

Art

unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, OCAK-SUBAT 2019, SAYI: 49, KAPAK: GÜNEŞ TERKOL & GÜÇLÜ ÖZTEKİN, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ

KAREN MEYERHOFF

Geniş Sohbetler'de Burcu Yüksel'in yeni konuğu dünyanın en önemli müzelerinde yöneticilik yapan bir sanat profesyoneli

GÜNEŞ TERKOL & GÜÇLÜ ÖZTEKİN

Nazlı Pektaş Sınırsız Ziyaretler kapsamında sanatçıların Elmadağ'da yer alan atölyelerini ziyaret etti

AK-SAYANLAR

Çınar Eslek'in ve farklı disiplinleri birleştiren dosyanın bu sayıdaki konukları Bejan Matur ve Ahmet Doğu İpek

MÜSLÜMAN MODASI

Merve Akar Akgün San Francisco'da yer alan De Young Müzesi'nde devam etmekte olan moda sergisini değerlendirdi

TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.

KURALLARI YIKMAK İÇİN ÖNCE ONLARA HÜKMETMELİSİNİZ. JOUX VADİSİ YÜZYILLAR BOYUNCA SERT VE ACIMASIZ BİR ORTAM OLUŞTURDU VE 1875 YILINDAN BU YANA LE BRASSUS KASABASINDA AUDEMARS PIGUET'YE EV SAHİPLİĞİ YAPIYOR. İLK SAAT USTALARI BURADA DOĞANIN GÜCÜNE DUYDUKLARI HAYRANLIKLARLA KENDİLERİNİ GELİŞTİRDİLER VE SUNDUKLARI KOMPLİKE MEKANİZMALAR İLE ONUN GİZEMİNİ ÇÖZME YOLUNDA İLERLEDİLER. İŞTE BU ÖNCÜ RUH, BUGÜN HALA YÜKSEK SAATÇİLİĞİN GELENEKLERİNE SADIK, SAĞLAM ADIMLARLA İLERLEMİYİZ KONUSUNDA BİZE İLHAM KAYNAĞI OLUYOR.



ROYAL OAK
ÇİFT BALANS ÇARKI
ŞEFFAF İSKELET
PEMBE ALTIN

AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE:
İSTANBUL: MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

Proud Partner of **Art | Basel**

Merhaba!

Senelerdir ilk defa Ocak-Şubat sayısı yapmanın verdiği heyecanı kapağımıza taşıdık; duygularımızı yansıtmaya çalıştığımız logo müdahalesiyle birlikte İstanbul'da buz gibi soğuk bir günde ziyaret ettiğimiz Güneş ve Güçlü'nün bol ışıklı ev-atölyelerinden bir kareyi sizlere açtık.

2019 bizim için umut dolu bir yıl çünkü bu yıl pek çok yeni projeyi hayata geçireceğiz. Bunlardan en önemlisi de Unlimited çatısı altında çıkan yayınlara ek olarak devam ettirdiğimiz dosyaları kitaplaştırmak. Dergicilik yapma sorumluluğunun belki de en ağır, sürekli yayın olmanın verdiği uçuculuğu gerektiğinde hapsedip koruyabilmek. İlk günden beri en fazla çaba sarf ettiğimiz alan tarihe notlar düşebilmek oldu... Umuyoruz ki bu yıl yayımlamaya başlayacağımız Unlimited kitapları ile bu yolda önemli bir adım atalım.

Ayrıca bu yeni yıl sayımız bir solukta okuyacağınız söyleşilerle dolu!

Uluslararası sanat profesyonellerinin tecrübelerini dinlemeyi çok kıymetli buluyoruz, Burcu Yüksel'in devam ettirdiği *Geniş Sohbetler* dosyası bu sayıda bir nefeste okuyacağınız başarılı bir kadın olan Karen Meyerhoff'u konuk ederken geçtiğimiz aylarda Amerika Birleşik Devletleri'nde röportaj yapma fırsatı bulduğum ve bugün Metropolitan Museum of Art'ın başında olan gözde müze direktörü Max Hollein'den sanat yönetimi ve müzecilik hakkında düşündüklerini dinledik.

Evrin Altuğ, kendi çağının en radikal fotoğrafçısı, özellikle 80 kuşağının çocukluk dönemlerine damgasını vurmuş efsane fotoğrafçı Oliviero Toscani'yi İstanbul'da yakaladı!

Edebiyat ve sanatın kesişim noktalarını keşfe çıkan bu bağlamda edebiyatçılarla sanatçıları bir araya getiren Çınar Eslek bu sayı için yazar Bejan Matur ve sanatçı Ahmet Doğu İpek'le okurken bitmesini istemeyeceğiniz bir sohbete daldı...

Murat Alat ile devam ettiğimiz, *Yapılmamış Sergilere Önsözler* adı altında takipçilerimiz için hazırladığımız edisyonlu yapıtlar serisi Elmas Deniz'in *Varlık, Yokluk ve Socotra* başlıklı işiyle devam ediyor. Yemen'in hakimiyetinde bulunan Socotra Adası'nda yaşanmakta olan dram üzerinden varoluşsal bir sorgulama yapan sanatçıya Alat'ın sermaye odaklı yazısı eşlik ediyor.

Bunlara ek olarak editörlerimizin gözünden kaçmayan sergileri değerlendirdik. Versus Art Project'te devam eden Selim Süme ve Tophane-i Amire'de gerçekleşen Fatma Tülin'in solo sergileriyle Zilberman Gallery'de Çelenk Bafra küratörlüğünde gerçekleşen *Yeryüzünde Bir Sürgün*, Viyana'da Open Space'de Gülsen Bal ve Walter Seidl küratörlüğünde gerçekleşen *Çok Fazla Çok Yakın*, Stefanie Hessler, Poma-Yio ve Kostis Satfylakis küratörlüğünde gerçekleşen Atina Bienali ve Kültür Üniversitesi'nde Fırat Arapoğlu küratörlüğünde gerçekleşen *Örümcek Ağı* sergilerini odağımıza aldık.

İlker Cihan Biner köşesi *Kıvrım*'da son zamanlarda sürekli dinlediğimiz müzik grubu Hedonutopia'yı; Ahmet Ergenç, köşesi *Tuhaf Açı*'da beğeniyle takip ettiğimiz sanatçılardan Erdoğan Zümrütoğlu'nu, Huo Rf ise DEPO'da yeni sergi açmaya hazırlanan Gizem Karakaş'ı ağırlıyor...

İyi okumalar!

Merve Akar Akgün

YÜZLER VE YER- LER

FACES AND PLACES

Theo Eshetu

23 Ocak / January 2019

09 Mart / March 2019

tarabya^{KA}



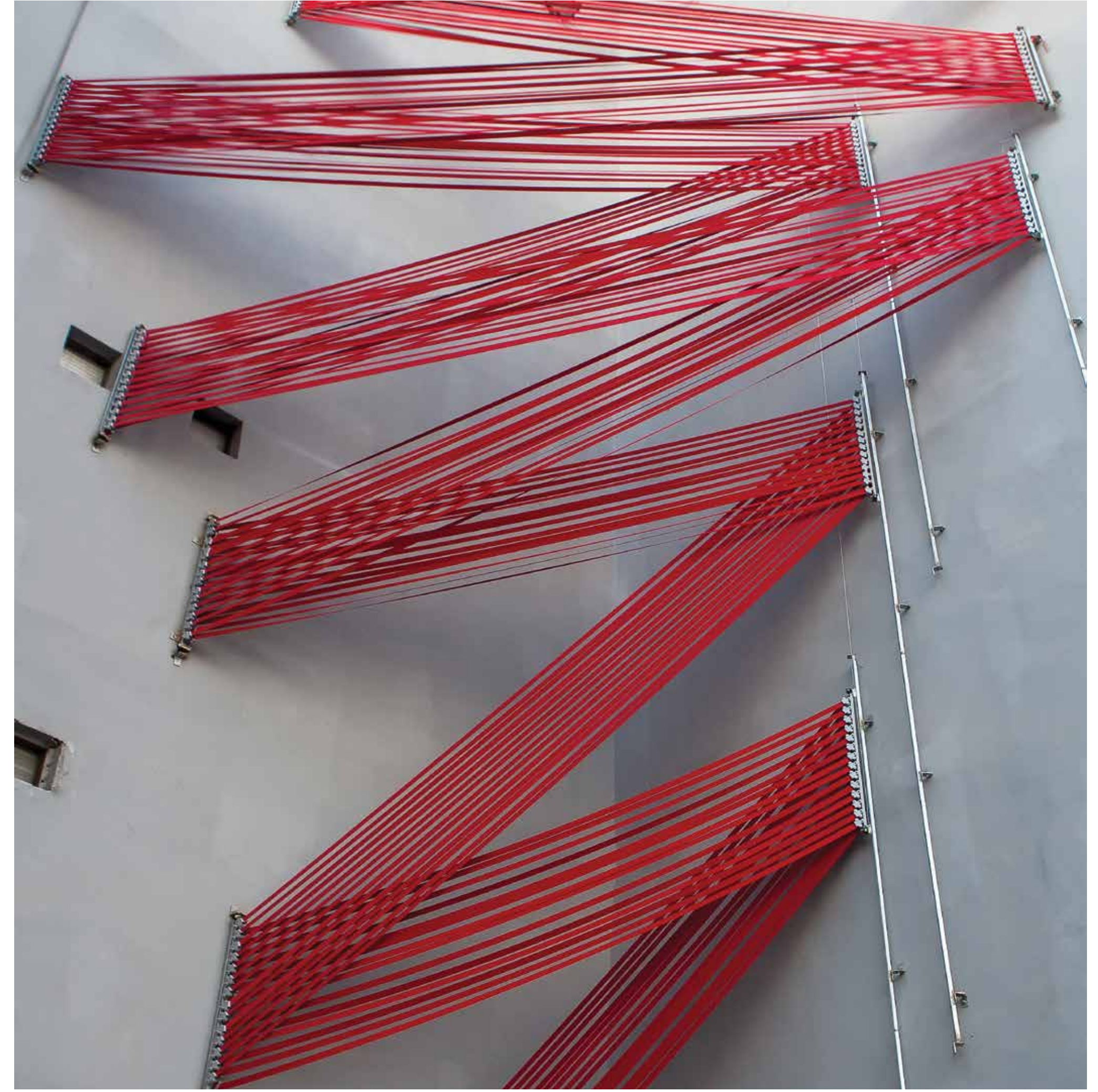
Botschaft
der Bundesrepublik Deutschland
Ankara

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

AKBANK
SANAT

İÇİNDEKİLER

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 12 | Evliyagil Dolapdere | 45 | Yapılmamış Sergilere Önsözler |
| — | <i>Merve Akar Akgün</i> | — | <i>Elmas Deniz</i> |
| 16 | Kıvrım | 53 | Sınırsız Ziyaretler |
| — | <i>Hedonutopia</i> | — | <i>Güneş Terkol & Güçlü Öztekin</i> |
| 18 | Huo soruyor | 64 | Her yerde sürgün olma hali |
| — | <i>Gizem Karakaş</i> | — | <i>Nazlı Yayla</i> |
| 20 | Max Hollein | 68 | Çağdaş Müslüman Modası |
| — | <i>Merve Akar Akgün</i> | — | <i>Merve Akar Akgün</i> |
| 22 | Geniş Sohbetler | 80 | Atina Bienali |
| — | <i>Karen Meyerhoff</i> | — | <i>Nihat Karataşlı</i> |
| 26 | Zamana Bakmak | 84 | Tuhaf Açı |
| — | <i>Murat Alat</i> | — | <i>Erdoğan Zümrütoğlu</i> |
| 30 | Çok fazla çok yakın | 90 | Fatma Tülin |
| — | <i>Barış Acar</i> | — | <i>Selman Akıl</i> |
| 32 | Oliviero Toscani | 92 | Örümcek Ağı |
| — | <i>Evrin Altuğ</i> | — | <i>Gökşen Buğra</i> |
| 38 | Ak-sayanlar | | |
| — | <i>Bejan Matur & Ahmet Doğu İpek</i> | | |



“Yağmur Duası”

SO? MİMARLIK VE FİKRİYAT

Kahve Dünyası'nın güncel sanat projesi Yanköşe'nin ağırladığı bu üçüncü çalışma, doğa olayları bir yapıtın tasarımını dönüştüren işbirlikçiler olarak düşünülebilir mi sorusundan yola çıkarak, önünden geçenleri doğaya, kente dair yeniden düşünmeye sevk ediyor.



(videoyu izlemek için)



yankose.org

facebook.com/yankoseprojesi

#yankoseprojesi

unlimited

Genel yayın yönetmeni

Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü

Hülya Kızıllırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com
0532 266 4474

Yazı işleri müdürü

Özge Yılmaz

Fotoğraf editörü

Elif Kahveci

Sahne sanatları editörü

Ayşe Draz Orhon

Architecture Unlimited

Sena Altundağ

Design Unlimited

Ömer Kanıpak

Asistan editör

Liana Kuyumcuayan

Katkıda bulunanlar

Bariş Acar, Selman Akıl, Murat Alat, Evrim Altuğ, İlker Cihan Biner,
Gökşen Buğra, Elmas Deniz, Ahmet Ergenç, Çınar Eslek, Nihat Karataşlı,
Ümit Özdoğan, Nazlı Pektaş, Alek Sonman, Nazlı Yayla, Burcu Yüksel

Tasarım

Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama

Cafer Kutru

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: 9 Sayı: 49

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

Evliyagil Dolapdere Açılıyor!

07.02 //18:30

Karmaşık Sorular, Büyüleyici Yanıtlar

07.02 – 07.04.2019

Küratör
Beral Madra

Sanatçılar
Aikaterini Geggisian
Aret Gıcır
Bengisu Bayrak
Ferhat Özgür
Fulya Çetin
Hakan Kırdar
Hera Büyüktaşçıyan
İlhan Sayın
Jakob Gautel
Murat Balcı
Ömer Faruk Şimşek
Reysi Kamhi
Temür Köran



EVLYAGİL
DOLAPDERE

Serdar Ömer Paşa Caddesi No: 11
Beyoğlu / İstanbul
info@muzeevliyagil.com
www.muzeevliyagil.com

f / evliyagildolapdere

Abone olun,
sanata destek olun.

unlimiteddrag.com/subscription

unlimited

Art **unlimited**

1 yıllık abonelik (5 sayı)

Yurtiçi 200 TL
Yurtdışı 300 TL

*Architecture
Design* **Art unlimited**

1 yıllık abonelik (8 sayı)

Yurtiçi 400 TL
Yurtdışı 600 TL

Ödemelerinizi nakit ya da hesaba havale şeklinde yapabilirsiniz.
Hesap No: Garanti Bankası Galatasaray Şubesi TR42-0006-2000-0680-0006-2970-59 Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Havale yaparken UNLIMITED ABONELİK olarak belirtmenizi rica ederiz.
*Kimliklerini ulaştırdıkları takdirde öğrenciler ve öğretim üyelerine %20 indirim uygulanır.
İletişim için: info@unlimiteddrag.com
Adres: Meşrutiyet Cad. No: 67 Kat:1 Beyoğlu İstanbul, TR

Anish Cooper / Dodo Arslan

TERZANI
LA LUCE PENSATA



TEPTA
AYDINLATMA

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

www.tepta.com

Meraklı sorular, güzel cevaplar

İstanbul, 7 Şubat'ta Beral Madra'nın küratörlüğünü üstlendiği ve on üç sanatçıyı aynı çatı altına toplayan *Karmaşık Sorular Büyüleyici Cevaplar* sergisiyle kapılarını açacak yeni bir mekâna kavuşuyor. Sarp Evliyagil'in himayesinde Ankara'da açılan müzenin bir devamı niteliğinde yaşayacak mekân ile ilgili merak ettiklerimizi Can Akgümüş ile konuştuk

Röportaj: Merve Akar Akgün

Dolapdere'de bir mekân açma fikri ne zaman ve nasıl doğdu?

Dolapdere'de bir mekân açma fikri aslında Müze Evliyagil'in hayata geçmesiyle eş zamanlı olarak doğdu. Müzenin Ankara'da yarattığı sinerji, izleyicilerin takdiri ve büyük ilgisiyle üçüncü yılına girmesiyle beraber aslında daha çok cesaretlendik diyebiliriz. İstanbul'da da sanatın özellikle kâr amacı gütmeyen mekânlara duyduğu ihtiyaç yadsınamayacak kadar fazla. Böylece küçük adımlarla büyük bir sorumluluğu heyecanla taşıyoruz.

Nasıl bir mekân ile karşılaşacağız?

Evliyagil Dolapdere kâr amacı gütmeyen, sanatçı odaklı bir sergi evi konseptiyle var olacak bir mekân. Elbette müze ile organik bir bağı var, ancak işleyiş bakımından çok daha farklı. Özellikle müze koleksiyonunda olmayan, çok genç veya kıdemli, yerel veya uluslararası olması kıstas olarak gözetilmeksizin çeşitli medyumlarda üretim yapan sanatçıları ve küratöryel sergileri ağırlayan bir yer olacak.

Önümüzdeki bir yıl içerisinde mekânda neler göreceğiz?

Açılış sergisi *Karmaşık Sorular, Büyüleyici Yanıtlar* ile beraber önümüzdeki bir yıllık programı sevgili Beral Madra hazırlıyor. Beral Madra'nın bu sergiye davet ettiği sanatçılardan bazılarının kişisel sergilerini önümüzdeki dönem içinde Evliyagil Dolapdere'de göreceğiz. Programımızda genç sanatçılardan oluşan kapsamlı bir sergi de bulunuyor. Diğer sergilerin tamamı kişisel sergiler.

Ankara kökenli insanlar olarak İstanbul'da bir şey yapma fikri size nasıl hissettiriyor?

Ankara, gündelik ritmiyle İstanbul'a göre çok daha yavaş bir şehir. Ankara'da zaman ve mekân sanki genişliyor ve böylece içerisinde hareket etmek daha kolay hale geliyor. Sanat kurumlarına insanların ilgisi oldukça yüksek, bu yüzden de sergilere ve etkinliklere katılım yoğun oluyor. Şehir size hareket kolaylığı



CAN AKGÜMÜŞ

RAHİMİ AKSUNGUR

08.01.2019 - 09.02.2019

Açılış: 08 Ocak, Salı - 18:00

Opening: January 8, Tuesday - 18:00



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

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

f evinsanatgalerisi

evinsanatgalerisi

evinart



Çok yakında...

Mamut Art Project 2019

Jüri Jury
Memed Erdener
Ari Meşulam
Burcu Pelvanoğlu
Aslı Seven
Yeşim Turanlı

3-7 Nisan April 2019
KüçükÇiftlik Park

mamutartproject.com

SPONSORED BY



AKKÖK
HOLDİNG

SPONSORLUĞUNDA

KIVRIM

İlker Cihan Biner



HEDONUTOPIA, FOTOĞRAF: NAZLI ERDEMİREL

Hedonutopia ile ilk tanışıklığım felsefi bir metinle başladı. Çağrı Uluğur tarafından kaleme alınmış bu yazı' her ne kadar ekibin ilk albümüne dair olsa da aynı zamanda grubun kavramsal altyapısını ifade etme niteliği taşıyor. Yazar okudukça su gibi akan metnin sonunu şu cümlelerle bitiriyor: ,

“Melankolik ama bir o kadar da şizofrenik bir albüm *Ucube Dizayn...* Rezonansın tek tip bir biçime mahkûm edilemez dansına şans tanıyan, her bir molekülün rezonansında terk edilen nakaratin hüznünü, yeni olanına neşesini hissettirebilen parçalar boyunca bizleri Hedonutopia isimli bir sığınak bekliyor. Bu sığınak korkuyla dâhil olacağımız bir yurttan ziyade içinde yeniden erkleneceğimiz yani duyguların şizofrenik etkisine kendimizi bırakabileceğimiz gerçek bir deneyim sunuyor. Köpeklerden kaçan farelerin deliğinden çıkacağı günü bekleyenler için *Ucube Dizayn* saf yaşamsal bir deneyim olarak dinlenmeyi bekliyor.”

Uluğur'in de belirttiği üzere grubun müzikle kurduğu estetik perspektif yeraltı seslerinin, duyulmayan ritimlerin yeniden su yüzüne çıkarılması olarak beliriyor. Ekip diskografilerine şimdilik üç albüm sığdırıyor. *Ucube Dizayn*, *Yarı Cennet*, *Yakamoz Sandalı* adlarını taşıyan çalışmaların her biri diğerlerinden özgün olma niteliği taşıyor. En son albüm olan *Yakamoz Sandalı* geçtiğimiz haftalarda piyasaya çıktı. Kimi ünlü köşe yazarları (2) “Türk Indie Grup” diye nitelese de indirgemeci olmamakta fayda var.

Bir grubun doğum haritası

Tarihsel konumu itibariye 12 Eylül askeri müdahalesi sonrası alternatif müziğin seyri değişir. Öncesinde ise 60'lı ve 70'li yıllara yayılan ve progresif etkiler taşıyan *rock* grupları genelde politik bir tavra bürünür. Sözlere, bestelere daha çok sosyalist bağlamda etkiler yansır. Şarkılar köylülük teması, işçi mücadeleleri ya da emek gibi kavramlara sırtını yaslar. Oysa askeri darbe aynı zamanda ciddi siyasi dönüşümlere yol açar. 70'li yıllarda *rock* müziğin ünlü pek çok sanatçısına yasaklar konur. Mevcut krizden sonra popüler müziğin rotası değişir. Bir zamanlar Anadolu *Rock* ya da Etnik Pop/*Rock* olarak bilinen janrlar Alternatif Müzik üst başlığına dönüşür. Bilhassa 90'lar, popüler müzik ile alternatif seslerin keşiştiği melezleşme süreci diyebileceğimiz döneme gönderme yapar. Pentagram, Mavi Sakal, Kesmeşeker gibi birbirinden farklı gruplar dahi aynı tema altında değerlendirilir. Athena, Kar-go biraz daha popülerleşirken Bulutsuzluk Özlemi hem tarzından hem de politik konumundan ödün vermeden yola devam eder. Elektronik müzik ise 90'lardan 2000'lere taşınırken *rock* ile flört edip çeşitli grupların müzikal altyapısına yansır. Mor ve Ötesi 2000'lerin en popüler gruplarından biri olurken elektronik tınıları şarkılarına yansıtmaktan vazgeçmez. Her halükârda Aylin Aslım, Duman, Redd, Seksendört gibi şarkıcı ya da ekipler 2000'lerden bugünlere kadar taşınan isimler olur. Elbette milenyum başından itibaren internetin güçlenmesiyle birlikte Myspace gibi platformlar yeni isimlere kapılar açar. Örneğin; Mabel Matiz internet süreciyle kariyerine başlar. Hedonutopia ise 2010'lar sonrası bu gelişmelerin rahminden çıkıyor ama kendine has biçimde yoluna devam ediyor. Spotify, Apple gibi platformlarda adından sıkça söz edilen grup olma özelliği taşıyor. Bu kez yeni albümleri *Yakamoz Sandalı*yla yılın en iyi çalışmalarından birine imza atabilecek potansiyelleriyle karşımızdalar. Lafı uzatmadan; Art Unlimited sayfalarında bu kez grubu ağırlıyoruz. Ekibin oluşumunu, müzikal tavrını ve yaratıcılık sahalarını bir de onlardan dinleyelim.

İlk albümünüzün adı: *Ucube Dizayn*. Kanımca bu ifade yalnızca debut albümünüzün isminden ibaret değil. Estetik olarak simetrik kavrayışları, mutlak formları aşip müzikal duruşunuzu da dışa vuruyor. Ucube dizaynın grubunuzun oluşmasındaki önemini bizlere anlatır mısınız?

Ucube Dizayn; insanlığın kayıp bir hafızaya tutunmasını, normalleşmiş ucubeliğini, başarı formüllerini anlamış fakat bununla yetinmek istememiştir. Yeni bir ucubelik alanı oluşturup ucubelere bile ucube gelebilecek bir çaresizliğe, yalnız ka-

lamamaya, oyuncığa döndürülmüş vicdana, sorumluluklara biricikliğini katarak, hiç bilinmeyen tanıdık sesli-sözler yakalamayı amaçlar. Bizleri idareten rahatlatacak belki de tek noktaya doğru üretimde kalmayı temrinler. Hedonutopia bu minvalde kendiliğinden bir araya gelmiştir.

***Yarı Cennet* ikinci albümünüz. Vokallerin, müzikal altyapının biraz daha derinleştiği çalışmalar ile karşılaştık. Reddedişler, delirme potansiyeline yakın olma durumları (bilhassa *Şizolar* şarkısı) yani duygu politikanız oldukça kaotik. Şarkılarınızı nasıl bir ortamda yazıp, besteliyorsunuz?**

Melodilerin kardeş melodilerini yıllar içinde kendiliğinden bulmalarını bekleyen şarkıcılarız. Bir anda sözüyle müziğiyle gelenlere ise demlenmeleri için zaman tanıyabiliyoruz en az iki, üç yıl gibi. Evde çalışıyoruz, stüdyoya git gel uğraştırıcı. İki kişi olmanın avantajını yaşıyoruz diyebiliriz. Besteler yazın tatilde çok çıkabiliyor. Özellikle insansız yerlerde.

Geçtiğimiz günlerde *Yakamoz Sandalı* isimli üçüncü albümünüz çıktı. Hayran kitleniz genişliyor. Yeraltı seslerinden ve karanlıkta ışık süzmeleri yaratıp bunlardan beslenen bir grupsunuz. Görünürlük sizi rahatsız ediyor mu?

Grubun görünürlüğü ile alakalı hiç bir sorunumuz yok. Giderek artan bir grafiği var. Memnunuz. Ne kadar çok insana ulaşabilirsek o kadar iyi yani. Bize müzik değil insan süzgeci ürettiğimizi söyleyenler var. Kişisel görünürlüklerimizse mevzu bahis; batı cephesinde yeni bir şey yok. Rahatça yolda yürüyebiliyoruz.

Grup olarak “yaratıcılık sahanız” merak ediliyor. Albümlerinizin oluşumunda kimlerden ya da hangi gruplardan, sanatçılardan veya filozoflardan etkilendiniz?

Bukowski, Tolkien, Stirner, Deleuze, Mallarmé, Nietzsche, Cem Yılmaz çok yer kapladı hayatlarımızda. Jung, Reich ve son kertede Guattari bitap düşmemizi engelledi diyebiliriz. Kurosawa, Tarkovsky, Bergman, Ceylan, Miyazaki, Trier, Tarr, Herzog, Jodorowsky, Fellini, Aronofsky, Jarmush filmleri ile bizi alıp götürmüşlerdir. Ülkemiz sineması ise bu dönem çok iyi durumda. Sadece Nuri Bilge Ceylan ve harika ekibini kastetmiyoruz. Sinemadan sonra yükseliş sırası müzikte gibi gözüküyor. Darısı diğer sanat dallarımızın da başına. Etkilediğimiz, hoşumuza giden müzisyen ya da şarkılar Spotify *HEDONUKARMA* listemizde tarafımızdan özenle hatırlanıp bir araya getirildi. 400'den fazla şarkı ve sürekli genişleyen, sorunuza cevap niteliğinde bir liste diyebiliriz.

Bil ki videonuzda arka planda deniz-gün batımı vurgusu var. Ama daha çok manzaradaki ufuk çizgisi göze çarpıyor. Konsept olarak bir resim çizdiğinizizi düşünüyor musunuz?

Bu sorunuza videoyu çeken İsmail Çağrı Aygün yanıtladı: “Güzel manzaraların güzel depresyonlara sebebiyet verdiğini hissediyorum.” İsmail ve biz Burhaniye'den tanışıyoruz. Burhaniye'de deniz-günbatımı izlemek isteyenler bunalım denen yerlere gider. Boş Ören sokaklarında kış melankolisiyle günbatımı iyi birleşir. Bil ki şarkısının çığlığı bunları anlatır. Klipi de keza öyle.

Arafta olma nosyonu sizler için ne ifade ediyor?

Avustralya'ya gitmedik. Bir-iki kere de para olarak milyonları reddettik. Anadolu binyıldır yol üstü duygusalığında kıvrnadırsun... Biz çoktan beşinci albümü yarılmış olalım. Araf değil taraf olarak bildiğimiz yer müzik. İmkân ve şansınız varsa coğrafya kader değildir. Bunlar herkese eşit dağıtılmayan haklar, ne yazık. Bizde dünya insanı olmayı istiyoruz. Dünya ne tarafta? Neden gidemiyoruz?

¹ Çağrı Uluğur'in yazısı: <http://postdergi.com/ucube-dizayn/>

² Ertuğrul Özkök'ün gruba dair yazısı: <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ertugrul-ozkok/gokcekin-karsisina-yapay-zeka-ciksa-yuzde-kac-alir-41030135>

SELÇUK ARTUT Habituation

8 OCAK/JANUARY - 12 NİSAN/APRIL 2019

Selçuk Artut, *Habituation of Dishabituation*, 2018, Software, 12 Screens

ZILBERMAN GALLERY — BERLIN

Yeryüzünde Bir Sürgün / An Exile On Earth

Antonio Cosentino, Manaf Halbouni, Hiwa K, Zeynep Kayan

Kürator / Curator: Çelenk Bafra

27 KASIM/NOVEMBER 2018 – 2 ŞUBAT/FEBRUARY 2019

Manaf Halbouni, *Kanunsal Sahanın Yerleştirilmesi "Monument 2017"* Maxim Gorki Theater Berlin desteği ile "3 Berliner Herbst Salon" için ürettiği Public Art Installation "Monument 2017" commissioned by Maxim Gorki Theater Berlin for "3 Berliner Herbst Salon", 2018 (Detail)
Fine Art (Baskı) / Fine Art print, 80 x 80 cm, Ed. 1 + 1 A.P.
Sanatçının Zilberman Gallery'in izni ile, Telif Hakkı: Manaf Halbouni / Courtesy of the artist and Zilberman Gallery, Copyright: Manaf Halbouni

ZILBERMAN GALLERY — İSTANBUL

Selçuk Artut
A highlight of “Habituation”

Zeynep Kayan

ZONA
MACO.
MÉXICO
ARTE
CONTEMPO
RÁNEO.
Booth No: 6204

Zilberman Projects–İstanbul

Zilberman Gallery–İstanbul

16 Şubat/February - 4 Mayıs/May 2019

16 Şubat/February - 4 Mayıs/May 2019

6-10 Şubat/February 2019

İstanbul: İstiklal Cad. Mısır Apt. No:163, K. 2 & 3 D. 5 & 10, 34433 Beyoğlu/İstanbul, Turkey **t:** +90 212 251 1214 **f:** +90 212 251 4288

Berlin: Goethestraße 82, 10623 Berlin/Germany **t:** +49-30-31809900 **f:** +49-30-31809901

zilberman@zilbermangallery.art

ZILBERMAN GALLERY
İSTANBUL | BERLIN

zilbermangallery.art

10
years

HUO SORUYOR

Huo Rf



GİZEM KARAKAŞ, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ

Gizem Karakaş

İşlerini uzun süredir biliyorum... Ortak bir yanımız olduğunu düşünüyorum. Bu ortak paydayı bana sergide kullanacağın ses kayıtları hatırlattı. Birçok sanatçı üretebilmek için, sanatının yanı sıra ek işte çalışmak durumunda kalıyor. Her deneyim muhakkak birbirinden çok farklı gerçekleşiyor. Çalıştığın işin ürettiğin işte nasıl bir katkısı var ya da senden götürdükleri olduğunu düşünüyor musun?

Yaptığım diğer işleri de pratiğimi besleyen deneyimler olarak görüyorum. Paris'ten yeni bir mezun olarak İstanbul'a taşındığımda burada kimseyi tanıımıyordum. Bir sanat galerisinde çalışmak sanat hakkında idealist fikirleri olan bir mezun olarak beni hem hayal kırıklığına uğratmış, hem de çok şey öğretmişti. İlk kişisel sergimi Galerist'in alternatif mekânında açtım. Bu süreçteki deneyimim içerik olarak da işlerime yansıdı: Sanat dünyasındaki dinamikleri ve bu ortamda kendi yerini ironik bir şekilde sorgulayan genç bir sanatçı personası yarattım ve ürettiğim işlerin sesi bu personanın sesiydi. 2014 yılından beri devam eden bir küratörlük deneyimim var. Asistanlık yaparak başlayan bu deneyim, Galeri 5'e sanat danışmanlığı vermeye başlamamla gelişti. Benim için küratörlük insanları bir araya getirerek üretmenin başka bir yolu. Aynı anda birden fazla iş yapmak, zaman yönetimi konusunda zorlayıcı olabiliyor. Yıllar ilerledikçe galerideki sorumluluklarım da arttı bu yüzden ayrılmaya karar verdim. Şimdi Galeri 5'e danışmanlık veriyorum ve İstanbul Özel Saint-Joseph Lisesi'nde Kültürel Etkinlikler Koordinatörü olarak çalışıyorum. Okuldaki sinema kulübünün de sorumlusuyum. İnsan ilişkileri, üretimimde üzerine düşündüğüm konulardan biri ve şu an farklı bir yaş grubuyla beraber projeler geliştirmeye çalışmak düşünme şekillerimi zenginleştiriyor. Okuldaki yöneticilerin açık fikirli olmaları sayesinde bana yeni bir alan sağlamış gibi hissediyorum. (Gülüyor.)

Sergide anladığım kadarıyla farklı zamanlarda ürettiğin ve farklı hikayeler üzerine çalıştığın işlerin var. Bu sergi nasıl bir bağlam üzerinde şekillendi? Mekânı dönüştürmeyi planladığını biliyorum. Mekân mı işlerine yön veriyor yoksa işlerin mi mekâna?

Üretimim genel anlamda gündelik yaşamdan gelen sözler üzerine kurulu: Kafamın içindeki sesler, şarkı sözleri, başkalarının söylediklerinden aklımda kalanlar, deyimler gibi... Bu sözcükler daha sonra farklı formlarda beliren hikayelere dönüşüyorlar. Bu serginin çıkış noktası Sezen Aksu'nun 90'lardaki popüler şarkısının ismi *Masum Değiliz*. Kendini iyi niyetli, temiz kalpli, masum görmek ve karşılaştığı herhangi bir zor durumda kendine acımak, başkalarını suçlamak insanın doğasında var. Halbuki hiçbirimiz aslında o kadar mağdur ya da masum değiliz. Bu sergi içimizdeki şeytanla yüzleşme ve onu kabullenme sürecini ortaya koyuyor. İnsanın mağrurluk ve mağdurluk arasında gidip gelen halleri üzerine kurgulanıyor. Sığınma arzusunun, yalnızlığı, takıntıları, itirafı, aldatmayı, aldatılmayı, anlayışı, affedilme isteğini ve affetmeyi içeriyor. Serginin tasarımını Fuat Eşrefoğlu üstlendi. Mekânda sıcak bir ev ortamına verilen referanslar olmasını istiyordum. Acıya, travmalara, güvensizliklerimize tutunmanın içten içe güven veren bir tarafı var. Acı bazen bir alışkanlık haline gelebiliyor. Çaba göstermek yerine altında korunduğumuz sıcak bir battaniye, rahat bir koltuğa dönüşebiliyor.

Yakın çevren bir şekilde işlerinin parçası oluyor. Sana ilham mı oluyorlar, yoksa sen senin dilini iyi bilen ve temasta olduğun kişiler üzerinden bir dil mi inşa etmeye çalışıyorsun? En başta konuştuğumuz gibi zamanı kullanmak açısından düşünürsek bu bir pratiğe dönüşüyor diyebilir miyiz? İşbirliği, ortak düşünmek/üretmek pratiğiyle birlikte nasıl ilerliyor?

İkisi birden. Bana ilham oluyorlar, bunun bir uzantısı olarak da inşa ettiğim dilin

parçası olmuş oluyorlar. Pratiğimin temelinde insan olma halini anlamak ve yansıtmak var. Bunun içine haliyle insan ilişkileri de giriyor. Çıkış noktam kendi hikayelerim olduğu için insan ilişkilerinden bahsederken yakın çevremdeki insanları dahil etmiş oluyorum. Sergide yer alan *Diğerleri/Portreler* serisi çevremdeki insanların söylediklerinden biriktirdiğim, istekler, hayaller, nasihatlar, düşünceler üzerine kurulu sözleri gündelik yaşantımda karşıma çıkan alelade şeylerin fotoğrafları ile birleştirerek portre çizme çabası. Bu sergi sürecinde arkadaşımmlarla birlikte işler ürettik. *Anlamaya Kıyamadığım* videosunu Emin Fırat Övür'ün yönetmenliğinde Lara Ögel ve Ekin Kano'nun yardımlarıyla gerçekleştirdik. Fuat Eşrefoğlu'nun bana oyuncu olarak eşlik ettiği video Merve Uzunosman, Dila Yumurtacı ve Ezgi Küntakan'ın koreografisi ve dansı ile renklendi. Sergi süresince işbirlikleri üzerine kurulu gösterim ve performanslar da olacak: 2011 yılından beri Medyartiz adı altında birlikte interaktif performanslar ürettiğim Etem Şahin ile birlikte bir performansımız olacak. 2017'den beri İpek Hamzaoglu ve Serra Tansel ile beraber çalışma sürecine girmiştik. Hayırlı Evlât adı verdiğimiz kolektifin ilk üretiminin gösterimini de sergi kapsamında yapacağız.

Galeri 5 ile de bir işbirliğin var, üretimin daha çok kurgu tarafında olduğun bir ortaklık, proje üzerinde çalışıyorsun. Bir yıla yayılacak proje *Devir*'den bahsedebilir misin?

4 Ocak 2019'da Galeri 5'te bir sene sürecek *Devir* isimli projeyi başlatıyoruz. Proje süresince, her ay bir sanatçı olmak üzere, toplam 12 sanatçı sergi mekânını atölye olarak kullanarak mekâna özgü işler üretecekler. Sanatçılar atölye sürelerini doldurduktan sonra ürettikleri iş(ler)i mekâna yerleştirecekler ve bir yılın sonunda Ocak 2020'de sergi aynı isimle açılacak. Aynı zamanda bu sergi Galeri 5'in 10. yıl sergisi. Projede yer alan sanatçıların seçimi bir "devir" sistemi ile belirleniyor. Ocak ayında projeyi başlatmak üzere seçilen ilk sanatçı, Şubat ayında mekânı kendisinden devralacak sanatçıya karar verecek ve aynı sistem her ay devam edecek... Ben başlamak üzere Merve Ünsal'ı seçtim. Bu projede biraz oyun kurucu gibiyim. Süreci bir çerçeveye oturtmak için belirlediğim kurallar var ama kalan her şey sanatçıların inisiyatifinde.

Mutlu muyuz?

2017 Ocak'ta Galeri 5'te aynı isimli bir grup sergisi açmıştık. Aynı zamanda küratörlüğünü üstlendiğim sergide *Mutluluk Duası* isimli bir yerleştirme göstermiştim. Kişisel sergimde de yer alacak bu yerleştirme çerçeveli "çok şükür" ve "hamdolsun" el yazıları ve bir güzel yazı defterine yine el yazısıyla defalarca "mutluyum" yazdığım bir defterden oluşuyor. 80 sayfalık defteri doldurma süreci mutlu olduğuma kendimi ikna etmek konusunda kendimle iddialaştığım dua, ceza ve meditasyon arasında gidip gelen bir deneyimdi. Bu yazılar benim için anneannemin sesiydi. Ona "Nasılsın?" diye soran herkese bu sözlerle cevap verirdi. Bugün ise çoğu muhabbet acılarımızı, dertlerimizi, iyileşme süreçlerini, meditasyon, yoga, nefes terapisi deneyimlerimizi paylaştığımız, birbirimize kişisel gelişim öğütleri verdiğimiz sohbetlere dönüşüyor. Hayat her zaman zordu. Ama bizden önceki jenerasyonlar daha mı memnundu yoksa ellerindekine razı mı oluyorlardı? Bizim hayattan daha mı çok beklentimiz var ya da daha mı farkındayız? Belki de önündeki yıllar, arkada bıraktıklarından daha az olduğunda, zaman daha kıymetli oluyor ve beklentiler yok oluyor. Bizim sürekli erişmeye çalıştığımız "anı yaşama, akışına bırakma" bilinci de böylece kendiliğinden geliyor ve bir gün daha yaşadığın için memnun oluyorsun ve şükrediyorsun.

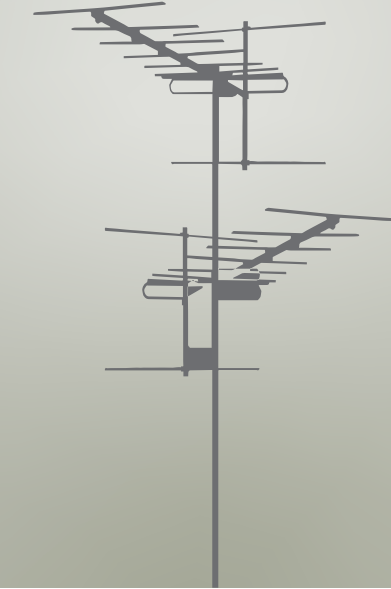
Ağaçlar hayal kurar mı?

Şehirdeki ağaçlar nasıl bir ormanı hayal eder?

SİNAN BÖKESÖY

YALNIZ AĞAÇLAR LONELY TREES

25.01—24.02.2019



YALNIZ
AĞAÇLAR



NAZIM'IN
ORMANI



SİNAN BÖKESÖY

SANATORIUM

KEMANKEŞ MAH. MUMHANE CAD. LARÖZ HAN NO: 67 — 34425 —KARAKÖY / İSTANBUL WWW.SANATORIUM.COM.TR +90 212 293 67 17

Max Hollein

Metroplitan Museum of Art'ın yeni direktörü Max Hollein ile sanat yöneticiliği ve müzeler hakkında konuştuk



MAX HOLLEIN

Röportaj: Merve Akar Akgün

Öncelikle Türkiye'yle olan bağlarınızdan bahsetmek isterim. Bir süre İstanbul Modern'in yönetim kurulunda yer aldınız. Nasıl geliştirdi bu kurula girme ve ayrılmanız?

Türkiye'yi birkaç defa ziyaret etme şansım oldu, özellikle Frankfurt'ta bulunduğum zamanlarda... İstanbul Modern'in oluşum sürecinde olduğu dönemde Oya Eczacıbaşı tarafından yönetim kurulu üyeliğine davet edildim. Bu övgüye şayan ve son derece önemli kurumun gelişimine katkıda bulunmaktan son derece keyif aldım. San Francisco'ya gitme kararı alınca artık kurul üyeliği sorumluluklarımı yerine getiremeyeceğimden dolayı ayrılmak durumunda kaldım.

ABD ve Avrupa'da çeşitli kurumları yönettiğiniz zamanlar üzerinden bakarsak, ana farkları ve benzerlikleri nasıl özetlerdiniz?

Dünyanın dört bir tarafında müzeler aynı amacı güdüyor ama tabi ki farklar var. Kimlikleri bakımından farklar olduğu gibi içlerinde yer aldıkları kültürel sistemler açısından da farklar var. Avrupa ve ABD arasındaki en büyük fark galiba yönetim biçimleri ve fonlama kaynakları arasında bulunuyor. Avrupalı kurumlar genelde kamu tarafından finanse ediliyor ancak ABD'de müzeler genelde özel vakıf statüsündeler. Bu birinin diğerinden daha iyi olduğu anlamına gelmiyor ya da ABD'deki sistemin Avrupa'dakine oranla etkilere daha açık olduğu anlamına da gelmiyor bu. ABD'deki sistemde, her biri farklı amaçlar güden çeşitlendirilmiş bir destekçi grubu oluşturmak için çalışıyorsunuz. Müze direktörünün görevi aslında bir prodüktör gibi çalışmak oluyor. Bütün bu farklı destekçileri müze için bir büyük vizyon içerisinde bir araya getiren orkestra şefi gibi olmanız gerekiyor.

Bize biraz De Young and Legion of Honor Museum'dan bahsedermisiniz? Oradayken CEO ve direktördünüz; rolünüzün kapsamı neydi? Bu iki müzeyi bu kadar özel kılan nedir?

Müzeyi yönetmek tabi ana program konseptinden sorumlu olmak anlamında geliyordu. Fine Arts Museums of San Francisco (FAMSF) birbirlerinden çok farklı iki ayrı kurumdur oluşuyor: de Young ve Legion of Honor. FAMSF'nin CEO'su olarak bu iki kurumun genel yönetiminden ve finansal istikrarından sorumluydum. Her zaman yönetim kuruluyla birlikte çalışıyordum.

Metropolitan Museum of Art'ta nasıl yönetsel farklılıklar görüyorsunuz?

Met yalnızca Fine Arts Museums od San Francisco'dan yaklaşık altı(!) kat büyük olmakla kalmayıp aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri'nin en büyük sanat müzesi ve dünyanın en önemli ansiklopedik kurumu. Yani öncelikle boyutla alakalı ciddi farklar var, özellikle de koleksiyonların çaplarıyla alakalı olarak. Ancak her müzenin ortak bir amacı var o da bugünün ve tüm zamanların sanat ve kültürünü sergilemek; sanatın büyümesine katkı sağlayacak eğitimler ve yeni kavrayışlar sunmak.

FAMSF'de iki senelik göreviniz neticesinde ziyaretçi sayılarında ciddi artışlar var. Stratejik anlamda başarı için reçeteniz neydi? Dijital inisiyatiflerin rolü neydi bu başarıda?

Benim için ana gaye hiçbir zaman ziyaretçi sayısını artırmak olmadı. Ancak Fine Arts Museums of San Francisco'da ziyaretçi

sayısını kendi kitlemizle ilişkili çekici bir program geliştirerek ve anlatılar yaratıp bu anlatıları müzenin fiziksel alanının ötesinde neşredekler fırsatlar yaratarak artırdık. Bu anlamda dijital inisiyatifler ve sosyal medya, müzeye ziyaretlerinden önce kişileri hikayenin içine alarak ve onları farklı programlar ve sergi fikirleri üzerinden yaratılan anlatının bir parçası haline getirerek çok önemli bir rol oynadı.

Sanatın hak ettiği değeri görmediği gelişmekte olan ülkelerdeki sanat dünyasının anahtar kişilikleri için tavsiyeniz ne olurdu?

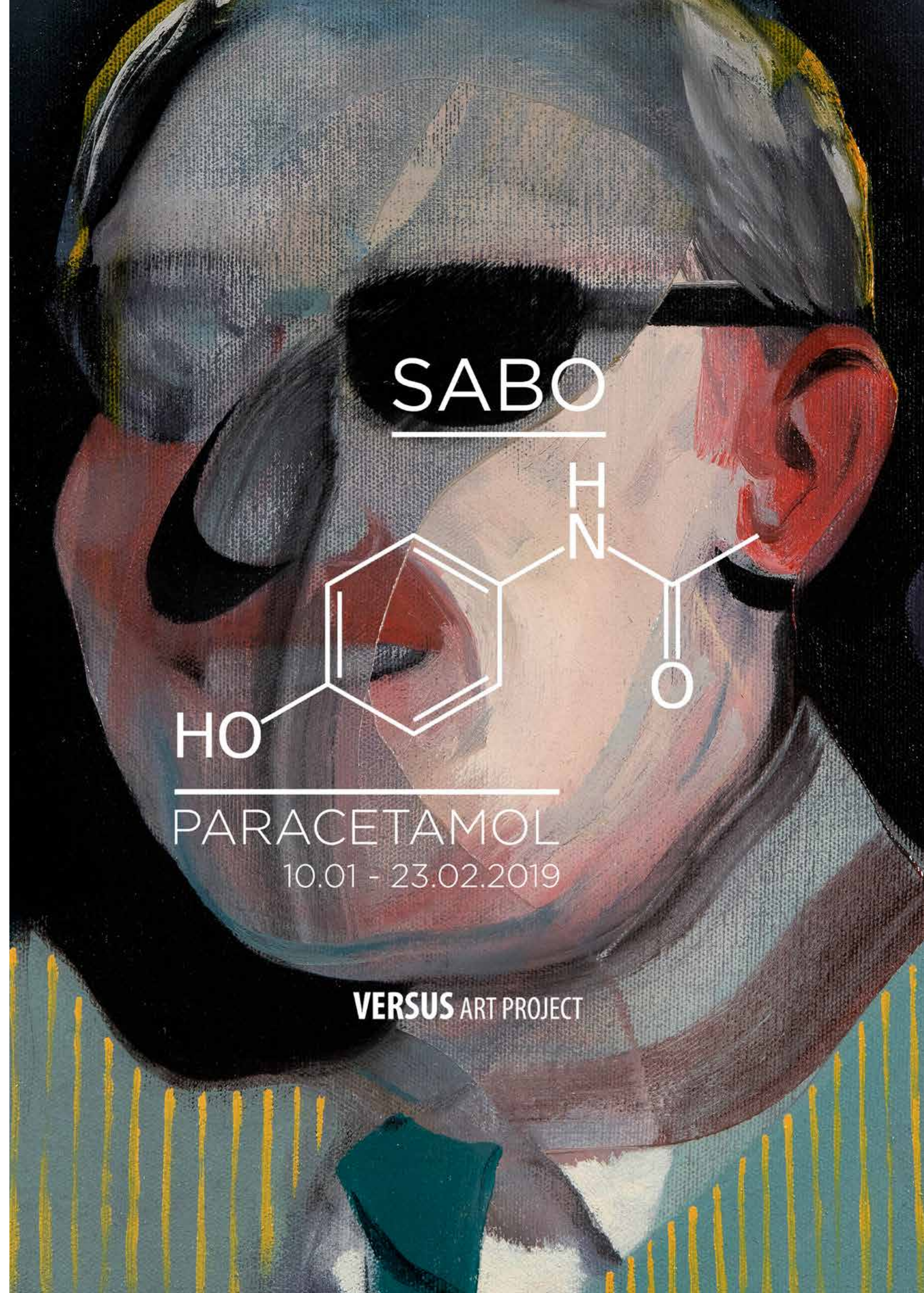
Son 10-20 sene gitgide küreselleşen sanat dünyasında, bir takım merkezler ve bu merkez etrafında bir muhit oluşması fikri artık geçerliliğini yitirdi. Dünyanın çok farklı bölgelerinden sanata olan ilgi artıyor; bu yüzden ne kadar özgün, yerel sanatsal üretimi uluslararası etkileşime sokarsak o kadar iyi. İçinde bulunduğumuz zamanlar bunun için mükemmel fırsatlar sunuyor.

Günümüzde müzenin rolü sizce nedir?

Bugün müze, karmaşık bir konunun polemige girmeden ele alınabileceği ve tartışılacağı nadir yerlerden biridir. Küreselleşmiş dünyada, Fine Arts Museums of San Francisco ve Metropolitan Museum of Art gibi ansiklopedik müzelerden beklentiler değişiyor; dünya üzerindeki bütün kültürlerin temsillerine ve nasıl keşitliklerine dair anlatılarımızın ve perspektiflerimizin çeşitliliğine öncelik vermeliyiz. Bu yalnızca çeşitli kültürlerin ve onların keşitliklerinin sergilenmesi anlamına gelmiyor ama aynı zamanda bu aşırı Avrupa merkezli lineer tarihsel anlatının değiştirilmesi ve genişletilmesi ve söz konusu kültürün bakış açısına bağlı olarak tarih üzerinde farklı perspektifler olduğunun gösterilmesi anlamına da geliyor. Buna ek olarak, bir müzenin rolü ve sorumluluğu tarihin ve kültürün aktarımcısı olmak ve bu alanda müzenin fiziksel sınırları dışında yapılacak çok fazla şey var. Ben "müzeyi" dijital medya, eğitim ve kompleks, geniş kültürel tartışmalarla işimizi büyüten bir görev olarak görüyorum.

Müzelerin küresel kitlelere farklı anlatıların aktarılması ve anlaşılması için önemli tedarikçiler olduklarını söylediniz, bunun de Young için ne anlama geldiğini biraz daha açar mısınız?

Contemporary Muslim Fashions sergisi ile, de Young bu yönde önemli bir adım attı. Eğer sorumluluğumuzun tüm zamanların sanat ve kültürünü sergilemek olduğunu söylüyorsak, sanatın ve kültürün yalnızca bir kısmına odaklanamayız. Dünyanın bütün kültürlerine dikkat çekmek ve kültürel hoşgörü ve dayanışma gibi bir mecburiyetimiz olduğunu düşünüyorum. Moda bir ifade biçimi, sosyal ve daha geniş anlamda politik olarak ilgili olduğu sürece hem kimliğin hem de tavrımızın ifadesi ve aynı zamanda mevcut zaman ve kültürel durumun bir yansıması. Son derece iletişimsel bir karakteri var ve izleyiciye bununla tamamen farklı bir şekilde ulaşabilirsiniz. Bu moda şovuyla, de Young, kişisel bir ifade olarak stil ve modanın, gelenek, kültürel kimlik, cinsiyet, politika ve eşitlik konularında konuşmak için nasıl bir araç olabileceğini ve bu sayede daha geniş kültürel, sosyal ve politik temalara ışık tutabileceğini inceliyor.



Karen Meyerhoff



Metropolitan Museum of Art, MoMA ve Guggenheim gibi önemli müzelerde çalışmış, sergilerin arkasındaki gizli kahraman ve bütün kurumların birlikte çalışmak isteyeceği yetenekte bir üst düzey yönetici olan ve 2015’de hayatında yeni bir başlık açıp, New York’ta on bir hektarlık bir kamusal park ve kültür merkezi olan Wave Hill’in başına geçen Karen Meyerhoff *Geniş Sohbetler* serimizin altıncı konuğu

Röportaj: Burcu Yüksel **Fotoğraflar:** Alek Sonman

New York’un en önemli üç müzesinde (Metropolitan, MoMA ve Guggenheim) çalışmış olan Karen Meyerhoff, birçok önemli serginin arkasındaki gizli kahraman olmakla beraber bütün kurumların birlikte çalışmak isteyeceği yetenekte bir üst düzey yönetici... Kırk yıla yayılan kariyeri boyunca kendisiyle mücadeleyi hiçbir zaman bırakmamış, sağlam bir iş etiğiyle büyük ölçeklerde uluslararası projelerin başını çekmiş ve bütün bunları yaparken de ekibindeki herkesten öğrenmeye ve her birine ayrı ayrı kıymet vermeye devam etmiş biri.

Costume Institute’nin yıllık sergisi ve Met Gala’dan, İş Geliştirme Departmanı’nı kurduğu Guggenheim Bilbao ve Berlin’deki açılışlara kadar bir çok karmaşık projeyi yöneten Karen, 2015’te hayatında yeni bir başlık açıp, New York’ta 11 hektarlık bir kamu parkı ve kültür merkezi olan Wave Hill’in başına geçti.

Sanata olan ilginin ne zaman ve nasıl başladığından bahsedebilir miyiz?

Ailem sanatla iç içeydi. New York’ta İkinci Dünya Savaşı göçmenleri olarak tanışmış bir anne ve babanın çocuğuyum. Kız kardeşim ve ben burada doğduk ama daha sonra babam Minneapolis’ten muhteşem bir iş teklifi aldı ve taşındık. Çok erken yaşlardan itibaren, ailem bizi çocuklar için tiyatrolarıyla ünlü ansiklopedik bir müze olan Minneapolis Institute of Arts’a ve çağdaş sanat koleksiyonuyla ün salmış Walker Art Center’e götürürdü. Yine 2006 yılında Jean Nouvel tarafından yeniden inşa edilen Guthrie Theater’e de giderdik.

Bu ilgi bir kariyere nasıl dönüştü? Sanat mı okudunuz? Bu erken dönem tesirleri çalışmalarınıza yansdı mı?

Evet sanat okudum ve uzun yıllar boyunca pratiğini de yaptım. Üniversiteden mezun olduktan sonra Avrupa turuna çıkmak istedim ve ihtiyacım olan parayı biriktirmek için üç ayrı işte çalıştım. Dönüşümde, Minneapolis Institute of Arts’ın bilet gişesinde çalışmaya başladım. Halka kapalı olduğu zamanlarda müzede vakit geçirirdim ve bu müzelerle ilişkimin kurulduğu ilk zamanlardı; dünya çapında hazineler ve üstün insan dehasıyla ilk gayri meşru buluşmamdı. O an bağlandığımı hissettim ve daha sonrasında mutlaka bir müzede çalışmak istediğime karar verdim. Hemen sonra New York’a taşındım; ilk işim Metropolitan’ın hediye mağazasındaydı. Daha sonra Metropolitan’ın bir parçası olan Costume Institute’de bir iş olanağı açıldı. Bu pozisyon, Diana Vreeland’ın altında, koleksiyondan ve moda dünyasının gözde yıldızlarının da katıldığı bir partiyle açılışı yapılan yıllık sergiden sorumlu olan bir pozisyondu. Açıkçası çok da şansım olduğunu düşünmüyordum. Minneapolis’in banliyölerinde büyüyen biri için çok büyük bir sıçramaydı. Yine de kostüm ve tekstil okuduğum için, sanatçı olarak el becerilerim gelişkin olduğundan ve belki de doğuştan gelen yönetim kabiliyetim sayesinde beni işe aldılar. Kesinlikle hiç para kazanmadım ve üç sene boyunca arkadaşlarımda ya da orada burada kalıp çingene hayatı yaşadım.

Costume Institute için çalışmak beni sanatın değişik alanlarından inanılmaz yetenekli ve muhteşem insanlarla bir araya getirdi. Her sene, yıllık serginin kurulumu için bize destek olmaya yaklaşık 100 gönüllü gelirdi. Bu ilişkiler önce *freelance* işlere, sonra yeni ilişkilere ve nihayetinde başka işlere kapı oldu.

Bu süreçte bir akıl hocanız var mıydı?

Bayan Vreeland’ın sağ kolu olan muhteşem bir akıl hocam var-

dı. Adı Katell le Bourhis’ti. Tarih, moda ve tahmin edebileceğiniz her şey hakkında sahip olduğu bilgiyle son derece gösterişli biriydi. İnanılmaz zevkli aynı zamanda da itinalıydı. Korkusuzdu, bir çok insan onunla çalışmanın zor olduğunu düşünürdü o ama genç kızları kanatları altına alırdı. Bizlere çok şeyler öğretti.

Ondan öğrendiğiniz en önemli ders nedir?

Aktivist bir ailede büyüdüm. Annemin umursamaz bir tavrı vardı ama aynı zamanda “Minnesota nezaketiyle” ılımlı, nazık bir insan olarak büyümüştüm. Hep “iyi kız” oldum ancak burada Costume Institute’nin 35.000 parçalık tarihi koleksiyonunu kullanan insanların başında, onlardan sorumlu bir pozisyondaydım. Katell bana otoriteyi düzgün bir şekilde kullanmayı öğretti. “İnsanların senden biraz korkması iyi bir şey,” derdi. Yıllar boyunca sakladığım faydalı bir tavsiye oldu benim için.

Anlayışlı bir insanım ve insanların benim hakkımda ne düşündüğü önemsiyorum. Ama aşırı önemsemek işini yapmana, otorite kurmana ve kararlar almaya bir engel teşkil edebilir. Herkes her an düşündüğün söylediğin ya da yaptığın şeyden hoşlanmayabilir. Seni her zaman hakir görenler de olacaktır ve bunda bir sorun yok. Hep özür dileyen biri oldum; ne zaman birinden bir şey istesem ya da birini reddedecek olsam önce özür dilerdim. Bir gün Katell beni bir köşeye çekti ve “Yüzde üç yüz hatalı olmadığın sürece asla özür dileme!” dedi. Aynı zamanda mükemmelliğin değerini öğretti bana. İşine karşı detaycı bir aeronotik mühendisi olan babam bana “en iyi olmak hiçbir zaman maliyet açısından uygun değildir, o yüzden yeteri kadar iyyinin en iyi olduğunu kabul etmen gerek,” derdi. Bu laf beni delirtirdi çünkü tam bir mükemmeliyetçiydim. Katell’in bana gösterdiği “yeteri kadar iyi” çok geniş bir gri alana sahipti. Bir standart olmalıydı ve onun altına inilmemeliydi çünkü o zaman her şey bozulurdu. Bir filmde, bir sanat eserinde ya da sergide akortsuz bir parça bütünlüğü de bozar. Katell bana sergi sahibi bir göze sahip olmanın değerini ve bir şey doğru olanak kadar çalışma iradesini öğretti. Mükemmel değil ama doğru.

Mükemmele ulaşmak aynı zamanda çok stresli bir şey.

Mükemmeliyetçilikle ilgili sorun şu ki hem kendini hem de etrafındaki herkesi tüketiyorsun. Bir yönetici olarak bu çok tehlikeli. Herkes olandan negatif bir mesaj alabilir ve bu hiç motive edici değil. Sanat dünyasında çalışan herkesin bence mükemmeliyetçi bir tarafı var. Dikkatle müdahale edilmesi gereken ve farklı hassasiyetlerle dengelenmesi gereken bir konu.

Costume Institute’den sonra Metropolitan’ın farklı bir kısmına geçiş yaptınız...

Daha çok maddi sebeplerden ötürü tam zamanlıdan ziyade haftada dört gün tekstil konservasyon laboratuvarında bir işi kabul ettim. Yine burada da el becerilerim ve yönetim kabiliyetim işi almama yardımcı oldu çünkü konservasyon konusunda bir eğitimim yoktu. Demir yumruğuyla nam salmış insanların neyin doğru olduğuyla ilgili peşin hükümlü olarak gelmelerini istemeyen biri için çalışıyordum. Orada iki buçuk sene boyunca çalıştım ve hiç kolay olmadı. Saate bakardım ve “yalnızca 15 dakika geçtiğine inanmıyorum. Sanırım kahve arasına kadar sağ kalamayacağım,” diye düşünürdüm. O süre zarfında olabildiğince fazla *freelance* proje aldım. Fashion Institute of Technology, China Institute in America için tasarımlar yapıp, sergi kurdum. Bloomingdale’s ve Barney’s için projeler yaptım ve büyük Noel

vitrinlerini tasarladım. Bütün bunlar bir sonraki, MoMA'da sergi tasarımı ve üreticiliği işini almama yaradı. Bu iş biraz daha iyi para veriyordu ama o zamana kadar sübvansiyonlu bir daire bulmuştum ve nihayet yaşayacak bir evim vardı.

MoMA'daki pozisyonunuz tam olarak neydi?

1988 senesinde çok yetenekli bir tasarımcı olan Jerry Neuner'in başında olduğu Sergi Tasarım ve Üretim Departmanı'nda Direktör Asistanı olarak başladım. İnanılmaz küratörlerle çalışma imkanım oldu: William Rubin, John Szarkowski, Riva Castleman, John Elderfield. MoMA bir geçiş dönemiydi ve Peter Galassi ve Kirk Varnedo gibi bir sonraki jenerasyon küratörler de oradaydı. Yine ilk defa çağdaş sanatçılarla direkt olarak çalışma şansım oldu. Mekâna özel yerleştirmelerle alakalı vizyonlarını fark etmelerine ve işlerini yerleştirmelerine yardımcı oldum.

Sanatçılarla bu kadar yakından çalışmak nasıl bir şeydi?

Son derece empatik ve sezgisel olmalısınız. Önce bir öğrenme süreci gerekli. Başta bu konuda çok başarısızdım çünkü yönetmeyi ve A noktasından B noktasına zamanında ve bir bütçe dahilinde gitmeyi öğretmişlerdi bana. Daha akışkan olmayı ve sanatçılara tasavvur ettiklerini gerçeğe dönüştürmek için ihtiyaçları olan alanı vermeyi öğrendim.

Metropolitan'da beş sene geçirdikten sonra MoMA'da ne kadar kaldınız?

Dokuz sene boyunca MoMA'daydım ve aslında ayrılmamın sebebi biraz şahsi hırslarımdı. Departmanın başındaki Jerry hiçbir yere gitmiyordu ve benim yükslebileceğim bir pozisyon yoktu. Yalnızca daha büyük bir titr ya da bir terfi olabilirdi ki bu benim işimin kapsamını değiştirmeyecekti. Bir süre aradıktan sonra Guggenheim'da bir pozisyon açıldı. Öncekiyle aynıydı aslında; sergileri tasarlamak ve üretmek ama aynı zamanda kayıt, fotoğraf, grafik tasarım gibi dokuz farklı departmandan sorumlu olacaktım. Bana direkt olarak rapor veren 78 kişi vardı. Bu ciddi bir değişimdi. Daha önceki pozisyonlarımda, proje müdürü olarak altımda çalışan 25 ila 70 arası kişi oluyordu sergi kurulum zamanlarında ama her hangi birini işe alma ya da işten çıkarma gücüm yoktu, ki bu oldukça zor bir durumdur. Kötü biri olduğumdan değil ama anlaşmazlık durumlarını çözmek için bir parça güç yararlardı.

Guggenheim'a girdiğiniz sene kurum için bir dönüm noktasıydı çünkü Guggenheim Bilbao ve Guggenheim Berlin açılmak üzereydi...

Yeni pozisyonuma Mayıs 1997'de başladım. Bilbao'yu Ekim'de, Berlin'i Kasım'da açmayı planlıyorduk. Bilbao'da biraz takvim gerisinde kalmışlardı inşaat halen devam ediyordu. Yaklaşık 20,000 metrekare sergi alanı yerleştirilecekti ki bunlar arasında mekâna özgü yerleştirmeler ve Jeff Koons'un girişte duran devasa balon köpek heykeli de vardı. İşleri hızlandıracak çözümler üretmem gerekiyordu ki bir de üstüne Eylül ayında New York'ta açılan Robert Rauschenberg'in çok mekânlı devasa sergisinde çalışıyordum.

Guggenheim'da asistanlığınızı yaptığınız birkaç sene boyunca hep projelerin işleyiş hızına ve altyapının değişik çalışma şekline hayran kalırdım.

Çok akışkan bir ortamdı. Esnek ve cevval olmayı öğrenecek tecrübeyi edinmemiş olsaydım bu geçiş sürecinde ayrılmış olabilirdim. Nitekim bir çok insan işe alımlarının ilk aylarında ayrıldılar çünkü Guggenheim müze olarak çok farklıydı. Aniden seyir değiştirmeler, kısa zamanda büyük projeler gerçekleştirmeler, fırsatlardan avantaj sağlamalar... Bu Thomas Krens'in çalışma biçimiydi ve bunu başaramazsanız içinde boğulurdunuz.

Solomon R. Guggenheim Foundation'un yirmi senelik direktörlüğünü yapmış olan Thomas Krens, kültür kurumlarıyla ilgili düşüncelerimizde bile ciddi değişimlere sebep oldu. Onunla seneler boyunca çalıştınız ve çok da iyi anlaştınız. Farklı tipte projeleri nasıl birlikte takip ettiniz?

Bu Tom Krens'in güzelliğiydi. O bir nükleer santral enerjisine sahip. Her işi bir arada yürütmek konusunda olağanüstü yetenekliydi. Ama onu her gün öldürmek isterdiniz çünkü bazen çıldırtıcı olabiliyordu. Yine de vizyonu, enerjisi ve cesaretiyle ilham vericiydi.

Bu çapta büyük projelerle bu baskı altında çalışabilmek için o türden bir motivasyona ihtiyaç var.

Aynen ve şunu söylemek isterim; Guggenheim çalışması çok meşakkatli bir yer de olsa aynı zamanda çok ilham vericiydi. Orada bir şeyler yapmanıza olanak tanınırdı. Diane Vreeland, Metropolitan'ın başındayken de aynı şey geçerliydi. Herkes ondan korkardı, eğer sizin zeki ve yetenekli olduğunuzu biliyorsa çok talepkâr olurdu ve ciddi fırsatlarla beraber ciddi sorumluluklar da verirdi. Guggenheim'de işler böyle yürürdü. Belli bir insan tipi için çalışması çok uygun bir yerdi.

Bilbao ve Berlin'i birden açma tecrübenizden bahseder misiniz?

Rauschenberg sergisi akşamında, Guggenheim Müzesinin direktörü Lisa Dennison'dan panik halde bir telefon geldi. Bir sonraki uçağa atlayıp İspanya'ya gelmemi söylüyordu. O yazı zaten son derece yorgun geçirmiştım ve o halde üç hafta sonra büyük açılış için hazır hale gelmesi gereken şantiye alanında buldum kendimi.

O noktada sizden ne bekleniyordu?

İçeri girdiğimde, görece yeni olduğum için insanlar biraz kızgındı. Uzunca bir süredir proje üzerinde çalışıyorlardı ve ben geri kalanını yönetmek üzere çağırılmışımtım çünkü merkezde işi bitirecek birinin olmasına fena halde ihtiyaçları vardı. Herkes panik haldeydi. Son derece stresli ve çetrefilli bir zamandı.

Peki neden böyle olmuştu?

Doğru kişilerin oluşturduğu bir ekip vardı, ama her biri eşit derecede güç sahibi olduğu için bir torbanın içindeki kediler gibi kavga ediyorlardı. Pratikte çözülmesi basit şeyler de vardı. Mese-la iki forklifti tek bir dolum noktası ve asansörlerle birlikte nasıl yönetir ve kullanırsınız gibi... Bilbao'da çok fazla altyapı yoktu; New York'tan gelen eser hazırlayıcılar buradaki takımı eğitiyor-du.

Bütün zorluklara rağmen, kısa bir sürede her şey bir araya geldi.

Ekibim muhteşemdi ve hep bir arada bunu mümkün kıldık. Bilbao'da muhteşem bir anımı anlatmam lazım sana. Büyük açıl-



WAVE HILL, NEW YORK

ışın olduğu gün güvenlik görevlilerinden birinin de ölümüyle sonlanan trajik bir bombalama girişimi meydana geldi. Bombalı adamın binaya girmesini engellerken görevli vuruldu ve netice itibariyle bina kapatıldı. Hepimizin gece elbiseleri içinde insanlarla dolup taşmış sokaklarda öylece durduğumuzu hatırlıyorum. Birden sokağın aşağısından alkışlar ve bağırışların gelmeye başladığını duydum bize doğru dalga halinde geliyordu. İspanya Kralı geldi sanmıştım ama gelen Frank Gehry'den başkası değildi! Bütün bir şehir onu bir kahraman gibi karşıladı. Bunun bir parçası olmak müthiş bir ayrıcalıktı. Binanın her bir kısmının canlanmasını görmek, büyük bir hayvanın doğumuna tanık olmak gibiydi. Gehry o şehri binasıyla dönüştürdü. Müze, koleksiyonlar ve sergiler tabi ki hikayenin birer parçası ama bütün dünyanın ilgisini binanın kendisi çekti. Şehrin kompozisyonunu değiştirdi. Her şey o binanın etrafında gelişti. Gerçek bir kahramandı.

Birkaç sene sonra, Bilbao'nun binanın inşasında harcanan parayı, Gehry'nin binasını görmeye gelen ve şehirde de para harcayan turistler sayesinde geri kazanıldığını okumuştum.

Sanırım ilk iki senesinde GDP'lerini %325 artırdılar ve adına Bilbao etkisi dediler. Daha sonra, Guggenheim bütün dünyada şehirler için fizibilite çalışmalarına katıldı.

Bilbao'daki büyük açılıştan sonra, aniden Berlin'e uçtunuz çünkü iki hafta içerisinde açılacak olan binayı bitirecektiniz ve New York'taki ve uluslararası alanda Rusya, Çin ve Avustralya gibi ülkelerdeki sergileri yönetmeye devam ediyordunuz. Ancak seneler boyunca, sorumluluklarınız ve işinizin kapsamı değişti.

Guggenheim'da enteresan bir yolculuğum oldu. Sergiler ve koleksiyon yönetiminde çalıştım, *web* siteleri, mobil uygulamalar hayata getirdik, uluslararası kültürel paylaşım projeleri yönettim. Daha sonra 2008 yılına doğru, Tom Krens de dahil bir çok insan kurumdun ayrıldı ve bir çok departmanı öksüz bıraktılar. Ben de sergileri bir başkasına bırakmak için gönüllü oldum ve yayın ve perakende kısmının başına geçtim ve uluslararası projeleri yönetmeye devam ettim. Bir sürü kazanç elde etme alanı vardı ve ben daha çok lisanlar ve sponsorluklar aracılığıyla fon yaratmaya odaklandım. Benim için nispeten yeni bir alandı ve bundan bir çok şey öğrendim ki bir sonraki işimi de böyle aldım.

Guggenheim'da neredeyse yirmi yıllık bir süreden sonra şimdi on bir hektarlık bir kamu parkı ve kültür merkezi olan Wave Hill'de Başkanlık ve Yönetici Direktörlük yapıyorsunuz. Bu pozisyonla ilgili sizi ne çekti? Kurumsal boyut ve odak anlamında ciddi bir değişiklik olmalı.

New York'un en önemli üç müzesinde çalışmış olarak, değişimin kendisini istedim ve daha küçük bir kurumun başına geçmek istedim. Wave Hill'deki fırsat yönetici arayan aracı bir firma sayesinde karşıma çıktı. Wave Hill'in önemli bir çevre eğitim odağı ve enteresan bir çağdaş sanat programı var. Başta çekimser de olsam, pozisyonun aradığım her şeyi kapsadığını ve öğrenmeye büyüme alan açacağını anladım.

Sosyal sebeplerden ötürü değil, mekâna duydukları aşk yüzünden orada olan mükemmel bir yönetim kurulu var. Bir ço-

ğunun konservasyon ya da eğitim geçmişi var ve Wave Hill'in önemli bir kaynak olduğunu düşünüyorlar. Bu on bir hektarlık arazi New York City kentsel çevresinin tamamen dışında ve harikulade bir bahçe olarak restore edildi. Bir botanik bahçeden ya da bilimsel bir kurumdun ziyade dekoratif bir bahçecilik alanı.

Yine kendinizle mücadele ettiğiniz bir yer aynı zamanda.

Fon yaratma sorumluluğu konusunda gergindim ama aynı zamanda gerçekten yapmak istediğim bir şeydi. İlişkiler konusunda hep iyi oldum, gerek sanatçılarla gerek iş dünyasında ya da hükümetlerle. Fon yaratma gerçekten insanlarla ilişki yaratmakla alakalı. Bunu yapabileceğime inandım.

Yeni pozisyonumda derhal bir stratejik plan oluşturmakla görevlendirildim ve bu benim için son derece yaratıcı ve eğlenceli bir süreçti. Guggenheim'da iş geliştirmenin başındayken, yaratıcı olma şansım oldu ama bu farklıydı: Wave Hill'de gelecek on yılı hayal etmek, ve bunu bütün bileşenlerden gelen geri bildirimle yapmak. Kariyerimin geri kalan kısmını Wave Hill'de planlayabildim ve şimdi bunu fonlayabiliyorum da...

Kariyerinizde en çok gurur duyduğunuz anlar nelerdi? En çok neden hoşlandınız?

Uluslararası projeleri çok seviyorum. Dünyanın dört bir yanından arkadaşlar edindim. Bilbao'nun açılışı hiçbir şeyden korkmamayı öğretti bana.

Bunca sene sonunda ne dersler aldınız?

Doğru bir şekilde kendine güven duymak çok önemli. Bazen insanlar biraz fazla kibirli oluyorlar ki bu ciddi bir engel haline geliyor. Çünkü bilmediğiniz şeyi bilmezsiniz ve her zaman ayarınız kayabilir. Bir de iş arkadaşlarınızın ve altınızda çalışanların saygınlığını ve bağlılığını yitirebilirsiniz çünkü kimse kör bir lideri takip etmek istemez.

İnsanlara hep şunu derim: başarılarımızı çok severiz ama hep hatalarımızdan öğreniriz bu yüzden onlara çok dikkat etmek gerekir. Bu risk almak anlamına da gelir, kendinizi mevcut yetenek ve tecrübenizin ötesine esnetmek anlamına da, kendinizi riske atmak, tavsiye aramak ya da hata yapmak anlamına da. Hatta bazı hatalar tekrar tekrar yapılıyor.

Ve bu hataları yapmaktan ve başarısızlığa uğramaktan korkmamalıyız değil mi?

Söylemesi kolay, yapması zor. Hepimizi kaybetme fikri dehşete düşürür ve başımıza geldiği zaman iyi hissettirmez ama yine bu şekilde büyürüz. Bazı insanlar kendilerine çok güven duyarlar, ben hiç duymadım. Bu yüzden MoMA'da ve Costume Institute'de eğitilen gözüme güvenmeyi öğrenmeyi bir süreçti. Dikkatle dinlemek ve etrafınızdaki insanlardan öğrenmek gerçekten çok önemli. Arkanızda stajyerler, ve gençler gibi size ihtiyacı olan insanlara geri dönüp ulaşmak çok önemli. İlk başladığım zaman, müze yönetimi ya da ekonomisi hakkında bir okul yoktu. Bu biraz ilerlemiş kişilerin geri dönüp yeni gelenlere öğretmenlik yapması anlamına da geliyordu. Kendimi çok şanslı hissediyordum çünkü seneler içinde benim için çalışan ve kendimi onların başlarında bir anne gibi hissettiğim bir çok genç insan ve stajyerim oldu.

Zamana bakmak



Yazı: Murat Alat

Kapak: 012 - 2015, 2015, Arşivsel pigment baskı, Unique, 87 x 67 cm



009 - 2018, 2018, JELATİN GÜMÜŞ BASKI (FOTOGRAM), UNIQUE, 47 X 60 CM

Selim Süme'nin Versus Art Project'te 5 Ocak'a devam eden *In the Blink of an Eye* adlı sergini değerlendirdik.

Evrenin 13.8 milyar yaşında olduğu tahmin ediliyor, *Homo Sapiens* sadece 50 bin yıldır varmış, ben ise 1983'te doğdum. Benim için sayısız acı ve haz barındıran, hiç bitmeyecekmiş gibi hissettiğim hayatım evren için sadece bir göz kırpmasından ibaret. Selim Süme'nin *Bir Göz Kırpmasında* diye çevirilebilecek *In the Blink of an Eye* sergisi fotoğraf makinesinin perdesinin açılıp kapanmasıyla insan hayatının iki göz kırpması arasına sığan bir solukluk ömrünü bir araya getiriyor. Mecra olarak fotoğrafı kullanan sanatçı kameranın perdesinin açık kaldığı süreyi uzatarak ve objektifini doğrulttuğu nesneleri yükledikleri anlam dolu heybeden bir nebze de olsa kurtararak bakışı bakışın kendisi üzerine çeviriyor ve bu vesileyle hayat üzerine bir göz kırpmalık tefekkür aralığı yaratıyor.

İzleyici galeriye ilk adımını attığında onu beyaz duvarın üzerine asılmış yıldızlarla dolu bir gökyüzü fotoğrafı karşılıyor. Bu fotoğraf, duvarları siyaha boyanarak bir gözlem evine çevirilmiş hemen yan odadaki iki yıldızlı gökyüzü fotoğrafıyla birlikte izleyiciye kainatın enginliği karşısında insanın küçüklüğünü anımsatıyor; lakin bu işlerin sergi içindeki rolü burada bitmiyor. Bu üç fotoğraf, bazıları yıllar önce sönüp gitmiş yıldızların ışıklarını şimdi ve burada olan fotoğrafa taşıyarak serginin zamanla olan ilişkisini tesis ediyor. Yıldız fotoğrafları zaman içinde asılı kalmış ışığın iz düşümleri ve belki de artık varolma-

yan nesnelerin imgeleri. Sergi böylece daha ilk adımda fotoğrafı nesnesinden kurtarıyor ve de odağına bakışın temel unsuru olan ışığı alıyor. Sergideki diğer fotoğraflar gibi bunlar da uzun pozlama tekniği ile çekilmiş ancak harici bir kaynaktan bilgi edinmediyseniz bu tekniğin farkına varmak epey zor. Süme, sergideki esas aracı olan uzun pozlamayı alışlageldiği gibi hareketi görünür kılmak için değil zamanı filme aktarmak için kullanmış. Fotoğrafın imkanlarıyla sinemanın imkanlarının bir araya getiren bir tercih. Bu sayede özellikle avangard sinemanın kullanıldığı, hikayeye anlamsal olarak bir şey katmayan, onun ilerlemesini sağlamayan ancak seyirciye zamansal bir deneyim sunan uzun sabit planlar sergideki karşılıklarını buluyorlar. Sergi ziyaretçisi karşısında hikayeden arınmış, fotoğraf için uzun sayılabilecek süreleri kayda almış neredeyse soyut kareler buluyor.

Süme'nin serginin geri kalanında sunduğu fotoğraflardaki nesneler de tıpkı yıldızlar gibi içerik olarak alelade, özel bir anlam taşımayan şeyler. Yıldızlar bakışımızı makrokozmosa çeviriyorsa galerinin bir başka odasına yerleştirilmiş siyah beyaz, kurutulmuş çiçek fotoğrafları nazarımıza mikrokozmosu sunuyorlar. İçlerinden yaşam suyu çekilmiş bu boyunları bükük bitkiler de tıpkı sönmüş yıldızlar gibi geçip gitmiş bir hayatın imgesini teşhir ediyorlar. Tabi oldukları çürüme süreci artık



005 - 2018, 2018, ARŞİVSEL PİGMENT BASKI, UNIQUE, 147 X 113 CM



007 - 2018, 2018, ARŞİVSEL PİGMENT BASKI, UNIQUE, 145 X 113 CM

çok yavaşlamış durumda ve belki de dokunulmazlarsa yüzlerce yıl daha sahip oldukları formu kıpırdamadan koruyabilirler. Yine de Süme onları uzun uzun pozlamış. Ortaya çıkan imgenin etkisi, bakma deneyiminin saflığına hâlel getirmesin diye de siyah beyaz çektiği fotoğrafların negatiflerini kullanmış; böylece elde edilen görüntü yabancılaştırma efekti diyebileceğimiz bir etki yaratmış.

Galerinin en iç tarafında kalan odaya girildiğinde izleyici insanlığın gökyüzüyle yeryüzü arasında, iki sonsuzluğun kesiştiği ufak noktaya sığdırdığı kültürel alana giriş yapıyor. Sanatçının çeşitli yapı malzemeleri kullanarak oluşturduğu basit mimari maketleri andıran kompozisyonları kadrajladığı fotoğraflar insanın hızla akıp giden zaman karşısında ayakta kalma çabasının bir tezahürü. Yıldızlar ve çiçekler güzelliklerini doğadan aldıkları için estetik yüklerinden ancak bir nebze kadar kurtarılmış olsalar da bu fotoğraflarda basit kompozisyon kuralları dışında estetize edilmiş bir bakış yok. Fotoğraflar yine si-

yah beyaz ve yine negatif, yabancılaştırma etkisi bu odada iyice hissediliyor.

Sonsuzluk biz faniler için idrakı imkansız bir kavram. Sadece sonsuzluk değil kendi kısıtlı ömrümüzle kıyaslamaya yeltendiğimizde yılların sonuna eklenen her basamak bizi anlaşılmazın kıyısına sürüklüyor. Evrenin zamanı insanın zamanıyla aynı frekansta konuşmuyor. Bizim zaman kavramımız yaşamımızı anlamak için kendi kısıtlı bakışımızla kurduğumuz bir oyun gibi. Zamanı sadece bir başlangıç ve bir son noktası sayesinde tanımlayabiliyoruz, dünyaya gözlerimizi açtığımız an ve hayata gözlerimizi yumduğumuz an arasındaki boşluk. Hatta bana öyle geliyor ki biz kısıtlı olduğumuz için zaman var. Bizim dışımız sonsuzluk. Selim Süme'nin çalışmaları fotoğrafın zamanla kısıtlanan bakışından yola çıkıp insan ömrünün faniliğine ve evrenin sonsuzluğuna dair naçizane bir alıştırma sunma gayretindeler.

DESIGN PORTRAIT.

Ray, seat system designed by Antonio Citterio. www.bebitalia.com

mozaik

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

**B&B
ITALIA**

Mesafe ile mesafemizi nasıl koruyacağız?

Gülşen Bal ve Walter Seidl tarafından kurulmuş Open Space - Sanat ve Görsel Kültür için Yeni bir Forum Derneği'nin Viyana'da kurduğu yeni sergi *Çok Fazla Çok Yakın*'ı değerlendirdik

Yazı: Barış Acar

Sanat ile politika arasında belirli bir mesafe vardır. Bu mesafe çoğu kez kavramlar üzerine söz alanların bile isteye yarattığı, iki kavram arasında açılan uzamdan faydalanmayı amaçladığı bir mesafedir. Bu mesafe sayesinde ki iki kavram kendini tanımlamak için olanaklar edinir. Politika, “sanat olmayan” olarak kendini reel ile doğrudan bir ilişkiymiş gibi düşünmekten hoşlanır; sanat ise kendi bayrağını politikanın erişemeyeceği ufuklarda dalgalandırmanın peşindedir her zaman. Ancak mesafenin kurgulanmış olduğu yolundaki bu saptama da sorunumuzu basitleştirmemizi sağlamaz. Nitekim, sınır sorusu vardır. Hatta, her koşulda, sözünü etmeye değer bir mesafe sayesinde ki, konuşulur.

Bu durumda soruyu sanat ve politika arasındaki mesafeye odaklamak yerine “sanat ve mesafe” ile “politika ve mesafe” sorularına odaklamak, en azından mesafenin kaynak ve kaçkın olarak varlığının söz konusu kavramların üretimlerinde hangi pozisyona denk düştüğünü düşünmek için bize avantaj sağlayabilir. Sanat, şeylere ya da kendisine mesafe alarak mı çalışır? Yoksa bir tür içkinlik düzlemi midir aslında sanatın arzuladığı da biz sanat tarihçiler, estetikçiler, eleştirmenler vb. ona elimizdeki mesafe aygıtını dayatarak, dışsallığı zorla ekleriz? Bunlar kuşkusuz dünya görüşü belirleyen sorular. Yine de biz bu sorulara dünya görüşlerimizden değil, ele aldığımız kavramların nesneleriyle ilişkilerinden yaklaşalım. Politika ile arasına mesafe koymaya çalışan sanat bir içkinlik düzlemi uyarınca mı hareket etmektedir? Nietzsche'nin Kant'ın “Ding an sich”ine (kendinde şey) yönelttiği en sert eleştiri, onun gördüğü şeyden bağımsız bir görme hayal etmemizi istemesi değil miydi? Kendini kendisi ile kurmaya çalışan, her türlü dışsallıktan, dolayından soyutlanmış sanat mesafesiyle nasıl yüzleşecek? Giderek mesafe kendisi ile arasına nasıl mesafe koyacak?

Bu sorular ışığında Gülşen Bal ve Walter Seidl tarafından kurulmuş *Open Space* – *Sanat ve Görsel Kültür İçin Yeni Bir Forum Derneği*'nin, Viyana'da kurduğu yeni sergi *Çok Fazla, Çok Yakın*'a

bakıyorum. Sergi kendini Avrupa fikri üzerinden kuruyor. Bunu, Euro krizi, yükselen sağ hareketler karşısında solun yokluğu, olanca ağırlığıyla bastıran göç sorunu, toplama kamplarından günümüz siyasetine doğru emin adımlarla yaklaşan nekropolitika gibi olgularla ilişkilendiriyor.

Es gibt keinen Staat in Europa (Avrupa'da devlet yoktur) demişti Hegel. Balibar, *Biz, Avrupa Halkı*'nda (2001) Bosna Soykırımı üzerine istisna ve egemenlik temaları üzerinden anımsatmıştı bize bunu yeniden. Devletin varlık nedeninin egemenlikle ve istisnanın üretimiyle ilişkisinin altını çiziyordu kalın kalemle. Bir nevi, Wallerstein'la 88'de yazdıkları *Race, Nation, Class* (Irk, Ulus, Sınıf) kitabının temel önermesi olan *nation-form*'un (ulus formu) yirmi birinci yüzyılda alttan alta nasıl çalıştığını gösteriyordu. Önceki yüzyılın hesaplaşır görüldüğü ama aslında hep orada duran soruydu çünkü o. Emin Alper, ilk filmi *Tepenin Ardi*'nda (2012), hem de bizim coğrafyamızda, yüzleşmemizi sağlamıştı *nation-form*'la. Hiç görmediği ötekini düşman edinerek suçunu örtbas eden topluluğun marş eşliğinde dağı aşması ulusa dair ne güçlü imgeydi. Şimdi neredeyse Avrupa'ya ve dünyaya yayılmış faşist hükümetler çağında elbette bu imgenin vehametini yeniden düşünmek gerekiyor.

Viyana'da Mekân68'in çatısı altında izleyicisine ulaşan *Çok Fazla, Çok Yakın* sergisi, yedi sanatçının politika çevresinde örülmüş işlerini bir araya getiriyor: Mustafa Akkaya, Tim Brennan, Aydan Murtezaoglu, Erkan Özgen, Milica Tomić, Lala Raščić, Christina Werner. Bir zamanların Yugoslavya'sından Türkiye'ye, oradan Kıbrıs'a uzanan işlerin her biri aslında daha geniş çerçevedeki projelerin birer parçası. Her sanatçının kendi tarihiyle yüzleşme çabasının birer sahnesi olarak düşünülebilir seçilmiş işler. Bu tarih fragmanları politikanın majör ve minör formları arasındaki ilişkiyi de gösteriyor. Belki de başka sözcüklerle ifade etmeli buradaki durumu: Politikanın failer ve mağdurlar arasında kurulmuş geniş ölçekli resmine aşağıdan bir bakma denemesi.

Milica Tomić'in videosunda, sıradan bir günde sanatçının



ÜSTTE: AYDAN MURTEZA OĞLU, 182
SOLDA: MILICA TOMIĆ, 64X43 CM, LAMBDA, BW3

kendisi eline otomatik tüfeğini alarak ve bir alışveriş poşetinde kurşun paketleriyle Belgrad'ın unutulmuş anti-faşist direnişinin sokaklarında dolaşıyor. Umursamaz bakışların arasında kendinden emin adımlarıyla yürüyen bu hayalet kuşkusuz geçmişten çıkıp gelmiş. Kimse onu tanımıyor, hatta görmüyor bile. Pozitif ya da negatif herhangi bir varlığı olmayan kanıksanmış bu şiddet imgesine videoda partizanların o sokaklardaki savaş anıları dil veriyor. Sanatçı partizanların silahlı devralıyor, henüz onu kullanacağı bir barikat olmasa da sokaklarda aynı görünmezlikte sürmekte olan nekropolitik savaşın saflarına sokuyor.

Aydan Murtezaoglu'nun fotoğrafları da politikanın aynı görünmezlik kipi içine sokuyor bizi. Ev içlerinden, eylemin sürdüğü sokaklara, arka planda ya da gözümüzün önünde, içinde olduğu çerçeveye tümüyle yabancı kalmış öznelliklere odaklanıyor Murtezaoglu. Politikanın kuşatıcılığı altında tam olarak ele geçirilemeyişleriyle bile kontrol altında tutulan bu öznellikler, bize politikanın bedeni ve eylemi konusunda sağlam sorular soruyor. Öznellikler arasındaki mesafelerden ve bu mesafelerin öyle ya da böyle kat edilmesinden doğan politika sorusu sanatçının seçtiği karelerde aşılamayacak uzaklıklara dönüşüyorlar. Eylemin içinden geçen araba nasıl o eylemle asla ilişkilenecekse bu fotoğrafa bakan izleyici de asla karenin alındığı anla ilişkilene-meyecek. Burada mesafe bütün iktidarcı kipiyle kendi varlığını dayatmayı sürdürecektir.

Erkan Özgen'in *Kar Maskesi*'si politik özneliğin kimliği konusundaki bu altüst edişin niteliği sorununu izleyici karşısına somutlaştırarak getiriyor. Direnişin aidiyeti, dolayısıyla temsili bize mevcut politika ilişkilerini değiştirme konusunda nasıl olanaklar getirir? Buradaki öznellik kipini nasıl dolduracağız? Gezi Direnişi'ne de referans veren Özgen'in, üstünde durduğu negatif imajı, kendi imgesini nasıl izlediği belki de ortaya attığı sorunun da cevabı olacak.

Gülşen Bal'ın önceki sergisi olan *Lost in Europa*'da olduğu gibi

bu sergide de aslında alttan alta çalışan bir göç teması var. Lakin bu yeni sergide göç, politik problemin merkezinde durmak yerine, her bir politik beyanın arka planındaki soru olarak duruyor. Brennan'ın, neredeyse somut şiir gibi önümüze koyduğu kayıtların tutulduğu Balkanlar'dan Türkiye'ye ve Ermenistan'a uzanan yolculuğunda; Werner'in videosunda, kürsüde konuşma yaparken bizim sadece ayaklarını gördüğümüz Hollandalı sağ kanat politikacının İslam korkusunu kullanma biçiminde; Akkaya'nın Kuzey ve Güney Kıbrıs arasında bir o tarafa, bir bu tarafa sınırı ihlal eden, bu sırada askeri hareketlerin parçası haline gelen koyunlarının kimlik problemlerinde hep göç sorusu var.

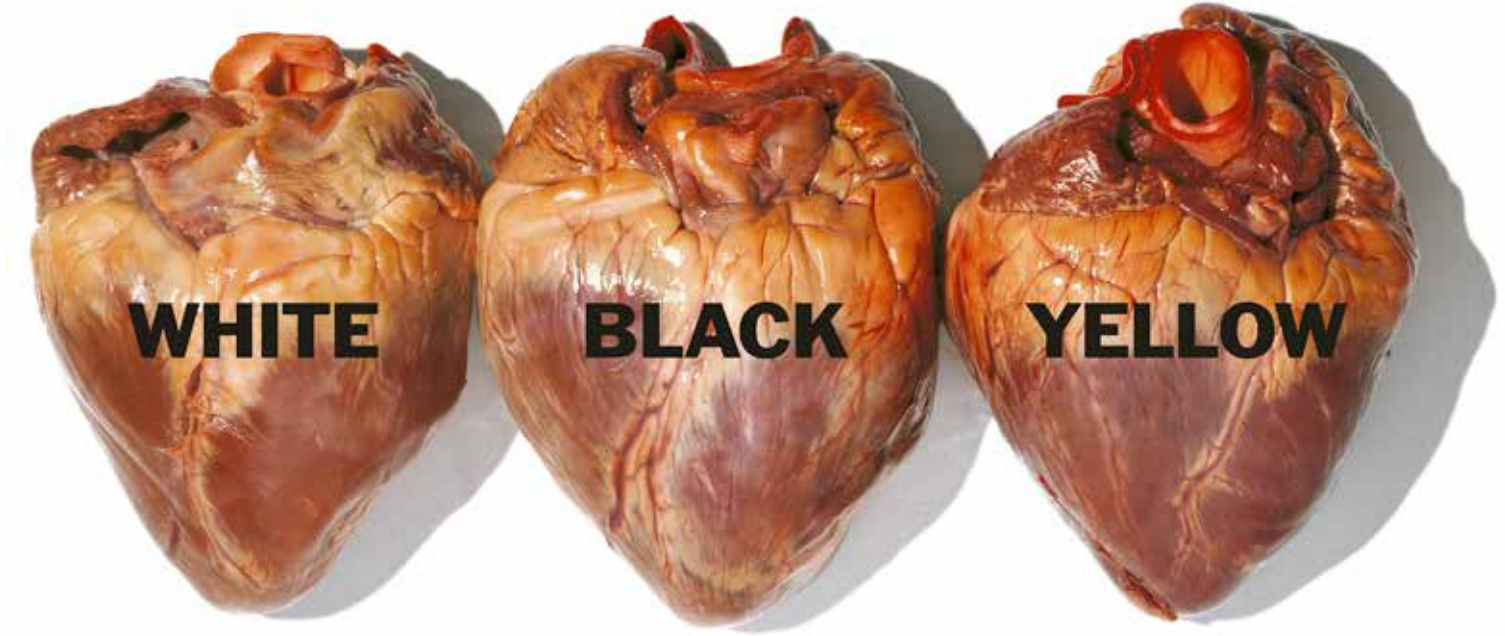
Çok Fazla, Çok Yakın politik gündemimize dair çağdaş sanat tarafından çok dikkate alınmayan bir soruyu gıcıkliyor: Böylesine çoğalmış mesafesizliğimizi ne yapacağız? Bu kadar çoğalmış mesafesizliğimizle ne yapacağız? Önünde sonunda mesele, sınırlar dahilinde ve sınırlara karşı, dışsallık aracılığıyla ve içkinliğe dair bir konuşmayı nasıl yürüteceğimize gelip dayanıyor. İçkinlik ufkı yüzyıllar boyu felsefecilerin üzerinde sağlam soltu yerleştiği bir soru. Politik bir varlık olarak düşünülebilecek bir felsefenin bu ufkun içindeki ontolojik boyutu kavraması gerekiyor. Yani kendi mesafesiyle arasına mesafe koyması. Öte yandan politika sorusunu düşünen sanatın da dışsallığın oluşturuç güçleriyle ilişkililmesi gerekiyor. Diğer bir deyişle, mesafesiyle arayı kapatması. Böylelikle herkesin ve her şeyin dahil olduğu gündelik yaşantılarımızın içkinlik ufkunda nekropolitikanın neden ve nasıl egemen olduğu sorusuna daha donanımlı yaklaşabiliriz.



Oliviero Toscani

Adı United Colors of Benetton markasının kampanyaları ile özdeşleşen İtalyan fotoğrafçı ve reklamcı Oliviero Toscani, Design Week Turkey’in üçüncü edisyonu için geldiği İstanbul’da Art Unlimited’le konuştu. 2000’de bünyesinden ayrıldığı kuruma geçtiğimiz Şubat ayında tekrar dönen Toscani’ye göre, “*top* modeller ‘boş.’ Ama neticede, onlar da insan. Buradaki problem şu: Bir insanın fotoğrafını ne kadar çok çekersen, o insan o kadar boşalır ve gittikçe daha da az ilgi çekici hale gelmeye başlar.”

Röportaj: Evrim Altuğ **Fotoğraflar:** Oliviero Toscani, Oliviero Toscani izniyle



Dünyaca bilinen, tartışmalı İtalyan fotoğrafçı ve reklamcı Oliviero Toscani, geçen Kasım’da İstanbul’da çeşitli disiplinlerden kültür, sanat, tasarım figürleri ve işletme yöneticilerini TİM (Türkiye İhracatçılar Meclisi) çatısı altında buluşturan Design Week Turkey’in üçüncü edisyonunun konuşmacılarından biri oldu. Başını TİM Başkanı İsmail Güllü’nin çektiği girişimin özündeki “tasarım haftaları” fikrini olarak daha ilk saniyelerde eleştiren ve “banal” bulan hırçın yaratıcı Toscani, etkinliğin basın toplantısında verdi, veristirdi. “Tasarım aşktır; tasarımı tüketiriz, yaşarız, üretiriz. Oysa tasarım illa bir eşyaya dönüşmez, onu illa işlemeniz gerekmez, tasarım aynı zamanda politikadır. Biz onu etik ve estetikle birleştirerek vizyonunu biçimlendiririz,” diyen Toscani, halihazırda İtalya’da, artık kimsenin tasarımıla eskisi kadar ilgilenmediğinin de altını çizdi.

Ülkesinin belli bir maddi zenginliğinin olmadığı, petrol, altın ve benzeri değerlerinin bulunmadığını kaydeden İtalyan fotoğrafçı ve reklamcı, İtalya’da ortaya konulan yegâne değer de tasarım olduğunu ileri sürdü. Bununla birlikte Avrupa’da da bir nevi “aydınlanma zafiyeti” yaşandığına tanıklık ettiğini söyleyen Toscani, tasarımında Avrupa’nın yaşadığı bunalımın da etkisinin olduğunu belirtti. “Aydınlanma”yı kendi kelimelerince “sürpriz ve tutku” olarak tarif eden Toscani, bu iki unsuru her türlü faaliyetin içine dahil ettiğiniz takdirde, etkilerini var güçleriyle belli edeceklerini kaydetti.

Tasarımın, insanlığın daha medeni hale gelmesinde başlıca araç olarak görülmesi gerektiğini aktaran Oliviero Toscani, eğer Türkiye’de, tasarıma yönelik, iktidar tarafından dillendirilen gereksinimin salt piyasa ihtiyacına indirgenmesi halinde, bunun piyasanın sürekli kendini tekrar etmesi olarak neticelenebileceği uyarısında bulundu. “Pazarlama her şey demek değildir,” diyen fotoğrafçı, pazarlamanın ancak bir tasarım olması halinde ilgi çekici olabileceğine değindi. Sadece piyasaya katkısı olacak bir tasarımın, insanlığa hiç bir faydası olmayacağını belirten İtalyan kültür profesyoneli, tasarımın ancak insanlığın ihtiyaçlarını paylaşmaya hazır olması halinde ilginç olabileceği müjdesini verdi.

Biz de bu sözlerinin ve geçmişteki netameli görsel kampanya vakalarının ertesinde kendisiyle birkaç dakika bir araya geldik...

Projelerinizde türlü kriz hallerini çarpışma halinde tecrübe ediyoruz. Irklar, sağlık, hastalık, açlık, tokluk, ekonomik denge ve dengesizlik... Bununla birlikte geçen zaman içinde medya da inanılmaz bir hız ve yoğunlukla bilgi ve imge üretmeye devam ediyor. Sizce medya bugün, ürettiği bu birikintiyle kirlilik yaşıyor mu? Bizleri tehdit eder bir hale geldi mi?

Hayır, medya bugün tehlikede değil, ne tehlikesi? Tehlikede olan, insanlığın ta kendisi! Büyük olasılıkla gelecekte artık insanlığa da ihtiyaç olmayacak, bakın ben şimdiden söylüyorum.

Benetton firmasından 2000’de ayrılmıştınız ve geçtiğimiz Şubat ayında geri döndünüz. Neden?

Ayrıldım, çünkü başka şeyler yapmak istiyordum. Yaptım da... Döndüm, çünkü bu firmayı kurtarabilmek adına çok büyük bir fırsattı. Ben ayrıldıktan sonra firma da bir biçimde inişe geçti.

Top modellerle değil, hadi kelime oyunu ile söyleyelim, yaşamda gizlenen bir çok down modellerle çalışıyorsunuz. Burada sosyal bir kaygı var mı?

Top modeller “boş.” Ama neticede onlar da insan. Buradaki problem şu: Bir insanın fotoğrafını ne kadar çok çekerseniz, o insan o kadar boşalır. Gittikçe daha da az ilgi çekici hale gelmeye başlar. Bugünkü en ünlü *top* modellerin birer boş kutu gibi oldukları fikrindeyim.

Yani fotoğrafını çektiğiniz, “rol” modeller mi ?

Benim derdim modellerle değil. Ben insanları fotoğraflarım ve aslında onları sokaktan seçerim. Neticede bugün *top* modeller bile sokaktan seçilip, çekiliyor. Onları bir yerlerden bulmanız gerekiyor! (Gülüyor.)

Fotoğrafın izleyicide ürettiği sessizliği her daim öven ve bunun üzerinden çalışan biri olarak, bugünkü dünyada “gürültü koparan” imgeler hakkında bir fikriniz veya pozisyonunuz yok mu?

Evet, imgeler konuşmaz ama onlar karşısında sessizliğe bürünen siz olursunuz. İmge karşındayken olsa olsa kendinizle konuşuyor olursunuz, sizi hiç bir şey rahatsız edemez. Resim, sizi kendinizle içinizde konuşturmaya başlar. Sessizlikten kastım bu. Ama “gürültülü” imgelere gelirse, aynı zamanda onlar bizlerin sorumluluk hislerine dokunmayı başaranlardı.



Geçen Haziran'da, Akdeniz'deki Afrikalı sığınmacıları taşıyan S.O.S. Akdeniz sivil toplum kuruluşu bünyesindeki Aquarius gemisine ait bir kareyi, Benetton kampanyası adına tercih ederek yerel, ulusal, hatta ulus aşırı seviyede siyaseten ve etik düzeyde gündeme getirdiniz. Sonra da bu tercihinizi savundunuz. Bu konuda yeniden bir yorumda bulunmak ister misiniz?

Bu konuda kimse güçlü bir şey yapmadı. Beni eleştiriyorlar, ki doğru olanı bu. Bakın, ben hiç uzlaşma taraflısı biri değilim. Fakat aşırı sağ görüşten birileri kalkıp bu yaptığımı övecek olursa, o zaman, hayli utanırım!

Kışkırtmayı bu kadar mı seviyorsunuz?

Hayır, derdim kışkırtarak tartışma yaratmak.

Değerlerin tartışmasını?

Evet, değerlerin tartışılması için kışkırtabilirim.

Yenilgileri de önemsiyorsunuz... Kaybedenlere değer veriyorsunuz.

Kaybedenler... Kaybetmek nedir ki? Bugün dünyada gerçekten yaşadığımız zamanın ruhuna uygun olarak yaşamak ve ölmek zorunda kalan onca insan dururken... Ben, yaşadığım zamanın tanıyıyım sadece, başka bir şey de olmadım. Bir pazarlamacı değilim, pazarlamacılıkla hiç bir zaman ilgilenmedim. Satacak hiçbir şeyim yok benim. Tek işim iletişim. E, tasarım da bir iletişim şeklidir. Ben, yaptığım her ne ise onun kalitesinden mesulüm. Şöyle diyebilirim; ücretli çalışan olup aynı anda özgür kalabilmek de mümkün. Bugün dünyada pek az insan bunu anlayabiliyor. Ekseriyetle diyorlar ki: "Ha, sana ödeme mi yapıyor, tamam, o halde sen bu işin ...su olmuşsundur." Oysa aynı anda hem parayı kazanıp, hem de özgür kalabilirsin.

ABD futbolu finali Super Bowl'da ulusal marşta ayağa kalkmadığı için "kaybeden" ama maddi ve manevi seviyede epey kazanan ABD'li oyuncu Colin Kaepernick'in Nike spor firmasıyla fotoğrafı ve sloganı üzerine yaptığı "sivil itaatsizlik" temalı kampanyayı, siz nasıl değerlendiriyorsunuz?

Nike akıllıca davrandı çünkü o oyuncunun yaptığı şeye herhangi bir katkıda bulunmadı. Birine kalkıp "hadi gel, artık benimle çalışacaksın" demekten kolayı yoktur. Peki Nike ne yaptı? "Ben meşhur ve fikri olan birini satın alıyorum," diyerek bunu ortaya koydu. Kimi kalkar, bir modelin güzelliğini satın alır, ama kimi de kalkıp George Clooney'in başarısına bu yatırımı yapar. E, Nike da Colin Kaepernick'i satın almış bulundu. Kimi Roger Federer gibi, tenis oynama kapasitenizi satın alır. Ama Uniqlö? (Federer ile anlaşılan Japon giyim firması) Muhtemelen tenis oynamayı bile bilmez.

Kariyerinizin "şaibeli" kampanyalarından biri de, ölüm cezasına çarptırılan mahkûmlarla ilgiliydi. Yine aynı soruyu sorayım... Bugün olsa?

Tamam, eleştirebilirler. Ben de eleştirebilirim. Bunda sorun yok...

Brexit ile sendeleyen bugünkü Avrupa'nın geleceği nedir?

Gerçekte yaşanan şu: Ne mutlu ki Avrupa nihayet var olabildi! 30 yıl önce kimse bundan bahsetmiyordu, yapayalnızdılar. İşte bugün, artık Avrupa var.

Peki ya küresel ısınma ile ilgili fikriniz?

Bununla nasıl başa çıkılır bilmiyorum. Çok zor bir noktaya geldik. Doğa, insanoğlundan hoşlanmıyor. Doğaya yardım etmek isteyen her kim varsa, aslında bilin ki onun karşısında. Doğa bizleri yok etmek istiyor. Doğaya yardım edebilmenin en iyi yolu, tüm insanlığı yok etmekten geçer. Doğa bizi istemiyor artık. Yani eğer doğayı seviyorsanız, buyurun, onu kirletin.

İnsanlık tarihine geri dönüp bakınca kendinizi yakın gördüğünüz herhangi bir dönem veya uygarlık var mı?

Ben zamanda geri gitmek istemem. Bundan hoşlanmam. Zaten yeterince sorunlu bir dönemdeyiz. Gerçekte çok şanslı bir neslin ve zamanın parçası olduğuma inanıyorum. 1968 öncesi dönemden, Bob Dylan, Muhammed Ali, Rolling Stones, The Beatles döneminden geliyorum ben.

1960'larda Pan Am havayolu firması üzerinden kazandığınız bir yarışmanın kariyerinizde etkisi olmuştu. Bugün mesleğiniz ile ilgili yarışmalara olan inancınızı koruyor musunuz?

Bu 1962 tarihli yarışma bana dünyayı gezme fırsatını vermişti ve kazanmıştım. Bu çok iyi bir eğitim fırsatıydı, çünkü ben seyahatin, en iyi eğitim biçimi olduğunu düşünüyorum. Bundan da doğrudan edinilmiş tecrübenin kıymetini kastediyorum.

Geçen yıllarda Türkiye'nin güney kıyılarına cansız bedeni vuran küçük göçmen Aylan bebek ve fotoğrafı çekilen haber karesi dünyada büyük yankı uyandırmıştı, buna sizin tepkiniz nasıl oldu?

Bu imgeyle karşı karşıya kalmak oldukça enteresandı, çünkü nihayetinde tek bir imge, insanlara neler olup bittiği ile ilgili olarak bir fikir verebiliyordu. İnsanlar bu durumu televizyonlarda, şurada burada bir çok imajla karşılaşmalarına rağmen yeterince umursamıyorlardı. Aniden tek bir fotoğraf, bir eşik, bir geçiş anı yarattı. Fotoğraf, belki de insanlığı harekete geçirebilecek seviyede elimizde kalan tek iletişim aracı.

İnançlı biri miydiniz? Bugün belli bir ruhani sisteme bağlılığınız bulunuyor mu?

Hayır. Bu alan bence mayın tarlası gibi... Dinsel sistemler belli kurgulardan ibaret. Örneğin İncil, bugün hep sözünü ettiğimiz *fake news* (yalan haber) tadında. Yazarların hiçbiri ispatlanmış değil. Bana kalırsa bilinen tüm din biçimleri, tanrılar birer *fake News*.

İnsanlar, güvendiği, inandığı, kolladığı imgeleri öteden beri sahipleniyor, evlerine, müzeleri ve cüzdanlarında onlar adına yer buluyor. İmge ile insanoğlu arasında mahrem bir ilişki olduğunu düşünebilir miyiz?

Eğer tanrının nasıl bir kişiliği olduğunu merak ediyorsanız, bir psikanaliste gitmek yerine, doğrudan pasaportunuzdaki vesikalık fotoğrafa bakın. Gerçekten sadece o size kim olduğunuzu söyleyecektir.

Claude Berri présente



d'après "LE VICAIRE"
de **Rolf Hochhuth**

AMEN.

**Un film de
Costa-Gavras**



**Ulrich Tukur
Mathieu Kassovitz**

Une coproduction Katharna/ Renn Productions et TF1 Film Production
En association avec KC Medien Avec la participation de Canal +

Ulrich Tukur Mathieu Kassovitz Ulrich Mühe dans
AMEN.
D'après "Der Stellvertreter" (Le Vicaire) de Rolf Hochhuth (Rowohlt Verlag)
Scénario de Costa Gavras et Jean-Claude Grumberg
Avec Michel Duchaussoy Ion Caramiteu Marcel Iurea Friedrich von Thun
Antje Schmidt Sebastian Koch Ench Hallhuber Hanns Zischler
Burkhard Heyl Günther Maria Halmer Monica Bleibtreu Pierre-François
Suzanne Lohier Bernd Fischerbauer
Photo Patrick Blossier Son Pierre Gamet Dominique Gaboneau
Décor: An Hanika Costumes Edith Vespérine Montage Yannick Kergoat
Musique originale Armand Amar Direction production Yvon Gerni
Producteurs Associés Roland Pellegrino Dieter Meyer Pierre Grunstein
Producteur exécutif Michèle Ray
Réalisé par Costa Gavras

Radikal sübjektifliğin tartışılabilir objektifi: Toscani

Oliviero Toscani, kendisi de bir sanat koleksiyoneri olan Luciano Benetton'ın kurduğu İtalyan tasarımı giyim firması United Colors of Benetton bünyesinde 1982'den bu yana ortaya koyduğu "radikal" reklam kampanyalarıyla adını duyurdu. 1991'de de bir rahibe ile rahibi "öpüştüren" posteriyle gündeme gelen, daha sonra ise bunu eski ABD Başkanı Obama ve dönemin Çin siyasi lideri üzerinden, nefret karşıtı bir STK'nın kampanyası için tekrar eden Toscani, 2000'de, ABD'deki ölüm mahkumlarının imajlarına yer verdiği reklam kampanyasıyla ipleri kopardığı Benetton firmasından ayrıldıktan iki yıl sonra, yönetmen Costa-Gavras'ın yakın tarihi konu alan Naziler ve din temalı *Amen* filmi için tasarladığı gamalı haç posteriyle yine tartışmaları alevlendirdi. Fransa'da Katolik kesimce açılan davayı ifade özgürlüğü lehinde kazanan Toscani'nin AIDS temalı bir diğer kampanyasında da, ölüm döşegindeki bir erkek hasta ve ailesi, Rönesans dönemi dinsel kompozisyonlarına yakınlığı ve sevgi temasıyla medyanın ilgi odağı oldu. 1996'da siyah, beyaz ve sarı ırka mensup üç insan kalbini yan yana getiren İtalyan fotoğrafçı, ekim 2007'de de, anoreksik Fransız aktris ve eski model Isabelle Caro'nun çıplak ve sırtı dönük, ileri derecede zayıf imajına dönemin moda haftası boyunca türlü medyalar ile *billboard*lar üzerinde yer verdi ve bu rahatsızlığa karşı tasarlanmış kampanyasıyla dikkat çekmeyi başardı. İmajların çoğu toplatılsa da, bir tanesi İtalya'nın başkenti Roma'da sergilenmeye devam etti.



Ak-sayanlar



Son zamanlarda aktarma ve saklamanın, yapılabilecek en iyi şey olduğunu düşünerek, edebiyat ve görsel sanatlar arasında bir zamanlar var olan -şimdi ise ayrılmış- iki alanın yan yanallığını daha sıkı dokumak, anlatım olanaklarını genişleterek kendi içinde katmanlanan bir iz yaratabilmek adına yazarlar ve sanatçılarla bir araya geliyoruz. Kendine ait bir sanat ve yazı diline sahip olan yazar ve sanatçıların birbirine ulaşma olanağını arttırmak ve bu temas aracılığı ile oluşan nefesin izini tarla sürer gibi sürmek ve bu sürecin mümkün olduğunca devam etmesini sağlayabilmenin başka bir eşik oluşturabileceğine inanıyoruz. Altıncı dosyamızda, yazar Bejan Matur ile sanatçı Ahmet Doğu İpek'i bir araya getirdik

Yazı: Çınar Eslek **Fotoğraf:** Elif Kahveci

Yıldızlar adlı çalışman siyah bir kağıt yüzeye atılmış çentiklerden oluşuyor. Işığın izini süren ve performatif bir anlayışla yapılan bu resim, nasıl bir sürecin sonunda şekillendi?

Ahmet Doğu İpek: *Yıldızlar* teknik olarak yapımı çok basit bir çalışma. Bunu yapmak için sanatçı ya da yetenekli olmanıza gerek yok, belki biraz sabırlı olmak yeterli. Çalışmayı kısaca tarif etmem gerekirse; siyah mürekkeple kaplanmış büyük ebatlı bir kağıdın üzerine iğnelerle kazınmış çentiklerden oluşuyor. Her çentik sembolik olarak bir yıldızı temsil ediyor. Milyonlarca çentiğin oluşturduğu bütün ise gökyüzünü...

Bunun her gün düzenli ve biraz da çileci bir şekilde yapılıyor olması onu performatif kılıyor diyebiliriz. Bir mahkumun zamanın kaydını unutmaması için her gün duvara bir çizgi kazınması gibi. Kazıya kazıya büyük karanlığın arkasındaki ışığı bulma ve o ışığı içeri alma gayreti bu. Bunu yapmak için bazen şiddet kullanmak gerekebiliyor.

Bejan Matur: Kainatın derisini yüzüp ışığa ulaşma hayali! Hemen her sanatçının varoluşunun derininde yatan büyük bir dürtü bu. Sanat o arzudan, iddiadan çıkıyor belki de. Jackson Pollock'u çalışırken gösteren bir video izlemiştim. Tuvale yere seriyor ve etrafında bir tür şamanik performansla dönerek boya ları damlatıyor. O rastlantısalmış gibi görünen ritmin sonunda oluşan kompozisyon, sanatçının daha başlarken içinde taşıdığı bir form ile ilgili midir diye düşünmek lazım.

A.D.İ: Bana kalırsa Pollock bir resme başlarken his olarak belki vakıfı ne çıkacağı, ama finalde neyle karşılaşacağını bilmiyordu. O resmin orada ve o anda şekilleniyor, hatta orada icat edilmesi gerekiyor.

Jackson Pollock'un, Avrupa sanat anlayışının dışında hareket ederek bedeni de içerisine dahil ettiği resim anlayışına, New York Modern Sanat Müzesi'nde gördüğü Amerikan Kızılderilileri Sanat Sergisi'nin büyük katkısı olmuştur.

B.M: Ritim, dans, kısaca sanatçının enerji bedenini ilgilendiren her şey sanata dahildir bana göre. Tıpkı Rothko'nun renkler arası ilişkiler ve formlarla değil, insanın temel duyguları ile ilgilendiğini söylemesi gibi... Rothko resimde etki eden temel şeyin yoğun insani duygular ve trajik aktarım olduğunu söylüyor. İnsanların onun resimleri karşısında yaşadığı ağlama duygusunu tuvale aktardığı, gömdüğü duygularla açıklıyor.

O zaman sizin için sanat ya da şiir, duygular ile mi ilişkilili? Duygular duygulanım mı yaratmalı?

B.M: Şiirlerimi ilk yazdığım yıllarda yazma eyleminin en temelde duygudan kaçış aracı olduğunu düşünürdüm. Duyguyu aktarmaktan çok duygudan kaçış. Ama giderek böyle olmadığını görüyorum.

A.D.İ: Duygulardan kaçmayı biraz açar mısın? Bazı duygular mı bunlar? Ya da bütün duygulardan soyutlanmak mümkün mü?

B.M: Şimdi baktığım yerden şöyle görüyorum; duygu dediğimiz şey düşünceyi takip ederek oluşan yoğun bir rezonans aslında. Sanatçının yeryüzüyle, kainatla kurduğu ilişkiden doğan bir aktarımın sonucunda geliyor. Sanatçılar o yoğunluğu, o açık kanalı daha iyi yakalayabilen insanlar. Yani yüzeydeki ham duygulanımdan uzaklaşmayı kastediyordum. Öylesini kolay ve ayartıcı buluyorum çünkü. Gerçek sanat daha derindeki, adsız, ifadesini bulmamış duyguya ulaşma uğraşısıdır. Bana göre şiir yazmak bir tür arkeoloji aslında. Ruhta bir arkeoloji, derinlerde...

A.D.İ: Marquez'in *Yüzyıllık Yanlızlık* kitabı, romanın geçtiği zamanı tarif etmek için şöyle başlar: "Dünya öylesine çiçeği burnundaydı ki, pek çok şeyin adı yoktu daha ve bunlardan söz ederken parmakla işaret edip göstermek gerekirdi." Bence günümüzde nesnelerin, eşyaların, şeylerin artık birer isimleri var ama bazı duyguların hâlâ yok. O duyguları tarif etmek için bazen bir filmdeki bir sahneye, bir şiirdeki mısraya ya da bir resme/görsele ihtiyaç duyuyoruz. Ve her defasında çok uzun cümleler kurarken buluyoruz kendimizi

B.M: Senin *Günler* serine bakarken imajları nasıl oluşturduğunu sordum. Kağıtta nasıl çalıştığını, kağıdın suyu emmesine nasıl müsaade ettiğini anlattın. Dışardan bakan biri için kendiliğinden oluşan bir lekelermiş gibi ama ben orada senin bilincinin, ortaya çıkarmayı istediğin imajla ilgili bilinç dışı pozisyonunun o akışı, kağıt ile ilişkini belirlediğini düşünüyorum. O akışı belirleyen şeyin sanatçının duygusu olduğunu düşünüyorum. Sensin onu yapan. Çünkü tüm kainat bir oluş halindeyiz. Tüm varlıkla birlikte bir akış halindeyiz. Ve bu devam ediyor. Bizim gerçekliği paternler, somut görüntüler halinde algılayışımız bizim algı darlığımızla, algımızın sınırlı oluşu ile ilgili. Oysa her şey akış halinde. O yüzden olanı sanatçı belirler, oluşturur.

A.D.İ: *Günler* yapılış şekli bakımından çok kontrollü ama sonuç olarak tamamen tesadüf idi. Yani kağıdı eğip bükerek sluboyayı bir kareye tamamlamayı kontrol ediyordum ama karenin içinde oluşan manzarayı/resmi ben tasarlamıyorum, o kendisi oluveriyor. Gelmiş oluyor.

Peki sana şiirin geldiği oluyor mu? Bir şiire uyanmak ya da bir şiirin içine düşmek diye bir şey var mı?

B.M: Benim için başından itibaren şiir, hep sözünü ettiğim o yoğunlaşmanın, şiiri hissettiğim anlarda duyduğum bir ritmin aktarımı idi. Bana şiir, müzik ya da ses olarak geliyor. İmajlardan çok ses geliyor önce. Yani başlangıçta şiiri müzik olarak algılıyorum. Ve o anda imkânım varsa duyduğum ritmi kelimeye döküyorum. Her zaman defterim yanımdadır. Bir dağ yolunda yürürsam kıvrılacak bir köşe bulup derhal yazırım, kaydedirim. Çoğunlukla duyduğum ritme yetişmem mümkün olmuyor .Ritim sözden daha hızlı çünkü.

Yazarken ritme yetişmeye çalışmaktan sağ elimde yıllar içinde bir kemik büyümesi oldu. Doktorlar istersen alamlar demişlerdi. Aldırmak İstemedim. Bu benim işaretim dedim. Şiir mühürüm! Kalsın.

Senin soruna gelecek olursam, kesinlikle gelen bir şey. Benim yakalayarak kelime yaptığım bir şey. Eğer müzisyen olsaydım nota yazardım, bir senfoni bestelerdim. Sonuçta sanatın gizli kökü doğada, kainattadır. Ama şunu da eklemek isterim ki; tesadüf diye bir şey yoktur. İlham o konuda hazır olan bir ruha konuk olur.

A.D.İ: Deddiğine katılıyorum. Eğer bir araştırma sonucu elde edilen veriler üzerine kurulu değilse o çalışma, tam da dediğin şey oluyor; çantamızda, cebimizde kalem kağıt ararken buluyoruz kendimizi. Senden farklı olarak bazen boya, fırça, çekiç, kamera gibi şeyler de taşımak gerekebiliyor. O fikrin ya da duygunun nasıl bir malzemeyle inşa edileceği, yani atölye zamanı ise her zaman en kolay ve en eğlenceli kısmı oluyor sürecin.

B.M: Hissettiğin yoğun duyguyu koruyabiliyor musun peki? **A.D.İ:** Bunun için çok çaba sarfediyorum. Nadir ve kıymetli bir nesneyi kaybetmeden uzun süre yanında taşımak, bir yerlerde unutmamak, kaldırmamak ve o nesneyi dönüştürüp ondan daha kıymetli bir şey yapmak gibi...

Senin de yaptığın gibi defterler hâlâ en iyi araç bunun için. Son zamanlarda İpad ve kamerayı da benzer amaçlar için kullanıyorum. Yanımda bir şey yoksa bu ihtiyacı bir peçete ya da bir sigara kağıdı ile karşıladığım da oluyor. Hatırı sayılır bir peçete eskizleri koleksiyonum oldu bu sayede.Tahmin edebileceğin gibi bizim alanımız yani görsel sanatlar ve resim, edebiyattan farklı olarak teknik beceri gerektiren bir alan. Fikrinizi/duygunuzu bir kağıda yazıp onu paylaşmak yetmiyor. Onu doğru bir malzeme ile ince ince işlemeniz ve hatta daha önce yazdığınız notlardan, cümlelerden, aldığınız eskizlerden arındırmamız, tek başına ve çıplak bir şekilde paylaşmanız gerekiyor. Biçim, form ve bağlam, notların ve cümlelerin yerine geçiyor.

Form demişken, belki bir roman ya da hikaye için değil ama şiirde formdan bahsetmek mümkün gibi geliyor bana. Ne dersin bu konuda?

B.M: Elbette şiirin formunu oluşturma, yapma süreci var. Eskiden bu süreç daha fazla vaktimi alıyordu. Şiirsel imgeler, etrafında daha yoğun, ona ait olmayan bir doku ile geliyorlardı ve ben bir heykelci gibi o ilk gelen ham şiir üzerinde çalışıyordum. Bir heykel gibi dili yontardım. Kelimeleri eksiltirdim. Ekleme nerdeyse hiç yapmıyorum şiire. Benim yaptığım eksilterek özüne ulaşmaya çalışma. Fazlalıklar dediğim; ham duygusallıklar, aşırı lirizm, dile ait tüketilmiş klişe söyleyişler. Ta ki yeni bir söyleyiş olduğuna kanaat getirdiğim o öze varana kadar. Oraya yaklaştığımda zaten şiir kendiliğinden bir direnç gösteriyor. İstesem de değiştiremem, azaltamam: Dilin nasıl canlı ve dirençli bir organızma olduğunu o zaman hissederim. Tabii o direnci hissetmem için, fazlayı bilmem yada seçmeyi çok iyi bilmem gerekiyor.

Ben sanatçıda en temel gerekliliğin “seçmek bilinci” olduğunu düşünürüm hep. Neyi seçtiğiniz çok önemli. Mesela şu ana kadar yazdığım her şeyi yayınlasaydım yüzlerce kitabım olabilirdi. Oysa sadece dokuz şiir kitabım var.

A.D.İ: Mies van der Rohe’nin deyimıyla “az çoktur.” Ya da, Pier Vittorio Aureli’den alıntılsak “az yeterlidir,” diye düşünüyorum. Sanırım bu hem nefse hakim olmakla ilgili hem de müsrif olmamakla. Bahsettiğin önemli kitaplar basılırdı ve her zaman öncelik kutsal kitaplarındı. Sanayi devrimi ile birlikte gelen gelişmeler matbaaya da yaradı, teknoloji değişti, üretim ucuzladı ve neredeyse her şey basılır oldu.

Yakın gelecekte ise -belki günümüzde de- dijital teknolojinin patlamasıyla birçok şey sayısal olarak ekranlar üzerinden dolaşıma giriyor. Matbaaya olan talep zamanla azalıyor ya da azalacak, bu da matbaayı yeniden kıymetli bir hale getirecek. Başa dönmüş olacak ve yine sadece önemli kitaplar basılıcak. Bunların kutsal olup olmayacağını zamanla göreceğiz. (Gülüyor.)Eksiltmek konusu ise içerik üreticileri, yazarlar, sanatçılar için önemli

bir konu. Bazen atölyeden çıkan on şeyden iki tanesini gösterebiliyorum ancak. O da, eğer yaptığım şey gerçekten izleyiciyi de ilgilendiriyorsa. İzleyen/okuyan için de bir yük bu.

B.M: Azdaki çokluğu yakalamak! Yani sonuçta neleri seçeceğiniz sizi en çok anlatan şey. İzleyiciyle, okurla paylaşmaya neleri değer görüyorsun. Bu da sanırım sanatçının ilgileri, referansları ile ilgili. Yani neyi değerli bulduğu doğuştan getirdiği bazı karakter özellikleri ile de ilgili olmalı.

A.D.İ: Doğuştan derken neyi kast ediyorsun? Ben kurak doğduğumuza inanıyorum. Ne zaman ki yürümeye başlar ve sulak bahçeleri, tarlaları keşfederiz, o zaman yeşerir karakterimiz. O sulak ve bereketli tarladan üzerimize yapışmış milyonlarca polenle birlikte çıkarız.

B.M: Doğuştan bana göre şu; o çiçek bahçesinden senden önce pek çok insan geçiyor. Kardeşlerin geçiyor mesela. Aynı karında büyüdüğün kardeşin geçiyor ve aynı şey olmuyor. Sende oluyor sadece. Bir şey ile doğuyorsun. Ve o doğduğun her neyse genetikten söz etmiyorum burada! Yani büyürken nelere temas ettiğimiz o polenlerden neleri üzerimize aldığımız, seçtiğimiz çok önemli. Seçen biziz çünkü. Kısacası ben sanatın bir zincir ve akrabalık olduğunu da düşünürüm. Bazı şeyleri eleriz, bazı şeyleri seçeriz.

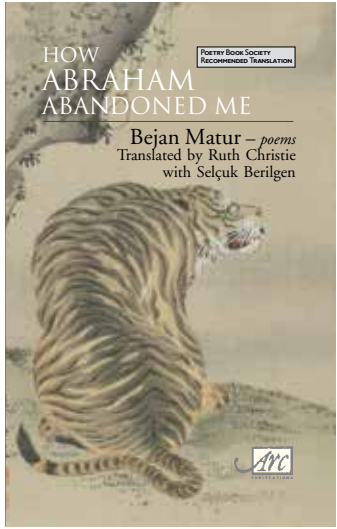
Arkarabalar buluruz sanat tarihi içinde. Sen bana Lorca diyorsun mesela, ben Rothko’dan örnek veriyorum. Bu seçimler sözünü ettiğim o zincirin halkaları ve senin sanatına etki eden referanslar muhakkak.

Alberto Giacometti’den konuştuk az önce. Toskana’daydım geçenlerde. Volterra’ya ilk defa gidiyorum. Etrüsklerin başkenti olan şehir. Orada gördüğüm bazı heykel formları bana Giacomettinin işlerini hatırlattı. Onlar ile bir ilişki kurup kurmadığımı ilk defa orada düşündüm ve merak ettim. Var mı acaba bir etki? Giacometti’nin işlerine çok büyük hayranlık duyan biri olarak o zinciri sahiden merak ettim. Sanatta bu türden bir devamlılık var sanıyorum. Biz seçiyoruz. Okuduğumuz kitaplar, dinlediğimiz müzikler buluşturuyor bizi. Şu aralar ablam misafirim. Yeni geldi. Konuşurken laf lafı açtı ve “senin küçükkken siyah bir radyon vardı,” dedi. Elimde radyo sürekli klasik müzik dinliyordum. Ablam diyor ki: “Sen başka bir yerden düşmüş gibiydin aramıza.” Benim sekiz, dokuz yaşında o müziği dinlemem gerektiğini hissettiren şey nedir? Neden başka bir müzik değil de klasik müzik dinliyordum. Orada nasıl bir yakınlık buluyordum. Belki de ruh-taki bilinçteki yaralar ve derinlikler arayışlarımızı belirliyor.

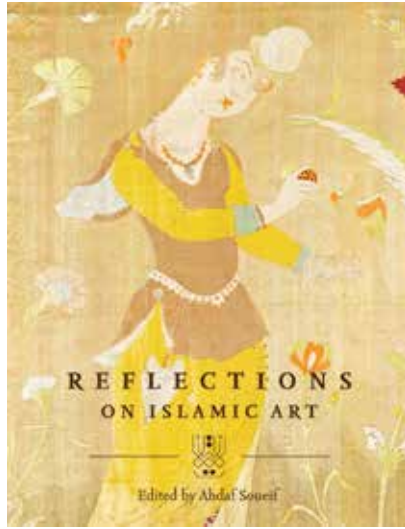
Bejan, şiirlerinizi ezbere bilmediğinizi, birisi sizin şiirinizi okuduğunda ritminden hatırladığınızı ve şiirin size önce ses olarak geldiğini “Nota bilsem, o kelimeleri, daha doğrusu sesleri yazardım” dediğinizi hatırlayarak, şiir olmasaydı müzisyen mi olurdunuz? Nasıl var olurdunuz?

B.M: Herhalde şarkı söyledim. Çocukluktan itibaren şarkı söylemek istiyordum çünkü. Belki de opera. Klasik müziğe çok meraklıydım. Aryalar dinlerdim ve her kşşendoda ruhum kainatın en uzak köşesine yolculuk yapar dönerdi.

A.D.İ: Aslında yine şiirden bahsetiyorsun. (Gülüyor.) **B.M:** Sanırım öyle. Belki de yaşadığım işkence ve cezaevi deneyimi olmasaydı müzik ile devam ederdim. (1988’de Ankara’da hukuk okurken gözaltına alındım ve zifiri karanlık bir hücrede 38 gün tutulduktan sonra Ankara Ulucanlar Cezaevi’ne gönderildim. Cezaevinde yaklaşık bir yıl kaldım.) Okul hayatım boyunca müzikte aktiftim. Ortaokul, lise ve üniversitede klasik müzik kollarındaydım. Mozart ve Bach’tan arylar söylüyorduk. Cezaevi deneyiminden sonra tümnden içime kapandım. Sesim kırılmıştı sanki; bir iç sese dönüşmüştü. Belki de o iç ses şiiri oluşturdu bilmiyorum. Aradan bunca yıl geçtikten sonra daha yeni yeni, hıçkırıklara boğulmadan, kalbim ağrımadan yaşadıklarımı anlatmayı becerebiliyorum. Ve giderek şunu da fark ediyorum ki içimdeki kurgunluk hafifliyor ve kederin yerini müzik alıyor. Yani şarkı söyleme hissi geri geliyor. Sadece ses olarak değil, ışık olarak da geliyor. O karanlıklardan ışığa doğru bir yolculukmuş benim şiirim. Ben hücrede beklediğim zamanı 28 gün zannediyordum. Bir sohbetimizde babam “orada seni 38 gün tuttular kızım,” dedi. Babam dışarda olduğu için günleri sayabilmişti. Hücrede zaman yoktu. Nasıl sayabilirdim ki? Elimde hiçbir şey yoktu. Zifiri karanlık, çıplak beton bir hücrede dünyadan yalıtılmış halde



BEJAN MATUR, İBRAHİM’İN BENİ TERK ETMESİ, KİTAP KAPAĞI



BEJAN MATUR, REFLECTIONS ON ISLAMIC ART, KİTAP KAPAĞI

bekliyorsunuz.

A.D.İ: Seninle, daha doğrusu kitabınla ilk tanıştığımda yirmili yaşlarımdın başındaydım. Metis’ten çıkan ilk kitaplarından biriydi. Türkiye’de kitap ve kapak tasarımları çoğunlukla özensiz, genellikle de vasattır. Bir arkadaşımın elinde görmüştüm ve ilk dikkatimi çeken kapağı olmuştu. Bir şiir kitabı için çok fazla mekanik ve sert gelmişti bana. Sonra daha dikkatli incelediğimde ismin dikkatimi çekti: Bejan. Bunun bir şiir kitabı olduğunu öğrendiğimde de içine çoktan dalmıştım zaten. Sanırım *Ayın Büyüttüğü Oğullar* kitabıydı. Biraz daha iz sürdüğümde Bülent Erkmen’in tasarladığını öğrenmiştim.

Köyden, taşradan gelip İstanbul’a yeni adapte olmaya çalışan biri olarak o şiirleri uzun uzun cebimde, çantamda taşıdığımı hatırlıyorum. Yazılarına, röportajlarına da denk gelmiştim. Şu soru devamlı soruluyordu: Nasıl yazıyorsunuz? Sen de ısrarla yollar, yolculuklar, seyr halinde olmak ve seyretmek üzerinden cevaplıyordun. Hâlâ öyle mi? Yolda olmak ne demek sana göre?

B.M: Yolda, seyr halinde olma mekânın sınırlamasından kurtuluş sanırım. Az önce anlattığım hücre deneyimi belki de yolda iken bulduğum akışın içini şiirle doldurdu. Bilemiyorum. Diğer yandan göçebe bir kültürden geliyorum. 1920-1930 kadar yarı göçebe yaşamış bir aileden geliyorum. Ailem 1920’lerde yarı zamanlı çiftçilik yapmaya başlamışlar. Tam neolitik bir hikaye aslında. Neredyse ateşin bulunuşundan başlıyor! O toprakların 12 bin yıllık tarihi var. Beni büyüten kuşak onu kendi hayat süreleri içinde deneyimlemişler. İlk tarımı köyde dedem yapıyor. İlk evi yapan keza dedem. Ben arkeoloji müzelerini çok severim. Anne ve babamı British Museum’a götürmüştüm. Sırf orada onları izlemek için. Birbirlerine gösteriyorlardı. Bak şu taş ile tuz övütüyorduk, şununla buğday... Bizim büyük bir yolculuğumuz var, buna tanıklık etmek beni hep büyüler.

A.D.İ: Bu hikaye bana çok tanıdık geliyor. Geçen sene ANAMED’de Hititler ile ilgili bir sergi olmuştu. Sergi çok iyi düzenlemişti ve VR gözlükleri yardımıyla iyi tasarlanmış sanal gerçekçi mekânlarda gezinebiliyordunuz. İçinde gezindiğim evler o kadar tanıdık ki... Tam da öyle bir evde doğmuştum. Sıra sıra dizilmiş kavak ağacı tomrukları üzerine dökmüş topraktan dam, damın ortasında açılmış delikten içeri düşen ışık, duvarın içine şömineye öykünür gibi kurulmuş ve bütün yemeklerin üzerinde piştiği bir ocak, yarısı çamur yarısı kireçle sıvanmış yığma kerpiç duvarlar, el değirmenleri, çok basit dokuma tezgâhları, erzak odaları... Bahsettiğim yıllar 1980’lerin sonları oysa Hititlerle günümüz arasında binlerce yıl var. Bir arkadaşımla birlikte geziyordum ve onu bunun gerçek olduğuna inandırmakta epey zorlanmıştım... Anlatırken ben bile şüpheye düştüm.

Sonra ateşi hatırladım. Yıllar sonra bunu anınca başka türlü anımlar yığılıyorum fakat gerçekte çok çileliydi. Ateş yakmak zor bir şeydi ve çakmak dünyanın en kıymetli eşyasıydı. Gazyağı ile doldurulurdu, gabucak da biterdi. Şehir çok uzaktı, gidip çakmak almak zordu. Çakmakların çalışmadığı günlerde bir evden diğer bir eve ateş közleri taşınırdı ve o evde yeniden alevlendirilirdi. Evler birbirine uzaksa ya da yağmur-kar yağıyorsa bu zamana karşı bir maratona dönüşürdü. Küçüklüğüme dair en net hatırladığım “şey”lerden biridir bu. Ateş taşımak!.. “Ateş almaya mı geldin?” deymi sanırım buradan geliyor.

İkinci anım ise hem ışık hem de ateşle ilgili: Elektrik ile ilk karşılaşma. O güne kadar kafamda hep ışık eşittir ateşken (güneş dahil), o gün büyü bozuldu ve kafam çok karıştı. Isıtmayan, elinizi yakmayan ve titremeyen ateş evimize gelmişti. Sonradan öğrendim, meğerse çok zaman önce icat edilmiş... Büyük moral bozukluğuydu...

B.M: Ne güzel anlattın...Ben 70’li yılların başında çocukken, sözünü ettiğim medeniyet yolculuğunun başka bir boyutuna tanıklık ettim. Karanlıktan ışığa doğru bir yolculuk . Çok benzer hikâyeler. Yarı ahşap eski taş konaklar benim çocukluğumda vardı. Ama altmışların sonundan itibaren betonarmeye geçtiler. Yaşadığımız köyün ortasında büyük bir ev inşa edildi. O bizim evimizdi. Elektrik tesisatı, her şey hazır bekliyorduk. Ama elektrik ancak bir sene sonra gelebildi. Geldiği ani hiç unutmuyorum. Akşam hava kararmıştı. evimizin uzağında oyun oynuyorduk. Elektrik idaresinden gelip bağlanmışlar elektriği. Birden köyün ortasında hiç bilmediğimiz bir aydınlık oldu. Evimiz ışık oldu.

Köyün ortasına sanki bir UFO indi. Bütün çocuklar bağırarak ışığa doğru koşuyorduk. Düşünün onlarca çocuk çığlık çığlığa. Mekanığın o dönemi bana çok yakın gelir. Çünkü biz analog kuşağız.

A.D.İ: Işığa koşmak... Anlattıkların nedendir bilmem *Cinema Paradiso* filmini hatırlattı.

Sinema ile ilgilendiğinizi ve bir film için düşündüğünüz bir hikâye yazdığınızı ancak sonra rafa kaldırdığınızı biliyoruz. Bu sizin hikâye yazım sürecinden neresinde duruyor? Ayrıca, Ahmet’in çekim üzerinde denemeler yaptığını takip ediyorum. Serginde mekân ile ilişkili olarak yerleştirmeleri ve denemelere açık olduğunu düşünürsen video ufukta gözüküyor mu? Ve iyi bir dinleyici olduğunu bilerek hikayeler ile ilişkini sorabilir miyim?

B.M: Bana daha uzun hikâyeler yazma isteği yaş ile geldi. İçimde birikmiş yazılmayı bekleyen onlarca hikâye var. Şu anda yeni bir tür deniyorum. Epeyce ilerledim. Aslında şiirimin arka planında hikâye hep vardı. Tony Morisson “okumak istediğim kitapları yazdım,” diyordu. Bu standart aslında çok önemli. Neleri değerli buluyorsun? Oraya yaklaşan işler çıkaramıyorsan neden yayınlaysın ki? Şu an görsel yani çok güçlü bir kitap yazıyorum. Senaryo da olabilecek bir kitap. Açıkçası türünü tam da bilmiyorum. Amerika’da doktora öğrencilerine şiir anlatırken, öğrencilerimden biri yazdığım şeyin *autofiction* olduğunu söyledi. Yeni bir tanımmış bu. Merkezinde sizin olduğunuz ama etrafını ördüğünüz bir hikâyeyi tanımlıyor.

A.D.İ: Benim videoya, daha doğrusu hareketli görüntülere karşı merakım hep vardı ama cesaretim yoktu. Büyük laflar etmeden, bir iddada bulunmadan ve kimseye göstermeden kişisel merakım için küçük kameralarla, iPhone’lerle uzun süredir bir şeyler çekiyorum. Görüntü kurmak konusunda ne kadar iştahlıysam, hikâye anlatmak ve sözler bir örgü kurmak konusunda da o kadar beceriksizim. Dolayısıyla finalde ortaya bir film çıkacaksa bu kesinlikle soyut olacaktır. Bilemiyorum, ben de nereye varacağını merakla bekliyorum.

B.M: Bu son söyledikten “yolda olma haline” tekrar döneлим istersen. Bana kalırsa yol; akışta olma haline katılmak imkânını en kolay yakaladığımız yer. Bu en güçlü şekilde ben doğada yürürken oluyor. Doğada bir tür genişlik yahut ufuk çizgisini görmek... Ben ufuk çizgisini görmediğim yerlerde hiç bir şey hissedemiyorum! Hatta boğuluyorum. Ormanın içindeyken yazamam mesela. Ormanı uzaktan, kenardan görebileceğim bir açıdan olmalyım. Ama bir bozkırda yürürken, ıssız bir dağ yolundan dünyaya bakarken her şey bana konuşur. O sebeple kağıt kalem her zaman yanımda olur. Evimin anahtarını unuturum onları unutmam. Maraşa gittiğimde bir ritüelim var. Bavulumu bırakıp, anne ve babamla kısa bir sohbetten sonra yürüyüşe çıkarım. Çünkü bilirim; o tepelerin birinde şiir beni bekliyor. Eve dönüşte muhakkak cebimde bir şiir ile dönerim. Bu ritüelin istisnası yoktur. Hep böyle oldu.

A.D.İ: Aklıma Angelopoulos’un bir filmindeki şair karakteri geldi. Kelime topluyordu. Daha doğrusu yeni tanıştığı dilde şiirini tamamlamak için oralı insanlardan para karşılığında kelime satın alıyordu.

B.M: Ben kelimeleri taşlardan topluyorum. Buğdaylardan, rüzgarlardan, uzak dağlardan... Ama, son dönemde Kürtçe yazmaya başladım. Kürtçe şiirlerimden bir kitap yapmak istiyorum. Bizim bölgede, Maraş’ta, konuşulan Kürtçeyi konuştuğum için Kürtçem sınırlı. Böyle olunca Kürtçe kelimeler toplamaya başladım. İlk defa buna bir gairin ihtiyaç duyacağını yaşadım. Annemle konuşuyorum. Yaşlılar ile konuşuyorum ve kelime topluyorum. O kadar büyük bir yolculuk ki binlerce yıllık dilin derinlerine gidip, bir kelimeyi çıkarabilmek...

A.D.İ: Coğrafya konusunda ne düşünüyorsun? Tarihin, mitolojilerin, kültürün ve hatta teknolojilerin şekillenmesinde coğrafyaların büyük rolü olduğuna inanandanlarım ben. Senin şiirinde de bana kalırsa baskın bir coğrafya var. Daha doğrusu şiirlerini her okuduğumda sen onu kelimelerle tarif etmesen bile bir peyzaj belirliyor zihnimde. Bazen somut bir görüntü bazen de fazlasıyla imgesel. Bazen dağlık bazen sarı bozkır...

Hep ufuk çizgisinin biraz üzerinden izliyors gibisin etrafını ve dünyayı. Bugün yaşadığın şehirlerde bu ilişkiyi nasıl kuruyorsun?



AHMET DOĞU İPEK, STARS I, HİNT MÜREKKEBİYLE KAPLANMIŞ KAĞIT ÜZERİNE KAZIMA VE ÇENTİK, 125X360CM, 2017

B.M: O şehirlerin hiç birine sığmayarak! Sürekli kendimi ufuk çizgisini görebileceğim genişliklere atarak... Sanırım iki boyutu var: İlki coğrafyayı oluşturan topografya, form, kaya yüzeyleri, tepeler, vadiler... İkincisi ise orada hissettiğim enerji. Öyle ki bir tepede yürürsün ve orada hiçbir rezonans yoktur. Seni sarsan, kozmik bir hisle dolduran hiç bir etki yoktur. Ben o titreşimi hissetmediğim hiçbir yerde yazamıyorum. O yüzden doğa çok belirleyici. Belki de zihnimizde birikmiş, çocukluk manzaraları bir model oluşturuyor ve öyle bakıyoruz dünyaya. Belki onu arıyoruz. Çünkü sonuçta bilinç ve bilinç dışının sınırını oluşturan biziz. Bence o sınırı ortadan kaldıran en güçlü şey sanat. Bütün sanat disiplinleri bilinç ve bilinçdışı arasına çekilen yapay sınırı kaldırır ve bizi oluş ve akış haline götürüyor. Ve kozmosun “an” dediğimiz, “hal” dediğimiz merkezine yaklaşıyor. Ve biz orada hissediyoruz. İşte çocuklukta biriktirdiğim, bilincin dışına bilmeden attığım, mahzenlerine gömdüğüm formlar ile bir biçimde karşılaştığımda içimde bir şey tetiklenip şiire dönüşüyor.

A.D.İ: Çocukluğumda biriktirdiğim ve yıllar sonra hatırlayıp, tam da bir sabah ona uyandığım bir işim var. *Siyah Su Kayıtları* isimli serimin ilk ve seriye ismini veren parçası bu. Biraz önce tarif ettiğim, doğduğum yer olan Güneydoğu Toroslar’ın yaklaşık iki bin rakımda bir bölgesinde kurulu bir köy bu. On iki hane kadar, küçücük. Çok yüksekte olduğumuz için bütün sıra dağlar önümüzde sonsuza doğru kaybolurcasına diziliydi. Her sabah ters ışıkta oluşan bu manzaraya uyanırdım. Bu çok mahvedici bir duyguydu.

Dünyanın bütün geri kalanı oranın arkasındaydı, duyuyorduk, okuyorduk, farkındaydık. Orada büyük ışıklı şehirler kurulmuş, televizyonlar icat edilmiş, bambaşka hayatlar yaşanıyordu. Tüm bunlardan mahrum kalmış olma duygusu içimi acıttırdı çünkü dağlar o kadar büyük ve çoklardı ki onları aşmak ne mümkündü!Bunu yıllar sonra -şehirde- çok yoğun hatırlayınca resmini yapmaya karar verdim. Bütün siyah boya tabletlerimi bir kovanın içinde erittim ve tuvalin üstüne döktüm. Boya tuvalin üzerinde kuruyana kadar üç gün boyunca bir ileri bir geri hareket ettirdim. Siyah su tuvalin ucuna her gidip geri geldiğinde bir iz bırakıyordu ve her iz bir dağ sırasına tekabül ediyordu. Zaman

ilerleyip su yoğunluğunu kaybettikçe boyanın yoğunluğu ortaya çıkıyor ve degrade bir şekilde izler koyulaşıyordu.Tam da ters ışıkta gördüğüm o manzara neredeyse kendiliğinden oluşuyordu. Karanlık odada fotoğrafın beyaz kağıt üzerinde yavaş yavaş belirmesi kadar büyüleyiciydi. Normal bir resim yapar gibi oturup o dağları tek tek çizmek yerine fotoğraf gibi oluşmasına olanak yaratıp, çileci bir performansla onu var etmek garip bir haz veriyordu. İsmi o yüzden *Siyah Su Kayıtları* koydum çünkü safra dökmek gibiydi. Kara safra.

B.M: Benim doğduğum yer de o dağların diğer tarafı ve ben o dağları ovoidan yukarı bakarak izliyordum. Kızıl toprakta büyüyen pamuk tarlalarının ötesinde uzanan anti Toroslar. Torosların son çizgisiydi baktığım. İlginç, aynı dağ sırasının iki yüzünden bakmışız Dünya’ya...

Bu arada az önce kullandığın “kara safra” tanımına dönelim istiyorum; o safrayı aktarırken ben hep şuradan hareket edilme-si gerektiğini düşünürüm; acının, sıkıntının, her insanın hayatına içkin olduğunu baştan kabul edersek, bunun neresi sanat? Bu sıkıntıyı aktarmanın ne kadarı sanat olur? Orada sanatçının kendinde özenerek korumaya çalışması gereken şey dünyayı ve insanları kendi sıkıntılarından sorumlu tutmama asaletidir. Sanatçının bu tavrı, bir tür varoluşa dair şükran duygusunu korumayla da taçlanmalı. Bu da estetik tartışmasına götürür bizi.

Bu durum bana, William Kentridge, *History of the Main Complaint* çalışmasını anımsatırken şefkatin ne önemli olduğunu, Théodore Géricault’un giyotinle resmetmesinde bile bir şefkat olduğunu hatırlattı. Bu şefkat duygusunun, resim için harcanan emek ile ilişkili olduğunu ve bu durumun sanatçıları insanların acılarını kullanmanın ayıbından kurtardığını söyler.

B.M: İranlı yönetmen Abbas Kiarostami’yi anlatan bir belgeselde görmüştüm; bakımsız, yoksul bir köy anlatacakken, etraf-taki çöpleri temizliyor, duvarlardaki çatlakları tam kapatmasa da, şefkatli bir dokunuş ve badanayla güzelleştiriyor. Şefkati burada dinlerin kullandığı anlamda kullanmıyorum. Bir tür şükran ile ilişkili, varoluşa bir şükran. varlığı her durumda sevebilmek, hayatın yanında durmak, bunu korumak çok önemli. Çünkü ni-



hayetinde sanat estetik ölçülerin belirlediği bir şey. Formu bozarken bile bu ölçüyü koruyabilmek. Başka bir estetik yaratılmayan her bozma aslında varoluşun özüne aykırıdır ve sanat değildir.

A.D.İ: Bu buluşma ve anlattıkların benim için bir psikoterapi seansına dönecek diye korkuyorum, çünkü her anlattığın hikaye zihnimde çocukluğuma dair anıların kapısını bir bir açıyor. Konuştuklarımızı daha sonra dergide okuyacak olanlar “herhalde konuşmadan sonra topluca sarılıp ağladılar” diye düşünecek ve acıyacıklar bize. (Gülüyor.)Küçük dokunuşlar, iyileştirme, estetik, işlev... Yine ben küçükken (gülüyor) kara lastik ayakkabılarımız vardı. Dikişsiz, bağciksız, kalıba dökülmüş araba tekerleği lastiğinden tek parça ayakkabılar. Fakat bunlar estetikten zerre kadar nasiplerini almamışlardı ve gerçekten çirkinlerdi. Kimse-nin de derdi değildi açıkçası güzelliği-çirkinliği, ayağınızı koruyor mu? Evet. Önemli olan buydu. Bir gün okula giderken tek ayağım çamura battı ve bir süre sonra çamur kurudu. Tesadüfen bulaşan çamur o kadar iyi bir yerine denk geldi ki ayakkabının bir anda tasarım harikasına dönüştü. Yarısı çamur kahverengisi yarısı siyah ayakkabım artık çok yakışıklı ve havalıydı. Dönüp diğer tekini de kontrollu bir şekilde çamura battırdım ve ikisini yan yana geldiğinde Rorschach testlerindeki mürekkep lekesine benzer simetrik bir denge oluştu. İlk yağmuru yiyen o çamur izi dağılıp gidene kadar uzun bir süre bu şekilde giydiğimi hatırlıyorum. Tabii ki somut hiç bir işlevi yoktu bunun ve tabii ki kış geldiğinde ısıtmadı ayağımı. Deli damgası bile yemiş olabilirim ama bir şeyi çok iyi tamamladı. Yıllar sonra Hegel’in *Estetik*’ini okuduğumda bu hissettiğim garip duygu anlam kazandı. O bir tamirdir aslında.

Estetik manyağı olmadım hiç bir zaman ama estetiği ve inceliği önemsiyorum. Sanatta da, hayatta da.

B.M: Ağlamışsınız belki... (Gülüyor)

Sanat söylediğin gibi hayatın bizde bıraktığı izler, lekelerdir. Biz o lekeleri tamir etmeye çalışırken dünyaya söylediğimiz şey-dir sanat. O tamir etme uğraşında yıkıcı olmamak, pornografiye düşmemek o kadar önemli ki... İncinmiş, örselenmiş olanı daha da örselememek, yırtmamak... Şefkat ve şükran duygusu o yüz-den çok belirleyici. Yaralanmış olanı kozmik ve yüksek bir bi-

linçle sarmalak ancak derin bir şefkatle mümkün.

Kainatın varoluşun derinlerindeki bir formu yahut dili henüz oluşmamış bir imgeyi ilk haliyle ortaya çıkarmak güdüsü de bununla ilişkili. Senin çizdiğin kayalar buna çok güzel örnek. O çizimde bir ilk oluş var. Kaya orada varlık! O imge karşısında yaşadığımız aşkınlık hali oraya bilinçli yahut bilinçdışı gömdüğün duygularla ilgili.

A.D.İ: O kayaları bana yaptıran, dünyanın en ince ve garip insanları olduğuna inandığım ve hayranlık duyduğum Japonlar’ın *kintsugi* geleneği/öğretisi. *Kintsugi*’yi kısaca tarif etmem gerekirse; kırılan seramikleri atmak yerine, kırılan parçaları altın ya da başka bir değerli metalle birleştirip tamir ederek onları onarmak ve onlara yeniden işlev kazandırmak diye özetleyebilirim...

Burada iki detay çok önemli: Birincisi, seramiği ondan çok daha değerli bir madde olan altınla tamir ederek o eşyayı onore etmek.

İkincisi ise altınla iyileştirilmiş olsa bile seramiğin yarasını saklayamaması. Buna tanık olan ya da bunu okuyan herkes bu incelikten etkilenir. Ben de etkilendim ve bunu bir adım daha nasıl öteye götürebilirim diye düşündüm: Hayatımızda genel olarak çok işlevi olmayan ve doğada sayıca çok fazla olan bir kaya parçasına da dokunabilir miyiz? Çatlağını iyileştirebilir miyiz? Neden olmasın... Çatlamaya yüz yutmuş her kayayı iyileştiremeyiz tabii ki ama sembol düzeyinde yapabiliriz. Temsili ve griyabında bunun resmini yapabilirim. Yaptım. O kayaların kısa hikayesi bu.

B.M: Aslında biz bir bütünlüğün parçaları olarak doğuyoruz. Bu bilgi tüm insanlarda bilinçdışı düzeyde var. Sanat o bütünlük hissine çok yaklaştıran bir uğraş olduğu için bu kadar tazeleyici ve iyileştirici belki de.

unlimited publications

Abonelik ücreti *senelik* 200 TL
Bütün detaylar *ve* her gün yeni yazılar
unlimitedrag.com'da

Subscription 100 USD/year
Check out unlimitedrag.com



Yapıl- mamış sergilere önsözler⁵

Yazı: Murat Alat

Sanatçı: Elmas Deniz

Varlık, yokluk ve Socotra, 2018

5.000 ed. + 1 AP

Gelecek yok

Ne kadar para çok paradır? Ne kadarı yeter; daha da önemlisi ne kadarı artar? Karun kadar zengin bir patronum vardı. Parasını har vurup harman savursa bile ömrü servetini tüketmeye yetmezdi ama onunla her karşılaştığımda hissediyordum ki satın alamayacağı tek şey zamandı. Bu yüzden her şeyi hızlı hızlı yapardı. Eminim ki parası o öldükten sonra da yaşayacak. Para ve onun dini kapitalizm zaten bunun için var; değil mi?

Tarihte bir noktada, muhtemelen tarım toplumuna geçildiğinde, insanlar kendi varoluşlarını sermaye birikiminin varlığıyla özdeşleştirmeye başladılar. Çiftçiler ölümle aralarına depolarda biriken erzaklardan oluşan bir set çektiler. Sermaye, yani benim bugünkü çalışmamın ürettiği artık değerın yarına devredilmesi, sadece gelecek günlerde aç kalma-mamı garanti altına almayan aynı zamanda dünyadaki faaliyetimin ben öldükten sonra da devam etmesini sağlayan bir teknolojiydi. İnsanın ölümsüzlük arzusu, sermayenin birikim arzusunda kendi yansımasını buldu. Martin Heidegger *Teknoloji Üzerine Bir Soruşturma* adlı çalışmasında teknolojinin kökenini bir nehir üzerine kurulan değirmenin yerini baraja bırakmasında görür. Değirmen akış halinde olan ırmaktan enerji üretmek için kullanılırken, baraj akışı kontrol altına alır ve açığa çıkan enerjiyi depolar. Bir enerji kaynağı olarak insan emeği de sermayenin aklının hükmü altında benzer bir şekilde kontrol altına alınır ve depolanır. Sermaye, akış halindeki yaşamın depolanmasıdır. Depolanın yaşam, zamanın ve mekânın ötesine geçebilmeye muktedir hale gelmiştir. Sermaye, benim namevcut olduğum yerde de eyleminin varlığını sürdürmesine yarar.

Sermayenin varoluşunun insanın varoluşuyla yer değiştirmesi günümüzde evrimini tamamlamış gözüküyor. Artık varsıl olmak var olmak, yoksul olmak da yok olmak demek. İnsanlık ontolojik sorunlarının çaresini varsıllıkta ya da çoğu zaman varsıllık hayalinde bulmuş gibi. Doğayla girişilen mücadelenin sonucunda açığa çıkan emeğe dayalı bir varoluş yerini tüketim kapasitesiyle ölçülen bir varlığa bıraktı. Varsıllık kendini üretim çokluğu olarak değil tüketim özgürlüğü olarak gösteriyor. Karl Marx’ın işçi sınıfının doğa karşısında sarf ettiği emeğiyle bilinç kazanıp komünist devrimi gerçekleştirecek potansiyeli oluşturması hayali neoliberalizmin tüketime dayalı iyi hayat vaadi karşısında yenilmişe benziyor. Sadece gündelik ihtiyaçlar değil, insan varlığının temeli olan

eğitim, sağlık, güvenlik gibi hizmetler birer tüketim nesnesine tahvil edildiler. Tüketimi sınırlarından kurtarmak için geliştirilmiş kredi teknolojilerinin yarattığı imkanlar sayesinde üretime dayalı reel ekonomi, bankalar arası İnternet hatlarında yuvalanmış finansal ekonomi karşısında önemini yitirdi. Bu sayede varlık ile emek arasındaki son bağlar da kopmuşa benziyor. Sermaye artık sadece üretilmiş olan emeğin birikimi değil gelecekte üretilecek olan emeğin yani namevcut emeğin de bugün toplanması anlamına geliyor. İnsanın zaman karşısındaki aczi sermayenin zamanlar ötesi hareketiyle alt edilmiş görünüyor. Peki yaşadığımız bu çağ “asr-ı saadet” mi? Hiç de öyle gözüküyor. Geleceğin olmadığı bir distopyada yaşıyoruz.

Bugünkü varsıllığımızın kaynağı artık doğayla karşılaşmamızdan ürettiğimiz emek olmaktan çıkıp henüz açığa çıkmamış gelecek emek olduğunda Marx’ın yabancılaşıma teorisi yeni bir veché kazanıyor. İnsanın kendi emeği ve doğa karşısındaki yabancılaşması bu sayede tamama ermiş oluyor. Aşıkâr ki günümüzde bizi tanımlayan şey üretim değil tüketim. Tüketimin dayandığı değerler sistemi ise piyasanın spekülâtif yapısına göre sürekli yeniden tanımlanıyor. Baudrillard’ın “simülasyon evreni” dediği bir düzen içinde spekülâtif değerlere dayanarak kendi varlığımızı kurmaya çalışıyoruz. Gerçeklikle bağları zayıflamış spekülasyona açık sistem tıpkı kendisi gibi spekülasyona açık öznellikler oluşturuyor. Bu da çağımızda oranı hızla artan akıl hastalıklarının müsebbibi olarak zuhur ediyor. Franco “Bifo” Berardi *Gelecekten Sonra* isimli kitabında üretim ekonomisinin girdiği bu kriz sonucunda akıl hastalıklarının günümüz toplumunda nasıl bir hız kazandığını gösteriyor. Hızlanan sermaye akışı sonucunda değerlerin siber uzaydaki kaygan konumları insanın da ayağının altına muz kabuğu koyuyor. Bu hızlanmaya tepki olarak gelişen küçük ölçekli hareketler -doğal yaşama dönüş, etik bir beslenme rejimi kurma çabaları, az tüketim şiarı- tehlikenin büyüklüğü karşısında naçar kalacaklar gibi gözüküyor, zira sistem ivmesini giderek artırıyor. Doğa kendisinden kopuşumuzun bedelini bizi kendisinden mahrum bırakarak ödetecekmış gibi... İnsanlık ise doğanın yokluğunda hayatta kalmayı becerebilecek mi bilinmez ama “doğadan çaldıklarımızı doğaya bir an önce geri vermemiz lazım.” Yoksa en iyi ihtimalle bizi bir *Mad Max* senaryosu bekliyor.

varlık

yokluk

varsıl

yoksul

Doğadan
çaldıklarımızı
doğaya
geri
verelim.

Güneş *Terkol &*
Güçlü *Öztekin*
atölyesi

Yazı: Nazlı Pektaş Fotoğraf: Elif Kahveci



Bir sanatçının atölyesi neye elverişli olmalıdır? Yaratıcılığa mı? Yaşama mı? Paylaşmaya mı? Biriktirmeye mi? Güneş Terkol, Londra’da, Middlesex Street Estate sakini bir grupla çalıştığı pankarta *Evim Kalbimdir* ismini verir. Katılımcılar eve dair seslerini ararlar kendi dillerinde. Bulduklarında pankarta ilâştirirler. Ev geçicidir çoğumuz için. Göç, sürgün, felaket, ayrılık gibi çoğaltılabilecek kırıklar ve yarıklarla çoğalır bu geçicilik. Geriye kalan kalptir sahiden. Kalpteki ev ise türlü türlü yollarla çıkar karşımıza. Peki atölye olan ev de bir kalpse nasıl çarpar?





Sınırsız Ziyaretler dizimiz için pek çok kez atölye-ev ziyaret ettik. Pek çoğunda atölye için seçilmiş evler ya da atölyeye yer ayıran evler ile karşılaştık. Terkol ve Öztekin'in atölye-evi ise -yaşamın içindeki üretim yeri- konumundan öte bir varoluşla, atölyenin izin verdiği kadar ev olan; üretimi çoğaltan bir kaynak alan olarak karşımıza çıktı. "Evim kalbimdir," sözü boşuna değil. Yaşama ritmini veren, bir kalp gibi çarpan; atölye olarak bu ev, düşüncenin forma/resme dönüşme sürecini sahiplenerek Harbiye'de bir yerde var olmakta. İki oda, bir salon, Kurtuluş ve Dolapdere manzaralı bu atölye; Güneş ve Güçlü'nün sanat üretimlerinin ana kaynağı gibi kendi yarattıkları bir yer. İçinden çıktığı/içine dahil olduğu yaşamı; renkle, iplikle, kumaşla, kâğıtla, boyayla, fırça ve iğneyle örüyor, dikeyor, resimliyor.

Bir arada yaşayan ve üreten Güneş ve Güçlü sanatçı ikilisi değiller. Aynı ayrı üretim biçimleri ve içerikleri var. Atölyelerini/ikisini bir duvar ayırıyor. Güneş'in duvarında pankartları, Güçlü'nün duvarında resimleri var. Konuşurken; "Günlerimiz yaptığımız işleri konuşarak geçiyor," diyor Güçlü. "Birbirimizin hafızası oluyoruz," diye ekliyor Güneş.

Aynı evi, yaşamı, aşkı paylaşan Güçlü ve Güneş, yan yana iki ayrı odada doğan, biçimlenen ama aynı kalbin çatısında ürettikleri işleriyle beraber pek çok şey biriktiriyorlar bu yerde. Güçlü için yol alınan sokak, Güneş'e göre bir köşesi mabet olan bir terzihane bu atölye. İki kalp, bir duvar, rüyalar, kadınlar, yüzler ve bakışlar.

Üretimleri bir değil belki ama müziğin bağlayıcı olduğu on üç yıldır birlikte oyun oynadıkları, seslendirme performansları, yol kesme performansları yaptıkları Ha Za Vu Zu isimli kolektifin de üyeleri Güneş ve Güçlü. Beş kişiden oluşan grubun diğer üyeleri ise: Emre Akçora, Özgür Erkök Moroder ve Oğuz Erdin.

Güneş klavyede, Güçlü bas gitarda... On üç yıldır birlikte müzik yapıyorlar, önceden Gugu diye bir grupları varmış. Hatta ya- kında bir de albümleri çıkacak. Kendi sergileri sonrasında bir yerlerde çalışıyorlar. 2016'da bu grubun ismi GuguOu&Video olmuş. Oğuz Erdin ve Kaan Müjdecî'nin de katılmasıyla genişleyen grup yeni besteler yapıyor ve bir de film çekiyor.

Yeni üretimlerin, yeni biriktirmelerin eşliğinde atölye; sanatçı için yalnızca yaratılış kapsülü değil, aynı zamanda sanatçının kendisini tanımladığı bir yer. Kendine ait müstakil bir alan olarak atölye, günlük yaşamın bir parçası olarak ev, ofis ya da iş dönüşen bir yer olarak türlü kılıklara bürünebilir. Güneş ve Güçlü'nün atölyelerinde olduğu gibi notaların bağlayıcı titreşiminde yeni sesler çıkarabilir, resimler pankartlara, pankartlar resimlere benzeyebilir.

Güneş Terkol'un sınırları olmayan kumaşları, Güçlü'nün çerçevesiz kâğıtları ile duvardan duvara konuşur. Kâğıdın, kendiliğinden renkleri ve imgeleri doğurduğunu düşündüğüm Güçlü'nün resimleri; bükülmüş bakışlı yüzlere bizi odaklarken karanlığın içinden fırlayan bilinçdışını çağırılmaktadır bir yandan da. Kâğıdın içinden çıkan renkler, kumaşın içinden büyüyen imgeler: Güneş ve Güçlü'yü umulmadık bir yerde buluşturur.

John Berger, resim yapma eylemi için *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar* adlı kitabında, "Bugün resim yapmak,

yaygın bir ihtiyaca cevap veren bir direniş eylemidir ve umutlanmayı teşvik edebilir," der. Bu cümleyi kurmadan önce de bugün insanlığın yaşadığı yalnızlığa, her gün yaratılan kimliksiz sahte imgelere, kâr peşinde koşmaya ve bunun kurtuluş olarak dayatılmasına dem vurur. Güneş ve Güçlü'nün atölyesi ile karşılaşmak böylesi bir kurtuluş arayışı içinde olan iki sanatçının üretimlerini görmek aynı zamanda. Güneş'in kumaşları üzerinde hem kolektif hem de bireysel dikişler bir yandan kadın (şiddet, ev, doğum, ölüm) ve onun emeği hakkında diğer yandan da barışı ve biraradalığı önerir ve direnmeyi çağırır. Güçlü Öztekin'in portreleri ise ona bakını gözlerle çeker. Atölyede asıldıkları duvar boyunca çoğalır. Güçlü'nün resimlerine bakmak; karanlığa giderek alışmak, bakışların girdabından çıkamamak gibi.

Güneş-Güçlü atölyesinde mutfak oda, duvarlarında, tavanında, dolaplarında türlü nesneye mekân. Uzak bir ülkeden alınanlar, sanatçı dostlarla takas edilenler, umutlar, hayaller, dikişler, nakışlar, resimler... Avusturyalı yazar ve gazeteci Karl Kraus şöyle söylemişti: "Tek bir yurt tanımım o da çalışma masam" Biriktirilen tüm şeylerle birlikte bu atölye; ev ile bellek arasına yerleştirilmiş bir çalışma masasını hayal ettiriyor.

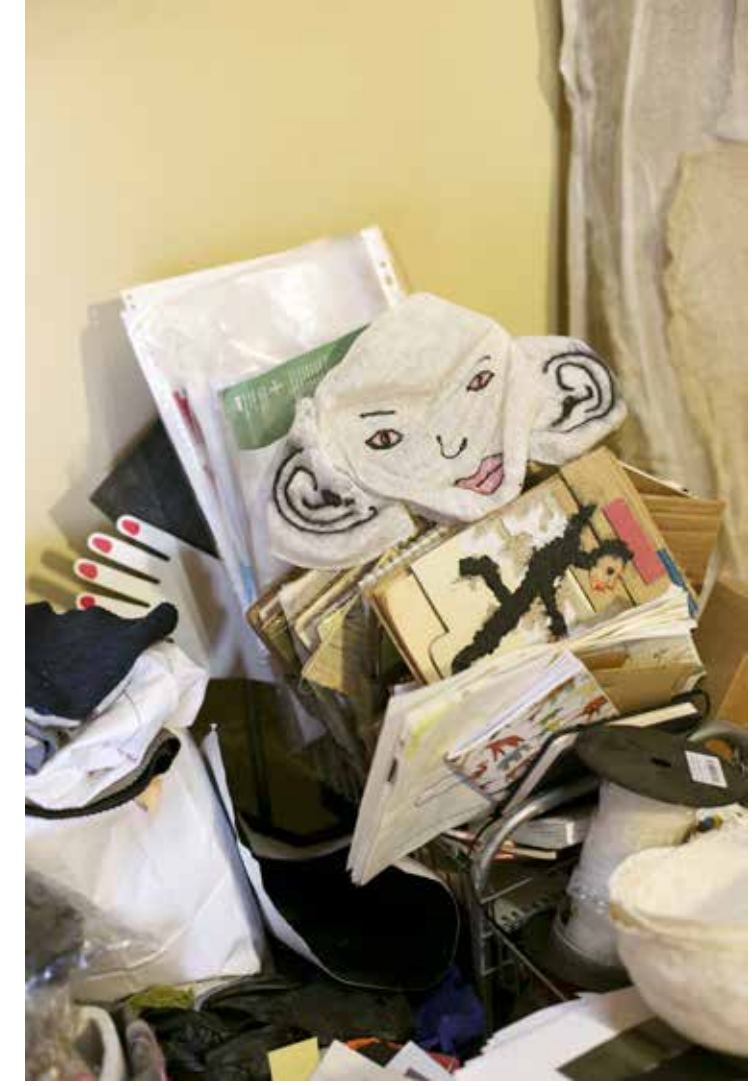
Güneş ve Güçlü'nün atölye evi, her iki sanatçının ayrı ayrı bir arada üretimleri için sınır sınırlı belli belirsiz yerleştirilmiş renge renk iki ayrı bahçe. Her ikisi de kendi başına üretmenin sağlam temeli ve özgürlüğü eşliğinde varoluşlarını atölye ile bütünüyor. Güneş'in odası; Osmanbey'den topladığı kumaşları (bazen çöpten de aldığı oluyor) kendi sözleriyle "cadılık yaparak" dönüştürdüğü büyü balkonuna açılıyor. Şeffaf, yumuşak, hafif sarğı bezini anımsatan bu kumaşlar, Güneş'in ellerinde iğnenin ve envai çeşit ipliğin tohumlamasıyla çoğalıyorlar.

Güçlü'nün; zaman zaman soyuttan, dışavurumcu bir anlatıya geçen resimleri ve karanlığın içinden bize bakan/bakmayan gözleri, zihnimize kazıyan "güçlü" ifadeli portreleri var. Büyük boyutlu kraft kâğıt malzeme ile ürettiği bu işler, atölye boyunca her yerdeler. Tutundukları duvardan mutfağa, yatak odasına, koridora, Güneş'in odasına hatta İstanbul manzarasına sızabilme güçleri seslerinden geliyor.

Güçlü Öztekin'in 2009'dan bu yana üretimini bir araya getiren, 2017 yılında Dirimart tarafından yayımlanan ve sadece 600 adet basılan *KIPAT* isimli yayında "Kaplankadilak takma adıyla kendiyi yaptığı bir söyleşi var: KK soruyor: "Peki söyler misin resim senin için ne anlama geliyor? GÖ yanıtıyor: "İyi bir soru değil bu. Yine de kardeşimden öğrendiğim bir şeyle karşılık vermek isterim. (.....) Anlam arkadan gelir."

Harbiye'de bir atölyede evin anlamını sanatçı olmanın içinde bulan bir yerde "nasıl göremiyorsun anlamıyorum" diyen iki sanatçı var.

¹ Yüksel Arslan, *Yeni Etkiler*, Türkçesi: Esra Özdoğan, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015, s.79.



**İki kalp, *bir duvar*:
Rüyalar, kadınlar, yüzler ve bakışlar**







MANAF HALBOUNI, WEIMAR ART FESTIVAL

Zilberman Gallery İstanbul'da Çelenk Bafra
küratörlüğünde devam etmekte olan Yeryüzünde Bir
Sürgün sergisini değerlendirdik

Yazı: Nazlı Yayla

Her yerde s ü r g ü n olma hali



MANAF HALBOUNI, MONUMENT, 2017

Yeryüzünde Bir Sürgün göçmen kriziyle son yıllarda gitgide artan ve dünyayı saran göç dalgası ve yabancı düşmanlığı üzerine bir sergi değil. *Yeryüzünde Bir Sürgün*, içinde bulunduğumuz hareketlilik ve yer değiştirme meselelerini otobiyografik öğelerden yola çıkarak fiziksel ve psikolojik bir yolculuk olarak işleyen sanatçıların çalışmalarına bakıyor. Çelenk Bafra küratörlüğünde İspanyol yazar Juan Goytisolo'nun kitabından ismini alan sergi, kendisini bir başka “yeryüzü sürgünü” sayan Tezer Özlü'nün şu sözünden ilhamını alıyor: “Kendimi genellikle yeryüzünün her yerinde sürgün sayıyorum. Ve hiç bir yerinde göçmen saymıyorum. Yazdıklarım göçmen yazını değil. Somut anlamda sürgün yazını da değil. Ben kendi kendimi her an, her yerde için için sürüyorum.”

Sergi, misafir sanatçı programı için Berlin'e giden Zeynep Kayan'ın yer değiştirmeye karar vermek, taşınmak, yerleşmek ya da iki yer arasında kalmak kavramlarını işlediği videosuyla başlıyor. *Ortada Durma Çalışmaları*'nda iki parça kartonla hassas dengeler üzerinden kendisine bir çerçeve, kapsayıcı bir alan, her hareketiyle yeniden biçimlenen ve uyulması gereken yeni koşullar oluşturuyor. Deneme, tekrar, hareket ve tesadüfe dayalı işinde bazen parçaları kontrol edebiliyor, bazense onlara ayak uyduruyor ama yapmaya çalıştığı şey asla değişmiyor: Merkezde kalmak. Sanatçının kendisini ekrandan izlemesi, değişen durum ve pozisyonları ekran aracılığıyla takip edip dengede kalmak adına kararlarını alması ise uyum sağlamaya çalışılan bir yerde her zaman izleyen bir gözün varlığını hissetme halini çağırıştırıyor. Videodan seçilen küçük boyutlu fotoğraflar ise sanatçının, Berlin'deki atölyesinin yüksek tavanları ve geniş boş alanı karşısındaki konumunu sorguladığı gibi izleyicinin de içinde bulunduğu fiziksel ve ruhsal mekândaki kendi varlığını hatırlatıyor.

Zeynep Kayan gibi geçici süreliğine Berlin'e yerleşen meselesini Antonio Cosentino ise bir gece rüyasında İstanbul'u duvarla ikiye ayrılmış görüyor ve bu hayali duvar etrafında bir İstanbul haritası kurguluyor. Dünyayı bipoler düzene sokan, ikiye bölen ve Bafra'nın da katalog metninde belirttiği gibi, “insanların yer değiştirmesini engelleyen (ya da tam tersi tetikleyen)” Berlin Duvarı'nı memleketi İstanbul'un orta yerine bir gecede alıp koyması, sanatçının kendi ülkesinin içinde bulunduğu kültürel ve toplumsal bölünmenin ona yaşattığı rahatsızlığı ve travmayı yansıtıyor. “Evet. Kente aniden bir duvar çekilmişti, inanamıyordum. Sınırlarını tam bilemediğim bir duvar. Şişli'den itibaren diğer tarafa geç-



AN EXILE ON EARTH, SERGİ GÖRÜNÜŞÜ

miyorduk. Birçok yerden benzer haberler geliyordu. Akıl almaz bir durumdu. Kimisi duvarı Bulgarların ördüğünü söylüyordu, kimisi malum işbirlikçi güçlerin. Durup dururken olabilir miydi böyle bir şey?”

Yaşadığı şehre ve topluma yabancılaşmasını ve tedirginliğini yanında götürdüğü gibi toplama ve biriktirmeye odaklı pratiğini de Berlin'e taşıyor Cosentino. Bit pazarlarından topladığı yaşanmışlık ve anıların yüklü olduğu, seyahati ve yer değiştirmeyi çağırştıran bir takım eşya ve objeler ve hepsinin arasında odağı üstünde toplayan bir albüm... Güzel yerlere yapılmış, mutlu bir yolculuğu kalınmış otellerin kartları, yemek yenilen restoranların polaroid ile çekilmiş küçük resimleri, biletler, haritalar ve daha nice detay üzerinden takip eden bu albümün yanında Yahudileri toplama kamplarına yollamak için kullanılan ana istasyonlardan Anhalter Bahnhof'un tenekeden bir modeli ile şehirde dolaşırken biriktirdiği renkli gazoz kapakları sanatçının gözünden elenmiş bir seçki halinde sergileniyor.

“Çocukken birçok şeyin koleksiyonunu yapardık; sigara kutuları, pullar, viski şişeleri, kibrit kutularının yanı sıra birde gazoz kapakları! En güzeli gazoz kapaklarıydı çünkü içleri kazındığında hem bir bonus çıkma ihtimali vardı hem de birçok şekilde yerde oynanan oyunlarda kullanılabilirdi. Kentte her yerde yüz binlerce gazoz kapağı vardı, bana her açılmış olan kapak bir hülyayı, bir eğlenceyi, sohbeti, esenliği çağırştırıyordu. Bu kapakları toplamak kısa sürede *önemli işlerimin arasına girdi, her biri ayrı bir tasarıma sahip bu kapaklarla neler yapılmazdı ki? Kapakların sakladığı imgelemler sonsuzdu. Her birinin açılma sesi sakince beklediği yerde sanki ona eşlik ediyordu, tırtıklı etekleri ile sokakların, çimenlerin deniz anaları gibiydiler.*”

Kişisel deneyim ve hislerinden yola çıkarak, hayal ve hakikatin birbirine geçtiği hikâyeler üzerinden yer değiştirme meselesini bireysel ve ortak yaklaşımlarla ele alan Hiwa K, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* isimli videosunda o sırada cereyan eden Almanya-Yunanistan gerginliği, ekonomik kriz, toplumların savunmasızlığı gibi geniş jeopolitik bağlamlarla sınırlı kalmayarak daha kişisel, hatta sanatçının işleri arasındaki en kişisel, daha katmanlı bir okuma öneriyor. Hiwa K bu işinde, 20 yıl önceki Irak'tan başlayıp Almanya'da sona eren yolculuğuna referans vererek, Cosentino'nun fotoğraf albümü gibi, fakat daha farklı bir dille yol hikâyesi anlatıyor. Türkiye'den Yunanistan'a, oradan İtalya'ya uzanan bu yolculukta sanatçı daha önceki işlerinde de

görülen, dikiz aynalarından oluşan bir düzenegi burnunda dengede tutarak tarlalar, patikalar, köyler, limanlar arasından hedefine, Avrupa'ya ulaşmaya çalışıyor. Sanatçı, yolculuğunda deneyimlediği mekân ve zamanın öznelliğinden yola çıkarak inşa ettiği ve adaptasyon aleti olarak tanımladığı düzenegin aynalarının rehberliğinde yolunu bulmaya çalışıyor. Ancak yürümeye devam ettikçe dengede tutabileceği bu aynalar, K için bir çeşit hayatta kalma aracı. Gittiği yerlerde hiçbir zaman tam resmi kendi gözleriyle göremeyeceği ve kavrayamayacağı için neredeyse organlarının ve duyarlarının bir devamı olarak aynaların rehberliğine istinat ediyor. Kendisini ekrandan izleyerek bulunduğu konumu işaretleyen Kayan'ın pratiğini de akla getiriyor.

Hiwa K'nın gerçek ve kurgunun birbirini tamamladığı bir diğer videosu sergideki yapıtlardan izole biçimde gösterilen tek iş. *View from Above*, otoriteler tarafından “güvenli bölge” olarak tanımlanan bir şehirden kaçan M'nin mülteci statüsü alabilmek adına yetkili memuru “güvenli olmayan” K şehrinde yaşadığına ikna edişinin hikâyesini anlatıyor. Daha önce hiç gitmediği ve zeminden deneyimmediği K şehrini sokak sokak, bina bina ezberleyen M'nin “yukarıdan bakış”ı memurun elindeki haritayla sınırlı şehre dair bilgisiyle birebir örtüşüyor. Gerçekten K'dan kaçan yüzlerce, binlerce insan ise şehri yeryüzünden anlattıkları için yıllar boyunca mülteci statüsünü alabilmek için bekliyor. *View from Above*, 1945'te büyük bir yıkıma uğramış Kassel şehir haritasını temel alarak bilgi-sayarla yaratılmış bir görüntü üzerine anlatılan bir hikâye aracılığıyla bürokrasinin gaddarlığını ve ikiye yüzölçümünü şiirsel bir üslupla ele alıyor.

Suriye kökenli sanatçı Manaf Halbouni *Now Here is Home* isimli çalışmasında yalnızca savaş sonucu yaşanan göç sorununu değil, aynı zamanda bir vatandaş olarak Almanya'da deneyimlediği konut sorununu da ele alıyor. Dresden'de yaşadığı emlak sorunları nedeniyle evsiz kalan ve evini ve atölyesini arabasına sığdırıp yola çıkan Halbouni, hem hiçbir yeri hem de her yeri evi kabul ediyor. Avrupa'nın çeşitli sanat kurumlarında kendi arabasından yola çıkarak dönüştürdüğü eski arabaları sergileyen sanatçı, kamusal alanlara da isteyenin barınabileceği, merak edip kalabileceği, zaman geçirebileceği araba-barınaklar yerleştirdi. Hareket halinde olmayı yer-yurt kavramlarıyla bir araya getiren Halbouni, sergideki ikinci çalışmasında başka bir taşıtla, otobüslerle kamusal bir anıt oluşturuyor. Sanatçının 2015'te Suriye İç Savaşı sırasında sivillerin kendilerini keskin nişancı ateşinden korumak adına üç yolcu otobüsünü dike-

rek oluşturdukları barikatın fotoğrafından yola çıkarak kurguladığı bu iş kamusal bir barış anıtı sayılıyor. Dresden'de bir meydanda ve Berlin'de iki Almanya'nın birleşmesinin sembolü Brandenburg Kapısı önüne diktığı yolcu otobüsleri, savaş ve göç kavramlarının gerçeklikleriyle yüz yüze getiriyor. Sanatçının bu iki işinin karşılıklı duvarlarda konumlandırılması ise yolda olma, göç etme ve nihayetinde varılan yerde var olma safhalarını birlikte ele alan bir okuma öneriyor.

Serginin katalogundaki yazısını Çelenk Bafra, Tezer Özlü'den bir alıntıyla bitiriyor: “Kalıplardan kaçmak için gidiyorum. Gitmekten yılmayacağım. Kentlere gitmek, kocalara gitmek, geri dönmek, ülkelere gitmek, tımarhaneye gitmek, gene gitmek, gene gelmek, hiçbir şey yıldırmayacak beni. Yaşamı, gitmek olarak algılıyorum.” H. İlksen Mavituna ise yazısına bir Fransız izci türküsünden alıntıyla başlıyor. “Yürümenin en iyi yolu yine bizimkidir / Bir ayağı ötekinin önüne atmak, sonra bunu yineleyip durmak.” *Yeryüzünde Bir Sürgün*, bir siyasi problem olmakla sınırlı kalmayıp sanatçının (veya insanın) her yerde sürgün olma hali, göç ettiği yerlerde kendi sanatçı kimliğini taşıyarak var olma çabası, uyum sağlaması/sağlamaması ve her ne olursa olsun varış noktasından ziyade göç ve yer değiştirmenin devinimi ile yeniden yola çıkışını, yolda oluşunu işliyor. Cosentino'nun güzel bir şehre kavuşma umudunu barındıran hikâyesi ile otoriteleri kandıran M'nin yolculuğu, Kayan'ın atölyesi içinde iki parça kartonla “benlik” kavramını sorgulayışı ve Halbouni'nin hiçbir yer evi değilken arabasını park ettiği yere şezlongunu da kurarak yerleşmesi ümitvâr ve nüktedan okumalar sunuyor. Galeri mekânında yer değiştirme ve yol seçebilme imkânı veren iki kapılı video odasından çıkarken ise akla Kavafis'in *Ithaca* şiirini getiriyor:

Ithaka'ya doğru yola çıktığın zaman dile ki uzun sürsün yolculuğun, serüven dolu, bilgi dolu olsun. ne Lestrigonlardan kork, ne Kikloplardan, ne de öfkeli Poseidon'dan. bunlardan hiçbirini çıkmaz karşına, düşlerin yüceyse, gövdeni ve ruhunu ince bir heyecan sarmışsa eğer. ne Lestrigonlara rastlarsın, ne Kikloplara, ne azgın Poseidon'a, onları sen kendi ruhunda taşımadıkça, kendi ruhun onları dikmedikçe karşına.



ANTONIO COSENTINO, GAZOL KAPAĞI

Çağdaş Müslüman modası



SOL SAYFADA
MODEL: HALIMA
ADEN TASARIMCI:
NAIMA MUHAMMAD
(1973, ABD) HOUSE OF
COQUETA İÇİN, YAR
HAWWA KOLEKSİYONU,
2017 FOTOĞRAF:
SEBASTIAN KIM

Amerika Birleşik Devletleri’nin en fazla ziyaretçi çeken altıncı müzesi olan ve Legion of Honor ile beraber Fine Arts Museums of San Francisco (FAMSF) çatısı altında buluşan De Young Museum 6 Ocak’a kadar *Contemporary Muslim Fashions* adlı enteresan bir sergiye ev sahipliği yapıyor. Küratörlüğünü müze bünyesinde yer alan Kostüm ve Tekstil Sanatları bölümünden Jill d’Alessandro ve Laura L. Camerlengo ile London College of Fashion’dan Kültür Araştırmaları Profesörü Reina Lewis’in yaptığı sergi gösterişli kıyafetlerden mütevazı spor giyime çağdaş video sanatından müzik kliplerine kadar geniş bir yelpazede günümüz Müslüman kadınlarının dünyasına ayna olmayı hedefliyor

Yazı: Merve Akar Akgün

Geçtiğimiz Eylül ayında San Francisco’da açılan *Contemporary Muslim Fashions* sergisi Dünya üzerinde bugün sayıları bir milyardan fazla olan Müslüman kadının giyim zevklerini daha yakından tanıyabilmek ve son dönemlerde –özellikle sosyal medya üzerinde- ön plana çıkan yeni İslami yaklaşımları bir araya getirerek duruma makul bir izah getirmeyi, bu kadınların görüşlerini, stillerini anlamayı ve İslam dünyasının sıradışı moda kodlarını paylaşmayı hedefliyor.

Serginin iletişim yüzü, ilk başörtülü Müslüman model olarak da bilinen Kenya asıllı Somalili-Amerikalı Halima Aden. 1997 doğumlu Aden’i tanıtım videosu boyunca farklı tasarımları giyinmiş olarak kameraya pozlar verirken ve en nihayetinde objektife bir öpücük kondururken izliyoruz.

Sergi Orta Doğu, Güneydoğu Asya, Avrupa ve Amerika’yı temsil eden 47 moda tasarımcısını sanatçılar, şarkıcılar ve sosyal medya kişilikleriyle bir araya getiriyor. Oscar de la Renta, Yves Saint Laurent gibi dünyaca ünlü tasarımcıların mütevazı tasarımlarının yanı sıra Suudi Arabistan, Katar, Endonezya, İngiltere, ABD, Kanada, Pakistan, BAE, Fransa ve Türkiye’den mütevazı giyim tasarımcıları, sanatçılar ve sosyal medya fenomenlerine de yer verilerek bir akım olarak görülen Müslüman modasını farklı yönleriyle ele alınıyor. Sergiye küratörlerin çağrısı üzerine Türkiye’den iki genç moda tasarımcısı dahil edilmiş: Raşit Bağzıbağlı ve Kuaybe Gider.

Son dönemlerde kıyafet üzerinden “moda” olan akımları –hatta lüks tüketim ürünleri- incelediğimizde aslında İslami ölçütlerde giyim ne kadar zengin üretimlere imkan verdiği görülebilir: Kıyafet boylarının uzunluğunun kullanılan kumaşı gösterme yetisi, başı örten aksesuarlarla değişken silüetler yaratabilmek... Lüks giyim markalarının da bu elverişlilikten ziyadesiyle faydalandıklarına şahit oluyoruz. Fakat serginin başı açık ya da kapalı Müslüman kadınların neler giydikleri dışında göstermeyi hedeflediği politik, sosyal ve kültürel bir boyutu daha var: Konuyu moda tasarımcılarının dışında Müslüman *blogger* ve *influencer*’lar gibi genç insanların, sanatçıların hatta gazetecilerin seslerine de kulak vererek çok daha geniş ölçekte bir değerlendirme girişiminde bulunmak.

Sergi *Mütevazı Moda, Başörtüsü, Orta Doğu, Sosyal Medya, Spor Giyim, Güneydoğu Asya* ve *Global Moda* başlıkları aracılığıyla ayrıldığı yedi farklı bölümde mütevazılığın farklı yorumlamalarını araştırırken Müslüman moda sahnesinin de güncel bir fotoğrafını çekiyor. Tasarımı, İranlı iki kız kardeş, Hariri&Hariri Architects tarafından yapılan sergi görünen ile görünmeyen arasındaki etkileşimi öne çıkarıyor. Serginin girişinde uzun bir duvar boyunca devam eden Muslim Girl dergi kapaklarını takiben lüks moda evlerinin mütevazı modaya uygun olarak ürettikleri tasarımlar bizi karşılıyor. İlerledikçe farklı moda tasarımcılarının üretimlerinin yanı sıra Alessia Gammarota, Rania

Matar, and Tanya Habjouqa gibi fotoğrafçılar aracılığıyla Müslüman kadınlar arasında yaygın olan giyim şekillerinin coğrafyalar arasında nasıl değişebildiğine şahit oluyoruz. Shirin Neshat sergilenen videosu (*Turbulent*, 1988) aracılığıyla Müslüman kadınların dış görünüşlerine karşı var olan önyargı ve yanlış anlaşılmalara eleştiriyor. Sanat eserlerinin yanı sıra aralarda karşımıza Müslüman kadın sosyal medya fenomenlerinin yaptıkları paylaşımlar çıkıyor. Bu yönüyle sergi aslında bu hareketin en ateşli olduğu alanlardan birinin de sosyal medya olduğunu kanıtıyor. Fransa'da haşemayla denize giren kadınları soyunmaları için zorlayan polislerin haber görüntülerinden mütevazı spor giyime, kara çarşaflardan inanılmaz gösterişli elbiselere sergiye de adını veren “Çağdaş Müslüman Modaları”nın ne kadar geniş bir yelpazede yayıldığını gözlemliyoruz.

İlk defa 2017 yılında kutlanan 27 Mart Müslüman Kadınlar Günü anısına, Suriyeli Amerikalı şair ve *rapçi* Mona Haydar'ın MuslimGirl *web* sitesi üzerinden ilk müzik klipi *Hijabi* de sergilenenler arasında... Bu video klip ile uzun süredir giyimleri dolayısıyla eleştirilen Müslüman kadınları odağına alıyor ve şarkıda başörtüsünün nasıl takılacağından bahsedilirken videoda bir grup başını farklı şekillerde örten kadının *rap* müzikle beraber dans edip şarkı söylediklerini görüyoruz. Ayrıca Haydar video klipte sekiz aylık hamile halde yer alarak annelikle ilgili basma kalıplara da meydan okuyor...

Son kısımda ise eski Katar Emiri'nin eşi Şeyha Moza bint Nasser ve Katar Kraliyet Ailesi'nden gelen bir iş kadını olan Şeyha Raya al-Khalifa için dünyaca ünlü modacılar tasarlanmış olan *unique* parçaları görüyoruz. Her zaman Vanity Fair'in en iyi giyinenler listesinde yerini alan ve çok özel kişisel bir stili olan Şeyha Moza bint Nasser için Christian Dior, Karl Lagerfeld, Jean Paul Gaultier, Pier Paolo Piccoli ve Şeyha Raya al-Khalifa için Oscar de la Renta imzalı kıyafetler giyildikleri okazyonları gösteren videolarla birlikte yer alıyor...

Uzun yıllardan beri Müslüman olarak yaşamış bir toplumdan, kendi iç evriminden sosyalleşerek bugüne gelmiş, okumuş yazmış, farkında olarak yabancılaşmamış bir çevreden gelen biri için bu sergi şaşkınlık verici olabilir. Moda ve etrafında şekillenen tüketim zinciri nasıl olur da bir din üzerinden çağdaşlaşabilir? Özünde tam da uzak durması öğütlenen şeylerin aksini uygulayan bir inanç sistemi nasıl böyle temsil edilebilir?

Bu sorularımı egzistans felsefesi, fenomenoloji, etik, mukayeseli dini etik ve Tasavvuf alanlarında çalışan Galatasaray Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Eski Dekanı ve Felsefe Bölümü Eski Başkanı Prof. Dr. Kenan Gürsoy ile paylaştım. Bugüne kadar bildiklerimle, on bir bin kilometre ötede gördüklerim arasında yaşadığım şaşkınlıkları anlattım.

Kenan Gürsoy öncelikle sorunsalı ortaya koyarak söze başladı: “‘İslam'ın moda üzerinden anlaşılabilirlik olma ihtimali temel İslami motiflere uygun olabilir mi? İslamiyet tevazu, gösterişsizlik, ölçü noktasında olmak, mümkün olduğu kadar aşırı görünür olmamak gibi davranışlarla temsil edilen bir değer alanı ise böyle bir sergi onu ne kadar yansıtabilir? Burada bir çelişki yok mu?’ diye soruyorsunuz. Ölçülülük söz konusu olduğunda, şaşkınlık yaratan tezahürler olduğunu fark ediyorsunuz.”

Ardından Gürsoy konuyu biraz daha açarak daha önce görev yaptığı bir üniversitede bu sorunsaldan rahatsızlığını ifade eden bir öğrencisinin sırf mo-

daya ilişkin aşırı tezahürler dolayısıyla tesettürden çıkma ihtiyacı duyduğundan bahsetti. “Bu manada, öncelikle, şu veya öteki şekilde giyinmek veya giyinmemek dinin zorunlu olarak beyan ettiği bir şey değildir diye düşünüyorum. Bir zamanlar siyasi ve sosyal krizler çıkartacak şekilde kadınlar için başörtüsü gündemdeydi. Şunu kabul edelim ki bir kadın için başörtüsü dini gelenekliliğin kendisini ifade ettiği bir sembol olmakla beraber, dinin üzerinden tanımlandığı bir ana değer olarak ele alınamaz. Zira hadislerden de anlaşılacağı üzere dinin direği salat, yani namazdır. Bunun anlamı her daim Allah'a yönelerek yaşamaktır. Bununla beraber başörtüsü eğer Müslüman olduğu için, o Müslümanlığın yaşandığı bir gelenek çerçevesinde düşünülecek olursa kişinin kendini bu yolla ifade etme hakkı vardır. Buna üstelik de şiddet kullanarak karşı koymak onun bu hakkını tanımamaktır. Başkalarına bunu empoze etmediği takdirde bu laikliğin bizzat kendisi olabilir. Örtünmek dinidir, şu anlamda ki din adına benimsenmiş olan bir geleneğin içinde var olabilen bir özelliktir. Ayrıca farklı bütün dini geleneklerde de şu veya bu şekilde kendini gösterebilir. Bu şekilde ele alış kıyafetteki çeşitliliğe engel teşkil etmez. Ancak aykırılıklara mekan olabilecek, ölçülerin aşırı derecede aşıldığı bir ortam, zorunlu olarak, o dine ait olamaz diye düşünüyorum. Ölçü, farklılıkları ve renkleriyle müşterek bir toplum yaratacak şekilde orada olmalıdır.”

Bu ölçülülüğün yaşandığı bir topluluğu Bulgaristan, Filibe'de gördüğü bir tablo üzerinden anlatıyor. 1870'lerin Filibe ahalisini anlatan kocaman bir tablo içinde yer alan müderrisler, fesliler, memurlar, köylüler, şehirliler, din adamları, dervişler, hahamlar ve papazların bir arada bulunduğu bu topluluğu oluşturan bireylerin farklılıklarının bir tezat oluşturmadığından ve ancak bu şekilde bütünlüklü olabileceklerinden bahseden Gürsoy kültür ve İslam arasındaki ilişkiye dair şöyle bir harita çiziyor: “Tarih boyunca içinde yer aldığımız örflere, sosyal alışkanlıklara, antropolojik yapıya ilişkin giyim tarzlarını dindarlığımızın bir özelliği olarak düşündük. Dindarlığı adeta bunlara indirgedik. Esasında İslam'da 'işte bu İslami'dir,' denecek bir moda yoktur. Ya da moda biçimden çok, bir 'tavır' kavramı üzerinden değerlendirilebilir. İlgili ahlak sistematığının ön görebileceği, ilham verebileceği tek bir biçim ya da biçimler değil bir tavır olmalıdır. Tavrı kelimesini bilerek ve yanlış yapıyor olarak da kullanırsam; Müslüman toplumlarda, cari olan bir üst modayı yaşamak adına, Müslüman kadın veya erkeğin bir tavrı vardır. Tıpkı hayatın diğer alanlarında olduğu gibi... 'İslam'ın ön gördüğü bir moda var mıdır?’ diye sorarsak, yanılıyor olabilirim ama benim kanaatime göre, İslam'ın temel ahlaki değerlerini ön planda tutan bu tavır işte modadır. Her toplum, her dönem, her coğrafya, her iklim bu tavrı kendine göre ayarlayabilir. İtidal (ölçü) esastır.”

Diğer yandan Gürsoy ile birlikte sergi kataloğunu incelediğimizde kadın ve sosyoloji ilişkisine dair meseleleri konuşuyoruz. Tam da bu diyalogun ortasında, olgusal temelleri olan bir mevzu açılıyor: “Böyle bir sergi yapılıyor olması, kadını kapitalist yaklaşımların bir konusu olarak devreye sokuyor olabileceği gibi diğer bir yandan çok daha önemli bir konuyu dile getirmesi bakımından dikkat çekicidir: Kadının toplumsal yapıdaki görünürlüğünü fark ettirmek. Kadın, bütün bu bahsettiğim hususlar çerçevesinde, kadın olmak bakımından, toplum içindeki kadınlığı itibarıyla kendini sıfırlamak ve



YUKARIDA- CONTEMPORARY MUSLIM FASHIONS SERGİ GÖRÜNTÜLERİ, DE YOUNG, SAN FRANCISCO-SERGİ TASARIMI: HARIRI&HARIRI ARCHITECTS -- TASARIMCILAR SIRAYLA XX, XX, KUAYBE GİDER, KUAYBE GİDER (TÜRKİYE) VE NORA ALDAMER (SUUDİ ARABİSTAN) SOLDA- BEYRUTLU MODA EVİ SLOWFACTORY, US CONSTITUTION AND FIRST AMENDMENT FLIGHT JACKET, ACLU İLE İŞBİRLİYLE, 2017



Max Hollein Direktör



De Young Museum'un moda sergileri yapmak konusunda eski bir tarihi var ve küratörlerin de belirttiği üzere çokça övülen bir Kostüm ve Tekstil Sanatları koleksiyonu var. Peki neden Contemporary Muslim Fashion sergisi? Neden şimdi?

Fine Arts Museums'un moda şovları düzenlemek konusunda eski bir tarihi çok sağlam bir kostüm ve tekstil sanatları koleksiyonu. Moda sergilerini yeni bir yöne doğru götürecek, illa bir tek tasarımcının işlerini sergilemek durumunda olmadan, küratöryel olarak yönlendirilmiş ve tema-odaklı sunuşlarla kompleks kültürel güncel meseleleri ele almak gibi bir fırsat görüyorum. *Contemporary Muslim Fashions* bu fikrin birincil örneklerinden ve bir anlamda moda şovlarına farklı bir yaklaşım için bir manifesto sergi niteliğinde.



REBECCA KELLET, SONBAHAR/KIŞ 2017, DİJİTAL BASKILI SATEN, SENTETİK AÇ, PLASTİK İŞLEMELER, PVC VE AKRİLİK YÜN; ASETAT, SWAROVSKI KRİSTALLERİ VE 24 KARAT ALTIN; VE DERİ. KOLYE: DELLA REED, GÖZLÜKLER: ANNA-KARIN KARLSSON, BOTLAR: DR. MARTENS. UTOPIA, SAATCHI GALLERY. SANATÇININ İZİNİYLE



BERNARD CHANDRAN, 2017, PİMAY İPEĞİ, İŞLEMELER, YÜN, LUREX. SANATÇININ İZİNİYLE



#mipsterz

Kökeni 40'lı yıllarda caz dünyasında ortaya çıkmış bir alt kültür olan *hipsterlık* bugün, bağımsız düşünceye, karşıt kültüre, politikaya, sanata, yaratıcılığa, zekâyâ ve *indie-rock*'a değer veren giyim ve beslenme stilleriyle öne çıkan neo-liberal bohem insanları tanımlamak için kullanılıyor. Bu sergi vesilesiyle de Müslüman *hipsterlar*ı temsil eden *mipster* diye bir kelime yaratıldığını öğrendim. ABD gibi kendini ifade etme ve zuhura getirme özgürlüğünün çok değerli bulunduğu topraklarda uluslararası bir Müslüman grup kendilerini #mipsterz etiketi altında bir *hipsterın* bütün temsil ettiklerine ek olarak dini değişimler yaratmaya da açık yaşayan insanlar olarak tanınıyor.

örtmek durumunda değildir. Tam tersine 'Ben varım' demek durumundadır çünkü onun temsil ettiği bir değer vardır. Bir kadının ortaya koyacağı bir insanlık hali vardır. Özellikle içinde yetiştiğim dindar olmakla beraber çağdaş ve toplumsal gereklerle bütünleşmiş muhitin kadın anlayışı bakımından ele aldığım da bunun inanç seviyesinde önemli olduğunu düşünüyorum. Kadının, fonksiyonuna sahip çıkması; bu fonksiyon çerçevesinde bilinir ve saygın olması, bu fonksiyonu gerçekleştirmek adına sosyal şartların hazır olması gereklidir. Kendisini kapatmak ve saklamak onu gayri şahsileştirir. Müslüman kadınının hem kendini 'şahsiyet' olarak o toplumda ifade etmesinin asli bir tavır itibarıyla gerekli olduğunu düşünüyorum, hem de kadınlık fonksiyonunun hissedilebileceği bir kadınlık tavrı içinde olması gerektiğini düşünüyorum. Bunun aksi, bana kalırsa gayri İslamidir. 'Kadının adı yok' diye yazıldı; kadının fonksiyonu yok, kadının değeri yok, kadının yeri yok... Böyle bir Müslüman toplum olamaz. Belki de içinde bu tip teklif ve tasarımların yer aldığı sergiler, evrensel bir yol gösteriş itibarıyla anlamlı ve etkili olacaktır. Müslümanların ya da dini görüşlerinin ortaklığı çatısı altında bir araya gelmiş bir topluluğun diye-

lim, moda bu şekilde yaklaşıyor oluşunu günümüz dünyasında kaybolmamak, görünür olmak adına kendilerini ifade etmeleri; "biz de buradayız," demek için kıyafet üzerinden kendilerini belirtmeye ihtiyacı olarak da görebiliriz.

De Young Müzesi'nin eski direktörü ve *Contemporary Muslim Fashions* sergisinin fikir babası Max Hollein bu çerçevede içerisinden sergi fikrine karşılık "böyle bir sergi için doğru zaman olmadığı ya da moda kelimesinin başlı başına İslam dininin giyim kodlarına aykırı olduğu" yönünde aldığı bütün eleştirilere karşın şu cümleyi telaffuz ediyor: "En başından beri yepyeni bir alana girdiğimizin farkındayım. Bu sergi şüphesiz bir Monet sergisine nazaran çok daha kamçılayıcı ve karmaşık. Fakat bir yönetici olarak işim bazen de böyle zor sergilere güven duyulmasını sağlamak olabiliyor." Küratöryel metinlerde ise serginin amacı çok net bir biçimde yazılı: "Dünya genelinde oldukça karmaşık bir yapısı olan ve değişkenlik gösteren Müslüman giyim kodlarını keşfetmek."

Sergi, De Young Müzesi'nden sonra Frankfurt'ta yer alan Museum Angewandte Kunst'a taşınacak.



TANYA HABJOUQA, OCCUPIED PLEASURES SERİSİNDEN, İSİMSİZ (GAZANIN KADINLARI), 2019, ARCHIVAL PIGMENT PRINT; SANATÇI VE EAST WING DO-HA'NIN İZİNİYLE

BOUSHRA ALMUTAWAKEL, TRU SELF 2, ÖRTÜLÜ, ÇARŞAFLI VE AÇIK, 2010, DİJİTAL BAŞKI



SOL SAYFA YUKARIDAN AŞAĞI SOLDAN SAĞA "SOMEWHERE IN AMERICA #MIPSTERZ;" VIDEO GÖRÜNTÜSÜ, 2013; 2:30; HABIB YAZDI, YÖNETMEN; ABBAS RATTANI, YAPIMCILAR; SARA AGHAJANIAN, LAYLA SHAIKLEY, © HABIB YAZDI-- LANGSTON HUES, FEDA EID, BOSTON, 2013-2015, DİJİTAL FOTOĞRAF, SANATÇININ İZİNİYLE -- NAIMA MUHAMMED, HOUSE OF COQUETA, 2010, ABD-- MONA HAYDAR, HIJABI MÜZİK VİDEOSUNDAN GÖRÜNTÜ -- ANADIA MARINA PUTRI HARAHAB, L.K.Y.K İÇİN, 2017



CONTEMPORARY MUSLIM FASHIONS SERGİ GÖRÜNTÜLERİ, DE YOUNG, SAN FRANCISCO
SERGİ TASARIMI: HARIRI&HARIRI ARCHITECTS



DATIN HASLINDA ABDUL RAHIM, BLANCHEUR İÇİN "INTO THE SHADOWS" TAKIMI, İLKBAHAR/YAZ 2016.



WESAAM AL-BADRY, AL-KOUTURE SERİSİ, 2017, ARCHIVAL PIGMENT PRINT, SANATÇI VE JENKINS JOHNSON GALLERY İZİNİYLE

Wesaam Al-Badry Sanatçı



Eserlerinin bütününe İslam ile bağlayan ortaklık nedir? Sanatınla göstermek istediğin en önemli şey nedir?

Batılılara göre çarşaf modernlikten yoksun ve baskı altında olduğuna inandıkları İslam'ı temsil ediyor. Ben işlerimle kapitalizm ve Arap tüketimi arasında yapılan din dışı evliliği göstermek istiyorum. İşler dini motifler ve tarihin etrafında dolaşır. Ayrıca Batılı moda evlerinin Müslüman dünya için büyük miktarlarda üretim yapmakla ilgili hiçbir dertleri yok gibi görünüyor. Ancak onlar bu üretimi moda için ya da dini giyimi kabullendikleri için değil çıkarlarını gözettikleri için yapıyorlar. Üstelik büyük Hollywood yapımlarından yerel televizyonlara Müslümanlar medyada her an negatif bir şekilde yansıtılıyorlar: Ya kötü adam ya da milyonlarıyla ne yapacağını bilemeyen salak rolünde... Benim işlerim eşarplar-daki semboller aracılığıyla direk olarak bu bahsettiklerime sesleniyor. Fakat hiçbir şekilde İslamiyeti ya da Müslümanları savunmuyorum, sadece tüketerek ya da kimliklerimizi satın alarak kabul edildiğimizi sanıp perakende satış terapileriyle kendimizi uyuşturmamamız gerektiğini düşünüyorum. Canınızın istediği kadar tüketebilirsiniz ancak unutmayın ABD'de Müslümanların seyahat yasağı halen devam ediyor ayrıca Fransa ve Danimarka çarşaf ile ülkelerine giriş yapılmasına izin vermiyor.

Bu eleştirel işlerini sergiyle nasıl bağdaştırıyorsun? Bütün bu çağdaş Müslüman modası kavramı hakkında düşüncelerin nelerdir?

Benim işlerim serginin gündemine çok uymuyor. Eğer bir ülke geleceğe miras olarak Müslümanların baş düşman olduğu fikrini bırakıyorsa orada politik bir tartışmaya girmek çok önemlidir. *Contemporary Muslim Fashions* sergisinin bu diyalogu var etmek üzere alan arayan bir yapısı var ama Müslümanların ötekileştirilmesine çözüm arayan bir yönelimi yok.

Sana göre moda nedir ve modanın bir dini olabilir mi?

Bana göre moda kalıplaşmak ve dönüşmek demek. Din de tıpkı moda gibi var olduğu günden beri uluslara ve kişilere göre kalıplaşır ve dönüşüyor. Ayrıca modanın çok tehlike olabilecek politik bir yönü de var: Sömürgeleştirme.



CONTEMPORARY MUSLIM FASHIONS SERGİ GÖRÜNTÜSÜ
MALEZYALI TASARIMCILAR SIRASIYLA MOHD HAFIZI RADZI WOO, MELINDA LOOI VE BERNARD CHANDRAN

Laura L. Camerlengo Küratör



Bu sergi San Francisco'da gerçekleşmesinin özel bir sebebi var mı?

Çünkü De Young Müzesi'nin uzun bir moda sergileri geçmişi var. Bu bizim burada yarattığımız programın büyük bir parçası ayrıca yine müzenin geniş bir kostüm ve tekstil koleksiyonu da var. 14.000 sanat eseri dünyanın farklı kültürlerine ait 125 ülkeden toplanmış kıyafetler bunlar. Büyük bir çoğunluğu da Müslüman ülkelerden geliyor. Bu da bize genel bir yaklaşım yerini hazırlamıştı. Ama aynı zamanda bu konu oldukça hassas bir konu ve Bay Area olası tartışmalara zemin oluşturmak adına çok doğru bir yer. Hem de burada yaşayan hatırı sayılır bir Müslüman topluluğu var. 250.000 Müslüman Bay Area'da yaşıyor. Bu Amerika'nın en yoğun bölgesi olduğunu gösteriyor. Bu topluluk da kendi içerisinde oldukça çeşitli. Bu da sergiyi burada yapmanın ne kadar doğru olduğunun bir göstergesi sayılabilir. Bütün bu faktörler bir araya geldiğinde bu sergi için ideal bir yerde olduğumuzu gösteriyor.

Neden şimdi?

Son yıllarda moda konusunda oldukça hızlı bir değişim yaşanıyor. Müslüman mütevazı modasıyla ana akım moda arasındaki çarpaz tepkimeler hiç olmadığı kadar çok... Eğer son dönem defilelerini takip ettiyseniz muhafazakar modanın ne kadar popüler olduğunu fark etmişsinizdir. Moda endüstrisi için bu oldukça etkileyici bir durum.

Türkiye'de de gündemde olan bir konu işliyorsunuz çünkü kapital el değiştiriyor ve yeni kapital sahipleri daha "muhafazakarlar" dolayısıyla muhafazakar moda oldukça popüler. Fuarları yapılıyor, her gün yeni markalar, yeni dergiler çıkıyor ve piyasası günden güne büyüyor. Muhafazakar moda adı altında, kelime anlamına tezat oluşturarak, ortaya son derece şaşalı, havallı, abartılı tasarımlar çıkabiliyor. Bu sergide de oldukça ilgi çekici, deyim yerindeyse "dönüp tekrar bakılacak," "kışkırtacak kadar güzel" tasarımlar var.

Bence bu bir inşa meselesi. Mimari gibi modada da kullanılan kumaşlar tasarımın özünü oluşturuyor. Bu sergide *Güneydoğu Asya* bölümünde, özellikle Malezya ve Endonezya'da tasarımcıların kullandıkları kumaşları fark ettiniz mi? Bence bu gerçekten becerileri göstermek uğruna girilen bir yol. Bu tasarımcı, *makerlar* ve endüstri için de son derece önemli.

Krizden sonra *Atina* ve karşıt bir bienal: *ANTI*



SAEBORG, PIGPEN, PH NYOSOS VASIOPOULOS

6. Atina Bienali, ANTI teriminin olanak(sızlık)ları ve tavrıyla flört ederek soruyor: Muhalefet bugün tükeniyor? Ne tür kimlikler oluşturuyor? ANTI, politikadan web kültürüne, video oyunlarından Netflix'e, Žižek'ten Rihanna'ya, muhalefet ve uygunsuzluğun normalleşmesi durumuyla ilgileniyor. 26 Ekim-9 Aralık 2018 tarihleri arasında devam eden bienali değerlendirdik

Yazı: Nihat Karataşlı



PINAR ÖĞRENCİ, LED LIGHT CITY ISTANBUL

“Anti: Bir hümanist, Youtube’de bir kedi videosu, bir komşu, bir liberteryen, bir sosyal medya aktivisti, yeni bir inanç sistemi, bir anti-insan.”

6. Atina Bienali’nin küratörleri Stefanie Hessler, Poma-Yio ve Kostis Satfylakis, “anti”yi bu başlıklar altında tanımlıyorlar.

Yakın dönemde Atina’da nefret cinayetine kurban giden ve Zackie Oh olarak bilinen kuir aktivist Zak Kostopoulos anısına düzenlenen bienal, gerçekliğin gittikçe bulanıklaştığı, “gerçek-sonrası” dünya politikası içinde, başkaldırmanın ve var olmanın alternatif yollarını tartışıyor. Bienalin amacı, bir kriz-pornosuna dönüşmüş Atina’da, güvensizlik ve düzensizlikten beslenmenin, kaostan sağ çıkmanın, hatta kaosu bir pozitif girdi olarak kullanmanın mümkün olup olmadığına dair bir tartışma ortamı yaratmak. Muhtemelen tam

da bu nedenle ANTI, dev prodüksiyonlar yerine araştırma projeleri, paneller, video ve performanslara; yıldız sanatçıların yerine ise eleştirel üretim yapan birçok genç sanatçıya yer veriyor.

Bienal, Atina’nın merkezinde, işlevsizleşmiş, dönüşüm süreçlerinden geçmekte olan ya da terk edilmiş dört mekânı kullanıyor. 1930’dan bu yana Yunan Telekomünikasyon Kurumu’nu barındırmış ve bienal sonrasında bir otele dönüşecek olan TTT binası ise, bienaldeki çoğu esere ev sahipliği yapıyor. Yunanistan için analogdan dijitale geçişi simgeleyen TTT’nin ana mekân olarak belirlenmiş olması, küratörlerin günümüz teknolojik distopyaları etrafında oluşturduğu kavramsal çerçeveyi de besliyor. ANTI için TTT, geçmişe bakmak ve geleceği böylece tahayyül etmek için bir araç.

ANNA UDDENBERG, DOM DEPOT



TTT, Pınar Öğrenci'nin 2013-2015 yılları arasında ürettiği LED Light City İstanbul isimli, çok kanallı video yerleştirmesiyle seyirciyi karşılıyor. Öğrenci'nin, İstanbul'da çokça görmeye alıştığımız LED yazı panolarını belgelediği video yerleştirme, bienal seyircisini karmaşık bir diyaloga davet ediyor. ANTI, Öğrenci'nin bir düşünce akışını andıran ve metalaştırma kültürünü eleştiren video yerleştirmesiyle açılırken, bienal küratörleri Stefanie Hessler, Poma-Yio ve Kostis Satfylakis de seyirciye bir mesaj veriyor gibiler sanki; kafanızın karışmasına hazırlanmış diyorlar.

Öğrenci'nin yerleştirmesinden sonra dikkat çeken ilk iş, Anna Udenberg'in araba döşemelerinden ürettiği *Dom Depot* (2018). DIS'in küratörlüğünü yaptığı 9. Berlin Bienali'nde de çok ilgi çeken Uddenberg'in jakuzi benzeri heykeli *Dom Depot*, hem tanıdık, hem de tanımlanamayan bir obje. *G-string* giydirilmiş işlevsiz bir jakuziyi andıran heykel, krizlerle boğuşan dünya ekonomilerinde lüks tüketimin krizler üzerindeki etkisini tespit etmeye çalışır gibi. Yine TTT binasında, merdiven duvarlarına asılmış

posterler görüyoruz. Posterler *Are you a Marxist? Are you dying?* (Marksist misin? Ölüyor musun?) diye soruyor. Quenton Miller'in *Dying Marxists* (2018) eseri, gazete reklamlarından, bahsettiğim bu posterlerden ve bir Marksist tartışma ortamı yaratma amacıyla düzenlenen bir akşam yemeğinden oluşuyor. Jacob Hurwitz-Goodman ve Daniel Keller'in birlikte hazırladıkları *Seasteaders* (2017) videosu Peter Thiel gibi Silikon Vadisi milyonerleri tarafından desteklenen, Fransız Polinezyası'nda yapılmak üzere planlanmış bir yapay ada projesini konu alıyor. Goodman ve Keller, projenin bir seçilmişler toplumu kurma arzusundan ibaret olduğunu ve su kaynaklarının adaletsiz kullanımına yol açacağını ortaya koyuyor. Berlin'den bir aktivist grup olan Peng! Collective'in yerleştirmesi *Civil Financial Regulation Office* (2018) ise, Avrupa Merkez Bankası ve benzeri finansal düzenleme kurumlarındaki sorumluları aramak, sorgulamak için kurulmuş bir çağrı merkezi. Dolayısıyla ANTI, anti-kapitalist yaklaşımlara yer verme ve aksiyon alma çabasında.



Öte yandan, ANTI'yi kuir bir bienal olarak görmek yanlış olmayacaktır, çünkü bienaldeki birçok sanatçının direnme aracı toplumsal cinsiyet ve cinsellik olarak görülebilir. Örneğin, Marianne Maric Femme Fontaines (2012-2018) fotoğraf serisi ile kamusal alanda kadın cinselliğinin alabileceği direniş formlarına odaklanıyor. Ilias Papailiakis'in fisting yapan bir çifti resmettiği yağlıboyası, Maria Stagkouraki'nin bir golf eğitim kitabını manipüle ederek hazırladığı pornografik sanatçı kitabı, Heji Shin'in tasarım ikilisi Echaus Latta'nın 2017 ilk bahar/ yaz koleksiyonu için çektiği pornografik moda fotoğrafları ya da Lauren Wy'in farklı cinsel kimlikleri resmettiği pan-

hedonist pastel boya çizimleri de bienaldeki kuir “ve/veya” feminist eserlerden sadece bir kısmı.

ANTI'de cinsel kimlik ve cinselliğin irdelendiği başka bir örnek ise Berlin'de yaşayan ve çalışan Callum Leo Hughes'un *ebabes/eboys* serisi. Satmak istedikleri iç çamaşırı ve fetiş objeleri gibi ürünleri, bizzat kendi üzerlerinde fotoğraflayan satıcılar ve onların E-bay'deki ilan sayfalarını inceleyen Hughes, bu tanıtım amaçlı erotik selfileri; tabak, havlu ve mumluk gibi günlük objelerin üzerine desen olarak basıyor. Cinsellik ve cinsel kimliğin sanal mekânlarda aldığı biçimlere odaklanan yerleştirme, E-bay üzerinde oluşturulan bir online dükkan aracılığıyla bu objeleri satışa da sunuyor.

Japon performans sanatçısı Saeborg'un, eski parlamento kütüphanesi Baneikos'ta performansı ise bir çeşit lateks hentai. Neredeyse bir kamyon boyutundaki şişme bir domuz, etrafında yine lateksten yapılmış domuz yavruları, bir şişme kadın ve domuz yavrularının bu şişme kadın tarafından kesilmesini;sonrasındaysadomuzyavrularınınkarınlarından dökülen lateks organlar arasında striptiz ve mastürbasyon yapan bu şişme kadını izliyoruz. Performanstaki lateks kostümler çizgi romanvari olsa da, *Pigpen* (2016), seks ve PETA protestoları arasında gidip gelen, kelimenin gerçek anlamıyla garip ve etkileyici bir performans. Benim bienalde en etkilendiğim sanatçılardan biri ise Euripides Laskaridis/Osmosis. TTT binasında belirsiz aralıklarla performans

yapan Laskaridis, performansına TTT'yi dolaşarak ve seyirci toplayarak başlıyor. Fakat bu seyirci toplama bir anonstan çok uzak, çünkü Laskaridis'in bienal için yarattığı bu personanın mekândaki varlığından etkilenmemek ve onu takip etmemek imkansız. Sanki bienale bir anti-bienal düzenleyen bu performans, kendi açılışını ve kapanışını yapıyor, bienalin konuşmalarına katılıyor ve başka sanatçıların alanlarını işgal ediyor. Lateks kostümü içindeki Laskaridis, ses ve dijital metin de kullanarak, Yunanca *thirio* sözcüğünün anlamsal karşılıklarına odaklanıyor. Cinsiyetsiz bir kelime olan *thirio* sözcüğünün anlamları arasında, kana susamış bir hayvan/canavar, canavarca yaramaz çocuk ve kötücül/vahşi bir insan da var.

Bienali gezmeyi bitirdiğimde, Jon Rafman'ın *Sticky Drama* (2015) videosundan kafamda dönen bir cümle var: *This is not a story, there are no more stories* (Bu bir hikaye değil, artık hikaye yok). Belki de ANTI, hikaye anlatmanın pek anlamı kalmadığı bir noktada ortaya çıkan tepkisel bir

gürültü diye düşünüyorum kendi kendime. Güç gösterisi ve başkaldırı arasında gidip gelen, post-kapitalizm ve tekno-distopyolar içinde var olmaya, görülmeye ve sesini duyurmaya çalışan bir neslin gürültüsü.

TUHAF AÇI

Ahmet Ergenç

Çağdaş sanata bir “tuhaf aç” kazandıran kişileri konu alan bu portreler dizisine Erdoğan Zümrütoğlu ile devam ediyoruz. Erdoğan Zümrütoğlu’nu *Tuhaf Açı*’nın yeni konuğu yapan şey ise dünyaya gösterdiği şiddetli alaka ve resimlerinde “fiziksel” olarak hissedilebilen o *tragic effect* ya da felaket ve aciliyet hissi...

Erdoğan Zümrütoğlu: Şiddetli Alaka

I. Giriş

Erdoğan Zümrütoğlu’nu *Tuhaf Açı*’nın yeni konuğu yapan şey şu: Dünyaya gösterdiği şiddetli alaka ve resimlerinde “fiziksel” olarak hissedilebilen o *tragic effect* ya da felaket ve aciliyet hissi. Çağdaş sanata hakim olan o ironik, mesafeli, kavramsal ve (çoğu zaman) steril bakışın aksine Zümrütoğlu bir modernist ciddiyeti sırtlanıyor ve dünyayla trajik olmaktan hiç imtina etmeyen, tabiri caizse “kanlı bıçaklı” bir karşılaşmaya giriyor. İronik değil trajik(1), mesafeli değil fazla yakın, apatik değil empatik, narsist değil “öteki”ni gören, kavramsal değil düşünsel, steril değil şiddetli bir karşılaşma ve böylece kendine bir şiddetli “tuhaf aç” oluşturuyor.

II. Şiddetli alaka

Yazıya sondan, Zümrütoğlu’nun son sergisinden başlayalım. Londra’da açılan *Karanlığın Aynası* Joseph Conrad’ın *Karanlığın Yüreği*’ne açık bir referans içeriyor. Conrad’ın romanında temel mevzu sistemik şiddettir ve o şiddetle, şiddetli bir biçimde yüzleşme çabası. Bir kıyamet ve felaket anlatısı. Coppola’nın romandan yaptığı film uyarlamasının adının *Apocalypse Now* olması, bu anlamda manidar, düz çeviriyle: Felaket, şimdi. Kongo’ya, “vahşi”lerin arasına giden Bay Kurtz orada bir felaketle, şimdi burada olan bir kolonyal felaketle yüzleşir ve kitap Kurtz’un “dehşet dehşet dehşet” diye sayıklamasıyla biter. O sayıklamadaki şiddetli, hayvani hırıltıyı duymak da mümkündür. Aslında Kongo’nun kendisinde bir dehşet yoktur, orada bir sistemik şiddetin, kolonyal şiddetin yıkıntısı vardır. Bu yıkıntı içinde Kurtz parçalanır ve “yamulur” – ses yerini bir hırıltıya bırakır. Ya da Deleuze’nin Artaud için dediği gibi, “nefes-sözcükler”e. Bir felaket durumuna, bir yıkıntıya şiddetli bir alaka göstermenin kaçınılmaz sonucudur bu: Felaketle birlikte felakete uğramak.

Zümrütoğlu’nun yaptığı şey de böyle bir şey: Felakete açık gözlerle bakmanın, o felakete şiddetle eğilmenin sonucunda resmin felakete uğraması. Nichanian’ın *Felaket ve Edebiyat*’ta çok iyi anlattığı bir şey var: Felaketi anlatan edebiyatın kendisinin felakete uğraması gerekir. Felaketten “bahsetmek” değil, felaketi icra etmek. Felaketin şiddetinin dili felakete uğratması. Aynı şey resim, film ve diğer “diller” için de geçerli.

Bu şiddetli alaka, bu felakete uğramayı göze alan angajman, uykuları kaçırarak kabusumsu bir (iç ve dış) manzaraya bakma

hali Zümrütoğlu’nun hemen hemen bütün resimlerine sinmiştir, desem abartmış olmam. Burada aslında “bakmak”tan daha da fazlası var: O manzaranın içine atlama hali, onu deneyimleme hali ve o deneyimle resmi parçalama hali. Şiddetli alakanın şiddetli sonucu.

Bu bakma – içine atlama ikiliği aklıma Georg Lukács’ın zamanın Alman entelijensiyasını eleştirmek için kullandığı Büyük Uçurum Oteli metaforunu getiriyor: “Önde gelen Alman entelijansiyasının önemli bir bölümü, benim Schopenhauer eleştirimde ‘bir uçurumun, hiçliğin, saçmalığın yamacında, her tür konforla donatılmış güzel bir otel’ diye betimlediğim Büyük Uçurum Oteli’nde yaşamaya başlamıştı...” Zümrütoğlu’nun o otelin camından uçurumun içine atıldığını ve böylece o uçurumu sadece metaforik değil, fiziksel anlamda deneyimleyip, bunu da resminde fiziksel olarak hissettirdiğini söyleyebilirim, gönül rahatlığıyla. Bu “atlama” metaforunun bir benzerini *Karanlığın Aynası*’ndaki bir işin adında açıkça görmek mümkün: *Karanlığın Yüreğine Üçlü Sızma*. Bakma değil, sızma. Bu triptikte görülen “yamulmuş,” deforme olup insan-biçiminin sınırına dayanmış portremsi-şeyler (bunlara adlandırılması kolay olmayan birer Lacancı “şey” de diyebiliriz) sızma operasyonunun bütün şiddet kalıntılarını içeriyor. Geri dönük bir ağıt da değil bu. Bir resimsel muhasebe değil. Orada, karşımızda, bize doğru bakan ve yamulmuş duruşlarıyla ve anlaşılmaz jestleriyle bizi tehdit ve rahatsız eden, “şimdi-burada” olan felaket-tanıkları. Felakete tanıklığını (mesela Anselm Kiefer gibi) geriye doğru bir referansla, tarihsel bir manzara gibi anlatan değil, o tanıklığın şimdiyi ve tanık olan kişiyi (ve de tanıklığa tanık olan kişileri) deforme etmesine izin veren bir tanıklık. Bir şeye bakmakla o şeye sızmak ya da o şeyin içine atlamak arasındaki fark bu olsa gerek. Alaka ile şiddetli alaka arasındaki fark da bu olabilir.

Zümrütoğlu’nun figürleri felakete uğrattırken yaptığı hamlelerden biri de insan formunu hayvana yaklaştırmak ya da Deleuze’nin “hayvan-oluş” dediği şeyi icra etmek. Bacon’a dair meşhur analizinde şöyle diyor Deleuze: “Bir portreci olarak Bacon’un resmettiği şey yüz değil, baştır... Yüz başı kaplayıp örten yapılaşmış bir organizasyondur, baş ise... Bedene bağlı bir uzuvdur. Bu, zihni olmadığı anlamına gelmez ama bu baş... Beden olan bir zihindir... Hayvan zihnidir... İnsanın hayvan zihnidir: Domuz zihni,

buffalo zihni, köpek zihni, yarasa zihni...” Bu hayvana-dönüş ya da hayvan-oluş halinde, uygarlık kodlarını ortadan kaldıran bir şey var: İnsan-öncesi hale bir dönüş. Bu noktada, çeşitli anlam örüntüleriyle kuşatılmış “beden imgesi” yerine “et” devreye giriyor da denebilir. Yine Deleuze’den alıntılalım: “Bacon... Acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır, der. Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırt edilemezlik bölgesidir.” İşte bu ortak bölgeye yeniden odaklanmak, insan varlığının şiddetini de açığa çıkarıyor Zümrütoğlu’nun resimlerinde. Çeşitli uygarlık kodları ve kültürel kodlarla maskelenen o şiddeti.

Meseleyi buradan, Cemal Süreya’nın Dersim katliamını ve bir sürgün yolculuğunu anlatırken kullandığı o ürpertici dizeye de bağlayabiliriz: “Tarih öncesi köpekler havlıyordu.” Bu köpekler, uygarlığın ve tarihin öncesindeki bir hali hissettiren köpekler, Zümrütoğlu’nun resimlerinde de havlıyor. İnsanlar da havlıyor. Ya da havlamak ile ulumak arasındaki fark üzerinden söyleyelim, dil öncesi bir uluma halindeler insana-benzer figürler. Ginsberg’ün *Uluma*’sında olduğu gibi... Bir patlama ve uluma, bir sarsıntı ve dağılma hali. Tam burada *unheimlich* manzara desem yeridir. Dağılıp saçılan figürlerden oluşan *Egodram* ve Ölüm Kantatı adlı işlerde bu manzaranın şiddetini hissetmek mümkün. Şiddetli alakanın şiddeti.

III. Modern(ist) tragedya

Zümrütoğlu’nun çizdiği “tekinsiz” manzaraların hemen hemen her sergisinde ortak bir çizgi izlediğini söyleyebilirim: bir varoluşsal ya da siyasal krizin ya da ikisinin çakıştığı bir “çağsal” krizin karanlığı. Bu “karanlık” lafı için hemen bir şerh düşmek isterim: içine dalınmadığı zaman ışığın görülemeyeceği ya da çiğ ışıktan kör olmanın mümkün olabileceği bir karanlıktır bu. Hakiki renk patlamaları ancak trajik bilincin (ve bilinçdışının) bu karanlığından geçildikten sonra mümkün olabilir. Ya da bunu Nietzsche’yle açıklayalım: *Tragedya’nın Doğuşu*’nda Yunan tragedyasının tam da Yunan kültürünün en şaşıalı döneminde, yani en iyimser olması gereken ortaya çıkmasının paradoksu üzerine düşünürken, ters bir aç” oluşturarak şöyle diyor Nietzsche: “Kötümserlik zorunlu olarak çöküşün, yıkılışın yorgun ve zayıf düşmüş içgüdülerin işareti midir?” Kötümser ya da “trajik” olan bir fazlalığın, bir dünyaya-sıgımama halininin ya da taşmanın da işareti olabilir.

Zümrütoğlu’nun son sergisine dair yazdığı yazıda David Belingham şöyle diyor: “Z’nin şimdiye kadarki işleri hep insan varoluşunun karanlık yönleriyle uğraşan Romantik ve Modernist yazarlardan esinlendi.” Doğru, bu yazarlar arasında mesela şunlar var: Artaud, von Kleist, Kafka, Dostoyevski, Bernhard, Bataille, Nietzsche, Blanchot... Zümrütoğlu modernist yazarlara ve *maudrit* felsefecilere olan şiddetli ilgisi bakımından biraz Yüksel Arslan’ı andırıyor. Bir yazıda şöyle demiştim: “Yüksel Arslan, mesela, Avrupa tarihinin karanlık yazar ve filozoflarına bazı dönemlerini adar, onların metinleriyle hemhal olurdu... Fernando Pessoa, Thomas Bernhard, Robert Walser, Friedrich Nietzsche, Friedrich Hölderlin ya da Arthur Schopenhauer’a dair portreleri hem onların yüzlerini hem de metinlerinin yarattığı tarihsel ve kültürel etkileri yakalardı... Böylece... Resimlerini tarihsel anlatının bir parçası kılardı.” Yüksel Arslan’ın girişimi bir “ressam” olmakla kalmayıp, bir düşünür-ressam olmak ve düşünce tarihi masasına angaje bir figür olarak oturmaktı. Düşünce, edebiyat ve felsefe tarihiyle alakası bir “dirsek teması”ndan öteye geçiyor ve bir “düşünür” gibi tarihsel anlatının orta yerine giriyordu.

Zümrütoğlu’nun düşünür ve edebiyatçılar ve diğer sanatçılarla alakası da buna benzer bir hamleyi içeriyor. Bir yazar ya da felsefeciyi kurduğu yoğun alakanın kendisini ele geçirmesine izin veriyor (o yazar ya da felsefecinin zihninde yaşıyor da denebilir) ve bu ele-geçirilme halinin sonuçlarını resme tercüme ediyor. Ama Yüksel Arslan’dan farklı bir yönü var: Arslan bir süre konuğu olduğu figürün portresini tanımlanabilir bir biçimde yaparken, Zümrütoğlu o figürün “bozuk” etkilerini kayda geçiriyor. Tanınmaz hale gelmiş bir Conrad portresi mesela, bunun iyi bir örneği. *Gregorie* adlı işinde görülen, Gregor Samsa çağrışımlı grotesk ve dağınık figür de bunun bir örneği.

Zümrütoğlu’nun edebiya ve felseden “kavram” almanın (yani, kavramsal sanatın) ötesine geçen bu yakın angajmanı, kendisini “kavramsal” sanatın steril ve (çoğu zaman) sığ sularından uzaklaştırıp, “düşünsel” diyebileceğim bir sanatın derin ve bulanık sularına götürüyor. Düşünsel sanat terimini daha önce bir yazıda kullanmış ve şöyle bir “tanı girişimi”nde bulunmuştum:

“Burada farazi bir ‘kavramsal sanata karşı düşünsel sanat’ ayrımı yapabiliriz. Kavramsal sanat düşünce tarihine daha mesafeli, minimal bir tavırla yaklaşırken, düşünsel sanat denilebilecek



ERDOĞAN ZÜMRÜTOĞLU, AT THE DECK OF HIS OWN EXISTENCE, 2018, OIL ON CANVAS, 260 X 230 CM



ERDOĞAN ZÜMRÜTOĞLU, EGODRAM, 2018, OIL ON CANVAS, 200 X 480 CM

SOLDA: ERDOĞAN ZÜMRÜTOĞLU, TRIPLE INFUSION INTO THE HEART OF DARKNESS (2), 2018, OIL ON CANVAS, 200 X 180 CM
SAĞDA: ERDOĞAN ZÜMRÜTOĞLU, TRIPLE INFUSION INTO THE HEART OF DARKNESS (3), 2018, OIL ON CANVAS, 200 X 180 CM

şey daha angaje ve daha derinlikli bir bağa yaslanır. Kavramsal sanat düşünce tarihini yeniden yazmak ya da bu tarihçeye katılmak gibi derde sahip değilken, düşünsel sanat kendini metinler üzerinden yazılan tarihsel anlatının alternatif bir parçası kılmaya çalışır. Kavramsal sanat genelde kendi kendine referans verirken ya da 'sanat içinde' kalıp sanat nedir vesaire gibi sorular sorarken (Sol LeWitt'in işleri gibi) düşünsel sanat 'sanat-dışında' kalan alanlarda da söylemsel bir mücadeleye girer. Aslında kavramsal sanatın çok genel anlamda postmodern ironiye, düşünsel sanatın ise 'modernist ciddiyete' dayandığı da söylenebilir."

Bu modernist ciddiyet, Zümrütoğlu'nun "çağın ruhu"na ya-kalanma tuzaklarından kurtulup, bu hakim ruha sert bir darbe indirmesine ve büyük ve trajik resimsel efektleri bir "çekiç" gibi kullanmasına (bkz. Nietzsche'nin felsefe tanımındaki çekiç) olanak sağlıyor. Zamanın ruhunu da şöyle özetleyelim: felaket olmamıştır ya da olmuşsa da artık bundan kan-revan içinde bahsetmek çağdışıdır: o felaketi en fazla bir kültürel tarih müzesi sterilliği içinde "anmak" yegane makul seçenektir. Trajedi olup bitmiştir, şimdi ve burada değildir. Post-trajik bir çağın fake söylemi. Halbuki trajedi ve felaket her insan bölgesinin kurucu öğesidir, geçmişte ve halen.

Zümrütoğlu'nun bir önceki sergisine adını veren *Kutsal Pazarlık*'ı Arshile Gorky'ye adadığını da tam burada hatırlamak gerekiyor. Gorky'nin hem trajedisine hem de dehasına bir "saygı duruşu" olan bu resim, asıl adı Manuk Adoyan'ı değiştirip Van-Erivan-Tiflis-İstanbul-New York hattında çıktığı mecburi yolculuk (ya da sürgün) ve nihayetinde intihar edişine dair ne söyler? Manuk Adoyan'ın çocukken tanık olduğu "Ermeni Katliamı" (1915'te henüz 11 yaşındaydı ve annesinin öldürülmesine tanık olmuştu) anlatılmadığı ve bir yas olarak kayda geçirilemediği için nihayet geri dönüp Gorky'nin (ki Rusça'da Gorki 'acı' demektir, Maksim Gorki'ye atf olmasının yanı sıra) kendini öldürmesine neden olmuştu. Artaud, Van Gogh'la ilgili metnine şu adı vermişti: *Van Gogh - Toplumun İntihar Ettirdiği*. Benzer bir şeyi Arshile Gorky için de söyleyebiliriz: Tarihin İntihar Ettirdiği. Tarihte yaşanan en büyük felaketlerin bile en feci yanı tarihin onu anlatmamasıdır herhalde. Tarih bazı insanları tarih anlatısına dahil etmeyerek "intihar ettirir." İntihara sürükler değil, intihar ettirir. *Kutsal Pazarlık*'ta da hem tarihsel şiddetin etkileriyle dağılan bir bedeni, hem unutulmuş ya da gölgeler içinde kalmış bir figürü ve hem de bu şiddet ve unutturuluşun faili olabilecek kara bir gölge figürü (resmi tarihin gölgesi, belki) görmek mümkün.

Zümrütoğlu'nun bu yazılmayan tarihe, Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nin girişinde bahsettiği "sessizliğin arkeolojisi"ne özel bir ilgisi var. Foucault deliliğin tarihinin yazılmadığını, delilerin bir sessizliğe terk edildiğini söyleyerek, resmi tarihin periferisinde ya da süreksizliklerinde kalan başka bir tarihi yazmaya girişmişti, arkeolojik bir kazı gibi deliliğin sessiz kalıntıları ortaya çıkararak. Arthur Koestler'in distopik romanı *Gün Ortasında Karanlık*'ta iki siyasi mahkumun duvarlara şifreli olarak vurup, iletişim kurmasını sağlayan "kadrat alfabeti"ni de düşünebiliriz burada. Tam olarak sessizlik değil, başka bir dille konuşma. Delirenlerin de böyle bir alfabeti olabilir. Başka bir kod. Zümrütoğlu da anlatılmamış tarihte sessizce çırpınan ya da bir nevi kadrat

alfabetiyle konuşan figürleri resmine taşıyıp, onları bir anlamda yok oluştan ya da nisyandan "kurtarıyor." Ama bunu daha önce dediğim gibi, o parça ya da figürün bir portresini yaparak değil, o figürün felaketini resme sirayet ettirerek yapıyor. Belki de kendi kadrat alfabetisini kurarak. Hrnt Dink'e adadığı *Beyaz Adamın Kolyesi*'ni de hatırlamak lazım burada. Karanlık bir zeminde yatan belirsiz bir figürün beyaz kenar çizgileriyle belirlemek istediği ama karanlığa doğru çekildiği bir sahne. Ya da "Andreas Baader" için yaptığı portre: Baader burada, hem yumruğunu sıkıp slogan atmak üzere olan güçlü bir politik figürdür hem de yüzü (nere-deyse) bir ölüm anı ifadesiyle çarpılmış, bedeni güçsüzleşmiş, acı çeken ve dağılan bir figür.

Burada bir trajik bilinç söz konusu. Bataille'in Nietzsche'yi bir nevi İsa (her ne kadar *Anti-Christ* olsa da) figürüne dönüştürüp, "Nietzsche bizim yerimize delirdi," demesinde de hissedilen bir trajik bilinç. Zümrütoğlu'nun müthiş bir zarafetle taşıdığı bu bilinç, onunla müntehirler, "delirenler" ve ölüm şuurı arasında da özel bir bağ kuruyor (Yüksel Arslan da böyleydi, bir bakıma). Mesela, 36 yaşında kendini ve partnerini öldürerek intiharı bir eyleme dönüştüren Kleist için *Für Heinrich von Kleist*'ı yapmıştı. Yıllar önce Artaud için de bir resim yapmıştı. En son kadvralara adanmış bir *Abra Cadavre* serisini yaptı, ondan da önce her şeyden önce bedensel çürümeyi gösteren bir Çürüklük Kantatı serisini.

Zümrütoğlu bu güya post-trajik dönemde, her şeyin "minimal" ve "küçük" olanının makbul olduğu dönemde büyük ve trajik resimsel cümleler kurtarmaktan çekinmiyor: Bir modern(ist) tragedya. Ama kendisini bir "hikaye-anlatıcısı" gibi gördüğüm sanılmasın. Resimlerinde hikayeden çok fiziksel bir kuvvet hissediliyor: Trajik ve büyük bir fiziksel kuvvet. Kadrat alfabetinde duvara vuruş ritimlerini hatırlatan bir kuvvet. Şimdi biraz bundan bahsedeceğim.

IV. Fiziksel şiddet veya kadrat alfabeti

Merhum Özgür Uçkan, Zümrütoğlu'na dair bir yazısında şöyle çok yerinde bir tespit yapmıştı: "Zümrütoğlu'nun resimlerinde görünür hale gelen üç kuvvet var: 1- Dikey hareket (düşme/yükselme, spazm, kasılma, gerilme, açılma, asılma, ritim, vücut çizgisi); 2- Şiddet (boyanın, ifadenin, duyumun, boyayan vücudun şiddeti); 3- Boyut (espas, alan, büyüme, boşluk, vücudu içine çeken bir açıklık)." Bu kuvvet meselesini de Deleuze'nin Bacon'dan bahsederken kullandığı "kuvvetleri resmetmek" tanımına bağlamıştı: "Sanatta... söz konusu olan biçimleri yeniden üretmek değil, kuvvetleri ele geçirmektir... Klee'nin ünlü formülü 'görüneni vermek değil, görünür kılmak' da bu anlamdadır. Resmin görevi, görünür olmayan kuvvetleri görünür kılmak denemesi olarak tanımlanır."

Buna bir de resmin şiddeti meselesini eklersek, Zümrütoğlu'nun yakaladığı kuvvetlerin anlamına yaklaşmış oluruz. Deleuze Bacon'dan şu alıntıyı yapıyor: "Resmin şiddetinden bahsettigimizde bunun savaşın şiddetiyle hiç alakası yoktur." Yani, savaşın şiddetini resmetmek, resmin şiddetine ulaşmak için yeterli değildir. Resmin özerk bir nesne olarak kendi şiddetini üretmesi, taşıması ve iletmesi gerekir. Bunu figürlerin hareketindeki tuhaf açılar, boyutlardaki aşırılık, boyanın yoğunluğu ya da başka müdahalelerle yapmak mümkün. Bu biçimsel müdahaleler ortaya



SAĞDA: ERDOĞAN ZÜMRÜTOĞLU, *TRIPLE INFUSION INTO THE HEART OF DARKNESS (1)*, 2018, OIL ON CANVAS, 200 X 180 CM

bir rezonans ya da titreşim çıkarır. Deleuze de, Bacon'da asıl etkileyici olan şeyin narratif unsurları aşan bu rezonans olduğunu söylüyor.

Zümrütoğlu için de benzer bir şey söylemek mümkün. Zaten kendisi de bir röportajında resmin zihinde ya da gözde değil “karın boşluğu”nda hissedilmesi gerektiğini söylüyor. Çok sevdiğini hiç saklamadığı Artaud “beden” ya da fiziksel etkiyi nasıl tiyatroya bir sarsıntı aygıtı olarak geri çağırırsa (bkz. Vahşet Tiyatrosu) Zümrütoğlu da bedeni (deforme olan, dağılan, eriyen ya da patlayan bir bedeni) resme geri çağırıyor. “Artaud’dan neyi aldın dersin, bunun ‘gözden çok bedene hitap eden bir görsellik oluşturmak’ olduğunu söyleyebilirim,” diyor kendisi, Özgür Uçkan’la 2009’da *Ya Da* sergisi için yaptığı röportajda.

Zümrütoğlu’nun yıllardır bedene olan bu ilgisini Foucault’nun Hıristiyanlık’taki klasik ruh-beden ikiliğini tersine çevirişiyle açıklamak mümkün: Beden ruhun değil, ruh beden in hapishanesidir. Özgürleşmesi gereken ruh değil, beden in ta kendisidir. Mitler, hikayeler, dinsel ideolojiler ve tarihsel anlatılar bedeni bir söylem yığınıyla giydirir ve hep “ruh” denilen o efemerayı yüceltir. Foucault da bunu söylüyor açıkça: Disipliner sistemlerdeki amaç bedeni kontrol altına alıp, “uysal bedenler” yaratmaktır. Tam da bu yüzden Foucault’ya göre bedensel tecrübeyi sınıra taşıyan “sınır-deneyimler” birer ihlal hamlesidir ve bu yüzden de (kontrol sistemini ihlal etmeleri anlamında) radikal bir politik anlama sahiptir: İktidarın işlediği en önemli alanlardan biri de beden in ta kendisidir. Kafka’nın *Ceza Sömürgesi*’ndeki *unheimlich* aygıtın suçlunun cezasını bedenine kazıyarak suçluyu tecriden öldürmesi de bu anlamda önemlidir. Bedene yazılan yasanın şiddeti. Büyük Öteki’nin beden üzerindeki denetimi.

İşte bu şiddeti, bütün şiddetiyle resmetmek, beden üzerindeki söylem katmanlarını dağıtmayı gerektirir ki aslında Zümrütoğlu da çarpılmış, dağılan, deforme olan ve bazen birer et parçasına dönüşen beden imgeleriyle bunu yapıyor. Bedeni giysilerden soyamak yetmez, kültürel anlamlardan da soyamak gerekir. İdeal güzellik, bir bakıma kültürel kodlar ve metinlerle kaplıdır. Bu kodları bozmak, bu kodlar örtüsünü ortadan kaldırmak için bedeni deforme etmek, bir nevi yamultmak ya da bedene şiddet uygulamak gerekir. Bu konuda Agamben önemli bir şey söylüyor. Çıplaklıklar adlı yazısında, Vanessa Beecroft’un çıplaklar performansından bahsediyor ve müzede seyircilerin karşısına çıkan onlarca çıplak modelin neden sarsıcı bir “olay” yaratmadığını soruyor. Cevap şu: Bedenin çıplak olması çıplaklık hissi için yeterli değildir, çıplak bir şekilde ama kusursuz bir bedensel bütünlük içinde “performans” yapan modeller aslında “çıplaklıklarını giymektedirler.” Yani, bir beden anlatısının kültürel kodlarını sürdürmektedirler. Bedeni sahneye çıkaracak ve hafif de olsa bir “olay” yaratacak şey, bedende bir arızanın, bir yamukluğun, deformasyonun ya da kusurun kayda geçirilmesidir.

Slavoj Žižek de klasik Yunan heykelleri için benzer bir şey söylüyor: “Modern öznelilik, klasik Yunan’ın uyumlu sanatından dışlanmış olan canavarımsı boyutun geri dönüşüdür.” Bu canavarımsı boyut bir kısadeve yaratır, pürüzsüz anlatıda bir çatlak açar ya da üstü örtülen çatlağı açık eder. Ve bu çatlak sayesinde de beden in ve kemiğin sesi duyulur. Şiddetli bir ses. Bir aşırılığın sesi.

Duvara vurulan parmakların oluşturduğu kantat alfabe meta-

foruna geri dönersek: Bir illegal iletişim biçimidir bu. Bedenin sesini, duvara vurulan parmaklarla duyabilirsiniz. Zümrütoğlu’nun *Ya da*, Öteki’nin *Gramer*i, *Dark Matter*, *Kutsal Pazarlık* ve en son *Karanlığın Aynası*’nda görülen o deforme ya da dağılan bedenler bu alfabeyle anlaşılabilir. Duvara vurulan parmakları biraz daha hiddetlendirin: Duvara (ya da tuvale) atılan fırça-yumruklar ve orada kalan izler.

V. Çıkış

Zümrütoğlu’nun bu şiddetli “dışavurumcu” hamleleri neo-ekspresyonizm çerçevesinde açıklandı birkaç yazıda. Neo-ekspresyonizm, başlı başına bir entite olarak resmin kendisinin unutulduğu kavramsal sanat uğradığından sonra resmin, resmin kendisinin ve duyunun bütün hiddetiyle geri dönüşü gibiydi. Resimle beraber yoğun pathos ve krizli bedenler de geri dönmüştü. Mesafeli, ironik, kavramsal işlerin serin suları yerine, angaje, trajik, düşünsel yükü ağır ama fiziksel etkisi kuvvetli işlerin bulanık suları. Neo-ekspresyonistlerin “Yeni Vahşiler” olarak da anılması manidar: vahşi bir şeyler vardı bu geri dönüşte. Zümrütoğlu’nun neo-ekspresyonistlerden bilhassa da Georg Baselitz’e ve onun devasa boyutlarda, yamulmuş, tersine dönmüş, trajedi hissi yoğun, “vahşi” figürlerine yakın olduğunu biliyoruz. (Baselitz’de deforme olsa da beden in yine bir bütünlük içinde olduğunu, Zümrütoğlu’nda ise daha radikal bir dağılmaya uğradığını da söylemek lazım.)

Neo-ekspresyonistlerin Almanya’da savaş-sonrası, Nazi kalıntılarıyla bir yüzleşmenin sonucu olarak ortaya çıktığı söylenir, doğru. Burada bir tarihsel örtüşme var. Georg Baselitz ilk şoke edici sergisini 1963’te açmıştı. Üst düzey Nazi subayı Otto Adolf Eichman ise 1960’da yakalanıp, 1961’de Nürnberg duruşmalarında yargılanmıştı. Hannah Arendt da bu duruşmaları izleyerek o meşhur *Kötülüğün Sıradanlığı*’nı yazmıştı. Yani Almanya, aslında Nazilerin korkunç suçlarıyla açıkça ancak 1960’larda yüzleşebilmişti. Yani, neo-ekspresyonistlerin 1960’lar ortasında çıkması hiç de rastlantı değildi.

Zümrütoğlu’nun neo-ekspresyonizme yakınlığının da rastlantı olmadığını, bu trajediyi görme ve fiziksel olarak hissettirme hamlesinin henüz (yeterince ya da hiç) yüzleşilmemiş birçok suç ve felaketin izlerini taşıdığını söyleyebilirim. Burada bir politik angajman var ama Zümrütoğlu’nun işlerindeki resimsel şiddet, resmin politikasının ta kendisidir, politik bir felaketi anlattığı için değil, resmin kendisini felakete uğrattığı ve bunu iç organlara kadar hissettirebildiği için politiktir. Dağılan bedenler ve kararıp işyan zihinler için bir nevi kadrat alfabeti oluşturduğu için politiktir.

1. Ali Şimşek, *Kutsal Pazarlık* üzerine yazdığı yazısında buna benzer bir ifade kullanmıştır: “İronik olamayacak bir trajik var karşımızda.” www.ekdergi.com/kutsal-pazarlik-sokun-eden-beden

Mikro evrenin makro evrendeki izdüşümleri



FATMA TÜLİN, EVRENİN TENİ SERGİ GÖRÜNTÜSÜ, TOPHANE-İ AMİRE

***Evrenin Teni*, sergi mekânında, resimlere bakılacak duruşların, gözün pozisyonlarının, bakış açılarının geometrisinin önemli olduğu bir sergi. Evrene makro ve mikro boyutlarda yakınlaştıran ya da uzaklaştıran mercekler ve onu parçalara ayıran ya da parçalarını birleştiren çerçevelerle oluşturulmuş bir evren yansıması gibi de algılanabilecek olan sergi, mekân ve işlerin konumunun yarattığı geometri vasıtasıyla izleyiciyi sarıp ondan resmin evrenine karşı pozisyon almalar ve bakış açıları geliştirmesini istiyor. Yıllar içinde izleri kaybolmuş, sergiye dahil olamayan işler olsa bile bu sergi Fatma Tülin’in resim serüvenini yansıtmayı başarıyor**

Yazı: Selman Akıl

İnsanın yıldız tozlarının bir düşü olması gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kaldığımız anlarda, ister istemez, evrenin de sayısız sayfalar, bölümler, paragraflar, cümleler ve harfleriyle avuç içlerimizde ısıldayıp büyüyen bir kitap olması gerektiği arzusuna kapılırız; gizemli, üstü kapalı ama tutkulu bir hırsla... Yine de biz sadece ve sadece yavaşlamış ışığın formları kadar evrende yer edindiğimiz için, daha fazlası bizim için fizikçilerin koyduğu isimle “karanlık madde” ya da “karanlık enerji” ve gizem... Üstelik içinde yer aldığımız ışıktan evrilmiş evren bölümünde de çözülmeyi bekleyen sayısız gizemin içindeyiz. Fatma Tülin, *Evrenin Teni* sergisinde evrenle olan kişisel ilişkisinin gizemli yolculuğunu izleyiciye sunuyor.

Fatma Tülin, uçsuz bucaksız evreni fragmantal imgeler halinde, aralarına boyut ve yoğunluk ölçütleriyle mesafeler bırakarak bir yolun kenarlarına yerleştiriyor ve sanki şunu diyor: Evren canlıdır, hatta, evren düşünüyor. Evrenin içinde yer alan nesneler de düşünüyor. Bir soğan ya da bir elma, bir ceviz, bir şeftali çekirdeği ya da zencefil yaprağı... Fatma Tülin’in erken dönem resimlerinde bu nesneler biraz da sanki insan gözüyle kendilerine bakarak felsefenin ilk sorularından birini sorarak düşünür gibiler: Bu nedir? Bu nesneler, kocaman evrenin içinde tek bir sebze ya da meyve olarak boşluğun içinde yer alır ve her şeyden soyutlanıp bu soruyu sorarlar. Bu yaklaşım ve soru, Fatma Tülin için iki sebepten ötürü önemli görünüyor. Birincisi, Fatma Tülin’in, evrenle kurduğu ilişki, ikincisi de resmin evreniyle kurduğu ilişki. Biri Fatma Tülin’in başta gözü olmak üzere, gözü ve beyni arasındaki nöronlar, öznel hafızası, evrenin dinamikleri ve bu dinamiklerin bazı insanlarda yarattığı görsel şoklarla ilgiliyen, diğeri, elleri, bilekleri, resmin iki boyutlu evreninin kapasitesi, kuvvetleri, derinlikleri ve şeyleri ifade edebilme kudretiyle ilgili.

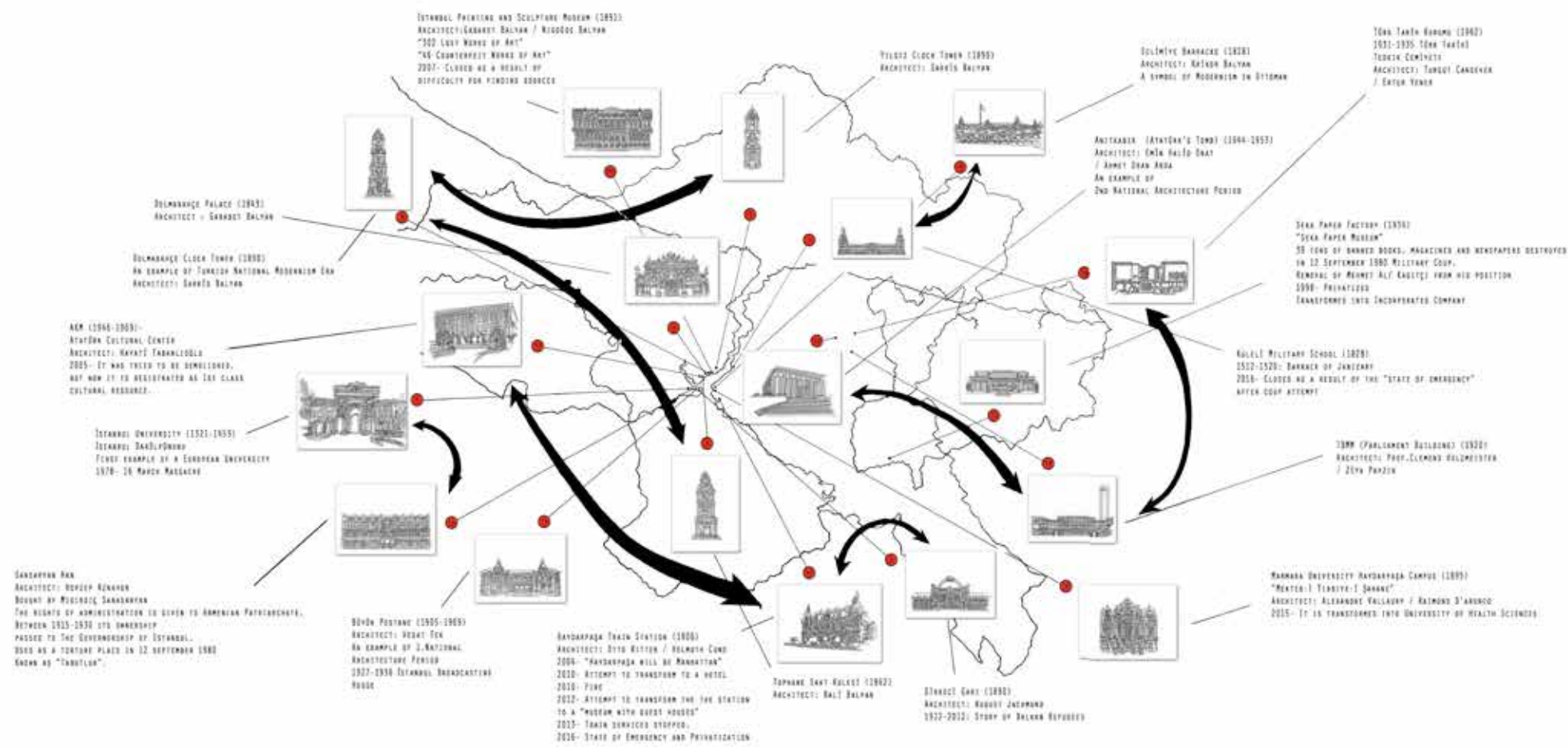
Fatma Tülin’in resimlerinden yola çıkarak, onu şahsi olarak hiç tanımadan bile, şunu söylemek mümkün: Kendisi evrenle baş başa iken, sık sık, düşünce aracılığıyla (bilinç ya da bilinçaltı) evrende derin ve dingin yolculuklara çıkıyor. Evren ise, hiç olmadık anlarda onun karşısına bir tür görsel şok ya da parıldama gibi imgeler olarak dikiliyor. Geriye kalan, bu imgeleri süzgeçten geçirerek el ve bilekler aracılığıyla resme yansıtmak oluyor. Örneğin bir şeftali çekirdeği, görsel bir şok, bir parıldama gibi evrenin kendini indirgediği bir imge oluveriyor. Bu başı sonu olmayan form akışları, toprak ve suyla birleşirse bir ağaca dönüşüverecek enerji ve kodlar, Fatma Tülin için evrenin görsel metaforu oluyor.

Tülin daha sonraki dönem çalışmalarında “Nedir?” sorusunu geride bırakıp artık bu nesnelerin içlerinde taşıdıkları enerjileriyle ilgileniyor. Artık sadece organik nesneler değil, insan bedeni ve teninden parçalar da işin içine giriyor. Beden, önce derinin ön planda olduğu ayrıntılar, sonra da -tıpkı nesnelerde olduğu gibi- enerji ve yoğunluk dinamikleriyle Tülin’in resmine dahil oluyor. Deri yavaş yavaş soyunup ya da artık transparan olacak kadar incelererek, boya türleri, renkleri ve beden formları ne olursa olsun, yerini çıplak etin yoğunluğuna bırakıyor. Hem renk hem de form tensel enerji akışlarının güçlü bir ifadesini yaratıyor. Açığa çıkan et, tıpkı Francis Bacon resimlerindeki “et” gibi güçlü bir ifade bulurken aynı zamanda kendi özgün amacını koruyor, yani evrende enerji ve yoğunluk akışları üzerine estetik -neredeyse bilimsel- bir araştırma oluyor. Fatma Tülin, farkında olarak ya da olmayarak, en başından beri bir hekim misyonu ve pratiğiyle resim yapıyor diyebiliriz. Önce, erken dönem resimlerinde olduğu gibi, canlı nesneleri bir tür

anesteziyle dünyadan soyutluyor, onları üzerlerinde her türlü incelemenin yapılabileceği bir şekilde resmin evrenine ait kılıyor. Sonra bu evrende onların içini açıyor ve onların içinde mevcut olan tüm enerji akışlarını tekrar dünyaya yansıtıyor. Bedenleri, önce küçük küçük parçalara ayırıyor, sonra resmin mercekleriyle büyütüyor. Önce ölmüş hücrelerin mekânı olan derileri inceliyor, sonra derilerini de soyup canlı ve yaşıyor olmanın tek anlamı olan enerji akışlarını ve yoğunluklarını gösteriyor. Fatma Tülin, bir sabah uyandığında ya da rüyalarından birinde, evrenle bir akit mi imzaladı? Bu akdin içinde ne yazıyordu? Taraflar birbirlerine ne söz verdiler? Bu soruların cevaplarını bilmemiz mümkün değil fakat ortada evrenle yapılmış olan bir akdin var olduğu kesin. Tülin röportajlarının birinde “Ben bir şeftali çekirdeğine dönüşmek istiyorum,” demiş. Belki de imzalanmış akit budur: Fatma Tülin doğanın sonsuz değişim döngüsünde zamanı geldiğinde bir şeftali çekirdeğine dönüşecek ve evren ona kendisine farklı katman ve boyutlardan bakabilme yetkinliğini verecek. Çünkü Fatma Tülin’in resimlerinde, nesneler ve beden için bir tür perde kaldırma, mikro-evrene ve onun dinamiklerine ışık tutma söz konusuysen, manzara resimlerinde (örneğin içinde yaşadığımız dünyada) evrene dair farklı boyutların formlarını yansıtmaya söz konusu. Tüm bunların içinde, resimlerde sürekli değişim içinde olan bir evren var. Fatma Tülin, belki de bu nedenle resimlerine isim vermekten hoşlanmıyor çünkü isimlerin, belirlemelerin ve tanımlamaların evreni faniliğin evreni. Sürekli değişim ve dönüşüm içinde olan doğada ise ölüm aslında soyut bir sınır, bir eşğin geride kalıp yeni bir dönüşümün başlaması. Tülin resimlerine isim vermiyor ama özellikle son dönem resimlerinin bazılarının içine sözcüklerle notlar alıyor. Bu kişisel bir not, Nietzsche’den bir alıntı ya da Fransızca bir rap şarkısı olabilir. Bu notlar evrenin içinde sanatçıdan başka kimsenin tanımlayamayacağı küçük ayrıntılar olarak yer alıyor. Böylece ölüm sürekli değişimin içinde yankılanan bir titreşim, sadece bir ayrıntı olarak evrende yerini alır. *Evrenin Teni*, sergi mekânında, resimlere bakılacak duruşların, gözün pozisyonlarının, bakış açılarının geometrisinin önemli olduğu bir sergi. Evrene makro ve mikro boyutlarda yakınlaştıran ya da uzaklaştıran mercekler ve onu parçalara ayıran ya da parçalarını birleştiren çerçevelerle oluşturulmuş bir evren yansıması gibi de algılanabilecek olan sergi, mekân ve işlerin konumunun yarattığı geometri vasıtasıyla izleyiciyi sarıp ondan resmin evrenine karşı pozisyon almalar ve bakış açıları geliştirmesini istiyor. Yıllar içinde izleri kaybolmuş, sergiye dâhil olamayan işler olsa bile bu sergi Fatma Tülin’in resim serüvenini yansıtmayı başarıyor. Evrenin sınırsız ayrıntıları ve kavranamaz bütünlüğü, akışların derinliği ve hızları -söz konusu hangi medyum olursa olsun- ifade edilmesi zor bir konu. Evrenle yüzleşmek ve onunla hiçbir aracı olmaksızın iletişimde olmak, buna rağmen onun ışığında kör olmamak, ışığın farklı hızlarda ilerleyen boyutlarına erişebilmek ve bunu sanatla yansıtmayı başarabilmek bir sanatçının yapabileceği en büyük işlerden biri. Fatma Tülin, bu bakımdan üstlendiği bu zor işi yerine getirmiş gibi görünüyor.

Evren bizim için hâlâ sonsuz bir bilinmezlik. Işık hızının adına kuantum dediğimiz bir türevi, yüzde beşlik bir alanında bütün var oluşumuzu ve evreni kavrayışımızı ifade ediyor. Bu bile bizim için o kadar büyük ve derin bir alan ki bu, resmin iki boyutlu evreninde sanatla onun yankılarını görmek ve buna dâhil olmak oldukça cezbedici.

Sanat eğitimi ve ağlar arası iletişim ekseninde *Örümcek Ağı*



ÇAĞRI SARAY, UNUTMANIN EŞİĞİ HARİTA, DİJİTAL BASKI, ÇEŞİTLİ ÖLÇÜLER, 2017

Geçtiğimiz Kasım-Aralık aylarında İstanbul Kültür Üniversitesi'nin Ataköy yerleşkesindeki galerisinde açılan *Örümcek Ağı (Spider's Web)* sergisi üzerine küratör Fırat Arapoğlu, sanatçılardan Çağrı Saray, Didem Erbaş ve İnsel İnal ile bir araya geldik ve sergiyi, sanat eğitimi ekseninde değerlendirdik

Röportaj: Gökşen Buğra

Fırat, öncelikle bu serginin fikri nasıl doğdu? Sanatçı grubu ile zaten iletişim halindeydiniz ve bu iletişimden mi doğdu yoksa senin konseptinin üzerine uygun işler seçme mi ilerdile? Başlangıç olarak bize serginin nasıl doğduğunu ve sanat eğitimi bağlamında nasıl ele alınabileceğini anlatır mısın?

Yaz aylarında, Çağrı ve ben İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Dekanı Mehmet Üstünepek ile bir araya gelmiştik. Benim de meslektaşım olan Mehmet Üstünepek, arşivi bir sanat tarihçisidir. Beraber bir şey yapabilir miyiz diye düşündük. İstanbul Kültür Üniversitesi'nin giriş katında bir sanat galerisi var. (Kültür Üniversitesi'nin Kurucusu Fahmettin Akinğün bir sanat koleksiyonu var. Bu çoğu üniversitede olmayan bir şey.) Orayı kullanarak ne yapabileceğimizi tasarladık. Ben bunun "multimedya1" bir sergi olmasını istemedim ve hem kavramsal hem de kadrosal olarak bir sergi örgütlemeye çalıştık. Sergi kadrosunda yer alan herkes eğitimi: İnel İnal, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim üyesi; Didem Erbaş, Sabancı Üniversitesi'nde araştırma görevlisi; Çağrı Saray, Marmara Üniversitesi'nde öğretim üyesi; ben ise Altınbaş Üniversitesi'nde öğretim üyesiyim. Ayrıca Krassimir Terziev, Sofia Üniversitesi'nde multimedya dersleri veriyor; Maria Papadimitriou da Atina'da Politeknik School'da Mimarlık Fakültesinde. Her bir sanatçının pratiği, aynı zamanda bir eğitim içeriğini dolayıyla ya da dolaysız olarak. Örneğin Maria Papadimitriou'nun sergiye koyduğumuz videosu *Transnational oluşuy*. Güney Kıbrıs ve Kuzey Kıbrıs'ta yapılan çekimlerden oluşuyor. 1974 Savaşı sonrasında yaşananları bir tür sözlü tarih gibi bir araya getiren 18 dakikalık bir video. Maria, Güney Kıbrıs'ta verdiği dersler çerçevesinde öğrencilerini örgütleyor ve işi beraber ortaya çıkarıyorlar. Kültür Üniversitesi'nde "rota dışı" bir sergi yapabilmek istedik, bu uzun zamandır karşılaştığımız bir şey değil. En son 2010'da Avrupa Kültür Başkenti Projesi'nde taşınabilir sanat projelerinde, Tuzla'da ve başka yerlerde sergiler açılmıştı. Kültür Üniversitesi'nin bu teklifini hızlıca kotarmaya çalıştık. Kavramsal metni bu eğitim amacını içerisinde taşıyoruz; onu biraz daha yabancılaştırmak istedik.

Birincisi, Kültür  niversitesi'nde sanat yönetimi eēitim vermesi bakımından ilgili bir yerde açılan bir sergi. İkincisi, serginin sanatçıları ve k r t r  de ēitimi. Dolayısıyla i lelerini oluşturma s reclerinde eēitimci kimliēinin bilin i ya da bilinçsiz, bir şekilde içkin olarak üretilen i e yansyacacını d   nmeliyiz. Bu, i in sanat eēitimi ile ilgili olan kanalı. Diēer yandan serginin k r t ryal izleēi böyle bir kanaldan devam etmiyor artık başka bir yere mi geçiyor?

Fırat Arapoğlu: Evet. Serginin içeriğindeki eğitimi amacını görmek mümkün değil; o, tamamen ayrı bir kavramsal çerçeveden yürüdü. Biraz dolaylı yoldan hani sergi ismi Örümecek Ağı derken benim arzu ettiğim, vermek istediğim şey, çağımızdaki enformasyon ve dezenformasyon sürecinin nasıl işlediği ve bizim bunu nasıl görürün kılabilceğimiz üzerineydi. Örümecek Ağı, ağır, çok güçlü bir malzeme olması metaforundan hareket ediyor ama aynı zamanda bir *network* benzetmesi de yapıyor. Kültürde, sanatta, siyasette verilen bilgi, her zaman doğru mudur ve bu bilgi nasıl sorgulanabilir noktaları üzerinden hareket ediyor.

Eğitimin işin içerisine direkt olarak dahil olduğu noktalar Kültür Üniversitesi'ndeki öğrencilerin sergi kurulurken işe dahil olmalarıdır. İlişkisel estetiğe dair bir konu değil ama daha ziyade teknik konularda her öğrencilerle beraber çalıştık. Böylece üniversitenin Sanat Yönetimi Bölümü öğrencileri “bir sergi nasıl örgütlenir?” ya da “Dil birliği nasıl kurulur?” sorularına yanıtlar buldular. Sergi salonu, 14 metrelik uzun duvarlar ve ön tarafı cam. Zor bir mekân, alıştığımız anlamda bir *white cube* değil. İşleri yerleştirirken çok minimal bir şekilde yaklaştık.

Peki işleri seçerken, o işlerin spesifik olarak yine bir didaktik eğilimi, eğitimci bir tarafı var mı? Bir şey öğreten bir tarafı var mı?

Fırat Arapoğlu: Didaktizmin olmadığı sanat eseri olur mu acaba diye düşünüyorum çünkü bir şey söylemeye çalışıyor sanat yapıtı her zaman.

Ama didaktik olmak başka bir şey, bir şey söylemeye çalış-

mak başka bir şey...

Çağrı Saray: Belirtmeden söylediği bir şey var mı diye soruyorsunuz?

Direkt olarak öğretme niyetini öne çıkararak söylediği bir şey var mı?

Çağrı Saray: Benimki aslında biraz öyle. Çünkü mekânların dezenfeksiyonlarına ait bilgiler var. Benim daha önce 2017'de Pilot'taki *Unutmanın Eşiği* sergisindeki yapmış olduğum haritanın bir versiyonunu uyguladım. Orada da iş şunun üzerine kuruluydu: İstanbul, Ankara ve İzmir haritalarının birleşiminden oluşan füzyon bir harita oluşturmuştum ve bunların içerisinde de toplam 18 tane mekâna yer vermiştim. Bu mekânlar da zaten özel olarak bizim gündelik hayatta karışırız çıkabilecek mekânlar. Ortak özellikleri de son 20-25 yıldır sistematik olarak yok edilen, dönüştürülen ya da işlevsiz hale getirilmeleri. İçlerinde son beş yılda daha gündemde olan AKM, Haydarpasa gibi bilinen yapılar da vardı. Seka Kâğıt Fabrikası, Sansaryan Han gibi yine aslında burnumuzun dibinde olan ama e geçtiğimiz yerler de... Aslında bu mekânların bir çoğunu yeni kuşak bilmiyor. Yaptığım iş, yakın tarihe de uzak geçmişe de ait, mekânların geçmişine ve yaşadığı travmalara dair bilgileri içeren bir harita.

Dolayısıyla iş, aynı zamanda bir bilgilendirme panosu gibi. Açık bir bilgi veriyor ve neyin nerede olduğunu da işlevini de ne zamandır aramızda olmadığını da öğreniyoruz.

Çağrı Saray: Bu haritayı, sityasyonistlerin “psiko-coğrafya” kavramı ve ürettikleri psiko-coğrafya haritalarından yola çıkarak oluşturmuşum. Bu da aslında gezme ve yürüme pratiğine ve kenti kendinizin keşfetmesi üzerine kurulu bir şey. Dolayısıyla o haritaya bakan birisi, doğrudan bir rota göstermese de gezebilir ve izleyiciye, o mekânlara karşılama fırsatı verebilir.

Fırat sana dönersek, *Örümcek Ağı*'ndaki dezenformasyon ve enformasyon meselesine karşı "güvenilir kaynaktan doğru bir enformasyon örneği" mi göstermiş oluyorsunuz? Örtüştürmek için zorlamıyorum ama sonuçta işin ilk anlattığın özü bu yöndeydi.

Firat Arapoğlu: Şimdi Çağrı'nın işinin verdiği o psiko-coğrafya haritası, reel ölçeklendirmeye olmasa da bir işi kendisinin ya nın konumlandırarak, örneğin Seka Fabrikası ile Dolmabahçe arasındaki ilişkiselliği kurabilir. Krassimir'in videosu, *Flashback* ve *Dejavu Arasında*'da, bir binanın üzerinde dört yöne doğru yerleştirilmiş sabit kameralar var. Sonra yerden havalandan bir *drone* görüyoruz. *Drone* üzerine takılı tek bir kamera var ve hareket ettikçe binanın dört bir yönündeki cepheleri çekmeye başlıyor. Sonra tekrar biraz daha havalandırıyor, siz bu arada binayı görmeye başlıyorsunuzuz, bir nokta geçtikten sonra her bir kame-rayla tek tek göz göze gelmeye başlıyor, aslında bakan ve bakılan ilişkisi üzerinden gidiyor ama aynı zamanda bunu coğrafi yöner üzerinden gerçekleştiriyor. Hemen onun karşısında Didem'in işlerine baktığımızda o desenlerin, izotop haritalar gibi, coğra-fi haritalar gibi, birbirine bakışımılı olduğunu görüyoruz. Evet, bunlar dezenformasyon olarak da kabul edilebilir. Kötü anlamda söylemiyorum yani bire bir ölçeklendirmeye değil ama içerisinde hakiki payları olan neler var... Çağrı'nın verdiği psiko-coğrafya bilgisi ve binalar; Didem'in hayali coğrafyaları, Krassimir'in net coğrafi yönerleri. Aslında tüm bunlar birbiri ile konuşuyor. Ma-ria'nın işini seçmekteki kasıt da şuydu zaten; kuzey-güney aksını konuşmaya başlıyor coğrafi temel üzerinden. İnsel'in işini de eklediğimizde bilmediğimiz ama tahmin edebileceğimiz bir yaz tatilinde, sahil şeridindeki bir videoya tanık oluyoruz. Bu sefer de hani, nerede olduğunı çok tahmin edemeyebiliriz, belki çok kulak kabartırsak Türkçe konuşmalarından anlayabiliriz ama en azından gerçek, insani bir duygu ve coğrafi alanlar nerede oldu-ğunu görebiliyoruz. Lafi şuraya getireceğim, belki içsel olarak coğrafya odaklı işler üzerine daha fazla eğilmeye başlıyorum. Çünkü doktora tezim, Çağdaş Sanat ve Yürüme İlişkisi olunca ister istemez bir coğrafya ve haritalandırmayı, psiko-coğrafya-yı bir çok alanı kapsamakaydı. Sözüme geri dönersem, enfor-masyon ve dezenformasyonun, serginin içerisindeki işlerde tam olarak yer aldığını düşünüyorum; yani seçki biraz onun üzerine



SOLDAN SAĞA, SIRAYLA: FIRAT ARAPOĞLU, DİDEM ERBAŞ, GÖKŞEN BUĞRA, İNSEL İNAL VE ÇAĞRI SARAY

kurulu oldu zaten.

Peki İnsel sen videodan söz eder misin?

İnsel İnal: Fırat'ın bu serginin içeriği ile ilgili anlattıklarını ben gayet politik bir bakışla değerlendiriyorum. Yani biraz manipüle edilme ve manipüle edildikten sonra algının değişmesi ve günceli farklı bir şekilde görme... Buna hepimiz dahiliz. Dolayısıyla dezenformasyon olarak bakıldığında da bu iş, tamamlanıyor. Fırat'ın ortaya koyduğu bu konsept doğrultusunda, hakikaten bir bilgi verme ve bilgiyi alan kişiyi farklı bir şekilde değerlendirecek hale getirmesiyle, durumun değişik bir yere doğru dönmesi. İşte Yeni Türkiye diye bir laf, adapte edilecek bir durumu tarif ediyorum. Çekilen video, Marmara'da sahil şeridinde çekildiği. Yüklendiğim metaforlar biraz fazlaydı ve hatta konuştuk Fırat'la. Denizin Türkiye'yi temsil etmesi, Türkiye'deki gerçekliği temsil etmesi ve babası tarafından denize sokmaya çalışılan çocuk. Bildiğiniz, klasik; çocuk, kucağa alınır, denize sokulur, ciyak ciyak ağlar ama adam, denizin çok iyi bir şey olduğunu devamlı ona aktarmaya çalışır, çocuk ağladıkça en sonunda adam yılar ve çocuğu dışarı çıkartır. Aslında bizim denize sokulma halimiz, ona verilen, aktarılan bilgilerin doğrultusunda çocuğun algısıyla oluşan fikirlerinin hiçbir şekilde aynı olmaması ve çocuğun direktikçe, çocuğu aslında hiç duymamaları, es geçmek onun gerçekliklerini fark etmemek. Kurgu bir videoydu. Fakat kurgu olmaması için çok fazlası ile uğraşıldı. Hemen sahildeki kişilerle oluşturuldu. Tek bir kamera ile tek bir planda çekildiği ve aslında senin demin didaktik olmasıyla alakalı sorduğun soruya benim işimin de Çağrı kadar uyduğunu düşünüyorum. Çünkü ben aslında bu videoda, dikte edilen ile öğretilenin insanın gerçekliği ile uymaması doğrultusunda ne olur, nasıl bir olay devreye girer, işin ucunu açık bırakarak göstermek istedim.

İnsel, senin hem sanat yöneticisi olmak üzere öğrencilerin var hem de sanat yapan, pratiği sanat olan öğrencilerin var. Mesela böyle bir işi onlarla nasıl değerlendirip nasıl konuşursun?

İnsel İnal: Benim işimin üzerinden değil aslında genel anlamda cevap vermek daha doğru. Bütün uygulamalı dersler, projeler üzerinden şekillendiği için projeler arasındaki diyalogun kurulması aslında dersi üretiyor. Yani bir bilginin aktarılmasında ben artık hocanın işlevinin çok azaldığına inanıyorum. Her yerde bir şekilde bilgiye ulaşabiliyor; hoca en fazla kaynağı verebilir; öğrenci ona çalışabilir ama proje oluşturulması, çok bireysel. O da hocanın çok müdahale edemeyeceği bir durum olabilir ama projeler arası diyalog ve diyalogun çeşitli bağlarla kurulacak ilişkisi, bana kalırsa, hakikaten bir eğitmenin, sanat eğitimcisinin en çok yapması gereken şey olduğunu düşünüyorum.

Biraz daha sürece dahil olsalar mı yani bu işler nasıl ortaya çıkıyor ve nasıl bir zihin yapısı ile kurgulanıyor... Sanatçının tarafındaki kaygılar ve küratörün tarafındaki kaygılar neler ve bizim yaptığımız sohbet gibi bir sohbet bile yeterli olabilir. Yani en azından işlerin ilişkileneceği açısından... Peki sana dönersem Didem, senin işin referanslarını daha az açık ediyor aslında. Yani yan yana gösterilmeler ve açıklama olmasa, kırmızı resim tek başına gösterilse, soyut, leke değeriyle öne

çıkan bir iş olacak. Yola çıktığın referans noktası ile geldiğin nokta arasındaki mesafeyi nasıl değerlendiriyorsun?

Didem Erbaş: Ben bu işleri zaten yapıyordum Fırat ile biz bu sergiyi konuşurken. O iki iş, siyah beyaz olan ve kırmızılı iş zaten sadece bir şey anlatıyor. O, tek başına bir iş diğerleri farklı bir iş. O işin örümcek ağıyla bağını da şöyle kurmuştum: Mesela bir tanesi, aslında İnternet'te dönen, *drone* ile çekilmiş bir savaş görüntüsünün ekran resimlerinden yapılmış bir resim. Daha sonrası, kırmızı da asıl ondan sonraki geriye kalan izler gibi. Aslında Mardin Bienali'nde yapmış olduğum çatlaklar ve onları kapatmak üzerine, onun devamı gibi de düşünülebilir. Füzen olan işler ise tezimle alakalı, yaşamadığım coğrafyaları anlatan, görmediğim bir coğrafyayı nasıl yaratırım sorusuna cevap arayan ama aslında benim kendi yaşadığım coğrafyadan izler taşıyan resimler... Ben, bu konuşulan eğitim veya didaktik olma konusundan bağımsız, onu kavramsal metinle birleştirmeye çalıştım.

Fırat, başa dönecek olursak bizim için kavramsal çerçeve ve işler arasındaki ilişkileri yeniden kurabilir misin?

Fırat Arapoğlu: Evet, sergideki birkaç hususu ben anımsatayım tekrar... Birincisi, sergide yer alan işlerin içerikleri müze sergisi ya da bienal formatında -didaktik mi denir bilmiyorum ama- işlerin kendini biraz daha deşifre etmesi adına uzun açıklamalarını da künyeler ile birlikte içeriyordu. İkincisi, evet bu sergilerin amacı maalesef ki o noktadayız, benim herhalde öyle ya da böyle içinde yer aldığım sergiler, İstanbul dışındaki sergiler oldu. Mardin'i, Çanakkale'si, Ankara'sı, Malatya'sı bir çok yerde sergiler yapmaya çalıştık. Bir kere hemen hemen götürdüğünüz her şey, bir tür yeni olarak gidiyor oraya. Zaten bir yabancılaşmayı yaratan oluyorsunuz. Malatya'daki Battal Gazi Buluşmaları diye o kervansarayda yapılan standart seramik ve resim sergilerinin dışında biz orada sadece videolardan oluşan bir sergi açmıştık. Sadece imaj ve performans üzerine kuruluydu. Önce bir yabancılaşmayı yaratmanız gerekiyor. Öğrenciler, sergi geziyor olabilirler ama kendi bulduğunuz okulun içerisinde böyle standart bir sergilemenin dışında bir işle karşılaşmak bence çok önemli. Karşılığı dahi önemli. Ama yetmez. İkincisi İnsel'in de söylediği gibi, uzun zamandır üzerinde düşündüğüm bir şey, her sergi, artık çağımızda kendi kendini örgütlemeli. Kendi izleyicisini, kendi katılımcısını yaratmalı.

Sürdüreceğinizi anlıyorum o zaman. Planlarınız böyle mi, bu sergilerin bir dizi olarak sürmesi mi?

Fırat Arapoğlu: Yok bir dizi olarak planlamadık ama şüphesiz şöyle bir şey var: Mardin Bienali'nde hep beraber çalıştık, aynı kadro. Ondan sona daha çok etkinlikte beraber çalıştık yani zihin dünyalarımız, tezlerimiz, sanata yaklaşımımız birebir aynı olmasa bile ortaklaştığımız çok yön var açıkçası. Onun için belli bir sinerji yaratabiliyoruz. Ancak doğru sorular ve doğru yöntemlerle katılımcı sanatı inşa edebiliyorsunuz. Yoldaşlık hukuku diye tarif edebileceğim bu sergi, beş sanatçıdan, beşi de eğitimci olan sanatçılardan, beşinin de işlerinin mutlaka bir şekilde toplumsallığa dokunan içeriklere sahip olması bakımından, bir örnek teşkil edebilir.

Sergiye, müzeye, galeriye, en kısa yoldan gidilen adres

no11
HOTEL & APARTMENTS

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



COSMOGRAPH DAYTONA

Motor sporları ve saat yapım sanatının tarihine dayanan kökleriyle
Rolex'in efsanevi kronografi, yarışmak için yaratıldı.
Sadece zamanı göstermez. Tarihi de anlatır.



OYSTER PERPETUAL COSMOGRAPH DAYTONA
18 KARAT BEYAZ ALTIN



RHODIUM