Art unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, EYLÜL-EKİM 2020, SAYI: 59, KAPAK: DAMIEN JALET, FOTOĞRAF: MAXIME FAUCONNIER

DAMIEN JALET
İlker Cihan Biner, Belçika'da yaşayan bağımsız koreograf, dansçı ve sanatçıyla pratiğini ve son dönem üretimlerini konuştu

ÇARŞAMBA TOPLULUĞU
Shulamit Bruckstein, çağdaş sanat, şiir, teori ve psikanaliz üzerine düşündüğü dosyasında Julia Gyemant'ı ağırlıyor

TİRAJE DİKMEN
Necmi Sönmez, figüratif ve soyut sanatın Türkiye'deki en önemli isimlerinden olan sanatçıyı vefatının altıncı yıl dönümünde anıyor

AK-SAYANLAR
Çınar Eslek'in farklı disiplinleri birleştiren dosyası bu sayıda Ferhat Özgür ve Süreyyya Evren'i ağırlıyor

BORN IN LE BRASSUS

AUDEMARS PIGUET

Le Brassus

Proud Partner of Art Basel

RAISED AROUND THE WORLD

AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE İSTANBUL : MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI

Edito

VIVIANE SASSEN, OCCO, 2019

Merhaba,

Geleneksel, tarihsel ve sosyopolitik kodlar alt üst olmaya devam ediyor. Kendi başına bir isyan başlatan dünya ile birlikte tarihe yeni bir mercekten bakmanın zamanı çoktan gelmişti, bugün ise artık yeni bakış açıları geliştirmeye ve yeni okumalar yapmaya mecburuz. Donna Haraway'in 80'lerde bahsettiği mevcut tahakküm sistemlerini alt üst etmek için yeni iletişim teknolojileri ve biyo-teknolojilere ihtiyacımız olduğu gerçeği bugünün şartlarında insanlık için neler ifade ediyor olabilir?

Bu vizyon doğrultusunda bir araya getirdiğimiz içerik pek de alışık olmadığımız, kaygı dolu bir sezon başlangıcına işaret ediyor.

Performansın yeri ve anlamına dair, ziyan olan miraslara dair, kafamızı kurcalayan adaletinden emin olamadığımız kurumsal sistemlere dair, geçmişten iz bırakanlara dair ve tüm dünyayı sarsan bir pandemiye dair oluşturduğumuz Eylül-Ekim 2020 sayısını beğeninize sunuyoruz.

İyi okumalar.

Merve Akar Akgün

İÇİNDEKİLER

16 Kozanın içinde kalmak
Necmi Sönmez

20 Ai Weiwei'yle Korona (M)illeti'ne dair
Evrim Altuğ

26 Yeni koşullara yeni bakışlar
Selin Çiftçi

32 Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi'ne dair
Murat Alat

36 Paramparça yansımalar
Murat Alat

42 Varlığını sürdürecek olan sezgisel zihindir
Selin Çiftçi

46 İçime bir muğlak
Yasemin Özcan

54 İmgelerin kaleydoskobundan yansıyan anlar
Sami Kısaoğlu

58 Bir sergi gördüm ve bütün hayatım değişti
Didem Yazıcı

62 Bedenin kıvrımları, koreografi ve estetik dönüşümler
İlker Cihan Biner

70 Çarşamba Topluluğu
Shulamit Bruckstein/ House of Taswir

78 Ak-sayanlar
Çınar Eslek

82 XXY
Çınar Eslek & Yekhan Pınarlıgil

unlimited

Genel yayın yönetmeni
Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü
Hülya Kızılırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com

Dijital reklam direktörü
Aydın Kızılırmak
aydin@unlimitedrag.com

Unlimited Publications fotoğraf editörü
Elif Kahveci

Art Unlimited gösteri sanatları editörü
Ayşe Draz Orhon

Architecture Unlimited
Sena Altundağ

Design Unlimited
Liana Kuyumcuyan

Dijital yayın koordinatörü
Selin Çiftçi

Unlimited Agenda
İlayda Karagöz

Katkıda bulunanlar
Murat Alat, Evrim Altuğ, Zeynep Nur Ayanoğlu, İlker Cihan Biner, A. Shulamit Bruckstein Çoruh, Sinan Eren Erk, Çınar Eslek, Maxime Fauconnier, Julia Gyemant, Sami Kısaoğlu, Yasemin Özcan, Necmi Sönmez, Didem Yazıcı

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: 11 Sayı: 59

İki ayda bir, yılda beş kez yayımlanır.
Para ile satılmaz. Bütün yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Yazı ve fotoğrafların tüm hakları Unlimited'a aittir.
İzinsiz alıntı yapılamaz.

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

Başyapıtlarımız, sizinle değer kazanır.

Farkı yaşamak için Gaggenau.

Başyapıtınızı bizimle yaratın. Yeni kombi buharlı fırınlar ve fırın serisi ustalaşmayı bekleyen bir dünyanın kapılarını açıyor.

Tüm parçaları eşsiz malzemeler kullanılarak el işçiliği ile hazırlanan her bir Gaggenau ürünü profesyonel bir performans sergiliyor ve bunu 1683'ten beri sürdürüyor.

Master steam: gaggenau.com

GAGGENAU

Abone olun,
sanata destek olun.

unlimitedrag.com/subscription

unlimited

***Art* unlimited**

1 yıllık abonelik (6 sayı)

Yurtiçi 400 TL
Yurtdışı 800 TL

***Art* unlimited**
Architecture
Design

1 yıllık abonelik (8 sayı)

Yurtiçi 600 TL
Yurtdışı 1.000 TL

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

www.mehmetefendi.com

From İhap Hulusi to the present...
We are proud to always support the arts.

unlimited publications

2006 yılından bu yana kesintisiz sanat yayıncılığı
Detaylar ve her gün yeni yazılar için
unlimitedrag.com

www.mehmetefendi.com

From İhap Hulusi to the present...
We are proud to always support the arts.

Çarşamba topluluğu.

Çağdaş Sanat. Sanatsal Araştırma. Psikanaliz.

IV. bölüm Art Unlimited'in gelecek sayısında!

Nesne sevgisi. Bir sergiyi psikanalitik bağlamda incelemek.

Gelecek dosyanın yazarları:

Özgür Öğütcen. Psikanalist, psikiyatrist. Bilgi Üniversitesi'nde psikanaliz ve kültür üzerine ders vermektedir. Klinik çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir. Yayımlanmış iki kitap çevirisi ve çok sayıda makale çevirisi vardır. Fotoğraf sanatçısı Selim Süme ile birlikte *Tekerrür* isimli kitabın ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Psikanaliz üzerine çalışmalarını Paris'te sürdürmektedir.

Ceren Korulsan. Psikiyatrist, psikanalist. Bahçeşehir Üniversitesi Klinik Psikoloji Yüksek Lisans programında ve Psikanaliz Araştırmaları Derneği'nde ders vermektedir. Axis Yayınlarından çıkan Antonio Quinet'nin *Şehrin Deli Efendileri* kitabının çevirmenidir. IF-EPFCL üyesidir ve psikanaliz eğitimini Ecole de Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien bünyesinde sürdürmektedir.

Çarşamba Toğluluğu Shulamit Bruckstein/House of Taswir editörlüğünde devam etmektedir.

SHAGHAYEGH AHMADIAN, YELLOW DREAM, 2019 (DETAY) SANATÇININ VE AARAN GALLERY TEHERAN'IN İZNİYLE

unlimited

THEODORE ALEXANDER

DREAM HOME®
Fine Furniture

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

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

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

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

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

www.**shopdreamhome**.com

Theodore Alexander • Baker • Althorp • Henredon • Maitland Smith • McGuire • Hickory Chair • Tommy Bahama
EJ Victor • Keno Bros • Bolier • Nicole Smith • Lexington • Hancock and Moore • John Richard

Yazı: Necmi Sönmez

Kozanın *içinde kalmak*

Tiraje'nin sanat ve hayat kurguları üzerine

TİRAJE, 1940'LAR, FOTOĞRAF: LEOPOLD LÉVY, YAZARIN ARŞİVİNDEN

Figüratif ve soyut sanatın Türkiye'deki en önemli isimlerinden biri olan Tiraje Dikmen'i vefatının altıncı yılında anıyoruz. Sanatçının karakterinin tekil özelliklerinden, yaşadıklarından ve hakkında söylenenlerden bahsederken bazı karanlıkta kalmış detayları da hatırlıyoruz

1 Eylül 2014'te kaybettiğimiz Tiraje Dikmen'le 1986 başlayıp 2012'ye dek süren yakınlaşmamız, bir sanatçıyla sanat tarihçisi arasında oluşabilecek tür bir dostluktan farklıydı. Onun önce sanatına, ardından hayat karşısında gösterdiği farklı tavırlarına olan ilgimin temelinde önkoşulsuz bir hayranlık yatıyordu. Resimlerindeki farklılık, özellikle çizgileri, *Zamanların Hafizası*[1] isimli kitabını gördüğümden itibaren aklımdan çıkmadı. Bunlar o zamana dek gördüğüm resimlerden o kadar farklıydı ki resmen tutulmuştum. Bu kitap hakkında yazı yazmak için Tiraje'yi Büyükada'da ilk kez ziyaret ettiğim 10 Temmuz 1986 tarihinden itibaren onun "kurgu dünyasına" adım atmış oldum. Bu dünya yaşadığı, çalıştığı *Art Deco* tarzı köşkün Bahçelerönü Sokak'taki kapısında başlıyor, bahçenin, odaların içinde büyüleyici bir sadelik içinde tasarlamış olduğu "ince detaylarla" şekilleniyordu. Bu öylesine güçlü bir "ben buyum işte" ifadesiydi ki, böylesine keskin bir sanatçı özgüvenini İstanbul'da başka bir yerde duyumsamak mümkün değildi.

Sanat tarihi doktorası için İstanbul'dan ayrıldığım 1989 sonbaharına kadar Tiraje'yi birçok kere ziyaret ettim. Her seferinde büyük bir dosyalar içinden teker teker çıkararak gösterdiği çalışmalarını beni büyülemişti. Zamanla resimleri kadar konuşmasında, yaşam tarzında, giyiminde ön plana çıkan "kurgularının" da beni etkilediğini duyumsadım. Hayat karşısında bu denli özgür, sadece kendi istediği biçimdeki olguları kabul eden, öbür alternatifleri hiç beklenmedik, ama yaratıcı nedenler üreterek reddeden başka birisini tanımamıştım. O yüzden her görüşmemiz benim için ayrı bir heyecan kaynağıydı. 1989'da hakkında bir kitap yazmak istediğimi söylediğimde, tipik bir Tiraje tavrı olarak, düşünmesi gerektiğini belirtmişti. Bir yıl sonra yazdığı bir kartpostalda bunu kabul ettiğini, ancak yazdıklarımı okuma koşulu olduğunu bildiriyordu. Bu koşulu severek kabul ettim, çünkü yazdıklarımı okurken üstünde notlar alıyor, en ufak bir detay için bile her cümleyi hallaç pamuğu gibi sallıyordu.

Bu sayede Büyükada'da, İstanbul'da, Paris'te onlarca yıla yayılan konuşmalarımız, onun hakkında kaleme aldığım yirmiye yakın yazının omurgasını oluşturduğu gibi, arka planda bir gün kaleme alacağımı düşündüğüm Tiraje kitabının da hazırlıklarını oluşturuyordu. Görüşmelerimiz beni o kadar heyecanlandırırdı ki, Büyükada'da vapur daha iskeleden ayrılmadan ya da Paris'te sondan bir önceki metroya biner binmez o gün konuştuklarımızın notlarını tutmaya çalışırdım. Bu notlara gel zaman git zaman topladığım kitaplar, davetiyeler, kendi çektiğim fotoğraflarda eklenince birkaç dosyalık malzeme birikti elimde. Bunlar kafamda tasarladığım kitabın ön hazırlıklarıydı. Tiraje'yle bu kitap hakkında çalışırken onun bitip tükenmez detaycılığının, karar verme konusundaki titizliğinin ve sürekli mükemmel olanı aramasının bu kitabı bitiremiyeceğimizi bana duyumsatmıştı. Öyle sanıyorum ki kendisi de bu çalışmayı tamamlamamaktan yanaydı. Bunu kabul etmiştim ama başladığımız çalışmayı, zamanın, koşulların olumsuz etkilerine rağmen devam ettirdik. Yazdıklarımı okumakla kalmayıp üstüne notlar alarak geri veriyor, böylece daha doğru, daha sağlam bir yönde ilerliyorduk. Görevlerim nedeniyle İstanbul'a kısa süreler için geldiğimden bana misafir odasını açarak geceler boyu ilerleyen konuşmalarımızın önü de açılmıştı. Bu sayede 2009 kadar birçok kere misafir olduğum evinin onun için nasıl önemli bir koza olduğunu, oradan çıkmak istemediğini kavradım. Bu onun için Paris'te her sanatçının rüyalarını süsleyen bir atölye-evden bile önemliydi. 1980'lerden beri Paris'in göbeğinde değil de Büyükada'da doğduğu aile evinde yaşamayı, üretmeyi, tercih ediyordu. Ablasının bu evi satma isteğine karşı durarak, hayatını, sanatını değiştiren kararı vermişti.

2010'dan itibaren Tiraje'nin koza olarak üstüne titrediği evinin onun sanatı için ne kadar önemli olduğunu kavrayıp, evin yapısından, bahçesinden, oranlarından yola çıkıp Tiraje'nin resimlerine yakınlaşmaya çalıştım. Bu metaforik olarak misafirlerin kabul edildiği birinci kattan, yatak odalarının ve banyoların olduğu ikinci kata geçip, kozanın çeperlerini tanımama yardımcı oldu. O zaman içimden iyi ki bu kitabı içimdeki isteğe rağmen yayınlamamışım deyip, yazdıklarımı yeniden şekillendirmeye başladım. 2011 sonlarında sağlık sorunlarıyla mücadele etmeye başlayan Tiraje'yle istediğimiz şekilde çalışmaya devam edemiyorduk. Onu son olarak 25 Aralık 2012'de avukatı Cengiz Akıncı ile Bostancı'da kaldığı huzurevinde ziyaret ettim. Artık kitaptan değil başka şeylerden konuşuyorduk. Yorucu bir mücadeleden

TİRAJE, DESEN, 1980-1990, 21X29,5 CM, KÂĞIT ÜZERİNE TÜKENMEZ KALEM, YAZARIN ARŞİVİNDEN

TİRAJE, DESEN, 1990-1995, 20,5X13,5 CM KÂĞIT ÜZERİNE KEÇELİ KALEM, YAZARIN ARŞİVİNDEN

sonra 1 Eylül 2014'te yaşama gözlerini kapatan Tiraje kozasının içinde kalarak belki de Modern Türk Resmi'nin en gizemli, el değmedik yorumlarını geliştirip kelimenin tam anlamıyla sıra dışı bir tarz geliştirerek özgün bir resim dili oluşturmuştu. Bu çalışmalar Paris'te iki, Ankara-İstanbul'da altı kişisel sergiyle izleyicilere sunulduğu için ne yazık ki kapsamlı olarak bilinmemektedir. Hakkında kapsamlı bir serginin henüz düzenlenilmediği birkaç küçük çaplı yayın dışında kataloğunun hazırl(a)nılmadığı Tiraje'yi "büyük bilinmeyen ressam" tanımlamak herhalde yanlış olmaz. Sanat ortamının gündemine talihsiz şekilde Arap saçına dönmüş mirası, son olarak ta müzayedelere düşen evrak-ı metrukiyetiyle gelen bu sanatçı hakkında elbette söylenecek çok şey var.

İstanbul Üniversitesi yeni yaptığı bir açıklamayla, Tiraje'nin 1970'te hazırladığı vasiyetinde İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ne sadece gayrimenkulleri, nakit parasını öğrencilere burs verilmesi şartıyla bıraktığını, kapsamlı mirasın diğer kısımlarından sorumlu olmadığını açıkladı.[2] Ama ardından yayınlanan İhsan Yılmaz'ın yazısı, bu vasiyetin detaylarını, hem de İstanbul Üniversitesi'nin mirasın tamamından doğan sorumluluğu üstlenmeyip, mahkeme yoluyla mirasın bir kısmını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ünivesitesi'ne pasladığını ortaya çıkardı.[3] Bilindiği gibi bu üniversite aynı zamanda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin de yürütücüsü. Yılmaz'ın yazısından, Tiraje koleksiyonunda yer alan eserlerin bir kısmının bu üniversite koleksiyonu geçtiğini öğreniyoruz. Acaba bu koleksiyon Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu mu? Bu eserler alınırken kapsamlı arşive neden önem verilmediği gibi sorular gündeme geliyor. Son zamanlarda müzayedelere düşen önemli belgeler, tereke korunması altında olan arşivin yavaş yavaş eritildiğini, efemera piyasası jargonuyla söylemek gerekirse, "deşildiğini" ortaya çıkarmıştır. Unutmamak gerekiyor ki, son derece önemli sanat eserlerine, belgelere sahip olan Tiraje arşivi bir anlamda Modern Türk Sanatı'nın belleği olarak kabul edilebilecek bir özelliğe sahipti. Talan edilen bu resimler, fotoğraflar, mektuplar, günlükler, 1914 Kuşağı ressamlarından başlayıp Léopold-Lévy'e, onun öğrencilerinden (Ferruh Başağa, Nejad Devrim, Selim Turan, Avni Arbaş başta olmak üzere) Tiraje'nin, ablası Şükriye'nin arkadaşlarına (Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Nurullah Berk gibi) dek sanat tarihimizin son yüzyıllık macerasının tanıklıklarını içeriyordu. Anlayabildiğimiz kadarıyla bu belgeler kapanın elinde kaldı. Açık konuşmakta fayda var, sanat tarihi araştırmalarımız emekleme dönemini tamamlayamadı. Yıl 2020 oldu ama hâlâ içinde kötü ruhların, resmî ideolojinin dolandığı, erkek sanatçı testosteronlarıyla yüklü, pasif bir sanat tarihi karşısındayız. Kaderini bilemediğimiz Tiraje mirası ve arşivi bunlarla mücadele edebileceğimiz son derece önemli "görülmedik, bilinmedik belgelere" sahipti. Bu önemli arşivin akıbetinin bilinmemesi, müzayedelere düşmesi, Türk Sanatı adına büyük bir kayıptır. İstanbul'daki arşivin bu içler acısı hali, Paris'teki muhteşem atölyenin akıbetini de düşündürüyor ki, bu konuda en ufak bir bilgiye bile sahip değiliz.

Bu yazıyı kaleme alma nedenim Tiraje'nin sanatı, geliştirdiği eşsiz anlatımın en azından vefatının altıncı yılında biraz olsun gündeme gelmesi. Gerçi vefatının birinci yılında, 1 Eylül 2015'te Tiraje'nin dostlarımız Ali Artun, Cihat Aşkın, Emine Çiğdem Tugay ve Selim Tugay ile birlikte Splendid Palas Oteli'nde küçük bir anma toplantısı düzenlemiştik.[4] Her yıl tekrarlamayı düşündüğümüz bu etkinliği sürdüremedik. Mirası nedeniyle gündeme gelen Tiraje'nin resimleri vefatından sonra birkaç grup sergisinde göründükten sonra ortaya çıkmadı pek. Çalışmalarıyla Modern Türk Sanatı'nda eşi olmayan özgün bir "görsel dil" yaratan Tiraje'nin anısını ayakta tutmak gerekiyor. Her şeyden önce bir soruyla başlamak zorundayız: Onu bu denli farklı, ayrıksı ve az bilinen kılan özellikleri nelerdi? Yaşamı boyunca iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar az kişisel sergi açmış bir sanatçı karşısında olduğumuzu unutmadan bu sorunun yanıtlarını arayalım o zaman.

TİRAJE DİKMEN VE NECMİ SÖNMEZ, 1987, BÜYÜKADA, FOTOĞRAF: CENGİZ CIVA

Yazımın başında "kurgudan" bahsetmiştim. Bu, hayat, paylaşılan zaman karşısında, bazılarının gerçeklik, zorunluluk olarak pasif bir şekilde önlerine sürülenleri kabullendikleriyle, bazılarının da bunları ne yapıp edip kendi istedikleri konstrüksiyonlara dönüştürmeleriyle yakından ilgilidir. Tiraje gençliğinden itibaren ikinci grubun üyesi olarak hayat karşısına "kurguyu" koyarak kendi istediği gibi yaşadı. Bu özellik doğum tarihinde bile kendisini gösterir. Kimi kaynaklarda 1923 olarak geçse de kendisi bunu 1925 olarak açıklamış ve önemli kaynaklara böyle geçmesini istemişti. Tiraje, babası veteriner Cafer Fahir Dikmen'in isteği üzerine ablası Şükriye ile birlikte küçük yaşta Fransızca öğrendi.[5] Kökleri Osmanlı burjuvasına uzanan ailesi, Namık İsmail, Feyhaman-Güzin Duran gibi ressamlarla yakın ilişki içindeydi. İlk ve orta eğitimini 1940'ta Işık Lisesi'nde tamamladıktan sonra Baccalauréat sınavını Galatasaray Lisesi'nde verdi. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nde başladığı yüksek eğitimin Prof. Gerhard Kessler'le hazırladığı *İstanbul'da Kadın İşçilerin Çalışma Koşulları* isimli doktorasıyla 1946'da tamamladı.[6] Ablası Şükriye'nin 1942-48 yıllarında Akademi'ye gitmesi nedeniyle sanat ortamını da takip ediyor, aynı zamanda düzenli olarak resim yapıyordu. Onu ilginç, farklı kılan özelliklerden en önemlisi, Nazi Almanya'sından kaçıp Türkiye'ye sığınan önemli iktisat ve sosyal bilimler uzmanı Prof. Gerhard Kessler'in bilimsel araştırmalarda kullandığı metotları resim gibi görsel bir alana kaydırarak "gözlemlere" dayalı bir bakış açısıyla kendi dünyasını kurgulamasıdır. Tiraje, ablasının 1942'de İstanbul Akademisi'nde eğitim almaya başlamasıyla o sıralarda Resim Bölümü Şefi konumunda olan Fransız ressam Léopold-Lévy'le tanıştı. Önce onun konuşmalarını Fransızca bilmeyen öğrencilere çevirerek Akademi'de dikkatleri üstüne çekti. 1943'ten itibaren Léopold-Lévy'nin özel öğrencisi olarak 1948'e kadar sadece desen (siyah-beyaz) çalıştı. Tiraje ile Lévy arasındaki yakınlaşma birçok söylence, gerçekdışı hikâyelerle beslenip bir tür şehir hikâyesine döndüğü için hakkında konuşmak gerekir. İkisi arasındaki diyaloğun sıradan bir öğrenci-hoca ilişkisinin ötesinde olması illaki sevgili oldukları anlamına gelmiyor. Bugün birçok kişinin saygısızca bu yakınlaşmayı aşk, sevgi hikâyelerine bağlama terbiyesizliği karşısında verilebilecek en iyi yanıt, özel hayatın mahremiyetine girmemek olacaktır. Paris'teki son buluşmamızda Léopold-Lévy'nin ailesine rağmen Tiraje'ye bıraktığı atölyesinin, resimlerinin ve mirasının üstüne yüklediği maddi-manevi sorumlulukları anlatırken bunların bezdiriciliğinden bahsetmişti.[7] 1943-48 arasında İstanbul'da, 1948'den Lévy'nin vefat ettiği 1966'ya kadar Paris'te olan diyalogları her iki sanatçıyı da farklı biçimde etkilemiştir. İlginç olan hocasının çalışmalarını yakından takip etmesine rağmen Tiraje'nin onun etkisinde kalmayıp kendi resmini geliştirmesi altı çizilmesi gereken bir olgudur.

1949'da Fransız Hükümeti'nin verdiği öğrenci bursuyla Paris'e giden Tiraje, o zaman Fransa'da olan diğer Türk ressamları gibi gördüklerinden etkilenerek hemen soyut çalışmaya başlamadı. École du Louvre'un Sanat Tarihi ve Müzecilik Bölümleri'nde 1949-55 arasında eğitim alması, Musée des Arts et Traditions Populaires'de, Louvre'da çalışması sanatçının figür bağlamında "yalın formlar" üzerinde yoğunlaşarak aza indirgenmiş görsel elemanlarla çalışmasını sağladı. Çalışmalarına çoğu kez tarih, imza koymadığı için Tiraje'yi birçok sanatçıda olduğu gibi belli dönemler etrafında ele mümkün değildir. Hocasının öğüdünü tutarak uzun yıllar sadece siyah-beyaz çalışan genç sanatçı desenlerini sadece birkaç çizgi üzerinde yoğunlaştırmaya başladığında belli oranlarda "soyutlamayı" çalışmalarına taşıyordu. 1960'ların ilk yarısına kadar sürdürdüğü araştırmalar sonucunda hem figürlerin hem de yorumladığı nesnelerin formlarını bozarak onları bir dizi mantığı içinde alabildiğince sadeleştirme eğilimine giren sanatçı, bu sayede anlatıcı olmayan bir çizgi anlayışı geliştirdiği gibi, soyutla somut arasında gidip gelen "arada kalmışlık" üzerine yoğunlaştırdı. 1956'da ünlü Galerie Edouard Loeb'te sadece desenlerini sergilediğinde, açılıştan önce sergiyi gezen Max Ernst bir deseni satın aldı. Dönemin önemli eleştirmeni Jacques Lassaigne bu sergi hakkında şu eleştiriyi yazdı:

> Genç Türk sanatçı bu ilk sergisinde tuvallerini göstermiyor. Tiraje'nin yağlıboyaları da desenlerinin kalitesinde ise, şu nadir şeyi keşfetmiş olacağız: Bir ressam.[8]

Tiraje'nin diziler çerçevesinde geliştirdiği çalışmalarında 1956-1960 arasında insan-hayvan figürlerinden hareketle "imge yüklü" bir anlatım üzerine yoğunlaşması resimlerine ilk bakışta Gerçeküstücü bir etki kazandırmıştı. Max Ernst, Jacques Hérold, Patrick Waldberg, Charles Estienne, Yves Bonnefoy gibi Sürrealist ressam ve yazarlarla yakın dostluğuna rağmen sanatçı hiçbir zaman bir akıma ya da gruplamaya dahil olmadı. Tiraje'nin 1960 ve 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği çalışmalarında soyut kurguları figüratif ama tanımlanması mümkün olmayan lekelerle birlikte yorumlayarak özgün bir görsellik geliştirdiği gözlemlenir. Bu döneminde on binlerce deseni, yüzlerce yağlıboyasıyla tutkulu biçimde kendi tarzını temellendiren sanatçı, hem 1960'da Galerie Edouard Loeb'te yağlıboyalarıyla açtığı ikinci kişisel sergisi, hem de 1964'te Galerie Charpentier'de açılan *Le Surréalisme Sources Histoire Affinités* sergisine davet edilmesiyle Paris'te kendisine bir yer edinmeye başlamıştı. Ancak 1962'de babasının, 1966'da Léopold-Lévy'nin vefatı hayatının rotasını değiştirecekti. Ailesinin ve hocasının mirasına sahip çıkma adına verdiği mücadeleler dolu bir süreç yavaş yavaş onun yaşam biçimine dönüşecekti; mahkemeler, avukatlar, itiraz dilekçeleriyle şekillenen bir hak arama mücadelesi. 1968'te Paris'teki Öğrenci Hareketleri'ni yakından izleyerek bir dizi çalışma gerçekleştiren Tiraje 1970 yılında Galeri 1'de İstanbul'daki ilk kişisel sergisinde bu resimlerini gösterebilmek için epeyce mücadele etmiş. Sadece iki yıl açık kalan bu galerinin kurucusu Mefkure Şerbetçi, resimlerin politik içeriğinden son derece rahatsız olmuştu.

Ablasının Büyükada'daki aile evini satışa çıkarmasına mâni olmak için 1980 başlarında İstanbul'a yerleşmesine rağmen Paris'teki atölyesini kapatmayan Tiraje'nin 1985'te Ankara, 1987'de İstanbul Galeri Nev'de açılan sergileri, yayımlanan etkileyici kitabıyla birlikte, sanat yaşamında bir dönüm noktasıdır. Bu yıllarda hem dünyanın hem de Türkiye'nin gündeminden düşmeyen bir "göç" temasını resimlerinde farklı bir kurgu diliyle yorumlayan sanatçı, göçmek zorunda kalanların kaderlerini farklı perspektiflerden kuşatarak Çağdaş Türk Sanatı'nda karşılığı olmayan anlam/anlatım zenginliğine ulaştı. Bu sayede kendi resim evinin en kuşatıcı dairesini çizen sanatçı, çizgiyle boyanın birlikteliklerini sorgulayarak 2000'li yıllarda zirveye taşıyacağı *dualité* (ikilik) yorumlarına geliştirdi.[9] Burada gözle görünür şekilde ortaya çıkan olgunluk, Tiraje'nin bu yalınlığa varmak için geçirdiği tüm süreçlerin izlerini, durakladığı, geri dönüp baktığı, bildiklerini unutmak istercesine fırçasının kâğıt üzerinde çıkardığı sesleri dinlediği, kısacası ellerinin içgüdüsüne teslim olduğu anların toplamına gönderme yapıyordu. Bu resimlerin neredeyse tamamını Büyükada'daki evinde tek tek inceleme şansım olduğu için, Tiraje'nin kendi kozasını örerken kullandığı dış dünyayı reddetme eğiliminin bir kibir değil, Türkiye gibi bir ülkede, yaşama devam etmek adına geliştirilmiş bir "ayakta kalış stratejisi" olduğunu da yavaş yavaş kavradım. Üzerine titrediği evi ve bahçesi onun için bir kalkan görevini üstleniyordu adeta.

Hayat ve sanat karşısında bu denli özgün bir duruş sergilemiş bir sanatçının unutulmaması, resimlerinin, arşivinin erişime açılması ve mirasının hasır altı edilmemesi için çalışmak sanat ortamımızın borcudur.

1 Patrick Waldberg, *Tiraje veya Zamanların Hafızası*, Galeri Nev, 1985 Ankara (Edition de lux, 100 adet numaralı, imzalı, serigrafi baskı sanatçı kitabı)

2 https://www.istanbul.edu.tr/tr/duyuru/kamuoyu-aciklamasi-420066006D004E0076004F0054007900460077005800390079007000460062006100410041004F003200370077003200, Erişim Tarihi: 9.8.2020.

3 https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ihsan-yilmaz/iste-tiraje-dikmenin-vasi-yeti-41584965, Erişim Tarihi: 12.08.2020.

4 https://adalarpostasi.wordpress.com/2015/08/17/2777/, Erişim Tarihi: 8.8.2020.

5 https://tr.wikipedia.org/wiki/Tiraje_Dikmen, Erişim Tarihi: 9.8.2020.

6 Sanatçının hazırlamış olduğu biyografik notlardan, yazarın arşivi.

7 Lévy'nin vefatından sonra iki kere soyulma çalışılan bu atölyenin tamiratı, bakımı, korunması için Tiraje çok emek sarf etmişti.

8 Jacques Lassaigne, *Le Temps de Paris*, 14.06.1956 (Çeviri Tiraje'ye aittir.) Daha sonra Paris Modern Sanatlar Müzesi Müdürü olarak çalışacak olan Lassaigne söz konusu olan yazısında aynı zamanda sergisi açılan Granados, Charles Lapique, Alfred Manessier gibi sanatçıların yanında Tiraje'den bahsetmesi ona verdiği önemin altını çizmektedir.

9 Bu resimler hakkında bir yazı yazmıştım: *Dualité/İkilik Tiraje'nin Yeni Resimleri*, Sanat Dünyamız, Sayı 93, Güz 2004, sayfa 69-75.

KURUMSAL SPONSOR
Tüpraş

ARTER

Arter 10 Eylül'de yeniden ziyarete açılıyor.

KP BREHMER: BÜYÜK RESİM
KÜRATÖR: SELEN ANSEN

ALTAN GÜRMAN
KÜRATÖR: BAŞAK DOĞA TEMÜR

DİNLEYEN GÖZLER İÇİN
KÜRATÖR: MELİH FERELİ

CEVDET EREK:
BERGAMA STEREOTİP
KÜRATÖR: SELEN ANSEN

GÖKCİSİMLERİ ÜZERİNE
KÜRATÖR: KEVSER GÜLER

ALEV EBÜZZİYA SIESBYE:
TEKERRÜR
KÜRATÖR: EDA BERKMEN

DAVID TUDOR & CIE, INC.
YAĞMUR ORMANI V (varyasyon 3)
KÜRATÖR: MELİH FERELİ

Güncel program ve ziyaret bilgileri için:
ARTER.ORG.TR @arteristanbul

KURUCU I FOUNDER
Vehbi Koç Vakfı

AI WEIWEI, CORONATION FİLMİNDEN KARELER
(ÜST) WUHAN'DAKİ BİR HASTANEDE YOĞUN BAKIM SERVİSİNDE ÇALIŞAN HEMŞİRELER
(ALT) COVID-19 HASTASINA BAKAN BİR DOKTOR

Ai Weiwei'yle *Korona (M)illeti*'ne dair bir söyleşi

Röportaj: Evrim Altuğ

Çeviren: Zeynep Nur Ayanoğlu

Çinli aktivist ve sanatçı Ai Weiwei'nin 20 Ağustos'tan bu yana İnternet üzerinden satın alınarak izlenebilen yeni filmi *CoroNation*, Çin'in Wuhan kentinde başlayan salgının ilk dört ayını, görülmemiş bir bakış açısıyla dünyaya ihbar ediyor. Hükümet karşıtı duruşu ve mesajlarıyla ibret verici yapımın tamamı Wuhan'da yaşayan Çinliler tarafından çekilmiş. Ai Weiwei'ye merak ettiklerimizi sorduk

Son beş yıldır Almanya'nın başkenti Berlin'de yaşayan ve üreten sanatçı, aktivist Ai Weiwei, 17 yıldan beri, belgesel filmler de yapıyor. 2017-2018 sanat sezonunda, Türkiye'deki ilk sergilerini İstanbul ve Mardin'de, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi imzası eşliğinde[1] açan, ve yine daha önce de bu vesileyle, müze müdürü Dr. Nazan Ölçer'in ev sahipliğiyle bir araya gelebilme[2] imkânı bulduğum sanatçı, filmlerinin çoğunu Çin'deki toplumsal ve politik durumlara tepki olarak üretiyor. Filmlerini çeken, yapımını üstlenen ve tamamladığı filmlerini çevrimiçi olarak paylaşan Weiwei, *Human Flow* (2017), *The Rest* (2018) ve *Vivos* (2019) filmleriyle de biliniyor.

CoroNation (2020)[3], Weiwei'nin yapımı ve yönetmenliğini üstlenirken, Çin halkıyla omuz omuza ürettiği, son filmi. 115 dakikalık çalışmasında sanatçı, 2020 baharında ortaya çıkan Covid-19 salgını esnasında Çin'in Wuhan kentinde gerçekleşen sokağa çıkma yasağı üzerine belgesel bir film ortaya koyuyor. Hatırlanacağı gibi, 31 Aralık 2019'da Wuhan'da Koronavirüs salgınının ilk vakası doğrulanmıştı. Çinli yetkililer, virüsün insandan insana bulaşma riskinin olduğunu defalarca inkâr etti, teşhis konulan hasta sayısını gizledi ve sağlık personelini salgın hakkında bilgi verdiği için cezalandırdı. 23 Ocak 2019'da ise, Wuhan şehir olarak tecrit altına alındı.

Covid-19, Ağustos 2020 sonu itibariyle ABD Johns Hopkins Üniversitesi Tıp Fakültesi'nin yaptığı "canlı takip" doğrultusunda[4], dile kolay 24 milyondan fazla insanın enfekte olduğu, 820 bine aşkın ise can kaybının yaşandığı bir küresel salgına (pandemi) dönüşü.

CoroNation, Dünya prömiyerini 20 Ağustos 2020 tarihinde yaptı ve dijital platformlar üzerinden 6 Amerikan Doları karşılığında kiralanıyor. Film, 18 dolarlık bedelle sürekli olarak da edinilebiliyor.[5]

Weiwei'nin tabiri ile, *CoroNation*, sokağa çıkma yasağının ilk gününden son gününe kadar, Çin devlet denetiminin Wuhan'ın üzerinde gezinen "siyasi hayaleti"ni inceliyor. Film, Ai Weiwei'nin yayınladığı resmî basın bildirisinin diliyle konuşursak "..devletin, virüsü kontrol altına almak için acımasızca etkili, askerileştirilmiş tepkisini kaydediyor."

Nitekim çok kısa bir zaman dilimi içinde devasa acil durum hastanelerinin nasıl inşa edildiği, Çin'in dört bir yanından 40 bin sağlık çalışanının otobüslerle, ağır bir yurtseverlik propagandası eşliğinde nasıl getirildiği ve şehrin sakinlerinin evlerine nasıl kapatıldıkları, bu belgeseldeki "inanılmaz" gerçeklikte ve aynı anda da gerçeküstü sahnelerde, ibret niyetine kayıt altına alınarak, dünyaya yayılıyor.

İnternet üzerindeki Vimeo ve Alamo on Demand dijital medya platformlarından kiralanabilen veya satın alınabilen film, izleyicileri Wuhan'da inşa edilen geçici hastaneler ve yoğun bakım servislerinin kalbine götürüyor. Hastalığın tüm tanı ve tedavi süreciyle ürpertici biçimde yüzleştiriyor. Hastalar ve aileleri, belgeselde salgın hakkındaki düşüncelerini ve devletin özgürlükleri acımasızca kısıtlamasına ilişkin öfke ve kafa karışıklığını, yapımda art arda ifade ediyor. Belgesel aynı zamanda, seyirciyi tecrit altında yaşayan bireylerin özel hayatlarına da tanık ediyor.

Yapım, genç bir çiftin gece yarısında, kış koşulları ve karantina atmosferinde Wuhan'daki evlerine dönmeye çalışmalarıyla açılıyor. Çiftin dönüş yolunda maruz kaldığı devriye kontrolleri, benzin sıkıntısı, evlerinde yaşadıkları ölümcül dezenfeksiyon atmosferi, filmin bu ilk bölümünün hatırda kalan sahnelerinden. Ardından devasa büyüklükteki kentte, alt-orta sınıfa ev sahipliği yapan toplu konutlar arasında bir kurye, bulundukları yeri terk etmeleri engellenen mahallelilere, koskoca bir boşluk içinde, gerçek dışı bir metanet ile kilolarca kargo ve yiyecek içecek kolisi taşıyor.

İnsanın ölçek duygusunu alt üst eden ebatlarda, adeta İstanbul'u da çağrıştıran panoramasıyla, Wuhan'da olup biteni yansıtan film ayrıca, belirsizlik içinde sıkışmış, zorla çalıştırılan, arabasında, otoparkta yaşamak zorunda kalan, -ancak bugün ne yazık ki yaşamayan- bir acil durum inşaat işçisi olan Meng Liang'ın Henan'daki sevdiklerine özlem ve ekmeğini de, izleyiciyle bölüşüyor.

Yapımda, ülkesine bağlı bir Komünist partili kadın ve ona muhalif sanatçı oğlu Li Wen ise, medyanın işlevi ve partinin salgına tepkisini, karantina sessizliğindeki Hubei'nin güneşte açan çiçekleri ve art arda gelen mobil veya televizyon kaynaklı Wuhan "son dakika" gelişmelerinin baş döndüren hakikat ışığında tartışıyor.

Drone görüntüleri, özgün müzikleriyle ibretlik filmin en zor sahnelerinden biri ise, yas tutan bir oğulun, babasının küllerini geri almak için bürokratik işlemlerle boğuştuğu dakikalarda sarf ettiği tümcelerle vicdan ve sabrınızı sınıyor. Bu yurttaş, kameraya ağıt ve öfke dolu gözlerle, şu soruyu bırakıyor: "Devlet, kendi sürekliliğini devam ettirebilmek ve beni kontrol edebilmek adına yığınla insan gücü ve parayı kullanıyor. Madem böylesine güçlü, o halde niye sorunları çözebilmemiz adına bizim yanımızda olmuyor?"

Ai Weiwei, çekimleri Wuhan'da yaşayan sıradan vatandaşlar tarafından yapılan ve post-prodüksiyonunu Avrupa'da, uzaktan yönettiği bu film için yazılan kısa tanıtımda, şu hususların altını çiziyor:

> Çin küresel sahnede süper güç statüsünü üstlenmiş olsa da diğer ulusların bu ülkeyi tam olarak anladığı söylenemez. Salgının merceğinden bakan *CoroNation* gözetlemecilik, ideolojik beyin yıkama ve toplumu her veçhesiyle denetlemeye duyulan vahşi azim üzerinden Çin'in kriz yönetimini ve toplumsal denetim mekanizmasını açıkça tasvir ediyor.

AI WEIWEI, CORONATION FİLMİNDEN BİR KARE, SOKAĞA ÇIKMA YASAĞI ESNASINDA WUHAN TREN İSTASYONU

AI WEIWEI, CORONATION FİLMİNDEN BİR KARE, WUHAN YOLUNDA BİR KONTROL NOKTASINDA BELGELERİ İNCELEYEN BİR GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Film virüsün etkisi altına giren bir şehirde ve bireysel alanda meydana gelen değişiklikleri gösteriyor; küreselleşme bağlamında bireyler ve ülkeler olarak karşılaştığımız zorluklara kafa yorarak siyasi ortamda bireysel yaşamın değerine işaret ediyor. Son tahlilde elimizde olan, güvenden, şeffaflıktan ve insanlığa saygıdan yoksun bir toplumdur. Wuhan'da sokağa çıkma yasağının etkileyici ölçeğine ve hızına karşın, daha ziyade varoluşsal bir soruyla karşı karşıyayız. Medeniyet insanlık olmadan hayatta kalabilir mi? Milletler şeffaflık veya güven olmadan birbirlerine güvenebilirler mi?

Uluslararası Af Örgütü tarafından 2015 Vicdan Büyükelçisi Ödülü ve İnsan Hakları Vakfı tarafından 2012 Václav Havel Yaratıcı Muhalefet Ödülü'ne lâyık görülen Ai Weiwei, hatırlanacağı gibi 2017'de de Hrant Dink Vakfı'nca verilen Uluslararası Hrant Dink Ödülü'ne değer bulunmuştu. Son filmi *Vivos*'un galasını 2020 Sundance Film Festivali'nde yapan sanatçı, *CoroNation* vesilesiyle röportaj isteğimizi geri çevirmeyerek bir kere daha bizimle görüşmeyi kabul etti.

Belgeseliniz, bağımsız gazeteciliğe de önemli bir örnek teşkil ediyor. Bir sanatçı ve aktivist olarak halkla iş birliği içinde olan, koalisyon kuran bir gazetecinin sorumluluğunu hissediyor musunuz? Mültecilerle yaptığınız bir önceki işinizdeki gibi meselâ...

Gazeteciliğin ilk ödevi hakikati olduğu gibi kaydetmek, günümüz dünyasında hakikaten ne olup bittiğini belgelemek ve bunu halka hakkıyla sunmaktır. Ne var ki bunları başarmak kimi zaman müthiş zor olabiliyor, Çin örneğinde olduğu gibi. Hükümetin uyguladığı ilk taktiklerden biri bilgiyi denetlemektir. Bu nedenle hakikat üzerine kafa yormak ve güçsüz halk adına sesini çıkarmak, bağımsız gazetecilikle iştigal edenlerin ödevi haline geldi.

İşlerinizi deneyimlerken, görüyoruz ki ekran genişliği, görüntü kalitesi, izlediğimiz aracın ne olduğu halen, hatta belki eskisinden de fazla önem taşıyor. Geleceğin medyası ve sineması bağlamında, özellikle de Covid-19'dan sonraki dönem için, bireyin "kolektif sanat deneyimi" üzerine görüşleriniz nelerdir?

Sinema deneyiminin, sosyal medya yüzünden tamamıyla sona ermese bile ciddi ölçüde azalacağını düşünüyorum. Her saniye, her yerde, bilgisayarlarda ve telefonlarda görüntüler, imgeler görünüp, kayboluyor. Haliyle bir hikâyeyi takip etmek için gereken dikkat süresi kısaldı, sabır kalmadı. Genel izleyicinin dikkatini, çok daha az anlam içeren imgeler ezici biçimde ele geçirmiş durumda. Bu bakımdan, güçlü bir görsellik yaratmak her zaman arzu edilen sonuca götürecek denemez.

AI WEIWEI, CORONATION FİLMİNDEN BİR KARE, WUHAN'DAKİ SOKAĞA ÇIKMA YASAĞI NEDENİYLE MEMLEKETİNE DÖNMESİ ENGELLENEN, ACİL DURUM İNŞAAT İŞÇİSİ OLAN MENG LIANG

Clarus / Horst Lettenmayer

Clarus tasarımını incelemek
için kodu okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA

www.tepta.com

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

AI WEIWEI, CORONATION FİLMİNDEN BİR KARE, WUHAN'DA İNŞAAT HALİNDEKİ BİR ACİL DURUM HASTANESİ

Film ekibinizi nasıl buldunuz? Çünkü yine müthiş bir görsellik söz konusu. *1984, THX 1138, 2001: Bir Uzay Destanı, Children of Men* ve *Blade Runner* gibi distopik üretimleri, hatta 1990'ların *Baraka* belgeselini hatırlattı. Bu çok disiplinli üretimi gerçekleştirirken, aklınızda sinema tarihinden birtakım referanslar da var mıydı?

Öyle bir dönemde yaşıyoruz ki, hakikatin kendisi bugüne kadar yapılmış herhangi bir filmden daha güçlü. *2001: Bir Uzay Destanı* ve *Blade Runner* önemli birer sinema deneyimiydi ama, hakikatin imgelerinin daha sarsıcı olduğu gerçeğine riayet etmek durumundayız.

Basın açıklamanızda "Salgın merceğinden baktığımızda 'Koronalaşma,' Çin'deki kriz yönetimini ve toplumsal denetim mekaniğini, gözetlemeciliğin boyutunu, beyinlerin ideolojiyle nasıl yıkandığını ve toplumun her veçhesini denetlemeye duyulan vahşi azmi tüm çıplaklığıyla betimliyor," diyorsunuz. Söz ettiğiniz siyasal yöntem dünyanın geri kalanında da bir "salgın" halini almış durumda mı sizce? G7 ülkeleri ve Türkiye'yi de göz önünde bulundurarak, bu paradigmaya direnen veya dahil olan, iyi ve kötü örnekler verebilir misiniz?

Toplumu denetleme modelleri söz konusuyla Çin'le kıyaslanabilecek hiçbir model yok. Çin'de İnternet yüksek derecede denetim altında, bilgi denetim altında, yüz tanıma sistemi devrede ve büyük veri (*big data*) işleniyor. Bu modelin başka konumlarda da peyderpey pratiğe döküldüğünü görüyoruz.

İçinden geçtiğimiz salgının kökenine dair birçok spekülasyon mevcut. Sizin bir kıyamet senaryonuz var mı? Virüsün doğanın eline düşerek kontrolden çıkmış biyolojik bir silah olabileceğini düşünüyor musunuz?

Çin devleti elindeki bilgiyi paylaşmak istemediği müddetçe kimse hakikaten ne olduğunu bilemez. Çin bunu yapmayacak gibi görünüyor; bilakis, bilgileri saklama ve hastalığa dair ilk örnekleri ortadan kaldırma peşindeler. Dolayısıyla sorunuzun cevabı sonsuza dek sır olarak kalabilir.

Duygusal yapılanmanın en tepesinde duran bestecilerin, müzisyenlerin şahane yaratımları olabiliyor. Müzik, filmdeki çeşitli duygu durumlarının adeta ruhani kokusunu yayıyor. Ling Ling ve Punk God'ın tema müziği hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

Punk God eski arkadaşım olur. Bestelediği konuyu derinlemesine anlayan biri. Çin hükümetinin denetimciliğine dair net bir görüşü var. Harika bir *punk* müzisyenidir.

Bu projeyi çevrimiçi bir sayfada ücreti mukabilinde paylaştınız. Küresel kültür ve sanat endüstrisinin yerel konumlanmaları ve uluslararası ilişkiler temelinde tahmininiz nasıl? Bu salgın sizce rekabetçi sanat piyasasındaki eski ve bencil alışkanlıkları yeniden formatlamak için iyi bir şans olabilir mi?

Salgının, eski yapı içindeki insan iletişimini son derece kısıtladığını, uç koşullar yarattığını düşünüyorum. Öte yandan filmlerin çevrimiçi izlenmesi için yeni bir olanak da doğurdu. Sinema kültürünün salonlarda fiziksel olarak deneyimlenmesi adına sonun başlangıcına geldik bana kalırsa. İnsanlar filmleri çevrimiçi izleme alışkanlığı geliştirecek. Ben de bunun bir parçası olmaktan mutluluk duyuyorum.

Belgesel basına güven meselesini ve devlet eliyle üretilen enformasyonu da konu ediniyor. Devlet tekelindeki basın kadar sosyal medya konusunda da şüpheci misiniz? Covid-19 döneminde insan "sahte haberler bulaşından" kendini nasıl korur?

Sosyal medya platformları bit pazarı gibi. Eskisi var, yenisi var, gerçeği var, sahtesi var. Bit pazarında her şey bulunur. İnsanın zekasını ve becerilerini keskinleştirmenin en demokratik yolu bir yandan, fakat aynı zamanda kafa karışıklığına da neden olabiliyor.

1 https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/ai-weiwei-porselene-dair
2 https://www.unlimitedrag.com/post/dikkat-kirilir-ai-weiwei
3 https://www.aiweiwei.com/coronation
4 https://coronavirus.jhu.edu/map.html
5 https://vimeo.com/ondemand/267483/449847367

AI WEIWEI, CORONATION FİLMİNDEN BİR KARE, GECE YARISI WUHAN

AI WEIWEI, CORONATION FİLMİNDEN BİR KARE, WUHAN'DAKİ SOKAĞA ÇIKMA YASAĞI DÖNEMİNDE HUBEI ŞEHRİNDE BULUNAN SANATÇI LI WEN VE ANNESİ

Bu kemanı özel yapan şey, her ayrıntısındaki ustalık ve deneyimdir.

Tıpkı Özel Bankacılık hizmetlerimiz gibi.

Teknik birikim ve deneyimimizle her ihtiyacınızı en ince ayrıntısına kadar düşünerek stratejiler geliştiriyor, sizin için en uygun yatırım seçeneklerini sunuyoruz.

İşte, yıllar boyu süren birlikteliğimizin sırrı bu...

TÜRKİYE İŞ BANKASI | ÖZEL BANKACILIK

Yeni koşullara *yeni bakışlar*

Daha önce de çeşitli kurumsal koleksiyonlara danışmanlık yapmış ve kültür sanat alanında projelere imza atmış olan akademisyen Dr. Kumru Eren, Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan beslenen, sergiler, etkinlikler, eğitici aktiviteler, yeni eserler ve mekâna özgü yerleştirmeler gibi çeşitli programlara yer veren Borusan Contemporary'nin Müze Müdürü görevine getirildi. Eren ile kuruma dair gelecek tahayyülleri ve pandemi koşullarına sanatın imkânları üzerine konuştuk

Röportaj: Selin Çiftçi

Fotoğraf: Elif Kahveci

Geçtiğimiz Ocak ayından bu yana Borusan Contemporary Müze Müdürü pozisyonunda görev almaktasınız. Öncesinde de Şekerbank Açık Ekran Yeni Medya Sanatları Galerisi'nin yöneticisiydiniz. Video ve medya sanatı üzerinde uzmanlığınız var; bu bağlamda Borusan Contemporary'nin yeni döneminde nasıl bir vizyon çizmeyi planlıyorsunuz?

İlk ciddi hareketlenmenin 90'lı yıllar gibi yakın bir geçmişe tarihlendiği Türkiye'nin, dünya sanat haritasında güçlü bir pozisyon edinmesinin önündeki en büyük ihtiyaçlardan biri uzmanlaşmış galeriler ve sanat kurumlarıydı. Elbette uzmanlaşmış sanat profesyonelleri de unutmamak gerekli. Özellikle Yeni Medya gibi, ana akım görsel kültüre nispeten uzak bir alanda uzmanlaşan kurumların ortaya koyduğu vizyon, yalnızca sanat alanı için değil; iş dünyası için dahi ilham verici. Ancak Borusan Contemporary'yi bir noktada farklı bir yere koymak gerekir; zira temellendiği Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu, sürdürülebilir bir koleksiyon stratejisine sahip. Hedefimiz, sanat sahnesinde sahip olduğumuz ayrıcalıklı yeri pekiştirmek, daha kapsayıcı bir alana taşıyabilmek ve Borusan Kocabıyık Vakfı'nın bir parçası olarak kültürel gelişimi memlekete gönül borcumuz bilerek alanımızda entelektüel düzeyde katkı sunmaya devam etmek.

Koleksiyonumuza sipariş olarak dahil ettiğimiz ve süjelerini Türkiye coğrafyasındaki değerlerden alan sipariş eserlerle çağdaş sanat üretimine destek verirken, Türkiye'nin kültürel ve doğal değerlerinin de uluslararası sanat alanı için görünür kılmaya devam ediyoruz. Koleksiyon sergilerimiz ve her yıl süregelen geçici sergilerle Yeni Medya alanının gözde isimlerini ağırlarken, izleyicimize de yeni ve farklı görsel deneyimler yaşatmayı planlıyoruz. Mümkün olduğunca ve koşullar elverdiğince izleyicimizle Perili Köşk dışında da buluşmak ve Borusan Contemporary'i daha fazla sanatsevere anlatmak istiyoruz. Elbette yaratmaya çalıştığımız bu estetik ve entelektüel deneyimi belgeleyecek olan yayınlar, yeni dönemde üzerine eğileceğimiz alanlardan biri olacak. Yenilediğimiz Borusan Contemporary Blog ise gerek sanat izleyicisine koleksiyonumuzdaki eserleri anlatmak gerekse de sanat yazımına ve çok ihtiyacımız olan eleştiri alanını desteklemeye devam edecek.

Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu 2000'li yıllardan itibaren yeni medya sanatını odağına alıyor. Koleksiyonun karakterinden ve içeriğinden bahseder misiniz?

Türkiye'nin Yeni Medya Sanatı üzerine odaklanan tek kurumsal koleksiyonu olma özelliğini taşıyan koleksiyonumuz, zaman, ışık, teknoloji, video, yazılım ve ötesiyle çalışan sanatçılar ve yapıtları aracılığıyla, güncel sanatın yeni ifade olanaklarını kullanarak, temsil alanının sınırlarını sorgulayan yapıtları merkezine koyan, yaratıcı ve yenilikçi bir karaktere sahip. Koleksiyonumuz, 2000'li yıllarla birlikte Donald Judd, Sol LeWitt, Jim Dine gibi sanatçılara ait eserlerin katılmasıyla bir paradigma değişikliği yaşıyor. İstanbul, Rumeli Hisarı'nda bulunan ve Boğaziçi'nin mimari değerlerinden biri olan Yusuf Ziya Paşa Köşk'ü/Perili Köşk'te faaliyet göstermeye başlayan Borusan Holding'e eşlik etmeye başlayan ve hafta sonları ziyarete açılan Borusan Contemporary, mekâna özgü (*site-spesific*) olarak üretilen yapıtlarla birlikte, gerçekleştirilen geçici sergilerden yapılan alımlarla gün geçtikçe güçleniyor. Brigitte Kowanz, François Morellet, Axel Hütte, Iván Navarro, Ola Kolehmainen, Edward Burtynsky, Rafael Lozano-Hemmer, Robert Mapplethorpe, Maurizio Nannucci, Doug Aitken, Peter Zimmermann, Gerwald Rockenschaub, Liam Gillick, U-Ram Choe, Daniel Rozin, Daniel Canogar, Marina Zurkow ve Manfred Mohr gibi sanatçıların önemli sayıdaki eseriyle kapsamlı olarak temsil edildiği benzersiz koleksiyonumuz ana bileşenlerini "deneysellik ve bilişsellik" oluşturuken; ekoloji, yüce estetiği gibi temalar ve anıtsal (*monumental*) fotoğraf gibi alanlar vurgulanıyor.

Aynı zamanda Ayşe Erkmen, Ali Kazma, Cevdet Erek, Erdal İnci, Gülsün Karamustafa, Ekrem Yalçındağ gibi sanatçılarımızın da Borusan Contemporary çatısı altında yer almasından mutluluk duyuyoruz.

Siz göreve geldikten kısa bir süre sonra pandemi süreci başladı ve pek çok müze dijital çözümler üretti ya da var olanı geliştirmeye yöneldi. Siz bu süreci nasıl değerlendirdiniz; ne tür stratejiler geliştirdiniz?

Borusan Contemporary olarak, belki de pek çok sanat kurumuna göre dijital araçlar ve ekran teknolojisiyle sergilenmeye çok daha uygun bir koleksiyon ve artistik stratejiye sahip olmamızın avantajlarını kullandık diyebilirim. Doğaları gereği, ekran aracılığıyla deneyimlenmeye çok daha uygun olan koleksiyonumuzdaki Yeni Medya eserlerini, çevrimiçi platformlar üzerinden izleyicimizle buluşturduk. Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndaki eserleri, *Mika Tajima: Esir*, *Uvertür: Borusan Sanat Çağdaş Koleksiyonu'ndan Seçki*, *Üvercinka* ve *Universal Everything: Akışkan Bedenler* adlı geçmiş dönem sergilerimiz ve son olarak pandemi nedeniyle ziyarete kapalı olan *Bill Viola: Geçici* sergisini Google Arts&Culture platformu üzerinden çevrimiçi ziyarete açtık. Dijital dünyaya ve çevrimiçi platformlara adaptasyonda çok da zorlanmadık. Hem de söz konusu dijital çözümleri farklı paydaşlarımız için de farklılaştırabildik. Sanat dünyasının, topyekûn bir kabuk değişimi yaşadığı bu günlerde, farklı ihtiyaçlara uygun çözümler üretebilmek konusunda sıkı bir refleks edindiğimizi söyleyebilirim. Son olarak, alanın bir aktörü olarak son derece önemli bulduğumuz ve sanat yazımı alanını desteklediğimiz platformumuz Borusan Contemporary Blog sayfamızı yenileyerek, sanat izleyicisi ve takipçilerimizle buluşturduk.

Son dönemde çok daha yakından tanık olduk ki İnternet'le birlikte dijital mecralar da kendi kamusal alanını oluşturuyor. Gün geçtikçe daha çok dijitalleşen bu süreçte siz müzeciliği nasıl öngörüyorsunuz?

Mekân ve uzam algımızın değişmesiyle birlikte, medya aygıtlarınca yeniden tanımlanan bir kamusal alan konusu son yirmi yılın konusu olmakla birlikte, belki de hiç bu kadar gündemlerimizde olmamıştı. Bu fenomen kısa zamanda kendi söylemini de oluşturacaktır. Ancak konu sanatın sergilenmesi ve muhafaza edilmesi noktasına geldiğinde, hibrit sistemlerle daha fazla karşılaşacağımızı düşünüyorum. Yalnızca ekran teknolojileri ve sosyal ağlar üzerinden sergilenme ve deneyimlenmek için üretilmiş eserler dışında -ki bu oran sanat piyasasının çok büyük bir kısmını dolduruyor- sanat yapıtı halen mimari mekânın koordinatlarına tabi. Sergilenmeden çok; sanat üretimi, pratikleri ve izleyici deneyimini genişletici yeni ve yaratıcı bir sürecin içerisinde olduğumuz düşünüyorum.

Etkileşimli, kapsayıcı, deneysel bir sanat formu olarak ülkemizde henüz yeni yeni tartışmaya başlamış olsak da dünyada 70 yılı aşkın bir geçmişi bulunan medya sanatı geniş bir izleyici tarafından büyük bir ilgi görüyor. Bu formun sanat piyasasındaki/pazarındaki yeri için de aynı şeyi söyleyebilir miyiz?

2019 verilerine baktığımızda, küresel sanat ekonomisindeki kayıtlı işlemlerin %53'ünün *Post-War* ve *Contemporary Art* kategorisiyle çağdaş eserlerin başı çektiğini görüyoruz. Bu oranın %23'ünü son yirmi yıldır üretilen yapıtlar oluşturuyor. Bu son yirmi yılı yalnızca dikkate aldığımızda dahi, Yeni Medya'nın global olarak da son derece küçük bir pazar payına sahip olduğunu görebiliriz. Bu son derece üretken alana ekonomik verilerin de eşlik edebilmesi için sergileme, koruma, saklama ve malî haklar konularında sanıyorum daha yol alınması gerekli.

Bir eğitimci/akademisyen olarak sizce yeni medya, sanat okullarına yeterince entegre olabiliyor mu?

Yeni neslin yaşamına nüfuz etmiş bir medya teknolojisinin, araçsallaştırılması ve yeniden dolaşıma sokulması, yeni ifade olanaklarının keşfedilmesi için büyük bir kolaylık sunsa da akademik tarafta bir donanım yetersizliği olduğunu söyleyebilirim. Yeni Medya alanı, sibernetik, nano-teknoloji, genom ve yeni iletişim teknolojileriyle buluşmak için disiplinlerarası bir kavşak aynı zamanda. Ancak düşüncenizin sınırlarını genişletebilmeniz için atölye ortamında da deney yapabilmeye ihtiyacınız var. Yeni Medya okullara video ile girmiş ve oldukça sevilmişti, şimdilik ağırlıklı bu medyum üzerinden ilerliyor gibi görünüyor. Yeni Medya alanı, elimizdeki imkânlardan çok daha fazla disiplinlerarası bir eğitim sistemi talep ediyor.

Yeni Medya sanatı, kullandığı materyal ve teknolojiyle paralel hızda değişen yapısıyla, sansürün sığ kıyısında yüzebildiği gibi geleneksel müze ve koruma yaklaşımlarının da dışında kalabiliyor. Sizce medya sanatı, fiziksel korumanın rijitliğinden uzakta ne tür yöntemlerle muhafaza edilip korunabilir? Sizin bu konuda müze olarak geliştirdiğiniz önlemler var mı?

Yeni Medya eserlerinin koruma ve konservasyonu konusu, sanat alanıyla birlikte mühendislik, yazılım ve hukuk alanlarının ortak çalışma eksenine oturuyor. 2019 yılı verilerine baktığımızda küresel sanat piyasasının/pazarının tamamlayıcı hizmetler sektörleri arasında konservasyonun %4 gibi küçük bir hacme sahip olabildiğini görüyoruz. Bu oranın tüm kategoriler bazında konsolide edilmiş olduğunu düşünürsek, Yeni Medya alanında konservasyon konusunun, koleksiyonlar ve kurumlar için ne kadar yeni ve az yatırım yapılan bir alan olduğunu görebiliriz. Borusan Contemporary olarak, eser bazında yaptığımız dönemsel kontroller ve konservasyon çalışmaları dışında, tüm dijital eserlerimiz açısından kapsayıcı olacak ve başka kurumlar için de algoritma olarak benimsenebilecek "uygulama esaslarının" oluşturulması için çalışmalarımız devam ediyor.

Teknolojik gelişmeler, yeni üretim metotlarının yanı sıra, yeni düşünce olanaklarını da beraberinde getiriyor. Her gün daha fazla sayıda ve formda örneğini gördüğümüz yeni medya sanatının, bilimin/teknolojinin getirdiği düşünsel/kavramsal çeşitliliği de aynı oranda yansıtabildiğini düşünüyor musunuz?

Her sanat medyumunun daha derinlikli ve sığ örnekleri olduğu gerçeği Yeni Medya için de geçerliliğini koruyor. Bilim ve teknolojinin sanat pratiğine alan açması konusu, yalnızca bugüne ait bir katkı olmasa gerek: Leonardo ve mühendislik, perspektif ve buna göre bir dünyaya bakış konusu ve Kartezyen Felsefe, 1920'lerin Kinetik Sanatı, Cézanne ve geometrik altyapı ve Kübizm konularına henüz gelmeden, sanatın ontolojisi hali hazırda kökeni dolayısıyla bilimi adresler. Teknoloji sözcüğünün kökeni Yunanca *techne* (teknik bilgi) kavramı, malûm. Bu kavram, sanatlar için de kullanılmakta. Buna göre, sanatın kendisi *techne*'nin bir konstitüsyonu/bir mevcudiyet halidir. Bununla birlikte dikkate alınması gereken ikinci bir kavram *poiesis* olarak görünmekte. Sanatlarda, *poiesis* (hakikate ulaşmak için yaratma gücü) *techne* ile birlikte işlemekte. Bu temellendirmenin günümüze söylediği şey şudur; sanat yapıtının bir anlatı yaratması, dahası bugünün dünyasına dair bir eleştiri ortaya koyması varoluş nedeni gereğidir.

Borusan Contemporary bünyesindeki medya sanatı koleksiyonundan; iki çalışma seçmek durumunda olsanız onlar hangileri olurdu ve neden?

Benim kişisel favorilerim, artistik gücü yanı sıra kavramsal tarafıyla da zengin yapıtlar. Koleksiyonumuzun oldukça zengin bir anıtsal mimari peyzaj fotoğraf seçkisi bulunuyor. Düsseldolf School of Photography ve The Helsinki School gibi prestijli ekollerin temsil edildiği koleksiyonumuzda Ola Kolehmainen'in aynı zamanda 2016 yılında sergiye de dönüşen Ayasofya projesi, güçlü bir belge olarak da bugüne dair çok şey söylüyor. İkinci favorim ise yeni medya kategorisinde koleksiyonun çok güçlü bir örneği olan, Ocak 2019 yılında Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na dahil ederek Mart 2019'da *Uvertür: Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan Seçki*'de izleyici ile buluşturduğumuz Kathrin Stumreich'a ait *Egemenlik* isimli iş.

Son olarak, 2020 Eylül ayında Borusan Contemporary'de bizi hangi sergiler bekliyor? Kurum olarak gelecek planlarınız neler?

Borusan Contemporary olarak, sanat deneyiminin sınırlarını genişletmeyi amaçlayan, deneysel ve yenilikçi bir sergi deneyimi izleyicilerimizle buluşacağız. Geleneksel sergileme biçimlerinin dışına çıkacağımız bu sergiyle 2020 yılına damga vuran pandemi koşullarına yeni bir bakış, eleştiri ve çıkış noktası geliştirmeyi hedefledik. Pandemiden en çok etkilendiğini bildiğimiz gösteri ve sanat dünyası için, sanıyorum acı bir reçetemiz var. Yeni sezonu :mentalKLINIK sanatçı ikilisinin Covid-19 koşullarının değişime zorladığı sanat dünyasına acı bir reçete olarak sunduğu *Acı Reçete #02* sergisiyle karşılıyoruz. Perili Köşk'teki ana galeri mekânına kurulan *Puff Out* yerleştirmesinden oluşan sergi, *web* sitemiz ve sosyal medya hesaplarımızdan 7/24 yapılacak canlı yayın aracılığıyla izlenebilecek. Performans öğelerinin de ağır bastığı yerleştirme, hareketli kamera sistemi aracılığıyla koreografik bir video aktarımına dönüştürülecek ve sanal ortam aracılığıyla tüm dünyadaki sanat izleyicisiyle de buluşabilecek. 31 Ocak 2021 tarihine kadar sürdüreceğimiz serginin diğer bir önemli sergileme mekânı ise İstiklâl Caddesi'ndeki Borusan Müzik Evi binası vitrini olacak. Perili Köşk'ü Beyoğlu'na taşıyacağımız yerleştirmemiz aracılığıyla, 7/24 canlı yayın Müzik Evi Vitrini'nden görülebilecek. Koşullar ne kadar olumsuz olursa olsun, sanat üretmeye, sergilemeye ve izlemeye devam etmenin sağaltıcı ve harekete geçirici gücünün, Perili Köşk'ün duvarlarını aşarak İstanbul ve tüm dünyaya yayılmasını arzu ediyoruz.

Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan bir *seçki*

Kathrin Stumreich
Egemenlik
2017
55 x 55 x 200 cm
Robot ses yerleştirmesi
Ed. 2/3 + 1 AP
Fotoğraf: Özge Balkan

Edward Burtynsky
AR #1, Hurda Motor ve Jantlar, Agbogbloshie Geri Dönüşüm Alanları, Akra, Gana/Yer Boyutunda Tecrübe
2017
213,4 x 213,4 cm
12,9 inç iPad, önceden AR aplikasyonu yüklenmiş, elle yapılmış keten kap
Ed. 3 + 2 AP
Fotoğraf: Özge Balkan

Boomoon
Boğaz'da Balık Oyunu No. 6
2018
Laserchrome baskı
Her biri 240 x 160 cm
Ed. 1/6
Fotoğraf: Özge Balkan

DOĞUKAN **ÇİĞDEM**

30 Eylül - 24 Ekim 2020

30 September - 24 October 2020

Kürator/Curator : M. Wenda Koyuncu

Adres: Summa Plaza, Huzur Mah. Fazıl Kaftanoğlu Cad. No: 3 Seyrantepe/İstanbul
(Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Karşısı)

www.summart.org - info@summart.org - 0212 278 71 00

@summartsanat

summart

FOTOĞRAFLAR: ONUR DEMİRDAĞ

DAZE *Art of Joy*

Akaretler'de "sanatın hayatın akışından ayrılamayacağı" ilkesini benimsemiş yepyeni bir mekân açılıyor. DAZE'in Operasyon Direktörü Erk Akyiğit ile konuştuk

Bize DAZE'in geçmişinden bahsedebilir misiniz?
DAZE'in temelleri 2015 yazında Bodrum Türkbükü'ndeki No: 81 Hotel ile birlikte atıldı. Genç bir marka olarak görünse de günümüze gelişinin naif bir hikâyesi var. Karakaya Ailesi'nin turizm yatırımı olan otel, aile büyüklerinden rahmetli Cevdet Öztan'ın yazlarını geçirdiği bir ev olarak başlayıp ilerleyen dönemlerde zamanının modern mimari anlayışıyla bir otel projesi olarak genişletiliyor. Uzun yıllar farklı işletmeciler tarafından yönetilen otel 2015 yılında gençleştirilerek No:81 adıyla Pamir Karakaya'nın yönetiminde yeni kimliğini buluyor. Misafirlerin en çok yönelttiği soru olan 81 ismininin hikâyesi ise Cevdet Bey'in Karaköy Perşembe Pazarı'ndaki dükkânına uzanıyor. Dükkânın kapı numarası olan 81 otelin isminde yaşıyor. DAZE ise bu yolculukta ailenin en genci olarak karşımıza çıkıyor. Grubun yeme içme operasyonunu yürütmek üzere yaratılan marka, sürekli arayışın ürünü. Yaşamın en temel ihtiyaçlarından hareketle; iyi yemek, iyi içki ve iyi müzikte sonsuz güncelliğin peşinde.
Akaretler'de açmak üzere olduğunuz mekânın hikâyesi ve vizyonu nedir?
İstanbul çok güzel bir şehir fakat; günümüzün aşırı hızlı modernleşen şehircilik anlayışında dokusunu kaybetmekte. Akaretler ise bu dokuyu hâlâ hissedebileceğiniz ender semtlerden bir tanesi. Şehrin mimari çehresini değiştirmekle tanınan Balyan Ailesi tarafından 1875 yılında Dolmabahçe Sarayı'nın lojmanı olarak inşa edilmiş. Daha sonra Bilgili Holding'in restorasyonuyla tarihi ve kültürel dokusu korunan Akaretler Sıraevler, modern şehir hayatına kazandırılmış. 2019 yılına kadar *Art Week* bünyesinde çeşitli sergilere ve galerilere ev sahipliği yapan 41 numara ise yakında DAZE Akaretler olarak misafirleriyle buluşacak. Projenin her aşamasında yapının tarihi ve içindeki yaşanmışlıkların korunması hedeflendi. Dış cephenin mimari özellikleri, iç mekândaki detaylarda modern şehir hayatının yansıması olarak kendine yer buldu. Binanın daha öncesinde ev sahipliği yaptığı galerilerin eserleri sergilemek için seçtiği duvarlar, odak noktası olacak şekilde tasarlandı. Önümüzdeki dönemde bu duvarlarda çeşitli sanatçıların işleri, farklı galerilerin sergileri ve genç sanatçıların dijital yerleştirmeleri yer alacak. Mimari anlayışa ilham olan bu yaklaşım restorasyonun tamamlanması ile birlikte iç mekânda DAZE olarak Akaretler'de vücut buluyor. Bölgenin sanat geçmişini ve tarihi dokusunu tamamlayan yapı, modern gastronomi ve miksolojinin örnekleriyle DAZE deneyimini tamamlıyor. Müzikse bu deneyimin diğer olmazsa olmazı; global dans müziğinin birleştirici unsuru ve güncel yapısı DAZE'in modern ritmini oluşturmakta.
Bu bağlamda başka yatırımlarınız da var mı?
Değirmen81 bu oluşumda bizi en heyecanlandıran ve toprakla temas etmemize vesile olan yegâne proje oldu. Bodrum'un sakin köylerinden birinde kurduğumuz çiftlikte tarım ve hayvancılıkla tanıştırdı bizleri. Yaratılan yemeklerin, içkilerin ham maddelerinin geldiği toprağa dokunabilmek müthiş bir deneyim. Çiftliği ekolojik hale getirmek istiyoruz, mesela kendi elektriğini üreten bir yapı kurduk ve narin bitkileri yetiştirdiğimiz seramızda kullandığımız suyu sirküle ederek israfı önlüyoruz. Şu anki hedefimiz ise çiftliğin tamamını sürdürülebilir hale getirerek yeni bir misafir deneyimine hazırlamak.
Tüm bu mekânları kurgularken sanata bakışınız nasıl?
Her biri kendi ikliminin özelliklerini yaşatıyor bizler de her birine kendi kimliğiyle yaklaşıyoruz. Bu sayede sanatın varlığı mekânların kimliğinden doğmuş oluyor. Örneğin No: 81'in farklı köşelerinde çeşitli sanatçıların eserleri mevcut, bahçemizde George Rae'nin erken dönem endüstriyel işlerinden biri olan bir *81* heykelimiz yer alıyor. Yekpare demir profille rakamların formundan ilham alınarak yaratılan bu eser zaman içinde iklimin florasıyla birleşti ve sosyal alanın parçası haline geldi. Sanatın, hayatın akışından ayrılamayacağı inancındayız. Sosyal bir olgu olarak sanat, kalıplardan ve mekânlardan bağımsız, yaşamla mümkün olduğunca iç içe olmalı.
Sanat ile izleyiciyi nasıl buluşturmayı hayal edersiniz?
Sanatı ve izleyiciyi bir araya getiren her türlü kesişim bizler için çok önemli ve tasarladığımız deneyim bu kesişimle başlıyor. Sanatı beyaz kutucuklar içinde görmek belirli ölçülerde farklı anlamlar doğurabiliyor fakat; günlük yaşamın bir parçası haline gelebilmiş, sosyal boyut kazanmış eserlerin sanırım ayrı bir yeri var. Hayalimiz farklı deneyimleri harmanlayarak eforsuz bir sosyallik sunmak ve bunu olabildiğince dinamikleştirmek. Sosyal bir alanda iş yapıyoruz, belirli kalıplara bağlı kalmadan içerideki atmosferin ve mevsimsel ruhun sanat eserleriyle uyum içinde değişmesi en büyük hedefimiz.
DAZE Akaretler'de bizi bekleyen özellikler nelerdir?
Akaretler çok özel bir semt ve DAZE'in tarihsel dokunun sosyal bir parçası haline gelmesi çok önemli. Dinamizm burada kilit rolü üstleniyor çünkü ne yaparsanız yapın bu döngünün parçası olmak durumundasınız. Etrafımızda beraber yaşadığımız her şey durmaksızın form değiştiriyor; bizler de bu değişimin içinde kendi formlarımızın arayışındayız. Örneğin bir ziyaretinizde yediğiniz yemeği, içtiğiniz kokteyli diğer bir ziyaretinizde menüde bulamayabilirsiniz. Tıpkı sevdiğiniz bir şarabın yıllar içinde tadabileceğiniz farklılıklarını zamanın akışında yaşamak gibi. Bu bağlamda doğanın ham maddesi olduğu her olguya karşı saygı göstermek durumundayız ve mücadele ederek değil müşterek çalışarak onu kucaklayabiliriz. Sanırız DAZE Akaretler'in en belirgin özelliği bu bağlamda dinamizm olacak.

59. Venedik Bienali *Uluslararası Sanat Sergisi*'ne dair

Röportaj: Murat Alat

Fotoğraf: David Levene

Covid-19 tedbirleri kapsamında bir yıl ertelenen, Cecilia Alemani küratörlüğünde 23 Nisan-27 Kasım 2022 tarihleri arasında gerçekleşecek olan Venedik Bienali 59. Uluslararası Sanat Sergisi'nde yer alan Türkiye Pavyonu için yapıt üretecek sanatçı Füsun Onur küratör ise Bige Örer olarak belirlendi. Venedik Bienali gibi en önemli uluslararası buluşma noktalarından birinin iç yapısının nasıl işlediğini daha iyi anlamak üzere Örer ile konuştuk

İKSV'nin *web* sayfasında belirtildiğine göre Venedik Bienali Türkiye Pavyonu Dışişleri ile Kültür ve Turizm Bakanlıkları himayesinde düzenleniyor ve İKSV tarafından gerçekleştiriliyor. Bu ifadenin açılımı nedir? Nasıl bir iş birliği söz konusu? Bize bakanlıkların ve İKSV'nin rollerini açabilir misiniz?

Venedik Bienali, sergide yer alan ulusal pavyonların hazırlık sürecine ülkelerin ilgili bakanlıklarının dahil olmasını ve sergileri ya bu bakanlıkların ya da yetkilendirdikleri yapıların düzenlemesini mümkün kılıyor.

İKSV de 2007 yılından beri bu kapsamda, Kültür ve Turizm Bakanlığı himayesinde Venedik Bienali'ndeki Türkiye Pavyonu'nun organizasyonunu üstleniyor. 21 destekçinin katkılarıyla, 2014'te Venedik Bienali'yle yapılan anlaşma sonucunda Türkiye'nin 20 sene boyunca Arsenale'de kalıcı bir mekân kullanması mümkün olunca, Türkiye Pavyonu bu tarihten itibaren Mimarlık Bienali'nde de yer almaya başladı. Her iki sergideki Türkiye Pavyonu için İKSV, Danışma Kurulu'nun oluşturulması, sanatçı/mimar ve küratörün belirlenmesi, serginin ve sergiye ilişkin programların ve yayınların koordinasyonu, kaynak geliştirme, yerel ve uluslararası basın çalışmalarından sorumlu. Dışişleri ile Kültür ve Turizm Bakanlıkları da diplomatik ilişkilerin yürütülmesi gibi konularda aktif rol oynuyor ve sergi bütçesine katkıda bulunuyor.

Mevcut durumda Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi'ne Türkiye Pavyonu kapsamında katılacak sanatçının bir danışma kurulu kararıyla belirlendiğini biliyoruz. Peki danışma kurulu kimler tarafından ve nasıl seçiliyor? Bu kurul oluşturulurken neler gözetiliyor?

Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi Türkiye Pavyonu Danışma Kurulu üyeleri, Türkiye Pavyonu'nun koordinasyonunu yürüten İKSV tarafından davet ediliyor. Güncel sanatın farklı alanlarında üretim yapan sanatçılar, küratörler, sanat profesyonelleri, akademisyenler, sanat tarihçileri ve yazarlar bu sürece katkı sağlıyor. Danışma kurulu üyelerinden alanlarında deneyimli ve yetkin olmalarını, yerel ve uluslararası sanat alanını yakından takip etmeleri önemli. Kurul üyelerinden Türkiye Pavyonu'nun o sene gerçekleştirilecek sergisinde çalışmak üzere isimler önermelerini istiyoruz. Üyeler arasında Venedik Bienali'nde farklı rollerde çalışmış sanatçı ve küratörlerin olması da deneyim aktarımını mümkün kılıyor. Beş kişiden oluşan danışma kurulunda uluslararası bir isim de yer alıyor. Bu kişinin hem uluslararası alandaki deneyimi hem de Türkiye sanat alanını tanıyan, sanatçıların pratiklerine merak duyan bir küratör olmasına önem veriyoruz. Bu kurullar statik yapılar değil; farklı seslerin ve fikirlerin tartışılabilmesi için üyeler

de iki edisyonda bir değişiyor. Şimdiye kadar Türkiye'den pek çok sanatçı, küratör ve kültür insanı bu kurullarda yer aldı ve değerli deneyimlerini paylaştı.

İKSV'nin Venedik Bienali sergilerine (mimarlık ve sanat) Türkiye'nin katılımındaki önemi yadsınamaz. Bugüne kadar danışma kurullarında yer alan isimler de çok değerli şahıslar olageldiler; ancak biraz şüpheci gözle bakıldığında isimler değişebilse de belirli kurumların/ailelerin bu kurulda aldıkları rol alttan alta devam ediyor gibi. Bu kurumların/ailelerin Türkiye güncel sanatındaki rolü görmezden gelinemez ayrıca Türkiye'deki değerli insanların önemli bir kısmı bu kurumlarla/ailelerle çalışıyor ancak yine de danışma kurulundaki sürekli varlıkları bir yerden sonra açmaza dönüşme riski taşımıyor mu?

İKSV kurullara bilgi, deneyim, üretim ve paylaşım gibi değerleri göz önünde bulundurarak, kurumları değil kişileri davet ediyor. Profesyonel hayatları boyunca farklı kurumlarda çalışan üyeler olduğu kadar çalışmalarını bağımsız olarak sürdüren üyeler de olabiliyor. İKSV olarak Danışma kurulu üyelerinin kendi alanlarında gerçekleştirdikleri üretimlerin, bu alana sağladıkları değerli katkıların sonucunda deneyimlerini paylaşmalarını ve sergilerin hazırlık aşamasında birlikte düşünebilmeyi önemsiyoruz. Venedik Bienali gibi dünyanın farklı coğrafyalarından yüzlerce sanatçının, profesyonelin ve basın mensubunun bir araya geldiği bir alanda Türkiye'deki sanatsal üretimin çeşitliliğini sunarak, birlikte çalıştığımız sanatçı ve küratörlere yeni eserlerin, sergilerin, yayınların üretilmesi için bir alan açmak için çalışıyoruz. İKSV bu çalışmaları sürdürürken her zaman bağımsızlığını korumayı başaran bir kurum oldu. Danışma kurullarını da her zaman aynı anlayışla belirliyor.

İKSV'de hem İstanbul Bienali'nin hem de Güncel Sanat Projeleri'nin direktörüsünüz. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nun da sorumluluklarınız arasında. Danışma kurulu gelecek Bienal için Füsun Onur'u seçti ve anladığım kadarıyla o da sizinle çalışmayı tercih etti. Peki sorumlusu olduğunuz bir yapıda küratör olarak seçilmiş olmak sizi zor bir durumda bırakmıyor mu?

Yirmi seneye yakın zamandır sanatçılarla birlikte çalışıyorum ve uluslararası sergiler gerçekleştiriyorum. Hem bienal hem de birçok farklı proje için dünyanın farklı coğrafyalarında bu alanda araştırmalar yürütüyor, bu alanın kavramsallaştırılması üzerine çalışıyor, uluslararası ağın gelişmesinin önemine inançla da faaliyetler yürütüyorum. Kuruluşundan beri başkan yardımcısı olarak yer aldığım Uluslararası Bienaller Derneği'nde programlama ve yayın çalışmalarında aktif rol alıyorum. Benim için sergi yapmak, sanatçılarla birlikte çalışmak hayatımda en iyi bildiğim, en çok keyif aldığım şeylerden biri.

Günümüzde küratörün tanımı, görevi ve ajandası oldukça geniş: Harold Szeeman küratörü "yazar/müellif" (*author*) olarak tanımlarken, bugün Claire Doherty ve Paul O'Neill *producer* yani "üretici" olarak konumlandırıyor; ya da farklı bağlamlarda *facilitator* yani "kolaylaştırıcı" olarak adlandırılıyor. Ben de bu sergide Füsun Onur'un bir kez daha uluslararası sanat alanında hak ettiği yere yerleşmesi ve bu sergi için kurduğu hayalleri gerçekleştirebilmesi için çalışıyorum. Füsun Onur yarım yüzyılı aşkın pratiğinde hiçbir zaman yüksek ses çıkarmayı tercih etmedi; o her zaman fısıltıyı yeğledi. Türkiye'de ve yurtdışında 1970'ten beri katıldığı 100'e yakın serginin çoğu için yeni eserler üretti. Onur, her zaman en çok eserlerinin üretim sürecinde heyecanlandığını ifade etmiştir. Ben de tüm deneyim ve birikimimle, onun özgürce üretmesi için tüm koşul ve ilişkileri sağlayarak, sanatıyla arasına girecek dünyevi sorunlardan onu azat etmek için çalışıyorum.

Bu serginin küratörü olarak Füsun Onur'a eşlik etmek, çalışma sürecini kolaylaştırmak, onunla birlikte düşünmek, gerektiğinde onu temsil etmek, bu sergi için hazırlamaya başladığımız yayın üzerine çalışmak benim için büyük bir mutluluk ve onur kaynağı. İKSV'nin tecrübeli ekipleriyle bu serginin en iyi şekilde gerçekleşmesi için çalışacağız. Tabii ki Füsun Onur'u bu sergiyle bir kez daha uluslararası sanat tarihi bağlamında konumlandırmaya katkıda bulunmak büyük bir sorumluluk; bu anlamda da heyecan duyuyorum.

Gelecek bienali de sayarsak dört bienaldir önce danışma kurulu sanatçıyı seçiyor, sonra seçilmiş olan sanatçı bir küratör belirliyor. Alışılagelenin dışında bir yol. Böyle bir yol seçmeye ne sebep oldu? Bu yolun verimli olduğunu düşünüyor musunuz?

Venedik Bienali ulusal pavyonlarının sanatçı ve küratör davet süreçleri çeşitlilik gösterse de en temelde üç yönteme dayanıyor. Kurulun küratörü davet etmesi, küratörün sanatçı/sanatçıları belirlemesi, kurulun sanatçıyı davet etmesi veya daha az sayıda olmakla beraber açık çağrı yapılması. Aslında kurulun sanatçıyı davet etmesi ve sanatçıyla beraber küratörün davet edilmesi, bu alanda sıkça rastlanan bir yöntem, bu sebeple alışılagelenin dışında bir yol olduğunu söyleyemeyiz.

Bu yolu izlemeye Danışma Kurulu üyeleriyle beraber karar verdik. Bu yöntemi ve uygulanan diğer yöntemleri Danışma Kurulu toplantılarında tartışmaya açıyor ve her bir yöntemi artıları, eksileriyle beraber değerlendiriyoruz. Bu sistemin verimli bir şekilde işlediğini önceki edisyonlardaki deneyimimizle gördük. Uluslararası Sanat Bienali'nde kurulun öncelikli olarak sanatçıya karar vermesi, aynı zamanda sanatçının bu ekosistem içinde bizim için merkezde olduğunu vurguluyor; küratör ve sergi ekibinin sanatçının çalışmalarını, hayallerini gerçekleştirmek ve ona bu süreçte eşlik edecek şekilde rol almasını önemsiyoruz.

Venedik Bienali Uluslararası Mimarlık Sergisi için Türkiye Pavyonu projesi bir süredir açık çağrıyla belirleniyor. Böyle bir düzenlemenin Türkiye Güncel Sanat alanına büyük bir motivasyon ve dinamizm getirme ihtimali varken Uluslararası Sanat Sergisi için neden bu yola gidilmiyor?

Açık çağrı sistemi de elbette değerlendirdiğimiz ve gelecekte de yeniden değerlendirilebilecek bir yöntem. Mimarlık alanında yapılan bienaller görece tüm dünyada sanatla karşılaştırıldığında oldukça yakın tarihlerde uygulanmaya başladı. Ülkemizde mimarlık eğitiminin daha kavramsal ve deneysel bir düşünme süreci takip etmesi de ancak son senelerde gerçekleşmeye başladı. Mimari alanında farklı çalışma biçimleri görülebildiği, bu alandaki etkinliklerde açık çağrı sistemi daha yaygın olduğu ve iyi sonuç verdiği için bu pavyonda da bu yöntem tercih edildi. Sanat alanında açık çağrı sisteminin artıları olabileceği gibi eksileri de var. Örneğin, böyle bir süreç daha deneyimli kuşaktan sanatçı ve küratörleri dışarıda bırakabilir. Ya da genç sanatçılar için motivasyon sağladığı kadar hayal kırıklığına da yol açabilir. Bu tür kararları da Danışma Kurulumuz ile birlikte veriyoruz; önümüzdeki dönemde bu yöntemlerin daha verimli olacağına dair karar alınması durumunda bu sistemler de uygulanabilir.

VENEDİK BİENALİ ULUSLARARASI SANAT SERGİSİ TÜRKİYE PAVYONU'NDAN KARELER (YUKARIDAN AŞAĞI)

İNCİ EVİNER, BİZ BAŞKA YERDE, KÜRATÖR: ZEYNEP ÖZ, 2019

CEVDET EREK, ÇIN, 2017

ALİ KAZMA, REZİSTANS, KÜRATÖR: EMRE BAYKAL, 2013

SARKİS, RESPIRO, KÜRATÖR: DEFNE AYAS, 2015

AYKAN SAFOĞLU, SANATÇININ PARÇALANMIŞ YILLIĞI 2000-2020, THE PILL VE AYKAN SAFOĞLU'NUN İZİNİYLE

Paramparça *yansımalar*

Yapıtlarıyla kültürel, coğrafi, dilsel ve zamansal sınırlar arasında ilişkiler kuran; film, fotoğraf ve performans gibi pek çeşitli mecralar aracılığıyla çalışan sanatçı Aykan Safoğlu'nun *The Crack Begins Within* başlığıyla, María Berríos, Renata Cervetto, Lisette Lagnado ve Agustín Pérez Rubio küratörlüğünde Berlin'de çeşitli mekânlarda 1 Kasım 2020'ye dek devam edecek 11. Berlin Bienali'ne katıldığı işleri odağımıza aldık

Yazı: Murat Alat

"Son Gergedanı Ben Vurdum"

ALİ CABBAR

Kahve Dünyası'nın güncel sanat projesi
Yanköşe'nin ağırladığı beşinci çalışma,
insanoğlu sebebiyle nesli tükenme tehlikesine giren hayvanların
av ödülleri gibi sergilendiği bir ganimet odası yaratıyor.

10 Temmuz-31 Aralık 2020
Meclis-i Mebusan Caddesi No: 85 Kabataş
Eser kamusal alanda yer aldığı için
24 saat ziyaret edilebilir.

yankose.org
instagram.com/yankoseprojesi
#yankoseprojesi

KAHVE DÜNYASI

AYKAN SAFOĞLU, SANATÇININ ALMANCA DEFTERİ, 2020 (DETAY) THE PILL VE AYKAN SAFOĞLU'NUN İZNİYLE
AYKAN SAFOĞLU, SANATÇININ BİYOLOJİ DEFTERİ, 2020 (DETAY) THE PILL VE AYKAN SAFOĞLU'NUN İZNİYLE

Aykan Safoğlu fotoğrafla çalışan, fotoğrafın gerçekliği kaydetme, belgeleme, temsil etme gibi esaslı politik sonuçlar doğuran imkânlarını sınayan bir sanatçı. Mecrasıyla olan hesaplaşmasını çoğunlukla başka bir zeminde, videonun akış halindeki yapısının içinde gerçekleştiriyor olması onu özgün kılıyor. Safoğlu işlerinde fotoğrafın sabitleyen, ölüme meydan okuyan bakışıyla videonun hareket halindeki uçucu yapısını karşı karşıya getiriyor. Böylece imge için sabit kalmak ya da hareket etmek arasında bir gerilim peyda oluyor. Bu gerilim ortaya çıkan işlerin politik içeriği için uygun bir zemin hazırlıyor. Böylesi bir gayretin ardında ne metafiziğe duyulan aşk ne de tekniğe dair bir ilgi var. Safoğlu, oldukça gündelik ama bir o kadar da hayati bir sorunu kurcalıyor. O, kalmak isterken gitmeye zorlananlara, gitmek isterken duvarların ardına hapsolanlara, sınırların arasına, kimliklerin içine sıkışıp kalanlara bir yaşam aralığı açmanın; hem hareket halinde olan hem de duran bir imgeyi yakalamanın peşinde.

Bir yandan değişirken diğer yandan aynı kalmanın teorik koşulu iki bin beş yüz yıldır batı felsefesinin temel açmazını oluştursa da gündelik hayat böyle bir imgenin varlığının tanınmasını zorunlu kılıyor. Arzularını iktidar tarafından tanımlı bedenler boyunca, önceden belirlenmiş hatlar doğrultusunda hareket ettirmeyen kuir bedenler ve ulus devletlerin sınırlarının kapsayamadığı, kapsamak istemediği göçmen özneler bu imkânsız imgenin gündelik hayatın her yanına dağılmış kanıtı. Aykan Safoğlu da hem kuir hem de göçmen olarak işlerinde kendi imgesini bir ucundan yakalamaya çalışıyor. Bu açıdan bakıldığında sanatçının tüm işleri otobiyografik öğeler içerse de özellikle 11. Berlin Bienali için hazırlamış olduğu iki çalışma *Dog Star Descending* ve *Zero Deficit (In Refusal)* bir araya geldiğinde bir otoportre meydana getiriyor. Safoğlu'nun hayatının küçük, alelâde ama bir o kadar da önemli bir veçhesini aydınlatan bu otoportre alışıldık anlamdaki portreler gibi bir politik varlık olarak öznenin sınırlarını çizmiyor; aksine önce özneyi dağıtıyor, sonra bu dağıtık varlığın hareket halindeki imgeler ağı içindeki anlık tezahürünü yakalıyor. Özneden kurtulmak uğruna ilk olarak sanatçı hammaddesi olan fotoğrafları parçalıyor, deforme ediyor ve tanınmaz kılarak üzerlerindeki ideolojik hakimiyeti en aza indirmeye çalışıyor. İmgeler bir kere tanınmaz hale geldi mi *Dog Star Descending*'de video olarak zaman içinde, *Zero Deficit (In Refusal)'da* fotoğraf yerleştirmesi olarak mekân içinde tekrar bir araya geliyorlar. Ancak bir araya gelen bu parçalar bütün oluşturmuyor; aksine bütünlenmeye direniyor. Parçalanmış imgeler dağılıp gittikleri yerlerden geri dönerken beraberlerinde alakalı alakasız başka imgeler başka hikâyeler de getiriyor ve iki ayrı iş birbirleriyle ilişki içinde sınırları muğlak, karmakarışık bir ağ oluşturuyor. Bu ağın içinde Safoğlu'nun kişisel hikâyesi Osmanlı Devleti'nin dış siyasetine ya da Türkiye'nin iktisat tarihine karışabiliyor ve artık pek o kadar da kişisel kalamıyor. Bu işlerde toplumsal olanla kişisel olanın sınırları muğlaklaşıyor, fotografik evrende kolay kolay yan yana gelmeyecek imgeler iç içe geçiyor. *Dog Star Descending* ve *Zero Deficit* her ne kadar Safoğlu'nun İstanbul Erkek Lisesi yıllarını odağına alıyor gibi görünse de aslında merkezsiz kurgular. Bu kurgularda herhangi bir olay, herhangi bir bağlantı diğerinden önemli değil. Burada her bir nokta eşit derecede önemli ve tek biri bile değişse tüm ağ baştan sona değişiyor. Böylece modern iktidarın merkeze koyduğu dört başı mamur sabit özne bu öncelikli pozisyonundan feragat ediyor ve her türlü ilişkiye açık, akış halinde bir yapıya dönüşüyor.

AYKAN SAFOĞLU SANATÇININ YIRTILMIŞ PORTRESİ, THE PILL VE AYKAN SAFOĞLU'NUN İZNİYLE

SON 20 YILIN
EN İYİ YEMEK KİTABI* MUNDİ'DE.

Bir pasta yaptım, yanağını dayar uyursun

*** Cafe Fernando, Gourmand Dünya Yemek Kitabı Ödülleri organizasyonunun son 20 yılda dünya birincisi seçilmiş yemek kitaplarının katıldığı "Best of the Best" ödüllerinde "Son 20 Yılın En İyi Yemek Kitabı – 1.'lik Ödülü"ne layık görülmüştür.**

MUNDİ dünya müthiş.

mundikitap.com twitter.com/mundikitap facebook.com/mundikitap instagram.com/mundikitap

AYKAN SAFOĞLU, ZERO DEFICIT (IN REFUSAL), 2020, DUVAR KAĞIDI ŞERİTLERİ ÜZERİNE DİJİTAL BASKI, PUDRA KAPLI ÇELİK YAPI, YERLEŞTİRME GÖRÜNTÜSÜ, 11. BERLİN BİENALİ, GROPIUS BAU, FOTOĞRAF: AYKAN SAFOĞLU

Safoğlu'nun kullandığı, es geçilmemesi gereken, bir başka öğe *Dog Star Descending*'e eşlik eden metin ve bu metni okuyan sanatçının sesi. Parça parça imgelerden oluşan videoyu akışın içinde kaybolup gitmekten koruyan, dağılmış olan anlatıyı tekil bir noktada bir bedende toplayan, böylece izleyiciyi anlamsızlığın ve kaosun içinde yitmekten alıkoyan bu ses, sanatçının diğer video-denemelerinde de kullandığı bir araç. *Dog Star Descending*'de pek çoğu aile albümlerine bile giremeyecek sıradanlıkta fotoğraflar çizgisel olarak akarken Safoğlu yazdığı metni seslendirerek bu fotoğrafları gevşek de olsa bir anlam örüntüsüne bağlıyor ve anlattığı hikâyeyi biricik kılıyor. Sakin, yer yer güven verici ama yer yer de tekinsiz olabilen ses ve imgeleri birbirine düğümleyen metin muhatabını sınırları muğlak bir hikâyenin içine çekiyor ve izleyiciye yolculuğunda eşlik ediyor. Sesin ve metnin devreye girmesiyle Safoğlu kendi hikâyesinin müellifliğini kimseye kaptırmak istemeyişini net bir biçimde ifade ediyor. Ancak bu gayreti kendi portresini defalarca kez yapan bir Rönesans ressamı gibi varlığını belirgin çizgilerle dünyadan ayırmak için değil aksine sanatçının sureti her türlü sınırı çiğneyip pek çok noktada dünyayla hemhâl oluyor ve imgesinin titreşimleri biz muteber vatandaşların bedenini devindiriyor.

Tam olmak, tutarlı olmak, sabit olmak, birey olmak. Günümüz ideal insanın tanımlamak için çoğu zaman hiç çekinmeden kullandığımız bu kavramlar derin bir tahakkümü gizliyor olabilirler mi? Aykan Safoğlu'nun evreninde tamlık parçalılığa, tutarlılık muğlaklığa, sabitlik akışkanlığa, birey de dağıtıklığa dönüşüyor. Görüntülerin dünyayı tanımlamanın, kontrol altına almanın bir aracı olduğu bir dönemde Safoğlu bu araçları iktidarın elinden ödünç alıyor ve onları tekrardan düzenleyip bir arada var olmak içi anlık özgürlük alanları inşa ediyor.

AYKAN SAFOĞLU, ZERO DEFICIT (IN REFUSAL), 2020, YERLEŞTİRME DETAYLARI DUVAR KAĞIDI ŞERİTLERİ ÜZERİNE DİJİTAL BASKI, PUDRA KAPLI ÇELİK YAPI, YERLEŞTİRME GÖRÜNTÜSÜ, 11. BERLİN BİENALİ, GROPIUS BAU, FOTOĞRAF: AYKAN SAFOĞLU

BORUSAN CON·TEM·PO·RAR·Y

PERİLİ KÖŞK İSTANBUL

borusancontemporary.com

Sergi, Borusan Contemporary'nin internet sitesi ve sosyal medya hesapları üzerinden 7/24 canlı olarak yayınlanacak.

The exhibition is streamed live 24/7 on Borusan Contemporary's website and social media accounts.

Ayrıntılı bilgi için internet sitemizi ziyaret edebilirsiniz.

Please check out our website for detailed information.

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

BORUSAN KOCABIYIK VAKFI

GEÇİCİ SERGİ/TEMPORARY EXHIBITION

MENTALKLINIK

ACI REÇETE #02
BITTER MEDICINE

KÜRATÖR/CURATOR
DR. NECMİ SÖNMEZ

17 Eylül 2020-31 Ocak 2021
September 17 2020-January 31, 2021

7/24 CANLI YAYIN LIVE STREAM
BORUSANCONTEMPORARY.COM

DEĞERLİ KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ.
WITH SPECIAL THANKS TO

BORUSAN HOLDİNG · BORUSAN MANNESMANN · BORUSAN CAT · BORÇELİK · BORUSAN YATIRIM · BORUSAN LOJİSTİK · BORUSAN SİGORTA · BORUSAN İSTİKBAL TİCARET

Varlığını sürdürecek olan "*sezgisel zihin*"dir

Geçtiğimiz Haziran ayında *06.2020-14-dergi* projesini hayata geçiren Sergen Şehitoğlu'nun *Çakıl Taşları* başlıklı kişisel sergisi, Sanatorium'un ev sahipliğinde bu ay gerçekleşiyor. Geçtiğimiz ay *unlimitedrag.com* için yeni dergi projesinin üretim sürecini konuştuğumuz sanatçıyla bu defa, projenin çıktılarını, yeni sergisini ve İnternet sonrasına uzanan sanat pratiğini ele aldığımız bir söyleşi gerçekleştirdik

Söyleşi: Selin Çiftçi

Fotoğraf: Elif Kahveci

Geçtiğimiz aylarda 14 sanatçının katılımıyla, proje yürütücülüğünü üstlendiğiniz, hem basılı hem de dijital olarak yayımlanan *06.2020-14-dergi* projesini gerçekleştirmiştiniz. Sonrasında üretim sürecini konuştuğumuz bir söyleşi de gerçekleştirmiştik. Projenin çıktıları neler oldu; nasıl tepkiler aldı? Başka üretimleri tetikledi mi?

06.2020-14-dergi'yi ilk olarak dijital olarak erişime sunduk, ancak bu basılı bir yayındı ve basılı olarak da yayımlandı. Basılı olarak yayımlanmasının sebebi, katılımcı sanatçılara ve kamusal mekânlara dağıtmak, böylece kalıcılığını sağlamaktı. Hem içerik olarak hem de basılı haliyle beni çok mutlu eden bir proje oldu ve sürekliliğini sağlamak için ümitlendirdi.

Ayrıca sonucunu büyük oranda tahmin ettiğim halde, politik bir eylem olarak SAHA destek fonuna başvurdum ve beklediğim gibi proje desteğe uygun görülmedi. Bu seçimleriyle ilgili değerlendirmemi de SAHA'ya e-posta yoluyla ilettim. Dergi, zaten bu ve benzeri hiyerarşik yapılara karşı, sanatçı merkezli bir yapı kurmak amacıyla oluşturulmuştu ve bu durum da bu amacı doğrular nitelikte oldu.

"Dergi" benim için çok önemli bir sanatsal etkinlik. Politik olarak inandığım değerlerle de örtüşüyor. İstediğim, sanat tarihindeki başka örneklerde de olduğu gibi, uzun bir süre bu yayını devam ettirebilmek. Eylemin sürekliliğine inanan bir sanatçıyım ve bu süreklilik eylemin kendi yapısını, kendi değerlerini, diğer tüm kurumlara kabul ettirmesine olanak sağlıyor.

Dergi projenizi altı ayda bir olmak üzere sürekli kılmak istediğinizden bahsetmiştiniz. Bir sonraki proje *12.2020*'nin hazırlıkları nasıl gidiyor? Belirlediğiniz bir konsept ya da mecra değişikliğiniz var mı?

Sanatçı arkadaşım Yağız Özgen, bu projeyi önemsediğini ve bir sonraki sayının içerik küratörlüğünü yapmak istediğini söyledi. Bu da beni çok memnun eden bir gelişme oldu; çünkü bu yayının evrilmesi için benim dışımdaki bu katkılar çok önemli. Dolayısıyla, *12.2020- -dergi*'nin ha-

Evgenia Saré, "Duo", 2019
Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas, 100x81 cm

Zeynep Akgün, "Konsey / Council", 2019
Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas, 100x80 cm

Zeynep AKGÜN

"Ruhun Kabuğu / *Shell of the Soul*"

15 Ekim – 14 Kasım 2020
October 15 – November 14, 2020

Sergiler için Ziyaret Saatleri:
Pazartesi – Cumartesi, 10.00–18.00

/galeri77 /galeri77 /galeri77 /galeri77

Hacımimi Mah. Necatibey Cad. Sakızcılar Sok. No: 1/E
Karaköy Beyoğlu, İstanbul | Tel: +90 212 251 27 54
info@galeri77.com | www.galeri77.com

GALERİ 77

zırlıkları Yağız Özgen'in küratörlüğünde ilerliyor. Kavram çerçevesini oluşturdu ve katılımcı sanatçıları o belirledi. Mesela ben bu sanatçıların içinde yokum. Sadece yürütücülük yapıyorum. İkinci sayı üretilene kadar olan süreci, *web* sitesini kurmak, bazı kurum ve kişileri haberdar etmek gibi derginin kurumsallığını sağlayacak etkinlikler için değerlendirmek istiyorum.

Bu ay SANATORIUM'un ev sahipliğinde yeni serginiz gerçekleşiyor. Serginizin odağından ve içeriğinden bahseder misiniz?

Eylül ayında, Sanatorium'da *Çakıl Taşları* adlı kişisel sergimi gerçekleştiriyorum. Sergi adını hesaplama anlamına gelen *calculo* kelimesinin kökeni olan "Yunan taşları"ndan alıyor. Bu sergi, uzun zamandır üzerinde düşündüğüm ve çalıştığım, matematiğin formel yapısıyla fiziksel dünyanın olgusal yapısını karşılaştırdığım çalışmalardan oluşuyor. Bu iki dünya, *Rastlantı ve Zorunluluk* ikilisiyle de karşılıklı geliyorlar. Formel yapılardaki zorunluluğun, olgusal yapılardaki rastlantısallıkla ilişkisi serginin ana eksenlerini oluşturuyor.

Tüm bu çalışmalar; simgelemenin, kavramın, fonksiyonun doğasıyla, ne olduğuyla ilgili. Bir simgeler dizisinin soyut yapısını, başka bir simgeler dizisinin soyut yapısıyla karşılaştırarak, görünüşte birbirlerinden farklı olan simgelerin aynı anlamı gösterebilmesinin koşullarına yönelik araştırmalarımı veri görselleştirmeleriyle sunuyorum.

Dijital bulgular üzerinden gerçekleştiğiniz üretimlerininize referansla sizce Post-İnternet sanatı estetik olarak bir dönüm noktasına öncülük ediyor mu?

Post-İnternet, çokça incelediğim ve ilgilendiğim bir dönem, hatta üzerine Marmara Üniversitesi'nde bir konuşma gerçekleştirmiştim. İşlerimin de hem dönemsel hem de biçimsel olarak çokça referans verdiğini düşünüyorum. Ama şu son dönem de gösteriyor ki, İnternet'i kamusal alandan ayrı bir yapı olarak görmek sorunlu durumlar oluşturuyor. Ben ilgilendiğim konuları açık edebilecek görsellere çok daha rahat ulaşabildiğim için, İnternet'i sanatsal üretimimde sıklıkla kullanıyorum, ama bu mecrayı "gerçek" dünyadan ayrı konumlamıyorum. Tabii ki belirli bir tip görsel yoğunluğunun getirdiği bir estetik durum var. Mesela benim sıklıkla kullandığım Google arayüzleri gibi... Ama yakın zamanda bu ayrımın da okunamaz olması muhtemel. Biraz abartarak örneklemek için, "hava"nın varlığından öncesini hatırlayamaz olduğunuzda, post-hava diye bir dönem de anlamsızlaşmaya başlar. İnternet ve post-İnternet için de böyle düşünüyorum.

Dergi projesi de diğer üretimleriniz gibi formelin sınırlarını sorgulayan, mekânsallığın dışında bir çalışmaydı. Bu bağlamda araçlarıyla birlikte daha kapsayıcı, demokratik bir yaklaşıma sahip İnternet sonrası sanatının, yine de ekrandan çıkıp beyaz küpte sergilenmesi hakkında ne düşünüyorsunuz? "Ekran" indirgeyici bir tercüme olarak yetersiz mi kalıyor?

Çok doğru, formel yapıları, fiziksel nesneler üzerinde göstermeye devam ediyorum. Hâlâ geleneksel sergileme yöntemlerinin içindeyim; dergiyi basıyorum, fonksiyonları kâğıtlara yazıyorum... Ve tüm bunları galeri, müze gibi mekânlarda göstermeye devam ediyorum, şimdilik. Bunun pragmatik sebepleri olduğunu kabul ediyorum, alışılagelmiş geleneksel düzenlerin hâlâ işliyor olması gibi... Ama İnternet'in potansiyel demokratikliğinin de aslında bir yanılsama olduğunu düşünüyorum. Bir İnternet sitesi açıp görünür olmayı beklemeniz, sokakta durup meteor çarpmasını beklemenizle aynı, yani imkânsız. Hâlâ referans sistemleri devrede, sanatın diğer düşünsel etkinliklerden en önemli farkı sunum, dolayısıyla sunulan bir yapıya ihtiyacı var. İnternet'in ve ekranın, şu an için, bu sunum eyleminde yetersiz kaldıklarını düşünüyorum.

Bilim/teknoloji, sanat yapma metodunu değiştirdi ve her gün "şimdi"yi merkezine alan yaklaşımıyla da dönüştürüyor. Sizce teknolojiyle paralel olarak sürekli değişen sanatta en önemli şey nedir?

Teknoloji ne kadar gelişirse gelişsin, varlığını sürdürecek olan "sezgisel zihin"dir. Bu yüzden biçimsel değişimlerin, metotların veya mecraların değişimini çok önemsemiyorum. John Cage'in *4'33*'ün fikrini, Rauschenberg'in *Silinmiş de Kooning Çizimi*'nden sezen zihni önemsiyorum. Sanat, bilim ve felsefede, bu zihnin sürekliliği var, geçmişte olduğu gibi gelecekte de bu sezgisellik, düşünsel etkinliklerin en kıymetli kısmı olmaya devam edecek. Diğer kısımları taklit eden, hızlandıran gelişmeler, bana göre niceliksel olmaktan öte bir öneme sahip değiller.

SERGEN ŞEHİTOĞLU (ÜSTTE) GAZZA LINES (ALTTA) AIRPLANE LINES SANATÇININ 11 EYLÜL'DE SANATORIUM'DA AÇILACAK OLAN SERGİSİNDEN SANATORIUM'UN İZNİYLE

İçime *bir muğlak*

Yaratıcı mesailer içinde olanların ortaklaştıkları alanların izini süren *Çıkan Kapı* müzisyen Melike Şahin'in şarkısındaki gibi "içimizde muğlaklarla" yola devam ettiğimiz bu günlerde bir müzisyenin yaratıcı dünyasına bakarak seramik ve müziğin hemhâl olduğu kilitli kapıları aralamaya gayret ediyor

Söyleşi: Yasemin Özcan **Fotoğraflar:** Elif Kahveci

İdrak etmenin sınırlarını zorlayan sıra dışı zamanlar... Twitter'da bir esnaf, "pandomimden kapalıyız" yazmış. Buruk bir gülümsemeyle okurken haklı buldum. Ağır bir pandomim gibi, sessizce devam etmeye çalışıyoruz aylardır. Tüm dünya nefesini tuttuğu bu sınav ardından, eski alışkanlıklarına geri dönecek mi? Bu pek çok sorudan sadece biri.

Olup bitenler, üreten biri olarak düşünce dünyamın kapılarını sonuna kadar araladı diyemiyorum. Adeta kapıları çıkarttırıp, depoya kaldırttı. Temkinlilikten atılamamış gibi kapılar. Ya lazım olursa? Değişim ve esneklik sözcükleri üzerine yoğunlukla düşüneceğimizi ve yakın gelecekte, eskiyle yeninin geriliminin başrolde olacağını düşünenlerdenim. Tüm dünya, ya lazım olursa dediğimiz kapıları atma cesaretini gösterebilecek miyiz? Yoksa ne yapıp edip depodan tekrar eve mi?

Pandemi sürecinde, seramik atölyesinde verdiğim pratik odaklı derslere, daha önce aklımdan dahi geçirmediğim biçimde çevrimiçi devam ediyorum.

Art Unlimited'ın davetiyle başladığım bu seride yaratıcı mesailer içinde olanların ortaklaştıkları alanların izini sürmekti niyetim. Pandemi süreciyle oluşan sessizlik, giderek atölyeleşen evlerden ses alıp-verme arzusuna evrildi.

the dance of the broken machine
25.09 / 07.11'20

bengü karaduman

25 Eylül'den itibaren sezonun ilk sergisiyle yeni adresimizde olacağız.

MARTCH
ART PROJECT

Asmalı Mescit, Sofyalı Sk.
No:22, Kat:1 D:1
34430 Beyoğlu/İstanbul

www.martch.art
info@martch.art

Okuyacağınız röportajda, seramik derslerine devam eden Melike Şahin ile bir müzisyenin yaratıcı dünyasına bakmak, şarkıdaki gibi "içimizde muğlaklarla" yola devam ettiğimiz bu günlerde seramik ve müziğin hemhal olduğu kilitli kapıları aralamak bir ihtimaldi... Fotoğraf çekimi için maskeyi sadece iki saniyeliğine çıkarmak da öyle...

Berlin'den döndüğüm zamanlardı. Profil fotoğrafı olmayan bir numara, ortak arkadaşlarımızdan duyduğu seramik derslerine başlamak istediğini yazmıştı. WhatsApp mesajları ardından, hafta içi gündüz sınıfında buluşmak üzere sözleştik. İsim hanesinde yazan Melik Şah dışında bir fikrim yoktu.

Ders sabahı atölyede "Arkadaşlar birazdan kapıdan kaç yaşında, kime benzer, erkek mi, kadın mı hiç bilmediğim biri girecek" dediğimi hatırlıyorum. İçeri parlak bir kadın girdi. Genellikle olduğu biçimde, çamurla üretirken sürecin satır aralarında tanışıyorduk. Atölyedeki herkes birbiriyle adım adım tanışıyordu. Konu mesleklere geldiğinde, hafta içi dersini seçtiği ve sıklıkla işlerden ayrılan dönemlerde seramik derslerine başlandığından, "insan bazen trenden inebiliyor," dedim. Kendimce girizgâh yapıyordum, işsiz bir dönemse, durduk yere atölyede buluta girmeyelim diye. Yanıldım. "Müzisyenim," dedi Melike. O hafta sonu konseri vardı. Gittik. Seyirciler heyecanla bekliyor, hep bir ağızdan şarkılar söyleniyor, bendeyse salondaki enerjiyi gördükçe bir şaşkınlık hasıl oluyordu. O güne dek haberdar olmadığım bir performansın mahcubiyeti eşliğinde izleyicinin sahneyi nasıl alımladığına dair de epey düşündüğümü hatırlıyorum. O günden sonra üretimlerimize dair arayı, sanırım karşılıklı tatlı tatlı kapadık.

Atölyedeki ilk dersten bugüne seramik, müzik, hayat, sanat, psikoloji, feminizm dinleyip söyleyerek şekillendi çamur. Disiplinlerarasılık deyip dursak da müzik atölyeye Melike ile geldi. Senin cephende neler oldu Melike?

Ne kadar güzel bir başlangıç yaptın ve beni duygulandırdın. Şimdi buradan bakınca, seramik öğrenmeyi çok istememe rağmen, atölyede "başka" insanlarla tanışacak olmanın beni ne kadar gerdiğini hatırlıyorum. Bahsi geçen kapıdan girmeden önce ben de üstümde -gizlemeyi çok iyi bildiğim- bir gerilim heyecan karışımı taşıyordum. Kendimizi tanıtırken haliyle mesleklerimizden bahsetmemiz icap ediyor. "Ne işle uğraşıyorsunuz?" sorusu beni hep germiştir. Müzisyenim diyebilmem yeni mesela, ondan önce şarkıcıyım derdim hafifletebilmek için karşımdaki şaşkınlığı. Hemen akabinde "ne tarz?" sorusu gelir, o da başımın tatlı belası, artık cevap vermeyi bıraktığım bir soru. Velhasıl kelam, kendimi tanıtmayı başardığım, çamurla senle ve diğer öğrencilerle tanıştığım o ilk günden kendime bir ders koydum: Tanışmaktan ve "yeni"den bu kadar ürkme Melikko. Derslerimiz boyunca edilen sohbetler, ki her cümle çalışılan işte yerini buluyor eminim, kulağımın arkasında masal gibi kalıyor. O sohbetlerin etkileri benim kalemime de yansıyor bence. İşte disiplinden disipline, oradan da diğerine bağlanan uzun ince bir yol.

Ders dışında mesajla gelen soruların, küçük notlar alalım tavsiyesine hızla uyup tuttuğun defter, pek sevdiğim üretimle tutku arasındaki ilişkiyi düşündürüyor. Çamurla çalışmak, seramikten müziğe, duyulandan, tutulana geçmek, üç boyutla düşünmek nasıl hissettirdi?

Bu soru da bir diğer tıkanıklığımı aklıma getirdi, ilk soruyla el ele yanıtlayacağım. Aslında yeni bir pratik öğrenmek benim için zorlu bir şey. Çünkü ortaya çıkan iş estetik açıdan beni tatmin etsin isterim, güzel olsun isterim; ancak ne elim ne de bilgi dağarcığım bunun için yeterlidir başlangıç etabında. Gelişim oysa tüm çiçek, böcekleriyle beklemekteyken, bu önden hükümlerle kendimi kilitlemem ne kadar da yersizmiş. Fitil maceramdan hatırlarsın. Burada senin bir rehber olarak yaratım sürecindeki destekleyici rolünden bahsetmek durumundayım. Benim gözüme hata gibi gelen şeylerin o işe karakterini ya da belki de sihrini verebilme ihtimalini sayende öğrendim. Sonra elbette bu bilgiyi de alıp daha geniş alanlara taşıdım hayatımda. Seramikte bana en enteresan gelen şey yalnız üretim, bilhassa seyyar atölyelerimizi evin bir odasına kurduğumuz bu olağanüstü pandemi sürecinde. Müzikte mesela, ben şarkıyı yazıyorum söylüyorum diyelim, ama bir sürü insanın eli değiyor o sürece. Aranjör, kayıt teknisyeni, müzisyenler, ses mühendisleri gibi. Burada çamur, form-ilham, rötuş, şefkat, kontrollü kurutma, bisküvi, sır, fırın ve hep bir sürpriz elementi ve hepsi senin elinden, göğsünden geçiyor. İşi gerçek anlamda pamuklara sarıp atölyeye fırına taşımak da çok değişik bir deneyimdi. İyi ki evle atölye arası uzak değil de düşürüp kırma ihtimaliyle cebelleşmem kısa sürüyor. Bana bir sorumluluğu üstlenmek, kontrolü tutmak-bırakmak ve sebat etmek temalarını düşündürüyor seramik. Sanki bu eksenlerde de bir eğitimden geçiyormuş gibi hissediyorum.

Farklı disiplinlerin yaratım süreçlerindeki benzerlik ve ayrılıkları, ürettiğin disiplinle birlikte düşünmek bana ilham verici geliyor. Tarif ettiğin yalnızlıkta son aylarda derslere atölyeden uzak, çevrimiçi devam etmenin payı da olabilir... Seramik fiziksel mesaisi ağır bir is olduğundan, insanlar birlikte üretmeyi ve atölye imecesini severler. Ancak malzemeyle baş başalıkta haklısın. Boş bir sayfa gibi. Hatırlasın çevrimiçi derslere henüz başladığımız günlerde, "Yasemiiin! Senin hep bir dokunuşun olurdu, artık olamayacak şimdi fark ettim!" demiştin. Hayatımıza taze girmiş Zoom karelerinden birbirimize seslenirken fiziksel mesafemizi idrak ettiğimiz duygusal bir andı. Mart öncesi, "çevrimiçi seramik dersi?" desen, müstehzi gülümseyecekken, nelerin değiştiğini düşünüyorum. Boş bir sayfa metaforundan müziğe kıralım dümeni. Kendi yazdığın şarkıları okuyabilme hayalini gerçekleştirmek. Yüzüklerim olmadan asla diyen yazarlar, sadece kafede yazabilenler ve kent hayatı... İstanbul sert bir şehir, nasıl üretiyorsun?

Acaba İstanbul'un sertliği üretim kanallarımı tetikliyor olabilir mi? Sıkıştırıyor ya hani sağdan soldan, yeni bir alan yaratma ihtiyacı duyuyoruz belki. Hakkını da yemek istemem gerçi, bazı mahalleleri ve sokakları sayesinde yazdığım şarkılar da var. Ama artık önlemez bir uzaklaşma talebi geliyor içimden. Kalbim kaldırmıyor gibi. Şimdi saydım on üç senedir aynı sokakta yaşıyorum.

Inspiring design
for your outdoor life.

Hybrid, seating system. Design Antonio Citterio. www.bebitalia.com

mozaik

B&B Italia Stores:
Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 Istanbul - T +90 212 327 0595 - F +90 212 327 0597
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya/Ankara - T +90 312 440 0610 - F +90 312 440 0594
www.mozaikdesign.com - info@mozaikdesign.com

B&B ITALIA OUTDOOR

Yavaşlamayla bu dönemde İstanbul'daki yaşamın sertliğini fark ettik. İdare edilen, başka türlüsü bilinemeyen yaşamların dışına çıkmak bir seçeneğe dönüştü. Seni tanımayanlar için, Boğaziçi Sosyoloji Bölümü eğitimi yanı sıra okulun Müzik Kulübü korolarındakini mesaini, solist olarak eşlik ettiğin Baba Zula ile beraber dünyanın dört bir yanına turne deneyimlerini, en nihayetinde de öğrencilik yıllarında asistan olarak çalıştığın Gülbaba Müzik tarafından temsil edilen bir sanatçıya dönüşmeni rafine bir özet olarak paylaşabilirim. Bu ne istediğinin farkında yolculuğunda, mutfağın pek çok aşamasını tecrübe etmen bana çok zenginleştirici geliyor, katılır mısın, neler söylemek istersin?

Kesinlikle katılıyorum. Sahnenin üstünde de arkasında da deneyim sahibi olmak bence büyük bir artı. Türkiye'de şarkıcı söz yazarı olarak bir kariyer inşa etmek de tahmin edersin ki zorlu, diğer alanlardan farklı değil. Bu süreci şekillendirirken tüm bu deneyimler, operasyon bilgisi farklı bir bilinçle adım almamı sağladı. Beni hiç ilgilendirmese bile çeşit çeşit detay sorularımla toplantı darlamışlığım çoktur, turne tasarlarken özellikle. Gülbaba'yla çalışmak bu yüzden hoşuma gidiyor. İki taraf da yılların getirdiği alakayla elbette, becerebildiklerini ve beceremediklerini korkusuzca masaya yatırabiliyor.

Uzun süredir hazırlandığın, atölyede heyecanına tanık olduğumuz büyük bir turnenin ilk konseri 11 Mart'ta Babylon'daydı. Henüz bir vaka açıklanmıştı. İyi ki o ilk konser yapılabildi diye düşünüyorum. Sonraki konserler iptal oldu. Müzik dünyasına dair öngörülerin neler? Ses, pek çok üretime kıyasla dolaşımı kesintiye uğraması zor gibi ama yakın uzak gelecekteki, ekonomik endişeler tüm yaratıcı süreçler için baki...

Grup müziğimize yeniden dokunuşlar yaptığımız ve gitmek istediğim yeri daha iyi aktarabildiğim bir formatla sahnedeydik o akşam. Dediğin gibi iyi ki oldu o konser. Yoksa dayanmak çok daha zor olurdu. Müzik dünyası haliyle tarihin en ağır darbelerinden birini aldı, vurgunlara alışık bir sektör gerçi. Toparlaması normalleşmesi uzun zaman alacak yalnız bu sefer. Müzisyenlerin ana ekonomilerini konserler üzerinden döndürdükleri düşünüldüğünde, bu yaka için durumun vahameti görülebilir rahatlıkla. Elbette ekonomik belirsizlik yaratıcı süreçleri etkiliyor. Ama misal tekinsizlik hissi beni yazmaya da sevk edebiliyor bazen. Farklı disiplinlerden pek çok sanatçının bu karanlık zamanda nasıl sorular ürettiğini merak ediyorum. Pollyannalık'tan belki, heyecanla ve umutla beklemedeyim. İçimden bir ses 2021'de çok fazla inci dökülecek diyor.

Bu madalyonun bir tarafı, diğer tarafında ise bir karanlık söz konusu. Pek çok konser mekânının ayakta kalamayacağı öngörülüyor. Sektöre büyük bir belirsizlik hâkim. Yeni metotlar geliştirilmeye çalışılıyor elbette bu süreci atlatmak için, onların da ne kadar sürdürülebilir olduğu belirsiz. Güncel sanat alanında da benzer olduğunu tahmin ediyorum. Tam da burada aklıma sanat emekçilerinin bu denli güvencesiz koşullarla nasıl bas edeceği sorusu geliyor. O soruda kayboluyorum.

O soruda sanırım hepimiz kayboluyoruz. Sanatçının ekonomisi sürdürülebilirlik için yeterli değilse, üretime devam yolunda ışıklar çat diye sönüyor, yol koyu bir karanlık. Güncel sanat alanında yanyanalık ve dayanışma pratiklerini dert etmiş biri olarak, tüm yaratıcı alanlarda sınıf meselesini kaçınmadan konuşarak başlamamız gerektiğini düşünüyorum. Eğitim sistemi boyunca boş geçmesine göz yumulabilen derslerin, sadece Resim ve Müzik olmasından başlayarak yerleşik hale gelen bir meslek algısı. Sanatçı olmayı seçmiş şüphesiz işini tutkuyla yapan birinin, yüzde yüz sınıfsal bir ayrıcalığa sahip olduğu önyargısı bir yanda, bu ayrıcalıkların pratik sonuçları da diğer yanda cereyan ediyor. Bu eşitsizliği görmekle başlayacak hepimiz için ve eşitsizlikleri yarıştırmadan devam etmeyi becerebilmemizle devam edecek görünüyor...

Uzun süredir üzerinde çalıştığın *Merhem* adlı albüm çalışmalarının, Korona ile katmerlenen sıra dışı zamanlarda hız kazanması, başta sana ve tüm ekibe merhem olmuş olabilir mi? Ekibin zor zamanlarda kolay olmasa da çalışmaya konsantre olması, herkesin üretime katılması...

Bana oldu elbette. O yüzden ismini *Merhem* koymuşum galiba yıllar evvel, dinleyenlere de öyle değsin temennisiyle. Albümde emeği geçen diğer müzisyenler neler düşünmekte bilemiyorum, sorayım. Çeşitli coğrafyalardan çeşitli aranjörlerle çalıştım. Senin mahallende yapılıyor *mix*'leri bu arada (gülüyor). Umarım eli değenler de nemalanmıştır bu iyileşme bahsinden. Sesimle kalemimle bunu aktarabilmek hayatta birkaç maharetimden bir tanesi. Korona günlerinin de söyle bir etkisi oldu elbet: Konser yapamadığımız için baktım takvim bomboş önümde, ben de kendime iş yarattım. Albümle yatıp albümle kalkıyorum. Şimdilerde yeni yeni yorgunluğunu hissetmeye başladım açıkçası.

Dünyanın şifa ihtiyacı bitecek gibi görünmüyor. Dert ile derman arasından üretilmiş nice melodi ve söz kulaklarımızda, Korona tecrübesi ardından aynı biçimde dönmese keşke dediğimiz dünya ile hep birlikte dönüyoruz. Şarkındaki gibi içimize bırakılan muğlaklarla olmuyor. Olmayacak. Değişim, biz değişirsek olacak.

Main Hall

Murat Germen

Feyezan
Overflow

Küratör
Curator
Necmi Sönmez

Sergi Tasarımı
Exhibition Design
Kerem Piker

Project Space

Selen Tokgöz

Geçitsiz Geçit
The Gateless Gate

Ferda
Art
Platform

10.09 —
10.10.2020

Maçka Cad. Ralli Apt. 37/7
K:5 Teşvikiye Şişli İstanbul
info@ferdaartplatform.com
www.ferdaartplatform.com

İmgelerin kaleidoskobundan *yansıyan anlar*

Deniz Gül ve Lale Müldür'ün anlatılarına dair

İmgeyi ters düz eden, tepetaklak olduğu kadar onu alabildiğine düz bir zemine seren, şiirlerinde ya da görsel üretimlerinde onu yeniden tanımlayan ve kimi vakit amorf bir suret kazandıran iki farklı kuşaktan, iki sanatçının, Deniz Gül ve Lale Müldür, sergileri 22 Eylül 2020'den itibaren Yapı Kredi Kültür Sanat Merkezi'nde olacak. Sergi vesilesiyle kurumun yeni sergiler direktörü Kevser Güler, Lale Müldür ve Deniz Gül ile konuştuk

Hazırlayan: Sami Kısaoğlu

Geçmişi yüzyıllar öncesine uzanan imge sözcüğünü tanımlarken John Berger, "imge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır" şeklinde yazar. Berger bu çok bilinmezli sözcüğe dair her ne kadar alabildiğine billur bir okuma getirmiş olsa da sanatsal bağlamda yaratının temel çıkış noktalarından biri olan bu sözcüğün kökeninde ölüm olduğunu biliyoruz. Eski Roma'daki ölü maskelerine verilen isimdi aslında *imago* sözcüğü. Latince "görünür kılmak" anlamına da gelen *imago* "14. yüzyılın başında 'bir aynada yansımak' anlamındaydı ve aynı yüzyılın sonunda İngilizcedeki yerini çoktan almıştı. Jean Paul Sartre, *İmgelem* isimli eserinde Batı'da 18. yüzyıldan beri imge sözcüğünün tartışılmakta olduğunu belirtmiş olsa da Rönesans dönemi İngiliz düşünürü Francis Bacon'ın da bu sözcüğe bir selam gönderdiğini biliyoruz. Batı düşünce tarihinde ne sanat disiplinleri bağlamında ne de zaman dizinsel süreçte hiçbir zaman kesin sınırları olmayan bir sözcük imge. Resimden sinemaya, şiirden dansa neredeyse tüm sanat dallarında karşımıza çıkmakla birlikte alegori, sembol ve daha birçok terim yerine kullanıldı ve kullanılmakta. Felsefenin yanı sıra beşerî bilimlerin neredeyse tüm alanlarında kendisine yer bulan imge sözcüğünün Türkçe sözlüklerdeki serüveniyse 1940'lı yıllarda başlıyor. Tarihsel kökeni yüzyıllar öncesine uzanan birçok kavram ya da sözcükte olduğu gibi sadece Türkçede değil Batı dillerinde de her daim muhtelif yorumlara açık olan imge sözcüğü bizim memlekette belki de en çok görsel sanatlar ve şiir alanlarında kendine yer buldu.

Yapı Kredi Kültür Ssanat 22 Eylül-31 Ekim 2020 tarihleri arasında imgeleri görsel ve yazınsal bağlamda sanat pratiklerinin ayrılmaz birer parçası kılan Deniz Gül ve Lale Müldür'ün kişisel sergilerine ev sahipliği yapıyor. Küratörlüğünü Yapı Kredi Kültür Sanat Sergiler Direktörü Kevser Güler'in üstlendiği sergilerin çıkış noktasında Güler'in iki sanatçının üretimleri arasında sezinlediği gizli bir bağ ve ortak bir duyarlılık yatıyor. *Meydan* ve *Milat* isimlerini taşıyan sergiler; dil, anlatı, imge ve imgesellik ile işlerinde farklı bağlamlarda ilgilenen iki sanatçının görme ve düşünme biçimlerini huzurlara getiriyor. Sonbahar döneminde içinden geçmekte olduğumuz küresel salgının seyrine göre fiziksel mekânda ya da çevrimiçi platformlarda performatif okumalar, başka konuşmacıların, sanatçıların, şairlerin, yazarların davet edileceği buluşmalar ve gösterimleri de beraberinde getirebilecek olan sergilerin hikâyesini ve daha fazlasını Kevser Güler, Lale Müldür ve Deniz Gül'den dinledik...

Sami Kısaoğlu: Serginin geri planındaki düşünce pratikleri ve çıkış noktaları üzerine konuşabilir miyiz?

Kevser Güler: Yola çıkarken, öncelikle Lale Müldür'ün ve Deniz Gül'ün kendi üretimleri çerçevesinde söz ve imgenin, jest ve yazının hareketine bakmayı istedim. Bu iki üretime ayrı ayrı yaklaştığım bu dönemde, aralarındaki olası bağlar, yakınlıklar ve uzaklıklar dikkatimi çekti. Lale'nin ve Deniz'in metinlerinde, akışa, suya, sızmaya, taşmaya, yola, yolculuğa dair ilgiyi okumak; söyleyişlerle dönüşen seslerini, sözcüklerini, dilde çatlaklar oluşturan kullanımlarını görebilmek; hem yazılarında hem görsel çalışmalarında iki sanatçının da boşlukla ilgilenme biçimlerini fark etmek ve yapıtlarında sözün, dilin, imgenin, formun içinde belirdiği bu boşluğa gösterdikleri ihtimamı görmek aralarındaki olası sezgisel bağın olanaklarına duyduğum inancı arttırdı.

SK: Her iki sanatçının üretiminde farklı bağlamlarda paralellikler olduğu kadar ayrışmalar, benzemezlikler de söz konusu doğal olarak. Biraz bu kısım üzerine konuşabilir miyiz?

KG: Deniz ve Lale'nin üretiminde, birbirlerinden uzak düşen seçimler oldukça belirgin. Bu uzaklığın kendisinin açabileceği aralığın olanaklarının neler olabileceğine bakmayı da özellikle ilginç buldum. Örneğin Lale'nin hem şiirlerinde hem resimlerinde figür öne çıkıyor, çoğunlukla dostları olan figürler. Dostlarına, yakınlarına ithafla başlayan, ya da Lale'nin yakınlık kurduğu –bazen Mona Lisa gibi zaman ve mekân ötesi bir yakınlık bu– kişilere –bazen de kişileri– yazdığı şiirleri de az değildir, bilirsiniz. Lale resimlerinde de yine yakınlarına, dostlarına bakıyor sıklıkla. Dolayısıyla Lale'nin şiirini okuduğunuzda, resmini gördüğünüzde Lale'nin bir arada olduğu varlıklara dair de bir imge beliriyor zihninizde. Bu dostlar çoğunlukla insanlar, ama bazen de kediler gibi hayvanlar veya kaktüs gibi, sukulent gibi bitkiler... Ve tabi otoportrelerinde kendisi...

Deniz'in ise, metinlerinde, sözünde, dilin hareketinde doğan, sezilen kişileşmeler, heykel veya yerleştirmelerinde neredeyse hiçbir zaman bir figür olarak görselleşmiyorlar. Bu kişilerin, bu eyleyişlerin, temas ettikleri maddi dünya, fiziksel var oluş onlardan sıyrılmış bir yeğinlik olarak mekânda var oluyor. Deniz'in yapıtlarında yazı, yazanın kim/ne olduğuna, yazılan yüzeyin kim/ne olduğuna dair bir ilgiyle birlikte beliriyor diye düşünüyorum. Kitaplarında kâğıt üstüne basılmış harflerle okuduğumuz yazısı, duyduğumuz sözü, bedene yazılan fiziksel, toplumsal başka yazılara kuvvetli bir biçimde bağlı, kuvvetlice o yazıları da çağırıyor.. Yazı bir yüzey fikrine dair ve bu yüzey yazıdan taşan bir yüzey; hazzın, şiddetin, temasın, zamanın, imgenin belirdiği yüzey.

Kolektif olanla, birlikte var olanla, birikenle, tortulaşanla ilişki kurma yollarında başka olanaklardan bahsedebileceğimizi düşünüyorum.

SK: Sanatçıların düşünme, görme ve üretim biçimlerine dair konuşacak olursak ilk olarak zihninizin katmanlarında hangi sözcükler canlanır?

KG: Bu sorunun cevabı birlikte çalışma sürecimizin başka anlarında bambaşka olurdu. Bugün daha çok şöyle düşünüyorum. Tarihsel, toplumsal, bireysel, kolektif, maddi, manevi bin yazıyla yazılı dünyanın katmanlarında, Lale kişilerle geziniyor, kişileri resmediyor, portreler yapıyor. Var oluşu kat etmenin biricik bir yolu olarak bir insana, bir yaşama, odaklanıp resmediyor. Deniz heykel ve yerleştirmelerinde, nesneleri, malzemeleri, mekânı ele alıyor, onlarda yazana bakmayı, cisimselliğin yoğunluklarını, etkileşimlerini, dönüşümlerini duymayı öneriyor. Belki bir figürün nasıl bir cisim olabileceğini, bir heykelin nasıl eylem imkânları yüklenen bir figür olabileceğini düşünmeye davet eden bir aralık doğuyor burada. Figürün kaygan, dönüşen bir yüzey olarak, yüzeyde ve yüzey için var olduğu bir aralık belki. Bu aralık, sözcüğün akışıyla, izlekleriyle, orada görünen ve görünmeyenle ilişkilenmenin, çeşitli mevcut olma tarzlarıyla temas etmenin yolunu da açıyor.

Belki şunu da ekleyebilirim, hem Lale'yle hem Deniz'le ettiğimiz sohbetlerde, bugün ikisi de kendi üretimlerine baktıkları bir dönemden geçtiklerini paylaştılar. Lale resme yoğunlaştığı bir dönemde. Deniz nesneyle kurduğu ilişkiye bakıyor.

SK: Sergilerin yerleşimi ve binaya yayılımı üzerine konuşabilir miyiz?

KG: Sergiler iki ayrı katta izleyiciyle buluşuyor. Yapı Kredi Kültür Sanat'ın Beyoğlu'nda bulunan binasının ikinci katına *Meydan*'da Deniz Gül'ün yapıtları yerleşiyor, üçüncü katına ise *Milat* ile Lale Müldür'ün.

Deniz Gül

SK: *Meydan* serginizin düşünsel anlatılarına dair bir soru yöneltmek isterim. Sizin için *Meydan* ne ifade ediyor? Şimdiye kadar olan sanat üretiminize bütünlüklü bir bakış getirip, bu perspektif üzerinden okuyacak olursak sizce yeni serginiz nerede duruyor?

Deniz Gül: *5 Kişilik Bufet*'in kasa, hapishane, tabut gibi simgesel temsillerinden, *B.İ.M.A.B.K.R.*'nin *KK*, *Vitrin* gibi otoriter, dikey heykellerinden, *Loyelow*'a geldikçe yataylaşan manzaraya... *Meydan*'da uçuculaşan, her yere dağılarak mekânı açan bir tavır söz konusu. Soyut, çevreleyen çevre, kişiyi çıplaklaştıran bir eylem. Aynı zamanda, *5 Kişilik Bufet*'in ağır, ağdalı dilinden ve akabinde gelen arketiplerden (Beyaz İlmekli Manyel, Albay Bicol, Kornatlı Raziye) özgürleşme, kendini araştırma... "Şey" artık kendini bulurken bir anlatıya sıkışmıyor. Bu sergi benim beraberinde kitap servis etmediğim bir ilk. *Meydan*'ın bir anlatısı, karşılığı (*correspondence*), imleyişi (kendinden başka) yok. Henüz sokaklarda kendini arayan *Loyelow* (öznesi sadece ona çarpan bakışla belirlenen); ve karakter, imge, arketip olarak kurgulanan Beyaz İlmekli Manyel, Albay Bicol ve Kornatlı Raziye'den sonra *5 Kişilik Bufet*'in beşinci kişisi olan kimdi? Benim de o dolaptan çıkmam, yüzeyde belirmem: Eylem böyle bir eylem. Çevreleyen ağızdan sıyrılıp meydana açılan, meydanı açan sese odaklı. Bir sessizlik kesinlikle, daha boşluklu. Aynı zamanda sergiye eşlik eden, yazdığım bir anlatının/metnin olmaması da bunun bir parçası. Bu hissi güçlendirmek için ortaya koyduğum izlekler, bakışmalar, karşılaşmalar... Şu soruları soruyorum kendime, bu parçalar yüzeyde belirirken (beliriş), ne kayboluyor? Parçaların eksikliği (işlevin ve kullanışın bertaraf edilişi), yüzeyde belirişi ve hatta nesneden kayboluş, aradığım. Nesnenin nesne oluşunda -bu, yıllardır dile getire getire "kullanılışını" yıprattığım bir mevzu- kaybedişi, aradığım. Kavramın kavram oluşunda kavramı kaybedişi aynı zamanda. Bir erozyon, bir elek. Metinde yıllarca araştırdığım akışkan yapı da buydu. Lafın laflığı, sesin sesliği, sözün sözlüğü. İşlevini, tanımını, imgesini kaybettikçe -onu kullanan ağızların çokluğu, bakışın çokluğuyla açılan potansiyel neydi? Bir nevi, malzemenin zamanla, mekânla, bir başka malzemeyle buluşuşu pek tabii ki izleyicisiyle, üreticisiyle, küratörüyle de... Sergi için tasarladığımız kitapta Kerem Ozan Bayraktar'ın bu ontolojik okumaya dair sunduğu metin paydaşlığa bakıyor keza. *Meydan*'da beliren yüzeyler, parçalar, fragmanlar, boşlukta, kendiliklerinde, hiçbir şey için orada değiller. Bu bir dizilim; hem uzaktan bakıldığında beliren, aynı zamanda içindeyken, göbeğinde beliren. Wittgenstein'ın söylediği gibi, kişinin kendi halinde, gündelik aktivitesi içinde izlenirken vasat gelen, başka bir bakışla izlediğinde süblim bir şekilde beliriverir. Kişinin kendini boşlukta bulması bana sorarsan bu bakışı geliştiren yegâne şey.

Bu anlamda sorunuza gelirsek, yazıdan nesneye varan eylemin aksine yöneldiğim bir dönemdeyim. Bu *Loyelow*'dan (2016) sonra oldu. Nesneden yazıya dönelim; varalım, nesnenin yazılışını okuyalım... Bugüne dek yazı-nesne birlikteliği, *5 Kişilik Bufet*'le başlayan *B.İ.M.A.B.K.R.* ve *Loyelow*'la süregiden nesne-metin okuması, kavramsal imleyişin ötesine taşan ve referans kayıtlarını kendinde tutmayan ancak düşünsel sürecini nesne oluşa aktaran bu durum, şimdi şuraya evriliyor: Nesnenin nesne oluşuyla değil, nesnenin nesne olmayışıyla ilgileniyorum. Peki ya yazı? Bunu şöyle açalım: Artık orta boşlukta beliren hacimsel nesnelerle karşılaşmıyoruz. Duvarın yüzeyinde, uzamla ilişkisi nesnenin tekilliğinden gayrı, bir negatif alan olarak meydanı açan parçalarla karşılaşıyoruz. Yüzeyle ilişkiye odaklanan. Buradaki karşılaşma, duvarda yazıyla karşılaşma kadar direkt ve sokakta; çıplak, politik bir karşılaşma. Derya Bayraktaroğlu'nun sergi kitabına yazdığı metni heyecanla buradan duyurmak istiyorum. Yazı yüzeydedir.

SK: Arapça *daftar* yani "yazı tableti" sözcüğünden dilimize gelen ve Eski Yunanca *diphthéra* ilk anlamıyla tabaklanmış deri, ikinci anlamıyla ise yazı tableti olarak kullanılan kesilip perdahlanmış deri tabakası anlamına gelen defter sözcüğünün sizin sanatsal üretiminizin içinde ayrıcalıklı yeri ver. Öte yandan sanatınızı tanımlarken seçtiğiniz sözcükler arasında dikkatimi çeken anahtar sözcüklerden biri de kazı. Buradan hareketle defterlerle olan ilişkinizi ve kazı sözcüğünün kişisel arkeolojinizin içindeki yerini anlatır mısınız?

DG: Bahsi geçen kazma eylemi her seferinde kazıdıkça beliren bir yüzey. Bu defteri soruşuna da bağlanıyor. Defter hep bir yüzey; sayfa, gününü kazıdığın, derinliklerinden duyduğun düşünceleri kazıdığın -aktardığın- bir yüzey. Bir tasarı değil, fakat bir oluş. Evet, bir beliren. İmleyen aynı zamanda. Belki burada beliriş ile imleyiş arasındaki ilişkiye bakarken kayboluşa bakmalı. Öyle meyilliyiz ki pozitif alana bakmaya. Şeyde belirmeyen, görünmeyen, oysa onun vücuduna girmiş bu *spirit* denen şey... Şeyin aurası, *affect*'i... Bakın bu çok geçici, çok tanımlanmamış, yakalanamayan. İşte bu his hafiflik arz etse ne hoş olur! Bu sergiyi, son on yıllık üretimin külliyatından bir miktar da ayrıştıran bu olsa gerek. Çok sıkıldım ağırlıktan, mücadelesini verdiğimiz meydanlardan. Meydanda görünmek değil, meydanı oluşturan yapıda belirmek, bir meydan arz etmek, bir meydan çevrelemek... Köşeyi, sokağı, duvarı. İç kalmadı, iç-dışın sınırlarında dolaşırdım nesnelerde bahsettiğim erozyonu yakalamak için... Vardığım yerde yüzeyin içi, dışı yok. Buluşuşa odaklanan (zeminle duvarın buluşuşu, cepheyle duvarın buluşuşu, nesneyle duvarın buluşuşu) bir bakış var. *5 Kişilik Bufet*'te klostrofobi ve agorafobi arasında oluşan sürtünmenin bükülmezliğiyle ilgilenmeyen, izlerle -defter anolojinizde imlediğiniz gibi- tende/deride beliren işaretler (yazı) ile ilgilenen bir düşünceyi araştırıyorum. Ve meselem dil ile. Şunu da söylemek mümkün, *5 Kişilik Bufet* -tam anlamıyla, çılgının, kuirin, bastırılmışın, çığlığın, kokuşun, sürülmenin bir dışavurumu- HAYIR, asla dışavurumu değil, *COMING OUT*'uydu (dışa çıkışıydı). Aktif bir eylemdi. Bu yüzden nesne oluştu. Dilden, ağızdan kopup gelmek isteyen, arketiplerinden arınmak isteyen ancak bu çevrede kendi olarak nasıl belireceğini bilmeyen çocukların derdi var. Kendini var etmek, kendini yok etmektir. Beliriş, kayboluştur. Bugün şeylerin erozyonun belirginleştiği, sınırların tanınmaz hale geldiği bir dönemde, ölüm politikalarının dallanıp budaklanıp başlı başına kürsü haline geldiği, meydan muharebelerinde kimliğe ve kemikleşmiş (ihtiyarlamış) anlatı bir hafızanın hayaletlerini çığırtan/çağıran tellallara kulak tıkamak/asmak yerine, ilgimizi neye yöneltebiliriz? Bellekle ilişkim *5 Kişilik Bufet*'ten bugüne, kazdıkça yüzeyi gördüğüm bir bakışa evrildi.

SK: Yazı ve sözcükler çevresinde gelişen eylemler ya da ona referans veren her türlü üretim, bazen şiir ya da düz yazı sanatınızı ifade ederken kullandığınız araçlar arasında. Peki yazıya böylesine yoğun bir ilgi duyan birisi olarak, sizde iz bırakan ilk metni, ilk sözcüğü hatırlıyor musunuz? Ya da geniş anlamıyla sizde iz bırakan metinlerden bazılarını seçmek isterseniz hangileri olurdu? Ve elbette üretiminize nasıl yansıdı?

DG: Hiç böyle bir soruyla karşılaşmamıştım. Sorunuz beni düşündürdü. Sanırım ilk geniş çapta etkileniş *Sefiller*'i (Victor Hugo) okuduğumda olmuştu. Sürekli yer değiştiren bir bakış, tanıyış, beliriş. Düşününce, ben amansız bir romantiğim! "Soyut dışavurumcuyum," demişti Agnes Martin bir röportajında, bu benim çok hoşuma giden bir ilham, döneminin özellikle rijit erkek minimalistleriyle karşılaştırıldığında. Martin'i, Georgia O'Keeffe ile birlikte düşünmek örneğin... Harika! Bahsi geçen tekil ilhamlar ve kaynaklar, spot etmek ve trendler yakalamak için yetersiz. Daha geniş zamanda derlenen bir şeyden bahsediyoruz. (Walter) Benjamin'in, kütüphanesindeki bir araya gelişi okuduğu harika bir metni vardır, *Illimunations* kitabında. Bir araya geliş... Bu fragmanlar, parçalar için olduğu kadar, zamansal bir araya geliş için de geçerli. *Loosing My Religion*'unu (R.E.M) dinlediğimde ve klibini ilk seyrettiğimde bir şey idrak etmiş, bir hisleniş yaşamıştım elbette. Şimdi bu şarkıyı dinleyip başka bir kavrayış, duyuş yakalıyorum. Klibe baktığımda başka şeyler kapımı çalıyor. Bu nostalji değil. Bu hayat dolu bir şey. Böyle, fikslenemeyen eserler... Ben biraz da insanın yakalanamayacağını düşünenlerden ve dijital çağın despotik distopyasına -panik atağa kapılmıyorsam- karşı eski bir sözcük olan umudu yeğleyenlerdenim. İnsan yakalanamayacak bir beyin evriminde evet ve beyin aynı zamanda çeşitli sinapslerle duygunun işlendiği dahiyane bir yer. Bu anlamda haklısın, sözcükler çok önemli. Hangi sözcükleri tercih ettiğimiz! Buna takılıyorum, buna bozuluyorum. Birisiyle konuşurken, nasıl konuştuğuna tav oluyorum; hangi sözcükleri cümlenin, paragrafın neresinde, nasıl kullandığına... Bu sözcüğü incelikli seçmek değil, sözcüğün ağızda belirişi aynı zamanda. Tercihi asla aklın hizmetine sunmuyorum. Bundan kaçınmak gerek. Tercih, her şeyin, her şeyle buluşuşudur bana kalırsa. Diyeceğim o, hafızamda iz bırakan metinlerden biri Calvino'nun *Bir Miyobun Serüveni*'ydi. Çocukluğumda okumuştum. Yıllar sonra bu sene, karantina dönemi yazdığım bir kitapta (*Aramızda Hayat Var*), şeffaflık üzerine düşünürken belirdi. Hiç dönüp bakmamıştım. Aklımda kalan gözleri bulanık gören bir adamın gözlük takınca yaşadığı netliğe dair bir deneyimdi. Niçin o hikâyeden böylesine etkilendiğimi hatırlamıyordum. Dönüp metne baktım. Bu acayip bir metindi, çocuk halimle kim bilir ne anlamış, yıllarca ne biriktirmiştim. Her şey apaçık oldu. Kitaba dahil ettim. Hafızanın yüzeyde belirişi böyle bir şey. İlhamları ya da çağrışımları bir yere kilitleyen, sabitleyen bir yanım yok. Onlar gerektiğinde, bir ses, bir çağrı olarak gerçekten de beliriyorlar! Hatırlamıyorum zaten çoğu zaman, unutuyorum.

(ÜSTTE) DENİZ GÜL, APARTMAN, 2013, ALTIN YALDIZ CAM YAZISI, 7'Lİ SET, DEĞİŞİK ÖLÇÜLERDE, "B.İ.M.A.B.K.R." GALERİ MANÂ, 28.11.2013 - 25.01.2014 İSTANBUL FOTOĞRAF: KORHAN KARAOYSAL

(ALTTA) DENİZ GÜL, KK, 2013, DEMİR KÖŞEBENT'TEN İSKELE, KURŞUN ATILMIŞ KURŞUN GEÇİRMEZ CAMLAR, EL YAPIMI DANTEL ÖRGÜ, YEŞİL ÇUHA KUMAŞI, TOPLANMIŞ GAZETE KÂĞITLARI , 285 X 420 X 320 CM, "B.İ.M.A.B.K.R." GALERİ MANÂ, 28.11.2013 - 25.01.2014, İSTANBUL, FOTOĞRAF: KORHAN KARAOYSAL

Lale Müldür

SK: *Milat* serginizin sizdeki hem görsel hem de sözcüklere dair anlamlarını sorarak başlamak isterim. Sergide gerek yazınsal gerekse görsel üretiminiz üzerinden nasıl bir yapı kuruyorsunuz?

Lale Müldür: Görme ve dilin ilişkisini anlamla, yapıyla kavramaya çalışmak güç. Belki şöyle başladı benim için. Tıpkı bir otoportreye uzun süre bakıldığında olduğu gibi nesneler uzun süre bakıldıklarında tanıdık, bildik olmaktan çıkıyor, yabancı bir dünyanın kapılarını aralıyorlardı. İnsanlar Bohr'un atomik modelleriydi aslında bir ihtimaller bulutunda kavranabilirlerdi ancak ve spiraller halinde bizden uzaklaşıyorlardı. Bu ışıkta sürrealistlerin çabaları kısır ve kendini beğenmiş bir şarlatanlığa dönüşüyor, pek çok klasik de tekdüzeliğin ve monokrom vizyonun kendinden hoşnut sıradanlığına düşüyordu. Yaşayan her şeyin incinebilirliğini görüyordunuz bu uzun süreli bakışta. Ve bu bakışın yönünü... Bir pencere kenarında durmak, içeri ya da dışarı bakmak bir ressam açısından bunların farkı yoktur, sanıyorum. Çünkü ancak sonsuza kayan bir spiral bulut halinde görür her şeyi ressam.

SK: Sizin hem şiirlerinizde hem resimlerinizde figür belli noktalarda öne çıkıyor. Sıklıkla dostlarınızı resmettiğiniz figürler ve dostlarınıza, yakınlarınıza ithaf ettiğiniz şiirler söz konusu. Merak ediyorum, sizin resminizde ve şiirinizde figür ne anlama geliyor ve onu nasıl yorumluyorsunuz?

LM: Figür her şeydir. Çok kuvvetli bir yoğunluktur. Figüre bakan bir kişi, o kişi hakkında, figürde çizilen kişi hakkında çok malumata sahiptir genelde. Figür bence gerçekçiliğin en üst köşesidir. Buna isim bulmaya çalışıyorum ara ara. Gerçeklik dışı gerçekçilik, gerçekçilik dışı gerçeklik, realizm üstü gerçek dışı... Benim resimde yapmaya çalıştığım şey burada geziniyor. Gerçekliğin belirebilmesinin gerçekçiliğin yokluğuyla ilişkisi. Adeta gerçek gerçekliğinin olmadığı yerde beliriyor. Bunu yakalamak benim resimlerimde belki de nihai amacımdır.

LALE MÜLDÜR VE YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT'IN İZNİYLE

SK: Portre ve otoportrenin 20. yüzyılın ikinci yarısındaki serüveni; sanatçının bilinçaltı yolculuklarından cinsel tercihlerine, sosyal, kültürel, politik konuların iç bükey aynasındaki yansımalarından tinsel meselelere onlarca farklı duraktan geçerek günümüze ulaştı. Fransız sanat tarihçisi ve küratör Jean-François Chevrier "Her portre, en basit ve en az kurgulanmış olanı bile, bir başkasının portresidir," derken eleştirmen ve yazar Mehmet Ergüven "Bir yüzün ifadesini ait olduğu yere mal etmenin en kestirme yolu, ondan uzak durmaktır. Dolayısıyla âşık olduğu kişinin yüzünü görmekte zorlanan sanatçı, narsisizmin tuzağına düştüğü zaman da aynı sorunla karşı karşıya gelir: Kendini görmenin önkoşulu, benzerine dışarıdan bakabilecek denli mesafe kat etmiş olmaktır," der. Merak ediyorum bu bağlamda yaptınız portre ve otoportre çalışmaları sizin için nasıl anlamlar taşıyor? Biraz otoportre ve portre resimleriniz üzerine konuşabilir miyiz?

LM: Bu uzaklaşma fikrinde ezber bir şey var. Vaat ettiği, ilk anda göründüğü kadar katmanlı değil benim için bu fikir... Portreler ve otoportreler bir insanın hakkındaki en gelişmiş detayların bir kristalidir. Ben kaşla gözü yaptığım an resmin bittiğini ya da bitmediğini kavrarım... Resim oldu mu, olmadı mı? Ondan sonrası kolay... Yüz evet, fakat gözler çok daha önemli benim için. Gözlerin nereye baktığı da önemlidir. Bazen birini resmederken duruşu bana bakar gibi resmetsem de gözlerinin derinliğini başka bir yere baktırıyorum. Yarı bilincimden yarı bilinçdışımdan gelen bir kararla. Ve tuhaf kaçacak ama şunu da söylemek istiyorum. Bazen gözlerin nereye bakması gerektiğini, nasıl olması gerektiğini kâğıtta görüyorum. Ve o gördüğümü taklit ediyorum, onu ortaya çıkarmaya çalışıyorum. Model değil de resmin yapıldığı yüzey söylüyor bazen. Beliriyor. Bazen, her zaman değil. Bunu söylemek dehşetengiz bir cesaret istiyor. Kâğıt ve model arasında bir alan açılıyor adeta, birbirleriyle başka düzeylerde temas ediyorlar. Ve kâğıtta oluşanla model benziyorlar da sonunda... Bu belki bana yardım eden göksel varlıkların etkisidir. Beliren gözler... Dehşetengiz bir şey benim için de ve sanırım bunu itiraf etmek de öyle. Bana deli diyorlar. Önemsiz. Ben de deli rolünü oynuyorum bazen. Oysa örneğin burada ben bir delilik göremiyorum. Görüp yapıyorum, burada delilik nerede?

SK: TRT'nin *Hayat Sanat* programı ile gerçekleştirdiğiniz bir söyleşide rüyalarınızın şiiriniz için önemli bir kaynak oluşturduğunu belirtiyorsunuz. Peki benzer bir durum resimleriniz için geçerli mi? Rüyalarınız resimleriniz için belli bir noktada kaynak oluşturuyor mu? Ve ek olarak resminizin temel kaynakları üzerine konuşabilir miyiz?

LM: Rüyalarım tabi resimlerim için de belli bir noktada kaynaklık ediyor. Fakat artık eskisi kadar çok rüya görmüyorum, beyin kanamamdan bu yana. Oldukça az rüya görüyorum fakat her birini önemsiyorum. Rüyalarda ortak bilinç altına inebildiğimi hissettiğimden önemsiyorum ve belki bugün çok azını hatırlayabilmemin sebebi de budur. Kaynaklar neler? Figürler, bitkiler, vinç ve demiryolları gibi temel çağdaş oluşumlar, su, bulutlar, benim bebeklerim, saçlar... Saçlar çok önemli. Bu gibi olaylar, şeyler yani...

SK: Fransız ressam Colette Deblé'nin resimleri üzerine yazdığınız şiirler Fransız Enstitüsü tarafından *Yağmur Kızı Böyle Diyor* adıyla Fransızcaya çevrildi. Gerek görsel sanatlar gerekse yazının var olduğu birçok farklı alanla ilgilenen biri olarak kaçınılmaz olarak bu resimlerin sizin şiirinizde nasıl çözüldüğünü, nasıl dönüştüğünü ve form bulduğunu merak ediyorum. Biraz bu detaylar üzerine konuşabilir miyiz?

LM: Şiirimde yaptığım biçimsel denemeler geliyor aklıma bu soruyu okuduğumda. Örneğin, şu şiirim:

albinoların kim olduğunu biliyorum artık .
onların ağlamadığını da .
yazmak silmek yıkmak yapmak için doğdum . mu sanıyorum .
kutuplar ve ikizler . tamam . lanmayı . bekliyorlar .
bu sizi korkutuyor mu .
yazılar s.i.l.i.n.i.y.o.r. oysa . kitaplar yokoluyor .
defalarca yinelenmiş bir şeyi söylesem şimdi size .
örneğin herşeyin bir olduğunu .
bana gülersiniz .
bu beni korkutmuyor .

ayna-kayalıklardan uçan kuşların gölgesi geçiyor .
doruklar bulutlarla örtülü .
herhalde yukarlarda yağmur yağıyor .
verevine uçuyor son kuşlar .
senin(H) orada olduğunu biliyorum . ve beni(H) beklediğini .
Orissa'dan gönderdiğin bu ezgi .
bu sıcak soluk .
bana çarpıp (O)na geri dönüyor....H...iki...O
bunun....aramızda oluşabilecek şeylerin...
tek ve kesin bir çizgi
v
e
r
e
v
bir uçuş
dehşet uyandırabilecek bir uçuş
olduğunu biliyor ve ürküyorum...

LALE MÜLDÜR VE YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT'IN İZNİYLE

Burada "verev"i yazma biçimim, harf, doğrultu, çizgisellik, imgeyi birlikte çağırıyor. Burada verev bir düşüş aynı zamanda, dehşet uyandırabilecek bir düşüş. Yani şimdi çok moda ya uçuş... Uçalım deniyor mesela... Onun dehşet uyandırabilecek bir düşüş olduğundan bahsediyorum. Ve şekli bu şekilde yorumlamaya ihtiyaç duymuştum o zaman. Yani aslında şiiri yazarken de görsel, belki grafik bir ifadeyi önemsiyorsun. Okumak bir akışa, çizgiselliğe dair de bir şey. Harfle oluşan bir yönelime dair. Harfsiz, yalnızca çizgiyle, renkle bunu düşünmek ne demek...

Bir başka şiirim, yine aynı kitaptan, *Yağmur Kızı Böyle Diyor*'dan

Gözler olarak gelmişler, yazmışım...

gözlerinden akan zehir ve bal
doğunun sakin bir yalvacı gibi yanımda kal
☾
medchnoun bakışların diyor ki sensin
beni hiçbir şeyin mutlu edemediği kadar
☆

LALE MÜLDÜR VE YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT'IN İZNİYLE

Kaynaklara dair olan sorunuz yine aklıma geldi, yukarıdaki. Belki de ona Tevrat'tan bir parçayla anlam vermek, karşılık vermek isterim.

> Ne var idi ise yapılacak odur; ve ne yapıldı ise, yapılacak odur; ve ne yapıldı ise, yapılacak odur. Boşların boşu, Vaiz diyor, boşların boşu her şey boş. Güneş altında yapılan bütün işleri gördüm. Ve işte hepsi boş ve yeli kavramağa çalışmaktır. Ve her emeği ve iyi giden işi gördüm ki, bir kimsenin komşusu tarafından kıskanılması bundandır. Boşların boşu, Vaiz diyor, boşların boşu her şey boş.

Anke Eilergerhard, *Annakatharina*, 2017, highly pigmented Polyorganosiloxan, Bohemia Porcelán, stainless steel, 190h x ø 80 cm

ANKE EILERGERHARD
RESILIENCE
24 Eylül - 27 Aralık 2020
Istanbul

ANNA LAUDEL
ISTANBUL | DÜSSELDORF
Bankalar Cad. 10, Karaköy, Beyoğlu **www.annalaudel.gallery** T: +90 212 243 32 57 info@annalaudel.gallery

Bir gün bir sergi gördüm ve *bütün hayatım* *değişti*

Hazırlayan: Didem Yazıcı

GÖRSELLER YUKARIDAN AŞAĞI

SARKİS, ÇAYLAK SOKAK SERGİ AÇILIŞI, MAÇKA SANAT GALERİSİ, 1986, YUSUF TAKTAK ARŞİVİ; HTTPS://ARCHIVES.SALTRESEARCH.ORG/HANDLE/123456789/38167

FAHRÜNNİSA ZEYD RESİM SERGİSİ, 1964. KAYNAK: OĞUZ TOPOĞLU

"PARAJANOV, SARKİS İLE" SERGİSİNDEN, PERA MÜZESİ, 2019

KOMET'İN İZNİYLE AKADEMİ'DE AÇILAN DADA SERGİSİNİN BROŞÜRÜNDEN BİR SAYFA

Orhan Pamuk'un 1994 yılında yayımlanan post-modern romanı *Yeni Hayat* "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" cümlesiyle başlar. Okuduğumuz bir kitap, izlediğimiz bir film, dinlediğimiz bir şarkı, sahaftan alınmış ikinci el bir şiir kitabının arasında unutulmuş bir fotoğrafla tesadüfen denk geldiğimiz mısralar, tiyatronun en etkili sahnesi ya da sokakta karşılaştığımız bir yüz, ömrümüz boyunca bizi derinden etkileyen onlarca sihirli anın bir parçası değil midir? Gezip unutamadığımız bir sergi, görüp de aklımızda kalan bir işin bizde ve pratiğimizde bıraktığı izlerin peşine düşersek belki de alternatif bir tarih yazmak mümkündür. Bir sergiden ayrılırken geriye kalanlar yalnızca bize düşündürdükleri ve hissettirdikleri değil, aynı zamanda günümüzün ve geleceğin sanatsal, eleştirel ve küratöryal pratiklerin habercileri olabilir. Türkiye'de sergi yapımı tarihi üzerine uzun soluklu bir araştırma gerçekleştirirken doğan *Sergileme Tarihi ve Küratöryal Gramer* yazı dizisini bu ay farklı kuşak ve pratiklerden gelen sanatçı ve küratörleri dinleyerek devam ediyorum. Herkese sorulan soru tek ve aynı, yanıtlar çeşitli. Bu farklı yanıtların izinden henüz yazılmamış bir sergi tarihinin sözel ve öteki hikâyesini dinleyelim. Zaman ayırıp sergi deneyimlerini benimle ve okuyucuyla paylaşan Hale Tenger, Gülsün Karamustafa, CANAN, Komet, Ceren Oykut, Borga Kantürk, Cengiz Tekin, Vasıf Kortun, Beral Madra ve Misal Adnan Yıldız'a teşekkürlerimle.

Gözlerinizi kapatıp bugüne kadar gördüğünüz sergileri düşünün. Türkiye'de görüp sizde en çok yer edinen bir ya da birkaç sergiden bahseder misiniz? Bu sergi sanatsal ya da küratöryal pratiğinizde belirleyici bir rol oynamış olabilir, Türkiye'de sergi ve sanat tarihinde bir kırılma noktası yaratmış olabilir, yeni bir sergi yöntemi denemesi ya da gelecek kuşakların üretimlerini etkileyen, gelecek sergilerin yolunu açan bir sergi olabilir. İstediğiniz zamana, mekâna ve bağlama gidebilirsiniz, önemli olan sizde bir iz bırakmış olması.

Hale Tenger

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi son sınıftaydım, 1986 yılıydı, Sarkis'in *Çaylak Sokak* sergisini -görmüştüm diyemeyeceğim- deneyimlemiştim ve beni çok etkilemişti. Düşündürdükleri, kurduğu çağrışımlar, atmosferiyle içine alan, iz bırakan nadir sergilerden biridir.

Gülsün Karamustafa

Beni çok etkileyen bir sergiden söz edeceksem bu herhalde Güzel Sanatlar Akademisi'nin Osman Hamdi Salonu'nda 1963-64 eğitim yılının başlarında, öğrenciliğimin ilk yılında açılan ve içinde günlerce dolaşma imkânı bulduğum Fahrünnisa Zeyd'in retrospektif sergisi olacaktır. Serginin görkemi, yaratıcısının kararlı üretimi ve de bir kadın ressam olarak varlığını ısrarla savunabilmiş olması işin henüz başında tutkulu bir öğrenci olan benim için baskın bir yol göstericiydi.

CANAN

Söylediğin şekilde zihnimde yer eden son zamanlarda beni en çok etkileyen 2019'da Pera Müzesi'nde gerçekleşen *Parajanov, Sarkis ile* sergisiydi. Parajanov ile ilk defa 2017 de Arter'de *Kaf Dağı'nın Ardında* sergisinde başka sinema tarafından sergiye paralel etkinlik olarak düzenlenen film gösterimde karşılaşmıştım ve izlediğim film yönetmenin ismi bile aklımda kalmadan beni çok etkilemişti. Özellikle sembolik, mitolojik anlatım dili ve şiirsel estetiği söz olmadan anlatımı bende hayranlık uyandırmış ve bir film yapma arzusunu da doğurmuştu. İki sene sonra kim olduğunu bilmeden gittiğim sergide işlerini görerek o yönetmenin bu sanatçı olduğunu anladım. Birbirinden çok farklı tekniklerle üretim yapan bir sanatçının tüm üretimlerinde aynı kişi olduğunu samimi üretiminden fark edebiliyoruz. Hayranlıkla dolaştığım sergide Parajanov'un dişil ve eril kimliği, şehveti, öfkesi, politik kimliği, zarafeti, tutkusu, alkolikliği, coşkusu, yaşam enerjisi, büyük bir incelikle ve en sıradan malzemeyi kıymetli bir elmasa dönüştürmesi beni büyülemişti. Deniz kabukları, patlak ampuller, kırık tabaklar, artık danteller, eski bebek kafaları, küçük gazete parçaları, günlük hayata ait her türlü materyallerle yaptığı işlerin şu anda güncel sanatta "sanat çok parayla yapılır, büyük prodüksiyon gerektirir" bakış açısından çok uzakta bir görsel şölen halindeydi. Sergiyi dolaştığımda "cinsiyetini bilmesem bir kadın üretiyor," diyebilirdim çoğu işi için ama bütüne baktığımda, Parajanov'un serginin girişine konulmuş coşkulu bir adam olarak görüntüsünü aslında fotoğrafı görmeden de gözümüzde canlandırabilirdik. Açıkçası üretim biçimime çok yakın bulduğum Parajanov'un başarısının tamamıyla kendine sadık piyasanın etkisinde kalmadan büyük bir samimiyetle üretmesine bağlıyorum.

Komet

Sorunuz ilginç. Hakikaten gözlerimi kapattım, düşündüm. İlk görüntü beni allak bullak eden bir sergi oldu: Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken Akademi salonlarında açılan büyük bir DADA sergisi oldu. Unutamadığım çok önemli bir sergiydi. Filmler de vardı. Fotoğraf ve belgelerle desteklenen beni özgürleştiren bir olaydı. Arka yüzlerine şiir notları aldığım sergi ve gösterilerin program broşürlerinin bazı sahifelerini muhafaza etmişim. Serginin tarihini tam hatırlayamadım. Sorabileceğim pek fazla kişi de kalmadı. Sorduklarım da hatırlayamadılar. Herhalde arşivlerde vardır. Serginin 1964 ile 1966 yılları arasında olduğunu sanıyorum. Beni çarpan ikinci bir sergiden söz etmeden geçmek zor olacak. 17 Aralık 1971 günü ilk defa Paris'e geldiğim gün Grand Palais'de yer alan büyük Francis Bacon sergisi idi. Bu çarpıcı sergi de bende büyük izler bırakmıştır.

Ceren Oykut

Beni ilk çarpan sergi 1995 yılında René Block küratörlüğünde gerçekleşmiş olan 4. İstanbul Bienali'dir. Antrepo No1'i -sanırım- dört gün üst üste ziyaret etmiştim. Bu ziyaretin tekrarlanmasının en önemli sebebi (aslında tek sebebi) Hale Tenger'in *İçeri girmedik çünkü hep içeridydik/Dışarı çıkmadık çünkü hep dışarıdaydık* isimli çalışmasıydı. O dikenli tellerin içinde ve dışında uzun zaman dört döndüm. Bugün hâlâ zihnimde o zamanı ve mekânı ziyaret ederim. 2001 yılında Karşı Sanat Çalışmaları'nda gerçekleşmiş olan *Yurttan Sesler* başlıklı sergi benim için -ve başka bir sürü insan için de- yeni bir dönemin başlangıcı olmuştu. Eserlerin tek tek ve topluca kurdukları güçlü dil dışında bugün içimde o sergiyle ilgili bir ferahlama ve özgürlük hissi kalmış. 2004 yılında Kazım Taşkent Sanat Galerisi'de gerçekleşen *Ben Mehmed Siyah Kalem/İnsanlar ve Cinlerin Ustası* isimli sergi. Eseri görmek/tanıklık etmek

için sarf ettiğim efor, eserin gizemi ve derinliğiyle kurulan hakiki ilişki, son derece ekonomik aydınlatma, baskın bir karanlık. Siyah Kalem orijinalleriyle ilk defa bu şekilde karşı karşıya gelmek benim için zaman ve mekân ötesi bir deneyimdi.

Borga Kantürk

Sergilere yaklaşımım kitaplara yaklaşımımla hemen hemen aynı. Önce başlık ve o başlığın zihnimde yarattığı hissiyatla yola çıkıyorum. O başlığın açtığı alanın yarattığı tartışma ve araştırma, bilgi sahibi olma, içeriği oluşturan parçalara, detaylara yönelme ve anlatıya dalma... Beni en çok etkilediğini düşündüğüm sergiler söz konusu olunca aklıma *geçenkışbaharbiçgelmedi.* geliyor. (Küratörler: November Paynter ve Vasıf Kortun) Öncelikle ismini çok sevmiştim, Félix González-Torres'in o zarif işini fotoğraflar dışında canlı canlı gördüğüm bir sergiydi. Daha SALT açılmadan, Beyoğlu'nda ki yerinde Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi dururken 2004 kışı Ocak-Şubat ayları arasında gerçekleştirilen orta ölçekli gezmesi keyifli bir sergiydi. Sergiyi Félix González-Torres, Jim Lambie, Erwin Wurm, Bashir Borlakov, Lilibeth Cuenca Rasmussen ve Pipilotti Rist'in çalışmaları oluşturuyordu. Gayet çarpıcı bir sanatçı kadrosu, Jim Lambie'nin mekânın zemini kaplayan şeritleri vardı. Bir sanatçının işinin sergiye bir zemin örtü olması fikri de hoşuma gitmişti. Büyük ütopyalar ve ağdalı cümlelere odaklanmayan, dünyayı değiştirme iddiasında olmayan, nispeten mütevazi olmayı seçen sanatçıların kendi duyarlılıklarıyla iletişime girmeyi seçtikleri -belki de dünyayı değiştirebilecek olan bu duyarlılık ve mütevaziliktir- yaşayan bir sergi kurgusuydu. Bültenden bir alıntı: "Geçen kış bahar hiç gelmedi! Yaz öncesi, baharı bir nebze olsun hatırlatan ılıman bir iklim olmadı. Sıcak, şehri tümüyle esir almadan önce, bir geçiş dönemi yaşanamadı. İstanbul, renklerini gösteremedi. Baharla gelen tutku, özgürlük, arzu ve aşk hissedilemedi. Aylarca süren kötü hava ve karanlık gökyüzü, insanların içindeki enerjiyi sakladı, 'gelecek bahar'a bıraktı." Bu söylem ve sanatçıların işleriyle mekâna yaydığı ışık (Félix González-Torres'in ampulleri), titreşimler (Lambie'nin yer düzenlemesi) ve atmosfer, ritim beni etkilemişti. Bunu hem sanatçı hem küratör olarak üreten ve aynı zamanda bir sergiler müdavimi olan biri olarak söylüyorum. Bana bu sergiden geriye kalan şeyler yürüme, ilerleme, soluklanma, bakma, üzerine düşünme ve iyi hissetme hali.

Cengiz Tekin

Akademi'ye başladığım ikinci ay (1995) hocalarımız bir otobüs kiralayarak bizi René Block'un yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne götürdüler. Gittik. Hiçbir şey anlamıyorum ve 17 yaşındayım. Çağdaş sanat, enstalasyon, Fluxus falan, bakıyorum "bu ne hocam," diyorum. Onlar da anlatamıyor. İstanbul'dan döndükten sonra bir estampa yaptırdım: "Cengiz Tekin iyi bir sanatçıdır." Onu her tarafa basıyorum. Karikatürü de bıraktım, sınıfta takılıyorum, Cengiz Tekin karma sergisi açtım, 96 ve 97'de *Genç Etkinlik*'e katıldım. Öyle öyle devam ettim. Yıllarca Türkiye'de yaptığım işler Halil'in yaptığı bir-iki sergi dışında sergilenmedi. Bunun dışında 2002'de Vasıf Kortun'un küratörlüğünde, Halil Altındere'nin yardımcı küratörlüğünde bir sergiye katılmıştım. 2004'ten itibaren Ali Akay ve 2005'te Emre Baykal gibi küratörlerle çalıştım. Sergileyecek bir galeri yoktu. Zaten öyle bir ortam da yoktu. Yaptığım işler, çektiğim fotoğraflar insanda gülme duyusunu tetikleyebiliyor veya çok renkli olarak görülebiliyordu. İşlerin ironisi yüksekti. Bu da karikatür geçmişimden kaynaklı birşeydi. 2003'te ilk uluslararası sergi davetim René Block'tan geldi. *In den Schluchten des Balkan* sergisi Kunsthalle Fridericianum'da (Kassel, Almanya) açıldı. Halil Altındere'nin *Seni Öldüreceğim için Çok Üzgünüm* sergisinde işlerimi görüp beni Kassel'de Dokumenta'nın ana binasındaki sergiye davet etti. Block'un 1995'te küratörlüğünü yaptığı İstanbul Bienali'ndeki tüm sanatçılar vardı. Benim işlerim de vardı. Sanat mevzusunun başlangıcında böyle çakışmalara ve yol kesişmelerine enk gelmek bana çok ilginç gelmişti. İlk yurtdışı sergim, ilk heyecanlandığım yer... O günden sonra da heyecan meyecan yaşamadım. Bugünlerde Erkan Özgen ile birlikte yürüttüğümüz koordinatörlüğünü Dicle Beştaş'ın yaptığı Loading sanat alanı beni heyecanlandırıyor. Kısaca, Halil Altındere'nin hem küratör hem de sanatçı olarak yaptığı işlerle Türkiye sanat ortamına sunduğu katkı genç sanatçıları görünür kılma ve muhalif bir sanat pratiğiyle gençlerin önünü açacak sergiler yapmasının sanat açısından yerleşik olan durumları kırmasını çok değerli buluyorum. Keza René Block'un İstanbul Bienali'ni yapmasıyla Türkiye'deki bienal algısını toptan değiştiren bir dil oluşturması da kayda değer.

Vasıf Kortun

Birincisi, Başak Şenova'nın üç Bilkentli kadın sanatçıyla (Eser Selen, Mürüvvet Türkyılmaz ve Zeren Göktan) yaptığı -sanırım- ilk sergisiydi. Mekân Selim Birsel'in başlattığı bir girişimdi. Sanatçılar ve küratör üzerine uzun uzun düşünerek biçimlemiş olmalıydılar, zeminsiz bir sergiydi: *Zemin: mekân_yüzey_katman*. Z. Zeren Göktan, Eser Selen, Mürüvvet Türkyılmaz, Bir Dükkân Sanat Mekânı, 1999 (Küratör: Başak Şenova). *Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler* Fulya Erdemci'nin -sanırım- bienallerden biri sırasında Karşı Sanat'ta yaptığı bir sergiydi. Sadece Ebru Özseçen, Lukas Düwenhogger ve Kutluğ Ataman'ın işleri için bile değerdi. *Nerden Geldik Buraya* gördüğüm en iyi araştırma sergilerindendi, iş ve belge arasındaki örgü bu şekilde hiç denenmemişti ve 1980'leri anlatırken zamanımıza bıraktığı sorular açısından tarih nasıl okunabilir meselesine çok iyi eğiliyordu. 2007 İstanbul Bienali, 2009 İstanbul Bienali, 1997 İstanbul Bienali. Naz Cuguoğlu'nun *After Alexandria, the Flood*'u, Zeynep Öz'ün *Domates Biber Patlıcan* sergilerinden Elhamra Hanlısı... Pek çok sergi var listede olması gereken.

Beral Madra

Son dönemde geçmişe doğru araştırmaların öne çıkıyor olması bellek yitimi gibi endişeden kaynaklanıyor olabilir. Türkiye'de modern sanat üretiminden post-modern sanat üretimine ve İlişkisel Estetik üretimine geçiş 50 yıllık bir zaman oluşturuyor. Yarım yüzyılın üretimi, bir türlü üstesinden gelinemeyen altyapı açığı (sanat müzesi, arşiv, sanat araştırma enstitüsü gibi) yüzünden somut olarak görünür değil. Üretim sanatçı, küratör, sanat eleştirmeni, koleksiyoncu arşivlerinde dağınık olarak var oluyor; yüksek lisans ve doktora tezlerinde gizleniyor. Bu üretimin içindeki beni etkileyen birkaç sergiden söz etmek son derece güç. Bütün üretim süreci etkileyicidir: Modernizm'den çağcıl/güncel üretime geçiş Türkiye'de çok hızlı ve işlevsel olmuştur; bunu gerçekleştiren bütün sanatçıları saygıyla anıyorum. Sanat bilgisi açısından Türkiye'deki kırılma noktalarını kısaca sıralarsak 1970'lerin ortasından itibaren Mimar Sinan Üniversitesi'nin 2000'li yıllara doğru sergileri ve kongreleri; Sanat Tanımı Topluluğu'nun gerçekleştirdiği *Kavramsal Sanat* sergileri, toplumsal gerçekçi sol eğilimli sanat üretimini gösteren figüratif resim sergileri. 1980'lerde askeri darbe sonrası -aynı zamanda askeri darbenin olumsuz etkisini silme işlevi gören- ilk dünyaya açılma sergisi *Avrupa Konseyi Sergileri* bağlamında İstanbul müzelerinde gerçekleştirilen *Anadolu Medeniyetleri* sergisidir. 1. ve 2. İstanbul Bienali sergileri benim mesleğim açısından bir dönüm noktasıdır; birçok kez belirttiğim gibi bu iki sergide İKSV'nin ve danışma kurulunun bana verdiği yetkiyle bienalin ulusal pavyon özelliği geride bırakılıp, küresel bir sanat temsiliyetini ve Avrupa'daki en son akımların en önemli temsilcilerinin tarihsel mekânlarda yerleştirme gerçekleştirmelerini sağlayabildim. Ayasofya'nın camiye dönüşmesi sırasında bu mekânda gerçekleştirilen yerleştirmeleri sosyal medyada paylaştım. Kırılma noktası derseniz, bu yerleştirmeler birer kırılma noktası olarak değerlendirilebilir.

Beni derinden etkileyen sergilere gelince; maalesef bunların siyasal travmalarla ilgisi var. Toplumların siyasal erklerin neden olduğu acı ve kanlı olaylar yüzünden geçirdikleri travmaların sergilerle hatırlatılmasını bir sorumluluk olarak benimsedim ve toplumlara bir hizmet verdiğimi düşünerek bir huzur duydum. Bunların ilki Sırp asıllı Saraybosnalı sanatçı Andrej Djerkovic'in Srebrenica kurbanlarının Braille Alfabesi ile adlarını yazdığı *Missing* başlıklı sergidir (Temmuz 2004). Srebrenica Anneleri ile açılışı gerçekleştirmiştik. Bu yapıtları daha sonra Feshane-i Amire'de gerçekleştirdiğim *Komşularla Konuşmalar* (2008-2009) sergisinde de gösterdik. İkincisi, Mayıs 2005'de, 1990'ların travmasını yaşayan Diyarbakır Kültür Merkezi'nde Balkanlar, Güney Kafkasya, Orta Doğu ve Doğu Akdeniz'den sanatçıları ve onların güncel kültürlerini ve yapıtlarını içeren *Bir Adalet Tüketimi* sergisi ve çalıştayıdır. Bu serginin gerçekleşmesini sağlayan çok değerli arkadaşım Osman Kavala 1000 gündür hapiste. Bu sergi için yazdığım metinden bugün de geçerli olduğunu düşündüğüm bir bölümü paylaşıyorum: "Dünyamızda çok acı gerçekler var; her biçimiyle adaletsizlik korku yaratıyor ve insanları intikamcı, düşmanca, hırslı ve yırtıcı yapıyor. İç ve dış çatışkılar, oransız iktidarlar tehdit ve terör yaratıyor ve toplumları, ulusları kahrediyor. Şükür ki, adalet arayan girişimler var ve bunlar kötü yapılanmış ya da bozulmuş sistemleri değiştirmeye çalışıyor. Şimdilerde dünya forumlarında konu edilen "düzelten adalet" farklı toplumsal yapılar içindeki geçmiş ve şimdiki çatışkıları düzeltmeyi hedefliyor. Düzelten adaletin içindeki en önemli amaç, özellikle birbirine komşu olan ülkelerde ırkçı ve etnik grupları etkileyen ekonomik, siyasal ve toplumsal yasa yapıları içindeki çatışkıları çözerek intikam yönelimlerini yok etmektir. Üçüncü etkiyi de Güney Osetya'nın başkenti Vladikvkaz'da küratörlüğünü yaptığım *Alanica 2013* sergisinde Dilara Akay'ın yapıtıyla yaşadım. 2004'de Çeçen militanları Beslan'da bir okulu basarak 300 çocuğu öldürdüler; Akay bu çocukların anısına bir performans ve yerleştirme gerçekleştirdi. Bu yapıtı ölen çocukların annelerine verdi. Bildiğiniz gibi katliamlar ve siyasal travmalar bölgemizde devam ediyor; benim de inancım devam ediyor: çağdaş sanat üretimleri ve sergileri günümüzde toplumları aydınlatan, uyaran ve iyileştirme çağrısı yapan en önemli ve etkin eylemlerdir.

Misal Adnan Yıldız

Aslında benim için bu sorunun cevabı hemen bir sergi değil, kamusal alana konulmuş, sonra başka bir yere taşınmış ve kaybolmuş bir heykel. Memleketim Karaman'da, her gün okula giderken, halka açık küçük bir parkın içinde yer alan bir büstün önünden geçerdim. Bu eski bronz büst, daha sonra başka bir yere yerleştirilmiş fiberglas plastik bir versiyonla değiştirildi. Heykellerin ikisi de yerel bir tarihi şahsiyet olan Karamanoğlu beyliğinin ikinci hâkimi Karamanoğlu Mehmet Bey'i temsil ediyor. Orijinal büstün mermer kaidesinde beyin 13 Mayıs 1277 tarihli ünlü kararnamesi yazılıydı: "Bundan geru divanda, dergâhta, bargahta, mecliste ve meydanda Türkçeden başka dil kullanılmaya" Yani: "Bugünden sonra hiç divanda, dergâhta, bargâhta, mecliste ve meydanda Türkçeden başka dil konuşulmayacak!"

Ben okuma ve yazmayı, dil, vatandaş ve devlet kavramlarını ve daha birçok şeyi bu metnin önünden her gün geçtiğim o beş yılda öğrenmeye başladım. Okumayı öğrenirken, bu kelimelerden geçtim. Belki küratörlük mesleğine, bu objeyle ilişkimden dolayı yöneldim. Çok erken yaşta kamusal alan, dil ve devlet arasındaki gerginliği hissettim. Okuduğunu anlamaya ve anlamlandırmaya başladığımda ise, ilk olarak metnin sadece Türkçe yazıldığını ve aslında Türkçe bilmeyenlerin metni anlayamayacağını merak ve endişeyle karışık düşünmeye başladım. Eğer Türkçe bilmiyorsanız ve burada başka bir dil konuşmasına izin verilmiyorsa, o zaman bu önemli bilginin size sadece Türkçe olarak iletilmesi bana ilk olarak tuhaf, sonra ironik ve aynı zamanda *uncanny* yani tekinsiz gelmeye başladı. Etrafımdaki diğer dilleri konuşan insanların sesini duyduğumda, mesela Almanya'dan gelen kuzenlerimin sıkışınca Almancaya sıçraması, İngilizce öğrenmek için izletilen BBC ya da dedem etrafta yokken dükkânımızda çalışan Celal abinin açtığı Kürtçe radyo... Anneannemin evindeki aynanın yanına asılmış bir resmi hatırlıyorum. Hazreti Ali'den (Ali ibn Abi Talib) altın öğüt: "Bilmediklerinden nefret etme, çünkü bilginin büyük kısmı bilmediğin şeylerden oluşur."

Didem'in sorusuna daha doğrudan bir cevap vermek gerekirse... Benim "hayatımı değiştiren", bir nevi pratiğimi şekillendirenler 2000'ler başında henüz psikoloji öğrencisiyken İstanbul'da gördüğüm iki sergi. Psikanalizle görsel kültürün arasında paralel okumalarda boğulurken, özellikle Boğaziçi'nde Katarsis isimli psikoloji dergisi için, aralarında sevgili Tuna Erdem'in de katkıda bulunduğu yazarlarla *Sinema ve Psikanaliz* dosyası üzerinde çalışırken gördüğüm... Birkaç kere gittiğim Yuko Hasegawa'nın küratörlüğünde gerçekleşen 7. İstanbul Bienali *Egofugal*'ı hiç unutamam. Son edisyonlarda feminist ve Antroposen çerçevelerle Carolyn Christov-Bakargiev ve Nicolas Bourriaud adaları haritalarına eklediler ama turistik mekânları kullanmakla eleştirilen ilk edisyonlardaki büyülü atmosferlere ve etkili mizansenlere ulaşamadılar. *Egofugal*'dan Hüseyin Çağlayan'ın *Uçak Elbise*si, Gonzalez-Foerster, Huyghe&Parreno'nun *Ghost in the Shell*i ve daha pek çok işi bugün gibi hatırlarım. Gördüğümde küratörün kim olduğu ve ne iş yaptığını gerçekten anlamak istediğim sergi ise, Fulya Erdemci'nin küratörlüğünü yaptığı *Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler* başlıklı grup sergisiydi. Haluk Akakçe'nin, Mürüvvet Türkyılmaz'ın ve Sami Baydar'ın işleri gözümün önünde... Sunumdan ziyade bir anlatıydı. Küratörünün bu anlatıya adeta bir yazar gibi katkısı sergide hissediliyordu. Küratör ne organizasyonu yapan ne kurumu temsil eden ne de insan ilişkilerini kontrol eden; ama aslında görsel metnin yazarıydı. Çok etkilenmiştim. Yurtdışında gördüklerim arasında ise, sergilerin bir düşünsel alan olarak benimle yaşaması fikrine ilk olarak aydığım ve kasım ayında ziyaret ettiğimden sürekli yağan yağmurlardan dolayı iliklerime kadar ıslandığım 2003 tarihli Francesco Bonami'nin sanat yönetiminde gerçekleşen ve zamanın küratörlerini davet eden Venedik Bienali'dir. *Ütopya İstasyonu*'ndan bir türlü çıkamamıştım! Hou Hanru'nun ve Catherine David'in bölümlerini görmek zihin açıcıydı!

GÖRSELLER YUKARIDAN AŞAĞI

MEHMED SİYAH KALEM, TOPKAPI SARAYI'NDA SOHBETLER, 15. YÜZYIL

PLATFORM GARANTİ GÜNCEL SANAT MERKEZİ, "GEÇENKIŞBAHARHİÇGELMEDİ" SERGİSİ, 2014

4. İSTANBUL BİENALİ, MAARIA WIRKKALA, TERKEDİLMİŞ BAGAJ, 1995

"PİŞMANLIKLAR, HAYALLER, DEĞİŞEN GÖKLER" SERGİSİNDEN, 2001

GÖRSELLER YUKARIDAN AŞAĞI

ANDREJ DJERKOVIC, MISSING, 2017
© DYMCHUK GALLERY-ALEX ZAKLETSKY

KARAMAN'DA BİR PARKTA YER ALAN KARAMANOĞLU MEHMET BEY BÜSTÜ

Bedenin kıvrımları, koreografi ve estetik *dönüşümler*

Damien Jalet ile söyleşi

2013 yılında Fransız hükümeti tarafından Sanat ve Edebiyat Şövalyesi olarak ödüllendirilen bağımsız koreograf, dansçı ve performans sanatçısı Damien Jalet pek çok dans performansı ve beraberinde aldığı birçok ödülün yanı sıra Gilles Delmas'ın *The Ferryman*'i, Luca Guadagnino'nun *Suspiria*'sı gibi auteur filmleri için de işler üretiyor. Thom Yorke'un *Anima* videosuna, Madonna'nın son dünya turu *Madame X*'e ve son olarak Marina Abramović seti, Iris van Herpen kostümleri ve Sidi Larbi Cherkaoui'yle birlikte ilk operası *Pelléas et Mélisande*'a imza atan Jalet ile sohbet ettik

Söyleşi: İlker Cihan Biner

Fotoğraflar: Maxime Fauconnier

Fransızcadan çeviren: Merve Akar Akgün

Uzun zamandır çağdaş dansın oluşum sahasına göz dikmiş durumdayım. Kuşkusuz performans sanatını da bu alanın yanına koyarken her iki farklı forma dair perspektif geliştirmek istiyorum. Keşfetmek devamlılığı olan bir süreç olduğu için kendimi sürekli yeni bir mevkide buluyorum. Nokta koymak imkânsız hale geldiğinde virgüller atarak değişik çizgiler çizmeye devam ediyorum. Tam da bu şekilde başka estetik formları incelemeye koyulmuşken bir gün Damien Jalet'yi keşfetmenin mutluluğunu yaşadığımı hatırlıyorum. Oluşturduğu koreografilerin etki alanı beni öyle sarsmıştı ki; fiziksel etkileşimin, şiirin ve mekânı dönüştürmenin bir arada mümkün olabileceğini rahatlıkla görebildiğimi fark etmiştim. Röportaja geçmeden önce Damien Jalet'nin koreografisine dair giriş niteliğinde birkaç şeyden söz etmek istiyorum. Figür, alan, kurgu üçlemesi Jalet'nin oluşturduğu estetik pratikler dahilinde önemli hususlar. Çünkü mekânlar içerisinde çalkalanan, kıvrılan, bükülen bedenlere nasıl baktığımız önemli. Jalet'nin oluşturduğu figürler bir alanı yalıtıyor. Bu yerde bedenin görüntüleri başkalaşıyor. Bu durumda figürlerin iki farklı biçimde belirdiğini görüyoruz: Hem bedenin maddeliği ortaya çıkıyor hem de bu formlar şiirsel biçimlere kavuşuyor. Yani tenin ağırlığı yerine mekânı kuran, dönüştüren hareketler söz konusu. Bedenler kendi kendisinin dışına çıkarak farklı sahneler kuruyor. Bu açıdan hissedilebilir duygu ortamları oluşarak bedenlerin gidebileceği en uç noktalara taşıyor. Artık gerisini performanslarını, ilham aldığı sanatçıları ve yaşam yolculuğunu konuştuğumuz Damien Jalet'ye bırakıyorum.

Çalışmalarınızdaki bedenlere baktığımda estetik güç görüyorum. Aklıma ister istemez Spinoza'nın "Bir bedenin neler yapacağını bilemezsiniz" cümlesi geliyor. Kurgunuzu tasarlarken nelere dikkat etmeye çalışıyorsunuz?

İnsan bedeni her daim çalışmalarımın çıkış noktasını oluşturuyor. Dönüşüm alanı olarak beden, şiirsel imge olarak beden, hassas alan olarak beden ve hayal gücünün başlangıcı olarak beden beni her zaman büyüleyen olgular olmuştur. Üretimlerimde bedenleri tek tek bir çerçeveye sokmaya ya da kısıtlamaya çalışıyorum. Hatta bazen oyunlar oynuyorum. Mesela *Skid* performansında "bedenler" 10 metrekare büyüklüğünde, 34 derece eğimli bir platformun üzerinde yer çekim kuvvetinin daha da belirginleştirildiği bir ortamda bir aradalardı. *Vessel*'da ise beden, insan ve insan-dışı olan arasında bir algı sınırı ve soyutluk oluşturarak "bedenler" yüzlerini göstermiyorlardı. Gelecek çalışmalarından *Thr(o)ugh* ya da *Mist*'te ise neredeyse dokunulabilecek, kısmi olarak görünüp yok olan hayalete benzer bedenleri tekrar keşfediyorum. Her seferinde bedenin tahmin edilemez gücü ve değişim/dönüşüm kapasitesini fark ederken aynı zamanda ne kadar kusurlu ve kırılgan olduğunu da görüyorum. Genel olarak algının limitleriyle oynamaktan, janrları birbirine karıştırmaktan, umulmadık yerlere bedenleri yerleştirmekten, yer çekimi dışında yeni çekimler yaratmaktan ya da tıpkı bir kuşun uçması gibi genel geçer bir düzlemde insan bedenini kendisini aşan perspektiflere sokmaktan hoşlanıyorum. İlgi alanımda bedenlerin eşsizliği ve benzersizliği kadar, kolektif bir harekette üstün yasalara uyan ya da sanki her bedenden yeni bir organizma yaratmak üzere onları yok ederek bedenlerin tekilliğini ortadan kaldırabilmek var. Günün sonunda her şey yeni bir form arayışı ya da yaratımıyla ilgili... İnsanın "şeyleri" her zaman kendinden yola çıkıyormuş gibi görmeye eğilimi var.

Ben her performansımla tıpkı bedenimizin formu, yer çekimi kuvveti, nefesimiz, fiziksel varlığımız ya da zaman algımız gibi esrarengiz durumları sorgulamaya çalışıyorum.

Eserlerinizde sabit beden biçimleri yerine kıvrılan ya da eğilip bükülen ve çizgiler haline gelip sürekli hareket halinde motifler oluşturan bedenler görüyorum. Estetik sizin için ne ifade ediyor?

Her çalışmaya özel olarak hazırlanmış koreografik bir dil oluşturmayı seviyorum. Çalışmalarım yoğun biçimde konumlanmış bedenlerle akıcı, hızlı ve derin danslar ortaya çıkarabildiği gibi neredeyse bir heykel kadar yavaş da olabiliyor. Elbette en önemli olan mekânın kullanımı ancak yine de bana göre bir koreograf için temel araç zamanın manipülasyonudur. Bedenler zamanda çok güçlü şekilde ivme kazanabildikleri gibi yer çekimini ehlileştirerek onu genişletebilirler de. Asıl fikir seyircinin zaman algısını değiştirmeye çalışmak hatta bir bakıma onu günlük olandan çıkarıp paralel gerçekliğe sokabilmektir. Belki performansı belirli bir fonksiyona sahip olan çağdaş bir ritüel olarak gördüğüm için bunları söylüyorum. Chris Marker'in *La Jetée* filminde söylediği gibi "Ritüeller zamanda delik açar." Benim inancım dansın bu eski ritüellerden geldiği yönünde. Dans, dansçının değişik bilinç seviyelerine girebilmesi ya da kimliğini kaybederek başka bir şeye dönüşebilmesi için motor görevi görür. Benim bu ritüellere olan ilgim dans etmeye başlamadan çok önce, üniversite yıllarımda, Givanna Marini'den etno-müzikoloji eğitimi alırken başladı. İtalyan akademisyen Marini'nin araştırması, sözlü gelenekte yer alan polifonik ezgilerin, her seferinde, yılın belirli bir zamanında, belirli bir yerde, belirli bir ritüel eşliğinde ve belirli bir amaca hizmet etmek üzere kullanılıyor olmasını kapsıyordu. (Paskalya bayramı, çocuk uyutma, hasat zamanları, cenaze törenleri gibi) Bana göre bir performans bu inanç birliğine bağlı ve her şeyden önce şiirsel bile olsa muhakkak sarih bir fonksiyonu da olmalı. Ben dansçılarla bu bağlam içerisinde keşfettiğimiz limitli alan ya da konuyla ilişkili olarak özgün bir dil yaratmayı seviyorum. Dünyada var olduğunu bildiğim ritüeller benim çalışmalarımı (*Skid* ve *Thr(o)ugh*) en çok etkileyenler. Mesela dünyanın en tehlikeli ritüellerinden biri olan *Onabashira*. Bu ritüel Japonya'nın Nagano bölgesinde yüzlerce insanın dağların eteklerinden kesik ağaç gövdelerinin üzerine binerek yokuş aşağı kaymalarından ibaret.

Bahsettiğim durumlar bende her zaman bir yıkım ve yeniden yapım çalışması olarak ortaya çıkıyor: Ritüellerden türeyen fikirlere çağdaş ve performatif biçimler vermek.

Her eseriniz başka formlara işaret ediyor. Açıkçası üretimlerinize baktığımda Art Nouveau diyebileceğim bir kavramsallık da görüyorum. Çünkü koreografi, şiir gibi kaynaklar birbirine karışıyor. Performanslarda bedenlerin kıvrımları şiirsel görünümler sunuyor. Hazır şiir demişken; Edebiyatla nasıl bir bağınız var? Sevdiğiniz yazarları, şairleri bizlerle paylaşır mısınız?

THOM YORKE'UN ANIMA ALBÜMÜNDEN ÜÇ ŞARKIYLA HAZIRLANAN ANIMA VİDEOSUNDAN BİR KARE YÖNETMEN: PAUL-THOMAS ANDERSON

(ÜSTTE) THE FERRYMAN FİLMİNDEN BİR KARE, 2007, YÖNETMEN: CHRIS GRAHAM

(ALTTA) DAMIEN JALET, THR(O)UGH

Samuel Beckett, Pier Paolo Pasolini, Marguerite Duras, Jean Cocteau, George Bataille, Jean Genet, James Baldwin benim en beğendiğim yazarlar ve şairler. Fark ediyorum ki Beckett gibi (*Quad* benim hayatta en beğendiğim koreografi çalışmasıdır!) sinemayı, resmi ya da koreografiyi ve başka ifade kanallarını kullanmayı seçen yazarları seviyorum. Bütün bu bahsettiğim yazarlar aynı zamanda yazma şekillerinde çok sert ve gerçekler. Beckett varoluşçu ve kozmik tarafıyla, Pasolini arkaizme adadığı ilişkiselliğiyle, Cocteau ise hayalperest ve hassasiyetiyle... Bataille'ın erotizm üzerine yazdıklarının, ölüm ve tarih öncesi resim analizlerinin üzerimde büyük etkisi vardır. Claude Lévi-Strauss'u çok severim, onun da benim gibi bir Japonya tutkusu vardır. Onun eserlerini okumak Japonya'yı çok daha derinden anlamamı sağlamıştır. Çağdaşlara gelecek olursam Bruno Latour'un öğrencisi İtalyan filozof Emanuele Coccia'nın metamorfozlar üzerine yazdığı son kitabına bayılıyorum.

İnsanı her şeyin ortasına koymayan düşünürlerle ilgileniyorum artık dünyaya Antroposen vizyonuyla bakmanın zamanı çoktan geçti.

Art Nouveau'dan bahsettim. Buradan devam etmek istiyorum. Klasik sanatın biçimlerinden koparak sinematografi, teatral formlar ve performansın çalışmalarınızda iç içe girdiğini görüyorum. Mesela Thom Yorke'un *Anima* videosundaki bedenlerin bir zemin üzerindeki hızına baktığımda farklı mekânların oluşumuyla karşılaşıyorum. Tenlerin etkileşimi de gözüme çarpıyor. Farklı sanatsal biçimleri bir araya getirdiğinizi düşünüyor musunuz?

Kesinlikle dansın günden güne artan kalitesinden çok etkileniyorum ve aynı zamanda bir medyum olarak dansı aşmaya çalışmaktan hoşuma gidiyor. Benim için çağdaş dans her zaman özgürlük ve kendi kodlarımı yaratmakla eşanlamlıydı. Sanırım bu yüzden dansı tiyatroya tercih ettim ve tiyatroyu bıraktım. Çünkü dans; müzik, tiyatro, görsel sanatlar ya da sinemadan farklı olarak farklı disiplinlerle kendiliğinden kaynaşabilen ve çok daha az muhafazakâr bir araç. (Opera için de aynı şeyi söylerler fakat ben kendi opera deneyimimde gerçekleştirmek istediklerimi çok daha az spontane ve deneysel şekilde uygulayabilmiştim.)

Yaratıcı çalışmalarım, tüm bu alanlarda sayısız iş birliğiyle işaretlenmiş durumda. Tüm sanatların aynı kökene sahip olduğuna ve tarihin onları ayırdığına ve türleştirdiğine inanıyorum -ki bu ille de kötü bir şey demek değil.- Ben bu alanları yeniden birbirlerine bağlama, öngörülemez ve canlı bir biçimde tekrar birleştirme yetisinden gelen özgürlük duygusunu çok seviyorum. Ayrıca -belirsiz ticari nedenlerle yaratıcı dürtülerinizi değiştirmek zorunda olmadığınız sürece- yüksek sanat olarak kabul edilen her şey ile daha popüler olan arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmayı seviyorum.

Luca Guadagnino'nun çektiği *Suspiria*'da yer alan işlerim bu anlamda bir meydan okumaydı. Luca'nın çağdaş dansı merkeze getirme isteğini ve bunun yüksek bütçeli bir filmin anlatısına angaje olmasını son derece öncü bir hareket olarak hissetmiştim. Filmlerde dansın kullanımı genellikle ikincil ve bir nevi akademiktir. *Suspiria*'da, filmin diline özgü dansın daha karanlık tarafını keşfetmek için alan vardı. Doğasında var olan şiddetin ve katartik gücün keşfedilebilirliği söz konu-

(ÜSTTE) DAMIEN JALET, VESSEL

(SOLDA) DAMIEN JALET, SKID

suydu. Senaryoyu okuduğumda dansın kelimenin tam anlamıyla öldürebilir olabileceği fikrini vermişti ve bunu çok sevmiştim. Filmin her zamanki çağdaş dans filminden daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşacağı gerçeği de beni çok etkilemişti. Kolayca ulaşılamayan başka bir dans formunu keşfeden insanlar güzel geri dönüşler yaptılar. *Suspiria* beni Paul Thomas Anderson ve Thom Yorke ile birlikte çalışma yolunda ilerleterek sonunda Netflix tarafından yapılan (başlangıçta plan bu değildi) *Anima*'ya getirdi.

Thom, *Suspiria*'daki çalışmamı notalara döktü. Filmdeki ana dansın ritim karmaşıklığı gerçek bir meydan okumaydı. Sonra bu iş birliğini daha da ilerletmek istedi ve bu onun sefer müziğinden yola çıkarak bir koreografi yapmamı istedi. PTA dansla ilk kez bu kadar çok çalışacaktı, referansları ise *Paris'te bir Amerikalı* ve diğer altın çağ müzik filmleri* gibi daha akademik olacaktı. Başlangıçta bu tarz bir koreograf olmadığımı açıkça belirttim ve Thom dansın doğasında olan "tuhaflığını" korumak için gerçekten ısrar etti. Koreografik çalışmalar yaratmak için kullanılan aynı sezgisel süreci izleyerek üçümüz birlikte bu anlatıyı kurduk ve aynı zamanda filmin bir parçası olarak benim mevcutta çalıştığım *Skid*'den bir parça kullanmayı önerdim. Dürüst olmak gerekirse, daha genel bir izleyicinin tamamen çağdaş bir dans filminin soyutlamasını beğenip beğenmeyeceğine dair hiçbir fikrimiz yoktu. Filmin galası bu ilişkiyi geliştirmek için cesaret verici şekilde geçmişti.

***Skid* adlı eserinizde beden ve gölge ilişkisi dikkatimi çekmişti. Müzik orada da bedenin kendi dokusuna dönüşüyordu. Ama sonunda tüm eserlerinizde derin duygu atmosferiyle karşılaşıyoruz. Size görsel bir şair olarak tanımlayabilirim. His dünyanızdaki kabarmalar, dalgalanmalar veya değişimleri not alıyor musunuz? Çalışma düzeninizden biraz bahseder misiniz?**

Ben notlarım işlerimdir. Notlarım benim için kayıtsız şartsız başımdan geçenleri, bana göre önemli durumları ve söylediklerimi en anlaşılır biçimde tasvir eden yegâne şeylerdir. Her zaman kelimelere karşı tedbirli davranırım çünkü onları çok iyi bilmek her zaman çok dürüst olacağınız anlamına gelmez hatta aksine...

Her zaman dansın çok saf bir sanat olduğunu düşünmüşümdür, dansla hile yapamazsınız. Belki de bu yüzden L'Insititut National des Arts de Spectacle Belge'de [Belçika Ulusal Sahne Sanatları Enstitüsü] devam ettiğim eğitimimi yarıda bıraktım. Her daim soyutluğun sınırlarında kalarak çiğ bir bilinçdışını ve duygusallığı aktaran, Jerzy Grotowski'nin yaklaşımlarından, Tadeusz Kantor'un tiyatrosundan, Francis Bacon'un resimlerinden her zaman çok etkilendim. Bir noktada hayal ettiğim bir şeyi şekillendirmek için kelimelere ihtiyacım olmadığına kani oldum. Benim için üretmek bir yerde kendi içgüdülerimle bağlantıya geçmek, bilinçdışıyla -sadece kendim olanla değil kolektif olanla da- iletişim kurmak demek. İşte bu sebeple de bu işi yapmayı çok seviyorum çünkü her defasında kolektif bir üretim yapılıyor. Ben bir koreograf olarak çalıştığım için işim tamamen diğer insanlara bağlı, özellikle de dansçılara. Çünkü her şey onlar sayesinde ve onlar aracılığıyla iletiliyor. Ne zaman ki iş bitiyor ve paylaşma anı geliyor ve işte o zaman ortaya çıkardığımız üretim daha da kalabalık bir kitle olan "halk" ile buluşuyor. Bana göre en önemli olan şey temel fikrin yani matrisin ortaya çıkabilmesi. Bahsettiğim matrisin ise benim bir araya getirdiğim yaratıcı grubu etkileyecek çekim gücüne sahip bir enerjiyi barındırması şart. Çünkü bu bir keşif, ben bile işin gösteri bitene kadar tam olarak neye evrileceğini bilemiyorum. Hatta çoğu zaman çalışmanın prömiyeri esnasında temel niyetlerimin ötesinde aslında tam olarak ne demek istediğimi keşfettiğimi fark ettim. Bu tamamen sezgisel bir süreç. Neredeyse bilinçsiz olan bir şeyi bilinçli hale getirmek gibi. Eğer yaratma sürecinde çok fazla mantıklı davranırsanız işi biraz da öngöremediğiniz bir şekilde bitirebilirsiniz. Ben genellikle yarattığım şeyin beni şaşırtmasına ihtiyaç duyarım. Bir yönetmen olarak bir bağlam, çerçeve hatta -söylemekten çekinmeyeceğim- bir oyun kurma sorumluluğum var. Dansçılar bu alanda gelişiyorlar ve bu hepimizi gerçekten yaratıcı bir hale sokuyor.

Ben 14 yaşındayken bir müzik kaseti hayatımı değiştirdi. Adı *Ray Of Light*'tı. Madonna'nın her zaman hayatımda izi oldu. Öte yandan onun Jean-Michel Basquiat, Keith Haring gibi sanatçılarla olan arkadaşlıkları beni etkilemişti. Madonna popüler müzikle sanat arasında köprü kuran isimlerden biri. Ne yazık ki *Madame X* turnesini göremedim. Turnede sizin de katkılarınız olduğunu biliyorum. Madonna ile çalışmak nasıl bir deneyimdi?

Ben de 11 yaşlarımdaydım... Madonna benim için çok önemliydi, onun kocaman kalabalıkları elektrik gibi çapması beni derinden etkiliyordu: Enerjisi, ikonoklast ve diyonizyak yönü, değişim anlayışı ve sonuna kadar diretme özelliği... 90'larde büyüyen genç bir kuir için Madonna'yı gerçek bir simgesel figür olarak görmemek çok zordu.

Madonna *Suspiria*'da benim çalışmamı gördükten sonra asistanından bana e-posta göndermesini istemiş, bu da beni çok şaşırtmıştı. İki hafta sonra Madonna'nın Londra'daki evinde buluştuk ve kendimi iki saat boyunca Madonna ile baş başa buldum. Çok *star struck* (yıldızlara veya şöhretli insanlara duyulan hayranlık) hissetmiş olmama rağmen tutkulu bir diyaloğumuz olmuştu. Bana henüz yayınlanmadan albümünden pek çok parça dinletti. Bana, artık stadyumlar yerine tiyatro sahnelerinde gerçekleştirmeyi hayal ettiği yeni gösterisinin bazı kısımlarının koreografllığını üstlenmemi teklif etti. Birkaç ay sonra birlikte çalışmaya başladık. Çalışmalar çok yoğun ve benim asla hayal bile edemeyeceğim kadar heyecan vericiydi. İşlerim normalde pop müzikle pek bağdaşmaz, belki de bu yüzden (Malcolm X ve James Baldwin'e saygıyla hazırladığım) giriş kısmı ya da dansçıların ritmik olarak nefes alıp verdikleri *Rescue Me* gibi kısımları müziksiz çalıştık. Tüm bunlara ek olarak, kendisi de çağdaş dansçı olan Madonna'nın kızı Lola (Lourdes Leon) ile birlikte direkt Martha Graham referanslı olarak *Frozen*'ın bir nevi canlı versiyonunu çekmek de beni çok mutlu etti. Madonna yaptığı her seçime, aldığı her karara ve uğraştığı her detaya son derece hâkim ve bağlı bir insan. Herkesi, sadece fiziksel ya da müzikal olarak değil uyum ve sanatsal titizlik konularında da gidebilecekleri en uzak yere doğru itmekten hoşlanıyor. Yaptığı her işin altında önemli araştırmalar yatıyor ve Madonna tutku dolu bir iş ortağı!

SUSPIRIA FİLMİNDEN BİR KARE, YÖNETMEN: LUCA GUADAGNINO, 2018

*Damien Jalet Hollywood 'ta *Golden Age Of Musicals* olarak bilinen 1940'lı ve 50'li yıllardaki müzikallere göndermeye yapıyor.

Damien Jalet ile röportaj yapma fikrini sevgili Genel Yayın Yönetmeni Merve Akar Akgün'e götürdüğümde ondan gelen hızlı ve olumlu yanıtı duymak beni oldukça sevindirmişti. Merve'ye bu röportajın gerçekleşmesi için gösterdiği destek ve harcadığı emekten dolayı minnettarım. Öte yandan Art Unlimited'a özel olarak sanatçıyla yapılan fotoğraf çekimini Brüksel'de yaşayan ve çalışan fotoğrafçı Maxime Fauconnier gerçekleştirdi. Ona da bu nefis fotoğraflar için teşekkürler.

Çarşamba Topluluğu.

Örümceğin Mimarisi veya Çalışma Evi

Yazı: Julia Gyemant

Dosya yürütücüsü: Shulamit Bruckstein/House of Taswir

Grafik tasarım: Benjamin Metz

İngilizceden çeviren: Sinan Eren Erk

Peter Raue Collection Berlin'e teşekkürler

Örümceğin Mimarisi veya Çalışma Evi

Bu özel bir görüşme.
İzleyicisiz. Herkesin dinlediği. Burası analitik bir alan.

Yazı serbestçe dolaşır. Harfler uç u

şm ak t

a

İşte buradan başlıyoruz . . .

> "Kadınların sesi ... geceleyin yüksekçe bir yerden, boşluğun, bütünlüğün üzerine sarkan bir balkondan geliyor. Birbirine arzuyla bağlı, birbirini arzulayan sesler... Varlığımızdan haberdar değiller. İnsanların onları duyduğundan haberdar değiller. Kadın 'Yok et,' dedi: 'Yazı sona erdi.'"
>
> Michel de Certeau, Marguerite Duras'nın *The Practice of Everyday Life*'ndan alıntı yapıyor.

Bir yazman Barok sekreter masasında, zarif ama pek de rahat olmayan kıyafetler içinde, zarif ama pek de rahat olmayan bir sandalyeye oturmuş, parmak uçlarında yazılarını duvardaki çiçekli duvar kağıdına yansıtan ve tavandaki projektöre mükemmel bir dikey kablo hattıyla bağlanan makinesinde gayretle yazmakta. Başka bir hat onu, bu görünmez, ulaşılamayacak olsa da ondan çok da uzak olmayan diğer alana bağlıyor: bir kanepeye. O bazen bir sahne, bazen sıcak bir fincan çay eşliğinde sohbet etmek için bir koltuk, kimi zaman ise bir üniversitenin (veya belki bir müzenin) müfredatını oluşturan bir akademisyenler odası. İçine yerleştirildiği ve sürekli olarak müzakere ettiği alanın kendisi kadar uçucu.
Belki de kanepenin tam olarak var olduğu söylenemez. Bu durumda var olmak fiili, dilbilgisel bir gereklilikten başka bir şey değildir. Israrla ilişkilendirmeye çalıştığı biçimler kadar gelip geçici bir kelimedir:

Ben kumum.
Ben tereyağıyım.
Ben bir tuğlayım.
Ben bir mağaza vitriniyim.
Ben kırılan camın sesiyim.
Ben bir gemiyim.
Ben suyum.
Ben maviyim.
Ben pembeyim.
Ben pamuk şekerim.
Ben umutsuzluğum.
Ben gıcırdayan bir kapının sesiyim.
Ben uzaklaşan adımların sesiyim.

Suyun rengi
kabının
rengidir.

Kanepe -eğer VARSA- aynı anda tam aksine opak kalmak zorunda olan bir merkezin etrafında çemberler çizerken ihaneti tuzağa düşüren olasılıkların tamamıdır. Ve yazman bunları yakalamak için orada oturur. Rolünün ve giydiği kıyafetin ciddiyetinden dolayı sanılabileceği gibi konuşmalar için değil. Yazmanın cümleleri kanepedeki konuşmalarla aydınlanmıyor. Onlarla lanetleniyor. Aslında, odanın tamamı konuşuyor. İçine kendisinin de dahil olduğu sergi nesnelerinin arasında bir yerde oturmuş yazmanı çevreleyen ve tıpkı kıyafetleri gibi binayı yatay (veya dikey) şekilde boydan boya kat eden (metaforu nasıl çevirdiğinize bağlı olarak) bir şiir şeridi, yazmanın sınırlarına benziyor. Bu pek konforlu değil. Ne söylendiğine dikkat etmeyen bir yazman, Barok sekreter masasında oturuyor ve oturmuyor. O hiçbir amaca hizmet etmiyor. Yazılarının uzayıp gittiği asıl alan onun bu amaçsızlığı. Bu tuhaf duruma teslim olarak, direnen bir merkezin etrafındaki düşüncelerin sarmalına katılıyor. Sonu olmayan, anlamın yükünü omuzlarından atmış bir yazı, çizginin dışında dans ediyor. Kelimeler kendine has bağlantıları dilbilgisi kurallarının ötesinde oluşturabilir. Bulunan ve geride bırakılan anlamlar, metinle yorum arasındaki üçüncü alanda varlığını sürdürür. Serginin topolojisinde, bu yazı, kelimeleri kovalayan deli bir adamın kaotik izlerini, yapılan ve yıkılan bir binayı oluşturmak için odayı doldurmaya başlayan bir örümcek ağının iplerini takip eder: Söylenen her kelimeyle, tarafsız gibi gözüken bir duvarın üzerine daktilonun efsunladığı harflerin tıkırtısına eşlik eden her tuşla. Ortaya kararsız ve sürekli değişen bir Çalışma Evi çıkar. Bu daima bir başlangıç durumundaki yer, her zaman yeni bir tekrara hazır seslerin, metinlerin, düşüncelerin, yorumların çöküşünün ve düzensizliğinin odasıdır.

Bir konuşmanın zayıf sesi, hiçbir şeyi yakalamamaya çalışarak çılgınca yazma eylemine karışır.
Dişil bir metin yazmak.
Hiçbir çizgi düz değildir. Eğri hayal gücü her zaman daimî dönüşünün yolunu bulur.

Steffi Weismann, *Ho-o-Ho*, 2017. Ses enstalasyonu, hoparlörler (detay). Sanatçının izniyle.

Flanör güzel bir elbise giyer: dar, kırmızı ve parlak.
Tanımlanmamış bir boşlukta hareket eder. Yürürken boşluğa dönüşür.
Kanepe, yazının merkezindedir. Özgür, çoğalan, marjinal notlar.
Orijinal metne doğru ve ondan uzağa uçuş hatları oluşturmak.
Metin nesneler arasında örümcek ağları gibi yayılır.
Düşünceler sinektir. Örümcek kim?
Kelimeleri zehirli harflerle saran, onları şeffaflaştıran.
Yutulmak için tuzağa düşürülen kelimeler. Düşünceler
her şeyi kapsayan ağda çaresiz, her nesnenin, her harfin, söylenen her kelimenin arasında döner.
Bir seyirci içeri girmeye hiçbir zaman cesaret edemez.

Girişin yanında durup içeri bakarken, ağ tehditkâr, vahşi ve zihni bulandırıcı görünür.

Bina ana hatlarını yitirdi, ortaya yeni bir mimari çıktı.

Bu yapıya gerçekten girilebilir mi, yoksa onu olduğu gibi bırakmak mı daha iyi?
Onun zamandaki çoklu varlığını engellerken içinden geçmek ve onu dolduran birbiriyle bağlantılı iplikleri keserek ilerlemek binanın kırılgan dengesini yok ederken bizim için çok mu çapraşık, çok mu iç içe geçmiş bir hal alır?

Tony Chakar, Son Şeylerin İlkinden Önceki Söylemi adlı yerleştirmesinde yer alan duvar resmini uygulayan ressama görevinin detaylarını açıklarken şunu belirtir: "İsa'nın tüm ikonalardaki imgesinin O'nun noksanlığından bahsettiğini söylerler, varlığından değil. Genellikle duvara bir resim yaptığında insanlara duvarı unutturursun. Duvarın arkasında, içine girebileceğin hayali bir alan olduğunu hayal etmen gerekir. İkonalarda ise durum böyle değildir. İkonalarda duvar bir tür başörtüsüdür. Bunun ötesine geçemezsin, içine giremezsin çünkü içeride girmene izin verilmeyen kutsal bir dünya vardır."

İkona bizi tek boyutlu uzamın baş dönmesi ile karşı karşıya getirir; tüm öğelerin aynı düzlemi paylaştığı, paralel biçimde var olduğu ve ancak kendi noksanlığında bozulmadan kalabilecek bir bütünselliği korumaya davet edilen bir yüzeyle. "Rönesans'ta," diye devam eder sanatçı "bu durum tam tersine dönüştü. Rönesans'ta her şey bu duvarı açmakla ilgiliydi. Bu duvar yok."

Rönesans ressamları bunun yerine duvarlarda çekici bir şekilde ardına geçilebilecekmiş hissi veren görüntüler yarattılar. Ressamın bakış açısının izindeki matematiksel hassasiyetle yeniden üretilen kurgusal bir gerçeklik, bize hayal gücünün sadece küçük bir parçasıyla girebileceğimiz, ressamın imgelemiyle görme yetimiz ve zihnimiz üzerindeki müthiş gücüne teslim olarak girebileceğimiz yepyeni bir dünya açtı. Bu tek kaçış noktalı perspektifin doğuşuydu ve sonrasında dünyayı doğrusal bir mantıkla resmetti.

Tony Chakar'ın çalışmasında, merkezi perspektifin tarihi parçalanır, ikonanın gövdesini delip geçer ve tamamen opak kalması amaçlanan, merkezi perspektifin belirli bir bakışla, belirli bir merkezle, baskın bir epistemik rejimle zapt edilişinden uzakta korunaklı bir boşluğa girer.

Şunu duyarız:
"Bugün, sömürgecilik deneyimlerinden sonra -dünya halklarının bir Avrupa merkezi perspektifinden Avrupa tarafından zapt edilişinden sonra- artık perspektiften
bahseden herkesin aslında bir odak noktasından, diğer her şeyin tabi olduğu
bir egodan bahsettiğini görebiliriz." (Klaus Theweleit, Männerphantasien)

Şunu duyarız:

". . . şeffaflık 'kavramayı' amaçlar. Bu anlayış biçiminde, 'kavramak' fiili,
çevresindekileri kavrayan ve onları kendilerine
geri getiren ellerin hareketini içerir."
(Édouard Glissant, Poetics of Relation)

Şunu duyarız:

"Doğru konuşur gölgelerle konuşan" (Paul Celan, "Speak, You Too")

Şunu duyarız:

"baumbala bunga" (Hugo Ball, Cabaret Voltaire)

Édouard Glissant, "Şeffaflık hakkı talep ediyoruz," diye haykırıyor ve bilgiyi negatif alana, "keşfedilebilenin", fethedilebilenin ve konumlandırılabilenin arasındaki boşluğa yerleştiriyor (yerinden çıkarıyor) ve onu bir başıboşluk haline dönüştürüyor: "Kaos düşüncesi etrafında dönüyorduk, Kaos'un dönüş şeklinin normalde 'kaotik' olarak düşünülenin tam tersi olduğunu ve yeni bir fenomenin açılımı haline geldiği

Meret Oppenheim, *Köpek Burnu Şapkası*, 1942/2003.
Kürk, keçe, kadife ve yapay köpek burnu, 26 x 24 cm.
LEVY Galerie Hamburg izniyle.

hissediyorduk: Düzeni sürekli bir akışta ve düzensizliği Sonsuz olan evrimdeki ilişki ya da bütünlük.

Parlak mavi şortlu ve tüylü vulvalı,
parçalanmış bir kadın hayranlık içinde.
Kayıp başı, kolları ve omuzları
arasındaki tartışmanın yüksek ve tiz sesi
odanın içine yayılıyor.

Bu dramatik.

Kan, kulaklara zar zor ulaşan ses
dalgalarından akmaya başlıyor.

Ses sessiz hareket ederken
nesneler paylarına düşeni yapıyor.

Duvarlardan atlıyorlar, oda birbirlerinden alıntı yapan alıntılarla doldu...

Alfabetik bozukluk
Mantığın izini sürüyor (kovalıyor)
Lütfen bizi bırak lütfen. Dolaşmak için alana ihtiyacımız var.

Görüş alanının dışında kalmak
Zemin açık.

Hikaye başlıyor.

Bir gizlilik alanına giriyoruz.
Oldukça açık. Nüfuz edilemez.
Opak.

Birden çok katmanda
içinden taşan bir metin.
Okunaksızlaşıyor.

Metaforun döngüsel hareketi metni yırtarak açar.
Görüntüyü yırtar.
Fay hatlarından
giriyoruz
Delik kutsaldır.
Sırra bir şans verir.

Bu hiçbir amaca hizmet etmeyen zevk alanıdır.

Gözetimden kaçma sözüdür.

"Ben senin sırrınım, sen benim sırrımsın."

Kelime duvara "Seni arzuluyorum" dedi ve tüm cesaretini topladı. Duvar herhangi bir direniş belirtisi göstermedi. Kelime yavaşça

harflerin binanın bu kadim cephesinin
üzerinden kaymasına izin verdi.

Yenidenveyeniden, onu nazik
gaga darbeleriyleokşayarak; taki
sert kayalar pes ed en ek ad ar.

Yumuşatılmış yüzeyi
sevgi dolu ısırıklarla
okşayan taşlar,
kırılır
testim iyet le.
Harfler
yavaş ça nüfuz ediyor
ıslak duvar kağıdına.
İnleyen sıva.
Zevk artıyor.
Kelimeler ıslak kayaların
derinliklerine gömülürken
duvar titriyor. Elektrik
şokları
tuğladan tuğlaya
geçiyor.

Hiçbir eski bina böylesine zevk almamıştı.

Meret Oppenheim, *Şeker Yüzük*,
1936-37/2003/2012. Gümüş yüzük, küp şeker, 3 x 2 x 1,5 cm.
LEVY Galerie Hamburg izniyle.

Ana Sontag: Şu Cuma günkü sergiyi merak ediyorum, Arkadaşlarla Akşam Yemeği.
Merve Vural: Evet, Bilsart'ta on gün sürecek ve birbirini tanımayan kişiler, yabancılar, birlikte yemek hazırlayıp sohbet etmeye başlayanlar hakkında.
AS: Yani on gün boyunca her akşam birlikte bir akşam yemeği mi hazırlıyorlar?
MV: Hayır, hayır, sadece bir kez yaptılar ve diğer günler kaydı gösterecekler. Ama Kadir [Kadir Kayserilioğlu] bir yandan bu projeye diğer insanlarla devam etti.
AS: O akşam yemeğinde kaç kişi vardı?
MV: Dört kişi.
AS: Dört kişi. Birlikte yemek masasını kurdular...
MV: Evet, kare bir masa. Ve konuklar tüm akşam boyunca maskeler takıyor, birlikte yemek yerken birbirlerini tanımaya çalışıyor fakat maskeler kendilerini farklı kişiliklere büründürebilmelerine olanak sağlıyor.
AS: Ah, büyüleyici. Yani herhangi bir şey, herhangi bir konu hakkında bir konuşma mı başlatıyorlar? Tamamen özgürce...
MV: Evet ama bazı sohbetler ölümle ilgili. Ve onların bazı ritüelleri var. Yani, örneğin aşırı yiyorlar. Akşam yemeğinin sonunda artık bitiremeyecekleri kadar büyük bir çikolatalı pasta yiyorlar.
AS: Yani şu meşhur film var ya, şey... neydi adı?... Neyse buna döneceğim... Şu yüksek sosyetenin yemek masasında buluştuğu ve aşırı derecede yemek yedikleri için herkesin öldüğü film?
MV: Ah, evet, o filmi biliyorum. Ama adını hatırlamıyorum.
AS: Anlattıkların bu filme bir gönderme gibi görünüyor. İlginç... Ve burada bu şiir bandında bir bölüm var, hayali sanatçı [Ana Sontag] tarafından yorumlanan bir bölümde Şehrazad öldürülmemesi için her gece krala hikayeler anlatır. Böylece konuşarak ölümünü erteler. Ünlü oryantalist kitap 1001 Gece Masalları'nı bilirsin -oryantalist olmak bu önemli edebiyat eserinin kaderiydi. Ama asıl önemli olan, bu şahsın sevgililerinin hepsini kıskançlıkan öldüren kral tarafından davet edilmesiydi. Kral onlarla sevişiyor ve sonra öldürüyordu. Şehrazad davet edildiğinde ise her sevişmeden önce ona bir hikâye anlatır ve bu o kadar heyecan vericidir ki kral onu öldürmez, çünkü hikâyenin nasıl devam ettiğini bilmek ister. Bu yüzden Şehrazad her gece ona hikayeler anlatmaya devam eder. Şiir bandında "Kadının konuşması ölümü geciktirir" diye yazan bir bölüm var. Kanepede bunun etrafında dönen bazı ilginç fikirler vardı. Örneğin, farklı gruplarla yapılan her konuşmada yemek masası fikri ortaya çıktı. Örneğin birinde ailenin tüm kadınlarını güçlerini yeniden fark etmeleri için bir araya getirmekten bahseden biri vardı. Tüm yapılması gerekenin büyükanneyi, kız kardeşleri, teyzeleri vb. davet etmek ve bu birliktelikten bir bilgi çıkmasını izlemek olduğunu söylemişti. Başka bir söyleşi, bir sergi konsepti olarak "söylentiler" fikrini gündeme getirdi. Aslında her şey sadece sohbet etme ve bu konuşmadan bilgi üretme fikriyle ilgili. Sanırım bize ne öğreneceğimizi söyleyen kurumlardan artık bıktık.
MV: Evet, kesinlikle. [Gülüyor.]
AS: Bu da öyle bir durum. Arkadaşlarla Akşam Yemeği'nden başladık ve en başından beri çok değişken bir şeyin ortasında olduğumuzu fark ettik. Bir konudan başlayıp daha sonra onun tarihini bir sebep ve sonuç zinciri içinde oluşturmayız. Birçoğundan başlarız. Bu atomizmdir. Tıpkı bu odadaki nesneler gibi. Atomizmle başlarız.
MV: Bu hayret verici, çünkü normal hayatımızda bir şeyden başlamamız gerekir: Paylaşacak başka bir şeyimiz olmadığı için kurduğumuz ilişkiler yakınlaşana veya zayıflayıp yok olana kadar kendimizi tanıtmak, meslektaşlarımızın veya ilgi alanlarından bahsetmek gibi. Ama siz burada hiçbir yerden... veya her şeyden başlıyorsunuz.

Ali Kaaf, *Miğfer*, 2001.
Cam üfleme, 41 x 35 x 31 cm.
Sanatçının izniyle.

Kocam, arzumun görüntüsü, bana bir şeker yüzüğü verdi. Şimdi
onu karıncalar yiyor.
Şimdi onlar benim bir parçam.

Çiçekler ölür. Dolapları toz kaplar. Kitaplar
nem kokusunu emmeye başlar.

Yaşayan binanın mimarı annedir.

O ayrılırken
ev ağlıyor ve parçalara ayrılıyor...
Mimar teslim oldu.
İç organlarını masaya bıraktı
ve uzaklaştı...

Bir evi nasıl okuyabiliriz, tarihi geri çekilişinde nasıl okuyabiliriz?
Artık ona ulaşılamaz.

Size bir hikaye anlatayım. Yerlerin tarihine dair bir hikaye.
Büyükannemin evi o öldükten sonra boş kaldı.
Geriye nesneler kaldı, onun saltanatının eserleri.

Biyografiler hareketin tarihlerini,
kaçış nedenlerini izler.

Dedikodu tarihi üretir.
Özel olarak konuştuğumuz ne varsa, uçup giden,

istikrarsız, her tekrarlamayla değişen,

anekdotların, "belki"lerin, "peki ya?"ların, gülüşlerin ve ağlamaların, "biliyor muydun?"ların

dünyalarında meydana geliyor.

Sadece kulaklar ve solan hatıralarla kaydedilen gizli bir tarih.

Kalbini bunun içine soktun.
Her konuşma aile için ayrılmış bir bilgi alanıdır

ama herkesin hayatına sonsuz sayıda yolla bağlıdır.
Mühürlenmiş bir ev, herkesin evi haline gelir. İçindeki
fotoğraflar herkesin hayatını kaydeder.

Boş bir evde nesneler dans eder ve ağlar ve ancak bir davetsiz misafir
girdiğinde hareketsiz dururlar.

Ali Kaaf, *Gırtlak*, 2015.
Cam üfleme, 270 x 180 x 120 cm.
Sanatçının izniyle.

Zaman, o evin tek kraliçesidir. Tozu, çürümeyi, canlı organizmaların yayılmasını yönetmek eninde sonunda
her şeyi yeniden sıfırlayacak.
Bu ev post-gerçeğin bir alanı.

Nesneler, solarak kendi görüntülerini bulanıklaştırır ve kamusallaşır.

Kolektif bir hayal gücüyle birleşerek.

Daha da özelleşiyor. Çocukluğumuza dair o özel hatıranın rengine çalıyor.

Bir adam, Paris'teki Quai Branly Müzesi'ne onu hep bir cep telefonu kamerasının görüş açısı içinde tutan beraberindekilerle birlikte giriyor. Belagatli bir konuşmacı, Afrika kıtasının farklı ülkelerinden çalınan nesnelerin sayısını anlatıyor. Etnografik girişimin merkezindeki bakışa göre sınıflandırılan ve kataloglanan bu nesneler, bu ve buna benzer pek çok müzede toplanmış durumda.

"Yağma 1880 ile 1960 yılları arasında gerçekleşti, yani Afrika'nın sömürgeleştirilmesi sırasında" diye açıklıyor adam, "işte o zaman tüm bu zenginlikler alınıp buraya getirildi. Bu nesneler Fransa, Belçika, Britanya ve Almanya'daki müzeler için milyarlar kazandırdı. Bunlar, kadınlar ve çocuklar katledilirken, onlara işkence ve tecavüz edilirken çalındı. Erkekler ve gençler öldürüldü, işkence gördü, okyanuslara atıldı. İşte bu yüzden bugün gelip bize ait olanı geri almaya karar verdik."

Bir nesneye dönüyor ve onun hayali bir sonsuzluk boyunca sergilenmesini sağlayacak bağlantı parçasıyla mücadele ederek onu yerinden kaldırmaya başlıyor. Bu ahşap oyma figürü onu özgürleştirme amacıyla sonunda başarana kadar itip çekiyor ve ardından elindeki nesneyle her şeye meydan okuyarak yürürken bir yandan kendi kendine tekrar ediyor: "Bize ait olanı geri almaya geldik. Bunu eve geri götürüyorum. Kolonizasyon ve kölelik sırasında, 1880 ile 1960 arasında, tüm bu sanat eserleri Kongo'dan, Kamerun'dan, Senegal'den ve Afrika'nın farklı yerlerinden çalındı. Erkekler, kadınlar ve çocuklar tecavüze uğrarken, öldürülürken, katledilirken. Bu müze, bu çalıntı nesneleri sergilendiği yıllar boyunca milyonlar kazandı. "Donc maintenant ça rentre à la maison ." Kolonizasyon sırasında 1880 ile 1960 arasında..."

Müze personeli adamın yolunu keserek müzeden çıkışını engelliyor ancak ona dokunmuyorlar. Bu tuhaf durumdan dolayı afallamış haldeler. Tam orada, hem de gözlerinin önünde, adam ölüleri diriltti. Ziyaretçilerin ulaşamayacağı bir yerde sismograflarla donatılmış, endişeli konservatörler tarafından izlenen iklim kontrollü bir ortamda bulunan ve şimdiye kadar sadece bir sergi numarasından ibaret olan bir nesne aniden yürümeye başladı. Bu adam, Mwazulu Diyabanza, müzenin sabit koreografisini tek seferde paramparça etti; bu durum üzerinde "GEÇİLMEZ" yazan bantların arkasındaki kaidelerde, çerçevelerde, duvar askılarında ve vitrinlerdeki anlatının kabullenilmiş otoritesini düzeltmek adına çok önemliydi. Uzun zaman önce Carl Einstein müze kavramına ait vizyonunu, içerideki koleksiyonların dolaştığı yaşayan bir okul olarak geliştirdi. Aksi takdirde, kurum "uyuşturur ve garantilenmiş süreklilik mitine hapsolur" (Carl Einstein; Clémentine Deliss'in Object Atlas kitabındaki alıntısıyla). Diyabanza o cenaze direğini alıp sonuna kadar gitti. Sadece spot ışıkları altında tıpkı karanlıktaki hayaletlere benzeyen eserlerin dizildiği müzenin koridorlarında isyan mantrasını tekrarlayarak, elindeki nesneyi uzak, gizemli zaman çizgisinden Şimdi'ye, herkesin aklına, radikal biçimde kamusal olanı özel bir noktaya getirdi: "Donc maintenant ça rentre à la maison."1 Ev kavramı karşımıza bir etkileşim, dokunuş, yaşam yeri ve bir değişken hafıza alanı olarak çıkar.

Müzenin donmuş zamanıyla ve nesnelerin duyulardan bağımsızlaşmasıyla (göz, yani loş odadaki o tek perspektif odağı haricinde) yan yana duran ev veya yaşam alanı fikri, LagosPhoto'nun direktör Azu Nwagbogu ve küratör Clémentine Deliss tarafından oluşturulan Acil Tazminat temalı 2020 edisyonunda yeniden ortaya çıkıyor. Felwine Sarr ve Bénédicte Savoy'un "ilişkisel etik" iddiasının, halihazırda gündemdeki tazminat tartışmasının yol gösterici ilkesi olduğunu öne sürüyorlar ve "bugün eserlerin artık tek bir yerden kaynaklanmadığını, ancak –tıpkı daha genç nesiller gibi- doğası gereği Diasporik olduğunu vurguluyorlar" (LagosPhoto 2020 basın bülteni). İade konusunda devlet güdümünde yürütülen tartışmaları bir kenara bırakan küratörler, Ev Müzesi başlıklı uluslararası bir açık çağrı yaptılar. Bu çağrıda, dünyanın her yerinden insanlardan evlerini tıpkı birer müzeymiş gibi düşünmelerini ve karmaşık kişisel hikayelere dayanan ama aynı zamanda paylaşılan kolektif hafızayla sonsuz bağları da bulunan, iki alan arasında gidip gelirken ebedi bir sürgünde kalan kendi "erdem nesnelerinin" fotoğraflarını sunmalarını istiyorlar.

Rebecca Horn, *Eksik Dolunay*, 1990.
Pirinç kutu, grafit, devekuşu yumurtası, 10 x 22 x 8 cm.
Peter Raue Collection Berlin izniyle.

Bölgeleri bilinmezleştirmek. Onları haritadan silin.
Yanlış yerleştirilmiş bir öğe yalnızca görüş alanımızdan ve zihnimizden değil,
gezegenin yüzeyinden de kaybolana kadar
onu unutkanlığa boğun.
Konumlandıramadığımız ne varsa, her şeyin izini kaybetmeden ve
boşlukta durana kadar var olmaktan çıkar.

Nesne ancak bundan sonra geri dönebilir.

Yavaş yavaş iskan edilebilir. H a r f h a r f.

Telaşa mahal yok bayanlar ve baylar.
Yazım hataları da kabul edilir.

Geçmişin ve şimdinin sesleri iç içe geçer, çapraz tozlaşır.
Sonunda hiçbir şey duyulmaz olur
ve işte bu yolculuğumuzun varış noktasıdır.

Boşluk metindir. Yüzey, malzeme, düşünce alanı.
Dönüp dönüp yorumu yeniden yorumlamak.
Çiçek desenli duvar kağıdındaki harflerden

başka hiçbir şey kalmayana kadar.

Tıpkı uzaktan görülen jestler gibi.
Duyulmuş ama henüz
anlaşılmamış bir ho-
murtu gibi.

Düşüncelerin ve bunların hepsini
güçlükle
barındırabilmesine rağmen
hep daha fazlasını arzulayan
bir mimari etrafında uçmak gibi.

Tüm sohbetler, sadece çay eşliğinde olanlar değil,
odayı biraz daha genişletir.
Yine de bu yapının çökmesine yeter.
Sadece kanepede tatlı bir fincan sıcak çay
(ve nikah yüzüğümün şekerini yiyen karıncalar) eşliğinde değil, aynı zamanda mektupların,

imgelerin, nesnelerin (tırnaklarımın ve hatta ağrıyan ayaklarımın) konuşmaları da eşliğinde
yapılan her sohbet
binanın patlamasına biraz daha zemin hazırlar.

Ve o ne zaman hepimizi parçalayıp gömer?
İşte o zaman tüm nesneler, tüm harfler, tüm görüntüler, tüm tırnaklar, tüm ayaklar ve başlar ve diller ve kulaklar enkazın birer parçası olur.

Hepsini tarayıp kalıntıları aramak bize düşer.
Ve ondan sonra bir araya getirebileceğimiz bedenler... Sadece hayal edin.
Bir parçası insan, bir parçası bina, bir parçası eser, kısmen şiir.

(Yeni bir arkadaş bulmuş olabilirim.)
Haydi yeniden başlayalım.
Her şeyi parçalamış ve hepsinin
DNA'sını
karıştırmışken.
Haydi zamanda geriye gidelim ve nesnelerin yenilenmeden
önceki hallerine bakalım.
Cam kutularda birbirlerinden özenle ayrılmış
bir orman dolusu yaratık
uzaklarda konuşuyor.
Ancak ne konuştukları hala bir sır.

Halının altında
evren yatıyor.

Meret Oppenheim, *Tüylü Ayakkabı*,
1934-36/2003. Ayakkabı, kürk, boyanmış porselen, 24 x 12 cm.
LEVY Galerie, Hamburg izniyle.

Halının altında kelimeler yatıyor
kanepenin dili için.
Kendini hayal eden bir şiir.
Sürekli tekrarla devam ediyor.
Bir çocuk konuşmayı öğreniyor
Dili öğrenirken. Kafa karıştırıcı kelimeler.
Metaforlar icat ediyor.

Soruyu sorgulamak. Her konuşma
eros dünyasına bir dalış.
Arzu ile bağlanmış. Dilbilgisi kurallarının ötesinde keşfetme arzusuyla,
kelimelerin cümleler oluşturma arzusuyla.

Düşünce çizgisi bir lastik banttır.
Odanın içinden geçip kopmasına izin veriyorsun.
Tıkırdıyor, sallanıyor, geri çekilip uzamı kesiyor ve tüm nesneleri yere sererek boşluğa
yanlamasına düşüyor.

Bu bize şunu öğretiyor:
Yeni bir başlangıç.
Bu, dairesel tekrarın ve genişlemenin
imkânsız durumu değiştirmeyi amaçlayan
artçı düşlemi.

Özgürlük için bir alan (dolaşmak için).
Sürekli değişen, keşfedilen, dokunaklı.
Tutkunun içinde güç var.
Bu bize şunu öğretiyor:
Yeni bir başlangıç.

Şüphe eden jestler, şüphenin jestleri.

Her

iş parçacığı
gecikme
ile
sekteye uğrar. Kendine özgü bir ritimde.
(Konuşmacının nefesi yazarın
şüphesidir.)

Karıştırıyoruz. Yaşamı yeniden düzenliyoruz.
Özel ve kamusal. Baştan sona.
Hiçbir şeyin kesin olmadığı, hiçbir şeyin
sürmediği bir alan kuruyoruz.
Her şey sonsuzdur.
Şehir ve tüm bağlantıları, tüm
vahşiliği, tüm başarısızlıkları, büyüyor ve
değişiyor. Tüm mimarisi tek bir bina haline geli-
yor. Şu anda içinde oturduğumuz bina haline.
Bu yazı her zaman oradaydı. Bu sohbet her za-
man gerçekleşmekteydi. Oda her zaman nesnel-
erle, parçalanmış vücutlarla ve örümcek ağlarıyla
doluydu ve uçuşmakta olan düşünceler tuzağına
düşmüştü örümceğin. Mimarın.

Vücut
tepeden tırnağa. Ayağım karaciğerimdir.
Kalçalarım dalağımdır.
Kollarım ve bacaklarım
birbirine bağlı ve kulağım bunların tam
ortasında.

Kulağım kelimeleri duymaz, manzaraları görür.
Gözlerim nesneleri görmez, selleri hisseder.

Şelaleler zihinsel kum manzaralarına
tüm ağırlıklarıyla düşerler.
Gözenekli zeminler tarafından emilirler.
Hayat verir
ve yıkayıp geçerler.

Damla
Damla Damla
Damla

Damla

Damla Damla Damla

Damla

Damla Damla Damla
Damla
Damla
Damla Damla

Damla Damla Damla Damla

Damla

Damla Damla
Damla
Damla Damla
Damlayan görüntü. Damla

Şimdi bir sel var, olası sonların seli. Damla
Damla

Tören ustası zamanın dolduğunu ilan edebilir mi ve tüm sorularımızı eve bizimle birlikte götürebilir miyiz?

Yazman hala tutkuyla yazıyor ama konuşma sona erecek. Bu müzedeki, bu çalışma evinde, bu unutulmuş yerde bulunan nesneler birazcık boyut kazandı, değişmiş görünüyorlar.

İşte burada duruyoruz artık, bu yüzden bilgelik evimiz ve tüm sakinleri, insan, insan olmayan, gerçek ve hayali, nesneler, kelimeler, vücut parçaları, gözler ve kulaklar artık eve gidebilir ve
DİNLENEBİLİRLER.

Meret Oppenheim, *Slip Mandrille – Varyete iç çamaşırlar*,
1940/2003. Kürklü gövde,payet, tül, 36 x 34 x 2 cm.
LEVY Galerie, Hamburg izniyle.

Ak-*sayanlar*

Günümüzde aktarma ve saklamanın değerini vurgulayarak, farklı sanat alanlarının yan yanalığının imkânlarıyla anlatım olanaklarını çoğaltarak kendi içinde katranlanan diyaloglar yaratabilmek adına farklı alanlardan isimlerle bir araya geliyoruz. On birinci dosyamızda, sanatçı Ferhat Özgür'le yazar, editör, küratör Süreyyya Evren'i bir araya getirdik

Dosya: Çınar Eslek **Fotoğraf:** Elif Kahveci

Sevgili Süreyyya Evren merhaba. Bu söyleşimizin siyaset ve felsefeye evrileceğini tahmin ediyorum. Geçmişteki ortak platformlarımızı ve bir dönem aynı üniversitede hocalık yaptığımız süreçteki sohbetleri de düşününce böyle bir sonuca vardım. Edebiyatın yanı sıra sanat ve kültür kuramları alanındaki üretimlerinde özellikle *Parrhesia* olgusu üzerinde yazdıklarından epeyce etkilenmiştim. Çünkü bu olgu *Post Anarchism: A Reader*, *Aranan Kitap* ve *Anarşizmler: Anarşizmin Geçmişi ve Tarihleri* adlı kitaplarında derinlemesine odaklandığın "anarşizm" kuramından da çok bağımsız değil ama ona daha sonra gelmek isterim. Hakikati risk alarak söylemenin ve iktidara onu görmek istemediği hâlde doğruyu ne pahasına olursa olsun dile getirmek anlamına gelen *parrhesia* kavramı hele ki bugünkü aşırı denetleyici siyasal ortamda daha bir aciliyet kazanmış görünüyor. Bu kavramda odaklanmanda seni tetikleyen neydi?

Zannedersem bunları bağlayan şey etiğe öncelikli vurguyu form belirlemede de bir hiza sayan anlayıştı. Yani tabii her şeyin formu kastedilen; "*ne* slogan atılacağına gelene kadar önce hangi sloganın atılacağına *nasıl* karar verilecek, esas ideoloji burada" diyen ses. "İdeolojimiz formumuzdur" diyen ses. *Parrhesia* konusunda çok yazdım ettim, epey uğraştım, denedim gibi geliyor, hani sanki bana bakınca akla gelecek kavramlardan olurmuş gibi, ama aslında *parrhesia* üzerine zannettiğim kadar da çok yazmamışım somut ne yapmıştım diye aranınca gördüğüm (bunu geçenlerde şaşkınlıkla fark ettim o yüzden sen böyle ilk soruda pat *parrhesia* ile gelince şaşırdım). 2007'de Hrant Dink öldüğünde Varlık dergisinde çalışıyordum ve Varlık dergisine bir *Parrhesia ve Hrant Dink* özel dosyası yapmaya karar verdiğimde Foucault üzerine çalışmalarından bildiğim yazarlardan birini ikna etmek için ne çok konuşmuştum telefonda, böyle bir bağın kurulabileceğine ve kurulmasının vaatlerine dair. O günkü motivasyonumu hatırlamaya çalışıyorum senin sorunu düşünürken. Kavramdan beklentim neydi?

Dink bedeli ne olursa olsun *parrhesia*tik idi. 2004'te Agos'ta *Sabiha'nın Sırrı* adlı haber yazısı tam da böyle bir örnek değil mi? Yazısında Atatürk'ün manevi kızı Sabiha Gökçen'in Ermeni kökenli olduğunu iddia etmişti. Antep asıllı Ermenistan vatandaşı Hripsime Sebilciyan Gazalyan, kendisinin Gökçen'in yeğeni olduğunu ve Atatürk'ün manevi kızı Sabiha Gökçen'in aslında yetimhaneden alınmış bir Ermeni yetim olduğunu öne sürmüştü. Genelkurmay tarafından "milli duygu ve değerlerin kötüye kullanılması" olarak değerlendirilen bu ve bunun gibi daha nice iddialarla dolu yazılarından dolayı hakkında defalarca dava açılması ve tutuklanması Dink'i *parrhesia*tik kılıyor. Kavramdan beklentin buymuş gibi geldi bana.

Neden Hrant Dink'i ve sonra hepimizi daha iyi anlamada kullanılabileceğine inanmıştım? Sanırım teorinin özellikle şu kısmı yüzünden, "kendi dediğine kendin inanıyor musun?" kısmı var ya *parrhesia*tik eleştirinin, oradaki etik konum besleyici geldiği için. Dink'in anısında bu her zaman çok güçlüdür ya: Kendi dediğine inanarak konuşan insan.

Öte yandan bu kavramı "hakikat-sonrası"ndan (*post-truth*) ayrı düşünebilir miyiz ki? Çünkü *parrhesia* hakikate eklemli, yani onun ifşa ettiği şey gerçek değil de hakikat. "Hakikat" ve "gerçek" arasında çatışmalı bir ilişki var. İlkinden bir doğrunun doğru olarak durmasını anlıyoruz. Tamam bilim ve teknoloji, bilgi ve tecrübe geliştikçe hakikatin objektifliği de değişebilir ve bu anlamda Marksizm de hakikatin diyalektik yanlarını araştırmasıyla ona materyalist bir temel sağlamaya çalışıyordu. Ama felsefe tartışmaları yine de hakikatin insanın arzu ve iradeleriyle meydana gelmediği yönünde mutabık. Bu da hakikati objektif kılıyor. Oysa gerçek hakikatin oynanmış, manipüle edilmiş, değiştirilmiş, yorumlanmış ve sübjekleştirilmiş hali olmasıyla "hakikat-sonrası"nı tanımlıyor.

Şu da var, bugün, *post-truth* çağında, *parrhesia*'yı ve oradaki etik anlayışını iki yönden hodri meydanlarla karşı karşıya kalan bir tutum gibi yeniden düşünmek gerekir. Bir yanda iktidara doğruyu söylemenin hâllerinin tartışılması, diğer tarafta doğrunun, hakikatin önemsizleştiği çağ diye bir çağdan bahsedilmesi.

Post-truth kabaca şu demek herhalde: Arkadaşım hepimiz kralın çıplak olduğunu biliyoruz! Ve elbette, her sorumluluk sahibi yetişkin gibi, bunu umursamıyoruz, çok daha reel dertlerimiz var. Fantezilerimiz de mitlerimiz de reel hedeflere ayarlı. Hani aslında masalda da krala çıplak diyenin çocuk olması gibi, "bu bir çocukluk, yetişkinler için mesele kralın çıplaklığının sınanması değil bilginin faydasının sınanması olmalıdır" dercesine. Herhangi bir doğrunun sırf doğru olduğu için anlamı olabilir mi veya doğru inanışının, sırf o inanış hakiki olduğu için anlamı ne olur? Hakikati saklamaya gerek görmemek hakikati söylemeye yüklenen anlamı da istikrarsızlaştırır. Cümle hakikatten-bağışık çatılır olur. Bu kuşbakışı baktığımız, karşı cepheden gelen meydan okuma. Bir de yakın-kanattan gelen meydan okuma var. Çok yakında olduğu için görmek daha zor. O da günün yaygın etik-adabımuaşeret meselesi. Yüzyıl önce modern görünmek için düzenlenmiş görgü kuralları kitaplarının etik görünmek için hayatın her alanına yayılan (genelde e-) güncellemesi. Bu da garip bir biçimde, tersten, hakikati önemsemeyen bir tutuma platform sağlıyor.

Başta işaret ettiğim anarşizme gelelim isterim. Bir yazında, 1816'da İngiliz filozof Jeremy Bentham'ın "Anarşizm"i, "kötü bir yasa için insanları ona karşı ayaklanmayı örgütlemekten ziyade yasanın varoluşunu inkâr etmek, geçerliğini reddetmek ve yasanın yürütülmesine karşı ayaklanmalar için kışkırtmak" olarak tanımladığını belirtiyorsun. Böyle bir anarşizmi kültür-sanat sistemine uyarlamak mümkün olabilir mi? İlla ki bir olguyu kültür-sanata adapte edebilme saplantımı da itiraf ederek sormak zorundayım. Ya da başka bir deyişle anarşizmi sadece siyasal alanla mı sınırlamalıyız?

***Post-truth* kabaca şu demek herhalde: Arkadaşım hepimiz kralın çıplak olduğunu biliyoruz! Ve elbette, her sorumluluk sahibi yetişkin gibi, bunu umursamıyoruz, çok daha reel dertlerimiz var. Fantezilerimiz de mitlerimiz de reel hedeflere ayarlı.**

-Süreyyya Evren

Anarşizmde siyasal alandan taşma siyasal alanın dışına da talip olma şeklinde gelişmez de siyasetin neresi olduğunu yeniden tanımlayarak gelişir. Bunun kökeni de şudur aslında, anarşizan etik prefigüratif siyaset de denen, "amaçlar araçları belirleyemez" anlayışından doğar. Yani eğer iyi ideale varmak için her şey mubah *değilse*, davanın neliği edimin neliğini *öncelemez* hele ki hiç aklayamaz denirse, yani bir nevi yapılan şeyin kendisinin ütopya içinde olması gerekiyorsa hem bir bakıma ütopya yoktur, o özel gün beklenmez, hem de sürekli her adımın nasıl atıldığı siyasetin kendisi olur ve bu da her kararın, her edimin, niyetinden ve amacından ziyade şeklini, etiğini, sorgulanabilirliğini masaya getirir. Yani garip durum şu ki etiğe günümüzdeki vurgu anarşizan bir geçmişe sahip olduğundan anarşizan ilkeler yayıldı izlenimi verebilir; peki niye vermiyor? Sorun donukluktan doğuyor galiba. Ve kabul etmek istemesek de "sahicilik"e duyulan gereksinimden. Sahici bir şeyleri istediğimizi kabul etmek güç ama kabul etmeli miyiz acaba? Bu da aslında kültür-sanat dışında bir yerden, siyasetten bir fikri alıp kültür-sanata uyarlamanın ötesine geçeni, kültür-sanatın içinde anarşizan edimlerin neler olabileceğini soran bir yaklaşım muhtemelen. Ama neyin "etik-adabımuaşeret" neyin "sahici etik" olduğunu kim belirleyecek? Her şey bir yana sahicilik arayışından felsefi bir cümle doğar mı? Dahası, politik refleks olarak, anarşizmin doğası böyle bir yargı mevkiinin de altını oymayı getiriyor. Belki de ütopya, kimse belirlemeden kendi kendini belirlemesidir.

Bu bahsettiğin nokta etiğin en can acıtıcı hali ve işler burada donma noktasına geliyor. Felsefe tarihi "sahici etik" üzerine çatışmalarla dolu çünkü. Materyalistler etik alanında teolojik görüşlere karşı mücadele ederken "ahlâk" standartlarının "dünyasal" bir kökene ve kaynağa sahip olduğunu savunuyorlar, teolojik ve idealist yorumlardan uzak duruyorlardı. Bu yüzden etiği gerçeklikteki "pratik" ahlâk ile ve ahlâki davranışla aynı şey olarak da görmemek gerekiyor. Ahlâk etikten daha önce doğduğuna göre, ilki bir doktrin ikincisi de bilim oluyor. Haliyle etiğin, iyi, kötü, faydalı, zararlı gibi sorunları incelemesi ve ahlâki bir davranış kuralını, neyin yapılması, neyin yapılmaması bağlamında ortaya koymaya çalışmasıyla "ahlâk"ı içine alan bir yapısı var. Bu anlamda kültür sanatta anarşist hareketlere yönelik yüklü bir avangard sanat tarihi var elimizde ve kanımca bu öncü çıkışların temel dertlerinden biri de "sahici etik" idi. Çünkü onlar bütün bir kültür endüstrisi içinde "kral çıplak" demenin mücadelesi içindeydiler. Peki "kral çıplak" yerine krala "sen çıplaksın" diyebilmek bağlamından baktığımızda hem hakikati dile getirmek hem alternatif olabilmek hem de sanat sisteminde var olabilmek mümkün mü? Çünkü hakikati söylediğinde sanat sisteminde de pekâlâ tutuklanabilirsin.

Post-truth çağının bir özelliği de resim-karşıtı resmin, anti-art sanatın, sinema karşıtı sinemanın, roman karşıtı romanın boşa düşmesi. Sanat karşıtı sanat jestinin hiçbir anlamının ve karşılığının olmadığı bir çağın genel olarak bir umursamazlığı var demektir hakikate – çünkü bu anti-sanatlara meyyallik her zaman mevcut tüm kanalların iptalinin olasılığına göz kırpar(dı). Bu da masada olmayan bir doğrunun hakikat olma ihtimalidir. Bu ihtimal heyecan uyandırmıyorsa veya merak, hakikate de aslında o kadar gereksinim olmadığını anlayabiliriz. Onun yerine "etik adabımuaşerete" uygun, iyi, yeni, taze, rafine sanat kalır elimizde. Böylesine olumlu sıfatlar hep sanat-karşıtı sanat hareketlerini sanatın içinde tutar. Köhne olana, *passé* olana bakmak istersin, retro olana değil ama bu isteğin uçup gider retroyu görür görmez çünkü (burada zor bir bağ kuruyorum ama *açıklayabilirim*) *post-truth*'u besleyen temel şey "iyi"nin yerinin belirsizliğindeki tırmanış olabilir. İyi ile kötünün ötesinde, Nietzsche'ye sarıldığın, yeniye mahkûm olmadığın, olanakları kurcalayabildiği bir açıklık vardı ama iyinin ve kötünün konu olmaktan çıktığı momentte "biraz daha yeni" dışında ne dileyebilirsin ki Tanrı'dan? İnsanın daha uzun, daha sağlıklı, daha az sorunlu, daha keyifli ve daha güzel hayatlar yaşaması için yapılan hemen her şey bir zamanlar "iyi" kategorisindeydi. Bu da anti-iyi, anti-sanat ve "anti-güzel"den bambaşka ufuklar bekleyebilmeyi doğuran bir hakikat arayışları şebekesi doğuruyordu zamansız ve mekânsız aslında. Fakat şimdi 150 yaşına kadar hayatta kalacak milyarlarca keyif düşkününün haz, prestij, etik üstünlük ve estetik arayışı sanatçıları korkutuyor. Kimse "insan-için-iyi"de "iyi"nin ta kendisini görmek istemiyor – çünkü bütün ütopyalar nihayetinde insana daha iyi bir hayat vaat ederdi ama şimdi insanın daha iyi bir hayata kavuşmasında bir iyi var demek ikna edicilikten düştü.

Bu alternatifliğin sonu mu? Alternatif kültürün alternatif emek istediğine inandığını bildiğimden soruyorum. Gregory Sholette'nin "yaratıcı karanlık madde" kuramına da yaslanıyor bu konu aslında. Eylemci-sanat, kültürel aktivizm ve müdahalecilik, gerilla sanatı gibi çeşitli isimler altında kendi kendine örgütlenen alternatif direnişleri (tüm *occupy*-işgal hareketleri dahil) içeren yaratıcı karanlık madde olgusu, Sholette'e göre, sanat dünyasının söylemini ya da özel çıkarlarını düzenlemeye kalkmıyor ama sanat tarihçilerinden müzecilere, galericilerden sanat yöneticilerine kadar her alana kurumsal olarak sızıyor. O da bir nevi *parrhesia*tik, *anti-art*, ne dersin?

İnsan için "iyi"nin artık "iyi"den sayılmayacağı bir değerlendirmede alternatif olarak ne için iyi önemsenecektir? Belki de (bugün) iyi olan karanlık maddenin ve karanlık enerjinin iyiliğini düşünmektir! Sanat karanlık maddeye hizmet edebilir mi? Sanat için sanat insana sanatın katkısında bir iyi buluyordu, toplum için sanat da insanın sosyal düzenlemesine sanat ile katkıda bir iyi buluyordu, bu kutuplar geçersizleştikçe yeni formlarla reenkarne oldular. Günümüzde belki ama üçüncü bir hat, gerçek bir çıban başı, karanlık madde için sanat olarak çıkıyordur!

FERHAT ÖZGÜR, "HAYVAN ÇİFTLİĞİ", 2017, SERGİ GÖRÜNÜMÜ, THE PILL FOTOĞRAF: RIDVAN BAYRAKOĞLU SANATÇININ VE THE PILL'İN İZNİYLE

Materyalistler etik alanında teolojik görüşlere karşı mücadele ederken "ahlâk" standartlarının "dünyasal" bir kökene ve kaynağa sahip olduğunu savunuyorlar, teolojik ve idealist yorumlardan uzak duruyorlardı. Bu yüzden etiği gerçeklikteki "pratik" ahlâk ile ve ahlâki davranışla aynı şey olarak da görmemek gerekiyor. Ahlâk etikten daha önce doğduğuna göre, ilki bir doktrin ikincisi de bilim oluyor.

-Ferhat Özgür

Anti-art sanatın altını oymak için değil inanılırlığını korumak için oradadır. Anti-art jestlere açacak anlam alanımız kalmadığında beğenilerin sofistikasyonu ve etik adabımuaşerete uygunluğu dışında konuşacak çok az şey kalıyor. Sanatla ilgili herhangi bir hakikati söylemenin de bugün ilginçlikten uzak ve çocukça görünmesi hep bağlantılı değil mi? Herkesin bildiği sırlardan olmayan sır bulamıyoruz...

Karanlık maddedeki adlandırma silsilesine de bayılıyorum bu arada ve trene eklemlenmek zevkli olabilir gibi geliyor. *Dark matter* ifadesi zaten durumu gereksiz dramatize eden bir adlandırma, bir de bunu Türkçeye çevirirken sanki *darkness matter* imiş gibi karanlık madde yapmamız ikinci bir dramatizasyon katmanı. Bir üçüncü dramatizasyon katmanı bir sanatçıdan beklenmeli belki de...

Çünkü eğer mesele maddenin ve giderek karanlık maddenin de iyiliği ise, insanın karşısına geçip de hakikatin anlamlı olduğunda ya da *anti-art*'tan sanat için bir şey beklenebileceği fikrini ciddiye alması gerektiğinde ısrarcı olmak zordur. Böylece çok da sofistike olmayan bir sinizm yönetimi devralıyor. Tarif etmeye kalkınca insanın diline yapışan bir canlı gibi: Erkinden, kazandığı güçten memnun bu sinizm, gittikçe kalabalıklaşan insanoğlunun iyi bir fikir bulmaktan da aynı süratle uzaklaşmasından hayli memnun.

Bak işte bu yönetimi devralan zehirli sinizm canlısı imgesi bana senin The Pill'de gördüğüm 2017 yılındaki *Hayvan Çiftliği* adlı kişisel serginde buluntu seçim sandıklarıyla yaptığın kurguyu hatırlatabilir! Orada eski buluntu seçim sandıkları birer zehir gibi mekâna yayılmışlardı. Ya da belki tersine mekânın zehrini emiyorlardı! Bunu işte konuşmaya çağırmak isterim, yanılıyorum belki, belki alakası yok zehirle düşündüğünün, ama senin için buluntu olan ne, nasıl bir madde? Hem *Hayvan Çiftliği*'nde seçim sandıklarını hem kullandığın bütün buluntu malzemeleri soruyorum...

Buluntu nesneyi bir zehir metaforu olarak düşünebilirim önerin üzerine. Beni öteden beri buluntu malzemelere yönelten şey Duchamp'ın 1913'te ortaya attığı o zehirleyici soruda: "Sanat olmayan yapıtlar yaratılabilir mi?" Buluntu olan aynı zamanda canlı olana denk geliyor ve içlerinde hakikati saklıyorlar. Artık kullanım dışı kalmış ahşap seçim sandıklarından yaratacağım formlar, sandıktan demokrasinin çıkmadığı hakikatine işaret edeceklerdi. Seçim sonucundaki gerçekle sandıktaki hakikat farklıydı. Yüzün üzerindeki sandıkları tek tek parçalamak gerçeği de parçalamak anlamına geliyordu benim için. Çıkan çiviler, menteşeler, vidalar bile bir bedenin öteki organları olarak mekânda görünmeliydiler. Seçim sonucunda önümüze sürülen gerçek; paranın, medyanın, kamuoyu araştırmalarının ve lisansız yazılım programlarının yarattığı bir gerçek olarak sandıktaki hakikate ters düşüyordu. Ancak ben tüm sergiye yayılan bu buluntu nesnelerle Türkiye ve Avrupa'da yakın dönemlerde hızla yükselişe geçen milliyetçilik ve muhafazakârlık olgularına da işaret etmek istedim. Büyük kurt formu bu milliyetçiliği simgelerken kuzular azınlığa ilişkindi. Çoğunluğun seçimi kazananın seçimiydi ancak herkesin değil. Demokrasi işte tam da o noktada kaybeden azınlıkların taleplerini yerine getirebilme gücünü gösterebilmek anlamını taşıyordu. Mesele özgürlüğü tüm bu zeminlere yayabilmemizdi. Bilmiyorum buluntu nesneler olarak bu sandık yığınlarını bir depoda görür görmez bahsettiğimiz "karanlık madde" beni de kuşatmış olabilir.

Ixe yazılır “iks” okunur

Yürütücüler: Çınar Eslek&Yekhan Pınarlıgil

2020 yaz sayısı itibariyle hem Art Unlimited’in matbu sayfaları hem de unlimitedrag.com'un dijital sayfaları artık “temsillere sığmayan kontrol altında kalmayan, sanatı imkân olarak kullanan, yerinde durmayan, kahkahayı seven, kendinden korkmayan, sınırlara takılmayan, dans eden, özellikle kıvıran, tüy gibi hafiflikle sevişen, kimseye benzemeyen, biraz canavar, bazen melez, bir-olmayan bedenlerin çelik gibi güçlü tutumlarına” mekân oluyor. Çınar Eslek ve Yekhan Pınarlıgil yürütücülüğünde yola çıkan yeni serimiz *XXY* ikinci bölümünde de beden hikâyelerine odaklanmaya devam ediyor. Lionel Soukaz’ın *Ixe* isimli deneysel film çalışması üzerinden Yekhan ve Çınar’ın sohbetlerine şahitlik ediyoruz

Çınar Eslek: Lionel Soukaz’ın *Ixe* adlı videosundan dosya konusu olarak ilk bahsettiğinde çok heyecanlandığımı hatırlıyorum. Sadece videonun ismi bile birçok açıdan sınır-dışı. Sonrasında çok kere videoyu izleyip neden dosya konusu olarak önerdiğini anlayabiliyorum. Sence, *Ixe*’i konu bahis etmek neden bu kadar önemli?

Yekhan Pınarlıgil: Birçok farklı sebebi var. Hatta, bu sayıda *Ixe*’i konu etmek için burada söyleyebileceğimizden çok daha fazla sebebimiz var. İsmiyle başlayalım; yeterince heyecan verici bence de. Bu köşede iki kez yinelediğimiz, ama Türkçede yeri olmayan bir harf. Harfe yaklaşalım, birbiriyle kesişen iki çizgiye odaklanalım. Bu iki çizgi aklımıza ister çarmıh getirsin, acının ya da zevkin çarmıhı olsun, ister yasakları, girilmez, kapalı alanları, ister porno endüstrisini. İşte bu üçüyle de ilgili *Ixe*. Aynı zamanda da bir çığlık. Yaşamak için bir çığlık, hayatın en karanlık anında derin bir nefes denemesi. Varım demek, bütün yasaklara, yaşama kapalı alanlara, girilmezlere rağmen, tıpkı gözlerinizi kapadığınızda ısrarla karşınızda duran flaş gibi, şimşek gibi, güçlü, istekle, ihtirasla varım demek...

Bir adım geri atıp, daha geniş bir ölçekten bakacak olursak... Sanatı hayattan bağımsız düşünmek pek mümkün değil, dolayısıyla sanat tarihi de tarihten bağımsız değil ve başlı başına ataerkil bir hikâye, bir kurgu. Heteroseksüel erkek bakışıyla tekrarlanan bir sanat pratiği ve yine onun hegemonyasında yazılmış öznel bir tarih. Yüzyıllarca hüküm süren bir düzenek! Ancak istisnalar var. Bu ataerkil kurguyu sekteye uğratan, düzende küçük bozukluklar yaratan hareketler var. *Ixe* bunlardan bir tanesi, baskın imge sistemini kısa devreye uğratan bir film.

ÇE: Kitle iletişim araçları iletiler aracılığı baskın imge sistemini oluşturabiliyor. Bu baskın imge sisteminin iktidar ile dolaylı yollardan bağı var.

YP: Aşırı kontrollü toplumlarda yaşıyoruz, durum git gide daha endişe verici oluyor. Günümüz toplumlarında hüküm süren, medyanın da şevkle desteklediği sahte ahlâkçı söylem kontrollü bir yasam alanı belirliyor, sadece belli şekilde yasamaya, belli kalıplarda var olmaya zorluyor. Tam da bu yüzden *Ixe* görsel eleştirel gücüyle nadir rastlanan bir örnek. Püriten toplumu, toplumda hüküm süren politik ve sosyal baskın söylemleri hedef alıyor. Bu kontrolcü söylemleri, dışarıda bırakmaya çalıştıkları bedenlerle karşı karşıya getirmek yoluyla varoluş ve manipülasyon arasındaki çatışmayı sahneliyor. Sahnelenen şey görünen şeydir, artık unutamazsınız, vardır, isteseniz de istemeseniz de. Kayıt dışında bırakılmak istenen, hastalık, sapkınlık ya da gariplik kisvesiyle sahne dışına itilen bedenler, bireyler çırılçıplak olarak sahnenin ortasındalar. Kafa kafaya bir çarpışma, bir çatışma var, hayatta da filmde de.

ÇE: *Ixe* 70’lerin sonunda yapılmasına rağmen, birçok açıdan çok güncel ve güncelliğini hep koruyacağını düşünüyorum. Sanatın dilini kullanarak yerleşik birçok söylemi püskürten bir yapısı da var.

YP: Bugün yürürlükte olan görsel kültürün inşası 1968 sonrası dönemde ve özellikle 70’li yıllarda başlıyor. Kırılma edebiyattan sinemaya ya da başka bir deyişle yazılı medyalardan kademeli olarak görsel medyalara, özellikle de sinematografi olarak da nitelendirebileceğimiz hareketli imgelere geçişle birlikte gerçekleşiyor. İlginçtir ki 68 sonrası sosyal değişimlerle video teknolojilerinin geniş kitleler tarafından kullanılabilir hale gelmesi dönemsel olarak çakışıyor. Önce *Super-8* filmi neredeyse cebimize sokuyor. Sonra da bugün hepimizin elinde dönüp duran kameraların atası olan Sony DV-2400 Video Rover ya da nam-ı diğer Portapak 1967’de satışa çıkıyor. Git gide küçülen video kameralar ve kameralar yoluyla ürettiğimiz filmleri, imajları dağıtabileceğimiz platformlar bu tarihten itibaren geniş anlamıyla kültürün vazgeçilmezi durumdalar. Diğer bir bakışla, 1970’ler, sinematografik anlamda seyirci olmaktan üretici olmaya geçtiğimiz yıllar. Önce, film sadece uyarlanmış karanlık salonlarda görebildiğimiz nesne olmaktan çıkıyor, televizyon yoluyla bireysel hayata, evlere, ofislere, daha da ileri giderek ceplerimize, çantalarımıza giriyor. Sonra da stüdyolarda, son derece pahalı aletlerle üretilebilir bir nesneyken, herkesin kullanabileceği, üretip oynayabileceği, bozup yeniden yapabileceği bir medya halini alıyor. Nasıl kalemi olan herkes yazı yazabiliyor, mektup yoluyla iletişim kurabiliyorsa, kameası olan herkes artık hareketli imgeler aracılığıyla kendini ifade edebiliyor, ama iyi ama kötü. *Ixe* bu geçiş döneminin ilk yıllarında gerçekleştirilmiş bir film. O zamanlarda halen inşa halinde olan görsel kültürün ciddi bir eleştirisini yapıyor, yani başka bir deyişle bugün sorgulamadan kullandığımız medyaların icat edildiği döneme resmî tarihin çok dışında bir ışık tutuyor.

Güncelliğini kesinlikle koruyan bir film hem içerik hem biçim açısından. Teknolojinin henüz emeklediği zamanlarda yapılmış olmasına rağmen, ultra hareketli katmanlardan oluşan montajı, üst üste bindirme, filme direkt müdahalede bulunma, kazıma, boyama gibi farklı teknikleri bir arada kullanması, durmadan değişen, kendini yineleyen, popülerlikle deneyselik arasında gidip gelen ses bandı *Ixe*’i hâlâ izlenebilir kılıyor. İmgeler birbirleri ardına, inanılmaz bir hızla üstelik otorite kurmadan akıyor. *Ixe*’in seyirciye secim bırakan, hislerini manipüle etmeyen bir yapısı var.

Bunların ötesinde, bir de tabi toplumsal boyutu var. Yakınımıza bakalım. Hâlâ onur yürüyüşleri yasaklı, o ya da bu sebeple. Hâlâ translar öldürülüyor, failleri meçhul, ya da izbe gettolarda kapalılar. Hâlâ bedenlerimiz garip bir sosyo-ekonomik sistemde kiralıklar. Meta anlatılarla sınırlı, söylemlerin hükmünde taklit bedenler, seri üretim fabrika malı zevkler, kontrollü hareketler. Hâlâ ikiyüzlü beklentiler, gecelerin fatihleri gündüzlerin ahlâkçıları ve diğerleri, suskunluklarıyla onaylayan seyirciler. Hâlâ ahlâkı bedenlerinde sanan güruhlar. *Ixe* gibi filmlere, Lionel Soukaz gibi yönetmenlere, sanatçılara, yürekten haykırışlara, alışıldık düzenden çıkmaya, çıkmak için cesarete, bazen provokasyona, kesinlikle bol kahkahaya ihtiyacımız var.

ÇE: Seninle diyaloglarımızda hep 70’lerin öneminden bahsediyoruz. Günümüzde hâlâ varlığını daha güçlü bir şekilde koruyan hatta gelişip daha güçlenen yapıların, o dönemde atıldığını görüyoruz. O dönemin 70’ler Fransası’nı düşünürsek Lionel, sanatsal dilini hangi bağlam üzerine oturtuyor? Ya da sanatçı, bir bağlam derdi gütmeden üretimlerini o an da deneyimlediği kişisel ve tanık olduğu toplumsal sorunsalları mı yansıtıyor?

YP: Bu kez 1970’lerin Fransa’sındayız. Avrupa, 68 sonrası özgürlük dalgasının üzerinde sörf yapıyor, rüzgâr sert esiyor, su çalkantılı, dengeyi korumak zor, ama hızla ilerliyor. Ataerkil toplumun yüksek duvarları yavaş yavaş su almaya başlıyor, çalışma şartları değişiyor, sosyal haklar açılıyor. Kadın hareketleri sosyal, hukukî, cinsel, ahlâksal eşitlik için uğraşıyor, kürtajın yasallaştırılması ve doğum kontrolünün meşrulaştırılmasını sağlıyor, kadını içine hapsedildiği edilgen rolden çıkarmaya çalışıyorlar. Kadın bedeni aileye ithaf edilmiş, kutsallık kisvesi altında köleliğe döndürülmüş anne rolünden başka roller de oynayabileceğini, hatta oynamayı bırakın, oyunu yönetebileceğini, ya da oyundan çıkabileceğini fark ediyor.

Aynı özgürlük dalgasını gey ve lezbiyen hareketler de paylaşıyorlar. FHAR (*Front homosexuel d'action révolutionnaire*) [Devrimci hareketin eşcinsel cephesi] ve akabinde Les Gouines Rouges [Kızıl lezbiyenler] hem sosyal hem politik çerçevede cinsel azınlıkların haklarının tanınmaları için bir dizi eylem düzenliyor, varlıklarını reddeden bir toplumda yaşam alanları açmaya soyunuyorlar.

Lionel Soukaz böyle bir dönemde başlıyor ilk filmlerini yapmaya. Bir yandan sinemayı keşfediyor, karanlıktaki filmlerin büyüleyici gücünü, imgelerdeki soyut hazları, bir yandan da kendi sinemasını yapmaya başlıyor. Tabii ki ticarî sinemanın tek tipleştirilmiş kurgularında değil, deneysel sinemanın aşırı aydınlık ya da çok karanlık sokaklarında yürüyor genç adam, heyecanla, içi içine sığmayarak başlıyor.

ÇE: O dönemki sinema anlayışının dışında hareketli görüntülerden deneysel bir şeyler oluşturmak sanatın olanaklarını genişletiyordur. Lionel'in sanatsal süreci yaşama biçimi çok iç içe değil mi?

YP: Le Mans 24 Saat Yarışı sırasında gece çekimleri yapıyor. Unutmamak lazım, o zamanlarda film kullanıyor Lionel Soukaz, *Super 8* genellikle ve film pratiği bugünkü video tekniklerinden çok farklı, çektiğini aynı anda göremiyor, laboratuvardan gelmesini beklemesi gerekiyor. Ağır çekimden sonra ralliden kalanlar arabaların farlarının filmde bıraktıkları uçucu ışık huzmeleri, titreşen flaşlar, kayan yıldızlar... Deneysel sinema ve sınırsız plastik olanakları açılıyor bir anda, sanatla hayat daha kolay birbirlerine karışıyorlar. Sonra kamerasını bir daha elinden düşürmüyor Lionel Soukaz, adeta kolunun bir uzantısı, bir üçüncü göz, daha hareketli, daha kıvrak uzayan, genişleyen, esnek bir beden.

Küçük işlerde çalışıyor önce, makinist olarak mesela; küçük derneklerde *Super 8* festivallerine katılıyor, kendisi organize ediyor. 1974'te *coming out*'unu *Lolo Mégalo Blessé En Son Honneur* [Onurundan yaralı Lolo Megalo], *LMBESH* olarak adlandırdığı filmle yapıyor. Bu tarihten sonra da sinema devamlı olarak hayatının içinde, hayatı da devamlı olarak sinemasında, film karelerinde, az ya da çok, açık ya da kapalı, aydınlık ve karanlık... Kolunun uzantısı kamera her şeyi kaydediyor, kurgu ya da belgesel, sınırlar birbirine karışmış durumda. Bütün filmleri birbirine bağlayan en önemli öğe söylemin samimiyeti ve tabi biçimlerin özgürlüğü.

Yetmişli yılların başında çok faal olan FHAR, Lionel Soukaz katılmaya fırsat bulamadan 1974'te dağılıyor ama küllerinden *Groupe de Libération Homosexuelle* [Eşcinsel özgürlük grubu], *Arcadie* ya da *Sexpol* gibi farklı yeni hareketler, *Le Gai Pied* isimli dergi ve Avrupa-Akdeniz Eşcinsellikler Yaz Üniversitesi gibi etkinlikler doğuyor. Lionel Soukaz kimilerine katılıyor, kimilerini izliyor, kimilerini kaydediyor, hareketteki düşünürlerle diyaloğunu sürdürüyor... Aynı dönemde, Monique Wittig *Le Corps Lesbien* [Lezbiyen beden]'i; Guy Hocquenghem *Le Désir Homosexuel* [Eşcinsel arzu]'i; Jean-Louis Bory *Ma Moitié d'Orange* [Benim portakal yarım]'ı yayınlıyorlar. Genet, Sartre, Beauvoir, Guattari, gibi imzaların bulunduğu *Recherches* dergisinin *Trois milliards de pervers. Grande encyclopédie des homosexualités* [Üç milyar sapkın: Büyük eşcinsellikler ansiklopedisi] alt başlıklı üçüncü sayısı sansüre uğruyor ve polis tarafından toplatılıyor. Özgürlük hızla yayılan bir ışın gibiyse eğer, gölgeler de güçlü kuvvetli buradalar, direniyorlar.

Heyecanlı yıllar, gerilimli bir toplum ama umut dolu bir atmosfer! Lionel Soukaz da bu açılımın etkisinde 1976'da *Boy Friend 1*'i bir yıl sonra da *Boy Friend 2*'yi çekiyor. İlk film özgün bir dille seksin ticarî bir olguya dönüşmesini sorgularken, ikincisi Pasolini, Hocquenghem, Bory ve Duvert gibi yazarların pornografi üzerine metinlerini ses ve imgelerle karşı karşıya getiriyor. 1977'de yaptığı *Le sexe des anges* [Meleklerin cinsiyeti] sosyal yönü daha yoğun bir film. Sanatçı normal dişi olarak kabul edilen "anormal" ya da "farklı" diye sınıflandırılan bir cinsel kimlikle yaşamanın zorluklarını sahneliyor.

Lionel Soukaz'ın yolu bu tarihlerde Guy Hocquenghem'le kesişiyor ve birlikte *La Race D'Ep*'i çekiyorlar. Eser 1860'ta homoseksüel kelimesinin bir Macar doktor tarafından icat edilmesinden 1980'e kadar olan geniş dönemde eşcinsel tarihi anlatan üç kısa metrajdan oluşan bir belgesel. İsmi Fransızcadaki *pédéraste* [oğlancı] kelimesinin argo versiyonundan geliyor. "Ep ırkı" diye çevirebiliriz ki, başlığın eşcinselliği insanlıktan ya da kabul edilebilir -normal- insanlıktan ayrı bir kategori gibi gören yaklaşımların şiddetini işaret ettiğini düşünebiliriz. Ancak film 1979 ekiminde Sinematografik Kontrol Kurulu tarafından porno film olarak nitelendiriliyor ve sansürleniyor. İçlerinde Foucault, Barthesn Chéreau, Duras, Lang, Deleuze, Journiac, Beauvoir ve Sartre'ın da bulunduğu bir grup düşünür filmin ekranlarda gösterilebilmesi için imza kampanyası düzenliyorlar. *La Race d'Ep* bu sayede, ancak yirmi beş dakikasından yoksun ve cinsel içerikli sahneleri kesilmiş olarak gösterime giriyor.

ÇE: Şu anda yaşadığımız dönemde porno olarak kategorilendirilen bir filme kaç düşünür destek çıkar acaba diye düşünemeden geçemedim.

YP: 1970'lerin ilk yarısı, diğer birçok Batı Avrupa ülkesinde olduğu gibi Fransa'da da porno endüstrisinin patlama yaptığı yıllar. Çok sayıda film üretiliyor ve porno sinemalar ülkenin hemen her yerinde boy gösteriyorlar. Ancak sağ eğilimli tutucu hükümetin başa gelmesiyle 1975 yılında yeni bir yasa yürürlüğe giriyor ve filmler kategorilendirilmeye başlıyor: 16 ya da 18 yaşından küçüklerin izleyemedikleri ve tabii X kategorisi yani porno! Bugün çok güven verici gibi görülen televizyon kategorilerinin ataları, normalleştirme mekanizmalarının ilk devinimleri bunlar.

Sahte olmayan bir cinsel birleşme sahnesi ya da ereksiyon halinde penis bir filmin X olarak damgalanmasına sebep olan ögeler. Bu şekilde sınıflandırılan bir film sadece belirli sinemalarda

gösterilebiliyor ve filme diğer kategorilerdeki filmlere nazaran çok daha ağır vergiler uygulanıyor. Yapımcı herhangi bir destek alamıyor, gösteren sinemalar öngörülmüş yardımlardan faydalanamıyorlar. Bu derece sert tecrit politikasıyla karşı karşıya kalan porno sinemalar birer birer kapanmaya başlıyor. Ve porno filmlerin yanında, amaçları zevk üretmek olmayan birçok eser de görünmez oluyor. *La Race d'Ep* bunlardan sadece bir tanesi.

Yukarıda söylediğimiz gibi, Lionel Soukaz sinemanın hemen her alanında aktif. 1978'de Paris'te *La Pagode* adlı bir sinemada "Pembe ekranlar mavi geceler" adlı "eşcinsel" film festivali düzenliyor. Dönemin kültür bakanı festivali yasaklıyor, polis filmlere el koyuyor. Fassbinder'in filmi *Faustrecht der Freiheit* gösterilirken *Jeune Nation* [Genç ulus] adlı bir grup aşırı sağcı militan sinemayı basıyor ve izleyicilere saldırıyorlar. Biri ağır altı yaralı hastaneye kaldırılıyorlar.

1970'lerin ikinci yarısı tutucu politik gücün etkisinde geçiyor Fransa'da. 68 sonrası özgürlük dalgası gücünden kaybetmeye başlıyor. Önce filmlerinin X kategorisine alınması, dolayısıyla gösterilemez hale gelmesi, sonra festivalin yasaklanması, buna paralel şiddet, sansür ve polis baskısı Lionel Soukaz'i bir çıkmaza sürüklüyor. Yaşam ve sinemayı birbirinin bu denli içine sokmuş bir sanatçı için ciddi bir depresif dönem başlıyor. Genç adam filmleri gibi hayatının da git gide kontrol altına alındığını, kısıtlandığını, sansürlendiğini hissediyor. Özgürlük havasının yerinde kasvetli bir atmosfer var artık. Heyecan kalmıyor, heves kalmıyor, oksijen kalmıyor. Sinemanın renk dolu perdesi kararmış, hareketli, ihtiraslı, isyankâr imgeleri susmuş adeta. Zevk almak bir yana, nefes mümkün gözükmüyor bu zamanlarda.

Ixe, Lionel Soukaz'in son derece karanlık bir dönemde çektiği bir film. "İşte bunun için yaptım *Ixe*'i, ve haz almak için, ve sansürü provoke etmek için ve kaçmak için." *Ixe* bir yaşam çığlığı, acı bir kahkaha! O güne kadar çektiği filmlerden, kaydettiği sahnelerden, televizyondan yaptığı alıntılardan parçalar koyarak inanılmaz bir *patchwork* gerçekleştiriyor Soukaz. Kırk kusur dakikalık, duble ekran için öngörülmüş, tek ekrandan da aynı etkiyle izlenebilen bir yerleştirme. Sadece deneysel sinema tarihi için değil, sinema hatta sanat tarihi için bir dönüm noktası, mihenk taşı ki bu noktada *La Cinémathèque Française* (Fransız Sinemateği) gibi son derece ciddi bir kurumun *Ixe*'i restore ettiğini söylememizde fayda var.

> *Ixe* aynı adla anılan yasaya adanmış bir film. *Ixe* titretsin, ürpertsin. Bu; firar, kriz, zeval, travesti, sertleşmiş, irkilen vücut, baskı, savaş, siyasi şiddet, eroin, kaybolmuş vücut görüntüleri. Bu; boks maçı, orman kanunu, hayatta kalma, tenis maçı görüntüleri. Endişe ve utançtan kusturan siyasî ve dinî şahsiyetler. *Ixe* bunların hepsi olsun: Bir çözümleme, kişisel bir çalışma (ayna), 80'li yılların bir resmi, ne isterseniz, çok da önemli değil, ama *Ixe*, insanın tüylerini diken diken yapan o şey, hayatın ürpertisi olsun.
> **Lionel Soukaz**

> *Ixe* (X yazılır, iks okunur, bir çığlık, bir yara gibi), içinden patlayan, çarmıha gerilmiş bir film. Dört ayrı ekranda aynı anda gösterilmek için düşünülmüş X bir parçalanma: Dört ana yönde, çarmıhın dört ucunda, Savaş, Seks, Din ve Uyuşturucu. Üst üste gelen imgeler, gözün zorlukla algıladığı flaşlar ve ustalıklı tekrarların hazırladığı görsel oyun bize cinsellik ve cinsiyetin aynı zamanda bir vücut savaşı, papanınsa halkın uyuşturucusu olduğunu hatırlatıyor. Televizyon karşısında dünyanın tüm iğrençliğini göğüsleyen bu genç adamın hikâyesi bir eroin partisini, modern bilinçaltının canavarlarını ortaya çıkaran nesnel bir alan olarak betimliyor."
> **Guy Hocquenghem**

ÇE: Türkiye'de senin *Ixe*'i gösterme girişimlerin olmuştu diye hatırlıyorum.

YP: *Ixe*'i Türkiye'de daha önce iki kez gösterme şansına sahip oldum: İlki 22 Haziran 2011'de İstanbul Onur Haftası kapsamında Yeşil Ev'de; ikincisi 18 Mayıs 2013'te Ankara'da 8. Uluslararası Homofobi Karşıtı Festival programında. Üçüncü bir gösterimi çok yakında İstanbul'da organize etmeyi planlıyoruz, tabii Art Unlimited yardımıyla duyuracağız. İlgilileri, ilgisizleri, düşman olmayanları, düşman olup da tartışmayı bilenleri bekliyoruz.

NURİ *KUZUCAN*
İLE BİRLİKTE | *WITH*

SUAT *AKDEMİR*
ALİ *KAZMA*
SİNAN *LOGIE*
SEÇKİN *PİRİM*
KEMAL *SEYHAN*
CANAN *TOLON*

AÇIK MEKAN 2
OPEN SPACE 2
04.09 | 17.10.2020

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

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

Randevu ile | *By Appointment*
11.00 – 17.00

JOTUN VE TEPTA AYDINLATMA DESTEKLERİYLE
WITH THE SUPPORT OF JOTUN AND TEPTA LIGHTING

GALERIST

ROLEX

DAY-DATE

1956'da çıkan ve vizyonerlerle dünya liderlerinin tercihi olan Day-Date, ikonik gün göstergesiyle prestij ve başarının sembolü olmayı sürdürüyor.

#Perpetual

OYSTER PERPETUAL DAY-DATE 40
18 KARAT BEYAZ ALTIN

RHODIUM