

Art unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, TEMMUZ-AĞUSTOS 2019, SAYI: 52, KAPAK: MIKE NELSON, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ



VENEDİK BİENALİ

Swatch partnerliğiyle düzenlenen Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi'ni farklı eleştirmenlerin yazılarıyla mercek altına aldık

MIKE NELSON

Merve Elveren, sanatçıyla Protocinema organizasyonu ile Eminönü'nde gerçekleşen sergisi vesilesiyle buluştu

MERİÇ ÖNER

Necmi Sönmez, SALT Araştırma ve Programlar Direktörü ile kurumun bugününü ve gelecek hedeflerini konuştu

AK-SAYANLAR

Çınar Eslek'in farklı disiplinleri birleştiren dosyasının bu sayıdaki konukları Seren Yüce ile Murat Akagündüz

TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE
İSTANBUL: MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI

Royal Oak
OFFSHORE



Edito



L'INCONNU DU LAC (2013) FİLMİNDEN BİR KARE, YÖNETMEN: ALAIN GUIRAUDIE



Merhaba,

Her gün politikaya maruz kalan sade vatandaşlar olarak “bir toplumun değişimini sağlayan mekaniklerin neler olduğu” üzerine tartışmadığımız bir günümüz geçmiyor! Özellikle toplum dinamikleri üzerine çalışan Amerikalı sosyolog C. Wright Mills’in de altını çizdiği ve *Sosyolojik İmgelem* kavramını açıklarken üzerinde durduğu “yapısal değişimler,” insanların yaşam deneyimlerini oluşturan en temel etkenlerden biri...

O zaman başta, kısa bir süre önce, çok önemli bir yapısal değişim geçiren İstanbullular olmak üzere, herkese, güneşin suda parladığı, cırcır böceklerinin hiç susmadığı, huzurlu bir yaz dilerim.

İyi okumalar.

Merve Akar Akgün

Big Bang One Click Marc Ferrero Steel Red.

Developed with the storytelling artist Marc Ferrero. Case in stainless steel. Bezel set with a gradation of 42 spinels. Black lacquered dial with multicolour printed «Lipstick» design. Self-winding movement. Red calf on rubber strap. Limited edition of 50 pieces.




HUBLOT

BOUTIQUE ISTANBUL
İstinyePark AVM • Tel: 0090 212 3455665

İÇİNDEKİLER

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 12 | Koleksiyoner seçkisi | 43 | Meksika Pavyonu & Venezuela Pavyonu
<i>Evrin Altuğ</i> |
| 22 | Kurallara dönüşmemiş, tutuma yönelik bir edep
<i>Necmi Sönmez</i> | 44 | Mike Nelson
<i>Merve Elveren</i> |
| 26 | Nejad ve İkinci Paris Ekolü
<i>Clotilde Scordia</i> | 50 | Müdahaleler ²
<i>Bariş Acar & Onur Serdar</i> |
| 30 | Ansiklopediye fotoğraftan bakmak | 54 | Ak-sayanlar
<i>Çınar Eslek</i> |
| 32 | Hillside Beach Club x BFI
<i>Murat Alat</i> | 58 | Tasvir, tarih ve bellek
<i>Sami Kısaoğlu</i> |
| 34 | Zilberman Gallery 2018-2019 haberler | 61 | Hiçbirimiz tek bir şeye bakmıyoruz
<i>Sena Kuyucu</i> |
| 36 | Venedik Bienali | 64 | İçeriğiyle müsemma bir kitap
<i>Elif Kahveci</i> |
| 39 | Swatch Pavyonu | 66 | Yeni sesler, yeni önermeler ve ötesine dair
<i>Sami Kısaoğlu</i> |
| 40 | Gana Pavyonu
<i>Çelenk Bafra</i> | | |
| 41 | İsviçre Pavyonu
<i>Duygu Demir</i> | | |
| 42 | Türkiye Pavyonu
<i>Nazlı Pektaş</i> | | |



*Diğerleri gibi değilsiniz.
O da.*

GHIBLI DİZEL

FER MAS OTO TİC. A.Ş.
KURUÇEŞME CAD. NO: 29 KURUÇEŞME/İSTANBUL
TEL: (0212) 263 30 01
WWW.MASERATI.COM.TR

BİRMOT ANTALYA
ALTINOVA SINAN MAH. SERİK CAD.
NO: 301 07170 KEPEZ/ANTALYA
TEL: (0242) 225 18 18

BİRMOT ANKARA
SÖĞÜTÖZÜ MAH. SÖĞÜTÖZÜ CAD. NO: 2 KOÇ KULELERİ
C BLOK NO: 8-9 ÇANKAYA/ANKARA
TEL: (0312) 220 55 02

MENGERLER BURSA
OVAKÇA SANTRAL MAH. İSTANBUL CAD.
NO: 644 OSMANGAZI/BURSA
TEL: (0224) 261 11 14



MASERATI



GHIBLI DİZEL MOTOR: V6 60° 2987 Cm³ - MAKSİMUM GÜÇ: 275 HP @4000 RPM - MAKSİMUM TORK: 600 NM @2000 - 2600RPM - MAKSİMUM HIZ: 250 KM/S - 0'DAN 100 KM'YE HIZLANMA: 6.3 SN. YAKIT TÜKETİMİ (KARMA): 7,0 - 7,5 L/100 KM - CO₂ EMİSYONLARI (KARMA): 184 - 198 G/KM. İLANDA GÖSTERİLEN ARAÇLAR BELİRTİLEN ÖZELLİKLERDEN FARKLILIK GÖSTEREBİLİR.

unlimited

Genel yayın yönetmeni

Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü

Hülya Kızıllırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com
0532 266 4474

Yazı işleri müdürü

Özge Yılmaz
ozge@unlimitedrag.com

Dijital reklam direktörü

Aydın Kızıllırmak
aydin@unlimitedrag.com

Fotoğraf editörü

Elif Kahveci

Gösteri sanatları editörü

Ayşe Draz Orhon

Architecture Unlimited

Sena Altundağ

Asistan editör

Liana Kuyumcuyan, Sena Kuyucu

Katkıda bulunanlar

Barış Acar, Murat Alat, Evrim Altuğ, Çelenk Bafra,
Duygu Demir, Merve Elveren, Nazlı Pektaş, Çınar Eslek,
Sami Kısaoğlu, Clotilde Scordia, Onur Serdar, Necmi Sönmez

Çeviri

Sinan Refik Akgün, Hamdi Tuncer

Tasarım

Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama

Ulaş Uğur

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: 10 Sayı: 51

*İki ayda bir, yılda beş kez yayımlanır.
Para ile satılmaz. Bütün yazarların 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

TÜRKLERİN DÜNYAYA ARMAĞANI



1934 yılında firmanın kahve dağıtımını yaptığı Opel marka kamyonet.

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

www.mehmetefendi.com

Abone olun,
sanata destek olun.

unlimitedrag.com/subscription

unlimited

Art **unlimited**

1 yıllık abonelik (6 sayı)

Yurtiçi 300 TL
Yurtdışı 400 TL

*Architecture
Design* **Art unlimited**

1 yıllık abonelik (8 sayı)

Yurtiçi 500 TL
Yurtdışı 700 TL

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

**Binlerce yıl sonra
ilk kez gün yüzüne çıkıyor.**

Kültürel mirasımızı gelecek kuşaklara aktarmak için
arkeolojik kazı çalışmalarını destekliyoruz.

TÜRKİYE  **BANKASI**
Türkiye'nin Bankası



Deliler Treni IV

Evren Sungur

Tuval marufle kağıt üzerine kömür, yağlı boya, 200 x 400 cm, 2018
Art On İstanbul'da yer alan yaz seçkisinden
65.000 TL + KDV

Deliler Treni; üzerinde taşıdığı insanların değişen dünyaya adapte olabilmek için çeşitli kılıklara/kimliklere girdiği, dünyanın kendilerini sürüklediği bilinmez bir geleceğe sağ salım ulaşabilmek için Nuh'un Gemisi gibi tutundukları, ancak bir taraftan da toplama kamplarına giden trenlerdeki gibi zorla bindirildikleri simgesel bir araçtır. Üzerindeki insanlar gerek sürekli kimlik değiştirmekten gerekse hiçbir sonuca ulaşmadığı halde sürekli çabalamaktan yaptıkları için akılla olan irtibatını kaybetmişler ve sırtlarında taşıdıkları tekrar hayata gelmesi mümkün olmayan bir fosili ayağa kaldırmaya çalışıyorlar. Ne kurdıkları hayaller gerçek olabilir ne de gerçekleşse bile gelecek hayal ettikleri gibi güzel olabilir. Fakat gerçeklikle ilişkileri kesilmiş, bir hayal dünyasına yuvarlanan bu insanlar içinde bulundukları durumun farkında olamazlar ve hatta bindikleri oyuncakvari trenin hiçbir yere gitmediğinin dahi farkında değiller.

Girdikleri garip kılıklarla, sırtlarında taşıdıkları imkansız yük ve bindikleri hayali trenle bu insanlar; kendilerini toplumdan ayırtmışlar fakat her ne kadar akıl çizgisinden uzaklaşmış olsalar da kendi aralarında işleyen sosyal bir düzenleri var, seyirciye sarsılmaz ve yenilmez görünüyorlar. Üstlerinde onlarla beraber gelen portreler belki nereden geldiklerini belki de ileride neye dönüşeceklerini gösteriyor. Resmin cüssesiye bu durumun korkutuculuğuyla doğru orantılı.

Her tarafı güncel simgelerle dolu bu resim dünyanın radikal dönüşümünün toplumları ve tek tek bireyleri nasıl kökten etkilediğini seyirciye derinden hissettirmek için trajediyi tüm resme hakim kılıyor. Aynı zamanda devam eden küresel sürüklenişten aklını kaybetmeden çıkabilecek olanların, uygarlığın geleceğini şekillendirebilecek güce sahip olacağını hatırlatmayı amaçlıyor ve tüm bu rüyanın içerisinde saklanan ironi kötümserliği değil, umudu ön plana çıkarıyor.

Discover the Outdoor Collection



Ribes seat system, Erica '19 armchairs. Design Antonio Citterio. www.bebitalia.com

moza:k

B&B Italia Stores:
Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 İstanbul - T. +90 212 327 05 95 - F. +90 212 327 05 97
Apa-Siz Plaza Büyükdere Cad. No: 191 K-1 Levent 34330 İstanbul - T. +90 212 264 75 75 - F. +90 212 264 75 74
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya/Ankara - T. +90 312 440 06 10 - F. +90 312 440 05 94
www.mozaikdesign.com - info@mozaikdesign.com

B&B
ITALIA **OUTDOOR**



Eşik

Begüm Yamanlar

Photo Rag Baryta baskı, 75x114,5 cm, 2019
Öktem Aykut'ta devam eden sergide yer alan *Eşik* adlı seriden
10.000 TL + KDV

Begüm Yamanlar, sanat üretiminde gerek kişisel gerekse kitlesel anlamlarla yüklü mekânlara odaklanır. Bu mekânların gündelik hayatta üstlendikleri işlevlerinden ve karakterlerinden uzaklaştıkları, bir daha kendilerini göstermemek üzere son kez beliriverdikleri anlarını ele alır. Fotoğraf ve videonun birer mecra olarak imkanlarını zorlayarak bu mekânları gözün gördüğü halleri yerine hafızada bıraktıkları izler üzerinden yeniden kurgular. Yamanlar, şimdinin içerisinde barındırdığı geçmiş ve gelecek tahayyüllerinin bir aradalığını, AKM gibi kolektif hafıza sahibi mekânlarda olduğu gibi, anonim "yok-yer"lerde, ya da aile mirası kişisel mekânlarda bulur.

Miami / Elena Salmistraro

torremato



Fotoğrafçı: Beppe Brancato

TEPTA
AYDINLATMA



Natural Shadows Slabs

Cari Gonzalez-Casanova

MDF üzerine boya, ahşap köşebentler, Çeşitli boyutlarda yerleştirme, 2019
Sanatorium'da devam eden *Fragments of a Hologram Rose* sergisinden
5.000 Euro

Cari Gonzalez-Casanova, araştırmaları ve politik sorularıyla, strateji ve kendin-yap karşı kültürüyle ilişkilenen kamuflaj kavramı üzerine bir düşünceyi detaylandırıyor. *Natural Shadow Slabs* başlıklı heykelleri, 1942'de ABD ordusu için Pratt Enstitüsü Sanat Okulu tarafından *Industrial Camouflage* (Endüstriyel Kamuflaj) başlıklı el kitabındaki yönerge-ler izlenerek yapılmış. Bu levhalar, havadaki askeri yapıları düşman casus uçaklarından saklamak için görsel yanılsama sağlamak amacıyla tasarlanmış. Cari bu gölge levhaları, *Home Guard Manual of Camouflage* (İç Güvenlik Kamuflaj El Kitabı) başlığıyla sergiliyor. *Fragments of a Hologram Rose* başlıklı kısa öyküsünde Gibson, ana karakterin isyanlar, iç savaşlar ve karşı kültüre dair yetenekleriyle sarsılan bir Amerika kıtasını betimleyen, parçalanmış bir öykü kaleme alır. Aslında, "karşı kültüre dair yetenekleriyle sarsılmak", karmaşık ve çözümlenemez bir şiddet durumu içindeki bir kamuflaj stratejisine benzer şekilde kendi yolunu çizmeye çalışır gibi görünür. Oldukça benzer bir halde, ABD'li kadın sanatçı, Kuzey Amerika emperyalizmine karşı ifade bulmaya çalışan ütöpk dalgalar-la tamamen ilgili görünmektedir.

Küratör *Curated by*
KEVSER GÜLER

Kayalar ve Rüzgârlar,
Mikroplar ve Kelimeler

*Rocks and Winds,
Germs and Words*

KEREM OZAN BAYRAKTAR

05.09—13.10.2019

SANATORIUM

KEMANKEŞ MAHALLESİ MUMHANE CADDESİ NO: 67/A BEYOĞLU / İSTANBUL, TR
WWW.SANATORIUM.COM.TR — INFO@SANATORIUM.COM.TR — T: +90 (212) 293 67 17



Red Poppies

Nejat Satı

Tuval üzerine akrilik, 36 x 27 cm, 2019
Pi Artworks'te 17 Ağustos'a dek süren sergide yer alan *Wild Flowers* adlı seriden
1.000 EUR+KDV

Nejat Satı'nın son dönem çalışmalarına ait eserler, serideki diğer eserlerle aynı doğrultuda, doğadaki yabani çiçeklerden ilham alıyor. Yabani çiçeklerin, doğada zamana ve koşullara meydan okuyarak hayatta kalmaları, hem insanları hem de hayvanları kendilerine hipnotize edici bir etkiyle çekerek türlerinin devam etmesini sağlamaları, sanatçının söz konusu renklere bir varoluş koşulu olarak yaklaşmasında rol oynuyor. Doğada görünen, hatta belki tezahür eden, yabani çiçeklerin sunduğu kendi içlerinde bir döngüye sahip bu renk skalalarında, sanatçı varoluşun özüne dair olası bir işaretin peşine düşüyor.

İSTANBUL
KÜLTÜR
SANAT
VAKFI



26. İSTANBUL
CAZ FESTİVALİ
29 HAZİRAN
18 TEMMUZ 2019

Festival Sponsoru



JOSS STONE

21.00 VOLKSWAGEN ARENA

11 TEMMUZ PERŞEMBE



KAMASI WASHINGTON

21.30 VOLKSWAGEN ARENA

10 TEMMUZ ÇARŞAMBA



JACOB COLLIER MAKAYA McCRAVEN

21.00 UNIQ AÇIK HAVA SAHNESİ

18 TEMMUZ PERŞEMBE

AYDIN ESEN GROUP • JOSÉ JAMES PRESENTS: "LEAN ON ME"

PAOLO FRESU & LARS DANIELSSON "SUMMERWIND"

RYMDEN (BUGGE WESSELTOFT, DAN BERGLUND, MAGNUS ÖSTRÖM)

ÖMÜR GÖKSEL • MELANIE DE BIASIO • BILL CHARLAP TRIO

GAYE SU AKYOL • ALFREDO RODRIGUEZ & PEDRITO MARTINEZ

MAKAYA MCCRAVEN • TURGUT ALP BEKOĞLU LOVE JAZZ QUARTET • SHAI MAESTRO TRIO

MOZAİK • CEM TUNCER QUARTET • CYRILLE AIMÉE • NUBIYAN TWIST • AH! KOSMOS

ELCHIN SHIRINOV TRIO • LIRAZ

VE DAHA FAZLASI



İKSV MOBİL YENİLENDİ. İNDİRİN, PROGRAMINIZI YAPIN.

caz.iksv.org

f @ istanbulcazfestivali t istanbulcazfest

iksv kurucu sponsor



iksv resmi konaklama sponsoru



#cazadokunaneler

biletix
ticketmaster Türkiye

katkısıyla





Bir Yığın Hayal I

Burçak Bingöl

Seramik, buluntu porselen, tuğla, sır, 22x25x22cm, 2019
Zilberman Gallery'nin proje mekânında süren *Bir Masalın İçinde ve Sadece Onunla Yaşamak* başlıklı mekâna özgü yerleştirmenin parçası
42.000 TL+KDV

Burçak Bingöl'ün Zilberman Gallery Berlin'de devam eden son kişisel sergisi *Interrupted Halfway Through* ile eşzamanlı ve onun bir uzantısı olan bu projede Berlin'deki mekânının görselleri İstanbul'daki proje mekânında duvar kağıdı kullanılarak üst üste getiriliyor. Berlin'deki serginin ana teması olan, İstanbul'dan Berlin yönündeki yer değiştirmeyi ve bunun devamında gelen adaptasyon fikrini kente geri taşıyor. Hem projelerin hem de çalışmanın başlığını Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* kitabından aldığı ilhamla belirleyen sanatçı, modernleşme sürecindeki hafıza kayıplarına odaklanıyor. Batı istikametindeki bir dönüşümü ve bunun yarattığı anlam ve bağlam kaymalarını seramik malzemenin çağrışımları üzerinden irdeliyor. Geleneksel form ve imgeler aracılığıyla tarihi ve geçmişi tarayarak çalışan Burçak Bingöl, bu son dönem çalışmalarında da yine seramik malzemenin kendi mirasındaki önemli bir endüstriyel üretim alanı olarak porselen bibloları kullanıyor. İstanbul'un bit pazarlarından topladığı Avrupalı bir hayat idealinin küçük boyutlu temsilleri olan bu bibloları, atölye inşaatından çıkan tuğlalarla ve endüstriyel atık sırlarla birleştiriyor. Bu atıklar sanatçının atölyesinde bir kap içinde unutularak kuruyan kil parçasının içinde kent ve kültür artığı olarak gruplanıyor; eriyen sırlarla zamanı donduran yeni bir yığın oluşturuyor.



Kurallara dönüşmemiş, tutuma yönelik bir edep

Necmi Sönmez, Unlimited için başlattığı yeni röportaj serisinde bu ay SALT Araştırma ve Programlar Direktörü Meriç Öner ile bir araya geldi. Sönmez ve Öner, dijital mecrada gerçekleştirdikleri sohbetlerinde SALT'ın bugününü ve gelecek hedeflerini konuştular



Röportaj: Necmi Sönmez

Fotoğraf: Elif Kahveci

SALT Araştırma ve Programlar Direktörlüğü görevini iki yıldan beri üstlenen Meriç Öner'le yürüyerek bir konuşma gerçekleştirmeyi planlıyordum. Yürüyüş rotası olarak Kanlıca, Körfez, Rumeli Hisarı, Sevd Tepesi, Kandilli'yi belirlemiştim. Bu, İstanbul'da olduğumda yaşadığım Anadolu yakasından, çalışmak için her gün geçtiğim karşı tarafa, Taksim'e, Beyoğlu'na, bir nevi farklı bir perspektiften bakma girişimi olacaktı. Ancak araya giren projeler nedeniyle İstanbul'dan erken ayrıldım ve Meriç Öner'le konuşmamızı yazılı olarak geliştirdik.

Sizi aktif olarak 2005'ten itibaren Dünya Mimarlık Kongresi nedeniyle üstlendiğiniz sergi koordinatörlüğü kimliğiyle tanıyoruz. Mimarlık eğitimi almanız erken dönem çalışmalarınız üzerinde etkili oldu mu?

Mimarlığın yaptığım işlere, düşünme ve yapma biçimlerime hep etkisi oldu. Bu alanda aldığım eğitimden mi besleniyorum yoksa bu alana duyduğum ilgi mi bana neticede uygulamasına dâhil olmadığım bir meslek kazandırdı? Muhtemelen her ikisi de...

Öte yandan ne eğitimim öncesinde, ne de eğitimim sırasında keskin bir kararlılıkla mimar olmak istediğimi hatırlıyorum. Oldum olası, kendinden başlayarak her şeyden kuşku duyan bir insanım. Ancak bu isteksizliğe sebep olan kuşkularımın altında dönemin baskın mimarlık anlayışı yatıyordu. Dünyanın "küresel şehirlere" indirgendiği, onların da yıldız mimarlara parsellediği bir zamandı. Türkiye'de de üniversitelerde konuşmalara, jüriyle, derslere gelen bir genç, üretken mimarlar grubu vardı. Kendimi hiç böyle bir pozisyona yakıştıramadım.

Lisans eğitimim sırasında yaptığım stajlar, kısa süreli çalışmalar ve sonraki kısa ofis hayatımda Halfeti, Mardin ve Adıyaman'da tespit ve araştırma projelerine dâhil oldum. Neticede üzerinde hayli vakit çalıştığım ilk kapsamlı mimari projenin ortalarında bir yerde uzaklaştım. Dünya Mimarlık Kongresi'nde için başka bir ucundan tutmaya çalışmak böyle bir açmazı yanıttı. O tarihte "Türkiye'de mimarlık kültürünün yaygınlaştırılmasının gereği" gibi şu anda arkasında durmayacağım bir lisanla kendime görev telkin ediyordum. Mimarlık ortamının yalnızca birbiriyle konuşan insanlardan oluşmasına bir tepkiydi bu. Bugün böyle üst başlıkların, taşınması gereksiz iddialar olduğunu düşünüyorum.

2007'de Garanti Galeride sergi koordinatörü olarak çalıştıktan sonra Vasıf Kortun'un tasarladığı SALT'ın kurucu ekibinde aktif olarak yer aldınız. Bu süreçteki tecrübeleriniz çalışmalarınızda nasıl etkili oldu? Siz eşzamanlı olarak hem sergi yapıcısı, hem de farklı programlarını yürütücülüğünü üstlendiniz. Geriye dönüp baktığınızda hangi projelerin sizde farklı bir iz bıraktığını duyumsuyorsunuz?

İşin aslı Pelin Derviş'in yanında Garanti Galeride (GG) çalışmaya başladığımda henüz bir ismi olmayan gelecekteki kurumun vesilesiyle ekibe eklenmişim. GG'de son serginin 2008'de gerçekleşmesi ve bugünkü adıyla SALT'ın 2010'dan önce açılması planlanmıştı. Pelin ve Vasıf uzun süredir kurumsal ve mekânsal yapıları çalışıyor; Garanti Galeride ve Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi birlikteliğinde disiplinlerötesi içerikleri konu edinen konferanslar düzenliyorlardı. SALT'ın tek bir mimarın elinden çıkmaması hususunda sohbet ediyorlardı. Tahmin edersiniz ki benim de kafamı kurcalayan meselelerle ilgilendikleri için heyecanla katkıda bulunmaya gayret ediyordum. Kendimi mimari programın ortasında bulmuştum.

Özellikle 2007-2009 aralığında GG'deki işlerimizi sürdürdük. Pelin'in yanı sıra Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli'nin yürüttüğü *İstanbullaşmak* projesine sonradan katılmışım. İçerik üretimi ve organizasyonu bakımından çalıştığım ilk sergiydi. Yayına da yardımcı oluyordum. SALT'ın açılışında benim de katkılarımı hazırlanan ilk projelerden biri *İstanbullaşmak*'in çe-

şitli atölye, film gösterimi, konuşma ve performansların eşlik ettiği Türkiye'deki ilk sunumuydu. Bundan sonra da sizin belirttiğiniz gibi çok çeşitli programın hazırlayıcısı, yürütücüsü oldum. Tümünü bir arada maddi kültürün bir anlama aracı olarak kullanıldığı işlerden söz ediyoruz. Kendimi her zaman bir araştırmacı olarak konumlandırımdı. Bildiklerimi anlatmaktan sıkılırım. Henüz öğreniyor olduklarımı paylaştıkça da daha çok öğrendiğimi fark ederim. Bilmemenin riskini almaktan çekinmem. Sanırım unvanları, profilleri, uzmanlıkları kırmaktaki kararlılığım ile ilgili bir alışkanlık bu. En azından bana dönüp on iki senemi sorduğunuzda, dışarıdan bir bakışın zor tespit edebileceği kritik noktanın asıl bu olduğu geldi aklıma.

SALT'ın sergi, araştırma, arşiv başlıklarında geliştirdiği farklı paylaşım modelleriyle kurguladığı "bugüne" bakış var. Hem yurtiçinde, hem de yurtdışında kurulan farklı ortaklıkların bu bakışı şekillendirdiğini görüyoruz. Bu bağlamda beş Avrupalı müze ya birlikte kurgulanan L'Internationale kurumsal açıdan önemli bir okuma modeli. Eğer yanlış hatırlamıyorsam L'Internationale 2017'de tamamlanan beş yıllık bir birlikte çalışma sürecine yoğunlaşmıştı. Bu süreci, sonuçlarını, detaylı olarak aktarmanız mümkün mü?

Dünyada ana akım bir avuç müzenin büyüme refleksi, koleksiyonlarını ve arşivlerini gittikçe daha çok uluslararası birikime açarak her şeyi yutma eğilimine dönüştü. Üstelik bu yapılar çok iyi bildiğimiz üzere sanat piyasasını oluşturmamakla kalmıyor kamu beğenisini şekillendirdiğini var sayıyor. Oldukça sıradan jestlerle dijital paylaşımından, katılımcılıktan, ekolojik dengelerden ve daha birçok nazikçe ele alınması gereken kavramdan dem vuruyorlar. Avrupa'da böyle bir müzeler konfederasyonu oluşturmaktaki birincil amaç, hızlı tüketime açık, merkezietçi bir "uluslararasılık" kurgusunu bertaraf etmek. L'Internationale bünyesindeki işbirlikçiler kendi coğrafyalarını yaygın eşzamanlı irdelemelere odaklanıyor. Bilginin böylelikle dağıtık bir biçimde oluşmasına, çoğalmasına ve paylaşılmasına aracılık ediyor.

SALT, L'Internationale'ye 2013-2017 tarihli Avrupa Birliği *Creative Europe* hibesi ile yürütülen *Sanat Kullanımları: 1848 ve 1989'un Mirası* isimli proje kapsamında dâhil oldu. Konfederasyonda M HKA, Antwerp; Moderna galerija (MG+MSUM), Ljubljana; Van Abbemuseum, Eindhoven; MACBA, Barcelona ve Museo Reina Sofia, Madrid'in yanı sıra irili ufaklı başka iş birliği akademisi ve sanat kurumları yer aldı. L'Internationale bir yandan kamu yararı gözetken kültür kurumları için günümüz sorunları ve gerekleri doğrultusunda yeni sorumluluklar tarif ediyor. Sanat araştırmalarının biçimlerinin geliştirilme biçimlerinden teknolojinin nitelikli erişime katkısına, maddi ve manevî imkânların hangi ortak prensipler ile dolaşıma sokulabileceği; böyle bir süreçte kurumların birbirinden neler öğrenebileceği önemli tartışma alanları.

SALT'ta *Sanat Kullanımları* bünyesinde tekil ve ortak çeşitli içerik geliştirildi. Araştırmanın, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve dünyanın ekonomi ve politika bakımından eski eksenlerinden hareketlenmesine tanık olunan 1989 eşliğine dayanan kısmı *Nerden geldik buraya* (SALT Beyoğlu, 2015) ve *Tek ve Çok* (SALT Galata, 2016 ve Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, 2017) sergilerinde konu edildi. İki sergi "uzun 80'ler" diye adlandırdığımız dönemi birbirinden farklı mesnetlerden yola çıkarak, Türkiye'nin liberal ekonomi tecrübesini çok çeşitli yansımalarını içerecek şekilde örnekliyordu. SALT Galata'da yer alan ve kurum bünyesinde ilk defa kapsamlı siparişlere yer verilen *Son Sergi: Sanat Kullanımları* (2017) ise temsil, teknoloji ve ekoloji meselelerini irdeliyordu. Abbas Akhavan, Refik Anadol, Future Farmers ve Laure Prouvost mekânsal müdahalelere dönüşen işler geliştirdiler.

“Sergi yapmanın sanat kurumları, akademik yapılar ve hatta alışveriş merkezleri için baskın bir halkla ilişkiler aracına dönüştüğü yerde, nasıl ve niye sergi yaptığımızın hesabını vermekle yoğun bir biçimde meşgul olacağız.”

L’Internationale’de bu beş yıllık proje sonunda dört ortak kitap yayımlandı; katılımcı kurumların bünyesinde çok sayıda sergi ve program gerçekleştirildi. Ayrıca bağımsız bir güncel izlenim alanı olarak kurulan internationaleonline.org yayınlarıyla geniş bir coğrafyadan davetli yazarların içerikleri dolaşıma girdi. Bunun ötesinde değerli olan, kurumların başlatıcısı oldukları bu tartışmaları ilkesel biçimde sürdürmesi; bir başka deyişle Avrupa Birliği himayesindeki bu projeden, resmî programın dışımda yeni yaklaşımların uygulama alanı bulması, kritik içeriklerin doğması ve iş birliği yüzeyinin artmasıdır.

L’Internationale için önümüzdeki beş yıllık süreç ve etkinlik programı çalışmalarınız nasıl ilerliyor? Belirlenen temalar ve ortaklık modelleri hakkında kişisel olarak üzerinde durduğunuz noktalar nelerdir? Bunun yavaş yavaşta olsa SALT’ın belirginleşen yeni yüzüyle de ilişkili olduğunu düşünüyorum.

Yedinci kültür kurumu olarak Muzeum Sztuki Nowoczesnej Warszawie, Varşova’nın dâhil olduğu 2018-2022 çalışması *Our Many Europes* (Avrupalarımız) teması altında sürdürülüyor. Çoğul bir Avrupa algısına yapılan vurgu, kıtada kabul gören yeni bir popülist siyaset dalgasından tetiklendi şüphesiz. Araştırma ve sunumların altında İkinci Dünya Savaşı’nın ardından özlem duyulan ve nihayet 1990’larda gerçekçi ve güçlü bir formüle kavuşan bir birlik ortamının neden günümüzde sarsıntıda olduğu sorusu yatıyor. Avrupa’da insan aklıyla üretilmiş felaketlere ve onların karşısında kurulmuş ama bugün işlemediği anlaşılan siyasi çözümlere bakmak şart. Yine her kurum bunu kendi ilgileri ve bulunduğu coğrafi ve siyasi bağlam üzerinden tarifleyecek. 1990’larla ilgili performans sanatına yönelik bir ortak parantez var. İşlerin tespitinin ötesinde arşivlenmesi, bir koleksiyona dâhil edilmesi veya yeniden canlandırılması ne demektir, bunları birlikte değerlendiriyoruz.

Türkiye bağlamında ağırlık verdiğimiz iki araştırma daha var. İlkinde “Avrupalarımız”daki yiyecek üretim ve dolaşımını, iklim değişikliğinin getirdiği yeni koşullar çerçevesinde kurcalıyoruz. Çalışmayı, insanların mevsime değil iklime göre yemek zorunda kalacağı bir düzene araştırma ve uygulama ile dikkati çeken *Climavore* projesinin sahibi Cooking Sections ikilisi ile sürdürüyoruz. Tarihsel yeri ve coğrafi dolaşımı bakımından kritik bulduğumuz birkaç zirai veya hayvansal ürünü seçerek değişen koşullardaki durumlarına ve geleceklere odaklanıyoruz. Burada iklimin hava olaylarının ötesinde politikayı, ekonomiyi, mimariyi kapsayan bir genişlikte ele alındığını söylemek lazım. Bu çalışmanın önümüzdeki sene SALT Beyoğlu’nda ve muhtemelen ya bir tarlada, bir bahçede ya da bir çiftlikte mekânsal çıktılar olacak. Diğeri ise şimdilik *Avrupai* ismiyle andığımız Türkiye coğrafyasında Avrupalı olmanın olumlu, olumsuz; sürekli, süreksiz; doğal, zorlama hâlleri ve yorumlarına eğilecek. Bugünden en azından 19. yüzyıla geri dönmesi, bulduğumuz bölgeye ve tarihi uzantılarının yanı sıra Avrupa’dan bakışlara yer verilmesi zorunlu bir konu bu. Resim, çizim ve edebî metin taramaları temelini teşkil edecek.

L’Internationale’nin ortaya koyduğu meselelere olan yanıtlarımız kurumların birbirinden farklı geçmiş, alışkanlık ve tutumlarını görünür kılıyor. SALT’ta kurumun kendisi bir miras değeri taşıyor. Tek bir yeni tarih yazmak ve bunu uluslararası platformda savunmak kaygısından beslenmiyoruz. Yerleşik anlamlar yaratmaya değil, bilakis mikro ölçekteki sorgularla çoklu ama derinlikli içerik oluşturmaya yöneliyoruz. Bu yaklaşım, muhtemelen çıktıları çoğaldıkça belirginleşiyor. SALT’ta on seneye yayılan süreçte yeri geldikçe yapısal olarak yeri geldikçe de bireyler düzeyinde değişimler yaşan- dı. Neticede hepimiz kurumun misyonuna olan güvenimiz sebebiyle burada- yız. Ancak SALT, ilk günden beri herkesin kendi merak, birikim ve beceri- lerini içeriğe dönüştürmesiyle var oldu. Bugün kuruma katkıda bulunanlar, hem kurumun öncelikli görevlerini sürdürüyor hem de heyecanları doğrultu- sunda onu bir gün öncesinden farklı kılacak içerikler geliştiriyorlar.

Araştırma, yayın, arşiv kurumsal çerçevenizde önemli bir ağırlığa sahip. Ancak kurumsal çizginin belirginleşmesinde açılan sergilerin ayrıcalıklı bir yeri var. Günümüze dek, retrospektif (Gülsün Karamustafa, İsmail Saray), tematik (L’Internationale çerçevesinde hazırlanan sunumlar), kişisel koleksiyon yorumlamalarına (halen açık olan *Aslına Sadık Kalınmıştır*) ve araştırmaya dayalı (*Mihri: Modern Zamanların Göçebe Ressamı*) sergiler gerçekleştirdiniz. Bu sergilerin bazılarında yeni iş siparişleri verdiniz (Refik Anadol, Abbas Akhavan, Laure Prouvost örneklerinde olduğu gibi) diğerlerinde var olan çalışmaları gösterildi. Önümüzdeki süreçte bu modeller ek olarak yeni deneylere girmeyi düşünüyor musunuz?

Sergi, kişisel olarak çok sorunlu bulduğum bir içerik sunma biçimi. Kültür kurumları sergi yapma baskısı altında aşırı üretime yöneldi. Oysa maddi ve manevi tüm imkânlarımızı geçici olana adamamızın doğru bir alışkanlık olup olmadığı sorusuyla yüzleşmemiz gereken bir dönemdeyiz. Sergi aşırılığını meşru kılacak bir gereklilik, bir fayda var mı? Bunları tartışmalıyız. Ayrıca zihni alışkanlığımız olan temsilîyet hevesini sorgulamalıyız. Gerçekler ile temsiller arasında, herhangi bir şeyin nesneleşmesi veya mekânlaşması ne demek? Mutlaka var olması gereken bir şeyi mi yapıyoruz, boş kalması kabul edilemeyecek bir yeri mi dolduruyoruz? Asık suratlı bir ciddiyetin savunucusu hiç olmadım ancak güncel beklen-tilerin yüzeyssel içerikleri ayağa kaldırdığı bir sergiler gezegenine tosladığımızı düşünüyorum.

Mevcut koşullara sorgusuz sualsiz kapılmadan sağlıklı üretim yapmak için aslı aracıımız, konuyu sondaki sunum biçiminden bağımsız değerlendirmeye gayreti. Mümkün mertebe bir işe “sergi olacak, yayın olacak” diye bir ön koşulla başlamıyoruz. Bir sanatçı sunumu söz konusu olduğunda bile arşiv dâhil en nitelikli yöntemi belirlemek önemli. Ayrıca bu sorgulamanın uzantısında içerikler ve formatlar üretiyoruz. 2018-19’da gerçekleştirdiğimiz konuşma serisi *Teşhir* sergi aşırılığını tarihsel olarak dünya fuarları ekseninden takip etmeye bir başlangıçtı. Bu konuda SALT bünyesinde sürdürdüğümüz araştırmayı ileride başka biçimlerde de sunacağız. Geçtiğimiz yıl ilk sergilerine yer verdiğimiz *Sohbetler* serisi yine benzer soruların tetiklediği bir ortam kuruyor: “...hızlı tüketime hazır, sırf seyirlik amaçlı sunumlar üretmek- tense yerinde ve derinlikli incelemeleri teşvik edip etkinleştirir; profesyonel ağlardan beslenmekten ziyade ilişki kurmayı merkeze alır. Sürümde olan kavramlar, etkinlik hâlleri ve izleyici yapılanmalarının tekrarı yerine, sağlam temelli altyapılar oluşturan bütünlüklü ve bir o kadar da aktif bir fikir alışveriş ortamı kurulması önceliklidir.” Böyle bir doğrultuda 2018’deki sergiler için davet ettiğimiz küratörler Annie Fletcher ve Sohrab Mohebbi ile bir seneden uzun bir zaman birlikte çalıştık. Aynı şekilde *Sohbetler* kapsamında bir araya geldiklerimiz Cooking Sections’ın sunumları iki senelik bir ortak çalışmanın neticesi olacak.

Kısacası sergi yapmanın sanat kurumları, akademik yapılar ve hatta alışveriş merkezleri için baskın bir halkla ilişkiler aracına dönüştüğü yerde, nasıl ve niye sergi yaptığımızın hesabını vermekle yoğun bir biçimde meşgul olacağız. SALT’ta hepimizin önünde bu duruyor. Arşivi ve kamu programlarını da bu sorgulamadan uzak sayamıyorum doğrusu...

Türkiye’de çok sorunlu olduğu için hem politik hem de sosyal açıdan neredeyse tabulaştırılan bir “kamusal alanın sanatsal olarak sorgulanamaması” söz konusu. Bu alanda yeni sorular geliştirmeyi-düşünüyor musunuz?

Kamusal alan tartışması birkaç ezber anlatımın içerisinde sıkışıp kaldı. Bu anlatımlara tarihsel veya olgusal pek çok değerli bilgi eşlik ediyor kuşkusuz. Ancak pozisyon oluşturulması güçleşiyor. Yalnızca Türkiye’de değil dünya genelinde benzer şekilde bir yere takılan ve açmaya, genişletmeye çalışıkça formüller arasında tabulaşan konular var. Böyle yüklü ve birbirine benzemez anlamları yerleşmiş, herkesin kendi algısına göre dinlediği terminolojiden kaçınmanın daha faydalı olacağını sezinliyorum. Özünde bu, bazı konularda sözlü tekrarlardan vazgeçmek demek. Ancak yaşama, yapma ve uygulama becerimiz var.

Bugün sizinle SALT’ın geçmişini önümüze koyarak sohbet ediyoruz. Kişisel algı ve tespitlerin bir kuruma katkısından ekibin muazzam tazeleyici kapasitesine, bir sanatçının arşivde yer alan üretiminden SALT Araştırma Fonlarıyla destek edinen bir çalışmaya, “artık tartışmanın vakti” denen bir konunun neredeyse düşünülmesiyle eş zamanlı meraklısına açıldığı bir öğrenme pratiğinden kapıda ücretin, üyeliğin belirleyici olmadığı bir kabul etme arzusu- na, kamusal ve özel olanın edepli dozlarda birbirini beslediği bir yerin varlığına dayanıyoruz.

Kurallara dönüşmemiş, tutuma yönelik bir edep oluşturmak çok mühim. Çünkü hem kamusal hem de özel olanın bir sorunla karşı karşıya kaldığında aceleci bir düzenleyiciliği var. Bir yandan sözün iletildiği mecralar artıyor öte yandan söyleme biçimlerinin saldırganlaştığı örnekler tedirgin ediyor. İrice yapılar kendi konumlarını sağlama almak için daha kuralcı olmanın gerekli olduğuna kanaat getiriyor. Doğallıkla soru sormanın ve yanıt vermenin öncesine geçen bir tedbirler zinciri içerisinde hareket ediliyor. Bu koşulların zorladığı reflekslere, biraz tartma payı tanımaktan daha radikal bir önerim yok. Ama bunun şart olduğundan eminim.

İstanbul’daki kültür kurumları bir devinim, değişim halinde. Yakın bir zamanda açılacak olan Arter, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, inşaatı devam eden İstanbul Modern’le birlikte düşünüldüğünde SALT duruşunu nasıl belirginleştirmeyi düşünüyor?

SALT’ın yaygın ve kapsayıcı bakış açısının ve bunun özünü oluşturan hâlihazırda inceleme alanı olarak tarif ettiği disiplinlerin sözünü ettiğiniz diğer kurumların temel motivasyonlarından farklılaştığını sanıyorum. Bu sebeple niteliksel bir belirginleştirme ihtiyacı elzem değil. Tam tersi, mevcut ilgilere özgü mesafeler üzerinden yeni türde yakınlaşmalar olmasını dilerim. Bunun kısa vade alıştırmaları arşiv ortaklıklarında çıkacaktır örneğin. Kurumlar arasında yeri geldikçe birinde gelişkin olan beceriyi diğeriyle paylaşacak ortamların kurulması değerli. Yoksa yine İstanbul’daki bu hareketlenmeyi 2010’ların başında olduğu gibi kısa süre uluslararası basını meşgul edecek “festivalvari” bir balona dönüştürmekten yana değilim. Ayağı yere basan, Türkiye’de veya dünyada şimdinin sanat beğenisine değil uzun vadede düşünmeye, üretmeye aracılık edecek altyapı kurumu olma niyetinde çok yere gereksinim var. Üretimlerimizdeki farklılaşan sorumlulukları bilinçli şekilde üstlenmekten yanayım.





Galeri Nev, 2018 yılının sonunda, Nejad Devrim'e ait bulunabilen tüm bilgi, belge ve fotoğrafları derlediği bir sergi gerçekleştirdi: *Nejad'ın En Büyük Erdemi Nejad Olmaktır*. Bu sergiden hareketle başlattığımız yazı dizisinin ikinci ayağında, sanatçının Paris yıllarına, Clotilde Scordia'nın 13 Aralık 2018'de Ankara Fransız Kültür Merkezi'nde gerçekleştirdiği konuşmasının metniyle ışık tutuyoruz

Yazı: Clotilde Scordia

“Sanatçı sıfatına yaraşır her kişi, kendi öz biçimine karşı sürekli bir başkaldırı içindedir.” Eleştirmen Charles Estienne'in bu özlü sözü, Nejad'ın yaşamı boyunca sürekli değişim ve gelişim gösteren kariyerini özetler niteliktedir. Nejad resim yapmaya Türkiye'de başlar, resim öğrenimini İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde görür, ancak Paris'te “sanatçı” olur. Mehmet Nejad Melih Devrim, 1 Temmuz 1923'te, İstanbul'un aydın bir ailesinde dünyaya gelir. Babası, İzzet Melih Devrim (1887-1966), bir yazın adamı, romancı, oyun yazarı, *Servet-i Fünun* Dergisi'nin yayın kurulu üyesidir. Annesi, ressam Fahrünnisa Zeyd'dir (1901-1991). Nejad, Cumhuriyet'in ilanından yalnızca birkaç ay önce doğar ve çağdaşlaşmaya doğru büyük bir siyasal ve toplumsal dönüşüm içindeki kent yaşamı içinde büyür. Galatasaray Lisesi'nde okur; çevresinde Fransızca konuşulmakta, Avrupa kültürüne ve gezilerine açık bir ortamda yetiştirilmektedir. 1936-1938 yıllarında Almanya'ya gitmiş, ailesiyle birlikte Berlin, Köln, Münih, Dresden, Nürnberg müzelerini keşfetmiştir. Yakın akraba ortamı da son derece besleyicidir. Teyzesi Aliye Berger gravür sanatçısı, dayısı Cevat Şakir yazardır; Aliye'nin kızı Füreye Koral seramik sanatçısı olacaktır; ailenin dostları arasında eleştirmen Fikret Adil de yer almaktadır.

Çıraklık ve öğrenim

Nejad 1941 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Önce ressam Bedri Rahmi, Zeki Kocamemi ve Nurullah Berk'in derslerini izler. Ardından 1937'den beri resim bölümü başkanlığı yapan Fransız ressam Léopold-Lévy'nin atölyesine geçer. Léopold-Lévy, o zamanlar gerçek bir sanat potası olan Akademi'ye, güzel sanatlar öğretimi reformuna katılması için çağırılmıştır. Çok geçmeden Nejad, 1933'te kurulmuş olan ve Kemalist hareketin sanattaki karşılığı olma savındaki D Grubu'nun söyleşilerine katılır. Akademi'ye girdiği yıl Neşriyat Müdürlüğü'nde açılan ve D Grubu'nun ardılı olan yeni öncü grup Yeniler'in kurulmasına vesile olan *Liman Şehri İstanbul* sergisinde yer alır. Böylece, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş ve Turgut Atalay ile birlikte grubun kurucularından sayılır. Çoğu Léopold-Lévy atölyesinden olan grup üyeleri tutkuyla şu konulara sarılır: Denizcilik kenti İstanbul'un küçük meslekleri, liman çalışanlarının 1940'lı yıllarda Türkiye'deki toplumsal yaşam koşullarının tanıklığı adına resmedilmeleri. Açılıştan, sanat otoriteleri ya da hükümet temsilcilerinin yerini balıkçılar ve dok işçilerinin alması adeta bir skandal olur. Resmi açılışlarda seçkin bir davetli tarafından kesilen kurdelenin yerinde dahi bir balıkçı ağı vardır. Grubun verdiği mesaj açık ve kesindir: Sanat artık halk ile aynı düzeydedir ve başıyuncuları su geçirmez giysileri içindeki balıkçılardır. Yeniler soğuk bir paleti yeğlemekte, kompozisyonlarını gözlem ve konunun yalınlaştırılmasını öğütleyen Lévy'nin derslerine uygun biçimde düzenlenmektedir. İki sergi daha açarlar; biri “kadın” teması etrafında İstanbul Neşriyat Müdürlüğü'nde düzenlenir. Bunu, 1943 yılında Eminönü Halkevi'nde, belirli bir tema olmaksızın açılan son bir sergi daha izler. Bu genç kuşak, üç yıllık ömründe üç sergi açmış ama çağdaş Türk sanatında “yeni” bir dönem başlatmayı başarmıştır. Yeniler'in Türk sanat sahnesindeki varlığı kısa ömürlü olsa da parıltıdır ve gruplarının ruhu Paris'e gittiklerinde onları yeniden bir araya getirecektir.

Paris Ekolü'nde Türkiye'den bir sanatçı

Nejad, 1946 yılının Eylül ayında Paris'e varır, gelişini şöyle aktarır: “15 Eylül'de Fransa'ya ulaştım. Derken Paris'e geldim. Fransa'da, renkler kahvelerin stor perdelerinden başlıyordu. O dönemde pek çok merhametli insan vardı. Çok ressam yoktu. İnsanlar ressamlara kucak açıyordu. Hayat pahalı değildi. Savaşın ardından herkes mutluydu. Ama kalacak yer yoktu. İki yıl otelde kaldım ancak ondan sonra bir atölye edinebildim. Fransa nefes alıyordu, yeniden doğuyordu. Renkler patlıyordu. Savaş sonrası. Resimleri yakından görme, insanları hissetme olanağı. Örneğin, Lüksemburg'da, farklı farklı resimleri bir araya getiren bir sergi vardı. Galerie de France'da ne güzel resimler yer alıyordu.”

Nejad Devrim cebinde arkeolog Thomas Whittemore tarafından Alice Toklas'a yazılmış bir tavsiye mektubuyla Paris'e gelir. Nejad, Whittemore ile, restorasyonunu üstlendiği Khora Kilisesi'ndeki (Kariye Müzesi) Bizans fresk ve mozaiklerini kopyalarken karşılaşmıştır. Alice Toklas, Paris avangardının baş karakterlerinden Amerikalı koleksiyoner Gertrude Stein'in dostudur. Nejad, Paris'e gelişinden bir ay önce ölen Stein ile karşılaşamaz, fakat Toklas ile tanışması da son derece önemlidir. Toklas, “genç Türk ressamı” daima hoş tutacak, her zaman onun iyiliğini isteyecektir; onu dinleyecek, ona öğüt verecek ve öğleden sonraları Christine Sokağı, 5 numarada verdiği davetlere onu da çağıracaktır. İngiliz ressam Francis Rose, Amerikalı müzisyen Virgil Thomson, Amerikalı ressam Joan Mitchell, sürrealist ve dadaistlere yakınlığı ile bilinen ressam, illüstratör, şair ve kolaj sanatçısı Georges Hugnet ile Toklas'ın evinde tanışır Nejad. Alice Toklas, geleceğin Bayan Devrim'inin nikah şahidi de olacaktır. Nejad'ın şahidiyse eleştirmen Jacques Lassaigne'dir.

Nejad Paris'e geldiği yıl, savaşın ardından Alliance Française'de Fransızca öğrenmeye gelen genç Polonyalı Maria Tarlowska'yla karşılaşacak, çift 1952'de evlenecektir. Nejad o günlerde otelde yaşamakta fakat çalışmak için bir atölye aramaktadır. Montparnasse'taki Grande Chaumière Sokağı'nda kısa bir süre kaldıktan sonra, 1948 yılında, Cité Falguière, 14 numarada atölyesini bulur; atölyenin kiracısı Madame Kagan'a, mekânı kendisine bırakırsa oturacağı bir

(ÜSTTE)
GALERİ NEV'İN İZNİYLE;
NEJAD DEVRİM
GALERIE HYBLER, 1961,
KOPENHAG

(SOLDA)
GALERİ NEV'İN İZNİYLE;
İZZET MELİH, VERONİKA
DEVİRİM VE NEJAD DEVRİM,
1956

(SAĞDA)
GALERİ NEV'İN İZNİ İLE;
MARİA VE NEJAD, CITÉ
FALGUIÈRE'DE MARİA'NIN
'NEJAD'IN BENİ ATÖLYEDE,
ÜZERİNDE OTURURKEN
RESMETTİĞİ AYNI KANEPE'
NOTUYLA, 1950'LER

Nejad ve İkinci Paris Ekolü

ev bulacağına söz verir. Atölye pek eskidir, tavan arasında uyur, tuvalet avludadır. Ancak sonradan bitişikteki ikinci bir atölyeyi de alarak çalışma ortamıyla yaşama alanını birbirinden ayırabilecekler. Nejad Paris'te yalnızca eşini değil, Türkiye'den ressamları da bulur; Fransız hükümetinin bursunu almış olan Avni Arbaş (Paris'e 1946'da gelir), Hakkı Anlı (1947'de), Selim Turan (1947'de) bu sanatçılar arasındadır. Kendini tamamen resme vermek için ekonomi öğrenimini bırakarak kendi olanaklarıyla gelen Mübin Orhon ve sonra Albert Bitran ile de buluşur; ikisi de 1948'de gelmişlerdir.

Nejad'ın Paris'i seçmesi şaşırtıcı değildir; hatta belki de kaçınılmazdır. Kentin saygınlığını savaş dahi gölgeleyememiştir. Orada hâlâ, her şey gerçek olabilir. Paris sanatı duvarıyası tam bir yenilenme içindedir ve yeni bir sanatçı kuşağı, savaş sırasında hayatlarını kaybetmiş, sürlümüş ya da Paris'ten uzaklaşmış olan ağabeylerinden bayrağı devralmaya hazırdır. Dünyanın dört bucağından gelecek Paris'te buluşan bu yeni kuşağın ortak arzusu belirli kuralları sorgulamaktır. Bu sanatçılar kendilerinden öncekileri gözlemler, kendilerini onlarla karşılaştırır, gençliğe özgü yeni ve gözü pek bir enerjiyle geleceği sahiplerler.

Nejad geldiğinde, Yeni (ya da İkinci) Paris Ekolü, adını henüz almamıştır. Ancak 1952 yılında, büyük çoğunluğu Orta Avrupa'dan gelmiş, sanatçı atölyelerinden oluşan bir tür mecliste çalışan, Chagall, Soutine, Kremegne, Pascin, Kikoïne gibi sanatçıların 1900-1920 yıllarında oluşturmuş oldukları ilkinden farklılaştığında adı konur. Yazar André Warnod'ya göre “Her akımın kendine özgü bir kişiliği vardır.” Paris Ekolü'nün onur unvanlarından en şanlı özelliklerinden biri de savaş içinde serpilip gelişmesine rağmen tüm bağımsızlık ve özgürlüğünü korumuş olmasıdır. Yaşayan sanatın her biçimi, soyut kadar gerçekçilik de, bu akımda eşit değer görür. Paris Ekolü, resim ve heykelin tüm diri güçlerinin, ülkelerinden koparak Paris'te birleşip kaynaşmasıdır. O zamanlar pek genç olan sanatçılar, sonunda tüm akademik kural ve alışkanlıklardan kurtularak, Fransız resmiyle kaynaşarak bugünün ustaları olmuştur. Michel Ragon şöyle der: “Şu konuda iyi anlaşılm, Paris Ekolü, örneğin geçmişte Pont-Aven Ekolü'nün olduğu gibi, bir tarz değildir. Sayısız yüzleşme, birikim ve deneyimin sonucu, neredeyse yarım yüzyıldır kesintisiz yaşayan bir sanatlar potasıdır.”

Türk sanatının keşfi ve bir Türk sanatçının Fransa'da ilk kişisel sergisi

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa yeniden kurulması gereken bir ülkedir. Fransız hükümeti, Paris'in sanat başkenti olarak evrenselliğini pekiştirip yaygınlaştırmanın önemini kavrar. 1946'da büyük çaplı iki sergi açılır, Nejad bu sergilerin ikisinde de vardır. İlk, Kasım 1946'da Paris Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen *UNESCO Uluslararası Sergisi*'dir. Türkiye'nin katıldığı ilk uluslararası düzeyde sergidir bu. Serginin amacı “ulusal tarzlar arasındaki farkı ortaya koymak” ve UNESCO üyesi ülkelerin savaş tarafından “koparılmış bağlarını” yeniden kurmaktır. Nejad *Bir Genç Kızın Portresi* ile katılır. Çağdaşları arasından sivrilip çıkar, sanat eleştirmenleri ondan söz eder. Batı etkisi duyumsansa da, yapıtları benzersizdir. Bu sırada geleceğin 1952 Ekim Salonu kurucu ortaklarından eleştirmen Charles Estienne ile de karşılaşacaktır. Her ne kadar Estienne, UNESCO sergisi hakkında *Combar*’da çıkan eleştirisinde yalnızca sergiye katılan Fransız resamlardan söz etse de: “Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde UNESCO himayesinde açılan sergi sırf kuralcılık ve uyduculuk kokuyor. Soyut eksik (...) ve resimde Troçkicilik yaptıklarının söyledikini duyduğumuz sanatçıların yokluğuna üzüliyor insan.” Gerçekten de soyutlamaya pek az yer ayrılmıştır. Nejad da Türkiye'den diğer sanatçılar gibi (halk yaşantısından sahneler, portreler, natürmortlar) figüratif yapıtlar sergiler. UNESCO Sergisi'nde tüm ülkelerden toplam bin otuz bir tablo sergilenmiş ve Türkiye'den katılacak sanatçılar ile yapıtların seçimi, o zamanlar İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yöneticisi ve D grubunun kurucu üyesi Zeki Faik İzer'e bırakılmıştır. Zeki Faik İzer 1914 kuşağı, D grubu ve Yeniler'den oluşan karma bir seçim yapar.

Cernuschi Müzesi'ndeki, çağdaş Türk sanatını öne çıkaran ikinci sergi, tarihçi ve müze müdürü René Grousset tarafından düzenlenir. Sergi “genç Türk resmi”ne yöneliktir, bunun yanında minyatür, hat, cilt, seramik, halı, geleneksel kıyafetler ve gölge tiyatrosu (*karağöz*) aracılığıyla geçmişin Türkiyesi keşfedilmektedir. Nejad, Cernuschi'de dört gravür ve üç yağlıboya sergiler. Ertesi yıl Galerî Allard'daki sergide de yer alacak olan *Eyüp Mezarlığı*, *Yağlıboya* ve *Pembe Ev*. Bu iki sergi ülkelere özgü sanatsal üretimin nicelik ve değerlerinin bir dökümünü yapmayı amaçlasa da, Türkiye açısından bakıldığında, doğrudan ilişkiler kurmak ve sanatçılarını Fransa'da tanıtmak için önemli olanaklardır.

Galerie Allard (Paris Sekizinci Bölge, Capucines Sokağı, 20 numara) duvarlarını bir Türk sanatçıya adayan ilk Paris galerisidir. Aynı zamanda bu Nejad'ın da ilk kişisel sergisidir. Nejad burada

Türkiye görünümlerini (Halıkarnas, İzmir, Eyüp) yansıtan tablolar, portreler ve natürmortlardan oluşan 24 eser sergiler. Bunların yanın-da Kariye Camii'ndeki Bizans mozaiklerini örnek alarak yaptığı desenler ve resimler de vardır. Eleştiriler övgü doludur ve 24 yaşındaki bu genç ressamın geleceğinin parlak olacağını söyleyenlerin sayısı pek çoktur. Olumlu eleştirilerden çoğunun, ressamın egzotizmine ilişkin olduğunu ve plastik çalışmasının değerinin Türklüğüne indirgenebildiğini görmek ilginçtir. Julien Alvard “büyük fatihler kuşağından esinli torunlara, İslam sanatının aşıladığı soyut grafizm”i över; Guy Dornand, “birbirinin memleketlisi bu sanatçılara özgü güçlü ve gözü pek mizacın nitelikleri'nden söz eder; Léon Degand, geometrik soyutlamanın ateşli savunucusu da Nejad'ın taş yüzerindeki hayrandır: “Nejad'ın resmini belirleyen, bu ressamın kendi kendine verdiği eğitimidir”. Degand, Nejad'da plastik sorunları çözmeyi bilen ve renk duygusu olan bir sanatçı görür. Onu “gerçek ressam” yapan bu nitelikleridir. Nejad yavaş yavaş Yeni Paris Ekolü'nün önde gelen bir sanatçısı olarak kendini kabul ettirmektedir.

Gelenek ve plastik yenilik

Nejad'ın kamusal başarıları ve eleştirileriyle birlikte sergileri de giderek çoğalır. 1947 yılında, Maria ile birlikte Chartres'a giderler. Çift, katedrale bakan bir otele yerleşir. Sanatçı her gün katedrale gider, mimarisini inceler, zengin vitraylarını ve bunların taş yüzlerindeki renk oyunlarını ayrıntılı biçimde resmeder. Renk ve kompozisyon üzerine incelemelerini otel odasında da sürdürür. Böylece ortaya çıkan *Chartres* dizisi, sanatçının gelecekteki yapıtlarının omurgasıdır. Kendi plastik kompozisyonunun değişik açılardan çözümlemesini yapar, biçime renk ile yanıt verir. Bu dizide, natürmortlar, Maria'nın portreleri ve otoportreler de vardır. Nejad, katedrali gotik mimariye özgü katı dikeyliği içinde sunmak yerine, başlıca özgüllüğü merkez kubbeyi çevreleyen minareler olan Türk camilerinde gözlemlediği plastik öğeleri koyar resmine. *Chartres* dizisi, yadsınamaz bir biçimde, Jean Bazaine ile Alfred Manessier'nin temsil ettikleri “Fransız Geleneginden Gelen Genç Ressamlar” çizgisinde yer alır. Ancak Fransız geleneği, Nazi işgali sırasında benimsenen ulusal resim mirası çerçevesinde, yapısı kübizme, renkleri fovizme dayalı modernist bir birikim olarak tanımlanırsa, Nejad bu Fransız sanatçılarla hiçbir bakımdan karşılaştırılamaz.

Nejad, ana renkleri tekrarlayarak kullanır. Büyük ölçüde “Fransız” olan paleti, renkçiliğinin çıkış noktası olan iki ana renk, kırmızı ve mavinin sürekliliğiyle diğerlerinden ayrılır. Fransız resim geleneği, Jean Fouquet'den Jean Bazaine'e, kırmızı ile maviyi kutsamıştır. Jean Bazaine kendini vitray sanatında da denemiş ve daha 1937'den başlayarak kiliseler için vitraylar yapmıştır. Büyük *Chartres* freski düzenli bir mekân-plana göre yapılmış olup arabeskin sürekliliği ve kurucu çizgilerin anlatım zenginliğiyle belirginleşir. Kırmızı ile mavi yenilikçi ve modernist bir plastik çözüm olarak görünür. Bu plastik sorunsallar 1947'deki İtalya gezisinin çağdaş yapıtlarında da görülecektir. Alfred Manessier'ye göre kırmızıyla mavinin egemen olduğu palet “Bu dünyanın aldatıcı görünümünün arkasındaki sonsuzluğu” ifade eder.

Kırmızı Soyut ya da Süleymaniye Camii (1948) bu aynı mekân-plana, renk-biçim ilişkisine göre kurulmuş bir yapıttır. Malzemenin yarı saydamlığı ışığı görünür kılar. Tabloda ışık, kullanılan renkler sayesinde görünmelidir, renkten başka hiçbir hile ya da yapaylık olası değildir. Bu görkemli soyut kompozisyon soyutlamayla dekoratif öğeler arasında bir sentez yapma girişimidir. Ressam burada Süleymaniye'nin mimarı Sinan'a saygısını sunmaktadır. Stilize bir kubbe tuvalin üst bölümünü kaplar ve düşsel bir hüsnühât yazı orada dans ediyor adeta. Kompozisyonu boydan boya kat eden kavislerin sürekliliği, en baştan planlanmış olduğunu düşündüğümüz ritmi kırar gibidir. İtalya'nın, özellikle de Toskana'nın keşfi, *Chartres*'dan elde edilen plastik kazanımların sentezi için bir bahanedir; sanatçının o dönemdeki plastik kaygılarını en iyi özetleyen *Cennet ya da Üç Parçalı Cennet Tablosu: Fiesole'de Aziz François Bahçeleri* buna tanıklık eder. Eser, Bizans ve Osmanlı biçimsel kazanımlarının, *Chartres*'da keşfedilen Roma mimarisi ve ilk Gotik (kırık kemerden sivri bir kemer oluşturmak üzere birleşen silmelere geçiş) ile bir araya getirme girişimidir. Ana renkler daha şiddetli renk sapmalarıyla, pembe, menekşe rengi, turuncuyla desteklenir.

1950, Perçinlenme yılı

1950 perçinlenme yılıdır; iki Paris resim galerisi Nejad'a kişisel sergi açar Lydia Conti Galerisi ve kâğıt üzerine yapıtlar sergileyen Beaune Galerisi. Ayrıca Maeght Galerisi'ndeki *Göz Kamaştırıcı El-ler* sergisine ikinci kez davet edilir ve Sidney Janis tarafından New York galerisinde sergilenecek *ABD ve Fransa'da Genç Ressamlar* sergisine seçilir. Sanat taciri Leo Castelli, Pierre Matisse'in önerisi üzerine meslektaşı Sidney Janis'e Fransız ve Amerikalı sanatçıların karşı karşıya gelecekleri görkemli bir karma sergi düzenlemesini önerir. Nejad, Fransız sanatçılar arasında yer alır ve Pollock,

Kline, Gorky, Rothko, de Kooning, Soulages, Manessier, Dubuffet'nin yanında resimlerini sergiler. Leo Castelli şöyle yazar: “Ben bu önyargım yüzünden çok eleştirildim. Özellikle aşırı şoven bir adam olan Charles Egan ateş püskürüyordu; açılışın yapıldığı akşam bana bunun saçma bir fikir olduğunu, Amerikalı sanatçılarla Fransız sanatçıları karşılaştırmanın söz konusu bile olamayacağını söyledi. Amerikalı ressamların resimlerini satın almayan, yalnızca uzaktan bakmakla yetinen Barr da hiç mi hiç ilgili değil! Bana gelince, Pollock ve Kline'i Soulages ile, de Kooning'i Dubuffer'yle, Gorky'yi Matta'yla, Rothko'yu de Staël ile, David Smith'i Léger'yle, Coulon'u Cavallon ile karşılaştırarak Amerikalı ressamların da en az Avrupalılar kadar iyi oldukları düşüncesini vurgulamak istiyordum. Uzun zamandır kanıtlamak istediğim buydu ve henüz hiç kimse böyle bir şey yapmamıştı. Janis, örneğin, Avrupalı ustalarıyla kendi Amerikalılarını asla harmanlamazdı. Bu bir ilk oldu.”

Salonlardan kopuş: Ekim Salonu (1952)

Paris sanat yaşamı, sergi salonlarının, lirik (Mayıs Salonu), geometrik ve konstrüktivist soyutlamayı (Yeni Gerçeklikler Salonu) figürasyonun (Mayıs Salonu, Çağının Taniği Ressamlar Salonu, Sonbahar Salonu) karşısına çıkaran tutumlarıyla uyumludur. 1948 yılında Nejad, Mayıs Salonu'nda (Mayıs-Haziran) ve Yeni Gerçeklikler Salonu'nda (Temmuz-Ağustos) ilk kez yer alır. Bu aynı zamanda Türkiye'den bir sanatçının davet edildiği ilk yıldır. Nejad, Yeni Gerçeklikler Salonu'na 1953'e, Mayıs Salonu'na da 1956'ya dek katılır. Yıllar geçtikçe bu salonlar kurumsallaşır ve daha keskin tartışmalara yol açar. Artık “Salonlar krizi”nden söz edilir olmuştur. Georges Mathieu, *Cimaise*'deki bir söyleşisinde “Salonları yok mu etmeli?” konusuna değindir. Yanıtı şöyledir: “Mayıs Salonu hiçbir zaman öncü bir sergi olmadı. Sadece ortamın üzeri burjuvaziye uygun düşünen (Paris Ekolü yapıtlarında Galerie Charpentier'nin yaptığı gibi) bir salon olup, tarihinin bir döneminde belli bir kalite düzeyi tutturduğuna ve yüksek nitelikli olarak tanındığına inandı ve adice tutucu oldu. Ressamları geri çevirdi, onlar da başka bir salon (Ekim Salonu) açtılar; bu salon da zamanla her türlü maceracı düşünceye kendini kapattı ve onu bir yenisi izledi”. Nejad, Yeni Gerçeklikler Salonu'nun son seferlerinde, resimlerinin kötü sergilendiğinden yakınır olmuştur, bunu diğer sitemler izler. 1952'de Sonia Delaunay'e şöyle yazar: “Yeni Gerçeklikler'e gelince; bir daha resim sergilemeyeceğim orada, bugünün sanat takımını semirtmeye hiç niyetim yok çünkü. (...) Benim tuvalim iyiydi ama üç metrelik bir askılığa 3.000 Frank vermemize rağmen kötü yerleştirilmişti.” Hiçbir plastik akım, kural ve ilkeye bağlı olmayan Nejad, sergilerde genç sanatçıların eserlerinin tanınmış sanatçılara göre daha özensizce yerleştirildiği kanısındadır. Bunun üzerine, Charles Estienne'le birlikte “Salonlar krizi”ne bir çözüm olarak önerdikleri Ekim Salonu'nu tasarlar. Yaptıkları saptama, yaş sınırı olmaksızın yenileri ve eskileri, soyutları ve figüratifleri, ressamları, heykeltıraşları ve seramikçileri kabul etmek gerektiğidir. Ekim Salonu 10 Mayıs 1952'de kurulur; sergi Paris'te, Villiers Cadde-si'ndeki André Baugé Sergi Salonunda 24 Ekim-14 Kasım tarihleri arasında izlenir. Onur kurulu (Pierre Courthion, Sonia Delaunay, Nina Kandinsky, Jacques Lassaigne, Michel Seuphor gibi) sanatçıları, eleştirmenleri, yöneticileri bir araya getirir. İlk etkinlik Marcel Duchamp'a saygı adını taşır ve bir Youla Chapoval (1919-1951) retrospektifi de hazırlanmıştır. Sergi açacak sanatçıların seçiminde, onların sanatsal ve düşünsel bağımsızlıklarından başka buyurucu hiçbir kural, çizgi ya da kaygı yoktur. Nejad tavrını manifesto görünümlü tam bir yergi yazısı olan “Haydi, Haydi, Yeter Bitsin Bu Artık” yazısı ile duyurur; bu yazısında sanat dünyasına egemen olan sıradanlığı şiddetle kınar; sanat tacirlerine burjuvalara ve tutkuyla değil satış yüzdesi aşkıyla resim yapan “burjuva ressamlara” savaş çağrısı yapar.

Paris Ekolü etkinlikleri

Nejad on yılda Paris Ekolü'nün ondan fazla grup sergisine katılır. Bunlar Charpentier, Ex Libris, Babylone galerilerinde, Studio Facchetti ve Parsons Gallery'de yıllık sergilerdir. Artık vazgeçilmez bir sanatçıdır. 1954 yılında Charpentier Galerisi'nin *Paris Ekolü* yıllık sergisine ilk kez davet edilir. Bu sergide siyah soyut bir yapıt olan *Noktürn*’ü sergiler. Michel Seuphor şöyle yazar: “Fakat Nejad'ın büyük siyah tuvalini anmadan bitirmek istemiyorum; öfkeli, yırtık, birçok eski yara iziyle kaplı, pek az estetik kaygılı ama derin bir dramatik gerçeklikle yüklü bu tablo tek başına soyutun bu sergiye katılışını rahat rahat haklı çıkarıyor”. 1950'li yılların başından itibaren çağdaş sanatın özgünlüğünü, kendine özgülüğünü savunur Charles Estienne. Ona göre, İkinci Paris Ekolü figüratif değildir ve Raymond Nacenta'nın bu akıma, Charpentier Galerisi'ndeki “etiketli” sergilerinde yaptığı tanıma uymamaktadır. Estienne *non-figürasyonu* savunur. 1952 yılında Nejad, Charles Estienne'in Babylone Galerisi'nde düzenlediği *Yeni*

Paris Ekolü Ressamları İkinci Grup Sergisi'ne katılır. Temmuz'da La Hune adlı yayınevi-galeri, Charles Estienne'in, Jean Pons tarafından resimlenen *Küfür Güllü* adlı kitabını çıkarır; bu kitapta aralarında Nejad'ın da bulunduğu sanatçıların yapıtları yer alır. 1953'te, Brüksel'deki Ex-Libris Galerisi (Poliakoff, Schneider, Nejad, Loubchansky, Du villier, Estève kişisel sergiler dizisi) *Yeni Paris Ekolü'ne Giriş*’i sunar.

Studio Facchetti, coşkulu soyutlamanın yuvası

Soyut tartışmasına, 1951'de Arnaud Galerisi (Four Sokağı, 34 numara) ve Studio Facchetti'nin (Lille Sokağı, 17 numara) açılışı yanıt verir. Michel Tapié Studio Facchetti'nin sanat yönetmeni olur ve Kasım-Aralık 1953'te *Nejad: 1951-1953 Resimleri* başlıklı kişisel sergi düzenlenir. İzleyiciler sergide *Mozart'a No 1*'i (1952) keşfeder; tamamen birbirinin üstüne binen renk bloklarından oluşan ve yoğun bir yeni perspektif yaratan etkileyici bir kompozis-yondur bu. Öte yandan, Georges Mathieu'nün işaretin anlamdan önce geldiği tanımına göre değerlendirildiğinde, Nejad o kadar da coşkulu bir soyut mudur? Nejad'a göre yanıt açıktır: “Fırça ve palet kullanan binlerce insanın bütün ülkelerde ‘Rastlantı’ saplantısı içinde resim yapmaya çalışması kesinlikle gereksizdir”. Rastlantıya yer yoktur, sanatçının “yetileri, yeteneği, dehası ve esini” olmalıdır. Sanatçının duyguları yaratma eylemine katılır, nitekim bu duygular atölyenin mahremiyeti içinde sanatçıya daima eşlik eder. Nejad tuvalle göğüs göğse çarpırsacasına çalışır. Figürasyonu da asla tam olarak terk etmez. Braun Galerisi'nde açılan *Fransız Geleneginden Yirmi Genç Ressam* sergisi sırasında, 1940'lı yılların başlarında ortaya çıkan belirli bir soyut gelenek çizgisi içinde yer alır. O sıralar Türkiye'dedir ama Paris'e gelir gelmez bu akımın kurallarını kapar. Duyarlılığı onu, resim yapma eyleminin iç dünyalarını ve anlık duyumsamaları tercüme etmek anlamına geldiği Jean Bazaine, Roger Bissière, Alfred Manessier, Jean Le Moal ya da Jean Bertholle gibi sanatçıların kaygılarını duymaya götürür. Nejad'ın resmetmek için seçtiği konular da sıradan değildir. Camille Corot'dan André Lhote'a uzanan gelenek çizgisinde Fransa manzaralarıdır örneğin. Nejad Chartres'ı, Versailles'ı, Paris'i, Dampierre ve Chambord şatolarını, botanik bahçesini, yani klasisizmi Fransız usulü yansıtan pek çok noktayı resmetmeyi seçer. Kendi “plastik değişmezler” kuramına göre peyzajı, açık ve kesin bir mimari yapıya uyduran André Lhote'un aksine, Nejad rengi biçimden üstün tutar.

Paris Ekolü'nden sonra

Paris Ekolü'nün sonu, Venedik Bienali sırasında meydana gelen bir olay nedeniyle, 1964 yılına tarihlenir. O yıl tüm dünya, Büyük Ödül'ü (Bienalde Fransa'yı temsil eden) Roger Bissière'ni almasını beklerken, jüri ilk kez ödüllü bir Amerikalı pop-art ressamına, Robert Rauschenberg'e vermeyi kararlaştırır. Paris ve Avrupa ilk kez satranç tahtasının merkezinde değildir, sanat başkenti Paris'in yerini artık New York almıştır. Sonunda Nejad 1968 yılında Fransa'dan temelli ayrılır ve Polonya'ya gider, 1995 yılında yaşama orada veda edecektir.

Ansiklopediye fotoğraftan bakmak

Geniş Açı Proje Ofisi (GAPO) ve SALT işbirliğiyle 2015'ten beri düzenlenmekte olan tartışma ve üretim odaklı fotoğraf programlarının sekizinci ayağı *İstanbul Ansiklopedisi'ni Fotoğrafla Yorumlamak*, SALT Beyoğlu'ndaki *İstasyon: İstanbul Ansiklopedisi* kapsamında Mayıs ayında gerçekleşti. Farklı disiplinlerden ve ilgi alanlarından 12 ismin katılımcı olarak yer aldığı atölyede, her bir yürütücü dörder katılımcıyla birlikte çalıştı ve atölye kapsamında üretilen işler, 26 Mayıs Pazar günü SALT Beyoğlu'nun Mutfak mekânında bir mini sergiyle izleyicilerle buluştu

Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*'nde, dönemin matbaa teknikleri fotoğraf basımına elverdiği hâlde, çoğunlukla fotoğraflar temelinde çizilen illüstrasyonlar kullanır. Yüksek baskı ve kâğıt maliyetleriyle açıklanabilecek bu tercihin diğer nedenleri arasında illüstrasyonların maddelerdeki tarihsel bağlamı daha iyi yansıtmaları ve her ciltte görsel bir tutarlılık sağlamayı mümkün kılması da sayılabilir. Ayrıca, illüstrasyonun fotoğrafa göre sadeliği, daha kolay manipüle edilebilmesi ve bir tür idealize görsellik yaratması da diğer etkenler olarak düşünülebilir. GAPO'nun koordinasyonu ve Osman Bozkurt, Hasan Deniz ile Cemre Yeşil Gönenli'nin yürütücülüğünde gerçekleştirilen *İstanbul Ansiklopedisi'ni Fotoğrafla Yorumlamak*, tam da bu noktadan ilham alarak, maddelere çizimler yerine fotoğraflar eşlik etseydi, hatta maddelerin kendisi birer fotoğraf olsaydı nasıl bir yayın ortaya çıkardı sorusunun peşine düşüyordu.

İstanbul Ansiklopedisi'nin yayımlanan 11 cildinde yer verilen maddeler arasından seçilenlerin hem yürütücüler hem de katılımcılar tarafından fotoğrafla yeniden yorumlanması prensibine dayanan atölye, SALT Araştırma ve Programlar Direktörü Meriç Öner ile İstanbul Ansiklopedisi Arşivi Proje Sorumlusu Cansu Yapıcı'nın Reşad Ekrem Koçu'nun *İstanbul Ansiklopedisi*'ni yaratma sürecini ve SALT bünyesinde bugüne dek yaptıkları çalışmalarda ansiklopedideki görsellerin fotoğrafla ilişkisine dair ulaştıkları örnekleri anlattıkları bir oturumla başladı. Akabinde yürütücülerin atölye öncesindeki süreçte yaptıkları incelemeler sonucu hangi maddeleri neden ve nasıl seçtiklerini, bu süreçte ne tür çalışmalar yaptıklarını ve bunların önceki işleriyle olası bağlarını anlattıkları sanatçı sunumlarıyla devam eden atölye, yürütücüler ve katılımcıların gruplar halinde ansiklopediyi tartıştıkları ve hangi maddeleri nasıl ele alacaklarını kararlaştırdıkları oturumlarla sürdü.

Grup çalışmaları neticesinde bazı ekipler tek bir maddeyi ortak bir şekilde ele almaya karar verirken bazı ekipler de bireysel olarak farklı maddeleri yorumlamayı yeğledi. Süreç sonunda yürütücüler ve katılımcıların yeniden yorumladıkları ansiklopedi maddeleri ve ürettikleri işler şu şekilde oluştu:

Ekin Çekiç, Hasan Deniz & Okan Özdemir (1) (2), "At Yarışları" maddesini yorumlayan -fotoğraflar, yarış videoları, fotoğrafın fotoğrafları ve ganyan kuponları/ gazetelerinden oluşan- yerleştirme
Sezgi Olgaç (3), "Adalar" maddesini yorumlayan "adaansiklopedisi" uzantılı Instagram hesabı
Oğulcan Arslan (4), "Burgazada" maddesini yorumlayan *Antigoni* başlıklı fotoğraf serisi
Hasan Deniz (5), "Adalar" maddesini yorumlayan *Ada Vapuru* başlıklı fotoğraf serisi
Cemre Yeşil Gönenli, Anı Ekin Özdemir, Meltem Kaya, Ekin İlke Ünsal & İmge İldem (6), "Arkalık, Arkalık Hammalları" maddesini yorumlayan -sınırlı sayıda üretilen kitapçık, video ve *flip-book*'lardan oluşan- *Yadigar* başlıklı yerleştirme
Cemre Yeşil Gönenli (7), "Fotoğraf" maddesindeki bir bilgiden yola çıkan, *Hayal ve Hakikat* başlıklı sınırlı sayıda üretilen kitap
Sıla Bozdeveci (8), "Don Adam" maddesini yorumlayan fotoğraflar ve ansiklopediden alıntılar içeren yerleştirme
Eda Emirdağ (9), "Fuhuş," "Folluk," "Fuhşi Atık," "Firdevs (Uzunküpe)" maddelerini kurgu fotoğraflar ve ansiklopediden alıntılarla yorumlayan *Nümayiş* başlıklı seri

Elif Kahveci (10), "Feshane Civanları" maddesini fotoğraflar ve ansiklopediden alıntılarla yorumlayan akordeon formatında kitapçık
Büşra Soydemir (11), ansiklopedideki çeşitli maddeleri gündelik rotası üzerinde çektiği fotoğraflar ve -elle yeniden yazdığı- alıntılarla yorumlayan *[Mini] İstanbul Ansiklopedisi* başlıklı fotoğraf serisi
Osman Bozkurt (12), "Bostanlar" ve "Buluşma Yerleri" maddelerini yorumlayan fotoğraf serileri

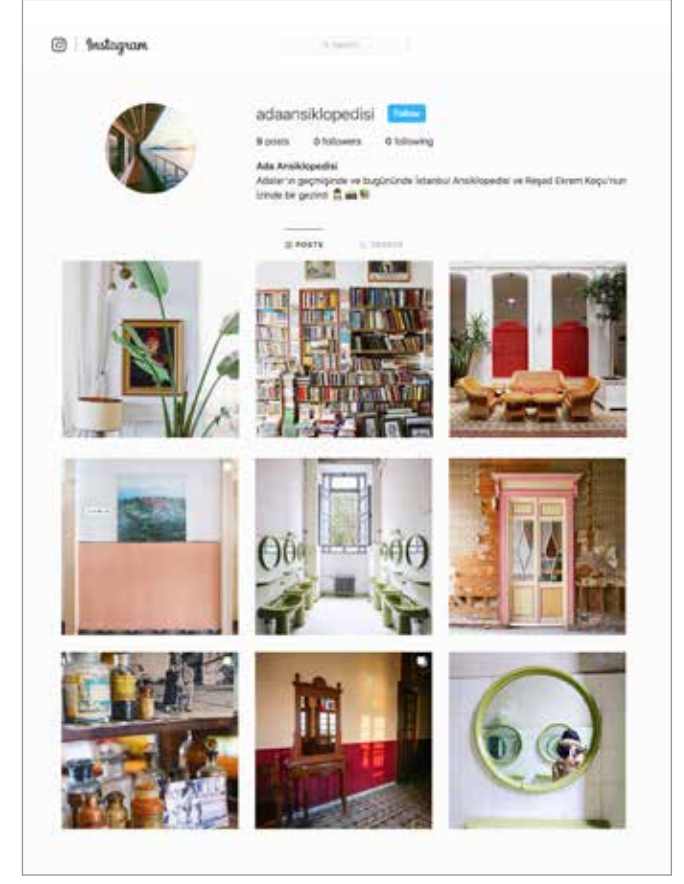
Toplam üç haftalık bir süreç içerisinde üretilen işlerin sunumu, Mutfak mekânına yayılan, birkaç saatlik bir mini sergi formatında yapıldı. Atölye kapsamında üretilen işlerden geniş bir seçki, yakın zamanda Geniş Açı Proje Ofisi'nin Internet sitesi gapo.org üzerinden de izlenime sunulacak.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

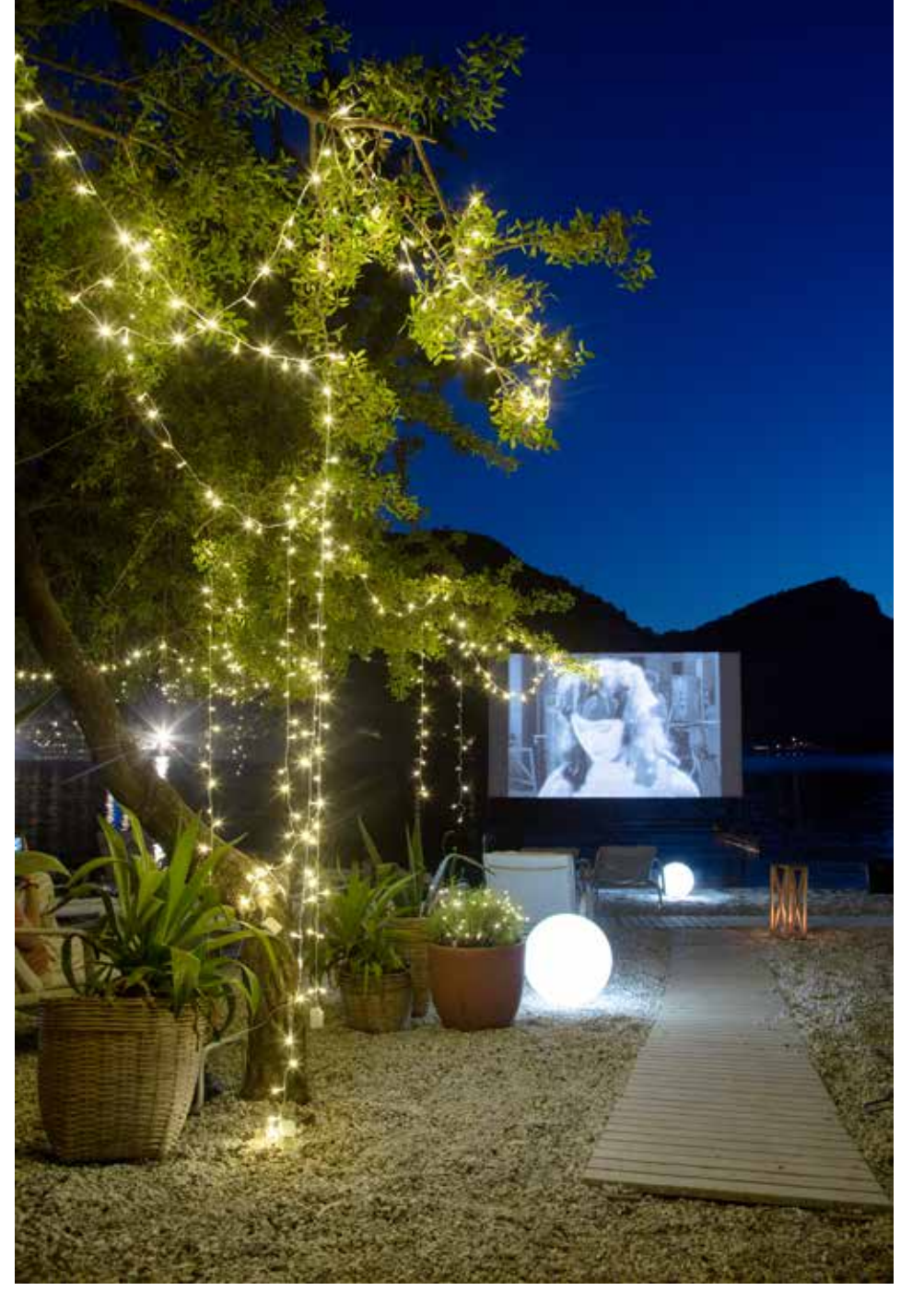


12

Beşeri dünyanın en zarif, en kırılğan ürünü

Hillside Beach Club, British Film Institute (BFI) ortaklığıyla 26-30 Mayıs tarihlerinde bir açık hava film festivali olan BFI *Summer Screenings*'e ev sahipliği yaptı. Beş gece boyunca film projektörleri Fethiye'de birbirinden nadide mekânlara taşınıp, bu mekânlarla bütünleşen filmleri yansıttı beyaz perdeye...

Yazı: Murat Alat



BFI SUMMER SCREENINGS, HILLSIDE BEACH CLUB



BFI SUMMER SCREENINGS, HILLSIDE BEACH CLUB

Sinemanın bir büyüğü vardır, lakin bu büyü ne anlatının masalsılığından, ne karakterlerin cazibesinden, ne de mekânların destansılığından gelir. Her şeyden önce sinemanın teknik düzeneğidir onu büyüğü kılan. Film projektöründen çıkıp karanlığı delerek uzamı kat eden ışık, beyaz perdeyle buluşup oradan yansır ve dünyaya hayaletimsi imgeler salarak onu büyüler. Sinema bir mucizedir. Bize acı tatlı hayallerimizle aynı havayı solutur, onlarla bir muhabbet imkanı sağlar. Bu muhabbetin alışlageldik mekânı karanlık sinema salonlarıdır lakin havalar bir ısındı mı projektörler açık havaya taşınabilir ve sinemanın hayaletleri salonun duvarlarını aşarak dünyaya karışır. Yıldızlı gökyüzünün altında film izleme şansına nail olanların bu deneyimi unutamadan uzun süre hatırlamalarının sebebi de sinemanın büyüğüyle yeryüzünün büyüünün birbirine katıldığı bu anların biricikliği olsa gerek. Hillside Beach Club, British Film Institute (BFI) ortaklığıyla 26-30 Mayıs tarihlerinde böylesine büyüğü bir açık hava film festivaline ev sahipliği yaptı. Beş gece boyunca film projektörleri Fethiye'de birbirinden nadide mekânlara taşınıp, bu mekânlarla bütünleşen filmleri yansıtılar beyaz perdeye. Film izleme etkinliği her gece kendini yeniledi ve bu etkinliğe katılan izleyiciler kolay kolay yakalanamayacak anları paylaştılar.

Hillside Beach Club, Fethiye'nin ilhamını cennetten almış koylarından birini kendine mesken tutmuş müstesna bir tatil köyü. Bu etkileyici coğrafya dünyanın en prestijli film arşivlerinden birine sahip olan BFI tarafından seçilmiş, her biri klasikleşmiş filmlerle buluşunca ortaya sinemaya en uzak insanı bile büyüleyecek bir etkinlik çıkmış. Film seçkisinin küratörü Will Massa gösterimlerin temasını komedi olarak seçmiş olmanın ötesinde filmleri mümkün olduğu kadar gösterimlerin yapıldığı mekânlarla da eşleştirmeye çalışmış ve böylece film izlemeyi bedensel bir deneyime dönüştürmüş. Festivalin yayıldığı beş gecenin üçünde projektörler Hillside'in içinde yer alan plajlara kurulmuştu. Kalan iki gecenin birinde izleyiciler sakin bir koya demir atan bir teknede film izleme şansını yakalarken diğer gecede ise Fethiye'nin belki de tarihi açıdan en müstesna köşesi olan Kayaköy'de gösterim yapıldı.

Festivalin açılışı Hillside'in sınırları içinde özel bir köşe olan, *Silent Beach* diye anılan küçük bir plajda yapıldı. *Silent Beach* ya da sessiz plaj adına uygun bir şekilde sessiz sinemanın kilometre taşlarından bir filme ev sahipliği yaptı. Sinemanın dâhisi Buster Keaton'ın *Sherlock Junior* (1924) adlı komedisi, sadece bu gösterime özel bestelenmiş müziğin canlı olarak eşlik ettiği bir performansla izleyici ile buluştu. Gecenin sessizliğiyle oynayan, piyanodan çıkan nameler, sinemanın doğuş yıllarından günümüze zamanı delerek gelen imgelerle bütünleşti ve beşeri dünyanın en zarif, en kırılğan ürünü olan sanat bir ayine dönüşerek, ses ve ışık formun bürünerek doğanın ihtişamının karşısına dikildi; onunla dans etti.

Gösterimler için seçilen en özel mekân kuşkusuz ki Kayaköy'dü. Bu köy, 1920'lerde nüfus değişimi yüzünden terk edilmiş bir Rum kasabası. Zamanında 20.000 Rum'a mesken olan bu yerleşim günümüzde savaşın ve göçün şiddetini anlatan hayalet bir anıta dönüşmüş durumda. Savaşın akıl almaz abesliği de küratör Will Massa'nın bu mekân için seçtiği Stanley Kubrick'in *Dr. Strangelove* filmiyle kendini gösteriyor. Kayaköy'ün etkileyici manzarasının önüne yerleştirilmiş perde dünyayı nasıl yaşanılmaz bir yere çevirdiğimizi mizahi bir şekilde yansıtıyor. Kayaköy'ün hayaletleri sinemanın hayaletlerine karışıyor.

Kayaköy deneyiminden sonra üçüncü akşamda *Blues Brothers* filmi biraz rahatlamamıza vesile oluyor. Hillside'in içindeki plajlardan birine kurulan perde tekrardan müzik, sinema ve dünya arasındaki bağları tesis etmemizi sağlıyor. *Blues'*un direniş ve isyan içeren tınıları ölüm saçan politikanın karşısında yaşamın güçlerini nasıl aktifleştirebileceğimizi gösteriyorlar.

Deniz kenarında olup sahile vuran dalgaların sesi eşliğinde film izlemek her ne kadar güzel olsa da deniz üzerinde dalgaların ritmiyle hafif hafif sallanan bir tekende film izlemek apayrı bir deneyim. Gösterimlerin dördüncü gecesinde denizin anne kucağının huzurunu andıran sallantısı izleyiciyi uykuya uyanıklık arası bir kıvama getirmişken perdeye yansıyan rüya gibi bir Marilyn Monroe ve *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) bir önceki gece izlediğimiz erkek dayanışmasının karşısına, sinemanın, kadın dostluğu manifestosunu koyuyor.

Festivalin kapanışı bir ilk gösterimle yapıldı. 2019 yapımı *Stan & Olie* filmi mizahlarıyla birer ikona dönüşmüş Laurel ve Hardy ikilisinin hayatlarının sahne arkasını anlatan bir dram aslında ve bu yönüyle geri kalan dört geceden ayrılıyor. Bir rüya makinesi olan Hollywood'un çarkları içinde direnen iki arkadaş komedinin içine insan hayatının melankolisini ve ölümün trajedisini katıyorlar ve böylece beş gecelik rüya izleyicileri gerçek hayata döndürerek son buluyor.

Will Massa'nın seçkisi her ne kadar sinemanın rüştünü ispat etmiş filmlerinden oluşsa da asla kolaya kaçılmış bir seçki değil. Güldürmek uğruna sözünü söylemekten vazgeçmeyen, iddialı bir şekilde dünyayı değiştirmeye çalışan filmlerden oluşuyor. Massa böylesine eşsiz mekânlarda gösterim yapma şansını iyi değerlendirmiş ve sadece eğlendirecek filmler göstermektense gücüne doğanın gücünü kapıp sesini yükseltecek filmler seçmiş. Film seçkisinin alttan alta işleyen politik leğliği belki bir tatil yerinde aranacak en son şey ama Massa bunu izleyiciyi yabancılaştırmayacak bir şekilde kurgulamayı becermiş. Sonuçtaysa pek çoğumuzun gayet iyi bildiği filmlerin yeniden büyülenmesinden müteşekkil bir festival ortaya çıkmış.

Uluslararası arenada hatırı sayılır bir galeri: Zilberman Gallery

2008 yılında İstanbul'da kurulan ve 2016 yılında Berlin'de açtığı ikinci şubesiyle artık başarılarını uluslararası yayınlardan da takip etme gururunu yaşadığımız Zilberman Gallery'nin son dönem çalışmalarına yakından baktık



1 yılda 12 fuar

Zilberman Gallery 2018-2019 döneminde 12 uluslararası fuara 18 sanatçısını götürdü. 2018 yılında Code Art Fair, Contemporary Istanbul, viennacontemporary, Art Berlin, ArtBo, Art Düsseldorf, UNTITLED Miami Beach; 2019 yılında ise Zona Maco Art Fair, Art Dubai, Art Basel Hong Kong, ART COLOGNE ve ARCO LIS-BOA olmak üzere toplam 12 fuara katılan Zilberman Gallery Heba Y. Amin, Alpin Arda Bağcık, Guido Casaretto, Pedro Gómez-Egaña, Burçak Bingöl, Antonio Cosentino, Memed Erdener, Zeynep Kayan, Azade Köker, Erinc Seymen, Eşref Yıldırım, Simon Wachsmuth, Sophie Dupont, Azade Köker, Ahmet Oran, Manaf Halbouni, Basir Mahmood ve Elmas Deniz'in işlerini uluslararası sanat sahnesine tanıttı.



Berlin'de konuk sanatçı programı

2018-2019 döneminde Eşref Yıldırım, Burçak Bingöl, Selçuk Artut ve Sophie Dupont olmak üzere beş sanatçıya Konuk Sanatçı Programı kapsamında Berlin'de yaşama ve çalışma fırsatı sunan Zilberman Gallery yeni üretimleri desteklemeye her şeyden çok önem veriyor. Bu programın ilk üretimleri arasında Artut'un Ocak-Nisan 2019 tarihlerinde gerçekleşen *Habituation* ve Dupont'un Haziran 2019'da gerçekleştirdiği *Connecting Hearts* isimli performansı sayılabilir.

Galeri bünyesinde yeni isimler

Çalışmalarında özneye ait ruhsal yapılanmaların, kolektif bilinçdışıyla ilişkisini temsil etmenin yollarını araştıran **Başak Bugay**; ekonomi ve doğa arasındaki keşimlerle bu ikisinin iç içe geçtiği noktaları araştıran **Elmas Deniz**; sanatsal pratiği, geniş bir medya yelpazesinde, genellikle sıradan nesneler ve materyaller içeren katılımcı bir yaklaşımı benimseyen **Manaf Halbouni**; resmin sınırlarını zorlayarak çalıştığı mecrayı mekânsal formlara, elle dokunulur katmanlara ve tensel bir alana taşıyan **Mahen Perera**; performans, video, fotoğraf ve mekâna özgü yerleştirme dahil olmak üzere farklı disiplinlerdeki çalışmaları, kolektifle birey arasındaki etkileşimi, zaman ve mekân politikasını, geleceğe dair olasılıkları ele alan **Isaac Chong Wai** ve çalışmalarında büyük ölçekli, mekâna özgü ve karışık tekniklerle ürettiği çalışmalarında genellikle tahta, eski mobilyalar ve şemsiye kumaşı gibi geri dönüştürülebilir malzemelerden yararlanan **Jaffa Lam Laam** Zilberman Gallery'nin temsil ettiği sanatçılar arasına katıldılar..



di. Gómez-Egaña tarafından yeni üretilen *The Voice of Jacob at Dawn*, 2019 geçmişte operanın bugün bulunduğu noktada yer alan Nylandsverkstedet fabrikasının kurucusu Jacob Jarmann'ı ele alıyor ve onun bir uykulu felci geçirdiğini hayal ediyor.

İskoçya'da: Manaf Halbouni

Manaf Halbouni, bu yıl 20-26 Haziran tarihleri arasında düzenlenen İskoçya Mülteci Festivali'ne *Rubble Theater* (2019) isimli yerleştirmesi ile katıldı. Halbouni'nin bu yılki festivalin en çok göze çarpan eserlerinden biri olan yerleştirmesi, Suriye'de bombalanan bir mekânın ve terk edilmiş bir arabanın enkazını içeren bir yıkım sahnesini canlandırıyor. 20 Haziran Dünya Mülteciler Günü'nde lansmanı gerçekleşen çalışma, yerinden edilme temasını Glasgow'un kalbine getirerek, mülteci ve göçmen kökenli, genç sanatçıların bir araya gelip çalışmalarını paylaşım tartışabilecekleri bir alan yaratıyor. Halbouni ayrıca, 24 Haziran Pazartesi günü Counterpoints Arts ile uluslararası çalışmalarından bahsedeceği bir söyleşi gerçekleştirdi.

Burçak Bingöl Lady Dior Art projesinin sanatçıları arasında

Dior'un daha önce Marc Quinn, Joan Giorno, Jason Martin gibi pek çok sanatçının dahil olduğu Lady Dior Art projesi bu yıl üçüncü kez düzenlendi. Dior'un kreatif direktörü Maria Grazia Chiuri, modaevinin ünlü ikonik çantası Lady Dior'u yeniden tasarlamak için projenin 2019 edisyonuna aralarında Burçak Bingöl'ün de bulunduğu 11 kadın sanatçı davet edildi. Bingöl *Iznik Enchanted* ve *Cobalt Course* adında iki farklı tasarım gerçekleştirdi ve her birinden 100'er adet üretilen çantalar üç ayrı modele uygulandı. İlhamını İznik çinilerinin çiçek desenlerinden alan çantalar Dior'un atölyelerinde özel malzemeler ve teknikler kullanılarak sanatçının yönetiminde üretildi.

Krakow'da: Guido Casaretto, Elmas Deniz ve Azade Köker

Guido Casaretto, Elmas Deniz ve Azade Köker, 26 Nisan-29 Eylül 2019 tarihleri arasında Polonya'da bulunan MOCAM-Museum of Contemporary Art in Krakow'da gerçekleşen *Nature in Art* sergisine katılıyor. Küratörlüğünü Delfina Jalowik, Maria Anna Potocka ve Martyna Sobczyk'in üstlendiği ve Agnieszka Sachar koordinatörlüğünde gerçekleşen sergi, farklı ülkelerden gelen 70'ten fazla sanatçının, resim, fotoğraf ve videodan, bulunmuş objeler ve yerleştirmeye kadar birçok farklı teknikten oluşan güncel çalışmalarına yer veriyor. Güzellik, ekoloji, yüzleşme, madde ve sembol olmak üzere beş ana bölümden oluşan sergiye dahil olan diğer sanatçılar arasında, Basia Bańda, Krzysztof M. Bednarski, Julius von Bismarck, Maurizio Cattelan, Wim Delvoye, Jan Fabre, Nilbar Güreş, Tomohiro Higashikage, Weronika Izdebska, Rolf Julius, Bartosz Kokosiński, Sarah Lucas, Julian Opie, Meret Oppenheim, Witek Orski, Javier Perez, Henri Rousseau, Yoshihiro Suda, Marek Wasilewski, Sinta Werner gibi birçok isim bulunuyor.

Louisville'de: Alpin Arda Bağcık

Alpin Arda Bağcık'ın *Melperon* (2017), *Acamprosate* (2018) ve *Deniban* (2019) isimli eserleri, 21c Museum Hotels'in koleksiyonuna katıldı. 21c Museum Hotels, korumacı ve çağdaş sanat koleksiyonerleri Laura Lee Brown ve Steve Wilson tarafından, sanatın, günlük yaşamın hayatı bir parçası olabileceği, yeni enerji ve fikirlerle ön ayak olacağı inancıyla Louisville'de kurulmuştur.

Stockholm'de ve Viyana'da: Heba Y. Amin

Heba Y. Amin *Operation Sunken Sea: Relocating the Mediterranean, Inaugural Speech* başlıklı video çalışmasıyla, Kulturhuset Stadsteatern, Stockholm da, 16 Mart-9 Haziran 2019 tarihleri arasında izlenen olan *Touch Me* adlı grup sergisinde yer alıyor. Helen Karlsson'ın küratörlüğünü yaptığı sergide, fotoğraf, video ve film çalışmaları ile kişisel ve sosyal düzeyde hayatımıza anlam katması konu ediliyordu. Ayrıca, Amin, 7 Mayıs'ta Kunsthalle Wien, Museumsquartier'de *Female Subjectivities and Technological Dystopias* başlıklı bir seminer verdi. Konferans, Studio for Conceptual Art, Academy of Fine Arts Vienna tarafından başlatılan *BITTE SEIEN SIE ACHTSAM. ANDERE BRAUCHEN IHREN KARLSPLATZ VIELLEICHT NOTWENDIGER* projesinin bir parçası olarak düzenlendi.

Berlin'de: Azade Köker ve Simon Wachsmuth

Azade Köker, Deutscher Bundestag'ta (Alman Parlamento'su) Andreas Kaernbach ve Kristina Volke küratörlüğünde gerçekleşen *100 Jahre Frauenwahlrecht-19+1 Künstlerinnen* başlıklı grup sergisinde *Marie Juchacz and Sister Elisabeth Kirschmann* (2018) isimli kolajıyla yer alıyor. Kadınların seçme ve seçilme haklarını kazanmalarının 100. yıldönümü kutlamaları kapsamında gerçekleşen sergiye, Köker'in yanı sıra aralarında Franca Bartholomäi, Hilla Ben Ari, Parastou Forouhar, Jenny Holzer, Franka Hörschemeyer, Barbara Klemm, Cornelia Schleime ve Katharina Sieverding'in de bulunduğu 19 uluslararası sanatçı davet edildi. 17 Ocak-31 Mart 2019 tarihleri arasında izlenecek olan sergi, Parlamento Başkanı Wolfgang Schäuble'nin konuşmasıyla açıldı.

Simon Wachsmuth, 22 Mart-16 Haziran 2019 tarihleri arasında Gropius Bau, Berlin'de gerçekleşen olan *And Berlin Will Always Need You. Art, Craft and Concept Made in Berlin* sergisinde yer alıyor. Natasha Ginwala ve Julienne Lorz'un küratörlüğünü üstlendiği sergi, Gropius Bau'nun eski bir dekoratif sanatlar müzesi ve eğitim kurumu olarak tarihini, bir başlangıç noktası olarak, Berlin'in çağdaş sanat dünyasındaki el sanatları ve el yapımı süreçlerini araştırıyor. Mevcut işlerin yanı sıra sergi için yeni üretilen işler üzerinden geleneksel üretim yöntemleri, estetik ve maddesellik gibi konulara değinerek tarihi eserleri ve objeleri inceliyor. Wachsmuth'un yanı sıra sergide Nevin Aladağ, Leonor Antunes, Julieta Aranda, Alice Creischer and Andreas Siekmann, Mariechen Danz, Haris Epaminonda, Theo Eshetu, Olaf Holzapfel, Dorothy Iannone, Antje Majewski and Olivier Guessel-Garai, Willem de Rooij, Katarina Šević, Chiharu Shiota ve Haegue Yang yer alıyor.

Solingen'de: Azade Köker, Simon Wachsmuth ve Eşref Yıldırım

Şair Else Lasker-Schüler'in doğumunun 150. yıldönümü çerçevesinde Almanya'nın Solingen şehrinde yer alan Center for Persecuted Arts'da düzenlenen, 5 Temmuz-25 Ağustos 2019 tarihleri arasında Jürgen Kamukötter'in küratörlüğünde gerçekleşen *The Spirit of the Poet* isimli karma sergide Azade Köker, Simon Wachsmuth ve Eşref Yıldırım yer alıyorlar.



Kitap lansmanları ve sanatçı konuşmaları

11. yılına girerken yerli ve uluslararası çağdaş sanat dünyasında geçen on yılını kutlamak adına hazırladığı *10 Years, Zilberman Gallery* kitabı yayımlandı. Başak Şenova'nın editörlüğünde hazırlanan, Neda Firfova tarafından tasarlanan ve Heba Y. Amin, Selçuk Artut, Çelenk Bafra, Alpin Arda Bağcık, Burçak Bingöl, Serhat Cacekli, Naz Cuguoğlu, Ali Esat Göksel, Lotte Laub, Bettina Klein, HG Masters, Nat Muller, Aaron Schuster ve Simon Wachsmuth'un yazılarını içeren kitap galerinin kurulduğu dönemden itibaren gerçekleştirdiği sergileri ve yürüttüğü projeleri belgeliyor.

Burçak Bingöl, küratörlüğünü Leeza Ahmady'nin üstlendiği Signature Forum kapsamında Asia Contemporary Art Week'in 25-26 Ocak 2019 tarihleri arasında düzenlediği *FIELD MEETING Take 6: Thinking Collections* başlıklı konuşma serisine katıldı.

Pedro Gómez-Egaña, Zilberman Gallery-Berlin'deki kitap lansmanında küratör ve yazar Natasha Ginwala ile bir konuşma gerçekleştirdi.

Moiz Zilberman, 28 Şubat 2019 tarihinde Hong Kong'da yer alan Rossi & Rossi'de Hong Kong Art Gallery Association ve ArtAsiaPacific işbirliğinde gerçekleşen *Art Talk: The Institution-Like Gallery* başlıklı panelde Zilberman Gallery'nin 10 yıllık serüvenini anlattı.

Zilberman Gallery-İstanbul'da yer alan *Otelde Bir Gün* sergisinin katalog lansmanı ve söyleşi 19 Ekim 2019'da gerçekleşti. Sergide çalışmaları yer alan sanatçılar Başak Bugay, Hera Büyüktaççıyan, Can Küçük ve Erinc Seymen'e katalog metninin yazarı Rita Ender eşlik etti.

Heba Y. Amin, Zilberman Gallery-Berlin'de gerçekleşen *A Rectilinear Propagation of Thought* isimli kişisel sergisinin 6 Ekim'de gerçekleşen katalog lansmanında sanat tarihçisi Geoff Lehman ile konuştu. Katalog Heba Y. Amin, William Kherbek, Lotte Laub ve Jill Magid'in yazılarını içeriyor.

Selçuk Artut, Zilberman Gallery-Berlin'de gerçekleşen *Habituation* isimli kişisel sergisinin 30 Mart 2019'da gerçekleşen katalog lansmanında medya teorisyeni Siegfried Zielinski ile konuştu. Katalog, Siegfried Zielinski, Selçuk Artut ve Lotte Laub'un yazılarını ve Çelenk Bafra ve Artut arasında gerçekleşen konuşmayı içeriyor.

Zeynep Kayan'ın *Geçici Aynılık* sergisi kapsamında, 5 Nisan 2019'da Zilberman Gallery-İstanbul'daki sergi turunu takiben katalog yazarı Clotilde Scordia ve Zeynep Kayan arasında bir söyleşi gerçekleşti.

Burçak Bingöl, Zilberman Gallery-Berlin'de 27 Temmuz'a dek izlenebilecek olan *Interrupted Halfway Through* isimli kişisel sergisinin 21 Mayıs 2019'da gerçekleşen katalog lansmanında Freie Universität Berlin'de İslam Kültürleri Sanat Tarihi profesörü Wendy Shaw ile konuştu. Katalog, Sevinç Çalhanoglu, Lotte Laub, Wendy Shaw ve Simon Wachsmuth'un yazılarını içeriyor.

Zilberman Gallery-İstanbul'da, gerçekleşen *Bir Gözüm Ben, Mekanik bir Göz* grup sergisi kapsamında gerçekleşen katalog lansmanı ve sergi turu, serginin küratörü Naz Beşcan ve sergide yer alan sanatçılar Burçak Bingöl, Antonio Cosentino, Elmas Deniz ve Ahmet Elhan'ın katılımıyla 19 Haziran 2019 günü gerçekleşti. Katalog, Naz Beşcan ve Yusuf Huysal'ın yazılarını içeriyor.





Venedik Bienali



Venedik Bienali Başkanı Paolo Baratta’nın 24 Kasım’a dek devam edecek olan 58. Uluslararası Sanat Sergisi’nin bildirisinde söylediği gibi bu yıl bienalin başlığı olan *May You Live in Interesting Times* (Tuhaf/ilginç zamanlarda yaşayasın) aslen bir beddua olarak biliniyor çünkü “tuhaf/ilginç zamanlar” kavramı insanda meydan okuyucu hatta tehdit edici bir his uyandırıyor. Acaba gerçekten “tuhaf” zamanlar olacak mı? Ya da şu an o zamanlarda mı yaşıyoruz? “Tuhaf zamanlar”dan anladığımız nedir? Bir nevi distopya mı? Bienali, bu yıl, yazarların odaklarına aldıkları pavyonlar aracılığıyla aktarıyoruz



Swatch Pavyonu



Ziyaretçi sayısı her sene artan Venedik Bienali, Başkan Paolo Baratta’nın anlattığı üzere, kendi tarihinde pek çok “tuhaf zamandan” geçmiş. Venedik’in kolay olmayan ulaşım koşullarından dolayı oldukça yüklü taşıma ücretleri başta olmak üzere yıllar içinde bienali zor durumlarda bırakan pek çok faktörün üstesinden gelmeyi başaran, başta Baratta olmak üzere tüm bienal ekibi, bu yıl beşinci defa Uluslararası Sanat Sergisi için Swatch ile el ele verdi. Partnerliğinin başladığı yıldan bu yana bienalin o yılki temasına özel olarak ürettikleri yeni saatlerle, Giardini ve Arsenale olmak üzere iki ayrı mekânda gösterdikleri yeni sanatçılarla Swatch’ın Venedik Bienali’ne yeni bir soluk olduğu kesin. Otuz yıldan fazla zamandır sanatçılarla omuz omuza çalıştığı bilinen Swatch bu partnerlik kararıyla sanata olan inancını tasdiklerken, sanat üretimine verdiği desteği de bir üst seviyeye çıkarıyor.

Bu desteğin ne kadar faydalı boyutlara ulaştığının en güzel örneği ise Swatch Art Peace Hotel! 1900’ların başında otel hizmeti vermek üzere inşa edilen Palace Hotel, bugün Şangay’ın en merkezi noktalarının birinde Kasım 2011’den bu yana, Swatch Art Peace Hotel olarak dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılar tarafından *residency* olarak kullanılıyor. Açıldığı günden bu yana 330’dan fazla sanatçıyı altı aylık sürelerle *residency*’sinde ağırlayan Swatch Art Peace Hotel’in temel hedefi dansçılar, müzisyenler, yönetmenler, yazarlar, ressam, kavramsal sanatçılar ve daha pek çok farklı alandan yetenekleri yaratıcı bir alışverişe sokabilmek. Burada üretilen işlerden seçilenlerin bir kısmı ise her bienal zamanı Swatch’ın Arsenale’de yer alan pavyonunda sergileniyor. Swatch bu programın ismini Swatch Faces olarak belirlemiş. Her yıl seçilen sanatçılar o yılın “yüzleri” oluyorlar. Bu yılın yüzleri İspanya’dan Santiago Aleman, Amerika Birleşik Devletleri’nden Tracey Snelling, Çin’den Jessie Yingying Gong ve çok sürpriz bir şekilde 2012 yılında PORTAKAL’da yer alan *Emerging Korean Artists* sergisi vesilesiyle izleme fırsatı bulduğumuz Güney Koreli Dorothy M. Yoon idi.

Swatch’un Giardini’de sahip olduğu mekân ise, 2015 yılında Joana Vasconcelos ve 2017 yılında Ian Davenport’u ağırladıktan sonra bu sene sanatçı 70, hayatta 90. yılını kutlayan, 1964 yılında, 32. Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi’nde Büyük Britanya’yı temsil eden Britanyalı sanatçı Joe Tilson’u konuk ediyor. İlk 1949 yılında Venedik’e gelen, ilk görüşte aşık olan ve uzun yıllar Venedik’te yaşayan Tilson, kendi koleksiyonundan üç dev boyutlu eseri tekrar uyarlayarak mekâna özgü bir yerleştirme yapıyor. Sanatçının en sevdiği Venedik kiliselerinin fasadlarında yer alan özgün mimari detaylardan etkilenecek ürettiği, *The Stones of Venice Contarini* isimli ve 24 adet çift taraflı, renkli, dikey şekilde dikilmiş bayraktan oluşan işine *THE FLAGS* ismini vermiş. Bu yerleştirmeyi takiben yine Tilson tarafından üretilen saatler de aynı öğelerin etkisi altında parlak renkler, geometrik şekiller ve yazılı reçeteler ışığında ortaya çıkmış. Limitli sayıda üretilen bu saatin adı ise *THE JOE TILSON VENETIAN WATCH*.

Swatch’un sanat direktörü Carlo Giordanetti’nin Londra sokaklarında dolaşırken Regent Street’te gördüğü soyut ve sembolik işlerine hayran kaldığı Tilson’un Venedik’i akıllardakinin aksine çok daha çağdaş, renkli. Giordanetti’nin kendi kelimeleriyle “Joe Tilson’un işlerinin renklerinde, dokularında ve duruşlarında Swatch’ın duruşunu yansıttığına inandığım bir stil vardı. Venedik’te yaşayan ortak bir arkadaşımız vesilesiyle iletişime geçtiğim Tilson’un baryraklar aracılığıyla mutluluğu ve özgürlüğü müjdelediği işlerini yeniden üretmek oldukça zorlayıcıydı. Onun kalem çiziklerine, şablonlarına ve tasarımına sadık kalabilmek için çok çaba sarf ettik. Doku ve ölçüler çok önemliydi. Zaten işlerin güzelliği de bu detaylardan geliyor.”

Bu yılın neredeyse karamsar olarak adlandırabileceğimiz temasının yanında Tilson’un bu rengarenk işlerini görmek eminim bütün izleyicilere iletilmek istenen mesajı verdi: “Venedik’in kilise ve saraylarının mimari detaylarından ve ikonik Arlecchino karakterinden esinlen bayraklar Joe Tilson ve Swatch’ın oluşturdukları pozitif enerjinin ve muhteşem bir sanatçının imzasının vücut bulmuş haliydi.”

“Sanat sizin deneyimlerinizin bir meyvesidir. Ben şahsen sanatçının starlaşması fikrine çok uzağım.”

—Joe Tilson



Türkiye Pavyonu

Yazı: Nazlı Pektaş



TÜRKİYE PAVYONU, ARSENALE, İNCİ EVİNER, BİZ, BAŞKA YERDE, YERLEŞTİRME, İKSV'NİN İZNİYLE

Aynı anda neredeyiz? Yeryüzü üzerinde öğretilmiş zaman dilimleri eşliğinde konuşurken farklı zaman dilimlerinde ama aynı andayız. Güneşin doğduğu anda bir yerde birileri konuşuyor olabilir. Onların konuştuğu anda birileri yürüyor olabilir ama orada güneş çoktan batmıştır. Karanlık olduğunda kaçırırsa birileri, o anda güpegündüz bir yerde birileri uluyor olabilir ya da başka birileri itiyor, birileri de ölüyor olabilir. Biz başka yerdeyken birileri o anda ölüyorsa birileri de o ölümün sebebi olabilir aynı anda. Zaman akışkanlığı içinde tarihe not düşmek için bilmem kaçınıcı günde, bilmem kaçınıcı yılda ve saatte gerçekleşti diyebilmek için o anlar çoğalıp durur biz başka yerdeyken...

Dev bir balığın içindesindir aslında. Bunu bilen kimse yok sanıyorken, yüzlerce göz o anda seni izliyordur ve sen kocaman bir balıkta saklanmadığını işte o an anlarsın. Evin sandığın ev değildir. Hafızan balıktan da beterdir o an. Birileri bir yerlerdeyken sen düşünüyor olabilirsin ve düşündüğünde neredesindir? Yeryüzündeki tüm kötülükler hakkında düşünüyorsan eksik bırakılmış hayatlara, tutsak edilmiş çığlıklara sustuğun bir yerdesindir ve bu yer aynı anda kendinde dolaştığın yerdir.

İnci Eviner, desenin anlattıklarını, kalemin kâğıt üzerinde aldığı yol eşliğinde öyküye çeviren bir sanatçı. Öteden beri desenleri eşliğinde anlatıyor olan biteni. Desen, kâğıttan videoya uzanan yolda türlü hallerde Eviner'in dünyayı görme biçimini olanaklı kılıyor. Çizgileri; yeryüzü, bedenler ve varoluş hakkında desene kavuşurken yüzlerce gerçeği açığa salıveriyor. Önceki işlerinin izlegi de olan bu salıverme/açığa çıkarma; ülkemiz pavyonuna yerleştirdiği işinde de birbirinden çok farklı görsel dil, ses, performans ve tüm bunların içine alan mekân aracılığıyla kusursuz bir kaosun içinde yeniden ortaya çıkıyor. Jestler, kostümler, mimikler, nereden geldikleri, nereye gittikleri, nasıl geldikleri bilinir/bilinmez insanlara ilmekler atıyor. Yeryüzünün tüm çetrefilli çelişkilerini sırtlanan, geçmişleri yarım kalan, gelecekleri muğlak mültecileri tuhaf zamanlara davet ederek; “Politikanın bittiği yerde özgürlük başlar,” diyen Hannah Arendt'i selamlıyor. Desenden, bedene, bedenden de mekâna yayılan çizgiler eşliğinde yeni bir an yaratıyor zamansızlığın peşine düşerek.

Deneyimlenen, gerçeklerin sözsüz düşüncelere dönüşüp canlanması. Tüm iş; bir yanda izleyeni kendine döndürüyor ve içine düştüğü durumu sorguluyor diğer yandan da anlamayı zorlaştıran bir canlılıkta kısıtıyor. Parmaklıklar, tekinsiz sandalyeler, merdivenler, geçitler, duvarlar, inişler/ çıkışlar ve videolarda olan biten; görme eylemi eşliğinde Eviner'in kendisiyle ve nesnelerle kurduğu, nesnenin kendine geçtiği, kendini nesnede bulduğu yaratma sürecinde bir esere dönüşüyor. Gören, gördüğüne dahil olan Eviner, şimdinin içinde zamansız ve iktidarsız bir anda ayrı ama aynı mücadelelerin rastgele seçilmiş anlarında belleği açığa çıkarıyor. Yerinden edilen bir dünyada yerinden edilmişlerin kolayca fark edebileceği sürekli tekrar eden imkânsız eylemler; sonsuz bir ulumanın ortasında, karanlık bir sekte, soluksuz bir çizgide tanıklık etmemizi istiyor.

Anlamak mı tanıklık etmek için önemli? Yoksa soruyu ters yüz ettiğimizde sorabileceğimiz gibi tanıklık etmek için anlamak mı lazım? *Biz Başka Yerde*, tanık olmamızı istiyor. Ortak değerler bu tanıklık için tercüman. Eviner'in yarattığı hareketli dil, bu ortak değer ve deneyimlerin metaforu ve anlamı içeriyor.

58. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda, Arsenale'de dahil olduğumuz anlar sahibi insanlık durumları. Tarihini içindeki tekrar gibi onlar da devinim içindeler. Baş döndüren, sıkıştıran, esir eden, yutan, öldüren bir tekrar bu. Görünür görünmez bir sahiçilik de diyebiliriz. Zira görünmezliği, gerçekle gerçek olmayan arasındaki zoraki muğlaklaştırmadan ibaret. İnci Eviner tam da bu muğlaklığın üstüne gidiyor, verili olanı kabul etmek yerine varlığın içinde bulunduğu mekânla ilişkisini çektiyor. Bu mekânın içindeki özne, geride bıraktığı hafızası, tamamlanmamış şimdisi eşliğinde bu yerde ne yapar? Nasıl düşünür? Nasıl yaşar? Nasıl hareket eder? Nasıl ölür?



Meksika Pavyonu

Yazı: Evrim Altuğ

MEKSİKA PAVYONU,
ARSENALE, PABLO
VARGAS LUGO, ACTOS
DE DIOS, 2019



Venezuela Pavyonu

Bu arada, bonus niyetine bir parantez açalım: Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi'nin şeytan tüylü temasına belki de en doğaçlama biçimde yarasır pavyon, Venezuela'nın idi diye düşünüyor insan. Pavyona atıl vaziyette, ama doğal haliyle bodoslama girmiş bulunup, “tavlanan”lar arasına ben de karışıyorum. Kimileri sanki bir ölünün mezarına basmış gibi, ortada bir şey göremeyince uygar uygar kaçıyor. Kimileri de, “pi ar” ve “eş dost” ile, entelektüel içerik tazyikli açılış harala gürelesinden buraya sığınıyor, soluklanırken bu bitki(n) pavyonun eski duvarında organik bir direniş abidesi, hatta bir Pierre Huyghe işi gibi organikçe yükselen, artık iyice ağaçlaşmış sarmaşığı hayranlıkla süzüyor. Ortada bir tırmık, duvarda geçen yılki Mimarlık

Bienali'nden hüzünlü bir şema - hatıra: “Venezuela'nın Pavyonunun Şairane Uzam-Şiiri.” Pavyon ardında, renkli, ahşap ve geometrik soyut biçimli bir sütun irisi, ona refakat eden harika bir Venedik ışık banyosu. Daha ironik, samimi ne olabilir ki? Sonra bir filmden aşırıdığım şu harika sözü anımsıyor ve pavyondan ayrılıyorum: “Bu, gerçekle kurgu arasındaki fark işte: Kurgu mantıklı olmalı. “Sahi, küratörü kim olabilir günümüzde, hakikat sonrası hakikatin? Trump? Maduro? Bunlar tekila sorular... Neyse. Kafanızı şişirmeden kapatalım şu parantezi.



VENEZUELA PAVYONU,
GIARDINI, DETAY

Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi'nde beni en çok cezbeden, Arsenale'de yer alan Meksika Pavyonu'nda *Acts of God (Tanrının İşleri/Eylemleri)* başlığıyla izlediğim Pablo Vargas Lugo oldu. Bienalin kuşkucu temasına sınıksı tutunduğunu düşündüğüm zekice işleriyle Lugo, iki kanallı video yerleştirmesi, üç parçalık soyut, yalın heykel çalışması ve renklendirilmiş kumdan ibaret bir başka ayrıksı yapıtıyla karşıma çıktı.

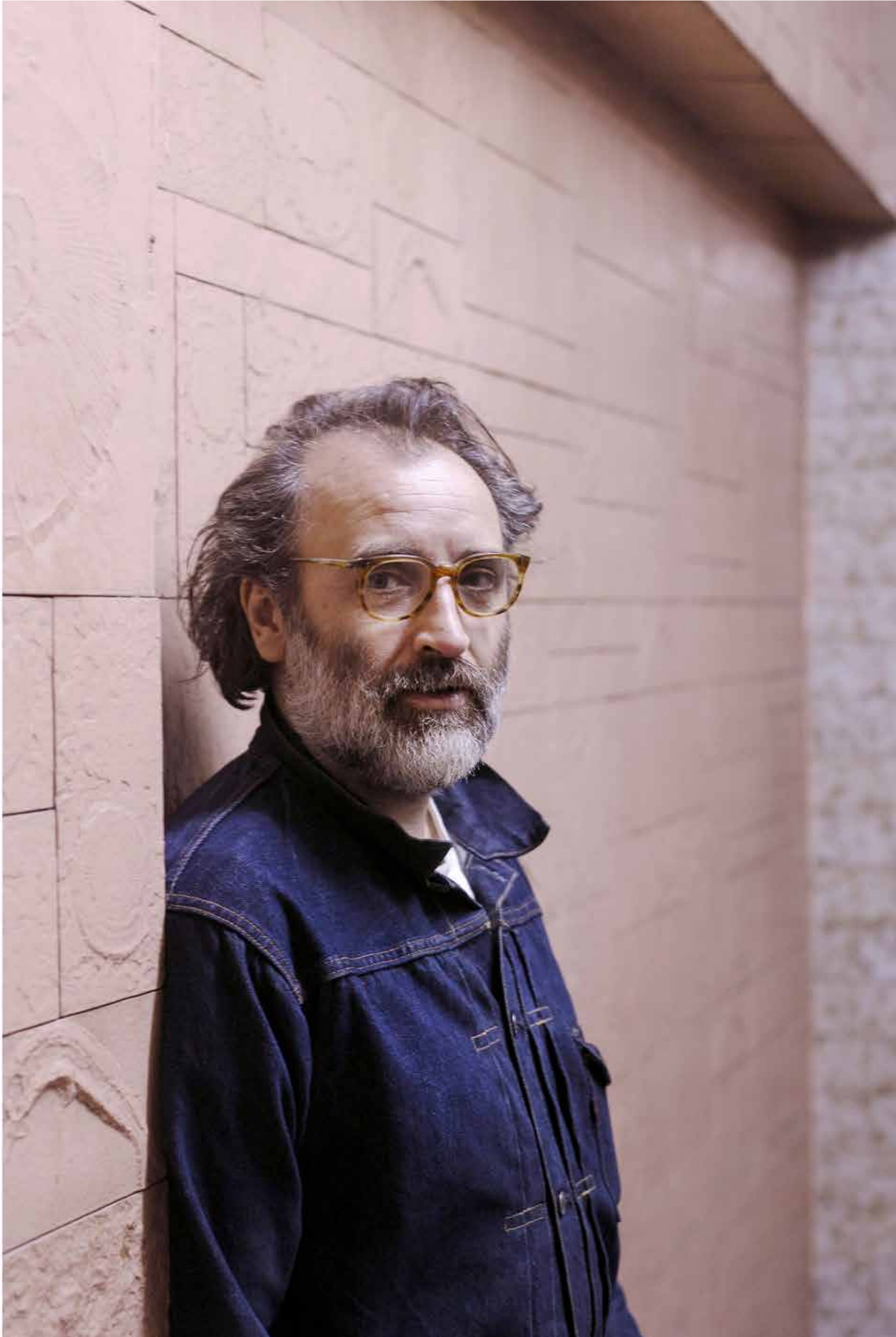
Sanatçı öteki pavyon ve açık alan yerleştirmelerine kıyasla aslında hayli mütevazı bir sunumda bulunmuştu ancak, sabırlı bir balıkçı gibi bekliyordu. İlk bakışta sıradan görünen bu pavyonun karanlığında, meraklı izleyicileri tavladığı çalışmaları, entelektüel olduğu kadar, dünü ve yarını birbirine düşüren sınırsız bir kara (m)izaha da yaslanıyordu. Pavyonu tecrübe ederken izlediğim şeylerin biri de -sanırım çoğunlukla Hristiyan olabilecek- bienal ön izleme ziyaretçileri oldu. Nasıl davranacaklarını bilemiyorlardı. Yapıt onların algılarındaki tüm yerleşik düzeni dinamitiyordu. Bir çoğu da bu “saygısızlık-yersizlik-uygunsuzluğa” sabır ve anlayış göstermeden kalkıp, “cık cık cık” diyerek, gidiyordu. Ama bizim gibi pek azı da, yapıta, pavyona, en doğru ifadesiyle sanatçının emeğine saygıyla kalarak, eserdeki bu meydan okumanın tadını acı kahkahalarla çıkarıyordu.

Küratörlüğünü Magali Arriola'nın üstlendiği, arşivlik kitabıyla da sevdiğim bu sunum, Arriola'nın tabiriyle beklenmeyen ile uhrevi olan arasındaki paralel-evrensel ilişkiyi, acı komedinin de etkisiyle, performans ve kuşkuya yaslamıştı. Ateist bir kimse olan ve Katolik bir ortamda yetişip, dinî filmlerle büyümüş, zamanla muhalif bir duruş edinmiş Lugo'nun naif, ancak son derece etkili bir grafik tasarımıyla da kimlik kazandırdığı parantez içindeki (*Actos de Dios*) bu önerme-sunumda, bence tam da bienal küratörü Rugoff'un aradığı o sıra dışı bakış ve mizahın, tabu deviren, sanatsal “deli cüreti” saklıydı. Bienal tam da Rugoff'un bu konuya bilinci yatınlığından ötürü, eleştirilerin de hedefi oldu. Netice olarak bilhassa sığınmacılıkla ilgili çalışmalar etik ve lüzumlu bir gürültü koparttı: Gülünç olan güldüklerimiz miydi? Yoksa büyük bir suç ortaklığıyla kendimize mi gülmekteydik ya da gülmeliydik? İşte bu zedelenme anına yakınlığıyla seçtim ben de, Lugo'nun bu laik, Meksika Kültür Bakanlığı ve birçok STK ile kültür kurumu ve markanın desteğiyle hayata geçirdiği, cürekâr yaptını.

Lugo'nun, kendiliğinden, tesadüflere açık bir akışla bizi maruz bıraktığı bu iki “başınabayruk” sinematografik perdede, dinler tarihinin aktörlerinden Hz. İsa'nın dönemin yerli halkı veya kitlelerle kurduğu ilişkilerindeki naif, adeta kendisini “gülünç” durumda bırakan “mucize” anları, yeniden tasvir edilmisti. Bu yapıtta ayrıca, Meccelli Meryem, Peter, James ve John ile Yusuf gibi kutsal figürler de, belli anlatılara yeniden bakışla ayrıksı, ikonografik ve aynı zamanda ikon kırıcı bir resmi geçit yapmaktaydı. Bir belgeselci gibi davranmaksızın, kendi bakış açısını tüm kuşkuculuğu ile “döneme ışınlattığı” duygusu uyandıran Lugo'nun bu kutsal kişilikler ve maruz kaldıkları dünya ile kurmaya çalıştığı empati, yapıtın neredeyse kültürel DNA'sına dönüşmüş gibiydi.

Öte yandan sanatçı, yaklaşık 30 dakikalık kayıtlarda izlediğimiz, Hz. İsa ve öteki kutsal figürlerin yansıttığı mucizelere tanık bölge ve devir insanların önyargılı bakışından yana görsel soğukkanlılığını da, bu bölük pörçük, “buluntu kayıt”vari eserinin absürtlüğü üzerinden teşhir ediyordu. Bu koşullarda sanatçının İncil'in olduğu coğrafyalara fiziksel olarak yakın olduğundan seçtiği ve Meksika'daki Chihuahuan Çölü bölgesinde yer alan Cuatrocienegas'ta çektiği yapıtı, Pier Paolo Pasolini, Buster Keaton, Woody Allen, hatta Samuel Beckett gibi, hakikate “bir tık” öteden bakabilen nice ismi de belleklere çağırmadan edemiyordu. Nitekim, neyin kutsal olup olmadığı meselesini, soyut bir yaklaşımla pavyona taşıdığı heykelleriyle de tartışıyordu Lugo: Devasa mermer ve traverten kütlelere, sanki dünmüş gibi elle yazılarak-kazınarak iliştilmiş astrofizik denklemleri, ya da son derece estetik bir yapının dibinde, onu adeta bir küp şeker gibi eriten bir malzemeye Lugo, bir yanıla da sanatın kendi kendisiyle yaşadığı kutsallık, aşkınlık ve geçicilik meselesini bir daha gözselletiriyordu.

Ezcümle Lugo, İncil'deki dört anlatıya yaslı bu yapıtı ve aynı anda hem çok basit, hem de zor heykel işleriyle, adeta boksı sevmediği halde her iki tarafa da dengeli yaklaşan ama arada, kendi de zarar görmekten kurtulamayan bir mağdur hakem gibiydi. Bizim de, aynı anda kendini sürekli türeten ve tüketen bir hakikat silsilesi karşısında böyle kalmamıza, bocalamamıza, zihnen ve ruhen zedelenmemize yol açmayı istiyordu.



Mike Nelson

Protocinema, İngiliz sanatçı Mike Nelson'ın İstanbul'da yeni ürettiği yerleştirmesi *PROJEKTÖR (Gürün Han)*'ı 2 Mayıs-1 Haziran tarihleri arasında Sirkeci'de gösterdi. Hayatı boyunca İstanbul'u sık sık ziyaret etmiş olan Nelson'ın yeni yapıtı mimari müdahale, heykel ve videoyu birleştirerek Gürün Han'ın yedinci katında yer alan on altı odaya yerleşerek kentin değişen manzarasını, hem mahrem, hem de küresel düzeyde yansıtan bir çalışma olarak izleyicileri karşıladı. Sanatçıyla son sergisi ve pratiği üzerine sohbet ettik

Röportaj: Merve Elveren
Fotoğraflar: Elif Kahveci

MIKE NELSON, PROJEKTÖR
(GÜRÜN HAN), 2019, PROTOCINEMA
TARAFINDAN SERGİLENDİ.
HENRY MOORE FOUNDATION,
ALSERKAL ARTS FOUNDATION
VE GALLERIA FRANCO NOERO,
TORINO'NUN DESTEĞİYLE.

Mike, konuşmamıza Jean-Luc Godard'ın 1965 yapımı filmi *Alphaville*'deki Red Star Hotel'i sorarak başlamak istiyorum. *PROJEKTÖR (Gürün Han)* sergisinin merkezinde *Agent Dickson at the Red Star Hotel* adlı eski bir işiniz yer alıyor. Sergi süreci nasıl gelişti? 1995 yılından bir işi sergiye dâhil etmeye nasıl karar verdiniz?

8. İstanbul Bienali için ürettiğim *MAGAZİN (Büyük Valide Han)*'ı yine aynı bölgede yer alan bir Osmanlı hanında sergilemişim. Protocinema sergisi üzerinde çalışırken, Büyük Valide Han'ı bir başka mekânla, ama bu sefer seküler alana ait bir ikiz mekânla tamamlama fikrinin iyi olacağını düşündüm ve 20. yüzyıl sonlarına ait bir han arayışına girdim.

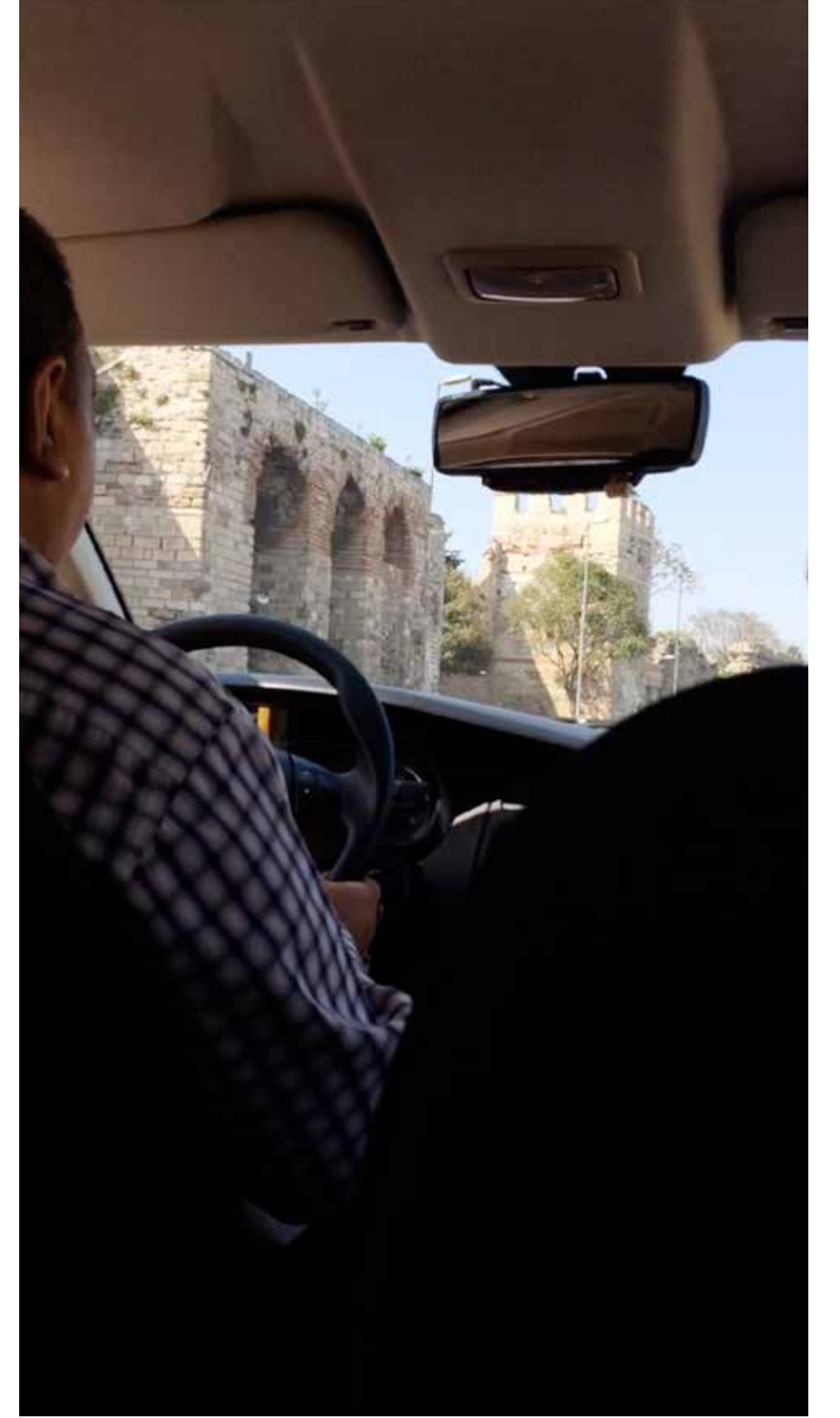
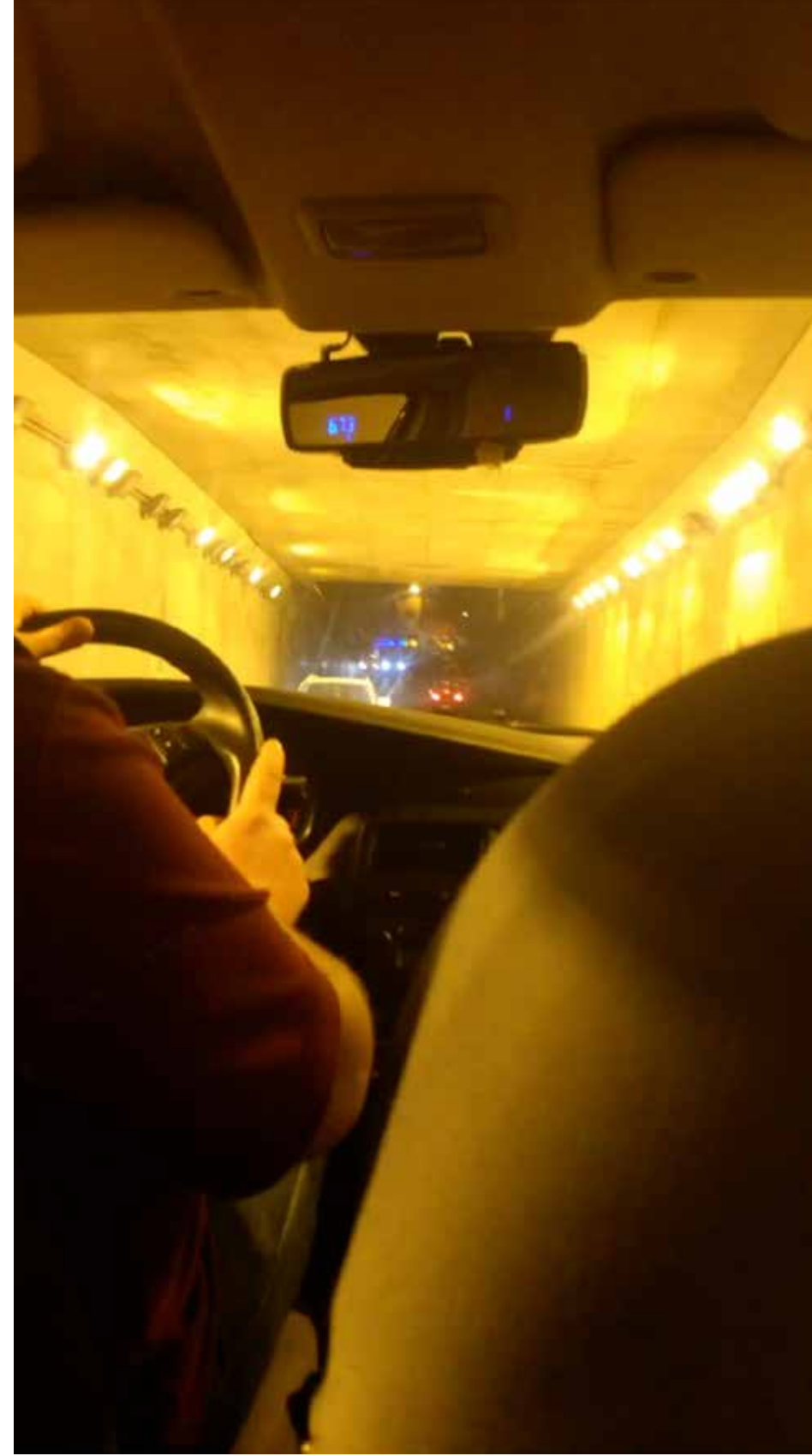
Sergi için Gürün Han'daki dükkan sahiplerinden izin almamız birkaç sene sürdü. Yedinci katta on altı odadan oluşan mekânı ve odaların iç içe yerleşimini gördüğümde, “biraz tuhaf, ama Ajan Dickson için mükemmel” diye düşündüm. *Alphaville* filminde, Lemmy Caution, Ajan Dickson'la buluşmadan hemen önce, genç bir adamın Galata Köprüsü'nün arkasındaki sokaklardan birinde yer alan Red Star Hotel hakkında yaptığı konuşmayı duyarsınız. 1995 senesinde Londra'nın güneyinde yer alan Deptford'da *Agent Dickson at the Red Star Hotel* üzerinde çalışırken gençlik yıllarımdan çok iyi bildiğim bu sokakların hayalini kurardım. *PROJEKTÖR* (Gürün Han) sergisi için bundan yirmi yıl önce İngiltere'de işi kurarken zihnimde canlandırdığım sokakları yeniden düşünmenin ve 1995 tarihli işin ikiz bir versiyonunu hayata geçirmenin ilginç olacağını düşündüm.

Agent Dickson at the Red Star Hotel'in dış kabuğu tarihi yarımadadaki günlük ticari faaliyetleri yansıtır bir biçimde, farklı ülkelerden gelmiş karton koliler, ahşap ve plastik kutularla kaplı. Odayı kaplayan huzursuzluk verici kırmızı ışık neredeyse hareket etmeye mâni oluyor. Ancak kabuğun içerisinde aşına olduğumuz bir manzara var. İnce bir şilte, boş bir kuş kafesi, tespihler, yıpranmış Şevket Süreyya Aydemir'in *Tek Adam* kitabı, ayarı bozulmuş bir radyonun sesi ve yere düşmüş bir at heykeli... Dini gözlemleri olmuş seküler bir adama ait mütevazı bir yatak odası. İşin konstrüksiyonu ise bir uzay gemisini çağrıştırıyor.

1995 senesinde kağıt kutuları Deptford'daki bir marketten topladığımda mahallede dünyanın dört bir yanından gelen insanlar yaşıyordu. Afrika'dan, Asya'dan, Orta Doğu'dan, Güney Amerika'dan... Yerleştirme bu anlamda o mahallede, o markette hâlihazırda var olan durumu yansıtıyordu. İşin güncel versiyonundaki kutuları da bu nedenle özellikle üzerlerinde farklı ülkelerin alfabeleriyle yazılmış yazılar ve semboller olduğu için seçtim. Gürün Han'daki versiyon daha az çeşitlilik gösteriyor tabii. Çünkü bugün her şey aynı kişiler, aynı şirketler tarafından üretilip dünyanın dört bir yanına dağıtılıyor.

Odanın durağanlığının ve gerçekliğinin altı, mekâna yayılan kırmızı ışığın gerçek dışılığıyla çizili. Kırmızı ışığı birçok işimde kullandım, çünkü başka bir dünyaya ait; B sınıfı bir bilimkurgu boyutunu katıyor. Öte yandan mekânda yer alan nesneleri de homojenleştiriyor; heykelsi kütle önce bir uzay gemisini andırıyor, daha sonra kendisini oluşturan maddeye dönüşüyor.

Bu homojenlik durumu aynı zamanda işin bulunduğu ülkeye ideolojik anlamda da gönderme yapıyor. 1980'lerde İstanbul'u ziyaret ettiğimde, Atatürk'ün bakışlarını üzerimde hissetmişim. Tıpkı *Alphaville*'deki Professor von Braun gibi. Atatürk, bütün çelişkilerine rağmen, Türkiye'yi dönemin Sovyetler Birliği ya da Avrupa ve Orta Doğu vizyonunun dışında bir vizyonla modernleştirdi... İmparatorluğun reddi, değişmesi, dönüşmesi benim için hep ilgi çekici olmuştur. İngiltere'de imparatorluk fikri hiç bir zaman reddedilmedi. Sanırım Brexit'le alakalı temel mesele de bu.



“Gürün Han bir kervansarayın modernizmle
karşılaşmasından ortaya çıkan romantik bir fikir gibi”



Agent Dickson at the Red Star Hotel içinde yer alan farklı objelerin ve sembollerinin aslında didaktik olmaktan öte kışkırtıcı bir etkisi var; ve bu birlikteliklerin farklı, hatta muğlak okumalara yön vermesini seviyorum. Boş kafes oldukça hüznünlü, yanındaki portrenin ise homoerotik bir göndermesi var. Bir kenarda duran at ve yakınında bir çift yumurta topuklu erkek ayakkabısı... Başka bir kültürün, özellikle de ait olmadığın bir kültürün, hayal gücünü kavramaya çalışmak benim için heyecan verici. Sanırım bu birçok yönden tam anlamıyla bir analogi.

1956 yılında inşa edildiğinde Gürün Han, Orta Doğu ve Balkanların en büyük alışveriş merkezi olarak düşünülmüş. Bugün ise yedinci katın o boş koridorlarında gezindiğinizde, 50'lerde uygulanmış yaldızlı dükkân tabelaları, 90'lardan kalma gazetelerin spor sayfaları, 2000'lerin başlarından takvim sayfaları görüyorsunuz ve sık sık 1975'teki kundaklama hikâyesini hatırlatan bilgilerle karşılaşıyorsunuz.

Birçok yönden bu iş, hanın ta kendisiyle alakalı; bina seküler Türkiye'nin hikâyesiyle bağıntılı olarak da enteresan bir öneme sahip. Girer girmez bambaşka bir dünyanın ve bir akışın içine dâhil oluyorsunuz. Evet, tipik bir han yerleşim planına sahip, ama bir yandan da modern yer döşemeleri ve asansörleriyle beton bir kervansaray gibi de. Gürün Han bir kervansarayın modernizm ile karşılaşmasından ortaya çıkan romantik bir fikir gibi.

PROJEKTÖR (Gürün Han) Sirkeci tramvay durağından çıkar çıkmaz başlıyor. Bir an durup, Google Maps'de konumunuzu buluyorsunuz. Etraftaki trafik ışıklarının hiçbir fonksiyonu yok; yayalar, tramvaylar ve arabaların hepsi aynı anda yollarını bulmaya çalışıyor. İçinde olduğunuz kaostan büyülenmiş bir şekilde ilerlerken, Google Maps sizi yanlış bir yere getiriyor ve sormaya başlıyorsunuz: "Affedersiniz, Gürün Han hangisi?" Tamamen kaybolmuş bir vaziyette binanın içine girdiğinizdeyse hanın sakinleri size yedinci katı işaret ediyor.

Benzer bir deneyim 8. İstanbul Bienali'nde Büyük Valide Han'da yer alan *MAGAZİN (Büyük Valide Han)* işinin de önemli bir parçasını oluşturuyordu. Binayı bulmanız gerekiyor, ve bulmaya çalışırken ki yolculuğunuz da işin bir parçası. O dönemde çok az insan Büyük Valide Han'ın bulup işi görebilmişti, çünkü bulması oldukça zordu. Gürün Han'ın içinde yaptığınız yolculuğun da bir önemi var. Hanın katları arasında dolaşırken bambaşka bir İstanbul'la karşılaşıyorsunuz. Bir hanın işleyişini deneyimlemek, yük arabaları, ambalaj kağıtları, ve hanın günlük hareketliliği oldukça arkaik ve enteresandı.

2003 yılında *MAGAZİN (Büyük Valide Han)*, bir uzantısı olan 54. Venedik Bienali'nde İngiltere pavyonundaki işiniz *I, Imposter*, ve şimdi de *PROJEKTÖR (Gürün Han)*. Tarihi yarımadayla uzun süredir devam eden bir ilişkiniz var.

Belğimdeki şehir ve şehirle kurduğum ilişkiyle alakalı tuhaf ve karmaşık bir durum söz konusu. Bu şehirle beraber büyüdüm ve her ziyaretimde benimle beraber o da farklı derecelerde değişim gösterdi. Buraya yaptığım her yolculuk benim için kendimle gerçekleştirdiğim bir buluşma gibi. 1987 yılında İstanbul'a ilk geldiğimde oldukça gençtim ve İstanbul'dan başlayarak bütün ülkeyi gezdim. 1992 ve sonrasında da ziyaretlerime devam ettim. Her zaman Sultan Ahmet'te kaldım, burası benim için İstanbul'un merkezi.

2003 yılında 8. İstanbul Bienali için davet edildiğimde, beni limanın içinde yer alan, pasaportla girilen büyük beyaz bir mekâna, Antrepo'ya götürdüler. Ziyaret edende iyi bir his yaratmayan bir geçiş mekânıydı; "bienal bu kadar şehirle özdeşleşmişken, neden ana sergi burada" diye düşündüm. "Başka bir yer bulabilir miyim diye biraz etrafa bakınmam lazım" dedim ve aşına olduğum Sultanahmet'e doğru yola koyuldum. Büyük Valide Han'ı da böylece buldum. Birçok anlamda, tarihi yarımada benim için hem hayatımla ilgili gerçek belleği, hem de şehirle ilgili daha egzotik inşa edilmiş olan belleği temsil ediyordu. Açıkça söylemem gerekirse, hayal ettiğim Doğulu şehrin tam da karşılığıydı.

MAGAZİN'in araştırma ve kurulum sürecinde, bir ay boyunca İstanbul'da kaldım ve nedense o dönemde 1987'de kaldığım oteli bulmakla alakalı bir takıntım vardı. Otelin çatı katında uyuduğumu çok net hatırlıyordum. Bu arayış benim için oldukça komik bir maceraya dönüştü; ve ben her gece kurulum sonrası, diğer sanatçılar şehrin öbür tarafında kaldığı için, tek başıma sokaklarda yürüyüp oteli bulmaya çalıştım. Ortadan kaybolmuştu. 2011 yılında Venedik Bienali'ndeki iş için malzeme araştırmaya İstanbul'a geldiğimde, yol çalışması sebebiyle bir ara sokağa daldım; ve otel karşıma çıktı. Sanki şehir ben ona sırtımı dönmüşken kendini yeniden tasavvur ediyordu ve ben 2003 yılındaki o takıntılı arayışım sırasında bu sokağı ıskalamış olma ihtimalimin olmadığına emindim.

PROJEKTÖR (Gürün Han)'da kırmızı ışığın hakim olduğu odalar *Agent Dickson at the Red Star Hotel* işi ile başlayarak buluntu nesnelerle inşa edilmiş. Her biri sessiz ve oldukça durağan. Küçük monitörlerde gösterilen ya da pürüzlü yüzeylere yansıtılan videoların yer aldığı odalar ise tam tersine sürekli değişen bir durumu, bir yolculuk hâlini gösteriyor. Farklı odalar arasında anlatı nasıl akıyor?

Uzun yıllardır kendime bir fikri, nasıl iletmek istediğime ve bu fikrin deneyimleyen tarafından nasıl anlaşılmasını istediğime dair alanlar yarattım. Bir grup veri toplar, bunlarla bahsi geçen "alan"ın önceden belirlenmiş sınırları içerisinde sezgisel bir biçimde, sizi de işle empatik düşünmeye zorlayacak şekilde manipüle edip, oynarım. Sergide yer alan videolar tarihi yarımada etrafında, bir taksinin arka koltuğunda gizli kapaklı çekildi. Mekân içinde yana yatık olarak ve genellikle ayna kullanarak görüntüyü bozacak bir şekilde yansıtmaya karar verdim ki ilk bakışta ne oldukları anlaşılmasın.

Projeksiyon aleti kullanıp, onu olduğundan daha az değerli gösteren bir yöntemdi bu. Tabii bir de yerleştirmelerde eski projektörleri tercih etmem, çekimde *lo-fi* etkisi yaratan iyi bir numaraydı. Sonuçta ortaya çıkan videoların 80'lerde ya da 90'larda çekilmiş gibi gözükmesi. Eski bir teknolojiyle daha dün çekilen filmlerin, farklı bir döneme ait gibi gözükmesi hayli enteresan. Birçok yönden video odaları arasındaki bağ ise *Agent Dickson at the Red Star Hotel*'in yeni ikizi. Çünkü o iş, bütün yapısal özellikleriyle her şeyin hem fiziksel hem psikolojik anlamda kökü ve kaynağı.

"İstanbul'la beraber büyüdüm.

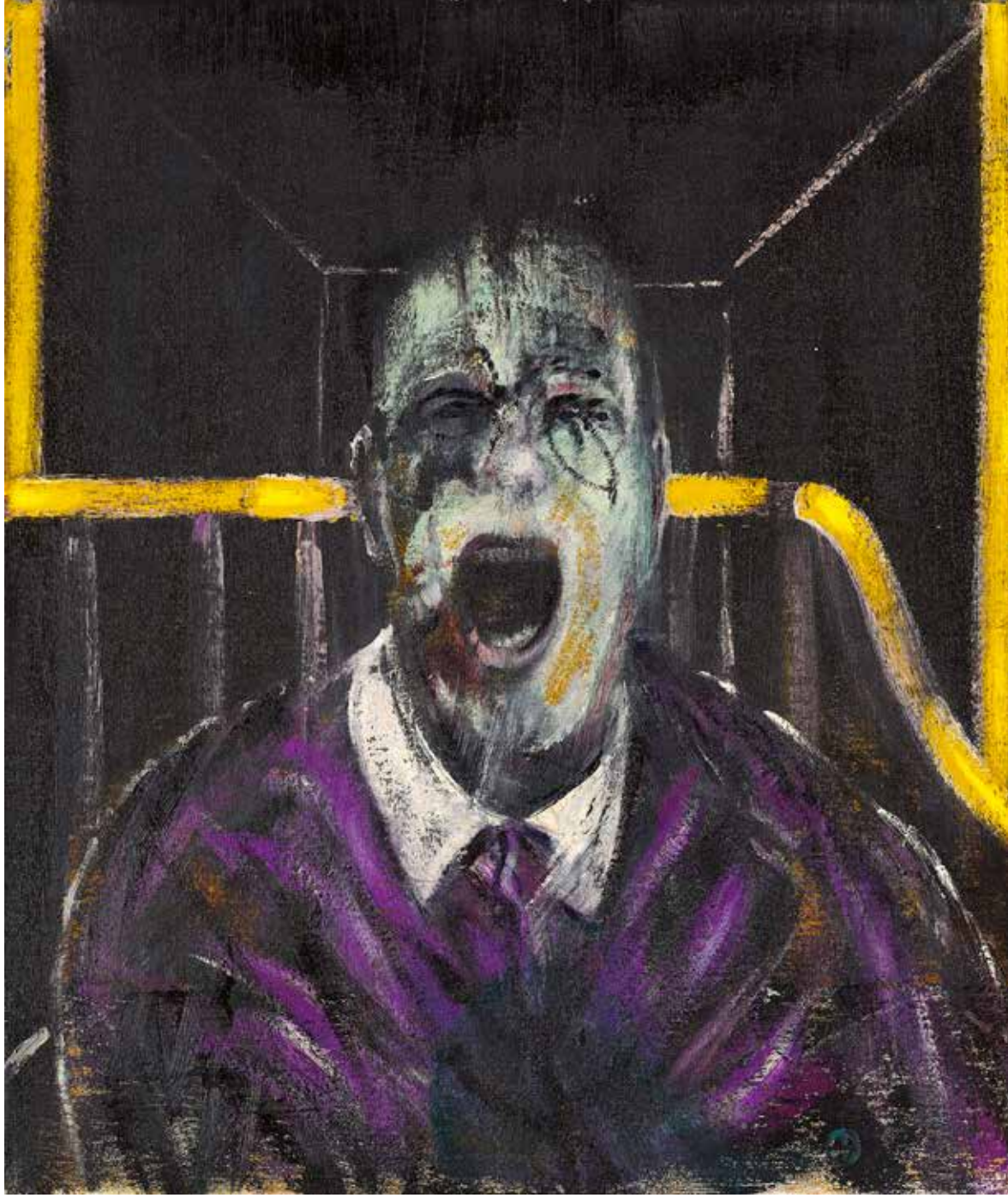
Her ziyaretimde benimle beraber o da

farklı derecelerde değişim gösterdi. Buraya

yaptığım her yolculuk benim için kendimle

gerçekleştirdiğim bir buluşma gibi."

Müdahaleler²



Müdahaleler, Onur Serdar ve Barış Acar tarafından kurgulanmış, sanat ve politika ilişkisi odaklı bir konuşma dizisidir. Bir sanatçı ve bir sanat tarihçisinin ortak üretim yaptıkları alana birbirlerinin perspektifini hesaba katarak müdahale etme çabası olarak değerlendirilebilir. Her bölümü 30-45 dakika süreyle sınırlandırılmış bu konuşma dizisinde, estetik teorisinin ana problemleri günümüz sanat dünyası açısından yeniden yorumlanmaya çalışılmaktadır

Hazırlayan: Onur Serdar, Barış Acar

Nekro-politika *estetiği*

Barış Acar: Eğer ki amacımız “nekro-politika” kavramlaştırması ve bunun günümüzün güzelduyusu üzerindeki etkisi üzerine konuşmaksa ilk olarak Foucault’nun daha önce “biyo-politika” ya da “biyo-iktidar” olarak adlandırdığı şey üzerine konuşmak gerekiyor. Bunun kökeninde, elbette, yaşaımla siyasalın birbirine girdiği, birbirine indirgendiği bir süreç söz konusu. Foucault’ya göre bu siyasal iktidarların bir uygulamasıydı. İlk olarak bunu ortaya koymalı ve bu perspektifi, yani “iktidar” perspektifini hiç kaybetmemeliyiz, yoksa olguyu mistifiye etmiş oluruz, çoğu yerde yapılan şey bu, bu yüzden özellikle vurguluyorum. Siyasal iktidarın yaşamın her anına sızdığı, böylece bedenlerin kontrolünü, mutlak iktidarını doğrudan, totaliter yöntemlerle göstermeden uyguladığı, bir çeşit “rıza mühendisliği”ni (*engineering of consent*) devreye sokarak, arzuların yönlendirilmesi sayesinde siyasal yaşamın her anında egemen kıldığı bir iktidar biçiminden söz ediyoruz.

Onur Serdar: Foucault’nun politik teoriye müdahalesi panoptikon etrafında gelişen biyo-iktidar paradigmasını oluşturmasıyla, bu radikal kavramsallaştırma önerisiyle gerçekleşir. Siyasal iktidarın yaşamsal olana ilişkin moleküler müdahaleler ve kodlamalar yaptığı; bedenlerin yönetimi olgusunu hayatın yönetimi olgusuna dönüştürdüğü bir siyasi paradigmayı tanımlayan radikal bir kavramsallaştırma da diyebiliriz buna. Dolayısıyla içinde yaşadığımız bu acayıpleşen koşullar, iktidarın cüretkâr baskısı karşımıza prensip olarak Foucault’yu çıkartıyor ister istemez. Bitkilerin patentlenmesi, tohum tekelleri, Mars’ın kolonizasyonu, meteor madenciliği gibi vizyonlar ve projeler geliyor ve gerçekleşiyor. Diğer yandan yeni sosyal duygulanımsal alanlar olan İnternet’in işletimi, işlevi ve içerisindeki iktidar faaliyetleri bize, Foucault’nun da dahil olduğu post-yapısalcı düşüncenin, sebep olduğu “iktidarın belirsizleşmesi” olgusunu belirginleştirmek gibi bir olanak da veriyor. İktidarın amacı belirsiz bir güç arzusu olmaktan çok, hayatın hem mikro hem makro boyutlarda iktidar hanesine geçirilmesini öngören bir mülkiyetçiliktir. Bunu da elbette yasa aracılığıyla yapar. Haliyle buradaki iktidarcıl mülkiyet vurgusuyla hayatların mülksüzleşmesi arasında Marksist bir vizyon yenilenerek açılıyor.

B.A.: Achille Mbembe’nin tarifine göre nekro-politika, istisna üretimi ve kuşatma ile kişinin elinden (aslında hayata dahil olan) ölüm hakkının alınmasıdır. Artık ölüm iktidarın kontrolündeki bir olgudur. Kimin ölüp ölmeyeceğine siyaset, yani iktidar karar verir. Nekro-politikada, hukuksal anlamda ancak savaş halinde ve düşman konsepti içinde geçerli olabilecek bu durum, gündelik yaşamın siyasetine dahil edilmiştir. Ancak nedense nekro-politikaya dair tartışmalar Körfez Savaşı’ndan başlatılıyor. (Burada basın ve kameranın rolünü anlıyorum ama konu bundan çok daha geniş bana kalırsa.) Oysa sorun 90 sonrasına özgü bir sorun değil. Birinci Dünya Savaşı’nın ardından da insanların yaşamları aynı siyaset düzeninde düzenlenmişti. Ölümlerine karar verecek mekanizmanın ne zaman kapıdan gireceği belli değildi. Demek istediğim, örneğin gazetenin ya da radyonun işlevi 90’lardaki televizyonun işlevinden farklı değildi o günlerde. Kapınızın önünde dolaşan siyaset bir anda sizin yaşam ve ölüm hakkınız konusunda tayin edici olabiliyordu ve insanlar bunun farkındaydılar. Dolayısıyla nekro-politika çerçevesinde bizim televizyon-medya-sosyal medya gibi olgulardan önce, hatta Foucault’dan da önce, Carl Schmitt’in biçimlendirdiği haliyle politika kavramını konuşmamız gerekiyor ki Mbembe’nin tarif ettiği şeyi tam olarak anlayabilelim.

Carl Schmitt’in politika doktrini neye dayanıyordu? Öncelikle savaş durumunu doğal durum olarak görüyordu Schmitt. Bu yönüyle hümanizmle ilişkilenen her türlü liberal yorumdan kendini kesin olarak ayırıyordu. Keza Schmitt’in asıl eleştirisi demokrasiye değil, liberalizmedir. Liberalizmin iki yüzlü olarak yaptığı şeyin aslında ne olduğunu göstermektir *Politika Kavramı* (*Der Begriff des Politischen*) makalesinin amacı. Özetle hukukun tüm yapısının egemenlik ve istisna üzerinden biçimlendiğini ve kendini öteki olarak belirlediği bir düşman konsepti temelinde inşa ettiğini söylüyordu. Bu önemli, keza Foucaultcu biyo-politika’nın temeli burası olacak: Egemenin ve ege-

menliğin yeri. Senin de söylediğin gibi burada bir kodlama var ve bu kodlama savaşı gündelik yaşam edimlerine taşıyor. Yani Birinci Dünya Savaşı’ndan bugünün sosyal medya bombardımanına dek uzanan etki ağı gündelik yaşam üzerindeki bu kodlama mantığı üzerinden işliyor. İşte, nekro-politika estetiği diyebileceğimiz olguyu bağlayacağımız yer burası. Savaş ortamının tanımı, öteki ve düşman soruları ve iktidarın işleyiş kipleri...

O.S.: “Bireylikler”i inşa eden toplumsal ilişki, hem kendi kimliğimize hem de “öteki” kavrayışımıza ilişkin düşüncelerimizi oluşturur. Bu bakımdan “kötü”ye ya da yabancıya dair gelişen yargı, tanım ve sosyal davranışlar, sınıfsallaşmış, ırksallaşmış, cinsiyetleşmiş bir sermaye mantığı ve bu mantığın zorunluluğu olan sınır rejimi içerisinde ilerler. Öte yandan “kötü yabancı” ya da bu projeksiyonun da inşa ettiği bir mülkiyet ve sınır rejimi içerisinde “potansiyel düşman”, bizden olmayan, bizi teşkil eden ulustan, ırktan ya da cemaatten olmayandır. (Buradaki inşa süreci ters yönde de işleyebilir; yani mülkiyet ve sınır rejimi bu projeksiyonu inşa edebilir.) Düşman inşası mitolojiden başlıyor. Sonra kutsal kitaplar ve metafizikte, bütün teodise tartışmalarında ve sonunda antropolojide bu inşa devam ediyor ve son olarak kapitalist ilerleme sürecinde kurumsallaşp, kristalleştğini görüyoruz. Kapitalist toplumsal yapıda düşman resimlemesi (*Feindbild*) kurumlar tarafından denetlenip yönlendiriliyor. Dolayısıyla düşman da tanrı gibi bir kurumdur. Bu bakımdan düşman bir anda ortaya çıkabilir ya da hep buradadır. Düşman, toplumsal düzeni, özel mülkiyet yasasını tehdit eden aylaklar, evsizler, deliler, komünistler gibi sınır içi aktörler olabilirken, ufkun ötesinde, ulus çıkarlarına ters düşen Saddamlar, Bin Ladinler ya da imajinasyonlarımızda inşa edilen “uzaylılar” da olabilir. Dolayısıyla düşman, belirli bir prensipler zincirine (biyo-kapitalizm) bağlı olarak kendi bireysel alanımızdan başlar; dışarı doğru, devlet sınırına, kıta sınırına doğru sınır bölgelerinde deneyimlenen rejim yıkıcı, değer bozucu, tekinsiz varlık ya da bedendir diyebiliriz belki. Burada sık kullanılsa da bağlama oturan bir 1984-Orwell benzetmesi yapılabilir: Sürekli değişen ve değiştirildiğini bile unutan düşman-özne. Keza teknoloji yenilendikçe biz onu ideolojik yeniliklerle güncelleştiririz.

Carl Schmitt’in ele aldığı ve yapılandığı iktidar ve istisna hali gibi modellemelerin de, son kertede, kaynakların ayrıcalıklılara dağıtımı ve coğrafyanın özel mülkiyete hizmet eden bir kadastr rejimi üzerine kurulu olduğu aşikâr. Hukukun yapısını da üretici güçlerle üretim araçları arasındaki hiyerarşileri düzene sokan mülkiyet yasaları belirler. Düşman sınırı ve yasayı tehdit eder; özel mülkiyeti ve mülkiyet etrafında oluşmuş değerler sistemini tehdit eder. Bir başka stratejiyle, düşman imajının kuruluşu yeni bir kaynak alanına sızmanın ve orayı merkeze bağlamanın yol ve yöntemlerini içeren aparatların harekete geçmesi yoluyla da olabilir. Medya, din, eğitim sistemi gibi... Dışarıdaki düşman genelde kaynakların bol, doğanın cömert olduğu coğrafi bölgelerde beliriyor. İçerideki düşman ise ahlaki ve ekonomik yasaları tehdit eden, sapkın, tembel ya da mülk düşmanı olarak bahçemizin ya da ailemizin hemen yanında beliriyor. Bu düşman imajı üzerinden kurulan sistem (Althusser’e referansla) “devletin ideolojik aygıtları” yoluyla yürütülürken birey ve toplum da bu karşıtlık üzerinden sürekli yeniden yapılandırılmış oluyor. Bu anlamda düşman ya biziz ya da ufuktaki, sınır bölgesindeki aksimiz/yansımamız. Her koşulda düşman -tıpkı distopya sinemasında olduğu gibi- faili görünmez yapan, yükümlülüğü iktidarın sırtından alıp hayata dağıtan, hatta insan doğasına yerleştirilen, kökensel bir kötülük anlayışına hizmet ediyor. Carl Schmitt’e göre istisna hali egemen tarafından belirleniyor. İstisna hali hukukun kendi kendini askıya almasında olduğu gibi bir tamamlanmış öz-nellik pratiği ortaya koyuyor. Peki, burada kendine hakim olan bu özne kim? Bu özne, düşmanı bertaraf edilmesi gereken olarak belirliyor ki bu, Foucault’nun “biyo” ön ekiyle beraber önümüze koyduğu, iktidar tarafından kapsanmış, katledilmiş bir hayata dönüşüyor. Kapitalizmin ve dolayısıyla çalışma, disiplin ve kontrolün hayata dönüştüğü bir kapatılma rejimi tanımlıyor.

Öte yandan, düşmanla temasın (barbarlarla, teröristle insani temasın) haber, bilgi ve propaganda formları da bu biyo-politik iktidar paradigmasının teknolojik güncellemeleriyle hayli değişti. Körfez Savaşı'yla beraber savaş makinelerinin (hem genel anlamda militarizmin hem de onun alet edevatının -uçaklar, gemiler, bombalar gibi-) estetize edildiğini görüyoruz. İktidarın düşman olarak belirlediği yaşımlara olan müdahaleleri bu yıkım ve kayıt makineleri tarafından (makine-göz) evlerimize yansıtıldı. Bu o zamanlarda televizyonda, şimdi ise İnternet. Körfez Savaşı'nda Apache helikopterleri tarafından kurşunlanan, patlatılan kimliksiz beden görüntüleri, ısısından, kokusundan, şiddetinden arındırılmış imajlarla (enformatif-imaj) evlerimize servis edildi. Savaş makinesini kullanan operatörün failliğini, bombanın üzerindeki video imajı izleyerek, dolaylı da olsa, üstlenmiş olduk. Batılı öznenin psişesinin, ki tümüyle iktidar tarafından belirlenmiş bir “iç-koloni”dir bu özne aslında, bu noktadan itibaren tümüyle değişmiş olduğunu düşünebiliriz. Bunun ardından savaşın global medya aracılığıyla bir savaş fuarına dönüştürüldüğünü de deneyimledik. Hatırlayalım o yıllarda Türkiye’de gazete ve televizyonlarda karşılaştırmalı silah tanıtımları yapılıyordu. Eski Sovyet bloğunun hantal savaş donanımıyla Batı kapitalizminin parlak, kudretli, estetik ve sempatik savaş makineleri karşılaştırıldı. Bombaların üzerine yapılmış grafitiler gördük. Gazeteler yoluyla bütün teknik bilgileri ile birlikte verilen savaş aletlerinin resimlerini keserek koleksiyon yapan çocuklar da... Tabii ki bütün bunlar, komünizm fikrin bozgunuyla ivme kazanan tek kutuplu dünyanın, yani kapitalizmin salvosu olarak tarihe geçecektir. Bu dönem estetiğinin gittikçe anestezi bir hal aldığını görebiliriz. Öyle ki, muhalif estetik ve sanatın tümü de bu anestezinin içine çekildi.

B.A: Evet, bu anestezinin içindeki durumu düşünelim şimdi. Keza bir yandan Vertov’un sine-gözü var bu estetiğin içinde. Dada’nın yıkıcılığı, fütürizmin hızı, konstrüktivizmin kuruculuğunu üstlenen bir estetik bu ama aynı zamanda bütün bunlar savaş kurgusunun da içinde mevcutlar. Peki, bunun anlamı ne, bunu nasıl yorumlayacağız? Bu, avangardın kapılması/yıkımı/ölümü mü demek? Burada sık düşülen bir hata var. Deleuze yorumlarında bile zaman zaman karşımıza çıkar. Deleuze’ün rizomatik düşünüşünün askeri stratejilerde kullanılması gibi bir örnek var karşımızda. Bunu nasıl yorumlayacağız? Alanı, yani Deleuze düşüncesinin etrafında dolıştığı özgürleşme mantığını, savaş stratejisi olarak kullanılması dolayısıyla toptan ret mi edeceğiz, yoksa içindeki kuvvetleri hesaba katarak kendi stratejimiz üzerine mi konuşacağız, ki bence Deleuze tümüyle bu kuvvetlerdir; onlar değilse hiçbir şeydir hatta. Buradan politikanın niteliğine bağlarıyoruz ve Schmitt düşüncesine geri dönüyoruz bana göre: Güç teorisi - güç istenci. Schmitt’e göre “politikanın özü” yoktur. Yani kümeler teorisiyle düşünecek olursak, içerideki öğelerin niteliğinden çok dışarıda tutuklarının ve tutuş biçiminin kendisi politikanın niteliğini kuruyor. Dolayısıyla konuyu metafizik belirlenimin her türünden, özellikle de “hakikat”ten ayırmamız gerekiyor. Buradan video-imaja geri döne-yim. Vertov’un kamerasıyla bombanın üzerine yerleştirilmiş kamera arasındaki ilişki, sanal olanla aktüel olan arasındaki ilişkidir. Kamera aynı kameradır kuşkusuz ama harekete geçirdiği kuvvetler birbirine tümüyle zıttır. Vertov’da avangardlar için sanal olan şey, bombada kapitalizm lehine aktüel hale getirilmiştir. Burada önemli olan pozisyonlanmaların kendisi.

O.S: Savaş alanı orası zaten. Hangi kamera nereye doğru gidiyor? Bir kamera kendine çalışırken diğeri bir tahayyül üzerine çalışmak istiyor. Şöyle bir detaya girerek imajın işleyişine ve rejimine dair bir mekanizmayı düşünebiliriz: Körfez Savaşı ertesi bu savaş görüntüleri, gerçeğe yakın simüle edilmiş video oyunlara da evrildi. Bu görüntülerde savaşçı biziz ve kamera bizim omzumuzun üzerinden işler. Yani özne-kameradır. Bu bir kodlamadır. Mekân halihazırda modellenmiştir ve imajın kimliği bu model içinde anestezi olarak özneleştirilmiştir. Mesele bu özneleşme sürecindeki pozisyonları çözümleyebilmek. Teknoloji üzerine taşıdığımız naif inancı bir kenara bırakmak gerekiyor. İnternet bir savaş teknolojisi olarak ortaya çıkmıştır. Araçlar insan be-



FRANCIS BACON, THREE STUDIES FOR FIGURES AT THE BASE OF A CRUCIFIXION, 1944

deninin uzantılarıdır. Video da göz ve hafızanın uzantısı ise şayet, onun öznenin gözüyle bir işbirliği vardır. Soru gelir dayanır: Kimdir bu göz? Hangi insanın gözünden söz ediyoruz? Bu insanın içeriği nedir? İmaj, emperyal, ırksal ve sınıfsal bir alanı kurma işlevi ve amacı içerisinde kendi estetiğini bulur. Anestezi dediğim bu.

Vertov’un sine-gözü “zamanın mikroskobu ve teleskopu” dur. Sadece bakma değil, izleme değil, görme kipini ve istencini de süreklilik içine koyar bu ifade. Eserden malzemeye doğru değil, malzemeden (sinematografiden) esere doğru hareket eder. Oysa bunun karşısında kurulan sahnede duygudan maddeye aktarım yapılıyor. Foucault’nun bulanık bir şekilde ele aldığı heterotopya-iktidar ilişkisinin düğüm noktası bu. İnsan duygularının ve duyularının kodlandığı, makineye eklemeli olduğu biyo-politik bağlam bu. İnternet bunu tüm açıklığıyla gözler önüne serdi. Keza benim öznelliklerimin birleştiği bir profil (benim profilim) satılabilir hale geldi. Bu yüzden kişiliğimize, beğenimize, anlık duygulanımlarımıza göre satın alınabilecek hizmetlerle ve metalarla karşılaşıyoruz. Profillerimiz, üretici firmalar ve kitleler arasındaki reklam ajanslarına satılıyor. Yapıtlar, imajlar bunların gösterildiği platform ve mekânlar ile birlikte arzu, güç ve psişe arasındaki üretim ilişkilerinin pazarı oldu. Sonuçta ortaya çıkan yapıt kimin hanesine geçer ya da kime, neyi pazarlar, sorular bunlar. Savaşlar ile ilişkisi bağlamında bunlar operasyonel müdahaleler.

B.A: Savaş makinesi için bağlamın belirleyici olması çok önemli. Çünkü felsefenin ya da bizim bağlamımızda avangard sanatın savaş makinesine karşı konumu “kod”a karşı kavramın konumudur. Burada “kod”un “ne”liği üzerine konuşmalıyız. Kodun kavrama ihtiyacı yoktur. Buradan bir karşılık kurabiliriz. Kavram, bir sınır belirleme etkinliği olarak refleksiyon sonucu oluşmuş bir bölgedir, hareket halindedir. Kod ise öyle değildir. Kod önceden kurgulanmıştır. Neye karşılık geldiği ve geleceği hesap edilmiştir. Godard’ın *Chinese Girl*’ünü düşün. Onu militarist amaçlar için kullanan bir toplum tahayyül edelim. İktidarın niteliği şu anda beni çok ilgilendirmiyor. Önemli olan şu, kavram, özgürleşme metaforu kurar, kod ise kapatma aygıtı olarak çalışır. Keza yönelimsellik kavramsal müdahaleyi koda dönüştürmüştür bu örnekte. Godard’ın kavramsal dokusu bir anda çöpe gider. Bu ayrımı yapmak bana çok önemli geliyor. Lefebvre, *Mekânın Üretimi*’nde kentin ortaya çıkışı bağlamında bu düşüncüyü sistematik olarak işler. Kent, koda ihtiyaç duyar, keza bir mesajın alıyıcı iletilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla kent içindeki özne düşünmez, kavrama ihtiyaç duymaz, sadece kodlar arasındaki ilişkileri takip eder. Kod sizi kent içinde bir yerden bir yere yönlendirir. Hareketinizi belirleyen odur. Dolayısıyla bu özne kentin parçası haline gelmiştir artık.

O.S: Çok ilginç bir yere geldik. Bugün kodlama karşımıza enformasyon toplumuyla özdeşleşmiş şekilde çıksa da tarihin bütün dönemlerinde bir müdahale olarak varlığının izini süreriz. Alfabenin evrimini, görünenin resme, sesin harfe dönüşmesini kodlama anlamında düşünebiliriz. Bugünkü üretim ilişkileri bu kodlama mantığının başka bir kipi sadece. Burada kod ve kavram arasındaki

ilişki ve çelişkiler önem kazanıyor. Mesela kavram bütün rasyonalitesine karşı duyulanımsal anlamda işlev görmeye başlıyor.

Bir örnek üzerinden yürüelim: “Devrim”. Devrim, kavramsal haliyle hâlâ heyecan vericidir. Şiirle sokak arasındaki ilişkiyi kuramda bir araya getirir. Bugün “devrim” birçok ürünün üzerinde etiket haline gelen bir slogan olmuştur. Bir yandan da çağdaş sanatçı tarafından müzeye taşınmıştır. Bu iki kod üretimi arasında bir ilişki var. Müzenin yapısal bir gerekliliği var. İç yazışmalardan başlayıp seyircinin okuduğu metne kadar uzanan... Bu anlamda sanatçı, devrim kavramının müzeye girişi esnasında bir konsept yazıcısına dönüşüyor. Bir metin işçisi oluyor. Dolayısıyla devrimin kavramsal yapısı proje üretim aşamasında basit bir koda dönüşmüş oluyor. Avrupa Birliği kültür fonlarının nasıl yazıldığını, onların standardizasyonunu, dijitalizasyonunu düşün... Üzerine konuştuğumuz estetik böyle bir estetik aslında. Nekro-politikayı sanat bağlamında buradan düşünmeliyiz.

Bu anlamda radikal pozisyonlanmalar önemli. Karşı estetik üretimi, azınlıkta da olsa politik bir kavramsal sanat geleneği kod üretimini aşarak kavramı yeniden oyuna sokmaya çalışıyor. Bu noktada, Batı’da, dağılmış Doğu bloğunun ve göçmenlik olgusunun önemli ol-

duğunu düşünüyorum. Buradaki kavramsal sanatın malzeme ya da konusundan ziyade, eylemin ve onun görünümünün/imajının müdahalesi olarak ele alıyorum. Örneğin, Deleuze ile Bacon arasındaki ilişkiyi düşünelim. Bacon, ancak Deleuze ile birlikte kavramsallaşıyor. Bacon resmini yakından gördüğümüzde fırçanın gidiş yönünü, hareketin neyi talep ettiğini, sanatçının hangi kontrastlarla buna cevap verdiğini, kısacası estetik sorunları ve sanatçı çözümlerini orada görürsünüz. Yani estetik miras Bacon’ı peşi sıra sürükler. Deleuze’ün kuvvetler teorisiyle Bacon’ı kavramsalğa çektiği nokta aynı zamanda onun tekilliği haline de gelmiştir. Deleuze’ün Bacon’ı kavramsal olarak yeniden resmetmesi aslında Bacon’ın sahip olduğu bir vizyon olmayabi-

lir. Eylemin müdahalesiyle kastettiğim bu. Yine de resim bu koşullar altında işlemeye devam eder. Yapıt kendi içindeki estetik rejimi yeniden kodlar. Bir bakıma kodu, karşı-kod halinde yeniden düzenler. Sabitlenemez bir bütünlüktür bu.

Gelelim yapısal/kurumsal alan ve onun ürettiği ekonomik ilişkiler içerisinde sanatın hareketinin mümkünlüğüne. Buradaki stratejiler, imaj ve estetik arasında bariz bir ilişki var. Sanat kurumsal düşünsel ve bedensel bir faaliyettir, estetik yargı da öyle. Dolayısıyla kurumsal ilişkilerin eğilim, düşünce ve beden üzerindeki iktidar faaliyetlerini, formlarını göz ardı etmemek gerekiyor. Eğer neo-liberal global kapitalizmin küresel faaliyeti içerisinde tanımlanan nekro-politika kavramsallaştırmasını kabul ediyorsak, sanatın küresel anlamdaki üretim ilişkilerine, dolaşım ve gösterim biçimlerine de odaklanmalıyız. Küresel kapitalizmi çağdaş sanatın analizi perspektifinden düşünmek, yani çağdaş sanat ilişkilerindeki mevcut kapitalist üretim tarzını yeniden düşünmek önemli. Nekro-politik estetik bu anlamda neo-liberal küresel kapitalizm ile çağdaş sanat arasındaki ilişkide analiz edilebilir.



Ak-sayanlar

Son zamanlarda aktarma ve saklamanın değerini vurgulayarak, farklı sanat alanlarının yan yanallığının imkanlarıyla anlatım olanaklarını çoğaltarak kendi içinde katmanlanan diyaloglar yaratbilmek adına farklı alanlardan isimlerle bir araya geliyoruz. Sekizinci dosyamızda, *Çoğunluk* ve *Rüzgarda Salınan Nilüfer* filmleri ile tanıdığımız yönetmen ve senarist Seren Yüce ile resim, yerleştirme ve video gibi farklı medyumları kullanan sanatçı Murat Akagündüz'ü bir araya getirdik

Yazı: Çınar Eslek



MURAT AKAGÜNDÜZ & SEREN YÜCE FOTOĞRAF: GENCER YURTTAŞ

Murat Akagündüz: Şöyle başlayalım istersen, uzun zamandır sohbet eden iki arkadaş olarak, böyle bir durumla ilk defa karşı karşıyayız. Kendi sohbetimizi kaydetmek ilginç oluyor tabii... Belki son dönemde kendimizi konuşurken bulduğumuz bir durumla başlayabiliriz. Türkiye'nin mevcut durumuna çelişik olarak, dünyadaki gelişmelerden öyle ya da böyle haberdar oluyoruz. Bu gelişmeler, bilimin oluşturduğu bakış açıları, yeni bulgular ve aslında felsefeye, hatta varoluşa dair yeni yaklaşımlar ve bakış açıları. Onların daha yoğunlaştığı şeyler...

Seren Yüce: Dünya üzerinde birçok şey de, uzay gibi yeni yeni keşfediliyor.

M.A: Sır bitmiyor. Bir yandan, sanki küreselleşmeyle beraber dünya dediğimiz şey büyüünü kaybetti. Bilim bize bambaşka bir kapı açıyor ve oradan da bambaşka bir bakış açısı kazandırıyor. Yeniden kendimiz üzerine düşünüyor olduğumuz şeyler ile ilişkilendiriyoruz ve burada çelişik bir durum yaşıyoruz aslında. Türkiye'nin kendi gerçeğiyle o verilerin zıtlığı... Daha önceki konuşmalarımızdan yola çıkarsak; nörobilimin iddia ettiği, maddenin düşünüyor olduğu. Senin sayende tanışmış olduğum Saffet Murat Tura'nın bu çalışmaları da konular etrafında durup, madde ve ruhtan bahsetmek yerine git gide maddenin bilincine ait konuların konuşulduğu bir döneme tekabül ediyor. Simülasyonlar, algoritmik bilgiler...

S.Y: Maddenin bilinci olduğuna dair bilgi, benim takip ettiğim kadarıyla ortaya netleşmiş bir bilgi olarak konuşmuş değil, bir tartışma olarak var. Sonuçta bilincin nasıl varolduğu ve bilincin nasıl bir doğa olayı olduğu meselesi... Teknolojinin ve tıbbın gelişmesiyle birlikte monitörleme sistemleriyle beraber bilinç sorunsalı gündeme oturmaya başlıyor. Saffet Murat Tura'ya göre, ruh meselesini çoktan geçiyoruz ama birçoğumuzun, felsefe dünyasının da birçok anlayışının ruh kavramını desteklediği bir durum var ve biz de tam ayırımına varmış değiliz. Uzay bilimlerinde, uzay gözlemlerinde birçok şey hızlı ilerledi ama hâlâ insan beyni gizemini korumaya devam ediyor.

Mesele bilinç meselesi. Bu bize çıkış yolu sağlıyor ama Saffet Murat Tura tartışması gibi düşünmek değil de; onun, bilincin olmadığı, bilinç algısının olduğu gibi bir saptaması var. Evrenin en gizemli yanlarından biri hâlâ bu. Uzayın nasıl oluştuğu, ne kadar geniş olduğu, milyarlarca, trilyonlarca yıldız olmasının yanında böyle bir bilince nasıl sahip olabildiğimize dair birçok soru işareti var. Bu da bizim artık şansımız mı, kaderimiz mi, bahtımız mı? Her şey buradan başlıyor gibi.

M.A: Bu durum, birçok şeyi tekrar gözden geçirmeyi kaçınılmaz kılıyor. Ben kendi adıma, bir ressam olarak, soyut resmin ne olabileceğiyle ilgili fikirler yürütürken, Jackson Pollock'un "Ben doğayım. Dolayısıyla yaptığım her şey doğanın bir parçası" sözünü düşünmeden edemiyorum! Belki de, bizim konu ettiğimiz bu yeni verilerin uzağında, varlık olarak, insanın, bilinçaltı veya bilinçüstü kavramlarının ötesinde, "fiil" olarak bedensel bir davranışın peşine düşüp, bunu bir soyutlama hatta bir soyutlama da değil, soyutun kendisi olarak öneriyor... Bu, kavramsal sanatla da ilişkilendirilebilir. Nesnelerle düşünce kurmak, hatta nesnesiz sanat düşüncesi. Neredeyse bilişim boyutunda bir sanat fikrini kuruyor, bir yönüyle. Tabii sözünü ettiğimiz anlamda, kurgusal sanatın da düşünülmesi lazım. En azından ben bunun üzerine düşünme ihtiyacı duyuyorum. Sinemada daha bambaşka ele alınabilir. Daha kurgusal ve katmanlı olarak.

S.Y: Resim, sinemaya kıyasla daha hızlı yaşanan ve icra anlamında çok daha soyutlayabildiğin bir alan. Soyutlamaktan başka aklıma kelime gelmiyor bu durumu tarif edebilmek için.

M.A: Aracısız, katmansız

S.Y: Müzik gibi... Duyguları daha aracısız aktarabildiğin bir alan açıyor. Kendi adıma, sinemada yönetmenleri ayırtıramam soyutlama yapan, yapmayan diye. Sinemada süreç daha uzun, daha hesaplı, planlı. Sonuçta 90 dakikalık bir film yapıyorsun ve senaryoyu yazarken en azından belli bir takım sebep-sonuç ilişkilerine dayandırma ihtiyacında hissediyorsun kendini.

M.A: Bir anlatıya ihtiyacı var. İnsan anlatıya muhtaçtır.

S.Y: Evet, esneklikten kopuyor o iş. Zihinsel esneklikten bahsediyorum ve daha sistematik bir şekilde kurgulamaya gidiyor. Resimde daha bilinç akışına tekabül eden bir durum var. Resim dünyasına çok hakim olmamamla beraber, senin... maalesef adını hâlâ ezberleyemediğim sergini çağırıştırıyor.

M.A: *Kaf Dağı*

S.Y: *Kaf Dağı* değil, *Vertigo* da değil ikisi arasında bir şey vardı, Böyle bir... Soyutlar... Adı neydi onun?

M.A: İsimsiz.

S.Y: O yüzden mi ismini hatırlamıyorum? O anlamda bana bu duruma hitap eden bir çalışma gibi geliyor.

M.A: Kusurlara açık.

S.Y: Evet, oradaki fikir neydi? Benim gördüğüm kadarıyla kalem değil ama kurşunun kendisiyle yapılmış ve onların kağıdın üzerinde gezmesi sonucu ortaya çıkmış figürler vardı. Yer yer yoğunlaşıp, yer yer incelendiği yerlerde düşünce mekanizmasının da ne kadar belirsiz olduğunun kağıda aktarılmış hali gibi gördüm ben onları. Büyülü bir şey vardı. Bilinçdışına da akan çizimlerdi. Dağ tasvirleri de öyleydi. Dağ soyutlamalarıydı herhalde onlar.

M.A: Bu sohbetin içinde basit bir cümle gibi duracak ama bana göre ve muhtemelen birçoklarına göre, insanın evrenin merkezine bir özne olarak kendini yerleştirmesi son derece hastalıklı. Evet, yani doğa ile mücadelesi... Bu her boyutuyla temel bir rahatsızlık. Şımarık bir çocuk gibi, etrafındaki her şey onun için var ve ona amade duygusu, biricik olanın yaşam olması ve bunun hınçlı, zavallı insan tarafından çok zorlanması. Ve de buradan şuraya gelebiliriz; insan özellikle yerleşme sıkıntısı çekiyor ve bir türlü yerleşemiyor.

S.Y: Kendini tam olarak doğa içerisinde tarif etme mücadelesi var.

M.A: Konunun başından beri ifade ettiğimiz "Hepimiz yıldız tozuyuz, canlı ve cansız," da aslında yeni bilgilerle, sır olmayan bir varoluşla kendini mevcut kıldı. "Hepimiz yıldız tozuyuz," kalıbından daha ayakları yere basan bir rasyonaliyeyle en azından ben kendi adıma kolaylıkla, ilk bakteriden çeşitlenmiş yaşamda, kendisine daha ayrıcalıklı bir yer arayan insanın yıkıcılığından dem vuruyor oluyoruz diyebilirim. Kavrıyabilmek için, içselleştirmek için bir çabanın içindeymiş gibi geliyor.

S.Y: Evet, sessizliğe ulaştı. (Gülüyorlar)

M.A: Yok, yok... Bunlar çözüldüğünde belki, insan yerleşecek mi Dünya'ya?

S.Y: Bilmiyorum, açıkçası ben bundan çok emin değilim. Daha karamsar bir bakış açısıyla, bir dünya kalmamış olacak muhtemelen, biz o aşamaya gelecekssek eğer. Neyse, kaldığını varsayarsak da bilmiyorum. Gene doğa halledecek bir şekilde.

M.A: Biz çok umrunda değiliz.



(ÜSTTE) SEREN YÜCE, ÇOĞUNLUK, 2010
(ALTTA) SEREN YÜCE, RÜZGARDA SALINAN NİLÜFER, 2016

S.Y: Doğanın kendisi bir özne değil, doğanın hiçbir yerinde de özne olmadığını düşünürsek... Bilmiyorum, şu an düşünürken aklıma geliyor gerçekten, bilincin ne olduğu çözülsürse belki ona göre bir algı oluşacak ve onun üzerinden bir insan modeli inşa edilmeye başlanılacak. Mühîş gelişen bir teknoloji ve yapay zeka gibi bir olgu var ve insanın nasıl evrileceği konusu bir muamma. Onunla beraber sanat da arada kalmış bir alan mı olacak? Dünyanın 3.8 milyarlık yaşıntısı içerisinde küçük bir parantez olarak mı kalacak? Kendini bir şekilde tarif etmeye çalıştığı döneme ait bir şey gibi... Tabii bütün bu evrensel tartışma içerisinde insan da bu bilinç sayesinde insan olabilir. İkisi birbirinin içerisine geçmiş bir süreç. Bilinçsiz ve öznesiz bir insan olma hali de yok aslında. İnsanın bu anlam arayışı, hem bir yıkım aracı doğa için, hem de bir acı çekme unsuru. Geldiğimiz son noktada tedirgin bir tarih yaşıyoruz aslında. Bilmiyorum paralel bir takım süreçler. Bilincin tarih olarak gücünü yaşıyoruz aslında.

M.A: Evet, şeyi düşündüm, geçenlerde çok hoşuma giden bir söz duydum: “İnsan kendini büyütme için çocuk sahibi olur.” Konuştuğumuz konularla ilgili olarak insan dediğimiz şey, tecrübelerle düşünen, hatalarla yol alan bir varlık. Baş döndürücü gelişmenin hızı için de -buna gelişme diyelim- bir çocuğun oyuncaklarına duyduğu açlık gibi, insanların nesnelere duyduğu açlık var. Bu açlık çok “kullanışlı” bir şey. O yaratılmış nesnelerin esiriyiz, çocuk gibiyiz. Ancak gelecekte, bir çocuğun nesnelerle kurduğu ilişkiyle çocukluktan erişkinliğe geçtiğimiz yoğunlukla bu bahsettiğimiz konular, daha farklı bir yere taşıyacak bizi.

İnsan küreselleşme ve postmodernizm dediğimiz süreçlerin sonunda dünyayı kavramaya çalışan ve oradan bakan bir taraf ve bu konunun elbette yaşıyor olduğumuz coğrafya ile içinde doğduğumuz kültürle derin ilişkileri var elbette. Bunu da bir kenara koymıyorsun ister istemez. Bu durumda doğal olarak insanın üretimlerine yansıyor ve çelişik duruyor. Yine seninle sohbet etmiştik. Yeni bilişim araçlarıyla yaygın olarak, biliyor olduğumuz bir dünya kavrayışı var. Bu sana da ezici geliyor mu? Türkiye’de var olan genel siyasal durum ve sözünü ettiğimiz varoluşa ilişkin bir kavrayışın arasında reel durumumuzun çelişik oluşunun yarattığı kısıtlılık.

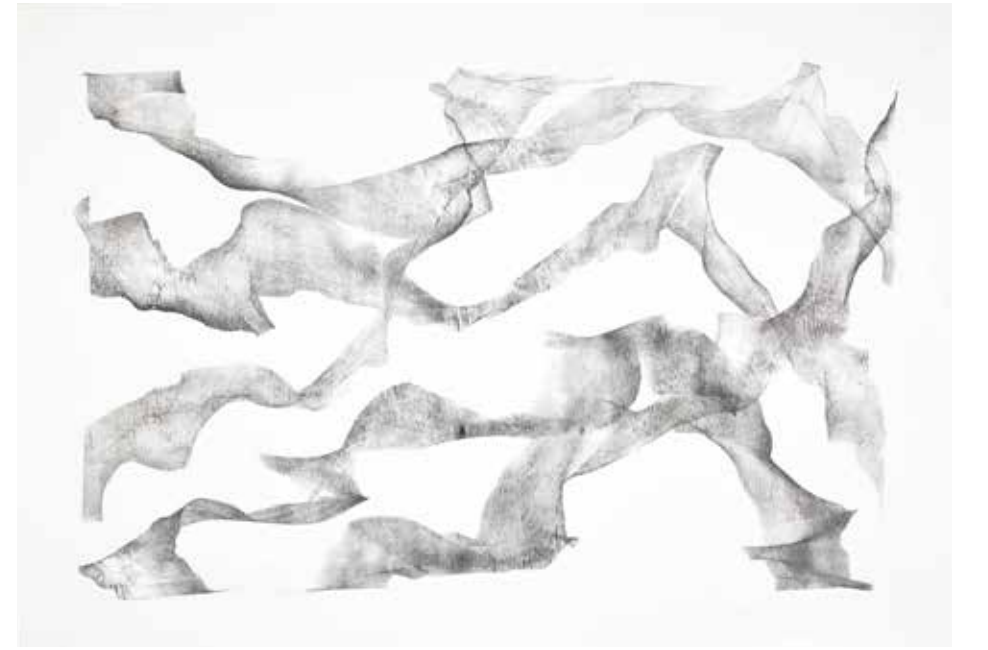
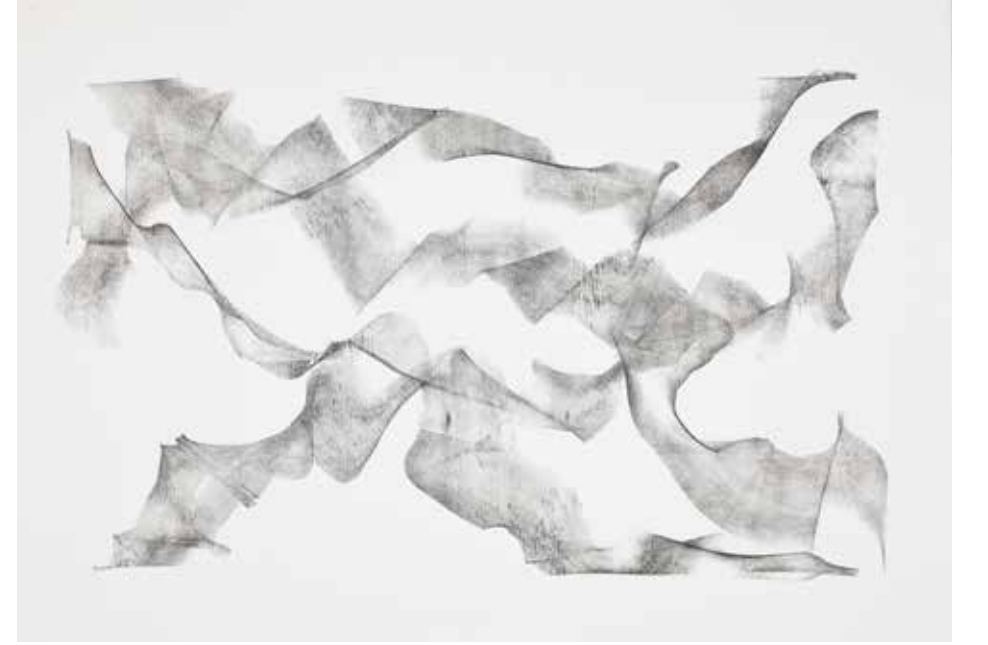
S.Y: Ezici gelmemesi mümkün değil. Hepimiz bunun bir parçasıyız. Biz, Türkiye’de bana göre, belki resimde daha fazla kat edilmiş bir mesafe vardır, ama sinemada niye bir takım olgulara yaşanamıyoruz bile? Zaten minnacık olan sinema üretiminde niye hep aynı konular etrafında dönülüyor da niye bir bilimkurgu film yapılamıyor ya da yapıldığında bana komik gelen sonuçlar ortaya çıkıyor?

M.A: Ya hicve ya da mizaha yöneliyoruz.

S.Y: Tamamen bizim coğrafyanın belirlediği bir takım alanlar içerisinde dönüp dolaşıp, kendini tekrar ediyor. Belki de bizim şöyle bir şansımız var, aslında bilmiyorum şans mı değil mi ama Doğu ile Batı arasında bir coğrafyada bulunmamızdan dolayı, hem kafamız karışık, hem de iki tarafta yaşıyor olabilmek önemli. Gerçi iletişim çağında çok iç içe geçti bir farkı kalmadı ama yine de kurmuş olduğumuz medeniyet içerisinde yine de sürekli yaşadığımız çelişki Doğulu muyuz, Batılı mıyız, Batı’yı kabul edecek miyiz? Özümüz nedir? Daha uzunca bir süre tartışacağımız soruların içinde debelenip duruyoruz. Kendi içmizden çıkan sinemaya baktığımızda, son derece ciddi, hâlâ kimlik sorunu tartışan ürünler çıkıyor. Ne zaman aşılacak ya da aşılması gerekiyor mu? O da bir soru ama içinde bulunduğumuz konjonktür içerisinde bir takım şeylerin hayalini kuramıyoruz bile.

M.A: Şundan kaynaklanıyor olabilir, çevremdeki arkadaşlarımla hissettiğimiz, belki bundan 20 yıl önce başlayan bilişimin olanaklarının artmasıyla, dünyada yaygınlaşan eşzamanlılık fikrinin, bize de sirayet etmesi ve bu eşzamanlılığın getirdiği olanaklar. Baştan sözünü ettiğim sıkışmışlık bununla ilgili. Hatta eşzamanlı olma durumuna rağmen ya da böyle bir hissin doğduğu zamanlardan, despotik bir iktidarın tahakkümüne isyan eden Gezi hareketine bile neden olmuş olabileceğini varsayabilirim. Katılır mısın bana bilmiyorum. Hangi zamanda yaşıyoruz? Kardeşim, bütün bunlar başımıza geliyor, sen kalkıp milletin hayatına müdahale hakkını nereden buluyorsun kendinde? Kendine böyle davranılmasına karşı bir kitle hareketiydi. Bence bir devrim niteliği taşıyordu.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın lafına geliyoruz. Bu ülke kendisinin başka bir şey düşünme olanağı tanımıyor yurttaşlarına. Sürekli önceliğimiz ve sorumluluğumuz oluyor. Bu duruma rağmen düşü-



MURAT AKAGÜNDÜZ, İZ RESİMLERİ, 2016,
KAĞIT ÜZERİNE KURŞUN KALEM, 100X70 CM

nebilmek nerdeyse bir mahcubiyet duygusu yaratıyor insanda. Sanat bu sözünü ettiğimiz anlamlardan başka türlü bir sorumluluğu taşıyor kendinde. Ve bununla başa çıkmanın aracına dönüşüyor sanat dediğimiz şey. Senin sinemanı düşündüğümde aklıma gelen bu. Bir ayna tutmak yapabildiğimiz, yapabileceğimiz. Naçizane ben öyle düşünüyorum. Senin özelinde konuşacak olursak, *Çoğunluk* filmi insanlara ayna tutup “Biz buyuz, farkında mısınız ne haldeyiz?” dedi. Bilmiyorum hadimi aşırıyorum muyum?

S.Y: Yok, yok. Rica ederim. Bize bunu yapmaktan başka şans kalmıyor. Standartı belirliyor.

M.A: Önceliği elinden alıyor. Haşır neşir olmaktan gayri şey kalmıyor.

S.Y: Bunu yaşayan tek ülke biz değiliz. Hatta son dönem politik gelişmelerle beraber, birçok yere de örnek oluyoruz gibi bir hal var.

M.A: Ne anlamda anlayamadım.

S.Y: Dediğin gibi, hangi yüzyılda yaşıyoruz sorusu altında, biz bu despotik rejimi yaşarken, demokrasinin olduğu Batı medeniyeti denilen yerlerde de aynı şeyler yaşanmaya başlandı. Demek ki insanlık krizi bu. Ayırtırmak tabii ki doğru değil. Avrupa’da uzun zamandır yaşanan bir şey ama bütün teknolojinin ve demokrasinin yuvası, Avrupa’da ve Amerika’da göz göre göre iktidara gelmeleri bende bazen “Hay Allah size de mi oldu?” hissini uyandırıyor. Keşke biz buraları daha iyi görseymişiz. Nihayetinde sanatın şu anlamda olumlu bir tarafı var; böyle baskılı ortamlardan da iyi eserler çıkabiliyor. Bu da sanatı mühîş zenginleştiren bir şey.

M.A: Evet katılıyorum sana. Bu kısıtlılığın, başka potansiyellerin ortaya çıkmasında da tesiri olacak gibi geliyor.

S.Y: Beni son dönemde düşündüren, ikimizin de görsel üretmeye çalıştığı bir dünyada, özellikle sosyal medya aracılığıyla milyonlarca imajın üretiliyor ve bunun sürekli şekil değiştiriyor olması, yani uygulama alanı, medya olarak. Şunu demek istiyorum, artık video çekimleri çok önem kazanmaya başladı. Telefonla çekilen bir film tam anlamıyla görmedik ama New York’ta “Telefonla çekilen filmler festivali” diye bir organizasyon olduğunu öğrendim geçenlerde. Sanat, resim, sinema, fotoğraf ve

müzikte de teknolojiyle beraber yeni sesler, yeni icatlar var ama çoğu, tek bir sese de dönüşüyor. Bunun bizi nereye taşıyacağı ve sinemanın ileride müzeli bir şey mi olacağı ya da çok seçkin bir alan mı ya da tam tersi hiç umursanmayan bir durum mu olacağı gibi soru işaretleri var.

M.A: Bir yandan da bana bitimsiz gibi geliyor. Baudrillard’ın şöyle güzel bir örneği var: Bir manzara olarak, mehtaba duyulan ilginin ne olabileceğini soruyor kendine ve de “İnsanın bildiklerinin dışında bilinmeye, bilinemeyene duyulan meraktır.” diyor. Bu boşluk hiçbir şekilde doldurulamıyor. İnsan dediğimiz varlık, bu büyük sorudan kurtulamayacak sanki. Her ne oluyorsa teknoloji olanaklarıyla; bu dünyadaki havayla, suyla, ışıkla, denizle, kumla, pür olarak doğa ile baş başayız ve bunun dışında bir yaşam formu yok gibi geliyor. Bu biraz önce söylediğim, coğrafya kaderdir fikrine yaklaşıyor tabii ki. Bu insanlığın, hem umudu, hem de trajedisi gibi duruyor bir taraftan.

S.Y: Biz, yetmişmiş olduğumuz süreçte gördüklerimiz gördük. Sinemaya gittik, kaset aldık, sergiye gittik... Şimdiki neslin hiç buralara gitme derdi yok. Şimdiki kuşak, bunların hepsini kucakındaki bilgisayardan, elektronik ortam üzerinden görebiliyor. Muhakkak ki bu doğrultuda bir ifade biçimi geliyecektir. Bir yere gitmekle değil de daha fazla bireysel şeyleri gözlemlemekle senin dediğin merak ve keşfetme ihtiyacı devam edecek mi? Bu dönüşüm beni meraklandırıyor. Kendini konumlandığı yerde bunun devam edip etmeyeceği bir kaygı unsuruna dönüşüyor. Sen bu şeyin içinde varolacak mısın? Ben şunu hissediyorum, belki benim subjektif değerlendirmemdir. Eskiden çok beğendiğim, seyretmeye doymadığım yönetmenlerin, son filmlerinde sinemasal değerlendirme açısından bir boşluk duyguları, bir çırpını var. Belki bu jenerasyon sorunudur ve bu her jenerasyonda yaşanan bir şeydir eskiden de. Karakter olgunlaştıkça ve tecrübeler üst üste eklendikçe daha doymun işler çıkartabiliyorlardı. Ama o doymunluk kavramının altı biraz boşaltıldı için yeni çıkan ürün daha tüketimsel bir şeye hizmet etmeye başlıyor. Çark, bu şekilde dönmeye başladığında bakalım bu neye evriliyor olacak...



Akademisyen ve küratör Shulamit Bruckstein, şu sıralar 16. İstanbul Bienali’nin paralel etkinliklerinden *Wednesday Society. Homage to Beral Madra* başlıklı serginin hazırlıklarıyla meşgul. Bruckstein ile küratöryel pratiği, araştırma alanları ve yeni projeleri üzerine konuştuk

Röportaj: Sami Kısaoğlu **Fotoğraf:** Elif Kahveci

Prof. Shulamit Bruckstein, *Taswir Projects* başlıklı projeler serisi kanalıyla, dil, anlam ve göstergebilim disiplinlerinden beslenen; yazı ve imge ilişkisini, klasik Arap el yazmaları, kadim İbrani kitapları ve mimari mekân üzerinden çalışan bir akademisyen. Bruckstein, figüratif Batı sanatı karşısında, tasvir yasağı konan Arap ve İbrani medeniyetlerinde yazının hem içerik hem de görüntü olarak imgeyi ve anlamı nasıl görselleştirdiğiyle ve tanımadığıyla ilgileniyor. Bruckstein bağımsız bir küratör olarak çalışmaya başlamadan önce akademik bir hayatın içinde olan, İbn Arabî’den Jacques Derrida’ya uzanan geniş bir alanda dersler vermiş, üreten, paylaşan bir isim. Geçtiğimiz aylarda Tarabya Akademi’nin konuğu olan Bruckstein, 16. İstanbul Bienali’ne paralel olarak düzenlenen *Wednesday Society. Homage to Beral Madra* başlıklı serginin de küratörü. Bruckstein ile güneşli bir İstanbul öğleden sonrasında sergi projelerden Tarabya Akademi’deki misafirlik programına, felsefeden çağdaş sanata uzanan bir röportaj gerçekleştirdik.

Tarih ve bellek, özellikle bazı sergileriniz için anahtar kavramlar niteliğinde. Bunları düşünce pratiğinizin içinde nasıl konumlandığınızı öğrenebilir miyiz?

Tarih ve hafızanın birbirinden oldukça ayrı şeyler olduğunu düşünüyorum. Tarih, insanların kullandığı, genellikle müşterek bir anlatıdır; o geçmişin bir metaya dönüşmüş, haklar ve imtiyazlar elde etme adına politikaya alet olmuş halidir; ana akıma ihtiyaç duyar ve kişinin kendisini kolektif ötekiyle yüz yüze konumlandırmak amacıyla kullanılır. Hafıza ise tamamen başka bir şeydir. Kişiseldir, tine dokunur, kayıplardan, yön duygusunun yitiminden ve yaralardan acı çeker. Hafıza tuhaf ve şaşırtıcı şekillerde su yüzüne çıkabilir. Şiire, rüya çalışmasına (*traumwerk*), sanatsal yaratıcılığa ve tine ilishkindir. Hafıza gelecekten geçmişe doğru işler. Geçmişin manzaralarını, kişinin kendisi tarafından henüz keşfedilmemiş, gelecekteki kaygıları üzerinden yaratır. Sanat ve özellikle de çağdaş sanat bu tip hafıza ilişkileriyle doludur. Toplum bilincinde gizli psiko-sosyal kaygılara sanatsal bir dil kullanarak hitap eder. Çağdaş sanat, kaybolan veya dönüşmekte olan “resmi tarihin” üzerine yazılan, yeri değiştirilmiş hafıza parçalarının olduğu bir alandır. Çağdaş sanat, toplum içinde artık adından söz edilemeyen, izlerini gizlilik içinde bırakan şeylerin olduğu bir alandır. Politik baskının olduğu durumlarda, sanatsal yaratım bir tür hayatta kalma yoludur; zulüm şartlarında “yazma” sanattır.

Beyrutlu sanatçı, sinemacı ve yazar Jalal Toufic, *Aşılımsız Bir Felaket Sonrasında Gelenegün Geri Çekilişi* adında önemli bir kitap yazdı. Tarihin araçsallaştırılması ve bazı neo-revizyonist gündemler adına gelenegün kolektif gaspı üzerineydi. Tarihte

yer edinmiş savaş, kıtlık, soykırım gibi pek çok felaket var. Bunlar öylesine vahşi ki, yalnızca bu felaketleri yaşayan toplumlarda değil, gelenegün ta kendisinde de yadsınamaz izler bırakıyor. Bir gelenek, gelenek kavramının şiddetli bir şekilde kötüye kullanımıyla zarar görebilir veya gaspedilebilir. Böylelikle gelenek, kitaplarda, kütüphanelerde ve geleneksel sanat eserlerinde hâlâ bulunabilse de, gerçekte çoğunlukla devlet mekanizmasının veya başka bir işgalci gücün onu kısıtlı yakalayışıyla “geriye çekilecek” kadar hasar görür. Örneğin bu Almanya’da Nazilerin “Alman” olan her şeyi işgal edişi ve onları faşistleştirme şeklinde yaşandı; bu durum aynı zamanda Yahudi gelenegünün militan ulusalcılık tarafından işgali ve sahiplenilme iddiasında da böyleydi. İsrail Devleti açık şekilde Yahudi gelenegini “gaspetti”. Rabbânî, literatürdeki Yahudi gelenegi temelinde, herhangi bir tür jeopolitik veya bölgesel ulus-devlet iddiasına eleştireldir. Ancak eğer dünyadaki tüm Yahudi literatürü kütüphaneleri yeniden kurmuş ve bozulmamış olsaydı bile, onun kozmopolit ruhuna erişmek zorlaşacaktı; çünkü gelenegün kendisi ulusal bağlılık iddiası ile işgal altında gibi gözüküyor. Bu aynı zamanda ulusalcılık tarafından sahiplenilen herhangi bir geleneksel literatür için de geçerli. Modern ulus devlet, bölgesel sınırlarını belirlerken doğası gereği yayılmayı (*diaspora*) reddeder.

Belleğin yitimi veya yaraları üzerine çalışan çağdaş sanatçılar, klasik geleneklerin artık var olmadığını, onların politik gündem tarafından gaspedilmiş olabileceğini biliyorlar. Sanatçılar, kılık değiştirerek ideolojik işgalin kısıtlı yakalayışının içine gelenegün sızdırılabileceği uçuş hatlarına ve görünüş değiştirebilme metotlarına ihtiyacımız olduğunu biliyorlar. House of Taswir’in yaptığıysa, çağdaş sanat içindeki yer değiştirme veya aktarma eylemlerini, varoluşçu kozmopolit canlandırma stratejileri ve metotları aracılığı ile anlamaktır. Bastırılmışın dönüşü asla bastırılma noktasında gerçekleşmez ve çağdaş sanat alanı gelenek söz konusu olduğunda tam da bu dönüşün gerçekleşebileceği, baskılananın geri gelmekte olduğu yerdır. “Gelenek” şaşırtıcı bir görüntüde geri gelebilir; tabiri caizse diğerinin giysileri içinde, tanınmaktan uzak halde. Ve şüphesiz bu durum, neo-İslamcı politik gündemlerin sahiplenmesi altında İslami gelenekler özelinde de gerçekleşiyor. Bu nedenle gelenegün politik işgali altındaki bu “kadim” yaratıcılık parçalarını geri kazanmak ve dönüştürmek zorlaşıyor. Çağdaş sanat, antik ve çağdaş konuları birbirleriyle ilişkilendirme yolları önerir. Doğrusal olmayan zaman düzenlemeleri yaratabilir. Tüm Taswir sergileri bu tip bir atomizmi benimser. Çağdaş ve antik, kadim olanı sunar, iç içe geçmiş, birbirinde erimiş zaman çizgileri ve eşzamanlılık eylemleri ortaya çıkarır ve aidiyetlerin bulundukları farklı yerleri birbirine bağlar.

Bibliothèque Nationale, British Library ve Hermitage gibi kurumlardan eski elyazmaları ve İslam eserlerini topladığınız ama bir yandan da modern ve çağdaş sanatçıların işlerine yer verdiğiniz *Taswir* isimli serginiz üzerine konuşabilir miyiz? 2009 yılında Berlin Martin-Gropius-Bau’nun ev sahipliğinde gerçekleşen bu serginin düşünsel arka planını anlatır mısınız?

Taswir sergisine, Humboldt Üniversitesi, Rudolf-Arnheim Kürsüsü’nden davet aldığımdaya başladım. Üniversitenin Sanat Tarihi Bölümü’ne bağlı olan bu kürsü, adını ünlü Yahudi sanat, medya ve film teorisyeni, Gestalt psikoloğu Rudolf Arnheim’dan alıyor. Zaman içinde akademik yaşamdan sıyrıldım ve bağımsız bir entelektüel, küratör ve sanatçı olarak, Berlin’deki bazı sanatçı, düşünür, akademisyen arkadaşlarla sanatsal araştırma ve diasporal düşünme için uluslararası bir platform olan Taswir projesini hayata geçirdik. Avrupa ve Avrupa dışı düşüncüyü, antik, kadim ve çağdaş gelenekleri ve jeopolitik olarak bölünmüş bölgelerden gelen çağdaş sanat ile sanatsal araştırma alanlarında birbirleriyle ilişkilendirmek istedik. Böylelikle 20’den fazla ülkeden, 50’nin üzerinde çağdaş sanatçıyı klasik İslami sanat objeleri üzerinden yorumlar yapan işler oluşturmak üzere davet ettik. Bahsettiklerinizle benzer, seçkin uluslararası koleksiyonlardan gelen objeleri sergileyebildiğimiz için şanslıyız. 2009’dan beri İstanbul’dan ve Türkiye’den; Sakıp Sabancı Müzesi’yle, Beral Madra Çağdaş Sanat Merkezi’yle, İstanbul’daki çeşitli galerilerle ve aralarında Hale Tenger’in, Murat Morova’nın, Sencer Vardarman’ın da bulunduğu sanatçılarla çalışıyorum.

20. yüzyıl Avrupasının sanat teorisi adına en ilham verici figürlerinden biri olan Alman Yahudi sanat tarihçi Aby Warburg’un *Mnemosyne Atlası* projesine sadık kalmak Taswir’in gündem maddelerinden biri. Warburg 1920’lerde, Hamburg’daki kütüphanesinde, Arap, Pers ve diğer Ortaçağ kaynaklarından, en önemlisi de görsel materyallerden ve sanatsal araştırmalardan beslenerek, kapsamlı bir modernlik konsepti geliştirdi. Onun ünlü *Mnemosyne Atlası*, antikten çağdaş zamanlara, yüksek kültürden popüler içeriğe kadar geniş bir skaladaki, tematik olarak düzenlenmiş yüzlerce görsel öğeyi barındırıyordu. Atlas, bu görsel malzemeyi

çizgisel, konsantre ve tematik ilhamı barındıran bir şekilde şiirsel ilişkilendirme, insan davranışları, duygusal dışavurum üzerinden birbirine bağladı. Bizim yaptığımız sergiler de bir şekilde Warburg’un *Mnemosyne Atlası*’nın yorumlarıdır. Hatta bu atlası sanal ortamda *Taswir Atlası* adı altında benzer bir şekilde tasarladık. Berlin’de Pergamon Müzesi’nin karşısındaki Pergamon Sarayı’nda kâr amacı gütmeyen, halka açık olmayan, sadece özel davet ile girilebilecek, Taswir ile bağlantısı bulunan 40’tan fazla sanatçının yapıtlarının sergilendiği, küçük bir mekânım var. Buraya Meine Kleine Mnemosyne (Küçük Hafıza Tanrıçam) diyoruz ve buradaki tüm yapıtlar koleksiyonerlerin ilgisine sunulmuş durumda. Satış gelirlerinin House of Taswir projesi sanatçıları tarafından paylaşıldığı bağımsız bir ekonomik sistemin olduğu bir yer; isterseniz buna “pazar yerinin” modernlik öncesi hali de diyebilirsiniz. İçinde İstanbul’dan sanatçıların da olduğu bu mekâna dair detayları İnternet sitemiz üzerinden öğrenebilirsiniz.

***Taswir* sergisinin coğrafi ve tarihsel sınırları üzerine konuşabilir miyiz?**

Taswir sergisinin coğrafyayı bir anlamda bozduğunu söyleyebiliriz. Sergi şiirsel çağrışım ve tematik bağlantılarla insan davranışları üzerinden “ait olmanın” jeopolitik çift yönlü okumalarını bir tür karşı coğrafya içinde sunuyor. Elbette “bölgedeki”, Arap ülkelerindeki, özellikle Mısır, Lübnan, Suriye, Filistin ile aynı zamanda Irak, Pakistan, Türkiye gibi ülkelerdeki sanatçılar bu sergide yer aldı; ancak bu durum serginin organizasyonel prensibini oluşturmuyordu. Sanatçıların yarısı Batılı ülkelerden geldi, hatta Picasso veya Max Ernst gibi Avrupa modernitesinin simgelerini, Arnold Schönberg, Roland Barthes, Siegfried Kracauer gibi isimlerin şiirsel ve teorik metinlerini de sergiye dahil ettik. Bu sayede klasik İslami sanatın objelerini, günümüzün “İslam ülkelerinin” veya Orta Doğu’nun çağdaş sanatçılarıyla ilişkilendirme hatasına düşmedik. Daha önce de belirttiğim gibi, bu bağlantının artık yok olduğunu düşünüyorum; konuşmamızın başında saydığım nedenlerden dolayı Müslüman ülkelerde yaşayan sanatçılar İslam sanatının gelenegine erişmekte en büyük zorluğu yaşıyorlar. Eğer kaligrafi ve minyatür gibi geleneksel sanatların politik güce hoyratça alet edilmesine dayanan bu yok oluşu yansıtmazsanız ve 19. yüzyıldan itibaren “Avrupalı” sanatçıların eğitimlerinin bundan beslendiğinin farkında değilseniz, sadece dekoratif ve hatta direkt biçimde *kitsch* işler üretmekten öteye gidemezsiniz. Tabii ki sanat piyasası böyle yapıtlarla dolu ve bu iş yaşıyor. Bu çalışmalar tabii ki ancak ironik veya kendini dışlayan bir yapıda olduğu zaman ilgi çekici olabiliyor. *Taswir* sergisinde bu jeopolitik bağı kırdığımı söyleyebilirim. *Taswir* tarafından oluşturulan obje kümeleri birçok ucu açık soru yarattığı için, Martin-Gropius-Bau’nun ana avlusuna bir tür sanatsal medrese kurdum. Burası halka açıktı ve klasik bir çalışma ortamından farklıydı. Bu arada “taswir”, Farsça’da, Arapça’da, Urduca’da, Hintçe’de ve Osmanlıca’da “görüntü yaratma”, “görüntü gösterme” hatta “temsil etme” anlamlarına geliyor.

***Taswir* sonraki yıllarda sadece bir sergi projesi olmakla kalmadı, aynı zamanda röportajın başında bahsettiğiniz gibi, bir sanat inisiyatifine dönüştü. Rica etsek Taswir projesinin yapısı ve işleyişinden bahsedebilir miyiz?**

Tabii ki! Kimi zaman adından House of Taswir olarak da söz ettiğimiz Taswir projesi, kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olmasının yanında; aydınların, sanatçıların, sinemacıların, yazarların, flânörlerin, aktivistlerin bir araya geldiği bir alan. House of Taswir, bir şekilde karşılaştığım yapıtlarını gördüğüm ve onlardan ilham aldığım sanatçıları, etkileyici, cesur, özenli çalışmalarını olan aydınları bir araya getiren bir mekân. Ancak Taswir’in düşünür ve sanatçı kadrosunun büyük bir ortak paydası var: Birçoğu kaybedilmiş, sahipsiz, orada olmayan veya artık var olmayan şeyleri geri getirmek üzerine çalışıyor. *House of Taswir*, bir bakıma, farklı işbirlikleri ile dünya üzerindeki farklı mekânlarda gerçekleştirdiğimiz projelerimizde, ilişki içinde olduğu sanatçılardan ve düşünürlerden oluşuyor. Biz “dağınıklık” anlamındaki tamamen “diasporal” yapıda “hayali” bir kuruluştuk. Berlin’de başlayan, kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşuyuz; ancak herhangi bir ofisimiz ya da kurum binamız yok. Merkezimiz Berlin ve İstanbul’daki oturma odalarımın, özel ve halka açık alanların kesişiminden, Taswir’in yaptığı işlerle iç içe geçmesinden oluşuyor. Küratöryel çalışmaların çoğu ekibin aile yemeklerine kaldığı evimde gerçekleşiyor; proje odaklı, kararsız ama harika takımlar ile farklı şehirlerde çalışıyoruz. Çoğu Taswir projesinde tasarımcı, programcı, aydın, editör, çevirmen, sergi mimarı gibi farklı alanlardaki insanlar yıllarca emek veriyor. İstanbul’da, alanında öncü bir küratör olan Beral Madra, onun kurduğu BM Çağdaş Sanat Merkezi ve küratöryel çalışmaları birlikte yürüttüğümüz becerikli iş arkadaşım Sinan Erten ile birlikte çalıştığım için kendimi şanslı hissediyorum.

Üzerine konuşmak istediğim sergilerinizden biri de 2016 tarihli *The Red Gaze*. İlk olarak Berlin Zilberman Gallery’de gerçekleşen ve sonrasında başka sanatçıların katılımıyla Tiflis’de farklı bir versiyonunu gerçekleştirdiğiniz *The Red Gaze* sergisinin kavramsal çerçevesi nasıl şekillendi, serginin arkasındaki estetik kaygılarınızı öğrenebilir miyiz?

The Red Gaze, Zilberman Galerî’nin Berlin’de açtığı ilk uluslararası sergiydi; galerinin Berlin sanat ortamına “girişi” de diyebilirsiniz buna. Zilberman Galerî Berlin şubesini 2016 yılında Charlottenburg’da açtı ve Moiz Zilberman bana galerinin bazı sanatçılarıyla istediğim projeyi çalışabileceğimi söyleyerek bana bir tür açık çek verdi. Zilberman’ın portföyündeki sanatçılarının büyük bölümünü oldukça güçlü, akıllı ve gerçekten çağdaş buluyorum. *The Red Gaze*’de yaptığımız şey, müze ve galeri sergilerinin, modern ve çağdaşın kesiştiği bir noktada, şiirin de dahil olduğu bir yapı kurmaktır. Viyana’daki Arnold Schönberg Center ile çalıştık ve şanslıyız ki bize Arnold Schönberg’in 1944 yılında, besteci Los Angeles’dayken faşist Almanya’ya duyduğu korku ile kendi yüzüne bakarak yaptığı otoportresini yolladılar. Bu portreyi, Erkan Özgen’in daha önce Viyana’da 2016 yılında Işıl Önel küratörlüğünde açılan bir sergide gördüğüm, şimdilerde ikonikleşen ve 28 Temmuz’a kadar da Tate Modern’de gösterilecek, 10 yaındaki sağır dilsiz Muhammed’in Suriye-Türkiye sınırında tanık olduğu vahşeti taklit ettiği video işi *Wonderland* (2016) ile birlikte sergilerken, sanatçının bir tanık, savaş zamanında bir görgü şahidi olmasıyla ilgilendim. *The Red Gaze* bağlamındaki sanatçı, klasik anlamda -ama günümüzün politik anlamında değil- bir “şehit” karakterini taşıyor. “Şehit” kelimesinin Rumcadaki anlamının “şahit” olduğunu da hatırlatabiliriz. Sergide Ali Kaaf’ın, Memed Erden’ın, Eşref Yıldırım’ın, Ahmet Elhan’ın, Şükran Moral’in, Rebecca Rau’ın ve Aisha Khalid’in de yapıtları bulunuyordu.

Almanya Fedaral Cumhuriyeti’nin desteklediği Tarabya Akademi’nin yürüttüğü misafirlik programının bir süredir konusunuz. Burada çalıştığınız projeler üzerine konuşabilir miyiz?

Tarabya Kültür Akademisi’ndeki sanatçı programı gerçekten çok değerli. Almanya’da yaşayan sanatçılara ve entelektüellere, İstanbul’da kendi seçtikleri projeleri yürütme özgürlüğü veriyor. Bu tip sanatçı rezidansları, diplomasinin limitlerine ulaştığı zamanlarda çok önemli. Eleştirel sanatçıların, şehirde kendileri gibi olan insanlarla derin bir sanatsal ve kişisel etkileşime girmelerini sağlıyor. Bu programa, İstanbul’da ve bütün bölgede öncü bir küratör ve sanat eleştirmeni olan Beral Madra’nın arşiviyle ilgili projeye dahil oldum. Beral Madra’nın 40 yıldan fazla süredir açtığı sergilerde çağdaş sanatçıları, yapıtları, teoriyi ve mekânları -çoğunlukla savaş yaşamış ve halkın halen ayrıştırılmış olduğu Beyrut, Saraybosna gibi çatışma bölgelerinde- birbirileriyle ilişkilendirme şekli, hem benim hem de Berlin’de, İstanbul’da veya başka yerlerde yaşayan birçokları için büyük bir ilham kaynağı. Beral Madra bize çağdaş sanatın ortasında nasıl bir diplomatik yol izlenebileceğini öğretti. Berlin, İstanbul ve Bern’deki küratör ve yazarlardan oluşan bir ekip ile Beral Madra’ya ait BM Contemporary Art Center’da bulunan, 40 yılın üzerindeki bir zamanı kapsayan sergiler tarihinin geniş çaplı arşivini, sanatsal ve kozmopolit coğrafyası ile Türkiye ve ülke dışındaki çağdaş sanatı bir dijital haritaya dönüştürmekteyiz. 1987 ve 89’da gerçekleştirilen ilk iki İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü üstlenen ve Venedik Bienali’nde en az beş ülke pavyonunu oluşturan Beral Madra’nın çağdaş sanat alanında, bölgede 250’den fazla uluslararası sergi gerçekleştirdiğini tahmin ediyorum. *Tasvir* sergisinde bana sanatçılar ve sanatçı stüdyoları hakkında tavsiyeler verirken fazlasıyla cömertti. Ve kendisi benim için hâlâ hayranlık veren bir referans olmasının yanında, kadınların gücü adına bir ilham kaynağıdır. Tarabya Kültür Akademisi’nde kurmakta olduğumuz BM Contemporary Dijital Atlas, tümüyle yok olmaya yüz tutmuş bir kozmopolit gelecek gündem vaat ediyor. Bu önemli girişim için kesinlikle daha fazla kurumsal desteğe ihtiyacımız var. BM Contemporary Dijital Atlas’ın ilk gösterimi Haziran ayında Hırvatistan’ın Split şehrinde, ardından İstanbul’da Tarabya’da Temmuz ayının başında ve daha sonra 16. İstanbul Bienali’nin paralel etkinlikleri çerçevesinde *Tasvir*’in küratörlüğünde *Wednesday Society*. *Homage to Beral Madra* adı altında sergilenecek.

Son olarak 16. İstanbul Bienali’ne paralel olarak Antik Palace’in zemin katında gerçekleşecek olan *Wednesday Society*. *Homage to Beral Madra* isimli serginiz üzerine konuşabilir miyiz?

Freud’un “kara kıta” olarak adlandırdığı dişil arzudan hareketle sergi, dört kadın sanatçının yapıtlarını içeriyor: Almanya’dan Rebecca Horn, Gürcistan’dan Natela Iankoshvili, Türkiye’den Gülçin Aksoy ve İsviçre’den, İstanbul’da yapıtları ilk kez sergilenecek olan, sürrealizmin önemli isimlerinden Meret Oppenheim. Aynı zamanda Lübnan’dan Tony Chakar’ın *Meryem’in Köşesi* enstalasyonu da sergide görülebilecek. Tıpkı daha önce bah-

settiğim gibi *Wednesday Society*, BM Contemporary’nin üçüncü edisyonunu da sergide, bir tür performatif ev çalışması şeklinde sunulacak. Bu sergi genellikle görsel sanatlarla pek ilintilenmeyen bir ortamdan ilham alıyor, Sigmund Freud’un Viyana Berg-rasse 19’daki özel kabul odasında bir araya gelen entelektüeller. Hepsî erkek olan arkadaş ve meslektaşları, ortaya çıkmakta olan psikanaliz alanı ile ilgili yeni yöntem ve fikirleri tartışmak üzere çarşamba günleri Freud’un şaşırtıcı eski Ortadoğu sanat eserleri koleksiyonunun ortasında toplanırlardı. Bizim çarşamba topluluğumuz (*Wednesday Society*) ise bu yapıyı, gelişen bir iktidarın yerine, “kara kıta” kavramının, düzensiz, fallik olmayan, dağılmış, şiirsel ve düşsel düşünme biçimleri ile araştırıldığı dişil bir ortama çeviriyor. Sergimiz rüya çalışmasına, şiire, şefkate ve diplomatik darbelere benzeyen mekânsal bir düzlemi araştırıyor. *Wednesday Society*. *Homage to Beral Madra*, 11 Eylül 2019’da Antik Palace’ta açılacak, sizleri de açılıшта görmekten mutluluk duyarız!



Hiç birimiz tek bir şeye bakmıyoruz

Mekân deneyimi, temsili, tasarımı ve hafızası gibi konular üzerine çalışan Metehan Özcan’ın üçüncü kişisel sergisi *Dekor Versus Art Project*’te 20 Temmuz’a dek devam ediyor. [border_less](#) Art Book Days kitap fonu ödülünü kazanan iki projeden biri olan *Resimli Bilgi – Ek*’in de eşlik ettiği *Dekor* ve üretim pratikleri üzerine sanatçıyla konuştuk

Röportaj: Sena Kuyucu **Fotoğraf:** Elif Kahveci

Serginizden başlayabiliriz. Burada farklı işleriniz bir arada ama onları yine de tek bir başlık altında toplamışsınız, nasıl ilerledi bu süreç?

2013’te Elipsis Gallery’de *Resimli Bilgi* başlıklı bir sergim olmuştu, üzerinden altı yıl geçti. *Resimli Bilgi* de *Resimli Bilgi Ansiklopedisi*’nden geliyordu. O dönem evlerde de bulunan, görsel içeren yegane basılı kaynaklardan biriydi, İnternet’in olmadığı dönemlerden bahsediyoruz tabii. O yüzden aynı şeye tekrar tekrar bakma pratiğimiz vardı çocukken, daha okuma yazma bilmezken de. O alfabetik sıralamanın verdiği ilginç şeyler oluyordu. A ile başlayan bir hastalığın yanında yine a ile başlayan bir ülkenin, bir hayvanın yanına bir makine geliyordu. Bir süre sonra ben de kolajda öyle bir şey yapabilir miyim diye, ilk önce kendi fotoğraflarımla denemeye başlamıştım fakat sonra topladığım buluntu fotoğrafları, kitapları, eski dergileri de kullanarak hem içine doğduğum hem de etkilendiğim bu modernist mimariyle ilgili kolaj çalışmaları yapmıştım *Resimli Bilgi*’de. *Dekor* da yine onun devamı gibi, biraz daha kentin kamusalına yayılan -çünkü geçen yıl bu zamanlarda Studio-X İstanbul’da bir sergi yaptık İzmir hakkında, İzmir’de yaşıyor ve üretiyor başlıklı. Onda kentin çeşitli dinamikleri üzerine maddeler belirlemiştik; örneğin Kültürpark’ta iki tane yatan kadın heykeli var; Şadi Çalık ve Turgut Pura’nın ve insanlar Fuar’a gittiklerinde hep onlarla beraber fotoğraf çekti-me geleneği oluşmuş. Tabii bugün bambaşka bir durumdalar. Artık Fuar’a dair hiçbir şey kalmamış Kültürpark’ta ama heykeller duruyor. İzmir’in hafızasına dair bir listenin olduğu bir sergiydi o. Konak’ta bir dönem yapılan üst geçit var, bütün bu maddeler genelde bu eski İstanbul fotoğrafları ya da eski İzmir fotoğrafları gibi sosyal medya grupları, sayfaları var, ben de o sayfalarda buluyordum. Bir süre sonra şunu fark ettim; bizim yapılı çevremiz çok hızlı değiştiği için çocukluğumuzda olan birçok şey şu anda yok. Herkes o bir dönem yaşadığı, ama artık olmayan kentin bilgisini kendi hatırladığı kadarıyla sosyal medyada yeniden buluşturuyor. Ben de bundan referansla birkaç farklı Facebook sayfası açmıştım çünkü bir süre sonra toplarken şunu fark ettim; aynı yere ait üretilmiş kartpostal da var, tanıtım için kullanılmış. Ama izleyicilerin gidip orada ürettikleri fotoğraflar da var, Adana Seyhan hidrolik santrali de olabilir bu.

Bu arada ben Adanalıyım, kitapta o fotoğrafı görünce çok şaşırdım.

Tabii, kendi doğduğun şehirdeki bir yapıyı başka birinin gözünden görmek güzel oluyor. Bizim yaşadığımız, gördüğümüz haliyle ilk üretildiği zamanki idealindeki imgeyi yan yana koy-

mak... Biraz daha geniş çeşitlilik barındırdığı için bu oyunlar hoşuma gidiyordu, öyle başladı her şey.

border_less Art Book Days kitap fonu ödülünü kazanan, Resimli Bilgi – Ek kitabını da soracaktım ama siz kitaptan da bahsetmiş oldunuz.

border_less sanat kitapları fonu, bu yıl iki proje seçti; Didem Özbek'in projesi ve bizimki. *Resimli Bilgi* havuzundaki buluntu ve benim çektiğim imgeleri Karton Kitap ikilisi Umut Altıntaş ve Toros Mutlu yeniden ele aldılar. Beş yıl önce bir araya geldiğimizde *Resimli Bilgi*'deki görseller üzerinden çalışalım diye düşünmüştük ama ben kolajları birebir koymak yerine kolajlarda kullandığım görselleri onlara teslim ettim. Onlar da benim duvarda gruplayarak çalışma pratiğimi paftada kullandılar ve aynı yan yanlıklar oldu, çok azı tam gözüküyor, dolayısıyla her fotoğraf bir parçası diğeriinde birleşip başka bir şey, başka bir anlam üretebiliyor.

Kitap kişisel bir sergiye dönüşüyor diyebilir miyiz? Yapboz yapmak gibi hissettirdi bana biraz da.

Olabilir. Tabii biraz okuyucuya da açık çünkü eğer üşenmezse lastiği çıkartıp fotoğrafları tam görmek için paftayı oluşturabilir. Çünkü pek çok sayfada da çok küçük fragmanlar, anlam ifade etmeyen görsel parçaları da var. Biraz da yapboz gibi evet, ama kitap sergiden bağımsız kendi hikayesi olan bir kitap.

Duvar üzerinde çalışıyorsunuz, dolayısıyla kadrajınız duvar oluyor diyebilir miyiz? Yoksa tek bir fotoğraf tek bir anlam ifade ediyor mu?

Sadece bu kitaplardaki yan yanlıklar değil de, dijital medya, fotoğraf çeken cep telefonlarının yayılmasıyla beraber artık hepimiz çok fazla imge üretiyoruz ve onlara geri dönüp tekrar bakacak vaktimiz yok. Tekil bir şey de görmüyoruz, bir İnternet sitesini, bir sosyal medya uygulamasını düşün, orada hiçbir zaman tek bir bilgiye bakmıyoruz. Aynı anda sağında solunda başka bilgiler oluyor, başka görseller oluyor ya da aynı anda e-posta gönderirken de dizi izliyoruz cep telefonundan başka bir haber okuyoruz. Bunların hepsini yapıyoruz, bunlara “çoklu ekran” deniyor. Benim kullandığım şey, araştırdığım konu kent belleği ve hafıza ama bence etkilendiği sergileme biçimi bu dijital yan yanlıklar.

Bir şeyler sürekli üst üste biniyor...

Evet üst üste biniyor çünkü artık neredeyse hiç birimiz tek bir şeye bakmıyoruz.

Peki tasarımı pratiğinizin fotoğrafla olan ilişkinizi nasıl etkiliyor?

Bayağı bir deforme olmamı sağlamıştır. Yine 90'lara dönersek, okul öncesi 70'lerdeki evleri dergilerde, kitaplarda görünce zaten etkileniyordum ama sonra fark ettim ki neredeyse hiçbir zaman bir mimar tarafından tasarlanmış bir yapıda oturmamışım. Çoğunlukla, oturduğumuz evler müteahhit yapısıydı. Dolayısıyla özel bir kapı detayı olan, kendi gömme dolabı olan ya da her türlü ufak mutfak ve salonu ayıran servis penceresi olan duvarlar vardır ya, böyle bir tasarımcının elinden çıkmış detayları görünce çok büyüleniyordum. İstanbul Anadolu yakasında ve Ankara'da dönem evlerinin apartmanların boşalmış olması ve yıkılacak olması beni etkiliyordu; mimarını, hikayesini bilmeden çekiyordum. Ardından onları bir yerlerde paylaşıyordum, sonra da hikayelerini öğreniyordum ve hikayeler başka bir katman oluyordu ama ilk başta hepsi anonim, oradaki atmosfer galiba beni en çok heyecanlandıran şeydi. *Dekor* içinde de bu belgelediğiniz fotoğrafların bir kısmı var diye düşünüyorum, peki çağrışımlarınızı işin içine nasıl katıyorsunuz? İç-dış ayrımı kafamı çok kurcalıyor. Çünkü şimdi artık her şeyin son haliyle karşılaşıyoruz ama eskiden bizim çocukluğumuzda üretim hallerini de görüyorduk, bir evin bitmeden önceki inşaat halini. Biz küçükken bayağı girip oynuyorduk onlarda, katlardan bir yerlerden atlıyorduk. Ama artık onları neredeyse hiç görmüyoruz, kent içerisinde hiçbir üretime ait mekân yok. Atölye, fabrika veya inşaat hepsi güvenlik sebebiyle bizden yalıtılmış durumda farklı sebeplerden. O iç dış ayrımı biraz daha keskinleşti. Sokak şu anda daha tehlikeli değil ama güvenin tanımı değişti, e hijyenin tanımı da değişti. Güvenlikli siteler sayesinde yapının olduğu tarafta bir güvenlik koyduğunuz anda diğer tarafın güveniksiz olduğunu iddia ediyorsunuz, o tanımlar şu an daha keskin ve birbirinden ayrıştı.

Fotoğraf üzerinden konuşacak olursak görsel tatmin ifade-sinin sizdeki karşılığı ne? Bir fotoğrafın sizi görsel olarak tatmin etmesi için ne olması gerekiyor? Böyle bir şey arıyor musunuz bir fotoğrafa baktığınız zaman?

Bunun üzerine farklı analizler yapan ve yine o ortadaki büyük bilgiyi farklı gruplandırıp çalışan sanatçılar var; örneğin Lev Manovich'in *Selfiecity* projesi. Benim alanımla birebir ilgili değil ama bence kentle ilgili. *Selfiecity*, global ölçekte beş şehirde Instagram kullanıcılarının *selfie*lerini analiz eden bir görselleştirme projesi. Cinsiyetler de, hiç bilgiye değer bulmayacağınız ama alışkanlıkla içinde bulunduğunuz veriler de var içinde. Kafanın eğimi, ağız ne

kadar açık, güneş gözlüğü mü var, gözlük mü var gibi... İşte bu görsel tatmin meselesi bütün bu külliyattan, popüler kültürden bağımsız değil galiba. Benim için de görsel tatmin sürekli değişen bir şey, öyle tek bir görsel tatmin oldu mu bilmiyorum ama belki belirli olan şey insanın çok fazla benim fotoğraflarımda gözükmemesi olabilir. Çünkü kameranın karşısında bir insanı almak benim için her zaman daha zordur, mekân daha kolay geliyor.

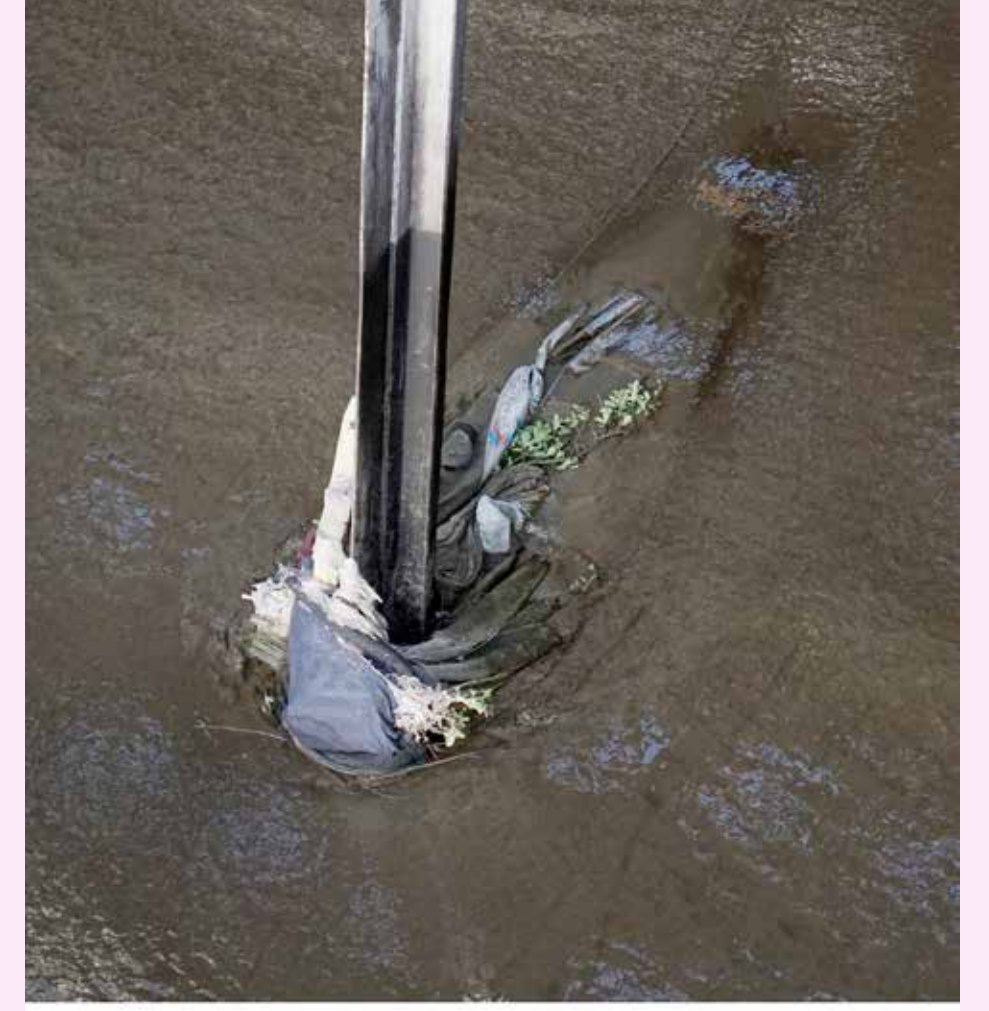
Güncel sanat dünyası Türkiye içerisinde daha çok İstanbul'da dönüyor ama İzmir'de yaşıyorsunuz. Bu noktada İzmir'de yaşamın avantajları ve dezavantajları neler?

İzmir'de yaşamın avantajı kentin daha yavaş olması; coğrafyanın getirdiği bir yavaşlama ve yayılma hali var. İstanbul'da çok çeşitlilik ve çok daha derinlikli şey var bir yandan orası kesin, birçok farklı galeri, farklı alanlarda çalışan yayınevleri veya kültür mekânları var, İzmir'de ölçek tabii ki daha küçük. Ankara'dan taşınmıştım ben buraya, Ankara'da mesela üniversitelerin kenti beslediği bir entelektüel kültür ortamı varken İzmir'de o çok dağınık ve noktasal bir şekilde cereyan etmiş. Ama yeni yeni böyle şeyler, küçük gruplaşmalar, inisiyatifler, kâr amacı gütmeyen mekânlar oluşuyor. Galiba zorluğunu çektiğimiz şey şu, İzmir'de sanat üreten var ama sanat izleyicisi çok fazla yok. Buradaki sergilere gidenler yine sanatçılar.



EMLÂK KOM - FOTOĞRAFHANELER

KENT REHBERİ, 2019, PİGMENT BASKI, HER BİRİ 20 EDİSYON, 85 X 65 CM



TAKSİLER - TERZİLER

KENT REHBERİ, 2019, PİGMENT BASKI, HER BİRİ 20 EDİSYON, 85 X 65 CM



DEKOR 4, 2019, KOLAJ, ARŞİVSEL PİGMENT BASKI, 66 X 90 CM, 3+1 AP



Galerici kimliğiyle tanıdığımız ve uzun yıllardır x-ist isimli sanat galerisini yöneten Daryo D. Beskinazi'yle geçtiğimiz aylarda yayımlanan ilk kitabı *Melek Tokadı* üzerine konuştuk

Röportaj ve fotoğraf: Elif Kahveci

Daryo D. Beskinazi'deki “D” nedir?
Davit'in, yani resmi ismimin inisiyali o. Pek çok kişi benim nüfus kağıdımda Daryo değil Davit yazdığını bilmez. Tatlı da bir hikayesi var: Annem kendi döneminin en sevilenlerinden olan meşhur İzmirli şarkıcı Daryo Moreno'nun büyük hayranıymış ve oğlu olursa adını Daryo koymak istiyormuş. Sonra bana hamile kalmış. Bizim toplumun temel düsturlarından biri ilk doğan erkek çocuğa büyükbabasının ismini koymaktır, ki o da Davit. Rahmetli büyükbabam da ilk erkek torununu beşikten kapığı gibi götürüp nüfus kaydını kendi ismiyle, yani Davit olarak yaptırmış ve anneme bunu bir müjde gibi sunmuş. Kadıncağız o kadar sinirlenmiş ki kayınpederiyle aylarca konuşmamış... Ben onun yalancısıyım. Rahmetli babam dahil herkes bana “Daryo” dedi ömrüm boyunca. Resmi adım Davit, ancak bu adı resmi işlemler harici telaffuz dahi etmem. “D,” işte o “D!”

Yazı yazmaya ne zaman ve nasıl başladınız? Yazılarınızı paylaşmak için doğru zaman sizin için ne ifade ediyor?

Biraz klişe kaçacak ama ben kendimi bildim bileli yazıyorum. On sekizimde Salah Birsel'in elinden aldığım deneme ödülüm de var, yirmilerimin başında dönemin iyilerinden olan HİBİR adlı bir dergide yarım sayfa yayımlanmış mizah öyküm de... Bunun haricinde IAN ve Leman'da köşe yazıları neşrettim altışar ay kadar. Ancak yazdıklarımın edebi değere haiz olduklarını fark etmem “Gezi” süreci ve sonrasında oldu. İşte o vakit “zamanı geldi” deyip çalakalem giriştim. Sayfalar dolusu not almışım yıllar içerisinde; rüyalarım -ki çok az görürüm maalesef- muhtelif üçüncü sayfa haberleri, dostlarımdan dinlediğim günlük hayata dair anekdotlar, yan masa sohbetlerinden kulağıma değenler... *Melek Tokadı*'nda yer alan öykülerimin büyük kısmı o notlardan yola çıkarak yazıldı. Yine de dinamiti ateşleyen fitil 2016 sonunda gerçekleşen boşanmamdır. Art arda yaşadığım travmalar, birbirinden tuhaf kaybediş ve vazgeçişler bana dert yerine ilham oldular. Bir başladım, pir başladım. Sonrasında da işte... *Melek Tokadı* çıktı ortaya!

Bazı hikayeleriniz yeraltı edebiyatı izleri taşıırken bazıları Büyülü Gerçekçilik akımına ait. Hikayelerinizi derlerken nelere dikkat ettiniz?

Bukowski, Palahniuk gibi isimleri sevmeme rağmen yeraltı edebiyatı konusunda bir şey diyemem, ancak Latin Amerika tandanslı Büyülü Gerçekçilik akımına meftunum, müthiştir. Çünkü gerçek hayatta var olmayan şeyleri var eden ve normalleştiren alternatif bir dünya kurmak çok özel ve zorlu bir yaratım sürecidir. Bu süreci edebi lezzetlerle sunabilmekse başlı başına bir haz kaynağıdır. Ben yazarken klişelerden kaçmaya, farklı metaforlar kullanmaya

dikkat ederim en çok. Bir de çağdaş Türkçenin fonetiğini soğuk ve yetersiz bulduğumdan yoğun Osmanlıca'yla zenginleştirmeye... Burada mühim olan, bir cümlede sanki sırf o kelime kullanılmıymış, aksi takdirde sakil dururmuş gibi hissettirmektir okuyucuya. Benim şahsi üslubum bu. Başarılı olduğumu da sanıyorum; en azından şu ana dek aldığım eleştirilerin ekseriyeti o yönde.

Bu hikayelerdeki karakterlerin ne kadarı kurgu ne kadarı kendi yaşamışlıklarınız üzerinden ortaya çıktı? Hikayelerinizdeki karanlık hissiyatın ne kadarı size ait?

Tahmin edilenin aksine hikayelerimin üç, dört tanesi haricindekilerin tümü zihni kurgudur ve otobiyografik değildirler. Toplam on sekiz hikaye olduğunu düşünürseniz büyük kısmı yani... Karanlık meselesini özellikle önemsiyorum. İnsan ruhunun top-rağıyla bir ömür hemhal olan irili ufaklı nifak sarmaşıkları büyü-yüp de evrenin ona ait kılınmış kısmındaki tüm ışığı emip soğuracak yoğunluğa ulaştıklarında ne olacak? Hikayelerim bu soruya yanıt arayan çağdaş metinler olarak okunabilir.

***Melek Tokadı* ismi nereden geliyor?**

Hayatımdaki ağır değişimlerle baş edebilmek için kullandığım yeşil reçeteyle satılan bir ilaç vardı doktorumun verdiği: Rivotril. İki miligramlık çok güçlü bir müdahale aracıydı ve araştırmalarımda onun Dolapdere, Hacı Hüsrev gibi mahallelerde “Roj 2” adıyla el altından da satıldığını öğrenmiştim. *Melek Tokadı* ise işte bu ilacı vaftiz ettiğim isim. Etkisi de tarifime gayet uygun: Bir müddet hissedilen meleksi yumuşaklıkta sükunet ve sonrasında gerçeğe tokat gibi dönüş... Hikayelerin çoğunda da bu etki var diye düşünüyorum. Galiba içeriğiyle müsemma bir ad oldu *Melek Tokadı*.

Kitabın kapağındaki görsel galerinizin sanatçısı ANSEN'e ait bir eser. Eserin hikayesini ve anlamını sizden dinlemek isteriz.

Ansen muazzam bir sanatçı olmasından öte, benim çok yakın dostumdur. Öyle ki kitabımdaki duygu yoğunluğunu içselleştirip, bunca bağımsız öyküyü birbirine bağlayabilecek, yani “Daryo Kafası”na girebilecek görsel belleğe haiz belki de tek kişidir... Dolayısıyla kapağı onun çizmesi kaçınılmazdı, ki Ansen de bunu layıkıyla yaptı zaten. Ancak daha özel bir tüyo isteyebilecek okuyuculara şunu diyebilirim: O resimde kitaptaki en önemli birkaç hikaye iç içe, özellikle de *Ada* ve *Emanetler*.

Bazı hikayelerdeki “eden bulur” alt metni insanlığa dair bir analiz mi yoksa kişisel bir günah çıkarmanın etkisi mi?

İlginç bir soru bu. Daha önce de değindiğim gibi hikayelerin bazıları, özellikle de beni bizzat tanıyanlar açısından bakıldığında birçok kaçınılmaz otobiyografik öge içerir: Boks, dövme, etnik kimlik gibi... Neticede kötücüllük illetinden ben de bütünüyle azade değilim; herkes kadar kötü taraflarım var. Ancak hayır, tüm o pespayelikleri, rezillikleri meşrulaştırabilecek kadar da değil! Şu kadarını söyleyeyim: Yazmak, ama özellikle böyle ve bunları yazmak, ağır travmalardan kurtulmamı sağlayan müthiş bir terapi olageldi ki bu da değindiğiniz günah çıkarma meselesine yanıtım olsun.

Hikayelerinizde birçok farklı insan tipiyle karşılaşıyorsunuz. *Emanet* adlı hikayede üst-orta sınıf şehirli bir Yahudi'den *Şah Damarı* hikayesindeki taşralı bir gence uzanan karakter skalasını oluşturma sürecinizi anlatır mısınız? Gözlemlerinizi yaparken nelere dikkat ediyorsunuz?

Her ne kadar yazdıklarım kurguysa da aktörlerim olabildiğince gerçektir. Genelde çevremde var olan, dolaylı ya da dolaysız iletişim halinde bulunduğum insanları, onların hayatlarını yazarım. Eksik kalan yerleriyse kurmacayla tamamlarım. O değindiğiniz orta-üst sınıf Yahudi de, taşralı genç de tabiri caizse “eşraftan”dırlar. Yine de o kişiler bir öyküdeki kahramanın kendileri olduklarını anlayamasınlar diye özel gayret sarf ederim. Ayrıca çok dikkatli bir gözlemciyim. Kulaklarım ilginç bir diyalogu, gözlerim renkli bir enstantaneyi derhal algılar, zihnimse ön belleğe kaydeder. Eğer ki bunları ertesi sabah uyandığımda tüm detayları hala hatırlıyorsam, o zaman “yazmaya değermiş” deyip not defterime uygun zamanda kullanmak üzere geçiririm. Ancak unutmuşsam ya da sırf yüzeysel laflar kalmışsa aklımda, zaten “değmezmiş” der, geçerim. Bu da benim hikayelerime konu seçme kıstasımdır.

Her bir hikaye, betimlemelerinizin kuvveti ve oluşturduğunuz karakterlerden dolayı kısa film olarak izlenme isteği doğuruyor. Böyle bir projeye sıcak bakar mısınız? İleride hikayelerinizi film olarak görme gibi bir hayaliniz var mıdır? Edebiyat sinema ilişkisine nasıl bakıyorsunuz?

Teşekkür ederim. Evet, sinemasal yönleri güçlü öyküler yazdığım doğrudur. İptila düzeyinde bir *sinefilim*. Bu aşk, sebep-sonuç ilişkilendirmesi açısından işimi kolaylaştırıp çok farklı bakış açıları yakalamamı da sağlıyor. Öyle ki yazma aşamasında kendimi kaptırıp da girdiğim detaylar bazen trenin makas değiştirmesi gibi kurguyu kökten değiştirmekle kalmayıp, bizzat kurgunun kendisi olageliyor. Bu da öykülerime film tadı katıyor. Yani ede-

biyat ile sinemanın doğru eşleştirildiklerinde harikulade bir düo olabildiklerine inananlardanım ben. Aslında ilerde değil, çok daha yakın bir zamanda hikayelerimin kısa film olarak çekilmeleri -ki farklı bir sonla *Şah Damarı* uzun metraj da olabilir- konusunda girişimlerim var. Görüşüyorum bu alandaki bir takım isimlerle. Bakalım, deneyeceğim...

Bu aralar yeni bir kitap üzerinde çalışıyor musunuz? Roman yazmayı düşünüyor musunuz?

Yeni kitabımı yazmaya başladım, evet. Bu kez iki *novella* var kafamda, ancak birincisi o kadar dallanıp budaklandı ki galiba romana evrilecek. O yüzden diğer *novella*'yı ileriki bir tarihe bırakacağım gibi görünüyor. Oysa ana karakterlerimden biri Batılı, diğeri Doğulu birer sanatçı ve onların hayatın güçlükleriyle mücadele yöntemlerindeki farklılık çıkış noktam, dolayısıyla tek kitapta iki *novella* olsun istemiştim bağlam açısından. Hoş, belki de olur, yazdıkça göreceğim. İlk kitabım kadar sert ve karanlık olmayacak ancak *Prences ve Bezelye Tanesi* de değil tabii... Çok daha sinemasal. Hatta ilerde şu meşhur “okumadım ama filmini seyrettim” klişesine konu olabilecek kadar!

**İçeriğiyle
müsemma
bir kitap**

Disiplinlerarası bakış açılarını odağına alan ve seyircisine yeni dinleme ve görme biçimleri öneren Pera Müzesi'nin *Yeni Sesler* isimli konser dizisi sona erdi. Suna ve İnan Kırâç Vakfı koleksiyonlarını merkeze alan ve farklı müzik türlerinde üretim yapan bestecilerin kurum koleksiyonlarından ilhamla ürettikleri eserlerin temsillerine yer veren proje, 26 Ekim 2018-31 Mayıs 2019 tarihleri arasında beş konserlik bir seri olarak gerçekleşti.

Yeni Sesler projenizin arkasındaki estetik ve kavramsal çerçeve üzerine konuşabilir miyiz?

Yeni Sesler, Pera Müzesi koleksiyonlarını müzisyenlerle buluşturarak, müzisyenlerin koleksiyonlardan esinlenen besteler üretmelerini amaçlayan bir proje. Proje kapsamında çeşitli müzik türlerinde üretim yapan besteci, müzisyen veya sanatçılar *Suna ve İnan Kırâç Vakfı Oryantalist Resim, Anadolu Ağırılık ve Ölçüleri ve Kütahya Çini ve Seramikleri* koleksiyonlarını yakından tanıyor ve seçtikleri koleksiyondan ilhamla birer beste üretiyorlar. Bu besteler de yine müzede bir konser veya ses yerleştirmesi aracılığıyla dinleyiciyle buluşuyor. Proje bu anlamda, görsel sanatlar ve müziği bir araya getirerek ziyaretçilerin koleksiyondaki eserleri farklı bir duyularıyla ve zaman zaman yeni bir bakış açısıyla deneyimleyebilecekleri bir alan yaratıyor. Bu projeye amacımız yalnızca bir konser serisi sunmak değil, üretim sürecine odaklanıp müzisyenlere bir görsel esin kaynağı sunarak yeni üretimleri teşvik ederken, izleyicilere de tanıdıkları ve sevdikleri bu değerli koleksiyonlara farklı bir gözle bakma, belki de daha önce fark etmedikleri yönlerini keşfetme olanağı sağlamak.

Projenin sanatçı seçimleri nasıl şekillendi?

Yeni Sesler projesiyle hem müzisyenlere hem de ziyaretçilere koleksiyon sergilerimizde yer alan eserlerle müzik aracılığıyla yeni bir ilişki kurabilecekleri bir alan açmak istedik. Müzikle farklı şekillerde ilişki kuran, farklı tür ve yaklaşımları benimseyen sanatçıları bir araya getirmeyi önemsedik. Projeyi şekillendirirken bu çeşitliliği öne çıkaran bir seçki sunmaya çalıştık.

Koleksiyondan yola çıkarak bestecilerin eser besteleme süreçlerindeki parametreler nasıl şekillendi?

Sergilerdeki görsellik ses aracılığıyla ifade edildiğinde, önceden görmediğimiz detaylara odaklanmamıza fırsat verebiliyor. Proje için üretilen her bestede farklı bir yol izlendi. Aynı koleksiyondan yola çıkan sanatçılar, bambaşka detaylara odaklandı. Örneğin, Şirin Pancaroğlu ve Bora Uymaz, Anadolu Ağırılık ve Ölçüleri Koleksiyonu'ndan esinlenen dokuz parçalık bir beste yaptılar. Bestenin sunulduğu *Ölçüler* başlıklı performansta Erdem Helvacıoğlu da elektronik ses tasarısını üstlendi. Ağırılık ve uzunluk ölçü isimlerinin verdiği ilhamla ortaya çıkan enstrümantal müziklerin yanı sıra divan ve halk şairlerinin konuyla ilgili bestelenmiş şiirlerine emprovize icraların eşlik ettiği performansta, ölçülerin ticaret gibi günlük hayatla keşiştiği ortamlar, Erdem Helvacıoğlu'nun eski kayıtlardan derleyerek oluşturduğu elektronik ses tasarımlarıyla yeniden canlandırıldı. Mehmet Yaranona ve Koray Erkan ise aynı koleksiyondan esinlenerek analitik bir bakış açısıyla müzikal bir deney tasarladılar. Tamamı sabit metronomda ve aynı dört notaya kilitli bir performans gerçekleştirdiler ve bu şekilde ritmik ölçü ve armonik yapı değişimleriyle müziğin iki değişkeni ritim ve ton (armoni/melodi) öğelerinin ekseninde bir gezinti sundular.

Oryantalist Resim Koleksiyonu'ndan esinlenen projelerden ilki Berlin'de yaşayan besteci ve fagot sanatçısı Burak Özdemir'in, *Sohbet I Korero* başlıklı projesi oldu. Koleksiyondaki tablolarındaki unsurları birer akustik referans olarak ele alan ve onları ses aracılığıyla yeniden ifade eden Özdemir'in eseri koleksiyonun sergi katında gerçekleşti. Böylece izleyiciler 18. yüzyıl enstrümanlarının, canlı elektronik enstrümanlarla radikal bir biçimde bir araya geldiği, 3B ses tasarımı ve *surround* ses efektleriyle zenginleştirilmiş bu eseri tablolarla bir arada tecrübe edebildiler. Aynı koleksiyondan esinlenen Ali-can Çamcı ise *PANORAMA* başlıklı ses enstalasyonu ile hem İstanbul'un yaşadığı değişimlerden hem de kendisinin şehirle kurduğu kişisel ilişkiden yola çıkan, sahada kaydedilmiş ses kayıtları, röportajlar ve kısmen ya da bütünüyle alıntılanan müzik eserlerinin birleşmesiyle oluşan bir eser sundu. Koleksiyon sergisine yerleştirdiğimiz, Maria Callas'a ait olan ve bugün de müzede bulunan piyanonun metal saclarla çevrenmesiyle oluşturulan yapı, ses dönüştürücüler vasıtasıyla bir hoparlöre dönüşerek, enstalasyonunun dinlenebildiği bir düzenek haline geldi.

Yeni Sesler konser dizisi, çalışmalarına yurtiçinde ve yurtdışında devam eden farklı kuşaklardan Türkiyeli bestecilerin güncel üretimler yapmasına destek olmasıyla, sanatsal bağlamda ayrı bir öneme sahip. Esas itibarıyla yeni üretimler üzerinden kurum koleksiyonlarının yeniden keşfedilmesini amaçlayan *Yeni Sesler*'i, projenin koordinatörleri Büşra Mutlu ve Ulya Soley ile konuştuk.

Röportaj: Sami Kısaoglu

Projenin son performansı ise Meriç Artaç'ın *Rudan'ın Kahve Molası* bestesi oldu. Meriç Artaç, Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyon sergisine odaklandığı eserinde kahve kültürü üzerine bir beste hazırladı. Bu performansı tematik olarak daha uygun olduğu için Pera Café'de gerçekleştirdik.

Bestecileri siz mi çerçeve sundunuz yoksa bestecilerin koleksiyon üzerinde bir keşif süreci oldu mu?

Projenin kapsamı çok geniş ve açık. Müzisyenlere projeyi anlatırken hazırlayacakları besteyi konser formatında sunmanın yanı sıra bir ses yerleştirmesi olarak da düşünebileceklerini, zamanlama olarak da esnek olduğumuzu ifade ettik. Dolayısıyla her proje farklı bir formatta şekillendi. Müzede farklı alanları kullanarak her besteye yönelik yeni bir deneyim oluşturmaya çalıştık. Projede yer alan müzisyen, besteci ve sanatçılar önce bir araştırma sürecine girdi ve koleksiyonları yakından tanıdı. Koleksiyonlarda ilgilerini çeken, onları heyecanlandıran bir eserin veya hikâyenin peşine düştüler. Ardından bu hikâyenin sese dönüşümünü takip ettik ve ortaya bir performans veya bir ses yerleştirmesine dönüşen besteleri çıktık.

Proje beş konserlik bir seri olarak mı planlandı?

Bu projeye öncelikli amacımız ziyaretçilerimizin sık değişmeyen kalıcı koleksiyon sergilerimizi tekrar gezmesi, koleksiyonlarımızdaki eserlere taze bir perspektifle yeniden bakmalarıydı. Bunun yanı sıra ses alanında çalışan güncel müzisyen, besteci ve sanatçıların koleksiyonlarımızla ilişki kurmaları ve bu ilişkiden yeni üretimler ortaya çıkması da bizim için oldukça heyecan verici bir süreç oldu. Projeyi Eylül 2018-Mayıs 2019 dönemi için beş konserlik bir seri olarak planladık. Önümüzdeki dönemde projenin nasıl bir devamı olabileceği, nasıl gelişebileceği üzerinde çalışıyoruz.

Proje kapsamında sanatçılardan ve katılımcılardan aldığınız tepkiler nasıl? Siz bu projeyi bestecilere ilk sunduğunuzda yaklaşımları nasıl oldu?

Sanatçıları çok heyecanlandıran bir proje oldu. Bu süreçte beraber çalıştığımız tüm sanatçılar, farklı bir ifade olanağı sunduğu için müze koleksiyonlarıyla bağ kurmanın kendilerine yeni bir yaratıcılık alanı açtığı konusunda hemfikir. Hem onlar için hem de bizim için yeni, deneysel bir proje oldu; ilerleyişimizi bir anlamda süreç şekillendirdi. Bu da özellikle sanatçılar için oldukça heyecan verici bir fırsat. Format konusunda da esnek kalarak olabildiğince sınırsız bir alan yaratmak ve onların bu alanda yeni yöntemler, yaklaşımlar denemesine olanak tanımak istedik.

Sergiye, müzeye, galeriye, en kısa yoldan gidilen adres

no11
HOTEL & APARTMENTS

Asmalı Mescit, Balyoz Sokak No: 11 Beyoğlu 34430 İstanbul Turkey
+90 212 293 4464 info@no11apartments.com **no11apartments.com**

Yeni sesler, yeni önermeler ve ötesine dair



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