

Art unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, OCAK-ŞUBAT 2026, SAYI: 91, SUZANNE LACY, FOTOĞRAF: DEVİN OKTAR YALKIN



SUZANNE LACY

Merve Akar Akgün, sanatçıyla Sakıp Sabancı Müzesi'nde açılan sergisi kapsamında konuştu

NERİMAN POLAT

Selin Çiftci, sanatçıyla Zilberman Berlin'de açılan kişisel sergisine dair konuştu

LETİSYA TAPAN

Nancy Atakan'ı odağına alan belgeseli ve son Venedik Bienali videosuna dair notlar

DANIEL KNORR

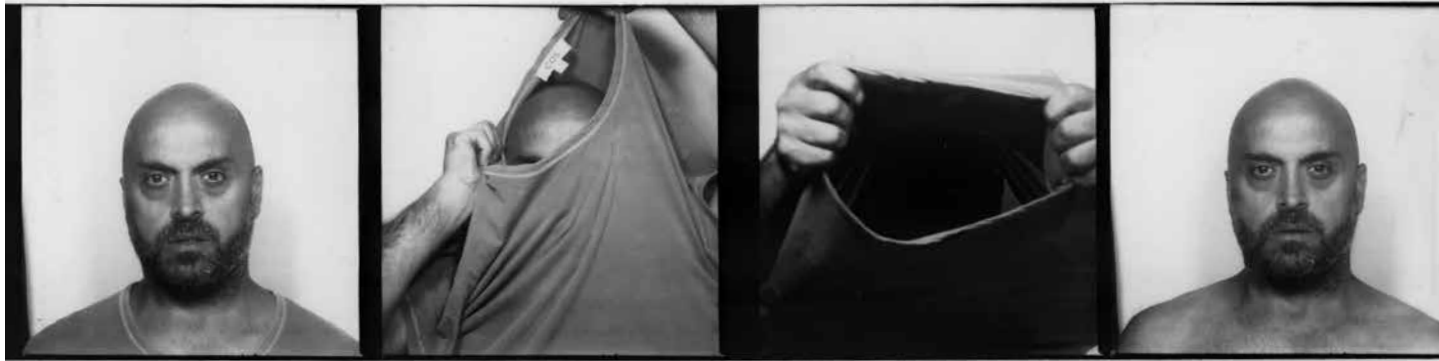
Berfin Küçükaçar, sanatçıyla OMM'da yer alan yerleştirmesi vesilesiyle Eskişehir'de buluştu



150
YEARS

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

S E L I M S Ü



M E . C O M

R E P R E S E N T E D B Y V E R S U S A R T P R O J E C T

SELIMSTUME

Merhaba,

Zemin ayağımın altından kayıyor gibi yaşıyorum bir süredir. Yanlış anlamayın, mecazen söylemiyorum, başım dönüyor. Toplumsal, ekonomik ve ekolojik fay hatlarının sürekli kırıldığı, bastığımız yerin tekinsizleştiği bir “zeminsizlik” halindeyiz. Neriman Polat’ın Zilberman Berlin’deki sergisine verdiği isim gibi: *Zeminsiz*. 2026’ya bu boşluk hissiyle, nerede duracağımı ve nasıl tutunacağımı yeniden tayin etmeye çalışarak giriyorum.

91. sayımızın kapağında yarım asrı aşan pratiğinde sanatı “sosyal bir eylem” olarak kurgulayan Suzanne Lacy’nin olması tesadüf değil. Suzanne, bize çok basit ama bir o kadar da radikal bir soru soruyor: *Birlikte nasıl yaşayacağız?* Sakıp Sabancı Müzesi’ndeki sergisinde gördüğümüz gibi; yüzlerce kadını bir masanın etrafında toplamak parçalanmış bir dünyada “dinlemenin” devrimci gücünü hatırlatan etik bir duruş. Gürültünün, kutuplaşmanın ve şiddetin ortasında, bir başkasının hikâyesine yer açabilmek, bugün sahip olabileceğimiz en güçlü direniş biçimi sanırım.

Bu sayıda, yine direnişin farklı yüzlerini arşive not ediyoruz. Daniel Knorr’un OMM’deki yerleştirmesinde atıkları estetik bir forma, hatta yeni bir alfabeye dönüştürmesini; Ani Çelik Arevyan’ın eriyen cam şişeler üzerinden zamanın uçuculuğuna camdan bir beden giydirmesini; Letisya Tapan’ın kelimeleriyle Nancy Atakan’ın hafızayı “iki boşluk arasında” bir inşa alanına çevirmesini; Barbara Pollack’ın metnini incelerken Sergen Şehitoğlu’nun ilk New York sergisinde algoritmaları ters yüz etmesini; Derya Yücel’in kaleminden bir başka yarım asrı aşan pratiğiyle İpek Duben’in 70’lerin sanatsal kırılmalarını algılamasını odağımıza alırken sanatın her daim bir “onarma” biçimi olduğunu tekrar hatırlatmak istedik. Çünkü bu önemli.

Bu hız ve tüketim çılgınlığı içinde durup bir şeyi onarmaya çalışmak önemli. Sisteme karşı yapılan zarif bir başkaldırı gibi geliyor bana. Bir şeyi onarmak, onunla kurulan bağı koparmayı reddetmek demek. Kullan-at kültürüne inat, nesnelerin ve ilişkilerin ruhunu koruma çabasını hissettiriyor insana. Onarmak, bir şeyin kırılmağını kabul etmek ve o kırılmalardan yeni bir güç, yeni bir estetik doğurmak demek. Kırılıp onarılmış bir şey, hiç kırılmamış olandan daha değerli, neden? Çünkü artık bir hikâyesi var. İnsan kendi ruhunu da sürekli onarıyor. Ama onarmak sabır istiyor. Bu sabrı gösterebilmek kolay değil ama eğer gösterebilerseniz sizi iyileştiriyor. Ben bir editör olarak bir yazarın dağınık düşüncelerini, devrik cümlelerini alıp onları bir bağlama oturturken aslında o metni onarıyorum. Onarmak, bir nevi potansiyeli görmek gibi. Ham haldeki güzelliği ortaya çıkarmak için fazlalıkları atmak ya da eksikleri tamamlamak, kısaca anlamı kurtarmak.

Gastronomi ile etiğin kesiştiği yerden aramıza katılan Bahtiyar Büyükduman’ın yazısındaki metafor, aslında Art Unlimited’in 20 yıldır yapmaya çalıştığı şeyi özetliyor: “Müslüman mahallesinde tofu satmak.”

Alışkanlıkların, ön kabullerin ve kolay tüketimin hüküm sürdüğü bir dünyada; özenli yayıncılıkta, müessir sanatta ve etik olanda ısrar etmek... Kimileri için “gereksiz bir çaba” ya da “lüks” görünebilir ama biz dünya ne kadar “zeminsiz” hissettirirse hissettirsin bu sayfaların arasında, anlamın ve estetiğin zeminini inatla inşa etmeye devam ediyoruz.

Basılı yayıncılıkta 20, dijital yayıncılıkta 10. yılımızı kutladığımız 2026’yı yıl boyu okurlarımızla kutlamak umuduyla...

Keyifli okumalar.

Merve Akar Akgün
Genel Yayın Yönetmeni

unlimited
20 / 10

20 YEARS IN PRINT & 10 YEARS IN PIXELS

ALİ ŞENTÜRK

ALİ ÖMER ERENER

ANGELIKA VAXEVANIDOU

AYŞE ULUÇAY

BEYZA BOYNUDELİK

DİLŞAD AKÇAYÖZ

HAMZA KIRBAŞ

İSMET DOĞAN

LEYLA EMADİ

MEHMET EKŞİOĞLU

METİN ÇELİK

NAZIM ARSLAN

SEDA GAZİOĞLU

SELİN GENÇOĞLU

UĞUR ULUSOY

YILMAZ BULUT

YİĞİT CAN ALPER

YUSUF AĞIM

Ziyaret Saatleri

Pazartesi–Cuma

11.00–18.00

summart

Summa Plaza, Fazıl Kaftanoğlu Cd. No:3 Sarıyer/İstanbul

www.summart.org

placed/

misplaced

14.01—

28.02.2026

unlimited

ART UNLIMITED
Yıl: 20 Sayı: 91

Genel yayın yönetmeni
Merve Akar Akgün

Yazı işleri
Selin Çiftci

Fotoğraf editörü
Berk Kır

Gösteri sanatları editörü
Ayşe Draz Orhon

Mali işler
Berfu Adalı

Editör
Berfin Küçükaçar

Katkıda bulunanlar
Ateş Alpar, İlker Cihan Biner, Bahtiyar Büyükduman,
Mina Çakmak, Leman Sevda Darıcıoğlu, Umut Durmuş,
Süreyya Evren, Nilüfer Kuyaş, Can Memiş, Barbara Pollack,
Nevzat Sayın, Necmi Sönmez, Selim Süme, Derya Yücel

Tasarım
Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama
Ulaş Uğur

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

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

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

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

FERAHFEZA

29.11.2025 – 13.09.2026

WIDE EXPANSE

ABDÜLMECİD EFENDİ
ADNAN VARINCA
ANKE EILERGERHARD
ANTONIO COSENTINO
ARA GÜLER
AYLİN ZAPTÇIOĞLU
AZADE KÖKER
CAN SUN
CEVAT DERELİ
CEVDET EREK

CİHAT BURAK
CLAUDIA COMTE
ECEM YÜKSEL
ELİF URAS
ETEL ADNAN
EREN GÖKTÜRK
EROL ESKİCİ
FERRUH BAŞAĞA
FIRAT ENGİN
FİKRET MUALLÂ

FRANCESCA HUMMLER
GÜLSÜN KARAMUSTAFA
HAKAN GÜRSOYTRAK
HALUK AKAKÇE
HANS OP DE BEECK
HİLMİ CAN ÖZDEMİR
HÜSEYİN BAHRİ ALPTEKİN
İHSAN OTURMAK
MEHMET GÜLERYÜZ
MERVE ŞENDİL

MUSTAFA BOĞA
NADİDE AKDENİZ
NEDİM GÜNSÜR
NEŞ'E ERDOK
NEZAKET EKİCİ
NURİ İYEM
ÖZER TORAMAN
PINAR AKKURT
ROBBIE MCINTOSH
SİNAN ORAKÇI

SLIM AARONS
ŞAHİN PAKSOY
TOYGUN ÖZDEMİR
TUNCA
YAREN KARAKAŞ
ZEKİ FAİK İZER

Küratör | Curator
YAĞMUR ELİF ERTEKİN



ODUNPAZARI MODERN MÜZE

Atatürk Bulvarı No: 37
Odunpazarı, Eskişehir

omm.art
@ommxart

Sergi Ana Destekçisi
Exhibition Main Supporter

İŞ YATIRIM



ABONE OLUN, SANATA DESTEK OLUN.

unlimitedrag.com/subscription

Ödemelerinizi nakit ya da hesaba
havale şeklinde yapabilirsiniz.

Hesap bilgisi
Garanti Bankası
Galatasaray Şubesi
TR44-0006-2001-6719-0006-2970-59
Galerist Sanat Galerisi A.Ş.

Havale yaparken açıklama kısmına
UNLIMITED ABONELİK olarak
belirtmenizi rica ederiz.

*Kimliklerini ulaştırdıkları takdirde
öğrenciler ve öğretim üyelerine
%20 indirim uygulanır.

İletişim
info@unlimitedrag.com
Meşrutiyet Cad. No: 67/1
Beyoğlu, İstanbul, Türkiye

1 yıllık abonelik

*Architecture
Design* **Art unlimited**

× 6 sayı

+

5.000 TL

2 yıllık abonelik

*Architecture
Design* **Art unlimited**

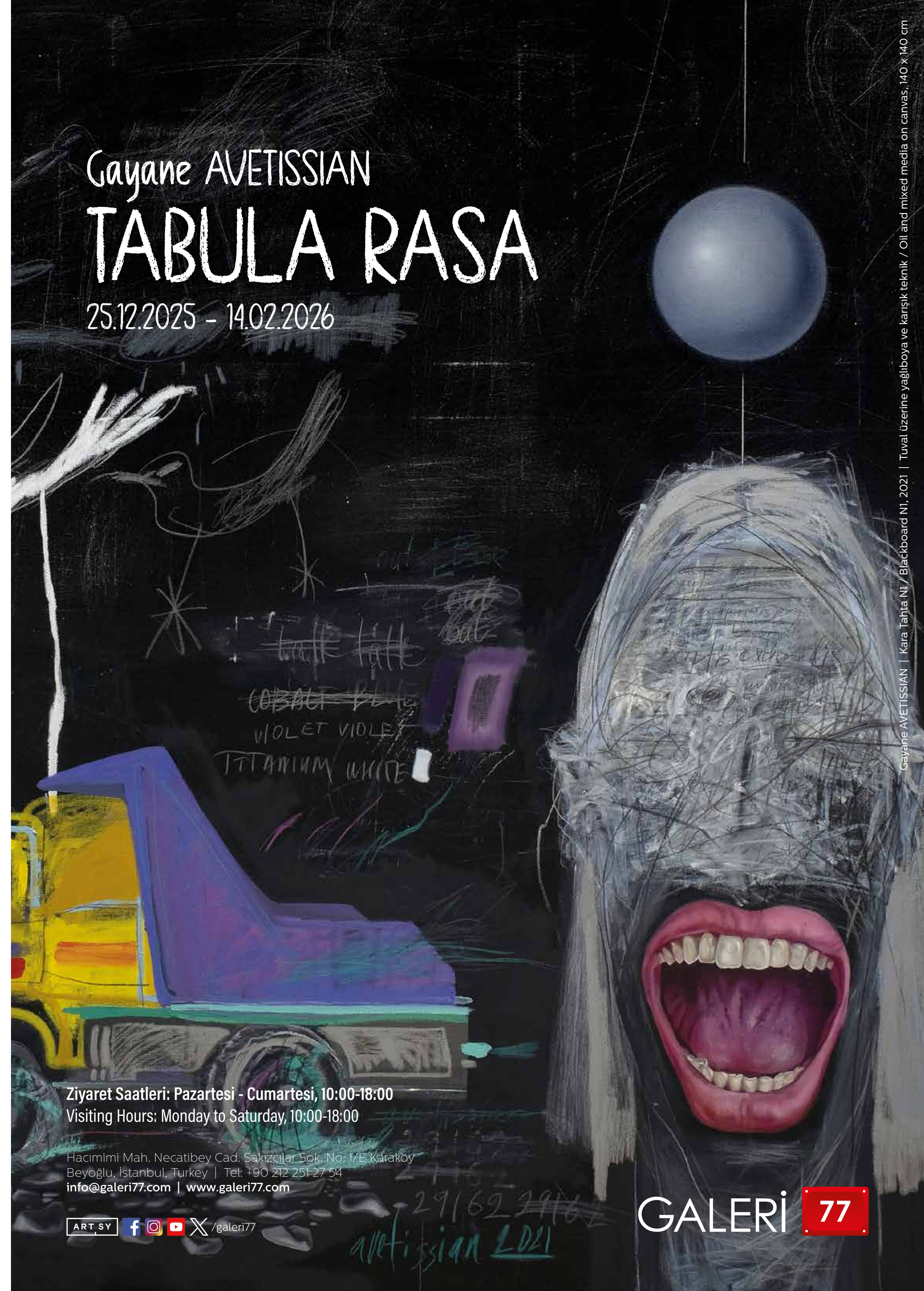
× 12 sayı

+

8.000 TL

Gayane AVETISSIAN TABULA RASA

25.12.2025 - 14.02.2026



Ziyaret Saatleri: Pazartesi - Cumartesi, 10:00-18:00

Visiting Hours: Monday to Saturday, 10:00-18:00

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

ART SY f i X /galeri77

GALERİ **77**

İÇİNDEKİLER

14 **Kıvrım:** Yağmur damlaları
İlker Cihan Biner

16 **Müstakil perspektif:** Düşmüş dünya
Selin Çiftci

18 **Değirmeler:** Füreya
Nevzat Sayın

20 **Akuta Makuta:** Sanat ve toplumsal meseleler
Süreyya Evren

22 **Röportaj:** Plastik ve kaligrafik
Berfin Küçükaçar

24 **Yorum:** Arayıcının veri arkeolojisi
Barbara Pollack

26 **Röportaj:** İkinci bir deri
Berfin Küçükaçar

28 **Röportaj:** Çekirdeğe dönüş: Lülü's artworld
Merve Akar Akgün

30 **Kitap:** Ahmet Doğu İpek'in zamanları ve mekânları
Mina Çakmak

32 **Yorum:** Çizgi, espas ve düşüncenin bedensel eşiği
Derya Yücel

34 **Yorum:** Büyüsü kaçmış diyarlar, bir araya gelme arzusu ve askı
Leman Sevdâ Darıcıoğlu

40 **Röportaj:** Kırılmış fay hatlarımız
Selin Çiftci

44 **Röportaj:** Estetik ve etigin kesişiminde: Suzanne Lacy ile Birlikte
Merve Akar Akgün

52 **Röportaj:** İki boşluk arasında bir arada durma
Selin Çiftci

56 **Yorum:** Zamanın kokusu
Nilüfer Kuyaş

60 **Yazı dizisi:** Kelimeden önce
Umut Durmuş

64 **Röportaj:** Hikâyenin kendisi
Necmi Sönmez

69 **Yorum:** Birbirinin içine yerleşen dünyalar
Can Memiş

72 **Aksak:** Güncel sanatta arşiv itkisi
Ateş Alpar

74 **Tarifsiz:** Müslüman mahallesinde tofu satmak
Bahtiyar Büyükduman



Enso için okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA



KIVRIM

İlker Cihan Biner

Yağmur damlaları

0.

Masamda bu yazıyı yazmaya hazırlanırken, yağmur yağdığını fark ediyorum. Camda beliren damlalar dikkatimi çekiyor. Ayrıkşılar. Görünmeyen, bilinmeyen yerlere doğru dağılıyorlar. Karşımda duran çimlere de düştükleri bir gerçek. Orada başka türlü karışım var. Toprakla diyalog halindeler. Apartman kapısından çıkan insanlar şemsiye ile. Damlalar bu sefer kumaş parçalarının üzerine ya da plastik yüzeylere düşüyorlar.

Yağmur damlalarının devinimi hız kesmeden devam ediyor. Her fırsatta değişerek, hızlanarak başka canlı-cansız varlıklarla temas halindeler. Büyüyen ya da küçülen, genişleyen, kaçan muazzam bir hareketler dünyası.

1.

Eli Bensusan'ın Art On İstanbul'da gerçekleşen *Bir Damlanın Not(a)ları* adlı sergisinde imajlar ile düşüncelerin iç içe geçtiği bir dokuma, işleme, kazıma süreci var. Dolayısıyla eserleri basit biçimlerde deşifre etmeye girişmek indirgeyici olabilir.

Çalışmalar görsel düşünme formları olmakla beraber su damlasından yola çıkarak karanlıkta kalmış ya da sessizleştirilmiş olana doğru yönelen bir derinliğe sahip. Eserlerde çiçeklenen fikirlerin canlılığı açık uçlu ya da kendi eylemini gerçekleştiriyor.

Sergide (adından anlaşılacağı gibi) ilk başta metaforun katkılarından bahsetmek gerek. Metaforlar dilde yaratılan süslemeler ya da saf benzetmeler değildir. Dildeki pozisyonları için tekinsiz ve akışkan diyebiliriz. Kimi zaman varoluşları sıkıştırma tehlikesi taşımasına rağmen, oluşmakta olan fikir ağlarını somut düzlemlere yayarlar. Anlatım olanaklarını geliştirir. Metaforları tek bir coğrafyanın merkezinden ele almamak önemli. Uzakdoğu'ya uzanıp Çin şiirini işaret ettiğimizde metaforlar orada var olan şeylerin ortaklığıyla açıklanır. Yani içgörü devreye girer ve şeylerin düzenindeki kolektif hareketlere bakılır. Örneğin; su damlası ile varoluş arasında ilişki kurulur. Her ikisinin akışkanlığındaki ortaklık ele alınır. Akla hemen tasavvuf düşüncesi gelebilir. Burada ruhsal ile doğal alem arasındaki paralelliklere bakılır. Fakat mesele Doğu-Batı gibi kategorileri ters düz edip metaforların tekinsizliğinin, çok boyutluluğunun altını çizmek. Aynı zamanda Eli Bensusan metaforları kullanırken Çin ya da tasavvufi düşüncede demir atmıyor.

Başka bir deyişle; sergide yağmur damlalarının bulutla iç içe oluşmasından yola çıkılarak, yeryüzüne düşüşünü, yayılımını, başkalaşımını, değişimini belli ölçülere sığdırmayan, tek alanda bırakmayan, taşan/karışan/yer değiştiren yatay bir şey olarak tasvir ediliyor.

Anlatıdaki çeşitlilik iki ve üç boyutlu kolajlarla buluntu nesneler olan mermer, seramik, ahşap malzemelerle yerleştirmelere dönüşmüş durumda. Bu açıdan sergi yedi bölümden oluşmakta: Yaradılış, düşüş, karaya çıkış, keşif, kayboluş, hatırlama geri dönüş ve son.

2.

Serginin en dikkat çekici özelliği; seyirciye, izleyiciye ya da çalışmaları inceleyenlere demokratik bir alan bırakması. Bu işaretler pratiği, eserlerin ince çerçevelerinin nezelere doğru açılacağıının öngörülemediğinin göstergesi niteliğinde. Bir yağmur damlasının hareketi, yayılımı notalara dönüştürülerek estetik düzlemde nasıl işlenebilir?

Bensusan'ın sergi mekânında yatay biçimlerde yayılan kolajları bilim kitaplarından kesilmiş parçalarla oluşturulmuş. Bu da bizi bilim tarihinin kaotik tünellerine götürüyor. Asırlardır bilimin ne olduğu konusunda birbirini izleyen güçlü, hatta radikal tezler bilim tarihini büyük ölçüde etkilemiştir. Ancak böyle bir pozisyon politik, ekonomik, sosyal ve sanatsal düşünme biçimlerine sirayet eder. Bugün uzmanlık alanlarının ister istemez değişik yerlere sıçraması sürekli karşılaştığımız bir gerçeği yüzümüze vuruyor.

Böylelikle farklı yerlerdeki olguların temas halinde olması *Bir Damlanın Not(a)ları* sergisinin yüzeyinde yer alır vaziyette.

Sanatçıdan ayrı olarak şu antropolojik göstergenin estetik pratiklerle kurduğu ilişkiyi vurgulamak şart: Animizm.

3.

Serbest halde salınan, iki-üç boyutlu buluntu nesnelerin/mermerlerin, heykellerin karışımı veya su damlaların konumu bizlere bir şeyler söylüyor.

Ontolojiler farklı yerleri/pozisyonları tasvir etmenin, biçimlendirmenin, insan-insan olmayanlar arasındaki bağlantıların düşünme yollarını sunar.

Sergide gökyüzünden yeryüzüne, yeryüzünden gökyüzüne hareket halinde olan yağmur damlalarının dönüşümü, hızı gerek ses düzeyinde¹ gerekse de görsel düşünme formları halinde karşımızda.

Sanatçının eserleri insan merkezci bir yerde durmayan ya da sabit içsellikte düğümlenmiş *naturalist* düzlemde değil.

Birinci fragmanda belirttiğim üzere benzetmeler yoluyla da bir girişim yok. O halde “animizm” olarak konumlanan insandan ayrı olarak yağmur damlalarının parçalı, spesifik, göçebe halleri göze çarpıyor. Sergi mekânındaki tasarımda döngü söz konusu olsa da sanatçı fark edilmeyen ya da anlık göze çarpan yağmur damlalarının büyütlü devinimlerinden anlamlar çıkartma çabasında.

Bu, Bensusan'ın doğa dediğimiz bizlerden dışsal olarak ayrı olmayan alanı taklit etmesi olarak anlaşılmamalı.

Su damlaları içine gömüldüğümüz kapitalist/toplumsal konumlarla örütlü katı halleri nasıl kıracağımıza dair işaretler sunuyor. Metaforik düşünenin imkânlarıyla beraber insan olmayan varlıkların tarihini kaydetmenin, dönüşümünü görmenin zihin dünyalarımızı nasıl geliştirdiğimizi tartışmak ise bu serginin dinamiklerinde saklı. 🌧️

¹ Sergiyle ilgili müzikal bir çalışma var. Kompozisyonu Arad Musosoğlu oluşturdu. Onun üzerine Yusuf Hacıoğlu ise kimi şarkılarda katkıda bulundu.

Dinlemek için: https://open.spotify.com/album/4azK8h0diR8834BctINs9YD?si=5m9B_w3cTwq_wq9WNBkEAg

ya da YouTube'a *Notes of a Raindrop* yazılarak dinlenebilir.



Bir Damlanın Not(a)ları sergi afişi

Ludovic Bernhardt Soytarı Şapkasında Dünya Haritası Fool's Cap Map of the World

26.12.2025 - 07.02.2026

Mehmet Dere
21:21

18.02 - 28.03.2026

Sergen Şehitoğlu 310 Artist Portraits (2025)

11.12.2025 - 01.02.2026

FIERMAN Gallery
19 Pike Street, New York

SANATORIUM

EMEKYEMEZ MAH. ABDUSSALAH SK. NO:3—34421—KARAKÖY/İSTANBUL | SANATORIUM.COM.TR | INFO@SANATORIUM.COM.TR | T: +90 212 293 67 17



MÜSTAKİL PERSPEKTİF

Selin Çiftci

Düşmüş dünya

“Gazap kaplanları, öğretti atlarından daha bilgedir.”

William Blake, *Cehennem Özdeyişleri*, *The Marriage of Heaven and Hell*

Kırmızı zeminin hemen üzerinde biçimsiz uzuvlarıyla poz veren fantastik yaratıklar, Antik Yunan heykellerini andıran atletik vücudu, kıvrıkcık saçları, gururlu yüz ifadesi ve ışıltılı kanatlarıyla alışılmışın dışında biçimlenen şeytan figürleri ve alev sarısına karışmış solgun mavisiyle sarmal halinde aşağı doğru sürüklenen yeraltı dünyası...

Kuvvetle muhtemel keçi sakallı, kambur bir simyacının gördüğü rüyalarından ya da masasında unuttuğu not defterinden kırılmış kesitler gibi galeri mekânında beliriveren bu mistik dünya William Blake ve çağdaşlarının, Tolkien'in kalemin-den çok önce, Orta Dünya'nın habercisi olan masalsı evrenlerine ait. Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi'nin Tate Koleksiyonu'ndan bir seçkiyle sunduğu bu evren, galeriyi boyly boyunca dolaşan gri duvarın üzerinde bağlamından bağımsız doğrusal ilerleyen zaman çizelgesine göre, 18. yüzyıl İngilteresi'nin ayaklanmalar ve savaşlarla geçen yağmurlu ikliminde, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali gibi büyük dönüşümlerin eteğine kurulu.

Bugünden bakıldığında bilgi, üretim ve iktidar ekseninde yepyeni şeyler söyleyen, modernite, akıcılık, eşitlik gibi kavramlarla eş değer tutulan bu zaman skalası, kentin yürüyen insanının gözünde, makinelerin monoton sesinin, kömür isinin, saat kulelerinin ve yükselen bina gölgelerinin gündelik hayata sızdığı ve zamanla şehri çeperinden kısılcasına aldığı başka bir evreyi de simgeliyor. Blake için bu dönüşüm Londra'daki evinin birkaç yüz metre ilerisinde Thames Nehri'nin kıyısında her gün görmekten ve gürültüsünü duymaktan bıktığı Albion Değirmeni'yle vücut buluyor olsa gerek. Dünyanın ilk buharlı un değirmeni olan bu fabrika dönemin bir kısım insanları için teknoloji harikasıyken, Blake için insan ruhunu dahi öğüten mekanik bir canavardan farksız değil. Nitekim *Jerusalem* (1804) şiirindeki *dark Satanic Mills* (karanlık, şeytani değirmenler) ifadesinin de fabrikanın yanmış kalıntılarından ilham aldığı tahmin ediliyor.

Geleneksel yaşamın tekdüzelediği yeni düzen, ağır çalışma koşullarını ve sosyal sorunları da beraberinde getiriyor. Fabrikaların dar bacalarını temizlemek için çocuk işçiler tercih edilirken, elliden fazla kişinin bir araya gelmesini yasaklayan susturma yasalarını (*The Gagging Acts*), işçilerin iş bırakmasını suç sayan *master-servant* kanunları izliyor, hatta bugün nostaljik bulunan gaz lambalarının kullanılmaya başlamasıyla önceden güneşin doğuşu ve batışıyla sınırlı olan çalışma saatlerine “gece vardiyası” kavramı girmiş oluyor, böylelikle fabrikalar da 24 saat çalışan mekanizmalara dönüşüyor. Dolayısıyla Fransız İhtilali'nin yarattığı değişim umutları, yerini savaşların getirdiği otoriter bir yönetime, bir tür kölelik sistemine ve sansür ortamına bırakırken, devlet baskısının arttığı ve muhalif görüşlerin takip edildiği bu düzlemde sanatçılar da fikirlerini doğrudan söylemek yerine çareyi mistik semboller ve mitolojik anlatımlar kullanmakta buluyorlar. *The Marriage Of Heaven And Hell: William Blake And His Contemporaries* sergisi de bu belirsiz ve baskıcı sosyal yapının izdüşümlerini sanatçıların gözünden takip ediyor. Çünkü aslında zaman çizelgesini taşıyan gri duvarın sunduğu duraklar sergideki eserlerin temelindeki o karanlık atmosferi doğrudan şekillendiren şey.

Sergide Blake'e hem ilham aldığı hem de ilham olduğu sanatçılar eşlik ediyor. Henry Fuseli'nin huzursuz kadın figürlerini (*The Debutante*, 1807) bir adım ötesinde Thomas Rowlandson'ın çirkin gülümsemesi ve çarpık gözleriyle *The Judge* (Yargıç) portresi takip ediyor. Blake'in yosunlarla kaplı tekinsiz bir kayada, elinde pergelikle sınırlar çizen yalnız *Newton*'na, Francis Danby'nin doğanın devasa gücü karşısında insanın çaresizliğini haykırarak *Tufanı* (*The Deluge*, 1840) karşılık veriyor. Blake'in Tanrıça Hecatesi'nin (*Hecate or the Three Fates*, 1795) boşluğa ve karanlığın derinliklerine dalan donuk, kehanet dolu bakışları; Mortimer'in vahşi deniz canavarlarında (*Fish Devouring Shell Food*, 1770) somut birer dehşete dönüşüyor. Bir ucu açık, diğeri muğlak bu dünyada ortama ağırlığını koyan korku iklimini gotik detaylar iyice sivrilip pekiştiriyor, kendi heybetini dayatarak ezici



Thomas Rowlandson, *The Judge*, n.d, Tate koleksiyonu, *The Marriage Of Heaven And Hell*, William Blake And His Contemporaries sergisinden, Yazarın kendi çekimi.

hale getiriyor. Yer yer bir kulaklık yardımıyla sesini bulan el yazması şiirlerle, sembolik çizimlere eşlik eden yaldızlı detaylarla bölünen bu tekinsiz karanlık, bir süre sonra kendine romantizmin kırmızı kadife ve italik fontuyla nefeslendiği yeni bir ağırlık kuşanıyor.

Bu açıdan sergi, Blake'i genellikle toplumdan yalıtılmış, vahiyler gören bir “deli” gibi etiketleyenlerin ya da çağının çok ötesinde yalnız bir dahi gibi tasvir edenlerin aksine dönemin baskıcı, sansürcü ve kısıtlayıcı ikliminin yarattığı klostrifobinin ne kadar kolektif olduğunu görürün kılıyor. Her şeyin ölçülebilir, satılabilir ve kontrol edilebilir olduğunu savunan bu düzen Blake gibi dönemdaşlarını da metalik tadına boğarken, romantizmin bilinçaltına, mitoslara ve rasyonel aklın reddettiği o masalsı dehşete ne kadar bağlı olduğunu kanıtıyor. Sisteme karşı hayal gücünü silahlaştıran bu tavır, dönemin sanatçılarının kendilerine özgü kurdukları mitolojilerini, ezoterik dünyalarını ve kahramanlarını araçsallaştırıp bir tür direniş enstrümanı haline getiriyor ve şaşırtıcı biçimde gerçekle çok daha derin bir ilişki içinde olduklarını açığa çıkarıyor.

Bilgeliliğin ılımlılıkla ve temkinle değil, hareketle ve içgörülle elde edileceğini savunan, geleneksel iyi ve kötü, melek ve şeytan kavramlarını tersine çeviren Blake'in mirası, bugünün karmaşık sorunlarına da yalnızca rasyonel ve “iyi” çözümler aramak yerine ilhamını ve ateşini aldığı yaratıcı kaosu, tutkuyu ve devrimci öfkeyi kucaklamamız gerektiğini söylüyor. Günümüzün belirsiz iklimi, karmaşası ve arayışı içinde Blake'in evrenine yeniden bakmayı öneren sergi, gri alanlarda ve çelişkilerin içinde gezinme cesaretini de izleyicisinden esirgemiyor.

VARDİYA IV

Arşivin katmanlarında
araştırma için
bir nöbet değişimi.

Beykoz Kundura'nın belleğini merkezine alan Kundura Hafıza'da, disiplinlerarası üretim ve araştırmaya alan açan, geçmişle bugün arasında yaratıcı bir devriye.

Sanatçılar ve araştırmacılar için arşivle yeni bağlar ve anlatılar kurmaya yönelik bir davet.

Açık çağrı detayları için:

beykozkundura.com



KUNDURA
HAFIZA



DEĞİNMELELER

Nevzat Sayın

Füreya

“Ah, kimselerin vakti yok
Durup ince şeyleri anlamaya”*

Günlük kullanım nesneleriyle sanatın değme noktalarını bulmak, sanatla zanaatı buluşturmak, küçük bir azınlığın ayrıcalıklı hakları olan günlük kullandığı nitelikli nesneleri -bir şekilde- herkesin sahiplen(ebil)mesini sağlamak gibi meseleler -farklı nedenlerle de olsa- her zaman düşünmeye değer bulunmuş ve kimi zaman aralıklarında da iyiden iyiye önemli bir konu olmuştur.

Bazı dönemlerde bu ilintilendirme o kadar benimsenmiştir ki o dönemler içinde başka düşüncelerle üretilmiş, kanonik olmayan aykırı nesnelerle karşılaşmanız neredeyse olanaksız hale gelmiştir. Çünkü üslup büyük yapılardan küçük nesnelere kadar bütün üretim alanını kapsamış ve *zeitgeist* gerçek anlamıyla zamanın ruhu olmuştur.

Elbette bütün bunlar kentsel birikimlerin olduğu yerlerde belirgin olarak okunaklı şeylerdir. Kırsal kesimler geleneksel alışkanlıklara bağlı yaşanan coğrafyalar oldukları için “güncel” olan onların alanına zor girer. Şimdilerde nüfusun %75’inin şehirlerde yaşadığı söyleniyor ama bu nüfusu oluşturanların “şehirli” olduklarını söylemek mümkün olmadığı için bu konu hâlâ “şehirli”in konusu olmaya devam ediyor. Üstelik daha sonra küçüklere de yayılacak olsa bile büyük şehirlerdeki şehirliğin...

Batı üzerinden öğrenilmiş mimarlık, tasarım ve sanat tarihleri Arkaik, Romanesk, Gotik, Barok, Maniyer gibi daraltılmış ya da Modern, Klasik, Geleneksel gibi alabildiğine genişletilmiş terimlerle konuşur ve ele aldığı nesnelere de sosyal/kültürel sınırlara ilişkin bir simge olarak bakıp bu sınırları büyük bir titizlikle korumaya çalışır. Oysa bu duruma sınırları belirleme ve koruma çabasının bileşenlerinden sadece biri olarak bakabilmek ve sınırları geçiren olarak görmek çok daha zihin açıcı olabilirdi.

Art Deco ve *Art Nouveau* akımlarının irili ufaklı demeden günlük kullanım nesnelerine etkisi ve apaçık üslup okunaklılığı bütün diğer dönemlerden çok daha belirgin olarak görünür. Vazolardan mobilyalara, mobilyalardan aksesuarlara, aksesuarlardan fincanlara, fincanlardan tepsilere, çerçevele, halılara, kumaş desenlerine, tabaklara, çatal kaşıklara kadar her şey aynı dilde konuşur. Önceki dönemlerden etkilenmeleri ve sonraki dönemlere etkileri gibi karşılaştırmalı değerlendirmelerle bu dönemleri çok daha iyi anlayabilir, anlamlandırabiliriz.

Batı’dan bakan kaynaklar sayesinde Gotik, Barok, Rönesans gibi en çok adı geçen dönemlerin/üslupların/biçimlerin okunaklı ifadelerini mimarlık nesnelerinde bulunduğunu ve bu mimarlık nesnelerinin de ilk ve en gelişkin örneklerinin dini yapıları olduğunu söylemek yanlış olmasa gerek. İlk oldukları dönemlerden çok sonra “neo”larıyla yeniden belirdiklerinde bile aynı “bütünsellik” içindedirler ama artık “zamanın ruhu” başka bir faza geçmiş olduğu için pseudo olmaktan kurtulamazlar. O dönemdeki iktidarların ideolojisine bağlı olarak da yandaş ve karşıt görüş ağırlığı değişse bile her zaman gündemde olmayı ve üstelik geniş bir meraklı çevresi oluşturmayı da becerirler. Bu konuda en ilginç örneklerden biri Hristiyanlığın en görkemli ifadesini bulduğu yapıların 13. yüzyılın Gotik üslûptaki yapıları olduğunu düşünen Viollet-Le-Duc’ün 19. yüzyılda da kiliselerin bu üslûpta yapılması konusundaki açıklamalarıyla bakanlık ve akademi arasında başlattığı tartışmalardır.**

Günümüzde çizgi romanlardan korku filmlerine kadar geniş bir alanda “bir tür gotik” üretimleri yapılıyor. Bu yüzden geriye doğru düşünerek üslûplar üzerine karşılaştırmalı değerlendirmeler yapmak verimli yeni çıkarımlar sağlayabilir; Gotik’ten hiç çıplak heykel olmamasına karşılık Rönesans’ın neredeyse çıplak olmayan heykelinin olmamasını bir arada düşünmek bile bu dönemlerin sosyokültürel yapılanmalarını anlamak için önemli kriterlere dönüşür. Sanat zanaat ilişkileri bağlamında günlük hayat nesnelerinin iyileştirilmesi yönünde yakın zamanın en önemli etkilerinden birinin ve hatta en önemlisinin Bauhaus olduğunu söylemek abartı sayılmasa gerek. Aktif bir atölye/okul olarak 1919-1933 arasında sürmüş olmasına rağmen etkileri hâlâ sürüyor ve daha da sürecek gibi görünüyor demek yanlış olmasa gerek. Amacı neredeyse günlük hayatın irili ufaklı bütün yapılarını, mobilyalarını, araç gereçlerini ve irili ufaklı bütün nesnelerini sanat-zanaat iş birliğiyle yeniden tasarlamaktır. İşin doğrusu tasarladı da... “Toplum mühendisliği” gibi değerlendirilerek hem en çok eleştirilen hem de nitelikli bir günlük hayat için en çok desteklenen yanı da bu oldu Bauhaus’un. Ben de destekleyenlerden biriyim. Sanat zanaat iş birliğinin belirli ilkeler çerçevesinde yapılması koşuluyla günlük hayatı nitelikli, keyifli bir hale getirmek için çok önemli olduğunu düşünüyorum.

Farklı üretim alanlarındaki firmalar zaman zaman sanat zanaat iş birliğini farklı nedenlerle gündeme getirir ve genellikle “iyi sonuç” alırlar. Bu durum kimi zaman bir sanatçının işini olmadık bir nesnenin üzerine basmaktan kimi zaman sanatçıyla iş

birliği yaparak bu yeni durum için yeni bir şey üretmeye kadar alabildiğine geniş bir alana yayılır. Sanatçı yaşıyor ve bu çalışmaların içindeyse sorun yok. Beğeniriz, beğenmeyiz, eleştiririz, alır kullanır ya da hiç orali olmayız. Bu açık iş birliğinden çoğu zaman şöyle ya da böyle iyi sonuç alınır. Ama sanatçı hayatta değilse işler zorlaşır. Biri çıkıp o sanatçıdan ilhamla bir şeyler tasarlayabilir. Ya da riskli olsa bile başka biri çıkıp o sanatçının bambaşka bir bağlamdaki üretimini kendince bir yere taşıyabilir ama bunların hangi amaçlarla ve nasıl yapıldıkları ve nasıl dillendirildikleri incelikli meselelerdir. Niyet her ne olursa olsun iyi sonuç alınması da kolay değildir. Kapalı kapılar ardında yapıldığında genellikle iyi bir şey çıkmaz. Bunu kimin neden yapmak istediği, bunu yapınca ne olacağı, kimin ne kazanacağını bilmek, konuşmak, tartışmaya açmak önemlidir ama en önemlisi sanatçının ve işlerinin bunlarla ne kazanıp ne kaybettiğini bilmek olsa gerekir. İncelik de en çok buradadır.

Cam konusunda dünyanın en önemli kuruluşlarından biri olan Paşabahçe’nin Füreya Koral’ın işlerinden yola çıkarak hazırladığı koleksiyonun duyurusunu gördüğümde hızlı hızlı bu gibi şeyler geçti aklımdan. Füreya hayatta olmadığına göre bütün bunlar nasıl yapılmış ve sonunda ortaya ne çıkmıştır diyerek Nişantaşı Paşabahçe’ye daldım. Bu soruları bir tarafa bırakıp sadece nesnelerin kendilerine odaklanarak baktığımda kulpsuz fincanların, sehpanın, siyah-beyaz kahve fincanlarının ve tepsinin iyi tasarımlar olduğunu söyleyebilirim. Alır kullanırım. Birilerine hediye ederim. Ama bu nesnelerdeki “Füreya 2025” ibaresini Füreya’nın imzasıyla görünce ve broşürlerde de bu konuda hiçbir açıklama göremeyince bu tasarımların aynen buradaki gibi Füreya tarafından tasarlanarak mı yapıldığını yoksa onun tasarımlarının başka tasarımcı/tasarımcılar ve/veya zanaatkarlar tarafından bu nesnelere uyarlanarak mı yapıldığını anlamadım. Eğer Füreya tarafından ve bu amaçla yapıldıysa böyle kullanmakta beis yok diyebilirdim ama artık Füreya olmadığı için nesnelerdeki imza ve 2025 neyin nesi diye bir soru belirdi... Yok eğer bunlar Füreya tarafından değil de başka tasarımcılar tarafından Füreya’nın işlerinden yola çıkılarak üretilidilerse bu çalışmaların yöntemi neydi? Ne kadar değiştirildiler/dönüştürüldüler? Nereden nereye aktarıldılar? Bu aktarmalarla ortaya çıkan nesneler hâlâ Füreya’nın sayılır mı? Bütün bunları hangi tasarımcılar yaptı? Cam, porselen, seramik, metal gibi malzemelerin kullanımında Füreya tarafından belirlenmişlikler var mıydı yoksa bütün bunlar bir “yorum” ya da “esinlenme” miydi? soruları da ilk sorunun peşi sıra geldi. Bir sanatçıdan esinlenip yeni işler üretilebilir ama işlerin altına sanatçının imzasını koymak başka bir şey...

Broşürleri dikkatle okudum. “...yalnızca estetik değil, işlevsellik ve toplumsal bağ kurma amacı taşıyan bir sanat anlayışı ve imzası ortaya koymuştur. En büyük arzularından biri sanat eserlerinin yalnızca sergi salonlarında ya da özel koleksiyonlarda değil, günlük yaşam ve kamuya açık alanların da bir parçası haline gelmesiydi. Bu istek, Füreya Koral’ın eserlerinde açıkça görülebilecek bir anlayışa dönüşmüştür (...) sanatı hayata katma arzusu, bugün de ilham kaynağı olmaya devam ediyor. Paşabahçe’nin Füreya’nın vizyonunu yansıtarak hazırladığı bu yeni koleksiyon, Füreya’nın eserlerini insanların günlük yaşamının içinde de birer sanat objesi olarak var etmeyi amaçlıyor” açıklaması özünde iyi bir açıklama ama kendi içindeki ifadesiyle sorunlu olmasının yanı sıra benim için asıl mesele benim sorularımın hiçbirinin yanıtını içermiyor olması. Oysa belki özenli bir açıklama bu soruların tamamını ortadan kaldırılabildi, dahası, soru sormayı bile gereksiz kılabilirdi.

Bu konu Füreya, varisleri ve Paşabahçe arasında özel, kendine has bir konu olarak kalabilir mi? Bence Füreya, Füreya olduğu için kalamaz. Çünkü bu üçlü arasındaki konu özelinde spesifik olduğunu söyleyebileceğimiz halde genel olarak sanatçılar, varisler ve üreticiler arasındaki ilkelerin belirlenmesi bağlamında jenerik bir meseleye dönüşüyor. Başka sanatçıları, başka varisleri ve başka üreticileri de ilgilendirdiği ve en anlaşılır deyimle çok önemli bir “etik” mesele olduğu için oldu bittiye gelmese iyi olur diye düşünüyorum.

Soruyu daraltarak şöyle sorabiliriz: Füreya’dan “Sanatı müzelerle hapsedmek yok! Kahve fincanlarım olsun bütün kahvelerde...” alıntısı olan broşürlerle Paşabahçe mağazalarında satılan Füreya-2025 imzalı kahve fincanları -aslında- kimin fincanlarıdır?✎

* İlk Yaz, Gülten Akın

** 19. Yüzyılda Gotik Üslûp Üzerine, Eugene Emmanuel Viollet-Le-Duc, JANUS

ZILBERMAN

f @ zilbermangallery

www.zilbermangallery.com



İz Öztat

19.02.—03.05.2026

Zilberman Berlin

Nezir Akkul (Çepo)

14.02.—22.04.2026

Zilberman İstanbul



Art SG

BOOTH / BC13

23.—25.01.2026

Zona Maco.

04.—08.02.2026

Art Dubai

17.—19.04.2026

Ci Bloom

15.—19.04.2026

Berlin: Goethestr. 82, 10623 Berlin • İstanbul: İstiklat Cad. No.163 Mısır Apartmanı K.3 D.10 Beyoğlu/İstanbul



**AKUTA
MAKUTA**

Süreyya Evren

Sanat ve toplumsal *meseleler*

Bir önceki yazıda neye politik sanat diyoruz sorusu etrafında dolanmıştım. Bu kez toplumsal meselelerden ne anladığımıza biraz bakalım diyorum.

Geçenlerde bir küratörümüzün yeni açılan bir sergiden bahsederken söylediği bir tümce bana sadece onun görüşünü yansıtmıyor da, aksine sanat dünyamızda nasıl bir bakışın geçerli ve meşru olduğunu yansıtıyor, hepimizi yani içinde konuşup ürettiğimiz tükettiğimiz sanat evrenini işaret ediyor gibi geldi. (Kişisel bir şey olmadığı ve dediğim gibi genele dair bir konu olduğu için isme ihtiyacımız olmadan) alıntılanak istediğim cümle şöyle: (Küratör küratörlüğünü üstlendiği sergiden bahsediyor) “Toplumsal meseleler –ekoloji, kimlik, beden, teknoloji, cinsiyet, hafıza– sanatın estetik diliyle iç içe geçmiş durumda.”

Okur okumaz çok ilginç geldi, yani sanatın estetik diliyle toplumsal meselelerin iç içe geçmesinden bahiste tuhaf bir şey yok elbette, fakat bu toplumsal meselelerin sözgelimi neler olduğunun örneklediği parantez çok ilginç, çünkü sanat dünyasında toplumsal mesele deyince ne anladığımızı veya anlayabildiğimizi açığa çıkarıyor. Liste şöyle: 1) Ekoloji 2) Kimlik 3) Beden 4) Teknoloji 5) Cinsiyet 6) Hafıza.

Gerçekten ilginç değil mi, giderek agresifleşen ekonomik eşitsizlik, devlet-parti merkezli ekonominin yarattığı farklı sosyal ve ekonomik çatışma tipleri, çeşitli boyutlarıyla terör, Kürt hareketiyle devlet arasındaki yeni çözüm süreci, İsrail, Filistin ve Suriye’nin öne çıktığı genel olarak Ortadoğu problemlerinin ülkeye yansımaları, ülkedeki milyonlarca göçmenin fiili durumları ve gündelik yaşama derin ve teferruatlı etkileri, yeniden gündeme gelen sınıf meselesi ve bunun orta sınıfın alt sınıfa eklenerek bir “büyük genişlemiş alt-sınıf” oluşturmakta olduğuna dair görüşleri öne çıkarması, yaygın sağlık hizmeti sorunları, alınamayan randevular, bulunamayan ilaçlar, olunamayan tedaviler, yurttan kaçan doktorlar ve diğer beyin göçleri, biri çöker möker diye ülkeden para kaçırınlar, hem yerel hem uluslararası mafyanın ülkedeki mevcudiyet alanının genişlediğine dair çokça veri ve söylem, büyük miktarda kara para aklanmasının etkilerine dair sözler, sürekli adi suçluların afla salınmasından veya zaten az ceza alacağını baştan bilmesinden dolayı sokaklarda silahlı şiddetin çok normalleştiği, bir caydırıcılığın olmadığı ülke şikayetleri, barınma sorunu ile yaşanan krizler, atanamayanlar, kabaran işsizlik ve genç işsizlik, yalnız yaşlılar ve türlü geçinememe halleri, yardım maaşlarıyla geçinen milyonlar ve bu maaşlara konmak veya bunları manipüle etmek için çevrilen dümenler, bütün muhalefetin hukukun aletleştirilmesiyle bastırıldığına, *warfare* gibi *lawfare* sürdürüldüğüne dair eleştiriler, hukuk ve adaletle ilgili giderek büyüyen sorun yumakları, fiilen demokrasinin bütünüyle tehlikede olduğu, demokrasi geleneğini ülkeden komple kaldırmaya dönük adımların atılmakta olduğuna dair her gün okuduğumuz farklı analizler, her yerde herkeste korku, öfke, kaygı ve baskı sözleri, depremin korkusunu da depremin kendisini de kâra tahvil etmeye çalışan akıllar ve pratikler, ayrıca 1915 veya 1955’te vs değil, bugün yaşanan yalnız yaşlı gayrimüslimlerin mallarına çökme hikâyeleri, binbir farklı mala mülke konuma çökme hikâyesi, memlekette en çok kullanılan kavramlardan birinin “çökme” olması, basın masın yıllardır hak getire, haber almak, yorum, görüş duymak, tartışmak, öğrenmek, anlamak için hapsedildiğimiz az sayıda mecradan oluşan alanların, ki çoğu sosyal medyaya mahkûm, giderek daralması; görsellik ve kültür tarihiyle ilgili gelişmeler de sert bu arada, Ayasofya’nın ve Kariye’nin tekrar cami-

ye çevrilmeleri ve resimlerin üzerlerinin kapatılması, tarikatlar ve iktidar ilişkileri, ücretsiz erişilebilen eğitimin durumu, ülkede çocuk yetiştirme ile ilgili binbir yeni zorluk, bu arada gündemi kaplayan suça sürüklenen çocuk tartışmaları, kadın cinayetleri, namus cinayetleri, mafya cinayetleri, iş cinayetlerinde kaybettiğimiz işçiler arasında giderek daha fazla çocuk işçinin dikkat çekmesi, ve bu gibi ve bu gibi, saydıkça sayabiliriz ve saydıkça daha da içimiz şişecek muhtemelen. Bunlar ve daha bir sürüsünün olduğu ülkede –bunun bir de dünyanın genel sorunları olup bize dolaylı yansımaları var, onlara hiç girmedim– toplumsal meseleler olarak sanatın ilgilendiği meseleleri tekrar hatırlayalım diyorum: 1) Ekoloji 2) Kimlik 3) Beden 4) Teknoloji 5) Cinsiyet 6) Hafıza.

Tekrar ediyorum, bu bir kişinin görüşü canım, ne büyütüyorsunuzluk bir liste değil, bu, okuyan hiç kimsenin okurken takılmadığı, hepimizin (sanat dünyası anlamında hepimizin) aslında makul bulduğu, o yüzden de kolayca dillendirilebilen bir liste.

Sanatın meselesi değil toplumsal meseleler, böyle bir mecburiyet de yok, dense anlarım, olabilir öyle bir pozisyon. “İç içe falan geçirmiyorum arkadaşım ben sanatın estetik diliyle toplumsal meseleleri, ayrı tutuyorum,” dense başka. Ama “biz eleştirel bir sanat yapıyoruz, burası eleştirel bir sanat dünyası ve toplumsal meselelere duyarlıyız, toplumsal meselelerle uğraşıyoruz, bunları gündeme getiriyoruz, sorgulamaların önünü açıyoruz,” deyip sonra da “Peki toplumsal mesele derken ne kastediyorsunuz?” dendiğinde çeşitli versiyonlarıyla yukarıdaki listeyi masaya sürmemizi çok yadırgıyorum. Garip bir yabancılık hissi veriyor. Sinemada, tiyatrodan, edebiyatta biri toplumsal meselelere duyarlı olmaktan söz ettiğinde gerçekten kendi perspektifinden ne görüyorsa, neye duyarlıysa onu öne çıkararak, yukarıdaki gibi sahici bir toplumsal meseleye değinmekten çekinmiyor. Bir tek sanat dünyasının toplumsal meselelere değmeyecek şekilde özenle hazırlanmış bir toplumsal meseleler listesi var sanki.

Sahiden de çok büyük bir sanatta eleştirelilik mesaisini ekoloji merkezli işler, sergiler ve söylemler üstleniyor sözgelimi (ama tabii doğrudan memleketteki madencilikler, 700 yeni obruğa yol açan yanlış uygulamalar, mega altyapı projeleri, tarım politikaları, vs ile değil). Hakikaten soruyorum, yeni bir serginin daha insan-merkezliliği eleştiren ultra bayat bir nesne odaklı ontoloji ile konuştuğuna ve tüm izleyicilerin de hemfikir olup bitkilere, taşlara ve nesnelere kıymet vermenin önemini bilebildikleri için kendi kendilerini kutladıklarına tanıklık etmek istiyor muyuz? Korkarım buna acı ve sanat dünyasına özgü yanıtımız şu: Evet. Kişisel olan politiktir, oto-kurmaca çağı... iyi güzel de bu kadar çok hiçbir şeye bağlanmayan kişisel hikâye anlatısını kim istifleyecek? Kim kataloglayacak, derleyecek, hatta editleyecek? Kimlik çatışmalarının çok sayıda akstan duman ettiği bir ülkede kimlik konuşmayı sterillemiş ve soyutlanmış bir dille kim ne yapacak? Beden derken işyerlerinde her gün parçalanıp uzuvlar kimin aklına gelecek? Teknolojiye erişim konusundaki uçurumların hangi sosyal katmanlara işaret ettiğini kim kurcalayacak? Cinsiyet belasına hakiki şiddetle iç içe çatır çatır kim bakacak? Morglar ne anlatıyor biliyor muyuz, avukatların telefonları ne anlatıyor veya uzak ölümlerin değil bugünkü ölümlerin hafızası ne söylüyor? Yoksa eleştirel olmak için bunları değil de hangi aynı düşünürün, aynı makalesinin, aynı terimine gönderme yapmak gerektiğini mi bilmek elzem?

Bir Düşün İçinde In a Dream

ANİ ÇELİK AREVYAN

8 Ocak / January - 21 Şubat / February 2026

Açılış / Opening: 8 Ocak / January, Perşembe / Thursday, 16.00 - 20.00

MERDİVEN
art space

Salı - Cumartesi / Tuesday - Saturday, 11.00 - 19.00

Merdiven Art Space, Meclis-i Mebusan Cad. No. 31
Fındıklı, Beyoğlu, İstanbul



Daniel Knorr, 2025. Fotoğraf: Bernd Borchardt

Röportaj: Berfin Küçükaçar

Plastik ve kaligrafik

Berlin merkezli sanatçı Daniel Knorr’un 2018 yılında Hong Kong’un geri dönüşüm atölyelerinde temellerini attığı ve 21 Mart 2026’ya kadar OMM - Odunpazarı Modern Müze’de izleyiciyle buluşan yerleştirmesi *Calligraphic Wig*, plastik kullanımı üzerinden endüstriyel kirlilikle kurduğumuz psikoz haline odaklanıyor. Geri dönüşüm süreçlerindeki üretim “hatalarından” doğan bu yeni dili sanatçıyla konuştuk

Bu işe ilk kez başladığınız dönemi merak ediyorum. *Calligraphic Wig*’in dünyası zihninizde nasıl şekillendi? Gerçeklik, temsil ve fantezi kavramlarıyla ilişki kurma isteği nereden doğdu? Bu yerleştirmenin ilk fikri nasıl ortaya çıktı?

2018’de Hong Kong’a ilk geldiğimde, Atina’daki *Documenta* işimden yola çıkan bir sergi üzerinde çalışıyordum. Hong Kong sokaklarında mümkün olduğunca “değersiz” nesne toplamam gerekiyordu; bu nesneleri sergi mekânında gösterecek ve aynı zamanda canlı bir performansta kullanacaktım. Performans sırasında, elli tonluk bir pres yardımıyla bu nesneler bir sanatçı kitabı serisinin boş sayfalarına yerleştiriliyor ve kabartılıyordu.

Malzeme tükenmeye başlayınca, serginin küratörü beni kentin sınırında yer alan bir geri dönüşüm atölyesine götürdü. Orada, plastik atıkları eritip granüle dönüştüren ve endüstride yeniden kullanılmalarını sağlayan bir plastik geri dönüşüm makinesiyle tanıştım. Makinenin kendisi, doğanın ortasında, ormana yakın bir yerde çalışan devasa bir beden gibiydi; zaten doğayı kirlenmiş olan plastiği geri dönüştürürken, bir yandan da yeni bir kirlilik üretiyordu. Bu karşılaşma, *Calligraphic Wig*’in hem maddi hem de düşünsel yönünü belirleyen temel kırılma anlarından biri oldu.

Plastik üretim süreçlerinde kendiliğinden ortaya çıkan formlarla çalışmanın, şansa kurduğunuz ilişkide önemli bir yeri olduğunu görüyoruz. Bu rastlantısal anları nasıl okuyorsunuz? Bazen bir formun ya da malzemenin sizi “çağırdığını” hissettiğiniz oluyor mu?

Bu geri dönüşüm sürecinde, makinenin arızalandığı ya da üretimin kesintiye uğradığı anlarda bazı nesnelerin makineden dışarı düştüğünü fark ettim. Bu nesneler, kaligrafik üç boyutlu harflere ya da denizaltı canlılarına benziyordu. Bana sanki dünya, kirlilikle kurduğumuz bu psikoz haline dair bir dil kullanıyor, bu kaligrafik formları kusarak bize mesajlar gönderiyormuş gibi geldi. Daha önce hiç böyle formlar görmemiştim. Bu nedenle bu nesneler bana son derece güçlü geldi ve onları sanatsal pratiğimin bir parçası haline getirmek istedim. Bu aşamadan itibaren şans, benim için rastlantısal bir durumdan çok, dikkatle izlenen ve takip edilen bir sürecin parçası oldu.

İşlerinizde sık sık yeni bir “okuma”, yeni bir “dil” önerdiğiniz görüyoruz. *Calligraphic Wig*’de bu dil nasıl ortaya çıktı? Sürecin hangi noktasında “evet, burada başka bir alfabe açılıyor” diye düşündünüz?

Bu kaligrafik plastik formlarla çalışmaya başladıktan sonra, Hong Kong’daki ilk stüdyomun bulunduğu yer giderek belirleyici hale geldi. Stüdyom, Tsim Sha Tsui bölgesinde yer alan ve yaklaşık doksan farklı milletten

Bu yerleştirme, plastik kullanımı ve kirlilikle ilişkili olarak içine düştüğümüz savrulmuş hale temas ediyor. Bir yandan zaman ve endüstriyel üretim arasındaki yansıtma etkisinin yarattığı psikozu görünür kılıyor; diğer yandan ise, ancak içinde yaşayarak deneyimleyebileceğimiz, yalnızca düşünerek tarif edemeyeceğimiz bir dünyaya dair bir fantezi kuruyor.



Daniel Knorr, Calligraphic Wig, 2025. Fotoğraf: Mert Demeklioğlu

insanın bir arada yaşadığı, on dört katlı ünlü Chungking Mansions’ın zemin katındaydı. Orada bir sergi yapmak istiyordum, ancak ne yapacağım henüz net değildi. Bu bölgede yaklaşık bir yıl boyunca çalıştıktan sonra işin kavramsal çerçevesi yavaş yavaş oluştu. Sergi, stüdyomda, yaklaşık 25 metrekalı bir alanda açıldı; hemen yanında Hint bakkalları, Arap helal kasapları, metal eşya dükkanları ve sahte spor ayakkabı satan mağazalar vardı.

Bu kadar farklı insanın bir arada yaşadığı bir yerde ortak bir dil olmadı-ğı için, *Calligraphic Wig*’i herkesin anlayabileceği -ya da belki hiç kimsenin anlayamayacağı- bir dil gibi kurgulamaya karar verdim. Bu karar, işin izleyiciyle kurduğu ilişkiyi ve “okunabilirlik” meselesini merkezine alan yönünü de belirledi.

Malzemeyle, özellikle plastikle kurduğunuz ilişki, çağdaş dünyanın üretim döngülerine de doğrudan temas ediyor. Bu malzeme sizin pratiğinizde nasıl bir düşünce hattı açıyor? Bu işle birlikte bu ilişkiyi yeniden düşündüğünüz anlar oldu mu?

Bu nesnelerden oluşan yerleştirme, plastik kullanımı ve kirlilikle ilişkili olarak içine düştüğümüz savrulmuş hale temas ediyor. Bir yandan zaman ve endüstriyel üretim arasındaki yansıtma etkisinin yarattığı psikozu görünür kılıyor; diğer yandan ise, ancak içinde yaşayarak deneyimleyebileceğimiz, yalnızca düşünerek tarif edemeyeceğimiz bir dünyaya dair bir fantezi kuruyor.

Bu formları insanlar için daha erişilebilir kılmak, ama aynı zamanda 20. yüzyılın ortalarında başlayan büyük ölçekli kirlilik olgusuna işaret etmek istiyordum. Bu nedenle bir otomobil boyahanesine gidip geri dönüşümden çıkan bu nesneleri boyamalarını istedim. Orada, 1970’lerden itibaren üretilmiş tüm uluslararası otomobil modellerine ait boyaların yer aldığı bir arşivleri olduğunu fark ettim. Bunun üzerine nesneleri, 70’lerden günümüze kadar üretilmiş tüm otomobil renkleriyle boyamaya karar verdim. Böylece malzeme, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda tarihsel bir katman da kazandı.

***Calligraphic Wig* daha önce farklı bağlamlarda da gösterildi. Bir işi başka bir mekânda yeniden kurma süreci sizin için nasıl işliyor? Yer değiştirdikçe yeni duygular ya da yeni okumalar ortaya çıkıyor mu?**

İşin sergilendiği mekân, algı üzerinde son derece belirleyici bir rol oynuyor. Hong Kong’daki ilk sunumda, yoldan geçenler ve çevredeki dükkân sahipleri yerleştirmeyi dördüncü ya da beşinci bir boyuta açılan bir sahne gibi algıladılar. Birçoğu burayı keşfetmek istedi, hatta burada bir dükkân açmayı hayal etti. Buna karşılık, *Art Basel Hong Kong*’ta bir galerinin standında sergilendiğinde, iş daha çok bir sanat yerleştirmesi olarak okundu.

İlk sunumda işi özellikle bir sanat eseri olarak andırmamıştım. Bu nedenle, alışveriş merkezi benzeri bir ortamın ortasında beklenmedik bir kesinti gibiydi; kimse tam olarak neyle karşılaştığını anlayamıyor, kaligrafik nesnelerin oluşturduğu bu düzenin kodunu çözmeye çalışıyordu. Bana göre işin en güçlü anı buydu. Chungking Mansions’taki o küçük alanda kalıcı olabileydi, kamusal bir işe dönüşebilirdi. Ancak Hong Kong gibi bir şehirde, her küçük alanın bile ciddi bir ekonomik karşılığı var.

Bu nedenle iş, farklı mekânlarda ve farklı kültürlerde farklı dinamikler geliştiriyor. Daha sonra Almanya’da, Haus der Kunst ve Kunsthalle Tübingen’de iki kez sergilendi. Bu iki mekân arasında bile tarihsel olarak belirgin bir algı farkı vardı. Tübingen bir öğrenci kenti ve Kunsthalle genç bir kurumken, Haus der Kunst’un II. Dünya Savaşı ve Nazi Almanyası’na uzanan ağır bir geçmişi var.

Yine de bu iş, farklı kültürlerin algısını bir araya getiriyor. İnsanların yeni bir dünyayla karşılaşmaktan memnun olduklarını görüyorum; bu dünya, çevresel tarihteki geçmiş eylemlerimize bakmayı ve gelecekteki sürdürülebilir üretim pratiklerini yeniden düşünmeyi mümkün kılıyor. İşin farklı bağlamlarda ürettiği bu değişken okuma hali, *Calligraphic Wig*’in temel dinamiklerinden biri olarak varlığını sürdürüyor. 🌱

Arayıcının veri arkeolojisi

Yazı: Barbara Pollack
Türkçeye çeviri: Ekin Tümer

SANATORIUM, Sergen Şehitoğlu’nun Google verilerinden hareketle oluşturduğu 310 Sanatçı Portresi (2025) başlıklı sergisini 11 Aralık 2025 - 1 Şubat 2026 tarihlerinde FIERMAN New York’ta sunuyor. Görsel kültür ve dijital hegemonyayı merkezine alan sergi üzerinden algoritmaların kusurlu arşivlerini ve dijital araçların sanat tarihindeki otoritesini sorguluyoruz



Sergen Şehitoğlu, 310 Sanatçı Portresi, 2025, Yerleştirme fotoğrafı, SANATORIUM ve Fierman New York’un izniyle

Sanatçı Sergen Şehitoğlu’nu spiritüel liderlerden veya yeni çağ ritüellerinden azade bir “arayıcı” olarak düşünmek mümkün. Araştırmalarına, çoğumuzun sorgusuz sualsiz güvendiği arama motoru Google’ın algoritmalarını mercek altına almakla başlıyor: Google hangi ölçütlere göre hareket eder? Bakış açısı nedir, kör noktaları nerelerdedir? Bize söylediklerine neden inanırız? Bu sorular, sanatçının hakikat arayışının çıkış noktasını oluşturuyor.

1980 yılında İstanbul’da doğan Şehitoğlu, eğitimini makine mühendisi olarak tamamlamış, ardından fotoğraf alanında ileri düzey bir derece almıştır. Bu iki disiplinin birleşimi, son on yılda ürettiği yerleştirmelerin temelini oluşturuyor. Matematığe hâkimiyetini kışkırtıcı bir görsel bakışla birleştirerek projelerine canlılık kazandırıyor. Sergen Şehitoğlu’nun işleri sade ve düşündürücü, özenle üretilmiş ve biçimsel olarak dengeli olarak tanımlanabilir. *310 Sanatçı Portresi (2025)*, Google’ın algoritması tarafından seçilmiş 310 adet “en iyi sanatçı”dan oluşan bir derleme. Şehitoğlu’nun yaptığı tek şey, Google Arts & Culture’a *all artists* (tüm sanatçılar) ifadesini girmek, sonrasında liste anında oluşturuluyor.

Ortaya çıkan bu proje, dijital çağın veri yapıları dahilinde bireyin “sanatçı” olarak nasıl tanımlandığını inceliyor. Ne Clement Greenberg ve Arthur Danto’ya danışmaya gerek var, ne de sanat tarihini gözden geçirmeye. “Özgünlük” veya “hayal gücü” gibi kriterlerden kaçınan Google, yine de değer ve şöret toplamını ima eden bir isimler listesi derliyor. Ancak bu seçmenin ölçütü popülerlik veya arama sonucu sayısı değil. Belirleyici faktör, her bir ismin kullanıcılar tarafından kaç kez aratılmış olduğu. Şehitoğlu, bu bulguları Google’ın yaptığına benzer olarak, son derece minimalist biçimde düzenleyerek sunuyor. Dijital çıktıları somut malzemelerle sarmalaması ise ironik bir tercih olarak, arama motorlarına duyduğumuz inancı ya da inançsızlığımızı askıya alışımızı daha da pekiştiriyor.

İsimlerin tamamı, bir duvarda metale basılı olarak yer alıyor; böylece kısa sürede yerini yenilerine bırakacak verilere alaycı bir kalıcılık atfediliyor. Bir sonraki işte, cam levhalara basılmış isim katmanları üst üste yığılıyor ve okunamaz tek bir yapıta dönüşüyor. Son olarak ise, 310 sayfalık bir kitapla karşılaşıyoruz: Her sayfada, yine Google’ın verilerine göre, her bir sanatçının en çok atılan yapıtları gösteriliyor.

Bu sayede, kronolojik ya da “değerli” bir derlemeden ziyade, yeni bir bilgi modeli sunuluyor. Birlikte ele alındığında yerleştirme, sanatçılar hakkında bilgi toplamanın modern bir yolunu geliştirdiğimize ikna ediyor bizi. Oysa bu bir yanlış, hatta bir yalan. Şehitoğlu odağı doğrudan Google’ın yanılma payına değil, biz kullanıcıların Google’ın eksiklerini soruşturmamamıza çeviriyor. Bu arama motorunu sorgulamayı aklımızdan geçirmiyoruz; her yerde oluşunu, her şeye kadir olduğunun kanıtı olarak kabul etme eğilimindeyiz.

Örneğin 2025 versiyonunda, 310 sanatçıdan oluşan listenin ilk sırasında JR yer alıyor. Bu durum, kitlesel kamusal sanat projelerinin zeki bir üreticisi olan JR’nin (3.280.000.000 sonuç), Vincent Van Gogh’un (29.200.000 sonuç) popülerliğini geçtiği anlamına gelmiyor. Şehitoğlu’nun açıkladığı üzere JR’nin listenin zirvesine yükselmesinin nedeni, “JR” teriminin sıkça aranma-

sı; çünkü bu ifade yalnızca bir sanatçının adı değil, aynı zamanda bir yıldız futbolcunun, Japonya’daki tren kartlarının ve bir puro markasının da adı. Bu alternatif anlamlar, sanatçıya dair arama sayısını artırıyor; ortaya çıkan nihai sayı ise devasa, fakat aynı zamanda bütünüyle konu dışı hale geliyor. Google’a inananların çoğu, JR’nin dünyanın en tanınmış sanatçısı ya da zamanımızın en büyük sanatçısı olduğu sonucuna kolayca atlayabiliyor. Halbuki bu yargının gerçeklikle herhangi bir teması yok.

Bu 310 isimlik liste, anlamsız olmasının yanı sıra çok da kısa ömürlü. 2017 yılında Şehitoğlu, öncül projesi *Trials: 310 Artists* (Denemeler: 310 Sanatçı) için tamamen farklı bir liste üretiyor. Sekiz yıl sonra oluşturulan daha güncel listeye karşılaştırıldığında, isimler de sıralama da değişiyor; önceki sonuçlar silinip gidiyor. Nitekim, Google’ın arama sonuçları her gün, hatta her dakika değişiyor. Peki, ölçütleri alakasız, anlamsız ve geçici olan Google’a neden güveniyoruz? Yanıt şu: Bu dijital araç, özgün araştırmanın ve erbablığın yerini alıyor, sanatçıların ve sanat nesnelerinin değerlendirilmesinde yeni bir hiyerarşi oluşturuyor.

Şehitoğlu, son on yılda ürettiği birçok işinde Google Street ve Google Maps’in çoğu zaman görünmez kalan algoritmalarını inceliyor. Amacı, Dünya’ya dair sözde gerçekçi bir model oluşturan bu sistemlerin gizli ölçütlerini açığa çıkarmak. Bu ortak görsel dili kullanan pek çok sanatçı da dâhil olmak üzere, çoğu insan algoritmanın önyargısını ya da bakış açısını sorgulamıyor. Sanki hayatları buna bağlanmış gibi, bu kusurlu görüntü arşivine güvenmek zorunda kalıyorlar.

Ve aslında öyle de. Google Maps’in yardımı olmadan varacağımız yeri bulamıyoruz; şehirleri, çölleri ve okyanusları hayal edebilmek için gerekli bilgi kapsamını kavrayamıyoruz. Google, yön duygumuzun yerini alıyor ve amaçsızca dolaşma pratiğini sürdüren flânör fikrini ortadan kaldırıyor. Şehitoğlu, Google’a ya da benzeri uygulamalara karşı değil. Ancak bu programların bize ne anlattığını ve neleri görmemize izin vermediğini merak ediyor.

Benzer şekilde, Google Arts and Culture da sanatçıları, sanki eserleri “en iyi *biller*”miş gibi sıralıyor. Arama motorunda bir ismin – örneğin Leonardo Da Vinci ya da Jeff Koons – kaç kez arandığına bakarak en popüler on ya da yüz sanatçıyı belirliyor. Bu hızlı ve pratik sanat tarihi taramaları, müze ve galeri ziyaretlerinin yerini almaya başlıyor. Peki ya sanata beklenmedik şekillerde rastlamanın, görsel bir deneyimde kaybolmanın heyecanına ne oldu?

Büyük “sanat tarihi” metinleri gerçekten hâlâ güvenilir mi? Şehitoğlu, Google’ın temel ölçütlerini sorgularken, aynı zamanda biz kullanıcıları da kendi ölçütlerimizi veya güvendiğimiz akademisyenlerin ve eleştirmenlerin ölçütlerini sorgulamaya davet ediyor. Değerlerin değişimi baki. Çağdaş sanat derlemelerinde kadın sanatçılara ve Türkiyeli sanatçılara neredeyse hiç yer verilmemesinin üstünden pek de zaman geçmedi. İşler ancak şimdi değişmeye başlıyor. O halde, bu önyargının kaynağı kim? Bir arama motoru mu, yoksa bir sanat tarihçisi mi?

Bu projenin en ferahlatıcı yanı, Sergen Şehitoğlu’nun gösterdiği tevazu: Mevcut durumunu halen yükselen bir sanatçı olarak tanımıyor ve kısa vadede listeye girme şansının düşük olduğunu biliyor. Fakat büyük bir sanat eserinin zamanla anlaşılabacağına da inanıyor. Şehitoğlu, kendi işlerinin de günümüzde tam olarak anlaşılamayacağını, ancak zaman içinde değer kazanacağını paylaşıyor. Eğer bu ölümünden sonra olursa, daha da iyi. Bu durumun daha erken gerçekleşmesi mümkün mü, göreceğiz. 

Büyük “sanat tarihi” metinleri gerçekten hâlâ güvenilir mi? Şehitoğlu, Google’ın temel ölçütlerini sorgularken, aynı zamanda biz kullanıcıları da kendi ölçütlerimizi veya güvendiğimiz akademisyenlerin ve eleştirmenlerin ölçütlerini sorgulamaya davet ediyor.

Sergen Şehitoğlu,
310 Sanatçı Portresi, 2025,
Yerleştirme fotoğrafı,
SANATORIUM ve
Fierman New York’un izniyle





Juliette Minchin, Fotoğraf: Oğulcan Dımrul

Röportaj: Berfin Küçükaçar

Juliette Minchin’in Anlam de Coster küratörlüğünde Zeyrek Çinili Hamam’da gerçekleşen Türkiye’deki ilk sergisi *Where the River Burns*, 18 Ocak’a kadar devam ediyor. Hamamın mimari katmanlarını balmumuyla buluşturarak mekâna ikinci bir deri giydiren sanatçıyla malzemenin hafızasından İstanbul’un katmanlı dokusuna uzanan bir sohbet gerçekleştirdik

İkinci bir deri

Zeyrek Çinili Hamam için bu projeyi gerçekleştirmek üzere İstanbul’a davet edildiniz. Bu mekânla ilk karşılaşmanızdan bahseder misiniz? Sarnıç ve hamamın bölümlerinden biri olan soğukluk hakkında ilk izlenimleriniz nelerdi ve bu ilk izlenimleriniz sergideki yapıtlara nasıl yansdı?

Sarnıca ilk kez girdiğimde, kendimi bir kozaya giriormuş gibi hissettim. Dünyadan kopmuş oluyorsunuz ama aynı zamanda yapının kökleriyle son derece mahrem bir bağ kuruyorsunuz. Yer altındaki bu mekân, içe dönme, derine inme hissi veriyor. Bir hamamda olduğu gibi, içeri girdiğiniz kapıdan çıkıyorsunuz; aynı yolu geri alıyorsunuz ama dönüşmüş olarak. Duvarlardaki tekne kazımaları sorular uyandırıyor ve bizi gizemli bir atmosfere çekiyor: Mekânın ruhuyla bağlantı kuruyoruz. Mağaramsı duvarlar konuşuyor. Burası aynı zamanda suyun ateşle ısıldığı ve yeri gökyüzüne bağlayan bir alan; dört elementi simgeliyor.

Soğuklukta ise akan çeşmenin sesini duyuyorum, ışık yukarıdan bizi sarıyor ve duvarlarla tavanlar katman katman duvar resimleriyle kaplı. Zamanın askıya alındığı bir mekân burası. Işıklı aydınlatılmış nişlerin görkemi beni hemen etkiledi; resimsel katmanlardan oluşan bu nişler, mekânın hafızasının ve tarihinin gerçek birer taşıyıcısı.

Sergiye duvarlarla kurduğum ilişki yönlendirdi: Sarnıçta duvarları ve taşları hem korumak hem de onların kabuk değiştirmesini, çıplaklığını çağrıştırmak için örttüm. Mimariye etten kemikten, canlı bir boyut kazandırmayı seviyorum; “ikinci bir deri” fikri bu noktada merkezliydi. Soğukluktaise, nişlere yerleşecek işler önermeye hemen karar verdim. Metal strüktürleri, hamamın mimari çizgileriyle rezonans kuracak şekilde tasarladım; hem koruyucu olmaları hem de yine kabuk değiştirme, soyulma fikrini çağrıştırmaları için. Ardından, duvar süslemeleriyle bir diyalog kurmaları ve aynı zamanda peştemali anımsatmaları için bu yapıları örtüyle kapladım. Su ve ateş arasındaki ilişki de beni, malzemelerin sıvı halde dönüştürülmesi ve şekillendirilmesi üzerine düşünmeye yöneltti; sonsuzca yenilenebilen kutsal bir akışı çağrıştırmak istedim.

Where the River Burns, arınma, kehanet ve bakım ritüelleri etrafında gelişiyor. Bu temalar sizin için herhangi bir noktada kişisel hale geldi mi? Prodüksiyon sürecine eşlik eden belirli bir tekrarlama ya da belki de kendi içsel ritüelliniz olup olmadığını merak ediyorum.

Bu temalar zaten pratiğimin merkezindeydi. Maddenin hareket halindeki ifadesi üzerinden kehanet sanatına her zaman ilgi duydum. Malzemenin özgürce hareket etmesine izin veren, ardından bu hareketin donduğu teknik süreçler geliştirmeyi seviyorum. Böylece mistik formlar ya da doğal olguların taklitleri ortaya çıkabiliyor.

Bu sergiyi üretmek için hamamda 100 kilodan fazla kalayı ve 120 kilo balmumunu defalarca erittim ve yeniden erittim; ta ki beni büyüleyen, benzersiz formlar elde edene kadar. Bu sonsuz hasat, rastlantının yorumlarımızın aracına dönüştüğü bir yeniden doğuşun kanıtı. Benim için mum ve kalay, bir bedenden diğerine geçen bir ruh gibidir. Arınmayla olan bağ da çok güçlü; çünkü bu malzemeleri ateş aracılığıyla dönüştürüyorum. Katı halden sıvı hale geçiş, geçmiş formlarının ruhsal izini koruyarak onlara yeni bir yaşam veriyor.

Mimariye her zaman özen göstermek istedim; onu saran ve koruyan, şekil verilebilir örtüler kullanarak. Ten rengi en başından beri vardı; çünkü balmumlarıma bakan insanların empati kurabilmesini, mekânların insan bedenine yakın, tensel bir boyut kazanmasını seviyorum - mimari deriden söz ediyorum. Beden bakıma adanmış bir mimarinin içinde olmak, işlerimi hamama daha da yaklaştırdı; bu karşılaşma çok doğal ve kaçınılmazdı.

İstanbul’daki kiliselerden toplanan yarı yanmış mumlarla çalışmak, aynı zamanda başkalarının umut ve dileklerinin izleriyle de ilgilenmeyi gerektiriyor. Kişisel bir ritüelin kalıntılarını bir sanat yapıtına dönüştürmek, üretim sürecinde kendi sınırlarınızı veya konumunuzu yeniden düşünmenize neden oldu mu? Bu ritüelde kendinizi nerede konumlandırınız?

Dileklerin artık yeterince saygı görmediği bir dünyayı sorgulamak istedim. Yarı yanmış mumlar, kendilerine adanan dua ya da dileği yerine getiremez; çünkü onlara adanan malzeme bütünüyle ışığa dönüşmemiştir. Aynı zamanda, bir malzemenin umutlarla yüklenebilmesi ve bu umutların bir araya gelerek evrensel bir “dilek malzemesi” oluşturmaya fikrini de çok seviyorum; bu bizi ortak bir maneviyat etrafında birleştiriyor.

Bu iş, görünür olmaması gereken bir şeyi somutlaştırıyor; duaları yeniden hayata döndürmenin bir yolu. Üretim sürecinde güçlü bir duygusal gerilim var, ama aynı zamanda bir tür sihir de işliyor. Evde ya da atölyemde yaktığım mumlar büyük bir nöbetin parçası gibi; onlara bakmayı seviyorum, bazen aylarca yanmalarını sağlıyorum ve en önemlisi, tükendiklerinde geriye kalan malzemeyi eriterek gelecekteki işlerimi yaratıyorum.

Çalışmalarınızda, balmumunun eritilmesi ve yeniden şekillendirilmesi yoluyla zamanın geçişini neredeyse arkeolojik bir hassasiyetle ele alıyorsunuz. İstanbul da Bizans’tan Osmanlı İmparatorluğu’na kadar uzanan katmanlı, palimpsest bir şehir. Bu şehirle ve Zeyrek Çinili Hamam’ın tarihi dokusuyla karşılaştığınızda, bu sergide malzemenin kendi ritmini izlemesine kasıtlı olarak izin verdiğiniz anlar oldu mu? Bu süreçte kontrol ve bırakma arasındaki dengeyi nasıl deneyimlediniz?

Malzeme, en başta tanımladığım bir çerçeve içinde kendi ritmini izler. Sıvı halde çalışıldığında yerçekimini takip eder ve çevresiyle etkileşime girer: Sıcaklık, yüzeyler, akış hızı... İstedğim sonuçla malzemenin beni götürdüğü yer arasında bir diyalog var. Dondüğünde ise bir formu ne zaman durduracağınızı, koruyacağınızı ya da yok edip yeniden başlayacağınızı bilmek gerekir. Bu tamamen sezgi meselesi. Bu şekilde çalışmak bana büyük bir özgürlük sağlıyor ve beklenmedik olana, sihre her zaman alan bırakıyor.

Bahçede yer alan *Omphalos* isimli çalışmanız, güneşin ve hava koşullarının etkisiyle yavaş yavaş dönüşüyor ve biz de bu dönüşüme tanık oluyoruz. Bir eserin kendi malzemesinin özülmesini izlemek sizin için ne anlama geliyor? Bu geçiciliği kucaklamak, sanat pratiğinizi nasıl tanımlıyor?

Metamorfoz geçiren bir iş, bizi kendi zamansallığımızla yüzleştirir. Sürekli yeniden etkinleşen bir iş ise bize umut verir; ölüm ve yok oluş karşısında teselli edici olabilir.

Bazı işlerim geçici olarak algılanabilir, ama aslında sonsuzdur; çünkü malzeme sonsuzca yeniden etkinleştirilir ve yapılar korunur. Yerinde ürettiğim ve sonra yok ettiğim işlerin malzemesi bavullarımla birlikte geri döner, depomda yeni bir forma bürünmek üzere bekler. Bir formun başı ile sonu arasındaki belirsizliği seviyorum: Doğuyor mu, yok oluyor mu? Eriyen bir iş, aynı zamanda canlı bir iştir; dönüşümü içinde sürekli yeni formlar yaratır. Bu hareket, hiçbir zaman aynı halde olmaması, dönüşmesi, onu neredeyse insanı kılar.

Çiğdem Aky Santosha

8.01—22.02.2026

Dirimart Pera



dirimart.com



dirimart



dirimart



DirimartLive



Röportaj: Merve Akar Akgün

Meryem Taşyar Gümüş, Fotoğraf: Lara Sayılğan

Çekirdeğe dönüş: *Lülü's artworld*

Vision Art Platform aracılığıyla çağdaş sanatın profesyonel dünyasından tanıdığımız Meryem Taşyar Gümüş, bu kez rotayı en başa, en saf olana çeviriyor. Kızıyla değişen dünyasından ilham alarak hayata geçirdiği *Lülü's Artworld*, sanatı didaktik bir ders olmaktan çıkarıp, çocuklar ve ebeveynler için hayatın olağan bir parçasına dönüştürmeyi hedefliyor. Gümüş ile yetişkinlerin “yanlış anlama” kaygısından uzak, çocukların o filtresiz ve cesur dünyasında sanata “aşına” olmayı konuştuk

Çocuklarımızın hayatlarında hata payı daima olmalıdır, burada önemli olan onu doğruya çevirmelerine ebeveynler ve profesyonel gözler olarak olanak sağlayarak kendilerini geliştirmelerine ve doğrularını oluşturmalarına alan açmalıyız.

Vision Art Platform ile çağdaş sanat dünyasının tam kalbindesiniz. Şimdi yayımlamaya hazırlandığınız yeni yayınlı rotayı en başa, çekirdeğe çeviriyorsunuz. Bir sanat yöneticisi olarak sizi yetişkinlerin, koleksiyonerlerin dünyasından alıp; çocukların o filtresiz, kurlsız ve tamamen sezgisel dünyasına, yani bu kitabı hazırlamaya iten temel motivasyon ne?

Lülü's için annelik üretimim diyebilirim. Kızımın değişen dünyam, evrilen kimliğim ile gelişen bir fikir. Temel motivasyonum ve çıkış noktam elbette kızım. Fakat biraz genele baktığımızda ise anneliğin açtığı pencereler ile tam da söylediğiniz gibi rotayı en başa, çekirdeğe çevirerek biraz içgüdüsel biraz profesyonel bir gözle çocuklarımızı doğru sanat ile buluşturmak ve kendilerini savunma, dünyayı algılama biçimlerini aslında sanat ile bütünleştirmek istedim.

Sanat eğitimi dendiğinde genellikle didaktik bir tarih eğitimi akla gelir. Ancak kitabın çıkış noktasında çocukluktan gelen dürtüler ve sanatın hayatın içindeki yeri var. Bu yayını kurgularken, çocuklara sanatı öğretilmesi gereken bir ders olmaktan çıkarıp, hayatı anlamlandırmaları için bir oyun arkadaşına dönüştürmek adına nasıl bir dil ve metodoloji izlediniz?

Her çocuğa aynı metodu uygulayarak başarılı olmak imkânsız çünkü hepsi biricik. Bu sebeple temel aldığım şey aslında “aşına olmak”; sanatın, hayatlarında bir ders veya ayrı bir bölüm olmasından ziyade hayatlarında olağan bir akış halini alması. Bu olağan akışı temsil etmesi ve aidiyetlik hissetmeleri için elbette yine çocuklarımızın dünyasından figürler ile bunu destekliyoruz.

Sanat Yönetimi kökenli bir profesyonel olmanızın bu kitaba yansımaları merak ediyorum. Genellikle çocuk kitapları pedagoglar veya illüstratörler tarafından hazırlanır; ancak işin yönetim ve izleyici geliştirme mutfağını bilen biri olarak, geleceğin sanat izleyicisini (belki de koleksiyonerini) bugünden şekillendirmek adına kitapta nasıl stratejik dokunuşlar var?

Bu yolda annelik içgüdüm, sanat eğitimim ve galeri tecrübemden yardım alıyorum. *Lülü's artworld* geleceğin sanat izleyicisine, koleksiyonerine ve sanatçısına bahsettiğim aşinalığı sağlayarak yaş gruplarına uygun etkinlikler, sanat bilgileri ve içerikleri ile aynı zamanda ilerleyen günlerde gerçekleştirmeyi hedeflediğimiz Vision



Lülü's artworld, Sayı: 1, Vision Art Platform izniyle

Art Platform bünyesinde gerçekleşecek olan *Lülü's* etkinlikleri ile çocuklarımız ve uygun yaş grupları ile bir araya gelerek kendilerini bu alanda keşfetmelerine olanak sağlamayı hedefliyor.

Çocuklar sanata baktıklarında “Bunu ben de yaparım!” ya da “Bu neye benziyor?” gibi basit cümlelerle çok dürist tepkiler verirken, yetişkinler genellikle yanlış anlamış olma endişesiyle çekimser kalıyor. Bu kitap sadece çocuklar için mi, yoksa çocuklarına sanat anlatmak isterken kendi bariyerlerine takılan ebeveynler için de bir rehber niteliğinde mi?

Böyle bir soru sorulmuş olmasına oldukça sevindim. Bahsettiğim aşinalığı çocuklarımıza sağlayabilmek, ailenin aşına olmasından geçen bir yoldur. Ebeveynlerimiz için bir rehber niteliği taşımakla birlikte yine *Lülü's*'ün ilerleyen projeleri tam bu ihtiyaca karşılık verecek nitelikte.

Çocuklukta elimize kalemi aldığımız o ilk anlarda hepimiz cesuruzdur, sonra büyüdükçe o özgüveni kaybederiz. Sanatın hayatımızdaki yerine vurgu yaparken; bu yayının çocuklardaki o yaratıcı cesareti korumasına, hata yapma kavramını sanatsal bir deneyime dönüştürmesine nasıl katkı sağlamasını umuyorsunuz?

Çocuklara doğru yerden, doğru bilgiyi ulaştırmak önemlidir. Doğru bir kaynağın üzerine geliştirilen deneme/yanılma hata payı ise hayata dair bir şeydir. Çocuklarımızın hayatlarında hata payı daima olmalıdır, burada önemli olan onu doğruya çevirmelerine ebeveynler ve profesyonel gözler olarak olanak sağlayarak kendilerini geliştirmelerine ve doğrularını oluşturmalarına alan açmalıyız.

Vision Art Platform'da bugünün sanatını sergiliyorsunuz, bu kitapla ise yarının zihinlerine tohum atıyorsunuz. Bu kitabı okuyan, uygulayan bir çocuğun 20 yıl sonra bir müzede veya galeride dolaşırken, eserlerle nasıl bir ilişki kurmasını hayal ediyorsunuz?

Baktığı her eseri “anlamaya çalışmak” ve bir noktada acaba “anlamıyor muyum?” hissi ile aidiyetlik duygusundan uzakta hissetmelerine karşın; gezdikleri sergi, müze ile ilgili genel bir çıkarım yaparak, rahat, alışıktı oldukları bir özgüven ile gezebiliyor olmaları temennimdir.

Ahmet Doğu İpek'in zamanları ve mekânları

Yazı: Mina Çakmak

Ahmet Doğu İpek'in Galeri Nev İstanbul ve Mousse Publishing tarafından yayımlanan *Yerin Sesi – Taşın Yüzü* monografisi, sanatçının 15 yıllık pratiğini tarihsel ve kavramsal bir akışta bir araya getiriyor. Sanatçının kağıt üzerindeki titiz işçiliğinden jeolojik zamanlara uzanan üretimine mercek tutan kitabı salt bir arşiv çalışması olmanın ötesinde, Türkiye'nin yakın siyasi tarihi ve güncel sanat kanonu içindeki yeri üzerinden ele alıyoruz

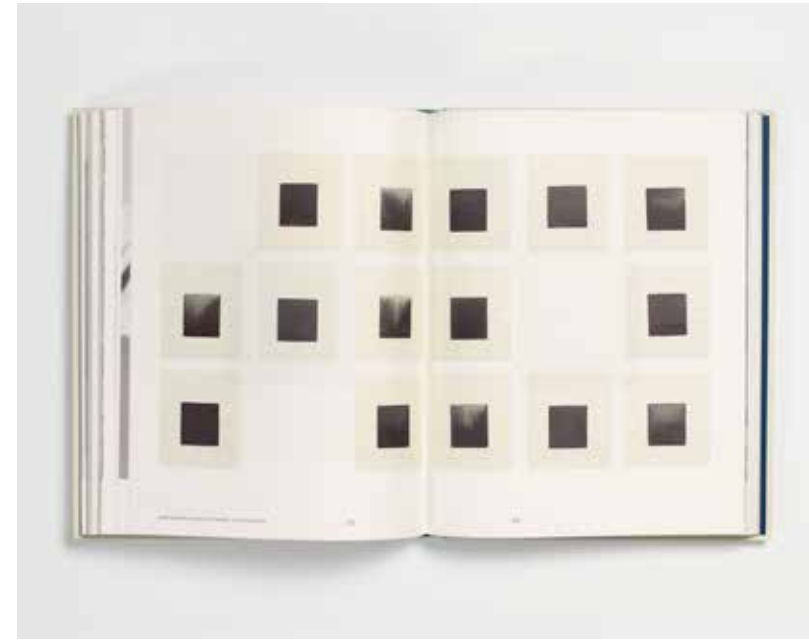
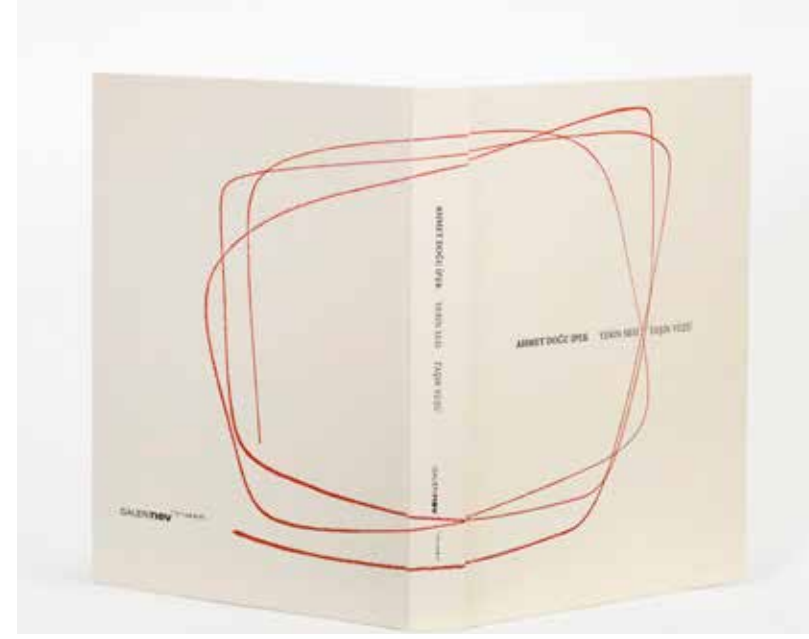


Yüzlerce Güneş tutulması, irili ufaklı kaya parçaları, yıldızlarla bezeli uçsuz bucaksız gökyüzleri, distopik şehir manzaraları, kayaların altında ezilen süngerler, yanardağlar, böcekler, kabaran parkelerin arasından fişkırmaya çalışan bitkiler. Sanatsal pratiğini mesafelerin ve zaman kavramının sınırlayıcı çerçevesinden ayrı tutarak jeolojik çağlardan, gezegenlerin döngülerine uzanan bir perspektifte kurgulayan Ahmet Doğu İpek'in yapılı ve doğal çevre ile kurduğu çok yönlü ilişki; tekrarlara dayalı örüntüler, kitleler, masif kütleler ve organik formlarda ifade buluyor.

Ahmet Doğu İpek: Yerin Sesi – Taşın Yüzü, sanatçının yaklaşık 15 yıllık sanatsal pratiğini belgeleyen sanatçı monografisinin editörlüğünü Nilüfer Şaşmaz, tasarımını da Esen Karol üstlendi, Türkçe edisyonu Galeri Nev İstanbul, İngilizce edisyonu da Mousse Publishing tarafından yayımlandı. Özellikle kâğıt üzerine itinalı suluboya, mürekkep ve karakalem çizimleriyle tanınan İpek'in farklı mecralara yayılan geniş pratiğinin izini takip eden kitapta, İpek'in işlerinin reproduksiyonları ve sergi fotoğraflarına Sibel Bozdoğan, Shumon Basar, Duygu Demir, Ariane Koek ve Tilo Schulz'un metinleri ile Selen Ansen'in şiiri eşlik ediyor. Sanatçının yaratım sürecine yakından bakan bu metinler, İpek'in malzemeyle kurduğu ilişkiye, ele aldığı ölçek ve zaman gibi kavramlara farklı yaklaşımlar getiriyor.

Sanat kurumu yayınlarından alıştığımız gibi kalın kapaklı, büyük bir kitap *Yerin Sesi – Taşın Yüzü*. İpek'in çalışmalarındaki baskın karanlığın aksine kapak krem rengi, üzerinde sanatçının ve kitabın ismi dışında sırt ve arka kapağa yayılan kırmızı bir çizgiden sade bir karalama var. Kitabın iç sayfalarında, bu tarz bir sanat yayınından beklendiği gibi parlak ve pürüzsüz bir kâğıt yerine dokusu parmakla hissedilebilen bir kâğıt kullanılmış. Sanatçının işlerinin hatırı sayılır bir kısmının kâğıt üzerine çalışıldığı düşünülürse okuyucuyu sanatçıya yakınlaştıran bir tercih. Sayfalarda karşımıza çıkan ilk iş, transparan dört yaprağa basılmış *Ma için eskizler*; nokta ve kısa çizgilerden oluşan bu eskizlerin bir yıldız haritasını mı yanardağdan fişkıran külleri mi ya da bir kasırgada uçuşan tozları mı temsil ettiğini söylemek için henüz erken.

Yerin Sesi – Taşın Yüzü, İpek'in pratiğinde kısmen kronolojik kısmen kavramsal bir akışı takip ederken sanatçının işlerini belgeleme ve eleştirel metinlerle işlerini anlatmaya dayalı, sanat yayınlarında sıklıkla karşımıza çıkan bir dil kullanıyor. Kitabın yayımlanma süre-



cinin, İpek'in Tate St Ives'de geçirdiği konuk sanatçı programı ve aynı galeride Ekim 2025'ten Mart 2026'ya kadar sergilenecek yeni işi *Iron Earth Copper Sky* (Yer Demir Gök Bakır) ile çakışması kitaba önemli bir görev yüklemiş gibi görünüyor: Ahmet Doğu İpek'i uluslararası sanat izleyicisine tanıtmak. Kitabın okuru olarak sanatçının adını ilk defa duyacak ya da işlerini ilk defa görecek bir izleyici hayal edilmisse sanatçının pratiğini aktarırken yalın ve tanıdık bir anlatım tarzının tercih edilmesini anlayabiliyorum.

Sanat ve sanatçı kitapları yayınlayan bir yayınevinde editörlük yaptığım için bu tarz yayınların üretim süreçleri üzerine düşünmek hoşuma gidiyor. Acaba İpek kitabın üretim sürecine ne kadar dahildi? Fikir, tasarım, boyut, format ve derlenen metinler hakkında kararların ne kadarı sanatçı tarafından verildi? Bu yayının tabii ki bir editörü ve bir tasarımcısı da var. Ama bu üçlü arasındaki iş birliğinin ayrıntılarını kitaba bakarak kestirmek pek mümkün değil. Üretim süreçlerinin kendisini sanat pratiğine dönüştürmüş bir sanatçının kitabını meydana getiren süreçlere atfları da kitabın kendisinde görmek isterdim.

Kitabın İpek'in işlerini belgeleme ve analiz etmenin ötesinde sanatçıyı tarihselleştirme ve yakın tarihin pratiği üzerindeki etkiyi gösterme amacının da olduğunu görüyoruz. Örneğin, İpek'in sergilerinde gösterdiği ilk seri olan *İnşaat Rejimi*'ni bir milat olarak kurgulayan kitapta Bozdoğan, bu seriyi İstanbul'un son 20 yıllık kentsel politikaları ile okuyor. Kâğıt üzerine damlatılan siyah boyanın kâğıt yüzeyi hareket ettirilerek kare şekline getirildiği 157 parçalık *Günler* serisi üzerine yazan Demir de Türkiye'nin siyasi tarihinin, özellikle de 15 Temmuz 2015 darbe girişimi sonrasında ilan edilen olağanüstü hâli İpek'in pratiğine yön veren bir dönüm noktası olarak tanımlıyor. Demir ayrıca, *Günler*'i, On Kawara'nın *Hâlâ Hayattayım* (1973), Cengiz Çekil'in *Günce* (1976), Robert Rauschenberg'in *Beyaz Resim* (1951), John Cage'in sessiz kompozisyonu *#33*" (1952) gibi benzer hatlarda ilerleyen işlerle birlikte anarak, İpek'e güncel sanat tarihi içinde de bir yer biçiyor.

İpek'in pratiğini anlatırken bahsedilmesi gereken diğer önemli bir etki, bilimsel düşüncenin işlerine nüfuz etmesi. Sanatçının maddenin zaman ve mekânla kurduğu ilişkiye odaklandığı erken dönemi (*İnşaat Rejimi* ve *İkinci Hasat* serileri) sonrası bilimsel bilginin üretimine ve bilimin uğraştığı sorulara dair merakın peşine düştüğü, zamana dair düşüncelerin ölçek üzerinden kurguladığı, insan yaşamını organize eden sabit, mekanik zamanın karşısına jeolojik derin zaman ya da gezegensel zaman kavramlarını koyduğu yeni bir evreye geçişi, Koek bir kırılma noktası olarak tanımlıyor. Kitabın girişinde eskizlerini gördüğümüz *Ma* serisindeki işler de bu yeni evrede üretiliyor. Soyutlama ve temsil arasında salınan bu seri, yüzeyi siyah mürekkep kaplı büyük ölçekli pamuklu kâğıtların üzerinde açılan oyuklardan meydana geliyor, sonsuz keşif olasılıklarıyla sınırsız bir uzam oluşturuyor. Bazılarının genişliği üç metreyi aşan bu işlerin sonsuzluğunu sayfaların sınırları dahilinde hissetmek zor olsa da çift sayfa, katlı sayfa ve detay görüntümler kitap ölçeğinde de içinde kaybolunabilecek kadar detaylı bir yüzey yaratıyor.

Yerin Sesi – Taşın Yüzü, Ahmet Doğu İpek'in varolmanın maddeselliği üzerine keşiflerin peşinde giden ve doğa ile birlikte kurduğu sanat pratiğini biraz mesafeli de olsa geniş bir perspektifle kaydediyor, bağlamsallaştırıyor ve Türkiye'nin siyasi tarihinin içindeki yeri ile beraber güncel sanat tarihi içinde de İpek'in yerini belirliyor. Sanatçının pratiğinde farklı işlerinde karşımıza çıkan ve yazarlarca da vurgulanan madde, zaman, ölçek gibi konuları irdeleyen yayın hem İpek'in işlerini belgelediği hem de bu işler üzerinde düşünmek için kavramsal ve eleştirel çerçeveyi sağladığı için önemli bir referans. 

***Yerin Sesi – Taşın Yüzü*, Ahmet Doğu İpek'in varolmanın maddeselliği üzerine sınırsız keşiflerin peşinden giden ve doğa ile birlikte kurduğu sanat pratiğini biraz mesafeli de olsa geniş bir perspektifle kaydediyor, bağlamsallaştırıyor ve Türkiye'nin siyasi tarihinin içindeki yeri ile beraber güncel sanat tarihi içinde de İpek'in yerini belirliyor.**



İpek Duben, Fotoğraf: Ani Çelik Areyan

Çizgi, espas ve düşüncenin bedensel eşiği

Yazı: Derya Yücel

Fotoğraflar: Zeynep Fırat

'70- sergisi yerleştirme fotoğrafları, İpek Duben ve Galerist'in izniyle

İpek Duben'in New York'ta şekillenen desen pratiğini güncel bir perspektifle sunan ve Amira Arzık ile Farah Aksoy'un küratörlüğünü üstlendiği '70- sergisi, 22 Kasım 2025 - 3 Ocak 2026 tarihleri arasında Galerist'te izleyiciyle buluştu. 1970'lerin sanatsal kırılmaları içinde çizgiyi dönüştüren, Duben'in ilerideki politik ve feminist söylemlerine zemin hazırlayan ve yarım asrı aşan pratiğini mümkün kılan eşiği mercek altına alıyoruz

1960'ların sonundan itibaren performans, *happening*, kavramsal sanat ve minimalizm gibi pratikler, sanat yapıtının maddi varlığına ve kalıcılığına yönelik kuşkuları derinleştirir. Tuval resminin ve heykelin “sonunun geldiği” yönündeki tartışmalar, 1970'lerde giderek yaygınlaşır. Ancak bu “son”, bir bitişten çok, sanatın kendi sınırlarını yeniden düşünmeye zorlandığı bir eşiğe işaret eder. Roland Barthes'ın *Yazarın Ölümü*, Michel Foucault'nun özne ve iktidar üzerine düşünceleri, sanat alanında da tekil anlamın ve otoriter anlatıların çözülmesine zemin hazırlar. Büyük anlatılar yerini parçalı, çoğul ve yerel söylemlere bırakırken sanat, sabit kimlikler ve kapalı formlar yerine, geçici, kırılğan ve açık uçlu yapıların alanı haline gelir.

1970'ler, sanatın ne olduğuna dair temel kabullerin köklü biçimde sorgulandığı bir kırılma dönemi. II. Dünya Savaşı sonrası modernizmin ilerleme, özerklik ve biçimsel saflık üzerine kurulu anlatısı, bu yıllarda hem teorik hem pratik düzeyde çatlamaya başlar. Sanat, artık yalnızca kendi iç sorunlarıyla ilgilenen kapalı bir alan olmaktan çıkar, beden, mekân, dil, politika ve gündelik hayatla kurduğu ilişkiler üzerinden yeniden tanımlanır. Temsil fikri sorgulanır, sanat nesnesinin merkezi konumu sarsılır, süreç, jest ve eylem, sonuç kadar önem kazanır. Bu dönüşüm, biçimsel olduğu kadar bedensel bir yön de taşır. Çizgi, boya ve yüzeyle kurulan ilişki, salt görsel bir düzenleme olmaktan çıkar, sanatçının bedeniyle doğrudan temas halinde işleyen bir düşünme sürecine dönüşür. Jest, yalnızca ifade edici bir araç değil, mekânı kuran, yüzeyi geren ve anlamı askıda tutan bir eylem olarak önem kazanır. Hans Hofmann'ın *push and pull* yaklaşımıyla tarif edilen yüzey gerilimi, bu dönemde yalnızca resimsel bir problem değil, düşünsel bir mesele olarak da ele alınır.

Türkiye'de 1970'ler, bu küresel kırılmalarla eşzamanlı ama kendine özgü dinamiklerle şekillenen bir dönüşüm sürecine karşılık gelir. Bir yandan 1960'lardan itibaren soyut eğilimlerle başlayan özerkleşme arayışları sürerken, diğer yandan figüratif resimde güçlü bireysel anlatımlar öne çıkar. 1968 kuşağı olarak anılan sanatçılar, öznel deneyimi, toplumsal gerilimleri ve gündelik hayatın çelişkilerini

figür üzerinden yeniden düşünür. Ancak bu dönem, yalnızca figür-soyut karşılığı üzerinden okunamaz, asıl kırılma, sanatın kendi dilini ve meşruiyetini sorgulamaya başlamasında yatar. 1970'lerin sonuna doğru Türkiye'de sanat ortamı, kurum içi ve kurum dışı arayışların yoğunlaştığı bir alan haline gelir. Akademik yapıların sınırları sorgulanır, alternatif sergi modelleri, kolektif üretim biçimleri ve disiplinlerarası yaklaşımlar görünürlik kazanır. Bu süreç, 1980'lerde belirginleşecek olan kavramsal, yerleştirmeye dayalı ve politik pratiklerin zeminini hazırlar. Ancak bu dönüşüm, kesintisiz ve sorunsuz bir ilerleme olarak değil, kırılmalar, geri dönüşler ve çelişkilerle örülü bir süreç olarak yaşanır.

Önemli olan, 1970'lerin Türkiye'de yalnızca bir “hazırlık dönemi” olarak görülmemesidir. Bu yıllar, sanatçıların malzeme, beden ve mekânla kurdukları ilişkiyi yeniden tanımladıkları, çizim, eskiz ve deneysel üretimlerin bağımsız bir düşünme alanı kazandığı kritik bir eşik oluşturur. Çizgi, burada sonradan “tamamlanacak” bir yapıtın taslağı değil düşüncenin en yoğun, en açık ve en riskli halidir. Yüzeyle kurulan bu doğrudan temas, ilerleyen yıllarda politik, feminist ve eleştirel söylemlere dönüşecek olan sanat pratiklerinin sessiz ama belirleyici zeminini oluşturur. Tam da bu tarihsel ve düşünsel bağlam içinde, 1970'lere geri dönmek, nostaljik bir arşiv çalışması olmaktan çok, bugünü anlamak için gerekli bir yeniden okuma anlamı taşır. Çünkü bu dönem, sanatın biçimsel sınırlarının ötesinde, düşünme biçimlerinin dönüştüğü bir eşik olarak hâlâ güncelliğini korur.

Bu tarihsel eşik, 1970'lerin başında New York'ta bulunan İpek Duben için yalnızca küresel sanatsal dönüşümlerin uzaktan izlenen bir manzarası değil, beden ve yüzey üzerinden doğrudan deneyimlenen bir düşünme alanı oldu. Temsilin krize girdiği, jestin düşünceyle, mekânın bedenle yeniden tanımlandığı bu ortamda Duben, çizimi bir ön aşama olmaktan çıkarıp düşüncenin kendisi hâline getiren bir pratik geliştirdi. Bugün Galerist'te Amira Arzık ve Farah Aksoy küratörlüğünde izlediğimiz '70- sergisi, tam da bu karşılaşma anına geri dönerek, sanatçının New York'ta şekillenen erken dönem desenlerini tarihsel bir başlangıçtan çok, yarım yüzyılı aşan üretimini hâlâ besleyen temel bir eşik olarak yeniden okumaya davet ediyor.

İpek Duben'in bu dönemdeki üretimini anlamak için, 1970'lerin başında New York'ta aldığı eğitimin belirleyici rolü göz ardı edilemez. 1971'de Art Students League'de Vaclav Vytlacil ve Milton Glaser'le başlayan eğitimi, Duben'e iki temel yaklaşımı miras bırakır. Bunlardan ilki, Hans Hofmann'ın *push and pull* (itme ve çekme) tekniği aracılığıyla yüzeyde gerilimin nasıl kurulabileceğine dair mekânsal bir farkındalıktır. İkincisi ise Glaser'dan öğrendiği, bedenin çizim sürecinde kalemin uzantısı gibi düşünülmesi fikridir. Bu iki yaklaşım, Duben'in çizimi yalnızca görsel bir sonuç değil, bedensel ve mekânsal bir süreç olarak ele almasının temelini atar. 1972–1976 yılları arasında New York Studio School'da Mercedes Matter, Nicolas Carone ve Esteban Vicente gibi isimlerle sürdürdüğü yoğun atölye pratiği ise bu yaklaşımı derinleştirir. Burada vurgulanan, doğrudan gözleme dayalı bir temsil anlayışından çok, mekânın nasıl kurulduğu ve formun bu mekân içinde nasıl var olduğu sorusudur. Figüratif alıştırmaların soyut jestlerle iç içe geçtiği bu dönemde Duben için desen, görünen sadakatten ziyade yüzeyin nerede açılıp nerede sıkıştığını yoklamanın bir aracına dönüşür.

'70- sergisi, İpek Duben'in erken dönem desenlerini tarihsel bir başlangıç noktası olarak sabitlemek yerine, sanatçının yarım yüzyılı aşan pratiğini mümkün kılan düşünsel ve bedensel bir eşik olarak ele alıyor. Sergi, Duben'in 1970'lerde ürettiği desenleri hazırlık aşamasında bırakmadan, çizimin onun pratiğinde bağımsız bir düşünme biçimi hâline gelişini görürür kılmayı amaçlıyor. Bu çerçevede, çizgi, leke ve boşluk üzerinden yürütülen bu erken araştırma, sanatçının ilerleyen yıllarda beden, kimlik, temsil ve politik söylem etrafında geliştireceği çok katmanlı pratiğin düşünsel zeminini oluşturuyor.

Sergide yer alan erken desenlerde, formdan çok gerilimin belirleyici olduğu açıkça hissedilirken kâğıt, hem alan hem sınır olarak işlev görüyor. Desen ise bu sınırı ölçmenin, zorlamanın ve yeniden tanımlamanın en hassas yolu. İlk desenlerden itibaren sezilen jestüel tavır, Duben'in ilerleyen yıllarda tuvallerden taşan boya hareketlerine, insan tenini çağrıştıran katmanlara ve bedenin mad-deselliğini sorgulayan çalışmalarına doğru uzanan bir hattın erken işaretlerini taşıyor. '70- sergisi, Duben'in desenlerinden bir seçkiyi yarı kronolojik bir akışla sunarken, doğrusal bir gelişim anlatısından bilinçli olarak kaçınıyor. Kâğıttan tuvale, mürekkepten akriliğe, soyuttan figüre uzanan bu yolculuk, hemen her ressamın aşına olduğu bir süreci çağrıştırsa da, Duben özelinde bu geçişler kesintisiz bir arayışın parçası olarak ele alınıyor. Sergi, sanatçının 1980'lerden günümüze yağlıboya ve kolaj tekniklerinden vazgeçmeden sürdürdüğü resim pratiğinin ipuçlarını bu erken desenlerde yakalıyor.

Küratörlerin mekânsal kurgusu, bu süreklilik fikrini Galerist'in mimarisiyle kurulan bilinçli ilişkiler üzerinden güçlendiriyor. Erken desenlerle daha geç tarihli işler arasında kurulan bakış hatları ve mekânsal karşılaşmalar, Duben'in pratiğinin tek yönlü bir ilerleme değil, geri dönüşler, tekrarlar ve yeniden kurulan ilişkiler üzerinden şekillendiğini ortaya koyuyor. Zaman, burada doğrusal bir çizgi olmaktan çıkıyor, farklı dönemlerin aynı yüzeyde yankılandığı çok katmanlı bir alan hâline geliyor. Serginin izleyiciye sunduğu en güçlü önerilerden biri de, çizimin Duben için nasıl bir düşünsel eşik oluşturduğunu görünür kılması. Çizgi, burada bir taslak ya da hazırlık değil, düşüncenin bedensel olarak sınıandığı bir alan. Jestin hızında, lekenin yoğunluğunda ve boşluğun direncinde, sanatçının daha sonra politik ve feminist bir dile dönüşecek olan eleştirel bakışının izleri seziyor. 



Büyüsü kaçmış diyarlar, bir araya gelme arzusu ve askı



Yazı: Leman Sevda Darıcıoğlu

Fotoğraflar: Chroma İstanbul

unbecomings sergisi yerleştirme fotoğrafları, Zilberman Berlin izniyle

9 Eylül - 15 Kasım 2025 tarihleri arasında Zilberman Berlin’de gerçekleşen, küratörlüğünü Misal Adnan Yıldız’ın yaptığı *unbecomings* sergisi, Berlin’in değişen politik çehresine sanatın içerisinden bir bakış sunuyor. Sergi mekânını, her bir uzvu farklı deneyimlere açılan devasa bir beden gibi ele alarak; küresel muhafazakârlık ve güvencesizlik kısılcığında bir araya gelme arzumuzun politik potansiyelini, aidiyetlerimizi ve “büyüsü kaçmış” bir dünyada sanatın nasıl bir sığınak yaratabileceğini tartışıyoruz

Başlamadan önce -sıfır derecesi-;

Bu yazı 6 Eylül - 15 Kasım 2024 arasında Zilberman Berlin’de, küratörlüğünü Misal Adnan Yıldız’ın gerçekleştirdiği, benim de içerisinde olduğum *unbecomings* sergisine içeriden bir bakış sunmayı amaçlıyor. Okuyacağınız satırlar, ancak dışarıdan bir gözün sunabileceği klasik bir sergi metninden bu açıdan ayrışıyor. Pratiğinin merkezinde marjinalize edilen, özellikle kuir, göçmen ve hasta bedenlerin kırılğanlığı ve gücünün bir araştırması yatan bir sanatçı olarak, burada içeri ve dışarı arasındaki sınırlar ile oynuyor ve *unbecomings*’i bir beden olarak düşünürsek, katkıda bulunduğum bedeni “duyumsal bir okuma”dan geçirmeyi araştırıyorum.

6 Eylül 2025, Berlin Sanat Akademisi’nin de yer aldığı, beyaz ve orta sınıf Charlottenburg’ta, ahşap parkeleri, şöminesi, yüksek yavaniyla güzel bir apartman daire-sindeyiz. Burası Zilberman galerinin Berlin ayağı. Bu güzel mekânın adeta her noktasından faydalanılarak yerleştirilmiş, fişkırان *unbecomings*’in açılışındayız. Küresel politika ve ulusal politika kıskacında “büyüsü kaçmış” olan Berlin sanat sahnesinde bir süredir görmediğim, kapıldığım bir coşku hakim havada. *Berlin Art Week* çılgn-lığına eklenmektense, o çılgnlıktan dört gün önce, bir araya gelmek ve bir süre bir arada durmak için bir alan yaratma arzusu bu zamansal tercih; Misal ile diyalogla-rımızdan biliyorum bunu ve bu coşku, Misal’in arzusunun da karşılık bulması olsa gerek. Bir araya gelmeye ve bir süre bir arada durmaya her zamankinden daha çok ihtiyacımızın olduğu zamanlardayız keza, ki bu sayede kırılğanlıklarımızı ve güvence-sizliklerimizin içindeki gücümüzü ve ancak beraber tutunabileceğimizi hatırlayalım. Son iki yıldır, 2010’lar itibariyle Berlin’i Avrupa’nın bir “kültür/sanat başken-ti” yapma ajandasının parçası olan sanat ve kültüre ayrılan fonlarda ciddi kesinti-ler oldu.¹ Ancak devlet desteğiyle var olabilecek olan bağımsız sanat sahnesi için yaşamsal bir önem arz eden bütçelerin küçülmesi, kentteki büyük kültür ve sanat çalışanı nüfusunu derinden etkiledi. Bağımsız birçok sanat mekânı kapandı, ha-yatta kalma sorgusunun sanat ve kültür çalışanları olarak uzun zamandır olmadı-ğı şekilde bir konu haline geldiği bir bağlaman içerisindeyiz Berlin’de. Kaldı ki, kültür sanat fonlarındaki kesintiler sadece Berlin yahut Almanya özelinde değil, tüm Batı ülkelerinde gerçekleşti, gerçekleşiyor. Kovid-19 salgınıyla beraber ivme kazanan sağ, özellikle İsrail’in Filistin’de gerçekleştirdiği soykırımın Batı’ya yansımalarıyla da beraber durak tanımayan bir yükselişe geçti.² Kuzey Amerika’da tekrar yöne-time gelen Trump hükümetinin ilk iktidar günü itibariyle muhafazakar, kuir ve özellikle transfobik ve göçmen karşıtı söylem ve uygulamalarıyla şaha kalkmış du-rumda ve bu tüm dünya politikasına etki ediyor.³

Küratör Jules van den Langenberg ve küratör, prodüktör ve sanatçı ikilisi İstanbul Queer Art Collective’ın Misal Adnan Yıldız’a eşlik ettiği sergi açılış konuşmasında Misal sergiyi kişisel ve kolektif bir dönüşüm süreci olarak tanımlarken İstanbul Que-er Art Collective tüm güvencesizliğimiz içerisinde LGBTİ+lar olarak varlığımızın ve bir araya gelmelerimizin kişisel ve kolektif servetimiz olduğunu ifade ediyor.

Avrupa’nın kültür sanat başkenti imajının yanı sıra kendisini LGBTİ+lar için görece bir güvenli sığınak olarak sunan ve yüksek oranda kuir göç alan Berlin’de 2025 Onur Yürüyüşü gününde parlamento binasına gökkuşağı bayrağı asılmadı. 2022’de Almanya’nın homofobi ve transfobiye karşı duruşuna işaret etmek için her sene Onur Yürüyüşü gününde asılması kararlaştırılan bayrağın asılmama kararı, aşırı sağ bir parti olan AfD’nin oyların yaklaşık %21’ini alarak ikinci çoğunluk ol-duğu meclisin kararıyla oldu. Özellikle translara karşı olmak üzere LGBTİ+fobi-nin ve muhafazakarlığın siyasal olarak kıskırtıldığı son yıllarda artan fobik şiddete rağmen gerçekleşen bu sembolik adım, toplumsal çeşitlilik, demokratik katılım ve gençlik projelerinin kesilen fonların içerisinde sonlanan birçok kuir proje ile birleşiyor ve Berlin’de gelecekte kuirler için halen görece bir güvenli alan olup ol-mayacağını da sorduruyordu.

unbecomings sergisindeki sanatçılarından Filip Berg’in cinsiyet kimliklerinin ve bedenin performatifliğini ele aldığı, kağıt üzerine basılmış silikon memeleri yerleş-tirdiği kıyafet kılıflarından oluşan *Your Body Is Everybody’s* işi, Berlin parlamento-sunun gökkuşağı bayrağını indirdiği senede, son yıllarda kimi ülkelerde neredey-se bir terör örgütü propagandası unsuru gibi ele alınmaya başlayan gökkuşağı ile çerçeveleyerek duyuruldu. Siyasal alan hesaba katılmadığında *kitsch* bulunabilecek bu gökkuşağı çerçeve, Batı odaklı, elitist çağdaş sanat sahnesinin politikayı ancak estetize edilerek dahil eden dilini bozuyor ve mücadele stratejilerinin çok yanlı ve zaman ve mekân ile ilişki içerisinde kurulması gerektiğini hatırlatıyordu.

“Faşizmi gördüğümüzde nasıl tanırız? Son yirmi yıl, uzun zamandır aşılması olduğu düşünülen aşırı sağ hareketlerin ve partilerin yeniden yükselişine sahne oldu, bu olgu birçok insan için acı verici ve sarsıcıyken, başkaları içinse açıkça cesaret verici ve tatmin edici oldu. Küresel ve yerel ölçekte artık ‘faşizmden sonra’da yaşamıyoruz; —bir den biren— kendimizi yeniden onun tam ortasında bulduk. Bir kez daha, birçok türden ırkçılığın nasıl bazı insanlara abartılı bir öz-değer duygusu kazandırdığını; cinsel azınlıkların nasıl alaya alınıp aşağılandığını; üreme alanındaki, güçlük kazanılmış öz-belirlenim hakkının nasıl yeniden tartışmaya açıldığını; ve kıskırtıcı öfke kampanyalarının duyguları nasıl körüklediğini görüyoruz.”

Dagmar Herzog⁴

unbecomings’in kimlik politikaları ile kendini sınırladığını düşünmek hata olur. Berlin’de yaşayan siyahi *non-binary* sanatçı Hurricane Alexander’in Jean-Michel Basquiat’ın mirasıyla konuşan yazı ile resmi bir araya getiren dev çizimleri daha galeriye ayak bastığımız an serginin bedene ve arzuya çok daha geniş bir perspek-

tiften, çoklu bir deneyim havuzu olarak baktığının ve ırk, sağlık, sınıf gibi konulara açılan keşimsel bir alanda olduğumuzun mesajını veriyor. Galeri odalarına giriş-lerin birine geçiş için ancak sıyrılarak geçebilecek bir alan bırakarak yerleştirilen leo’nun *The Crown* heykeli, sanatçının 2018’deki sanat eğitimi mezuniyeti üzerin-den toplumsal alana kabul ritüellerine baktığı bir iş. Alman bayrak renklerinde Türkiyeli esnaftan alınmış yün ipliklerle örülerek yapılmış tacı, MFA mezuniyet performansından kendi fotoğrafını bir kaide üzerine bastırarak kendisine giydir-diği heykel Afro-Amerikan bir bağlamdan kolonyalizm tarihine baktıyor ve hem sanat hem gündelik hayattaki toplumsal kabulleri tartışmaya açıyor.

“Bugün, ‘kuir liberalizm’ olarak adlandırılabilcek ironik bir tarihsel eşikte duruyoruz. Normalleştirme mekanizmaları yalnızca gey ve lezbiyen siyaseti biçimlendirmekle kalmamış, aynı zamanda alanın kendi iç düzenini de belirli ayrıcalıklı özneler, cinsel davranış normları ve politik–entelektüel angajmanlar etrafında örgütlemeye çalışmıştır. Tam da bu bağlamda, kuir çalışmaların yalnızca cinsellik üzerinden değil; ırk, toplumsal cinsiyet, sınıf, ulus ve din eksenleri boyunca işleyen daha geniş bir toplumsal eleştiriye yeniden harekete geçirme potansiyelinde ısrar etmek önemlidir. Böyle bir yaklaşım, kuir epistemolojilerin keşimsellik ile normalleştirme arasındaki ilişkiyi çoklu bakış açılarından yeniden düşünmesini ve aynı zamanda gey ve lezbiyen haklarının ulusal ve küresel ölçekte sonuçlar üreten gerici bir (kimlik) siyaseti olarak nasıl yeniden inşa edildiğini görürür kılmasını talep eder.”

David L. Eng, J. Halberstam ve José Esteban Munoz⁵

unbecomings’in alanı kimlik siyaseti inşası dinamikleri değil, daha çok farklı sa-natsal, kültürel ve deneyimsel pozisyonları bir araya getiren bir alan sunuyor sergi ve farklı bedenlerin derdini, farklı sanatçıların bedenle hemhalini ortaya koyuyor. Spyros Rennt’in kendini ele vermemek, handiyse anonimleşen bedenlerin birbirine eklendiği yerde yeni bir beden formu yaratan fotoğrafları ve Soufiane Ababri’nin bir gey soyağacı gibi bakabileceğimiz kültür ikonları serisi, Sunny Pfalzer’in bir odayı dolduran video, fotoğraf, halı ve yumuşak heykellerle kimliklerin akışkan-lığında kolektif esneme arayışı, sadece Berlin’in değil, serginin de bir kısmını dol-duran göçmen pozisyonlarla konuşan Pedro Gómez-Egaña’nın galerinin iki odası-nın camındaki kuşları, Jonas Menka’nın şöminenin üzerine eklenen, fallığı erimiş



Çok başlı, çok kollu, çok ayaklı bir beden. Her bir noktasından bir evrenin açılabilceğini, uzuvlarının ve parçalarının arasında bir hiyerarşi olmayan, hareketini bazen beraberliğe bazen kendisine yönelik bir arzudan alan, güncel politikanın korkutuculuğu içinde kendine ve birbirine bir sığınak, bir kol, bir kanat sunan. Yaraları gören, öfkesinin mücadele silahı yapan, yürüngelerini kendi belirleyerek kendi kozmosunu yaratan.

epoksi kil 00625 serisi biblo heykelleri, Denys Shantar'ın buluntu kumaşlarla yaptığı, üzerine atılan taşlarla kendine bir ev inşa eden lubunya Aziz Sebastian resmi, Berk Akkaya'nın zeminine Berlin sokaklarının imzasını taşıyan aynayı yerleştirerek işaret ettiği nefrete inat arzuyla hareket etmek isteyen *Fuckmachine- YYODY-YOS*'ı, Gašper Kunšič'in *Blossom* serisinin ikonik kalpleri, Cibelle Cavalli Bastos'un soyut çizimleri ve sergi kapandıktan sonra kalacak bir sergi kalıntısı olarak ürettiği ses işi, Ateş Alpar'ın Arkadaş Zekai Özer referanslı suda yüzen kondom videosu, İz Öztat ve Ra'nın Zişan and Vita Sackville-West'in aşkına odaklanan, Zişan ve Vita ile İz ve Ra'nın bir fotoğraf stüdyosu ve sanatçı atölyesi arasında geçişleriyle "dişil" arzuya ve güç dinamiklerinin kuruluşuna odaklanan oryantalizmi kendi fantezileriyle hedef alan *Boo-Boo* videosu ve *Aid* heykeli, Isaac Chong Wai'nin düşenin beraber kalkmasına sunduğu *A Handle for Two*'su, Viron Erol Vert'in Berlin'in fetiş ruhu ve Anadolunun geleneklerini seks askısına yerleşmiş bir Anadolu halısı olarak bir araya getiren *Pearl Passage*'ı ve benim ilk AIDS krizinin iziyle ve beden ve arzu güç dinamiklerinin yeniden düzenlendiği fetişin alanından yaklaşık sonrasında medikal endüstri üzerinden baktığım lateksten bedenimin ve çalıştığım stüdyonun kalıntıları ile yaptığım iyileşme ritüellerinin izini taşıyan, kuir ve hasta bedenlerin kırılabilirliğiyle konuşan deri, toprak ve ışık yerleştirmem. Çok başlı, çok kollu, çok ayaklı bir beden. Her bir noktadan bir evrenin açılabilirliğini, uzuvlarının ve parçalarının arasında bir hiyerarşi olmayan, hareketini bazen beraberliğe bazen kendisine yönelik bir arzudan alan, güncel politikanın korkutuculuğu içinde kendine ve birbirine bir sığınak, bir kol, bir kanat sunan. Yaraları gören, öfkesinin mücadele silahı yapan, yürüngelerini kendi belirleyerek kendi kozmosunu yaratan.

Her odada birbirine geçerek sergilenen binbir farklı pozisyonlardan binbir farklı güç dinamiğini ortaya koyan son on yılın farklı noktalarında üretilmiş bu işlere bakar ve bir araya geldiğimiz yerde güncel dair ne söylediğimizi düşünürken askıdaki işlerin çokluğunu fark ediyorum. Duvara yapışmış sergilense de kıyafet askılarıyla kendini kuran *Your Body Is Everybody's*'den, tavandan aşağı süzülen uzun kağıt rulolar, misina, zincir, kurdele, çivi ve kumaş bant ile tamamı veya bir parçası havada duran işlere bir *suspension* (askıya alma, asılı olma) hali odalar boyu geziniyor burada.

Direnç, dayanıklılık, yeniden toparlanma kapasitesi olarak çevirebileceğimiz *resilience*'ın Batı'da ele alınış şekli, Batı dışı ve savaş bölgeleri ve sömürgecilik sonrası coğrafyalar üzerine çalışan Achille Mbembe, Jasbir Puar, Veena Das gibi teorisyenler tarafından, gündelik hayatın her ana yayılan tehditlerin altında duraksız bir hayatta kalma mücadelesi olduğu sömürgeci şiddet bağlamını ele alma konusunda uzun zamandır yetersizlikle, hatta şiddeti görünmez kılmakla eleştirilir. Batı sanat alanında kurumsal eleştiri üzerinde çalışan, 2024 Nisanı'nda kaybettiğimiz sevgili Marina Vishmidt, *resilience* söyleminin Batı'da, yapısal eşitsizlikleri ve krizleri dönüştürmek yerine, yoksunluğa uyum sağlamayı bir erdem olarak kodlayan; böylece şiddeti ve yoksullaştırmayı yönetsel bir rasyonaliteye tercüme eden bir işlev gördüğünü ortaya koyar.

"Sürdürülebilir olan nedir; dahası, dirençli (*resilient*) olan nedir? Bu, herkesin kendisini ona yatırım yapmış saydığı; varlığını sürdürmesinin, işin içindeki herkes için tartışmasız bir iyilik olarak kabul edildiği bir şeydir, çünkü onun hayatta kalması, kendi hayatta kalışlarıyla özdeşleştirilir. Bu bütünüyle organizmacı tasavvur, özünde idaridir; zira amacı, şirket hedefleriyle özdeşleşmektir. Dayanıklı bir gezegenden ya da dayanıklı bir topluluktan söz ettiğimizde, aslında bir tür takım kurma egzersizine girmiş oluruz. Ama elbette, herkesin ödül alması sürdürülebilir değildir. Dayanıklı olan, yoksunluk ve hayal kırıklığına katlanmayı bilir; bir gün, bir şekilde, o fonun, o türün, o temiz suyun geri geleceğini varsayarak."

Marina Vishmidt⁶

Ne temiz suyun ne fonun döneceğine ne kışkırtılan kutupsallaştırıcı şiddetin ne pohpohlanan muhafazakarlığın yakın zamanda değişeceğine inanmadığımızda ne yaparız peki? Yörüngeler dünyada beraberliğimize açıkça iyi gelmeyecekler git gide daha çok kayarken, tüm askıdaki pozisyonlarıyla *unbecomings*'in sorduğu belki tam da bu sorudur. 🌸

1 Bu yazının bağlamı içerisinde kültür ve sanat alanlarına odaklansam da, Berlin'de fon kesintileri yerel ve 1 bağımsız sivil toplum, çeşitlilik, gençlik kültürü ve demokratik katılım alanlarına da yayıldı.

2 Almanya özelinde bu yansımanın çok daha derin olduğunun, sanyorum ki, çoğumuz farkındayız; burada 2 bu konuya uzunca girmeyecek olsam da, gündelik hayatı saran yoğun polis şiddetinden hali hazırda var olan İslamofobi ve yabancı düşmanlığının devlet söylemleriyle açıkça yükseltilmesine ve sanat ve akademi alanlarında sayısız sansür vakasına açılan bu rezonansa bu dipnotta kısaca değinirim. Almanya sanat alanında son iki yılda Filistin'le dayanışma içerisinde olan sanatçılara karşı gerçekleşen sansür vakalarına dair bir arşiv çalışmasına ulaşmak için: <http://archiveofsilence.org/> Almanya'da son yıllarda neler olduğuna dair kapsamlı eleştirel bir analiz sunan 5 - 6 Aralık 2025'te Zürih'te gerçekleşmiş olan "Der Grosse Kanton" sempozyumu programı ve sempozyumun video kayıtlarına erişmek için: <https://dergrossekanton.ethz.ch/>

3 Yakın zamanda Türkiye'de meclisten geçmiş olan 11. Yargı paketinden sivil toplum ve insan hakları hareketlerinden gelen tepkilerden sonra çıkartılmış olan LGBTI+ varoluşunu kriminalize edecek maddelerin Trump'ın seçilmesinin hemen ertesinden gelmesi bir tesadüf olmadığına dair politik analizleri okumuştuk.

4 "The New Fascist Body", E-flux journal, Issue #157, Ekim 2025. Çeviri bana ait. <https://www.e-flux.com/journal/157/6776787/the-new-fascist-body>

5 Introduction, "What is queer about queer studies now?", Social Text 84-85, Vol 23, No 3-4, Sonbahar-Kış, 2005, Duke University Press, Sayfa 4. Çeviri bana ait.

6 "Resilience, or...," Let's Get Together and Call Ourselves an Institute, Chapter Thirteen, 2018. Çeviri bana ait. <https://vishmidt.memoryoftheworld.org/#/book/209275c9-25fe-4c8a-8c90-de858742c78c>



Ne temiz suyun ne fonun döneceğine ne kışkırtılan kutupsallaştırıcı şiddetin ne pohpohlanan muhafazakarlığın yakın zamanda değişeceğine inanmadığımızda ne yaparız peki? Yörüngeler dünyada beraberliğimize açıkça iyi gelmeyecekler git gide daha çok kayarken, tüm askıdaki pozisyonlarıyla *unbecomings*'in sorduğu belki tam da bu sorudur.



YONCA SARAÇOĞLU

untold tales

03-21 ŞUBAT/FEBRUARY 2026

Rain, 111 x 84 cm, oil on canvas, 2019

Yonca Saraçoğlu represented by Istanbul Concept Gallery
M: +90 549 391 91 31 / E: isik@istanbulconcept.com
W: www.yoncasaracoglu.com
Instagram: @yoncasaracoglu_art_

Pazartesi-Cuma 10.00-20.00
Cumartesi 10.00-18.00

A: Teşvikiye Cad. No:6 Nisantasi, İstanbul
T: +90 (212) 233 12 03 E: galeriisik@fmv.edu.tr



GALERİ İŞİK



FEVZİYE
MEKTEPLERİ
VAKFI • 1885 •

17.01—14.03.2026

unsettled

curator Gary Sangster

VISION

JUDITH BARRY
DEBRA DAWES
STAN DOUGLAS
MERILYN FAIRSKYE
RODNEY GRAHAM
DAVID MAISEL
MAIRÉAD MCCLEAN
GARY SIMMONS
CARRIE MAE WEEMS

collaborations

DAVID ZWIRNER, New York / HAUSER & WIRTH, Zurich & Los Angeles
IVORYPRESS, Madrid / GLADSTONE GALLERY, New York
FRAENKEL GALLERY, San Francisco / GALERIE BARBARA THUMM, Berlin
Estate of Rodney Graham, Canada

Kırılmış *fay* hatlarımız

Röportaj: Selin Çiftci

Neriman Polat’ın *Zeminsiz* sergisi Zilberman Berlin’de 7 Şubat 2026 tarihine kadar devam ediyor. Sanatçıyla *Şefkâtsiz* ve *Çatısız* ile başlayan sergi üçlemesinin son halkasını, altımızdan çekilen toplumsal zeminleri ve ortak zemin arayışını konuştuk



Groundless/Zeminsiz sergisi, *Merciless/Şefkâtsiz* ve *Roofless/Çatısız* ile birlikte bir üçlemeyi tamamlıyor. Her birini x, y, z eksenleri gibi düşünürsek, bu eksikliklerin tanımladığı uzayın orijini nereden geçiyor? Bu üçlemedeki her bir terimin sizin için ifade ettiği kayıp biçimleri neler?

Bu üç serginin x, y, z eksenleri kırılmış fay hatlarımızdan geçiyor. Kayıp duygusunu ve altımızdaki zeminin çekildiğini, yoğun olarak yaşadığımız bir dönemden geçiyoruz. Savaşlar, yerinden edilmeler, doğal kaynakların tüketilmesi, iklim krizi, eko-kırım, ekonomik kriz, artan adaletsizlik, tüm bunlar hayatımızdan giden, bazen de yeni ikamelerle geri dönen bir dolu konular. Benim üçleme olarak gördüğüm sergilerimdeki çalışmalarım içinden geçtiğimiz dünyanın hissiyatıyla ilgili.

Şefkâtsiz sergisini 2018 yılında Merdiven Art Space’te gerçekleştirdim. Çocuklar üzerine yoğunlaştığım bir sergiydi. Çocuk battaniyeleri, yastık, tuğla duvar, yazılar ve sokaktan çekilmiş, yıkılmış bir evin duvarında kalmış çocuk odasının fotoğrafı gibi birçok parçaları vardı. Galerinin mekânını hibrit bir mekân olarak düzenledim. Şehir hayatı ve çocuklara yönelik şiddet ve sevgisizlik sergide yoğun olarak hissediliyordu. Ev içini ve dışını aynı mekânın içinde kurgulamak üç sergimde de devam etti. *Çatısız*’ı, 2023’te Zilberman Galerisi İstanbul’da gerçekleştirdim. Mekânın içine gerçekçi ölçülerde tuğlalardan bir ev oluşturdum. Çatısı yoktu, evin duvarları karartılmış, yırtılmış ve üzerine altın rengi bakliyatlar yapıştırılmış tüllerden oluşuyordu. Sergideki video işimde salıncakta bir kız çocuğu görüntüsü, çoğalarak ve küçülerek, son algılama noktamızın sınırına gelerek yer alıyordu. Balkondan sallanan tüllerin fotoğrafları ve serginin girişinde altın rengine boyanmış bakliyatların kavanozlarda yer aldığı simsiyah bir mutfak serginin ana parçalarıydı. *Çatısız*, ekonomik krizi, yerinden edilmeyi, kaybolan mahalleleri, gelecekte bizi bekleyen yiyecek krizini, dayanıksız, kırılğan hayatlarımızı anlatıyordu. *Zeminsiz*, 2025’te Zilberman Berlin’de açıldı. Dijital baskılı kumaşlar, demir konstrüksiyonlar (*Balkon* ve *Boşluk* işimde) bu serginin yeni malzemeleri oldu. Yine iç mekânla dış mekânın birleştiği bir sergi kurgusuydu, artan adaletsizliğin, ekonomik krizin, eko-kırımın, kadın cinayetlerinin, her şeye rağmen aradığımız özgürlük duygusunun peşine düştüm. Sergide yer alan, tuhaf bir avluda, kuru bir dala asılı kalmış çocuk montu fotoğrafı ile arafta kalmış halimizi göstermek istedim. *Kayıp* isimli bu çalışma, uçup gitmiş bir bedenin ardındaki kalan bir iz, boşluk gibi. Yaklaşık iki yıldır ince ince kararttığım kumaşlar bugün içimize düşen, sızan karanlığı açığa çıkartmak istiyor. *Boş bir filenin düşüşü* ve erkek mendillerinden ürettiğim *İki mendil* adlı işler, ekonomik krizi ve erkek egemen kapitalist dünyanın çöküşüyle ilgili. *Ey özgürlük*, *Açık görüş* adlı çalışmalar hem kendi hapishanemizi, hem de içerdekileri hatırlatıyor, içine yıldızları, umut ışıklarını da ekleyerek. Beklenmedik anda yavaş yavaş gelen *Azrail*, *Yolda* videosu, elinde tırpanla hepimizi biçerek ilerliyor sergide. Galerinin balkonunundan sallandırıdığım *Unutma beni*, tülü, birçok kayba gönderme yapıyor. Kaybettiğimiz dağlara, ağaçlara göndermesi olan, serginin son odası sarı rengine, bu sarı talan edilen toprakların sarısı, Akbelen’de, Kuzey ormanlarında, İkizdere’de toprağın üstünde kalan tonda. Aynı odada, bir çocuk odası için üretilmiş bir kumaşının karartılmış hali üzerindeki iş makineleri, kamyon motifleriyle (kumaş hafriyat) asılı, resim gibi. Üzerinde kırılmış çizgileri olan bir kumaş (*Kırık*) depremi hatırlatıyor. Bu hem içimizdeki hem dışımızdaki kırılmalarla ilgili. Yangın sonrası taştan yapılmış tuhaf bir bank fotoğrafı *Bekleyiş* ile sergi son buluyor. *Zeminsiz*’in demokratik alanların yitirilmesi ve birlikte hareket edebilmenin güçlükleri gibi çağrışımları da var. Ve bu günümüzün gerçeği.

Üçlemenin ilk ikisi İstanbul’da gerçekleşmişti. *Zeminsiz*’in Berlin’de gerçekleştiriyor olması sizin için ne ifade ediyor ve üçlemeye dair ne söylüyor?

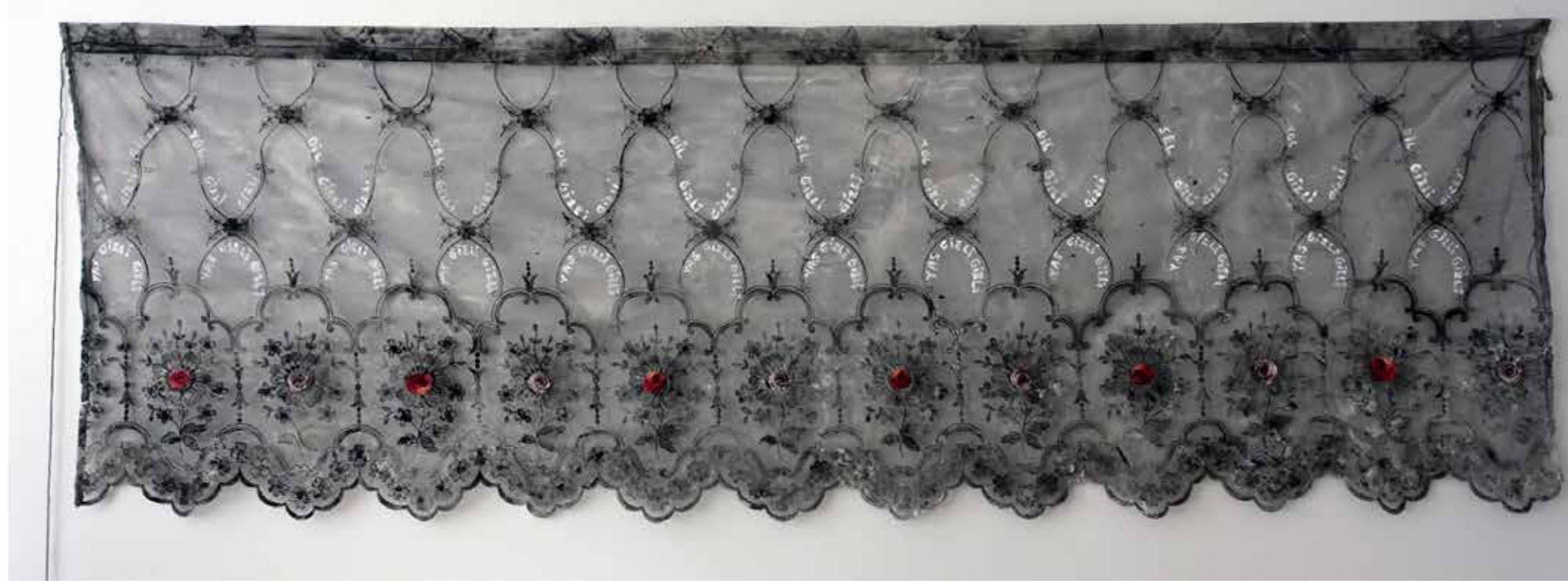
Berlin son on yıldır Türkiye’den kültür, sanat ve düşünce alanından epey göç aldı. Ve birçok arkadaşım orada yaşıyor, Berlin’de de her gün yaşamsal zorluklar artıyor. İşsizlik, artan kiralara, sanat fonlarının kısılması gibi. Sergiyi Berlin’de yapmak bu anlamda beni etkiliyor. Kırılğan hayatlar özellikle göçmenler içinde çok yoğun. Ayrıca dünyanın gidişatına bakınca bu sergiyi her yerde yapabilirim duygusunu da taşıyorum. Zilberman Galerisi sayesinde yolum Berlin’e düşebildi. Gördüm ki Berlin’de anlaşılma, hissedilme olasılığı oldukça yüksek, şanslıyım. Türkiye dışında sergi yapabilmek farklı ve güçlü bir deneyim kuşkusuz.

Şefkâtsiz’teki duvardaki bebek battaniyeleri, serinin devamında yerini dikilip karartılmış tüllere bırakıyor. Bozulmuş yumurtayı çağrıştıran, çürümüş bir evin zarları gibi hepsi. Duvarlar daha önce olduğu gibi yine gri ve soğuk. Tüllerin sarktığı balkon yine o çocuk odasına mı açılıyor? Serideki farklı şiddetler hep aynı evin etrafında mı dönüyor?

Sergilerdeki işler ve birçok işim sokaktan ve evden geçiyor. Evden çıkıp sokağa, sokaktan çıkıp eve dönüyor da diyebiliriz. Korunaklı olduğunu varsaydığımız ev, bizi hayatta tutan ev, bizi öldüren ev. Bir eve sahip olma ihtiyacı hem ruhsal hem bedensel. Ev bedenimiz ile şekilleniyor. Ev, arzu nesnesi. Ve bugün ev, ayrıca barınma krizi demek. Balkon bir eşik, iç ve dış arasında bir geçit. Benim *Balkon* işimin zemini yok, boşluk, uçurum. Balkondan atılırsın, düşmezsin. Türkiye birçok kadın, çocuk cinayeti balkondan, çatıdan düştü denilen, intihar süsü verilen cinayetler, bu kafamızda bir imge artık. O yüzden *Balkon* işini yaptım.



Gündelik hayatımızı belirleyen kumaşlar, dokular, motifler bir direnişe dönüşsün, bir duygu oluştursun istiyorum. Son dönem işlerimde, kumaşları karartırken sızan karanlığı açığa çıkartmaya çalışıyorum.



Bu sayfa: Neriman Polat, Gönül Dağı, Müdahale edilmiş tül kumaş, 62 x 87 cm, 2024

Tüller serisinde özellikle üzerinde gül motifleri bulunan *Gülistan*’da, tül “evcil” halinden, korunaklı çağrışımından çıkarak şiddet ve yasın taşıyıcısına hatta sembolüne dönüşüp anıtlıyor. Bir nevi tülün hem işlevini hem de estetik kaygısını tersine çevirip silahlandırılıyorsunuz. Bu işin yarattığı ortak direnç alanı üzerinden bakınca, sanatın kırılğanlık ve adaletsizlik karşısındaki imkânları hakkında ne düşünüyorsunuz?

Gülistan Doku, yıllardır bulunamadı, ailesi ve sevenleri onun için mücadele etmese, çoktan unutulmuştu. Rojin gibi, Rabia Naz gibi... Liste çok uzar. Ben *Gülistan* işimi Gülistan Doku’nun yıllardır kayıp oluşunu aklımdan çıkartmadan, ürettim. Ayıca sergide Gülistan’a referans veren başka bir isim, *Kaybolan* isimli kumaş çalışmam var. Kararan ve kararmakta olan güller. Gündelik hayatımızı belirleyen, kumaşlar, dokular, motifler bir direnişe dönüşün, bir duygu oluştursun istiyorum. Son dönem işlerimde, kumaşları karartırken sızan karanlığı açığa çıkartmaya çalışıyorum. Bir tür ters işlem. Kumaşa resim yapmıyorum, kumaşın potansiyeli, dokusu, çeşidi ve üzerindeki desenler bana bu işleri yaptırıyor. Zaten taşıdığı, orada olan şeyi görmeye çalışıyorum. Bu da ilginç bir şekilde bana kırılğanlık ve adaletsizlik üzerine söz söyleyebilme imkânı yaratıyor. Benzer tavır diğer çalışmalarım da var. Sanat, benim için hayatta ve politik alanda, özgür düşünce ve eylem alanları var ediyor, gösteriyor ve genişletiyor.

Sanat pratiğinizde kolektif yapılar (STT, *In Between*, Hafriyat) kritik bir rol oynuyor. Sergide de ortak zeminin kaybı kadar, yeni bir ortak zemin kurma ihtiyacını da hissediyoruz. Bu kayıp bireysel hafıza ve kolektif eylem pratiğinizle nasıl birleşiyor? *Zeminsiz*’de kolektif düşünce biçimi nasıl dönüşüyor?

Tam da ikisinin birleştiği yerden iş üretmeye çalışıyorum. Bireysel hafıza ve kolektif eylem. Kendi tanıklığım üzerinden, kolektif hafızayı hareket ettirmek. *Zeminsiz*, kalabalık bir sergi, bize ortak sorunlarımızı, kayıplarımızı göstermeye çalışıyor. Tanıdık ama bir yanıyla da tekinsiz. Belki sadece başlığı bile “ortak eylem alanlarımız nerede?” diye soruyor.

Sanat üretiminde “ortak zemin” sizin için bugün ne ifade ediyor? Önceki deneyimlerinizden hangi alanlarda farklılaşıyor?

Sergi sadece sanat alanında değil, hayatın içinde kaybettiğimiz, sarsılmış ve kırılmış zemin duygusu üzerine. Birlikte sadece üretmek değil, asıl mesele birlikte tavır alabilmek, bugün ne zor değil mi? Birçok kişi birlikte ama tavırlar darımaduman.

Sergide “yas” sim gibi her yere bulaşmış, belli belirsiz yerlerde beliveriyor. Neşet Ertaş’ın *Gönül Dağı* türküsü ve bir tülün üzerinde ona eklediğiniz “yas gizli gizli” dizesi de bunlardan biri. Bugün şiddet ne kadar görünürse yas da o kadar gizli tutuluyor gibi. Bu referansı seçmenizin altında yatan bağ neydi?

Sevgili, biricik arkadaşımız Gülçin Aksoy’u kaybettikten sonra ona ithafen ürettim bu işi. Beral Madra’nın küratörlüğündeki *Vasiyetimdir* sergisinde yer aldı. Bugün bu çalışmanın konularını *Zeminsiz* sergisinde daha net görebildim, sansür, otosansür, söylenemeyenler, tutulamayan yaslar... Neşet Ertaş’ın *Gönül Dağı* türküsüne referansla “dil gizli gizli, sel gizli gizli, söz gizli gizli”ye “yas gizli, gizli” sözlerini ekleyerek, buluntu eski bir tülü yine manipüle ederek yatay bir eşikte sergiledim. Benim için serginin özeti gibi bu çalışma. Hayatlarımız “gizli, gizli”ye dönüştü.

Pratiğinizde direnişi sadece eleştiri üzerinden değil, “şefkât” ve “empati” zemini üzerinden de inşa ediyorsunuz. Burada zeminin onarımına, iyileşmeye, umuda dair bir ipin ucunu yakalamak mümkün mü? Yoksa bu eksiklikler silsilesi entropiyle mi bitiyor?

Umut/umutsuzluk ikileminden bakmadan, olana bakmak, özgür irademle kendi konularımı, kendi dilimle anlatmak istiyorum. Hayat zorlukları ve etkileriyle ve en beklemediğimiz anda gelen, yeşeren birçok şeyden de oluşuyor, umut belki burada var. Empati ve şefkât önemli, modası geçmiş terimler gibi artık, ama hatırlamalıyız.

Bugün içinizde en çok büyüyen soru nedir?

Bugün en çok *Zeminsiz* sergisi üzerinden de bakmaya çalıştığım, özgürlük meselemiz. Tüm krizlere, adaletsizliğe ve yıkımlara ve baskıya rağmen özgürlük duygumuz nerede, ve ona nasıl yaklaşabiliriz, özgürlüğe nasıl açılabiliriz... 



Neriman Polat, Tül serisinden Gülistan, C-print, 50 x 70 cm, 2023



GALERİLER
BULUŞMASI

#2

ULUSLARA
SANAT R
GALERİ A
LERİ S
DERNEĞİ İ

YapıKredi

ÖZEL
BANKACILIK

12-15.02.2026

2PLAN TERMİNAL
ARNAVUTKÖY YOLU 3
ETİLER / İSTANBUL

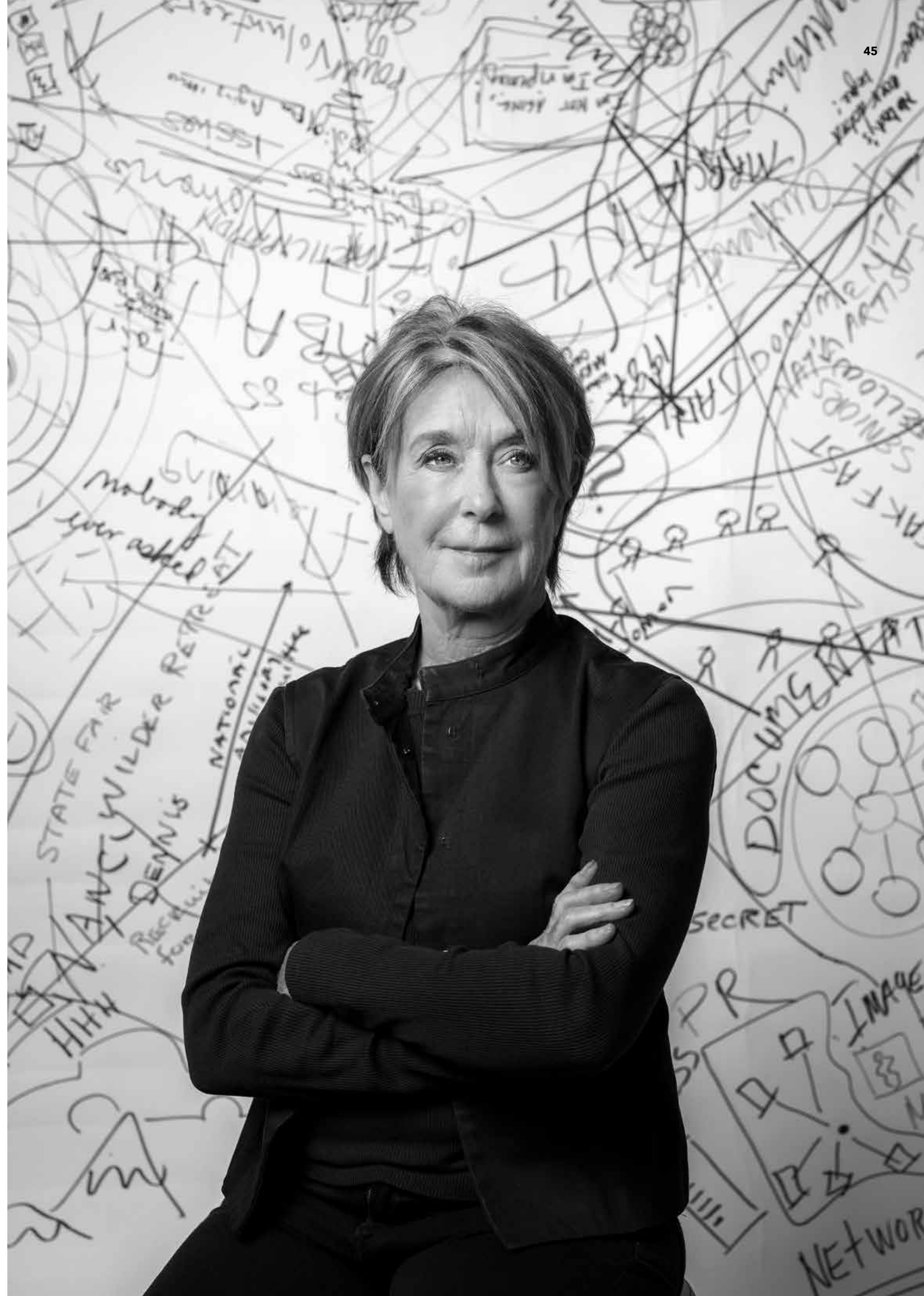
Estetik ve etiğin kesişiminde: Suzanne Lacy ile *Birlikte*

Röportaj: Merve Akar Akgün
Fotoğraflar: Devin Oktar Yalkın

Feminist sanatın ve katılımcı performansın öncü ismi Suzanne Lacy, Türkiye'deki ilk kapsamlı sergisi *Birlikte / Together* ile Sakıp Sabancı Müzesi'nde. Sabancı Vakfı'nın katkılarıyla 8 Mart 2026 tarihine kadar izlenebilecek olan sergi, sanatçının yarım asrı aşan üretimini; yaşlanma, şiddet ve dayanışma ekseninde bir araya getiriyor. Sanatı müze duvarlarından çıkarıp "sosyal pratik" olarak hayatın tam içine yerleştiren Lacy ile etiğin estetikle buluştuğu o hassas çizgiyi, kolektif hafızayı ve bir müzenin nasıl toplumsal bir öğrenme alanına dönüşebileceğini konuştuk

"1987'de The Crystal Quilt performansını tamamladıktan sonra, bir masaya yayılmış sarı bir kağıdın etrafında, birlikte çalıştığım bir grupla bir araya geldim. Prodüksiyondaki rollerini yeniden kurguladıkları anları filme aldık; sonuçta ortaya, konuşmanın videosunun eşlik ettiği büyük, kolektif bir çizim çıktı."
—Suzanne Lacy

Fotoğraf: Devin Yalkın



Sakıp Sabancı Müzesi, yönetimindeki bayrak değişiminin ardından, geçtiğimiz sene kapılarını net bir tavırla araladı. Feminist sanatın ve sosyal pratiğin mihenk taşı Suzanne Lacy’nin Türkiye’deki ilk kapsamlı sergisi, Ahu Antmen’in Türkiye bağlamına ustalıklı tercüme ettiği küratoryal vizyonuyla birleşerek, müze duvarlarını şeffaflaştırdı, sanatın beyaz küpten çıkıp sokağın, meydanın ve bizzat kadın deneyiminin içine sızarak estetik olanın politik olanı inşa ettiği bir alan açtı.

Suzanne Lacy’nin pratiğinin biricikliği, aktivizm ile sanat arasındaki o tekinsiz çizgide, estetik titizlikten asla ödün vermeden yürüyebilmesinde saklı. Şiddet, yaşlanma ve emek gibi zor konuları, çığırtkanlıktan çok uzak bir görsel şiirsellikle sahnelemesi, onu sanat tarihinde özel bir yere yerleştiriyor. Bu röportajın perde arkasında ise Pasifik’in diğer ucuna uzanan kişisel bir hayranlık hikâyesi de var. Los Angeles’ta organize ettiğimiz kapak çekiminin, Suzanne Lacy ve Devin Yalkın’ın üst düzey profesyonelliği sayesinde, büyük bir akışkanlıkla gerçekleşmesi tesadüf olamazdı. Yıllarca yüzlerce kişilik kitleleri, devasa meydanlarda bir orkestra şefi gibi yöneten Suzanne Lacy zihninin; birebir iletişimdeki o mütevazı, net ve çözüm odaklı tavrına şahitlik etmek, benim için başlı başına bir ders niteliğindeydi.

Suzanne Lacy’yi okumak ve izlemek, “birlikte” olmanın, dinlemenin ve bir başkasının hikâyesinde kendine yer açmanın etik sorumluluğunu hatırlamak demek. Sanat tarihine düşülen bu güçlü şerhi, Unlimited arşivine katabilmiş olmaktan gurur duyuyorum.

Sanatçı, aktivist, yazar, eğitimci gibi pek çok rol arasında, çoğu zaman eşzamanlı olarak gidip geliyorsunuz. Bugün kat ettiğiniz yola baktığınızda, kendinizi bu spektrumun neresinde konumlandırıyorsunuz? Sizi hâlâ üretmeye iten temel gerilim, asıl mesele nedir?

Eğer birincil kimlikten bahsediyorsak, kendimi bir sanatçı olarak tanımlarım. Profesyonel hayatımda organizasyon yapmak, idarecilik, eğitimcilik, öğrenmek ve geçimimi sağlamak gibi pek çok başka faaliyeti yürütüyor olsam da benim tutkum sanat yapmak. Temel gerilime gelince; yaratma dürtümün, hayatımı yaşama biçimimde -bilim yaptığım dönemlerde bile- her zaman güçlü, hatta baskın olduğunu söyleyebilirim. Temel kavram ise ilişkilerin etiği ve kolektif yönetim etrafında dönüyor.

Sakıp Sabancı Müzesi’ndeki sergide, Türkiye bağlamıyla örtüşeceğine inandığı işleri seçen Ahu Antmen, güçlü bir küratoryal vizyon ortaya koydu. Şiddet ve topluluk örgütlenmesi şeklindeki iki kutbun, özellikle bu ülkedeki kadınlar için ne kadar etkili olacağını bilgece öngördü. Bir sanatçı olarak, insanların şu an bilmediğimiz veya anlamadığımız, sosyal ve politik pratikleri etkileyen deneyimleri nasıl ilettikleri ilgimi çekiyor. İster Los Angeles’ta olayım ister İstanbul’da; isim, genellikle adlarına konuşulan insanların birbirleriyle konuşabilecekleri estetik bir kapsayıcılık (*container*) yaratmakla ilgili.

Bir sanatçı olarak görevim, gerçek hayatın “karışıklığını” (*messiness*) ve gizli kalmış yönlerini alıp, ona dikkatinizi tutabilecek kadar güçlü bir form vermek ve böylece zor hakikatlerden gözlerinizi kaçırmamanızı sağlamak.

Resmî eğitimciliğim ve eğitim durumlarının/kurumlarının tasarımcısı olarak yaptığım çalışmalar bununla ilişkili olsa da benim için ikinci sırada geliyor. Geniş anlamıyla ele alındığında pedagoji üzerine, bir değişim ve karşılıklı öğrenme forumu olarak epey kafa yoruyorum. İşimin uzun süreçlerini, katılımcılar, iş birlikçiler ve izleyicilerle birlikte öğrendiğimiz bir tür okul olarak görüyorum. Bu sergiye gelirsek hem Ahu’nun hem de benim deneyimli öğretmenler olmamız şaşırtıcı değil. Onun müzeyi bir öğrenme alanına dönüştürme, izleyicinin şiddet ve kadın topluluklarına dair sorularını serginin ayrılmaz bir parçası haline getirme konseptini çok iyi anladım.

“Birlikte” sadece bir başlık değil aynı zamanda bir yöntem. Sabancı Müzesi’ne getirdiğimiz işlere bakarsanız, örneğin yaşlanma üzerine olan *The Crystal Quilt* veya şiddet üzerine olan *By Your Own Hand*, üretimlerinin onları yaratmak için kurulan ilişkilerin bir fonksiyonu olduğunu görürsünüz. Bu durum tamamlanmış eserde her zaman görünür olmaz; işlerin oluşum sürecini de sergileyerek onları bir bağlama oturtmaya çalışmamın sebeplerinden biri de bu.

Katalogda alıntılanan çarpıcı bir cümle var: “Estetik anlar beni mutlu eden şeylerdir; aksi takdirde politikaya girerdim.” Estetik haz ile politik angajman arasındaki bu gerilim pratiğinizi nasıl şekillendirdi? Bir fikrin sanattan çıkıp sadece aktivizme kayma riski taşıdığını hissettiğiniz zamanlar oldu mu?

Asıl soru bu, değil mi? Elli yıldır üzerinde yürüdüğüm ip cambazlığı işte, tam da bu. Bir fikrin sanattan çıkıp sadece aktivizme kayma riski taşıdığı durumların olup olmadığını soruyorsunuz. Cevabım evet; ancak herhangi bir işin içinde bu noktanın tam olarak nerede olduğunu size söyleyemem. Yeni formların ortaya çıktığı o muğlaklığın (*ambiguity*) getirdiği meydan okumayı sevdiğimi söylemeliyim. Yıllar içinde becerilerime ve sezgilerime güvenmeyi öğrendim ama bir iş sahnelenene kadar sanat olarak başarılı olup olmadığını çoğu zaman bilemedim. Buradaki risk, işin “fazla politik” hale gelmesi değil. Risk; duygu, içgörü veya yeni bir şey öğrenildiği hissini uyandırma gücünün kaybedilmesi. Eğer bir protesto organize etseydim, hedef anlık ve somut bir değişim olurdu. Ama bir sanatçı olarak hedeflerim farklı.

Bu, haz ile sorumluluk arasındaki gerilim. Bu durum Batı kültüründe temel bir ikilem gibi görünüyor: Kişinin kendi ihtiyaçlarını, arzularını, hazlarını tatmin etmesi ile bütünün ihtiyaçlarını gözetmesi arasındaki o çizgi nerede? Ben politik olanı, bütüne ekmlenen jestler veya (medya sunumları, konferanslar, manifestolar ve doğrudan) eylemlerle tatmin ediyorum. Ancak işin merkezi, estetik bir üretime dayanıyor. Amaç, görme biçimini değiştirmek.

Yüzlerce yaşlı kadının masalarda oturduğu *The Crystal Quilt* gibi bir işe baktığınızda, bunun yaşanan kadınların görünmezliğine dair politik bir beyan olduğunu görebilirsiniz. Ancak bu sadece bir konferans veya manifesto olsaydı, kolayca kategorize yahut göz ardı edilebilirdi. Bunun yerine biz işi bir gösteriye (*spectacle*) dönüştürdük. Rengi, geometriyi, sesi ve senkronize hareketi kullandık. Ressamların (Miriam Schapiro dahil), tiyatro ve ses sanatçılarının iş birliğiyle “yaşayan bir resim” yarattık. Estetik güzellik stratejik bir fikirdi: Sizi, toplumun görmezden gelmek üzere eğittiği bir şeye (yaşlanan kadınların deneyimine) bakmanız için baştan çıkarıyordu. Ama aynı zamanda sanatın da kritik bir unsuruydu.

Sadece politik mesajın “iyi niyetlerine” yaslanamam. İş görsel olarak ayakta kalmalı. İkna edici olmalı ve sanatın gelişimine bir şeyler katmalı. Düz aktivizme kayış noktası;

işin muğlaklığını veya metaforik tınlamasını (*resonance*) kaybettiği, sanat alanı için tek-rara düştüğü veya anlamsızlaştığı an gerçekleşir. Eğer bir proje tek, didaktik bir cevap sunuyorsa, diyalogu kapatır. Benim için sanat, kolay cevapları olmayan sorulara alan açmakla ilgili.

Ahu Antmen’in metninde, İkinci Dalga feminizmin “yaşam malzemesi” (*life material*) kavramı işinizin merkezi olarak vurgulanıyor; gündelik deneyimin, bedeninin, zanaatın ve kadın emeğiyle ilişkilendirilen formların kullanımı... “Yaşam malzemesi” bugün sizin için ne ifade ediyor? Ve bu yaklaşım ilk olarak hangi işinizin de kristalize oldu?

“Yaşam malzemesi” terimi İkinci Dalga feminizmden, özellikle de “yüksek sanat”ın soyut, biçimsel ve gündelik hayattan kopuk olması gerektiği yönündeki ataerkil anlayışı reddettiğimiz 1970’lerden geliyor. O yıllarda performans sanatı da gündelik (*quotidian*) deneyimlerin sanat olarak veya sanatın içinde kullanılmasını vurguluyordu. Öğrencisi olduğum Allan Kaprow özellikle etkiliydi. Hem kadınlar hem de erkekler, varoluşun o anlık, içgüdüsel (*visceral*) ve çoğunlukla fark edilmeyen deneyimlerini işin birincil med-yumu olarak kullandılar; ancak kadınlar söz konusu olduğunda bu deneyimler, kadın bedeninin politikleştirilmesiyle ilgili siyasi imalar taşıyordu. Örneğin, kadına yönelik şiddet, 1970’lerden önce genel olarak toplumsal bir sorun olarak görülüyordu. Bunun küresel bir dikkat noktasına taşınması; kadınların deneyimlerini önce küçük gruplarda birbirleriyle, sonra da sanat, yazı ve aktivizm yoluyla paylaşmalarıyla mümkün oldu.



Suzanne Lacy, Birlikte / Together sergisinden görünüm, Fotoğraf: Canberk Uluşan, Sakıp Sabancı Müzesi izniyle

“Düz aktivizme kayış noktası; işin muğlaklığını kaybettiği an gerçekleşir. Eğer bir proje tek, didaktik bir cevap sunuyorsa, diyalogu kapatır. Benim için sanat, kolay cevapları olmayan sorulara alan açmakla ilgilidir.”

Benim işimde yaşam malzemesi birkaç temel unsuru kapsıyor: Marjinalleştirilmiş grupların görünmezliğini de içeren “Gündelik Deneyim” Ve kişisel ve politik tarihin bir alanı olarak “Beden” (yaşlanan, şiddete maruz kalan ve emek harcayan beden). Ahu’nun da işaret ettiği gibi, erken dönem feminist sanatın alt metinlerinden biri; yorgancılık (*quilting*) gibi tarihsel olarak “küçük” veya “ev içi” alana itilmiş emeğin iade-i itibarı ve bunların müzenin kamusal, politik ve estetik alanına yerleştirilmesiydi. Bu durum, performans sanatçıları için görsel ve süreçsel metaforlardan oluşan bir alan açtı.

Şiddet temasının ortaya çıkışı, feministlerin sorunun boyutuna dair artan farkındalıkları sayesinde oldu. *Three Weeks in May* (1977), o dönemde bu işlerin en büyüğü ve en kamusal olanıydı. Los Angeles’ta gerçekleştirilen bu parça, şehirdeki korkunç derecede yüksek tecavüz oranlarına anlık ve iğgüdüsel bir tepkiydi. Bu işi bireysel, kolektif ve kitlesel izleyici müdahaleleri için bir kapsayıcılık veya platform olarak gördüm. Los Angeles’ın Belediye Binası’nda, trafiğin yoğun olduğu bir alanda büyük bir harita üzerinde bildirilen her tecavüzün tam yerini işaretlemek için şehir yönetimiyle üç hafta boyunca çalıştım. Bu haritayı her gün güncelledim; kolektif eyleme ve özel yasa odaklanmak için aktivistler, politikacılar ve sanatçılarla bir dizi etkinlik ve performans yarattım. Kuru, bürokratik istatistikleri şehrin bedeni üzerinde fiziksel, görünür bir işarete dönüştürerek, bunun görmezden gelinmesini imkânsız hale getirdik. Gizli, özel dehşeti aldı ve onu kamusal, müşterek bir gerçeğe dönüştürdü. Kişisel olanın gerçekten de politik olduğunu gösterdi.

Sergide yer alan *Performance Suit* gibi işler, çıplak bedenın tarihsel rolüne meydan okuyor ve bizzat “kadın bedeni” fikrini karmaşılaştırıyor. Erken dönem anatomi eğitiminizi feminist politikayla diyaloga soktuğunuzda; beden nasıl sanatsal bir araca, bir arşive ve hatta bir sosyal sorgulama alanına dönüşüyor?

Erken dönem anatomi eğitiminim sadece kemikleri ve kasları ezberlemekten ibaret değil, bedeni birbirine bağlı parçalardan oluşan bir yapı, canlı bir sistem olarak görmekle ilgiliydi.

Tıp çalışmalarından gelen birikimle, bedenin fiziksellliği sürekli sorular doğuruyordu: Beden nasıl işliyordu? Hastalık durumunda bu mükemmel karmaşıklığının çökmesine ne sebep oluyordu? Neden bedenlerin içine (kendi biyolojik içselliğimize) bakmayı şiddetle ilişkilendiriyorduk? Ameliyatlarda ve otopsielerde odada bulunmuş, mezbahaların içini fotoğraflamış ve domuz fetüslerini disekte etmiş biri olarak; bedenin içine tanıklık etmek benim için müthiş bir estetik deneyimdi ve karmaşıklığımızın, insanlığımızın ve ölümlülüğümüzün bir hatırlatıcısıydı. Ancak yaşam bilimleri (*life sciences*) dışındaki insanların bunu böyle görmediğini fark ettim.

Feminist politika açısından bedeni bir arşiv; sosyal ve politik güçlerin kayıtlarını bıraktığı tarihsel bir belge olarak gördüm. Travmanın, yaşın, emeğin ve kültürel beklentilerin deposu olarak bedeni bakılacak bir nesne (tarihsel, ataerkil bakış) olarak değil; bir araç, işi icra etmenin bir yolu olarak kullandım. *Birlikte* sergisinde yer alan *Performance Suit* gibi birçok erken dönem işimde, çıplak kadın bedeninin sanattaki tarihsel rolüne meydan okudum. Benim için beden bir sosyal sorgulama alanı, iktidar ve kimlik hakkında büyük sorular sormanın başlangıç noktasıydı. İzleyiciyi bedenin bağlamını sorgulamaya davet ettim: Kimin bedeni görülüyor? Ve kim tarafından? Kimin bedeni korunuyor ya da işkence görüyor? Kimin bedeninin yaşanmasına, protesto etmesine veya konuşmasına izin veriliyor?

Beden, sahip olduğumuz ve dolaysız, erişilebilir ve riski yüksek araç. 70’lerde performans sanatı, kadınlar (ve erkekler) için gündelik hayatlarındaki temaları ifade etmenin bir aracı haline gelmişti. Performansın en güçlü sanatsal aracı, katılımcının basit, süssüz ve o an orada olan bedeniydi. Kadın sanatçılar o basit mevcudiyetin içinde hem kişisel hem anatomik hem tarihsel hem de derinlemesine politik olan bir konuşmayı zorladılar.

Sergideki *By Your Own Hand* gibi projelerde Ekvador ve diğer Güney Amerika ülkelerindeki kadınlardan mektuplarla karşılıyorsunuz; ancak benzer şiddet deneyimlerinin ABD’deki *Between the Door and the Street* projesinde de yankılandığını görüyoruz. Katalogda, mesafe ve bağlama rağmen bu anlatıların ne kadar benzer olduğuna dikkat çekiliyor. Bu tekrarı nasıl okuyorsunuz? Şiddet hikâyeleri birbirini bu kadar yakından yankımlarken, “yerel özgüllük” sizin için nerede önemini koruyor?

Tekrar ve kadına yönelik şiddet sorunu, onca yıllık politik çalışmaya rağmen çözemediğimiz bir problem. 70’lerdeki feministler dünyanın dört bir yanından şiddet ve hayatta kalma hikâyeleri toplamaya başladılar. Bu anlatıların tüyler ürpertici tutarlılığı bir tesadüf değil, yapısal gerçeğin kanıtıydı. Bu tekrar bize, izole ve kişisel talihsizliklerle uğraşmadığımızı; korkutucu bir evrensellekle işleyen küresel, ataerkil bir aygıtın semptomlarını gördüğümüzü söylüyor. Şiddet, kurumsal destek eksikliği ve sessizliğin yükü; kadının Quito’da, Los Angeles’ta veya İstanbul’da olmasından bağımsız olarak trajik bir şekilde benzer.

Ancak yerel özgüllük önemli. Eğer evrensellik bize baskının ortak planını veriyorsa, yerel bağlam değişimin anlık ve eyleme geçirilebilir sahasını sağlıyor. Farklı kültürlerin kadına yönelik farklı şiddet biçimleri ve farklı eylem fırsatları var. Belirli bir yerin özgüllüğü, kendi benzersiz kültürel tarihinin ve hukuk sisteminin ağırlığını taşıyor. Çalıştığım mekânların mimarisi ister belirli bir şehir sokağı ister Sakıp Sabancı Müzesi olsun, eylemi temellendiren bir çerçeve sağlıyor. Mekânın özgüllüğü, işin görsel formlarını destekliyor. Topluluklar (İstanbul’daki kadın grupları, eğitimciler, sanatçılar ve aktivistler) evrensel şiddet gerçeğini direniş için pratik, yerel stratejilere nasıl tercüme edeceklerini bilenlerden oluşur. Sonuçta, şiddetin tekrarına dair farkındalık acil bir dayanışma (*Birlikte*) hissi yaratır; ancak değişim için gerekli araçları sağlayan şey yerel özgüllüktür.

***Whisper, the Waves, the Wind, The Crystal Quilt* veya *Between the Door and the Street* gibi büyük ölçekli işleriniz yüzlerce katılımcıyı bir araya getiriyor. Bu projeleri tasarlarken, katılımcılar için güveni ve güvenlik hissini nasıl inşa ediyorsunuz? İnsanların kendi hikâyelerini sizin önerdiğiniz yapı içine yerleştirmelerini sağlayan şey nedir?**

The Crystal Quilt veya *Between the Door and the Street* gibi işlerde haklı olarak tespit ettiğiniz büyük ölçekli projelerdeki güven sorunu tekni bir mesele değil; pratiğimin etik ve sanatsal temeli. Bunlar insanlar “hakkında” projeler değil; insanlarla “birlikte” yaratılan projelerdir. Yüzlerce bireyin en kişisel, çoğu zaman acı verici yaşam malzemelerini paylaşmaya istekli olduğu bir alan inşa etme süreci, titiz bir planlama ve derin bir karşılıklılık taahhüdü gerektiren bir ortak yaratım eylemi.

Güveni inşa etmemin birincil yolu, sanatçı ve özne arasındaki tipik güç dinamiğini tersine çevirmek. İnsanlardan sadece içine yerleşmelerini istediğim bitmiş bir senaryo veya önceden belirlenmiş bir anlatı ile başlamak. Genellikle beni davet edenlerin önerdiği bir tema ile başlıyorum. Sorular soruyorum, katılımcılar davet ediyorum ve biçimsel, estetik bir fikir oluşturmak için kolektif olarak çalışıyorum; katılımcıların kendi

deneyimlerini ve perspektiflerini yapıya dahil etmelerine izin veren, kasıtlı olarak geniş bırakılmış bir fikir... Örneğin, *The Crystal Quilt*’te sanatçılar ve aktivistlerle yapılan iş birlikleri sonucunda oluşturulan katı biçimsel parametreler zamansal ve görseldi: Masalar, ses kaydı, giysiler ve senkronize, yavaş hareketler. Bu sınırlar dahilinde, 430 katılımcıya kendileri adına konuşmaları için mutlak bir özgürlük ve sorumluluk verildi. Konuşmayı yapılandırılacak sorular vardır ama katılımcıların ne söyleyeceği tamamen onlara kalmıştı. Güvenlik; deneyimlerinin benim ajandama uyması için devşirilmeyeceğini (*co-opted*), basitleştirilmeyeceğini veya düzenlenmeyeceğini bilmekten geliyor. İnsanlara ortak yazarlar olarak davranıldığında, yapı içindeki kendi eylemliliklerini (*agency*) fark ediyorlar.

Yapının kendisi destekleyici bir kap, bir tür kamusal iskele (*scaffolding*) olarak tasarlanıyor; böylece kişisel hikâye kolektif çerçevenin içine yerleştirildiğinde onurlandırılıyor; görünmüş ve hak ettiği ses yüksekliğine kavuşmuş oluyor. İşte risk o zaman paylaşılıyor; güç ve ses tamamen sahiplerinde kalarak... Bir dayanışma ve kolektif sahiplenme hissi oluşuyor.

Katılımcılar anonim oyuncular değil; işin politik ve estetik hedefleri ile görünürlüğü potansiyel riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmiş iş birlikçileri. Etkinlik sırasında katılımcıların etrafında provalar, güvenlik konuşmaları ve gerektiğinde müdahale edebilecek bir insan ağını birbirine bağlayan iletişim araçlarıyla oluşturulmuş bir duygusal ve fiziksel destek sistemi de var. Soruların ve anlaşmazlıkların farklılıkları çözme sürecinin bir parçası haline geldiği planlama aşamasında, katılımcıların fiziksel ve duygusal güvenliği her şeyden önemli.

Sakıp Sabancı Müzesi’ndeki serginiz, onlarca yıllık kamusal işleri video ve yerleştirme yoluyla yeniden sahneliyor; Antmen’in deyimiyle “çok daha büyük bir buzdağının görünen ucu.” Bir zamanlar kamusal alanda gerçekleşmiş bir kolektif eylem müzede yeniden belirdiğinde ne değişiyor? Sizce müze, ikinci tür bir kamusal alan (*public sphere*) olarak nasıl işleyebilir?

Kamusal bir performans sanatı parçasını müze içinde yeniden sahnelemenin zorluğu, tam da kamusal etkinlikten kamusal kanıta geçişteki değişim. Sokağın köşesi veya boğa güreşi arenası gibi kamusal alanlarda bir eylem gerçekleştiğinde, bu doğası gereği doğrudan bir politik müdahale eylemi oluyor: anlık, geçici, öngörülemez ve beklenmedik olaylarla sekteye uğrayabilir. Buna karşılık müze, kasıtlı seçimlerin ve tefekkürün (*contemplation*) kontrollü bir alanı. Temel estetik sorular şunlar olabilir: Canlı bir performans *deneyimini* nasıl yakalayabilirsiniz? Ve çoklu etkinlik ve eylemlerden oluşan (topluluğu inşa eden o eylemlerin) uzun bir projenin sayısız ilişkisel yönünü nasıl temsil edebilirsiniz?

Bu işler İstanbul’daki *Birlikte / Together* gibi bir sergide yeniden ortaya çıktığında iki temel dönüşüm gerçekleşiyor, müze de “ikinci tür bir kamusal alan” olarak bu dönüşümlere aktif olarak eğilmeli.

Birincisi, müze bir nesneler kabı olmaktan çıkıp bir süreç arşivine dönüşmeli. Sergi sadece *The Crystal Quilt*’in nihai fotoğraflarını veya videosunu gösteremez; aynı zamanda mektupları, hazırlık eskizlerini, topluluk anlaşmalarını ve projede iş birliği yapan kadınların seslerini de içermeli. Videolar, orijinal etkinliğin enerjisinin ve özgüllüğünün bir kısmının aktarıldığı araçlar olarak kullanılmalı.

“İyi sosyal pratik sanatı hem politik etkililiğe hem de sanatsal güce aynı anda ulaşmalıdır, yoksa hiçbirine ulaşamaz. Ders şudur: Sanatınızın kalitesi ile etiğinizin kalitesi bir ve aynıdır.”



Suzanne Lacy, *Birlikte / Together* sergisinden görünüm, Fotoğraf: Canberk Ulusan, Sakıp Sabancı Müzesi izniyle

“2010 yılında, Museo Reina Sofia için İspanya’daki aile içi şiddet üzerine çok bölümlü bir performans olan *Tattooed Skeleton*’ı gerçekleştirdim. Etkinliklerden biri için, 500 İspanyol kadının gerçek kişisel deneyimleri maskelerin üzerine elle yazıldı.” —Suzanne Lacy

Fotoğraf: Devin Yalkın





Suzanne Lacy ve Ahu Antmen, Birlikte sergisinde, Sakıp Sabancı Müzesi, Fotoğraf: Canberk Ulsan

İkincisi, müze pedagojik bir platform olarak işlev görmeli. Müze temelli “kamusal alan” kasıtlı ve üretken olmalı. İzleyici sadece ürün değil, işi inşa etmek için gerekli olan tüm etik ve sosyal çerçeveye tanıklık etmeye davet edilmeli. Bu, müzeyi sosyal pratik yöntemlerinin incelendiği bir yer haline getirir.

Dikkatli bir kürasyon ve izleyici deneyimine gösterilen özenle müze, yeni nesillere ve farklı kültürlere sosyal pratik ve işin ele aldığı meseleler hakkında eğitim verme kapasitesini koruyor. *Birlikte / Together* bağlamında bu, çağdaş Türkiye kamuoyunu, parçalar da gösterilen adaletsizlikler ile bugün karşılaştıkları mücadeleler arasında paralellikler kurmaya aktif olarak teşvik etmek anlamına geliyor. Müze, zorlu ve nüanslı konuşmaların yapılabileceği korunaklı bir alana, bir tür laboratuvar veya sınıfa, dönüşüyor. Sanat eseri, önünde gerçekleşen o aktif diyalogu da kapsayarak bir tefekkür nesnesi olmaktan çıkıp, süregelen bir sosyal sorgulama aracına dönüşüyor.

Serginiz, Sabancı Vakfı’nın toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların güçlenmesi konusundaki uzun soluklu odağıyla örtüşüyor. Burada geçirdiğiniz süre boyunca İstanbul size kadınların bugünkü deneyimleri hakkında —bakım, ayrımcılık, dayanışma üzerine— neler gösterdi? “Birlikte olma” fikri yerel peyzajda nasıl yankılandı?

Vakfın toplumsal cinsiyet eşitliğine olan uzun soluklu bağlılığı müze için hayati bir bağlam yaratarak sergiyi sadece tarihsel bir gösterim olarak değil, Türkiye’de kadınların güçlenmesine yönelik devam eden çalışmalarla aktif bir etkileşim olarak konumlandırıyor. İstanbul’daki gösterim bana benzersiz bir sorunun seti değil; evrensel mücadelelerin (ayrımcılık, bakım mücadelesi, güvenlik arayışı) göğüslenmesinde derin ve ilham verici bir yerel direnç (*resilience*) olduğunu gösterdi. Ahu’nun lisansüstü öğrencilerinden oluşan bir grup, bedenleşmiş siyaset ve kolektivitveyi sahnelemeye odaklanan kendi projelerini üretti; sergi süresince yerel izleyiciden toplanan 1000’e yakın soru ise yönetmen Ayşe Draz’ın gerçekleştirdiği bir tiyatro performansının çıkış noktası oldu. Sanatçı Huo Rf yaşlanma üzerine bir kitap kulübü buluşması düzenledi. Sergi ayrıca, Birleşmiş Milletler Kadın Birimi (UN Women) Avrupa ve Orta Asya Ofisi’nin Cinsiyete Dayalı Şiddete Karşı 16 Günlük Aktivizm kampanyasına ev sahipliği yaptı. Sabancı Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Mükemmeliyet Merkezi’nin Mor Sertifika Programı kapsamında Türkiye’nin dört bir yanından gelen öğretmenlerle birlikte sergideki sanatsal pedagojinin eğitim pratiklerine nasıl uygulanacağı tartışıldı.

Birlikte kavramı, kutuplaşmayı aşmaya ve karmaşık sosyal ve politik alanlarda yol alan kadınlar arasında ortak bir dayanışma zemini bulmaya yönelik derinden hissedilen bir ihtiyaçla yankılandı. Yerel tepki şovun tam da teziini güçlendirdi: Kolektif mevcudiyetin gücü (sadece birlikte orada bulunma gerçeği, ki *Birlikte* bu demektir) direnişin ilk ve belki de en kalıcı eylemidir. Bu durum, toplumsal değişim için en büyük kaynağın her zaman topluluğun kendisi olduğunu; müzenin ise bu zor tarihlerin paylaşılması için korunaklı bir alan sağlayarak yerel güçlenme için temel bir araç haline geldiğini doğrular.

İşlerinizdeki toplanmalar —farklı yaşlar, sınıflar ve geçmişler arasında— hem kırılğan hem de güçlü bir birlik duygusu yaratıyor. Estetik olarak “birlikte olmak” sizin için ne anlama geliyor? Bir performansı şekillendirirken, o birlikteliğin duygusal dünyasını nasıl hayal ediyor veya koreografisini yapıyorsunuz?

“Birlikte olmak” sürecimin en zorlu ve en ödüllendirici yönü. Bu, hem biçimsel olarak hassas hem de duygusal olarak yankı uyandıran bir dayanışma imgesi yaratmakla; ham, kişisel kırılğanlığı kontrollü bir kamusal etkinlikte dönüştürmekle ilgili.

Sadece insanları bir araya toplamakla ve kesinlikle onları kurbanlar olarak ifşa etmekle ilgilenmiyorum. Ben, mevcudiyetlerinin biçimselleştirilmesinin, kesişen deneyimlerinin politik anlamını nasıl değiştirdiğiyle ilgileniyorum. Performans, herhangi bir bireyi gereğinden fazla ifşa etmeden kırılğanlığın ifade edilmesine izin vermeli; ama aynı zamanda güce ve eylemliliğe (agency) de izin vermeli. Kolektif eylem koruyucu bir kalkan görevi görür; kişisel hikâyeniz güvencedir çünkü yüzlerce sestten oluşan bir koroya karışmıştır, ancak güçlü bir şekilde görünürdür çünkü o koronun sayılardan gelen bir gücü vardır: Yalnız değilsiniz. Estetik olarak “birlikte olmak”, yüzlerce bireysel deneyimi kolektif, otoriter bir beyana dönüştürmek için gereken görsel bir hassasiyeti talep eder. Birliktelik kırılğandır çünkü malzeme kişiseldir ve bazen zordur; ancak uzun hazırlık dönemi kolektif bir amaç duygusuyla sonuçlanır.

“SOSYAL PRATİK” (*Social Practice*) sanat dünyasında yaygın kullanılan ve bazen işi boşaltılan bir etiket haline geldi. Hem bir öncü hem de bir öğretmen olarak, bu sergiyi gezen genç sanatçıların buradan neyi yanlarına almalarını istersiniz? Deneyiminizden gelen hangi ilke, sosyal pratikle çalışan gelecek nesil için hâlâ hayati hissettiriyor?

“Sosyal pratik” terimi, toplulukla etkileşime giren her türlü sanat için bir tür kısaltma haline geldi. Bu çalışma pek çok farklı biçim alır. Bu alanda elli yıldır yol alan biri olarak, *Birlikte / Together* sergisini gezen genç sanatçıların, işin mutlak çekirdeği olan o tek ve temel ilkeyi kavramalarını isterim: Etik ve estetik titizlik (*rigor*) birbirinden ayrılmaz.

Sosyal pratikte çalışan gelecek nesil için taşımanız gereken temel ilke şudur: İyi niyetleriniz iyi sanat yapmak için yeterli değildir. Bir proje gerçek insanların gerçek ve çoğunlukla travmatik deneyimlerine dayanıyorsa, o malzemeye en üst düzeyde özenle yaklaşmak gibi etik bir yükümlülüğünüz vardır. Estetik titizlik, biçimsel kontrol, hassas koreografi ve güzel çerçeveleme birer ekleme değildir; bunlar katılımcıların hikâyelerinin kırılğanlığını koruyan ve onlara güçlü bir kamusal mevcudiyet kazandıran etik araçlardır.

Genç bir sanatçı bir eylem planlarken sadece “Bu topluluğa hizmet edecek mi?” diye sormamalı; aynı zamanda “Biçimsel yapı —video, ses, insanların gruplandırılma şekli— bu malzemenin ağırlığını taşıyacak ve onu sanat diyebileceğiniz bir şeye dönüştürecek kadar güçlü mü?” diye de sormalıdır. Bu titizlik ve detaya özen olmadan, iş ya sulandırılmış, basite indirgenmiş bir aktivizme ya da daha kötüsü, katılımcıların enerjisini alıp karşılığında onlara kalıcı, güçlü bir sanatsal ses vermeyen sömürücü bir belgelendirme-y dönüşme riski taşır. İyi sosyal pratik sanatı hem politik etkililiğe hem de sanatsal güce aynı anda ulaşmalıdır, yoksa hiçbirine ulaşamaz. Ders şudur: Sanatınızın kalitesi ile etiğinizin kalitesi bir ve aynıdır. 🌸

Müze ile mozole arasındaki ses benzerliğini aşmak

Sakıp Sabancı Müzesi, yeni döneminde “müze” kavramının bizzat kendisini tartışmaya açıyor. Göreve gelir gelmez, katılımcılığı ve sosyal adaleti merkeze alan Suzanne Lacy sergisiyle net bir tavır ortaya koyan Müze Müdürü Prof. Dr. Ahu Antmen ile konuştuk. “Müzelik olma” kavramını tersten okuyan, kurumu bir otorite değil bir “paydaş” olarak konumlayan ve sergi salonlarını yaşayan bir “agora”ya dönüştürmeyi hedefleyen Antmen, SSM’nin yeni yol haritasını, koleksiyonun geleceğini ve dijital çağda “birlikte” olmanın direnişini Unlimited’a anlattı. Bu röportaj, Suzanne Lacy’nin *Birlikte / Together* sergisinin arkasındaki küratoryal ve kurumsal vizyonu anlamak için kritik bir tamamlayıcı

Röportaj: Merve Akar Akgün

Yıllarca sanat tarihçisi ve akademisyen kimliğinizle “kurumu” dışarıdan analiz ettiniz, şimdi ise bir kurumun, Sakıp Sabancı Müzesi’nin, en tepesindesiniz. Müze dünyası küresel ölçekte büyük bir kimlik krizi ve dönüşüm yaşıyor; ICOM’un (Uluslararası Müzeler Konseyi) yeni müze tanımında katılımcılık, şeffaflık ve sosyal adalet vurguları artık korumanın ve sergilemenin önüne geçti. Suzanne Lacy sergisiyle yaptığınız açılış ve artan kamusal programlarınız, SSM’yi yaşayan ve tartışan ve hatta bazen rahatsız eden bir “agora”ya dönüştürme arzusunun ilanı mı?

Özünde ideolojik mekânlara olarak şekillenen müzecilik olgusunu değerlendirirken eleştirel sorgulama özellikle önem taşıyor, bu da işaret ettiğiniz gibi, ICOM’un günümüzde müzecilik pratikleri için yeni bir tavır ve yeni bir tanım arayışının nedenlerini gündeme getiriyor. 21. yüzyıl başlarken kimlik olgusu belki yapay zekadan kaynaklı daha karmaşık bir hal alacak ama, kimlik çatışmalarının devam edeceği açık. Modern müzecilik 20. yüzyılda şekillenirken koruma ve sergileme ön plandaydı ve baskın kimliklerin korunması ve sergilenmesi etrafında şekillenmişti. Şimdi artık maddi ya da sanatsal kültür olsun, müze teşhirlerinde gördüğümüz nesnelerin öncelikle nasıl olup da o müzenin koleksiyonuna girdiği (ve başka birtakım nesnelerin neden giremediği); neyin neden ve nasıl korunduğu gibi yeni bir kültürel düşünce sisteminin bakılmaya çalışılıyor. Müzelerin geçmişteki koleksiyon politikaları şeffaflaşıyor; toplumsal adalet vurgusuyla yeniden şekilleniyor. Dolaşıyla ben müzelerde bugün yaşanan dönüşümü bir kriz değil de bir fırsat olarak görüyorum; daha çoğulcu bir temsil sisteminin kapıları aralanıyor. Böyle bir zamanda SSM’de, günümüzde müzecilik pratiklerini dönüştüren bir sanatçı olarak tanımlanan Suzanne Lacy’nin müze de dahil tüm kamusal alanlarda kimin ve neyin görünüp görünmediğiyle ilgili sorgulamalarını gündeme getirmek, toplumsallık ve katılımcılık vurgusu yapan, kamusallığın anlamını sorgulamamıza zemin oluşturan yaklaşımını sergilemek, müzemizi sergi süresince bir tür agoraya dönüştürdüğü algısı yaratıyorsa bu sevindirici. Öte yandan, Sakıp Sabancı Müzesi’nin, sanat olgusunu çok sesli politik bir alan olarak hayal eden Joseph Beuys, Marina Abramovic, Agnes Denes, Ai Wei Wei gibi sanatçıların yapıtlarına da evsahipliği yapmış olduğunu unutmayalım.

Siz, aynı zamanda, Türkiye sanat yazınında eleştirel düşüncüyü ve feminist okumayı her zaman merkeze almış bir yazarısınız. Suzanne Lacy’nin pratiği de tam olarak “ilişkisel estetik” ve toplumsal yüzleşme üzerine kurulu. Genellikle Kurumsal Eleştiri (*Institutional Critique*) dediğimiz şey, sanatçıların müzeye dışardan yönelttiği bir oktur. Fakat siz bu sergiyle eleştiriyi bizzat kurumun kalbine, yönetici koltuğundan davet ettiniz. Bir sanat tarihçisi olarak, müzenin otoriter sesini kısıp, yerine daha çok sesli, belki de daha kırılğan ve geçişken bir anlatı koymak, SSM’nin yerleşik koleksiyonunu ve o köklü hafızasını nasıl dönüştürecek?

Suzanne Lacy, feminist yaklaşımın getirdiği yeni metodolojiler ve malzemelerle; ve henüz ilişkisel estetik diye bir tanım yokken yeni tür kamusal sanat olarak adlandırıldığı katılımcı pratikleriyle, kendi kuşağının birçok sanatçısı gibi, kurumsal eleştiri olarak adlandırılan yaklaşımın da bir temsilcisi elbette. Bu tür bir pratiği müzeye davet etmek demek, geleneksel müze fikrini yapıbozuma uğrattığı kadar, müze için yeni ve yaratıcı bir alan da açar, işin bu boyutu özellikle ilgi çekici. Suzanne Lacy örneği her

müze için bir meydan okuma gibi. Toplumsal olguları birlikte tartışmak üzere yüzlerce insanın gönüllü olarak bir araya geldiği birkaç saatlik bir gönül bağı nasıl görünür kılmalı? Nasıl sergilemeli? Farklı ülkelerde, farklı yerel soru(n)lar etrafında şekillenen Lacy performanslarını her müzenin kendi bağlamına taşıma biçimi farklı ve zaten işin özü burada. Böylece müzeler salt bir mekân değil, ya da bir otorite değil, bir paydaş olarak sergi sürecinin bir parçası haline geliyor. 20. yüzyılın çok değerli, ama zamana dayalı üretimlerinin nasıl gösterileceği kadar nasıl korunacağı müzeler için başlı başına bir mesele; Lacy sergisinin çok önemli bir boyutu da bu. Müzenin yerleşik koeksiyonlarını sergilerken de izleyicimizle birlikte soru sormaya ve araştırmaya öncelik vereceğimiz bir teşhir yaklaşımını yeğleyeceğimizi söyleyebilirim.

Türkiye’de özel müzecilik, sermaye gruplarının himayesinde gelişen ve ister istemez belirli bir sınıfın temsil alanı olarak algılanan bir yapıya sahip. Ancak sizin son dönemdeki hamlelerinizde, daha geniş bir yurttaş kitlesi için bir buluşma noktası yapma gayreti seziyorum. Bir yanda holding bünyesinde bir özel müze gerçekliği, diğer yanda sizin temsil ettiğiniz toplumsal/kamusal sorumluluk bilinci... Bu iki kavram, özellikle ekonomik krizlerin kültüre erişimi zorlaştırdığı 2025 Türkiye’si’nde birbirini nasıl besleyecek? SSM’nin özel duvarlarını kamusal ihtiyaçlara ne kadar esnetebilirsiniz?

Özel ya da devlet müzeleri olsun, bu kurumlar bir müze olmaktan kaynaklı olarak, zaten kamusal ihtiyaçları gözetmekle yükümlü diye düşünüyorum. Bir müzeye kültürel değerini kazandıran piyasa dinamiklerinden uzak duruşudur, bu konuda taviz verildiğinde tablada müze yazıp yazmaması fark etmez. Türkiye’de özel müzecilik elbette belli sermaye gruplarının himayesinde yola çıktı; ancak özel müzeleri yalnızca bu açıdan görmek yanlıcı olabilir. İşaret ettiğiniz toplumsal/kamusal sorumluluk bilinci, bu müzelerde çalışan hemen bütün arkadaşlarımızda var, her gün kamuyla haşır neşir olunan bir kurumda çalışmanın bence ister istemez kişiye kazandıracağı bir bilinç bu. SSM’ye girsek, bu müzenin kuruluş felsefesi zaten paylaşım fikri üzerine kurulu; özel bir haneyi tüm koleksiyonlarıyla birlikte bir üniversite müzesine dönüştürme fikri SSM’yi başka özel müzelerden ayırıyor. Bu yönü, SSM’nin kendi koleksiyonlarını ve ilgili kültürel olguları daha çok araştırarak kamuyla paylaşmak sorumluluğu yüklüyor. Bu sorumluluk elbette nasıl bir sergi programının tercih edileceğine ve ya da bu sergilerin kamuya nasıl sunulacağına da yansıyor.

Üryan, Çıplak, Nü kitabınızda Türk resminde modernleşmeyi beden ve cinsiyet üzerinden çok katmanlı bir şekilde okumuştunuz. SSM ise Türk resim tarihinin en kanonik eserlerine ev sahipliği yapan bir hafıza mekânı. Sizin yönetiminizde, depolarda duran veya duvarda asılı olan Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi eserlerini, bugünün kuir teorisi, feminist tarih yazımı veya post-kolonyal bakış açılarıyla yeniden kürate edilmiş, ters köşe sergilerde görecek miyiz? Yoksa çağdaş sergiler yeniyi temsil ederken, koleksiyon gelenekseli korumaya devam mı edecek?

Sakıp Sabancı Müzesi aynı çatı altında çok zengin içeriklerin sergilendiği bir yer; Emirgan’dan bahçesiyle birlikte köşkün kendisi ve içindeki dekoratif eserler; kitap ve hat koleksiyonu; resim koleksiyonu; öte yandan geçici modern ve çağdaş dönem sergileri... Bunların hepsi, bir bütün olarak, Türkiye’nin nasıl modernleştiğinin, bu ülkenin kültürel ilgi alanlarının bir aynası gibidir. Müzede geleneksel ve çağdaş arasında bir geçişgenlik de var. Örneğin, Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu içinde “geleneksel” korunurken, o koleksiyonla birebir bağlantılı çağdaş bir Kutluğ Ataman eseri de koleksiyonun içindedir. Murat Durusoy’un koleksiyonumuza yeni katılan *Doğa Sonrası Etkileri* başlıklı dijital eserini de hem bahçeyle hem kitap sanatlarındaki bitki bezemeleriyle konuşması açısından aynı koleksiyon içinde sergiliyoruz ve bitki/çiçek olgusunun farklı çağlarda anlamlarını sorguluyoruz. Bunlar, müzenin o salonlarında yalnızca gelenekseli görmeyi bekleyen izleyiciye, sizin deyiminizle ters köşe bir deneyim yaşıtıyor ve farklı bir kültürel açılım sağlıyor. Aynı şekilde resim koleksiyonumuz için de tarihsel bir hafızayı farklı biçimlerde okumayı, yorumlamayı tetikleyecek teşhir biçimleri amaçlıyoruz.

Paul Valéry, yıllar önce müzeleri “sanatın mezarlığı” olarak tanımlamıştı. Bugün ise dijitalleşme ve yapay zekâ ile sanatın nesneden bağımsızlaştığı bir çağdayız. Siz ise göreve gelir gelmez insanları fiziksel olarak bir araya getiren, bedensel deneyime ve diyaloga dayalı (Lacy’nin *The Crystal Quilt* performansı gibi) işlere ağırlık verdiniz. Bu, dijitalin soğukluğuna ve ekran bağımlılığına karşı, müzenin insan insana temasını savunan bir direniş refleksi mi? 2026’ya girerken müzenin fiziksel varlığına, dijital dünyanın hızı karşısında nasıl bir deneyim alanı olarak konumlandırıyorsunuz?

Müzelik olmak diye birşey var!.. Adorno’nun dediği gibi, müze ile mozole arasında ses benzerliğinden öte bir çağrışım söz konusu. Fakat başta da değindiğiniz gibi, artık salt koruma ve sergileme pratiklerinden ibaret değil müze deneyimleri; katılım ve paylaşım çeşitli biçimleri ön planda. İzleyicinin sanat eserleriyle etkileşiminde tarihsel bilgi edinimi veya estetik deneyimin yanı sıra sanat eserlerinin sağaltıcı boyutları ya da ruhsal/kişisel gelişime sağladığı açılımlar gündemde. Suzanne Lacy sergisinde çok sayıda ekran da var, ama bunlar amaç değil araç olarak anlatıyı/mesajı aktarmak için kullanıldı; serginin ana teması olan birliktelik ve dayanışma kavramlarının gerçekleştirildiği anları görünür kılyorlar. Bu açıdan o ekranlar arasında, örneğin *The Crystal Quilt* performansını sergilerken gerçek bir kilimin dokusunu hissetmek; eline kalem alıp yazı yazmak; masalarda birlikte oturup yaşlanmak üzerine konuşmak, karanlık bir arenada dile gelen şiddet karşısında birlikte utanmak – yani fiziksellüğimizi, bedenselliğimizi hissetmek, serginin tasarlanan deneyim biçimi açısından çok önemliydi. Müzeler tam da dediğiniz gibi, zamanın şiddetine direnebildiğimiz, fiziksel bir deneyim yaşayabildiğimiz benzersiz zaman yolculukları sunuyorlar. Bu açıdan, bir teşhiri kurgularken ziya-retçilerin yalnızca zihinleriyle değil, algıyla, duyguyla gezdiğini unutmamak daha iyi! 🌸

İki Boşluk Arasında



Letisya Tapan, Fotoğraf: Kıvılcım Güngörün

Röportaj: Selin Çiftci

Nancy Atakan'ın sanat pratiğini ve kişisel tarihini merkeze alan, geçtiğimiz Kasım ayında Ankara Film Festivali'nde izleyiciyle buluşan *İki Boşluk Arasında* belgeseli, alışıl gelmiş portre belgesellerinin aksine, arşivi bugünle çarpıştıran deneysel bir hafıza kazısı sunuyor. Belgeselin beş yıla yayılan üretim sürecini, dayanışmanın üretken gücünü ve “boşluğun” inşa alanına dönüşme hikâyesini projenin yönetmeni Letisya Tapan ile konuştuk

İki Boşluk Arasında belgesel fikri ilk olarak nasıl ortaya çıktı? Projeyi başlatan kıvılcım, Nancy Atakan'la bir araya gelme süreciniz nasıl gelişti?

Projenin çıkış noktası, doğrudan benim o dönemki çalışmalarım üzerine bir yol arayışı sırasında Dilek Aydın'a bir mentor olarak ulaşmama dayanıyor. Pandemi sürecinde Dilek ile kendi pratiğim üzerine çalışırken, kendisi görsel dilimin ve kurgu ritmimin Nancy'nin projesiyle örtüşebileceğini öngördü. Dilek Aydın'ın vizyonuma duyduğu bu güvenle projeye yönetmen olarak davet edildim. Nancy'yi ve pratiğini zaten 5533 üzerinden takip ediyordum; ancak bu süreç, tanışıklığımızı profesyonel bir üretim ortaklığına ve nihayetinde yapımcılığını da üstlendiğim bir belgesele dönüştürdü.

Feminizm, Atakan'ın pratiğinde ince ama keskin bir hat oluşturuyor. Sizi bu hattın izini sürmeye iten motivasyon neydi? Atakan'ın kişisel tarihini anlatırken bu hatla kurduğunuz ilişkiyi nasıl tanımlarsınız, bakışınızı nereye konumlandırıyorsunuz?

Nancy'nin pratiğindeki o narin ve ucu açık yapı, üzerine inşa edebileceğim çok elverişli bir zemin sundu. Aslında Dilek Aydın'ın beni projeye davet etmesinin temel sebeplerinden biri de, daha önceki akademik çalışmalarımın *İstanbul Sözleşmesi* ve Türkiye'de kadının toplumsal rolü üzerine odaklanmasıydı. Dolayısıyla filme başlarken bakış açım halihazırda bu politik ve sosyolojik zemine oturuyordu. Buna en somut örnek, filmde bir akım olarak gördüğümüz ve Nancy'nin 90'larda parçası olduğu *Birarada* grubunun hikâyesidir. O dönem kendileri bunu politik bir duruş olarak tanımlamayı reddetseler bile; koşulların hiç de ideal olmadığı bir ortamda bir arada durmak ve birbirini kollamak, çok güçlü bir reflekti. Ancak bunu sadece feminizme indirgemek, bugünün dünyasında meseleyi dar bir çerçeveye hapsedmek olur. Asıl mesele, kimliğinden bağımsız olarak, aralanmaya ve kollanmaya ihtiyaç duyan herkesin zor koşullarda birbirine siper olduğu o dayanışma halidir. Tıpkı bizim bugün her alanda hâlâ yapmak zorunda olduğumuz gibi... Bu içgüdüsel dayanışmayı sanat tarihi kanonuna nasıl oturtacağımı araştırırken, küratör ve akademisyen Prof. Dr. Kathy Battista ile yaptığım görüşme dönüm noktası oldu. Prof. Dr. Battista, bu “bir arada durma” pratiğini teorik bir çerçeveye oturtmam konusunda bana net bir perspektif sundu. Filmin ana eksenini oluşturan o kancayı, Nancy'nin kişisel tarihini bu kolektif hafızayla kesiştirdiğimiz noktada buldum.

İstanbul'un sokaklarında başlayan belgesel, Eskişehir'e oradan da Amerika'ya uzanan geniş bir yolculuk hikâyesini bünyesine dahil ediyor. Ne kadarlık bir zaman aralığına tanık oluyoruz? Süreci nasıl çalıştınız?

Başından sonuna beş yıla yayılan bir süreçten bahsediyoruz. Bu süre zarfında film, tek bir seferde çekilip bitirilmedi; yıllar içinde katmanlar halinde kendini inşa etti. Elimizde Nancy'nin ve Atakan ailesinin kişisel arşivlerine dair muazzam bir erişim vardı. Ancak benim için asıl mesele, bu arşiv görüntülerini sadece nostaljik birer belge olarak sunmak değil, onları bugünle çarpıştırarak anlamlandırmaktı. İlk kaba kurgumuz belki daha geleneksel bir biyografi formundaydı. Ancak beni filme ve projeye asıl yaklaştıran o derinleşme süreci, tam da bu noktadan sonra başladı. Sinemanın sınırlarını test etmek ve birinin hafızasına bakmanın daha deneysel yollarını önermek istedim.

Hafıza teması, belgeselinizde olduğu gibi pratiğinizde de önemli bir yer tutuyor. Bu perspektiften bakarak, *Venedik Bienali 19. Uluslararası Mimarlık Sergisi* Türkiye Pavyonu'nda gösterilen filminizden bahseder misiniz? *Yerebasan'ın İçinde: Yeraltı Urfa Hikâyeleri* filminin kavramsal çerçevesi ve üretim süreci nasıl gelişti?

Bu “katmanlı hafıza” yaklaşımı, şu an Venedik Mimarlık Bienali Türkiye Pavyonu ile diyalog halinde geliştirdiğim son isim *Yerebasan'ın İçinde: Yeraltı Urfa Hikâyeleri* projesinde de sürdürdüğüm temel metodolojim. *İki Boşluk Arasında*'da bir ailenin arşivini kazıdık, yeni projelerimde ise coğrafyanın ve toprağın hafıza katmanlarına odaklanıyorum. Bu proje, adım adım gelişen ve yaşayan bir sürecin ürünü. Süreç, ilk olarak *Grounded Futures: Re-yard* ile başladı; Solar Decathlon Team Bosphorus için hazırladığım, üretim, koordinasyon ve toprağın hafızası üzerine kurulu bu 25 dakikalık kısa film işin tohumuydu diyebilirim. Ardından Urfa'ya varmamla ve Atelier FY iş birliğiyle birlikte proje *Grounded Futures: Atelier FY* olarak katmanlaştı. Urfa'da attığım bu adımlar zamanla *Yerebasan'ın İçinde: Yeraltı Urfa Hikâyeleri*'ne evrildi. Türkiye Pavyonu'nun sorguladığı konuları farklı bir coğrafyaya taşıyarak yol kateden bu proje, nihayetinde bienalin kapanış gösteriminde izleyiciyle buluştu.

Sanatçı-portre belgeselleri genellikle kahramanlaştırma tuzağına düşer. Bu arada ise aksine çok naif, gücü kırılğanlık derecesindeki samimiyetinden, arada olma halinden beslenen bir portre var karşınızda. Bununla nasıl başa çıktınız? Kahramanlaştırma tuzağından kaçmamızın en temel yolu, Nancy'yi bir anıt gibi değil, sorgulayan ve üretime katılan bir özne olarak konumlandırmaktı. Nancy'nin sürece dahil olup, kurguyu izleyerek filme yeniden katkı sunması, yapıyı öz-düşünsel bir hale getirdi. Bu karşılıklı etkileşimdeki kilit nokta ise, çekimlerimizin son oturumunda Nancy'ye yönelttiğim; “Bir arşive sahip olmanın önemi ve ağırlığı



bir arada durma

nedir?” sorusuydu. Bu soru, sadece geçmişî yüceltmek için değil, o arşivin yarına nasıl aktarılacağını anlamak içindi. Nancy’nin sadece “gücünü” değil, biriktirme sorumluluğunu merkeze aldık. Arşive duyduğum bu büyülenme ve “geçmişin bugünle nasıl konuştuğu” meselesi, benim için bu filmle bitmedi. Aksine boyut değiştirerek, şu an üzerinde çalıştığım projelerde kişisel kutulardan coğrafi katmanlara; Güneydoğu Anadolu ve Urfa toprağına evrildi.

Belgeselle birlikte Atakan’ın sese sahip olma arayışına, “buralı” olma hallerine tanıklık ediyoruz. İki’li olma hali, bir’e dönüşme arzusu, ama ikililiğin zenginliğı ana damarı oluşturuyor. O sıkışmışlık hissediliyor ve çok etkili. Bu iskelete nasıl karar verdiniz?

Nancy’nin pratiğini incelerken ilk fark ettiğimiz şey, fikirlerin tek bir “eşsiz” formda değil, sürekli farklı formlara bürünerek karşımıza çıkmasıydı. İlk bakışta bir tekrar gibi görünen bu durum, aslında ele aldığı meselelerin ne kadar hayati olduğunu vurgulayan bir ısrar biçimiydi. Filmin iskeletini kurarken, bu tekrarı bir hata olarak görüp kesmek yerine, onu bir kılavuz olarak kullanmaya karar verdik. Nancy’nin aidiyet, dil ve beden üzerine olan bu döngüsel üretimini kurguya taşıdığımız an, o bahsettiğiniz “sıkışmışlık” hissi kendiliğinden ortaya çıktı.

Belgesel boyunca araya giren işler otobiyografik bir paralellikte ilerliyor. Yaratım süresince Nancy Atakan’ın hangi işleri sizin için olmazsa olmazdı? Seçkiyi neye göre belirlediniz?

Benim için tartışmasız en kritik olanlar video işleriydi. Bugün görüntü üretimi ve manipülasyonu kolaylaştı; ancak Nancy’nin bu medyumunu keşfetmeye başladığı dönemde durum böyle değildi. Dilek Aydın’ın prodüksiyon desteğıyle bu alanı kendi zamanında ve koşullarında keşfedebilmiş olması, o videoları benim için “olmazsa olmaz” kıldı. O videolarda Nancy’nin “arada kalmışlığını” her karede hissediyorsunuz. Ancak daha da önemlisi, filmde de vurguladığımız gibi; Nancy dışarıdan gelen bir perspektifle, aslında bizim içerideki dinamiklerimizi bize yansıtıyor. Seçkiyi yaparken bu “ayna” etkisini en güçlü hissettiğimiz işleri önceliklendirdik.



Kayıp Valiz, Filmden sabit görüntü

Asıl mesele, kimliğinden bağımsız olarak, arkananmaya ve kolanmaya ihtiyaç duyan herkesin zor koşullarda birbirine siper olduğu o dayanışma halidir. Tıpkı bizim bugün her alanda hâlâ yapmak zorunda olduğumuz gibi...

Atakan’ın dünyasına dahil olma yönetmenlik perspektifinizi nasıl etkiledi?

Bu süreçte ilişkimiz klasik bir mentorluktan öteye geçti. Klasik belgeselciliğın o mesafeli “özne-nesne” ilişkisinden uzaklaşmaya çalışırken, kamerayı bir gözlem aracı değil, ete kemiğe bürünen bir ilişkilene biçimi olarak kullanmayı keşfettim. Bu, hikâyeyi öznenin elinden “çekip alan” değil, onunla birlikte var olan bir yaklaşımdı ve şu anki işime taşıdığım “anti-ekstraktif” (sömürücü olmayan) metodolojinin temelini oluşturdu. Film bittikten sonra, bu deneyimi Donna Haraway üzerinden okuduğumda ise parçalar tam yerine oturdu. Nancy’nin akademik çalışmalarından da yola çıkarak ona önerdiğim teorik çerçeve tam olarak buydu: Çeviri halindeki sanatçı, akraba yapmak, aktarmak ve bela ile yaşamak. Nancy ile kurduğumuz bu ilişki, biyolojik olmayan ama yaşamsal bir “akraba yapmak” pratiğıydi.

Boşluk sizin için ne ifade ediyor?

Boşluk benim için bir yokluk değil, aksine bir inşa alanı. Filmde gördüğümüz gibi, iki boşluk arasında kalmak, aslında diyalogun başladığı yerdir. Bu kavram benim için sadece bu filmle sınırlı değil; şu anki üretim pratiğimin de merkezinde. *İki Boşluk Arasında*’da kişisel ve mekânsal boşluklara bakmıştık. Şimdi ise *Yerebasan’ın İzinde*: *Yeraltı Urfa Hikâyeleri* projesinde, Urfa ve Güneydoğu Anadolu toprağına bakıyorum. Orada da toprağın altındaki boşlukların ve katmanların, aslında ne kadar dolu bir “yaşayan arşiv” olduğunu görüyorum. Dolayısıyla boşluk benim için, hikâyenin bittiğı değil, tam tersine filizlendiğı yerdir.

Son olarak, gelecek projeleriniz neler?

Yerebasan’ın İzinde: *Yeraltı Urfa Hikâyeleri* kendi döngüsünde bir adım daha ilerleyerek genişlemeye devam ediyor. Şu anki odak noktam, bu projeyi uzun metrajlı bir filme dönüştürmek. Hem yurtiçi hem de yurtdışı fonlardan destek başvuru-larıyla projenin finansman ve yapım aşaması üzerinde çalışıyorum. 🌸



Kayıp Valiz, Filmden sabit görüntü



İki Boşluk Arasında, Filmden sabit görüntüler

Boşluk benim için bir yokluk değil, aksine bir inşa alanı. Filmde gördüğümüz gibi, iki boşluk arasında kalmak, aslında diyalogun başladığı yerdir.



Soldan sağa: Letisya Tapan, Dilek Aydın, Nancy Atakan



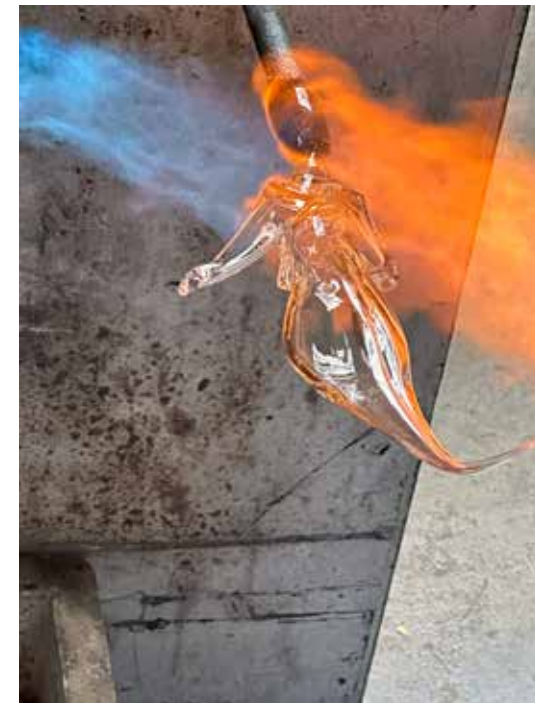
Yazı: Nilüfer Kuyaş
Fotoğraflar: Ani Çelik Arevyan

Zamanın *kokusu*

Ani Çelik Arevyan’ın, 18. İstanbul Bienali Paralel Etkinlik kapsamında atölyesinde gerçekleşen, 35 yıl boyunca biriktirdiği parfüm şişelerini ateşte eriterek cam bedenlere dönüştürdüğü *Geçmiş - Şimdiki Zaman* adlı sergisini kaleme alan Nilüfer Kuyaş sanatçının fotoğraftan heykeli, oradan tekrar fotoğrafa uzanan bu içsel simyasını ve “zamanın kokusunu” arayışını anlatıyor. Aynı cam bedenlerin ışıqla yıkanan “görsel hikâyeleri” ise *Bir Düşün İçinde* adlı sergi kapsamında Merdiven Art Space’te 21 Şubat’a dek devam ediyor. Bu vesile ile sanatçının hafıza, zaman ve malzeme ile giriştiği bu çok katmanlı hesaplaşmayı inceledik

Ani Çelik Arevyan’ın sanat pratiği, ışığı inşa eden bir zihnin ürünü olmasıyla müsemma. Yıllardır objektifin arkasında kurduğu kusursuz, kurgusal ve tekinsiz dünyalar; bu kez malzemenin en kırılğan ve en dirençli hali olan camla ve ateşle buluştu. Bu buluşma Ani’nin kendi geçmişiyle, hafızasıyla ve zamanın uçuculuğuyla giriştiği cesur bir düellonun kaydı. Nilüfer Kuyaş’ın incelikli metninde de okuyacağımız üzere; Arevyan’ın 35 yıldır biriktirdiği parfüm şişelerini eritip “cam bedenler”e dönüştürmesi, estetik bir form arayışından çok Byung-Chul Han’a referansla, kaybolan anlatıyı geri çağırma çabası. Her biri birçok kez firma giren, Ani’nin jestleriyle şekillenen ve sonunda yine sanatçının ayrılabilmek üzere fotoğrafladığı bu heykeller, şu an, Merdiven Art Space’te fiziksel varlıklarından sıyrılıp, ışık ve gölgeden ibaret birer görsel hikâye olarak tekrar karşımıza çıkıyor. Ani’nin, ürettiği heykellere bağlanmasına çözüm olarak onları kendi bildiği dile, yani fotoğrafa tercüme etmesi; serginin küratöryal omurgasını oluşturan en belirleyici unsur. Bu sergi, bir sanatçının kendi üretimiyle vedalaşma, onu dönüştürme ve nihayetinde ışıqla ebedileştirme ritüeli gibi bile okunabilir. Okuyacağımız bu metin, Ani’nin içsel yolculuğunun, malzemenin direncinin ve «kusursuz olmasa da çok güzel» olanın manifestosu gibi.

Merve Akar Akgün



Ani Çelik Arevyan 35 senedir kullandığı parfümün şişelerini biriktirmiş. Onları kendi “cam bedenler”ine dönüştürmeye karar vermiş. Sanatçının camla ilk buluşması... Parfüm şişeleri değişimden geçerek cam heykellere dönüşmüş.

Zihnimde sahneler canlandı. Bu bir çizgi film, bir bale ya da müzikal olsaydı, parfüm şişelerinden her birinin nasıl ateşe girdiğini, ateşte eriyip şekil değiştirdiğini, çıkışta heykele dönüştüğünü izlerdik. Her cam parçasının akışkan devinimiyle bir bedene büründüğü, dans ettiği, onu yaratan kişinin hayatından bir dönemi canlandığı, bir hikâyeyi anlattığı sahneler hayal ettim.

Ani Çelik Arevyan işte tam bunu yapmış. Benim gözümde her biri ya bir hareketin sonunda ya da bir başka harekete başlamak üzere, çok dinamik formlar. Bu cam heykeller sanatçının hayat hikâyesi.

“Beyazın Otobiyografisi” adını vermek istediğim bir performans çıktı karşına. Cam rengi diye bir renk yok dünyada ama beyaz bütün diğer renkleri içeren bir saydamlık olduğu için bu ismi düşündüm galiba, heykellerin zaman zaman daha koyu, hafif renk almış yahut opak kıvrımları olsa da.

Sanatçı kendi ruhunu ve deneyimlerini izleyiciye açmış; tabii bu izleyiciden biraz çalışma ve hayal gücü istiyor. Bütün iyi sanat eserlerinde olduğu gibi, elinize hazır verilmiyor hikâye ama hemen hissediyorsunuz, bunun bir hayat yolculuğu olduğunu, yaşadığı çeşitli deneyimleri, uğradığı durakları, karşılaştığı dolambaçları, aştığı engelleri, duyduğu coşku-yu, hüznünü, özgülük arayışını, biriktirdiği düşünceleri içerdiğini...

Geçmiş - Şimdiki Zaman adını vermiş sergiye. Bütün duvarları beyaz olan yüksek tavanlı studiosunda, pleksi kutuların içinde dans eden, kıvrılan ve kıvrılan, bir yerlere doğru uzanan, kendi içine bükülen, sabit şekiller almış olsalar bile akışkan kalan, şeffaf figürler var.

Ani Çelik Arevyan’ın sanatında her zaman performatif bir yan görmüşümdür, jest; beden, hareket ve sahneleme üzerine işleri çoktur. Fakat ilk defa camla çalışırken heyecan verici yeni bir serüven çıkmış karşısına: Heykeller kendi formlarına ulaşana kadar ateşle oynamayı sürdürmek!

Yapıtların her biri kendi biçimini belirlemiş adeta, Ani’nin zihninde hedeflediği biçimi, malzeme de onunla birlikte arıyormuş gibi. Hem bir fikrin peşinden giden, hem doğaçlamaya ve denemeye açık bir çalışma tarzı tutturan Ani, “ (...) bu dönüşümle zamanın geçiciliğine karşı bir iz bırakmaya çalıştım. Eritilen ve yeniden biçimlenen şişeler, hafızayı somutlaştırarak ona yeni bir hayat veriyor.” diyerek hafızanın uçuculuğu ile zamanın döngüsellliği arasında bir bağ kurduğunu söylüyor. Belki içinde



barındırdığı farklı kişilikleri yansıtırıyor olabilir bu durum, bazıları geri planda kalan, bazıları öne çıkan kişilik özelliklerimizin olması gibi. Kimi yerde içine kapanmış, kimi yerde bütün kısıtlamaları aşan bir Ani'nin otoportreleri gibi.

Bu serüveni bana anlatırken, beden formunu geride bırakır gibi soyutluğa uzanan heykeli gösterdi: “Bu aşamada, bütün içimden geçenleri bir manifesto şeklinde yazmak istedim!” Yazmış da. *Cam Bedenler* adlı bu metin, aynı zamanda ufacık sergi kataloğuna koyduğu yazı.

Ani'nin dille hep iyi bir ilişkisi olduğunu hatırladım o anda. Fotoğrafçıların dille ilişkilerinin çoğunlukla güçlü olduğunu düşünüyorum. En azından benim tanıdığım ve sevdiğim fotoğraf sanatçılarının hepsi öyle. Nedeni de, fotoğrafçıların gerçekliğe bakışlarında hep bir öykü kurma isteği olması bence. Ani de burada bir öykü kurmuş. İşaret ettiği heykelde bir aşkınlık arzusu var sanki. Beğendiğim bütün sanatçılarda aşkınlık ve içkinlik el ele gider. Bir yanda içkinlik, yani şimdi ve burada, şimdiki zamanda, içinde barındığımız varoluşun özü; diğer yanda aşkınlık, yani onun ötesinde bir başka gerçekliği arayış, zamanın ötesine dokunmak isteği.

Ani'nin bu heykellerle anlattığı öykü zamanla ilgili, zamana dair söyleyecek bir sözü olmasından kaynaklanıyor. İçkinlik ve aşkınlık arasında, üç boyut ile dürdüncü boyut arasında gidip gelen formlar gibi gözüktü bana hepsi.

Yazdığı metin kısmen onun hayat felsefesi, kısmen çalışmalarını anlatma çabası. Sonradan geri dönüp bakınca, metinde anahtar sözcükler ve tümceler çarpmış gözüne; bunları heykellerin isimleri olarak kullanabileceğini düşünüyör; derken bir şans oyunu oynuyor, daha doğrusu bir güven oyunu diyelim ona, hayata güvenmek, çünkü oğluna bırakmış, 35 yıldır hayatına tanıklık eden oğluna bırakmış, kura çekerek gibi, hangi tümceyi hangi heykelle eşleştirip, isim olarak vereceğini. “Hepsi de birbiriykle çok uyumlu oldu” diye nokt alıyor serüveni.

Benim en sevdiğim işin adı *Görsel Bir Hikâye*, Ani'nin, sanırım en özgür olanı bu, diyerek işaret ettiği heykel. Bedenden, yani şimdide ve burada olmaktan, aşkınlığa doğru uzanan figür. Benim için anlamı bu. Ani ne yazmış diye kataloğa bakıyorum: “Yaşantımız hem bir kabusun hem de bir düşün içinde var olmayı başarırken, geçiciliğe karşı sürekli bir mücadele içinde.” Kesinlikle aynı fikirdeyim.

Ateşle ve camla çalışmak, Ani'nin sözünü ettiği bu mücadele için çok güzel bir metafor aynı zamanda. Cam ateşte erirken, ufacık bir zaman penceresi var, yoksa ulaşmaya çalıştığınız form yok oluyor. Geçicilik, bu çabanın özünde sanki. Ani geçmişle ve geçicilikle yüzleşmeye çalışırken bazen zorlandığını anlattı.

“Biraz kaygılı, tedirgin bir dönemim oldu yapım süreci içerisinde, bu hislerle camları kesmek, yırtmak istedim. Dışarı bırakmaya ve içeri almaya açık yaralar, kesitler. “Geçmişin kırılğan anlarını, bir şişede saklanmış bir koku gibi yeniden yapılandırarak, geleceğe dair olasılıklar yaratmaya çalıştım. Bu yaklaşımım hem duygusal bir sığınak hem de zamanın ötesine geçme arayışı oldu”.

Onun bu sözlerini ben şimdi aktarıırken, heykeller arasında en sevdiklerimden seçtiğim grubun arasında *İzlerin Gücü* ve *Karşı Bir İz* adlı iki heykel geliyor aklıma. Zamanın ve hayatın uçuculuğuna karşı bir iz bırakmak isteği, zaten sanatın ve sanatçının temel yönelimi değil mi? Aslında hepimizin aradığı bir denge. Sanata bu yüzden ihtiyacımız var.

Belki de ruhumuzdaki yara izlerini ve onlardan yola çıkarak yaratmaya çalıştığımız iyileştirici hikâyeleri anımsattığı için beni etkiledi bu denklem. Geçmişimizden kalan yara izlerimiz olduğu gibi, mutluluk izleri de var mıdır acaba? Belki de yoktur, ama onları biz yaratabiliriz. Ani'nin “karşı izler” dediği şeyi ben biraz da böyle yorumluyorum. Mutluluk hayatın bir hediyesi olduğu gibi, aynı zamanda bir seçim. İnsan mutlu olmayı da seçebilir. Mutlu olmayı seçtiğimiz zamanlarla, acı çektiğimiz zamanlar birlikte örüyor hayatı.

İnsan bir otobiyografi yazmaya kalksa, yara izlerinin üzerinden tekrar geçmek hayli zor olurdu eminim. “Yaşam yazını” dediğimiz, günce veya anı gibi edebiyat türleri bu nedenle daima ilgimi çekmiştir. Hatırlamak sanatın çok önemli bir boyutu. Ama şimdiye bakmak, çabucak geçi veren mutluluk anlarını, ışığı, coşkuyu yakalamak da önemli. Ben fotoğrafı hep “şimdi” dediğimiz şeyi yakalamak gibi gördüm. Acaba heykelin zamanla ilişkisi nedir? Fotoğrafla heykel arasında, kamerayla bakmak ile camı şekillendirmek arasında bir ilişki var mı?

Var, çünkü işin esas varolma sebebi her zaman düşüncedir, diye cevap veriyor Ani, ama bu sefer düşüncenin peşinden giderken, fotoğrafın gerçekliğinden olabildiğince uzaklaşmak, başka bir gerçekliği, daha varoluşsal, daha içsel bir gerçekliği yakalamak istemiş.

“Zaman içinde yaptığım yolculuklar, daima fotoğrafın öncülüğünde şekillendi. Benim için her kare, bir anlatının, bir anı dondurmanın ve hafızayı geleceğe taşımanın bir yolu oldu. Bu sefer, geçmişin uçup giden izlerini camın dayanıklılığıyla birleştirmek istedim. cam fırınlarında eriterek yeniden şekillendirdiğim Kadın bedeni formundaki parfüm şişeleri ile, bu dönüşümle zamanın geçiciliğine karşı bir iz bırakmaya çalıştım. Otuz beş parfüm şişesinin benim hikâyelerimle ve geçmiş duygularımla, bazen romantik, bazen çok sert hallerimle örtüşmesi idi, bütün bunları yeniden yorumlamam benim için yeni bir sahneydi. Bir anlamda, bu otuz beş parfüm şişesi ile, otuz beş yılının hayat hikâyesini anlattım.” diye ifade ediyor.

Bu çalışmanın kökeninde parfüm şişeleri olması, bana Kore asıllı felsefeci Byung Chul Han'ın *Zamanın Kokusu* adlı kitabını hatırlattı. O kitapta, zaman teknolojiyle giderek atomlaştığı için, “nokta zaman” dediği kesintilerle ilerlediği için ve “sürem” dediğimiz bütünlüğünü yitirmekte olduğu için, zamanın kendine özgü kokusunu da kaybetmekte olduğumuzu ileri sürüyordu düşünür. Bize “vita contemplativa” dediği düşünceli yaşamayı, deneyimi düşünceyle harmanlamayı, zamanın içinde durmayı, belli bir yerde ve belli bir zamanda “bulunmak” fiilini yeniden keşfetmeyi öneriyordu.

Ani Çelik Arevyan bu cam heykellerle bence tam da bunu denemiş. Zamanda bulunmayı, zamanın süremini yakalamayı denemiş. Geçmişte zaman ya mitolojik, ya tarihseldi, hep bir anlatı vardı, şimdi teknoloji çağında ise zamanın anlatı boyutu ekiliyor; halbuki zamana “kokusunu” veren, özünü oluşturan şey tam da anlatı, çünkü zamanın çekim merkezini, akışını tutabilen en önemli olgudur anlatı. Bunun heykelle de yapılabileceğini ve bir gün Ani'nin heykellerinde bu olguyla karşılaşacağımı hiç düşünmemiştim. Ani'nin heykelleri, zamanın kokusunu bize geri veriyor, çünkü hepsi de içlerindeki anlatı izleriyle vücut bulmuşlar.



İşin zanaat kısmı ayrıca baş döndürücü. “Bir tane heykelin nihai formunu alması için en az 15-20 kez fırına girmesi gerekiyor,” diye anlattı.

“Formlar, beden jestleri için kendi pratiğimdeki izleri takip ettim, doğal olarak. Bu hareketleri cam malzemeye uyarlamak, teknik olarak hızla soğuyan ve müdahale edilemeyecek kadar sertleşen camda bir hayli zordu. Tekrar tekrar fırına girdiğinde bir önceki yaptıklarım da değişiyordu, ben karşı koymak yerine, camın kendi yapısında, dinamik bir çalışmayla sonuca ulaşıyordum.”

Ani bunları anlatırken, arada gözüüm videoya gidiyor, ama bu zorlu çalışmada hangi jestlere ihtiyacı olduğunu kısacık sürede anlamak imkânsız. *Jestlerim* adını verdiği, en beğendiklerim arasında yer alan heykel belki bu çabayı da özetliyor: esneklik, uyum sağlamak, bazen iradesiyle kesin bir müdahale, bazen yumuşak bir kıvrılış. Dramatik olana, sahnelemeye, jeste bu kadar yatkın bir sanatçının kendi kişisel jest sözlüğünü çözmek gerçekten zor. Hayranlıkla izliyorum.

Ateşin başında bu kadar emek, iki yıl boyunca öğrenme ve hazırlanma, ve ardından iki yıllık yapım süreci olağanüstü yoğun bir dönem olmuş. “Dönüştürdüğüm “cam bedenler” den kopmak çok zor olacaktı, biliyordum. Onların fotoğraflarını çekmek aramızdaki görünmeyen bağları sabitlemek gibi oldu. Fotoğrafın görsel anlatısıyla camın fiziksel ve dokunsal gücünü bir araya getirdim. Ve onları *Bir Düşün İçinde* adlı bir fotoğraf serisine dönüştürdüm!”

İki aynayı karşılıklı yerleştirseniz, her şey sonsuza kadar yansır, öyle bir duygu yarattı bu heykellerin dizilişi bende. Ani'nin *Arasında* adını verdiği heykel, bunu tek başına yapıyor sanki. Hayatın başlangıcından önce ve bitişinden sonra da uzayıp giden başka bir zaman varmış ve biz arada o iki uca birden dokunmak arzusuyla kollarımızı açmışız gibi.

Hikâyelere adını verdiği heykelin kıvrımları, hayatımız boyunca yaşadığımız ve anlattığımız, anlattıkça dönüştürdüğümüz, dönüştürdükçe paylaştığımız hikâyelerin bir simgesi.

Yolculuklar adlı heykel ise, bence bir atlayış. Taze bir başlangıca işaret ediyor benim bakışım. *Salto Vitale* denilen, bilinmezlerle dolu olsa bile hayata atlayış, hayata güvenmek, hayata duyduğumuz inanç gibi.

Başlangıçların gücüne inanıyorum ve en sevdiğim felsefecilerden Hannah Arendt'in *Nativity* (doğumluluk) teorisi geliyor aklıma. İnsan daima yeni başlangıçlar yapabildiği için, kendi doğumuna anlam verir, dediğini hatırlıyorum Arendt'in. *İnsanlık Durumu* adlı kitabından kendi çevirimle aktarayım:

“Başlangıcın doğasında, yeni bir şeyi harekete geçirmek var. Her başlangıçta şaşırıcı, beklenmedik bir taraf var. (...) Doğumda tanık olduğumuz başlangıç ilkesinin, dünyada her an geçerli olmasının nedeni, dünyaya gelen her insanın yeni bir şey başlatmak, yani eyleme geçmek kapasitesine sahip oluşudur.”

Arendt'in bu düşüncelerden çıkarttığı sonuç, daha da ilginç. İnsan yaratıldığı zaman, özgürlük düşüncesi de doğmuş oluyor. Yaşamının böylece kazandığı açık uçluluk ve umut ilkesi Ani Çelik Arevyan'ın *Yeni Bir Hayat* adını verdiği heykelde çıkıyor karşımıza. Biraz Sürrealist kadın sanatçıların işlerini de hatırlattı bana sergi. Bol miktarda doğa motifleri de kullanmış sanatçı, ama hepsi sonunda birer kadın figürüne doğru evriliyorlar; bazen soyut ve düşsel yönlere gitmelerine de izin vermiş, belki otuz beş yıl boyunca kendi büürdüğü ruh hallerini, duyguları ve hayalleri temsil ediyorlar.

“Sanat pratiğimde bu ikilikleri sorguluyor, kendi geçmişimi ve hafızamı koku ve beden jestlerim ile bıraktıkları izlerin gücü üzerinden yeniden yorumluyorum”.

Fotoğraf çekerken, istediği içeriği bulduğu zaman alabildiğince rahat ilerlediğini, çünkü çok alışıık olduğu bir mecca ile içinden geldiği gibi çalıştığını, karşılaşacağı sürprizleri de iyi manipüle edebildiğini anlattı, ama camla çalışırken bu konfor alanından çıkmayı göze almış; kendine karşı dürüst olmayı göze almış, kendi jestlerine sadık kalmayı yepyeni bir malzemeye denemiş. Hızla değişen dünyayla birlikte kendini yenilemek istemiş. “Kendi değişen zamanıma karşılık vermek” diye tanımlıyor bunu. Bir bakıma, fotoğrafı yeniden düşünmek için yönelmiş heykele. Arendt'in kast ettiği anlamda, yeni başlangıç yapmanın daha güzel bir örneğini düşünemiyorum.

Ani çoğunlukla film den ilham aldığını, işlerini film gibi kurguladığını söylüyor. Sinemadaki montajla yol alma şekli, hayal gücünü en çok harekete geçiren şeylerden biri. Günün birinde deneysel bir filmle ortaya çıkarsa hiç şaşırmayacağım. Bu heykel dizisindeki dinamizm de oradan geliyor sanki.

Camda istediği şeffaflık ise, tıpkı Sürrealizm'e duyduğu ilgi gibi, kendinden daha fazla şey vermek için arkasına saklanabileceği bir oyun alanı olarak çekici gelmiş ona, ya da rüyalarda bulduğumuz, daha derin olan öteki gerçeklik gibi, yahut bilinç dışına uzanış gibi, “bir yüzme hali” dediği daha üst gerçeklik bir bakıma. “Şeffaflığın arkasındaki anlatım çok daha derin” diye tanımlıyor bunu.

Alışık olduğundan çok farklı bir malzemeye ve teknikle kendini ifade etmeye çalışması, Ani'yi mükemmellilikten de biraz uzaklaştırmış, onu özgürleştirmiş. Sahici kalmak için mükemmel olmamayı göze almak - bu da sanatçılık serüveninde önemli bir olgunluk aşaması olsa gerek.

Heykelleri için kaleme aldığı metinde, “Hiçbiri kusursuz değil ama çok güzeller” cümlesini o yüzden slogan gibi kullanmış Ani.

Onun cesaretini hayranlıkla selamlıyorum. 🌸

“Ben bu uzayan gölgeleri, bedeninin dünyaya bıraktığı sessiz tanıklıklar olarak okuyorum. Ne tamamen maddi ne de bütünüyle soyutlar. İnsan bedenine benzer bir şekilde, içlerinde taşıdıkları kırılğanlığı doğrudan değil, dolaylı bir yolla ifşa ediyorlar. Işık burada bir araç değil; bir karşılaşma, bir yoklama, bir sabır meselesi.”



Folia sergisi yerleştirme fotoğrafı, Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Kelimeden önce

Yazı: Umut Durmuş

Görmenin politik, felsefi ve kültürel araçlarla nasıl inşa edildiğini merkezine alan *Bakma-Görme* başlıklı yazı dizisinin ilk bölümü, müzelerde anlam üretiminin mekân üzerinden nasıl kurulduğunu ve tasarımcının izleyiciyi bu anlam eşiğine nasıl taşıdığını araştırıyor



Folia sergisi yerleştirme fotoğrafı, Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Tasarımını üstlendiğim ya da danışmanlığını yaptığım müze ve sergileme projelerindeki paydaşlarla bu aralar sıklıkla tartıştığımız birkaç başlıktan bahsetmek istiyorum. Son yıllarda daha sık görmeye başladığım yeni bir izleyici yaklaşımı, bazı konuları daha da dikkat çekici kılıyor. Bu değişimi hem anlamak hem de anlatmak için bakma-görme ve müzeoloji literatürüne de sık sık dönüyorum.

Sanata, tarihe, bilime ve bunların sergilerine duyulan ilginin beklediğimin aksine arttığını hissediyorum. Bunun nedenleri hakkında kesin konuşmak mümkün değil ancak içinde yaşadığımız koşullar, iklim ve göç krizleri, ekonomik kırılmalar, kutuplaşma, eriyen kurumlar, insanlarda daha sağlam bir düşünsel zemine duyulan ihtiyacı büyütüyor sanırım. Buna bir de bilgi çağının yan ürünü olan manipülatif veri sağanağı eklenince, zihinsel gürültüden uzak bir derinlik arayışı güçleniyor.

Bu hissi doğrulayan ölçümler ve gözlemler çıkıyor önüme. Pek çok müze ve kurumun temel sanat eğitimleri yüksek talep görüyor, çevrimiçi kültür içerikleri milyonlarca kez izleniyor. “Ben sanattan anlamam” diyerek konu dışına çıkanların sayısı azalıyor. Ünlü sanat profesyonellerinin “Bu sanat mı değil mi?” videoları, Jerry Saltz gibi eleştirmenlerin geniş kitlelere hitap eden ve “sanata nasıl bakılacağını” anlatan rehberleri bu merak alanının ne kadar büyüdüğünü gösteriyor. İnsanlar anlamak, öğrenmek, bağ kurmak istiyor ve yalnızca anlaşılır bir dile ihtiyaçları var.

Bu değişim, sanat izleyicisinin motivasyonunu da dönüştürüyor. Koleksiyonerlik artık yalnızca kültürel veya ekonomik sermaye biriktirmekle açıklanamıyor. Art Basel & UBS 2025 raporu, yeni kuşak izleyicisinin sanatı “kişisel bağ kurdukları bir alan” olarak gördüğünü söylüyor. Bu, ekonomik olduğu kadar duygusal bir dönüşüm. İnsanlar sanatı çözülecek bir bilmece değil, kendileriyle temas kurabilecekleri bir deneyim alanı olarak görüyor.

Çağdaş sanatın bazı örneklerinde, anlaşılmazlık üzerinden değer ürettiğine dair tartışmalar var. Benzer biçimde, klasik sanatın ancak belli bir uzmanlıkla “gerçekten” anlaşılabilirliğini ileri süren bir yaklaşım da karşımıza çıkabiliyor. Her iki uçta da, izleyiciyle kurulan ilişkinin bilinçli olarak kapalı tutulduğu bir gerçeklik olabilir; ancak bu durumda sergileme tasarımının derinlik sunmaya bir katkısı olamaz diye düşünüyorum.

Peki sergileme tasarımı nedir, ne yapabilir?

Kabaca iki temel tür sergilemeden söz edebiliriz: Sanat sergileri ve yorumlayıcı sergiler. İlki küratoryal niyet ve estetik ilişkiler üzerinden şekillenir. İkincisi ise bilgi, tarih ve kültürün nasıl anlamlı hale getirileceğiyle ilgilenir. Sanat nesnesini üreten kişi çoğu zaman işinin hangi koşullarda sergileneceğini düşünmez; bağlamsal sergilerdeyse böyle bir değerlendirme zaten anlamsızdır. Bu nedenle sanat ve müze deneyiminin merkezinde, hem obje hem de ziyaretçinin dünyayla kurduğu ilişkiyi yeniden düzenleyen bir süreç bulunur.

Bu süreç yalnızca eserle değil, mekânın dili, kurumun söylemi, hafızanın çağrışımları, bilginin örgütlenişi ve duyunun yönlendirilmesiyle birlikte işler. Modern müzecilik yazını bize, görmenin asla nötr olmadığını anlatır; tersine, kültürel ve mekânsal olarak inşa edilir. Sergi mekânı bir kabuk değil, bir bakma biçimidir. Görme her zaman kelimeden önce gelir ve mekân bu görme biçimini belirler. Bu nedenle sergi mimarisi ideolojik bir iletişim aygıtıdır; anlatıyı hem şekillendirir hem çerçeveler.

Sergi tasarımcısı, küratörün anlatısını yalnızca destekleyen değil, izleyiciyle anlam arasındaki mesafeyi yöneten profesyonel olarak tanımlanır. Tasarımcı kelimelerle değil, mekânın araçlarıyla konuşur; ışıkla, ritimle, yönelimle, dokuyla, mesafeyle ve sessizlikle anlam üretir. Bu nedenle sergileme tasarımı bir “sunum estetiği” değil, bir anlam deneyimi tasarımıdır.

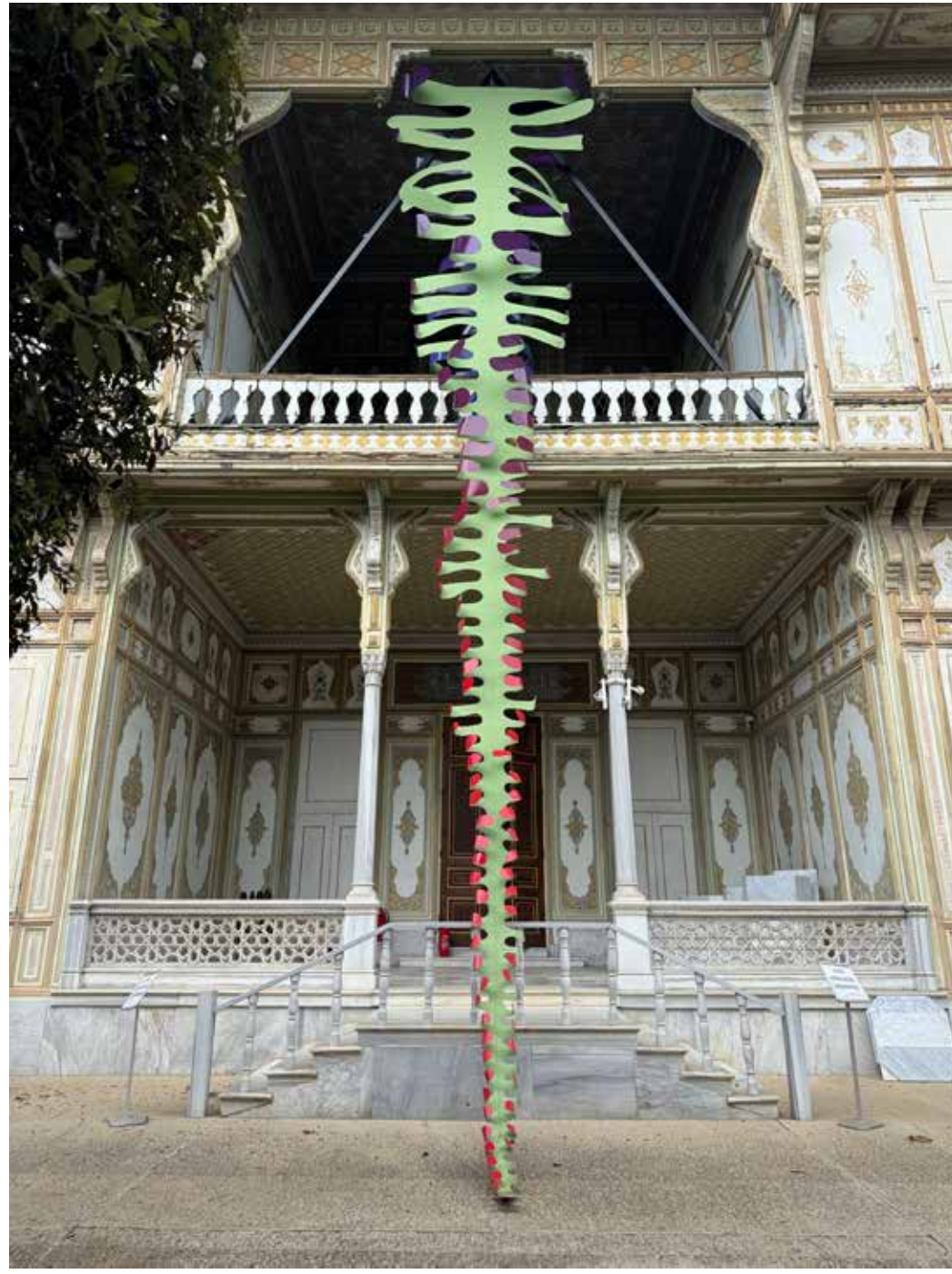
Ben en çok bu deneyim tasarımı kısmına yakınım. Sergi dışı mekânlara bile uzun zamandır bu hisle yaklaşıyorum. Eserle yakın ilişki kuran gündelik mekânlardan başlayıp tüm tasarım pratiğime yayılan bir şey bu.

Eşik

Sergi deneyimi çok daha önce başlasa da ziyaretçi ile ilk karşılaşma sergi girişinde oluyor. Buradaki ilk düğmenin doğru iliklenmesini çok kritik buluyorum.

Bir serginin girişinden içeri adım atan ziyaretçi, aslında yalnızca bir mekâna değil, bir sembolik sisteme girer. *Interpretive threshold* (kavrama eşiği) bu nedenle anlamın mekâna çevrilmiş hâlidir; gündelik algı dünyası ile sembolik anlam dünyası arasındaki geçiştir. Bu eşiği oluşturan mimari, ışık ve ses unsurları tarafsız birer taşıyıcı değil, göstergebilimsel araçlar hâline gelir. Sergi mekânının ilk bir-

“Bugün müzelerin önündeki temel sorunun, ziyaretçi ilgisinin eksikliğinden çok, bu ilgiyi yönlendirecek doğru dili bulamamak olduğunu tartışmaya değer buluyorum.”



Folia sergisi yerleştirme fotoğrafı, Fotoğraf: Umut Durmuş



Folia sergisi yerleştirme fotoğrafı, Fotoğraf: Hadiye Cangöğçe

kaç metresi, ziyaretçinin duyuşsal yöneliminin yeniden yazıldığı alandır. Işık yoğunluğu değişir, sessizlik artar ya da zemin dokusu farklılaşır. Tüm bunlar, yeni bir anlam düzeline geçildiğini hissettirir.

Yorumlayıcı sergilerde bu eşik bilişsel yönlendirmeyi kurar; ziyaretçiyi bilgi güzergâhını izlemeye hazırlar. Sanat sergilerinde ise aynı eşik algısal bir ton yaratır; sembollerin önce hissedildiği, sonra anlaşıldığı bir alanı açar.

Ne var ki ziyaret ettiğim pek çok bağlamsal serginin, eşikten itibaren ziyaretçiden temel tarih ve/veya coğrafya bilgisine sahip olmasını beklediğini görüyorum. Oysa iyi eğitilmiş insanların bile pek çoğu bu tür temel bağlantıları kuracak donanımda değil. Bunun sebebi yorumlamak yerine ezberlemeyi özendiren eğitim sistemimiz olabilir ama yurtdışındaki müze ziyaretlerimde durum çok da farklı değil. Ziyaretçi hızlıca bağlamdan kopuyor, neye baktığını kavrayamıyor ve kısa süre sonra deneyim bir turistik geziye dönüşüyor. Ziyaretçi en temel sorusunu bile sormaya çekiniyor. “Onu da bilmeyenin müzede ne işi var?” diyen kırılğan bir elit bakış hâlâ güçlü ama gerçek şu: Pek çok insan temel bilgi zincirleri konusunda yetersiz. Kendimize bakınca bunu anlıyoruz zaten.

Bu nedenle girişin sade, berrak ve yönlendirici olması kritik. Birkaç cümle, basit bir görsel ya da küçük bir çerçeve, ziyaretçinin doğru kapıdan girmesini sağlayabiliyor. Bu basitleştirme değil; karmaşık olanı erişilebilir kılma sorumluluğu.

İki sergi

Bu sorumlulukla, içeriğin ziyaretçiye ulaşmasını kolaylaştıracak yollar aradığım iki sergiden bahsedeceğim. Halen izlenebilir oldukları için seçtiğim, biri eser odaklı diğeri bağlamsal sergilerden söz ediyorum.

Ekim ayında Sadberk Hanım Müzesi’nde “hatıra mendilleri” üzerine küçük bir sergi açtık: *İftihâr ve Yâdigâr*. 1850-1950 yılları arasındaki dünyayı, yer yer bilgi ve reklam ama çoğunlukla propaganda amacıyla üretilmiş mendillerden izliyoruz bu sergide.

Üzerinde bazen renkli bazen de monokrom baskı olan bu kumaş parçalarının, mendil konusuna özel ilgisi olmayan biri için çok da ilgi çekici olamayabileceğinden endişe ediyordum. Sergi küratörümüz Ozan Torun’un hazırladığı detaylı analizler ve müze müdürü Sn. Hülya Bilgi ile yaptığım sohbetler sayesinde içeriği kavradım. Bu küçük nesneler üzerlerinde büyük bir dünya tarihini taşıyordu: Savaşlar, buluşlar, ideolojiler, kimlikler... Çok fazla veri.

Bu noktada Prof. Dr. Emrah Safa Gürkan’dan bir video anlatım istedim. ESG yalnızca akademik bir tarihçi değil; kendi YouTube kanalında milyonlara ulaşan, veri yığını içinden anlamı çekip çıkaran güçlü metodolojiye sahip, iyi bir anlatıcı. Hem bilim çevrelerinde hem sosyal medyada karşılığı olan, genç kuşağın dünyayı anlama biçimiyle doğrudan temas eden biri.



Folia sergisi yerleştirme fotoğrafı, Fotoğraf: Umut Durmuş

İftihâr ve Yâdigâr sergisi yerleştirme fotoğrafı, Fotoğraf: Umut Durmuş

Serginin girişine koyduğumuz bu video, bağlamı veriyi boğmadan açtı. Nesneye “nasıl bakılabileceğini” de tarif eden bir eşik oluşturdu. Sergiye gelen herkesin önce bu videoyu izlemesini önemsiyorum; çünkü serginin anlam kapısı orada açılıyor.

Bahsetmek istediğim diğer sergi ise bir çağdaş sanat sergisi. İzleyici çağdaş sanatın dilini anlamakta zorlansa da “mekânı bilir” diye düşünürüm. Üç boyutlu dünyamızdaki şeylerin yeri, fonu, ışığı, mesafesi, çevresi ve bakış açısının bizdeki hissi evrensel bir dil oluşturuyor. Anlamı, mekân ilişkileri ile yeniden kurulan sanat nesnesinin anlattığı şeyin, herkese aşına olan bu dille ziyaretçiye aktarılabilceğine inanıyorum.

Bienal ile birlikte açılan serginin ismi *Folia*. Küratörleri Eda Berkmen ve Selen Ansen, mekâna özgü üretimler yanında onlarca sanatçının yüzlerce eserini “doğanın yapabilecekleri” çerçevesinde bir araya getiriyor.

Yer Abdülmecid Efendi Köşkü; kalem işleri, çinileri, döşemeleri ve hacmiyle ziyaretçiye sürekli seslenen bir yapı. Zaten sergi için seçilmesi de bu nedenle bilinçli bir tercih; o da serginin parçası. Karakteri olan bu ortam ile eserler ve yeni kurulan bir-aradalıktan doğan küratoryal anlam arasındaki mimari müdahalelerde ortamın dilini sürdürmeye çalıştım. Sadece mesafe, yükseklik, açıklık, ritim gibi

hisle tarif edilebilecek özellikleri değil, aynı malzeme, renk ve dokuyu da kullanmaya gayret ettim. Böylece eserleri, köşkün izleyiciye göstermek için uzattığı, ziyaretçinin eserleri mekânın dilinden dinlediği bir sergileme oldu.

Bu dil, özellikle o şekilde bakmayan biri için pek görünür değil. Amaç hâsıl olmuş diyebiliriz ama hem küratör ve sanatçılar hem de görüşüne kıymet verdiğim isimlerden mimari müdahalenin katkısını duymak beni sevindiriyor. Sergide eşlik ettiğim dostlar, mekânı kurma biçimini dinlemenin yeni bir bakış kazandırdığını söylüyor. Giderseniz, girişteki mermer kaidelerden başlayarak tüm mekâna “o” gözle tekrar bakın lütfen.

Bugün müzelerin önündeki temel sorunun, ziyaretçi ilgisinin eksikliğinden çok, bu ilgiyi yönlendirecek doğru dili bulamamak olduğunu tartışmaya değer buluyorum.

Uzunca bir süredir doğru dil ya da ilgi eksikliğine çare olarak dijital araçlara bel bağlandığını görüyorum ama bu, anlam üretimi ile gösteri arasındaki hassas sınırı belirleyen yeni bir başlık ve başka bir yazının konusu olmayı hak ediyor.

İnsanlar öğrenmek istiyor, yalnızca nereden başlayacaklarını bilmiyorlar. Sergileme tasarımı bu başlangıç noktasını inşa etmeye katkı sunabilir. 



Hikâyenin *kendisi*

Özlem Günyol & Mustafa Kunt ikilisinin Almanya’daki ilk kurumsal çaplı kişisel sergisi *RATATATAA* Städtische Galerie Karlsruhe’de 12 Nisan 2026 tarihine kadar devam ediyor. Müzenin direktörü Stefanie Patrino’nun küratörlüğünde gerçekleşen sergi üzerinden ikiliyle politik güç okumalarını, hikâyenin kendisine kulak veren ve mizaha alan açan üretim pratiklerini konuştuk

Röportaj: Necmi Sönmez

Städtische Galerie Karlsruhe, çalışmalarını Frankfurt am Main’da sürdüren Özlem Günyol & Mustafa Kunt ikilisinin Almanya’daki ilk büyük kurumsal kişisel sergisini müzenin direktörü olan Stefanie Patrino’nun küratörlüğünde gerçekleştirdi. Özlem ve Mustafa’nın otuzdan fazla çalışmasını içeren bu kapsamlı sergi, “kimlik, politik güç odakları, sosyal ve politik oluşumların tortuları” üzerine işler üreten sanatçıların geliştirdikleri özgün “sorgulama modellerini” büyüteç altına alıyor. Eski bir mühimmat fabrikasından etkileyici bir çağdaş sanat müzesine dönüştürülen Städtische Galerie Karlsruhe, her şeyden önce sahip olduğu mimari özellikleri ve etkileyici koleksiyonuyla kültürel bir güç alanı. Özlem ve Mustafa’nın yirmi yıldan fazla üstüne düşündükleri “politik güç sorgulamaları” için ideal bir alan olan bu müze sergisi onların farklı teknikleri kullanarak geliştirdikleri “eleştirel görseelliğin” hangi çerçevelerde geliştiğini ortaya çıkardığı gibi, çalışmalarını birbirine eklemleyen bakış açılarını, geçiş noktalarını da gündeme getiriyor. Bu hassas tanımlaması pek kolay olmayan konular hakkında onlarla yazılı bir konuşma geliştirirken, çalışmalarının ilk bakışta görünmeyen arka odalarına, kişisel, toplumsal kırımla noktalarına doğru ilerlemeyi hedefledik.

Her ikinizde Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünü 2001’de bitirdikten sonra Almanya’ya yüksek lisans yapmaya geliyorsunuz. Ortak çalışmaya başlama kararı almanızda sizi etkileyen özellikler neler oldu? Tekil ve birlikte üretim pratiği hakkındaki düşüncelerinizi merak ediyorum.

Ankara’dan Frankfurt’a geliştirmiş, eğitimi devam ettirmekten çok, yeni bir başlangıç yapma isteğiyle ilgiliydi. Bu anlamda Frankfurt’taki okul, var olduğunu bildiğimiz ama henüz tanımadığımız bir formun içine dahil olma isteğiyle bilinmezliğe atılan bir adımdı.

İlk ortak çalışmamızı 2003 yılında, o dönemde Raumpool adını taşıyan (şimdiki adıyla Basis) kurumun mekân olarak kullandığı, şehrin eski gümrük binasında (şimdiki MMK 2) gerçekleştirdik. Bu sergiye ayrı ayrı davet edilmiştik, ancak sergi üzerine tartışmalarımız sırasında kişisel sınırlar bulanıklaştı ve süreç, 354512 cm^2 adlı işin ortaya çıkmasıyla sonuçlandı. Bunu izleyen iki yıl boyunca başka ortak iş üretmedik, ancak birbirimizin çalışmaları üzerine düşünmek ve tartışmak hayatımızın doğal bir parçası haline geldi. Aynı evde yaşamamız ve günün büyük kısmını birlikte geçirmemiz, fikirlerin ve kavramların iç içe geçmesine, birbirlerini devam ettirmelerine sebep oldu. Bu son derece hesapsız ve organik ilerleyen bir süreçti. Biz beraber çalışmaya karar vermedik, içerisinde bulunduğumuz durumun adını koyduk diyelim.

Çalışma pratiğimiz için farklı kutupları olan bir sistemin üretim süreci denebilir ancak bizimki daha çok tekil bir pratiği andırıyor.

Geriye dönüp baktığınızda öğrencilikten profesyonelliğe geçiş sürecinde size yön gösterici olarak değerlendirebileceğiniz olgular ve karşılaşmalar nelerdir?

Bu soruya Städtelschule’yi de dahil ederek cevap vermek isteriz. Ankara’daki okul, öğrencileri “sanatçı adayı” olarak değerlendirirken, Städtelschule “genç sanatçılar” olarak ele alıyordu. Bakış açısındaki bu fark sizi daha öğrenciyken hayata hazırlamaya başlıyor. Okulun 24 saat kullanabileceğiniz atölyeler sağlaması ve profesörlerin aktif olarak çalışan sanatçıları olmaları ise bu ortamdaki öğrenme sürecini klasik bir öğrenci-öğretmen-ders üçlüsünün ötesine taşıyor, eğitim birçok dolaylı bilgiyle destekleniyor. Bu nedenle ilk yön gösterici olarak Städtelschule’yi göstermek doğru olur.

Okul sonrası dönemde ise aldığımız karşılıksız burs ve ödüllerin bize çok büyük katkısı oldu. Öğrencilik sonrası dönem, kendinizi oluşturmaya devam ettiğiniz bir zaman dilimi ve bu süreçte ekonomik nedenlerden dolayı birçok genç sanatçı savrulma yaşayabiliyor. Halbuki bu dönemin olabildiğince özgür yaşanması gerekli ve bu nedenle kurum ve derneklerin genç sanatçıları bir karşılık beklemeden desteklemeleri çok önemli!

RATATATAA güzel, çarpıcı bir başlık ve ilginç bir biçimde sergilenen çalışmaların tamamına da gönderme yapıyor. Bu ismi nasıl ortaya çıktı, gönderme yaptığı özellikler nelerdir?

Städtische Galerie Karlsruhe’nin binası 1915-1918 yılları arasında bir silah ve mühimmat fabrikası olarak inşa edilmiş. İkinci Dünya Savaşı da dahil olmak üzere bu işlevini sürdürmüş. Savaşın sonra mekân sivil kullanıma verilmiş, 1970’lerde terk edilmiş, 1981-89 arasında sanatçılar tarafından işgal edilerek ilk defa sanatsal kullanıma açılmış. Yaklaşık 28 yıl önce ise müzeye dönüştürülmüş.

Biz sergiyi, mekânın silah ve mühimmat fabrikası olarak ilk işlevi ile bir sanat müzesi olarak bugünkü hali arasındaki gerilim üzerinden düşünmeye başladık. *RATATATAA* başlığı bu gerilimden ortaya çıktı.

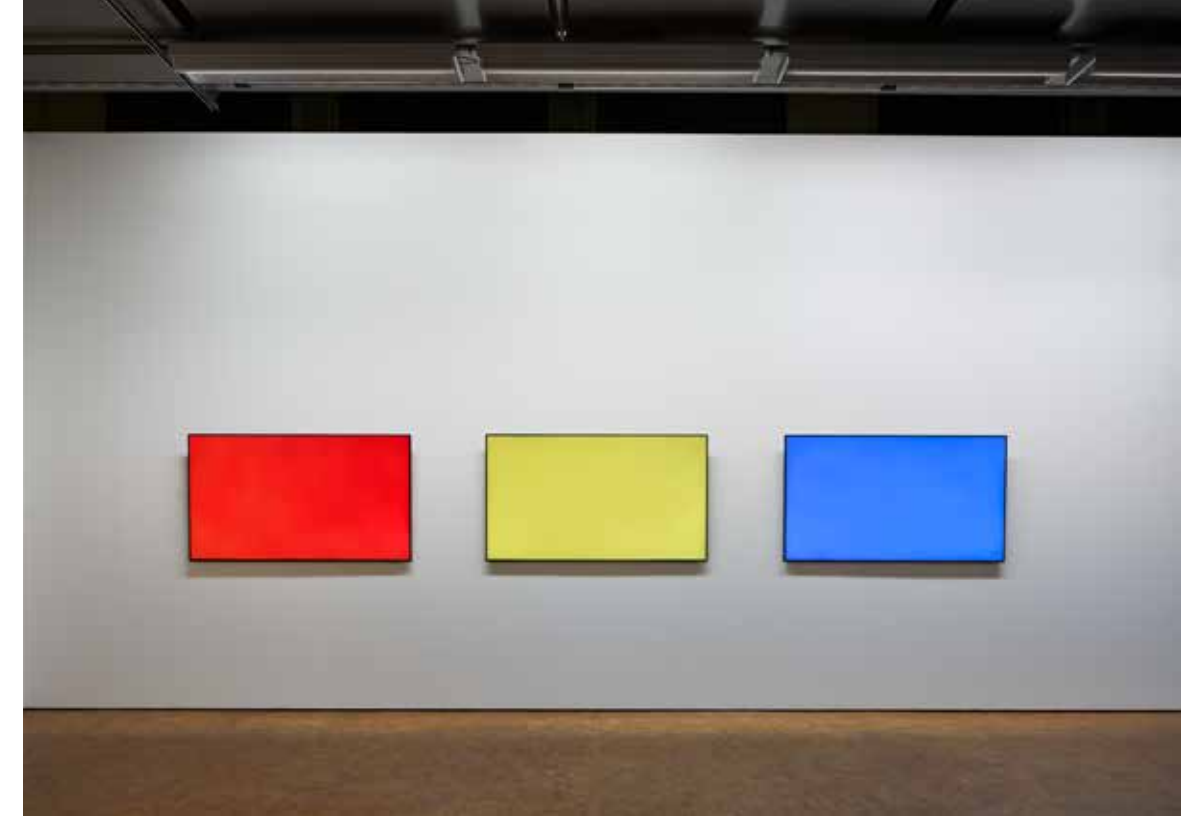
RATATATAA iki farklı sesin birleşiminden oluşan bir ifade: “Rat-a-tat-tat-tat” çizgi romanlarda kullanılan makineli tüfek ses efektlerinden biri. Kısaltarak, farklı durumlarda farklı duygular uyandırabilen Beethoven’ın 5. *Senfoni*’sinin açılış motifini (tatata-taa) anımsatmasını istedik. “Tatatataa” ya da kısa versiyonu olan “ta taa” günlük hayatta karışımızdaki şaşırtmak istediğimizde de sıklıkla kullandığımız bir ifade.

Makineli tüfek ateşinin döngüsel sesi ve binanın eski bir silah ve mühimmat fabrikası olarak geçmişini düşündüğünde, burada bir tekrar unsuru var. Bu tekrar mekanik olanı yansıtıyor; fabrika süreçlerini, binlerce aynı bitmiş ürünü ya da işçilerin ve makinelerin tekrarlanan hareketlerini... Öte yandan, Beethoven’ın 5. *Senfoni*’sinin açılışı, tekrar eden motifleriyle dram, çatışma veya şaşkınlık uyandırabilir ve bir dizi duyguya hitap eder.

RATATATAA, hızlanan silahlanma yarışı ve süregelen savaşlar karşısında bilinmeye dair gergin bir beklentiye ifade eder. Başlık, serginin izleyicileri ilk doğrudan diyalogu olacağından açık ve esnek bir başlangıç noktası olması bizim için önemliydi. Bu başlığın hem mekanik hem de duygusal unsurları yakalayarak çoklu çağrışımlar yaratabilme kapasitesine sahip olduğunu düşünüyoruz. *RATATATAA* aynı zamanda içerisinde beklenmeyi barındıran bir açılışın da sesi gibidir.

Gözlemlediğim kadarıyla serginiz *Flag-s* (2009) çalışmasıyla başlayıp *When the justice properly works, then there is no room for compassion* (2010) işiyle sonlanıyor. Bu iki çalışma sizin belli izlekler üzerinde ilerleyen işlerinizin omurgalarının belli konular etrafında döndüğünü düşündürüyor. Bunları özetlemeye çalıştığınızda kamusal alan ve politik güç sorgulamasından başlamak doğru olur muydu?

Flag-s (2009), dünyadaki bütün bayrakları bir *ink-jet* yazıcı yardımıyla tek bir A4 kâğıda üst üste basarak oluşturduğumuz bir çalışma. Baskı süreci bittikten sonra bu görsel bir kumaş yüzey üzerine transfer ediliyor ve camı olmayan bir çerçeveye içerisinde bir obje olarak sergileniyor. Bütün bayraklar aynı alana hâkim olmak istediğinde ortaya çıkan sonuç bir siyah diktörge. Serginin başlangıç noktası olarak düşündüğümüzde bunun bir hiçlik ya da kaos noktası olduğunu söyleyebiliriz. *Flag-s* (2009) bu anlamda hem bir başlangıç hem de bir bitiş noktası gibi.



Özlem Günyol & Mustafa Kunt, RATATATAA sergisinden yerleştirme görselleri, Fotoğraflar: Stephan Baumann, bild_raum

Sergide kamusal alandaki hiyerarşiyi yeniden düzenleyen birçok iş yer alıyor. *Flag-s* (2009) çalışmasının hemen ardından karşınıza çıkan *Neither Up nor Down* da (2019-2022) bunlardan biri. İzleyiciyi serginin girişinde karşılayan bu çalışma, Bakü'de üç hektarlık kaide benzeri bir meydana yer alan dünyanın en yüksek bayrak direğine¹ çıkan merdivenin bir kesitinin 1:1 ölçekli modelinden oluşuyor. Gerçekte bu merdiven, insanları devasa bayrak direğinin tabanına ulaştırırken her adımda kendinizi daha da küçük hissettiren bir etkiye sahip. Proje ise güce doğru dikey ve neredeyse kutsal bir yol oluşturan merdiveni, perspektifi dikeyden yataya kaydırarak işlevsizleştiriyor ve onu iktidara giden yoldan koparıyor.

Tek bir modülün kopyalanarak çoğaltılmasıyla oluşturulan yapı, polyester döküm tekniğiyle yeniden üretildi. Rengini gökyüzünden alan bu modüller, malzeme ve renk seçimlerinin de etkisiyle, yetişkinler için tasarlanmış oyun bloklarını andıran bir görünüm kazanıyor.

When the justice properly works, then there is no room for compassion (2010), adlı çalışma ise her biri siyah bir kurşun kalemin üzerine altın renkle boyanmış harflerden oluşan bir cümleyi camekân içerisinde gösterir. Hem Türkçede (birinin kalemini kırmak) hem de Almancada (*den Stab über jemanden brechen*) yaygın olarak kullanılan ve tarihsel olarak idam cezasıyla bağlantılı bu deyimlere atıfta bulunarak adlı görev ile ahlaki duygular arasındaki gerilime işaret eder.

Çalışma, özellikle serginin bitişine yerleştirildi. Bulunduğu alan, dışarı çıkarken kullanılan ara bir mekân. Konumlandırıldığı yer itibarıyla ne tamamen serginin içinde ne de tam olarak dışında, ancak içeriden daha çok dışarıya referans veriyor. Çalışma, Karlsruhe'de bulunan Federal Anayasa Mahkemesi düşünülerek sergiye dahil edildi.

Bu izleklerin gelişim sürecinde “temsiliyet” konusu özellikle dikkati çeken bir konu. Kamusal alanda heykel konusuna yoğunlaşarak anıtsallığı altüst eden ve “alternatif heykel” olarak yorumlanabilecek deneyler üzerine yoğunlaşıyorsunuz. Serginin merkezinde bu olgunun altını çizen çalışmaların gösterilmesi bence önemli bir parantez açma eğilimi ve izleyicileri bir şekilde diğer sürprizli çalışmalara hazırlayan bir yaklaşımdır. Sizi alternatifler üzerinde çalışmaya iten olgular hakkında konuşabilir miyiz?

Günlük hayatta karşılaştığımız olgular bizi bunlar üzerine düşünmeye ve çalışmaya yönlendirir. İnsan ölçeğinde düşündüğümüzde, yakın mesafede kamusal alan heykelleriyle çoğunlukla ayakları ya da kaideleri üzerinden ilişki kuruyoruz; bu yapılarla iletişim kurabilmek için onlardan uzaklaşmak gerekiyor. Biz ise bu yapılarla eşit bir düzlemde buluşmanın yollarını arıyoruz. Onların tekil varlıklarını ve mekân hakimiyetlerini çoğul bir yapıya dönüştürmeye, paylaşmaya çalışıyoruz.

Örneğin, *FREE SOLO* (2019-2025) çalışmasında Frankfurt, İstanbul, Çanakkale ve Karlsruhe'deki anıtların kaideleri ile üzerlerindeki heykellerden aldığımız 1:1 kalıplarla bir tırmanma duvarı kuruyor ve bunu kullanıma açıyoruz. Bu yeni düzenleme, söz konusu yapıları aşılabilir bir hale getiriyor. *Possibilities for a Sculpture* (2023-2024) çalışmasında ise anıtların kaidelerinin izdüşümlerini çıkarıyor, üzerlerindeki heykellerin hareketlerini direktiflere dönüştürüyor ve böylece onları çoklu anlatımlara, yeni olasılıklara açıyoruz. *Higher than the Ground, Lower than the Sky* (2022-2024) ile Ankara, İzmir, İstanbul, Frankfurt ve Karlsruhe şehirlerindeki anıtların kaide yüksekliklerini ölçüyor, bu ölçüleri her şehir için bir çıkış merdiveninin basamakları olarak yeniden düzenliyoruz. Biz bu yapıları yeniden biçimlendirirken onların kendi potansiyellerinden yola çıkıyoruz. Dönüştükleri yeni formlarda ise karşımıza oyuncu, hatta mizahi bir yapıyla çıkıyorlar.

Serginin odağına aldığı yeni bir anıtsallık kavramından söz açmak mümkün galiba. Sizin kamusal alanın tanımlayıcısı olan anıtlara olan ilginizde onların yüceliğini yeniden sorgulamakla kalmayıp onları bugünün perspektifiyle insancılaştıran bir yaklaşım dikkati çekiyor. *FREE SOLO*'da oluşturduğunuz tırmanma duvarının bu bağlamda izleyicinin kullanımıyla şekillenen performatif bir karakteri de var. Anıtsallık bir şekilde, düşünceyle ulviyette değil de aktif kullanımla insanın algı dünyasına dahil oluyor. O zaman izleyici neşeleniyor. Bu çalışmanıza izleyicilerin epeyce ilgi gösterdiğini gazetelerde çıkan yazılarda okumuştum. Neşe ve kara mizah, çalışmalarınızın birçoğunda ikinci, üçüncü perde de varlığını duyumsatıyor. Bu *Self-Portrait (flagpole series)* (2024-25), işinizde de duyumsanıyor. Çalışmalarınızda anıtların neşe kaynağına, “kim en yüksek bayrak direğine sahip” sorusuyla kara mizaha kayması bilinçli bir anti-totaliter bellek sorgulamasını ve yeni bir anıtsallığın gerekliliğini gündeme getiriyor galiba?

Mizah ya da kara mizah, çalışmalarımızda önemli bir yer tutuyor ve genellikle ele aldığımız konuların kendilerinden ortaya çıkıyor. Mizah, bazen bir durum komedisi gibi çalışırız bazen de o ciddi konuların içerisine insan olma haline dair bir şeyler katarak söz konusu konuları bize yaklaştırıyor.

Self-Portrait (2024-2025) çalışmasında dünyanın en yüksek bayrak direklerini ele alıyoruz. Ülkeler arasında kimin en yüksek bayrak direğine sahip olduğu üzerine süregelen bir yarış var. Bu yarışı biz icat etmedik; durumun kendisi trajikomik unsurlar barındırıyor. Onlar daha da yükselmeye çalışırken biz bu yapıları birebir boyutlarında sergi mekânlarına sığdırıyoruz.

Örneğin şu anda dünya ikincisi olan Bakü bayrak direğini ele alalım: Bu yapı 191 metre yüksekliğinde. Direğin tabanı 570 santimetre, tepe noktası ise 200 santimetre çapında; yapı bir koni formunda yükseliyor. Städtische Galerie Karlsruhe'nin duvar yüksekliği ise 380 santimetre. 191 metrelik bir direği 3,8 metre duvar yüksekliği olan bir mekâna sığdırmak için biz bu direği bitiş noktasına kadar her 3 metre bir resimsel olarak katlıyoruz. Böylece bayrak direği, onlarca kez katlanarak mekâna sığacak hale geliyor ve var oluşunun tam tersine bir hareketle izleyiciler önünde eğilmiş oluyor.

Biz var olana bakıyor ve onun kendi potansiyeliyle bambaşka bir şey olabilme ihtimalinin peşine düşüyoruz. Bu yeni hal onları işlevsiz kılarken, farklı bir düzlemde yeni bir işlevselligi de öneriyor. Fakat buna yeni bir anıtsallık demek doğru olur mu emin değiliz. Örneğin söz konusu anıtlar olduğunda ve insanlar o anıtların yerini aldığında hâlâ anıtsallıktan bahsedebilir miyiz? Herkesin öne çıktığı bir noktada anıtsallık doğal olarak ortadan kalkıyor.

Serginin ilerleyen kısmında *State Paintings* (2008) isimli sanatçı kitabınız sergileniyor. Bu çalışmanızı Kunstmuseum Bochum'daki bir sergide gösterme şansına sahip olduğum için birçok kez elime alarak detaylı olarak incelemek mümkün olmuştur. Pa-

saport sayfalarındaki çıplak gözle görünmeyen detayları ele alan bu çalışma, biraz ötesinde yer alan *TRITON* (2018) ile birlikte düşünüldüğünde ulusal kimlik ve bunların temsiliyle özellikle ilgilendiğinizin altını çiziyor. On yıl arayla gerçekleştirdiğiniz bu iki çalışma arasındaki ortaklıklardan söz ederken sizin “globalleşen dünya” söylencesine karşı varlığını her zaman koruyan totaliter “bizler ve onlar” düşüncesine dikkat çektiğinizi söyleyebilir miyiz?

Her iki çalışma da hem hareketi hem de hareketsizliği içerisinde barındırıyor. Triton, mitolojide denizlerin habercisi olan bir Yunan Tanrısı. Dalgaları sakinleştirmek ya da yükseltmek için bir deniz kabuğuna trompet gibi üfler. *Triton*, aynı zamanda Avrupa Birliği'nin sınır güvenliği ajansı Frontex tarafından yürütülen bir sınır güvenliği operasyonunun da adı. Bu çalışma, bir Tanrı olarak Triton'un antik çağlardan günümüze değişen işlevine odaklanıyor.

TRITON çalışmasıyla, Romalı şair Ovidius tarafından MS 8 yılında tamamlanan *Metamorfozlar* adlı eserin Triton'la ilgili bölümünü 2016 yılında Dikili sahilinde bulduğumuz bir mülteci gemisine ait parçalarla yeniden yazıyoruz. Orijinal metinde dalgaları sakinleştiren Triton, yeni metinde bir Frontex Tanrısına dönüşerek geçişleri engellemek için dalgaları yükseltiyor.

Aynı şekilde, pasaportların da hareket özgürlüğümüz üzerinde belirleyici bir etkisi var; dünya üzerinde serbestçe dolaşabileceğimiz noktaları belirliyorlar. *State Paintings* (2008 - devam ediyor) çalışması, her biri farklı bir ülkenin pasaport sayfalarından yüksek çözünürlükle taranıp büyütülmüş 24 deseni bir araya getiriyor. Orijinal işlevlerinden kopmuş bu desenlerin her biri, sessizce kimliğimizi belgeliyor ve hareket alanımızın sınırlarını çiziyor.

***Reds, Yellows & Blues* (2017) isimli çalışmanız multimedya tekniklerini farklı bir sorgulama alanığı olarak kullandığının ilginç bir örneği. Ulusal kimlikleri şekillendiren bayrak renklerinin çağrışımlarıyla Barnett Newman, Mark Rothko gibi soyut sanatçıların işleri arasındaki bağlantıyı gündeme getirirken aslında çalışma tarzınızdaki “açık uçluluğa” gönderme yaptığınızı düşünüyorum. Bu da ele aldığınız konular kadar onların arka planlarındaki formlarla, politik çağrışımlarla eşit oranda ilgilendiğinizi ortaya çıkarıyor. Açık uçluluk bu noktada bir denge unsuru olarak yorumlanabilir mi? Soyut, minimal ve kavramsal alanın arkasındaki keskin, tanımlanmış politik duruş serginin bu bölümünde kendisini belirgin olarak ortaya çıkarıyor.**

Biz estetik alanın politik potansiyeliyle ilgileniyoruz. Bu nedenle estetik ve içerik çalışmalarımızda eşit derecede önemli. Ancak bunlar arasında bir denge yaratmayı düşünerek yola çıkmıyoruz. Nasıl bir estetik ve formla ortaya çıkacağına çalışma süreci içerisinde çalışmanın kendisi karar veriyor. Belli bir aşamadan sonra geri çekiliyor ve onun isteklerine kulak veriyoruz.

***Reds, Yellows & Blues* (2017) çalışmasında üç ana rengin farklı tonlarını gösteren üç ekran görüyoruz. Renk tonları, dünyadaki ulusal bayraklardan alınarak temsil ettikleri konulara göre sınıflandırılıp bir araya getiriliyor. Kırmızı tonları kanı ve savaşı, sarı tonları güneşi ve çölü, mavi tonları ise denizi ve gökyüzünü temsil eden renkleri gösteriyor.**

Bayrakların biçimleri ve renkleri, belirli bir konu, kavram ya da ideolojiden ilham alınarak oluşturulur. Yani önce neyi temsil edeceklerine, ardından da hangi biçim ve renklerin bu temsiliyetle örtüştüğüne karar verilir. Sürec bu sırayla ilerler. *Reds, Yellows & Blues* (2017) çalışması ise bunun tam tersi bir yöntem izler. Çalışma, üç ana renkten yola çıkarak kavramlara ulaşır. Bu yaklaşım, çalışmanın kendisini ara bir pozisyonda konumlandırmasını sağlar. Bu ara pozisyon, kavramdan renge ve renkten kavrama bir döngü yaratırken merkezine üç ana rengi alarak kendini sanat tarihsel okumalara açık hale getirir.

***Toward the Horizon* (2017) ile birlikte düşünüldüğünde formların, çizgilerin arkasındaki keskin politik gerçeklerle, özellikle zorunlu göç olgusuyla, yakından ilgilendiğiniz ama izleyicilere bunu anlatımcı, dışavurumcu numaralara girmeden sadece duyumsatmak istediğiniz algılanıyor. İzleyicilerin, koleksiyonerlerin, eleştirmenlerin çok ayılıp bayıldığı “yeni hikâyeler anlatmak”tan uzak durmanızı uzun zamandan beri ilgiyle izliyorum. Sizi bu tür bir tavır geliştirmeye iten olgular nelerdir?**

Aslında biz hikâyeden uzak durmuyoruz. Biz hikâyenin kendisiyle ilgileniyoruz. Çalışma şeklimizin doğası gereği kişisel seslerimizi öne çıkararak bunu yapmıyoruz. Çalışma bittiğinde kimin sesi daha çok duyuluyor? Bu etik soru bizim için önemli.

***Toward the Horizon* (2017) projesine giden yol uzun bir süreçte şekillendi. 2014 yılında ismini İtalyan hava ve deniz kuvvetlerinin gerçekleştirdiği arama ve kurtarma operasyonu olan *Mare Nostrum*'dan (*Bizim Deniz*) alan bir projeye Hessische Kulturstiftung'un proje bursuna başvurmuştuk. Bu dönemde projemiz Tunus'u ve İtalya'nın Lampedusa adasındaki Cara Mineo mülteci kampındaki futbol takımını ziyaret etmeyi içeriyordu.**

Fakat projeyi önerdikten ve Hessische Kulturstiftung'un desteğini aldığımızı öğrendikten kısa bir süre sonra bir arama ve kurtarma operasyonu olan *Mare Nostrum* sonlandırılarak yerini Avrupa Birliği'nin sınır güvenliği operasyonu olan *Triton*'a bıraktı. Aynı dönemde Suriye'de süregelen iç savaş ve IŞİD'in İslam devleti ilan etmesi gibi nedenlerle büyük sayılarda insan Suriye'den Türkiye'ye ve Türkiye üzerinden de Avrupa'ya göçe başladı. Bu iki gelişme üzerine sunduğumuz projeyi iptal ederek rotamızı değiştirdik.

***Mare Nostrum*'un yerine gelen *Triton* denizleri aşamaz hale getirdi ve bu dönemde Akdeniz'de çok büyük trajediler yaşandı. Biz ise buna soyut bir manzara resmiyle karşılık verdik. Tunus ve İtalya'nın Lampedusa adası arasındaki 113 kilometrelik mesafeyi, ortalama bir adım uzunluğu olan 60 santimetrelilik çizgilerle kat ettik. Toplamda 188,333 çizgiden oluşan bu resim karanlık bir deniz manzarası olarak okunabilir. Çizimin ortalama bir adım mesafesi olan 60 santimetre boyutunda bir cervelle yapılması ise İsa'nın suyun üzerinde yürümesi gibi bir mucizeye işaret eder.**

Sergide birden fazla görünen *Possibilities for a Sculpture* (2023-2024) isimli çalışmanız aynı zamanda müzenin koleksiyonunu sergilediği bölümünde de gösterildiği için ilginç çekti. Bu iş bir tür joker kart gibi ortaya çıktığı yerde belli soruları ve dönüşümleri gündeme getirerek adeta sizin sanatsal *credolarınızı* özetliyor. Bu çalışmanın gelişim sürecini, sizi nelerin esinlendirdiğini merak ediyorum.

***Possibilities for a Sculpture* (2023-2024), *FREE SOLO* (2019-2025), *Cityscapes* (2024), *Higher than the Ground, Lower than the Sky* (2022-2024) gibi projeler ortak bir zeminden besleniyorlar.**

Son yıllarda zaman geçirdiğimiz şehirlerde karşımıza çıkan anıtların alan ölçümlerini, yüksekliklerini ve kalıplarını topluyoruz. Bunlar önceden belirlenmiş anıtlar değiller, şehir merkezinde dolaşırken karşımıza çıkan anıtlar. Bu anlamda bu karşılaşmaların bir rastlantısal içerdiği söylenebilir. *Possibilities for a Sculpture* (2023-2024) çalışmasının sergilemesinde ise sergi mekânının merkezine ve müzenin diğer katlarına yayılan çalışmayı şehrin değişik yerlerine yayılmış anıtlar gibi hayal etmek.



Özlem Günyol & Mustafa Kunt, RATATATAA sergisinden yerleştirme görselleri, Fotoğraflar: Stephan Baumann, bild_raum

Biz estetik alanın politik potansiyeliyle ilgileniyoruz. Bu nedenle estetik ve içerik çalışmalarımızda eşit derecede önemli. Ancak bunlar arasında bir denge yaratmayı düşünerek yola çıkmıyoruz. Nasıl bir estetik ve formla ortaya çıkacağına çalışma süreci içerisinde çalışmanın kendisi karar veriyor. Belli bir aşamadan sonra geri çekiliyor ve onun isteklerine kulak veriyoruz.

Proje, insan figürünü çeşitli biçimlerde tasvir eden kamusal alan heykellerine odaklanıyor ve onları yaşayan heykellere dönüştürerek yeni olasılıklara açıyor. Kamusal alanda kaidelerinin üzerinde yükselen bu heykellere ait pozlar bizim projemizle birer direktif haline geliyorlar. Bu direktifler, kaidelerdeki heykellerin yerleştiği alanların boyutlarında halılara işleniyor. Proje, kaidelerin üst noktalarını zeminle aynı düzleme taşıyarak insanların üzerlerine basmalarına olanak sağlıyor. Böylece bu çalışmanın üzerine çıkan her bir kişi ya da üzerine bırakılan herhangi bir nesne, kaidenin geçici yeni heykeline dönüşüyor. Aynı şekilde, üzerindeki talimatları okuyup bunları zihninde ya da bedensel olarak canlandıran herkes o heykelin geçici yeni bir versiyonunu yaratmış oluyor. Böylece her şey ve herkes, o anıt kaidesinin olası bir heykeline dönüşme potansiyeli taşıyor.

Sergide gösterilen çalışmalarınız tamamında ele aldığınız, dünya gündemini belirleyen politik, sosyal ve ekonomik olguları, klasik sanat üretim teknikleriyle bir araya getiren sorgulayıcı bir yaklaşım dikkati çekiyor. *Materialistic Paintings* (2018) ilk bakışta monokrom soyut bir resim gibi gözükse de, tuval resmi geleneğe farklı bir yorum getiriyor. Aynı şekilde *Prohibited Letters* (2019) çalışmanız da video tekniğiyle üretilen multimedya estetiğine çok farklı bir yaklaşım getiriyor. Kullandığınız teknikleri bu denli farklılaştırmanızın, zorlamanızın sizin gizli bir imzanız olduğunu düşünmeye başladım.

Ever, çalışmalarımızda malzeme ve teknik kullanımı oldukça değişken. Yeni üreteceğimiz bir işte malzeme seçimlerimizi önceki üretimlerimizin malzemeleri belirlemiyor. Bir işin hangi malzeme ve teknikle ortaya çıkacağına yine işin kendisi karar veriyor.

Burada belki çalışma yöntemimizden bahsetmek iyi olur. Öncelikle üzerine çalıştığımız konuyla ilgili bir bilgi havuzu oluşturuyoruz. Bu noktada ortama kaos hâkim. Çok fazla ses ve görüntü var. İş kendi kendine konuşmıyor, biz onun anlatmak için çok fazla konuşma ihtiyacı duyuyoruz ve ortalık iyice bulaniyor. Sonrasında ulaşmak istediğimiz noktaya doğru sorular sormaya başlıyoruz, böylece o havuzdaki birçok şey doğal olarak dışarı atılıyor ve görüntü netleşmeye başlıyor. Bu noktadan sonra çalışma hakimiyeti ele alıyor, bu sefer biz geri çekilip ona asistanlık yapmaya başlıyoruz. Malzeme, boyut, renk gibi öğeler kendisinden çıkıyor. Kişisel isteklerimize değil onun isteklerine kulak verince baştaki o bulanıklık kendiliğinden ortadan kalkıyor, üzerindeki fazlalıklardan tamamen kurtulduğunda ise artık kendini tanımlamış oluyor.

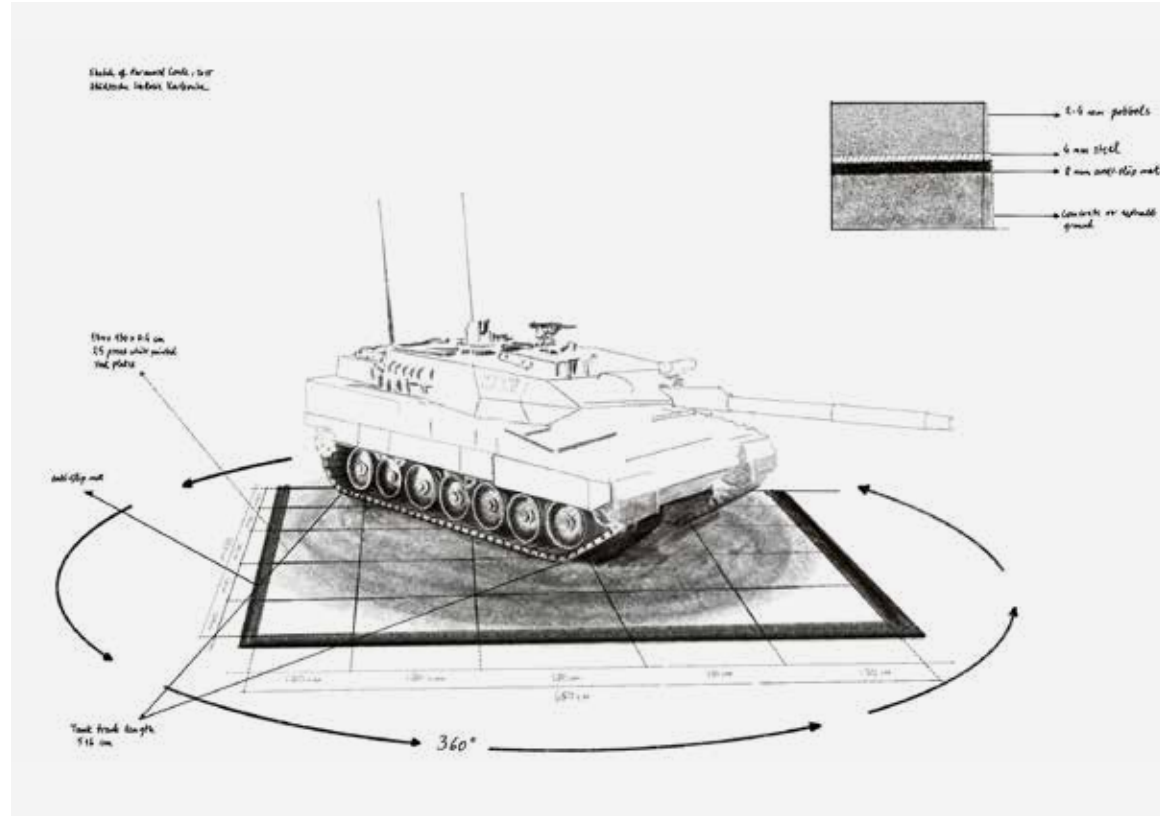
Yukarıda yaptığın tespitte dönecek olursak; biz çalışmayı belirli malzemelere zorlamıyoruz. Ona kendisini ortaya çıkarabilmesi için bir ortam hazırlıyoruz. Sanatçılar olarak bizim malzemeye ihtiyacımız yok, çalışmanın malzemeye ihtiyacı var.

Karlsruhe'de son derece güçlü bir sunumla karşınıza çıkan işlerinizin ana eksenesinin tanıklığını üstlendiğimiz zaman dilimine “yeni bakış önerileri” getirme olduğu ortaya çıkıyor. Bu bağlamda zamanın temsiliyetini üstlenen *The Clock* (2022) isimli çalışmanızın özel bir yeri olduğundan söz edilebilir mi? İçerdiği sadeliğine rağmen bu işinizin oldukça oylumlu bir durumu, öneriyi görselleştirdiği gözlemleniyor.

¹ 2010 yılında 162 metre yüksekliğiyle dünya rekoru kuran Azerbaycan'ın Başkent'i Bakü, bir yıldan kısa bir süre sonra 165 metre yüksekliğindeki bayrak direği ile Tacikistan'ın Duşanbe kentine rekoru kaptırdı. 2014 yılında Suudi Arabistan'ın Cidde şehri 171 metrelik bayrak direği ile yeni bir rekor kırdı. Bakü, Eylül 2021'de dünya rekorunu geri almak için 191 metrelik yeni bir bayrak direğinin inşaatına başladı. Fakat bu direğin yapımı tamamlanmadan 2021 yılının sonlarında Mısır'ın Kahire şehrine 202 metrelik bir bayrak direği dikildi. Yapımı 2024 yılında tamamlanan Bakü'deki yeni direk şimdilik dünya ikincisi.



Özlem Günyol & Mustafa Kunt, RATATATAA sergisinden yerleştirme görselleri, Fotoğraflar: Stephan Baumann, bild_raum



Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Paranoid Circle, Proje eskizi

The Clock (2022), üzerinde rakam ve işaretlemeleri olmayan bir saatin duvardan alınıp yere konulması fikriyle oluşturuldu. Perspektifi dikeyden yataya alan ve çevresinde 360° dönecek zamanı okuyabileceğiniz bu saate sabit bir noktadan bakarsanız saate göre konumuz, saati nasıl okuyacağınızı belirler, kendi zamanınızı oluşturursunuz. Saat, çalıştığı bölgenin saat dilimine göre ayarlanır ve dolayısıyla içerisinde işlediği coğrafya hakkında bilgi içerir. Yerdeki saate farklı açılardan bakan birkaç kişi coğrafi olarak birbirlerinden uzaklaşırlar.

Saatin etrafında hareket ederek dolaştığınızda ise zamansızlaşırsınız; çünkü bütün zamanlar için içerisine girer. Çalışmanın yarattığı bu durum izleyiciyi yersizleştirir. Çalışmanın sergi mekânındaki konumlanmasına gelecek olursak, işin çevresinde farklı coğrafyalara referans veren ve bu coğrafyalar arasındaki hareketlere odaklanan çalışmalar yer alıyor. Bu açıdan, fiziksel olarak olmasa bile kavramsal düzeyde bizi dünyanın farklı noktalarına taşıyan bir yapı kurduğunu söyleyebiliriz.

Sergi için üretildiğini düşündüğüm *Paranoid Circle* (2025) isimli çalışmanın gündeme getirdiği kavramlarla, özellikle de sanat eserlerini bir tür silaha dönüştürme sürecini ele alarak, bu konuşmayı sonlandıralım.

Städtische Galerie Karlsruhe'nin binası, eskiden bir silah ve mühimmat fabrikasıyken bugün geniş bir koleksiyona sahip bir müze ve sergi mekânı olarak işlev görüyor. Önceki kullanımını düşündüğümüzde, mekânın silahlardan sanata, hızlı sevkıyattan koleksiyon depolamaya, tek tip ürünlerin seri üretiminden sanat eserlerinin çeşitliliğine doğru büyük bir dönüşüm geçirdiğini söyleyebiliriz.

Paranoid Circle (2025) işte bütün bu farklılıklar üzerine düşünürken ortaya attığımız şu sorudan evrildi:

Eğer bu sanat müzesi geçmişe geri dönse ve kendi mekânını bir silah ve mühimmat fabrikası olarak deneyimleseydi, ya da bir zamanlar silah ve mühimmat fabrikası olan bu mekân günümüze gelip kendisini bir sanat müzesi olarak görseydi, bu iki mekân kavramsal olarak nasıl birleşirdi? Böyle bir karşılaşmadan nasıl bir sanat projesi ortaya çıkabilirdi?

Paranoid Circle (2025), dört milimetre kalınlığında metal yüzeyler üzerine kendi eksenini etrafında dönen bir tankın oluşturduğu dairesel bir desenden oluşuyor.

Proje, tankın yıkıcı gücüyle, bir başka deyişle, şiddetin estetiğiyle ilgilenmez. 60 ton ağırlığındaki devasa ağır silahın nasıl sanatın malzemesi haline gelebileceği üzerine gider. Bu nedenle sanat eseri silahlaşmaz, bunun tam tersi olur.

Proje için seçilen metal kalınlığı ve çalışmanın boyutları (650 x 650 cm) göz önüne alındığında işin yerde 160 gramajlı bir kağıt üzerine çizilmiş devasa boyutta bir desen gibi görünmesi planlanmıştır. Tankın 360° dönebilme yetisi, bir bakıma çevresine hükim olma durumuyla ilgilidir. Bu ağır silah, istediği yöne bakabilir. Ancak işin yapımı sırasında tekrar tekrar dönme hareketi yapan tank, aynı anda her yönü kontrol altında tutmaya çalışan paranoyak bir görünüm kazanır.

Bu proje bütün malzemeleriyle hazır bir şekilde gerçekleşmek için uygun şartların bir araya gelmesini bekliyor, altı aylık sergi süresi içerisinde hayata geçirilip serginin tam merkezine yerleştirilecek. 

Birbirinin içine yerleşen dünyalar

Yazı: Can Memiş



Banu Cennetoğlu'nun Yavuz Parlar küratörlüğündeki *ne karanfil ne kurbağa* başlıklı sergisi 25 Ekim 2025 - 24 Ocak 2026 tarihleri arasında İMALAT-HANE'de gerçekleşiyor. Sanatçının pratiğinde iç içe geçen çok katmanlı sanatsal kimliğinin kurduğu uzlaşmazlık zeminine ve dışarıda bırakılanların sesini işitilir kılan tavrına bakıyoruz

Banu Cennetoğlu'nun *ne karanfil ne kurbağa* isimli kişisel sergisi Bursa İMALAT-HANE'de gösterimine devam ediyor. Küratörlüğünü Yavuz Parlar'ın üstlendiği sergi, küratör ve sanatçının mekânı, zamanı ve üretim süreçlerini birlikte örgütledikleri; dostlukla örülmüş bir ortaklığın gücünden besleniyor. Bu gücü ilk kez, serginin açılış günü Kadıköy Evlendirme Dairesi'nin önünden kalkan otobüste yerime oturduğum anda hissetmiştim. Serginin duygusuna eşlik etmeye hevesli, çoğu aynı kuşak sanatçılardan oluşan; birbirini takip eden, birbirini işiten bir grup olarak Bursa yolundaydık. Alışıldık türde bir sergi açılışına gitmiyorduk; daha ziyade bir buluşmaya, kucaklaşmaya gider gibiydik.

ne karanfil ne kurbağa, kendi üzerine, küratöryal tercihleri üzerine, temsili ve dilin sembolik evreni üzerine düşünen bir sergi. Bu öz-düşünsel modelin ilk görünür çıktısı ise serginin girişinde yer alan dijital yayın *nknk / erika'*. Bu yayın sayesinde izleyiciler olarak ikilinin 2 Mayıs'ta başlayan yazışmalarına dahil ediyoruz. Parlar ve Cennetoğlu'nun okuduğumuz yazışmalarına neler eşlik ediyor: 3 Mayıs'ta kaybettiğimiz Sırrı Süreyya Önder'in bir baba olarak ardında bıraktıkları; dile yerleşmiş babalı kalıplar; Silivri'de yapılan bir eylemde çekilmiş *polaroid* fotoğrafta yavaş yavaş silinmiş bedenler; babaya yazılıp ulaşamayan mektuplar; araya karışan Biricik'in sesi; *Paris is Burning* filminin açılış sahnesindeki baba alıntısı; Kafka'nın *Baba'ya Mektup*'u; mercimek ekmeği tarifi; babalar ve yok-babalar. "Baba" tüm bu yazışmalar boyunca bir belipir bir kayboluyor, inatla geri dönüyor, ikilinin birbirinden ayrılan baba deneyimleri arasında bir sarkaç gibi salınıyor. Babayla süren gerilimin sızdığı yazışmalar, babaya dair çağrışımlar ya da özelemler, yokluğuyla da bir yer edinmiş olan babalar; hepsi yan yana.

Parlar, küratöryal metinde bu yayının "sergiyi yönlendiren bir arka plan sesi" olduğunu söylüyor¹. İlk anda dikizleyici bir konumda olmanın rahat-sızlığını hissettiğim için yayına karşı mesafeliydim, ama incelerken sergiyi bir süreç olarak okumamıza imkân tanımasını sevmeye başladım. Sevdiğim bir başka şey ise bu serginin rolleri sabitlenmiş bir küratör-sanatçı işi olmamasıydı. Sürekli bir müzakere ediş, birlikte hatırlama, çağrışımlara birlikte açılma, birlikte imgeler toplama... Bu tür "içeriden" kurulan ortaklıklarda, sanatçı ve küratör rollerinin ilişkisi içinde konumlanması, izleyicinin sürece kendiliğinden dahil olma isteğini artırıyor. Açılışa gelenler olarak, bu "içeri"ye aşına olmanın sağladığı bir yakınlıkla ikilinin sergi turunu takip ediyoruz. Görülür dünyasına dahil olan izleyiciye de kendi düşünme alanını, kendi imgelerini, ses alanlarını açmak için istekli bir karşılama tasarlanıyor. Araştırma nesnesine dışarıdan bakan bir sosyal bilimci gibi işini yapıp geri çekilmiyor; ilişkiyi içeriden ve politik bir bakışla sürdürüyor. Felaket verilerinin, bilginin, bilmenin, tanıklığın yüklediği politik sorumluluğun çok farkında.

Açılışa Parlar'ın da vurguladığı gibi; yayın, belgeleme ve arşiv Cennetoğlu'nun pratiğinde merkezi bir pozisyonda duruyor. *20.08.2010* isimli gazete serisi de bu arşivleme çalışmalarından biri. 15 yılın ardından yeniden izleyici karşısında olan arşiv, o tarihte Türkiye'de çıkan sekiz ciltlik ulusal ve yerel gazeteyi bir araya getiriyor. Bunun yanı sıra "arşiv" demişken, 2006 yılından bu yana sanat ve sanatçı kitaplarını toparlayan BAS da bir diğer arşiv çalışması. Torontolu küratör Jacob Korczynski, Cennetoğlu'nun sanatçı ve örgütleyici rolleri olduğundan söz ederken², Avrupa'ya ulaşamadan yaşamını yitiren mütecelilere ilişkin yürütülen *Liste* isimli belgeleme çalışmasını sanatçının bu ikili rolüne örnek olarak gösterir. UNITED for Intercultural Action açınının 1993'ten bu yana sürdürdüğü belgeleme faaliyetlerinden oluşan *Liste*, Cennetoğlu'nun da içerisinde yer aldığı bir çalışma. Sanat eseri değil, ama uzun yıllar boyunca sürmüş, bienallerde sergilenmiş bir aktivist müdahale. Sanatçının pratiklerini birlikte düşününce; ona dair kurulan "sanatçı, aktivist, örgütleyici, arşivci" gibi rollerin birbirinin içinden geçtiğini; biri diğerinden ayrılmaz ya da birbirine indirgenemez hale geldiğini düşünüyorum. *Hepsi senin iyiliğin için bitanem* (2025) isimli son işine bakalım: Olta kurşunlarıyla yapılmış bir

¹ *nknk / erika*. (2025). İMALAT-HANE. Erişim adresi: <https://nknk-erika.imalat-hane.com/>
² *ne karanfil ne kurbağa* (2025). Küratör: Yavuz Parlar. Bursa: İMALAT-HANE. Erişim: https://www.imalat-hane.com/img/nekaranfilnekurbağa_brosur_TR.pdf
³ Korczynski, Jacob. (2025, 12 Eylül). *On Banu Cennetoğlu*. e-flux Criticism. Erişim adresi: <https://www.e-flux.com/criticism/6782311/on-banu-cenneto-lu>



ne karanfil ne kurbağa. sergisinden genel görünüm, 2025.



right? (hak? doğru? haklı? sağ? hemen?), 2022–süre gelen. Sönmüş folyo harf balon, vakumlu hurç, az miktarda helyum. 16 hurç, her biri: 70 × 100 cm.

kolye. Her biri 35 ile 500 gram ağırlığında olan altmış yedi kurşun damlalı kolye, kurşun metalinin toprağın, çocukların, hayvanların bedenlerinde toksik bir yük olarak taşındığını belgeleyen bir araştırmaya⁴ dayanıyor.

Cennetoğlu'nun pratiğini düşünürken, kuramsal olarak yardımcı olabilecek isimlerden biri Jacques Rancière. Estetik ve siyaset tartışmasında sıklıkla vurguladığı “duyulur-paylaşımı” (*partage du sensible*), kimlerin görülebilir olduğunu, kimlerin görünmez kıldığını, konuşabilir olmayı ya da sessiz bırakılmayı, farklı duyumsama biçimlerinin nasıl dağıtıldığını belirleyen bir düzenleme sistemini tarif eder⁵. Şöyle bir soruyla da düşünebiliriz: Bir sergiye ya da esere, duyumsayışımızı biçimlendiren politik tercihlerin içinden baktığımızda -bunu reddetmeden ya da yok saymadan- aslında ne görürüz? Çünkü bu noktada aradığımız şey, böyle bir düzenleme yokmuş gibi davranıp etrafında dolanan ve nihayetinde onunla uzlaşan sanatsal üretimler değil. Çok şık, çok gösterişli sergiler yapmak hiç değil. Tam tersine, yerleşik pay dağılımlarını sarsacak kavramsal ve mekânsal örgütlenmeler arıyoruz. Yani aslında uzlaşmazlık zeminini...

ne karanfil ne kurbağa, küratöryal ve kavramsal siyasetiyle bu uzlaş talebi-ne mesafe koyarak başlıyor. Bir serginin nasıl olması gerektiğine, tasarımına, sınırlarına, gösterdiklerine, görünür kıldıklarına dair uzlaşlara konulan bir mesafeden söz ediyoruz. “Siyaset” kavramı, burada, basitçe sergileme araçlarının kullanımını belirleyen kararlardan ibaret değil. Çünkü “siyaset” dediğimiz şeyi, paydan yoksun olanların pay ve payda hesaplarını bütünüyle altüst edebilme⁶ kapasitesi olarak tanımlama taraftarıyım. Siyaset tam da pay sahibi olmayanları topluluğun bütününe özdeş gibi sunan düzenlemelerin, temsillerin, yapma biçimlerinin bozulmasıdır. Günümüzde uzlaş retoriğinde yaşanan enflasyon sebebiyle, uzlaşmazlık zeminlerinde buluşan, bu zeminleri sahiplenilen pratiklere daha çok ihtiyacımız olduğunu da düşünüyorum. Zira temsilin işleyişi de kendisini mutlak bir uzlaşma alanı olarak kuruyor. Belirli sınırlar içinde... Belirli bir bütünlükle... *ne karanfil ne kurbağa*, temsilin içinde işleyen uzlaş kompozisyonunu bozma eğiliminde. Dışarıda bırakılanların, fazlalıkların, fazla olarak görülenlerin, görünmesi istenmeyenlerin sesini işitilir kılması ona bu imkânı tanıyor.

⁴ Odman, Asli. “*Majesteleri Hafriyat’ Ve Yavaş Suçlarının Topraktaki İzleri // ‘His Majesty the Excavation’ and the Vestiges of Its Lingering Crimes in the Soil.*” Yerebasan/ Grounded, 2025.

⁵ Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları, 2012. s. 29.

⁶ Rancière, Jacques. *Anlaşmazlık: Siyaset ve Felsefe*. (Çev. Ayşe Deniz Temiz). İstanbul: MonoKL, 2011, s. 148.

“*ne karanfil ne kurbağa*, temsilin içinde işleyen uzlaş kompozisyonunu bozma eğiliminde. Dışarıda bırakılanların, fazlalıkların, fazla olarak görülenlerin, görünmesi istenmeyenlerin sesini işitilir kılması ona bu imkânı tanıyor.”



Artıkseviciler, 2025.
Defter, matbu, beton
çivisi ve çeşitli malzemeler.
151 × 209 cm

20.08.2010, 2010.
Gazete, masa. 8 cilt,
her biri: 56,5 × 38 cm.

Hepsi senin iyiliğin için
bitanem, 2025. Armut
kurşun, çelik tel, yer boyası.
100 × 100 cm

Tutulmalar; İktidar İtibar İnkâr,
2025. Kâğıt üzerine kurşun
kalem. 42 × 29,7 cm

CİNNET, 2025. 17 adet
10 mm'lik cam tüp, neon
gazı, kablo, transformatör.
106 × 75 × 5,5 cm.



Sergide yer alan *Artıkseviciler* (2025), Banu Cennetoğlu'nun pratiğinde artakalanları ve artıkları görünür kılan işlerinden bir diğeri. Sanatçının üretiminin ardını ortaya çıkarmak, o üretimleri fazlalıklarıyla ve taştıkları halleriyle beraber düşüncem; sergiyi tam da bu artıksevicilikten başlatmak gerekiyor. Yöntemini de bir iş olarak sunmak diyebiliriz belki buna. Pratiğinin ardını, kavramsal hazırlığını, egzersizlerini sunmak... Orada bizi neler bekliyor? Benim ilk olarak dikkatimi aralara sıkışmış bir imaj çekti. Gurbet'in imajı. Hatırlanacağı üzere Cennetoğlu, Özgür Gündem Gazetesi Genel Yayın Yönetmeni Gurbetelli Ersöz'ün tanıklığını 145 adet litografik kireç taşına basmıştı. *documenta 14*'te Atina'da gösterilen *Gurbet'in Güncesi* (2016-2017) isimli karşı-tarih anıtı, görsellik talep eden bir dünyanın içine yerleştirdiği bir başka dünyayla, duyulurun belirli tarzdaki paylaşımını düzenleyen uzlaşma rejimini tahrir ediyordu. *Artıkseviciler*; Gurbet'in tanıklığıyla bakışmanın mekânını yaratıyor. Ya da *Liste*'nin Liverpool Bienali'nde sergilenirken uğradığı saldırı haberi. Defterler, eskizler, notlar, karalamalar...

Sanatçının *right? (hak? doğru? haklı? sağ? hemen?)* (2022) isimli yerleş-tirmesi ise Carnegie Museum of Art'ta, ardından Avrupa'daki çeşitli müze ve galeri mekânlarında sergilenmeye devam ediyor. Aslında ilk olarak New York High Line Plinth açık hava anıt projesi için geliştirilmiş bir öneriydi. Evrensel hukukun iddialı, pek sevilen, pek referans verilen kaynaklarından biri olan İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'nin maddeleri, *right?* ile karşı-anıtlştırılıyor. Her bir maddeye ait harflerin, altın renkli uçan balonlarla mekâna yerleştirildiğini görüyoruz. Folyo yüzleriyle dikkat çeken bu balonlar, zaman içinde helyum gazının gözeneklerden sızması ya da ortam sıcaklığı ve nem değişimiyle yavaş yavaş sönüyor. Sergi süresince izleyiciler bildiği maddelerini oluşturan harf-balonların mekân içerisindeki sönüşüne, tabana doğru çöküşüne, ısıtısını kaybedişine tanık oluyor. Bu jestin ardından, yalnızca bir harf kalabalığına dönüşen bildirgede ısrarla tekrar eden “HERKES” ifadesinin dışarda bıraktıkları üzerine düşünüyorum. Eşitlik iddiasının ardına saklanıp eşit olma hakkına kimin sahip olabileceğini söylemeyi reddeden bir “HERKES”. AİHM kararına rağmen 2017'den beri Silivri'de hapis tutulan Osman Kavala “HERKES”e dahil edilebilecek mi? Altı yıl boyunca özgürlüğünden mahrum bırakılan Mısırlı aktivist-yazar Alaa Abdel-Fattah'ın hayatı “HERKES”in hayatıyla eşdeğer olabilecek mi? Rancière için beyannamenin eşitlik ilkesi, “birbirine benzer varlıklara benzer şeyleri vermek, birbirine benzemeyen varlıklara ise benzemeyen şeyleri vermek”⁷ yönündedir. Temel haklar manzumesini, çökmüş bir harf yığınına dönüştüren *right?* bu kez İMALAT-HANE'de. Havası alınmış vakumlu hurçlarda, sıkıştırılmış vaziyette ve kalıntıya dönmüş bir şekilde izleyiciye sunuluyor. Totaliter dönemlerden sonra kuruluş olarak ilan edilen bu belgelerin, zamanla yeni totaliter uygulamaları nasıl sürdürdüğünün de bir işareti.

Banu Cennetoğlu, 2024 yılında Neue Berliner Kunstverein'daki sergiden Pilvi Takala ile beraber çekilme kararı almıştı. Her iki sanatçı da kurumun İsrail'in Gazze'ye dönük soykırım saldırısı sonrası takındığı tavra karşı kültürel boykot sürecine destek verdi. Kendisiyle o tarihlerde yaptığım röportajda, kurum müdürünün “iktidar, itibar ve inkâr üçlüsünün etkisi altında” hareket ettiğinin altını çizmişti⁸. İMALAT-HANE'deki sergide yer alan *Tutulmalar* (2025) serisinde bu üç kavram da yeniden yorumlanıyor. Bu kez alt altalar... İktidar. İtibar. İnkâr. Seri, kâğıt üzerine kurşun kalemle tekrar tekrar yazma egzersizleriyle oluşuyor. Bu üç kavram, bugünün kültürel ortamını şekillendirmeye, kurumları hizaya çekmeye, ama aynı zamanda hizada değilmişçesine yaratılan yanılsamayı sürdürmeye devam ediyor. Bugün siyasal bir imkân olarak uzlaşmazlık zemininde buluşabilmek için, iktidar-itibar-inkâr üçlüsünün kurduğu çerçevenin dışına çıkabilmek gerekiyor. Karalama egzersizine bakarken bunun nasıl mümkün olabileceği sorusu da bir yanıtı kavuşuyor. Tekrar tekrar etrafını çevreleyerek, hatta bazen sözcüğün de dışına taşıp kâğıdı aşındırarak ve orada birbirinin içine yerleşen dünyalar kurarak: *ne karanfil ne kurbağa!* 

⁷ A.g.e., s. 135.

⁸ Çamurdan muaf olmadığımızın farkında olarak devam ediyorum.” *Sanatatak*, 14 Temmuz 2024. https://www.sanatatak.com/camurdan_muaf_olmadigimizin_farkinda_olarak_devam_ediyorum/





AKSAK

Ateş Alpar

Güncel sanatta *arşiv itkisi*

Yazıya başlamadan önce tüm okuyuculara öncelikle merhaba demek ve *Aksak* köşesinden kısaca bahsetmek isterim. 2026 yılından itibaren burada görsel sanatlar, edebiyat, tarih ve gündelik hayat üzerine düşünen, soran ve iz süren metinler kaleme alacağım. Bu yazıların ortak zeminini, aynı zamanda sanat pratiğimin de kurucu eksenlerinden birini, tarihin yalnızca gerçekleşmiş olayların ardışık bir toplamı olmadığı; kaydın yapısal olarak seçici, hafızanın ise eksilme, kırılma ve yeniden inşa süreçleriyle şekillenen bir hatırlama pratiği olarak ele alınması fikri oluşturuyor. Köşenin ismi de bu bakış açısını yansıtan bir noktadan doğdu. Bu bağlamda *Aksak*, tarihin pürüzsüz ve çizgisel akmadığını ima eder bu nedenle kusurlu, tamamlanmamış, yan yollara sapan anlatıları sahiplenir ve dipten gelen mırıltılara kulak kabartır.

Tarihin bu kesintili ve seçici yapısı, görsel sanatlarda belgenin nasıl üretildiği ve ne tür anlamlar taşıdığı sorusunu da kaçınılmaz olarak gündeme getirir. Eleştirel sanat tarihi yaklaşımlarında belge, nesnel bir kanıt olmaktan ziyade seçilmiş, kesintiye uğramış ve yeniden çerçevelenmiş bir tarih anlatısının taşıyıcısı olarak belirir. Bu yazıda tarihin çizgisel olmayan bu kavranışını odağuma alarak görsel sanatlarda belgeye atfedilen işlev üzerine düşünmek istiyorum. Belgenin sanatta merkezi bir rol üstlenmesi, 1960'lı yıllardan itibaren kavramsal sanat, performans ve süreç odaklı pratiklerle eşzamanlı biçimde görünürlük kazanarak yaygın bir estetik strateji hâline gelir. Bu süreçte sanatçılar tamamlanmış ve tutarlı anlatılar kurmaktan ziyade, kayıtların eksikliği ve hafızanın parçalı doğası üzerinde durur. Arşiv, bu anlamda, yalnızca kayıt altına alınanların değil alınmayanların da alanı olarak düşünülür. Görsel kayıtların üretim yöntemleri ve sanat tarihi yazımının yerleşik öncelikleri sorgulanır; "hangi toplumsal grupların tarihi yazılmaya değerdir?" sorusu gündeme gelir.

Zabel Yesayan, Frantz Fanon, Michel Foucault, Audre Lorde, Jacques Derrida, Hal Foster, Enzo Traverso ve Sara Ahmed gibi yazarların, toplumsal güç ilişkilerinde arşivin konumuna dair geliştirdikleri yaklaşımlar sanat alanında kolonyalizm, iktidar, hegemonya, cinsiyet, cinsel yönelim, adalet, biyo-politika ve göç gibi temalar etrafında şekillenen arşiv temelli üretimler için önemli bir ilham kaynağı olmaya devam ediyor. Örneğin Foucault, resmi kayıtların bilgi üretme, sınıflandırma ve dolaşıma sokma biçimleriyle iktidarın toplumu düzenleme ve disipline etme pratiklerinin iç içe geçtiğini ortaya koyar. Foster'ın sözünü ettiği "arşiv itkisi" ise, Foucault'nun işaret ettiği bu sistematik dışlama mekanizmalarına karşı arşivdeki boşlukların, kesintilerin ve suskunlukların karşı-üretim pratikleri aracılığıyla

yeniden ele alınmasına yönelir. Dolayısıyla arşiv temelli sanat, var olan veriyi düzenlemekten çok belirsizlikle çalışır; geçmişti kapatmak yerine onu yeniden açarak şimdiki ve geleceği düşünmeye odaklanır.

Özellikle 2000'lerden itibaren artan arşiv sergileri aidiyet, kimlik, hafıza gibi temaları işler. Örneğin Okwui Enwezor'un küratörlüğünü üstlendiği tartışmalı *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (2008) sergisinin kataloğunda belirtildiği gibi, arşiv tek bir tanımla açıklanamayacak kadar karmaşık bir kavramdır. Foucault'nun da işaret ettiği gibi arşiv, yaygın biçimde düşünüldüğü üzere yalnızca eski belgelerle dolu, durağan ve tozlu bir depo olarak görülmemelidir. Tersine bilgiyi düzenleyen, sınırlayan ve dolaşıma sokan etkin bir söylemsel sistemdir; güncel sanatçıların ilgisini çeken de bu dinamik arşiv anlayışıdır.

Türkiye güncel sanatında, kişisel ve kolektif düzeyde farklı teknik ve mecralarla üretilen arşiv temelli çalışmalar kent hafızasından kimlik politikalarına, şiddet pratiklerinden toplumsal hareket deneyimlerine uzanan meseleleri karşı-arşiv yöntemleriyle görünür kılmayı amaçlar.

Tarafsızlığın mümkün olup olmadığını düşündüren ve kişisel deneyimlere yer veren çok sayıda çalışmanın toplumsal belleğin yeniden şekillenmesine politik/estetik değer kattığı açıktır. Bu yaklaşımın Türkiye bağlamındaki kurumsal örnekleri arasında 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekanı ile SALT'ın dijital ve basılı arşivi sayılabilir. Traverso'nun tarih, bellek ve politika arasında kurduğu bağlamdan yola çıkarak söyleyerek, 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekanı, tarih ile bellek arasındaki ilişkinin doğrusal olmadığını; tarihsel ve belleksel zamansallıkların birbiriyle eşzamanlı olmayan, kimi zaman çatışmalı biçimlerde var olabileceğini gösteren müstesna bir örnektir. Kurum, sergi, atölye ve söyleşi gibi etkinlikler aracılığıyla resmi tarih anlatılarının dışında bırakılmış tanıklıkları ve kişisel arşivleri bir araya getirerek, toplumsal hafızada eksik bırakılan parçalar üzerinden çoğul bir düşünme alanı önerir. SALT ise, arşivi yalnızca korunan ve sınıflandırılan bir veri bütünü olarak ele almayan yaklaşımıyla araştırma, yeniden okuma ve eleştirel üretime katkı sağlar. Kurumun dijital-basılı arşivleri, sanat, mimarlık, tasarım ve toplumsal tarih alanlarında yürütülen çalışmaları görünür kılarken sergi ve yayın programları aracılığıyla arşivin durağanlığını bozar, sürekli yeniden anlamlandırılan canlı bir yapı olduğunu ortaya koyar.

Sonuç olarak, güncel sanatta arşivle kurulan ilişki, geçmişti sabitleyen ya da tamamlayan bir bellek rejiminden ziyade, onu sürekli olarak açan ve yeniden inşa eden eleştirel bir düşünme alanı önerir. "Arşiv itkisi" ise eksikliğinin kendisini politik ve estetik bir imkân olarak ele alır.



Ayça Telgeren, Kaf, 2023, Asitsiz kâğıt, ebru kâğıdı, elle kesim, toz allık, göz farı



No11
HOTEL
& APARTMENTS

ASMALI MESCİT, İSTİKLAL CAD. BALYOZ SK., NO:11,
BEYOĞLU, İSTANBUL, 34430, TURKEY
+90 212 293 44 64 | INFO@NO11APARTMENTS.COM
WWW.NO11APARTMENTS.COM





TARİFSİZ

Bahtiyar Büyükduman

Müslüman mahallesinde *tofu* satmak

İmkânsız, mantık dışını, aykırı ve kabul görmeyeceğini bile bile bir şeyi yapanlar için sık sık kullandığımız “Müslüman mahallesinde salyangoz satmak” deyiimi bu yazımın, tecrübelerimle harmanlanarak kelimelere sirayet etmiş çekirdeğini oluşturuyor. Çok düşünmeden, üzerinde çok çalışmadan sadece yaşadıklarım ve hissettiklerimi tuşlayarak hazırladığım bir yazı olduğu için bir anda akıp gitti. Çünkü hepsi gündüz kahvesi kadar gerçek, yaşanmış olaylar.

Telezüz’de tamamen bitkiler üzerine kurulu bir dünya yarattık. Ne tereyağı ne peynir ne krema ne de et var. Sadece sebzeler, meyveler, tohumlar, kökler, mantarlar... Doğanın sonsuz sözlüğü burada azınlığın bildiği bir dil konuşuyor. Kapılarımızı açtığımız andan itibaren bu yolculuğun malzemeler ya da tekniklerle değil önyargılarla olacağının bilincindeydim. Türkiye’de bitki temelli mutfak hem yanlış anlaşıyor hem de bilinçli olarak dışlanıyor. Bu dışlanmanın en acısının ise tüketicilerden değil, meslektaşlarımdan gelen ötekileştirme ve değersizleştirme olduğunu söyleyebilirim. Bitki temelli mutfak, çoğu şef ve/veya misafir için bir seçenек değil de geleneğe, erkeklığe, hatta zevkin kendisine yönelik bir tehditmiş gibi görülüyor.

Çoğu günler, yemek değil de insanların ilk lokmayı yiye kadar tadına bile bakmak istemediği fikirler sattığımı hissediyorum. Önyargıların, tutuculuğun, yeniliğe ve değişime olan korkunun ağır bastığı kültürümüzde, vicdanı lezzet ile merkeze alan, yaratıcılığı yenilikle harmanlayan, duyarlılığı gastronomi teknikleriyle yoğuran fikirler, uzaktan birçok kişiye “öcü” gibi görünüyor. Bu yüzden restorana gelen insanlara yemeğin içeriklerini, kullanılan teknikleri, ilham kaynağını anlatmadan önce, “bitki temelli mutfak öcü değildir, lezzetlidir, sadece salata yemeyeceksiniz, gelenekleriniz ve kişiliğiniz bu yemeği yedikten sonra zedelenmeyecek, güzel bir akşam geçirip lezzetli ve yenilikçi yemekler yiyerek, hem de yemek sonrası hiçbir ağırlık hissetmeden (aksine, hem midenizde hem vicdanınızda büyük bir hafiflik ile) evinize dönüp mışıl uyuyacaksınız” hikâyesini anlatmayı tercih etmeye zorlanıyorum.

Misafirlerden en sık duyduğum birkaç yorum aslında en başından beri mutlaka duyacağımı bildiğim ve kendimi hazırladığım şeyler, “Et olmadan doyacağımı hiç düşünmezdim, sebzelerin bu kadar lezzetli ve yaratıcı yorumlanabileceğini hiç düşünmezdim, gelirken çıkışta kebabçıya gideriz diye plan yapmıştık (ahaha) ama hiç gerek kalmadı gerçekten çok şaşırdık, bu yemeğin etsiz olabileceğini hiç düşünmemiştim” ve daha nice gibi “hiçler” ve “düşünmedim”ler. Tüm bu yorumlar ve şaşkınlıkların altında önyargılar kadar değişim korkusu da yatıyor. Aslında ne sebzeler dün uzay kapsülünden Dünya’ya geldi, ne de biz daha önce hiç bir araya gelmemiş, yeni keşfedilen şeyler yapıyoruz. Burada yemek sadece karın doyurmak değil, bir kimliği anlamlandırmak, bir hafızayı canlandırmak, doğaya olan aidiyeti temsil eden bir duruş anlamına geliyor. Hayvansal gıdanın merkezdeki hükmünü sorgulamak, bir dünya görüşünü sorgulamaktır. Bu yüzden bu şaşkınlıklar, değişimi düşünmeyen zihinlerin, farklı bir şeyle karşılaştıklarında yaşadıkları şoktan başka bir şey değil, sonuçta bir avuç insan hariç, insanların çoğu dünya görüşlerinin yeni baharatlarla tatlandırılmasından pek hoşlanmazlar.

Halbuki bitki temelli mutfak çıkarmadan çok çarpma işlemine benzer; eksik olanı değil, mümkün olanı gösterir. Hayvansal ürünler olmadan ye-

mek pişirmek, şeflerden daha fazlasını ister; daha fazla yaratıcılık, daha fazla öğrenme, daha fazla teknik, daha fazla hayal gücü gerektirir. Göründüğünden daha zor, riskli ve dürüst bir yoldur. Fakat alışkanlıklarına bağımlı bir kültürde dürüstlük çoğu zaman en az kazandıran seçimdir. Tüketicinin alışkanlıklarını bırakmak istememesi bir nebze anlaşılabilir. Fakat meslektaşlarımdan kendilerini yeniliğe bu kadar kapatması, yeniliği yeni ekipman kullanımı, bilinen bir yemeğin eşlikçisini ya da dolgusunu değiştirmek olarak yorumlamaları beni şaşırtıyor. Birçok bilinen, meşhur meslektaşımın kendilerini yeniliğe bu kadar kapatması, yeniliği yeni ekipman kullanımı, bilinen bir yemeğin eşlikçisini ya da dolgusunu değiştirmek olarak yorumlamaları beni şaşırtıyor. Birçok bilinen, meşhur meslektaşımın kendilerini yeniliğe bu kadar kapatması, yeniliği yeni ekipman kullanımı, bilinen bir yemeğin eşlikçisini ya da dolgusunu değiştirmek olarak yorumlamaları beni şaşırtıyor. Birçok bilinen, meşhur meslektaşımın kendilerini yeniliğe bu kadar kapatması, yeniliği yeni ekipman kullanımı, bilinen bir yemeğin eşlikçisini ya da dolgusunu değiştirmek olarak yorumlamaları beni şaşırtıyor.

“Farklıysan bizden değilsin” yaklaşımına ülkece hatta dünyaca çok alışkınız. Çoğu zaman mesleki olarak benim de işime geldiğini söyleyebilirim. Bu yaklaşım, gastronomi otobanında güvenlik şeridinde, hiç trafığe takılmadan, kimsenin seni sollamaya çalışmadığı bir yoldan gitmek gibi. Çok yakın zamanda dünyanın en bilinen restoranlarından ve şeflerinden birisi, pandemide aldığı bitki temelli mutfaka geçme kararını “daha kapsayıcı olmak” adına bıraktıklarını açıkladı. Bence bu karar bir kapsayıcılık değil, zengin müşterilerin beklentilerine, eleştirmenlerin konfor alanına ve yatırımcıların baskısına boyun eğmektir. Bitki temelli mutfak, uygulayan sayısı az olduğu için güvenlik şeridi gibi görünsün de bir altın madeni değildir. Sabır, kararlılık ve kurak sezonlara rağmen inanç gerektiren, yavaş büyüyen bir tohumdur. Ancak dünyanın büyük şehirlerinden birinde, dünyanın en meşhur restoranlarından biri bu karardan vazgeçmişken, İstanbul’daki küçük bir restoranın şansı ne kadar olabilir?

Bu düşünce beni yıldırıyor. Vazgeçmek, bitki temelli mutfağın bir “ödün” olduğu ön yargısını kabul etmek olur. Bitki temelli mutfağı alışkanlıklarımızla, tarihimize, zevk ve zorunluluk hakkındaki varsayımlarımızla bir yüzleşme olarak görüyorum. Mutfağımdan çıkan her tabak neşeyi yaratmak için hayvanları sömürmemize gerek olmadığını, lüksün zalimlik gerektirmediğini, geleceğin lezzetli olabileceğini sadece onu tatmayı cesaret edebilenlere söyleyen bir manifestodur. Kimseyi dönüştürmek niyetinde değilim. Bazı misafirlerin “bir şey eksikti” diyerek çıkacağını biliyorum. Hatta bazılarının içeri bile girmeyeceğini, meslektaşlarımdan saygı duysa da içten içe küçümseyeceklerini, ciddiye almayacaklarını biliyorum. Fakat Müslüman mahallesinde tofu satmanın bedeli budur. Doğru olduğuna inandığın şeyi yapmaya devam etmek, yılmadan pes etmeden kendini geliştirerek ilerlemek. Sonuçta bu işe başlarken amacım sevilme, yıldız olmak değildi. Bu yola, kışkırtmaya, sorgulatmaya, yeniden hayal kurdurmaya inanarak çıktım. Biliyorum ki bir yerlerde bir lokmada fikirleri değişecek, ön yargıları yıkılacak pek çok kişi var. Şu anda en büyük kazanımım, o fark ediş anını kişilerle birlikte yaşamak. 🌱

KAYADA BÜYÜDÜM BEN UPON A ROCK, I GREW

15.01-21.02.2026

MELİKE ABASIYANIK KURTIÇ
&
DENİZ AKTAŞ
ECE BAL
GÖKHUN BALTACI
İLHAN BERK
ZEYNEP KAYAN
THIAGO ROCHA PITA
ANIL SALDIRAN
JOHANNA SEIDEL
ELİF URAS
BURCU YAĞCIOĞLU



ANA SPONSOR
MAIN SPONSOR

Kale | Kale
Tasarım
Sanat
Merkezi

JOTUN VE TEPTA AYDINLATMA'NIN DESTEKLERİYLE
WITH THE KIND SUPPORT OF JOTUN AND TEPTA LIGHTING

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

Salı-Cumartesi
Tuesday-Saturday
11:00-19:00

GALERİ**nev** | GALERIST



REACH FOR THE CROWN



LAND-DWELLER



RHODIUM



ROLEX