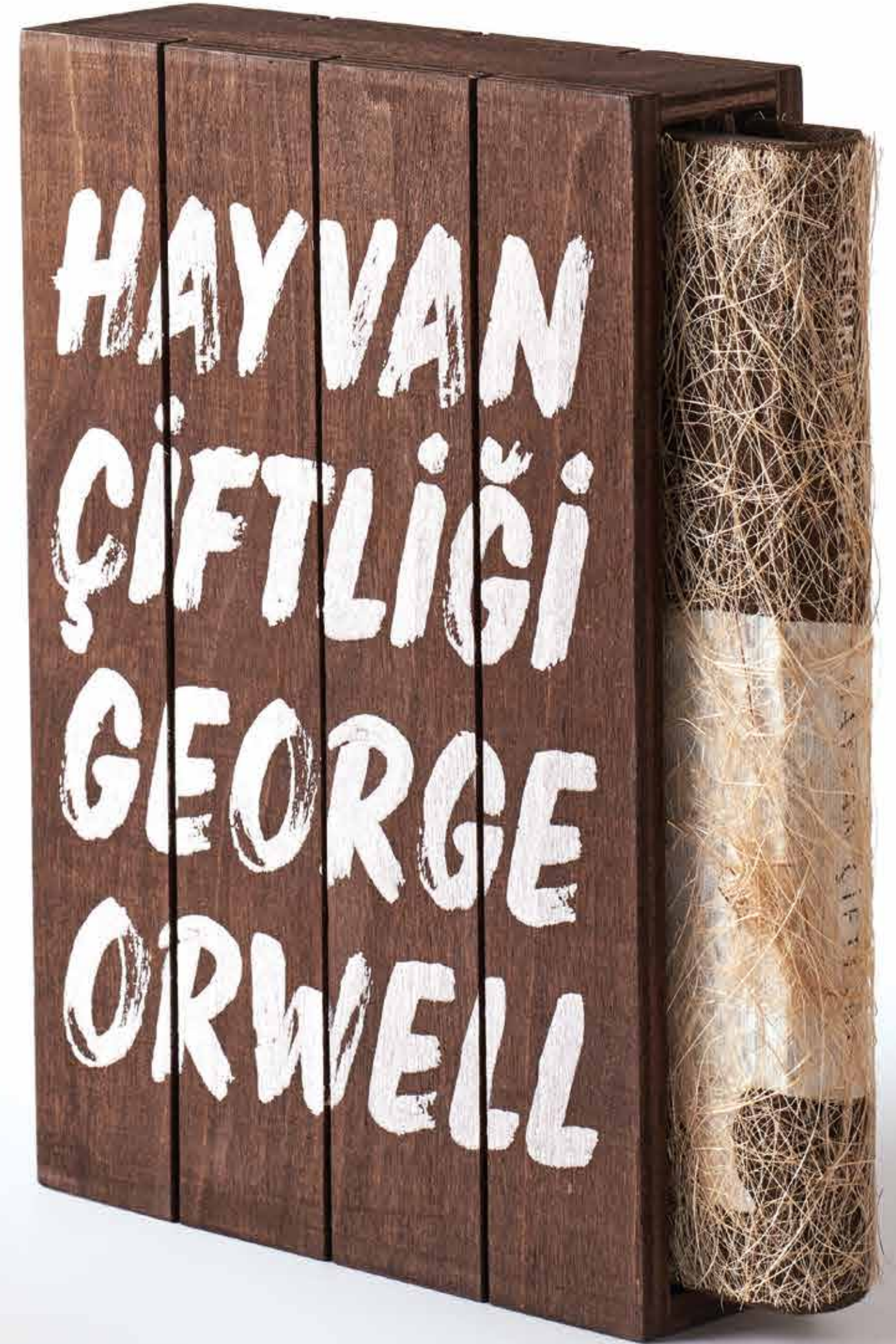
Metindeki eylemci eleştirmenin fırfırlı bir kumaş parçası olarak nerelere göç ettiğine bir sonraki yazıda değineceğim.

(1) Barış Acar, *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*, Sonsöz, Syf. 276, Sel Yayınları

(2) Barış Acar, *Ekphrasis: Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler*, Syf. 37, Corpus Yayınları



EKPHRASIS: GÖRÜNÜR VE SÖYLENİR ARASINDA GEÇİTLER, BARIŞ ACAR, 2018, CORPUS YAYINLARI



George Orwell'in kült eseri *Hayvan Çiftliği* kitaba özel tasarlanan çamurdan heykel fotoğraflarının yer aldığı ahşap kutulu, şömizli koleksiyon baskısıyla raflarda.

Romalı yapılar

Lovis Caputo ve Sarah Kueng tarafından kurulan Zürih merkezli tasarım stüdyosu Kueng Caputo, FENDI tarafından merkezi bir konumda yer alan ikonik Palazzo della Civiltà Italiana'yı süslemek amacıyla davet edildi. *Colosseo Quadrato* veya *Square Colosseum* olarak da adlandırılan bina, etkileyici masif kemerli sütunları ve beyaz traverten dış cephesiyle Roma peyzajının en çok tanınan 20. yüzyıl mimari örneği olma özelliği taşıyor. Bu mimari simge, Kueng Caputo'nun bina ve FENDI markasının DNA'sının nasıl bir etkileşim içinde olduğunu araştırması için bir başlangıç noktası oldu. Ortaya çıkan *Roman Molds* adlı koleksiyon, FENDI'nin en güçlü noktalarından olan, geleneksel üretim içerisinde etkileyici bir inovasyon yakalıyor



FENDI neredeyse bir yüzyıl boyunca kendini yeni malzeme ve teknikler geliştirerek lüks kelimesini yeniden tanımlamaya adanmış. Silvia Venturini Fendi'nin bugünkü vizyonu ile kurulmuş olan marka kuruluşundan itibaren geleneksel metotları ve el sanatlarını yeni yönlerle doğru taşıyor. FENDI, *Made in Italy*'nin ruhunu zanaat, teknoloji ve inovasyon aracılığıyla temsil ediyor. Caputo ve Kueng, markanın inovasyon tarihini anlamak için arşivlerden yola çıkarak materyal siparişlerindeki yaklaşımı ve kullanılan formlardaki orijinalliği yansıtmak üzere çabaladılar ve FENDI'ye ait yeni bir anlatım biçimi bulma fikrine yöneldiler.

1950'lerde FENDI'nin geliştirdiği, net bir silüet oluşturmak adına kullanılan kadife şeritlerin kürkle birleştirilerek oluşan kürk tekniğinden ilham alarak mümkün olan en uzak materyallerden ikisini birleştirdi: FENDI'nin ikonik *Sellerina* derisi ve pişmiş toprak tuğla. Tasarımcılar derinin özel niteliklerine ve FENDI'nin onlarla elde ettiği zengin renklerle yöneldiler. İkonik FENDI Giallo *Yellow* ise koleksiyona daha önce katılmış olan kırmızı, pembe ve portakal renklerini koleksiyona dahil ediyor. *Selleria* derisinin doğal zarif çakıl taşlı yüzeyi, benzersiz bir renk derinliğine ve birçok olasılığı keşfetmek için ilham veren bir dokunuşa sahip.

Tasarımcılar markanın adını taşıyan yumuşak deriyi yapısal bir malzemeye dönüştürmek için sağlam ve güçlü hale getirmeye çalıştı. Malzemeye farklı bir görünüm kazandırmak ve derinin sıradan beklentilerden farklı, görünüşte ağırlık taşıyan bir öneme sahip olmasını amaçladılar. Deri, tuğla yapımında kullanılan geleneksel tekniklerden ziyade bir giysi kalıbının kesilmesine benzer şekilde oyulmuş, şekillendirilmiş ve geleneksel tuğlalarla birleştirildi. Bu sebeple, koleksiyondaki birçok mobilya parçası için *Palazzo della Civiltà Italiana*'nın ikonik kemerlerini temsil etmek amacıyla tuğlalar kesildi. Teknik olarak yenilikçi olan tuğlalar, zengin ve renkli *Selleria* derilerinin yanında özel olarak geliştirilmiş seramik sırlarının uygulanmasıyla daha da yüce bir hale gelerek, FENDI'nin DNA bünyesinde kökleşmiş renk blokları oluşturdu.

On parçadan oluşan *Roman Molds* adlı koleksiyon, Palazzo della Civiltà Italiana'nın büyük kemer altı yapısında yer alan sosyalleşmek, karmaşadan uzaklaşmak ve çalışmak için kullanılacak bir dizi samimi "oda" yaratacak yapı taşları anlamına geliyordu. Kueng Caputo'nun projesinin birleştirici teması, cephenin ikonik ve yinelenen kemerlerinin kullanılması ve yeniden yorumlanması. Tek başına uygulanabilir, soyut ve tekrarlanan kabarık deri dalgaları yüzeyinde olduğu gibi, ayrı kemerli öğeler de şaşırtıcı bir şekilde birleşir ve hem deri hem de sırlı tuğlalarda görülüyor. *Roman Molds*, yukarıda bahsi geçen dalgalı deriden yapılmış parçaların üzerinde durması için koyu yeşil ve mavi renkli deri kemerleri birleştiren, duvarların yeniden tasarladığı karşılıklı bir tezgâh gibi, oturma düzeninde çeşitli varyasyonlar içermektedir. Tasarımcının kişiselleştirilmiş tuvali *Peekaboo* çantasına benzer şekilde, ters çevrilmiş kemerli bir FENDI *Yellow* üst tabana sahip uzun bir masa ve kemerli tabanı göz kamaştırıcı turuncu bir göbeğe sahip olan narin, parlak pembe bir *bow* tablası yer alıyor. Sağlam duran masa, tamamen narin parçalar ve renklerle zıt olan gizemli ve karanlık bir malzemedir oyulmuş gibi duruyor. Son olarak, küçük ölçekli, mimari eser olarak sayılabilecek soyut leylak kemerli oda bölücüler ise bir "palmye ağacı" samimiyeti ve ölçeği yaratıyor. Yumuşak/sert, narin/katı, ciddi/eğlenceli... *Roman Molds*, yaratıcı tasarımın beceri ve zanaatle uygulanması yoluyla karşıtlıklar ve uyumu beraberinde getiren bir çalışma. Koleksiyon FENDI'nin belirleyici özellikleri olan yaratıcılığın ve inovasyonun uygun bir ifadesi olan, malzemelerin vizyonunun ve kullanımının beklenmedikliğine davet ediyor ve kafa karıştırıyor.



FOTOĞRAFLAR: OMAR SARTOR

KAĞIDIN İZİNDE — IN TRACE OF PAPER —

9 OCAK - 29 ŞUBAT 2020

January 9 - February 29 2020

EREN EYÜBOĞLU - NURİ İYEM - NASİP İYEM - SELİM TURAN - AVNİ ARBAŞ
NEDİM GÜNSÜR - NEŞ'E ERDOK - CENGİZ ÇEKİL - RAHMİ AKSUNGUR
CANSEN ERCAN - TEMÜR KÖRAN - HAKAN GÜRSOYTRAK
BUKET GÜRELİ - NALAN YIRTMAÇ - ZULAL - HAKAN CİNGÖZ
EMİN TURAN - SETENAY ALPSOY - UĞUR DAŞTAN



Büyük Bebek Deresi Sokak, No:13, Bebek, 34342, İSTANBUL

T: +90 212 2658158 galeri@evin-art.com www.evin-art.com

f evinsanatgalerisi

evinsanatgalerisi

evinart

Renklere dalmak

Nalan Yırtmaç'ın 15 Kasım-29 Aralık 2019 tarihleri arasında Depo İstanbul'da gerçekleşen *İsim, Şehir, Bitki, Hayvan* isimli kişisel sergisi esnasında sanatçıyla sergiden bağımsız bir şekilde sergi mekânında bir söyleşi gerçekleştirdik. Yazarın deyiimiyle “biraz kendi kendimize konuşur gibi, ama güzel oldu.”

Söyleşenler: Nalan Yırtmaç ve Fatih Özgüven

Fotoğraf: Elif Kahveci



NALAN YIRTMACI, MARX, KOLAJ, 50X50 CM, 2017

Sence figür kendi başına komik bir şey mi?

Karikatür öğretmeniymiş diye mi bunu bana soruyorsun? (Gülüyor) Ne diyeyim ben şimdi? Sergilenen işlerimden ok atan Bilal'e... Sen ona çok gülmüştün. Figür tek başına bir dünya, hayat gibi, halden hale. Sergi de. Ama ağır mevzular da var.

Ağır mevzular olduğu kesin ama figürlerin ağır mevzuları hafif yanlarından almayı sever. Sadece insan figürlerin değil, eşyaların da hayvanların da. Böylece serginin ismine girdik. En sevdiğim dev bitkilerin, ebruya kapılıp giden otobüslerin, insan suratlı hayvanların... Ama anladım, ağır mevzulara baktığın açığı sormalıyım şu hâlde.

Evet 2015'ten beri afacanlığımız, kahkahalarımız kursağımıza dizildi valla. Serginin mevsusu göç, kamusal alanın talanı, Meksika'da öldürülen gazeteciler, yerel direnişler...

Afacanlık ve üzüntüler birbirini nasıl dengeliyor sende? Ya da besliyor mu demeliyim?

Beni dengeleyen galiba aldığım antidepresan ve kafama takılan bu ağır mevzular hakkında iş yapmak, çalışmak.

Antidepresanların iş çıkarma konusundaki faydalarından bahsedeceğiz o halde. Neyi geri itiyorlar, neyi öne çıkarıyorlar, nasıl iş çıkıyor?

Hapin kimyasını bilemem ama nasıl çalışıyorum, topluyorum her şeyi... Çöpçüyüm bildiğin çöpçü... Sokakta bulunmuş bir duralit, bir mukavva, atılmış her şey ilgimi çekiyor. Kolaj yapmadan duramam ama istediğim imgeleri toplamam yıllar sürebilir. Deftere çizilmiş desenler, suluboyalar, imgeler, notlar birikir de birikir. Bunlar bazen hiçbir işe yaramaz, defterde kalır. Defterler bitince defterlere alıcı gözle bakarım ve seçerim. Seçtiklerimi eskiz olarak düşünürü ve büyütürüm ya tuvale ya kumaşa ya da duvara... Sergiyi gezenler, defterlerimi neden sergilemediğimi sormuşlar. Ben de istedim, defterdarız elbet ama sergileme biçimini çözemedik. Yürüyüp gitmesin diye kapalı bir camekâna ya da masaya zincirlemek istemedik onları.

Çöpçülük benim de tanıdığım bir şey, atılmış olana hiç kıyamam; bir zamanlar parlak günler gördüklerine ve onları o günlere döndürebileceğime inanırım. Bit pazarcıyım. Fakat bende Andersen masalı, Kemalettin Tuğcu romanlarıyla at başı giden şey sende öyle işlemiyor. Sevdiğim bir tarafı da budur resimlerinin. Sende en ağır mevzular “isim-şehir-bitki-hayvan” birlikte bir neşe içinde duruyor. Kalın çizgili kontrast tarz haline geliyor. Kendilerine özgü oyunculuğu da terk etmeden. Bu senin hem “gerçekçiliğin” hem de “fantastikliğinin” bence. Mevzuya bakarken neler oluyor? Hem dünyayı görüşünle ilgili hem elinin gidişiyle.

Gözler ve eller hep periferide olan ve artık eskisi kadar çok göremediğimiz gecekonduların renklerine gider, hep onu arar. Pembeler, sarılar, cart fıstık yeşilleri... Neşeli bence. Evin salonu benim atölyem. Çalışıyorum bir gün, Leylâ Gediz geldi. Bilirsin o renk kullanmaz, pastel tonlarda monokrom çalışır. Benim resimleri görünce bakamadı valla nerdeyse epilepsi krizi geçirdi. (Gülüyor) Renk demişken Antonio'nun (Cosentino) paletini çok severim, resimlerindeki periferi manzaralarını, aynı şekilde Hakan'ın (Gürsoytrak) kalabalık kompozisyonlu şehir-insan manzaralarının ve gecekonduların resimlerinin hastasıyım. (Hafriyat elemanlarından çok etkilendiğim doğrudur.) Yedi yıldır sergi yapmadım. Buradaki resimler 2017-19 arasındaki resimlerimden bir seçkidir. Resimler Depo İstanbul'a geldi, tam asacağız, koyduk karşımıza hepsini. Farklı yıllarda yapılmış resimler ama bütün resimlerde aynı pembe, aynı sarı! Bunu hiç hesaplamamıştım. Sanırım sergi o renkler sayesinde bütünlüklü oldu. 2017 yılınca iki ay boyunca kaldığım Meksika benim paleti bu hale getirdi. (Gülüyor)

(O arada mahallenin çocukları Berat ve Nehir geldiler Nalan'ın yanına. Eskiden İlhan Sayın ile birlikte Depo'da mahallenin çocuklarına atölyeler verdiği zamanlardan... O zaman küçükmüşler, ama birbirlerini hatırladılar. Berat'ın emzikli olduğu zamanları konuştular. Nalan çocuklara sergiyi gezdirdi. Berat çıplak kadınlara itiraz etti. Nehir göçmenlerle ilgili ve genelde pembe olan resimleri beğendi.)

ARTIFICIAL BLOOM; FLUID ARCHIVES

06.12.2019
— 19.01.2020

ZEYNEP BELER
LUZ BLANCO
CHRISTIANE PESCHEK

KÜRATÖR | CURATED BY
MELİH AYDEMİR



Nerede Duruyorsun? Where Do You Stand?

24.01
— 01.03.2020

GİZEM AKKOYUNOĞLU

SANATORIUM

KEMANKEŞ MAH. MUMHANE CAD. NO: 67/A — 34425 — KARAKÖY / İSTANBUL SANATORIUM.COM.TR | INFO@SANATORIUM.COM.TR | T: +90 212 293 6717



79. Whitney Bienali: Boykotlar ve Kanders'ın istifası*

Yazı: Nihat Karataşlı

İlki Whitney Müzesi müteveli heyeti başkan yardımcısı
Warren B. Kanders'ın istifasını konu alan üçlü yazı serisinin ikinci
parçasında sanatçıların 79. Whitney Bienali'nden nasıl çekildiklerini
ve ne tür kolektif eylemler yaptıklarına odaklanıyoruz

Y U I C H I R O K I K U M A

a f t e r i m a g e

1 4 O C A K

2 3 Ş U B A T

2 0 2 0

MARTCH

A R T P R O J E C T

Firuzaga Mahallesi, Bostanbaşı Caddesi
No:4B, 34425 Beyoğlu/İstanbul
T.+90 212 292 08 87
info@martch.art

“Katılım, temsil ve tartışmayla sınırlı bir entelektüel ve estetik sorgulama alanı olarak kendini tanımlayan sanat, üretim ve tiraj gibi değerlerle şekillenen bir kültür endüstrisi koluna dönüştüğünü reddetmektedir. Whitney Bienali, bahsedilen bu değer üretme süreçlerinin atar damarlarından biridir ve eserlerin bienalden geri çekilmesi, devlet baskısı mağdurlarıyla bir dayanışma jestinin yanı sıra politik etkilere de sahip olacaktır.”

“Tear Gas Biennial”; Hannah Black, Ciarán Finlayson ve Tobi Haslett; Artforum; Temmuz 17, 2019

Sergiden çekilme: Sanatçı sanat kurumunu geride bırakabilir mi?

Bir önceki makalemizde, Whitney Müzesi mütevellî heyeti başkan yardımcısı Warren B. Kanders’ın devlet şiddetinden elde ettiği büyük servetten; 2015’ten bu yana sıkça eleştirilen Kanders-Whitney Müzesi ilişkisinden ve Whitney Müzesi çalışanlarının Kanders karşısında yazmış oldukları açık mektuptan bahsetmiştik. 25 Kasım 2018’de, ABD sınır ajanlarının Tijuana-San Diego sınırındaki sığınmacılara saldırmak için kullandıkları biber gazının Kanders’ın ortak olduğu Safariland tarafından üretildiğinin ortaya çıkması sonrasında, yüzden fazla müze çalışanın imzaladığı bu mektup, müzede doğrudan herhangi bir değişikliğe neden olmasa da Amerikan sanat dünyasından büyük bir destek aldı.

Müze çalışanlarının, Kanders ve devlet şiddeti karşısında gösterdikleri direniş gelen ilk büyük destek, 14. İstanbul Bienali’nden de hatırlayabileceğiniz Iraklı-Amerikalı sanatçı Michael Rakowitz’in 79. Whitney Bienali’nden çekilme kararı oldu. Çoğu kişinin Kuzey Amerika’daki en prestijli sergi olarak tanımlayacağı Whitney Bienali’ne katılmama kararı şaşkınlıkla karşılanan Rakowitz, bir radyo programında bu kararı şöyle açıklıyordu; “Bir eseri uygunsuz, nemli, çok sıcak ya da çok soğuk koşullarda göstererek riske atmazken, neden bir sanatçının ihtiyaç duyduğu koşulları göz önünde bulundurmayıp, birilerinin güvenliğini tehdit eden bağışlar ve bağışçılar desteğiyle eser sergilemesini isteyesiniz?”

Sanatçıların genelde sadece “görünürlük” ile ödüllendirildiği Amerikan sanat çevresinde, Whitney Bienali’nin birçok sanatçı için büyük bir kariyer basamağı olduğu çok açık. Bu nedenden olmalı ki, birçok sanatçı biber gazı ve devlet şiddetine karşı olsa da Rakowitz dışında hiçbir sanatçı Whitney Bienali gibi büyük bir görünürlük şansını reddetmedi ve bienalden çekilmedi. Bu gerçeğin farkında olan Rakowitz, diğer sanatçılar üzerinde baskı yaratmak adına bienalden çekilme kararını sessiz bir şekilde vermiş olsa da aktivist grup Decolonize This Place, “Warren Kanders karşısında alınan duruşun Whitney’deki krizin çözülmesinde sadece bir başlangıç olduğunu” ve Whitney Bienali’ne paralel olarak düzenlenecek dokuz haftalık bir protesto programı hazırladıklarını açıkladı.

Bienalde yer almayı seçen sanatçılar Kanders’a karşı tepkilerinde ayrılsa da bu sanatçıların çoğunun politik içerikli eserler sergilediklerini ve bunu bir direniş unsuru olarak gördüklerini söylemek yanlış olmayacaktır. 79. Whitney Bienali küratörleri Rujeko Hockley ve Jane Panetta da sanatçıların bu görüşüyle örtüşecek bir bienal kurgulamış ve bienalin “ırk, cinsel kimlik ve eşitliğe dair derinlemesine bir bakışı amaçladığını” belirtmişlerdi.

Küratörlerin amaçladıkları bu politik çok-sesliliğin, bienale katılan sanatçı listesine bakıldığında görülebildiğini ve bunun bienal seyircisi tarafından da hissedildiğini rahatça söyleyebiliriz. Kota Ezawa’nın suluboya resimlerden ürettiği ve Amerikan Futbol Ligi (NFL) oyuncularının ırkçılık karşıtı protestolarını belgeleyen animasyonu *National Anthem*; Ellie Ga’nın Amerikan kıyılarındaki okyanus kirliliğinden yola çıkan ve Yunan Adaları sahillerinde birikmiş mülteciler can yeleklerine uzanan şahane videoları *Gyres 1-3*; genç Faslı sanatçı Meriem Bennani’nin Fransız sömürgecilliğini eleştiren video yerleştirmesi *MISSION TEENS: French School in Morocco* 79. Whitney Bienali’nde öne çıkan politik eserlerinden sadece birkaç ta-

nesiydi. Yarısından fazlası kadın ve beyaz olmayan sanatçılardan bu politik seçki içinde belki de en çok konuşulan eser ise, Londra’lı araştırma ekibi Forensic Architecture’ın Warren B. Kanders ve Safariland’i hedef alan *Triple-Chaser* adlı videosu oldu.

İnsan hakları ihlalleri ve devlet şiddeti gibi konulara odaklanan araştırma grubu Forensic Architecture, Kanders’ın ortağı olduğu Safariland tarafından üretilen ve Türkiye de dahil olmak üzere birçok ülkede kullanılmış *Triple-Chaser* adlı gaz bombasına odaklanan bir araştırma bienale katıldı. Bu proje yapay zekâ uygulamaları ve saha araştırmaları desteğiyle *Triple-Chaser*’ın kullanıldığı alanların tespitini amaçlarken, bir yandan da Safariland’ın devlet şiddetinden elde ettiği kazancı bienal seyircisine ifşa etti ve Warren B. Kanders’ın Whitney Müzesi’nde sahip olduğu pozisyonun daha büyük bir kitle tarafından eleştirilmesine ön ayak oldu. Forensic Architecture bu videoda Gezi Direnişi’nden ve Gezi süresince atılan 130.000 biber gazı bombasından da bahsediyordu. *Triple-Chaser*’dan sonra bir başka araştırma daha paylaşılan Forensic Architecture, İsrail ordusunun Gazze’deki göstericilere karşı kullandığı mermilerin de Whitney Müzesi mütevellî heyeti başkan yardımcısı Warren B. Kanders’ın ortak olduğu bir başka şirket olan Sierra Bullets tarafından üretildiğini tespit etti.

17 Temmuz 2019’da Hannah Black, Ciarán Finlayson ve Tobi Haslett, Artforum’da yayınladıkları *Biber Gazı Bienali* başlıklı yazıyla, bienal sanatçılarını Kanders karşısında boykota ve bienalden çekilmeye çağırdılar. Kanders’ın istifa sürecinin en büyük tetikleyicilerinden biri olmuş bu yazı, günümüzde kurumsal eleştirinin düştüğü bitkin hali görmezden gelmeden ve hatta tüm bu bitkinlik ve ataletle rağmen, bienalden çekilmenin etik bir sorumluluk olduğunu vurguluyordu.

Black, Finlayson ve Haslett’in yayınladıkları bu yazıdan bir gün sonra ise, bienal katılımcılarından dördü, Korakrit Arunanondchai, Meriem Bennani, Nicholas Galanin ve 79. Whitney Bienali’ne katılan en ünlü sanatçılardan biri olan Nicole Eisenman, müzenin Kanders karşısındaki eleştirilere karşı nitelikli bir cevap veremediğini ve bu nedenle sergiden çekilmek istediklerini açıkladılar. Bu çekilme kararını Eddie Arroyo, Agustina Woodgate, Christine Kim Sun ve Forensic Architecture takip etti. Bu çekilme kararları ve gittikçe şiddetlenen protestolar karşısında iyice köşeye sıkışan Warren B. Kanders ise 25 Temmuz 2019’da müzedeki görevinden istifasını açıklamış oldu.

Sonuç olarak, 79. Whitney Bienali ve Warren B. Kanders’ın istifasını çevreleyen tüm bu olayları, sanat ve sanat kurumları içindeki direniş için büyük kazanımlar olarak görmemek imkânsız. Hiç şüphe yok ki, 79. Whitney Bienali, bize bir bienalden fazlasını da bir bienalin sunması gerekeni sundu, yani sanat kurumlarının bugünü ve geleceğini tartışabilme imkânını.



*Bu yazı 79. Whitney Bienali’ni ve Whitney Müzesi mütevellî heyeti başkan yardımcısı Warren B. Kanders’ın istifasını konu alan üçlü yazı serisinin ikinci parçasıdır. Sonraki sayımızda üçüncü yazıyı bulabilirsiniz.

(S. 28) WHITNEY BİENALİ YERLEŞTİRME GÖRÜNTÜŞÜ (WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK, 17 MAYIS-22 EYLÜL 2019). NICOLE EISENMAN, PROCESSION, 2019. FOTOĞRAF: RON AMSTUTZ

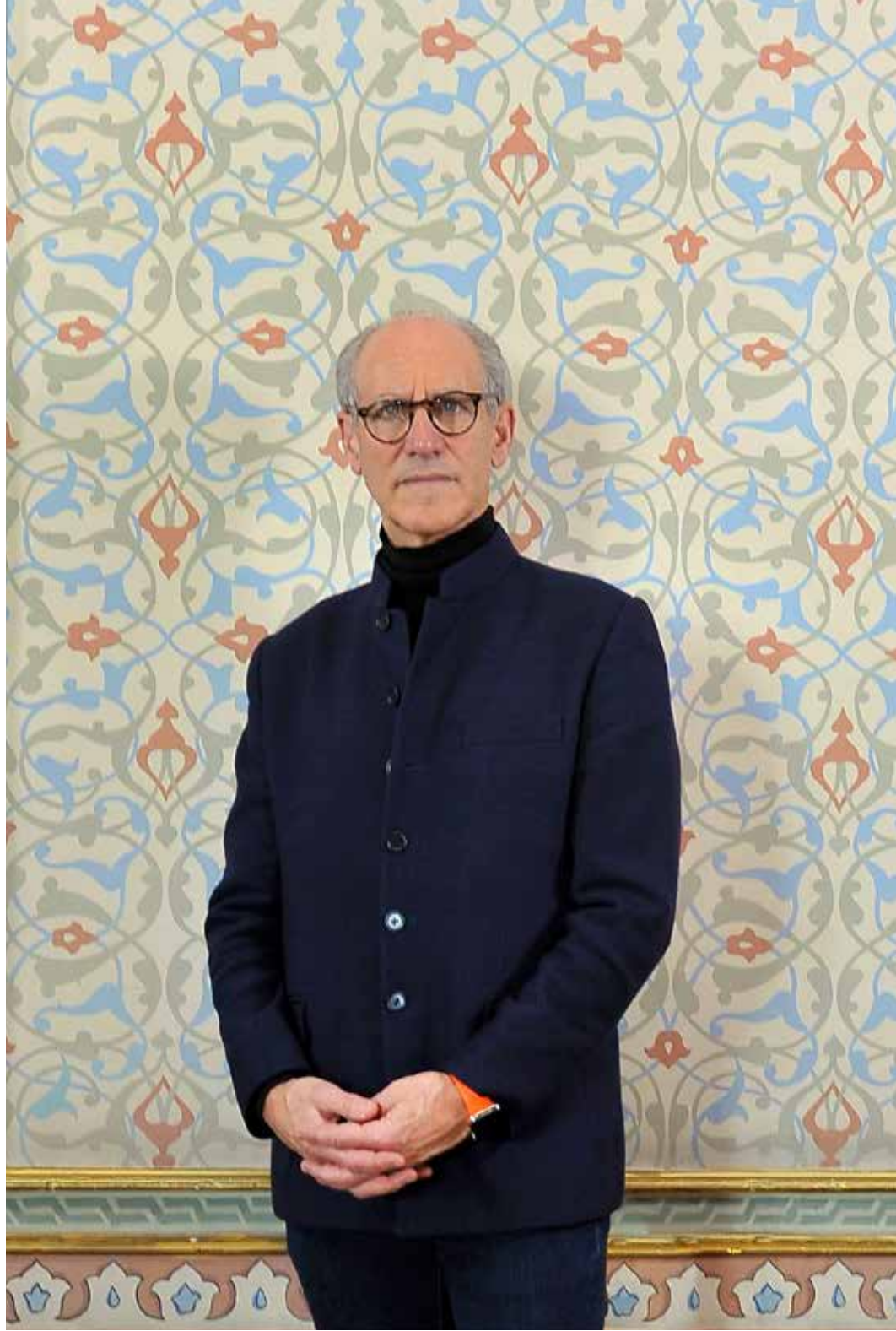
(ÜST) A ‘COMPUTER VISION’ ÜRETİM SÜRECİNDEN BİR KARE, İŞARETLER BİZE TRIPLE CHASER BOMBASININ NEREDE BULUNDUĞUNU GÖSTERİYOR. (FORENSIC ARCHITECTURE/PRAXIS FILMS) © FORENSIC ARCHITECTURE, 2019

(ALT) GERÇEK OLMAYAN BİR MAKİNE KULLNARAK, FORENSIC ARCHITECTURE TRIPLE CHASER’IN DÜNYADA NERELERDE OLABİLECEĞİ ÜZERİNE BİNLERCE FOTOREALİSTİK VE SENTETİK İMAJ YARATTI. (FORENSIC ARCHITECTURE/PRAXIS FILMS) © FORENSIC ARCHITECTURE, 2019

DESIGN PORTRAIT.



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



MoMA Direktörü Lowry: “Biz bir ‘Ulusal Müze’ değiliz”

İstanbul'da 2019 yılı sonunda yapılan 20. Marka Konferansı'nda yaptığı 15 dakikalık sunumda İstanbul ve güncel sanat birikiminden övgüyle söz eden MoMA Direktörü Glenn D. Lowry Art Unlimited'a anlattı. Lowry, New York'ta 2018'de üç milyon ziyaretçi çeken 708 bin metrekarelik yapının 102 bin metrekarelik genişleme serüveni ve sanat gündemini değerlendirdi. Lowry, günümüzün “Ulusal Müze” tanımını ve uygulamalarına oldukça mesafeli yaklaşıyor

Röportaj: Evrim Altuğ

Söyleşimize MoMA tarihinde yer bulmuş yaklaşık yarım asırlık bir sergi olan *The Art of the Real USA* (Hakiki ABD'nin Sanatı, 1968) ile başlamak istiyorum. Bu sergiyi bugün tekrarlayacak olsanız, ne türden bir etkinlik olurdu? Günümüz ABD sanatı size neyi ifade ediyor olabilir?

En başta, bu sergi dünyanın birçok noktasından sanatçıları içine alırdı; çünkü “Hakiki ABD” öyle bir ülkedir ki, ona yaşamak üzere gelenler veya yaşamlarının büyük bölümünü orada geçirmiş olanlardan oluşur. Keza bilhassa New York gibi, yüzlerce milletin temsil edildiği bir yeri de düşündüğünüzde, orada tüm bu milletlerden sanatçıların aktif biçimde çalıştıklarını görürsünüz. Dolayısıyla biz o sergiyi bugün yapacak olsaydık, bu sergi sizin Dünya'ya baktığınız bir sergi olurdu. Bunu en doğru haliyle yapabilecek sanatçıların kimler olduğunu, haliyle siz de tahmin edebilirsiniz. Bu sanatçılar Ortadoğu, Asya, Latin Amerika, Afrika'dan olduğu kadar, New York'tan da katılabilirler. Ve hepsi de en sonunda, ABD'de olmanın ne olduğunu yansıtan bir duvarı paylaşırlar.

Türkiye'deki modern ve güncel sanatla MoMA'nın ilişkisine bakalım: Birçok sanatçı önümüze çıkıyor. İlhan Koman'dan Kutluğ Ataman'a, Erol Akyavaş'tan Nuri Bilge Ceylan ve Ayşe Toprak'a uzanan geniş bir yelpazede Türkiye'yi gözlem altında tutuyor ve eser alımı yapıyorsunuz. Bugünkü Türkiye'nin size göre tanımı ne olabilir?

Türkiye, bana göre şu anda dünyadaki en ilginç ülkeler arasında geliyor. Kendinden menkul biçimde, Avrupa ve Asya arasında konumlanıyor, laik ve dindar bir pozisyonun ortasında duruyor; Kuzey ve Güney de öyle. Bununla birlikte binlerce senelik, süregiden bir tarihe sahip. Son 150 yıla baktığımız zaman, yine bu durumda birçok ülkenin olduğunu da eklemeliyiz. Bu anlamda İstanbul da sanat üretimi hakkında düşünmemiz ve öğrenebilmemiz adına en hayati merkezler arasında geliyor.

Bugünün müzeleriyle havaalanları arasında bir benzerlik kurulabilir mi?

Katılmıyorum. Bana göre hava alanları geçişlilik durumu içindeler ve müzeler daha ziyade girişimcilik üzerine kurulu vaziyetler: Bir şeylerin gelmekte olduğunu idrak ediyor, bir şeyler yapıyor veya bazı şeyleri öğreniyorlar. Dolayısıyla hava alanları, sizleri bir noktadan ötekine taşıyan yerler yalnızca...

Dolayısıyla modern ve güncel olanı da bu kalıcılık-geçicilik meselesi üzerinden tartışabilir miyiz? Tıpkı modern ve post-modern meselesi gibi, ne dersiniz?

Ben bu ikisini birbirinden ayırmaya çalışmıyorum. Bana göre güncel ve modern birbirlerini var ediyor. Ben, günümüz ve yakın geçmiş arasındaki herhangi bir travmatik durum içinde veya bunun da etkisinde değilim.

Ama belki tam da bu saptama sizi köktenci yapabilir?

Yani, böylesi ağır kategoriler oluşturmaya çalıştığınızda, kaçınılmaz olarak sorunlar da yaratmış olursunuz. Ve bana kalırsa modern ile güncel arasında akışkan bir ilişki mevcut. En azından şu an için bu iki kavram birbirini bir anlamda kışkırtmıyor. Biri, diğerini takip ediyor.

Yani bu bağlamda, günümüz sanatçıları veya küratörleri ya da müze direktörlerine de birer küresel göçmen olarak bakmamız olası mı? Çünkü sanat tarihine baktığımızda birçok ismin ulus-aşırı varoluş ve üretim sergilediği ortada...

Elbette ki, bir çoğumuz şu anda küresel bir durumu tecrübe ediyoruz; sıklıkla birçok farklı yerde yaşama ve bulunma fırsatını yakalıyoruz. Ve yaşamakta olanlara baktığımızda, 50 veya 100 sene önce yalnızca New York veya Paris'te bulunmanız elzemdi. Bu akli bugüne doğrudan taşıyamazsınız. Bunun gerçekliğini, 50 veya 100 sene önceki gerçekliğin yerine koyamazsınız. Ama, bugünkü New York, İstanbul, São Paulo veya Pekin'de neler olduğunu bilmek isterseniz, bu ayrı tabii. Bana kalırsa, biz bugün küresel göçmenlerden ziyade, küresel gezginleriz.

Küresel ısınmayla mücadelede büyük etki yaratan Greta Thunberg örneği size ne ifade ediyor? Yaptığı nutuklar, davranışları ve yolculuk tercihleri, bugün kamusal alan ve kitleleri dönüştürüyor; haberler ve gelecek kuşaklar bundan doğrudan etkileniyor. Sanat ve kültür endüstrisinin bu manzaradan çıkarabileceği dersler neler olabilir? Sizin gelecek kuşaklarla ilişkiniz nasıl seyredecek?

İlk başta, kendi hedeflerini belirleme hakkının yine gelecek kuşaklara ait olduğunu söylemeliyim. Bu meyanda kendimi görece şanslı bulurum; çünkü bizim kuşağımız bir süredir ortalıkta bulunuyor. Bizler de yapabileceğimizi yapma fırsatını elde ettik ve ben hakikaten de şunun farkındayım ki, bir sonraki kuşağın bütünüyle yepyeni bir tutku silsilesi bulunuyor. Bu ister küresel iklim değişikliği ister sığınma politikaları ister sosyal ve finansal adaletsizlik olsun... Bu böyle. Bunların tümü son derece hayati, önemli meseleler ve benim neslim de bu konularda pozisyon alabilirdi pekâlâ. Ancak son kertede, hakiki değişim, bir sonraki nesilden geliyor olacak.

Gözlemlerinize dayanarak, bugünkü İstanbul'un sorunlarını nasıl özetlerdiniz?

İstanbul, açıkça görüldüğü ki birçok sorunla baş eden büyük bir kent. Bu anlamda öteki kentlerden de öyle kökten bir fark taşıdığını sanmam. Ama elbette ki İstanbul'un sürekli artan nüfusu ve kente gelen, farklı coğrafyalardan taşınan göçmenler gibi bir meselesi var. Bu, ülke sınırından gelenleri de kapsıyor. Giderek eskiyen altyapısını da ele alalım; bunu gelecek adına nasıl inşa edecek? Gelir dağılımındaki adaleti nasıl dengeleyecek? Bunlar, günümüzde birçok kent in de baş etmek durumunda olduğu zor yanıtlar ve sorunlar diyebilirim.

“Ulusal Müze” nedir sizin için? Misal, MoMA böyle bir müze diyebilir misiniz?

Biz kesinlikle bir “Ulusal Müze” değiliz. Ve bundan dolayı da minnettarım. Bugün bir “Ulusal Müze”nin ne olduğunu ben bilmiyorum. Bence bu yalnızca bir fikirden, ta 20. yüzyıldan kalan bir fikirden ibaret. Öyle bir fikir ki, zaten günümüzde yeterince sorgulanıyor ve kendisine meydan okunuyor. Keza ben bugün veya başka bir zaman dilimi adına bir “ulus”un da ne olduğunu bilmiyorum. Gerçekten, bir “Ulus” nedir? Ben bilmiyorum. Bugün yaşadığımız dünyada, teknoloji tarafından son derece hızla dönüştürülüyor. Buna yaşanan göç dalgaları ve bundan etkilenen kimlikleri de katalım. Öte yandan ciddi bir popülizm ve milliyetçilik dalgası geliyor ve bu dalga, birçok noktayı 50-100 yıl öncesine taşımaya çalışıyor. Buna mukabil, yeni bir nesil var ki, sürekli “bağılantı halinde” (*online*) ve “ulus”un yarattığı bütün sınırları geride bırakmaya niyeti var. Peki, yaptığımız bu konuşmada “Ulusal Müze” nereye denk düşüyor olabilir? Düştüğü yerin son derece karmaşık bir nokta olduğunu söylemeliyim. Bana göre “Ulusal Müze”

fikri bugün, hemen her yerde kendini farklı biçimde ortaya koyuyor. Bugünün “Ulusal Müze”si, bir Almanya veya Fransa'dakiyle, Hindistan'dakinden farklı bir durum arz ediyor. Bu durumda örneğin, Hindistan'daki “Ulus-Devlet”i tarif etmek kime düşer ki?

Bu anlamda Abu Dhabi'deki şubesiyle Louvre veya ülke çeperindeki yapısıyla Centre Pompidou gibi örnekleri, ya da Guggenheim Bilbao'yu nasıl değerlendirirsiniz?

Guggenheim örneğini bilemiyorum; ancak Louvre ve Centre Pompidou'nun, Fransız kültürünü başka noktalara mevcut yapılar aracılığıyla taşımamanın Fransızca gayreti içinde olan aygıtlar olduğu fikrindedim. Henüz, bu tecrübelerden bir ders almak için çok erken olduğuna inanıyorum. Ancak halihazırda görünen aktif durum, çok ilginç geliyor.

Kültür kurumlarının, diyelim “sponsörlük” altında kimi ticari yapı (diyelim BP) veya doğrudan destek veren özel bireylerle ilişkisi üzerine eleştirilere bakışınız ne olabilir?

Şu an içinde yaşadığımız zaman, insanların karmaşık sorunlarla baş ettiği bir noktaya tekabül ediyor ve ben, bu anlamda neyin doğru yanıt olduğunu bilemiyorum. Pragmatik bir yaklaşımla bakmak istesek, sözelimi, bilirsiniz, BP'yi fosil yakıtlara yönelik kitlesel üretimi yüzünden eleştirebilirsiniz. Ama aynı BP'ye alternatif enerji kaynakları geliştirme potansiyeli adına bir örnek olarak da bakabilirsiniz. Onlara hangi pozisyondan bakmayı tercih ederdiniz? Bunu yapmak çok kolay ve asıl nokta bana kalırsa tam da bu. Meseleleri siyah beyaz olarak görmek, işin kolayı. BP gibi kurumlar, günümüzde çevreci eylemcilerin saldırgan olarak nitelediği kimi yasal eylemler ortaya koyabiliyorlar. Bu koşullarda (çevreci) eylemcilerden yana olmak, son derece basit. Ama aynı zamanda işin içinde, gerçekten düşünceli bir yaklaşımla, bugünkü dünyanın nasıl işlediğini bilebilmek, bireyler olarak bu dönüşüme nasıl katkı yapabiliriz, bunu ortaya koyabilmek de var. Bu meyanda ben kesinkes fosil yakıt kullanımının azaltılmasından yanayım. Ayrıca küresel iklim değişikliğinin dünyamızın başına gelmiş en ciddi tehditlerden biri olduğu fikrindedim. Bu konuda da bir şey yapmamız gerekiyor. Belki de bu uğurda yapabileceğimiz en etkili şey, fosil yakıt üreten şirketleri protesto etmek ve buna destekledikleri kültür kurumlarını da dahil edebilmek olabilir. Bu katkının, ilgili kültür kurumlarını da küresel iklim değişikliğini görünür kılabilecek sergiler ve etkinlik programlarına vesile olmasını sağlayabilmek, meseleyi kamuoyu nezdinde daha anlaşılabilir kılabilmek bizim elimizde. Yani, bunun yanıtı kolay değil.

Son Venedik Bienali'nde, Akdeniz'de onlarca sığınmacıya mezar olan eski bir sığınmacı teknesinin kalıntısını Arsenale'de bir kafeteryanın önüne vinçle çeken sanatçı Christoph Büchel'in işini nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizce bu biraz fazla mıydı?

Hayır. Bana kalırsa sığınmacı krizi, derinden rahatsız edici, küresel bir problem. Belki de çağımızın en büyük küresel meselesi bu. 65 milyon birey yerinden olmuş görünüyor. Birçoğu, hayatlarını geride bırakıyor. Dolayısıyla bu çalışmanın “çok fazla” olduğu fikrinde değilim. Bence buradaki asıl mesele, konunun kendisini başka amaçlar için kullanmamakta yatıyor. Burada söz ettiğimiz insanlar, açık denizlerde kurban verilmiş kimseler. Ve bu kimseler bizlerin empatisini hak ediyor konumdalar. Günümüzde bu meselelere duyarlılıkla yaklaşan ve meseleyle hemhal olabilmek üzere türlü yollar bulan sanatçılar bulunuyor. Ve ben bu konuda belli bir amaç gütmeyen veya gerginlik taşıyan öteki sanatçıların da şu anki hissiyatımdan daha fazlasını taşıyabileceklerini zannetmiyorum.

İstanbul'daki konferansta yaptığınız sunumda kişiden kişiye etkileşime vurgu yaparak, yeniden düzenlenip açılan MoMA'da kamuya açık bir iç mekân yerleştirmesine atıfta bulundunuz. ABD'de, Başkan Trump'un New York'ta “kamu” ve “kamusal” alanı siz nasıl değerlendiriyorsunuz?

Başkan'ın üzerimizde herhangi bir yaptırımı bulunmuyor. Böyle olsa dahi, turizme veya insanların kültürel kurumlara yönelik desteklerinde bunu görebiliyoruz. Ancak kendisinin politikalarının bize doğrudan bir etkisi olmadığını söyleyeyim.

MoMA için gereken mimari değişiklik adına ilgili mimarlık firmasını seçiminiz nasıl oldu?

Ölçütlerimiz bulunuyordu. Ne istediğimizi bilmek; müzakerelere açık davranmak, yetenek ve çalışmaya elverişlilik ile uygun bir bütçe ve merak.

Mimarlık demişken, küresel veya Türkiye özelinde verebileceğiniz ideal örnekleriniz neler?

MoMA'nın mevcut mimarisi hakkında son derece olumlu hisler taşıyorum. Mimar Diller Scofidio'nun Renfro iş birliğiyle yaptığı işin sıra dışı olduğunu düşünüyorum. Bu bence çok büyük bir adım. Ayrıca bildiğiniz gibi, Arter için Grimshaw ve ortaklarının yaptığı da son derece etkileyici, çok başarılı bulduğumu belirtiyim. Evet, burada son zamanlarda açılmış çok sayıda büyük müze bulunuyor.

Şu "magazin" sorusundan kaçınmak zor: Bu konuyu medyadan herkesin size sunduğu tanık oldum. Peki siz sanatçı Maurizio Cattelan'ın kariyerini nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizce kendisi, bu çalışmanın beraberinde getirdiği tartışmaların önceden farkına vardı mı?

Kendisiyle bunu henüz konuşmadık. Dolayısıyla doğrudan bir yanıt veremeyeceğim. Ancak kesin bir gerçek var ki o da şu; bu konuda oldukça fazla mürekkep tüketilmişe benziyor. Bu konu birçok kimseye soruluyor, soruşturuluyor. Bu durum da size zaten mevzunun bir muzdan ibaret olmadığı fikrini veriyor. Eğer bu sadece bir muzdan ibaret olsaydı, kimse bunun hakkında kalem oynatmayacaktı. Dolayısıyla, Cattelan'ın burada farkına vardığı, bir hazır nesne sanat yapıtının tartışma çıkarabilmek uğruna tetikleyici olabileceğiydi. E, zaten bu da eski bir hikâyenin, yeni bir tutumla önümüze konulması anlamına geliyor.

MoMA koleksiyonunda Türkiye'den son alımlarınız hangileri oldu?

Hatırlayabildiğim kadariyle son olarak Aslı Çavuşoğlu'nun ve Halil Altındere'nin yapıtlarını koleksiyonumuza kattık. Elbette başkaları da mevcut...

Sanat eleştirisi kurumundan beklentiniz nedir?

Sanat eleştirisinden, ufuk açıcı bir diyalog bekliyorum. Eleştiri kurumunun vazifesi, varsayımlara meydan okuyabilmek ve kamuoyunun kimi şeyleri daha farklı görebilmesine yardımcı olabilmektir.

Müdahaleler³



GUGGENHEIM BILBAO, İSPANYA

GEORGE SEGAL,
HOLOCAUST ANISI
HEYKELİ, CALIFORNIA
LEGION OF HONOR,
SAN FRANCISCO

ACHILLE MMEMBE,
POST-KOLONİYALİZM
FİLOZOF VE TEORİSYENİ,
JOHANNESBURG
WITWATERSRAND
ÜNİVERSİTESİ
ÖĞRETİM GÖREVLİSİ,
WITS SOSYAL VE
EKONOMİK ARAŞTIRMA
ENSTİTÜSÜ ÜYESİ

Müdahaleler Onur Serdar ve Barış Acar tarafından kurgulanmış, sanat ve politika ilişkisi odaklı bir konuşma dizisidir. Bu dizi bir sanatçı ve bir sanat tarihçisinin ortak üretim yaptıkları alana birbirlerinin perspektiflerini hesaba katarak müdahale etme çabası olarak da değerlendirilebilir. Her bölümü 30-45 dakika arasında sınırlandırılan bu konuşmalar estetik teorisinin ana problemlerini günümüz sanat dünyası açısından yeniden yorumlamaya çalışmaktadır

Hazırlayanlar: Onur Serdar, Barış Acar

Çağdaş sanat, politika ve hegemonya

Onur Serdar: Nekro-politika'dan başlayalım yine. Çağdaş sanatın dolaşımı bu kapitalist ilişkilerin içindedir. Guggenheim'in şubelerinin olması gibi, konteynırlarla bir kıtadan bir diğerine taşınan bir sanat metası var elimizde. Bu bir paradoks da değil. Bunu sanatı faliileştirmek için değil, sanatın ve sanatçının, nesnesini nerede araya-bileceğini işaret etmek için söylüyorum. Mesela post-kavramsal sanat diyorsak buna, onun böyle bir kapasitesi var. Bu ilişkilene onun varlığının bir parçası. Bir taraftan avangard stratejinin sadece kavramları değil, aynı zamanda oluşturduğu imajın bağlam ve katmanlarını da yeniden üretmesi söz konusu. Mesela imajın dijitalleşmesi, beraberinde tarihin de dijitalleşmesini getiriyor.

Barış Acar: Bunu bir parça geriye taşıyacağım. Ontolojinin kodlanması aracılığıyla her şeyin eşitlendiği bir konsensüs rejimi sanırım post yapısalcı teorisinin kullanımı olarak ifade edebiliriz. Bu noktada bence hegemonya kavramını konuşmak gerekiyor, ki "kullanımlar"dan söz ediyoruz. Hegemonya burada tarihsel zorunluluk, kendiliğindenlik şeklindeki beklentinin çöküşüyle gündeme geliyor. Gramsci topu oradan alıyor. Bütün yapıp etmelerimizi belirleyen ve neredeyse ideoloji gibi, bir üstyapı kurumu gibi işleyerek kültürel örüntüleri, siyasal oluşumları içine çeken bir egemenlik durumu var. Egemenlik burada sadece egemenin pozisyonunu belirten bir olgu değil, egemenlik altına alınanın da bakış açısını belirliyor. Gramsci'nin hegemonya kavramının ayrımı orada. Hegemonyayı tek başına düşünemiyorsun. Bir karşı-hegemonya ile birlikte düşünmen gerekiyor. Böylece politik bir araç haline geliyor hegemonya. Sınıfsallığın da içinde olduğu bir karşı irade, "zora karşı zor" dinamiği ortaya çıkıyor. Bu kısmın nekro-politika metinlerine girmemesi yahut biyo-politikadan söz edilirken hegemonyanın aşağıdan kullanımlarının tümüyle göz ardı edilmesi çok belirleyici bir semptom. Bu dışarıda bırakma önemli. Mesela istisna kategorisinden söz ederken, ölüm ve savaş konularından söz ederken Schmitt teorisinden faydalanıyorlar. Ancak bunu kabul edilmiş mutlak bir zemin olarak ele alıyor. Oysa bu teorisinin varlığının amacı mevcut kodu değiştirmek, ontolojik mistifikasyonu bozmak. İstisnanın nasıl üretildiği ve egemenin niteliğiyle nasıl bağdaştığı noktasını Schmitt'in politika kavramsallaştırmasından alıyor bu teorik yaklaşım, egemenin egemen olmasını sağlayan şeyin istisnaya karar verme yetkisi olduğunu saplıyor, peki istisna karşısındaki bizim pozisyonumuz ne? Politikayı kuracak sahne zaten bizim bunun karşısında oluşturduğumuz güç. Mesela Agamben'in Schmitt yorumlarından, toplama kamplarında her türlü insanı vasıflarından arındırılmış, makineleşmiş, iradesizleşmiş insanı koyuyor. *Muselman* diyor buna. Ancak hegemonya stratejisi açısından bu politik ontolojinin asıl nedeni üzerinde hiç durmuyor. Peki, bu koşullar altında karşı taraf ne yapıyor? Oradaki direnişçi tasavvurunu olanaksız kılıyor. Halbuki orada direnişçiler vardı. Toplama kampında örgütlenen direnişçiler neden bu anlatıda teorik bir pozisyon bulamıyorlar kendilerine. Aynı şekilde Nazizm yenildi. Çöktü. Onu yıkan bir güç vardı. Hegemonya stratejisi bunu anlatır. İstisna teorisini ile Marksist bir kategoriyi kullanıyormuş gibi görünüyorlar. Felsefi alanı pratiklerin dünyasından yola çıkarak ele almıyormuş gibi görünüyorlar ama aslında ontolojik alanı bir kodlar dünyasına dönüştürüp hareketsiz bir yapıya bürünmesini sağlıyorlar. Bu çözümsüz olan bir süreç değil. Aksine çözümleri olan bir süreç. Faşizm yenildi. Ama buna ulaşmıyor teori. Yani cevapları siliyorlar. Gramsci'nin teoriye eklemeye çalıştığı şey, bir irade var burada. Bir karşılıklık var. Politikanın çıkacağı yer burası. Kendiliğindenlik beklentisinin ötesi. Öznenin kapılmadan önce bir özneleşebilme potansiyeli var.

Onur Serdar: Buradaki özneleşmenin anlamına bakmak için Achille Mbembe'nin metninin oluşumuna odaklanalım yeniden. Öncelikle de nekro-politika kavramsallaştırmasının nasıl mümkün olduğuna, hangi sorunsallaştırmalardan yola çıktığına bakalım. Mbembe'nin soruları gerçekten politik bir gündem oluşturuyor mu? Metin içinde ilerleyince fark ediyorsun ki, Mbembe'nin soruları özne-nesne ilişkisini tümüyle ontolojik bir bağlamda ele alıyor. Metin aslında yaşama karar verme ve öldürme hakkının öznesine yöneliyor. Benim buna karşı sorum da şu: Bu soru nereden soruluyor? Nerede kuruldu bu soru? Mesela birtakım kabuller üriyor Mbembe sorusunu

formüle ederken: "Siyaset, savaş, direniş ya da terörle mücadele kılığı altında düşmanın öldürülmesinin sorumluluğunu üstlenebilir mi?" Biyo-siyasetle nekro-siyaseti birbirinden ayırmaya çalışırken yapıyor bunu. Bu soru bir patoloji veriyor önce. Bu patoloji "öldürme"nin ele alınışından geliyor. Bunun yansız, ontolojik bir zeminini kurmaya çalışmak öncelikle çok problemli. Varlığa yönelik fiziksel bir saldırıdan, savaştan söz ediyorsun. O zaman bunun bir karşılığı, direniş olacaktır. Bu iki şiddet biçimini sanki aynıymışlar gibi aynı siyaset tanımını içine koyarsan ben o tanımdan şüphe ederim. Sen, "savaş"la "direniş"i aynı ontolojik zeminin parçası olarak görüyor ve şiddeti böylece aynılaştırıyorsan her türlü muhalefeti yok etmişsin anlamına geliyor zaten. Bu "devlet"in soyutlaşması da böyle bir şey değil mi? Post-yapısalcı felsefenin geneline özgü bir tutum bu neredeyse. İktidar nasıl hayatın geneline yayıldığında bir direnişi olanaksız kıla-



yorsa buradaki kavramsal önerme de siyaseti siyasetsizleştiriyor. Bu elbette söz konusu kavramların kullanılamayacağı ya da tümüyle yanlış anlamına gelmiyor. Bu bir kod üretimi. Bu kod nerede çalışıyor. Enstitülerin, üniversitelerin dolayımında dolanan bir terminoloji bu. Metnin ürettiği kodların habitusu buralar. Bu ontoloji gerçek yaşıntıya taşındığında ancak teorik alanda hareket eden bir yapı halini alır. Pratik alanda siyaset sahnesini kurma gibi bir misyonu yoktur, hatta tam aksi yönde çalışır. Bunu söylemeye çalışıyorum.

Barış Acar: Ölen, ölümüne karar verilen kim? Pratik alandaki bir mevcudiyete yönelmiyor bu siyaset kavramsallaştırması. Kodlarla işleyen bir tabaka haline geliyor burada ontoloji. Bir nevi kod haline gelmiş bir ontolojik zemin diyebiliriz buna.

Onur Serdar: Elbette. Pratik dünya ile ilişkilenebilir de bu düzlem çekiliyor. Çünkü bir analiz dünyasında yaşıyoruz ve bu analizler tarafsızlık vurgusuyla yapılırken, bilginin üretimi bir tür ideoloji kuruyor yine. Kendisini tarafsız kılmaya çalışan bir bilgi ekonomisi var burada. Kod derken bunu kastediyorsun sanırım. Bu aynı zamanda bu metinlerin neden belirli terimleri dışarıda bıraktığını da çok güzel açıklıyor. Mesela "ölüme karar vermek" derken, tahakkümden bahsediliyor, hegemonyadan bahsediliyor ama bu terimlerin yeniden üretimi ikircikli kavramlar ve bağlamlarla oluşturuluyor.

Barış Acar: O zaman sorum şu: Başka nasıl konuşulabilir ya da kodun eleştirisini nasıl yapacağız?

Onur Serdar: Kodun eleştirisini yapmalı mıyız, aslında bundan da çok emin değilim. Çünkü kod tarihin her yerinde karşımıza çıkıyor. Önemli olan pratiğe nüfuz edebilecek, praksise geçiş yapabilecek bir teoride kalmak. Eğer ki bütün bu kavramların pratikte bir karşılığı yoksa bunu neden yapıyorum. Kavram manyağı mıyım ben? Niye bu kadar bilgi üretiyorum? Bütün bu bağlamlar ne işe yarıyor? Kavram manyaklığı dediğim bu olgu her yanımızı sarmış durumda. Mevcut siyaseti kökten değiştirme perspektifi yoksa bu kavram manyaklığı böyle devam eder. Kapitalizmin sonsuz uzamına yazılmış analizler olarak kalır bu dahiyane analizler.

Barış Acar: Anlıyorum. Kod üretimi – ki bu kod üretimi herhangi bir hakikat üretmez (en azından Foucault'nun iddiası bu yönde), bunun yerine sistem kodlar arasında kurduğu ağlarla söylemler üretir. Burada bana, kod lehine, önemli görünen bir nokta var. Kod bizi hakikatten koruduğu için politikaya olanak sağlıyor. Dolayısıyla kodu ortadan kaldıramazsın, kaldırmamalısın. Zira hakikat yaşam alanı

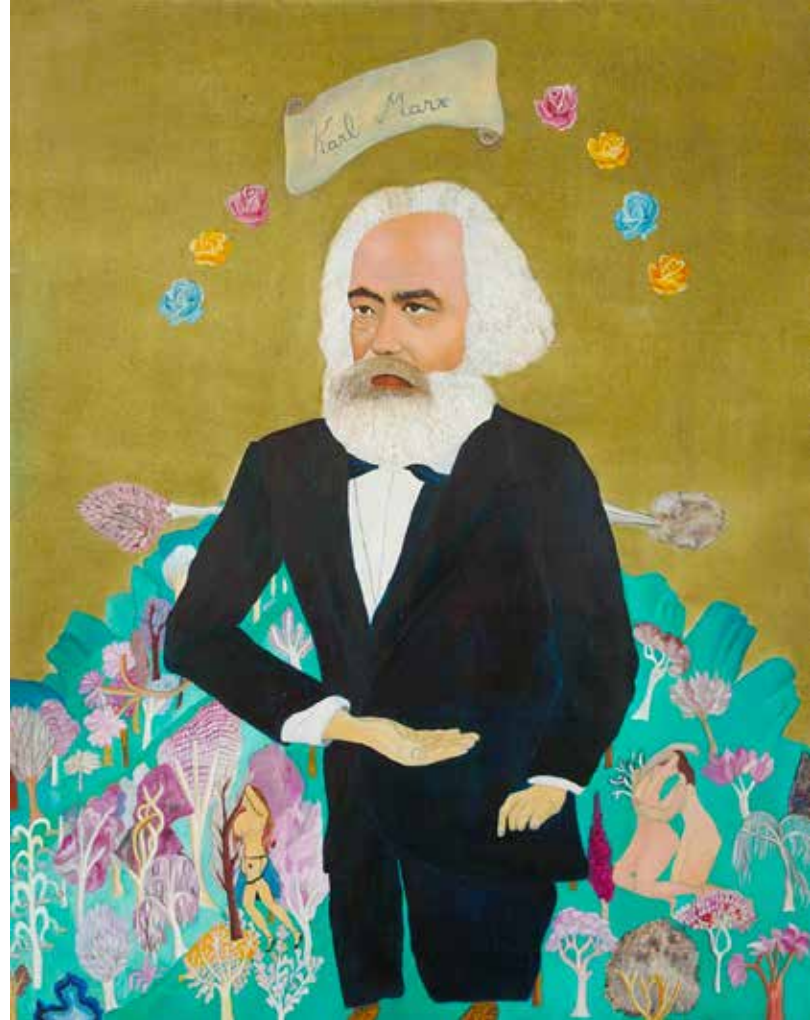


bırakmaz. Tek parça ve nefessizdir. Bu hamle ilk anda siyaset alanını etigin ötesine taşıyor gibi görünüyor ama öte yandan kodlar arasındaki ilişkiler etigin de berisinde, ahlâk gibi çalışan yeni bir düzlem getiriyor.

Onur Serdar: Tam da onu söylüyorum. Burada ontolojik düzlem tümüyle kodlanıyor. Devlet yapısının iktidar düzleminde biyo-politiya geçişi böyle bir şey. Devletin tüm kurumları bunun araçları ve elbette vatandaş ile iş birliği de var. Hatta vatandaş merkezde! Yoksa iktidar her zaman denetleniyordu. Disiplin yoluyla. Ancak bu noktada aygıtları geliştirdi. Artık bunu bakarak, gözetim altında tutarak da yapmaya başladı (ki içinden geçtiğimiz günlerde iktidarların konvansiyonel baskı, şiddet ve disiplin metotları yine devreye girdi). Buna biyo ya da nekro ön ekiyle kapitalizm kavramlaştırmasının üzerine yerleştirmek mantıklı mı, değil mi bilemiyorum. Marx eleştirisi de burada somutlaşıyor Mbembe için. Meta ilişkileri analizini bir indirgeme eleştirisi retorikleriyle “şiddetle yüklü süreçlere, oradan “ordulaşma”ya, “devrimci teröre” doğru sürüklüyor. Oysa yaşam ve ölüm bile kültürel kurgular içerisinde yaşanır ve kültürel araçlarla alınımlar, ifade bulur. Kültürleşmiş olguların ve ilişkilerin düzenleyici matrisinden bahsediyoruz meta üretimi derken. Politikayı, bu sistemik iktidar inşasını tanımlama niyetiyle üretilen nekro-politika kavramını, bu denli ontolojikleştirmek senin de ismini koyduğun ontolojik mistifikasyona sebep oluyor bence. Meta üretim süreçlerinin analizi bu bakımdan bir bulanıklaştırma veya indirgeme olarak ima edildiğinde bütün bu ontolojik zemini oluşturan “düzenleyici matrisi” geçiştirmiş oluyor. Bu yüzeysel Marx eleştirisi belki de metnin kültürel-sosyal çalışmalar alanında, akademik kurumlarda ve STK’ların bünyesinde işlemlerini sağlayan onu kullanışlı kılan kodlardan birisi diyebilirim.

İktidarın yapmaya çalıştığı şey iktidar ilişkilerini düzenlemektir. Kapitalizme içkin olan bir av pratiğinden bahsedebiliriz mesela. Ölüm ya da öldürme bu pratiklerden sadece biri. Eğer ki nekro dersek ölümü içkinleştirmiş oluyoruz. O zaman nasıl sanat yapacağız. Sanat yaşam alanlarında yapılıyor. İktidarların belirli bir tarihsel anda, belirli bir coğrafyada, belirli bir stratejinin parçası olarak insanları öldürmesi ve durumun kapitalist yaşam tarzı ile olan ilişkisi tabi ki gündemimiz olmalı. Gündelik yaşamdaki zorunlu pratiklerimizin siyasi anlamları da var. Fakat sistem karşıtı varoluş biçimleri de bu zorunluluklar içerisinde devam ediyor. Siyasetin olanakları anlamında belirli bir ayrıklığı da elden bırakmamak lazım. Metnin politik gündemi politikadan çok kültür çalışmaları içerisinde işlevselleşiyor. Bir alanı kodlamaya çalışıyor Mbembe. Avrupa’nın post-yapısal felsefe geleneğine kavram sağlıyor bu metin. Sanat için bir bağlam sunabilir. Bu alanda ödenekler var, fonlar var. Bu kavramların geçerli olduğu bir dünya üretimi söz konusu ve o dünyada ise reel politikaya yer yok. Fakat Marx ya da Gram-

CECILIA VICUNA, KARL MARX, 1972, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 92X72 CM, SOLOMON R. GUGGENHEIM MÜZESİ NEW YORK, LATIN AMERICAN CIRCLE VE ELISA ESTRADA, CAMILLA SOL DE POOL, EUGENIA BRANIFF, CLARISSA BRONFMAN, MARA VE MARCIO FAINZILIBER, MARIANNE HERNANDEZ, CATHERINE PETITGAS, ANA JULIA THOMSON DE ZULOAGA VE RUDY WEISSENBERG’İN KATKILARIYLA SATIN ALINMIŞTIR. © CECILIA VICUNA



sci’nin kavramları bu alanda işlemiyor. Eğer Mbembe bu noktada işletseydi bu kavramları bugün biz onu bu derecede bilmiyor olabilirdik. Bunu okuyucu reaksiyonundan da ölçebilirsin. Kurumsal ya da akademik okuyucudan söz etmiyorum. Sıradan bir okuyucu bu metne giremez. Yaşadığı his daha çok şudur: Ben bunu anlamadım, sanırım bende bir salaklık var. Post-yapısalcı felsefe okuyucuyla kendi arasında kurar bu epistemolojik hiyerarşiyi. Adresi neresi bu analiz üretiminin? İkincisi, belki de gerçekten hiçbir şey söylemiyor olabilir bu metinler. Bunu tümüyle atlıyoruz.

Barış Acar: Politika anlamında bu nokta önemli sanırım. Zira Marx da felsefe geleneğinden gelen bir adam. Genç Hegelcilerden, Feuerbach’ın öğrencisi ama bir süre sonra felsefe tarihini felsefe yapmakla itham ederek bir kopuş gerçekleştiriyor. Aslında felsefenin durduğu yeri değiştirme çabası bu. Politikayı mistifiye etmek yerine öne doğru atıyor. Hegelci *idea*’yı ya da daha geriye gidersek tözü (*substance*) aramıyor. Hatta radikal bir hamleyle tarihte kendini açan idea fikri yerine, açılmakta olanın iktisat olduğunu göstererek siyaset alanını öneriyor. Meta analizi toplumsal kurgunun temelinde idealar yerine ekonomik yapıların durduğunu gösteriyor. Marx’ın pratik felsefesinin anlamı bu. Bu anlamıyla nekro-politika evreni aslında yeniden bir idea arayışı gibi geliyor bana. Burada benim için kritik olan Marx’ın aslında kavram aramaması. Tam da konuşmanın başında vurguladığımız gibi kodlarla hareket etmeyi öneriyor gibi. Tözlér ya da hakikatler yerine siyaset alanını domine edecek kodlarla işleyen yapılar var Marx’ın düşüncesinin arka planında. Burada soru şu: Reklamcının kullandığı kodla Marx’ın kullandığı kod arasındaki ayrım ne? Bu bizi hegemonya teorisine taşıyacak nokta. Her iki işlem de kodlarla sürdürülüyor. Dikkat edersen Foucaultcu söylem analizi de hakikatler yerine bu tarz bir kodlama ilkesini temel alır. Ama Marx’ın kodlarının yönelimi ile reklam şirketinin kullandığı (ya da Mbembe’nin metninde olduğu gibi, kültürel alanda dolaşıma sokulmuş) kodların yönelimi çok farklı. Marx felsefeyi, hadi ontolojiyi diyelim burada, kodlayarak siyaset alanını çeşitli özneleşmeler üretecek şekilde düzenlemeyi öneriyor. Zira bu özneleşmeler meta ilişkilerini ortadan kaldırmak gibi bir amaca yönelmiş durumdalar. Reklamcı ise aksine kodlarla, senin deyiminde ontolojik denebilecek, yeni bir tabaka üretmek siyaset alanını dışarıda tutmaya, meta ilişkilerini yeniden üretmeye çalışıyor. Dolayısıyla kodun kendisi ya da kodlama edimi değil, kodlamanın yönü, yönelimi, ürettiği kuvvetler üzerine düşünmemiz gerekiyor. Mesela nekro-politika artık politikaya göndermiyor bizi. Hafifçe biyo-politikaya gönderiyor. Dikkat et, o bile çok belirsiz tutulmuştur aslında. Zira biyo-politikanın nesnesi de daha açıktır. Arzu üretimi, iktidar mekanizmaları, kapatma rejimi gibi... Ölümünden bahsediyoruz artık, ama neyin ya da kimin ölümü? Yaşamdan bahsediyoruz, ama neyin, kimin yaşamı? Bir mücadele anında bunların pozisyonları var. Oysa bütün bu kod üretiminde sanki böyle pozisyonlar yokmuş gibi nötr terimler dolaşüyor ortalıkta. Nazi toplama kampındaki direnişçinin pozisyonuyla askerin pozisyonu aynı düzlemde değil. İkisinin ölümü aynı değil. Dolayısıyla şiddet eleştirisi içinde yansızlaştırılan politik tutum aslında politikasızlaşmayı getiriyor. Böylece metnin kendisi devletleşmiş olarak karşımıza çıkıyor. Direnişin olanağını eliyor. Akademik alanda dolaşabilir, STK’lardan destek bulabilir hale geliyor.

Onur Serdar: Çok benzer bir örnek olarak Holocaust meselesine bakalım. Kendiliğine hapsolmuş bir mesele haline geliyor bütün tarihsel süreç. Onun başka bir şeyle bağlantı kurduğu durum ancak başka bir soykırım. O kadar eşsiz bir istisna haline geliyor ki bu ontolojik zemin içinde ne sonuçları ne de koşullarıyla bağ kuruyor. Orta Avrupa’da mesele akademiye kapatılmış durumda. Tarif edilemez ve sıfır noktasına çekilmiş bir olay olarak görülüyor. Hitler ya da bütün faşizm adeta kaynağını tarıdan almış, suçun akümüle olduğu tarih dışı bir figüre dönüşüyor. Halbuki kapitalizmin tarihine dahildir Hitler. Hem de onun semptomu olarak. Bunun üzerine konuşmanın tabu haline getirildiğini görüyoruz. Bütün soykırımlarda asıl faile odaklanmayı dağıtan kökensel bir kötülük kategorisi işletiliyor. Bu bir mekanizma. Holocaust koşullarını sağlayan bir deli var ortalıkta, evet, ama bu gücün kaynağı hakkında konuşmak neredeyse yasaklanmış durumda.

Barış Acar: Bence burası çok önemli. Totoloji fikriyle bağdaşiyor çünkü. Tarih dışında sadece kendisiyle açıklanabilen yapılar, istisnalar haline geliyor bu olgular. Totolojinin burada yaptığı ne? Bu kendisidir diyen yaklaşım birbirine modüller halinde eklenen yapılar kuruyor. Soykırım soykırımda zincirleniyor. Feminizm ya da kuir çalışmaları mağduriyet hikâyeleri derlemesine dönüşüyor. Burada evrimsel bir model anlayışı var. Wendy Brown’un söylediği gibi, milyonlarca birbirine benzeyen küçük hikâyeyi bir araya topladığında buradan bir değişim gelmesini bekliyorsun. Bu yüzden post-yapısalcı teorinin kurumsal yapılar içinde kullanımla biçimi bana tam da sosyal demokrasinin yeni görünümü gibi geliyor. Kavramlarını radikal pozisyonlardan alıyor ve onları revize ederek siyaset karşısında liberal denebilecek bir siyasetleştirme üretiyor. Mevcut sistemin aksayışına işmar eden ama onu değiştirmek için herhangi bir mekanizma önermekten kaçınan, hatta alttan alta bunun imkânsızlığını ima eden bir yeniden düzenleme edimi bu. Mbembe’ye döneyim. Senin ölümüne karar veren birisi var diyor teori ama cümlemin devamı nerede? Şimdi ne yapacağız? Mukadderat mı bu; bunu mu söylemek istiyorsun? Politika aslında bu cümlemin devamında başlamıyor mu? Sosyalizmin bir alternatifi vardı. Bu suskunluk bu yüzden sosyalizm karşısındaki korkunun da bir tezahürü gibi geliyor bana. Biraz daha devam edersek radikal pozisyonlar almamız gerekecek. Onun yerine biz ucunu açık bırakalım diyor sanki. Sosyal demokrasinin temel işlevini bu olarak görüyorum ben; liberal demokrasi, yani politikasızlaştırma. Konsensüs rejimi içinde şeyleri birbiriyle eşitleme. Nazilerle direnişçiler böylece aynı şiddet sarmalının parçaları haline gelebiliyor. Bu minvalde üretilmiş ne kadar çok film, dizi yapıldı bu son 15-20 yıl içinde. Hümaniter bir çerçeve içine sıkıştırılmış bir eylemsizlik, politikasızlaştırma gizli orada.



ŞEHREKÜSTÜ METRO İSTASYONU, BURSA, 2013

İznik Vakıf Çinileri

İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı 1993 yılında Prof. Dr. İsl Akbaygil’in öncülüğünde, İznik çinisini ve İznik şehrinin kültür-sanat değerlerini tanıtmak, üretim potansiyeli oluşturmak ve çini sanatını gelecek kuşaklara aktarmak amacı ile kuruldu.

16. ve 17. yüzyıllardan kalma üretim pratiğinin günümüzde yeniden canlandırılması için vakfın araştırma merkezi ile 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 eğitilmiş sanatçılar tarafından hazırlanmaktadır. Desenler ayrıca özel siparişler doğrultusunda, mimar, iç mimar ve dekoratörler ile birlikte çalışılarak da hazırlanmaktadır.

İznik Vakfı, Çini Sanatı’nın geçmişine bağlı kalarak geleneksel yöntemlerle üretime devam ederken, var olan görsel estetik kimliğini korumayı amaçlamaktadır.



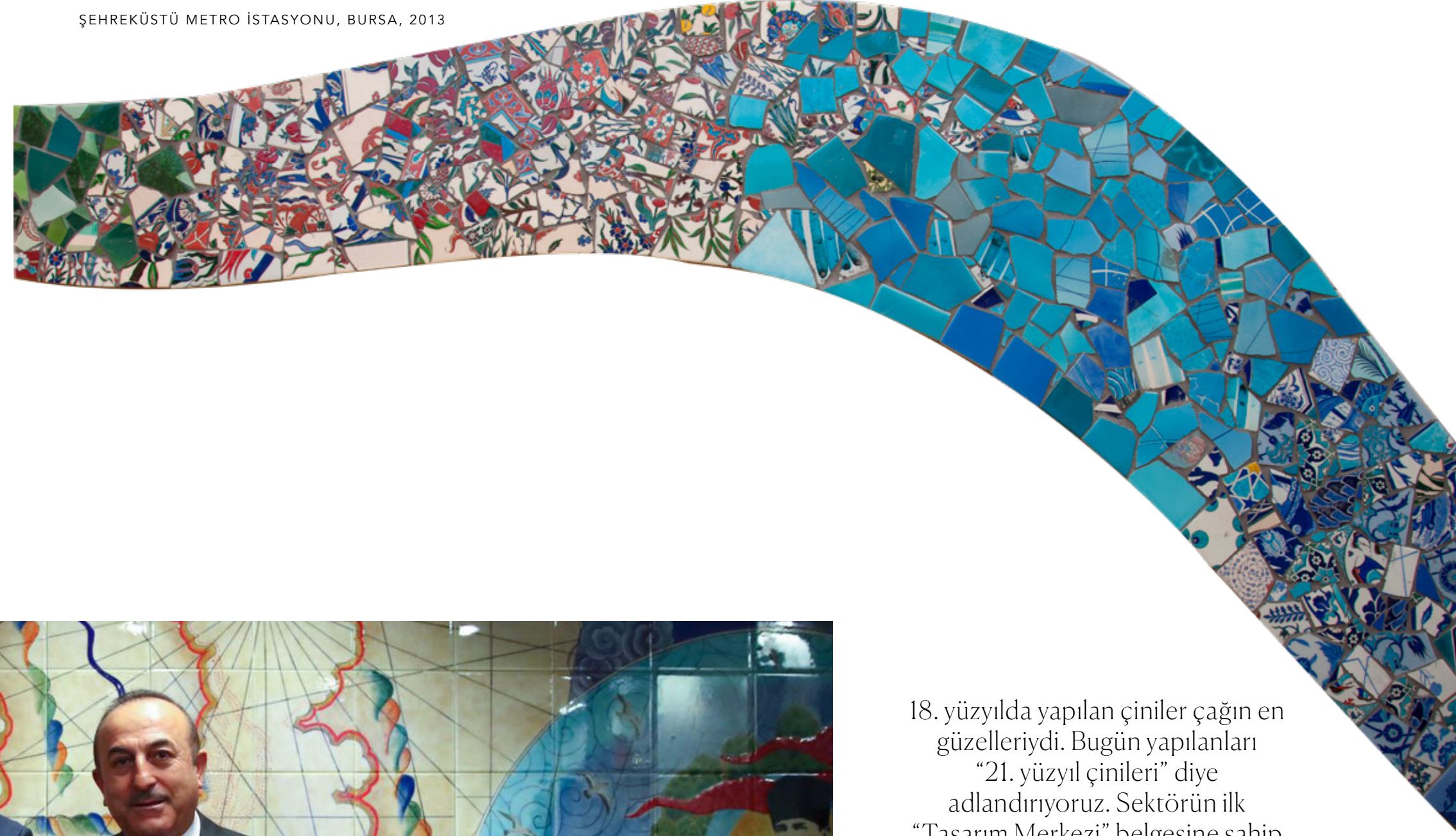
MODA SAHNESİ, İSTANBUL, 2015

“Modern tasarımlar sayesinde modern dünyanın yapılarında kendisine yer buldu ve aranan bir malzeme haline geldi.

Zaman içerisinde farklı sanatçılarla çalışmanın sonucunda, desen anlamında minyatür sanatı, İznik çinisine dahil oldu.”

Işıl Akbaygil

ŞEHREKÜSTÜ METRO İSTASYONU, BURSA, 2013



HOTEL ALTSTADT, VIYANA, 2015
TASARIM: ATIL KUTOĞLU

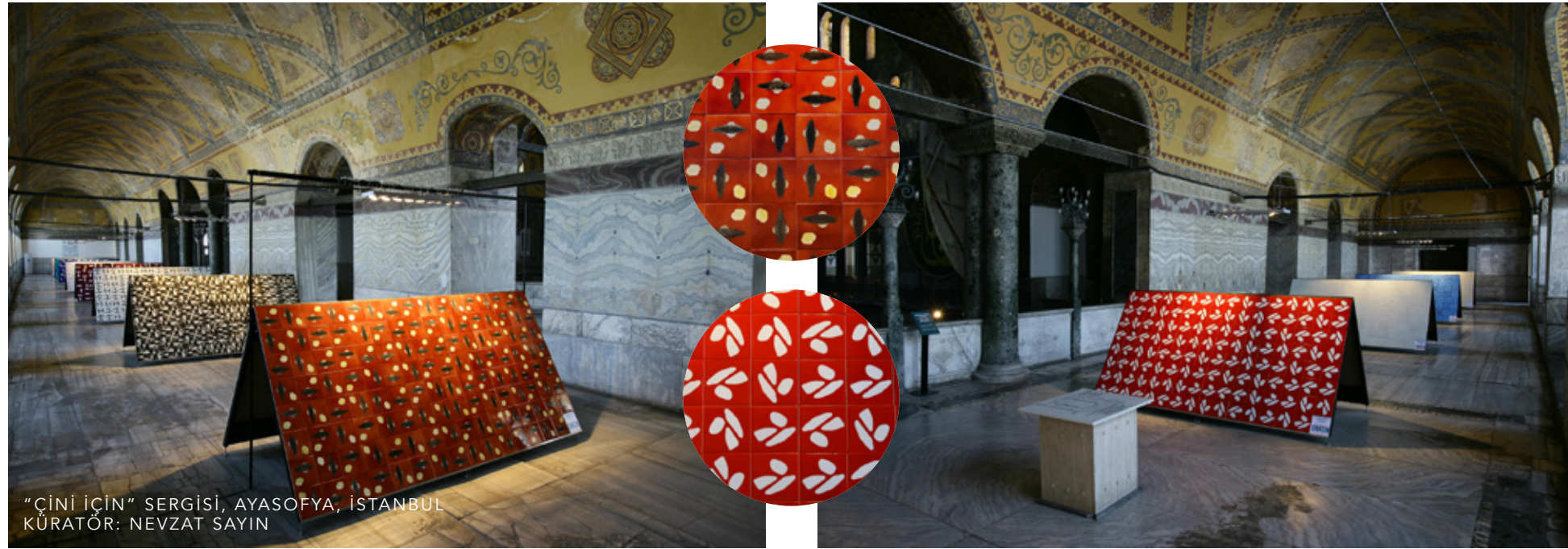


NATO, BRÜKSEL, 2019
TASARIM: NASUH HASAN ÇOLPAN

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.

Işıl Akbaygil



“ÇİNİ İÇİN” SERGİSİ, AYASOFYA, İSTANBUL
KÜRATÖR: NEVZAT SAYIN

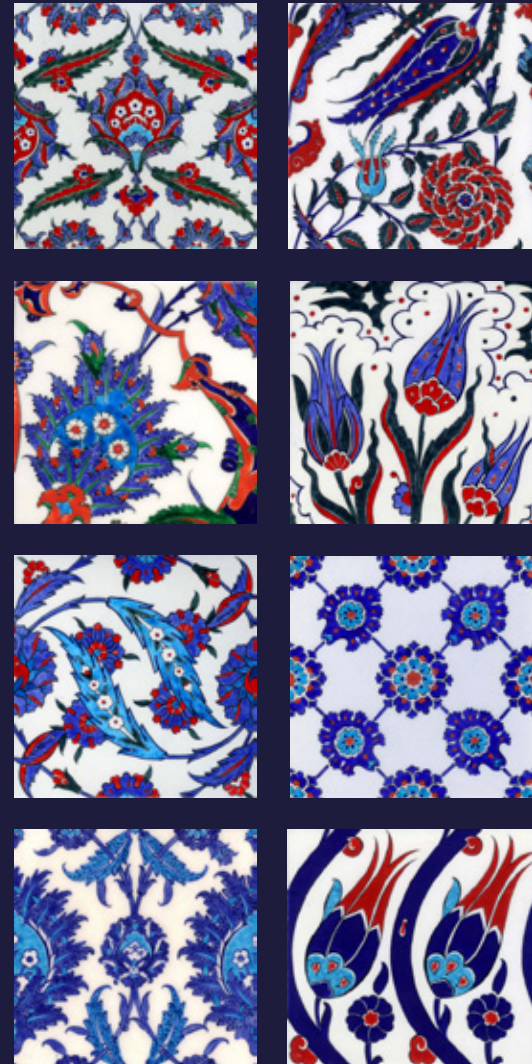


LONDON DESIGN WEEK 1 "GATEWAYS" SERGİSİ, LONDRA, 2017
TASARIM: ADAM NATHANIEL FURMAN



STRAZBURG, TÜRK MİSYON BİNALARI, 2017

Aga Han ödüllü Mimar Han Tümertekin'in projesi olan Strazburg Türk Misyon Binaları'nın dış cepheleri yaklaşık 2000 metrekare yüzey İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı tarafından üretilen düz turkuaz çiniler ile kaplanmıştır. İznik çinisinin modern mimaride kullanılmasına güzel bir örnek teşkil etmektedir.

LES OTTOMAN HOTEL SPA, İSTANBUL, 2004
TASARIM: ZEYNEP FADILLIOĞLU

Ressam Komet'in *şair* atölyesi

Yazı: Nazlı Pektaş

Fotoğraf: Elif Kahveci

**Komet, 60'lardan bu yana
yeryüzünden kendine,
kendinden de yeryüzüne
“sınırsız ziyaretler”
gerçekleştiren bir sanatçı.
Cihangir'deki evi,
Asmalımescit'teki atölyesi
ve 1971'de yaşamaya
başladığı Paris'teki evleri;
her şeyin Komet olabileceği,
Kometçe okunabileceği,
bir yeryüzü manzarasına
eşlik ediyor.**





İstanbul-Paris arasındaki göçebeliği, sanatçının 50 yılı aşan sanat üretiminde olağan dışı karşılaşmaları ve sıradan durumları içi içe geçirir. Bu yüzden ki kimi zaman nesneye kimi zaman şiire dönüşen bu manzaralar Komet olduğunda biz onları okur ya da görürüz.

Komet için söylenmiş sevdiğim bir söz var: “Düşlerin Göçebesi”! diyor Ahmet Oktay onun için. “Düş mü kuruyor resme dönüşen yahut düşlerini mi sanata dönüştürüyor?” diye sormak yerine Ahmet Oktay’a yaslanarak yine “gördüğü düşleri resmetmiyor, tam tersine resmetmek istediği düşleri görüyor,” diyerek atölyesinde ve evinde dolaşıyorum. Düşler de gerçekse eğer, Komet gerçeğin peşindedir...

Lafliyoruz Komet’le, Paris’ten çocukluğundan, kitaplardan şiirlerden... Akademi’de öğrenciyken masaların üstüne çıkıp yazdığı şiirleri okuduğunu söylüyor bir ara. Sonra, “Ben aynı zamanda bir mezarlığım, gelmiş geçmiş bütün kültürlerin mezarlığıyım,” diyor. Geçmişle konuşuyor kimi zaman işlerinde, kimi zaman kendiyi kimi zaman düşlerindekilerle. Fakat yaşamdan kopmadan/koparmadan, aksine hayatın bögüne basa basa! Melankolik olmadan, hınzırca eklemeler yaparak.



Neyin peşine düşüyor Komet? Düşlerine davet ettiği ne?

“An”ı davet ediyor resimlerine Komet. Bildiği, tanıdığı, sandığı her neyse kendine içkin, kendinden fazla hem rastlantısal hem düşsel hem da fazlasıyla gerçek olan ne varsa yan yana geliyor, iç içe geçiyor. Kendi sözleriyle figüre dönüşen lekeler onlar. Olabilirlikleri anlatıyor, benzerlikleri hatırlatıyor resimleri. Ne bir düşüncenin peşinde ne de bir hayalin. Fakat gerçeklikleri hayattaki benzerliklerinden geliyor. Beyaz resimleri var Komet’in: “Bir nevi kendimle hesaplaşmak, kendini zorlamak,” diyor bu resimlerden söz ederken.

Büsbütün siyah olmayan siyah resimleri de var Komet’in. Bazen gri çoğunlukla puslu. Alacakaranlık sabaha ya da akşama çalan resimler bunlar. Figürler, gölgeler, fotoğraflarda bazen kendisi, bazen birileri Kometçe bir araya geliyor aynı mekânda. Kesilmiş bir ağacın dibi, betona saplanmış kırmızı, kırık kıvrımlar, 2013’ün Gezi’si... Yok yazılı paspaslar. Başının arkasına sinek konmuş bir Komet! Feshane’de kafese giren Komet!

Evi ve atölyesi geçmişte ürettiği pek çok eserine kaide şimdilerde Komet’in, kitapları, şiirleri ve anıları ile birlikte.

Duvar mı eğri? şiirini okuyor atölyedeyken:

İsmim şefkat / Soyadım: bakarken ağaçlara, camlara / camlara vuran deve heykellerine / kuşku ile yanaşmak.

Şüphedeyim ben neyim, / berbere mi gitmişim / gitmeli miyim?

Duvar mı eğri / Yoksa ben mi sallanmaktayım / Muallakta mıyım?

Etrafıma kar mı yağıyor ne var / Kuşum mu yaralı / yoksa ben mi kaybolmaktayım?

Halbuki ben sürrealist değilim / Çocukken modern idim / Sürrealistleri sevdim / Onların metodlarını her sanatçı gibi ben de kullanıyorum bazen.





“Cahit Sıtkı bu, onu duyuyorum,” diyorum ve Komet de “bak şimdi onu allak bullak ediyorum,” diyor ve başka bir şiir okuyor. Tüm dizeleri neredeyse Cahit Sıtkı’dan olan kolaj bir şiir bu eşi Zeynep’e yazdığı:

Biz neredeyiz sevgilim –sahiden neredeyiz/Fakat farkındayız gidiyor gibiyiz/ Böyle mi olacaktı sonumuz/nereye gidiyorsun böyle miyiz/ Yağmur yağıyordu ne anlatıyordun unuttum/Saklanıyordun nar ağaçlarının altına/Yağmur yağıyordu Kaldırımlara/mavi yakalı elbisenle pencerede/düşünüyordun nasıl ıslanmadan eve döneceğini/ Affet bizi/seni –kurutmayı-unutmuştuk aşkım/lambayı söndürmeyi unutmuştuk.

Aslında ne İstanbul ne de aşk şiiri yazan Komet’in ilk ve tek aşk şiiri bu. 1964’ten sonra Marx ile hayatı değişen Komet... 1971 Paris ve Sitüasyonistler... Resim de yapan bir sitüasyonist Komet! En başından 1960’lardan beri, heykel, yerleştirme yapan içinden geçtiği anları 1974’de aldığı ilk kamerasıyla filme çeken Komet.

Atölyesi ve evi arasındaki fiziksel mesafe gibi; resimleri, yerleştirmeleri ve diğer üretimleri arasında da fiziksel bir mesafe var Komet’in. Bir yandan boyalar ve tuvalle Asmalımescit’te bir dizeye başlar, diğer tarafta Cihangir’de objelerle, sokakla, geçmişle ve kendiyile şiirden kaldırım taşları dizer. Fakat hepsinin içinden geçirdiği/geçtiği saçma/absürt/anlamsız olanın peşinden sürüklenmektir. Zamansızlık eşliğinde gördükleri içinden çekip çıkardığı şeyler -karşıt görüntüler ve bağdaşmaz durumlar- şaşırtıcı bir biçimde birbirini takip eden bir tuhaflığı paylaşırlar. Onun baktığı yerde o anda çoğalan “tuhaf” başka anlardaki lekelerle, büyütülmüş fotoğraflarla, bir şiirle yahut evde bir araya gelen paketlenmiş türlü nesne ile keşişir.

Tam da burada Komet’in atölyesinde ve evinde vakit geçirmek bu karşılaşma anlarını tahmin etmeye çalışmak önemli zira atölyenin varlığı ve “ne”liği Komet için bakmanın ve bakışın çarpışma adresi.

Eve döndüğümde mail kutuma aşağıdaki satırlar düşüyor Komet’ten:

Atölye bir mabet, bir ana karnı.
“BEN”im kabuğum. Başkaları varken yaratıcı çalışma yapamam. Çok entim bir yer. Yalnızlık divanı. Dünyaya ve hayata çok yukarılardan uzaklardan kuş bakışı bakma yahut derin kuyulara bakma rampası.

Aynanın ötesine geçmek için nefes alıp kendini tanıyabilmek için oluşturulmuş barikat.

Daha suçsuz, daha özgür, daha adaletli bir dünyayı çocuklara verebilmek; özgürlük duygusunu diğer insanlara taşıyabilmek için kahırla veya coşkuyla veya düş ve düşünceyle yaratmaya çalıştığımız kuytu bir espas, içine kıvrıldığımız

bir atlas yorgan, gizemli bir kutu.

İşte benim için atölye budur.

Atölye benim için gökyüzüdür, bulutların arasına karıştığım ağaçların üstünden dünyayı seyrettiğim gönül alanı, bir “ACABA” bir nokta.”

Hakikati kendi gerçekliği eşliğinde yeniden üreten bir sanatçı Komet. Onun atölyesi çoğu zaman kendisi.

(1) OKTAY AHMET, “KOMET: DÜŞLERİN GÖÇEBESİ”, (ED. DENİZ ARTUN), RESME BAKAN YAZILAR, GALERİ NEV YAY., ANKARA 2010, S.287.

ŞİİRLER:
AŞK ŞİİRİ, HACI ŞAİR DERGİSİ 2014
ESAS MESELE İDİ FİİL KİTABI 2017, CAN YAYINLARI
DUVAR MI EGİRİ 2007
OLABİLİR OLABİLİR KİTABI 2013, EVEREST YAYINLARI

BANKALAR CAD. 10
KARAKÖY, BEYOĞLU

ANNA LAUDEL
İSTANBUL

T: +90 212 243 32 57
www.annalauedel.gallery

BİLAL HAKAN KARAKAYA

ÂLEM-İ MÜLK

30 OCAK - 8 MART 2020

Sevgili Füsun Onur



Yazı: Deniz Gül

Fotoğraf: Tümay Göktepe

Sevgili Füsun Onur,

gözlerimin kuruluğu yaşlarımın taşmasına mani, yine de bu mektubu size yaşlı gözlerle yazıyorum. Sadece gözlerim değil, içim yaş yaş.

elimin gitmediği mektupları kitapların aralarına, açılmayan çekmecelere, isimsiz zarflara dağıtmışım bir bir. Neden yırtıp atmadım bilmiyorum.

bana bu mektubu onlardan biri yazdırıyor:

tarihsiz, zamansız, ancak bir günün doğuş ve bitişindeki incelikler; ince renkler, ince sessizlik, ince kokular ve zamanın akışındaki karanlıktan aydınlığa ve aydınlıktan karanlığa yine ve yine renkler arasındaki ismi olmayan isim verilmemiş kentler, aşkımız.

üzerine isim, içine söz yazmadığınız zarflarınızı birlikte bulduk. Yaşardıkça dumura uğramış hücrelerimiz derin sessizlikte konuşulmayı duydı. Boş değil asla hiç. Ben değil asla biz. Müziğinize birlikte eğildik.

misk vardı. Etrafımızı beyaz duvarlarla saran odanın hacminde yerçekimsiz bir aşkla kaldık. Sahiplerinden alınmış, buruşmuş, işte öylece tüm kalemlerini dizmiş, teslim olmuş ve rengarenk. Zamanı geçmiş, vadesi dolmuş, dolan dolan taşan, dolan dolan öyle taşan, taştıkça boşalan hareketin içinde akmaktan, onca muhatabın kimsesizliğinde ne ateş, ne su

misk vardı. ben de çocuktum. Sizi anneannemi özlercesine özliyorum.

olmuş bitmiş bir yüzyılın yükünü kenara bırakıp kimsenin kimseye mektuptan uçaklar atmadığı, özleme yaşarmayı kaybetmiş bir kuraklıktan geliyorum. Her gün onlarca zarfsız hitaptan, kösesiz fotoğrafın kuruttuğu gözlerimden geliyorum odanıza. Toplamışsınız çalgıları, sarmışsınız kâğıtlara. Her şey yerli yerinde. Ve apaçık.

toprağa bıraktığınız ataçlar, tüller, +'lar ve diğerleri yeşermekte sevgili Füsun. Dağıttığınız harfler toz ve bulut olarak yaşıyorlar şehrimize. Bir şehirde kalmak evinde büyüyen bitkileri sokağa dikmek istemek gibi, kesik diktığınız resimler sokakta, boşazın sularında bizi buldu. Onlarcamızda. Fazla olmasın, bu yeter.

gülüşünüze sığdırdığınız boşluğa ve doğumunuza,

pek sevgili Füsun.



Bir

An

İçin

Durdu

İnci Furni'nin Arter'de devam eden *Bir An İçin Durdu* adlı kişisel sergisinden yola çıkarak sanatçının önceki çalışmalarını da kapsayan bir söyleşi gerçekleştirdik

Yazı: İbrahim Cansızoglu

Fotoğraf: Elif Kahveci

ARTER'in açılış sergilerinden biri olan *Bir An İçin Durdu* Eda Berkmen'in küratörlüğünde gerçekleşti ve Berkmen ile sergi kataloğu için diğer pek çok okur gibi benim de oldukça etkileyici bulduğum bir söyleşi gerçekleştirdiniz. Bu söyleşi, sergi isminin zamanı işaret etme biçimlerini konuştuğunuz bir anda bitiyordu. Ben de buradan başlamak istiyorum. Sanat pratiğinde zamanla kurduğunuz ilişkiye odaklanmak istiyorum. Sergi zamanı sizin için nasıl anlamlar ifade ediyor?

Zaman diye ayırmıyorum. Ama performansın zamanla kurduğu bir ilişki var tabii. O *anda*, olmakta ilgili. Yani sürmekte olanla ilişki kurabilmek, zamana eşlik etmek gibi. Anda yapmak ve karar vermek, tesadüfe açık olmak. Performans sanatı zaman ve beden temelli. Odağı, şimdi gibi geliyor bana, şimdideyiz. Ve bu noktada da aslında yaptığım her şey *o an* ile ilgili. Zamanla böyle bir ilişki kurmayı deniyorum özellik- le yapma halinde. Ama daha sonrasında sergi zamanına geçtiğimizde, sergi zamanı farklı işliyor. Sergi iç içe geçen eşzamanlılıklarla oluşuyor ve artık yapılanın/kurgu- lananın kendi zamanı başlıyor. İlişkisel zaman... Bu ilişki de öngörmediğin şeylerin ortaya çıkmasına neden oluyor. Bence zaten bu yüzden sergi yapıyoruz. Öngörme- diğimiz şeylerle karşılaşabilmek için... Çünkü sergi verili bir zemin; o zemin diğer zamanlarla buluşuyor ve o süreçte sadece kendisi oluyor. Diğer yorumlar, gözler ve fikirlerle.

Sergide izleyiciyi davet eden iki iş veya alan var. Bunlardan ilki bir kurşun ka- lem ve kontrplak yüzey; diğeri de bir mikrofon ve hoparlör. İzleyiciler bu iki davete nasıl karşılık verdi?



Az önce de bahsettiğim gibi, serginin kendi zamanı var. Artık benim yaptığım bir şey değil o, benden çıkıyor, oraya girenlerin yaşadığı bir zaman başlıyor. Aslında ilk defa böyle bir şey yapmadım daha önceki sergilerden bir tanesinde de böyle bir öner- me vardı. O önerme tam olarak izleyiciyi bir harekete davet ediyordu. Burada da basit bir kalemle yaptım o daveti. Son derece de klişe, o klişeyi yapıp yapmamak arasında kaldım. Ama herkesin kalem ve sesle kurduğu ilişkiyi, mikrofon çekingenliğini düşü- nerek bu daveti yaptım. Cevap olumlu oldu. Davetin nedeni sergiyi seyirlik bir alandan çıkarmaktı. Bir riski de var "Gerek var mıydı buna?" diye sorabilirsin, fazla görülebilir. Ama o fazlalık aslında insanların sergide vakit geçirmelerine neden oluyor. Ve o faz- lalık o sergiyi kendilerini rahat hissettikleri bir yer haline getiriyor. Bence tam olarak neden bu. Bir tek ben değil, sergide duran arkadaşlar da burada herkesin çok rahat ettiğini ve vakit geçirdiğini söylüyor. Kolayca desenlere dokunabiliyorlar. Bütün bunlar çok önemli. Özellikle müze gibi bir mekânda böylesi bir deneyimin olmadığı bir coğ- rafyayı düşünürsen, sergilerle kurulan bedensel deneyimin ürkekliğini ve yapıtların yü- celttilmesini, bu iyi bir deneme oldu. Bu açıdan mutluym. Ayrıca kontrplaklara yapılan karalamalar da çok iyi oldu.

Bir An İçin Durdu, sergide yer alan tüm desenler için kapsayıcı bir başlık olsa da İngilizceye çevrildiğinde, duran kim sorusunu akla getiriyor ve öznenin kadın olduğu anlaşılıyor. Bu tercihin aklına ürettiğin estetiğin otobiyografiyle kurdu- ğu bağı getiriyor. En başından beri sanat pratiğinde otobiyografinin önemli bir yeri vardı. Bu bağ nasıl dönüştü? *Bir An İçin Durdu* bu dönüşümün neresinde?

Evet otobiyografik yönleri var. Bu doğru bir tespit.

YERLEŞTİRME GÖRÜNTÜSÜ:
"BİR AN İÇİN DURDU", 2019
FOTOĞRAF: HADIYE CANGÖKÇE

Nesnelerle kurduğun ilişkide de hep otobiyografik bir boyut var. Ya da şahit olduğun durumlar diyelim, az önce bahsettik, çay içen adamlar, balık tutanlar... Belki de şahit olduğun bu durumlarda otobiyografik anlar var.

Evet var. Hikâyenin, kurgunun bütününe bağlamıyor ama tabii ki kişisel hayatımla da ilişkisi var. Gezip dolanan, keşfe çıkmış biri olarak ilişkim var. Kurgulayan olarak ilişkim var.

Kafanda bir izleyici hayal ediyor musun bu işleri yaparken?

Evet etrafında veya içinde gezinmelerini hayal ediyorum. Gözükmece de burada da yönlendirmeler, akslar var ama kapatmadan. Bir yürüyüş rotası gibi ve o rota herkesin kendi belirleyeceği de bir şey.

Bir An İçin Durdu sergisinin diğer çıkış noktası da geçtiğimiz yıl katıldığın bir misafir sanatçı programıydı; ISCP New York'ta geçirdiğin zamandan bahsetmek ister misin? Programın sonunda açtığın sergi sonrasında nasıl geri dönüşler oldu?

New York'ta ISCP'de üç ay kaldım. O sırada bu serginin hazırlıklarına başlamıştım. *Fishing*'den (balık tutma) devam ediyordum. Bazı karakterleri seçip büyütme karar vermiştim. New York'a gittiğimde tabii şöyle bir şey oldu, mekândan çıkıyorsunuz başka mekâna gidiyorsunuz. Üzerinde çalıştığın şeyi nasıl oraya götüreceksin? Bu bir durum. Bir kayma oluyor ki bence mükemmel bir hal. O kaymayı nasıl karşılayacaksın? Bu bir soru, ki iyi ki gitmişim. Çünkü o kayma şöyle oldu: New York'un performans ile kurduğu ilişki inanılmaz. Özellikle gündelik hayatın. Buna performans baskısı da diyebilirim ama bana iyi geldi. Çünkü burada da tam tersi bir baskı var.



Lütfen yapma kıpırdama, yeni bir şey asla deneme gibi. (Gülüyor) Neyse, ben orayı tanımıyorum, bilmiyorum; onlar beni tanııyorlar ve bilmiyorlar. Açık stüdyo var. Nasıl olacak? Yaklaşık 13 yıllık geçmiş, bütün sergiler, imajlar, videolar.. Bütün bunları toparlayıp bir sunum yaptım. Duvara bir kâğıt astım. Boş yuvarlak bir rulo kâğıt yere doğru dönüyor. O rulo ya sergi görüntülerini yansıttım. Kağıdın üzerinde olması önemliydi. Sonra da orada yapmaya başladığım desenlerin bazılarını ve yazdığım *She Waited For A While, not for image not for money sing la la...* ifadesini duvara harf şablonlarıyla boyadım.

Bu Arter'deki sergi için önemli bir hazırlık olmuş gibi... Bir de *Bir An İçin Durdu*'nun aslında format olarak en çok benzediği sergi *Vol.4* sergisi; Basel'de gerçekleştirdiğin sergi. Ondan bahsetmek ister misin?

Evet, Öktem-Aykut Galeri ile Hong Kong Art Basel'in *Discoveries* bölümüne sunduk bu projeyi, bu serginin öncülü *fishing* kelimesini balıklama gibi çevirmek istiyorum. Kelime olarak bende öyle bir etkisi var. Eda ile yaptığımız sohbet de anlattım, aralıksız tekrarlanan gündelik bir ritüel, bir *leitmotif*. “Bu insanlar çalışmıyorlar mı tüm gün? Nasıl burada durabiliyorlar?” diye düşünmüştüm. Nasıl oluyor da, sabahtan akşama kadar balık tutabiliyorlar. Çünkü bu hiç bitmiyor, sen de biliyorsun. Sahil boyunca, denizle durmaksızın hareketli bir ilişki... Tekrar tekrar.

Sahil kenarı balık tutanların sosyalleştikleri de bir yer tabii...

Sosyalleştikleri bir yer evet ama ben daha çok zevk için kurulan o geçici mekâncıklara bakıyorum. Hobi! Çok hafif. Hafif derken yani çok da dikkate almazsın, “Bu da konu mu bu ülke için?” diyebilirsin. Ama ben bu hafiflikleri çok zengin buluyorum.

O hafiflik belki aslında senin işlerine de hız kazandıran bir şey ve farklı formlar arasında atlamayı da kolaylaştırıyor. Bu söylediğin şunu hatırlattı bana:



İNCİ FURNİ, BİR AN İÇİN DURDU YERLEŞTİRMESİNDEN FIG. 1 2019, KÂĞIT ÜZERİNE AKRİLİK 210 X 123 CM

İNCİ FURNİ, BİR AN İÇİN DURDU YERLEŞTİRMESİNDEN FIG. 3 2019, KÂĞIT ÜZERİNE AKRİLİK 209.5 X 122.5 CM

İNCİ FURNİ, BİR AN İÇİN DURDU YERLEŞTİRMESİNDEN FIG. 2 2019, KÂĞIT ÜZERİNE AKRİLİK 209.5 X 122.5 CM

2013 yılında yaptığın bir desende gördüğümüz – desenin ismi *Kullan At* idi- belki çay içmek için de kullanılabilecek karton bardak bu sergideki *Bunu Yolda Buldum* videosunda karşımıza nesne olarak çıkıyor. Benzer bir deseni yakın zamanda Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki *Temas* sergisinde (2019) görmüştüm. Sergide mezunların işleri vardı. *Vol.1* (2014) serginden beri kurduğun yerleştirmeler desen, nesne ve görüntünün bir araya geldiği, birinin diğerini işaret ettiği farklı katmanlardan oluşuyor ve bu katmanlar arasında boşluklar var. Berkmen ile yaptığınız böyleşide de bu boşluktan bahsetmiştin. Sergideki farklı katmanlar arasındaki boşluklar için neler söylemek istersin?

Sergide bir nesne olarak olta da duruyor. Aslında fikir olarak bütün desenleri organize eden olta'yı sergide nesne olarak görüyoruz. Görüntü formatında olması, desenin içinde olması, fikir olarak aslında sergi mekânında hissedilir olması ve bütün bunların arasında bulunan boşluklar... Bunlar hakkında neler söylemek istersin?

Mimar Sinan'a bağlaman çok güzel. Bu takip için teşekkür ederim. Bizim için okul nedir? Kantindir. O çaylardan milyon tane içersin, o kâğıt bardaklar vardı ben öğrenciyken de... Mimar Sinan'ın baykuş amblemi vardı üzerinde, çok daha güzelmiş. Kâğıt bardaktı o da. 2013'te yaptığım o desen ki tuvale yapmıştım. Bir diğer benzer desen de *Melankoli* serisinin parçası, yolda gördüğümüz ezik karton bardak. Onun gibi bir takım nesneler vardı o sergide de. Sutyen, düdük, uyduruk bir saat... Serginin adı *Her Gün Aynı Şey* idi çünkü bir yıl boyunca her gün aynı şeyi çizdiğim bir günlük tutmuştum. O günlük Rampa'da sergilenmişti. Bence bir sözlüğüm var. Bu sözlük bir yandan genleşirken bir yandan da elemanlar arasında ağırlar kuruyor. Desen, nesne, görüntüsü veya fikri her kurulumda farklarla var oluyor. Olta orada bir nüve, bir başlangıç nesnesi...

Ve kullanılmış eşyalar... *Kullan At* tam da burada var oluyor aslında ama karton bardak biraz daha herkese açık, herkesin kullanıp attığı, çok kişiselleştirilemeyen bir nesne bir taraftan. O yüzden belki de diğerlerinden ayrılıyor. Diğerleri derken *Her Gün Aynı Şey*'den önceki desenlerinde pembe topuklu bir ayakkabı vardı.

O çok eskiydi, annemin ayakkabısıydı. O benim için önemli bir pembe topuklu, artık benim. (Gülüyor) Çift değil tekti. Ama sergide botlarım da vardı, altına sakız yapışmış, bir botum vardı. Cak cuk sesi de çok komik ve zevkli. O sakızların da resimleri var. Pop konular. (Gülüyor)

Sakız da ağız boşluğunda dolaşan bir şey...

Hem öyle hem de işin mi yok dersin sakız çiğneyene. Hâlâ da öyle. Sürekli sakız vardır evde. Oraya buraya yapıştırırım. Tıpkı onlar gibi yani, hafif ve flörtçü şeyler bunlar. Geçici, uyduruk, çok da önemi yok. Derinliksiz ,yüzey konuları bunlar, çok seviyorum.

Dikkatimizden kaçan şeyler aslında.

Evet genelde öyle. Önemsediğimiz şeyler değil.

Bu tercih bir taraftan aklıma Courbet'yi de getiriyor. Courbet'nin aslında dikkat edilmeyen figürlere bakması, dikkat edilmeyenleri resmetmesi... Bu, aslında modern resmin kökünde olan bir şey.

Resminin yapılacağını düşünmediğin şeylerin resimlerini yapıyorlar. Modern resim için çok önemli bir yaklaşım bu ve hatta hâlâ devam ediyor. Neyin veya kimin resmi yapılır diye soracak olursan... Tabii ki o majör konuların sanat tarihinde nasıl ele alındığına dair bilgiye sahipler. Realist bir sanatçı Courbet. *Sanatçı Atölyesi* resminde atölyenin içinde sosyal bir alegori kurar. Resmin merkezinde ressam, tuvali ve modeli durur. Kendini, gündelik hayattan tanıdığı tanımadığı sıradan insanlarla, soy-lu veya koleksiyoncu arasında duran çıplağın hemen yanında, çıplağın resmini yapan bir ressam olarak konumlandırır. Bakarsan okunamayacak bir şey değil bu. Kim bu kalabalık dersin. Yani ilginç bir an o, resimdeki... Atölye sonrasını (*post-studio*) yaşadığımızı düşününce yavaş yavaş izliyoruz yer değiştirmeleri ki o resim sanatçıların sokakla bulunduğu bir ana denk geliyor. Baudelaire de var o resimde...

Sen boşluklar dedin... Mesela figürlerin boşlukta durması, hikâyeye girmemesi demek benim için. Hikâye mekânı ve zamanı tanımladığınızda başlar. Buradaki karakterlerin kendi mekânları yok, boşlukta duruyorlar hepsi. Mekân sergi boşluğu oldu. Sergi kendi mekânını kurdu. Bir serginin dekorlaşmadan mekânlaşması bence çok önemli özellikle yerleştirme olarak bir mekânı kurmaya çalışıyorsanız.

Sergi mekânında Fatih Özgüven ile bir söyleşi yapmıştınız ve ben çok keyif almıştım. Bu söyleşide de mekânsızlık konusu ve Manet konuşulmuştu. Manet'nin flüt çalan çocuğu da mekânız bir yerde bulunuyor aslında, bir fonun önünde.

Aslında o tuvalin içinde bulunuyor. Bence onun mekânı tuval; o kadar.

Yine aynı söyleşide desenlerden hareketle hikâyenin kapısında bekleyen figür diye bir tabir kullanmıştın. Bu tabiri biraz açmak ister misin?

Hikâye dediğim şey. Bedende bir hikâye var, görebilirsin. Hikâye derken onu yorumlamana bağlı tabii. Ama ben hikâye dediğinde konstrüksiyon anlıyorum, konstrüksiyon dediğinde de mekân anlıyorum, yani mekânı hikâyeyi kuran, hikâyeye neden olan, meydan veren bir zemin gibi düşünüyorum. Ama bu karakterlerin hiçbirinin mekânı yok. Mekânları yine kendileri bana kalırsa. Tek başına duruyor olmaları. Sergi salonunun karakterlerin mekânı olmasını istedim ki oldu.

Formu takip etmek daha önceki sohbetlerimizde de kendi pratiğinden bahsederken sürekli kullandığın bir tabir. Son olarak bundan bahsetmek ister misin?

Evet bu tabiri çok seviyorum. Formu takip etmek yani onun hayatta kalışını takip etmek. Hem kendi çalışmada bazı formların ortaya çıktığını görüyorsun onun da hayatta kalışı, dönüp geri gelmesi var. Sergideki o kalp mesela, o form Ege Uygarlıklarında ağırlık birimi olarak kullanılmış. Sonra o form dünyanın başka bir yerinde başka bir şekilde kullanılıyor. Çok yaygın kullanılıyor. Mesela Dolapdere'de yukardan aşağıya doğru inerken gördüğüm bir marangozun duvarına astığı bir kalp formu var, içini boşaltarak koymuş. Ben de yıllar evvel desenlerini yapmışım, hatırlamıyorum niye? Form takibi, avı benim çok keyif aldığım bir şey. Avlanmak gibi. Onun üzerine düşünmek de çok zevkli.



YERLEŞTİRME GÖRÜNTÜSÜ: “BİR AN İÇİN DURDU”, 2019, FOTOĞRAF: HADİYE CANGÖKÇE





Ayşe Erkmen’in Arter’in açılış programında yer alan *Beyazımtırak* sergisi sanatçının 1970’lerden bu yana gerçekleştirdiği sanatsal üretim içinden retrospektif bir anlayışla seçilenlerle bu sergiye özel olarak tasarlayıp ürettiği yeni işleri bir araya getirdi. Misal Adnan Yıldız yeni başladığı yazı serisi *Tekil | Çoğul | Çoğul | Tekil*’de Emre Baykal küratörlüğünde düzenlenen ve 8 Mart 2020 tarihine kadar açık kalacak sergiyi *Mavi Taş* işi etrafında değerlendirdi

AYŞE ERKMEN, MAVİ TAŞ, 2019, ARTER’İN YENİ BİNASININ HAFRİYATINDAN ÇIKAN KAYA, 3 ADET LAMİNELİ CAM BLOK TAŞ; YAKLAŞIK 90 X 175 X 84 CM CAM BLOKLAR; HER BİRİ 13 X 13 X 220 CM FOTOĞRAF: FLUFOTO

Yazı: Misal Adnan Yıldız

Mavi Taş

İstanbul’un güz sezonunda ortaya çıkan bir iş, bienal ve paralelinde gördüğüm sergiler kapansa da -ondan 2195 km uzakta olan- beni hâlâ meşgul etmeye devam ediyor. Arter’in yeni binasının hafriyatından çıkan bir kaya ve üç cam bloktan oluşan bu yerleştirme, 8 Mart 2020’ye dek Ayşe Erkmen’in “ülkemizdeki ilk kurumsal solo sergisi”¹ *Beyazımtırak*’ın yeni üretimlerinden biri olarak orada "duracak." *Mavi Taş* (2019), Erkmen’in Innsbruck ve Düsseldorf’ta [Almanya] mimariyle ilişki kurarak gerçekleştirdiği çalışmalarına jeneolojik yakınlık gösteriyor. İlk kez [sergi tarihimizin önemli kayıtlarından] *Yeni Eğilimlerde* sergilenen erken dönem işlerinden *100 Taş* (1981) ise Arter’deki sergiye adapte edilmiş.

100 Taş izleyicinin dikkatine göre gözüne ya da ayağına takılacak, zemine bantlanmış, seçilmiş taşlardan oluşuyor. Kendi doğumundan sonra Irith Rogoff tarafından ortaya atılacak olan “katılımcı tekillikler”² kavramını -şimdi üzerine yeniden düşününce- meğer ince bir yerden zaten müjdelemiş. Bilişsel olarak mekân algısını uyanık tutan ve zemine tekrar baktıran bir duyarlılıkla, ilk olarak 1981 yılında. *İstanbul Sanat Bayramı* izleyicisini şaşırtmış. Duvarda resim ve etrafında dolaşacak heykel ya da karşısında izlenecek film arayan eğitimli göze, mekânda düşünsel anlamda bir nevi seksek oynatıyor. Sanatçının tabiriyle “sergi alanının her tarafına yayılmış olarak ve izleyicinin ayaklarının altında, biraz da tehlikeli bir şekilde yerleştirilmiş.”³ Rogoff’un bizim dışımızda gerçekleşen olaylara dahil olmak ve kendini olayların dışında eleştirel bir mesafede konumlanmak sorunsalının etrafında dolaştığı öznellik soruları, bugün hâlâ farklı bağlamlarla ilişkilenerken yeniden soruluyor. Taşların etrafında ya da aralarından yürümekle başlayan izleyici tercihleri, mekânla ilişkisi açısından, sergide izleyicinin varlığını hayal etmemizi sağlayarak yenilenen bir algıyı beraberinde getiriyor.

Mavi Taş beni, sadece organik bir form olarak değil; yeniden açılan ve kurumsal tanımlarında “yaşayan bir müze” olarak sunulan Arter’le konuşmaya başlamamız açısından da potansiyel bir *conversation piece* (kötü bir çeviriyle, “sohbet malzemesi”) olarak ilgilendiriyor. İnsan eliyle değiştirilen yerden, doğadan sergi mekânına gelen kayaya yüklenen anlamları ve kayanın aldığı kavramsal, heykele dair, sanat nesnesi olarak; maddi-manevi çeşitli değerleri düşününce, çevirisi zor bu beklenti, işin geldiği bağlam, yerleştiği açı ve baktığı şehir panoramasıyla kurduğu ya da kurabileceği potansiyel ilişkilerle birlikte ucu açık okumalar getirebilir. Bize, serginin yayınından öğrendiğimiz üzere; kurucu direktörün, küratörün ve sanatçının ortak bir noktada buluşarak, temel kazarken ortaya çıkan ve saklanan kayalardan bir tanesini sergi mekânına geri getirmesi; kayanın seçilerek, korunarak ve keskin kararlarla sergilenmesi kurumun bağlamını, çevresini ve konumunu araştırmaya yönelik araştırma kanallarının yolunu açıyor.

Sanatçının yıllar önce Freiburg’da gerçekleşen *Mavimtrak* isimli solo sergisi için, on sene önce yazdığım yazıdan, pratiğini tarifleyen bir alıntı, bana bu işi ve akrabalarının metodik çerçevesini anlamak için yardım edebilir: “Erkmen, pratiğiyle mekânların ruhuna dokunan, matematiğini bilen, bulmacasını çözen bir duyarlılıkla çalışır. Mekânların gramerini iyi oturtturarak, sadece fiziksel referanslara değil, mekânların dinamik fizikselliğine de işaret eder; böylelikle mimari şifrenin arkasındaki siyasi, sosyal, tarihi ve kültürel kodlara ulaşır. Onları görünür kular, bizimle paylaşır. Özellikle mekâna özgü üretilen işleriyle -ki bunu uzamsal (*spatial*) mekân anlayışıyla ürettiği bazı videolarında da görmek mümkün- izleyicide tuhaf bir aydınlanma hissi bırakır; bu his, orada olmanın ve mekânın fizikselliğini paylaşmanın getirdiği, görmeye ve bakmaya dair siyasi ve tarihi ipuçları veren bir kavrayıştır. Şiirsel değildir, ama şiirin içindeki saydımlıktan beslenir. Güzelir, ama sadece estetik temsile dayalı bir yapıya oturtulamaz. O nedenle de *site-specificity* (mekâna özgücülük) tartışmasının en bunaltığı anlarda belirerek, problematiği tek taraflı algılardan kurtarır; meseleyi sanat felsefesinin temel sorularına getirir. Bir mekânın yaratılmasında ve algılanmasında, hafızanın, zamanın ve alegorinin rollerini yeniden sorgular ve (bir unutulmaz Radiohead şarkısındaki gibi) sorar; her şey yerli yerinde -mi?”⁴

Taşın doğru yerde durduğu kesin. Sadece estetik temsile dayalı bir okumanın yetmeyeceği de... Eskiden kapalı havuz olarak kullanılan, sergi salonunun tavanına hacimle orantılı ölçüde üretilmiş, adeta tülden yapılmış gibi hafif duran -havada asılı- mavi renkteki yerleştirmenin merkezde olduğu, yaklaşık on sene önce açılmış *Mavimtrak* sergisini düşünerek *Beyazımtırak*’a geri gelirken... Sergiye girenlerin ilk karşılaştıkları ve sergi promönadı içinde dönüp dolaşıp etrafında turlayacakları hesaplanan bir kararlılıkla, *yine* planın merkezine yerleşen *Mavi Taş* binadan dışarıyı en güzel yerden seyredebileceğimiz cam cephenin tam önünde. Kazılan temelden buraya gelmesi, bizi sadece lokasyonun fizikselliğini düşünmeye itmiyor, aynı zamanda mevkiiin dönüşü-



AYŞE ERKMEN, EV, 1993 [2019], SERGİ
MÉKÂNININ MEVCUT AYDINLATMA
ELEMENLARI, ÇELİK TEL, ELEKTRİK
KABLOSU, DEĞİŞKEN BOYUTLAR
FOTOĞRAF: HADİYE CANGÖKÇE

AYŞE ERKMEN, EV, 1993 [2019], SERGİ
MÉKÂNININ MEVCUT AYDINLATMA
ELEMENLARI, ÇELİK TEL, ELEKTRİK
KABLOSU, DEĞİŞKEN BOYUTLAR
FOTOĞRAF: CEMAL EMDEN

müne de işaret ediyor: Dolapdere'ye bakan bir kaya. Ağırlığınca, yarattığı perspektifi derinleştiriyor. Ön cephesi güneş ışığına duyarlı bir mühendislikle tasarlanan müze binasının çevreyle kurduğu ilişkiyi sergide görünür kılan bu yerleştirme görüntüsü, akla kurumun etrafıyla, komşularıyla, adresiyle ve yerle ilgili ilham verici sorular getiriyor. Kayanın görsel olarak bizimle konuşan ağırlığı, zemine değmeden zeminle kurduğu ilişki, cam cepheyle çerçevelenen yerleştirme açısı, taşın mekânda merkezi rolünden kaynaklı olarak izleyici algısını tetikleyebilecek özellikler. Bunlar sanatçının verdiği kararların, düşünsel sürecinin ve mekân düzeninin izleyici tarafından okunması için, kayanın etrafında dolaşırken kafama takılanlar...

Kaya yaratılış ve medeniyet, tarih ve zaman, beden ve hafıza, inşa ve çevre ikilem zinciriyle oynayan cambazvari bir beceriye sahip ama sessiz sakin haliyle Buda kadar bilge. Sadece kayanın Dolapdere'ye değil; Dolapdere'nin kayaya baktığını hayal etmeye başladığınızda, ironik bir şekilde hafifliyor; havalanıyor. Tam da şehre bakan manzaranın önünde bu karşılıklı dikizi cismanileştiriyor [*exteriorize*]. Kurumsal program, 2010 yılında yazdığı *Dolapdere: Kırt Kediler Çingene Kelebekler* başlıklı kitabın yazarı Mine Söğüt'ü, metni yeniden değerlendirmesi için bir etkinlik dahilinde davet ederken, yazardan alıntılanmış: “Bir şehri gerçekten tanımak istiyorsanız, ‘Gitme!’ denilen her yerine gidin. Mesela Dolapdere'ye gidin. Tamamen yıkılıp dökülmeden, türdeşleri gibi kentsel dönüşüme tümünden kurban edilmeden... Dolapdere her çağda İstanbul'un ‘tehlikeli’ ve bir o kadar da cazibeli mahallesi olmuştur. O semtin başına gelenlere bakarak şehrin, ülkenin hatta bizzat kendi başınıza ne geldiğini kolayca anlayabilir, anlamlandırabilirsiniz. Bir semtin aynasında şehir ve kendinize ait her şeyi ama her şeyi görebilirsiniz.”¹⁵

Neredeyse on yıl geçen bu iki yazıdan alıntılar, başka referanslarla birlikte düşünülebilir. Dolapdere'yi anlatmak için “kentsel dönüşümün” artık bize tek başına yetmeyecek bir terim olduğunu kabul edecek kadar kamusal alan hafızasına sahibiz. *Sadece Dolapdere mi?* “İstanbul son on yılda ne kadar dönüştü?” sorusu, gündelik siyasetin kutuplaşma alanlarından biri.

Mavi Taş, bu “tehlikeli” lokasyonun üzerine inşa edilen, ülkemizin en büyük güncel sanat yatırımlarından Arter'in yerini, mevkiini ve konumunu içselleştirmesi için yaratması beklenen sosyal etkileri, kuracağı ilişkileri, kapı komşularını, görünür kılabileceği toplulukları, çoğulluğu tarifleyebileceği izleyicilerini ve zaman içinde dönüşecek programını hayal edebilmemiz için de cömert bir kavramsal, mekânsal ve soyut düşünme eşiği. Dolapdere ile kurulan ve kurulacak, elzem diyaloglarla önümüze açılacak bağamların önemi, şehirle bizden hızlı değişen ilişkimizi belirleyen bir aciliyette. Svetlana Boym'un *Nostaljinin Geleceği* (2009) adlı kitabında bahsi geçen [“nostaljinin geleceği” gibi] ilk başta çelişkili gibi gelen *oxymoron* bir terimden geliyor: “Şu anda gerçekleştirilen kentlerin ıslah çalışmaları artık fütüristik değil, nostaljiktir; şehirler gelececeklerini geçmişlerine ilişkin doğaçlama tepkilerle tahayyül ediyor. (...) Küresel kültür ile yerel kültür arasındaki mevcut karşıtlıkta şehir başka bir alternatif sunmaktadır: Yerel kozmopolitlik. Bu kozmopolitlik türünün temelinde elektronik arayüz değil, farklı kültürlerden yabancıların fiziksel bir mekânda yüz yüze karşılaşmaları vardır. (...) Kent kimliği ortak bir hafızaya ve ortak bir geçmişe başvurur, ama kökleri toprak değil, insan yaratımı bir mekândadır: Kanın dışlayıcılığında değil, aynı anda hem yabancılaştırıcı hem de canlandırıcı olan kentteki birlikte yaşama dayalıdır.”

Mavi Taş. Sadece kütesinden değil, ağırlığı. Her taş parçası gibi, sembolik olarak felsefenin bilgeliğini çağırın bir doğası var. Burada yaşayanları, buradan geçenleri dünyanın yaşıyla beraber düşününce... 4,54 milyar yıl, “bir müze sadece geçmişe değil, geleceğe nasıl bakar?” sorusuyla birlikte anlam kazanıyor. Bir gün, bir yazıyı bitiremeyince, İsmet Özel'den alıntı yapacağım aklıma gelmezdi: “Taşları yeme, taşları yemek yasak.”

¹ Basın bülteni: <https://www.arter.org.tr/beyazimtirak>

² *Looking Away—Participating Singularities, Ontological Communities* (2013)

³ AYŞE ERKMEN: BEYAZIMTIRAK, Arter Yayınları Eylül 2019

<https://www.arter.org.tr/ayse-erkmen-beyazimtirak>

⁴ http://m.radikal.com.tr/kultursanat/tam_ayse_erkmene_gore_havuz_problemi-947097

⁵ Bir semtin aynasında https://www.arter.org.tr/bir_semtin_aynasinda

⁶ (4.54 × 10⁹ years ± 1%) <https://pubs.usgs.gov/gip/geotime/age.html>

Cevdet Ereğ'ten *Bergama Stereo*

Yazı: Çelenk Bafra



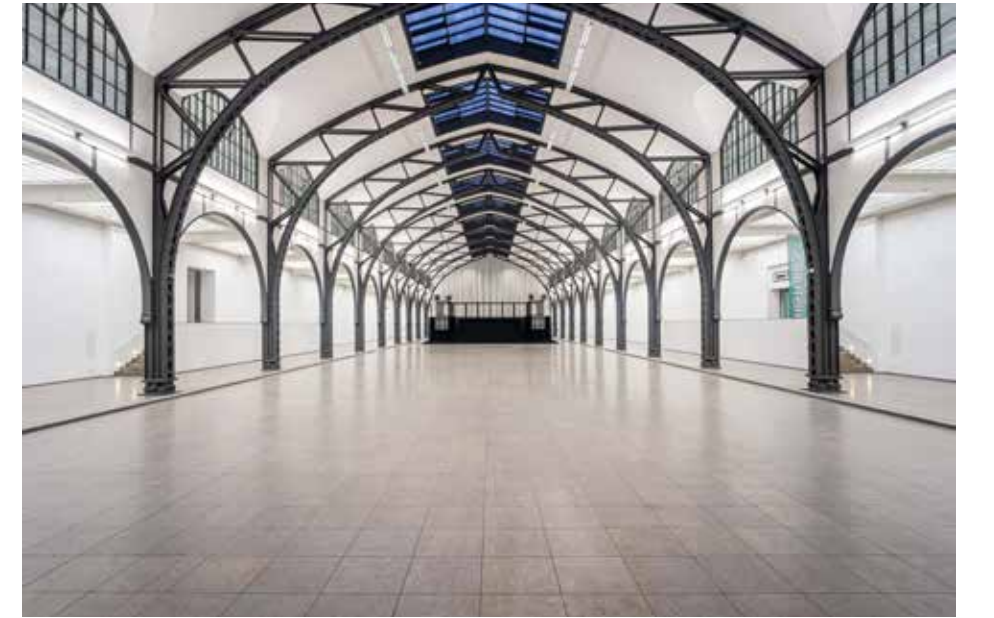
Almanya'nın en eski tren garlarından birinin ikiz kulelerinde neden beyaz bayraklar dalgalanıyor? Üstelik solda L, sağda ise R harfleri yer alıyor. Bu harflerin varlığı, tren garını, sol ve sağ hoparlörlerin olduğu stereo bir müzik seti gibi hayal etmemize neden oluyor.

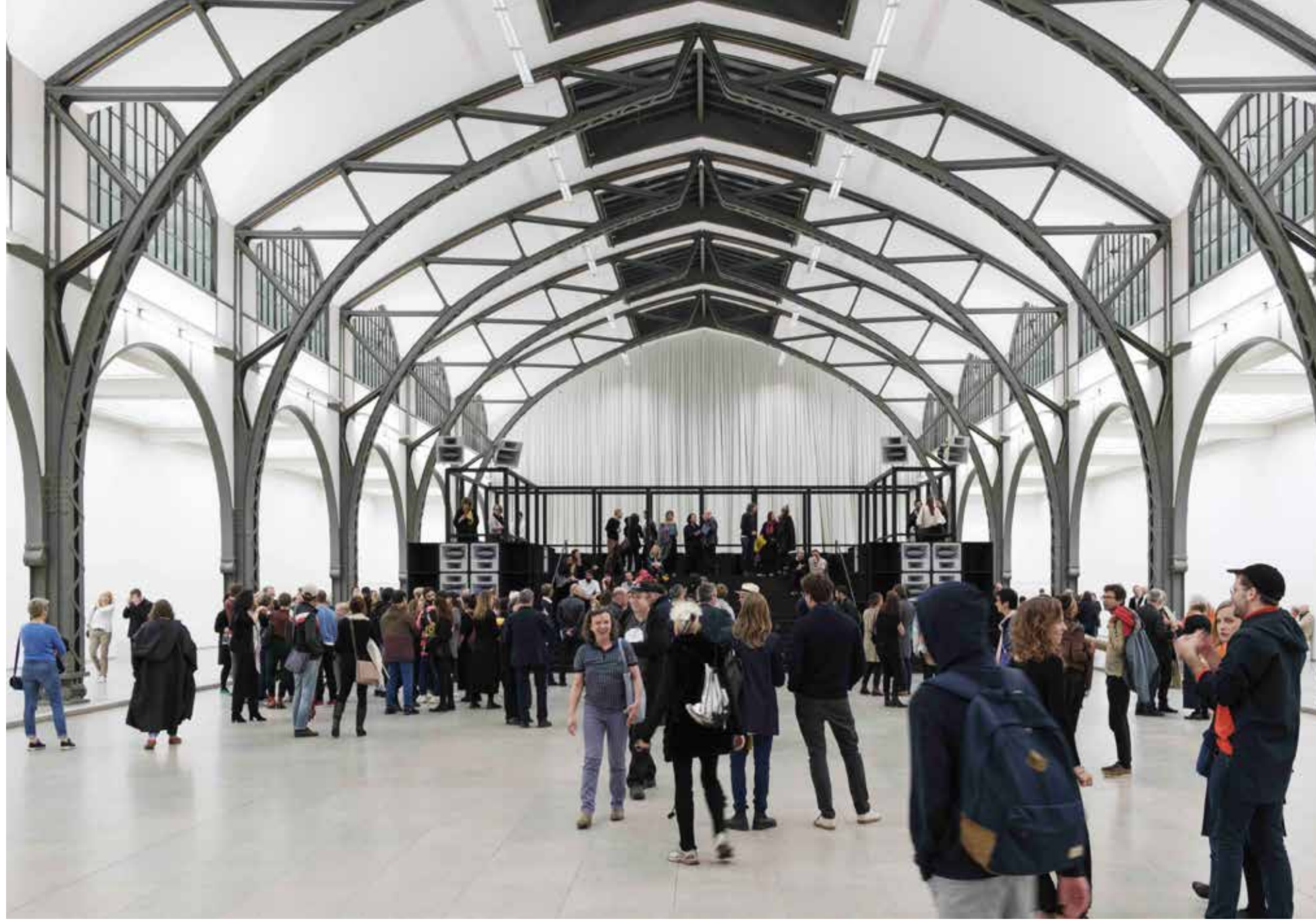
Berlin'deki neo-klasik bir gar binasında kurulan Hamburger Bahnhof—Çağdaş Sanat Müzesi, yüksek tavanlı geniş salonlarıyla 1996 yılından beri Joseph Beuys, Andreas Gursky, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Gerhard Richter ve Thomas Ruff gibi pek çok sanatçının yer aldığı devlete ait koleksiyonunun yanı sıra günümüz sanatının en heyecan verici örneklerine de ev sahipliği yapıyor. Berlin'in Moabit bölgesinde bahçe içinde yer alan bu yapı, 19 Ekim'den beri bizi Cevdet Ereğ'in kulelerine çektiği bir çift beyaz bayrakla karşılıyor. Küresel savaş ve terör çağında bizi içeriye davet eden bu beyaz bayrakların ateşkes çağrısı sembolik olsa da üzerlerine L ve R harfleri yazılı bayrakların asıl nedenini anlamak için binanın içerisine girmemiz gerekiyor.

Mimarlık ve ses mühendisliği/tasarımı kökenli sanatçı Cevdet Ereğ'in Hamburger Bahnhof'taki kişisel sergisi *Bergama Stereo*, müzenin 1999'dan beri her yıl görsel ve duysal sanatları birleştiren uluslararası bir sanatçıyı davet ettiği ve geçmişte Christian Marclay, Carsten Nicolai, Janet Cardiff, Ryoji Ikeda ve Susan Philipsz gibi alanın ustalarının yerleştirme ve performanslarını ağırlayan *Works of Music by Visual Artists* serisi kapsamında düzenleniyor. Sanatçının seriye özel tasarlayıp *Bergama Stereo* adını verdiği 34 kanallı sesli mimari konstrüksiyonu Berlin'de Freunde Guter Musik adlı yeni müzik formlarına odaklanan dernekle Ruhrtriennale adlı müzik ve sanat festivali ortaklığıyla üretildi. Nitekim, *Bergama Stereo*'nun ilk versiyonu 2019 yazı boyunca post-endüstriyel Ruhr havzasında bulunan Bochum kentindeki eski bir enerji santralinde yapıtla ilişki kuran bir seri konser ve performans eşliğinde izleyiciyle buluşmuştu.

Cevdet Ereğ'in çalışması, adından da anlaşılacağı üzere, bugünün Bergama ilçesinde kurulup 19. yüzyıl sonunda kısmen Berlin'e getirilen Pergamon antik kentinden esinleniyor. Milattan önce 2. yüzyılda Anadolu topraklarında inşa edilen Pergamon ya da Bergama Sunağı, mimarlık, medeniyetler ve sanat tarihinde önemli yeri olan bir anıt ve bunun en önemli sebebi bu Helenistik yapının cephesinde yer alan kabartmalar. Hristiyan dünyasında bir dönem “Şeytanın Tahtı” olarak anılan Antik Barok üslubundaki bu ihtişamlı sunak, ötekileştirme ve savaşlarla dolu insanlık tarihimizin özeti niteliğinde. Uzaktan bir tahta benzeyen sunağın şeytanla özdeşleşmesi yapıyı çevreleyen kabartmalardaki alegorik savaş sahnelerinden ve Gigantlara (yeraltı devleri, şeytanlar) karşı Yunan Tanrıları'nın mücadelesinin betimlenmesinden kaynaklanıyor. Gigantomakhia adıyla tarihe geçen bu mitolojik anlatıdaki savaş, felaketten başka bir şey getirmeyen bütün savaşlar gibi düzeni korumak ve evrendeki kaosu engellemek gerekçesiyle başlatılmıştı. Her zamanki gibi muzafferler tarafından yazılan siyasal tarihimizde ise kaybeden düşmanı/ötekiyi şeytana, yani Gigantlara benzetmek gelenek haline gelirken kazananlar ise tanrı ya da tanrının yeryüzündeki sureti sayılacaktı.

Sadece arkeolog ve tarihçiler değil mimarlık ve sanat öğrencileri tarafından da sıklıkla incelenip eskizi yapılan ya da yorumlanan yapılardan biri olan Bergama Sunağı, bugün Berlin'de bir başka devlet müzesinde, bizzat adını verdiği Pergamon Müzesi'nde muhafaza edilmesine rağmen on yıl sürmesi beklenen restorasyon süreci nedeniyle 2023'e dek ziyarete kapalı. Cevdet Ereğ de kitaplardan görüp bildiği bu ikonik anıtı bizzat gidip görmeden zihninde canlandırarak ve soyutlayarak yorumlamayı tercih etmiş. Yine de Hamburger Bahnhof'un gar mimarisini koruyan ana giriş salonunda sergilenen Ereğ'in *Bergama Stereo*'sunu gördükten önce ya da sonra müze koleksiyonunda yer alan Andreas Gursky imzalı devasa bir sunak fotoğrafının Hamburger Bahnhof'un bir başka köşesinde karşınıza çıkması son derece tamamlayıcı oluyor. Zira, orijinal sunağın bembeyaz mermeri yüzeyi ve barok gösterişiyile Ereğ'in devasa müzik hoparlörlerini yapı unsurlarına dönüştürdüğü kapkara, yalın ve minimal anıtı arasında çarpıcı bir kontrast var. Bergama Sunağı'nın formunu, tarihsel bağlamını ve temsil ettiklerini yorumlayarak yaklaşık 1:2 ölçeğinde yeni bir versiyonunu yaratan sanatçı, savaş sahnelerine yer veren kabartmaların görselliğinin yerine 34 farklı kanaldan anıtı sarmalayan davul ritmi ve vokal ağırlıklı sesleri koyuyor. Nekropsi müzik grubunda yer almasıyla da tanınan Cevdet Ereğ'in asma davul kayıtlarından oluşan 2017 tarihli solo albümü *Davul*'dan varyasyonlarla oluşturulan bu çok kanallı ses ortamında en basit ve ilkel müzik aletleri arasında sayılabilecek davul ve insan sesinin tercih edilmesi antik bir sunağı yorumlarken özellikle anlamlı. Üstelik savaş davullarını ve Bergama'da ve hatta Anadolu'da devam eden davul geleneğini de bize anımsatıyor. Sergi salonunda ve mimari konstrüksiyonun içinde ve etrafında dolaşırken yapı taşları olarak kullanılan hoparlörlerden yükselen (ya da alçalan) sesler adeta sunağı aktive ediyor ve yarattığı akustik deneyimle *Bergama Stereo*'nun algılanmasında rol üstleniyor. Cevdet Ereğ'in sanat pratiğinin alameti farikası sayılan ritim, zaman ve mekân ilişkisi *Bergama Stereo*'da da belirleyici ve sanatçı bu farkı salona girerken önümüze set çektiği yeşil duvarla bizi ya şöyle bir bakıp çekip gitmeye ya da duvara gömdüğü iki gri hoparlörle verdiği ipucunun da cazibesiyile arkada olabilecekleri keşfetmeye davet eden tavrıyla ortaya koyuyor. Pek de çekici görünmeyen cephenin sağından ya da solundan dolaşarak ön tarafında geçtiğimizde bunun merdivenlerinden çıkabileceğimiz ya da bir basamağında oturup etrafı seyrederken farklı yerlerden çıkan sesleri dinleyebileceğimiz bir tür anıt olduğunu keşfediyoruz. Yapıtın adındaki “stereo” ifadesi elbette hem müziğe hem de yapıdaki çift bölümlülüğe işaret ederken ayrıca Yunanca kökeninin içerdiği “yekpare, sağlam, sabit ve değişmez”





anlamlarını da barındırıyor. Biraz mesafe alıp konstrüksiyona baktığımızda ise hem yapının Bergama Sunağı'na form olarak benzerliğini anlıyor, hem de mimari konstrüksiyonu, ses ve titreşimleri bir arada ve bütünlüklü olarak algılayıp düşünme fırsatı yakalıyoruz. İşte o zaman Cevdet Ereğ'in sunağında Bergama Sunağı'nı buluyor ve yapının iç ve dış cephesindeki kabartmaların yerini serpiştirilmiş gri hoparlörlerin aldığını anlıyoruz. Uzaktan bakınca *Bergama Stereo* adeta eski usul çift hoparlörlü siyah müzik setlerini andırıyor.

Bergama Stereo, gerçekten de hem bir sahne hem de dev bir ses sistemi/amfi işlevine sahip ve ziyarete açık olduğu süre boyunca konseptte uygun programlanan çeşitli ses ve müzik performansları için kullanılıyor. Sergi yayını için bir metin kaleme alan Colin Lang, bu açıdan Bergama Stereo'yu bir başka anıta, günümüzün müzik mabetlerinden Berghain'a benzetiyor. Berghain, müziğe ve dansa meraklı olup da yolu Berlin'e düşen herkesin mutlaka uğrayıp nerdeyse ilahi bir deneyim yaşamasıyla kültleşen ve Cevdet Ereğ'in de bizzat gidip çalıştığı bir gece kulübü. Belki de artık yeni bir savaş ya da tanrılara birini kurban edeceğimiz yeni bir sunak yerine hep beraber barış içinde coşup özgürleşeceğimiz başka mabetlere, yani müzik ve sanata odaklanmamızın zamanı gelmiştir.

BERLİN'DEKİ HAMBURGER
BAHNHOF'TA INGRID BUSCHMANN,
GABRIELE KNAPSTEIN VE MATTHIAS
OSTERWOLD KÜRATÖRLÜĞÜNDE 19
EKİM 2019-8 MART 2020 TARİHLERİ
ARASINDA SERGİLENEN *BERGAMA
STEREO*, ALMANYA'NIN FEDERAL
KÜLTÜR VAKFI KULTURSTIFTUNG
DES BUNDES TARAFINDAN SAHA
DERNEĞİ DESTEĞİYLE FONLANIYOR.

CEVDET EREĞ, *BERGAMA STEREO*,
34 KANALLI SESLİ MİMARİ
KONSTRÜKSİYON; HOPARLÖR,
AMPLİFİKATÖR, BİLGİSAYAR, SES
ARA YÜZÜ, AHŞAP, METAL;
4,5 X 14 X 9,25 M; 2019

AHMET GÜNEŞTEKİN SEÇİLMİŞ İŞLER SELECTED WORKS

12 ARALIK DECEMBER 2019 - 24 OCAK JANUARY 2020

mamm

by Cermodern

Zülfü Tıgrel Cad. No: 1/A Oran Çankaya / Ankara | Kuzu Effect

cermodern





Huo soruyor

İklim değişikliğinin kendisini daha belirgin bir şekilde hissettirdiği günlerdeyiz, tam da *Yedinci Kıta* başlığıyla gerçekleşen İstanbul Bienali'nin ardından... Ekosistem için bir an önce tüm yönetimler gerekli uygulamaları yapmalı, biz de yeni çözümler, yeni formlar bulmalıyız. Bu yeni formlar sanat ortamı açısından da hızla hayat bulmalı... Sadece ekolojik değil ekonomik olarak da içerisinden geçtiğimiz zorlu dönem bizi ne gibi önlemler almaya zorluyor, neye nasıl alışmak zorunda kalıyoruz veya kendi sistemlerimizi nasıl sürdürülebilir hale gelebiliriz? Geride bıraktığımız 2019 yılı ve yaklaşmakta olan 2020 tahayyülleri üzerinden sorularımı beş galeri direktörüne bir öğlen çayı eşliğinde sordum. Güneşli bir Aralık ayı günü idi.

Ticari kurumlar olarak sanat ortamına dair nasıl bir sorumluluk hissediyorsunuz? 2019 sizi ve iş yapış şekillerinizi sergiler, bienal, katıldığınız fuarlar ve içinden geçtiğimiz ekonomik süreç bağlamında nasıl değiştirdi? Kendi deneyimleriniz üzerinden eğer bir hali değiştirme ya da iyileştirme şansınız olsaydı ne yapardınız?



Ceren Erdem

Dirimart

Ticari yapı olmanın içerik üretme ve sunma sorumluluğunu değiştirdiğini düşünmüyorum. Temsil ettiğimiz sanatçılarla aktif şekilde iletişimimiz var, listemize eklenen yeni sanatçılar konusunda da oldukça özenli ve yoğun çalışmalar sürdürüyoruz. 2018'in yaz aylarında piyasaları etkilemeye başlayan Türk lirasının keskin değer kaybına uğramasıyla birlikte biz de sanat ortamına, izleyicilerimize ve sanatçılarımıza sorumluluklarımızı yerine getirebilmek için çeşitli önlemler almaya başladık. Bunların başında, planladıklarımıza aynı şekilde devam edeceğimizi vurgulamak geldi. Tedirginlik, karamsarlık gibi tutumların kelebek etkisi yarattığını düşünüyorum. Tam da böyle dönemlerde yaptığınız işe ne kadar sahip çıktığınızı hissettirmenin önemli olduğuna inanıyorum. Ödün vermeden yapabileceğinin en iyisini yapmakta ısrar etmek adeta bir direnişe dönüşür. Ekip içinde de çevremizde de bunun altını çizmeye özen gösterdik. Bu dönemde Dirimart için önemli bir değişiklik ise Nişantaşı'ndaki galeri mekânının kapanmasıydı. Nişantaşı'nın bir süredir sanat izleyicisinin sergi gezme rotasından çıktığını gözlemliyorduk. Dolapdere de bu anlamda açılan yeni bir cepheydi. Sezonda on dört sergi hazırlarken sanat izleyicisine bir yandan yeni alışkanlıklar kazandırmaya çalışıp diğer yandan galerilerin birer ikiye bıraktığı bir semtte ısrar ediyorduk. Açıkcası Nişantaşı'nın giderek izleyici kaybetmesi bizi bu karara almaya yöneltti. Hazer Özil Dirimart'ı 2002'de Nişantaşı'nda kurup bugünkü haline getiren kişi; onun için bu kararı almak duygusal bir yükü ve kolay olmadı. Ancak bir senedir tek mekâna odaklanarak enerjimizi daha iyi kullanıyoruz ve araştırmalarımız için daha verimli kullanabileceğimiz zamanımız oluyor. Araştırma kısmı bizim için oldukça önemli çünkü hem Dirimart hem de diğer yayın markamız RES altında önemli yayınlar hazırlıyoruz. Son dönemde yayınladığımız Ayşe Erkmen'in katalog *raisonné*sı, Fahrrelnissa Zeid biyografisi, Özlem Günyol-Mustafa Kunt'un kapsamlı sanatçı kitabı örnek olarak sayılabilir.

Galeride üstüne daha çok çalışmamız gereken alanın tanıtım olduğunu düşünüyorum. Her ne kadar galeri uzun zamandır faaliyet gösterse de Dolapdere ile birlikte yeni mekânın, değişen programın hem galerinin mevcut kitlesine hem de potansiyel izleyicilere duyurulmasında, özellikle sosyal medyada, sürekli yeniliği yakalayan stratejilerin kullanılması gerektiğine inanıyorum. Bu hızı yakalayabilmek ve hatta önüne geçebilmek önemli.

İçinden geçtiğimiz günlerde ve önümüzdeki yakın dönemde gerek Türkiye gerekse dünya ekonomisi pek parlak görünmüyor. Sektörün ekonomi karşısında ne kadar kırılgan olduğunu biliyoruz. Halihazırda bu iklimin içinde seyrettiğimiz için 2020'de belirgin bir olumlu ya da olumsuz değişiklik olacağını sanmıyorum. Tabi Türkiye sürprizlerle dolu, umarım bundan sonra başımıza sadece iyi olanları gelir.



Gökşen Buğra

Arton

Çok az nitelikli sanat galerisi, ticari bir başarı elde edebilir. Yalnızca Türkiye'de değil dünyanın her yerinde galericiler, benzer sıkıntılardan yakınlar: yeni koleksiyoner bulamamak, finansal koşullardan ani ve sert etkilenmek, parametre oluşturamayacak kadar dalgalı ve belirsiz bir piyasanın olması gibi... Bence, sanatçı temsiliyeti ve sergi programı dahilinde ilerleyen çoğu galeri, neredeyse kâr amacı gütmeyen bir mini sanat kuruluşudur. Art On İstanbul da son yıllarda özellikle yayın, eğitim ve etkinlik programları ile küçük çapta bir enstitü gibi çalıştı. Hem sanatçıları temsil etmek ve üretimlerindeki sürekliliği desteklemek hem de kamunun faydalanacağı daha geniş alanlara hitap eden projeler üretmek için çabalıyoruz. Ciddi kurumların sayısının sınırlı olduğu bir kültür ortamında galeri, o ciddi kurumların yerini alıyor. Yeni üretimlerin takip edilebileceği, sanatçıya ulaşılabilen, yeni üretme biçimleri ve eğilimler kadar geçmiş işlerin de hatırlatıldığı bir alan olarak, galeri, ticari olmanın ötesinde bir rol üstleniyor. Biz, bu rolün bilincinde hem sanatçıya hem izleyiciye hem de yaşadığımız ve bir parçası olduğumuz ülkeye karşı böyle bir aracılığı en iyi noktada yapma sorumluluğu duyuyoruz.

2019, ekonomik ve politik olarak nasıl geçeceğini kestirdiğimiz bir yıldır. Sanat ortamı için son derece hareketli geçtiğini, piyasalardaki sakinliğin herkesi daha farklı, heyecan verici işler yapmak konusunda geyretlendirdiğini söyleyebilirim. Sanki hep birlikte daha müreffeh bir ortamın geleceği zamana hazırlanıyor gibiyiz. Ama sınırlarımıza çekilmiş ve yalnızca hayatta kalma formunda beklemiyoruz. Tam tersine var gücümüzle daha nitelikli işler çıkarmak için çalışıyoruz; sanatçılar üretmeyi sürdürüyor; aslolan budur.

2019'da sanatçılarımızın kişisel sergilerinin yanı sıra *Parça Bütün* konseptimizin ikinci sergisini yaptık. Galeriyi temsiliyetinin dışında sanatçıları ağırladığımız küratöryal sergileri ve onlara eşlik eden yayınları çok önemsiyoruz. Bu doğrultuda yeni sergi projelerimiz var; programımızın ağırlıklı kısmı, kişisel sergiler ama dengeleyici unsuru, küratöryal karma sergiler.

İyileştirilmesi gereken en temel konu, sanat eserini merak ederek alan, ilgili bir koleksiyoner kitlesinin oluşması. Yatırım amacı gibi kulaktan dolma bir söylevle eser alıp satmayan, bir esere ya da sanatçıya ilgisini iki senede kaybetmeyen, galeriden eser almanın Türkiye sanat ortamındaki öneminin bilincinde bir koleksiyoner profilini özlüyoruz. Sanatçıyı takip eden, yeni üretimlerini ve sergilerini merak eden, soran, eleştiren koleksiyoner, sanat ortamının tamamının gelişmesine de katkıda bulunacaktır.



Eda Derala

Pi Artworks

Galeri olarak sorumluluğumuz ilk noktada temsil ettiğimiz sanatçılar ile başlayıp izleyiciye kadar giden bir yolu kapsıyor. Sanatçılarımıza sanatsal üretimleri, sergileme ve uluslararası alanlara ulaşmalarında destek sağlarken izleyiciye de bu üretimleri en doğru şekilde sunabilmek üzere çalışıyoruz. 2013'te Londra'da açtığımız şubeye beraber hem yabancı hem Türk sanatçılarımız için yeni ve önemli bir platform yaratmış olduk. 2019 sanat piyasası açısından zor bir yıl olmakla beraber, bienal döneminin İstanbul'a getirdiği hareketlilik hepimiz açısından önemliydi, Bu dönemde açılan müzelerin de Türk çağdaş sanatı açısından önemli bir adım olduğunu söylemek mümkün. Hem Türkiye hem de global bazda baktığımızda içinden geçtiğimiz ekonomik ve politik süreçlerin sanat piyasasını doğrudan etkilediğini gözlemleyebiliriz. Bu süreçte ticari galerilerin varlığını sürdürmesinden, büyük projelerin hayata geçmesine, sanatçıların üretimlerinde kısıtlanmalarına kadar farklı katmanlarda bu etkiyi hissedebiliyoruz. Batar mıyız bilmiyorum ama 2020'de de bu etkinin bir süre daha devam edeceğini düşünüyorum. Tüm sanat çalışanları olarak hepimizin bu süreci daha çok çalışmak ve sanatın içinde bulunduğumuz dönemi en doğru ifade eden alan olduğunu gösterebilmek doğru bir iyileşme süreci olacaktır.



Ezgi Yıldız

Martch Art Project

Ben 2008 yılından beri bu sektörde çalışıyorum. Şimdi buradan baktığımda, kişisel deneyimlerime dayanarak 2008-2013 yılları arası Türkiye sanat ortamı için muazzam bir dönemdi diyebilirim. Ülkede siyasi ve ekonomik alanda yaşananlar sanat piyasasını da elbette doğru orantıda etkiliyor. Hissedilebilir şekilde ritim bozuluyor ve yavaşlama başlıyor. Bununla birlikte kaçınılmaz olarak koleksiyonerler de sanat alımları konusunda eskiye oranla daha temkinli hareket ediyorlar. Bu da doğal olarak talebin düşmesine yol açıyor.

Martch Art Project ikinci yılını Nisan ayında dolduracak yeni bir galeri. Dola-yısıyla zaten bu siyasi ve ekonomik şartların içine doğmuş oluyor. Sanatı her zaman bir mücadele alanı olarak gördüm. Beyrut 75'te çıkan iç savaşla 90'lı yılların sonuna kadar harabeye dönmüştü ama bu bile insanların yaşama ve çalışma azmini durdurmadı. Bu yüzden moral bozup yakınmak hiçbir kazanç sağlamıyor. Aksine sanatçılarıımıza, izleyicilerimize ve koleksiyonerlerimize karşı sorumluluğu elden bırakmadan yapabileceğimizin en iyisini ortaya koymaya çalışıyoruz. Sonuçta durum ortada. Tartışılması ve konuşulması gereken çok fazla konu var. Yayınlar, telifler, fuar ücretleri, sanatçı hakları, sanat çalışanlarının hakları v.b. En büyük gerçeğimiz devlet desteğimizin olmaması. Şartlar zorlarsa da alternatif çözümler üretmemiz gerektiğini ve herkesin üzerine düşen sorumluluğu alması gerektiğini düşünüyorum.

2019 sezonunda biri dış mekân olmak üzere toplam yedi sergiye ev sahipliği yaptık. Step İstanbul, Art Weeks Akaretler ve Contemporary İstanbul'da yer aldık. İkisi yabancı olmak üzere altı sanatçı temsil ediyoruz. Elimizden geldiğince görünür olmaya, galerimizin çizgisini ileriye dönük oluşturmaya çalışıyoruz. Hedefimiz temsil ettiğimiz sanatçılarla birlikte ilerlemek ve uluslararası arenada da görünürlük sağlamak. İlk yurtdışı fuarımızı Mart 2020'de Art Dubai'de gerçekleştireceğiz. Solo Booth olarak Murat Akagündüz ile katılıyoruz. Yine aynı yıl içerisinde başka yurt dışı fuarlarına da katılıyor olacağız. 2020 için 2019 yılında gerçekleştirdiğimiz işlerden kazandığımız deneyimlere ve ivmeye dayanarak olumlu düşündüğümüzü söyleyebiliriz.



Bengü Gün

Mixer

Öncelikle hukuksal yapı itibarıyla tüm galeriler ticari birer işletme gibi kayıtlı olsa da, hemen hemen tüm galerilerin ticari bir kayıdan önce, büyük bir sorumluluk hissederek bu alanda faaliyet gösterdiğini düşünüyorum. Özellikle son dönemde galerilerin en az kurumlar kadar sorumluluk aldığını gözlemliyorum. Galeriler zaten ticari diyerek uzak durmayı tercih eden kurumların da bence bakış açılarını bu yönde biraz esnetmesi gerekiyor. 2012'de Mixer'i açmadan önce sanatçılar, küratörler, galeriler, sanat yazarlarıyla görüşerek sektörün ve bireylerin ihtiyacını anlamaya odaklandık. Sonuç olarak 15-20 sanatçının temsil edildiği mevcut galeri sisteminin dışında, daha fazla sanatçıya görünürlük ve tecrübe kazandıran bir sistemle yola çıktı. Önceliğimiz bir fayda yaratmak değil de ticari bir kazanç olsaydı sanırım halihazırda isim yapmış ve satışı olan sanatçılarla yola çıkmayı tercih ederdik.

Galerinin devamlılığı ve sürdürülebilirliği çok önemli. Bu hem içinde bulunduğumuz sanat dünyasına hem de birlikte çalıştığımız sanatçılara karşı sorumluluğumuz. Mevcut sanat izleyicisinin daha kaliteli bir içeriğe ulaşması sorumluluğunu üzerimizde hissediyoruz, o nedenle programımızı uygulamalı ve teorik eğitimlerle destekliyoruz, bazı zamanlarda bağımsız küratörlerle çalışıyoruz, öte yandan yurt dışında gerçekleşen sergileri ve sanat gündemini de sıkı bir şekilde takip ediyoruz. Yeni bir izleyici kitlesi oluşturmak ve sanattan o ya da bu şekilde uzak kalan kişilere ulaşmak için galeri dışında etkinlikler gerçekleştiriyoruz, şirketlerle iş birlikleri içerisinde eğitimler düzenliyoruz, üniversiteleri ziyaret ediyoruz.

Ülkenin değişen ekonomik ve politik sürecine bağlı olarak, kurumlarımız her zaman değişime ayak uyduracak esnekliğe sahip. Sanıyorum son 4-5 yıldır, maliyetleri azaltmak birçok galeri ve kurumun önceliği oldu. 2017'de diğer galeriler ile birlikte Karaköy'de bir araya gelmemiz bu format değişikliğine güzel bir örnek. Galeriler arasında önceden hiç olmadığı kadar büyük bir dayanışma var. 2019 çok güzel başladı, Arter, OMM, Saha'nın Studio gibi yeni girişimlerin hayata geçmesi sanat dünyasını olumlu etkiledi. Biz de genel olarak olan tüm şeylere rağmen pozitif olmaya ve işimize odaklanmaya çalışıyoruz.

İyileştirme şansım olsa öncelikle kültür politikaları ve eğitime el atmak isterdim. Bu ikisi gelişmedikçe, bizim çabalarımız ancak küçük bir kesime hitap edecek. Aşlında normal işleyen bir sistem olsaydı her ikisine de dokunma ve geliştirme şansımız olurdu ama şu anda sadece izleyebiliyoruz.

Hep zor dönemler oldu, olacak... Bence batmayız, yaşamaya devam ederiz fakat içinde bulunduğumuz belirsiz ve sonunu göremediğimiz süreç bir süre daha devam edecek gibi görünüyor. Bu süreçte yine hep birlikte hareket ederek ayakta kalabileceğiz. Tüm kurumların, sanat izleyicisinin, sanat üreticilerinin bu konuda birbirine destek olması önemli. O zaman umutsuz olmak için bir neden görmiyorum.

AYÇA TELGEREN

TENDEN DAHA YAKIN
UNDER MY SKIN
10.01 | 15.02.2020

KÜRATÖR | CURATOR **ELÂ ATAKAN**



AYÇA TELGEREN, *BELLEĞİN GÖVDESİ 10*, 2019, ELLE KESİM ASİTSİZ KAĞIT, EBRU KAĞIDI, TOZ ALLIK, 70 X 100 CM

TEKNOLOJİ SPONSORU
TECHNOLOGY SPONSOR

VESTEL

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

Derken şehirde bir *parlama*: Cinsiyetsizleşen bedenler ve yeniden kurulan arşivler

Artificial Bloom; Fluid Archives sergisi Christiane Peschek, Zeynep Beler ve Luz Blanco ile bütünlüklü bir “alternatif arşiv”, bedenın dağılması, genişlemesi, cinsiyetlerin belirsizleşmesi ve sanatçıların hem kendi bedenlerini hem de sanatta yerini alan klasik şekliyle kadın bedeni imgesini yeniden kuruyor. Melih Aydemir’in ilk solo küratörlüğüyle düzenlenen ve 19 Ocak 2020 tarihine dek SANATORUİM’da devam edecek olan sergiyi değerlendirdik

Yazı: Seçil Epik

En yakın arkadaşlarımdan biriyle Tumblr’dan tanıştım. Bugün otuzların ikinci yarısına yaklaşmış biri olarak bunu söylemek garip gelse de yirmili yaşlarının başındaki “ben” için kendimi ifade edebileceğim bir alan bulmak, bir topluluğun parçası olmak bulunmaz nimetti. İnternet teknolojisi 90’lardan bu yana feministler ve kuir varoluşlar için kendilerini ifade edebilecekleri, kendilerine yeni ve farklı benlikler inşa ederek gerçek hayattaki varlıklarının bir uzantısı olarak “personalalar” yaratacakları bir alan olageldi. Bugün televizyon programlarında, haberlerde ve gazetelerde telefon ya da bilgisayar bağımlılığı üzerine olumsuz düşünceleri görsek de bir uzantımız haline gelen telefonların, “gerçekteki” benliğimizi silikleştirdiği düşüncesine karşı siberfeminist üretim geçerliliğini koruyor. 1991 yılına tarihlenen VNS Matrix adlı feminist sanat topluluğunun *Siber-feminist Manifesto*’dan bu yana (elbette öncesinden gelen eğilimlerin de rüzgârıyla) İnternet eril tahakküme karşı kadınlar için yeni bir alan olarak görüldü. Bugün post-İnternet ya da post-siberfeminizm düşüncesine yakın sanatçılar, bir mecra olarak sosyal medyayı, kişisel arşivlerimizin kaydını tuttuğumuz İnternet’i hâlâ erkek bakışım etkisindeki kadın bedenini, heteronormatif ilişkileneleleri bozan ve yeniden kuran “mekânlar” olarak kullanmaya devam ediyor.

Sanatorium’da 19 Ocak’a kadar görülebilecek, Melih Aydemir’in ilk solo küratörlüğü olma özelliğini taşıyan *Artificial Bloom; Fluid Archives* sergisi, Christiane Peschek, Zeynep Beler ve Luz Blanco ile bütünlüklü bir alternatif arşiv kurgularken; bedenın dağılması, genişlemesi, cinsiyetlerin belirsizleşmesi ve sanatçıların hem kendi bedenlerini hem de sanatta yerini alan klasik şekliyle kadın bedeni imgesini yeniden kuruyor.

Artificial Bloom; Fluid Archives sergisi, gösterdikleri, gizledikleri ve izleyiciye tanıdığı keşif alanıyla ne yapmak istediğini çok iyi bilen bir aklın ürünü. Mesele ettiği arşiv ve anarşiv (arşivlenmeye değer görülmemiş ya da belirli bir tahakküm mekanizması tarafından arşivlenmiş olanın arşivi diyebiliriz) meselesini ele alış şekli, bedenın -özellikle kadın ve kuir bedenlerin- siberalan aracılığıyla bozulmasını, genişlemesini ve çizgiselliğini kaybederek yeni ve daha büyük bir “şey”e dönüşmesini galeri mekânına taşıma biçimi ile gerçek ve sanal benliğimiz arasındaki boşluktan doğan imkânları sergilemekte şüphe götürmeyen bir başarı yakalıyor.

Arşivi bozmak, sonra yeniden yapmak

Klasik anlamda “arşiv” bilgiyi tekelinde tutarak neyin saklanabilir, neyin bir sonraki nesillere aktarılabilir olduğunu belirlerken söz konusu “arşivlenmeye değer” olanın nasıl sergileneceğinin de gücünü elinde tutar. Bugün antropoloji ve tarihyazımı, kimi dönüşümler geçirerek dünü, bugünün kabulüyle -orta sınıf, beyaz, heteroseksüel erkeği merkeze koyarak- almayı reddeden yaklaşımlara sahne olsa da geçmişî yüzyıllara dayanan eğilimin etkilerini başka şekillerde

hâlâ hissettiğimiz aşikâr. Beri yandan kadınların ve normatif olmayan varoluşların İnternet üzerinden kendi tarihlerini oluşturmaları, kendi arşivlerini tutması ya da sanal mecrada kendi bedenlerine yaptıkları müdahalelerle başka imkânları kucaklamaları direkt olarak var olan iktidar araçlarını yerinden etmek, tarihin çizgisel gidişatına bir müdahale anlamına da geliyor.

“Özgürleşme, bilinçliliğin, imgesel kavrayışın, baskının ve dolayısıyla olasılığın kurulmasındadır. *Siborg* bir kurgu meselesi, canlı bir deneyim meselesidir,” der Donna Haraway, 1984 tarihli *Siborg Manifesto*’sunda. Manifesto, sanal ortamı ve *siborg*-oluşları erkek egemen teknolojinin tekelinden kurtarmayı, ironik bir düş olarak ortak bir dil oluşturmaya salık verir. Gücünü buradan alan video sanatı, yeni teknolojiler ve İnternet 20. yüzyılın sonlarından itibaren feminist sanatçıların kendilerini ifade alanına dönüşürken toplumsal cinsiyet, beden, erkek bakışı, ırk gibi konularda kadınların kendi sözlerini söylemeleri, kişisel tarihlerini yazmaları, kendi arşivlerini oluşturmaları ve kadın bedenini akışkan bir varlığa dönüştürmelerini sağlar.

Artificial Bloom; Fluid Archives sergisiyle Türkiye’de ilk kez işlerini görme imkânı bulduğumuz Avusturyalı sanatçı Christiane Peschek, işlerinde beden ve ekranı birbirinin bir uzantısı olarak görür. Ekran, insan bedeninin bir uzantısı gibidir. Fiziksel olanla sanal olanın birleştiği bu nokta bize muğlak bir varlık, akışan bir kimlik sağlar. Sergi çıkış noktasını Peschek’in *POSE* serisinden alır. Günümüzden elli yıl, belki de yüz yıl sonra dijital kalıntılar üzerine çalışan bir arkeolog neler bulacaktır? Erkek bakışıyla inşa edilmiş kadın pozı, tekrar ve tekrar üzerinde oynanarak, manipüle edilerek neye dönüşmüş olacaktır? Bu sorulardan yola çıkan Peschek, bir dijital mağara yaratır. İzleyicinin elindeki telefon sergideki işlerin tamamını görebilmesi için bir araçtır. Telefonun flaşı olmadan tamamını göremediğiniz duvar resimleri, cinsiyetsiz iki baş heykeli ve vücut parçaları gerçekteki varlığımızla sanal varlığımız arasındaki boşluklara dikkat çeker. Peschek’in flaşla görülebilen duvar çizimleri 2013 yılında yapılan bir buluşu da akla getirir. Pennsylvania State Üniversitesi’nden arkeolog Dean Snow’un yaptığı araştırma en eski mağara resimlerindeki el izlerinin çoğunun kadınlara ait olduğunu gösterir. Araştırmacı, o güne kadar mağara resimlerini yapanların erkekler olduğu kabulünün hiçbir araştırma dahi yapılmadan yüz-yıllardır devam ettiğini görmenin şaşırtıcı olduğunu ifade eder. Christiane Peschek’in mağara resimlerini andıran ve duvar çizimleri ve yerleştirmeleri, doğru kabul edilen bir arkeolojik dogmanın daha sarsılmasına sebep olan bu haberdene derece etkilendi bilinmez ama arkeolojik kazılarını neye göre kategorilendirilgiyle ve hangi kabul üzerinden yapıldığıyla bir yüzleşme yaşanmasını sağlar.

Christiane Peschek’in *POSE* serisinde manipüle ettiği fotoğraflar, serginin *Artificial Bloom* başlığına uygun olarak etrafa dağılan çiçekler gibi görünür. Ser-

(ÜST)
ZEYNEP BELER,
KOMİK ŞAKA, 2019,
DURALİT ÜZERİNE
YAĞLI BOYA, 25 X 27 CM,
SANATORİUM VE KRANK
ART GALLERY İZNIYLA
ZEYNEP BELER, THE
GLOOM, 2019, TUVAL
ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 100
X 100 CM, SANATORİUM VE
KRANK ART GALLERY
İZNIYLA

(ALT)
ARTIFICIAL BLOOM;
FLUID ARCHIVES SERGİ
GÖRÜNÜMÜ, KÜRATÖR:
MELİH AYDEMİR
(FOTOĞRAF: ZEYNEP
FIRAT), SANATORİUM
İZNIYLA



gide işleri arasındaki heyecan verici diyalogu mutlaka fark edeceğiniz Christiane Peschek ve Zeynep Beler’in işlerinin çıkış noktası telefonlarıyla çıktıkları fotoğraflar olur. Peschek, klasik eril bakışın görmeyi beklediği kadın pozunu önce telefonuyla çeker, bu poza konu olan kendi bedenidir üstelik, ardından bu görüntüyü manipüle ederek bedeni dağılan, uçşan bir şeye dönüştürerek onu klasik cinsiyet anlatısından koparır. Sanatçının sergilenen bu fotoğrafları elde etmek için izlediği süreç de işin kendisine dair ipuçlarıyla doludur. Peschek, fotoğrafları sergilemek için 1800’lerin sonlarında oldukça popüler olan bir tekniğe geri döner. Tersine bir yöntemle negatif filme dönüştürdüğü dijital görsellerin analog gümüş jelatin baskılarını yapar. Telefonla çekilmiş ve manipüle edilmiş bu fotoğrafları, sergide yer alan boyutlarıyla sergileyebilmenin bir yoludur bu. Sanatçı, arşivsel olarak kabul edilen bu fotoğraf baskı tekniğini kullanarak bedenın dönüşümünün, akışkanlığının ya da parçalı uzantılardan oluşma halinin onu daha az gerçek kıldığını ve hâlâ arşivlenmeye değer olduğunu göstermek ister.

Sanatçıların, feminist sanat pratiklerinin en önemli araçlarından biri olan “kendi bedenini işin bir parçası haline getirmesi”, sergilenme biçimine dair de bir irade koymalarını sağlar. Zeynep Beler’in 2015’ten beri üretimine devam ettiği *Nights on Instagram* serisinin çıkış noktası da “postlamaya” değer görmediğimiz fotoğraflardır. Bugün hepimizin telefon galerilerini dolduran ama hiçbir zaman Instagram’da kullanmaya değer görmediğimiz fotoğraflar, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle birer resme dönüşerek sergilenmeye değer bir hale gelir. Kötü açılı, Instagram standartları için çok düşük olan, bedenimizin hiç de memnun olmadığımız defolarını ortaya koyabilen bu fotoğraflar tuvale aktarıldığında sanal varlığımızla gerçek varlığımız arasındaki sınırlara ve sınırsızlıklara da dikkat çeker. Bu haliyle Beler’in resimleri ikinci bir yapıbozuma giderek İnternetin kısıtlılıklarına, kadın bedenini belli sınırlara göre sergilenmesi dayatmasına karşı “değersiz” fotoğrafları bir sanat eserine dönüştürerek karşı çıkar gibidir. Böylece her iki sanatçı da arşivlenmeye ve sergilenmeye değer olmayı sadece arşivlenir ve sergilenir kılmakla kalmaz onların nasıl, hangi biçimde “gösterileceğine” de karar vermiş olur. Hem Peschek’in fotoğrafları hem de Beler’in yağlıboya resimleri İnternet ile birlikte kendini temsil etme iradesini kendi eline erken diyebileceğimiz dönemde alan siber-feminist sanatçıların izlerini taşıır.

Zeynep Beler ve Christiane Peschek’in aksine sosyal medya hesapları dahi olmayan bir sanatçı olarak Luz Blanco’nun işlerinin diğer iki sanatçının işiyle diyalog imkânı bulduğu yegâne alan da burasıdır. Blanco’nun işleri, silme, hafıza ve unutmak arasındaki bağlardan yola çıkarak kaybolan parçalar üzerine düşünür. Sergide yer alan *Constellation 1-2-3*’teki pikseller kopya kâğıdı aracılığıyla çizilerek tek tek işlenmiştir. Bu işlemler, bedenlerin ve anıların

ayrıldığı katmanlar arasındaki geçişliliğe dikkat çekerken daha yakından baktığınızda çizimdeki piksellerde “kaybolmuş” ya da “yarı görünür” kadın imgelelerini seçmeye başlarsınız.

Çizgisel olmayan bir genişleme hali

Artık bedenimizin bir uzantısı haline gelen akıllı telefonlarımızla, İnternet’te dolaşan profillerimiz, karakter ve imgelerimizle her birimizin birer *siborg* olduğunu söyleyebilir miyiz? Peki ya bu soruyu sormanın bile anlamını yitirdiği bir noktaya geldiyse *siborg*-oluş serüvenimiz? Gerçek hayattaki benliğimiz (IRL) ile *siber-benliklerimiz* (siber benliğin tek ve biricik olmadığını, mecraya göre farklılık gösterdiğini de unutmamak gerek) arasındaki sınırların belirsizleşmesinin yaratacağı imkânlar *Artificial Bloom; Fluid Archives*’in bir diğer çıkış noktası. Bu çıkış noktasına ilham veren ise bir şarkı ve klibi. SOPHIE, yapımcı ve müzisyen, 2018 tarihli *Faceshopping* şarkısıyla sanal varlığıyla gerçek hayattaki benliği arasındaki çizgiyi silikleştirir. Bu aynı zamanda SOPHIE için bir geçiş (*transition*) ve açılma anıdır da. Sanatçının trans kimliğini bu kadar açık bir şekilde ilk kez ekran karşısına taşıdığına tanık oluruz. Şarkıda geçen haliyle *Artificial Bloom* (Yapay Çiçeklenme) kişinin kendi bedenini yeniden inşasını bir çiçek açması, hatta bir saçılma olarak görür. Yine şarkıda geçen *I’m real when I shop my face* sözleri, eril tahakkümün belirlediği “gerçekliğin” ayağının altındaki halıyı kaydırmaya yönelik bir hamle gibidir. Neyin gerçek, neyin sahte olduğu arasında eril tahakkümün belirlediği sınırlar artık yoktur. Beden, çizgisel bir şekilde değil de İnternet üzerinden ağlarla sarmallanarak, genişleyerek ilerleyen akışkan bir varlığa dönüşmüştür. Ataerkil sistemin kurulmasında temel rol oynayan “beden” siberalanla birlikte geçerliliğini yitirir. Ortada bir beden olmadığında, akıl ve ruh, şefkat ve güç, ev içi ve dışarı gibi ikilikler üzerinden sağlamlaştırılan tahakküm araçları da geçerliliğini yitirir.

Zeynep Beler’in hafıza kartları, epoksi, silikon, balık ağı, kablo kelepçeleri, deniz kabukları, buluntu objeler ve plastik tırnak gibi kendisinden atık parçaları bir araya getirerek oluşturduğu yerleştirmesi elinde telefonuyla eriyivermiş bir beden gibi durur karşımızda. Gerçek hayattaki temsilimizle dijital varlığımız arasındaki çizgi silikleşmiş gibidir. Bu çizginin silikleşmesi, bulanıklaşması bir başka varoluş şeklini müjdelar. Bu varoluş şekli sadece fiziksel veya dijital değildir aksine bu anıtta insan gerçek ve sanal olarak iki farklı varlık olmaktan çıkmıştır; birbirini genişleten, çiçeklenen bir birleşme söz konusudur. Bu akışkan, cinsiyetsiz anıt üzerine yerleştirilen küçük tuvallele “insan bedeni” hem bir sergi alanına dönüşürken hem de aslında hiçbir şeyin kaybolmadığını, dijital varlığımıza eklediğimiz her şeyin orada ortaya çıkarılmak üzere beklediğini hatırlatır. Beler’in bu akışkan anıtlarında ataerkinin şekillendirdiği kadın bedeni, artık gerçek anlamıyla bir beden olmaktan bile uzak ve öyle özgürdür.

Devir

6-31 Ocak 2020 tarihleri arasında Galeri 5’te görülebilecek *Devir* sergisi Gizem Karakaş’ın inisiyatifiyle gerçekleşen ve 2019 yılı boyunca süren bir projenin sonucu olarak ortaya çıktı. Her ay bir sanatçı olmak üzere, toplam 12 sanatçı Galeri 5’i atölye olarak kullanarak mekâna özgü işler ürettiler. Art Unlimited röportajı için *Devir* sanatçıları birbirlerine sorular sordular. Kimin kime soru soracağını projenin oyun kurucusu Gizem Karakaş sanatçıların işlerinin mekânda konumlarına ve yakınlıklarına göre belirledi

Bireysel ve kolektif üretim, izleyici ve üretici, sınırlar ve özgürlük alanları arasındaki dinamiklerini araştıran projede yer alan sanatçıların seçimi bir “devir” sistemiyle belirlendi: Ay boyunca galeride çalışan sanatçı mekândan ayrılırken kendisi takip edecek diğer sanatçıya karar verdi. Bu kapsamda, galeride Ocak ayında Merve Ünsal, Şubat’ta Lara Ögel, Mart’ta Sena Başöz, Nisan’da Merve Ertufan, Mayıs’ta Burcu Yağcıoğlu, Haziran’da Sibel Horada, Temmuz’da Gül Ilgaz, Ağustos’ta Melis Bilgin, Eylül’de Özgür Demirci, Ekim’de Ayşe İdil İdil, Kasım’da Burak Kabadayı ve Aralık’ta Berkay Tuncay yer aldılar. Süreç boyunca sanatçılar, çalıştıkları galerinin konumunu, içinde bulunduğu iş merkezinin, mahallenin dinamiklerini ele alan ve kendilerinden önceki sanatçıların üretimleriyle diyalog halinde işler ürettiler. Art Unlimited röportajı için *Devir* sanatçıları birbirlerine sorular sordular. Kimin kime soru soracağını projenin oyun kurucusu Gizem Karakaş sanatçıların işlerinin mekânda konumlarına ve yakınlıklarına göre belirledi.

teslim

Merve Ertufan’dan Merve Ünsal’a



Ocak ayında, Devir projesinin ilki olarak dört parçadan oluşan *Araçsallaştırılmış* isimli bir iş bıraktın mekâna. Tereminle çalınmış bir şarkı, Clara Rockmore’un bir portresi, araba antenleri ve Şubat ayında mekânı sende teslim alacak olan Lara’ya bir not. Projenle baş başa kaldığımda, Lara’ya yazdığın notu birebir taklit edip bir *doppelganger* yaratmaya çalıştığım zaman düşünemediğim ama şu an aklıma gelen soru şu: Ellerin uzaydaki konumundan, duruşundan, en minik hareketlerinden etkilenen teremin, araba antenleriyle oda büyüklüğüne (hayali de olsa) getirildiğinde, bir mekânda sen değil, ben bulunsam ya da ben değil sen bulunsan, tıpatıp aynı yerleri dolaşp, aynı şeyleri yapsak şarkı değişir mi? Aynı zamanda, bir mekânda bulunup bulunmadığımız, burada değil şurada durduğumuz, kısa bir adım atıp atmadığımız, gerçeği duyamadığımız bu şarkı dışında başka ne tür etkiler yaratma potansiyeline sahip?

Kesinlikle değişir! Bunun fiziksel nedenlerini bir tarafa bırakıyorum (hava, nem koşulları, bedenlerimizin farklı hacimlerde olması, boyumuzun aynı olmaması, o anda mekânda olabilecek başka insanlar ve nesnelerin ilişkileneşmesi). Benim için asıl mesele, tereminin özneliliğin en temelindeki o hiç aynı olmama, duramama, temsil etme çabalarının kayganlığıyla ilgili olması. Yani, bir işi, her zaman her an değişen, sürekli başkalaşan ve aslında her zaman kendi dışındaki şeylere, durumlara, hallere, zamanlara işaret eden, anlık bir bir aradalık olarak görmek, düşünmek, kurgulamak. Galeri 5’teki süreç benim için teremin metaforu üzerinden bir süreç başladı: Üzerine konuşamadığımız, ağza alamadığımız, acı ve *affect*’le (duygulanım olarak Türkçeye çevrilmesine katılmıyorum, duygulanım ve düşün-edim gibi bir şeye tekabül ediyor bence) ilgili sanat ve dil üretimi denemelerinde, ima edilen beden ve özellikleri, orada olmayan ve olamayacakları nasıl düşünebiliriz? Tereminin havayı aktive etmesi bence iyi bir başlangıç noktası.

Merve Ünsal’dan Ayşe İdil İdil’e



Alan yaratma, birbirini dinleme, kulak verme gibi konular üzerine düşündüğünü biliyorum. Tuttuğun günlük bir tarafa, mekâna bıraktığın koltuk iki yönden işliyor: Orada vakit geçirme, üretimin bir parçası olarak zamanın ve durmanın önemi-yeri. İkincisi de sende sonra gelecekler için belli bir beden koreografisi önermek. Üretim alanları üzerine düşünürken, ev-sanat üretimi-alan-mekân tanımları üzerinden Galeri 5’teki devir süreci senin pratiğini nasıl dönüştürdü?

Yaşama ve çalışma şartlarının çok değiştiği bir dönemden çıktım/çıktıyorum (3-4 yıldır devam eden bir döneme belki de norm demek gerekir?), başka bir hıza alışmak zaman aldı (4 yıl önce İstanbul’a döndüğümde her vapurda çay içi-

yordum turist gibi hissetmek için). *Devir* projesine dahil olduğumda tam da evin salonunu çalışma alanına dönüştürmekteydim -tekli koltuklardan biri evde başka bir yere sığmıyordu ve salonda kaldı, sabahları beynin ısınma turları orada atılmaya başladı. Bir gün Galeri 5’te yine “ne yapacağım burada, ne yapacağım buradan sonra ve hayatta?” sorularıyla düşünürken, orada bulunan iki iskemleyi de her mekâna gittiğimde camın önüne çekip dışarı bakarak orada oturduğumu fark ettim. Galeridekinin de evdekinin de, neye referans verdiğini bilmeden, “mış gibi” hissetmeye çalışmak olduğunu düşünüyorum. Olumsuz değil içgüdüsel bir yerden geliyor bu, spesifik koşullar yaratmaya çalışıyor duygularım beynim için. O koltukta hissettiğim üretken mekân-zamanı ev-galeri arasında bir geçide dönüştürmek istedim. Hayatımın diğer yerlerindeki (insanlar, rutinler, mekânlr, anılar arasındaki) görünmez portalların farkına vardım bu süreç vesilesiyle.

Ayşe İdil İdil’dan Gül Ilgaz’a



Mekâna iki adet gül bıraktın; Biri Küçük İskender’den ödünç ve Lara’nın servisi ağacına bakıyor, diğeri ise Sibel’in sana emanet ettiği bir fikir üzerinden geliştirdiğimi anladığım kadarıyla. Biri senden birkaç devir sonra benim yerleştirmiş olduğum koltuğa oturup rahat hissedildiğinde göze çarpıyor, diğerinin ise kendisi bir bankta rahatlıyor... Pratiğinde bu tür vekil bırakma, ödünç alma ve kelime oyunlarının yeri, mekânla kurdukları ilişki nasıl?

Mekâna girdiğim ilk gün piyanonun üzerinde duran vazo ve içindeki gül dikkatimi çekmişti. Bu gül bilinmeyen bir el tarafından sürekli tazeleniyordu. 3 Temmuz günü Küçük İskender’in vefat haberini aldığım da gene sergi mekânındaydım. Onun şiirlerine göz atıyordum. İçinde hem “gül”, hem “uyku”, hem de servise atf yapan “yaprak” kelimelerinin geçtiği o şiir sergi mekânında olmayı seçmişti gibi geldi bana.

Bu çalışmada da yazı (şiir) ile “uyku” çalışmasını birlikte tasarlamıştım. Ancak uygulamada birbirlerini olumsuz etkilediklerini görünce ayrı yerlere koymayı tercih ettim. Yazıyı pek de dikkati çekmeyen bir yere yerleştirmeyi düşündüğüm-den pencere pervazı bana en uygun yer gibi geldi. Senin yerleştirmiş olduğun koltuk ise ilginç bir biçimde bu gizlenme çabası içinde olan dizeleri açığa çıkarttı. Kendi bedenimi kullandığım “uyku” çalışması ise hali hazırda mekânda bulunan bankları bir yatak oluşturacak şekilde dönüştürmemle başladı. Plaza çalışanlarının uyuyup dinlenebileceği bir mekân oluşturmak fikrinden, yatar halde çekilmiş olan fotoğrafın basılı olduğu bir çarşafın yatağın üzerine yerleştirildiği bir işe evrildi bu çalışma. Çalışmalarım genellikle içinde bulunulan şartların beden üzerine etkisi veya ortak duyu durumlarının biçim bulması yönünde olduğundan, senin deyimle «vekil bırakma» durumu bu işimi geçmiş çalışma pratiğime bağlayan en önemli unsur oldu.

Gül Ilgaz’dan Burcu Yağcıoğlu’na



Çalışmada büyüyecek olan bir servi ağacının olası gölgesini, deri-kumaş arası bir malzeme kullanarak zemine yaydığını görüyoruz. Aslında boyutu olmayan gölgeyi, boyutlu bir hale getirmişsin ve adeta siyah bir örtü gibi yeri kaplıyor. Bu örtü -örten olma halinin geçmiş işleriyle nasıl bir ilişkisi var, merak ettim?

Aslında servi ağacının kendisi de maddesel bir gölge gibi. Yukarıya bakan sıkı dalları, siyaha çalan gövdeleri ve yapraklarıyla dimdik duran gölgelere benziyorlar. Yüzyıllardır yaşı ve ölümlü sembolize etmişler. Bir servi mitine göre Apollo’nun aşık olduğu genç Cyparissus evcil geyiğini yanlışlıkla öldürünce, dinmeyen yasının ağırlığı altında bir ağaca dönüşmeyi dilemiş. Apollo, istemeyerek de olsa Cyparissus servi ağacına dönüştürmüş. Ağaç Apollo’yla olan aşkı sebebiyle onun ışınlarını emip bedeninde biriktirmiş. Işığı yansıtmayan siyah görüntüsünün sebebi buymuş. Serviyi çeşitli zaman ve coğrafyalarda ölüm ve yasın ağacı olarak kurgulayan mitlerden biri böyle. Servinin bol reçineli, gövdesinde göz yaşını andıran reçine damlaları oluşturan bir ağaç olması da bu ağlama yas ve ölüm kurgusunu desteklemiş. Gölgeyi anıştıran bir ağacın gölgesi nasıl olmalı diye düşünürken Apollo-Cyparissus miti yol gösterdi diyebilirim. Gölgeyi lateksten yaptım. Lateks de aynı reçine gibi ağaçların bedenlerinden akan bir sıvı. Dediğin gibi kaplayan örten ağır bu kumaşın hammaddesi de bir ağacın bedeninden akan yoğun bir sıvının bicim bulmuş hali aslında. Bu örtme jesti zaman zaman pratikimde yer buldu sanıyorum. Bir sis makinesiyle galeri zeminini örtme ya da kendi saçımla kendimi örtme gibi. Örtme eylemi sanki görünmez olana, bazen orada olduğu halde bakılmaz olana bakmaya çağırıyor. Bakışı kıskırtan bir tarafı var örtmenin.

Burcu Yağcıoğlu’ndan Lara Ögel’e



Lara, mekâna bir servi fidanı yerleştirdin. Ümraniye’nin eski adı Yalnız Servi’ymiş, buradan kalkarak yaptığın bir müdahaleydi bu. Servinin etrafında da üzerinde galeriye giren insanların mekân içindeki rotalarının şemalarının olduğu mermerden bir kutu var. İster galeriyi görmeye gelenler olsun, isterse telefonla konuşmak için sakın bir köşe arayanlar mermerin üzerinde yer bulmuşlar. Bu gelip geçen tekilliklerden oluşan kalabalıkların karşısında kendi pozisyonunla yalnız servi arasında bir paralellik var mıydı senin için?

Şubat ayında Merve (Ünsal)’ın işiyle baş başaydık galeride, ben içerde vakit geçirirken mekâna girip çıkan insanların rotalarını defterime kaydediyordum. Bu esnada galeriye çeşitli nedenlerden dolayı girenler ile bir iletişimim olmadı, hissettiğim ve gözlemediğim temassızlık ve yalnızlık burada devreye girmekte.

Ümraniye ile ilgili araştırmalarımnda, bu bölgede eskiden servi ağaçları, mezarlıklar ve birkaç evden başka bir şey olmadığını, bu yüzden de Yalnız Servi olarak hitap edildiğini öğrenince bahsettiğin paralellik oluştu. Arapça kökenli Ümrani ismi uygarlık, ilerleme ve refah anlamına geliyor. Mezar taşlarında kullanılan mermerler; servi fidanının yaşadığı, belki onu koruyan belki de içine alan bir kutu, belki de bir mezar oluşturuyorlar. Mermer bu bağlamda; anıtsal, kalıcı olmayı eyleyen, kuralları olan ve günümüzde Ümraniye’de pek çok bulunan kurumsal yapıları temsil ediyor. Yüzeylerinde Galerî-5’in krokisi kazılı. Kırmızı yün ip, ben mekânda vakit geçirirken oraya girip çıkan insanların yol ve hareketlerini kaydediyor.

Malzemelerin birlikteliğinden oluşan sertlik/yumuşaklık, geçicilik/kalıcılık gibi tezatlıklar işin yaşadığı bağlamda yorumla açılıyor. İnsan ruhunun gelip geçiciliği karşısında kurumsal kimliklerin söz verilen anıtsallığı... Çelimsiz servi fidanını, yaşıyan bir şey olarak Galerî-5’i benden sonra devralacak hepimize bıraktım. Böylece projenin taleplerinden biri olan galeri mekânında vakit geçirmeye, aynı zamanda serviyi büyütmeye, ona bakmaya da davet ediyorum. Pratiğimde kişisel, evrensel doğru yayılmakta. *Yalnız Serviler*’in bulunduğu, ürettiği bağlama baktığımızda sadece bana ve benim deneyimime değil tüm insanlık ruhuna da konuşuyor olduğunu görebiliyoruz.

Lara Ögel’den Burak Kabadayı’ya



Yalnız Serviler’in kişisel, biricik bir hikâyeden çıkıp topluma yayılması, hareket, takip ve kaydetme eylemleri barındırması üzerinden de senin işin ile bir akrabalık paylaşıyor sanki. Belki bireye bakmak ve topluma bakmak eylemlerinin üzerinde yoğunlaşabiliriz. Bıraktığımız izler ne gibi ipuçları veriyor? Kaydettiğim hareketler galeri mekânında oluşurken, seninkiler Anel İş Merkezi’nin giriş holünde gerçekleşiyor. Pratiğin bağlamında kişisellik ve toplumsallık unsurları nasıl işliyor, Devir’e bıraktığın eserini de kataraktan neler paylaşmak istersin?

Devir’e bıraktığım çalışma, orada bulunduğum süreçte bina girişindeki otomatik döner kapıların hareketlerini izlemek ve kaydetmekten yola çıkmıştı. Bu kapılar giriş çıkışı sağlarken bir yandan da hava kilidi gibi davranarak içerisi-dışarısı arasındaki hava akışını önüyor ve bina içindeki ısının kaybını azaltarak enerji tasarrufu sağlıyorlar. Kapıların hareketlerini takip etmek için bu hareketleri sağlayan, binaya giriş çıkış yapan kişilerin hangi yöne gitmekte olduğunu kâğıt üzerine işlemeye başladım. Sekiz turnike ve iki döner kapının olduğu binada, giriş çıkışlar sırasında farklı kombinasyonlar yapmak mümkün; sağdaki döner kapı ve turnike bir, soldaki döner kapı ve turnike üç gibi... Burada birçok seçenek arasından hangisinin seçileceğini kaydetmek, aynı zamanda genel akışı ve birbiri ardına gelen, bazen kesintili bazen aralıksız olarak devam eden hareketi kaydetmekti, bir yandan da günlük tutmak gibiydi. Bir süre sonra, kayıtlar arttıkça bina trafiğinin saatlere göre yoğunluğu ve yönü görünür bir hal almaya başladı. Bıraktığımız izler süreçlerin karmaşıklığı hakkında ipuçları taşıyor olabilirler; öncesi sonrası hakkında, fiziksel ve fiziksel olmayan koşullara dair belki. Yalnız Servi ile olan akrabalığı çalışmanın galeri içindeki yerini belirlemede önemliydi. Bu anlamda tekil ve çoğul arasında çift yönlü bir ilişki kurmak da mümkün görünüyor. Kişisel ve toplumsal olanın birbiri üzerinde dönüştürücü etkisi olduğunu düşünüyorum. Birbiriyle her daim ilişki halinde olan olaylar ve iç içe geçmiş süreçlerden oluşuyorlar. Pratiğimde de bu çalışma özelinde de biraz böyle görüyorum sanırım.

Burak Kabadayı’dan Sena Başöz’e



Mart ayında Galerî-5’te geçirdiğin süreçte beden-mekân ve aidiyet ekseninde düşündüğünü yazmıştın. Fotoğrafların yüzeyle ve birbiriyle kurduğu ilişki, izleyici deneyimi ile paralellik gösteriyor; izleyiciyi her bir fotoğrafı görmek ve künyelerini okumak üzere harekete davet ediyor sanki. Fotoğrafların yerleştirmesinden ve cümlelerden yola çıkarak, senin için, yakınlık ve uzaklığın aidiyetle nasıl bir ilişkisi var ya da var mı? Fotoğraflar arasında oluşan boş-

luklar hem işin bir parçası hem de *Devir*’in senden sonraki katılımcıları için açık alanlar olarak düşünülebilir. Bu biraradalıktan doğan diyalog hakkında neler düşünüyorsun?

2006 yılında ilk videolarımı bir ofis çalışanı olarak çalıştığım ofiste çekmeye başladım. Üzerinde en çok düşündüğüm konu aidiyetti. Sudan çıkmış bir balık gibi plazaya yabancı hissediyordum. Mekâna bir türlü kök salamamak beni çok rahatsız ediyordu. İşimi üretirken Galerî-5’in bir iş merkezinde yer alması ve orada yaptığımız mesai nedeniyle bu hafızam geri geldi. Bu nedenle beyaz yakalı 12 katılımcıyı çalıştıkları mekânda beden-mekân ilişkisi gözeten birer fotoğraf yollamaları için projeye davet ettim. Fotoğraflara verdikleri isimler cümleleşti. Yerleştirirken coğrafi konumu gözettim ancak fotoğraflar aynı yerde çekilmiş gibi cünkü ofis ortamları tüm dünyada birbirine benziyor. Bu bağlamda uzaklık yakınlık bence aidiyeti etkilemiyor. Tahmin ettiğin gibi fotoğrafların arasındaki boşlukları devir sanatçıları için de bıraktım. Bu bir diyalogsa beyaz yakalılarla sanatçıları tanıştırmak istedim. Sibel Horada’nın işi tam da bunu yaptı ve yerleştirmenin içine uzanarak diyaloga katıldı. Bu biraradalıktan doğan diyalog bana köklenmenin bağ kurmak için tek yol olmadığını düşündürdü. Hatta geçmişte bu konudaki kendi inadımı sorguladım. Kök salmadan devam etmenin yolları var ve bu bir yoksunluk olarak yaşanmayabilir. Bu diyalogda gözlemediğim hafif ton bence buna yarıyor. Geçiciliği, mekânın ve iş ortamının kayganlığını kabul etmek, kendi bedenine, becerikli ellerine tutunmak da öyle. Aidiyeti mekânın izin verdiği bir olanak değil, insanın içinden yükselen uçuca bir his olarak yeniden düşündüm.

Sena Başöz’den Sibel Horada’ya



Sibel, mekânla farklı bir kaç koldan ilişkiye geçtin. Bu müdahalelerinde oyuncu, hafif bir his gözlemliyorum. Kıyıya vuran strafoları kullanarak duvara yaptığın yerleştirmeye ilgili bir soru yöneltmek istiyorum sana. Çünkü neredeyse modüler bir yapıya sahip diyebileceğim bu ana yerleştirmenin bir uydusu benim yaptığım yerleştirmeye yaklaştı ve oradaki diyaloga katıldı. Aidiyeti insanın içinden yükselen uçuca bir his olarak yeniden tanımlamama yol açan bu diyaloga sen hafifliği sayesinde su yüzünde kalan bir malzeme olan buluntu strafordan yapılmış bir heykel ile katıldın. Straforların Burgazada’dan da geldiğini hatırla tutarak, senin aidiyet üzerine düşüncelerini sormak istiyorum. Aidiyet kelimesi bana bir çeşit tekelciliği (*exclusivity*) de barındıran bir sahiplik ilişkisini çağırıyor. Ama sorunu cevaplarken sözlüğe baktığımda, beni şaşırtan bir açıklamayla karşılaştım. TDK aidiyeti, ilişkinlik ve ilgi olarak açıklıyor. Mekâna aidiyet hissi, onunla ilgilenmek de dahil farklı ilişki kurma biçimlerinin bir toplamı olmalı. Kök salmak ya da yerleşmek bunlardan sadece biri. Burcu’nun daveti üstüne haziran ayında ulaşımı zor ve ilgi duyduğum her şeyden uzak olan bu mekândaki projeye katılmayı kabul etmek, strafor kadar hafif olmamı gerektirdi. Strafor bir süredir, Burgazada’nın arkasındaki ıssız koylarda çöp toplarken dikkatimi çekiyor. Kütesinin büyük bir kısmı hava olduğu için, dalgaların en uzağa taşıdığı malzeme. Özellikle mağaralarda birikip, dalgaların hareketiyle bu kovukların içinde dönüp durmaları, zamanla çakıl taşı gibi formlar almaları beni şaşırtmıştı. Strafor parçalarını Burgaz’dan getirmek, geldiğim mekânla (ada) halihazırda kurmuş olduğum ilişkiyi hiç görmediğim bir mekâna taşımanın, yani ilişki kurmanın kestirme bir yolu oldu. Galeriyi devraldıktan sonra mekâna gelip giderken, bambaşka bir iş yapmayı da arzu etmiştim. Ancak bana ayrılan süre içerisinde o işi gerçekleştiremeyeceğimi fark edince, bu arzumu benden sonraki sanatçılara devrettim. Nitekim Gül, bu pası alıp, benim vaktim de olsa yapamayacağım bir iş yaptı. (Dev bir teremin olan galerinin boşluğundaki iki farklı bedenın aynı arzuı paylaşarak üretecekleri şarkıların bambaşka olduğuna ben de eminim!) Sonuç olarak benim için o “eser”in sorumluluğundan yırtmak da muhteşem bir hafiflikti mesela. Sözleşmede taahhüt ettiğim sanat eserini oluşturmak için, getirdiğim strafor parçalarından küçük rölyefler yapıp, piyanonun arkasındaki duvara yerleştirdim. Rölyeflerden bir tanesi, davetini kabul ederek senin işinin arasındaki bir boşluğa yerleşti, bir diğer parça ise Özgür’ün “Olay Yeri İnceleme” alanına dahil oldu.

Sibel Horada’dan Özgür Demirci’ye



Galeride geçirdiğimiz zamana dair tuttuğumuz günlük kayıtlarının çoğunda, bir iş binası içerisinde bulunan galeri mekânıyla ilişki kurmaya dair bir çaba görülüyor. İşlerin şaşırtıcı bir kısmı, beden-mekân ilişkisi üzerine düşünüyor. Devir projesi kapsamında mekâna bırakmayı taahhüt ettiğimiz sanat eserleri, orada geçirdiğimiz zamana dair izler olarak da düşünülebilir. Sen ise, zaten bir inceleme alanı olan galerinin içerisinde bir “Olay Yeri İnceleme Alanı” açarak bir adım adım daha geriye çekiliyorsun. İzleyicinin sanatsal ilgisini, bilimsel bir bakışla değiştirmeyi öneriyorsun. Aynı zamanda, geriye doğru giden ve günlüklerin de incelenmesini gerektirecek bir yönlendirme yapmış oluyorsun. “Olay Yeri İnceleme Alanı”, galerinin içerisindeki herhangi bir yerde, herhangi bir eserin de etrafında da olabildi. Bu iş için neden piyanonun çevresini seçtiğini merak ettim.

Mekânı devralmadan önce hepimize gelen şartnamedeki “Sanatçılar Galerî-5 sergi alanında yer alan piyanoya müdahale edemezler.” İbaresini beni piyanoya fiziksel olarak dokunmadan nasıl müdahale edebilirim fikri üzerine düşündürdü. Sergi mekânının içinde varlığını sürdüren piyanoyu güvenlik bandıyla çevirerek bir olay yeri inceleme alanına dönüştürdüm. Yarattığım ve kapattığım bu alan içinde benden önce yapılmış işlerin analizini yapan bir olay yeri inceleme raporu oluşturdum. Benden önce üretilen işlere yapısal olarak yaptığım analizler fikrîsel bağlarından ziyade mevcut fiziksel yapılarını ve konumlarını inceleyen bir çalışmaydı. “Olay yeri” tanımını sergi mekânı, müze ya da kamusal alan içinde konumlanan sanat eserlerini yorumlama biçimi olarak bağ kurdum. Eserin fiziksel yapısı, kullanılan malzeme, süre ve içerik gibi tanımlamalar, sanatçısıyla kurulan bağ, oluşturduğu dilin devamlılığı ya da farklılığı gibi meseleler üzerinden yola çıkarak bu raporlama fikrini gerçekleştirdim. Mekânda geçirdiğim vakit içinde, piyanonun gerçekten neden var olduğunu öğrendim. Her Pazartesi sabahı çalışanların güne güzel başlamaları için yapılan konserler başka bir müdahale fikri verdi. Oluşturduğum olay yeri içinde gerçekleşen müzik performansını iki farklı açıdan çektiğim videolarla *Olay Yeri Orkestrası* isimli bir diğer çalışmamı oluşturdum. Yaptığım müdahalenin absürtlüğü içinde ciddiyetle çalan müzisyenlerin doğal hali, sabah işe gelenlerin bu duruma verdiği tepkilerle birlikte oluşan videoyu mekân içinde bir köşeye yerleştirip devraldığım bu süreci benden sonra gelecek Ayşe İdil’e devrettim.

Özgür Demirci’den Berkay Tuncay’a



İşlerini çoğunlukla internet kültürünün bir parçası olan dil meselesini görselleştirerek oluşturuyorsun. Galerinin bulunduğu iş merkezi içinde geçirdiğin zamanda burada kullanılan dil üzerine bir çalışma gerçekleştirdin. Bu süreci çalışma pratiğin üzerinden nasıl okuyorsun?



DAY-DATE

1956'da çıkan ve vizyonerlerle dünya liderlerinin tercihi olan Day-Date, ikonik gün göstergesiyle prestij ve başarının sembolü olmayı sürdürüyor. Bu, zamana dayanıklı mükemmelliğin ve Rolex'in hikayesi.

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DAY-DATE 36



RHODIUM