

Art

unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, MAYIS-HAZİRAN 2026, SAYI: 93, AHMET ÖĞÜT, FOTOĞRAF: BERK KIR



AHMET ÖĞÜT

Merve Akar Akgün, sanatçıyla disiplinlerarası pratiğini ve dönüşen sanat algısını konuştu

ARKAS SANAT

Lucien Arkas Sanat Merkezi, beş yıl sürecek Centre Pompidou iş birliğinin ilk sergisiyle açıldı

EROL ESKİCİ

Necmi Sönmez, sanatçıyla Düsseldorf, Golestani Gallery'deki sergisini konuştu

MASADA III

Galeri Bu ve Buffett iş birliğiyle açılan sergi, görsel üretim ile duyuşal deneyimi harmanlıyor



THE BEAT GOES ON

150
YEARS

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

MANUFACTURE
AUDEMARS

D'HORLOGERIE
PIGUET & Co
75



Merhaba,

“Düzen”in ahtapot kolları var bence. Nasıl oluyor da oluyor, insanı bir yerden yakalayıp bir masanın başına oturtuyor. Sürekli bir yerlere, bir kuruma ya da bir kimliğe sınımsız tutunmamız gerektiğini fısıldayan modern dünya bayılıyor düzene. Oysa aidiyeti inşa edebilecek güçteki bir düzen akışkanlıktan, esneklikten, kaosun yapıcı safından besleniyor.

Art Unlimited’in bu sayısı mayıs ayının da getirdiği yeşermeye cesaretiyle düzeni, hiçbir cevap kaygısı gütmeyen, belirsizlikleri ve soruları çoğaltan bir genişleme hali olarak okumayı öneriyor. İçinde bulunduğu dünyanın aksine düşmüş bu düzen, yeni sorumluluk alanlarını, karşılaşmaları, kolektif ruhu, birlikte üretmeyi, emeği, doğayı, görünmeyeni, biçim kazanmamış olanı ve sonsuz tuhafıkları kucaklıyor.

Yazın ortasında bir kaya gibi gri ve sıcak kalabilenlere.

Herkese iyi okumalar,

Selin Çiftçi

Yazı işleri müdürü



Claudio Perna, Haute Couture, 1967–68, Luis Enrique Pérez-Oramas onuruna, Latin Amerika ve Karayip Fonu üzerinden Patricia Phelps de Cisneros'un hediyesidir.

unlimited
20 / 10

20 YEARS IN PRINT & 10 YEARS IN PIXELS



HERMÈS
PARIS

cords and silk
Hermès, crossing horizons

unlimited

ART UNLIMITED

Yıl: 20 Sayı: 93

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, Süreyya Evren,
Necmi Sönmez, Ebru Nalan Sülün, Elâ Atakan, Ezgi Yakın

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.

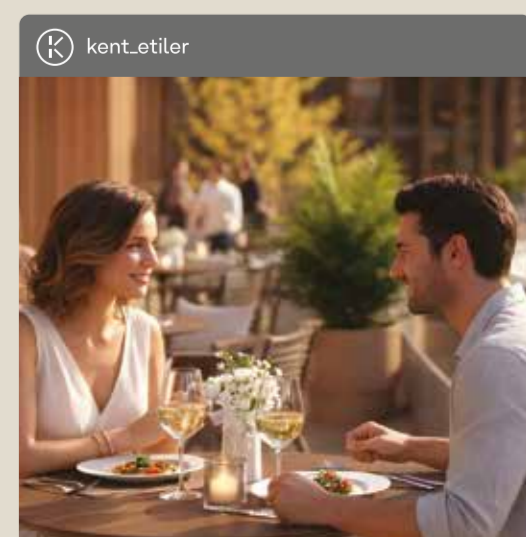
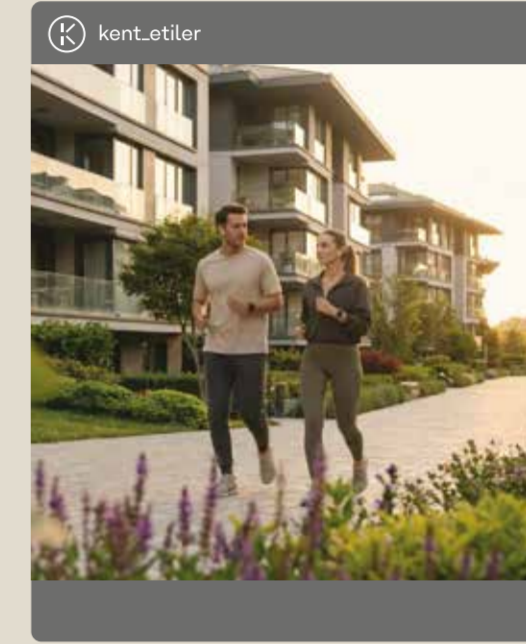
KENT Etiler

VADİ · KORU · YAMAÇ · CADDE · REZİDANS

YAŞAMIN HER ÇİZGİSİNDE KENT VAR



444 9 366 KENTETILER.COM



8 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
Art **unlimited**
Architecture
Design

× 6 sayı

+

5.000 TL

2 yıllık abonelik
Art **unlimited**
Architecture
Design

× 12 sayı

+

8.000 TL



ARMANI ↑ CASA



ARMANI/CASA by BMS DESIGN CENTER
Nispetiye Cad. Seher Yıldızı Sk.5 Etiler
T. 0212 263 64 06
info@bms.com.tr | bms.com.tr
f bms design center | @ bmsdesigncenter



İÇİNDEKİLER

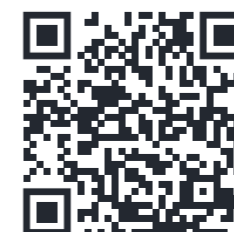
- 12 **Kıvrım: Köpükler***
İlker Cihan Biner
- 14 **Müstakil perspektif: Altın ayılar, aslanlar, kaplanlar**
Selin Çiftci
- 16 **Akuta Makuta: Sanat dünyasıyla köprü olarak metin**
Süreyyya Evren
- 18 **İzmir: Yeni bir sanat üssü: Lucien Arkas Sanat Merkezi ve Centre Pompidou iş birliği**
Merve Akar Akgün
- 24 **Röportaj: Kolektif akıl, ortak merak: Spot 15 yaşında!**
Merve Akar Akgün
- 28 **Röportaj: Cronoswiss ve zamanın sanatı**
Merve Akar Akgün
- 32 **Yorum: Üretimin ritmindeki iktidar**
Berfin Küçükcaçar
- 34 **Röportaj: Kimliklerin dışında, netliğin karşısında**
Selin Çiftci
- 36 **Çanakkale: Merve Şendil'in pratiğinde bulutlar**
Berfin Küçükcaçar
- 40 **Röportaj: Oluşun mekânı, bir iç yankı alanı**
Merve Akar Akgün
- 42 **Röportaj: Dijital mesafe analog temas**
Selin Çiftci
- 44 **Etkinlik: border_less ARTBOOK DAYS: Bir karşılaşma zemini**
Berfin Küçükcaçar
- 46 **Fotoğraf: Bir Altın Çağ anlatısı olarak Cannes ve Ara Güler**
Berfin Küçükcaçar
- 50 **Röportaj: Zuhur eden gerçeklikler**
Merve Akar Akgün
- 54 **Dosya: Çok katmanlı bir öğrenme, tartışma, karşılaşma analı olarak: Koridor**
Ebru Nalan Sülün
- 58 **Yorum: Görünmeyeni yeniden canlandırmak**
Ezgi Yakın
- 62 **Yorum: Bitmeyen Emek, Bitmeyen Zaman üzerine**
Elâ Atakan
- 64 **Röportaj: Bu coğrafyadan beslenen hikâyeler**
Merve Akar Akgün
- 66 **Sanat ve Gastronomi: Hafızanın tadı: MASADA III**
Merve Akar Akgün
- 70 **Röportaj: Doğanın, emeğin ve sanatın Temas Bölgesi**
Merve Akar Akgün
- 72 **Röportaj: Evrensel değerler ekseninde: Piramid Sanat**
Merve Akar Akgün
- 74 **Röportaj: Hayat ve sanat arasındaki döngüsel diyalog**
Merve Akar Akgün
- 82 **Röportaj: Sıradanlığın içinde yatan sonsuz tuhafıklar**
Necmi Sönmez
- 86 **Aksak: İlişkisel emek, prekarite ve sanatsal üretim**
Ateş Alpar



Yepyeni bir bankacılık deneyimi İş Black'e davetlisin.

Varlıklarına değer katacak finansal ayrıcalıklar ve hayatın içinden seçkin deneyimler İş Black'te.

Ayrıntılı bilgi: isbank.com.tr



İş Black'i keşfet.





KIVRIM

İlker Cihan Biner

Köpükler*

Peter Sloterdijk'e saygıyla

0.

Metaforlar ile mecazların kullanımları karıştırılır. Mecazda bir durumu, eylemi, olguyu anlatmak için başka sözcüklere gidilir. Çağrılan kelimeler ödünç alınır. Amaç dikkat çekerek sözün etkisini güçlendirmek. "Hızlanma" eylemini anlatmak yerine "tazi gibi koştum" denmesi mecaz kullanımının tipik bir örneği. Oysa metaforlar bambaşka katmanlara sahip. Saf söz oyunları değil. Konuları için "tekinsiz" diyebiliriz. Metaforlarla yola çıkıp insanlığın başına bela açan nice politik mevzu var. Olumlu anlamda baktığımızda bu anlatım, zor olan soyut bilgi ve kavramları görünür hale getirir. Her metaforlaştırma bilinmeyen meselelere somutluk kazandırır. Kalcı izler bırakır. Öte yandan metaforları tek bir coğrafyanın merkezinden (özellikle Avrupa, Amerika) yerden ele almamak gerek. Uzakdoğu'ya uzanıp Çin şiiirini işaret ettiğimizde; metaforların dilde çoklu katmanlı dokular inşa ettiğini görürüz. İçgörü devreye girer ve şeylerin düzenindeki kolektif hareketlere bakılır. Mesela, su ile varoluş arasında bağlar kurulur. Her ikisinin akışkanlığının ortaklığı ele alınır.

Tasavvuf düşüncesinde de metaforlar önemli konulara sahiptir. Örneğin, ruhsal alemle doğal alem arasındaki paralellikler incelikli biçimlerde işlenir. Böylece farklı coğrafyalardaki dillerde karşımıza çıkan metaforlar düşünce dünyalarını somut düzlemlere yayarlar. Anlatım imkânlarını geliştirir.¹

1.

Köpük ilginç bir madde. Yazıda onu metafor olarak kullanarak mücadele, direniş, başka dünyanın ihtimali konusunu anlatma gayretim olacak. Önce oluştukları bilimsel düzlemi gözden geçirelim. Termodinamik açıdan kararsız, sıvı veya katı içerisinde oluşan maddeler olarak köpükler, gaz kabarcıklarından oluşur. Birbirine karışmayan bileşenleri sürfaktan denilen moleküllere ihtiyaç duyar. En net örnekleri sabunlar veya proteinlerdir. Araftadrlar. İster katı isterse de sıvı gibi davranabilmeleri onların her daim kaçış halinde olduklarının göstergesidir. Bardakta duran bira köpüğünü ellediğimizde sıvı gibi akabilir. Tıraş köpüğünü düşünelim. Elleyene veya üzerine basana kadar direnç gösterir. Kendine eşlik edilmesini bekler. Çünkü katıdır. Sıvı anlamında başka örnekler: süt kreması, deniz suyu, kahve, sabun. Katı biçimde ise straför, ekmekek içi, yalıtım malzemeleri. Köpükler üç farklı şekilde bozulabilirler: süzülerek, başka maddelerle birleşerek, difüzyon biçiminde (küçük olup büyük kabarcıklara doğru yok olarak).

2.

Kimi zaman mücadelelerde "alan açma" ifadesi tartışmalara sebep oluyor. Slogan olarak "alandayız" demek kamusal bir anlamlara karşılık gelse de yüzeyde kalma tehlikesi söz konusu. Alan ne demek? Bir geometrik biçim mi? Hava sahası mı? Yoksa kapalı yerler mi? Kimler nerelere, nasıl açılıyor? Her halükârda uzamı kastettiği çok açık. Yalnız başka bir nokta daha var. Sfer sözcüğü Antik Yunan'da *sphaîra* kelimesinden doğar. Sadece küre, yuvar anlamlarına gelmez. Katman, alan, çevre, muhit gibi pozisyonlara kadar gidebilecek incelikli bir sözcük. "Alan açma" ifadesini sfer sözcüğünden ilhamla alternatifler geliştiren, dayatmacı basınca dayanıklı, esneme kudretine sahip, yukarıdan oluşturulmayan/dik kesmeyen oluşumlara dahil etme biçiminde düşünebiliriz. O halde köpük metaforunda zihne ve kolektif dokulara/mücadele alanlarına/hayat deneyimlerine dokunan başka şeyler var.

3.

Savaşların gölgesinde yaratıcı düşünmenin, sanat eserleri ortaya koymanın zorlu olduğu muhakkak. ABD-İsrail saldırganlığının küresel çapta felaketlere sebep olması kuşkusuz bir anda ortaya çıkmadı. İran'ın problemleri bir memleket olmasıyla beraber yaşadığımız coğrafyadaki ekonomik, kültürel, sosyal sıkıntılar da gündemimizde. Görünen siyasi-toplumsal alanlardan derinlere/mikro çerçevelere inildiğinde çevremizi saran, bağlı olduğumuz/çalıştığımız devlet ya da özel kurumlar ve dahası geniş kapsamda hiyerarşik ağlar, dik, birden fazla erkle çalışan, zorlayıcı, dayatıcı, esneme kuvvetlerinin cılız olduğu yapılardan oluşuyor. Oralardaki geniş kalın duvarları, sütunları düşünelim. Her daim iş/yapılması zorunlu olan eylemler merkezde. Hatta bu düzlemlerde kimi zaman insanlar birbirine dokunmadan hatta çokça sırt çevirerek, telaşa geçip gider. Dikkat öylesine dağınıktır ki; birine çarpmamak imkânsız hale gelir. Odak yalnızca bitirilmesi, noktalanması gereken işlerden ibarettir. "Ah! Bugün yoğunum," denir. İnsan kafasını çalışmadan kaldıramayabilir. Ama sorun tam da buradadır. Zihin tahribatlara uğramıştır.

Bugün "toplum" dediğimiz kitleler savaşlarla, yıkımlarla beraber aşırı iletişimin girdabında yaşıyor. Ortak yaşamın böylesine hiyerarşik, aşırı otoriter olması köpük imajıyla düşünülemez.

4.

Varlıklarımızın başkalarıyla yaşarken, neleri odağına aldığı ve onlarla nasıl yaşadığı ciddi bir tartışma konusu. Esiklikle sıçrayan, yaratma tutkusu iş hayatının, sıcak gündemin, ekonomik iktidarların çukurunda kayboluyor. Köpüğün hızlı hareketi ağırlaşan yaşamlarımıza ilham verebilir. Çünkü sıvı ya da katı olarak konumlanmasına rağmen özerkliğini ilan eder. Uyuşmaz dinamiğiyle çoğalır, başka maddelere karşı. İlk oluştuğu hâliyle kalmaz. Baloncukları çok alanlı yerlerde gezinir. Köpükler negatif entropi² izlenimi verir. Düzensizliğe karşı kendi yerel düzenlerini, örgütlenmelerini yaratırlar. Pozisyonlarıyla karmaşık düzeneklere sahip olsalar bile rastgele yığınlardan oluşmazlar.

5.

Le Corbusier sabun köpüğü baloncuklarının imajını şöyle kullanır: "Sabun köpüğü balonunun, içindeki nefesi eşit dağılır ve içi iyi düzenlenirse tastamam uyumludur. Dışarıyı içerisinin ürünüdür." Bu bakış açısı mimari anlamda belirtirse de köpükle ilgili başka göstergeleri daha akla getiriyor. Bedenlerin, toplumların, mekânların, coğrafyaların iç içe dışlarının birbiriyle kurduğu farklı/çoklu bağlantılar ayrıştırmış gibi görünse de birbirinin eşiği olarak ele alınmalı. Bir toplumsal mesele eğrisiyle doğrusuyla tekil olanı (ya da bizleri) mutlaka etkiler. Başka bir örnek daha: Yazmayı düşünelim. Sadece yetenekleri ibareti götüremeyecek kadar insanlık tarihinin kolektif hafızasındadır. Bilindik aforizma "söz uçar yazi kalır." cümlesi asırlar öncesinden kalma, önemli bir kalıttır. Derilere, taşlara, mağara duvarlarına, parşömenlere, yazılan her neyse zihinle kolektif arasındaki dokuları ya da içle dışı birbiriyle köprü olarak kurar.

6.

Baskı, eşitsizlik, hiyerarşi uzun vadede insanlığın önündeki en büyük engeller yığınıdır. Böylesine tehlikeli, zarar veren sınırlar arasında hayata anlam biçmek metafizik değil, etik olma özelliği taşır. Kendini gerçekleştirme süreci kolektif dokulara sahiptir. Dolayısıyla adaletsiz, eşitsiz, özgür olmadığımız her alanda ses çıkarmak önemli olmasına rağmen sadece savunmaya kalmak yetmez. Birimizin gelişimi, parlayışı mutlaka yayılır ve başkalarının yaratıcılığıyla ilgili katkılar sağlar. Hak gaspına, sömürgecilliğe karşı duran yerel örgütlenmeler, sokaklarda pankartlarla yürüyen çoklu dayanışmalar, kurulan/değişen işgal evleri, parklarda yapılan politik tartışmalar, imza kampanyaları, boykotlar, sosyal medyada yaygınlaşan ve direniş işaret eden dijital görseller/fotoğraflar ya da performans yüklü güncel sanat pratikleri... Okuyucu bıraktığım yerden genişletilebilir. Başka bir dünyanın ihtimalinin ufkunda köpükler başkalaşarak, yayılsın, yaygınlaşsın.

*Bu yazı geçen sene başladığım ve belirli aralıklarla devam eden *Mırdanmalar* serisinin üçüncü bölümü.

İlk bölüm giriş niteliğindedir. Sıkışma başlıklı yazı: https://www.unlimiteddrag.com/_files/ugd/9c95f9_b00e514d92fd4c4fad3ed03dfc8ddfd27.pdf (Art Unlimited, 87. sayı) İkinci bölüm sanat eseri hakkındaydı. Uçurumu sahnelemek: https://www.unlimiteddrag.com/_files/ugd/9c95f9_b00e514d92fd4c4fad3ed03dfc8ddfd27.pdf (Art Unlimited, 89. sayı)

¹ Girişteki fragmanda, metafor tartışmasının ufak bir kısmını Can Akgümüş'ün sergisine dair kaleme aldığım eleştiride yazmıştım: <https://www.unlimiteddrag.com/post/lanetli-seyir-iktidar-ve-benlik-tasarimi-uzerine-bir-tartisma>

² Erwin Schrödinger-Yaşam Nedir?: https://www.pankitap.com/yasam-nedir?srsltid=Afm-BOorbQbMLbo1juZ_SSuYT4IEJFn-2sUILLjuskFgOv1LGgK3yQEw

Çağla Köseoğulları Seeping Into the Horizon

02.04 - 08.05.2026

SANATORIUM x Fierman New York

Agnes Waruguru Yağmur Yağacak Gibi It Sounds Like Rain is Coming

08.04 - 16.05.2026

SANATORIUM

Merve Şendil Sadece Bir Rüya'dı It Was Only Just A Dream

Küratör | Curator: Ceren Erdem

11.04 - 22.05.2026

SANATORIUM x Troya Müzesi

Erol Eskici Fields of Encounter 25.04 - 30.05.2026 SANATORIUM x GOLESTANI

Eda Sütunç Sıcak Prova Warm Rehearsal 07.05 - 27.06.2026 SANATORIUM Tophane

Sergen Şehitoğlu Çatallanan Yollar Forking Paths 04.06 - 18.07.2026 SANATORIUM

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

Altın ayılar, aslanlar, kaplanlar

"... Tüm canlı varlıkların onurunun korunduğu vahaları, adaları bulmanın zamanı geldi!"*

Şartlar denen değişkenin tuhaf bir kimyası var. Aynı asit gibi. Kendi başına durağan değil, varlığı her zaman bir etkileşimi, çözünmeyi veya dönüşümü haber veriyor. Dengeyi bozuyor ve yeni bir denge kurmaya zorluyor. Şartlar bir kere devreye girdiyse eğer, geriye dönüş bütün haliyle mümkün olamıyor, ısrarcı olanı aşındırıp, nüfuz edebildiğini eritip buharlaştırıyor. Mizaç olarak katı, zorba bir karakter şartlar. Bir de bunların belirsiz olanları var. Onlar en fenası. Bir çeşit Pokémon gibi ne zaman nereden çıkacakları hiç belli olmuyor; bir sis bulutu gibi dokunduğu her şeyi bir anda daha az görürsünüz, daha az seçilir hale getirebiliyor. Bir de olgunlaşan şartlar var pek tabii, ama onlar henüz olgunlaşamadıkları için onlardan söz edemiyorum.

Saniyorum şartlar için belirleyici olan en temel faktör "zaman"la kurdukları ilişki. Her şart gününe özgü belirleniyor. Gün, şartların ne kadar ağır ya da hafif, ne kadar muğlak ya da olgun olduklarına karar veren bir müdahil, bir nevi otorite. Mevcut normlardır, dönemin dinamikleridir, *Zeitgeist*'tir denen yerler tam olarak buralar oluyor.

Bu "gün"ün şartları, namdiger iklimi ise yangın yeri, bunalımcı, boğucu, yorucu. Dünya buna alışık gibi de, değil gibi de... El yordamıyla yangından bir kaçış arıyor mutlaka ama öğrenilmiş çözümler işlemiyor, başka şartlar altında çatı olabilen hiçbir yapı bugün güvence sağlayamıyor. Venedik Bienali 61. Uluslararası Sanat Sergisi vesilesiyle gerçekleşen *Canicula* sergisi bu yangını ele alıyor. Tarihi bir hastane ve bakım evi olan *Complesso dell'Ospedaleto*'da gerçekleşen sergi mevcut dünya gündemini, insanlığın geldiği hali gökyüzü olayları üzerinden temsil ediyor ve bu temsil üzerinden "gün"e dair bir panorama oluşturma gayreti güdüyor. *Canicula*, *Fondazione in Between Art Film*'in, 2022 yılında "alacakaranlık"ı merkezine alan *Penumbra* başlıklı sergi ile başladığı, 2024 yılında "sis" üzerine yoğunlaşan *Nebula* sergisiyle devam ettirdiği *Triology of Uncertainties* (Belirsizlikler Üçlemesi) serisinin üçüncüsü ve son halkası. İsmi antik Akdeniz kültürüne uzanan yazın en sıcak ve karamsar dönemi (*dog days*) anlamına gelen, tarihsel olarak hem kuraklık ve yıkımı hem de ataleti temsil eden *canicula* kavramından alan sergide yer alan sesiz video yerleştirmesi, aşırı sıcak ve beraberinde getirdiği ışığı, duyuları aldatan, gerçeklik algısını bozan "tahammül edilemez bir iklim" olarak yorumluyor. Bugüne dair aşırı bilgi yüklenmesi, imaj bombardımanı, gücün kötüye kullanılması ve propaganda kirliliği gibi unsurları bunalımcı sıcaklık ve ışık üzerinden metaforlaştırıyor. İşler, mevcut iklimde bireyin ve kolektifin verdiği tepkileri merkezine alıyor. Sergideki video yerleştirmeler güncel krizleri, dünyanın içinde bulunduğu politik yangının büyüklüğünü estetik bir dille somutlaştırıp gösteriyor. *Canicula* sergisi Bienal'e paralel etkinlikler listesinin bir parçası, belli ki sergi kapsamına da bir tür seçim ve onay sırasından geçerek dahil edilmiş. Serginin edindiği detler düşünülünce akla şu sorular geliyor, Bienal yönetiminin onay sistemi paralel etkinlikleri kapsamıyor mu? Serginin içeriği ve yönetimin tutumu arasındaki çelişki "paralellik" tanımının içini boşaltmıyor mu? Bu iki tutum arasındaki -paralel olmayan- ilişkide bir ironi yok mu?

İroni şurada başlıyor. Sanatçıların etik itirazının domino etkisi yaratarak Bienal'in karar mekanizmalarını felç etmesine varan olaylar ilk olarak küratör Koyo Kouoh tarafından davet edilen sanatçıların 7 Nisan'da yayınladığı "acil çağrı" metniyle¹ görünürlük kazanıyor. Uluslararası hukuk nezdinde ağır suçlamalarla anılan devletlerin Bienal'de temsil edilmesini eleştiren sanatçılara destek veren jüri başkanı Solange Farkas ve ekibi ise 23 Nisan'da etik gerekçelerle söz konusu payvonları ödül değerlendirmesine almayacaklarını duyuruyor.² Ancak Bienal yönetiminin bu boykot kararını reddetmesi üzerine, 30 Nisan 2026'da jüri heyetinin tamamı görevinden istifa ediyor.³

Yönetimin yükselen harareti "kurumsal tarafsızlık" şemsiyesiyle serinletmeye çalışması belli ki yetersiz kalıyor. Görünen o ki Venedik Bienali, kendi kurulunun onayıyla gösterdiği yangının ortasında kalmış vaziyette. Yanıttığı panoramik manzarada kendi de var. Belki de artık "göstermek" yetmiyor.

"Göstermek" aslında işaret etmek anlamına geliyor. İşaret etmek için bulunduğu pozisyonu değiştirmeniz gerekmez, kıpırdamanız bile gerekmez. İma ederek dahi işaret edebilirsiniz. Dolayısıyla "işaret etmek" "hareket" e kıyasla daha güvenlidir, örtüldür; etik olarak tartışılmalı olsa da "eylem" kadar sorumlu-



Lawrence Abu Hamdan, 450XL: The Story of a Fugitive Sound, 2026. On beş kanallı video yerleştirmesi, renkli ve siyah-beyaz, stereo ses, 19'. *Canicula* sergisi (2026) için *Fondazione In Between Art Film* tarafından sipariş edilmiş ve üretilmiştir. Sanatçının; *Fondazione In Between Art Film*; Maureen Paley, Londra; mor charpentier, Paris ve Sfeir-Semler, Beyrut'un izniyle.

luk almayı gerektirmez. Bütün bunların yanında, göstermek için mesafelenmek de gerekiyor. Yani "bakın orada" demek mesafe istiyor. Peki bakışın zaten üzerinde olduğu bir olgu temsile ihtiyaç duyar mı; ya da özne bizzat ortasında kaldığı bir yangına mesafe alabilir mi?

İçinde bulunduğumuz dönemin politik ve toplumsal dinamikleri göz önüne alındığında, olduğu yerde, korunaklı pozisyonundan hiç kıpırdamadan, şiddetli estetik bir nesne üzerinden işaret etmek, sanat kurumunun üzerine düşen etik sorumluluğu yerine getirmesi için artık yeterli bir zemin sunmuyor. O eşik aşılmış durumda. Hatta normalleştirici, indirgeyici bir tavır tezahürü. Çünkü izleyici aynı zamanda tanık; şiddet görüntüsüne hemen hemen her gün maruz kalıyor, bundan kaçabilmesi için ise çaba sarf etmesi gerekiyor; yani onun da etrafı sarılmış; sıcağın bayılmak üzere. Bu tanıklık yükü eylem alanı, hareket talep ediyor. Bu ihtiyaç o kadar acil ki sanat kurumlarının statükoyu korumaya çalışan orta yolcu eski reflekslerini boşa çıkarıyor. İstifanın önemi de burada yatıyor; çünkü eylem dair ve alışılmadık. *Queens Müzesi* direktörü Laura Raicovich'in örneğin 2018 yılındaki istifası, yönetim ile kültür profesyonelleri arasındaki kopukluğun en net yansımalarından biriydi. Raicovich'in müzeyi göçmenler için bir sığınak alanı olarak konumlandırma arzusu ve İsrail hükümeti bağlantılı bir etkinliğe ev sahipliği yapmayı reddetmesi, müze yönetimiyle aşılabilir bir vizyon krizini tetiklemiş, Raicovich görevinden istifa etmişti. Benzer şekilde 2022 yılında *documenta 15*'te yaşanan antisemitizm krizi ve beraberinde getirdiği yönetsel istifalar, kurumun küratöryal özgürlük ile denetim mekanizmaları arasındaki halini ifşa ederken; 2008 yılından bu yana İstanbul Bienali Direktörü olarak görev yapan Bige Örer'in istifasının, 18. İstanbul Bienali'nin küratör seçim sürecinde yaşanan şeffaflık tartışmalarının ardından gelmesi, yerleşik kurumsal ezberlerin güncel etik talepleri karşılayamadığını doğrulayan vakalardan oldu. Bu tabloyla beraber kurumsal prestij araçlarının da yapısal çözülmeye uğradığını söylemek mümkün. Bu çözümler, sanat kurumlarının "tarafsızlık" başlığı altında sürdürdüğü dolaylılık zırhının artık sürdürülemez olduğunu, sergileme pratiklerinin ve konularının doğrudan sorumluluk alanına evrilmesi gerekliliğini de kanıtıyor. Şartlar yeniden devrede.

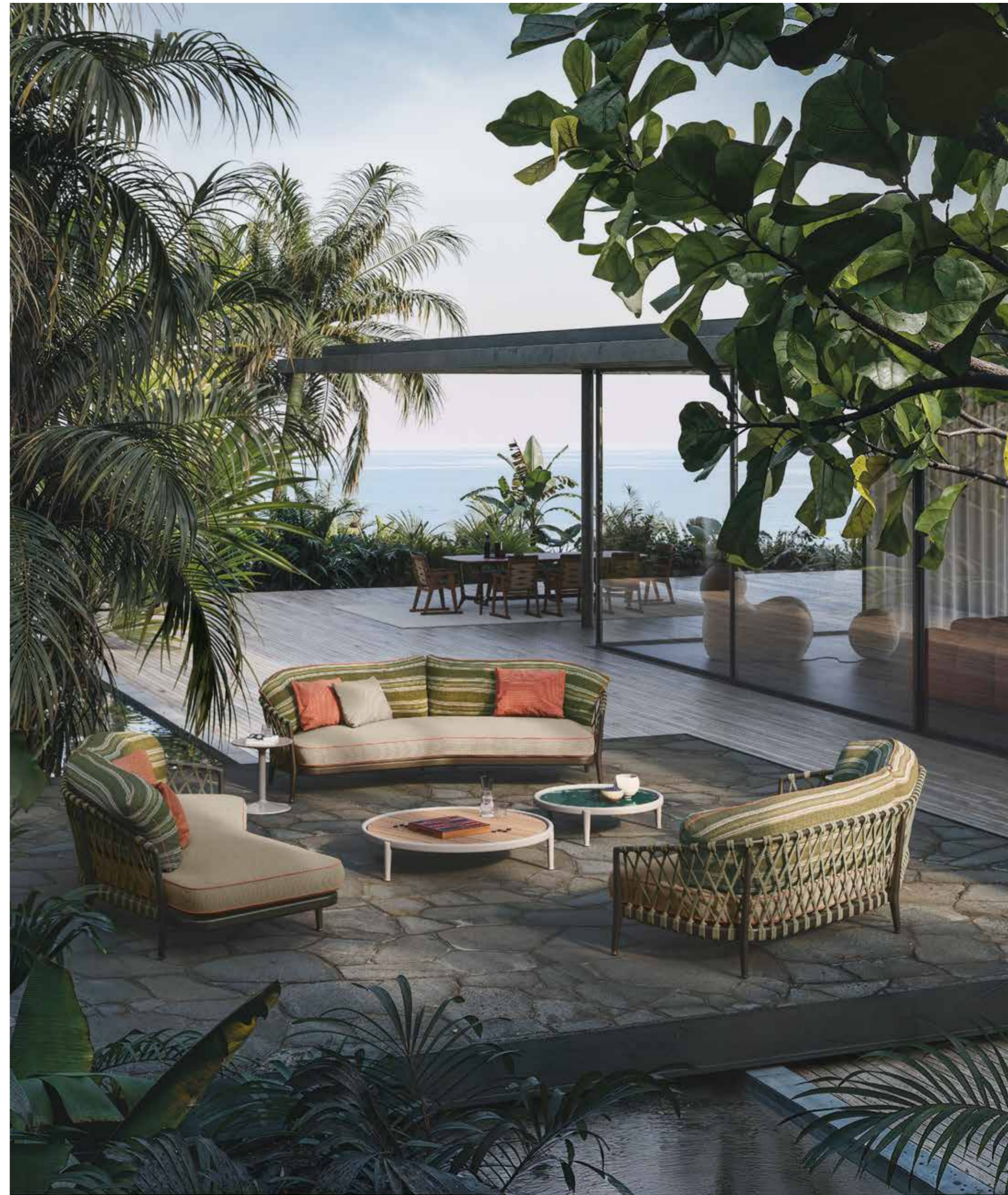
Dün *Altın Ayı*, bugün *Altın Aslan*; yarın bir diğeri... Bu şartlar altında adil ve etik bir değerlendirme yapılamıyor. ⁴

* Koyo Kouoh'un küratöryal metni *In Minor Keys*'den, 2025

¹ *An Urgent Call From Artists and Curators of the 61st International Art Exhibition of La Biennale Di Venezia 2026* - Notes - e-Flux. <https://www.e-flux.com/notes/6783477/an-urgent-call-from-artists-and-curators-of-the-61st-international-art-exhibition-of-la-biennale-di-venezia-2026>.

² *Statement of Intention by the International Jury of the 61st International Art Exhibition "In Minor Keys" of La Biennale Di Venezia* - Notes - e-Flux. <https://www.e-flux.com/notes/6783485/statement-of-intention-by-the-international-jury-of-the-61st-international-art-exhibition-in-minor-keys-of-la-biennale-di-venezia>.

³ *Statement of Resignation* - Notes - e-Flux. <https://www.e-flux.com/notes/6783487/statement-of-resignation>.



Erica design Antonio Citterio

bebitalia.com

mozaik

Exclusive distributor in Turkey

B&B Italia Stores: Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 İstanbul
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya/Ankara | www.mozaikdesign.com

B&B
ITALIA
OUTDOOR



AKUTA MAKUTA

Süreyyya Evren

Sanat dünyasıyla köprü olarak metin

Temel bir kısır döngüyü olabildiğince net ortaya koymaya çalışalım. Sanat dünyasında, sanat dünyasının profesyonel bir parçası olmayan izleyicilerin/ziyaretçilerin ne düşündüğünün, ne duyduğunun, duyumsadığının pek bir ehemmiyeti yok. O yüzden de değerlendirmeye dönük metinler vakti zamanında olduğu gibi ziyaretçilere hitaben değil, gene esasta sanat dünyasından okurlara hitaben yazılıyor. Yani metinler sanat dünyası ile sanat eseri arasında köprü kurma vazifesini üstleniyorlar ve bu vazife de en konsensüse dayalı yankı odalarından birinin boş konuşma derbederliğine ve aldırışsızlığına çok geçmeden erişiyor. Hâl böyleyken sanat eleştirisi tam olarak ne iş görüyor ve buna rağmen neden bazen birileri iş görmediğinden yakınıyor?

Öncelikle, ziyaretçi görüşlerinin önemsizliği, çağdaş sanat dünyasını diğer sanat disiplinlerinden ayırıyor. İlginc bir fark ortaya çıkıyor. Yüz binlerle ifade edilen izleyicilerin ziyaret ettiği büyük sanat olayları yaşasak da, daha küçük, daha niş bir sanat olayı yaşasak da buraları ziyaret eden izleyici, eğer sanat dünyasının doğrudan bir parçası değilse, görüşü ihmal edilebilir bir kişi addediliyor. Ne düşündüğü ve ne hissettiği şu anlamda önemsiz: Sanatçının kariyerini etkilemiyor, kurumların karar alma mekanizmalarını etkilemiyor, koleksiyonerlerin satın alma tutumlarını etkilemiyor, küratörlerin kararlarını etkilemiyor, kayda geçmiyor, eser hakkındaki tartışmaların bir parçası haline gelmiyor. Böyle cümleler kurduğumda hep "Sanat dünyası kimlerden oluşuyor ki?" diye soran birileri çıkıyor, o yüzden onu da açalım: Bir şekilde profesyonel olarak sanat ile ilişkili olan herkes, sanat mekânlarında, galerilerde, kurumlarda çalışanlar, koleksiyonerler, danışmanlar, küratörler, sanat eleştirmenleri, sanat simsarları, sanatçılar, yöneticiler, stajyerler vs. Herkes konumuna ve ağı içindeki etki gücüne, ağırlığına göre farklı söz belirleme hakkına sahip olsa da iç içe geçen öğelerle çatılmış "dünya" ile kastedilen bu.

Hemen ardından "Kimler sanat dünyasına dahil değil?" diye soran da oluyor, onu da sayalım: Gazeteyi dergiyi açıp tanıtılan bir büyük sanat olayını merak edip gelen, zaten meraklı olan, görmek isteyen bilmek isteyen herkes, edebiyatçılar, tiyatrocular, sinemacılar, şehirçiler, mimarlar, akademisyenler, emekçiler, işsizler, sosyologlar, televizyoncular, felsefeciler, kimyagerler, fizikçiler, matematikçiler, tekstilciler, işçiler, yöneticiler, yazılımcılar, mühendisler, bankacılar, öğretmenler, psikologlar, psikanalistler, doktorlar, avukatlar, üniversite öğrencileri vs vs.

İşte bu insanlar da sanat dünyası kadar belki ondan da fazla sergilere geliyorlar fakat görüşlerini ve hislerini başka sanat disiplinlerini deneyimleyince ifade ettikleri gibi rahatça ifade edemiyorlar. Biri yasakladığından değil, rahat hissetmediklerinden ve de böyle platformlar olmadığından. Neden yok böyle platformlar peki? Kimse önemsemiyor çünkü. Yani bir filmi bilmem kaç bin kişi izlediyse, bir kitabı bilmem kaç bin kişi okudaysa ne düşündüklerinin ne hissettiklerinin öyle ya da böyle bir anlamı vardır. Öte yandan ziyaretçilerin sergilere gelip deneyimler yaşamaları isteniyor ama bu deneyimlerin ne olduğuyla pek ilgilenmemenin kulbu takılmış durumda çoktan: Buna bazen açık uçluluk deniyor, bazen sen ne anlarsan odur ben bir anlam dayatmam deniyor, ama sonra bakıyorsunuz aslında uyandırdıklarını merak eden, takip eden veya kayda geçiren yok. Uçup gidiyor tüm deneyimler; nelikleri kimsenin gerçekte umrunda değil çünkü. "Çok deneyimler yaşandı," diye bahsedilebilir olmaları yeterli.

Ziyaretçiler video oyunlarındaki NPC'ler (*Non-Player Character*)* gibiler, oyuncunun yönetmediği ama oyuncunun serivnenini de etkilemeyen, "düşman" veya "engel" oluşturmayan, fon oluşturan, oyunun akışını sağlayan karakterler. Hep aynı şeyi söyleyen bir berber, sokakta dolaşan, bazen kaçışan insanları, kalıplaşmış davranan ama gene de ambiyansı gerçekçi kıldıkları ve hikâyenin ilerlemesini kolaylaştırdıkları için kendilerine yer verilen karakterler. Düşünelim; şu anda gerçekten sergilere gelen ziyaretçilerin "gerçek bir sanat olayı oluyor burada" hissini destekleyen NPC rolünü oynamak dışında bir varlığa, bir söz hakkına sahip olduklarını nasıl iddia edebiliriz?

En temel eksiklik dolayısıyla "NPC"ler dile gelse ne duyurdık" a bağlanıyor. Sanat dünyasının Goodreads'i nerede? Eser ve/veya sergi sayfalarının altında kitap sayfalarının altında olduğu gibi yorumlar yok. Sanatın ölçülemezliğini diğer disiplinlerde takmayan puan verme bile yok – ki sanat dünyası sanatın ölçülemezliğine hiç prim vermeyen, sanatçıyı ve sanat eserini sürekli güncellik testinden konsensüs testine çeşitli testlere tabi tutarak ölçen bir dünya. Peki ziyaretçinin bir onay aracı olmaktan çıkmasının yolları nerede? Kendi anlamını üreten bir çevirmen olarak görünürleşebileceği zeminler nerede? Nadirlik ve ayrıcalıklık âleminde "çokluk" a kanallar açılabilir mi?

Sanat eleştirisinin tarihine kısaca bakalım olursak orada da bu durum gözlenebilir halde. 19. yüzyıl sonlarında sanatçılar hamiden özgürleştiklerinde bir yandan da dmdizlak ortada kalmışlardı; sanat simsarları, galericiler vd. dışında kimseleri yoktu. Dolayısıyla onları genel kitle ile bağlayacak, yeni yeni insanların eserleriyle ilgilenmesini sağlayacak birileri gerekliydi. Sanat eleştirisi o yüzden o dönemlerde şairler içerirdi – çünkü genel okuru tavlama için belagat lazımdı, güzel metin iş görüyordu, okuması keyifli metin kendiliğinden okuru sanata giden köprüye adım atmaya çekiyordu. Apollinaire'ler devrediydi. Sonra 20. yüzyılın modern dönemi geldi, sanat eleştirisi bu köprü işlevini

leziz metinle baştan çıkararak değil yarı-bilimsel bir havayla doğruyu ve yanlış öğreterek ve göstererek, iyi sanat ile kötü sanatı nesnel denebilecek yordamlarla ayırarak, böylece izleyiciyi sanata giden köprüye uzmanlardan sanata nasıl bakılması gerektiğini öğrenme aşkıyla adım atmaya çağırılmaya koyuldu. Greenberg'lerin zamanıydı. Günümüzde hâlâ Türkiye'de pek çokları sanat eleştirisi denince bu modern versiyonu anlar, eserin ve serginin iyiyse iyiliğini kötüyse kötülüğünü söyleyecek, bir tür nesnel ölçek sunan, yarı-bilimsel otorite olarak eleştirmeni yani. Sonra postmodern dönem geldi, modern dönemin iyiyi kötüyü ayıran uzmanları otoriter, merkeziyetçi ve tek mutlak doğru varmış gibi yapıcı bulunur oldu. Öyleyse çözüm için çok doğrunun çok eleştirmeni olmalıydı. Oldu da, ancak bu kısa zamanda aynı algoritmaların sosyal medyada yaptığı gibi, metinde baştan onayladığı kriterleri okura göstermeye başladı. Dolayısıyla niş eleştirmenler, sanat eseri ile kendi grupları arasında bir köprü kurar oldular ama bu köprü gruba "sizin değerleriniz eserde var mı yok mu ben araştırdım o gözle rahat okuyabilirsiniz" mesajı veriyordu sadece. Ayrıca nesnellik iddiasını reddetmek ve öznellik katmak moda olmak bir yana mecburiyetten oldu olmasına, ancak gene de kendi beğeni grubu için yazan mikro-eleştirmen o grubun kriterlerini nesnel ve sorgulanamaz bir şekilde eserde arıyormuşçasına yetkeyle yargı dağıtabildi. Tabii bu durum biraz daha ileri gidince, merkezi bir tartışma sahnesinin yokluğu piyasa dışında merkezi bir sahne bırakmayınca ve piyasa da okura, ziyaretçiye, geri beslemeye değil işlerliği diri tutacak ve kontrolden çıkmasını engelleyecek içerden öğelere gereksinim duyduğundan şu anda içinde olduğumuz dönem şekillendi ve gelinen noktada bugün artık hiç farketmiyor genel kitlenin üretilen sanatla ilgisi ne düşündüğü. Böylece erişilmek istenen ve sonsuz olma potansiyeli varmış gibi çeşitliliği başta sunulan niş gruplar da sanat dünyası içindeki nüanslarla sınırlandı çekile çekile.

Manzara bu görünümü alınca kaleme alınan sanat metinleri görüşü fark eden, ne düşündüğünün bir etkisi olan tek alıcı hedefler oldu: Yani sanat dünyası bireylerini. İşte size sevgili steril sahnemiz: Kendine göndermeli söylemler hükümdardır artık. Bu da giderek metinlerde referans verilen makalelerin bile birbirlerinden kopyalanmış gibi durmasına, sözlerin *International Art English* içinden olmasına yol açtı. Yazarlar kulağı tırmalamayacak şeyler yazmakta ustalaştı ve bu da gene aynı üst dil'i (*meta-language*), aynı *art speak*'i elbirliğiyle geliştiren bir lafazanlıklar birliği yarattı.

Şair Apollinaire gibilerin güzel yazılmış metin sayesinde genel kitle ile sanatçı ve eseri arasında köprü kurma görevini de böylece artık küratörler ve diğer sanat profesyonelleri/yazarları üstlenecekti. Çünkü onlar sanat dünyasının dilindeki değerlere, güncel duruma her zaman hâkimler ve de hata yapmadan, yalpalamadan, çıkıntılık yapmadan, yani eskide kalmış veya *in/out* dengesinde *out* olmuş herhangi bir kişi veya nosyona gönderme yapmadan metni tümüyle bugünün kabul gören referansları içinde şairlerden daha iyi şairler yapabiliyorlar; şairler yapamaz bu görevi, yapamıyorlar da, çünkü şairlerin kafasında sanat dünyası konsensüsleri için değil, –hayallerindeki okur kitleleri için yazarken– diğer şairler ve genel okur ve hatta gelecek dünya ve dahası geçmiş zamanlar var şairlerin imgelemlerinde hep. Bazen yük küratörün omzuna biner, bugünde yaşayan bir figür olarak küratör bugünkü sanat dünyasının gereklerine göre lezzetli metni yazma işini sanat yazarından devralır. Sanat yazarı, daha çok oradan (sergi ana metninden, sanatçı, küratör, galeri vb.'den) çıkan çekirdek DNA'yı çoğaltmakla görevli hücreler için kullanılan bir tabir olur böylece.

Durumu bu olan sanat yazısının en temel amacı, sanat dünyasına, günün prestijli anlamı şebekesine, konu edindiği veya temsil ettiği sözkonusu eseri/sergiyi yeni bir öge olarak eklemek, bütünü bu yeni ögeyi içine almaya ikna etme çabasına dayanıyor. Yapılabilirse bu, eklemenebilirse yeni söz ile yeni eser, sağ kalmış başka bir tartışma olmadığı için geçerli tek değer sistemi olan sanat dünyası içi prestij dağıtımından yapıt pay alacak ve gölgelere itilmeden var olacaktır. Modern eleştirmenin yargı dağıttığı dünya bitti artık, diye sevinenler, en kolay küratörde ve sanat yazarında cisimleşen ama daha yaygın bir görünümü aslında sahip olan "sanat dünyasının bağlamı inşası"na sıkışmışlardır.

Bu da en fazla genç sanatçılar için bir baskı ögesi aslında. Baştan kişinin üretimini şekillendirmek isteyen bir parkur gibi. Belki de metinlere karşı daha sert olmalı yeni kuşak sanatçılar. Sanat metinlerini ele geçirmeliler, işgal etmeliler, yeniden düzenlemeliler. Küratörlerden ve sanat yazarlarından almalılar ve konsensüsün altını oyp kendi sanat anlayışlarını –eklemenebilirse becermeleri, yüzüne yapışmanın bir yolunu bulmaları gereken bir organizma gibi duran, ve yukarıdan bakarak mekânın sahibi gibi takılan– mevcut prestij topağını takmadan, ve de sanat dünyasının dışıyla da konuşmayı çekinmesiz göze alarak, sanat dünyasının dışını söze dahil edecek ve ciddiye almaktan ürkmeyecek gözü pek biçimlerde dile getirmeliler. Kimbilir... belki de... 🌱

* NPC (*Non-Player Character*): Video oyunlarında veya masaüstü rol yapma oyunlarında (RPG), oyuncu tarafından doğrudan kontrol edilemeyen, ancak oyunun atmosferini zenginleştiren ve dünyasına eşlik eden karakter. Bu figürler, oyunun gidişatına doğrudan müdahale etmek yerine, mekânsal ve anlatsal bir derinlik katmak amacıyla bilgisayar tarafından önceden belirlenmiş rutinler dahilinde hareket ederler.

Sanatçılar için Açık Çağrı
İstanbul & Berlin

Son Başvuru tarihi:
5 Haziran 2026

ZILBERMAN UNFOLD

eski adıyla genç yeni farklı



ZILBERMAN



Lucien Arkas Sanat Merkezi, Sonia & Robert Delaunay: Modern Rengin İcadı sergisinden görüntüler

MERKEZDEN YERELE: ANNA HIDDLESTON İLE SÖYLEŞİ

Centre Pompidou Uluslararası Projeler Küratörü Anna Hiddleston ile Arkas Sanat'ın yeni mekânı Lucien Arkas Sanat Merkezi'nde bir araya geldik. İki kurum arasında beş yıl sürecek iş birliğinin ilk adımı olan *Sonia & Robert Delaunay: Modern Rengin İcadı* sergisi vesilesiyle gerçekleşen buluşmada; devasa bir çağdaş sanat hafızasının kurumsal bir dayatma olmaksızın yerel dokuya nasıl entegre edildiğini, hiyerarşiyi kıran “terzi işi” küratoryal pratikleri ve müzeyi kapalı bir yapıdan yaşamsal bir agoraya dönüştürme vizyonunu konuştuk



Yeni bir sanat üssü: Lucien Arkas Sanat Merkezi ve Centre Pompidou iş birliği

Arkas Sanat'ın İzmir'deki yedinci ve en büyük durağı Lucien Arkas Sanat Merkezi, geçtiğimiz ay Mistral İzmir'de kapılarını açtı. Centre Pompidou ile beş yıllık uzun soluklu bir iş birliğine imza atan merkez *Sonia & Robert Delaunay: Modern Rengin İcadı* adlı sergiyle kentin sanat ekosistemini yaratmaya devam ediyor. Uluslararası sergiler, konferanslar ve kültürel buluşmalarla yepyeni bir alan olarak konumlanan merkez beş yıl boyunca Centre Pompidou koleksiyonundan yılda iki sergiyi İzmir'de sanatseverlerle buluşturacak. Yeni programı ışığında merak ettiklerimizi Centre Pompidou Uluslararası Projeler Küratörü Anna Hiddleston ve Arkas Sanat Uluslararası Sergiler Danışmanı Jean-Luc Maeso ile konuştuk

Hazırlayan: Merve Akar Akgün

Arkas Sanat'ın 2011 yılından bu yana İzmir genelinde kurguladığı sanat rotasını yedinci durak olan Lucien Arkas Sanat Merkezi ile genişletti. Bayraklı'da, Mistral İzmir'de 2.500 metrekarelik bir alana yayılan yapı, sergi salonu, konferans salonu, atölye alanları, gösterimler ve öğrenme programlarıyla çok disiplinli bir kültür üssü olarak tasarlandı. Merkezin açılışı ve programı ise Avrupa'nın en büyük modern sanat kurumlarından Centre Pompidou ile kurulan stratejik bir iş birliğiyle gerçekleşiyor. Önümüzdeki beş yıl boyunca geçerli olacak bu program kapsamında, Pompidou koleksiyonundan derlenen yılda iki kapsamlı sergi İzmir'de ağırlanacak.

Lucien Arkas Sanat Merkezi, açılışını Centre Pompidou koleksiyonundan olarak ödünç alınan iki başyapıtla yaptı. Küratörlüğünü Centre Pompidou Uluslararası Projeler Küratörü Anna Hiddleston'ın üstlendiği *Sonia & Robert Delaunay: Modern Rengin İcadı* başlıklı ön gösterim, Eylül ayında sanatseverlerle buluşacak olan büyük sezon sergisinin kavramsal zeminini kuruyor.

Paris avangardının öncü ikilisi olan Delaunay çiftinin renk, dinamizm ve ritim üzerine kurguladıkları yenilikçi dili yansıtan bu iki eser, sonbaharda merkeze yayılacak kapsamlı *Lumina* sergisine işaret ediyor. Farklı dönem ve disiplinlerden sanatçıların katılımıyla renk ve ışık teması etrafında şekillenecek olan *Lumina*, modern sanatın renk teorisi ve soyutlamanın tarihsel süreci üzerine geniş bir perspektif sunacak.

Küratoryal pratiğinizde detaylara verdığınız önem, büyük anlatıların ötesine geçmenizi sağlıyor. Örneğin, küratörlüğünü üstlendiğiniz Francis Bacon sergisinde izleyiciyi Bacon'ın kütüphanesine götürdünüz. Ya da Georgia O'Keeffe sergisinde, onun doğayla kurduğu sakin ve sabırlı ilişkiye odaklandınız. Kendi varoluşsal arayışınızla sanat arasında nasıl bir diyalog kuruluyor?

Bacon sergisini Covid'in hemen sonrasında kurgulayabilmek büyük bir mutluluktur. Sanırım bu bir duyarlılık, tutku ve ilgi meselesi. Elbette hepimizin bir sanat tarihi birikimi var ve bu alanda eğitimler aldık. Ancak bunun ötesinde, ben sergi yapmayı, eserlerin seçiminde, senografide, sunum biçimlerinde, ayrıca aydınlatmayı ve keşfetmeyi seçtiğimiz temalarda kendini gösteren, çok kişisel bir adım olarak görüyorum. Hem modern hem de çağdaş sanat üzerine çalışma şansım oldu. Pratiğimizde modern sanatın çağdaş sanatçılarıdaki yansımalarını bulmayı seviyorum. Mümkün oldukça, çağdaş kontrapuanlar (karşıtlıklar/paralellikler) yaratmaya çalışıyorum. Nitekim Eylül ayında açılışını yapacağımız *Lumina* sergisinde göreceksiniz; Alésane ormanı için modern eserlerle muazzam bir şekilde rezonansa giren bazı çağdaş parçalar var.

Güzel bir tematik serginin meselesi biraz da budur. O'Keeffe sergisi, tek bir sanatçıya adanmış monografik bir retrospektifti. İzmir'de, kurgulayacağım sergiler ise kolektif olacak, çünkü belirli temalar veya akımlar üzerine şekilleniyorlar. Söz konusu sergi bir monografi olduğunda, işim bir bakıma daha kolay oluyor, çünkü doğrudan sanatçının evrenine nüfuz edebiliyorum. Georgia O'Keeffe çok güçlü bir kadındı. Sadece eserleri değil, kişiliği üzerinden de okumak istedim. O'Keeffe, Alfred Stieglitz o çevredeki erkeklerle kuşatılmış bir kadındı. Bütün meselem, onun kendine ait bir sesi olduğunu göstermekti. 1910'larda ve hatta 1920'lerde bile, çok feminist bir duruştu O'Keeffe'ninki. Kadının sanatçı olarak o dönemin eril ortamında kendini kabul ettirebilmişti.

Küratörleri, tıpkı bir sanatçıları takip ettiğim gibi, yakından takip etmeyi seviyorum. Çünkü kürasyon izleyiciye derinden dokunan ve hayatı önem taşıyan bir şey.

Evet, temel bir şey. Centre Pompidou'nun *Constellation* projesiyle başarmaya çalıştığımız şey, kendilerine ev sahipliği yapan mekânlara derin bir rezonansa giren sergiler tasarlamak. Nitekim önümüzdeki ocak ayında, Suudi Arabistan'da, AlUla'da büyük bir serginin açılışını yapacağım.

Orası çölün ortasında bir vaha ve bugün büyük bir turizm merkezine dönüşüyor. Yeni bir çağdaş sanat müzesi açılacak; herkesin yüzü ALU'ya dönük diyebilirim. İzmir'de olduğu gibi oradaki mesele de, yerel halka dokunan ve derin bir anlam ifade eden bir sergi tasarlamak. İzmir'de hem bölge sakinleriyle hem de şehrin doğal çevresiyle de rezonansa girecek bir programlama oluşturmaya çalışıyoruz. Işık temasını seçmemiz ise neredeyse bir zorunluluktur. İzmir'e varır varmaz, ışık bize kendini bir gerçeklik olarak gösterdi: Denizin her yerdeki hazır ve nazır halini; renk, ışık, su ve suyun yansımaları bana fovizmi düşündürdü. Su, şehrin kimliğinin tam kalbinde yer aldığı için, şehrin coğrafyasıyla tam uyumlu bir sergi yaratabileceğimize inandım.

Bunun yanı sıra, Lucien Arkas'ın kendi koleksiyonuyla da yankılar yaratmaya, farklı mekânları arasında bağlar dokumaya çalışıyoruz. Post-empresyonist eserler açısından zengin olan bu koleksiyon, tam da Paris avangardının o çok değer verdiği renk üzerine çalışma durumunu ön plana çıkarıyor. Programın gelecekteki temalarında da, örneğin duvar halısı koleksiyonuyla bile ince yankılar yaratmaya çalıştığımızı daha sonra göreceksiniz. Bütün mesele, bu unsurları birbiriyle nasıl rezonansa sokacağımızı bilmekte yatıyor.

Önümüzdeki yıllarda, programımıza dâhil edebilmek için İzmir'in sanat sahnesinin yükselen sanatçılarıyla da köprüler kurabilmeyi yürekten istiyorum. Gerçek bir diyalogun elzem olduğuna inanıyorum. Bunu ilk sezonda hayata geçiremedik, çünkü bu yerel sanat sahnesini yakından tanımayı gerçekleştiriyordu. Gelecekte onları projelerimize dâhil etmek için Müjde (Unustası) ve ekibi ile çalışacağız.

İzmir'de çok sayıda sanatçı ve Hayy Open Space gibi dikkat çekici sanat mekânları, Darağaç gibi benzersiz yapıya sahip sanatçı kolektifleri olmasına rağmen Arkas dışında, paradoksal bir biçimde, sanat merkezi yok denecek kadar az. Bu en hafif tabirle tuhaf bir durum, ama ne yazık ki güncel gerçeklik bu.

Evet, programlamamızı İzmirli sanatçılara açmayı başarmamızın çok önemli olduğunu biliyorum. Gerçek bir yerel köklenme de ancak böyle inşa edilebilir. Centre Pompidou olarak bizim için, kendi varlığımızı dayatmama ya çok dikkat etmek hayati önem taşıyor. Mesele, "Biz Pompidou'yuz" deyip, Avrupa'nın en büyük, dünyanın ise MoMA'dan sonraki ikinci büyük modern ve çağdaş sanat koleksiyonuna sahip olduğumuzu vurgulayarak, kurumsal ağırlığımızla yerel sahneyi emmek değil.

Dolayısıyla, o amiyane tabirle "paldır küldür" gelmekten kaçınmak gerekiyor. Tevazu şart. Asıl mesele, bu koleksiyonları mekânın ruhuyla derinden anlam kazanan bir biçimde erişilebilir kılmak. İşte bu yüzden gerçekten "terzi işi" (*tailormade*) sergiler tasarlamaya çalışıyoruz.

Centre Pompidou gibi köklü bir kurumun ağırlığını taşıırken, İzmir gibi yeni bir alana kadar tamamen farklı bağlamlara adapte oluyorsunuz. Kurumsal adaptasyonun gereklilikleri ile kendi etik değerlerinizle otantik bir bakış inşa etme arzunuz arasındaki dengeyi nasıl tutturuyorsunuz?

Bizim talep ettiğimiz standartların yüksekliği bir gerçek. Ancak bu dinamik, aynı titizliği paylaşan ve tıpkı bizim gibi uluslararası çapta bir kurum inşa etme tutkusunu besleyen partnerlerle harika işliyor. Biz Arkas'a en başından beri eşlik ediyor, yaklaşık üç yıldır birlikte çalışıyoruz. Onlara mekânın tasarımı, binanın kendi mimarisi, oditoryum ve çocuklar için düzenlenecek atölyeler konularında da danışmanlık verdik. Mesele aynı zamanda en katı uluslararası müzecilik standartlarına yanıt veren bir alan yaratmak. Biz onlara uzmanlığımızı sunuyoruz ve onlar da bu beklentileri tam anlamıyla karşılayacak kapasiteye sahipler. Bu tüm programlamayı birlikte düşündüğümüz bir iş birliği süreci. Ortada sahibi bir diyalog var; hiçbir şekilde kendi vizyonumuzu tek taraflı olarak dayatmamız söz konusu olamaz. Katı bir çizgiyi muhafaza etmemizin nedeni ise söz konusu olan ulusal bir koleksiyona karşı hissettiğimiz sorumluluk duygusu. Bu aynı zamanda kurumların mükemmellik standartlarına ulaşmaları için şart.

Coğrafyanızın dışarıdan nasıl algılandığını anlamaya dair derin bir merak duyuyorsunuz. Delaunay sergisiyle İzmir'de geçirdiğiniz zaman; bu rayla kurduğunuz temas, Türkiye'ye dair hislerinizi nasıl şekillendirdi?

Arkas koleksiyonunun 20. yüzyıla olduğu kadar 19. yüzyıla da konumlanıyor olması büyüleyici bir şey. Koleksiyonda bizi 20. yüzyılın şafağına kadar götüren çok sayıda tablonun yanı sıra duvar halıları, gemi maketleri ve hatta Vasarely eserleri de var. Bütün düşünsel süreç, bu koleksiyonları ve özel ilgi alanlarını modern bir sanat tarihi okumasıyla ilişkilendirmek ve bunu yaparken de izleyicinin İzmir'de görmeye alışık olmadığı eserler sunmak üzerine kuruluydu. Müjde Unustası ve Jean-Luc Maeso ile bu konuyu uzun uzun tartıştık: Burada henüz hangi akımlar ve sanatçılar sunulmadı? Göstermeyi seçtiğimiz eserler; *Color Field* (Renk Alanı), *Op art*, Fovizm, Rus Rayonizmi ve elbette Kandinsky'yi keşfeden başyapıtlar oldu. Mesele, henüz varlığıyla İzmir sanat sahnesinde tam anlamıyla iz bırakmamış eserleri belirlemektir. Renk, ışık ve mekânın ruhu arasındaki rezonansa dair düşüncelerimizin ötesinde, asıl soru şuydu: İzmir'e daha önce hiç görülmemiş ne sunabiliriz?

Bu sayede sergi, diğer şehirlerdeki izleyicileri de yola çıkmaya davet ediyor.

İstanbul'daki izleyiciyi de çekebilmeyi çok arzu ediyoruz. Buradaki vizyonumuz, daha sonra bu iki şehir arasında gerçek bir diyalog örmek, yepyeni bir dinamik, verimli bir sohbet başlatmak. İzmir için olduğu kadar Arkas ekibi için de bu boyutun kesinlikle çok elzem olduğuna inanıyorum. İdeal olan; tüm Arkas mekânlarında yankı bulabilen, İstanbul'un ötesine geçerek dünyaya açılan bir program kurgulamak. Bizim yöneldiğimiz hedef bu. Centre Pompidou'nun kendi bilinirliğiyle, bir tür kurumsal imzayla geldiği bir gerçek. Bu da doğal olarak İzmir gibi bir şehre uluslararası ölçekte gerçek bir görünürlük sunuyor.

Bu, Türkiye için olduğu kadar sizin için de değerli olan, karşılıklı bir zenginleşme dinamiği.

Bizim için de bir o kadar kıymetli. Ulusal ve kamusal bir koleksiyonun emanetçileri olarak temel görevimiz bu eserleri erişilebilir kılmaktır. Onları depolarımızın karanlığına terk etmek düşünülemez. Bu, halk için yaratılmış ve paylaşılmaya yazgılı, yaşayan bir mirastır. Bu durum, bizim birincil kamusal hizmet misyonumuzun bir parçasıdır ve özel bir vakıfa olan bu iş birliğimiz sayesinde burada olağanüstü bir uzantı bulmakta.

Kaldı ki bu her zaman anayasal bir eleştiri konusu olmuştur.

Halkla bir bağ kurmak, sahip olduğumuz başyapıtları tüm dünya için görünür kılmak.

Kişisel bir sorum var. Sanat bizi daha yaşanabilir bir geleceğe yönlendirebilir mi?

Sanat her zaman insanlığın temel bir taşıyıcısı. Bizim çağrımız her şeyden önce bireyler arasında bağlar örmek, zira burada evrensel bir deneyime dokunuyoruz. Bir sanatçı hayat deneyimini bir izleyiciyle paylaştığında, bu aynı zamanda hepimizi birbirimize bağlamanın bir yolu. Sanat, doğası gereği, bir diyalog ve paylaşım alanı. Eğer kültür alanında çaba sarf ediyorsak, bu tam da müzenin hepimizin bulabileceği o mekân olması umudunu taşıdığımız için. Bir müzenin misyonu, hem aktarmak hem de gerçek bir diyalog alanı yaratmak.

Bu yaklaşım aynı zamanda gelecek nesillere de yönelik. Nitekim Arkas ile birlikte çocuklar için atölyeler kurmak üzere çalıştık. Centre Pompidou'da, izleyicilere adanmış devasa bir departmanımız var ve bu, öncü olduğumuz bir alan. 1977'de kapılarımızı açtığımızda; çocuklar için gerçek sergiler ve atölyeler tasarlayan, banliyölere doğru yola çıkan, insanlarla buluşmak için kurumun duvarlarını aşan ve müzenin dışlayıcı veya elitist bir tefekkür alanı olarak algılanmasının önüne geçen ilk bizdik.

Centre Pompidou, şehirle sürekli diyalog halinde olan bir kültür merkezinin gerçekten de ilk örneklerinden biri oldu. Mimarının tamamı sokakla ve toplu bir bağ kurmak üzere tasarlandı. Temelde açık bir müzedir. O büyük *piazzamızda*, insanlar merkeze girmek için oradan doğal bir akışla geçler; bizim için orası sokağın doğrudan bir uzantısıdır. Geleneksel bir müzenin kapalı alanına hapsolmuş değiliz.

Kütüphanemiz devasa boyutlarda ve çok büyük bir kalabalığı kendine çekiyor. Aynı zamanda IRCAM ile müziği ve tasarımı da kucaklıyoruz. Bu çok disiplinlilik, duvara asılı basit bir tablonun çok ötesine geçmemizi sağlıyor; kararlılıkla kapsayıcı bir deneyim sunuyoruz.

Gerçekten de biz bu konuda yenilikçiydik. Bugün böylesi yaklaşımlar yaygın olsa da, 1977'de temel ilke, müzeyi kapalı ve sadece bir elite ayrılmış bir tefekkür tapınağı olma imajından koparmaktı. Zira bu imaj onu ister istemez ürktütcü kılıyordu. Bizim arzumuz her zaman bu engeli yıkmak, müzeyi korkutucu olmaktan çıkarıp herkese açık hale getirmek oldu. Bu tam anlamıyla bizim kurumumuzun DNA'sıdır.

Ben 11 yıl boyunca Rue Rambuteau'da yaşadım. Küçük balkonum doğrudan Beaubourg'a bakıyordu, o yüzden burası benim çok yakından tanıdığım bir yer. Ve onca yıl boyunca, bu meydanın nasıl da kelimenin tam anlamıyla yaşamla dolup taşıdığını gözlemleyebildim.

Meydan gerçekten hayat buluyor, kesinlikle. Terör saldırılarıyla ilgili güvenlik zorunlulukları ortaya çıkmadan önce, asıl fikir insanların meydandan girip binayı baştan sona geçebilmesiydi.

Bugün, beş yıllık kapanma sürecini başlangıçtaki tasarımı yüceltmek için bir fırsata dönüştüreceğiz. Özellikle altyapıya yönelik zorunlu teknik yenilemelerin ötesinde; başkanımız Laurent Le Bon, 2030 Pompidou'su için agora fikrini daha da ileri taşıyacak bir vizyona sahip. Örneğin, kütüphanenin müzeyle organik bir bağ içinde olmasını, böylece kütüphane kullanıcılarının daha sonra sergi salonlarına doğru yollarına devam edebilmelerini arzu ediyor. Hedef, bu alanlar arasında bir geçişlilik yaratmak. Ayrıca, gençliğe adanmış etkinliklerle dolup taşan devasa bir merkez açacağız. Mesele hep daha ileriye gitmek, bu boyutu önemli ölçüde geliştirmek ve sahip olduğumuz çok disiplinli özün mekânın her detayına nüfuz etmesini sağlamak.

Bu demektir ki Beaubourg kuyrukları daha da uzayacak... (Gülüşmeler)



Wow! için okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA

DİYALOĞUN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ: JEAN-LUC MAESO İLE SÖYLEŞİ

Arkas Sanat'ın İzmir'deki yedinci durağı olan Lucien Arkas Sanat Merkezi'nin açılışı ve Centre Pompidou ile kurulan beş yıllık köklü iş birliği vesilesiyle, Arkas Sanat Uluslararası Sergiler Danışmanı Jean-Luc Maeso ile bir araya geldik. Paris ve İzmir arasında kurulan güven ilişkisinin temellerini, Pompidou koleksiyonunun yerel bir iş ve yaşam merkezinde nasıl konumlandırıldığını ve çağdaş sanatın küresel krizler karşısındaki dönüştürücü/kurtarıcı rolünü konuştuk



Centre Pompidou koleksiyonunun İzmir'e gelişi bugün özel bir anlam taşıyor. Savaşların ve toplumsal kırılmaların damga vurduğu bir dünyada, sizce İzmir'in özel coğrafyasında, bu eserler bize ne gibi bir mesaj iletiyor?

Bunun çok güçlü bir duruş olduğuna inanıyorum. Türkiye'nin coğrafyasını ve etrafında olup biten güncel olayları göz önüne alırsak, temel mesaj asla pes etmemek. Bu hayati bir nokta. Laurent Le Bon'un da ifade ettiği gibi, bu bir dostluk meselesi; ancak kelimenin tam anlamıyla, yani güvene dayalı bir dostluk. Centre Pompidou'nun kendi koleksiyonundaki başarıları beş yıl süreyle ödünç vererek gösterdiği bir güven bu.

Bu, uzun vadeli bir taahhüt.

Kabul etmek gerek ki birçok insan Türkiye'yi gerçekten tanımıyor. Örneğin, buranın hâlâ bir Arap ülkesi olduğunu sanan insanlar var, ki ben bunu her zaman düzeltiyorum. Ancak şu an sınırlarında olup bitenler insanları endişelendirebiliyor. Dolayısıyla bu ödünç verme eylemi başlı başına gerçek bir tanıklık. Eylül ayında göreceksiniz, bunlar koleksiyonun mutlak başarıları.

Bunun büyük bir merak uyandırdığı kesin.

Arkas Sanat Alsancak'ta 2019'da gerçekleşen *Picasso ve Gösteri Sanatları* sergisi döneminde, Laurent Le Bon Paris'teki Ulusal Picasso Müzesi'nin başkanıydı ve sergiye 60 eser ödünç vermişti. Dostluğumuz orada doğdu. Centre Pompidou'nun direktörü olunca yeni bir iş birliği projesi için sözleştik. İşte öne çıkan şey bu insani ilişkiler. Tekrar ediyorum, bu, bir mekâna ve ekiplere duyulan güven. Yenilgiyi kabul etmeyen herkese gönderilen güçlü bir mesaj. Şu sıralar tam bir kaygı hali hâkim. Ve sanat kurtarabilir. Sanatın medeniyeti kurtarabileceğine dair derin bir inanç taşıyorum.

Kesinlikle katılıyorum. Laurent Le Bon'un sözlerinden anladığım kadarıyla bu proje Pompidou'nun diğer hiçbir iş birliğine benzemiyor.

Hayır, ikisini birbirinden ayırmak gerek. Kendisinin de hatırlattığı gibi, Centre Pompidou'nun Seul, Brüksel, Şanghay veya Malaga'da uydu mekânları var. Ancak bu nitelikte sanatsal ve kültürel bir iş birliği yok. Koleksiyonlarına, bir temaya veya bir monografiye dayanan, dünya çapında dolaşan büyük sergiler elbette oluyor. Ancak bildiğim kadarıyla İzmir modeli benzersiz.

Bu büyüleyici. Bir sanat danışmanı olarak yıllarınızı estetik ile insan ruhu arasında köprüler kurmaya adanmış; sanata olan inancınızı en çok ne besliyor? Az önce sanatın medeniyeti kurtarabileceğini söylediniz. Yeni Lucien Arkas Sanat Merkezi bu kavramlardan hangisine daha çok ağırlık verecek?

Çok disiplinliliğe büyük bir yer ayıracak. Mesela, genç yaratıcılarla köprüler kurmak ve izleyicinin bilgi birikimini genişletmek. Centre Pompidou'nun koleksiyonlarını kapandıktan önce keşfetme şansı bulamayanlar, beş yıl boyunca bu koleksiyonun belli bir bölümünü burada deneyimleyebilecek.

Sanatın büyük başkentlerden ve kapalı kapılar ardından çıkıp yerel dokuya nasıl sızdığına tanık oluyoruz. Sizce çağdaş sanatı elitist bir gösteri statüsünden çıkarıp kapsayıcı bir diyaloga dönüştürmenin formülü nedir? Bu yeni uluslararası iş birliği yaklaşımının insanlara gerçekten dokunabileceğini düşünüyor musunuz?

Evet. Bunun yeni bir bakış açısı ve bir kültüre dair derinlikli bir anlayış getirdiğine inanıyorum. Çeşitli Arkas mekânlarından oluşan bu galakside her birinin kendine has bir özelliği var. Bu yeni merkez farklı sektörleri bir araya getirecek. Elbette sanat üzerine konferanslar olacak ama aynı zamanda sizin de gündeme getirdiğiniz güncel sorunlar üzerine de konuşulacak. Birçok sanatçı sürgüne gitmek zorunda kaldı. Şu an Paris'te, şehirlerinin yıkıntıları üzerinden üretim yapan Gazzeli sanatçıların son derece sarsıcı bir sergisi var. İşte önemli olan bu tanıklıklardır. İstanbul Bienali'ni hatırlıyorum: Sanatçılar hayatları pahasına, yaşamın ölümden ve yıkımdan daha güçlü olduğuna tanıklık ettiler.

Kesinlikle. Ne yazık ki çağdaş sanat dünyası çoğu zaman piyasa dinamiklerinin, hızın ve anlık tüketimin gölgesinde kalıyor. Türkiye kültür sahnesini ve izleyicisini iyi tanıyan biri olarak, özellikle de bir iş merkezinde (bölgesinde) konumlanırken, bu iş birliğinin geçici bir etkinlik olmanın ötesine geçip sürdürülebilir ve etik bir kültür yaratmasını nasıl garanti ediyorsunuz?

Bu merkezin konumuyla ilgili en ilgi çekici nokta da tam olarak bu; benim İzmir'in "yeni bölgesi" dediğim yerde bulunması. Burası bir iş bölgesi, bir çalışma alanı ama aynı zamanda bir yaşam alanına dönüşüyor. Tabiri caizse, sanatı "tüketmeye" alışkın olmayan insanların tam ortasına yerleşiyor. Bu onlar için bir fırsat. Birçok insan, müzenin kendilerine göre olmadığını veya onlara yabancı olduğunu düşünerek bir müzenin kapısından içeri adım atmaya hâlâ çekiniyor. Bu bağlamda, bu durum sanatı kavramanın başka bir yolu. Temel fikir şu: Gelin, size eşlik edecek rehberler olacak. Bu sadece seçkinlere ayrılmış bir şey değil.

Bu bana İstanbul'daki Arter müzesini düşündürüyor. Kolay olmayan bir mahallede yerleştiler. Binaları hiçbir zaman vandalizme uğramadı, girişinde güvenlik var ama herkese açık. Başlangıçta girişin önünde bir süs havuzu vardı. Mahalledeki çocukların yazın orada yüzmesini engelleyemedikleri için bugün oraya bitkiler dikmek zorunda kaldılar. Bu, böyleli bir yapının İstanbul'daki yakın çevresine entegrasyonunun zorluklarını gösteren, sosyolojik açıdan çok açıklayıcı bir anekdot.

Konumunu ve koleksiyonlarının bir kısmını biliyorum. Bunun son derece cesur bir seçim olduğunu düşünüyorum. Mekân, modern İstanbul'a veya Pera Müzesi'ne kıyasla çok merkez dışında kalıyor. Bu sıfırdan (*ex nihilo*) yaratılmış bir proje ve sizin de altını çizdiğiniz gibi, bulunduğu mahalle pek kolay bir yer değil. Zamanın kendi işini yapmasına izin vermek gerek. Koleksiyonları olağanüstü, benim için Türkiye'nin büyük çağdaş sanat müzesi orasıdır ama oldukça spesifik bir koleksiyon. İlk bakışta kolayca erişilebilir olmayabilir. Ancak kesinlikle olağanüstü.

Son olarak, daha kişisel bir soru: Jean-Luc Maeso, tarih yüklü bunca eserin tam kalbinde yer alıyorsunuz. Kendinizle baş başa kaldığınızda, içinden geçtiğimiz bu kriz dolu dünyaya karşı umudunuz nedir?

Kaygıdan mı bahsetmeliyim bilmiyorum ama özellikle Lübnan olmak üzere, riske açık bu ülkelerde yaşayan pek çok arkadaşım var. Bunu ben de bizzat yaşadım. Cezayir'de doğdum ve bağımsızlıktan sonra ülkeden kaçmak zorunda kaldık. Suikastları, cinayetleri, adam kaçırmaları bizzat yaşadık. Bugün olup bitenlere karşı bu kadar hassas olmamın nedeni de şüphesiz bu. Bu korkunç. Bazen umutla doluyorum, sonra bu çatışmalarla hiçbir ilgisi olmayan halkların ve sivililerin çektiği acı karşısında gerçeklik gelip bizi yakalıyor. Bu beni aşılıyor, basit bir duygunun çok ötesinde bir şey. Bunu görmezden gelmekte zorlanıyorum.

Bu hissi paylaşıyorum ve fırsat bulduğumda bu duygular üzerine konuşabilmeyi çok seviyorum.

Lübnan'da, Gazze'de, dün Suriye'de, bugün İran'da yaşananlar trajik. İran'ın kültürel mirasının yok edilmesi... Bu yıkımı görmek dayanılmaz. Derin bir çaresizlik hissediyorum.

Tüm bunların ortasında geriye sanat kalıyor.

Kurtaran şey sanattır, en samimi hissim bu. Çünkü sanat sizi yıkıma karşı güzelliğe adar. Yıkım, güzelliğin, insan hayatının, manzaraların ve kültürel mirasın onarılamaz (geri döndürülemez) kayıdır. Bir dünya harikası olan Palmira'nın yıkımını düşünün. Baal Tapınağı... Palmira müzesi müdürünün başı kesilerek uğradığı o korkunç suikasttan bahsetmiyorum bile. Onunla Suriye seyahatlerimde tanışmıştım. Eserleri tahliye etmek için her şeyi yapmış olan bir bilgindi. Bedelini hayatıyla ödedi.

En azından sizin yarattığınız gibi mekânlarda, sanat eserleri aracılığıyla bunları tekrar tekrar konuşmaya devam edebiliyoruz. En kıymetli olan şey de bu. 🌱



05.06 -
11.07.2026

Küratör:
YUSUF MURAT ŞEN

KÖRDÜĞÜM

ilmeek

AKSU GÜNAY
REŞİT ŞİMŞEK
SAMET YILIK
ERCAN GÜLERYÜZ
GÖKHAN ESENER
FEYZA NUR VEZİROĞLU

MERDİVEN
art space

Salı- Cumartesi / Tuesday- Saturday, 11.00- 18.00
Merdiven Art Space, Meclis-i Mebusan Cad. No.31 Fındıklı, Beyoğlu, İstanbul



Tansa Mermerci, Fotoğraf: Barış Acarlı.

Kolektif akıl, ortak merak: Spot 15 yaşında!

Röportaj: Merve Akar Akgün

Bu yıl 15. yaşını kutlayan Spot Projects, Türkiye'nin değişken kültür-sanat ikliminde kurduğu sürdürülebilir modellerle kök salmaya devam ediyor. Spot'un kurucu ortağı ve yönetici direktörü Tansa Mermerci ile platformun 15 yıllık serüvenini, "organik bağ" kavramının gücünü ve gelecek projelerini konuştuk

2023'te Art Unlimited'ın 77. sayısı için yaptığımız sohbetimizde Türkiye'nin sallantılı kültür-sanat ikliminde 12 yılı devirmenin başlı başına bir başarı olduğundan bahsetmiştik. Bugün ise Spot 15 yaşında. Artık kök salan bir yapıdan söz ediyoruz. Bu 15 yıllık serüvene dönüp baktığımızda ilk yola çıkarken kurduğunuz hayalin bugün neresindesin?

Spot, en başından beri iki temel motivasyonla yola çıktı: Sanat alanında nitelikli bir öğrenme zemini oluşturmak ve üretime temas eden bir destek modeli kurmak. İlk yıllarda (2011-2016) daha çok sanat tarihi seminerleri ve seçilmiş geziler üzerinden ilerleyen, katılımcıları güncel sanatla tanıştırmayı ve sanat ekosistemine aşina kılmayı hedefleyen bir yapıydı. 2016 itibarıyla bu yapıyı daha sürdürülebilir ve derinlikli bir hale getirmek için üyelik modeline geçtik. Spotter adını verdiğimiz bu üyelik sistemiyle birlikte, her dönem değişen temalar etrafında kurgulanan, teori ile pratiği dengeli biçimde bir araya getiren bir program oluşturduk. Konuşmalar, sanatçı ve profesyonellerle kurulan doğrudan temaslar, sergi ve mekân ziyaretleriyle desteklenen bu yapı zaman içinde kendi ritmini ve topluluk dinamiğini oluşturdu. Bugün geldiğimiz noktada Spot'un en güçlü tarafının bu topluluk olduğunu düşünüyorum. 15 yıldır bizimle olan üyelerimiz var; her dönem yeni katılımlarla birlikte yaklaşık 80 kişilik, farklı disiplinlerden gelen ama ortak bir merakta buluşan bir yapı oluşuyor. Soru soran, diyalog kuran, öğrenmeye açık ve paylaşmaya istekli bu kitle, Spot'u yalnızca bir program değil, yaşayan bir alan haline getiriyor.

Geriye dönüp baktığımda, başlangıçta kurduğum hayalin önemli bir kısmının gerçekleştiğini görüyorum. Spot bugün hem eğitim hem de üretime temas eden yönleriyle karşılığını bulan, kendi içinde sürdürülebilir bir model kurmuş durumda. Türkiye'nin değişken kültür-sanat ortamı içinde 15 yılı geride bırakabilmek de bu anlamda başlı başına kıymetli. Ama belki de en önemlisi şu: Spot'un hâlâ dönüşmeye, evrilmeye ve birlikte yeniden tanımlanmaya açık bir yapı olması. Bu da benim için bu yolculuğu hâlâ heyecan verici kılan şey.

Spot Projects ve Unlimited olarak Çanakkale, Adatepe'de Huo Rf ile gerçekleştirdiğimiz unutulmaz *Okumak, Yazmak ve Yürümek üzerine* adlı ortak çalışmamızda sanatı kolektif olarak deneyimlemenin gücünü bir kez daha hissetmiştik. Senin her fırsatta vurguladığın "organik bağ" kavramı bu buluşmada da somutlaşmıştı. Bu tür ortaklıkların ve bir arada olma halinin, Türkiye'deki zaman zaman izole olabilen sanat ekosistemini kırmak adına nasıl bir gücü olduğunu düşünüyorsun?

Her ilişkinin sürekliliği sağlıklı diyalog kurmaktan geçiyor diye düşünüyorum. Spot organik olarak büyüdü. Benzer kalpler, yaklaşımlar, meraklar, tutkular organik bağların yaratılmasına vesile oldu. Biz platformu sağladık, gelenler de en güzel şekilde içini doldurdu diyebilirim. Bu organik bağların ve büyümenin etkileşimi sadece içimizde kapalı şekilde gerçekleşmiyor tabii ki. Dışarıya, etkinlikler bağlamında bulduğumuz, tanıştığımız kişilere, gezip gördüğümüz yerlere de sirayet ediyor. Bizim oluşumumuz kimilerine örnek oluyor, benzer organizasyonlar kuruluyor. Üyelerimizin heyecanı, tutkusu, öğrenme, görme, gezme, diyalog kurma hevesi sanat ekosistemindeki bağları zenginleştiriyor, kuvvetlendiriyor. Kimi üyemiz Spot üstünden



Spotter sergi turu, Rüzgâr, Galeri Bostor, 2025.

Spotter sergi turu, Yazın Öztürk ile Semiha Berksoy: Tüm Renklerin Ayrası, İstanbul Modern, 2026.



tanıştığı bir sanatçı ile iş ilişkisine giriyor. Kimi üyemiz sanatçı oluyor, kimisi galeri açıyor, bir diğeri sanat hamisi oluyor. İstanbul dışında ziyaret ettiğimiz sergi, bienal, sanatçı atölyeleri de bu etkileşimi kuvvetlendiriyor. Zaten üretim desteği amacımız çoğunlukla sanat ekosisteminin dışında kalmış sanatçıları kapsamak, ezber bozan konulara eğilmek. Sizinle de yaptığımız iş birlikleri, bir arada olmanın gücünü daha iyi ortaya koyuyor. Birlikte yaptığımız organizasyon, kolektif sanat bilincimizde derinleştirme, geliştirmek adına çok kıymetli.

Bizim coğrafyamızda filantropi hâlâ çok oturmuş bir kavram değil. Yurt dışındaki köklü sanat hamiliği modelleriyle Spot'u karşılaştırdığımızda nasıl bir değerlendirme ortaya çıkıyor? Oradaki sistematik yapılarla buradaki bireysel özveriye eş değer olabilir mi? Spot, bu küresel sivil inisiyatif modellerini yerele adapte ederken en çok neresinden yarar aldı ve en çok nerede ezber bozdu?

Filantropi de koleksiyonerlik gibi hem DNA'dan geliyor hem de bir kas gibi aslında. Nöroplastisitesi var; yani çalıştırdıkça geliyor, şekilleniyor. Biz tarihsel olarak farklı bir sanat anlayışından geliyoruz. Plastik sanatların pek münasip görülmediği bir geçmişimiz var. Dolayısıyla bu bağlamda filantropi bizim için bir kırılma noktası. Bunu destekleyen harici şartlar var. Örneğin devlet politikaları. Sanat alımına teşvik maalesef ülkemizde öncelikli değil. Yüksek gümrük ücretleri ve vergi sanat dolaşımını negatif etkileyen öğeler. Yurt dışında vakıflara, şirketlere ve şahıslara vergi kolaylıkları sunulması sanat alımına teşvik ediliyorlar. Maalesef bizde bu eksik. Spot, hamilik anlayışını geliştirmek ve yerleştirmek adına kolektif olarak hatırı sayılır bir çaba gösterdi. Bütçesel olarak zorlandığımız günlerde bile "Her bir Spotter bir sanat hamisidir" mottomuzun içini doldurmayı başardık. Katılımcılarımız üyelik ücretlerinin sanat üretim desteğine evrildiğini birebir izleme fırsatı buldular. Bu onların bizimle yola devam etmesi için iyi bir motivasyon oldu.

Spot, 15 yıldır başta İstanbul, Mardin, Çanakkale, Sinop Bienalleri olmak üzere, onlarca bağımsız sanatçı ve sanat projesine destek verdi; birçok sanatçının yurtdışında misafir programlarına katılmasına, eğitim görmesine vesile oldu. Filantropi uzun bir yolculuk. Yavaş yavaş ama emin adımlarla olacak. Biz de bu anlayışın sanat ve kültür alanına sirayet etmesi için oldukça özverili çalışıyoruz. Spot nevi şahsına münhasır bir sosyal girişim platformu. Yurtdışındaki modelleri birebir benimsemek yerine, Türkiye'deki ihtiyaca göre şekillenen bir modele sahip. Bunca senedir sürdürülebilir olması da bu modelin işlevselliğinin kanıtı. Spot'un bu bağlamda çok önemli bir nişi doldurduğuna inanıyorum. En zorlandığımız dönem pandemi zamanı oldu. Çünkü Spot'un ana arteri birebir diyalog kurmaktan geçiyor. Çevrimiçi buluşmalar ile etkinliklerimizi yürüterek pandemi dönemini aştık.

Eski sohbetimizdeki konular hâlâ öyle güncel ki, referanslarla devam ediyorum. 2023'te "Türkiye'de üretim yapmak bir yana hayatta kalma mücadelesi veriliyor" demiştin. Bugün durum daha da vahim... Dünyanın içinden geçtiği savaşlar, ekolojik yıkımlar ve sosyolojik krizler, sanata tutunmanın, sanatçıya alan açmanın ve Spot gibi bağımsız müdahalelerin değerini nasıl değiştiriyor? Sanat bizi gerçekten kurtarabilir mi?

Haklısın, bugün durum daha da vahim. Bir süreçten geçiyoruz. Bu süreçte de yapmamız gerekeni en iyi şekilde yapmaya devam ediyoruz. Çin atasözünü de hatırlamak önemli bu bağlamda: Her krizin içinde bir fırsat var. Zor zamanlar, dönüşümün başladığı yerlerdir. Kişisel tecrübelerimiz de böyle değil mi? Her kırılma, yeni bir başlangıç potansiyeli barındırır. Biz her zaman yapıcı tarafına odaklanmaya çalışıyoruz.

Desteklediğimiz bienal ve grup sergilerini mutlaka üyelerimizle birlikte ziyaret ediyoruz. Hem bu süreci yakından takip etmek, birebir deneyimlemek hem de destek olduğumuz bu projeler ve sanatçılarla diyalogda olmak uzun vadede güvenilir bir iletişim ağı oluşturuluyor. Bu sergilerde tanıştığımız sanatçıların işlerini yakından takip ediyoruz, gelecek dönemlerde atölyelerini ziyaret ediyoruz, yeni projeleri için potansiyel bir destek alanı açıyoruz. Kısacası hiçbir iletişimimiz yüzeyde kalmıyor, derinlemesine bir bağ kurmaya çalışıyoruz. Bu kurduğumuz takip süreci de üyelerimizin örnek aldığı ve uzun vadede kendilerinin de bireysel olarak destek mekanizmalarını yarattığı bir modele dönüşüyor. Bu bağlamda sanat tek başına bizi kurtarır mı bilemiyorum, ama beni, Spot ekibini ve üyelerini iyileştirdiğini ve bir güven ağı oluşturduğunu görüyorum.

Spot Destek Fonu, senin kelimelerle "yüze yüz cevher, sıfır sansasyon" projeleri desteklemeyi tercih ediyor. Her şeyin hızla tüketilip birer gösteriş nesnesine dönüştüğü günümüz sanat piyasasında, bu cevheri bulmak ve popülizme kurban etmeden desteklemek 15 yıl öncesine göre daha zorlaştı mı?

Elbette durum zorlaştı. Bugüne kadar üretim desteği kısmında, talepleri bizzat alıp değerlendirip hemen hemen bir çoğuna bütçemiz dahilinde olumlu geri dönüşler yaptık. Bağımsız ve hiyerarşisiz bir sosyal girişim olduğumuzdan başvurularla birebir ilgilendik. Burayı daha sistematik bir formata geçirmemiz lazım. Bunun üstüne çalışıyoruz. Dediğin gibi çok talep var ve hepsi de birbirinden kıymetli. Fakat bütçemiz sınırlı, bunu en doğru şekilde kullanmak için nokta atışı seçimler yapmamız gerekiyor. Yurtiçi, yurtdışı sanat ortamında yer edinmek içinde çok büyük rekabet var. Ayrıca her şeyin maliyeti arttı. Bu sadece Türkiye'de değil, bugün her yerde enflasyon patlaması yaşanıyor. İşimiz eskisine göre daha zor, o yüzden belki bir adım geri atıp kolektif bir organizasyonla yola devam etmek gerekir.

Kişisel yolculuğun koleksiyonerlikle başladı; ancak Spot ile birlikte tam zamanlı bir kültür kurucusuna dönüştün. Bugünden bakınca, çağdaş dünyada sanatı sadece satın almak eksik bir pratik mi? Her koleksiyonerin aynı zamanda elini taşın altına koyan bir hami olması gerekir mi?

Spot ile birlikte ben de büyüdüm. Koleksiyonerlik anlayışım, pratiğim değişti ve gelişti. Sanırım şimdi daha çok hami, daha az koleksiyonerim... Satın almadan çok anlama, dinleme, hikâyelere ve kişilere kulak verme halini daha çok benimsedim. Sanatçının yaşamışlıklarını, duygularını, düşünce tarzını, ruhsal yolculuğunu, bilgisini, becerisini, istek ve gayretini okumayı önceliklendiriyorum; bu olguların hepsi sanatçıyı ve pratiğini daha yakından tanıma fırsat veriyor. Hikâye ne kadar detaylı ve güzel anlatılıyorsa kafamdaki kurgu da o kadar renkli ve dinamik oluyor. Aslında her koleksiyoner bir hamidir diye düşünüyorum. Sonuçta sanatçının eserini alarak ona hami de oluyorsunuz. Evet, her koleksiyoner hamiliği benimsemeli diye düşünüyorum. Özellikle Türkiye'de buna çok ihtiyaç var.

15 yıl uzun bir süre; neredeyse yeni bir neslin sanata dahil olması demek. Spot'un ilk günkü üyeleri ile bugünün genç Spotter'ları arasında sanat algısı, dünyayı anlama arzusu ve meselelere yaklaşım açısından (dijitalleşme, kimlik, ekoloji gibi) nasıl farklar gözlemliyorsunuz? Yeni jenerasyon sanattan ve Spot gibi kurumlardan ne talep ediyor?

Spot ailesinde, farklı kuşakların bir arada var olabildiği ve birbirinden beslenebildiği çok özel bir yapı oluştu. 20'li yaşlardan 70'li yaşlara uzanan geniş bir üye ağımız var ve bu çeşitlilik, sanatla kurulan ilişkiyi tek bir perspektife sıkıştırmak yerine çoğullandırıyor. Özellikle çoğunluğun kadınlardan oluşması, empati, dikkat ve duyarlılık gibi alanlarda ortak bir zemin yaratıyor. İlk dönem üyelerimizle bugünün genç Spotter'ları arasında belirgin farklar kadar süreklilikler de görüyorum. Daha deneyimli üyelerin merakı, öğrenme iştahı ve sürekliliği gençler için çok güçlü bir örnek oluştururken; yeni jenerasyon ise meseleleri daha hızlı okuyan, dijital dünyayla daha organik bağ kurran ve kimlik, ekoloji, kapsayıcılık gibi konulara daha doğrudan temas eden bir yerden geliyor. Bu da sohbetleri ve karşılaşmaları daha dinamik ve çok katmanlı hale getiriyor. Ancak şunu özellikle vurgulamak isterim ki, dönem sonu değerlendirmelerimiz de gösteriyor: Sanatçıyla ve sanat profesyonelleriyle birebir temas kurma, doğrudan diyalog geliştirme arzusu jenerasyonlar üstü bir ihtiyaç. Bu, değişmeyen bir çekirdek motivasyon. Spot'un en güçlü taraflarından biri de tam olarak bu alanı açabilmesi.

Yeni jenerasyonun beklentilerine baktığımızda ise yalnızca izleyici olmak istemediklerini görüyoruz. Daha fazla dahil olmak, üretim süreçlerine yaklaşmak, söz söylemek ve hatta birlikte düşünmek istiyorlar. Spot'un sunduğu şey de tam olarak bu: Ayrıştırıcı değil tamamlayıcı, hiyerarşik değil yatay bir öğrenme ve paylaşım alanı. Bizi en çok mutlu eden ise üyelerimizin yalnızca etkinliklerde değil, gündelik hayatlarında da bu bağı sürdürmeleri. Bu süreklilik, Spot'un bir etkinlik programından öte, yaşayan bir topluluk olduğunu gösteriyor.



Spotter konuşma, Nazlı Pektaş ve Agah Uğur ile 90'lardan 2000'lere... Bir Sanat Tarihiçisi, Bir Koleksiyoner, Salt Galata, 2026.

"Her Spotter bir sanat hamisidir" mottosuyla demokratik ve tabana yayılan bir model kurdun. Peki önümüzdeki 15 yılda Spot'un ajandasında neler var?

Spot, küçük bir filiz olarak başladığı yolculukta bugün meyve veren bir ağaca dönüştü. Bundan sonraki süreçte bu ağacın nasıl dallanacağı kadar, köklerinin ne kadar derinleşeceği de bizim için önemli. Çünkü sürdürülebilirlik, yalnızca büyümekle değil, doğru hızda ve doğru yönde büyümekle mümkün. Önümüzdeki 15 yıla bakarken en temel motivasyonum, Spot'un bu samimi, sahiplenilen ve birlikte üretilen yapısını koruyarak daha geniş kitlelere ulaşması. Bugün bile birçok üyemiz Spot'u sadece takip eden değil, gerçekten sahiplenilen bir yerden ilişki kuruyor. Bu da modelin ne kadar organik ve içten çalıştığını gösteriyor.

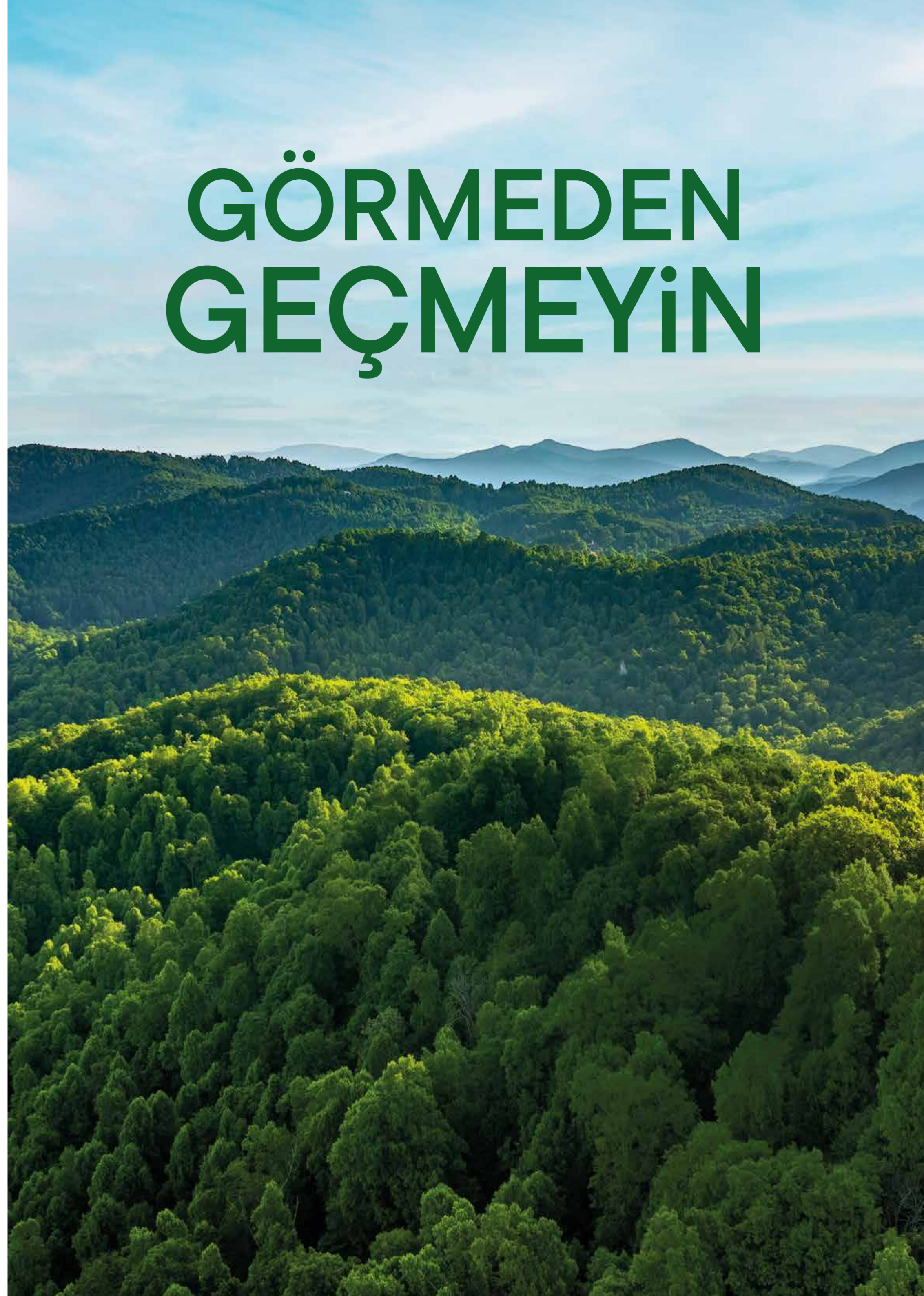
Gelecek için zihnimde farklı olasılıklar var. Spot'un zamanla daha yapılandırılmış bir öğrenme alanına, belki bir sanat eğitimi enstitüsüne evrilmesi bunlardan biri. Bunun yanında uzun zamandır üzerine düşündüğüm bir misafir programı fikri var; farklı şehirlerden ve disiplinlerden gelen sanatçıları Spot çatısı altında buluşturacak bir yapı. Bu tür açılımların, Spot'un bugüne kadar kurduğu diyalog zeminini daha da derinleştireceğine inanıyorum.

Ama belki de en önemlisi şu: Spot'un geleceğini tek başıma tanımlamak yerine, onu birlikte şekillendirmeye devam etmek. Çünkü Spot'u değerli kılan şey tam olarak bu kolektif akıl ve ortak merak. Önümüzdeki yıllarda da bu ruhu koruyarak, yeni karşılaşmalara alan açacağına inanıyorum. 🌱

Spotter sergi turu, Çelenk Bafra ile Panorama: Hayaller ve Yerler, İstanbul Modern, 2026.



GÖRMEDEN GEÇMEYİN





Mustafa Eliaçık

Chronoswiss markasının felsefesine yakından baktığımda, itiraf etmeliyim ki büyük bir heyecan duydum. Çünkü biz de Unlimited olarak tıpkı Chronoswiss gibi günün geçici trendlerine veya anlık taleplerine odaklanmıyoruz. Kendi ideallerimiz ve inandığımız bir bağımsız yayıncılık anlayışı var. Dünyanın hızla yöneldiği bir dönemde, Chronoswiss inatla zanaata ve kalıcı olana tutunuyor. Aradaki bu vizyon ortaklığı benim çok hoşuma gitti. Haliyle bu röportaja hazırlanmak benim için çalışmaktan büyük keyif aldığım süreç oldu.

Biz de tam olarak bu vizyonu paylaştığımız bir şirketiz. Çoğunluğun izlediği yolu izlemiyor, rotamızı daima niş ve bağımsız markalara çeviriyoruz. 45 yıldır İsviçre'de yaşıyorum; profesyonel hayatıma otelcilikle başlamam da 30 yılı aşkın süredir bu sektörün içindeyim. İşin belki de en meşakkatli tarafını omuzladık, ancak bu meydan okumadan büyük bir keyif alıyoruz. Hayatımızdaki o özgün renklerin varlığını sürdürebilmesi için bizim, Chronoswiss'in ve temsil ettiğimiz markaların bağımsız duruşu son derece hayati.

Az önce değindiğimiz gibi, İsviçre saatçiliğinin ucuz kuvars saatler karşısında yok olma tehlikesi yaşadığı 1983 yılında atılıyor Chronoswiss'in temelleri. Bugün, her şeyin içinin hızla boşaltıldığı ve anlık tüketimin yüceltiği bir kültürel çölleşme yaşıyoruz. *Modern Mechanical* mottosuyla bu yüzeysel akıntıya karşı kürek çeken, köklü ve direngen bir felsefeyi temsil eden Chronoswiss'i Türkiye'ye getirmek, sizin için kişisel ve profesyonel bağlamda tam olarak ne ifade ediyor?

Sektörel bir gerçekliğin altını çizmek gerekirse; İsviçre saat endüstrisinde bu tarz bağımsız ve niş markalar ortaya çıktığında yolları genellikle bizimle kesişir. Saatçilik, sınırları çok net çizilmiş, herkesin birbirini ve kimin neyi temsil ettiğini çok iyi bildiği mikro bir evrendir. Türkiye'de bu vizyonu taşıyabilecek kurum sayısı oldukça sınırlı. Chronoswiss de bağımsız karakteri, yenilikçi yaklaşımı ve özgün renkleriyle DNA'mızın kusursuz bir şekilde uyduğu bir marka.

Hep vurguladığım bir nokta var: 41 milimetre çapında bir dünyadan bahsediyoruz. İki yüz yılı aşkın süredir bu daracık çapın içine yepyeni mekanizmalar, icatlar ve koca bir tarih sığdırıyoruz. O 41 milimetrelilik çemberin içinde olup bitenler, sınırları sürekli zorlayan büyüleyici bir mikro-kozmos yaratıyor.

Diğer yandan, meselenin ciddi bir sosyolojik ve kültürel boyutu var. Otuz küsur yıl önce Türkiye'ye ilk geldiğimde, saat algısı çoğunlukla geleneksel ve törensel bir armağan olmanın ötesine geçmiyordu. Ancak dün burada saat koleksiyonerleriyle bir aradaydık ve yaşanan entelektüel dönüşümü görmek çok etkileyiciydi. Artık insanlar mekanizmaların dilini anlıyor, saatçilik tarihine hâkimler ve işin teknik detaylarını derinlemesine okuyabiliyorlar. Kısacası mesele artık sadece zamanı ölçmek değil; o 41 milimetrenin içindeki zanaat ve köklü kültürü paylaşmak.

Chronoswiss, geleneksel el işçiliğini çağdaş estetikle harmanlayan *Modern Mechanical* felsefesini Türkiye pazarıyla yeniden buluşturdu.

Lüks tüketim sosyolojisinin gösterişten ziyade bağımsız ve niş üretimlere evrildiği günümüzde, bu stratejik adımı Şark Saatçilik'in güvencesi ve tecrübesiyle atıyor. Mekanik saatçiliğin estetik direnişini ve pazardaki dönüşümü konuşmak üzere Şark Saatçilik kurucusu Mustafa Eliaçık ile bir araya geldik

Röportaj: Merve Akar Akgün

Chronoswiss ve zamanın sanatı



Az önce fark etmediğin duman büyük bir yangın başlatabilirdi. Ormanın Gözleri'yle erkenden tespit edildi.

Tarım ve Orman Bakanlığı - Orman Genel Müdürlüğü ile birlikte yürüttüğümüz bu proje sayesinde, son 5 yılda proje alanında başlayan 241 yangın büyümeden önlendi.

16 insansız gözetleme kulesi ile gözümüz ormanların üzerinde.



**ANADOLU
SİGORTA**



“Biz çağdaş sanat yayıncılığında, bitmiş bir eserin ardındaki görünmez emeğin değerini sıkça tartışır, üretim sürecini konuşmayı önemseriz. Chronoswiss de Lucerne’deki atölyesinde, butik bir üretim anlayışıyla *guilloché* ve *skeleton* gibi geleneksel el işçiliği tekniklerini inatla yaşıyor. Bu bağlamda, 1995’te tanıtılan Opus modelinin iskelet tasarımıyla mekanizmanın tüm detaylarını sergilemesi, aslında saat ustasının sabırlı emeğini görünür kılma çabası olabilir mi? Günümüz lüks tüketicisi sizce bu emeğin ve ardındaki felsefi derinliğin ne kadar farkında?”

İskelet bir saat tasarlanmasının temel amacı, sahip olduğu karmaşık mekanizmayı bütünüyle görünür kılmak. Geçmişte saatlerin arka kapakları tamamen kapalı olurdu; zira o bölüme safir cam yerleştirmek teknik açıdan oldukça zorlu bir süreçti. Ayrıca saatler suya dayanıklı değildi, bu nedenle her bir veya iki yılda bir düzenli olarak açılıp temizlenmeleri gerekirdi. Bunun ötesinde, mekanizmayı şeffaflaştırmak ciddi bir cesaret işi. Bunu bir restoranın açık mutfağına benzetebiliriz; eğer mutfağınızı misafire gösteriyorsanız saklayacak hiçbir şeyiniz yok demektir. Saat mekanizması için de durum böyledir. Kimi üst düzey saatlerin iç işçiliği, dış görünümünden bile daha etkileyicidir. Saati çevirip arkasına baktığınızda – gözünüze bir büyüteç takıp saatçilikten biraz da anlıyorsanız– uygulanan tüm o ince teknikleri tüm çıplaklığıyla görebilirsiniz. Modeli iskelet bir yapıya kavuşturduğunuzda, emeğinizi gururla sergileyerek “Bizim mutfağımız açık, sunduğumuz zanaatı her detayıyla görebilirsiniz” demiş oluyorsunuz.

Bir saat uzmanı olmasam da bu dünyanın barındırdığı incelikleri ve ardındaki emeği giderek daha iyi kavırıyorum. Bu noktada sormak isterim; Chronoswiss’in ustalık nişanı olarak görülen “regülatör kadran” (*regulator dial*) mimarisi var. Bize biraz bu mimarinin rasyonel amacından ve hikâyesinden bahsedebilir misiniz?

Bu regülatör mimarisini kol saatine adapte eden ilk marka Chronoswiss’tir. Geçmişte bu sistem yalnızca devasa kilise ve duvar saatlerinde kullanılıyordu. Nedenine gelinece; uzaktan baktığınızda önce saatin tam olarak kaç olduğunu, örneğin 11 mi yoksa 12 mi olduğunu net bir şekilde görmemiz gerekir. İlk bakışta ana zamanı algıyorsunuz. Ardından yaklaştıkça, dakikayı –örneğin çeyrek geçip geçmediğini– ayrı bir kadranın içerisinde okursunuz.

O dönemlerde insanlık için zaman kavramı bugünkü kadar keskin bir aciliyet taşııyordu. Günümüzde ise saniyeler bile hayati önemde; ufaklık bir gecikmeyle bir treni, uçağı ya da önemli bir video konferansı kaçırabiliyoruz. Artık zaman çok daha hızlı akıyor ve kontrolü çok daha kritik. Ancak yine de saatin genel durumunu göz ucuyla algılayabilmek son derece önemli.

İşin bir de mekanik ve fonksiyonel boyutu var. Eğer akrep, yelkovan ve saniye ibrelerini aynı merkezde, üst üste tutarsanız aralarındaki sürtünme kaçınılmaz olarak bir güç kaybı yaratır. İbreler birbirine ne kadar az temas ederse, mekanizma o kadar dakik çalışır ve uzun ömürlü olur; zira enerji kaybı en aza iner.



Kişisel olarak değerlendirdiğinizde; markanın geçmişinin köklü hafızası ile yeni vizyonu arasındaki diyalog doğru bir zeminde kurulabilmiş mi?

Kesinlikle, markayı sıfırdan yeniden yaratma yoluna gitmediler; DNA’sını bütünüyle korudular. Bu, saatçilik dünyasında son derece hayati bir konu. Düşünün ki 37, 38 ya da 40 milimetrelilik o küçücük çapın içine bütün bir kimlik sığdırıyorsunuz ve uzaktan bakan biri anında “Bu, şu markanın saati” diyebiliyor. Çok meşakkatli bir zanaat. Ufak dokunuşlarla öyle bir ruh yaratıyorsunuz ki, insanlar onu kollarında büyük bir bağla taşıyor. Bence bu süreci son derece akılcı yönettiler. Markanın özünü hiç bozmadılar.

Siz 2000 yılından bu yana Türkiye’de bu sektörün merkezindeyiz ve aynı zamanda bu alanın derinliklerine vakıf bir koleksiyonersiniz. Şunu çok merak ediyorum: Türkiye’deki lüks tüketim sosyolojisi; saati salt bir statü ve gösteriş nesnesi olarak görme eğiliminden sıyrılıp, onu entelektüel bir kimliğin uzantısı, bir tasarım ve sanat eseri olarak algılamaya doğru rasyonel bir evrim geçiriyor mu? Yoksa tam tersi bir yöne mi savruluyor?

Dün *Watch Lovers Collector* etkinliğinde bir araya geldiğimiz kitle birikimi açısından gerçekten çok donanımlıydı. Seda’nın da vesilesiyle sık sık bulduğumuz, yakından tanıdığım bir profil bu. Kendi alanlarında son derece derinlikli insanlar; ancak meseleyle küresel ölçekteki kültürel iklim penceresinden baktığımızda, örneğin Trump gibi figürleri başa getiren o genel yığınlaşmayı göz önüne aldığımızda, nitelikli ve rafine estetik algıya sahip kesimin giderek azaldığını rasyonel bir şekilde görüyoruz. Bu insanlar elbette tamamen yok olmadılar; fakat bu kaotik düzende yavaş yavaş kendi içlerine çekiliyor, dünyayı anlamlandırma çabalarını ve o entelektüel zarafeti kendi köşelerinde sessizce sürdürmeyi tercih ediyorlar.

Gerçekten de sessiz kalmayı tercih ediyorlar; kendilerini dünyanın kaosundan sakındıkları için onları göremiyor ve yok sayma yanılgısına düşüyorlar. Oysa rafine zevk yaşamaya devam ediyor. Konunun sanatsal boyutunda, Chronoswiss’in *Serious Artist* serisine değinmek istiyorum. Şark Saatçilik olarak; sanat objesi niteliği taşıyan bu özel üretimleri ve sanatçılarla hayata geçirilen iş birliklerini Türkiye’deki saat tutkunlarıyla buluştururken kendinizi nasıl bir konumda görüyorsunuz?

Biz doğrudan bir üretici değiliz; ancak temsil ettiğimiz markaların sanata temas eden bu tür cesur adımlar atmasını yürekten destekliyor ve seviyoruz. Çünkü günümüzde işini büyük bir tutkuyla yapan o gerçek zanaatkarların, o ince ruhlu ustaların sayısı giderek azalıyor. Çoğu zaman markalar da piyasanın hızına kapılıp kendilerini korumaya alıyor ve daha ticari üretimlere yöneliyorlar. Saatçiliğin o sanatsal boyutunu kavrayabilen insan sayısı ne yazık ki çok kısıtlı. Örneğin saat kadranlarında kullanılan “emaye” (*enamel*) işçiliğini düşünün; bu başlı başına meşakkatli bir sanattır. Kadrana bir renk işleniyor, fırınlanıyor, ardından çıkarılıp üzerine büyük bir sabırla başka bir renk katmanı ekleniyor. Nihayetinde o küçücük alanda adeta bir tablo ortaya çıkıyor. Fakat ardi arkası kesilmeyen bu emeği ve o incelikli yaratım sürecini, konuya yabancı birine anlatılabilmek inanılmaz zor.

Peki sizin sektördeki maceranız nasıl başladı?

Kariyerime otelcilik sektöründe başladım. İngiltere’de eğitim görürken tanıştığımız eşim İsviçreliydi. Başlangıçta Türkiye’de yaşama planımız olsa da hayat bizi farklı bir rotaya, İsviçre’ye yönlendirdi. Orada da mesleğime devam ettim ve bir Relais & Châteaux otelinin açılış sürecinde görev aldım. Otelcilik; farklı kültürlerden insanlarla tanıştığınız, gastronomi ve hizmetin inceliklerini öğrendiğiniz, insan ilişkilerini anlamlandırmak için eşsiz bir zemin sunan bir alan. Ancak büyük kızımın doğumu yaklaşırken daha kalıcı bir düzene geçme ihtiyacı hissettim.

O dönem, İsviçre’nin en büyük saat firmalarından biri satış pozisyonu için ilan vermişti. Yabancı bir isme sahip olduğum için salt bir özgeçmiş göndermenin beni eleyeceğini rasyonel bir şekilde öngördüm. Takım elbisemi giyip doğrudan firmaya gittim ve patronla görüşmek istedim. Karşısına geçip, “Aradığımız kişi benim” dedim. Bu cesur hamlem karşılık buldu ve işe kabul edildim. Cenevre’deki Les Ambassadeurs adlı bu firma, benim için tam on yıl süren kusursuz bir okul oldu. Audemars Piguet, Patek Philippe ve Rolex haricindeki tüm üst düzey markaların bünyemizde olduğu, hepsinin teknik ve felsefi eğitimini derinlemesine aldığım bir süreçti. On yıllık bu uzun çıraklık ve ustalık döneminin ardından, kısa bir Türkiye maceram oldu; Chopard ve Patek Philippe odaklı çalışmalar yürüttüm. Sonrasında İsviçre’ye dönerek iki yıl boyunca Piaget butiğini yönettim ve tüm bu birikimin doğal bir sonucu olarak 2000 yılında Şark Saatçilik’i kurdum.

Peki, İsviçre saatçilikte nasıl bir merkeze dönüştü?

Bu durumun ardında aslında derin bir sosyolojik göç yatıyor. İspanya ve Fransa’daki dini baskılardan kaçan Protestan zanaatkarların Cenevre’ye sığınmasıyla başlıyor hikâye. Zamanla artan talebi karşılamak için Cenevreli ustalar, saat mekanizmalarının ince parçalarının üretimini Jura Dağları’ndaki köylülere devrediyorlar. Fransa ile İsviçre’yi ayıran, Neuchâtel’den Basel’e uzanan o silsiledeki köylüler, çetin kış ayları boyunca sabırla bu parçaları üretiyor, yazın ise Cenevre’liler gelip bunları toplayarak saat haline getiriyorlar. Yaklaşık 200 yıl süren bu durumun ardından, kendi değerini fark eden dağ köylüleri üretim sürecini tamamen üstlenmeye karar veriyor. Böylece Neuchâtel, 50 kilometrelik bir çap içinde dünya saatçiliğinin başkenti haline geliyor. Aslında saat mekânîği İsviçre’lilerin icadı değil. Savaş, denizcilik ve kilise gibi kurumların rasyonel ihtiyaçları doğrultusunda İngilizler ve Fransızlar tarafından geliştirilmiş. Ancak İsviçre’liler, belki çok inovatif sıçramalarla değil ama müthiş bir odaklanma becerisi ve kusursuz bir işçilikle bu zanaatı en temiz, en mükemmel haline taşıdılar. 1970’lerde kuvars devrimi yaşandığında sektör büyük bir çöküş korkusu yaşadı. Fakat o köklü gelenek direndi ve mekanik saate olan o derin saygı yeniden canlandı. Benim bu dünyaya adım atmam da tam olarak mekânîğin bu rasyonel uyumunu yaşadığı 80’lerin başına rastlıyor. 🌿

FORM ZANAAT AKTİVİZM

BİLAL YILMAZ

2026

7 MAYIS
7 HAZİRAN

KÜRATÖR: NAZLI PEKTAŞ



Terakki Vakfı
Sanat Galerisi

Levent Yerleşkesi: Ebulula Mardin Cad. Öztürk Sok. No: 2 34335 Levent, Beşiktaş / İstanbul
T 0212 351 0060 . W terakki.org.tr

Üretimin ritmindeki iktidar

Göksu Baysal'ın biçim, üretim ve iktidar kavramları ekseninde şekillendirdiği *Patron (II)* başlıklı kişisel sergisi 16 Mayıs 2026 tarihine dek Non.Sight'ta devam ediyor. Sanatçının pratiği üzerinden iktidarın üretimin içindeki yerini inceliyoruz

Yazı: Berfin Küçükcaçar

Kalıp, bilinen tanımla biçimi mümkün kılan teknik bir araçtır. Yüzeyle yön verir, ölçüyü belirler, tekrarın sınırlarını çizer. Ve işleyiş içinde formu üretirken bu üretimin hangi koşullarda gerçekleşeceğini de tarif eder. Biçim ise bu tarifin içinden çıkar; her tekrar, önceden kurulmuş bir düzenin devamı olarak yerini alır.

Bu düzenin üretimle kurduğu ilişki, eş sesli olan "patron" kelimesinin, "kalıp" ve "işveren" anlamlarında daha belirgin hâle gelir. Göksu Baysal'ın 16 Mayıs'a dek Non.Sight'ta devam eden *Patron (II)* isimli sergisi, kelimenin iki anlamı arasındaki bu örtüşmeden hareket ediyor.

Baysal, sergide yer alan heykellerini üretmek için buluntu nesnelerin paketlemelerini patron olarak kullanıyor. Burada kullanılan her kalıp, tekrar eden bir yapı kurarken üretimin yönünü de belirliyor. Hangi parçanın nasıl kesileceği, hangi yüzeyin nasıl bölüneceği, hangi modülün nasıl çoğalacağı bu patronun yönlendirmesiyle şekilleniyor. Bu süreçler üretimin kendi akışı içinde ilerliyor. Her kesim, her tekrar ve her modül bu işleyiş sürdürüyor.

Baysal'ın pratiğindeki üretim mantığı, formu oluşturan bu süreçlerde belirginleşiyor. Sanatçı, formların bütünlüğünü bozarak onları bölüyor,



Göksu Baysal, Patron (II), Sergiden görünüm, 2026, Non.Sight. Sanatçının ve Non.Sight'ın izniyle.

başka bir yüzeye taşıyor, farklı bir ölçekte yeniden kuruyor. Baysal'ın bu hareketi, izleyicinin dikkatini formdan çekip onu ortaya çıkaran işlemlere/eyemlere yönlendiriyor. Bu aşamalar içinde kesimin belirleyici bir rolü var çünkü yüzeyi bölerken aynı zamanda onu tanımlama işlevini de üstleniyor. Her kesit yeni bir sınır üretirken, sınırlar da parçalar arasında bir ilişki kuruyor. Desen ise bu ilişkilerin yüzeydeki karşılığı olarak ortaya çıkıyor. Modül, bu yapıyı çoğaltıyor; aynı mantığı farklı varyasyonlarla sürdürüyor.

Bu çoğalma sürecinde parçaların kendi başlarına kapalı bir bütünlükleri yok. Ancak birlikte anlam kazanıp tekrar eden düzen içine yerleşiyorlar. Bu düzen, biçimlerin birleşmesiyle görünür oluyor ve üretimin belirli bir çerçeveye içinde ilerlediğini hissettiriyor. Parçaların birbirine eklenme biçimi, bu çerçevenin nasıl işlediğini açığa çıkarıyor.

Peki Baysal'ın pratiğinde karşımıza çıkan, bu birbirine sıkı sıkıya eklenmiş süreç neye işaret ediyor?

Patron (II), izleyicinin karşısına doğrudan bir sanat nesnesi çıkarmayıp bir sistemi görünür kılıyor. Tekrara dayanan, girdisi ve çıktısı belli olan, süreç boyunca uygulanacak işlemlerin değişmediği bir sistem. Bu sistem iktidar kavramını hatırlatıyor.

İktidar, yapısı gereği üretimin ritmi içinde varlığını sürdürebilir. Parçalar arasındaki ilişkiyi sabitleyen bu ritimde yeni eklenen her parça, önceden kurulmuş bir düzenin içine yerleşir. Baysal'ın yapıtlarını üretirken kullandığı ölçü, oran ve tekrarlar; iktidarın bir tezahürüne işte böyle dönüşüyor. Heykellerin yapısı içinde form, belirli bir mantığın devamı olarak gelişiyor ve iktidar da bu devamlılık içinde hissediliyor.

Sergide fotoğraflar, heykellerin devamı gibi çalışması, sanatçının farklı medyumlar arasında dolaşan pratiğini destekliyor. Benzer işlemlerin farklı çıktıları olan bu yapıtlar, bir yüzeyden diğerine geçerken üretim mantığı da bu geçişle birlikte sürüyor. Bu durum, formun tekil bir sonuç olmaktan çıkıp sürekli yeniden kurulan bir yapı haline gelmesini sağlıyor.

Patron (II), bu nedenle bir iktidar temsiline dayanmıyor. İşçi ile işveren arasındaki ilişki doğrudan anlatılmadığı sergi, bu ilişkinin kurulma biçimi ele alıyor. Formların ortaya çıkışı, kesilmesi, çoğalması ve yeniden bir araya gelişi bu yapının parçalarını oluşturuyor. İktidar, bu parçaların birbirine bağlanma biçiminde, üretimin sürekliliğinde ve tekrarın ritminde varlık kazanıyor.

Bu yapı içinde izlenen şey nesnelere mümkün kılan bir ilişkiler ağı. Her form, bu ağın içinden geçerek ortaya çıkıyor. Her tekrar, bu ağı güçlendiriyor. Böylece sergi, biçimlerin arkasında yer alan üretim mantığını görünür kılıyor; iktidarı temsil etmek yerine, onu biçimin içine yerleştiriyor. 🌱

Mutlu Aksu REALITY SHOW

09.04.2026 - 23.05.2026

Ziyaret Saatleri: Pazartesi - Cumartesi, 10:00-18:00
Visiting Hours: Monday to Saturday, 10:00-18:00



Mutlu AKSU | En Çok Beni Sev II / Love Me the Most II, 2026 | Tuval üzerine akrilik / Acrylic on canvas | 80 x 94 cm

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

ART.SY | f | i | y | x /galeri77

GALERİ 77

Kimliklerin dışında, netliğin karşısında

Dijital üretimlerinde kimlik ve benlik kavramları üzerine düşünen Onur Erler'in *İç Kimse* başlıklı sergisi 24 Mayıs 2026 tarihine dek Decollage Art Space'te devam ediyor. Sanatçıyla sergideki figürlerin oluşum sürecini, geçicilik ve kalıcılığın birbirini mümkün kılan dengesini konuştuk

Röportaj: Selin Çiftci



Onur Erler

Serginin ismi *İç Kimse* oldukça merak uyandırıcı. Bu ismin hikâyesi nedir? Üretim sürecinizin başında mı karar vermişsiniz, yoksa eserler ortaya çıktıkça o figürlerin içine yerleşen bir duygu olarak mı doğdu?

İç Kimse aslında serginin en başında koyduğum bir isim değildi. Aynı adı taşıyan bir eserin ortaya çıkmasıyla birlikte kendini gösterdi. Çalışmalarımdaki diğer figürler de aslında aynı duygusal spektrumun farklı titreşimleri gibi çalışıyor. Yani o tekil iş, bir noktada bütün serginin özeti haline geldi ve isim de oradan genişleyerek tüm sergiyi kapsadı.

İç Kimse ifadesi elbette birden fazla katman barındırıyor. Bir yandan içimizdeki o tanıdık ama tam olarak tarif edemediğimiz varlığı işaret ediyor. Diğer yandan "kimse" olma halini, yani sabit ve tekil bir kimliğe indirgenemeyi. Kimlik keşfedilecek tek bir hakikat değil; sürekli çözümlenip yeniden kurulan, akışkan bir yapı. Sergideki figürler de bu yüzden belirli karakterler değil. Daha çok aynı iç sürecin farklı görünüşleri, aynı sorgulamanın parçaları. Hepsini tek bir şeyin izdüşümleri gibi... İsim de tam olarak buradan doğdu. Baştan verilmiş bir başlık gibi değil; işler ortaya çıktıkça, o iç arkeoloji derinleştikçe kendini dayatan bir isim oldu.

İşlerinizin bir kısmını hareket eden, değişken görseller olarak sunuyorsunuz. Dijitalin sunduğu hareket imkânı, sabit bir tabloya kıyasla benliği anlatırken size nasıl bir özgürlük tanıyor?

Aslında burada küçük bir düzeltme yapmak gerekir; sergideki işler doğrudan hareketli işler değil. Sözümlenmiş hareket, *Lal II* isimli eserin sergileme biçimiyle ilgili. O işin animasyon versiyonu, projektörle basılı işin üzerine yansıtıldı. Bu da görüntüye rüya gibi, hafif titreşen bir katman ekledi. Ama eserin kendisi aslında sabit bir iş. Dijital araçlar kullanmanın sunduğu özgürlük ise gerçekten benim için önemli. Sabit bir imge üzerine çalışıyor olsam da o imgeyi üretme, bozma, yeniden kurma ve farklı biçimlerde sunma konusunda çok esnek bir alanım var. Bu da kimliği sürekli değişebilen bir yapı olarak düşünme biçimimle örtüşüyor.

Hareket meselesi de bu anlamda benim için doğrudan animasyon üretmekten çok, görüntünün "kararsızlığını" hissettirmekle ilgili. Figür zaten sabitken bile tam olarak sabit hissettirmiyor. Sanki birazdan değişecekmiş, çözümlenip başka bir forma geçecekmiş gibi duruyor.

Sergideki figürler dinamiklerini kazanırken nasıl bir süreçten geçiyor? İlk nereden başlıyorsunuz?

Başlangıç noktası farklılık gösteriyor olsa da, genelde bir formdan değil, bir histen başlıyorum.

Bu bazen bir anı oluyor, bazen içsel bir gerilim ya da tam olarak tarif edemediğim bir yoğunluk. Yani ortada henüz bir figür yokken bile bir atmosfer, bir iç durum oluşmuş oluyor. Figür, o durumu taşıyacak bir yüzey



Onur Erler, Lal II, 2024, 70 x 50 cm, RGB.

gibi sonradan ortaya çıkıyor. İlk aşama oldukça sezgisel ilerliyor. Çizim sırasında figür sürekli değişiyor; oranlar, duruş, bakış defalarca dönüşüyor. Bu süreç biraz arama hali gibi. Ne yaptığımı tam olarak bildiğim bir yerden değil, daha çok neyin olmadığını eleyerek ilerliyorum. Daha sonra bu sezgisel katman, daha kontrollü bir yapıya evriliyor. Kompozisyon, denge, ritim gibi kararlar devreye giriyor. Ama o ilk hissi kaybetmemek önemli. Çünkü figürün gerçekten "çalıştığı" yer, temsil ettiği şeyden çok, hissettirdiği şey oluyor. Sergideki figürlerin dinamikleri de aslında bu katmanlı süreçten geliyor. Çözülerek, parçalanarak ve yeniden bir araya gelerek oluşuyor, çalışma tamamlandığında bir iç durumu taşıyabildiği noktaya gelmiş oluyorlar.

Figürlerin bakışları dikkatimi çekti. Bir yandan izleyiciye bakan, sonra gözlerini kaçırın, tekrar açılan ve kapanan ifadeleri var. Bakış sizin için ne ifade ediyor, onu bu kadar güçlü yapan ne?

Bakış benim için figürün izleyiciyle kurduğu en doğrudan ama aynı zamanda en kırılmalı temas noktası. Çünkü bakış sadece görmeye değil, aynı zamanda görülmeye de ilgili. Ve bu iki durum her zaman dengede olmuyor; arada sürekli bir gerilim var. Bir figürün hissettiği ya da hissettirmek istediği duyguyu aktarabilmenin en güçlü yolu da çoğu zaman gözler. Hatta benim için birinci enstrüman bu. Bakıştaki en küçük bir değişim bile figürün bütün duygusunu dönüştürebiliyor. Bu yüzden gözler üzerinde özellikle çok duruyorum. İkinci olarak da eller geliyor. Ellerin duruşu, gerilimi, açık ya da kapalı oluşu... Bunlar da en az bakış kadar etkili. O yüzden figürlerde duyguyu kurarken en çok yoğunlaştığım iki yer gözler ve eller diyebilirim.

İşlerimde bakışın sabit olmaması da bilinçli bir tercih. Gözün kapanması, kaçması, tekrar açılması... Bunlar küçük hareketler gibi görünse de aslında iç dünyadaki kararsızlığı ve kırılmalı görünümleri taşıyor. Sergideki figürler izleyiciyle temas kuruyor ama bu bir çağrı ya da yönlendirme değil. Daha çok sessiz bir farkındalık hali. Temas var ama net değil; biraz askıda.

Bakış güçlü yapan şey de bu bence. Netlik değil, o kırılmalı ve değişken hâl. Dijital olarak üreten bir sanatçı olarak geçicilik ve kalıcılık arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?

Ekandaki görüntü gerçekten akışkan, çoğaltılabilir ve kaygan bir yapıya sahip. Ama bu onun değersiz ya da tamamen geçici olduğu anlamına gelmiyor. Aksine, o akışkanlık bana kimliğin doğasına daha yakın bir alan açıyor. Sergideki işler dijital olarak üretilmiş olsalar da arşivlik kağıda basılarak fiziksel bir varlık kazanıyor. Bu benim için önemli bir dönüşüm. Işık bir yüzeye yerleşiyor, veri ağırlık kazanıyor. Yani aslında geçici olan bir şey, kalıcılığa doğru evriliyor.

Benim pratiğim biraz bu ikisinin arasında duruyor: Hem akışkan hem somut. Hem çoğaltılabilir hem tekil bir deneyim üreten. Geçicilik ve kalıcılık burada birbirine karşıt değil; birbirini mümkün kılan iki durum gibi çalışıyor.

İç Kimse olarak tanımladığınız bu figürler aslında bir anonimlik de barındırıyor. MOBESE (Mobil Elektronik Sistem Entegrasyonu) kameralarının hemen hemen bütün sokakları abluka altına aldığı, muhatap olduğumuz dijital arayüzlerle sürekli sınıflandırılıp, kaydedildiğimiz yeni alışkanlıklarımızın yerleştiği bu geçiş döneminde *İç Kimse*'ler nerede duruyor? Bir kaçış alanı açıyorlar mı?

Bugün gerçekten sürekli kaydedilen, sınıflandırılan ve yeniden üretilen kimliklerle yaşıyoruz.

Dijital arayüzler, kameralar, algoritmalar... Hepsini bizi ölçülebilir ve kategorize edilebilir hale getirmeye çalışıyor. Dışarıdan bakıldığında kimlik giderek daha net, daha okunabilir bir şeye dönüşüyor gibi. Bu sistemin dili çok net: Seni tanımlamak, sınıflandırmak ve tahmin etmek istiyor. Ama *İç Kimse* figürleri, bu tanımlanabilir kimliklerin dışında kalan bir alanı temsil ediyor, netliğin karşısında duruyor. Çünkü iç dünya bu kadar kolay okunabilir bir şey değil. Parçalı, çelişkili ve çoğu zaman tutarsız. Algoritmaların sevdiği türden bir düzen taşımıyor. Bu anlamda figürler bir kaçış alanı açıyor diyebilirim ama bu romantik bir kaçış değil. Daha çok bir hatırlatma: Ne kadar görünür olursak olalım, ne kadar izlenirsek izlenelim, içimizde hâlâ erişilemeyen bir alan var. *İç Kimse* tam olarak o alana ait. Ne tamamen görünür ne tamamen gizli. 🌱

Benim pratiğim biraz bu ikisinin arasında duruyor: Hem akışkan hem somut. Hem çoğaltılabilir hem tekil bir deneyim üreten. Geçicilik ve kalıcılık burada birbirine karşıt değil; birbirini mümkün kılan iki durum gibi çalışıyor.



Merve Şendil, 'Gökyüzü Kayıtları No.1, 2025', 120 x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya

Merve Şendil'in pratiğinde bulutlar

Yazı: Berfin Küçükcaçar

Merve Şendil'in *Sadece Bir Rüya* adlı kişisel sergisi 22 Mayıs 2026 tarihine dek Troya Müzesi'nde devam ediyor. Sanatçının mitolojik ve tarihsel katmanlarından yola çıkarak rüya, hafıza ve zaman arasındaki kırılğan eşiği anlamlandıran yapıtlarındaki bulut imgesine bakıyoruz

27-28
HAZİRAN
2026

17:00

Vampyr

Vampyr, doğa ile kültür arasındaki keskin ayrımı reddeden, biçim değiştirmeye direnen varlıkların izini süren bir sahte belgesel tiyatro

DETAYLI BİLGİ VE BİLETLER:
beykozkundura.com



BEYKOZ
KUNDURA



Merve Şendil, Sadece Bir Rüya'dı, Sergiden görünüm, 2026, Troya Müzesi

Bir arkeoloji müzesinde dolaşmak, çoğunlukla zamanın nasıl kurulduğunu izlemek gibi. Katmanlar arasında ilerlerken farklı dönemler yan yana gelmeye başlıyor; bazı izler daha belirgin, bazıları daha silik kalıyor. Çanakkale'nin Tevfikiye köyünde yer alan, binlerce yıllık çok katmanlı arkeolojik mirası çağdaş bir mimariyle sergileyen bir tarih ve bellek mekânı olan Troya Müzesi'nde gezinirken de aynı hisse kapılıyorum. Bir yüzeyin hemen yanında başka bir yüzey, bir parçanın yanında başka bir parça beliriyor. Bu yakınlıklar, bana aralarındaki mesafeyi de düşündürüyor. Mekânın içinde bu düzenin nasıl oluştuğu yavaş yavaş seziyorum. Neyin öne çıktığını, neyin geri planda kaldığını, neyin bir araya getirildiğini... Bazı anlarda parçalar daha sıkı bir araya gelmiş gibi, bazı anlarda ise aralarındaki boşluklar dikkatimi daha fazla çekiyor. Peki katmanlar arasında dolaşırken karşılaştığım şey, tamamlanmış bir geçmiş mi, yoksa hâlâ yer değiştiren bir yapı mı?

Merve Şendil'in 11 Nisan - 22 Mayıs tarihleri arasında Troya Müzesi'nde gerçekleşen *Sadece Bir Rüya'dı* isimli kişisel sergisi, bu sorunun etrafında ilerleyen bir alan açıyor. Ceren Erdem'in küratörlüğünü üstlendiği sergide resim, desen, fotoğraf, video ve metin temelli işler bir araya geliyor. Geçmiş belirli doğrultuda ilerleyen bir zaman çizgisi içinde sabitlemeyen sergi, onu parçalar halinde beliren ve kaybolan bir hareket olarak ele alıyor. İşler arasında dolaşırken zaman, tek bir hatta ilerlemekten çok farklı anlarda yoğunlaşıp dağılan bir akış olarak hissediliyor; bazı görüntüler belirginleşiyor, bazıları geri çekiliyor, bazıları ise yalnızca kısa süreli bir iz bırakıyor. Bu hareket, sergi mekânında ilerledikçe değişen bir ritimle birlikte kendini hissettiriyor.

Troya Müzesi'nde karşılaşılan katmanlı yapı, arkeolojik kazılarla birlikte yeniden okunuyor; kalıntılar metinlerle ilişkilinerek anlam kazanıyor, kazı bulguları farklı yorumların içine yerleşiyor. Dioramlar, çizimler ve görsel canlandırmalar, geçmişe dair sahnelerin yeniden kurulmasına eşlik ediyor. Bu süreçte geçmiş, farklı anlatılar arasında dolaşan bir yapı olarak beliriyor. Katmanlar arasında ilerlerken karşılaşılan birbirine değen, ayrılan ve yeniden bir araya gelen izler.

Bu zeminde Merve Şendil'in pratiğinde zaman, sergi içinde karşılaşılan işler arasında dolaşırken beliriyor. Bir işin önünde durulduğunda görülen şey, mekân içinde ilerledikçe başka bir noktada yeniden karşıya çıkıyor; bu karşılaşmalar sergi boyunca birbirine ekleniyor. Bakış tek bir yerde kalmıyor; bir yüzeyde oyalanıyor, ardından başka bir yüzeye kayıyor, sonra geri dönüyor. Bu dolaşım sırasında karşılaşılan unsurların aralarındaki bağlar yer değiştiriyor. Bu akış içinde dil de kısa süreliğine görünür hale geliyor. Sergide yer alan bulut imgelerine eşlik eden video işinde sanatçının yazdığı metin, hareketli atmosfer içinde anlık olarak ortaya çıkıyor ve ardından kayboluyor:

Rüyasında devrilen geceyi taşıyor omuzlarında;
düşmemek için direnen düşmüşlerle birlikte
Yıldızlar değil artık yolu gösteren
Karanlık kendi haritasını çiziyor sırtımıza.

Bu dizeler, yönün dışarıdan işaret edilmediği, ancak karanlığın içinden yavaş yavaş kurulduğu bir durumu düşündürüyor.

Gün içinde gökyüzüne baktığımızda, havada asılı duran kütlelerle karşılaşırız. Bulut adı verilen bu kütleler yerlerini koruyormuş gibi görünürler ve belirli bir biçimleri vardır. *Sadece Bir Rüya'dı*'da belirginleşen bulut imgesi bu yer değiştirme ve yeniden kurulma süreçlerini görünür kılan bir yüzey olarak tezahür ediyor. Akış uzadıkça belirli bir biçimde bir bütün olarak görülen bulutların bütünlüğü gevşemeye başlar. Hiçbir bulut, aynı yerde kalmaz. Hareket ettikçe bulutun biçimi yavaşça çözülmeye, kenarları dağılmaya, yoğunluğu yer değiştirmeye başlar. Bu hareket süreci yayılır fark edilmesi geciken bir kayma gibidir. Bulut, ilk bakışta sabit bir imge gibi görünse de bu haliyle bir arada durma ve dağılma arasında kalan bir eşiği, yer değiştirme ve yeniden kurulmayı düşündürüyor. Sergideki işlerde bu dönüşümler, yüzeyin farklı noktalarına dağılan lekeler üzerinden izleniyor; açık renkli zemin üzerinde belirgin bir sınır çizmeden yayılan bu lekeler, bazı alanlarda yoğunlaşarak bulut formunu kısa süreliğine toparlar gibi oluyor, ardından yeniden çözülüyor ve yüzeyin başka bir noktasına doğru kayıyorlar.

Sergide karşılaştığımız bulut imgesi de bu eşik duygusuna yakın bir yerde beliriyor. Görülen, bir formun kendisinden çok, o formun sabitlenmeden önceki haline yaklaşıyor. Bir araya gelmiş olanın yeniden çözülmeye başladığı, dağıldıkça başka bir biçim kazandığı bir alan açılıyor. Bu his, sergi boyunca zaman duygusuna da sızıyor; belirli bir noktada toplanmayan, farklı yoğunluklarda ortaya çıkan ve yer değiştiren bir hareket olarak kalıyor.

Bu hareket, sergideki diğer unsurlarla birlikte genişliyor. Kısa süreliğine belirip kaybolan metinler, yüzey üzerinde tekrar eden işçilik, yürüyüşe dayalı üretim süreçleri, izleyicinin mekânla kurduğu ilişkiyi sabit bir doğrultudan çıkarıyor. Bakış, belirli bir merkeze yerleşmezken dik kat bir yüzeyden diğerine kayıyor, geri dönüyor, yeniden dağılıyor. Bu dolaşım, zamanın yalnızca katmanlar içinde değil, mekânın içinde de hareket ettiğini hissettiriyor.

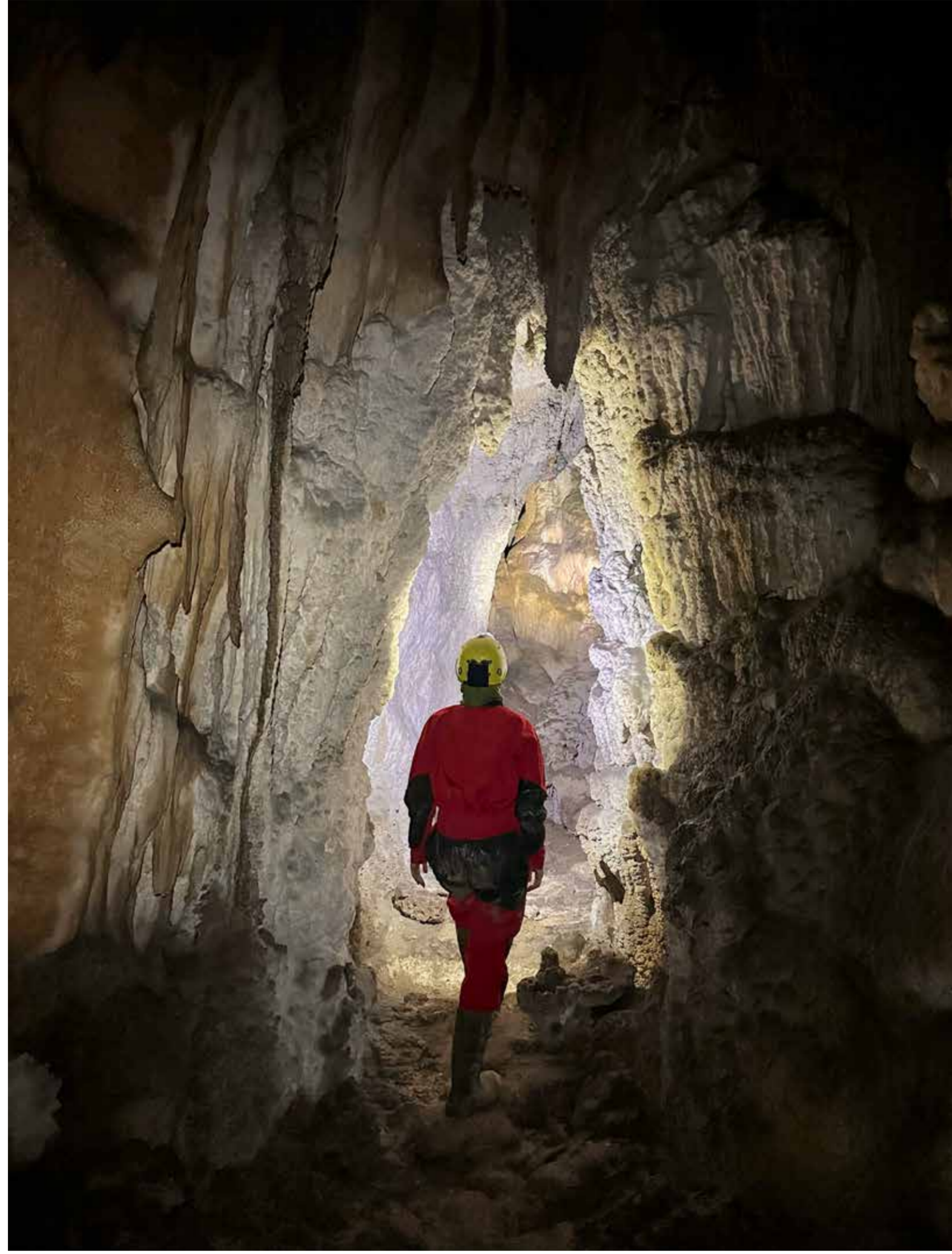
Bu noktada, sergi ile Troya Müzesi'nin kurduğu yapı aynı sorunun etrafında yeniden buluşuyor. Katmanlar arasında ilerlerken karşılaştığımız geçmiş, yerini bulmuş bir bütünlük duygusunun yanı sıra, hâlâ yer değiştiren ve yeniden kurulan bir alanı da beraberinde taşıyor. Sergi, bu alanı genişleten bir ritim ekliyor ve parçaların bir araya gelişini, dağılmasını izlemeye açık bir zemin bırakıyor. Böylece Troya, anlatılar, imgeler ve deneyimler arasında dolaşmaya devam eden bir yapı olarak hissediliyor. 🌿



BACK CONTAMINATION DÖNÜŞ KONTAMİNASYONU YONCA KARAKAŞ

12.05.2026 / 27.06.2026

Oluşun mekânı, bir iç yankı alanı



Özge Kahraman, Mağara araştırmaları sırasında.

Röportaj: Merve Akar Akgün

Özge Kahraman'ın 15 yıla uzanan mağaracılık tecrübesinden beslenen *ARKHE: Karanlık* başlıklı sergisi, 12 Mayıs - 6 Haziran 2026 tarihleri arasında MERKUR'de gerçekleşiyor. Karanlığı kökensel bir başlangıç noktası olarak konumlandıran sanatçı, insan-merkezli algının ötesindeki zaman ve mekân ilişkilerini henüz biçim kazanmamış olanın potansiyeli üzerinden tartışmaya açıyor

Sevgili Özge, mağarayı daha önceki söyleşilerinde “iç ve dış sınırının sürekli eridiği bir mekân” olarak tanımlıyorsun. 15 yıllık mağaracılık deneyiminle bedensel olarak tecrübe ettiğin bu alan, fiziksel bir keşfin ötesine geçip varoluşu anlamlandırmak için nasıl ontolojik bir araca dönüştü? Seni o karanlıkta, zamanın en yavaş aktığı yerde sanat üretmeye iten temel güdü, yani pratiğinin kendi *arkhesi* nedir?

Mağarayla kurduğum ilişki hiçbir zaman yalnızca bir keşif ya da doğa deneyimi olmadı. İlk başta fiziksel olarak içine girdiğim bir boşluk gibi görünen şey, zamanla benim için varlığın yapısını düşünmeye açılan ontolojik bir eşik haline geldi. Çünkü mağara, modern insanın alışık olduğu mekânsal kategorileri bozuyor. İçerisi ve dışarı, yakın ve uzak, başlangıç ve son, yukarı ve aşağı gibi ikilikler orada kararlılığını kaybediyor. Sınırlar eriyor; beden, mekânın karşısında duran bir özne olmaktan çıkıp onun bir uzantısına dönüşüyor.

Mağaranın içinde yürümek, aslında dünyanın içine değil, varoluşun kendi maddesine temas etmektir. Orada karanlık yalnızca ışığın yokluğu değil, algının yeniden kurulmaya başladığı ilksel bir zemindir. Görmenin baskınlığı ortadan kalktığı anda beden başka duyarlarla düşünmeye başlar. Dokunma, işitme, nefes, nabız, nem, taşın yüzeyindeki dokular... Hepsi birer bilgi biçimine dönüşür. Beden burada dünyayı gözlemleyen bir araç değil, dünyanın kendisini açığa çıkaran bir bilinç alanı.

Benim pratiğimin *arkhesi*, karanlığın içinde insan-merkezli algının çözülmeye başladığı ilk eşikte saklı. Çünkü o eşik, yalnızca duyarların yeniden örgütlendiği bir alan değil, insanın kendisini doğanın merkezinde konumlandıran bakışının çözülüp varlığın daha geniş ritmiyle temas ettiği ontolojik bir açıklıktır. MERKUR'de yer alan kişisel sergim *ARKHE: Karanlıkta* da bu eşik; karanlığı bir son ya da yokluk alanı olarak değil, her şeyin doğmasına imkân tanıyan kökensel bir başlangıç mekânı olarak ele alarak pratiğime taşıdım.

Arkhe, presokratik düşüncede her şeyin başlangıcı, kaynağı, ilkesi anlamına gelir. Thales için su, Anaksimenes için hava, Herakleitos için ateş bu ilk özdür; Anaksimandros ise bunu daha soyut bir düzleme taşıyarak apeiron, yani sınırı olmayan, belirsiz ve sonsuz potansiyel kavramını ortaya koyar. Benim için mağara, henüz tam biçim kazanmamış olanın, oluşun, karanlıkta saklı potansiyel mekânı.

Beni orada üretmeye iten şey de bu: İnsanın varlığını yüzeydeki hız, gürültü ve görünürlük üzerinden değil; daha derindeki, daha sessiz ve daha yavaş işleyen oluş süreçleri üzerinden yeniden düşünmek.

Eserlerinde kullandığın noktalama tekniği, milyonlarca yıllık jeolojik tortulaşmayı taklit eden neredeyse meditatif bir eylem. Bir yandan da pratiğinde LiDAR ve 3B haritalama gibi veri toplama araçlarını kullanıyorsun. Dijital verinin soyutluğu ile insan elinin organik ve mikro seviyedeki “nokta”larını bir araya getirirken izleyiciye maddenin doğası ve zamanın ritmi hakkında ne söylemek istiyorsun?

Üretimimde kullandığım noktalama tekniği, benim için bir temsil yöntemi değil; zamana eşlik etme biçimi. Her nokta bir iz, bir birikim, bir tortu. Jeolojide milyonlarca yıl boyunca katman katman oluşan sedimantasyon nasıl yavaş bir hafıza üretimiye, benim yüzeye bıraktığım her mikro işaret de benzer biçimde birikerek formu doğuruyor. Bu nedenle noktalama eylemi benim için çizmekten çok çökelmekle ilgili; görüntü inşa etmekten çok zamanı yoğunlaştırmakla ilgili.

Bu süreç neredeyse ritüelistik. Meditatif denmesinin nedeni de burada: Tekrar eden hareket bir otomasyona değil, tam tersine yoğun bir farkındalığa açılıyor. Her nokta bir nefes gibi; her birikim, maddenin oluşuna dair küçük bir tanıklık.

Diğer yandan LiDAR, fotogrametri ve 3B haritalama gibi teknolojileri kullanmam, görmeyeni görünür kılma arzusundan kaynaklanıyor. Bu araçlar mağaranın topografyasını, boşluklarını, kıvrımlarını, ışığın erişemediği hacimlerini veri olarak kaydediyor. Ancak veri her zaman soyuttur; hacmi ölçer ama deneyimin ağırlığını taşımaz. Mekânın koordinatlarını verir ama karanlığın ontolojisini vermez.

Benim yaptığım şey, bu iki dili — sayısal olan ile bedensel olanı — bir araya getirmek. Dijital veri mekânın matematiğini sunuyor; el emeği ise onun varoluşsal yoğunluğunu geri çağırıyor. Birinde mesafe var, diğerinde temas. Birinde ölçülebilir bilgi, diğerinde deneyimlenebilir hakikat var. Benim pratiğim bu ikisini karşı karşıya getirmekten çok, aralarındaki geçişliliği görünür kılmaya çalışıyor.

İlk kişisel sergin *Karanlığın Hafızası*'nda yeraltını; zaman, bellek ve bilinçaltının katmanları üzerinden ele almıştın. MERKUR'de izleyiciyle buluşan *ARKHE: Karanlık* serginde ise odak noktanın hafızadan ziyade, “kökensel potansiyel” ve her şeyin başlangıcı olan *arkhe* kavramına doğru derinleştiğini görüyorum. Belleğin karanlıktan, henüz biçim kazanmamış olanın o saf potansiyeline geçiş süreci düşünsel dünyanda nasıl olgunlaştı?

Karanlığın Hafızası'nda mağarayı daha çok bir kayıt mekânı olarak düşünüyordum. Çünkü on beş yıllık mağaracılık deneyimim boyunca yeraltında en çok beni etkileyen şeylerden biri, taşın hafızasıyla karşılaşmak oldu. Bir sarkıtın milim milim büyümesi, damlayan suyun binlerce yıl boyunca aynı yüzeye aynı ısrarla temas etmesi, kalsitin katman katman birikerek kendi zamanını yazması... Bunların hepsi, insan ömrünün kavrayamayacağı ölçekte işleyen bir hafıza biçimi. Mağaranın duvarına dokunduğunuzda yalnızca bir yüzeye değil; jeolojik zamanın maddesel kaydına temas ediyorsunuz.

Mağaracılığa kimi zaman saatlerce sürünerek geçilen dar yerlerden ilerliyorsunuz; kimi zaman ip inşileriyle yüzlerce metre derine iniyorsunuz; kimi zaman da tamamen sessiz, mutlak karanlığın içinde yalnızca nefesinizin ve su damlalarının ritmini duyuyorsunuz. Bu deneyim insana çok temel bir şeyi fark ettiriyor: Yeraltında yön duygusu, zaman algısı ve beden sınırları dönüşmeye başlıyor. Yüzeyde “ben” dediğimiz bütün o sabit koordinatlar çözülüyor.

Bir noktadan sonra beni, mağaranın kaydettiği geçmiş kadar, hâlâ üretmekte olduğu gelecek ilgilendirmeye başladı. Çünkü mağara bitmiş bir yapı değil, sürekli oluş halinde bir organizma. Akış var, damlama var, çözünme var, çökme var; yani durmaksızın süren bir *genesis* var. Bellek geriye bakar; *arkhe* ise oluşa yönelir. Bellek biçim kazanmış olanın iziyle ilgilenir; *arkhe* ise henüz biçimlenmemiş olanın imkânıyla.

Bu fark ediş, pratiğimi arşiv fikrinden *genesis* fikrine taşıdı. Kayıt tutmaktan çok, doğum anının eşliğini düşünmeye başladım. Presokratik düşünceyle kurduğum bağ da burada derinleşti. Çünkü onların “Her şeyin kökeni nedir?” sorusu, benim için mağaranın içinde fiziksel olarak deneyimlediğim bir soruya dönüştü: Biçim doğmadan önce madde hangi sessizlikte bekler? Işık doğmadan önce karanlık hangi potansiyeli taşır?

MERKUR'de yer alan kişisel sergim *ARKHE: Karanlık*, tam olarak bu sorunun içinden doğdu.

Presokratik düşünürlerin evrenin temelini anlama çabası serginin omurgasını oluşturuyor. Karanlığı, yokluk ya da bir hiçlik alanı olarak değil aksine her şeyin doğmasına imkân tanıyan bir “saklı başlangıç” olarak niteliyorsun. Günümüzün yüzeysel ve hız odaklı dünyasında, dünyanın oluşumunu sessizce kaydeden mağaralar güncel insana nasıl bir varoluşsal ayna tutuyor?

Bugün insan, yüzeyde yaşayan bir varlık haline geldi. Hız, görünürlük ve sürekli üretim baskısı içinde yaşıyoruz. Her şeyin anında açıklanması, hemen tüketilmesi, hızlıca anlamlandırılması bekleniyor. Oysa mağara tam tersini öğretiyor.



Özge Kahraman, Ad Lurem Desensifinas, Tıval üzerine akrilik, 200 x 250 cm.

Ben mağarada sabretmeyi öğrendim. Bir galerinin sonuna ulaşmak için saatlerce emek vermeyi, dar bir çatlağın içinden milim milim ilerlemeyi, bedenin ağırlığını taşın sertliğiyle müzakere etmeyi, yön duygusunu kaybetmeyi ve karanlığın içinde yalnızca sezgiyle hareket etmeyi öğrendim. Bazen yüzlerce metre yerin altında, ışıkları kapatıp mutlak karanlığın içinde birkaç dakika kalırız. O an, gözün hiçbir işe yaramadığı; algının başka bir düzlemde yeniden örgütlendiği çok güçlü bir deneyimdir. İnsan, kendi varlığını ilk kez bu kadar çıplak hisseder. Bu deneyim bana şunu öğretti: Karanlık bir eksiklik değil; yoğun bir varlık hâlidir.

Presokratik düşünürlerin doğaya yönelttiği temel soru — her şeyin hangi ilkedен doğduğu — bugün benim için mağaranın içinde bedensel olarak yankılanıyor. Çünkü yeraltı, oluşun sonucunu değil, sürecini açığa çıkarıyor. Bir sarkıtı gördüğünüzde yalnızca form görmüyorsunuz; damla damla işleyen zamanı, mineralin sabrını ve maddenin sessiz iradesini görüyorsunuz.

Heidegger'in “Varlık unutulmuştur” düşüncesini burada çok güçlü hissediyorum. Çünkü mağara insana şunu hatırlatıyor:

Sen merkez değilsin.

Sen ölçü değilsin.

Sen yalnızca çok daha büyük bir oluşun geçici bir tanığısın.

Bence çağımızın en büyük ihtiyacı tam da bu ontolojik tevazu. Mağara bize küçülmeyi, dinlemeyi ve varlığın sessiz ritmiyle yeniden ilişki kurmayı öğretiyor.

ARKHE: Karanlık, izleyiciyi yüzeydeki görünür dünyadan koparıp kendi içsel derinliğine bakmaya davet ediyor. Hayatta derin bağların, anlamının ve en nihayetinde sevginin yegâne sihir olduğuna inanan biri olarak sormak isterim; eserlerinin karşısına geçen bir izleyicinin, mağaranın o bilinmezliğe kucağı açan alanında kendi arkhesiyle yüzleşebilmesi adına galeride nasıl bir duyuşsal ve düşünsel atmosfer kurguladın?

Mağarada deneyimlediğim en güçlü şeylerden biri, yeraltının insanı kaçınılmaz biçimde kendisiyle karşı karşıya bırakması. Çünkü orada dikkatini dağıtacak hiçbir şey yok. Gürültü yok. Fazlalık yok. Yalnızca karanlık, taş, nem, sessizlik ve bedenin kendi ritmi var. Nabzını duyuyorsun. Nefesini duyuyorsun. Ayak sesinin kayada yankılanmasını duyuyorsun. Ve bir süre sonra dış dünyanın sesi çekildiğinde, kendi iç sesin belirginleşmeye başlıyor.

ARKHE: Karanlık'ta, mağarada deneyimlediğim bu içsel karşılaşmanın ve algısal dönüşümün mekânsal bir yankısını kurmak istedim. İzleyicinin işlere “bakmasını” değil, işlerin içinde yavaşça “yerleşmesini” istedim. Karanlığın tonları, ışığın kontrollü kullanımı, boşlukların aktif bir unsur hâline gelmesi, yüzeylerin sessizliği, noktasal üretimin titrişimi... Bunların hepsi mağaradaki algı deneyiminin bir izdüşümü olarak kurgulandı. Çünkü mağaracılık bana şunu öğretti: Derinliğe ancak yavaşlayarak girilebilir. Bir mağaraya aceleyle giremezsiniz. Bedeninizi ritme uydurmanız gerekir. Taşın dilini dinlemeniz gerekir. Boşluğa güvenmeniz gerekir. Bilinmeyeni kontrol etmek yerine onunla ilişki kurmanız gerekir. Ben izleyicinin de sergide buna benzer bir deneyim yaşamasını istedim.

Burada *arkhe*, yalnızca kozmolojik bir başlangıç fikri değil, insanın kendi özüne, kendi iç çekirdeğine, henüz adlandırılmamış varoluş potansiyeline temas ettiği alan. Hepimizin içinde henüz biçim kazanmamış, sessizce bekleyen bir öz var. Belki korkularımızın, belki sevgilerimizin, belki sevgiyi kurma kapasitemizin en ilksel çekirdeği.

Benim kurmaya çalıştığım atmosfer, tam da o sessiz çekirdeğin duyulabileceği bir iç yankı alanı yaratmaktı. 🌱



Özge Kahraman, The Curve That Birthed Eros, Tıval üzerine akrilik, 140 x 100 cm



Kerim Suner, Fotoğraf: Aydın Berk Bilgin



Kerim Suner, Baharın Ofisinden #08, 2024-2026, 21,5 x 50 cm, Islak kolodiyum negatiften, platin-paladyum baskı



Kerim Suner, Kara Surları #07, 2023, 15 x 35 cm, Ambrotyp

Dijital mesafe *analog temas*

Röportaj: Selin Çiftçi

Kerim Suner'in *Ne Zaman* başlıklı kişisel sergisi Yapı Kredi bomontiada GALERİ'de 22 Mayıs'a dek devam ediyor. Otomasyonun getirdiği "insansızlaşmaya" karşı tarihî teknikleri kuşanan sanatçıyla sergisi üzerinden pratiğini ve kurucusu olduğu 1851.gallery'yi konuştuk

Ne Zaman projesi ve çıktısı olan bu sergi on yılı aşan bir belgeleme sürecine uzanıyor. Bu yolculuk nasıl başladı? Analog tutkunuzun hikâyesi nasıl gelişti?

Benim tarihi fotoğraf tekniklerine merak sarma ve öğrenme sürecim on yıla uzanıyor. Ancak *İstanbul* projesi bunun içinde beş yıllık bir süreç. Bütün hayatımı bilgisayarlarla iç içe geçmiş bir bilgisayar mühendisi olarak dijital fotoğrafçılık ilk çıktığında beni çok heyecanlandırmıştı. İlk dijital kameram diskete kayıt yapıyordu ve çözünürlüğü bir megapikselden düşüktü. Belli başlı fotoğraf işleme yazılımlarını da ilk sürümlerinden itibaren kullandım. Teknoloji ilerledikçe süreçte de sonuçta da insanın katkısının ve kontrolünün hızla azalmaya başladığını hissetmeye başladım. Bu durumdan duyduğum rahatsızlıkla insanın eli ve ruhuyla sürecin çok daha fazla içinde olduğu tarihi tekniklere yöneldim. Lise yıllarımda kullandığım analog kameraya geri dönerek başladığım yolculuk beni fotoğrafın icat edildiği tarihlerdeki tekniklere karar götürdü. Bu teknikler sayesinde sıfırdan hazırladığım kimyasallarla sıradan bir cam plakayı ışığa hassas hale getirerek başladığım sürecin her aşamasında el emeğimle var olmaktan; en sonunda gümüş, altın, platin gibi asil metallerden oluşan bir görüntü elde etmekten duyduğum hazza tarif etmem mümkün değil.

Serginin ismi *Ne Zaman* hem geçmişe hem de geleceğe dair bir sorgulamaya gibi duyuluyor. Sizin kişisel tarihinizde bu projenin "şimdi" izleyicileri buluşmasının özel bir anlamı var mı?

Serginin "şimdi" olmasının benim için çok kişisel bir nedeni var. Projeye başladığımda ne kadar süreceği hakkında aklımda en ufak bir fikir yoktu. Zaman ilerledikçe şehirle aramdaki bağ da derinleşmeye başladı. Hem İstanbul'u daha yakından tanıyor, tarihini öğreniyor hem de tecnikimi iletiyor, yeni teknikler öğreniyordum. Bitirmeyi hiç istemiyordum ama bir noktada durup ortaya çıkan

fotoğrafları bir sergi ve kitap ile paylaşmam gerektiğini biliyordum. Bu senenin başında fark ettim ki, daha fazla ertelersem yazın eğitimine devam etmek için yurt dışına gidecek olan oğlum sergiyi göremeyecekti. Ani bir kararla çok kısa bir süre olmasına rağmen, sergiyi "şimdi" yapmaya karar verdim. Çok yoğun geçen üç ay boyunca ekip arkadaşlarım Hande Varsat ve Duygu Duymazlar'ın özverili çalışmaları ile sergiyi hazırladık. Bu arada serginin açılışından kısa bir süre önce açılış tarihimiz olan 2 Mayıs'ın Dünya Islak Kolodiyum Günü olduğunu öğrendik. Bu da hoş bir tesadüf oldu.

Serginin basın bülteninde bu serüven sadece bir fotoğraf projesi değil, teknolojik hızla karşı verilmiş entelektüel bir mücadele, bir manifesto olarak tanımlanıyor. İstanbul gibi belleği sürekli silinen bir şehri hazırlık, kimya ve bekleme aşamalarından oluşan zahmetli bir üretim süreciyle fotoğrafı yapmak sizin için ne ifade ediyor?

Öncelikle bir işi seveceğiniz zaman, o iş sizin için zahmetli değil, keyifli oluyor. Günümüzde her işi hızlı, kolay, emek harcamadan, kısa yoldan halletmek istiyoruz. Son yıllarda Yapay Zeka'nın da hayatımıza girmesiyle kendi yapabileceğimiz birçok işi onlara yaptırmayı tercih ediyoruz. Böyle olunca da ortaya çıkan sonuçlar standartlaşıyor, sıradanlaşıyor ve yapaylaşıyor. Aynı zamanda biz de zor bir işi başarmanın verdiği hazdan mahrum kalıyoruz ve ortaya çıkan sonucu benimsemiyoruz. Bahsettiğiniz kimyasal ve zahmetli süreçlerle fotoğraf ürettiğim zaman çok daha fazla keyif alıyorum, yaşadığımı hissediyorum; aynı zamanda kendi çapımda bu hızlı üretim ve tüketim gidişatına karşı durmaya çalışıyorum.

19. yüzyılın tekniklerini kullanarak 21. yüzyılın İstanbul'unu belgelemek bir yandan da bir tür "zaman yolculuğu" hissi yaratıyor. Bu teknikleri uygulamak sizin zaman algınızı nasıl değiştirdi?

Açıkçası çalışırken çok fazla zaman yolculuğu veya zaman kargaşası hissi yaşadığımı söyleyemem. Tabii ki tarihi bir alanda çalışırken ister istemez orası hakkında okuduklarınızdan etkileniyorsunuz, geçmişte o bölgede neler yaşanmış olabileceğini hayal ediyorsunuz. 19. yüzyıl fotoğrafçılarının benzer yöntemlerle çalışırken neler yaşamış olabileceğini, sorunları nasıl çözmüş olabileceğini hayal ediyorsunuz. Önümüzdeki aylarda yayınlanması planlanan bir kitap için, 19. yüzyılın önemli İstanbul fotoğrafçılarından Guillaume Berggren'in bir panoramayı bütün ayrıntıları ile nasıl planlayıp tamamlamış olduğu hakkında kurgusal bir hikâye bile yazdım.

Modern insanın görme biçimi çok hızlı ve yüzeysel. Neredeyse göz ucuyla. Üretim biçiminiz izleyicide, bakma eylemine dair de bir dönüştürme arzusu barındırıyor mu?

Benim üretim sürecimde ortaya çıkan her fotoğraf, üç boyutlu fiziksel bir obje. Dolayısıyla bu fotoğrafları bilgisayar veya telefon ekranında kaydırarak birkaç saniyede algulamak mümkün değil. O yüzden sosyal medyada çok az paylaşım yapıyorum, yaptığım zaman da genellikle bitmiş fotoğraftan ziyade süreç ile ilgili içerik paylaşıyorum. İzleyicinin fotoğrafları bizzat görmesini, dokunsal bir mesafeden deneyimlemesini arzu ediyorum.

Teknolojinin, hızın karşısında üretim yapan sanatçı pozisyonunuzun yanı sıra sizin bir diğer mesleğiniz bilgisayar mühendisliği. Bu iki kimlik bu projede nasıl bir orta yol buldu?

Bu projede bilgisayar mühendisi geçmişimin en büyük katkısı, projenin yönetimi ve arşivlenmesi alanında oldu. Beş yıl boyunca 72 noktada 751 cam plaka üzerine negatif ve pozitif fotoğraf çektik ve bunlardan 1,000'in üzerinde baskı yaptık. Projenin takibi ve arşivlenmesi için geliştirdiğim veri tabanı işimizi çok kolaylaştırdı.

Hem kendi üretimlerinizi hem de Avni Lifi gibi isimlerin arşivlerini de kurucusu olduğunuz 1851.gallery bünyesinde sundunuz. 1851.gallery ve arşivinin gelecekteki pozisyonunu nasıl görüyorsunuz?

1851.gallery'yi kurmaktaki temel amacım, ülkemizde az bilinen el yapımı tarihi fotoğraf teknikleri hakkında farkındalık yaratmak ve bu alanda çalışan fotoğrafçılara bir kanal açmaktır. Bunun yanında İstanbul temalı başta olmak üzere 19. yüzyıl fotoğrafları ve tarihi teknikler üzerine çalışan fotoğrafçıların işlerinden oluşan bir koleksiyon üzerine çalışıyoruz. Koleksiyonumuzdan bir seçkiyi geçen sene *Yan Yana* sergisinde izleyicilerle buluşturduk. Bu seçkide 18 fotoğrafçının 13 farklı teknikte ürettiği olduğu 33 fotoğrafa yer verdik.

Son olarak Yapay Zeka'ya dair bakışınızı da merak ediyorum. İmajı sanayiler içinde manipüle eden, yeniden üretebilen teknolojiye ve geleceğe karşı ne düşünüyorsunuz?

Yapay Zeka hakkındaki görüşlerimi anlatmaya başlasam derginin sayfaları yetmez. Bu konuyla ilgili bir örneğe bu projenin kitabında da yer verdim. Tek cümle ile özetlemem gerekirse: Yapay Zeka ve benzeri teknolojilerin hızla gelişmesiyle robotların insanlaşmasından ziyade insanların robotlaşmasından endişe ediyorum. 🌱



Melek Gençer ve Huo Rf, Fotoğraf: Emirkan Cörüt

border_less ARTBOOK DAYS: *Bir karşılaşma zemini*

Dosya: Berfin Küçükaçar

Sanatçı kitapları ve çağdaş sanat yayıncılığı etrafında şekillenen border_less ARTBOOK DAYS, 15-17 Mayıs 2026 tarihleri arasında Salt Galata'da gerçekleşiyor. Etkinliğin kurucuları Melek Gençer ve Huo Rf'ye, border_less ARTBOOK DAYS'in ne ifade ettiğini ve nasıl şekillendiğini açan boşluklu cümleler verdik. Yanıtları, etkinliğin yönüne içeriden bakmayı mümkün kılıyor

2019 yılında, sanat ve sanatçı kitabı üretimini güçlendirme ve bu alanı çevreleyen çeşitli pratikler arasında bağ kurma misyonuyla yola çıkan border_less ARTBOOK DAYS; baskı materyalleri, metinler ve edisyonlu işler üzerine çalışan sanatçılarla; yayıncılık yapan müze, galeri, kurum ve inisiyatifleri bir araya getiriyor. 15-17 Mayıs 2026 tarihleri arasında sekizinci edisyonunu gerçekleştirecek olan bu buluşma, yayıncıların yeni bir ortak alanın oluşmasına imkân tanıyor.

İlk edisyonunu Sıraselviler'de gerçekleştiren border_less ARTBOOK DAYS, sonraki yıllarda Dirimart, Bilsart, Arter ve Yapı Kredi Kültür Sanat gibi farklı mekânlara taşındı. Bu yıl ise Salt Galata'da gerçekleşiyor. Etkinliğin farklı mekânlarda tekrar kurulması, her seferinde bulunduğu yerle birlikte yeniden şekillenmesine alan açıyor. Bu süreklilik, zaman içinde biriken karşılaşmalarla birlikte genişleyen bir yapıya dönüşüyor.

Bugüne kadar yedi edisyonda beş farklı mekânda gerçekleşen border_less ARTBOOK DAYS, 70'den fazla sanatçıyı ve 100'den fazla inisiyatif, yayıncı ve kurumu bir araya getirdi; farklı ülkelerden katılımcıların uluslararası bir ölçekte ilerledi. Kurulduğu günden bu yana katılımcı sayısındaki artış ve çeşitlilik, etkinliğin zamanla nasıl büyüdüğünü ve kapsama alanını genişlettiğini görünür kılıyor.

Bu genişleme yalnızca katılımcı sayısı sınırlı kalmadı. border_less ARTBOOK DAYS süresince gerçekleştirilen konuşma programları, paneller ve atölyeler bu yapıyı derinleştirmeye devam etti. Bu etkinlikler yayının basıldıktan sonra hayatı tamamlanan bir nesne olmadığını; üretim, çoğaltım ve dolaşım süreçleriyle birlikte ele alındığını açığa çıkardı. Bu sanat yayıncılığı, süreçler ve karşılaşmalar üzerinden işleyen bir alan olarak görünür hâle geldi.

border_less ARTBOOKS DAYS benim için
(Huo Rf) çok büyük emek, şu anki zaman.
(Melek Gençer) her zaman gelişime açık, ciddi bir potansiyel.

border_less ARTBOOKS DAYS'in ilk edisyonundan itibaren ısrarla sürdürdüğümüz şey
(Huo Rf) inancımızı korumak, etkinliğin uluslararası bir seviyeye gelmesini sağlamak, daha fazla kişiye her türlü alan açmak, dokunmak.
(Melek Gençer) diyalog alanımızı genişleterek daha fazla kişiye ulaşmak ve pes etmemek.

border_less ARTBOOKS DAYS'in bu yıl açmasını istediğimiz alan
(Huo Rf) etkinlik sebebiyle herkesin beslenebileceği, herkesin iyi hissedebileceği bir buluşmaya dönüşmesi.
(Melek Gençer) yurtiçi ve yurtdışı katılımcılarımızın hem kendi aralarında hem de izleyiciyle etkileşimde olup, farklı iş birliği ve projeler üzerinde çalışmaları.

border_less ARTBOOKS DAYS'de bizi en çok zorlayan şey
(Huo Rf) şu demek isterdim. Etkinlikle birlikte bizler de büyüyoruz, bence çabamız çok görünür ve emeğimize verilen kıymetli geri dönüşler gerçekten tüm bu zorlukları görmezden kılıyor.
(Melek Gençer) seneler içinde sabır ve inat etmek konusunda uzmanlaştık diyebilirim...

Bu yıl border_less ARTBOOKS DAYS'in hazırlık aşamasında en çok
(Huo Rf/Melek Gençer) hem katılımcıların hem izleyicilerin konforu ve kamusal program üzerine düşündük.

border_less ARTBOOKS DAYS bu yıl
(Huo Rf) açık çağrımıza aldığımız 90'dan fazla başvuru ve kesinleşen 68 katılımcıyla
(Melek Gençer) ev sahibimiz Salt Galata'nın mekânsal desteğiyle genişledi.

2026 edisyonunda border_less ARTBOOK DAYS, +entia, 51 Personae, ANNA LAUDEL, Artful Living, Borusan Contemporary, Boutheyna Bouslama, Bozlu Sanat Yayınları, Casco Art Institute: Working for the Commons, Ceren Özşahin, Derin Print Shop, Dirimart, Ece Ağırtaş, Ece Haskan, Deniz Ozuygur, Nathalie Rey, Ece Çeşme & Filiz Ersin, Elif Kahveci, Fantoma Editions, FiLBooks, Flashmarkt, Galeri Nev, Galeri Siyah Beyaz, Gujdek, Handan Ak-yürek, Huo Rf, İrem Soyka, JANUS ARTZİNE, Joanna Poupaki, KETEBE Yayınları, Kıymık Fanzin, mağam editions, Mangal Media, Mariam Hany, Martch Art Project, Meşher, moooh, Murat Kahya, Merve Şendil x Esin Pervane, Nesin Yayıncılık, Neslihan Başer, Nom Atölye, NOR Kolektif, Onagöre, P+4 Publications, PASAJ, Pseudo Press, Risoberry Baskı Atölyesi, Rizo Masr, Sabancı Üniversitesi VAVCD Programı / Murat Germeç, Sakıp Sabancı Müzesi, Salt, SANATORIUM, Selin Tahtakılıç, Sena Başöz / Ülgen Semerci / Serra Tansel, Serap Gecü, SHHHBOOKS, Shibboleth, Studio Pangolin, TOHUM Sanat Alanı, TUBA GEÇGEL X MASQHEAD, Tuğçe İşçi ve Mehmet Özen, Uğurcan Ataoğlu, Umami Kitap, UNLIMITED, Üretim Kaydı, V-A-C Press, Vardal Canişi, x-market][folios, Yapı Kredi Yayınları, Z. Press & Friends ve Zilberman'ı bir araya getiriyor.

Bu bir araya geliş, zaman içinde kendi etrafında bir üretim, paylaşım ve karşılaşma ağı oluşturuyor. border_less ARTBOOK DAYS bugün bu ağ üzerinden varlığını sürdürüyor. Bu yapının bir parçası olarak biz de ilk edisyonundan bu yana etkinliğin basın sponsorluğunu gururla üstleniyoruz. Bu yıl hepimizi 15-17 Mayıs 2026 tarihleri arasında Salt Galata'ya bekliyoruz.

border_less ARTBOOKS DAYS hakkında sıklıkla aldığımız
ve/veya dikkatimizi çeken geri dönüş
(Huo Rf/Melek Gençer) bu alanı açtığımız için gelen teşekkürler.

border_less ARTBOOKS DAYS'de yollarımızın keşiştiği insanlar
(Huo Rf)...ı saymaya başlarsam bitiremem, ama şunun altını çizmek isterim, etkinliğimizi çok farklı anlamda destekleyen birçok kişi ve kurum oldu. Destekçilerimiz olmasa bu etkinliği sürdürebilmemiz söz konusu olamazdı, ev sahibimiz Salt Galata ve çok kıymetli ekibi, ana sponsorumuz TCEEGE, Unlimited, Calling Mag, Asya Nakliyat, Beylerbeyi, Üretim Kaydı, Marriot Executive Apartments İstanbul Fulya, Lamarts, Studio Mada, Tempo Akseuar, Ofset Yapımevi, Artful Living, Creative+Collaborations ve Nurus başta olmak üzere bütün edisyonların destekçilerine sonsuz teşekkürler. Bir de etkinliğimiz vesilesiyle Macide ile tanıştık, bir edisyonda annesinin bizlere gönderdiği yemekleri paylaşmıştık, yemeklerin tadı ve o güzel hissi hâlâ damağımda.
(Melek Gençer) ...ın hepsi çok kıymetli ve olmazsa olmaz. Tüm katılımcı, destekçi ve izleyicilerimizle birlikte "senenin yine o vakti" hissini yaşamak çok güzel.

Bu yıl etkinlik süresince en çok
(Huo Rf) sekiz senedir büyük bir buluşma alanına dönüşen border_less ARTBOOK DAYS'e katılmış ve katılacak bütün katılımcılarımız ve izleyicilerimiz
(Melek Gençer) geri dönen ziyaretçilerle birlikte daha önce etkinliği hiç ziyaret etmemiş yeni izleyiciler ile karşılaşmayı umuyorum.

Etkinlik sona erdiğinde ziyaretçilerin
(Huo Rf) yüzlerinde gülümsemeyle, zihinlerinde açılan yeni sorularla, aldıkları/parçası olacakları üretim süreçlerinin verdiği ilham
(Melek Gençer) border_less ARTBOOKS DAYS'i ve sene boyunca gerçekleşen etkinliklerini merak edip, takip etmeye değer bulduğu hissiyle ayrılmasını dilerim. ✨

Bir *Altın Çağ* anlatısı olarak Cannes ve Ara Güler

Fotoğrafı hakikatin ve insanın izini süren bir eylem olarak gören fotoğrafçı Ara Güler ile dönemin ikonik sinema figürlerini, 1950'ler ve 60'ların Cannes Film Festivali'nden ilk kez gün ışığına çıkan karelerin oluşturduğu *CANNES!* sergisi 11 Ekim 2026 tarihine dek bomontiada'daki Ara Güler Müzesi'nde devam ediyor. Şöhretin pırıltısı ile gündelik yaşamın sadeliği arasındaki geçirgen sınırı anlamak ve bir dönemin kültürel hafızasını şimdiki zamana bağlamak için *Sahne, Festival ve Kutlama* eksenlerinde kurgulanan serginin atmosferine girdik

Yazı: Berfin Küçükcaçar



Ara Güler, Cannes



Ara Güler, Betta St. John, June Laverick ve Anne Heywood, 1957

Fransa'nın güneyinde, küçük bir Akdeniz kasabası olan Cannes, uzun yıllardır Cannes Film Festivali ile anılıyor. 1946'da, savaş sonrası dönemde sinemayı uluslararası bir buluşma zemini olarak yeniden kurma amacıyla kurulan festival, zaman içinde yalnızca film gösterimlerinden ibaret bir yapı olmaktan çıkarak farklı ülkelerden filmleri bir araya getiren seçkiler, ödüller ve yarışmalarla devleşiyor. Programın yanı sıra basın gösterimleri, röportajlar, fotoğraf çekimleri ve geceye yayılan davetler, Cannes'ı birkaç hafta boyunca tüm dünyanın gözlerini diktiği bir hareket alanına dönüştürüyor. La Croisette boyunca uzanan sahil hattı, oteller ve festival mekânları bu hareketi bir araya getiriyor; sinemacılar, oyuncular, gazeteciler ve izleyiciler aynı bölgede buluşuyor.

Festival boyunca karşılaştığımız görüntüler, sahilde yürüyüş yapan ünlü bir oyuncudan, otel çıkışında bekleyen kalabalığa, basın karşısında verilen havalı pozlardan anlık karşılaşmalara kadar tekrar ederek çoğalıyor. Aynı yüzler farklı anlarda yeniden görünür hale geliyor; o anı kaydeden foto muhabirleri ve izleyen kalabalık da bu dolaşımın parçası oluyor. Böylece belirli bedenler, belirli yerler ve belirli anlar etrafında yoğunlaşan bir akış oluşuyor. Star olanın ve gündelik olanla birbirine karıştığı bu akış, bize festivalin görünür üreten bir düzen olarak nasıl işlediğine, bu görünürlüğün mekânsal olarak nasıl kurulduğuna ve ortaya çıkan imgelerin zamanla nasıl bir dönemi ayrıcalıklı kılan bir anlatıya dönüştüğüne dair neler söyleyebilir?

Ara Güler Müzesi'nde devam eden *CANNES!* sergisi, bu çerçevenin açtığı izlek boyunca, Ara Güler'in 1957'den itibaren farklı yıllarda festival süresince çektiği fotoğrafları bir araya getiriyor. Sergi, starları, onları izleyenleri, foto muhabirlerini ve bekleyen kalabalıkları aynı dolaşım içinde görünür kılıyor. Bu fotoğraflarda, bir yüz, bir bakış ya da bir karşılaşma kadar, o anın etrafında oluşan yoğunluk da kadrajın parçası haline geliyor ve Güler, tekil anları sabitlemek yerine, o anların nasıl üretildiğini ve nasıl yayıldığını da açığa çıkarıyor. Sergiye eşlik eden gazete kupürleri, kontakt baskılar ve basın kartları, bu görüntülerin çekildiği süreçte onun bir dolaşımın parçası olduğuna işaret ediyor.

Sergi mekânında Cannes Film Festivali'nin yapısı ve Ara Güler'in festivale bakışı bölümlere ayrılmış. *Sahne* başlığı altında toplanan fotoğraflar, sahil boyunca uzanan kalabalığı ve otellerin önünde yoğunlaşan hareketi bir film seti gibi kuruyor. Gündelik akışla sinema dünyası arasındaki sınır, kareler arasında dolaşırken geçirgenleşiyor. *Festival* bölümünde gösterimler, basın

toplantıları ve ödül törenleri öne çıkıyor; izleyen ile izlenen arasındaki ilişki sürekli yer değiştiriyor. *Kutlama* bölümünde ise geceye yayılan partiler ve davetler, bu görünürlük alanının nasıl kesintisiz sürdüğünü gösteriyor.

Bu metinde, serginin açtığı alanı üç eksen üzerinden ele alacağım: Festivalin bir görünürlük üretim düzeni olarak nasıl işlediği, Cannes'ın sahil, otel ve kalabalıklar üzerinden işleyen mekânsal koreografisi ve 1950'ler ile 1960'lara atfedilen "Altın Çağ" anlatısının bu imgeler aracılığıyla nasıl kurulduğu.

Ara Güler, Sophia Loren, 1959





Ara Güler, Cannes, 1967

Karşılaşmalar ve görünürlük

Medyada kazanılan görünürlük, tekrar eden imgelerin kaydedilmesi ve dolaşıma girmesiyle oluşan bir durum. Bir yüz, farklı anlarda yeniden ortaya çıktıkça tanınır hale geliyor; her görüntü, öncekiyle birleşerek o yüzün etrafında bir hafıza oluşturuyor. 1950'ler ve 1960'larda bu birikim, sınırlı ama yoğun bir medya ağı içinde ilerliyor. Foto muhabirlerinin çektiği kareler gazetelerde ve dergilerde yayımlanıyor, seçilen anlar çoğaltılarak dolaşıma giriyor. Bu süreç, bir yüzün tekrar tekrar görünmesini sağlarken, onu belirli bir dikkat alanı içinde sabitliyor.

Cannes Film Festivali gibi etkinlikler, bu birikimin hızlandığı yerler olarak öne çıkıyor. Aynı kişi gün içinde farklı mekânlarda yeniden görüntüleniyor; sahilde yürürken, otelden çıkarken, kırmızı halıda ilerlerken ve basın karşısında dururken aynı yüz farklı bağlamlarda tekrar ediyor. Bu tekrar, görünürlüğü genişleten ve yoğunlaştıran bir hareket yaratıyor. Bir yüz, karşılaşmaların üst üste binmesiyle tanınır hale geliyor; bu karşılaşmalar, o yüzün etrafında sürekli bir dikkat birikmesine yol açıyor.

Bu yapıyı bugünün görüntü akışıyla birlikte düşünmek, görünürlüğün nasıl dönüştüğünü de açığa çıkarıyor. Günümüzde görüntü üretimi kesintisiz bir akış halinde ilerliyor; telefonlar ve sosyal medya, her anın hızla çoğalmasına imkân veriyor. 1950'ler ve 1960'larda ise görünürlük belirli anlarda yoğunlaşıyor, bu anlar seçilerek çoğaltılıyor ve dolaşıma giriyor. Bu yoğunlaşma, ortaya çıkan görüntülerin daha belirgin bir odak etrafında birikmesini sağlıyor.

Ara Güler'in fotoğrafları bu birikimin içinden geliyor. Cannes Film Festivali'nde çektiği karelerde, Güler, bir yüzün etrafında oluşan dikkat alanını kadrajın parçası haline getiriyor. Bir oyuncu, onu izleyenler, ona yönelen kameralar ve o anın gerçekleştiği mekân aynı anda görünür oluyor. Bu karşılaşmalar tekil bir an olarak kalmazken aynı yüzün farklı anlarda yeniden ortaya çıkması, o yüzün etrafında bir yoğunluk oluşturuyor. Fotoğraf, bu yoğunluğu yalnızca kaydetmiyor, aynı zamanda biriktiriyor.

Bu birikim, belirli bir zaman dilimi içinde sıkışarak ilerliyor. Görüntüler ardı ardına akıyor; belirli anlarda ortaya çıkıyor, çoğalıyor ve o anların etrafında bir dikkat alanı kuruyor. Bu alanın içinde kalmak, o anı izlemek kadar ona tam olarak ulaşamamakla da ilgili. Sergiyi tarif etmeye yeltenirsem aklıma gelen ilk kelime "büyüülü" olur. Bu büyü benim zihnimde tekil görüntülerden bu görüntülerin ait olduğu dönemin kendisine yayılıyor. Karşılaşmaların belirli anlarda yoğunlaşması, bu anların tekrar ederek çoğalması ve sınırlı bir dolaşım içinde birikmesi, döneme özgü bir mesafe hissi yaratıyor. Bu mesafe ise erişimin sınırlı olduğu, her karşılaşmanın tam olarak tüketilemediği bir zaman düzenine işaret ediyor. Bir yüz beliriyor, tekrar beliriyor, daha tanıdık hale geliyor; ama aynı anda erişile-

mez kalıyor. Bu erişilemezlik, mesafeyi koruyan bir engel olarak değil, dikkat üretimini sürdüren bir koşul olarak işliyor. Bir görüntüyü tam olarak ulaşamamak, onu hızla tüketilen bir nesneye dönüştürmüyor. Bu durum bakışı o yüzün etrafında tutuyor ve geri çağırıyor. Yıldız ile karşılaşma, bu bedenle yaklaşma arzusu ile mesafenin aynı anda hissedildiği bir deneyime dönüşüyor. Bu gerilim, görüntünün etkisini dağıtmıyor, aksine yoğunlaştırıyor. Tanıdık olan ile ulaşılamayan arasındaki bu açıklık, o yüzü sıradan bir karşılaşmadan ayırarak cazip hale getiriyor.

Sahil hattında kurulan festival

Cannes Film Festivali'nin ortaya çıkışı, sinemanın uluslararası dolaşımının hangi koşullarda kurulacağına dair politik bir gerilimden doğuyor. 1930'ların sonunda Venice Film Festivali üzerindeki baskılar, sinemanın ideolojik yönlendirmelerle şekillendiğini açıkça gösteriyor; Benito Mussolini İtalyası ve Adolf Hitler Almanyası'nda hangi filmlerin öne çıkacağı ve hangi isimlerin görünür olacağı belirli bir politik çerçeve içinde kararlaştırılıyor. Bu durum, sinemanın farklı coğrafyalar arasında daha açık, daha eşitlikçi bir karşılaşma zemini içinde dolaşabilmesi için yeni bir alan kurma ihtiyacını doğuruyor. Festival fikri bu nedenle yalnızca bir program olarak değil, bu karşılaşmaların nasıl gerçekleşeceğini belirleyen bir düzen olarak ortaya çıkıyor.

Bu düzenin Cannes'da karşılık bulması, kentin zaten taşıdığı mekânsal ve toplumsal yapıyla yakından ilişkili. 19. yüzyılın sonundan itibaren Avrupa aristokrasinin ve üst sınıfların kış tatil noktası olarak gelişen Cannes, sahil hattı boyunca dizilen otelleri ve kontrollü sosyallığıyla belirli bir prestij üretim biçimine dayanıyor. Bu prestij, sınırlı bir çevre içinde, belirli zaman dilimlerinde ve belirli karşılaşmalar üzerinden kuruluyor.

Festivalin burada konumlanması, bu kapalı yapıyı genişleten bir hareket yaratıyor. La Croisette boyunca uzanan sahil hattı, kentin hareketini tek bir eksende topluyor. Otel girişleri, sahil yürüyüşleri ve bu hat üzerinde oluşan duraksamalar, karşılaşmaların tekrar ettiği noktalar haline geliyor. Bu süreçte Cannes, uluslararası bir dolaşımın düğüm noktası olarak yeniden tanımlanıyor. Önceden sınırlı bir çevreye ait olan prestij, festivalle birlikte farklı coğrafyalardan gelen bedenlerin aynı yüzeyde bulunduğu bir yapıya açılıyor. Kent, hareketin, bakışın ve görünürlüğün üretildiği bir yüzeye dönüşüyor.

Ara Güler'in fotoğrafları bu yüzey üzerinde kurulan karşılaşmaları izliyor. Güler'in festivalde çektiği karelerde, sahil hattı boyunca ilerleyen bu akış kadrajın içinde belirginleşiyor. Bir yüz belirli bir noktada ortaya çıktığında, o noktayı mümkün kılan mekânsal düzen de aynı anda görünür hale geliyor. Otel girişleri, sahil yürüyüşleri ve kalabalıkların içindeki boşluklar, bu karşılaşmaların gerçekleştiği yerler olarak fotoğraflarda yer alıyor. Güler'in kadrajı bu hareketin bir kesitini alırken, karşılaşmaların aynı hat üzerinde nasıl tekrar ettiğini de açığa çıkarıyor.

1950'ler ve 1960'lara atfedilen Altın Çağ anlatısı

1950'ler ve 1960'ların sinema tarihinde ayrıcalıklı bir yere yerleştirilmesini, birden fazla sürecin aynı anda yoğunlaşmasıyla ilişkilendirmek mümkün. Bu dönemde sinema hem endüstriyel hem de estetik açıdan güçlü bir üretim kapasitesinde. Hollywood geniş bir üretim ve dağıtım ağıyla etkisini sürdürürken, Avrupa'da Fransız Yeni Dalga ve İtalyan sineması gibi hareketler sinemanın dilini dönüştüren yeni yaklaşımlar geliştiriyor.

Bu dönüşüm, yönetmenin konumunu da değiştiriyor. Özellikle Fransız eleştirmenlerin geliştirdiği *auteur* yaklaşımıyla birlikte yönetmen, filmi biçimlendiren yaratıcı bir özne olarak düşünülüyor. Film, belirli bir üretim sisteminin ürünü olmanın ötesinde, bir bakışın ve bir imzanın taşıyıcısı olarak ele alınıyor. Federico Fellini, François Truffaut ve Michelangelo Antonioni gibi isimler ise bu yaklaşımın görünür figürleri.

Aynı dönemde "star" sistemi varlığını sürdürüyor fakat bu sistem daha esnek bir temsil biçimine açılıyor. Oyuncular sahneye sınırlı kalmayan, gündelik anlarda da karşılaşılabilir yüzler olarak görünür halde. Bu durum, yıldız ile izleyici arasındaki ilişkiyi dönüştürüyor ve bu yüzlerin etrafında oluşan imgeleri çeşitlendiriyor.

Bu süreçlerin keşifini sağlayan başlıca alanlardan biri Cannes Film Festivali. Farklı ülkelerde üretilen filmlerin, sinemacıların ve izleyicilerin bir araya geldiği bu zemin, dönemin üretim yoğunluğunu görünür kılan bir ortam oluşturuyor.

Zamanla bu yoğunluk belirli imgeler etrafında toplanarak daha sade bir çerçeveye dönüşüyor. Farklı yönere açılan üretim alanı, tanıdık yüzler ve tekrar eden karşılaşmalar üzerinden hatırlanır hale geliyor. Altın Çağ olarak adlandırılan şey, bu çerçevenin sağladığı bütünlük hissiyle birlikte anlam kazanıyor.

Sergi ise bu çerçeveyi hem kuran hem de açan bir yapı sunuyor. Ara Güler'in karelerinde Brigitte Bardot, Sophia Loren ve Grace Kelly gibi isimler bu birikimin merkezinde. Aynı karelerde yer alan geçişler ve gündelik anlar, bu imgelerin nasıl oluştuğunu görünür kılıyor. Bir yıldızın kadrajda belirmediği an, o anı mümkün kılan kalabalık ve mekânla birlikte okunuyor. Sergi bu anlatının nasıl oluştuğunu açıklıyor. Tanıdık imgeler ile gündelik akış arasındaki ilişki, tekrar eden karşılaşmalar üzerinden şekillendiğini gösteriyor.

CANNES!, festival boyunca kurulan karşılaşmaları yan yana getirirken, bu karşılaşmaların zamanla nasıl bir iz bıraktığını hissettiriyor. Sahil hattı boyunca ilerleyen hareket, belirli noktalarda yoğunlaşan bakışlar ve bu yoğunluk içinde tekrar eden yüzler, tek tek anlardan çok, birlikte düşünüldüğünde bir döneme ait bir his üretmeye başlıyor. Bu his, görüntülerden bağımsız değil ama yalnızca onların içinde de kalmıyor. Ara Güler'in kareleri, bu karşılaşmaların nasıl biriktiğini ve bu birikimin zamanla nasıl hatırlanır hale geldiğini izlemeyi mümkün kılıyor. 🌟

Cenk Düzyol

Daha İyi

Bir Yer

a better place

Açılış // Opening

04.06.2026

6 → 8

04.06 → 04.07

2026

MARTECH
ART PROJECT

Zuhur eden gerçeklikler

Sanat eylemini sürekli ve aktif bir arayış hali olarak pratiğinde yaşatan sanatçı Koray Tokdemir ile ışık, kod, veri ve sesin kesişiminde şekillenen yapıtları ve eş küratörlüğünü üstlendiği Akbank Günümüz Sanatçıları Sergisi vesilesiyle bir araya geldik. İnsana dair ortak hikâyelerin ancak paylaşıldığında gerçek bir anlam yarattığını vurgulayan sanatçı pratiğinde maddi olmayan algoritmik yapıların fiziksel mekânı ile izleyicinin iç dünyası arasında felsefi bir diyalog kurabilmeyi hedefliyor



Koray Tokdemir

Pratiğinizin temeli üzerine konuşarak başlamak istiyorum. Üretim pratiğinizde yeni medyanın olanaklarını, hafızaya ve zamana dair bir sorgulamaya dönüştürüyorsunuz. Sizi algoritmalar, ışık ve görsel-ışitsel tasarımlar üzerinden anlam arayışına iten temel itki nedir? Neden üretiyorsunuz sorusunun cevabı yıllar içinde pratiğinizle birlikte nasıl bir dönüşüm geçirdi?

Hayata dair, en derinde temel ve özsel bir anlamın olup olmadığı felsefelerin üzerine yazıp çizdiği bir konu ve benim de üzerinde düşünmekten keyif aldığım konulardan biri. Kişisel olarak anlamın kendiliğinden var olan, hazır bir şey olmadığını düşünüyorum. Aynı şekilde tamamen bizim irademizle üretilen bir şey de değil. Daha çok insani, bireysel, toplumsal ve evrensel koşulların kompleks ilişkiler ağı sonucu ortaya çıkan ve devamlı olarak yeniden üretilen bir olgu.

Bu bakış açısı, pratiğimde de sorularla ilerleyen bir süreci tanımlıyor. Bir sorunun peşinden giderken onun başka sorulara kapı açtığını görüyorum. Üretim süreci de bu akışın içinde şekilleniyor: Bir şey nasıl ortaya çıkıyor, ne zaman belirginleşiyor ve nasıl çözülüyor?

Var olan ama keşfedilmemiş bir anlamı bulmak değil, her defasında yeni anlamların nasıl üretildiğine şahit olabilmek. Anlam sabit durmuyor. Sürekli üretiliyor, çözülüyor ve yeniden ortaya çıkıyor. Üretim süreci de bu eşiklere bir bakma biçimi. Bir şeyin ortaya çıkışı, ilişkileneceği ve sonra dağılması. Fiziksel olmadığını düşündüğümüz şeylerle maddenin ilişkisi ne? Dokunulmayan bir şey dokunulabilir hale gelirse ne değişir? Düşünülen bir şey görülebilir olduğunda hâlâ aynı şey midir? Bu tür soruların peş peşe sıralandığı bir süreç.

Bu sorunun hiçbir zaman net bir cevaba sahip olmadığı gibi yıllar içerisinde daha da açık uçlu bir hale geldi. Basit cevaplarından biri, bana iyi hissettirmesi. Biraz daha derine inerek de belli koşullar bir araya geldiğinde daha önce olmayan bir şeyin ortaya çıktığı anlar var. Örneğin oksijen ve hidrojen gazları belli koşullar sağlandığında su olarak karşımıza çıkıyorlar. Bir tür zuhur etme anları bunlar, hem doğal hem de bir yandan büyüleyici. Belki de üretmek, biraz da bu anlara yaklaşma çabası. Son olarak, daha sonra tekrar değişeceğim bir şeyi başta özet geçeyim. Hepimizin ayrı hikâyeleri ve söyleyeceklerimiz var. Bunlar paylaşılabilir olduğunda, bir şeyleri harekete geçirebildiğinde anlamlı hale geliyor. Üretmek de bunun yollarından sadece biri. Bunun peşinden gidiyorum.

Geleneksel sanatın aksine, sizin “malzememiz” çoğu zaman dokunamadığımız ama fiziksel olarak bizi tamamen saran unsurlar: veri, ışık, piksel, kod ve ses. Bu “maddi olmayan” (immaterial) malzemelerle fiziksel mekânda izleyiciyi kavrayan diyalogu nasıl kuruyorsunuz?



Koray Tokdemir, İsisiz, Arşivlik pigment baskı üzerine akrilik, Triptik, Her biri: 147 x 100 cm (çerçevesiz), 2026

Bu duruma bir spektrum gibi yaklaşıyorum diyebilirim. Pratiğimde beton, toprak ve cam gibi doğrudan fiziksel malzemelerin yanı sıra ışık, ses, hareketli görüntü gibi farklı medyumlar ve bu medyumların davranışını düzenleyen algoritmalar da yer alıyor. Bu spektrumda bir fikir ya da his farklı biçimlerde karşılık bulabiliyor. Bazen ağırlığı olan bir malzeme öne çıkıyor, bazen ise daha akışkan davranan yapılar.

Mekân ve insan psikolojisi arasındaki ilişki de uzun zamandır ilgilendiğim bir konu. Çok katmanlı ve kompleks bir olgu. Mekânın nasıl üretildiği ve bizim onunla nasıl ilişki kurduğumuz, nasıl anlamlandırdığımız benim için geniş bir sorgulama alanı. Eserleri üretirken bu ilişkiyi doğrudan sürece dahil etmeye çalışıyorum. Örneğin, ışık yüzeylerle çalışıyor, ses hacimle ilişki kuruyor, hareketli görüntü zaman üzerinden işliyor. Fiziksel malzeme kendi ağırlığı ve dokusuyla var oluyor. İzleyici de bu yapının içinde konumlanarak bütünü bir parçası haline geliyor. Ortaya çıkan şey tekil bir eser değil. Bu unsurların ve ilişkilerin birlikte oluşturduğu bir durum. Benim için önemli olan, bu farklı medyumların ne zaman ortak bir deneyime dönüştüğü ve bu deneyimin izleyiciyle nasıl oluşturulduğu. Bu diyalogu ucu açık bir şekilde kurmaya çalışıyorum.

İçinde yaşadığımız çağda, teknoloji çoğu zaman bizi birbirimizden koparan, tahakküm kuran soğuk bir güç olarak algılanabiliyor. Oysa sizin işlerinizde teknoloji, ötekini anlamak ve doğayla/evrenle yeni bir bağ kurmak için felsefi bir enstrümana dönüşüyor. Kendi dünya görüşünüz bağlamında makine ile insan arasındaki sınırı nerede çiziyorsunuz?

Teknoloji ile toplum arasındaki ilişki her zaman dönüştürücü oldu. Ama bugün bu dönüşümün hızı geçmişimizi referans almayı zorlaştırıyor ve daha çok bir kırılma hissi yaratıyor. Bu yeni gerçeklik, anlamla kurduğumuz ilişkiyi de doğrudan etkiliyor. İnanılmaz bir hızla toplumsal düzenin merkezine doğru ilerleyen Yapay Zekâ ve otomasyon henüz tüm alanlara nüfuz etmiş olmasa da, insanın vazgeçilmezliğini ilk kez yapısal olarak tartışmaya açıyor. İnsan, sistemlerin işlemesi için merkezde yer alma konumunu kaybetme ihtimaliyle karşı karşıya. Bu kayma varoluşsal bir gerilim yaratıyor. Anlamın üretildiği zemin fark edilmeden yer değiştiriyor.

Bununla birlikte teknoloji, insanı daha iyi anlayabilmek ve kendini daha iyi ifade edebilmek için de yeni imkânlar sunuyor, insanın kendi sınırlarını aşabileceği yeni eşikler açıyor. Bunu olumlu buluyorum. Belki de ilk kez, insan yaratıcılığı doğrudan bir rekabetle karşı karşıya. Bu durumun nereye evrileceğini tam olarak bilmiyoruz. Yeni ve daha önce deneyimlenmemiş yaratıcı alanlar mı açılacak, yoksa kendi sınırlarımız içinde tekrar eden bir yapıya mı gireceğiz, bu açık bir soru. Ama izlenmesi gerçekten heyecan verici bir süreç.

Bu yüzden makine ile insan arasında net bir sınır çizmekten çok, bu dönüşümün içinde aktif olarak yer almak daha anlamlı geliyor. Benim için teknoloji bir araç olmakla beraber, aynı zamanda bu değişimi gözlemleyebildiğim bir alan.

Son olarak gülünç bir örnek vereyim. Bu röportajın sorularını bir yapay zekâ modelinin cevaplamasını istediğimde pek anlamı olmayan, ardı ardına ağdalı cümleler sıraladı. Bu bizden öğrendiği bir şey. Uzun yıllar boyunca sanat hakkında, o kadar çok, derin gözükene ama pek de bir şey söylemeyen içerikler üretmişiz ki, şimdi bunlar karşımıza çıkıyor. Bir anlamda bu durum, kendimizle yüzleşmek ve kendi sınırlarımızı aşmak için itici bir güç de olabilir. Boş laflardan arınıp gerçeğe yönelmemiz için bir fırsat.

İşlerinizde mekân eserin bizzat içine sızdığı, boyut değiştirdiği ve izleyiciyle birlikte nefes alan bir organizmaya dönüşüyor. Bir mekânı dönüştürme kurgusunu nasıl inşa ediyorsunuz?

Mekân ve insan arasındaki ilişkiyle ilgili merakım çok eskiye dayanıyor. Çocukluk yıllarımdan başlayıp şehir planlama eğitimiyle, ardından mimarlık pratiğiyle devam eden bir süreç. Bu süreç bana mekânı farklı ölçeklerde ve katmanlarda düşünme imkânı verdi.

Ama sanatçı olmak, bütün bu birikimin dışında başka bir alan açıyor. Daha önceden belirlenmiş sınırlarla çalışmak zorunda olmamak. Bu durum mekânla kurduğum ilişkiye de yansıyor. Sanat sayesinde, üç boyutlu ve oldukça katı bir dünyada yapamadığımız şeyleri mekâna yaptırabiliyorum. Onu eritmek, akışkanlaştırmak, sınırlarını esnetmek mümkün hale geliyor. İmkansızlık belirleyici bir unsur olmadığı için, imkansız durumlar da sıkça ortaya çıkabiliyor.

Mekân üzerine sorular sormak, hiçlik ve varlık gibi kavramları mekân üzerinden düşünmek hoşuma gidiyor. Uzay-zamanın farklı bir şekilde örgütlenmediği bir gerçeklik nasıl olurdu gibi sorular. Üç fiziksel ve tek zaman boyutu yerine başka bir kurgu olsaydı nasıl bir gerçeklik deneyimlerdik? Soruda bahsettiğiniz şekilde, mekânı bir organizma gibi hayal etmek, mekân ve bilinci ayıramaz bir bütün olarak düşünmek ya da bilincin temel olduğu ve mekânın onun üzerine zuhur eden bir şey olduğu ihtimali üzerine düşünmek gibi. Bu tür zihin egzersizleri sanat üretimini yönlendiren planlı düşünceler değil ama bir şekilde pratiğimin içine sızıyorlar. Mekânı dönüştürmek de biraz buradan geliyor. Mekânla birlikte düşünmek ve nereye gidebileceğini görmek.

Üretimlerinizin dünden bugüne geçirdiği evrime baktığımda, sürekli bir akış ve oluş hali görüyorum. Sizi daha önce denemediğiniz formatları, yazılımları veya kavramları araştırmaya iten merakınız şu sıralar sizi nerelere götürüyor? Yakın gelecekte, ufuktaki yeni sergilerinizde veya projelerinizde neler var?



Akış ve oluş hali tanımlaması gerçekten çok hoş, buna katılıyorum. Benim için önemli olan beni heyecandıran bir sürecin içinde kalabilmek ve karşıma neler çıkacağını görmek.

Hiçbir an bir öncekiyle aynı insan değiliz. Her an bize bir şeyler katıyor ve dönüştürüyor. Bazen yavaşlıyoruz, bazen hızlanıyoruz. Yavaşladığımızda arka planda dönüşen ve gelişen düşünceler bir noktada momentum kazanıyor ve yeniden harekete geçiyoruz. Bu oldukça kompleks ve gözlemleme son derece ilginç bir süreç.

Her zaman kendi sınırlarımın nereye ulaştığını ve onları nasıl aşabileceğim üzerine kafa yoruyorum. Aklımda sürekli sayısız fikir ve proje var. Bunlar zamanları geldikçe ve koşulları oluştuğunda teker teker öne çıkıyor. Vision Art Platform ile bir süredir devam eden birlikteliğimiz de beni çok mutlu eden ve güvende hissettiren bir noktada. Birlikte birçok sergi, fuar ve projeye hayata geçireceğiz.

Pratiğim ise bahsettiğiniz gibi yeni katmanlar eklenmeye devam ediyor. Son dönemde video eserler üretmekten çok zevk alıyorum ve buna biraz daha fazla ağırlık verdim. Ancak resim, heykel, yerleştirm gibi üretimlerim de devam ediyor.

Bunların yanı sıra uzun yıllardır, uygun proje teklifleri geldikçe küratörlük de yapıyorum. Bu ay açılacak olan Akbank Sanat'ın düzenlediği *Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi*'nin eş küratörlüğünü yürütüyorum. Genç sanatçı adaylarıyla birlikte çalışmak ve onlara kendi potansiyelim çerçevesinde destek olabilmek beni çok mutlu ediyor.

Son olarak, tüm bu dijital inşaların, dev projeksiyonların ve algoritmaların ardında kendi dertleriyle ve umutlarıyla baş başa kalan bir Koray Tokdemir vardır. Yaptıklarınız, dünyayı daha anlaşılır kılmak adına size kişisel olarak neler söylüyor ve sanatınızın, izleyiciyi yönlendirmesini umduğunuz o "yer" neresi?

Herbirimizin ayrı bir yolculuğu, ayrı hikâyeleri var. Bu hikâyeler bir araya geldiğinde, kesişimlerinde önemli şeyler başarabiliyoruz. Her harekete geçiş yeni durumları tetikliyor. Sanatçılar olarak eserlerimizle bir derdimizi, fikrimizi, hissimizi paylaştığımızda illaki birilerine dokunuyor. Etkileri küçük olsa bile fark etmez, bir şeyler üretip paylaşabilmenin değeri çok ayrı. Düşünce paylaşılabilirliğinde, bir şeyleri harekete geçirebildiğinde anlamlı benim için. Üretimlerimde gerçekliğin ne kadar kompleks bir yapıya sahip olduğu, belirsizliğin hayata dair barışılması gereken bir olgu olduğu gibi birçok alt metin yakalanabilir. Ancak özünde yaptığımız her şey insana dair ve güvenebileceğimiz tek şey de insanın ta kendisi, tüm eksikleri ve hatalarıyla beraber. Tarih bize neler başarabileceğimizi kanıtıyor, bunun üzerine koyup ilerleyebilmek içinde beğenelim beğenmeyelim birbirimize muhtacı. Bu inanca, bu umuda, insana dair duyulan meraha en ufak bir katkı olabilirse ne mutlu. İzleyiciyi yönlendirmek ve ona kendi yolculuğunda, kısa süre de olsa, yoldaş olabilmek, dokunabilmek benim için yeterli. 🌱



Koray Tokdemir, İsimsiz, Arşivlik pigment baskı üzerine akrilik, 5 panel, Her biri: 150 x 90 cm (çerçevesiz), 2026

Koray Tokdemir, İsimsiz, Karışık teknik, alüminyum panel üzerine arşiv pigment baskı, Triptik, 150 x 250 cm, 2025

SERGI | EXHIBITION

YAPIMI AŞAMASINDA WORK IN PROGRESS

KÜRATÖR | CURATOR: EMRE BAYKAL

01.04.2026

14.03.2027

Detaylı Bilgi
Further information



Çok katmanlı bir öğrenme, tartışma, karşılaşma alanı olarak: Koridor



Yazı: Ebru Nalan Sülün

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin köklü geleneği içinde fiziksel bir mekândan daha fazlasını temsil eden "Koridor", 1988'den bugüne uzanan mirasını 2025-2026 Eğitim-Öğretim döneminde yeniden canlandırıyor.

Disiplinlerarası performansların ve kolektif üretimin merkezine yerleşen Koridor Etkinlikleri'nin farklı kuşaklardan sanatçıları ve güncel pratikleri öğrenci vizyonuyla buluşturan dinamik yapısını ele alıyoruz

Koridor Bakım ve Onarım Çalışması sergisinden yerleştirme fotoğrafı, 26 Mart - 15 Nisan 2026.

1957 tarihi Türkiye sanat tarihimize sanat eğitimi veren ikinci bir eğitim kurumu olarak yeni bir ekolün sanat üretim pratiklerine dahil olduğu Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunun eğitime başladığı önemli bir tarihtir. 1956 yılında, eğitim programını geliştirmek ve görev alacak öğretim elemanlarını belirlemek üzere Prof. Dr. Adolf Schneck'in danışman olarak görevlendirilmesinden bir yıl sonra eğitime başlayan okulda Dekoratif Resim, Grafik Sanatlar, Seramik, Tekstil Sanatları, Mobilya ve İçmimarlık bölümleri olmak üzere beş bölüm öğrenci alınmaya başlar. 1962 yılında eğitim programında gerçekleştirilen yeniliklerle, Yükseköğretim dört yıllık lisans eğitimi veren bir yapıya dönüştürülür. Bauhaus ekolünü model alan bu yeni programın temel hedefi; çağın gereksinim duyduğu yaratıcı, araştırmacı, yenilikçi ve uygulamacı bireyler yetiştirmektir. Dönemin değişen eğitim vizyonu doğrultusunda müfredat, bu felsefeyle yeniden ele alınarak hayata geçirilir ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, 20 Temmuz 1982 tarihinde yüksek öğretim yasası kapsamında, Marmara Üniversitesi bünyesine katılır. Bu tarihin ardından fakülte 1986 yılında Acıbadem kampüsüne taşınır ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bugüne dek on iki bölüme eğitim vermeyi sürdürür.

1986 yılının üzerinden henüz iki yıl geçmişken 1988 yılında Prof. Hüsamettin Koçan başkanlığında kurulan ve günümüze dek sürecek köklü bir fakülte geleneğine dönüşen Resim Bölümü Kültür Komisyonu Koridor Etkinlikleri başlamış oldu. O tarihten bugüne farklı modellerle yürütülen etkinlikler bugün yeniden yapılandırılarak 2025-2026 Eğitim-Öğretim döneminde yenilenerek faaliyetlerini tekrar sürdürmektedir. Günümüz kültür-sanat ortamının değerli isimlerini öğrencilerle buluşturan, ortak üretimleri, disiplinlerarası performansları, konferans ve sergileri destekleyen mevcut komisyonun faaliyetlerine değinmeden önce, kurum tarihçesinden ve bu süreçteki kurucu isimlerden söz etmenin tarihe not düşmek adına büyük önem taşıdığına inanıyorum.

Komisyonun ilk üyeleri 1988-1996 yılları arasında Prof. Hüsamettin Koçan'ın başkanlığında Prof. Kadri Özyayten, Prof. Tayfun Erdoğan, Dr. Öğr. Üyesi Mürteza Fidan, Prof. Balkan Naci İslimyeli ve o dönem öğrenci temsilcisi, 2024-2025 Eğitim-Öğretim döneminde yenilenen komisyonun başkanı olan Dr. Öğr. Üyesi Zafer Mıntaş'tan oluşuyordu. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Komisyonu Koridor Etkinlikleri, uzun yıllar boyunca fakülte koridorlarını sanat, kültür ve düşünceyle buluşturur. Bu süreçte "koridor" kavramının sınırlarını aşarak, tüm fakülteyi sanat dünyası için canlı bir düşünce alanına dönüştürür. Daktilo ile hazırlanan dergiler ve kurumsal yayınlar, o dönemin sanat birikimini tarihe not düşerken sergi, söyleşi ve çalıştaylara teorik bir zemin kazandırmıştır. Kuruluş sürecinde öğrenci temsilcisi olarak bu faaliyetlere dahil olan, günümüz komisyonunun başkanı olan ve bugünün vizyonunun şekillenmesine büyük katkı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Zafer Mıntaş o dönemin heyecan ve üretim sürecine dair, öğrencilik heyecanını ve sürecini şu ifadelerle anlatıyor:

"...1988 yılında fakültemizde ilk kez kurulan Resim Bölümü Kültür Komisyonu'nda bir öğrenci olarak görev almak hem büyük bir onur hem de büyük bir sorumluluğun yanında heyecan vericiydi. Kendime rol model olarak örnek aldığım akademisyenlerle aynı platformda yer almak bölüme ve dolayısıyla sanat ortamına katkı sunmak açısından son derece motive edici bir deneyimdi. Özellikle Prof. Hüsamettin Koçan'ın sanat ortamına sağladığı katkılar ve yarattığı atmosfer göz önünde bulundurulduğunda benim için taşıdığı anlam şimdi daha da netleşiyor. Öncelikle şunu belirtmem gerekir ki, 1988-1989 yıllarında sanata ilişkin kaynaklara erişim oldukça sınırlıydı; günümüzde olduğu gibi dünya sanatını eş zamanlı takip etme imkânımız yoktu. Bu durumu daha iyi anlatabilmek için için beni çok etkileyen bir anımı paylaşmak isterim. O dönemde uygulama grubumuzun başında Arş. Gör. Mürteza Fidan hocamız vardı. Bize verilen ilk görevlerden biri, hocalarımızın edindiği Joseph Beuys gibi sanatçılara ve *kitsch* gibi kavramlara ilişkin dokümanları, fakültenin arka bahçesinde bulunan matbaada kendi hazırladığımız dizgiyle basmaktır. Bu süreç bizim için oldukça öğretici ve heyecan vericiydi. Aslında bugünden geriye dönüp baktığımda, bu deneyimin bana kazandırdıklarını çok daha net görebiliyorum. O dönemde edindiğim izlenim ve gözlemler, bugün sahip olduğum akademik birikim ve yaklaşımın önemli ölçüde temelini oluşturuyor. Özellikle komisyonun demokratik ve özgürlükçü bir çalışma ortamı yaratma konusundaki hassasiyeti, uygulamalardaki titizliği ve proje süreçlerine gösterdiği özen, bana nitelikli bir akademik ortamın nasıl olması gerektiğine dair önemli kazanımlar sağladı. Komisyonun yer alan Hüsamettin Koçan, Balkan Naci İslimyeli, Kadri Özyayten, Tayfun Erdoğan ve Mürteza Fidan gibi isimlerle birlikte çalışmak, benim için son derece değerli bir deneyimdi. Bu isimlerin toplantılardaki entelektüel birikimi, tartışma biçimleri ve akademik tutumları, bilimsel düşüncenin ve disiplinli çalışmanın önemini kavramamda belirleyici oldu..."

1988 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Komisyonu Koridor Etkinlikleri başlığı altında faaliyetlerini sürdüren komisyon 1997 yılında dönüştürerek 1997-1998 Eğitim-Öğretim döneminde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Komisyonu olarak "Koridor" bağlamından uzaklaşarak 2017 yılına dek sanat gündemine önemli katkılar sağlayan ulusal-uluslararası etkinliklerle faaliyetlerini sürdürür. Fakülte bünyesinde kurulan komisyonun en köklü faaliyetlerinden biri *Uluslararası Öğrenci Trienali*'dir. Prof. Erol Eti'nin dekanlığı dönemindeki bu etkinlik, dünya genelindeki sanat-tasarım öğrencileri ile kurumlarını bir araya getirerek fakülte tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Her dönem farklı bir kavramsal çerçevede şekillenen trienal, fakültenin yanı sıra önemli sanat kurumları ve müzelerde düzenlenen sergi, *atölye* ve sempozyumlar aracılığıyla da öğrencilerin profesyonel sanat dünyasıyla dinamik bir diyalog kurmasını sağladığı izlenir. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Komisyonu'nun 12-16 Haziran 2017 ta-

rihleri arasında gerçekleşen *7. Uluslararası Öğrenci Trienali, Geçicilik-Farklar ve Ötesi/Temporality-Differences and Beyond* başlığı altında gerçekleşir. Yedinci kez düzenlenen son trienalın ardından Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Komisyonu faaliyetlerini durdurur. Bu tarihten sonra bölümlerin oluşturduğu komisyonlar, düzenledikleri yarışmalar, kültür-sanat ekosistemine katkı sağlamaya devam eder.

Bu sürecin ardından yaşanan pandemi tüm eğitim kurumlarında yaşanan duraklama-duraklama dönemini de beraberinde getirir. Pandeminin ardından önemli ve uzun bir tarihi kökene sahip olan Kültür Komisyonu geleneği 2024 yılında 1988 yılında ilk kez kurulan komisyonun Koridor etkinliklerini tekrar hatırlayarak yeni bir vizyonla tekrar kurulur. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Komisyonu bu kez ilk kuruluşundaki vizyon-misyonla "Koridor"u merkeze alan bir yaklaşımı benimser ve yıllık programını da bu yaklaşımı merkeze alarak kurgular.



Bir Labirent Olarak Koridor: Emre Zeytinoğlu, 2025-2026 Güz Dönemi.

Workshop sergisinden fotoğraf, 18 - 30 Kasım 2025.

Proje Dersi sergisinden fotoğraf, 20 - 30 Ocak 2025.

2024'de kuruluşuna karar kılınan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Komisyonu, benim de dahil olduğum yeni komisyon üyeleriyle faaliyetlerine devam etmekte. Yeni dönem komisyon üyeleri 1988 yılında kurulan ilk komisyonunda öğrenci temsilcisi olarak yer alan Dr. Öğr. Üyesi Zafer Mintaş başkanlığında Dr. Öğr. Üyesi Kerim Kılıçarslan, Doç. Dr. Ebru Nalan Sülün, Dr. Öğr. Üyesi Şükran Mertcan, Arş. Gör. Hasan Akdaş, Arş. Gör. Hatice Tok ve Arş. Gör. Elif Atırlı'dan oluşuyor. Komisyon, hazırladığı yıllık faaliyet programı doğrultusunda fakültenin akademi dışı alanlarla kurduğu diyalogu güçlendirmeyi, tartışma ve öğrenme süreçlerini çoğaltmayı, güncel sanat üretimiyle ilişkili çok yönlü bir paylaşım zemini oluşturmayı hedefliyor. Bu çerçevede, fakülte ile çağdaş sanat ortamı arasındaki etkileşimi farklı düzeylerde geliştirmek amacıyla dışarıdan katılımlarla bir Danışma Kurulu da oluşturuldu. Danışma Kurulu'nda Derya Yücel, Neslihan Varol, Merve Akar Akgün, Saliha Yavuz, Mürteza Fidan ve Serdar Keskin yer alıyor.

Komisyon, sanat eğitimi alan genç kuşağın hem teorik hem de pratik alanda donanımını artırmaya, yeni ifade araçlarını keşfetmelerine ve sanatın anlatım dilini çoğaltmalarına imkân tanıyan nitelikli bir ortam oluşturmayı esas alarak bu yıl faaliyetlerine başladı. Bu doğrultuda tasarlanan programlar, genç sanatçı adaylarının disiplinlerarası ve çok disiplinli yaklaşımlarla kurum içi ve dışında sanatsal üretimlerini gerçekleştirmelerini, bu çalışmalarını uluslararası dolaşıma sokarak profesyonel sanat ortamındaki görünürlüklerini artırmalarını hedeflemekte.

Bu vizyon çerçevesinde hedeflenen ve gerçekleşen faaliyetler, sergi, söyleşi, atölye, performans, gösterilerin yanı sıra sempozyumlar ve öğrenci trienalleri gibi geniş bir yelpazeyi de kapsamakta. Komisyon başkan yardımcısı Dr. Öğr. Üyesi Kerim Kılıçarslan 2024 sonrasında kurulan yeni komisyonun çalışma vizyonunu ve yaklaşımını şu şekilde yorumluyor:

"1988 yılında hayata geçirilen Resim Bölümü Kültür Komisyonu Koridor Etkinlikleri'nin ilerici mirası üzerine yeni dönem inşa ettik. 1988'deki bu yaklaşım, müfredatın ötesine geçerek ulusal ve uluslararası sanat ortamıyla organik bağlar kurmayı, farklı disiplinlerle etkileşim içinde olmayı ve disiplinlerarası çalışma modelini 'Koridor' bağlamında hayata geçirmeyi hedefliyorduk. Biz de 2024 itibarıyla vizyonumuzu oluştururken, bu tarihsel sinerjiyi günümüzün perspektifiyle nasıl daha ileriye taşıyabileceğimizi odağımıza aldık. Dolayısıyla, komisyonumuzun geleceğe yönelik tüm projeksiyonlarını ve program aksını, bu köklü 'Koridor' bağlamı üzerine oturtma kararı aldık. Bugünkü komisyonumuzun temel amacı ve ruhu, 1988'deki ilk komisyon ile doğrudan bir düşünsel ve eylemsel süreklilik içindedir. Ancak bu bağ, 1997 yılındaki fesihten sonra kurulan Fakülte Kültür Komisyonu veya periyodik olarak sürdürülen, hatta yönetimi ve yürütmesinde yine bizlerin görev aldığı Resim bölümü Kültür Komisyonu'nun rutin çalışmalarıyla da karıştırılmamalıdır. Zira vizyoner hedeflerimiz ve sürdürülebilirlik anlayışımız açısından bu yapılarla organik bir benzerliğimiz bulunmamaktadır. Kısacası; komisyonumuzun tarihsel referans noktası, doğrudan 1988'deki o yenilikçi-öncü 'Koridor' ruhudur."



Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından düzenlenen 5. Uluslararası Öğrenci Trienali-7/9 Haziran 2010



Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Komisyonu Etkinlikleri- 2013:2014

2024'de kuruluşunun ardından 2025-2026 Eğitim-Öğretim yılında yıllık programlar hazırlanarak 1988'de kurulan bu yapının sürekliliğine verilen önem doğrultusunda faaliyetlerine başlayan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Komisyonu; geçmişten bugüne "Koridor"un taşıdığı kültürel hafızanın korunması ve kentle kurduğu ilişkinin yeniden güçlendirilmesi amacıyla 2025-2026 Eğitim-Öğretim yılı Güz yarıyılına ana temasını *Koridor*, Bahar yarıyılına ana teması ise *Koridor/Çoğul Değişkenler* olarak belirledi.

Bu dönemde gerçekleşen sergi-söyleşi-performans-konferans etkinliklere ek olarak İnci Eviner, Cevdet Erek, Nazlı Gürlek, Nezaket Ekici, Aslı Çavuşoğlu, Sinan Logie, Hera Büyüktaşçıyan gibi profesyonel sanatçılarla gerçekleşen atölye-ekinlikleri ve üretimlerinden oluşan sergiler öğrencilerin gelecek vizyonuna katkı sağlayan, deneyimli sanatçıların üretim pratiklerine dahil oldukları önemli bir süreci de barındırmakta.

Bahar Dönemi'nde *Koridor/Çoğul Değişkenler* başlığı altında "Koridor"u tartışmaya açan komisyon, sanat üretim pratiklerinin kolektif bir deneyime dönüşmesini sağlayan çalışmalar kapsamında gerçekleştirdiği atölyeleritamamlandı. Aslı Çavuşoğlu ile *İyi Bir Eser*, Hera Büyüktaşçıyan ile *Hareketli Eşik: Yüzey, Leke, Ses ve Mekan Üzerine Denemeler* ve Sinan Logie ile *Yürümek ve Tasvir Etmek: Kentsel Alan ile Koridor Arasında Geçirgenlikler* başlıklı atölyelerde 2-10 Nisan 2026 tarihleri arasında gerçekleşen üretimler Resim Bölümü koridorunda 16 Nisan 2026'da izleyenlerle buluştu.

Tüm faaliyetler, çabalar 1988 yılından bugüne öncelikle öğrencilerimizin gelişimini ve vizyonlarını geliştirmeye odaklanmakta. O halde onların görüşleri, yorumları da oldukça önemli. Bahar yarıyılı sona ermeye hazırlanırken yeni dönem; öğrencilerin dönüşleri, kazanımları, geri bildirimleri ile yine "Koridor"u odağına alarak, kavramsallaştırarak yeni karşılımlara alan açmayı hedeflemekte. Nicelerine... 🌱

Neslihan Koca: Atölye süreci boyunca farklı sanatçıların disiplinleriyle karşılaşmak, Koridor'a yeni bir bakış sundu. Her bir disiplinin malzemeye, sürece ve kavrama yaklaşımı, alıştığım yöntemlerin dışına çıkmam için bir alan açtı. Atölyeler yalnızca teknik anlamında değil, düşünsel olarak da üretime doğrudan temas etti.

Berke Aydın: Atölyelerde daha önce kolektif bir çalışma içinde bulunmamıştım. Ayrıca performans gibi çok alışık olmadığım disiplinlerle karşılaştım. Süreçte kendi pratiğimle bu disiplinleri bir araya getirirken zorlandığım anlar oldu, ancak bu sürece adapte oldum. Bu deneyim, üretim pratiğimin sınırlarını esnetmeye alan açtı ve bana yeni bir perspektif kazandırdı.

Derya Akbay: Atölye sürecinde, daha önce deneyimlemediğim performans alanında çalışan bir sanatçının kendi deneyimlerini paylaşması, o alanda ilerlememi kolaylaştıran ve beni teşvik eden önemli bir etken oldu.

Olivia Sterling

Jöle Jelly

7.05—14.06.2026
Dirimart Pera

Görünmeyeni yeniden canlandırarak yeniden canlandırmak

Akram Zaatari, Hilal Can ve Michael Rakowitz'in eserlerini buluşturan *Islık Çalan Hafıza* sergisi 22 Ocak - 7 Haziran 2026 tarihleri arasında İstanbul Yapı Kredi Müzesi'nde izleyiciyle buluşuyor. Müzenin direktörü Burcu Çimen'in küratörlüğünü üstlendiği sergide Rakowitz'in kültürel mirasın tahribatına ve kayba fiziksel boyut kazandıran "hayaletleri"ni odağımıza aldık

Yazı: Ezgi Yakın



Michael Rakowitz, Görünmez Düşman Var Olmamalı, (2006 - devam ediyor), Çizim, gazete kâğıdı, yiyecek paketi, karton, Değişen ölçülerde, Fotoğrafları: Barış Özçetin

İstanbul Yapı Kredi Müzesi'nin Nüvizmatik ve Gölge Oyunu Tiyatrosu koleksiyonlarından yola çıkan *Islık Çalan Hafıza* sergisi, geçmişin tamamlanmamış, yeni anlatılarla ve farklı deneyimlerle tekrar canlanabileceğinden hareket kazanıyor. Sergi, müzenin kendi koleksiyonunun yer aldığı bölümde sergilenerek kalıcı eserlerle ilişkilendirme yollarını araştırıyor. Akram Zaatari, Hilal Can ve Michael Rakowitz tarih, arşiv ve müze üzerine eğildikleri çalışmalarında -sırasıyla- yeni incelemelerin eklenmediği Osman Hamdi Bey'in arkeolojik kazı arşivini, müzenin Hacivat Karagöz gölge oyunu arşivini ve Mezopotamya'nın kültürel mirasını tahribata uğratmış Irak Savaşı sonrası Irak Ulusal Müzesi'nin arşivini merkeze alıyorlar.

Islık Çalan Hafıza sergisinde kalıcı koleksiyona sahip sergileme tasarımının içine konumlanan çalışmalar, arşivsel araçları ve sunum yöntemlerini kullanarak müzenin bilgi ve tarih yazımındaki rolünü öne çıkarıyor. Bu sebeple sergideki çalışmaların diğer koleksiyon parçalarının arasında zaman zaman gizlenmiş hissi verdiğini söylemek yanlış olmaz. Yapı Kredi Müzesi'nin çağdaş sanat eserlerine nadir yer verdiği bu alan serginin bağlamını destekler şekilde kullanılmış. Arşivin ve müzeciliğin yapı, kurum ve söylem olarak geçmişini sunma biçimini sorunsallaştıran yaklaşımının daha da genişletebileceği ileriki programlarının olmasını umarak, kompakt biçimde değerlendireceğimiz bu serginin yakın coğrafyalara ilişkin olay, anlatı ve kişisel mitolojileri yansıtmayı önceliklendirdiğini söyleyebilirim. Bu bağlamda sergide yeni bir perspektif sunan çalışmalardan biri de Michael Rakowitz'in *Görünmez Düşman Var Olmamalı* isimli devam eden projesi. Rakowitz'in pratiğinde işaret ettiği ve savaş siyasetinde egemenlerin yöntem olarak benimsedikleri öne çıkan görünmezlik tutumuna dikkat çekecek sanatçının bu projesine yoğunlaşmak istiyorum.

1973 tarihinde New York'ta doğan, Yahudi bir ailede büyüyen Iraklı Amerikalı sanatçı Michael Rakowitz, Şikago'da Northwestern Üniversitesinde sanat profesörü olarak çalışırken, heykel, yerleştirme ve arşiv odaklı pratikler üzerinden üretimlerini sürdürüyor.

Politik ve tarihsel araştırmalara dayanan pratiğinde Irak'ın yok edilen, yağmalanan kültürel mirası üzerine eğilen sanatçı, görünmezliğe görünürlük kazandırarak yok olan, kaybolan şeyi işaret ederken, perde arkasındaki olay ve olguları problem olarak ele alıyor. 10 Nisan 2003'te Amerikan güçlerinin Irak'a işgali sırasında yağmalanan Bağdat'taki Irak Ulusal Müzesi'nden alınan eserlerin izini sürerek arkeolojik nesnenin varlığı ve yokluğunu ve bunu oluşturan koşulların anlam düzeyleriyle ilgileniyor. Savaş dilinin Batılı dünyadaki kültürel öğelerde, tanınma politikalarındaki karşılığını kayıp nesnelere üzerinden sorgulayan sanatçı yakın dönem üretimlerinde 2003'teki işgal güçlerinden Irak'ın savaş sonrası IŞİD hakimiyetindeki sürecine uzanarak kayıp eserleri merkezine alıyor.

Sanatçının üretimine detaylı değinmeden önce müzenin akıbetine değinmek istiyorum. Çeşitli kaynaklara göre Irak'taki işgalin ardından müzelerin, kütüphanelerin, arkeolojik alanların yağmalanması sonucu on dört binden den fazla eserin çalındığı düşünülüyor. Bu rakamın değişkenlik göstermesinin sebebinin işgal öncesi müze kayıtlarının ve depodaki arşivlerin düzenli tutulmamasından kaynaklı olduğu dolayısıyla sağlıklı verilerin bulunmadığı da kayda geçen bilgiler arasında. Kayıp eserler Sümer, Asur gibi Mezopotamya uygarlıklarına, Babil'e, Osmanlı'ya uzanan Yakın Doğu Arkeolojisi'nin önde gelen parçalarından oluşuyor. Profesyoneller, hürsuzlar, karaborsacıların ellerine geçen eserlerden beş bin kadarının geri iadesi yapıldığı söyleniyor. Kimi eserlerin nerede olduklarıyla ilgili tespit yapılmakla birlikte uluslararası müzayedelerde, yasal ve yasadışı el değiştirmeler sonucu eserlerin iadesinin bütünüyle gerçekleşip gerçekleşmediği de günümüzde tartışma konusu. 2019 tarihinde müzenin tekrar açılması gündeme geliyor; fakat IŞİD saldırısı ve bütünlüklü planlamadan yoksun oluşu gibi gerekçelerle müze tekrar kapanıyor Müze günümüzde açık olsa da uzun yıllara yayılan kayıp eserlerin soruşturması sürüyor; tespit ve iade işlemleri devam ediyor.

Michael Rakowitz'in *Görünmez Düşman Var Olmamalı* serisindeki nesnelere orijinal olanın takdimi, replikası olma gayesi gütmüyor. Bunun yerine yokluğun bilgisinden faydalanarak görünür olmanın yolları üzerine yaratıcı bir alan kurguluyorlar. Rakowitz burada geçmişin mirası ve güncel tartışıcı arasındaki referansları harmanlayarak melez nesnelere meydana getiriyor. 2006'dan beri süren sayısı 900'e yakın bu üretimlerin küçük boyutlu olanları serginin küratörü Burcu Çimen'in önerisiyle müzelerin sunum araçlarıyla sergileniyor; korunaklı cam ünitelerde, künye bilgileriyle izleyiciyle buluşuyorlar. Her ne kadar orijinal eserlerin bir yorumuyla karşı karşıya olsak da özenli künye detayları kayıp eserlerin gerçek bilgilerini sunuyorlar. Bu sebeple eserlere ait boyut, köken, malzeme ve tarih detaylarını içeren künyelerin ele alınış şeklinde ve arşivsel bilgiyi yansıtmalarında kurmaca öğeleri kullanarak tarih ve arşiv üzerine çalışan tanınmış Ortadoğulu sanatçıların aksine kurgusalıktan kaçınan bir tavır var olduğunu düşünüyorum. Sanatçının Batılı emperyal bakışın tarih yazımı ve temsili tartışmaya açan bu kurgusal stratejiyi benimsemediğini söylemek mümkün. Esasında Rakowitz'in stratejisi belgelerdeki boyutlanmamış bilgiye fiziksellik katmak, boyut kazandırmak gibi görünüyor. Bu yöntem sürecin katmanlı arka planındaki gerçek olaylara sırtını yaslıyor.

Sanatçının kayıp olan antik eserlerden yola çıktığı üretiminde temsilden kaçınarak gündeme getirdiği şey, eserin fiziki varlığının yok oluşu, bu yok oluşun arkasındaki sebepler ve bu nesnelere kolektif ve bireysel kimliğinin kurduğu ilişkisi. Tahrip olmuş ve çalınmış arkeolojik kalıntılar Rakowitz'in yaratıcı dünyasında çok renkli bir forma taşıyor. Ambalajların parlak yüzeyleri ve hazır nesnelere üzerindeki belirli bir motifler yer buluşları nesnelere orijinalindeki zamanın izinden uzaklaştırırken bugünün göçmeninin gündeliğine yerleştiriyor. Özellikle yemek kültürü yerinden edilmişlere canlı, samimi bir paylaşım alanı açıyor. Bu açıdan sanatçının Amerika topraklarında Ortadoğulu olma deneyiminden hareketle, temsilen savaş siyasetindeki tanımlamalara karışmasına ithafen hayata geçirdiği *Düşman Mutfağı* isimli çalışmasına yakından bakmakta fayda var. Bu çalışma kapsamında Rakowitz, 2006-2008 yılları arasında Chelsea'deki bir lisede annesinden öğrendiği tariflerin uygulandığı, yemeğe katılanlar arasında Irak Savaşı hakkında farklı görüşlere sahip insanların da bulunduğu bir dizi yemek atölyesi gerçekleştiriyor; Burada yemek, hem aidiyet bağını güçlendiren kültürel birikimin paylaşılmasına aracılık ediyor, hem de çatışmalı gözüken toplumsal durumlar hakkında çeşitli karşılaşmaları vaat ediyor.

Gıda ürünleri gibi günlük malzemeler ve bu parçaların bir araya geldiği ocağı tüten mutfaklar, kültürel aidiyeti canlandırmaya ve dahil olanları samimi bir yolla kültürel birikimle tanıştırmaya imkân sağlıyorlar. Bu malzemelerin dış yüzeyleri ise *Görünmez Düşman Var Olmamalı* çalışmasında -sanatçının hazır nesne kullanımı sayesinde- antik eserlerin yokluğuna, yerinden edilmişliğine -geçiciliğe- görünürlük sağlayan bir kılıf halini alıyorlar. Sanatçı bunu yaparken ABD'de satışı olan Ortadoğu gıda ürünlerinin ambalajlarını, Arapça yayın yapan gazete sayfalarını, günlük tüketim nesnelere kullanıyor. Chicago Enstitüsü'nün arşivlerinde ve Interpol'un web sitesinde ulaştığı kayıp eserlerin fotoğrafları ve künye bilgilerinden fayda

lanıyor ve bu referansların izinden giderek üç boyutlu üretimler gerçekleştiriyor. Bu çalışmalar, asıllarının soluk görüntüsünün, yüzeyi yıpranmış antik dokusunun aksine dış yüzeylerinin kaplandığı imajlardaki renk, tipografi ve motifle bezeniyorlar.

Ortadoğululuk ve savaş siyasetinin odağındaki Irak, bu üretimlerde düşman kültürünün politik ve toplumsal katmanları üzerinden farklı bir karşılaşmayı ortaya çıkarıyor: Güncelin “hayaleti” olmak. Kaybı ve görüneni, yerelin hakikati ve göçmenliğin özneliğiyle ortaya koymak. Bu özneliğin sunumunda rol oynayan ambalajlarla ilgili bir bilgiyi de eklemek gerek; ticari açıdan Irak ambargosu sebebiyle Irak gıda ürünlerinin Lübnan, Mısır gibi diğer ülkelerin etiketiyle satılması. Aslında Irak Ulusal Müzesi’nde olması gereken, coğrafyanın geçmişini temsil eden bu nesnelerin yerinden edilişi, bunun oluşumundaki emperyal roller ve göçmenlik, görünmezliğin arka planıyla ilgili birçok tartışma alanı yaratıyor. Çalışmalarda tüketim temsillerinde alenen dolaşımda olmayan Irak kökeni, müzenin yağmalanmasıyla kültürün ve tarihin de yeniden ikame edilemediği bir pozisyonla eşleşiyor. Antik eserlerin işgal sırasında kaçırılması, el değiştirmesi, koleksiyonerlerin sahip olduğu ve müzayedelerde satışa sunulduğu bir mekanizmaya da işaret ederken süreçte bunların tespiti ve takibinin yapıldığı uğraşlara rağmen kayıp eserlerin fiziki yokluğu karşısında Rakowitz’in “hayalet”leri önemli bir pozisyon üstleniyorlar.

Rakowitz kültürel mirasın tahribatını ve kaybın yeniden canlandırmasını tarih ve gündelik hayattaki nesnelere devralarak ortaya koyuyor. Fakat açıklayıcı, gösteren, temsil eden, ifşa eden olma pozisyonu konusunda ciddi, kışkırtıcı ve keskin bir üslubu yok gibi. Üretimlerini politik-kavramsal bir sadeliktense dikkat çeken bir plastik önermeyle, farklı ölçeklerde çoklu tasarlaması yine sanatçının kendi pratiğini ortaya koymadaki kişisel yaklaşımıyla ilintili. Bunu yaparken geniş bir ekiple birlikte çalışıyor. Bu ekipteki her bir katılımcının ismini de çalışmaların metnine ekliyor. Sanatsal seçimlerinde canlı renk kullanımı, ambalajlardaki imaj ve yazıları ilgi çekici bir motifle yerleştirmesi, hazır nesnenin imkânlarıyla parlak, albenili bir görsellik sunuyor. Estetize edilme veya egzotikleştirme riski taşıyan bu tarz seçimlerin sınırlarında dolaşan sanatçı sanatsal işlevin birincil olmadığı bir tarzı sahiplendiği izlenimini verebilir. Bunu düşündüren unsurlardan bir diğeri Amerika’daki diasporadan konuya bakışı ve Batılı kurumlar ve yapılar aracılığıyla sergileme ve dolaşım imkânına sahip olmasından ileri geliyor. Batılı sanat sistemindeki varlığı ve buradaki izleyicilerin büyük çoğunluğunun yerelden olmayışı eserle kurulacak ilişkiyi ve anlamlandırmayı farklılaştırıyor.

Diğer yandan kültürel mirasa ilişkin korumak, korunmak, değer görmek, değer biçmek, değersizleştirmek gibi olgular da *Görünmez Düşman Var Olmamalı*’da gündeme geliyorlar. Bu olgular, sanatçının çalışmalarında müzenin talan edilmesiyle gelişen olaylar üzerinden takip edilebiliyor; fakat failin ve zihniyetinin emperyal düzeyde egemenliği sadece kurumların kırılabilirliğiyle ortaya çıkmıyor. Yağmalama, el değiştirme, sürgün etme, sahip olma, görünmez kılma mekanizmaları Batılı emperyal güçlerin geçmişten günümüze siyasette ve kapitalist ekonomide -özellikle bazı coğrafyalar için- kullandıkları etkili araçlardan. Irak’taki harabe-müzenin kültürel değeri koruyarak bir bellek ve geçmiş sunmasındaki statü kaybı iktidar boşluğunun ve onu dolduran kuvvetlerin yarattığı tahribatı gözler önüne seriyor “Ulusal belleğin imhası” örneğin, Iraklı araştırmacı Amin Alsedden’in bir tespiti.¹ İşgal esnasında ve sonrasında neyin bırakıldığı ve imha edildiği, neyin bulunduğu ve iade edildiği, neyin ülke dışına götürüldüğü ve başka yapılarca muhafaza edilip değer biçilerek sahiplenildiği birçok şey söyleniyor. Bu seçici veya yadsayan/dışlayan tutum, bir iktidar hamlesi ve ideolojik yaklaşım olarak toplumsal iradenin ve egemenliğin yok sayıldığı sömürgeci hareketin bir parçası.

Tahribattan bahsedince onarmak akla geliyor: Aslının yerine geçmeyecek, süreci unutturmayacak bir onarım mümkün mü? Değişken yönetsel güçler, dışsal askeri ve siyasi müdahaleler ve köktenci örgütlerin etkileri sonucu müzelerin, kütüphanelerin, arşivlerin ve antik kentlerin tahribatı bugün hâlâ devam ediyor. Öte yandan Ortadoğu’da şiddeti gittikçe artan günümüz savaşları gerçeğin çıplaklığına rağmen görünmezliği çok aleni şekilde işaret ediyor. Özellikle Gazze örneği yere, yerinden edilmeye, değere ve değersizleştirmeye, yaşama ve ölüme kimin karar vereceğinin korkunç sonuçlarını gösteriyor. Hakikatin gerçeğe dayanan etik bir zeminden ayrıştığı norm-dışı siyasette tahribatın büyüklüğü ve alınan pozisyonlar, emperyalist anlayışın çağdaş tercümesi gibi.

Onarım için -Rakowitz’dan kavramı devralarak- hayaletleşen kaybı, özellikle onu gizleyen sistemle birlikte ayyuka çıkarmak bir başlangıç noktası sunabilmek adına önemli. (Bu noktada sanatçının Filistin’e destek verdiğini de eklemek gerek) Michael Rakowitz’in Yapı Kredi Müzesi’nde *Islık Çalan Hafıza* sergisi vesilesiyle izleyiciyle buluşan *Görünmez Düşman Var Olmamalı* çalışması sanatsal yönünü angaje biçimde var etmemekle birlikte yakın tarihten günümüze uzanan çağrışımsal ve düşünsel katmanlarıyla öne çıkıyor. 🌱

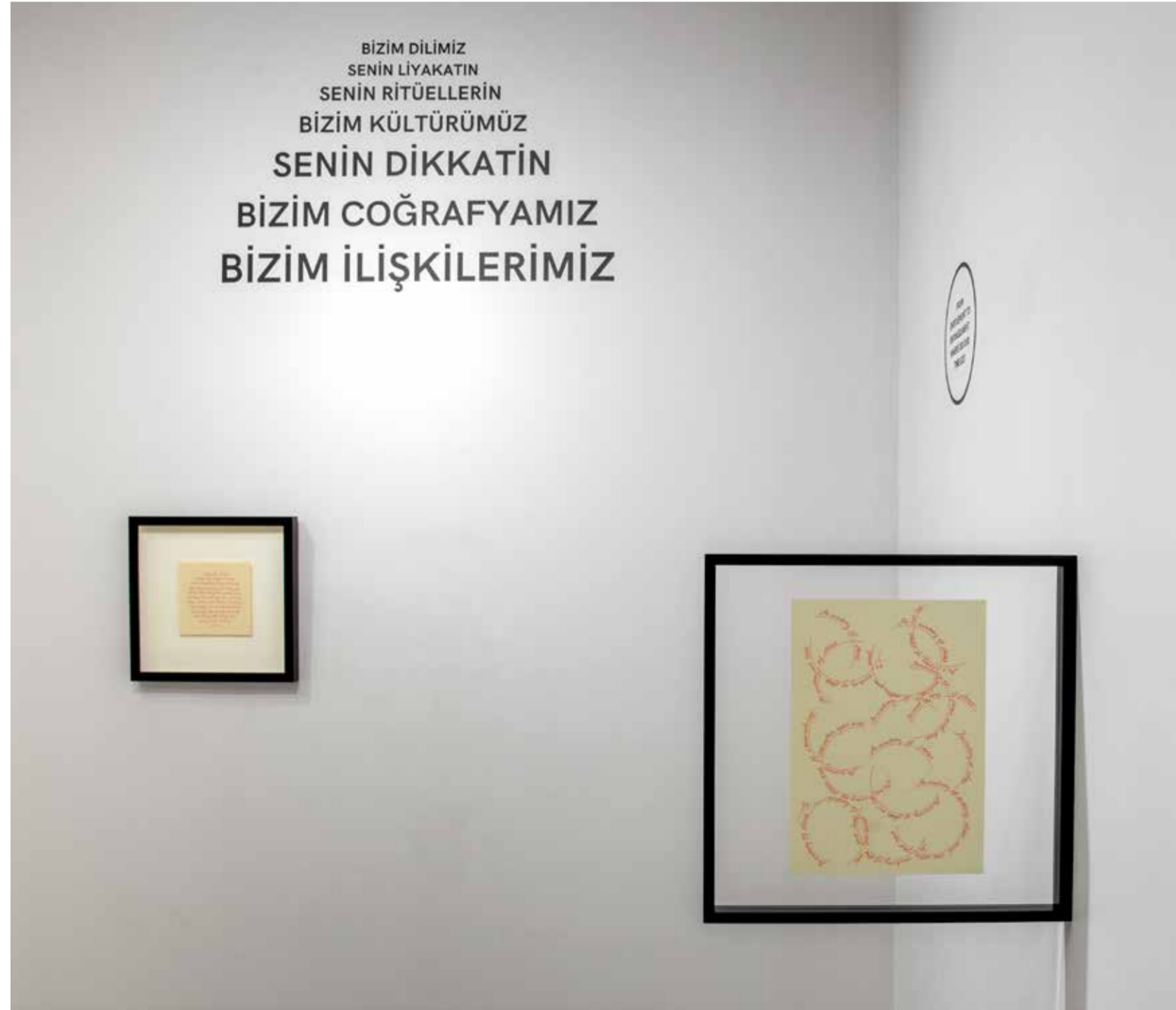


Ortadoğu’da şiddeti gittikçe artan günümüz savaşları gerçeğin çıplaklığına rağmen görünmezliği çok aleni şekilde işaret ediyor. Özellikle Gazze örneği yere, yerinden edilmeye, değere ve değersizleştirmeye, yaşama ve ölüme kimin karar vereceğinin korkunç sonuçlarını gösteriyor.

Bitmeyen Emek, Bitmeyen Zaman üzerine

Yazı: Elâ Atakan

Yeşim Akdeniz ve Andrea Knezović'in son dönem çalışmalarını bir araya getiren ve ilk ayağı Amsterdam'da izleyiciyle buluşan *Bitmeyen Emek, Bitmeyen Zaman* başlıklı serginin ikinci bölümü 25 Nisan - 30 Mayıs 2026 tarihleri arasında Àngels Miralda küratörlüğünde Kasa Galeri'de gerçekleşiyor. Amsterdam'dan İstanbul'a taşınan anlatıyı, mekânla ilişkisi ve üretimler arasında kurulan yeni diyalog üzerinden ele aldık



Solda: Bitmeyen Emek, Bitmeyen Zaman, sergiden yerleştirme fotoğrafı, Andrea Knezović & Yeşim Akdeniz, Küratör: Àngels Miralda, 2026, KASA Galeri, Fotoğraf: Ozan Çağman.

Sağ üstte: Yeşim Akdeniz, GUTE NACHT #1, 2025. Kumaş, silikon, boya, metal, dikiş, ahşap, 150 x 190 cm, Fotoğraf: Frank Kleinbach, Bart Lunenburg.

Andrea Knezović, Your Space, Your Measure. Your Words, Your Rhythm (detay), 2025. Kağıt üzerine kırmızı tükenmez kalem, diptik. 21 x 29,7 cm (her biri), Fotoğraf: Frank Kleinbach, Bart Lunenburg

Sağ altta: The Hard Edge of the Labour of Time, Sergiden yerleştirme fotoğrafı, Andrea Knezović & Yeşim Akdeniz, Küratör: Àngels Miralda, PAKT Foundation, Amsterdam. 1 Kasım - 7 Aralık 2025, Fotoğraf: Frank Kleinbach, Bart Lunenburg.



Bitmeyen Emek, Bitmeyen Zaman sergisinin ilk bölümü, Àngels Miralda küratörlüğünde Kasım - Aralık aylarında Amsterdam'da bulunan PAKT Foundation'da Yeşim Akdeniz ve Andrea Knezović'in emek, zaman ve değer arasındaki ilişkileri odağına alan işleriyle izleyiciyle buluşmuştu. Serginin İstanbul'daki ayağında ise bu narin denge, Kasa Galeri'de yeniden anlam kazanarak daha yoğun bir bağlamda kurgulanıyor. Zamanın farklı coğrafyalarda farklı biçimlerde akması gibi, sergi, anlamını çoğaltarak eserlerin yeni okuma ihtimallerine alan açıyor. İki sanatçının işleri arasındaki diyalog, burada yalnızca bir karşılaşma değil; mekânın eski bir banka kasası olmasıyla birlikte, zamanın ve emeğin dolaşımdaki değerleri içinde giderek gerilen ve derinleşen bir ilişkiye dönüşüyor.

Serginin Amsterdam'da gerçekleşen ilk ayağında, Andrea Knezović ile Yeşim Akdeniz'in eserleri, birbirleriyle kurdukları güçlü diyalog içerisinde ve iç içe geçmiş bir biçimde ilişkiliniyordu. Her iki sanatçı, farklı materyaller kullanarak popüler kültürün ve emeğin kapitalizm tarafından sömürülmesini; bireyin kimlik politikalarıyla çerçevesizleşmesini, baskılanmasını, uyutulmasını ve yaşamın doğal ritminden çıkarılarak zamansız bir boşluğa sürüklenmesini kendilerine özgü sembolik dilleriyle ifade ediyorlardı. Bu bölüm, kendi coğrafyasının getirdiği gerçeklikleri öne çıkararak, Avrupa bağlamında göç, bürokrasi ve genel seçim atmosferinin öteki kimliği üzerindeki baskılara değinirken, kurumların kendi anlatılarını nasıl araçlaştırdığının da altını çiziyordu.

Serginin ikinci ayağında ise, Kasa Galeri'nin eski banka kasası olan mekânında, küratör Àngels Miralda'nın da işaret ettiği gibi zaman, para ve iktidar arasındaki ilişki daha da yoğun bir metafora dönüşüyor. Bu dönüşümle birlikte sergi, konumlandığı coğrafyanın getirdiği kendine özgü gerçeklikler tarafından şekilleniyor. Bu yeniden okumada, Yeşim Akdeniz emeğin cinsiyetle kurduğu ilişkiyi ve hizmet sektörünün kültürel olarak taşıdığı anlamı, teknolojik sembollerle iç içe geçirecek farklı bir görünüm kazanmasını vurgularken, Knezović'in yeni çizimlerinde yer alan tekrar eden el yazısı notasyonları aracılığıyla ise vaktin farklı kullanımları ve bireysel kararların tarihsel etkilerini sorguluyor.

Andrea Knezović'e göre, "Bedende deneyimlenen zamanın parçalarını, kaybolan zamanı, sahip çıktığımız zamanı ve henüz yaşanmamış olanı düşündüğümüzde, zaman özel bir rol üstleniyor. Kolektif olarak gerçeklik diye kabul ettiğimiz öngörülerin kırılma yapısını koruyan bir beklentiye dönüşüyor." Bu perspektifle sanatçının kinetik yerleştirme *In Our Time*'i ele aldığımızda, sallanan sivri uçlu metal metronomlardan oluşan yapı, hem çıkardığı sesle hem de varlığıyla yoğun bir ger-

çinlik hissi yaratıyor. Metronomların hepsi farklı yönlere savrulurken aralarından geçmeye çekinmemize neden oluyorlar. Bu metalik, tehditkar figürlerin her biri, nasıl bireyin farklı ama eşzamanlı savrulma zaman gerçeklikleri içinde bir cambaz gibi tek bir hayatı sürdürmeye çalıştığını görünür kılıyor. Knezović, tekno-kültürel bir yapının dayattığı zamansal çeşitliliğin, fenomenolojik, jeolojik, tarihsel, duygulanımsal ve emek-zamanının tüm katmanları içinde var olmaya çalışan bireyin, kendi içsel zamanına erişemeyerek ezilmesini anlattığından bahsediyor. Aynı zamanda bu eserin okuması, kinetik yerleştirmeyi çevreleyen duvarlardaki şematik diyagramlar ve orada karşı kavramlarla kurulan gerilim tarafından da destekleniyor.

Andrea Knezović'in *As Above, So Below (The Constellation Series)* adlı yerleştirmesine ait olan işlerin temelinde ise, karar alıcının "öteki", sömürülenin ise "biz" olmamız yatıyor. El yazması notasyonlardan oluşan çalışmalarında, cümleler performatif çizimlere dönüşüyor. Sanatçının kağıt üzerindeki bu işaretlemeleri, bireyin parçalanmış çoklu zamansallıklarla başa çıkma çabasının izlerini taşıırken, emeğin ve zamanın bedensel ritimlerle kaydedildiği bir tür haritalama işlevi görüyorlar. El yazısının doğrulanlığı, ziyaretçiye yazılmış açık bir mektup gibi, günümüzde dayatılan kültürel, politik ve sosyal kalıpların altında hissettığımız zayıf çaresizliğimizi ortaya koyuyor.

Yeşim Akdeniz, eserlerinde çatışma alanlarını, kültürel ve sosyo-politik kavramları teorilerle sağlamlaştırarak; kumaş, silikon ve metal yerleştirmeleri aracılığıyla toplumsal cinsiyet, sınıf ve kimlik farklılıkları üzerinden üretilen adaletsizlikleri ele alıyor. Sembolik dili, Knezović'in zaman ve emek ekseninde kurduğu gerilim hattına yakın bir düzlemde konumlanırken, zaman kavramına yaklaşımı, bürokrasiyle doğrudan ilişki içinde. Devlet tarafından gönderildiği anlaşılabilir mektuplar ve seçim kabinlerini anımsatan unsurlar, bireyin tüm bu sistemler içinde özgür bir içsel yaşamdan ziyade, sürekli geç kalmaya ve seçimsiz bırakılmaya zorlandığı bir düzenin akışına itildiğini gözler önüne seriyor. Aynı şekilde, pembe ve mavi tonlarında açık pastel renklerle boyanmış kumaş üzerine silikon ve metal yerleştirmelerden oluşan *Gute Nacht* serisi, çocukluğa gönderme yapan ay motifleriyle, bürokratik, sosyo-politik sistemlerin yarattığı kültürel ve ekonomik dengesizlikler karşısında hepimizin içine çekildiği kolektif uyku hâline işaret ediyor.

Yeşim Akdeniz'in serginin ilk ayağında yer alan *Loop* adlı, psikanalitik bir dille kurguladığı yerleştirmede, erkek kemerlerinin içine özenle yerleştirilmiş ve yer yer düğümlenmiş kadın saçları; sivri, metalik, fallik zamana karşı dişiliğin akışkanlığını, sürekliliğini ve direnme biçimlerini görünür kılıyor. Kasa Galeri'de ilk defa sergilenen yeni yerleştirme *Kolay Gelsin*'de ise sanatçı, aynı malzeme olan kadın saçını farklı bir biçimde yeniden yorumluyor. *Loop* eserinin bir devamı niteliği taşıyan bu eser, en yerleşik erkek iktidar simgelerinden biri olan bıyığı, kadın saçından oluşturularak, emeğin kime ait olduğu ve nasıl görünür ya da görünmez kılındığını sorguluyor. Aydınlatma öğeleri kullandığı beş eserden oluşan, *Hizmet* adlı serisinde ise, emeğin dijitalleşmeyle görünmez kılınmasını, dijital arayüz sembollerinin kumaşa işlenmesiyle açığa çıkarırken emek-katılım ilişkilerinin dengesizliğini ortaya koyuyor.

Bitmeyen Emek, Bitmeyen Zaman sergisi, yeni mekânın anlamıyla birlikte düşünüldüğünde, zaman, emek ve toplumsal cinsiyet ekseninde sıkışan bireyin görünmez baskılarla kurduğu ilişkiyi eski bir banka kasasının içinde yeniden düşünmeye davet ediyor. Bu bağlamda sergi, yalnızca zamanın farklı kullanım biçimlerini değil, aynı zamanda görünmeyen emek karşısındaki kırılma ve muhafaza edilemezliğini de açığa çıkarıyor. ✨



Üç nesildir sanat ve antika ticaretiyle uğraşan bir ailenin birikimini akademik eğitimiyle birleştiren Şule Gazioğlu, Emirgan'daki galerisinde geleneksel hafızayı çağdaş sanatın dinamikleriyle harmanlıyor. Gazioğlu ile galericilik pratiği ve yerel hikâyelerin uluslararası platformlara taşınma süreci üzerine konuştuk

Röportaj: Merve Akar Akgün

Bu coğrafyadan beslenen hikâyeler



Şule Gazioğlu

Şule Gazioğlu, üç nesildir antika ve sanat ticaretiyle ilgilenen bir ailenin temsilcisi olarak yola çıkıp, bu köklü hafızayı Sotheby's Institute of Art'ta aldığı eğitimle katmanlandırılan bir kadın. 2020'de Emirgan'da kurduğu Şule Gazioğlu Gallery, başlangıçta enteriyör ve dekoratif sanatlar odaklı bir vizyona yola çıkıp kısa sürede fotoğraf, resim ve seramik gibi medyumları kucaklayarak çağdaş sanat alanında melez ve özgün bir yapıya evriliyor. *Photo London 2025* ile kendini uluslararası platformlarda da göstermeye başlaması, Sébah & Joaillier gibi tarihi arşiv sergilerini çağdaş sanatçılarla aynı çatı altında buluşturması gibi detaylar Şule'nin galericilik pratiğini incelemeye değer kılıyor...

Üç nesildir sanat ve antika ticareti yapan bir ailenin hafızasını devralarak yola çıktın ve bunu New York'ta aldığın eğitimle harmanladın. Geçmişin nesnel ağırlığı ile güncel sanatın dinamikleri arasındaki dengeyi kurma fikri pratiğinde nasıl belirdi? Bu köklü miras, kendi bağımsız galericilik kimliğini inşa ederken sana nasıl bir zemin sağladı?

Farklı dönemlere ait sanat eserleri ve objelerle çevrili bir ortamda büyümek, aile içinde bu konuların sürekli konuşulmasıyla birlikte, tüm bu bilgi, alışkanlık ve estetik bakışın adeta bir ozmoz yoluyla kişiliğimin parçası haline gelmesini sağladı. Bunu her zaman büyük bir şans olarak gördüm. Soruyu sorarken "denge" kelimesini tercih etmemiz hoşuma gitti çünkü ben de içimde gerçekten böyle bir denge arayışı hissediyordum. Geçmişe değer veriyordum, ancak onun içinde kaybolup işin karikatürize bir hâl alması ya da geçmişten tamamen kopuk, köksüz bir duruş sergilemek doğam gereği beni rahatsız ediyor. Geçmişin birikimi ile güncel sanatı bir araya getirebilmenin daha anlamlı ve bütüncül bir galeri pratiği ortaya koyduğunu düşünüyorum. Bu yaklaşımı mekâna da yansıtmak istedim: Galeriyi, bu birlikteliğe uygun bir zemin hazırlayabilmek amacıyla 21. yüzyıl yorumu ile katmanlarından arındırılmış, en yalın haliyle bir Türk/Osmanlı evi odası olarak tasarlandı. Her sergide değişen sanat eserleriyle birlikte, bu mekân içinde her seferinde farklı, özgün ve beklenmedik karşılaşımlar ortaya çıkıyor. İç mekânın tarihsel sevgisel bir pusula sunuyor. Dengeli ve yüksek harmonili yapı, yaratıcı bir ifade alanı olarak galeri aracılığıyla dışa vurulmuş oluyor. Devraldığım miras, kendi galericilik pratiğimi inşa ederken bana hem sağlam bir zemin hem de yönümü belirleyen sevgisel bir pusula sunuyor.

2020 yılında Emirgan'da hayata geçen galerinin mekân tasarımı odaklı başlayan yolculuğu, zamanla çağdaş sergileri de kapsayan bütünsel bir sanat alanına organik bir şekilde evirdin. İç mekânın tarihsel ruhu ile güncel sanat küratörlüğünün keşiştiği o alanda, eser ile izleyici arasında kurduğun mesafeyi nasıl kurguluyorsun?

Aslında galeriyi kurarken en başından beri hedefim, iki eksenli eşit derecede güçlü bir yapı içinde bir araya getirmektir. Bir yanda sanat ve koleksiyona yönelik antika ve objelerle şekillenen bir mekân tasarımı; diğer yanda ise koleksiyonlara gerçek anlamda değer ve derinlik katacak eserler üreten kıymetli sanatçılarla sergiler gerçekleştirmek.

Bu iki yaklaşımın birbirini beslediği, mekân ile içeriğin ayrılmak yerine bütünleştiği bir galeri pratiği kurmak benim için en temel motivasyondu. Elbette 32 yaşında bu kadar iddialı bir hedefe yola çıktığımda, her şeyin aynı anda ve istenilen ölçüde ilerlemesi kolay olmuyor. Nitekim süreç içinde tasarım tarafında keyifli projeler üretmiş olsak da sanat tarafı doğal olarak biraz daha öne çıktı. Bunun zamanla daha dengeli bir yapıya evrileceğini düşünüyordum. Galeriyi, Ayşe Türemiş'in Boğaz evlerine dair suluboya arşiv çalışmalarına yer verdiğimiz bir sergiyle açıldı. Aslında bu sergi, başından beri var olan yaklaşımımızın bir yansımasıydı. Nitekim seçtiğimiz sergiler her zaman İstanbul, Türkiye ve daha geniş anlamda Osmanlı coğrafyasından beslenen temalar etrafında şekilleniyor. Bu açıdan bakınca, galeri mekânı ile sergiler arasında doğal ve güçlü bir harmoni oluşuyor. Son yıllarda ise çok sevdiğim fotoğraf sanatına sergilerimizde daha fazla yer vermek beklenmedik ama benim için çok kıymetli bir gelişme oldu. Çünkü fotoğraf, Türkiye'de hâlâ potansiyelini tam anlamıyla bulamamış; buna rağmen son derece güçlü ve özel bir alan. Bu alana katkı sunabilme hem büyük bir keyif hem de benim için ayrı bir gurur.



Şule Gazioğlu Gallery

Sergi programına baktığımda; Sébah & Joaillier arşivlerinden İstanbul'un görsel hafızasına uzanan belgesel nitelikli işlerle, doğa ve malzeme odaklı çağdaş üretimleri bir arada görüyorum. Hatta en son Annette Louise Solakoğlu, Elena Tash, Işık Güner ve Yunus Karma'nın üretimlerini bir araya getiren *Rooted: The Garden Within* sergisinde doğayı insanın iç dünyasında köklenen, psikolojik ve duygusal bir alan olarak ele alıyordun. Tüm bu farklı medyumları ve zaman dilimlerini aynı çatı altında, birbirini ezmeden bir araya getiren küratöryal çerçeven nedir?

Sébah & Joaillier, Osmanlı'nın en önemli fotoğraf stüdyolarından biri. Bu fotoğraf evinin kurucularının beşinci kuşak torunu Fabrizio Casaretto'nun kıymetli 19. yüzyıl fotoğraf koleksiyonundan, Boğaz'a odaklanan bir seçkiyle bu mirası izleyiciyle buluşturduk. Emirgan'da konumlanan bir galeri olarak İstanbul Boğazı'nı, en az Venedik kanalları kadar ikonik ve güçlü bir görsel hafıza alanı olarak önemsiyoruz. Daha önce de Boğaz yalılarına odaklanan, mimari yapıları arşivleyen bir suluboya sergisi gerçekleştirmiştik. Benzer şekilde, Balkanlar'dan Gaziantep'e uzanan geniş bir coğrafyadaki Türk/Osmanlı evlerini konu alan, yine arşiv niteliği taşıyan bir suluboya sergimiz oldu. Bu tür çalışmaların yabancı izleyiciden daha yoğun ilgi görmesi dikkat çekiciydi. Bu süreçte *The World of Interiors* ve *Cabana Magazine* gibi yayınların yazarlarını galerimizde ağırladık; sonrasında bu evlerin bazıları bu yayınlarda da yer buldu. Bu da galerinin yalnızca sergi yapan bir alan değil, aynı zamanda araştırma, belgeleyen ve farklı disiplinlerle temas kuran bir yapı olduğuna işaret ediyor. Küratöryal yaklaşımın merkezinde ise aslında oldukça sade bir fikir var: Bu coğrafyadan beslenen, benim de sahibi bir bağ kurduğum ve görünür kılmak istediğim hikâyeler. Farklı dönemler ve medyumlar bu ortak zeminde bir araya geldiğinde, birbirini bastırarak yerine tamamlayan bir diyalog kurabiliyor. *Rooted: The Garden Within* sergisinde de bu yaklaşımın doğal bir uzantısı vardı. Işık Güner'in Anadolu çiçeklerine odaklanan eskizleriyle, Annette Louise Solakoğlu'nun İstanbul bahçelerini konu alan *Istanbul Gardens* fotoğraf serisini ilk kez bir araya getirdik. Doğayı hem dış dünyada hem de insanın iç dünyasında köklenen bir hafıza ve duygusal alan olarak ele alan, sakin ama derinlikli bir birliktelik oluştu. Bu serginin arka planındaki ana motivasyonlardan biri ise özellikle İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerde yaşayan insanların, zamanla yitirdiklerini hissettikleri doğayla bağlarını yeniden düşünmelerine ve hatırlamalarına alan açmaktır.

Bugün Türkiye'deki sanat ekosistemi, bir yandan ekonomik ve yapısal krizlerle mücadele ederken diğer yandan merkezizleşme arayışlarını sürdürüyor. İstanbul'da, alışlagelmış galeri rotalarının dışında konumlanan bağımsız bir mekânı yöneten biri olarak; buradaki üretim, sergileme ve koleksiyonerlik dinamiklerini ne kadar rasyonel ve sürdürülebilir buluyorsun?

İstanbul'un en tenha sayılabilecek köşelerinden biri olan Boyacıköy/Emirgan'da bir sanat mekânı açan birinin "rasyonellik" üzerine çok iddialı konuşması gerekir... Bu anlamda en baştan oldukça sezgisel ve biraz da risk alan bir yerden hareket ettiğimi söyleyebilirim. Samimiyetini ve tutkununu her zaman karşı tarafa geçtiğine ve doğru kurulduğunda ilgiyle karşılık bulduğuna inanıyorum. Ne yazık ki oturma bir piyasa yapısından ve öngörülebilir bir koleksiyoner davranışından bahsetmek kolay değil. Buna rağmen beş yılı geride bırakmamızı sağlayan ve bu süreçte her zaman yanımızda olan ve yaptığımız işe inanan tüm koleksiyonerlerimize minnettarım. Bu yolun inişleri, çıkışları ve zorlukları olmadığını söylesem, hele ki galeriyle eş zamanlı olarak iki çocuk büyüten bir kadın girişimci olarak, gerçeği eksik anlatmış olurum. Ama tüm bu deneyimlerin içinde ben daha çok ilerlemeye, üretime ve pozitif olana odaklanmayı tercih ediyordum. Bazen gözden kaçan bir şey var: Galeriler nihayetinde ticari kurumlardır. Bu yönü, sanatın ideatif tarafı kadar gerçek ve belirleyici. Bu dengiyi prensiplerimden ödün vermeden kurmaya çalışıyorum. İnanıyorum ki ülkemizdeki sanat ortamı, doğru yaklaşımla güçlü bir ekosisteme dönüşebilecek kadar kıymetli ve henüz tam anlamıyla işlenmemiş bir potansiyele sahip.

Kaynak tarafında bir eksiklikten söz etmek mümkün değil; Türkiye'nin farklı coğrafyalarında, farklı mecralarda çalışan, güçlü bir ifade dili ve özgün üretim pratiği olan çok sayıda sanatçı var. Buna karşın, bu üretimi sistemli biçimde görürünür kılacak, sanatçıları sürdürülebilir bir gelişim hattına taşıyacak ve onları doğru koleksiyonerlerle buluşturacak yapıların sınırlı olduğunu düşünüyorum. Son derece rafine ve bilinçli bir koleksiyoner kitesine sahibiz. Ancak alım gücüne sahip olmasına rağmen sanatla kurduğu ilişkisi henüz derinleşmemiş, bu yolculuğa adım atmamış ve çoğu zaman nereden başlayacağını da bilmeyen geniş bir kesim de mevcut. Oysa bu mesafe sanıldığı kadar kapalı değil; doğru temas ve yönlendirmeyle bu kitlenin sanatla daha aktif bir ilişki kurması mümkün. Bu çerçevede bakıldığında, arz tarafında güçlü bir zemin olduğu açık. Bu zemini besleyecek daha sağlıklı bir *talent pipeline*'in kurulması ve sanatla henüz tanışma aşamasındaki potansiyel izleyici kitlesinin sürece dahil edilmesiyle birlikte, uluslararası düzeyde karşılık bulan üretimlerin çoğalması mümkün görünüyor.

Geçtiğimiz günlerde *Photo London 2025*'te yer alarak temsil ettiğin sanatçıları uluslararası bir platforma taşıdın. Dünyadaki güncel sanat piyasasının hacmini göz önüne aldığında; küresel ölçekte varlık göstermenin ve uluslararası ağlara dahil olmanın stratejindeki karşılığı nedir?

Galeriyi, özellikle İngiltere, ABD, Fransa ve İtalya merkezli koleksiyonerler ile sanat ve tasarım profesyonellerinin uzun süredir ilgisini çekiyor. Nitekim galeriyi kurmadan önce, Sotheby's Institute New York'ta yüksek lisans yaptığım dönemde dahi, "iyi bir gözüm" olduğuna dair farkındalığı artıran ve bunu açıkça dile getiren, sanat ve mekân üzerine paylaşımlar yaptığım sosyal medya hesabımı yakından takip eden nitelikli bir çevre vardı. Bir mekân açma konusundaki cesaretimi pekiştiren de büyük ölçüde bu geri bildirimler ve kurduğum ilişkiler oldu. Bu doğrultuda galeriyi, İstanbul'a köklenen; ancak dünyaya açık, farklı ölçek ve frekanslarda ilişki kurabilen bir yapı olarak konumlandırıyorum.

Photo London 2025'te yer almak ve temsil ettiğimiz sanatçıları uluslararası bir platforma taşımak, bu yaklaşımın somut bir yansıması oldu. Fotoğrafın galerimizin ana odak alanlarından biri olduğunu düşündüğümüzde, bu katılım ayrıca kazanıyor. Türkiye odaklı bir sergi çerçevesiyle ilerlediğimiz için, bir Türkiye markası olarak uluslararası fuarlarda varlık göstermek de doğal olarak önceliklerimiz arasında yer alıyor.

Geçtiğimiz yıl, Annette Louise Solakoğlu'nun *Ode to Istanbul* ve *Botanica* serileriyle oldukça güçlü bir *Photo London* deneyimi yaşadık; birçok edisyonun tükenmesi, gördüğümüz ilginin açık bir göstergesiydi. Fuarın ardından sanatçıların eserleri, İngiltere'nin önde gelen tasarımlar markalarından Soane Britain'ın Pimlico'daki mekânında da sergilendi.

Bu yıl ise *Ci Demi*'nin *Something is Amiss* serisiyle katılıyoruz. Şehir hayatına hem içeriden hem de mesafeli bir bakış sunan, kentin psiko-coğrafyasını kendine özgü bir renk diliyle ele alan bu seri; Stephen Shore ve Luigi Ghirri gibi isimlerle ilişkilendirilebilecek güçlü bir fotoğrafik çerçeve kuruyor. *Ci Demi*'nin pratiğinin hem Türkiye'de hem de uluslararası ölçekte karşılık bulabileceğine inanıyorum. Londra ve İngiltere ekseninde giderek güçlenen profesyonel sanat ağına da ayrıca çok değerli buluyorum. Bu ortak zeminde kurulan ilişkiler ve dostluklar, süreci yalnızca profesyonel değil, aynı zamanda kişisel olarak da anlamlı kıyor. Bu yılki fuarı heyecanla bekliyoruz.

Bugünden yarına baktığımızda, Şule Gazioğlu Gallery'nin gelecekteki editöryal konumunu nasıl kurguluyorsun? Hangi projeler bizi bekliyor?

İstanbul'u odağına alan farklı medya ve disiplinlerdeki sergilerimiz devam edecek. Seramik, tekstil gibi zanaat alanlarını ve tasarım odaklı üretimleri daha fazla içeren projeleri de programımıza dahil etmeyi önemsiyoruz. Kişisel bir hedef olarak ise, tarihi bir yapının sanat eserleri ve dekoratif objelerle baştan sona kurgulandığı, tüm mizanansenin galerimiz tarafından tasarlandığı yüksek ölçekli bir projede yer almayı çok arzu ediyordum. Bu tür bir çalışma, galerinin küratöryal yaklaşımını daha geniş ve bütüncül bir bağlamda ifade etme imkânı sunacaktır. 🌿

Hafızanın tadı: MASADA III



Röportaj: Merve Akar Akgün
Fotoğraflar: Berk Kır

Geçtiğimiz yıl başlattığımız diyalogu genişleterek, 14 Haziran'a dek Galeri Bu ve Buffett iş birliğinde devam edecek MASADA III sergisini önceki edisyonlarının bıraktığı tortularla ele alıyoruz. Bu sene daha bütüncül ve duysal bir deneyimle izleyiciyi karşılayan sergi görsel olanı hem izlemeye hem de fiziksel olarak tatmaya, sindirmeye ve onunla bütünleşmeye çağırıyor. MASADA III, küratör E. Ezgi Özer, şef Merve Şeker Yalım ve sanat eylemini süregelen bir yaşam pratiği olarak kurgulayan Umut Yalım ile sanatçılar Şevval Konyalı ve Şeyma Türk'ün insanın çocuksu ve saf oyun dürtüsünü nostaljik bir melankolinin ötesine taşıyarak "şimdi"nin içinde yeniden var etmelerine odaklanıyoruz. Sanat eserinin kalıcılığı ile yemeğin geçiciliği arasındaki paradoksu, sofrayı edilgen bir nesne olmaktan çıkarıp izleyicinin katılımıyla nefes alan bir ortama nasıl dönüştüğüne bakıyoruz

UMUT YALIM: BİR DÜŞÜNCE OLARAK SOFRA

Galeri Bu'yu 2012'de kurduğundan bu yana mekân pek çok karşılaşmaya tanıklık etti. MASADA serisiyle beraber fiziksel duvarların ötesine geçip, izleyicinin bedensel duyularına doğrudan temas eden yaşamsal bir yapı kurdun. Bir sanatçı ve kurucu olarak, mekânın nesnel bir "sergileme" alanından, canlı bir "sofra" ritüeline dönüşmesi sizin sanatsal pratiğini ve/veya mekânla kurduğunuz ilişkiyi dönüştürdü mü? Neler gözlemledin?

MASADA ile mekânın sergileme işlevi başka bir duyumsama ve durumsama (yapıtın bir durum yaratma alanı) evrilerek geldi; çünkü MASADA açısından, mekân; hiçbir zaman edilgen beyaz bir kap değil, kendi kendini oluşturan bir ortam hali. Galeri Bu da zaten, 2012'den beri yalnızca yapıtların yerleştirildiği bir yer olmaktan çok, insanların birbirine değdiği, deneyimlerini karşılıklı deneyimledikleri bir eşik alanıydı. Bu durum, MASADA'yla birlikte daha da belirginleşti ve yoğunlaştı. Bunun en büyük nedeni de "sofra" kavramı. Sofra, burada bir düşünce, bir imge. İnsanın, zaman ve mekânın arasındaki ayrımların askıya alındığı bir gerçekleşim alanı ki, ben buna "ortam" diyorum. Bu süreçte, "sergileme" yerini başka başka bellekleri ve deneyimleri paylaşımına açtı, "bakma" yerini bakışına (bakılan ve bakanın sürekli ve karşılıklı olarak yer değiştirmesi) ve etkileşime bıraktı; izleyici de izlemciye dönüştü; çünkü artık yalnızca sergiyi gezmekle kalmıyor, ortamın işleyişine doğrudan dahil oluyordu.

Anti-sanatçı olarak da, bu süreç daha katılımlı ve etkileşimli yapıtlar yapmama ön ayak oldu. Zaten son yıllarda üstünde durduğum *ben bir eser değilim* ya da *eser olmak istemiyorum* dizileri, bu ortak yapıt kurma edimime destek veriyordu. Bu edim, MASADA ile birlikte ve sofraya imgesiyle daha da belirginleşti ve daha da bir yere oturdu. Yapıtlarım, Merve'nin kurduğu tat ve görsel destekle, boyut atlayarak, kendi sanatsal ortamlarını kurdular. "Kurdular" diyorum çünkü söz konusu denkleme hiçbir öge edilgen değil; ne yapıt ne de izlemci. O ortama giren her öge, kendi gerçekliğini kurmaya başlıyor. Örneğin, yapıta koyduğum "köfte" sözcüğü, öz anlamını bırakıp izlemciye başka bir bellek ya da imge noktasını tetiklerken, izlemci, benim yaptığım yapıt yerine kendi yapıtını deneyimlemeye başlıyor. Buna, "eş-kurulum" diyorum; sanatçıdan ve sergi alanından bağımsız, o an ve ortamda, yapıt ve izlemcinin birbirlerini yeniden inşa süreci.

MASADA III'ün merkezinde yer alan "oyun" kavramı, yetişkin dünyasının rasyonallitesi içinde genellikle unuttuğumuz ya da bastırdığımız bir olgu. Kendi üretimlerinde bu saf oyun dürtüsünü ve ardından gelen o çocuksu bekleme nasıl yeniden yapılandırdın? Eserlerinde oyun hep var, bu senin için ne ifade ediyor?

MASADA III'te "oyun" kavramı serginin kişiliği adeta çünkü iki sanatçı ve ben-deniz anti-sanatçı, şu ana dek yaptığımız anti-yapıt ve yapıtlar zaten bir "oyun" ya da "oyuncaklı" işler üstüne kurulu çoğunlukla. Bundan ki, "oyun" kavramı bende hep varolan bir olgu olduğu için, sergideki iki anti-yapıtımda da, "oyun"u yeniden yapılandırmama gerek almadı açıkçası. #writingarting (#yazıcızı) biçemi bizatihi kendi bir "oyun" a çağrı zaten. Metnin görüngü halinin, izlemciye bir görüntü ve bu görüntüden bir örüntü yaratabilme oyunu özünde anti-yapıtlarım.

Sanatçı ya da anti-sanatçının yaptığı yapıt ya da anti-yapıt ile izlemci arasında gerçekleşen ve duyumsama ile durumsamayı harekete geçirecek olan bu sergi, insanın içinde sızlanan ve saklı kalan ve çoğunlukla dışına çıkarmayı unuttuğu ve utandırdığı, oyuncaklı çocuksu ruh halini istemsiz bir biçimde etkinleştirecek. Umarım ki bu, günümüzde tin ve benden sağlığını ve bütünlüğümüzü korumamızı sağlayacak en önemli içsel kaynağımız olacak. Çünkü "büyümek" ayırına varamadığımız bir hastalık özünde. Büyürken (bunu, her anlam ve alana yayabiliriz) kendimizi o kadar çok feda ediyoruz ki, tinsel ve bedensel bir sürü cesedimizi bırakıyoruz aramızda. Zaten *ben bir eser değilim*, bu büyümeye bir karşı duruş özünde. Kıscası, büyümek; bir oyuncak gibi kırmak demek kendimizi. Bu nedenle *eser olmak istemiyorum* hiç.

MERVE ŞEKER YALIM: "O" ANA ULAŞMAK

Tat alma duyusu, hafızayı zaman ve mekândan bağımsız olarak anında geçmişe taşıyabilen, Marcel Proust'un madlen kekine olduğu gibi eşsiz bir güce sahip. Şevval, Şeyma ve Umut'un görsel dünyalarını damakta bir anıya dönüştürürken, menüü tasarlama sürecin nasıl işledi? Bu kazı sırasında hangi duyguları yüze çıkarmayı hedefledin?

Proust'un madlen metaforunda, madlenin çaya batırılıp ondan bir lokma alındığında "istemsiz hafıza"nın tetiklenerek çocuklukta ki ana dönülmesi bir çeşit zamanda yolculuk gibi. Benim de, henüz eserlerle karşılaşmamışken, sanatçılara ilk sorduğum soru, çocukluklarındaki oyun sonrası açıklarında ilk yedikleri yiyeceklerin ne olduğunu. Üç sanatçının da buna verdiği yanıt, sergide yer alan yemeklerin ana ilham kaynağı oldu. Bu yiyecekler ve eserler arasında kavramsal bir bağ oluşturup sanatçıların istemsiz hafızalarını tetikleyerek oyun sonrası açıklarına ve onlara bu açıklıkta verilen ilk yemeğin sağladığı haz anlarına yolculuk etmelerini hedefledim diyebilirim. Bu hedef üzerinde yemekler üzerine denemeler yaparken aynı lezzete ulaşmak için farklı form arayışlarına girdiğim gibi, çocuklukta hepimizin çok aşına olduğu yiyeceklerle yetişkinlikle gelişen damak zevkini besleyecek eklemeler yaptığım da oldu. Böylece geçmiş ve şimdi, çocukluk ve yetişkinlik, anı yaşamak ve o ana yolculuk etmek ikilikleri arasında köprü kurma fikri gelişmeye başladı.

Görsel bir sanat eseri fiziksel varlığını sürdürürken, gastronomi doğası gereği tüketilen, bedene karışan ve o anın içinde kaybolup sadece hatıradı yaşayan bir eylem. MASADA III'te sunduğunuz eser yemeklerinin bu "geçiciliği", serginin oyun ve nostalji temasıyla felsefi bağlamda nasıl bir diyalog kuruyor?

Böyle bir soru sorduğunuz için çok teşekkür ederim, bu serginin hazırlık süreci

Şevval Konyalı, Artistik Kremalı Renkli, Yerleştirme (Cumhuriyetin ilk döneminden kalma tenek bisküvi kutusu, eski yerli makara ipleri ve eski poşet taşıma aparatı), 2023



Şeyma Türk, Impossible Eleven, MDF Üzerine Akriklık Boya, 60 x 87 cm, 2026



benim paradoks üzerine çok kafa yordüğüm bir zaman dilimi oldu. Sanat eserlerinin kalıcı varoluşu karşısında yemeğin o anlık olması ve bir lokma sonra biteceğini bilme hissi aslında bizi ana çağırana da bir eylem olmasının ana sebebi diye düşünüyorum. Günümüz modern insanı olarak hepimiz hayatlarımızın içinde, anda kalma pratiğimizi geliştirebilmek için pek çok farklı yöntemden faydalanıyoruz. Yoga, bilişsel terapiler, meditasyon, nefes egzersizleri bunlar arasında tek nefeste aklıma gelenlerin bazıları. Ama yine de çocuklukta sahip olduğumuz saf anda kalma refleksine en yaklaştığımız ânlara yemek yediğimiz anlar. Yemek biter bitmez senin de belirttiğin gibi bu ânlara bir hatıra, nostaljik olan o ana dönüşüyor. Bu da, sergi hazırlık süreci boyunca benim içinde bulunduğumu hissettiğim paradoksa varmamızı sağlıyor. Sergide yer alan eserlerden yola çıkılarak hazırlanmış bu yemekler, en başta sanatçılara olmak üzere, bizlere zamanda yolculuk yapıtırarak o âna ulaşmamızı sağlarken yaşadığımız zaman diliminde anda kalmamızı da sağlayabilir mi? Böylece çocukluğunuz geçiciliği bu ana doğru uzamsal olarak yol kat edip kalıcılığa evrilebilir mi?

E. EZGİ ÖZER: HAFIZAYLA BAĞ KURMAK

Bir küratör olarak nesnelere ve mekânı düzenlemenin ötesine geçip; izleyicinin damak zevkine, koklama duyusuna ve en mahrem çocukluk anlarına sızan çok katmanlı bir yapı kuruyorsunuz. Sanatın mesafesini kırıp izleyiciyi eseri kelimenin tam anlamıyla "yemeye" davet ederken, disiplinler arası sınırları nasıl yönettin?

Ben genelde sergilere çok kişisel bir yerden başlıyorum; bu da öyle oldu. Yetişkinlikte o saf mutluluk hâline yeniden temas etme ihtiyacıyla, kendi hafızamda oyun ve yemek arasındaki ilişkiye dönüp baktım. Önceki MASADA sergilerinde daha çok doğrudan eserlerin içinden renk, malzeme ve metinlerle yola çıkarak yemekleri kurguluyorduk. Bu sergide ise biraz yön değiştirdim ve hem işlerden hem de sanatçıların kendi çocukluk hafızalarından beslenen bir hat kurmak istedim. Bu yüzden gastronomiyi ayrı bir disiplin olarak eklemek yerine, baştan itibaren bu yapının bir parçası olarak düşündüm. Sanatçılara çocukken oyun sonrası ne yediklerini sormamız da buradan çıktı. Çünkü bu cevaplar, işleri duygusal olarak da genişleten bir alan açtı.

Sekideki işler de bu hatları farklı yerlerden taşıdı. Şeyma Türk'ün kartları, oyun içindeki sistemleri ve rolleri bozarken, bu yaklaşım MASADA'da malzemenin yer değiştirmesi ve yanlış konumlanmasıyla devam etti. Şevval Konyalı'nın tek tepleşme ve seri üretim eleştirisi, yemeklerde endüstriyel olanın



Sanatçı ya da anti-sanatçının yaptığı yapıt ya da anti-yapıt ile izlemci arasında gerçekleşen ve duyumsama ile durumsamayı harekete geçirecek olan bu sergi, insanın içinde sırlanan ve saklı kalan ve çoğunlukla dışına çıkarmayı unuttuğu ve utandığı, oyuncaklı, çocuksu ruh halini istemsiz bir biçimde etkinleştirecek.

-Umut Yalım



Ben genelde sergilere çok kişisel bir yerden başlıyorum; bu da öyle oldu. Yetişkinlikte o saf mutluluk hâline yeniden temas etme ihtiyacıyla, kendi hafızamda oyun ve yemek arasındaki ilişkiye dönüp baktım.

-E. Ezgi Özer



İşlerimde farklı yorumlara açık bir alan bırakmaya çalışıyorum. Çocuklukta küçük şeylerden mutlu olabilmem, hatta kimi zaman korkulu olanı bile oyuna çevirebilmenin mümkün olması, bu yaklaşımın temelini oluşturuyor.

- Şevval Konyalı



Yemeğin hazır olmasını beklemek, büyüklerin sohbetinin bitmesini beklemek ya da merak ettiğiniz bir şeye yaklaşmayı beklemek gibi anlar, çocukluk hafızasında gerçekte kapladıklarından daha büyük yer kaplar.

- Şeyma Türk



Sergide yer alan eserlerden yola çıkılarak hazırlanmış bu yemekler, en başta sanatçılara olmak üzere, bizlere zamanda yolculucuk yaptırarak o âna ulaşmamızı sağlarken yaşadığımız zaman diliminde anda kalmamızı da sağlayabilir mi?

-Merve Şeker Yalım

eser olmak istemiyorum n.219

1961'de, umut yalım tarafından yapılan bir yağlıboya yapıtı. 75cmx125cm boyutum. çok sokuk bir yapıtı: satranç tahtasının üstünde duran sıradan bir köfte ekme. natürmortun en avam hâliyim. satranç tahtası: umut yalım'ın varoluşsel edimini, köfte ekme: umut yalım'ın penissel çökümünü imliyor. osuruktan tayyareni n daniskası yani. oysa, avrupaî bir yemek olmak isterdim. beef wellington ya da paella. ama olamadım. sokuk umut yalım'ın çocukluk takıntısı yüzünden köfte ekme resmi oldum ve masada 3'te yer almak zorunda kaldım. umarım ilerde daha düzgün bir yapıt olurum. avni lifij ya da rothko yapar beni. şimdilik bu kadar. bir sonraki sergiye kadar esen kalın.

2250 \$ + kdv

karşısına daha katmanlı ve sürprizli tatlar koyarak karşılık buldu. Umut Yalım'ın işleri ise izleyici olmadan tamamlanmayan bir alan açtığı için, MASADA da parçalanmış ve izleyiciyle kurulan bir deneyime dönüştü.

Her şey aynı çekirdekten; yani oyun, çocukluk ve yemek ilişkisi üzerinden türedığı sürece kurgu sorunsuz işledi ve disiplinler arası sınırlar korunabilirdi. Ayrıca seçkiadaki eserler ve yemeklerle izleyiciyi tamamen serbest bırakmak yerine belirli bir akış içinde yönlendirdik ama kendi hafızasıyla bağ kurabileceği alanı da açık bırakarak ilerledik.

Sergi metninde beni çok etkileyen bir ifade var: "Nostaljiyi yalnızca bir çağrışım olarak değil; şimdi içinde yeniden kurulan bir alan olarak ele almak." Bu rasyonel zeminde, izleyiciyi salt geçmişin pasif melankolisinde bırakmadan, "şimdi"nin gerçekliğine ve kendi aktif varoluşlarına döndüren küratoryal kancalar neler oldu?

Bu sergide kendime sorduğum soru aslında çok basitti: Hepimizin gerçekten mutlu olduğu ortak bir an var mı? Kendi hayatımda bunun cevabı çocuklukta, özellikle de oyun oynadıktan sonra gelen yemek anlarıydı. Anneannemle ve kuzenlerimle geçirdiğim yazlar, en basit yemeğin bile taşıdığı o yoğun mutluluk hissi... Bu duygunun aslında kolektif bir karşılığı olduğunu düşündüm.

Ama benim için mesele yalnızca bu anıları temsil etmek değildi. Nostalji kolaylıkla melankoliye dönüşebilir. Ben izleyiciyi o pozisyonda bırakmak istemedim. O yüzden sergide izleyicinin gerçekten deneyimleyen bir konuma geçmesini hedefledim. Bu noktada yemek belirleyici oldu. Çünkü tat, koku ve fiziksel temas izleyiciyi doğrudan "şimdi"ye çeken şeyler. İzleyici MASADA'da yalnızca bir şeyi hatırlamıyor; o hissi bedensel olarak yeniden kuruyor. Tanıdık tatların yer değiştirmesi ya da yeniden yorumlanması da bu süreci aktif hale getiriyor ve alışık olunan bir şeyle karşılaşılıyor ama onu yeniden düşünmek zorunda kalıyor.

Sanatçıların kendi çocukluk yemeklerinden yola çıkarak da bu deneyimi çoğullandı. Sergi sadece benim hafızamdan çıkan bir yer olmaktan çıkıp, farklı hafızaların üst üste geldiği bir alana dönüştü. İzleyici de bu alanın içine kendi deneyimini yerleştiriyor. Sonuçta benim için bu sergi nostalji üretmekle ilgili değil. Daha çok, geçmişte hissettiğimiz bir şeyi bugünde yeniden mümkün kılmakla ilgili. İzleyici bir anıyı sadece hatırlamıyor; o anın duygusunu, bedenini ve ritmini yeniden kuruyor. Bu anlamda sergideki anahtar küratoryal kancanın, çocukluğa ait o mutluluk anını bugünde yeniden üretilebilir kılma arayışı olduğunu söyleyebilirim.

ŞEVVAL KONYALI: HEM OYUNCU HEM MİZAHİ

Çocukluk döneminde oyun ve ardından gelen yemek, aslında dünyayı anlamlandırmanın, sınırları ve ödülleri keşfetmenin ilk adımlarından biri. Sizin bu sergideki üretimleriniz, geçmişin o kaygısız oyun alanından bugünün yetişkin izleyicisine ne tür bir duygusal köprü inşa ediyor? İzleyicinin işleriniz karşısında neleri hatırlamasını arzu edersiniz?

Çocuklukta her şeyin kolaylıkla bir oyuna dönüşebilmesi, yetişkinlikte hayatın nasıl kurulduğuna dair bir ipucu taşıyor. Kendi işlerimde bu oyun kurma hâlinin izleri var hem oyuncu hem de yer yer mizahi bir taraf barındırıyorlar. MASADA sergisinde oyun, bugün de devam eden bir hal olarak ele alıyorum.

İşlerimde farklı yorumlara açık bir alan bırakmaya çalışıyorum. Çocuklukta küçük şeylerden mutlu olabilmem, hatta kimi zaman korkulu olanı bile oyuna çevirebilmenin mümkün olması, bu yaklaşımın temelini oluşturuyor. İzleyicinin işlerimle karşılaştığında gündelik yaşamına dair bir şeyler hatırlaması, kendinden bir parça bulabilmesi benim için anlamlı. Ancak bu her zaman doğrudan bir özdeşleşme olmak zorunda değil. Çoğu zaman bir başkasının hikâyesinin içinde kendimize ait bir iz bulabiliyoruz.

Eserlerinizin sadece gözle görülmekle kalmayıp, şefin yorumuyla izleyicinin bedenine ve midesine doğrudan dâhil olması, eserin izleyiciyle kurduğu o güvenli mesafeyi ortadan kaldırıyor. Üretim sürecinizde, işlerinizin form değiştirerek "tadılabilir" bir deneyime dönüşeceğini bilmek, sizin materyallerle ve fikirlerle kurduğunuz ilişkiyi nasıl etkiledi?

Üretimlerimde sıklıkla gelip geçici nesnelere yer veriyorum. Özellikle yerleş-tirmelerimde biriciklik hâli önemli bir yer tutuyor. MASADA sergisinde ise bu biriciklik hâlinin farklı bir disiplinde deneyimlenebileceğini düşünüyorum.

Serginin sıradışı yaklaşımı, her karşılaşmayı yeniden kuruyor. Her seferinde farklı izleyicilerle yeniden kurulduğu için her deneyim kendine özgü bir hal alıyor.

ŞEYMA TÜRK: BİR ÇOCUĞUN MERAKI

Serginin kavramsal çerçevesinde "yemek", oyunun ardından gelen bir bekleme ve ödüllendirme ritüeli olarak tanımlıyorum. Kendi görsel dilinizde bu "bekleme" halini, zamanın çocuklukta ki kendine has uzama ve kısalma anlarını formlara nasıl tercüme ettiniz?

Çocuklukta zaman gerçekten farklı akar. Bazen birkaç dakika hiç geçmez, bazen de uzun bir gün bir anda bitmiş gibi gelir. Özellikle beklerken bu duyguyu daha da yoğunlaştır. Yemeğin hazır olmasını beklemek, büyüklerin sohbetinin

bitmesini beklemek ya da merak ettiğiniz bir şeye yaklaşmayı beklemek gibi anlar, çocukluk hafızasında gerçekte kapladıklarından daha büyük yer kaplar.

İşkambil kartları benim çocukluğumda sürekli oynanan ya da hayatımın merkezinde olan nesnelere değildi. Hatta etrafımda çok sık karşılaştığım şeyler de değildi. Ama ne zaman görsel desenleri, simetrik yapıları, renkleri ve üzerlerindeki figürler dikkatimi çekerdi. Nasıl oynandığını tam bilmesem de kendi içinde kuralları olan, dışarıdan bakınca biraz kapalı ve gizemli görünen bir dünyayı temsil ediyorlardı. Sanırım beni etkileyen tarafı da buydu.

Bu seride kartları ele almak istememden biraz da o eski merak duygusuna geri dönmekti. Kartları büyütüp duvara taşıyarak onları günlük işlevlerinden çıkardım. Normalde elde tutulan, hızlıca karılan, dağıtılan ve oyunun içinde sürekli hareket eden küçük nesnelere; burada sabit, büyük ve izleyiciyle doğrudan karşılaşan formlara dönüştü. Bu dönüşüm bana zamanın yavaşlamış hâlini düşündürüyordu.

Kartların üzerindeki bozulmalar, taşmalar ve dengesizlikler ise çocukluk hafızasının kendisi gibi. Her şey net değildir ama bazı detaylar çok güçlü kalır. Bekleme hissi, merak, anlamaya çalışma ve dışarıdan izleme duygusu bu işlerin içinde yer alıyor. Benim için bu işler yalnızca oyunu değil, oyuna dışarıdan bakan bir çocuğun merakını da taşıyor.

Sofra, doğası gereği kolektif, paylaşımcı ve dışa dönük bir birleşme alanı; bir sanat eserinin karşısında durmak ya da bir tadı hissetmek son derece bireysel bir eylem. MASADA III teki işleriniz, bu toplumsal masa ritüeli ile izleyicinin iç dünyasındaki yalnızlığı arasında bir denge kuruyor mu? Nasıl?

Kesinlikle kuruyor. Çünkü masa yalnızca paylaşımın ve bir araya gelmenin alanı değildir. Aynı zamanda insanların birbirini gözlemlediği, rollerin fark edildiği, bazen sessizliklerin büyüdüğü ve kişinin kalabalığın içinde bile kendi içine döndüğü bir yerdir. Hepimiz bir sofrada bulunmuşuzdur ama aynı anda aynı şeyi hissetmemişizdir. Bence masa, topluluk ile bireysellik arasındaki en güçlü alanlardan biridir.

İşkambil kartları da buna benzer bir yapı taşıyor. Oyun birlikte oynanır, herkes aynı masanın etrafındadır, aynı kurallara tabidir. Ama herkesin elindeki kart farklıdır ve kimse diğerinin ne taşıdığını tam olarak bilmez. Bu durum bana insanların sosyal hayat içindeki hâlini hatırlatıyor. Dışarıdan aynı ortamı paylaşıyor gibi görünse de herkes kendi şansını, kaygısını, beklentisini ve yalnızlığını içinde taşır.

Serdeki işler de bu yüzden çıktı. Default King, toplumda kendiliğinden kabul edilen gücü ve otoriteyi temsil ediyor. Perfect Queen, dışarıya kusura bakılmayacak kadar görünür baskısını anlatıyor. Impossible Eleven, sürekli daha fazlasını başarması beklenen bireyin yetişememe duygusunu taşıyor. Lonely Seven ise kalabalık bir düzenin içinde hissedilen sessiz yalnızlığa odaklanıyor. 🌿



Sam Nicholson, Boyutlar Arası İstila I., II., ve III., (devrediş) Dağın Kafanın IV. Gözlemlendiği Üzere, 2024, Alüminyum, yumuşak çelik, dökme demir ve Tekirdağ ve Londra'da toplanmış geri dönüşüm ve buluntu malzemeler, karışık teknik, değişen ölçüler, Fotograf: Fatih Yılmaz, Yer Duygusu, 2024

Doğanın, emeğin ve sanatın *Temas Bölgesi*

Röportaj: Merve Akar Akgün

Trakya kırsalında disiplinlerarası bir araştırma ve sanat platformu olarak Celine Topsakal kuruculuğunda hayata geçen Barbare Studio, T. Melis Golar küratörlüğündeki ikinci sergisi *Temas Bölgesi*'ni 14 Haziran'da Barbare Bağları'nda açıyor. T. Melis Golar ve Celine Topsakal ile Barbare Studio'yu ve sanatın yaşayan sistemlere eklenme halini konuştuk

Barbare Studio'daki küratoryal pratiğinizin organik bir yapı içinde geliştiğini; ilk sergideki makro bakışın (manzara ve sınırlar) yerini bu kez *Temas Bölgesi* ile mikroskobik bir incelemeye (toprağın altı, organizmalar ve kökler) bıraktığınızı görüyoruz. Üç yıllık rezidans küratörlüğünüz süresince, mekânın kendi içindeki bu katmanlı açılışı sizin sergi kurma pratiğinizi ve arazinin ekolojisiyle kurduğunuz ilişkiyi nasıl etkiledi?

T. Melis Golar: Aslında her şeyin olağan bir akışta gerçekleşmesi benim arzum. Bir serginin konusu diğerini doğursun, sebep olsun, soru sorsun istemiştim başından beri. Bunun sebebi ise; bu arazide çok fazla bilinmezlik olması. Burası insan emeği ile doğanın uyumlandığı açık bir arazi ve en nihayetinde bir işleme. Bu gerçekleri göz önünde bulundurarak, arazinin, toprağın, üzümlerin izin verdiğine uyum sağlamak, onların çizdiği güzergâha saygı duyarak bir pratik geliştirdim. Sanatçıların mekânı ziyaret ederek işleyişi görmeleri bu hedefimi anlatmamda en yardımcı dönemler oluyor. Bazı detaylar küratoryal bir pratikten çok tarımsal bir disipline uymayı gerektiriyor, burada da benim yerime bağ çalışanlarının sözü geçerli oluyor. Bunu kabul ederek ilerlemek hepimiz için sergi kurma pratiğini önceki deneyimlerimizden farklı kıldı.

Basın bülteni, canlı ve cansız ayırımı ortadan kaldıran Gaia Hipotezi'ni merkeze alıyor. *Temas Bölgesi* kavramının etnografik anlamda içerdiği karşılıklı, sürtüşme ve birbirini dönüştürme dinamiklerini de göz önüne aldığımızda, davetli sanatçıların toprağın altındaki gerilimi ve ilişkileri kendi üretim pratiklerine nasıl tercüme ettiler? Belki tek tek olmasa da kullanılan bir metot sezdim mi? İlgini çeken bir şekil oldu mu?

T.M.G.: Geçtiğimiz dönem yaptığımız *Yer Duygusu* sergisinde fark ettiğim bir konu sanatçıların daimi olarak manzaraya, bağın dışına veya sınırlarının ötesine geçme arzusu. Buradan yola çıkarak bu kez etkileşimi içeride aramayı öneriyorum. Gözle görünür olmayan temasların açığa çıkışını hayal ederek bir metin hazırladım. Sanatçıların bir kısmı için işler bağın bir mekân olarak varlığıyla ve ihtiva ettiği canlı ve cansız nesnelere ilişkilenebiliyor ortaya çıktı. Bir grup sanatçı kayıt tutma, listeleme ve ölçme fikrini benimsedi. Kimisi ise meseleye daha kavramsal yaklaşarak toprağın ve işçilerin görünmez emeğini veya günümüzde insanın dünya ile ilişkisini manevi ve ekolojik anlamlarıyla ele aldılar. Mikroskobu metnin içinde bir alegori olarak kullanmış olsam da, gerçek anlamda temel bilimleri üretiminin bir aracı olarak benimseyen ve buralardan sorular soran çalışmalarla da karşılaşacağız.

Güncel sanatın beyaz küpün sterilliğinden sıyrılarak bağlar, kırsal araziler veya endüstriyel kalıntılar gibi nefes alan ekosistemlerle bütünleşmesi dünya genelinde de giderek derinleşen bir pratik. Barbare Bağları deneyiminden yola çıkarsak; sanatın yaşayan sistemlere entegre olma durumunda eserini izleyiciyle kurduğu ilişki değişiyor mu?

T.M.G.: Sanatçıyla kurduğu ilişki değiştiği için elbette izleyici ile de değişiyor. Bir kere farklı disiplinlerden yararlanmayı zorunlu kılıyor. Bu da çeşidi, çözümü ve pratiği değiştiriyor. Alışlagelmiş bir yöntem yerine hem uyum sağlayan hem de alternatif üreten bir yapıyı sunuyor. Nitekim bu, muazzam ihtimaller içeren bir deneyim demek. Ayrıca bilindik kurumsal yapılar, mimariler ve yönetimler yerine alışılmadık dışına çıkan bir zihinsel egzersiz de gerektiriyor. Bağda üzüm toplayan insanların yanında onlardan bir şeyler öğrenirken üretim yapma fırsatı az bulunur bir öğrenme biçimi. Hayatınızda yolunuzun düşmeyeceği eski bir fabrikanın içinde yeni bir üretim habitatının oluşması da benzer. Ayrıca o mekâna dair kimi hafızayı tutmak, arşivlemek ve yeni kullanım alanları bulmak açısından da verimli bir fırsat.

Barbare Studio kırsal ve kentsel deneyimler arasında bir köprü kurmayı hedefliyor. Kırsalın mevsimlere ve iklime bağlı döngüsel ve yavaş zamanı ile güncel sanatın genellikle kente ait, hızlı dinamikleri bu "temas bölgesinde" nasıl bir diyalog kuruyor?

T.M.G.: Her dönem farklı bir ortama karşı karşıyayız. Aslında bizim deneyimlediğimiz üretim, tarımsal faaliyetler yapanların üretimiyle benzer hale geliyor. Geçen sefer sergiyi eylül ayında bağbozumu sırasında yapmıştık. Bu yıl ise haziran ortasında gerçekleştiriyoruz. Her seferinde farklı bir bitki örtüsü, renk tonu, ekolojik çeşitlilik bizi karşılıyor. Bu durum sanatçıların üretimlerine de elbet yansıyor. Buradaki koşullar yavaş ve döngüsel bile olsa şartlar daha sert ve sınırları zorluyor. Bu durum özellikle yapıtların kurulumları sırasında bazı beklemedik sonuçları ortaya çıkarabiliyor. Bir rüzgâr esiyor ve her şey onun dediği gibi oluyuyor.

Öte yandan Barbare Studio'nun kurucusu olan Celine Topsakal'ın yerel üreticilerle yakın etkileşimde olma isteği bu dinamikleri hızlandırma potansiyeli taşıyor. Geçtiğimiz yıl eylül ayında *Kayda Değer* başlığı altında Barın Han'da bir kamusal program hazırladık. Bu programda ilk sergide sorduğumuz soruları farklı deneyimlere sahip olan konuşmacılarla paylaştık, ilham aldığımız kitap ve makalelerden bir kütüphane oluşturduk, referans noktalarımızı genişletip diyaloga herkesi dahil etmek ve araştırmalarımızı veya elde ettiklerimizi birlikte tartışmak üzere bir platform yaratmak istedik. Kısacası temas noktalarını fikirler üzerinden de genişletmek asıl hedefim.



Milo Kester, Sen için ayak üstünde toprağa çömeliken uyardık, 2024, Ahşap, demir, boy, Fotograf: Fatih Yılmaz, Yer Duygusu, 2026



Yer Duygusu, 2024, Fotograf: Fatih Yılmaz



Celine Topsakal: Melis'in dediği gibi arazinin bilinmezleri başta bizi sına; ama sonra akışa direnmeyi, onunla beraber şekillenmeyi öğrendik. Karşımıza çıkan engelleri yaratıcı sürece yön veren sunular olarak bakmaya başladık.

Kayda Değer kamu programı kapsamında Melis ile kurguladığımız Emek konuşmasında da insanın doğayla kurduğu dönüştürücü ilişkiyi ve emeğin günümüze nasıl tesir ettiğini sorguladık. Barbare'nin hem sanat hem de tarım alanı olması, bu iki emek biçimini yan yana görmemizi sağladı. Zihinsel, fiziksel, tarımsal ve görünmez emeğin birleşiminden doğan farklı zaman deneyimini konuştuk. Bahsettiğimiz hızlı dinamikler aslında emekle birlikte bir süzgeçten geçiyor. Farklı perspektiflerle, bu araziyle kurduğumuz karşılıklı anlaşma ve ortaklaşma sürecini paylaştık ve kutladık. Yakında bu konuşmaları daha erişilebilir kılmak için YouTube'da da yayınlayacağız.

Barbare Studio, yerel bilgiyi odağına alarak geleneksel zanaat pratiklerini sanatla yeniden canlandırma ve kolektif üretim biçimlerine alan açıyor. *Temas Bölgesi*'nin birbirinden oldukça farklı disiplin ve pratiklerden gelen bir sanatçı listesi olduğuna düşünerek soruyorum; arazinin sahip olduğu yerel hafıza ile güncel sanatın araştırma odaklı yaklaşımları nasıl etkileşimlere girdi?

T.M.G.: Yukarıda bahsettiğim *Kayda Değer* programı aslında bu etkileşimi arttırmak maksadı ile yapılmıştı. Buradan aldığımız yolla sanatçılara yönlendirmeler yapmak, referansları paylaşmak, yerel hafıza ile ilgili kayıtları tutmak ve bunları paylaşmayı hedefledik. Sanatçılardan aldığımız izinler doğrultusunda her birinin yaptığı araştırmayı sergi sonrasında kamusal hale getirdiğimiz bir sistem düşündüm. Bu arşiv benden sonraki küratörlere ve araştırmaya yapmak isteyen herkese bir veri tabanı olarak kalacak. Her yaptığımız etkinlik bu zihinsel haritayı daha detaylı hale getirecek. Ayrıca Kayda Değer programı sırasında Gözgöründü isminde Trakya merkezli bir açık çağrı ile sergi yaptık. Burada da amaç, Trakya bölgesinde sanatçıları tanımak, genç sanatçılardan oluşan yine bir veri tabanı oluşturmak gelecekte olası iş birliği ihtimallerini çoğaltmaktır. Celine aynı zamanda Trakya odaklı bir koleksiyon yapmaya başladı bile. Kısacası bu proje Trakya'da üzüm bağlarında bir sergi yapmanın çok ötesinde kendi içinde birbirine bağlanan yürekendirici projeler barındırıyor. Bu anlamda Celine ile benzer vizyonlarda olmamız bizi yanyana tutuyor.

C.T.: Tekirdağ'da yerel bir kültürel kapıya dönüşmek benim için çok kıymetli. Melis ile yaptığımız bu çalışmaları yerel zemine kurduğumuz köklü bir bağ olarak görüyorum. Geçen sene *Gözgöründü* kapsamında Melis ve Deniz Erbaş'ın OddART SPACE'te gerçekleştirdiği portfolyo günleri, oradaki genç sanatçılarla kurulan bilgi değişimi bunun en somut örneğiydi. Melis ile kurulumdan itibaren bizzat sahada, bu ekosistemin içinde olmamız işin omurgasını oluşturuyor. Araştırma her zaman metinsel bir çıktıya dönüşmek zorunda değil; yerel bilgiye ayırdığımız zaman, onu dinleme biçimimiz ve karşılıklı olarak birbirimize kattıklarımız zaten yaşayan bir araştırma süreci. Kütüphanemiz sahada biriktirdiğimiz fikir alışverişleri ve insanla, toprakla kurduğumuz diyaloglardan ibaret. 🌱

Evrensel değerler ekseninde: Piramid Sanat

Bedri Baykam'ın *Picasso: Revisited* sergisi, modern sanatın ikonik yapıtı *Les Demoiselles d'Avignon* üzerinden Batı merkezli sanat tarihini sorgularken, Picasso'nun form dilini Mehmet Siyah Kalem'in figürleriyle birleştiren disiplinlerarası bir alan açıyor. Piramid Sanat'ta 5 Eylül'e dek devam edecek sergi üzerinden sanatçıyla sanatın evrensel değerlerini ve kültürel etkileşimlerin güncel sanattaki yerini konuştuk

Röportaj: Merve Akar Akgün



Bedri Baykam, Fotoğraf: İbrahim Yüzütlü 2021

Serginin rotası, tıpkı *Les Demoiselles d'Avignon*'un tarihsel kökleri gibi önce Paris'te (Galerie S/Beaubourg) atılıyor, ardından İstanbul'a (Piramid Sanat) uzanıyor. Sanat sosyolojisinde sıkça tartışılan merkez-çevre hiyerarşisi bağlamında bu güzergâh oldukça sembolik. Batı merkezli modernist kanonun doğduğu yerden başlattığınız "kültürel diyalog", o kانونa kendi diliyle yönelttiğiniz bir eleştiriyi mi? Bu konuda neler söylemek istersiniz?

Paris, İstanbul ve Ankara'yı saymazsak, New York ve California ile beraber en çok sergi açtığım şehir. Paris'te yaşadığım beş yıl ile birlikte orada geçirdiğim toplam süre yedi-sekiz yılı bulur, sürekli olarak sergilerim için veya arkadaşlarımla beraber olmak ve müze gezmek için sürekli döndüğüm bir şehir. Sanat tarihinde bir dönüm noktası olan Modernizmin başlangıç ve patlama yıllarına çok büyük bir ilgi duyuyorum. 1860-1920 arası diyebiliriz buna. Zaten birkaç yıldır *Yol Açanlar* başlıklı bir seri yapıyorum. Sanatta ve o öncü yılların edebiyatında yeni görme ve düşünme sistemleri geliştirmiş öncü isimler: Rimbaud, Cravan, Van Gogh, Gauguin, Munch, Picasso, Dalí, André Breton, Magritte, Modigliani, Kisling... Bütün o yıllarda Paris sanatın merkezi.

İstanbul'da kendimi en rahat hissettiğim bölge, Montmartre'a en çok benzeyen Beyoğlu, Tarlabası, Cihangir üçgeni olduğu için, 1987'de İstanbul'a döndüğümden beri hep o ortamlarda resim yaptım. Picasso etrafında resimlerimi yine Piramid Sanat atölyesinde, Talimhane'de yaptım. İstanbul'da ilk atölyem 19. yüzyıl bir Ermeni manastırıydı.

Picasso *Demoiselles*'i yaparken etkilendiği sanatçıların başında Ingres ve Gérôme gibi oryantalistler vardı. Onların harem ve hamam resimlerinden etkilendi. Hazırlık resimlerini yapmak için gittiği İspanya'nın Gosol dağı kasabasında, yaptığı işlerden birinin adı *Harem*'di. 42 yıldır sanatta Batı'nın dünyaya uyguladığı tek yönlü tahakkümle mücadele ediyorum. Sanat tarihini yalnız Batılı sanatçıların tarihi olarak üretmelerine karşı 80'li yıllardan başlayarak manifestolar yazdım, *Maymunların Resim Yapma Hakkı* kitabımı kaleme aldım. Birinci İstanbul Bienali'nde bugün İstanbul Modern Müzesi'nin ana koleksiyonunda olan *Ingres, Gérôme, Burası Benim Hamamım* resmini sergiledim. Batı'nın Güney ve Doğu'dan gelen biçimsellik ve estetik düşünceler ile Modernizmi ürettiğini hatırlattım. *Demoiselles* resmine olan ilgimle, bu yapıtı 2007'de, yani 100. yılında, beş kıtadan 25 sanatçıyla gerçekten çarpıcı bir uluslararası sergi hazırlığına girişmişim. Ama doğruyu söylemek gerekirse Türk müzeleri 2005-2006 yılında henüz çok yeniydi ve yeterince özgüvenli değillerdi. Bu projenin neden yapılamadığını *Sistem Eleştirileri* kitabımda detaylı olarak anlatmıştım. Ne yazık ki Türk müzelerinin seçtiği yol, hep Batı'dan hazır sergiler getirip bu şekilde kendilerini riske atmadan ve aslında pek bir işe yaramayan adımlar atmak oldu. Hâlbuki ithalat yapacağımız yerde, 2007'de bu sergiyle düşünce ihracatına geçebilirdik; hem de Batılı merkezlerle "nasıl oldu da bu bunu düşünemedik" dedirterek! Bu şekilde Batı'nın kendini tek merkez gören hükümlerini sorgulanacak ve çok ulusluğun aynı zamanda çift yönlü bir alışveriş olduğu ortaya çıkacaktır. O zaman "kültürel diyalog" cümlesinin çok daha büyük bir ağırlığı olacaktır!

Picasso'nun Afrika maskeleriyle kurduğu ilişkinin, şayet eserlerini tanıması olsaydı, Mehmet Siyah Kalem ile de kurulabileceğine dair spekülasyon alan açıyoruz. Siyah Kalem'in arkaik figüratif yapıyla, Picasso'nun form parçalamalarını birlikte yorumlamak nasıldı? Kültürel tahsis (*cultural appropriation*) eleştirilerinin yoğunlaştığı günümüzde bunu nasıl anlamlandırabiliriz?

Picasso, genç ve iddialı bir sanatçı olarak geldiği Paris'te hızla dikkat çekti. Resimleri önce yavaş yavaş sonra da hızlı bir şekilde koleksiyoner bulmaya başladı. Kendisinden on yaş büyük olan Matisse'le büyük bir rekabet içine girmişti. Ama aynı zamanda birbirlerine saygı gösteren iki rakip ve dosttular. 1905'te Matisse, Fovizm akımının öncüsü olarak Paris'te Grand Palais'deki sergide dikkat çekti. Hem de ne dikkat: O, Derain, Vlaminck, Marquet, Camoin ve Kees van Dongen "vahşi" şekilde, sarıları, mavileri, kırmızıları, yeşilleri en sert açıklıklarıyla kullandılar. Matisse... Cenneti çağrıştıran çok çekici ve güzel estetik resimleri ile büyük beğeni topluyordu. Picasso ondan daha büyük cennet resimleri yaparak onu aşamazdı. Kitabımda dediğim gibi Picasso'nun yanıtının tersiyle sert bir şamar gibi "cehennemden" geldi! Pablo zaten El Greco, Cézanne, Gauguin gibi sanatçılardan çok etkilenip onları atası gibi görüyordu. Evet, Afrika sanatı da onu çok etkilemişti ve yarattığı kadın figürlerinden oluşan kompozisyonuna o içeriği de kattı. Afrika maskeleri ve heykelleri ona tılsımlı, büyümlü fetiş parçaları olarak geliyordu. O başyapıtta Batı sanatı ve Afrika sanatının bir füzyonunu yaparak adeta ikisinin de içinden geçti. Birbirleriyle yalnız bir sömürü ilişkisi olan bu dünyalar arasında bir köprü kurarak oradan Kübizme ve Modernizmin yeni bir sayfasına aktı. Yaptığı işin o anda algılanması mümkün değildi. En yakınları bile ona aklını kaçırmış, her an intihar edebilecek biri gibi bakıyordu veya alay ediyordu. Matisse "o resmi sırf beni kızdırmak için yaptı" diyebilecek kadar ileri gitti. Ben ise Picasso'nun beynini çok iyi tanıdığım için, "şayet 14.-15. yüzyıldan Mehmet Siyah Kalem'in eserlerini tanısaydı, onda Afrika sanatından bile daha çok etki bırakacağını gördüm, hissettim" diyebiliyorum. Dolayısıyla, "Siyah Kalem'in işlerini tanısaydı yaptığı büyük devrim nasıl doğabilirdi?" düşüncesiyle işler üretmeye başladım. Onlar da sergide mevcuttular. Siyah Kalem daha önce başka Türk sanatçıları da etkilemişti, Mehmet Güleriyüz veya Ömer Uluç'un da onun dünyasıyla ilişkileri olmuştu bir süre. Ben farklı kıtaları ve yüzyılları bir şekilde buluşturarak Siyah Kalem ve Picasso'yu 2026'da tanıştırmış oldum, zaman içinde seyahat ederek. Herkesin kendi etkilendiği kültürel değerlerden oluşan bir evrensel piramidi vardır. Sanat merkezimin adı o yüzden Piramid! O evrensel değerler hepimize ait. Bu son yıllarda *cultural appropriation* adı altında dünyada yaşanan saçmalıklar içler acısı. Amerika'da kalkıp beyazların saçlarını Jamaikalılar gibi rasta şeklinde örmeye hakları olmadığını iddia edecek kadar ileri gitmişler. Bunu söylemek, bir siyahiyi "sen saçını sarıya boyayamazsın" demekle aynı. Çağdaş sanat ve modern sanat ortamı nasıl Batı'ya ait değilse, bütün farklı kültürel değerler de evrensel dünyanın kendisine ve bütün insanların mirasına aittir. Dünyayı Siyah Kalem de etkileyebilir, Refik de etkileyebilir, Combas da, ben de... Bu etkileşimler karşılıklıdır ve ölümsüzdür.

Les Demoiselles d'Avignon, kadın bedenini idealize edilmiş estetik rejimlerin, "güzel" in tahakkümünden kurtararak ona rahatsız edici bir gerçeklik ve fail olma durumu kazandırmıştı. Bedenin nesneleştirilmeye karşı gösterdiği bu direniş, sizin de belirttiğiniz gibi bugün hâlâ politik bir tartışma alanı. Bugün *Revisited* serinizde beden temsilini, dönemin eril sınırlarına karşı bedene yeni bir kendi-için-varlık (*être-pour-soi*) statüsü kazandırdığını düşünüyor musunuz?

Demoiselles resminin yarattığı çok dalgasını anlamak için, hiçbir anakronizm tuzağına düşmeden 20. yüzyılın başındaki Fransa'yı iyi tanımanız lazım. Rubens ve Rembrandt gibi Barok sanatçıların veya Boucher ya da Watteau gibi Rokoko akımının sanatçıların veya Goya ya da Delacroix gibi romantiklerin ve bahsettiğimiz oryantalist ressamların figüre bir bakışları vardı. İzlenimciler modernist akımların temelini attıktan sonra, Manet, Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec gibi Paris boheminin sanatçıların da kadın figürüne ve estetiğe bir bakışları vardı. Ve Picasso, masaların üzerindeki örtüyü çekerek devirdi. Ürettiği çalın işlerde hipnotik, sert ve sade ama öte yandan karikatür gibi bir havası vardı. Meydana getirdiği figür kompozisyonundaki beş kadın hiç seksi değildi ama hiçbir utanma hissi de taşımadıkları ve kendilerini teşhir ettikleri de açıktı. Güzel değildiler ama sanat tarihine atılan bir tokatın analitik kompozisyonunu oluşturduklarının farkındaydılar. Ben, sanatta güzel veya seksi kavramlarına hiç karşı değilim. Sanat her şeyden önce özgürdür. Erkek bedeni de en başından beri sanatın konularından biridir. Kadın bedeninin nesnelleşmesi konusunu arkaik ve artık çok demode bir feminist ezber olarak görüyorum. Bu sergi için ürettiğim yapıtlarda da hiç seksi olma gayretim olmadı. Harem ile ilgili 39 seriyi sonra yaptığım kırık aynalı resim ve Mehmet Siyah Kalemli işlerim, yine açıkça alışılmış estetik kavramları dinamitleyen resimler. Öte yandan tersine, Madame Claude ile ilgili olanlar, çok çekici görülebilir. Çünkü benim hiçbir tabum yok, ne güzellik, ne kadın bedeni ne de seks. Hepsi insanın gerçekleri ve sanatın konuları arasında. Rahatsız olmak isteyen, her sebeple olabilir. Yüzeyin tuval üzerinde işlenmesinin bir gerekçesi, bir aracı olarak da var ve öyle görülebilir. Nasıl isterseniz! Sanatçının gördükleri de var; izleyicinin görmeyi ve algılamayı seçtiği yollar da...

Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman'ın da işaret ettiği üzere eserlerinizin, "tekil bir anlatı üzerine kurulu olmayı açıkça reddeden" yapısal bir durumu var. Güncel sanat yayıncılığında ve eleştirisinde, yapıtları kolay tüketilebilir kavramlara veya tek boyutlu sloganlara indirgeme eğilimi var. Sizin tavrınız, sanatın ve hikâye anlatımının yüzyüzselleşmesine karşı nasıl işliyor?

Hasan Bülent Kahraman benim sanatımı en iyi dile getiren ve kavrayan yazar ve sanat tarihçilerden biri. Maalesef sanat piyasası görünümü tekrarları ve oluşturulmuş mimetik yapay hormonlu bir sistem üzerine kurulu. Kusura bakmanın ama 70. yaşından günler almaya başladığım şu mayıs ayında sansürsüz konuşacağım: Sanatın kapital kısmındaki bireyler, yani sponsorlar, kimi koleksiyonerler, kurumları yönlendirdiklerine inanıyorlar, adeta sanatçısız bir

ortamın kapital şahbazlığını yapmak istiyorlar! Tabi bunun tamamı bir illüzyon! Yok böyle bir şey! Onlar bugün var, yarın yok. Sanatçıların ürettikleri yapıtlar ise sonsuza kadar orada olacaklar ve onları monitör ettiklerine inanan başka yapay araçlar transit geçiş yapıp duracak. Geriye yalnız sanatçıların ürettikleri resimler ve geliştirilen felsefeler ve düşünce kalacak. Bugün pompalanan sanat dünyasında kolay tarif edilen, dekoratif "sanat fuarı sanatı" veya bazen yine tekrarlara dayanması istenen daha farklı ama benzer başka bir otobani kullanan "bienenal sanatı" sendromları var. Ben dev bir *puzzle*'in içerik üreticisiyim. Ömür üstünden yaptığım her şey, dev bir resmin parçalarını oluşturup uzaktan birbirlerine yaklaşıyorlar. Otobiyografim, binbir surat gibi farklı ama benden çıktığı belirli tekniklerim ve stillerim, belgesel filmim, iki yıl sonra yapılacak olan retrospektifim, her biri birbirini tamamlayacak. Hedefim piyasanın kolay ezberleri değil. Tek bir tanımım, tek bir konum veya stilim yok, yapabileceğim şeylerin, Tanrı izin verdiği müddetçe ucu bucağı sonu yok. Kennedy cinayetinden 68 Kuşak serilerine, Kuvayı- Milliye serilerimden Picasso veya Munch yorumlarına kadar, ya da *Kemik* veya *Sakıncalı* gibi yedi yüzer sayfalık kitaplarıma kadar, birçok şey ömrümden yıllar veriyorum ama hepsi değişiyor, benim açımdan. *Puzzle* yolun sonunda tabii ki birleşecek ve o büyük resim ortaya çıkacak. Sanatı salt burjuva dekoru sananlar o gün belki uyanırlar...✂

Herkesin kendi etkilendiği kültürel değerlerden oluşan bir evrensel piramidi vardır. Sanat merkezimin adı o yüzden Piramid! O evrensel değerler hepimize ait.



Bedri Baykam, La Bande à Picasso, 2026, Kâğıt üzerine karışık teknik, 74x103,5 cm



Bedri Baykam, My Demoiselles Re-Visited For Ever, 2020, Tuval üzerine karışık teknik, 200x190 cm

Hayat ve sanat arasındaki *döngüsel* diyalog

Röportaj: Merve Akar Akgün
Fotoğraflar: Berk Kır

Çalışmalarıyla sanatın gündelik hayatla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlayan Ahmet Öğüt, sanatı hayatın içine sızan ve onu dönüştüren canlı bir organizma olarak ele alıyor. Bugünlerde İstanbul'a geri taşınan sanatçı ile, sanatın farklı disiplinler arasındaki bağlayıcı gücünü ve günümüz dünyasında üstlendiği aktif sorumluluğu konuştuk



Merhaba Ahmet. *Tips and Trick* adlı kitabının önsözünde Ceren Erdem senden “gerçek bir multidisipliner sanatçı” olarak bahsediyor. Video, heykel, fotoğraf, mekâna özgü yerleştirme, performans ve resim dahil olmak üzere çok geniş bir alana yayılan pratiğin üzerine konuşmak istiyorum. Pratiğindeki var olan toplumsal müdahale hali tüm disiplinlerle bir arada durabilen ve aslında hepsini yutan ve kendi amacına hizmet ettiren bir üst kimlik gibi hissettiriyor bana. Bu disiplinlerarası göçebelik, senin kavramsal olarak sisteme yakalanmama, etiketleri ve sınırları reddetme biçim olabilir mi?

Evet, çok yönlülük var. Benim pratiğim, eğitim sisteminin bana sunduğu alanları seçmekten ziyade, kalıpların ötesinde kendi özgürlük alanımızı nasıl yaratabileceğimiz sorusuna odaklanıyor. “Öngörülebilir” olmaya karşı durarak, fikirleri ve duruşu öne çıkaran bir pratiğin en özgür pratik olacağına öğrencilik yıllarımdan itibaren karar vermiştim. O kitapta Ceren’le konuşurken, bu çok yönlülüğü kronolojik dönemler ya da malzemeye dayalı kategoriler üzerinden değil, “filmse hafıza”, “uzun soluklu yaklaşımlar”, “kurumsal yapılarla müdahaleler”, “geri kazanılmış tarih” ve “günlük arkeoloji” gibi başlıklar üzerinden ele almayı tercih ettim. Sadetle, bir sanatçı için daha önemli olan ne: Kendine özgü bir imza ve stil bulmak mı, yoksa her seferinde zamanın ruhunu yakalayabilmek, onun bir parçası olabilmek ve hatta yeniden -tekrar tekrar- hayattan ve izleyiciden öğrenmeye devam ederek birlikte özgürleşmek mi? Cevabın sorunun içinde saklı olduğunu söyleyebiliriz. Senegalli yönetmen Ousmane Sembène’nin şu sözlerini çok severim: “Neden bir ayıçığı olup güneşe döneyim? Ben kendim güneşim.” Sanat dünyasının beklentilerine göre kendimizi şekillendirmek yerine, sanatın gücünü merkeze koymanın çoktan zamanı geldiğine inanıyorum.

Bir videoyu, heykelini ya da yerleştirmeni sanatın gücünü merkeze koyarak hayata doğrudan temas eden bir müdahaleye dönüştüren kırılma anı senin için nasıl gerçekleşiyor?

Zaten esin kaynağım hayatın ta kendisi ve yaptığım her işte bunu hayata geri dönüştürmek için açık kapı olarak kurguluyorum. Sanat ve hayat arasında bir döngü olduğuna inanıyorum. Bu, hayattan sanata ya da sanattan hayata tek yönlü bir yolculuk değil. Nasıl ki bir müzenin sadece sanat eserlerini depolayan, koruyan ve hayattan izole eden bir mezarlık olmaması gerekiyorsa, bir sanat eseri de yaşamsallığını sadece “sanat” olarak sonlandırmamalı. O kırılma anı dediğiniz şey de tam burada gerçekleşiyor: İş, kendi sınırlarını aşmaya başladığında, izleyiciyle, kamuyla, gündelik hayatla temas ettiğinde, yaşanan deneyimin hayata yeniden karşılabilmek potansiyelini canlı tutmak. Bir iş, sergi mekânının dışına taşabildiği sürece tekrar sergi mekânına dönebilir. Hem fiziksel hem deneysel hem de kavramsal olarak. Eser başka bir bağlamda yeniden işlev kazanabilmeli, hayatın halihazırda bir parçası olmaya devam edebilmeli ve hatta aradaki farkı bazen ayırt edememeliyiz. Söylediklerimi hem sanattan hem hayattan bir örnekle şöyle özetleyebilirim: Goldin+Senneby’nin 2017’de yaptıkları bir proje olan *Eternal Employment* (Sonsuz İstihdam), bir sanat eseri olarak bir kişiyi süresiz şekilde istihdam etmeyi önermişti; burada işin kendisi üretim değildi. Çalışan sadece giriş-çıkış yapıp ve harcanmayan emek “eser” sayılmıştı, böylece sanat nesneden çıkıp zamana ve ekonomik sisteme yayılmıştı. Buna neredeyse birebir karşılık gelen gerçek bir örnek ise Niğde’de inşa edilemeyen havalimanı için görevlendirilen bekçi Osman Benal’dır. 22 yaşında başladığı görevde, hiç tamamlanmayan “hayalet” havalimanını 27 yıl boyunca bekledi ve 50 yaşında tek bir uçak görmeden emekli oldu. Bu iki örnek yan yana geldiğinde, sanatın kurguladığı yapı ile gerçek hayatın kendisinin neredeyse ayırt edilemez hale geldiğini görüyoruz. Benzer bir şekilde 2016’da sanatçı Maria Eichhorn, Londra’daki Chisenhale Gallery’de gerçekleştirdiği *5 hafta, 25 gün, 175 saat* adlı projede galeriyi beş hafta boyunca kapattı. Bu süre boyunca çalışanlara ücretli izin verdirerek, kurumların “üretimsiz” zamanını görünür kılmayı amaçlayan “kapalı” bir sergi yapmıştı. Ben bu örnekler arasında bir hiyerarşi görmüyorum, hayat ve sanat arasında döngüsel bir diyalog görüyorum.

Disiplinlerarası göçebelik ve sistemlere karşı tavır almaktan söz etmişken, Unlimited’da yayınladığımız bir yazında “Algoritmanın kafasını ne kadar karıştırırsak o kadar iyi” diyordun. Disiplinlerarası geçişlerini, tıpkı algoritmaları şaşırtmak gibi, sanat dünyasının o öngörülebilir, etiketleyici beklentilerinden bir kaçış olarak okuyorum. Bir tür öngörülemezlik yaratıyorsun. Bu bağlamda “algoritmayı şaşırtmak”, verileştirilen (*datafied*) dünyamızda ne ifade ediyor?

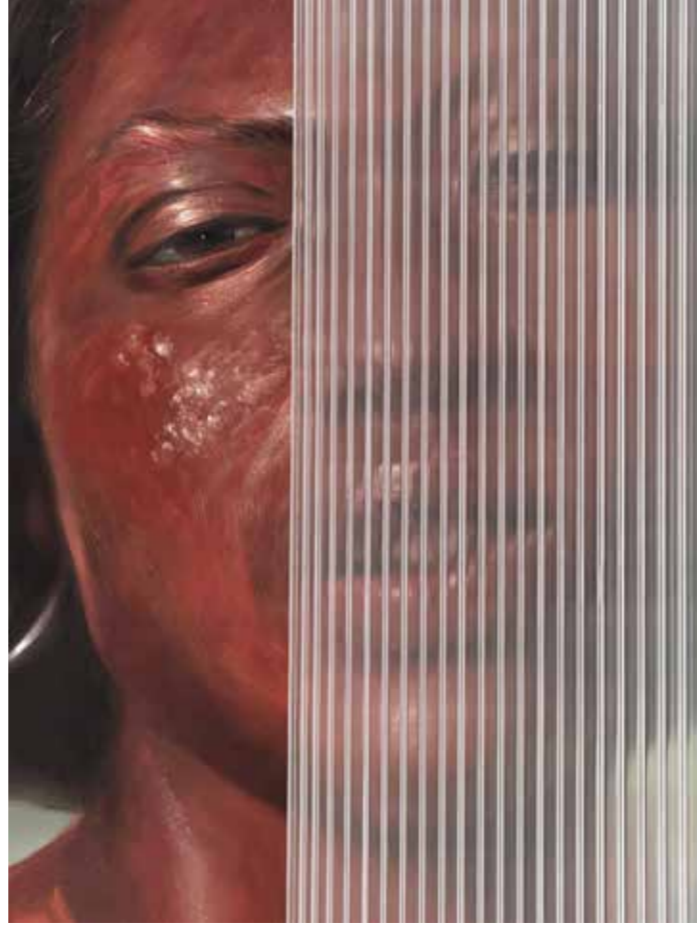
Bunu biraz müknaş gibi düşünebiliriz. Kafa karışıklığı yaratma stratejilerini bir kaçış olarak değil, aksine odağı yeniden esas amaca çekmenin bir yolu olduğunu düşünüyorum. Sanatın fazla “öngörülebilir” hale gelmesi bence problemli; sanat normalleştirilmemeli. Sürprizleri olmalı, mucizeleri gerçek kılmaya devam etmeli. Risk almalı. Bunun tersini yapmaya gayret etmek sanatın temel meselelerinden uzaklaşmak, hayattan soyutlamak demek. Metinde sözünü ettiğim *coded gaze* (kodlanmış bakış) ve *cognitive bias* (bilişsel önyargı) meselesi, sadece algoritmaların hatalarıyla ilgili değil; aynı zamanda bizim kendi bakışımızın ne kadar kodlanmış ve yönlendirilmiş olduğuyla da ilgili. Bugün makine öğrenimi (*machine learning*) sistemleri inanılmaz hızda ve ölçekte veri işliyor, ancak bu veriler hâlâ çoğunlukla Batı perspektiflerine dayanan ve insanlar tarafından tasarlanmış merkezi sistemlerden geçiyor. Yapay Zekâ ne kadar ilerlerse ilerlesin, bu yapısal önyargılar varlığını sürdürüyor. Kökleri ise 18. yüzyılın sömürgeci epistemolojilerine kadar uzanıyor; Batılı antropologlar ve coğrafyacılar, insanlığı eski ve sorunlu ölçütlere göre yanlış biçimde sınıflandıran iklimsel ve ırksal haritalar (örneğin *İnsan İrkları Atlası*) üretmişlerdi. Bunun normal olmadığını ve çok sorunlu olduğunu yıllar sonra “keşfettiler”. Sanat dünyası da artık gün geçtikçe algoritmalarla işliyor. Artifacts gibi platformlar uzun süredir sanatçıları veri üzerinden konumlandırıyor; şimdi buna Limna gibi YZ temelli fiyat tahmin sistemleri ekleniyor. Bir yandan da Art Recognition gibi araçlar özgünlük analizi yapıyor. Yani sistem giderek daha ölçülebilir, daha sınıflandırılabilir hale geliyor. Kate Crawford’un *Atlas of AI* (2021) adlı

kitabı, YZ’nin ne gerçekten “yapay” ne de “zeki” olduğunu; aksine büyük ölçekte çevresel tükenmeye, sömürülen insan emeğine ve veri çıkarımına dayanan bir çıkarım endüstrisi (*extractive industry*) olduğunu savunuyor. Kitap, YZ’yi gücü yoğunlaştıran, eşitsizliği pekiştiren ve şirketler ile devletlerin çıkarlarına hizmet eden fiziksel, politik ve ekonomik bir sistem olarak tarihselleştiriyor. Yani sistemin değişmesi, yenilenmesi güç odaklarının dengelerinin değişmesi anlamına gelmiyor. Bence sanat bu anlamda buna araç olmak yerine en önde gelen sorgulayıcı alanlardan olmaya devam etmeli. Adam Harvey’nin 2010’dan bu yana yaptığı *Anti-Face* projesi bu anlamda iyi bir örnek: Yüz tanıma yazılımlarının kafasını karıştırmak için kullanılan bir kamuflaj olarak “gözetim karşıtı makyaj”. Bu projeyi daha eski bir örnekle birlikte ele alırsam: Radyo temel bir medya alanıyken Orson Welles’in bir haber programı şeklinde sunduğu *War of the Worlds* (1938) radyo yayını neden bu kadar etkili olmuştu? Neden Amerika’da dünyanın gerçekten Marslılar tarafından işgal edildiğine inanan insanlar kolektif bir panik yaşadılar? Çünkü Orson Welles gerçeklikle kurgu arasındaki sınırı belirlemeyen bir şekilde kaydirdi. Bu iki proje benim için dertleri açısından her daim güncel.

Algoritmaların bizi hapsediği görünmez sınırların fiziksel dünyadaki karşılığını, kurumların dışlayıcı politikalarında görüyoruz. Üsküp Çağdaş Sanat Müzesi’ndeki sergide yer alan *Kurumları İşgal Eden Canlılar* (*Living Beings Squatting Institutions*) serisi çok çarpıcıydı. İnsanlığın başkalarını dışlamak için inşa ettiği mekânlarda, örneğin Kambocya Ulusal Müzesi’nin çatısındaki yarasaları veya Boston Güzel Sanatlar Müzesi’ndeki bir köpeğin kendilerine bir varoluş alanı açmasını izliyoruz. Tüm bu dışlayıcı politikalara rağmen “birlikte yaşamannın” (*coexistence*) yollarını bulmak senin için ne anlama geliyor?

2015 yılından itibaren Fukushima’da hâlâ açık olan, ancak insanlar tarafından gezilemeyen; yalnızca bölgede kalan hayvanların deneyimleyebildiği bir sergimiz

Ahmet Öğüt, neither artificial nor intelligent, 2025-2023, Yağlı Boya Resim Serisi, 70cm x 70cm, A Plus A Gallery’den yerleştirme görüntüleri. Fotoğraflar: Clelia Cadamuro



var. *Once Upon a Time Breathing Apparatus for Breathable Air* isimi, *Don’t Follow the Wind* kapsamında, Fukushima Daiichi nükleer felaketi sonrası oluşan radyoaktif yasaklı bölgenin içine gerçekleştirdim. 2015’ten bu yana orada bulunan bu çalışma, modifiye edilmiş 400 yıllık bir samuray zırhı ve radyasyondan koruyan hazmat kostümünün birleşiminden oluşuyor. İlginç olan, ilk başta bu ziyaret edilemeyen serginin biraz alaycı bulunmasıydı. “Ziyaret edilemeyen sergi” fikrini fazla soyut ve anlamsız görenler vardı. Ama Covid-19 pandemisi sırasında dünyanın dört bir yanındaki müzeler ve sergiler bir anda fiziksel olarak erişilemez hale gelince ve kapılar kapanınca, bu durum kolektif bir deneyime dönüştü. Böylece başta spekülasyon ve anlamsız görünen şey, herkesin yaşadığı bir gerçekliğe dönüştü. Aradan on yıl geçmesine rağmen sergi hâlâ devam ediyor; bölgenin kademeli olarak açılmasıyla birlikte zamanla tamamen gezilebilir hale gelecek. 2018’de radyoaktif bölgeyi ziyaret ettiğimde, işin bir yaban domuzu tarafından sarsılıp yere düştüğüne tanık olmuş, ardından olması gerektiği gibi yeniden düzenleyerek bölgeden çıkmıştık. Üsküp Çağdaş Sanat Müzesi’nde yer alan *Kurumları İşgal Eden Canlılar* serisinde de bu sınırları ters yüz etmeye çalıştım. İnsanların dışlayıcı biçimde inşa ettiği kurumların içinde ya da çevresinde, insan olmayan canlıların zaten bir varoluş alanı açtığını görüyoruz. Örneğin Tate Modern’in bacasında yaşayan alaca doğanlar, müzeyi bir sanat mekânı olarak değil, avlanmak için ideal bir kule olarak kullanıyor. Boston Güzel Sanatlar Müzesi’nde Riley adlı köpek, koleksiyonu zararlılardan koruyan bir çalışan gibi işlev görüyor. Kambocya Ulusal Müzesi’nin çatısındaki milyonlarca yarasaya ise bir yandan “istenmeyen” kabul edilirken, bir yandan ekosistem için kritik bir rol oynuyor. Svalbard’daki misafir sanatçı programının kutup aylarıyla çevrili olması da, insanın kendi kurduğu alanlarda bile aslında misafir olduğunu hatırlatıyor. Tüm bu örneklerde ortak olan şu: İnsan merkezli kurumlar ne kadar kapalı ve kontrollü olmaya çalışırsa çalışsın, diğer yaşam formlarıyla olan ilişkileri hiçbir zaman tamamen kesilmiyor. Bu ilişkiler bazen görünmez, bazen çatışmalı ama her zaman mevcut. İstanbul’da da neredeyse her sanat kurumuna kendini dahil etmiş “kurumsal” bir kedi var...



Ahmet Öğüt, *Living Beings Squatting Institutions*, 2020, Tate Modern’in doğan kuşlarını, Boston Güzel Sanatlar Müzesi’nin Weimaraner cinsi köpeğini, Kambocya Ulusal Müzesi’nin yarasalarını ve Artica Svalbard çevresindeki kutup aylarını içeren heykel serisi. Onomichi City Museum of Art’a iki yıl boyunca ısrarla girmeye çalışan kedi.



Ahmet Ögüt, *Fantasized Fantastic Corporeal World*, 2019, Kâğıt üzerine kurşun kalem, On çizim, Daktilo metin, her biri 21 x 29,7 cm.

Bir sanatçı için daha önemli olan ne: Kendine özgü bir imza ve stil bulmak mı, yoksa her seferinde zamanın ruhunu yakalayabilmek, onun bir parçası olabilmek ve hatta yeniden—tekrar tekrar—hayattan ve izleyiciden öğrenmeye devam ederek birlikte özgürleşmek mi? Cevabın sorunun içinde saklı olduğunu söyleyebiliriz. Senegalli yönetmen Ousmane Sembène'nin şu sözlerini çok severim: “Neden bir ayçiçeği olup güneşe döneyim? Ben kendim güneşim.” Sanat dünyasının beklentilerine göre kendimizi şekillendirmek yerine, sanatın gücünü merkeze koymanın çoktan zamanı geldiğine inanıyorum.

Birlikte yaşama ve kapsayıcılık meselesi, kurumsal eleştirinin ötesine geçip pratik bir inşaya dönüştüğünde karşımıza senin de başlatıcısı olduğun 2012'de Londra'daki ilk şubesiyle bugüne uzanan *Sessiz Üniversite* (*The Silent University*) çıkıyor. Hem ideolojik hem pratik olan bu otonom platform, göçmenlerin ve sığınmacıların sistemsel olarak susturulduğu bir dünyada, bilgi takası üzerinden yeni bir değer sistemi ve dayanışma ağı yaratıyor. Ana akım akademik yapıların “bilgi otoritesini” sarsarken, sessizleştirilenlerin sesini ve özgüvenini geri kazanmasına aracılık etmek, radikal bir empati eylemi diye düşünüyorum. Bu işle ilgili *Unlimited'da Evrim Altuğ* ile yaptığımız söyleşide¹ derinlemesine konuşmuştunuz ancak ben o günden bugüne neler eklendi ve *Sessiz Üniversite*'yi bugün nasıl değerlendiriyorsun merak ediyorum.

Sessiz Üniversite 2012'den beri resmi bir kimliği, banka hesabı ya da sabit bir kurumsal adresi olmayan zorunlu göçmen konumundaki akademisyenlere ve bilgi üreticilerine alan açan bir yapı. Bugün hâlâ Mülheim ve Stockholm şubelerinde otonom olarak devam ediyor. Kendi prensipleri üzerinden diğer kurumlara ilişki kurarak hiyerarşileri sorguluyor ve gerektiğinde bu hiyerarşileri fiilen aşındırmaya çalışıyor. Bu açıdan bakıldığında *Sessiz Üniversite* şunu hatırlatıyor: Göç, bürokrasi ve dışlanma üzerinden oluşan yapısal sorunlar bireylerin değil, kurumların sorumluluğudur; ve çözüm de ancak bu sorumluluğun yeniden dağıtılmasıyla mümkün olabilir. İstanbul'da ise yaklaşık iki yıllık bir çabaya rağmen şubenin kalıcılığı mümkün olmadı. Aslında bu sonucu öngördüğüm için projeyi doğrudan “şube” olarak değil, bir oryantasyon programı olarak İstanbul Bienali'ne dahil ederek ilerlettik. Bienal sürecinin sonunda ise kurumlar uzun vadeli sorumluluk üstlenmeyi tercih etmedi. Oysa çok güçlü bir ekibimiz vardı: Koordinasyonunu Yelta Köm'ün yürüttüğü, Filistinli-Suriyeli Suha Nabhan ve Sudanlı Amal Jibril ile birlikte kurduğumuz sağlam bir altyapı oluşturmuştuk. Onların kendi toplulukları da süreçte güven duymuştu; uzun vadeli bir şubenin oluşması için tüm koşullar aslında hazır. Bu anlamda İstanbul girişimi kurumlar tarafından kaçırılmış bir fırsattır.



Ufuk çizgisinin kayması, aslında normların ve gerçekliğin ne kadar kırılan olduğunu da gösteriyor. *Fantasized Fantastic Corporeal World* serindeki çizimler veya Gana'daki on yıl boyunca faaliyet gösteren sahte ABD Büyükelçiliği gibi işlerinde, devlet aygıtının günlük yaşamı kontrol etme biçimlerinin zaman zaman ne kadar absürt ve gerçeküstü olabileceğini vurguluyorsun. Gerçek olayların kurgudan daha tuhaf olduğu bu mikro-hikâyeler, ulus-devletlerin koyduğu kuralların illüzyonunu kırmak ve yeni bir düşünme biçimi yaratmak için nasıl bir felsefi zemin sunuyor?

Bu örnekleri birlikte düşündüğümüzde ortaya çıkan şey şu: “Gerçek” dediğimiz kurumsal çerçevelerin aslında kırılan kurgulara dayalı olması. Mehran Karimi Nasseri'nin belgesiz olduğu için hiçbir ülkeye “ait” sayılmaması ve 17 yıl havalimanında yaşaması, kimliğin fiziksel değil bürokratik bir inşa olduğunu gösteriyor. Benzer şekilde bir grup Suriyeli'nin sahte düğünle sınırları aşabilmesi ya da bir çocuk turistin oyuncak pasaportla uçabilmesi, bu sistemlerin hem çok katı hem de kolayca aşılabilir çelişkili yapısını açığa çıkarıyor. Kanada'da şimdilerde bir banknotun üzerinde (10 dolarlık) yer alan Viola Desmond'un, 1946'da Roseland Tiyatrosu'nda sadece beyazlara ayrılmış bir alanı terk etmeyi reddetmesi, hukuk ve normların “doğal” değil, tarihsel ve değişebilir olduğunu gösteriyor: Bir zamanlar suç olan bir eylem, bugün ulusal bir onur sembolüne dönüşebiliyor. Aynı şekilde, sığınma talebi cevabı bekleyen Mamoudou Gassama'nın Fransız bir çocuğu bir binanın birkaç katına tırmanarak kurtarması ve kahramanlık sonrası hızla vatandaşlık alması, vatandaşlığın evrensel bir hak değil, duruma göre dağıtılan politik bir ödül gibi işlediğini gösteriyor. Suudi Arabistan'ın Sophia adlı insanı robota vatandaşlık vermesi de çarpıcı bir örnek: Bir yanda gerçek insanların haklara erişimi sınırlırken, diğer yanda bir YZ'ye vatandaşlık verilmesi, sistemin içindeki absürtlüğü görünür kılıyor. İklim değişikliği nedeniyle deniz seviyesinin yükselmesi sonucu ciddi bir sular altında kalma tehlikesiyle karşı karşıya olan Pasifik Okyanusu'ndaki ada ülkesi Kiribati örneği ise bu kırılma daha da ileri taşıyor: Devlet dediğimiz şeyin coğrafi temeli bile yok olabiliyor. Eğer bir ülke fiziksel olarak ortadan kalkarsa, “ulus”, “sınır” ve “vatandaşlık” neye dönüşür? Son olarak Gana'da on yılı aşkın süre devam ettirilebilmiş sahte ABD Büyükelçiliği gibi örnekler, otoritenin aslında büyük ölçüde performatif olduğunu gösteriyor. Tüm bu mikro-hikâyeler birlikte şu felsefi zemini kuruyor: Ulus-devlet, kimlik, sınır, para gibi kavramlar, kolektif olarak inandığımız, tekrar ettiğimiz ve performe ettiğimiz yapılar. Bu yüzden hem çok güçlüler hem de aynı anda son derece kırılabilirler. Bu kırılabilir görünür olduğunda ise yeni bir düşünme alanı açılıyor: Eğer bu sistemler inşa edilmişse, yeniden de inşa edilebilir. Sanat ne kadar kurgusalsa dünyanın geri kalanı da o kadar kurgusal ama aynı zamanda sanat ne kadar gerçekse dünyanın geri kalanı da o kadar gerçek. Neye inandığımız, neyin gerçek ve neyin mümkün olduğunu zaten belirliyor.

Gerçekliğin sınırlarını zorlayan bu olaylar, sanatın işlevine dair daha büyük bir soruyu doğuruyor. Londra metrosu için hazırladığın *Saved by the Whale's Tail*, *Saved by Art* projesi, 2020'de Hollanda'da raydan çıkan bir treni, kelimenin tam anlamıyla, düşmekten kurtaran devasa balina kuyruğu heykelinden ilham alıyor. Bu proje ile sanatı salt sembolik, estetik veya “yararsız” olmaktan çıkarıp, onun dönüştürücü ve doğrudan “hayat kurtarıcı” potansiyeline odaklanıyorsun. Sanatın yapısal değişimin yerini alan veya ekolojik altyapılara doğrudan müdahale eden bir güce evrilmesi fikri, bugünün dünyasında sanatçıya nasıl bir sorumluluk yükler?

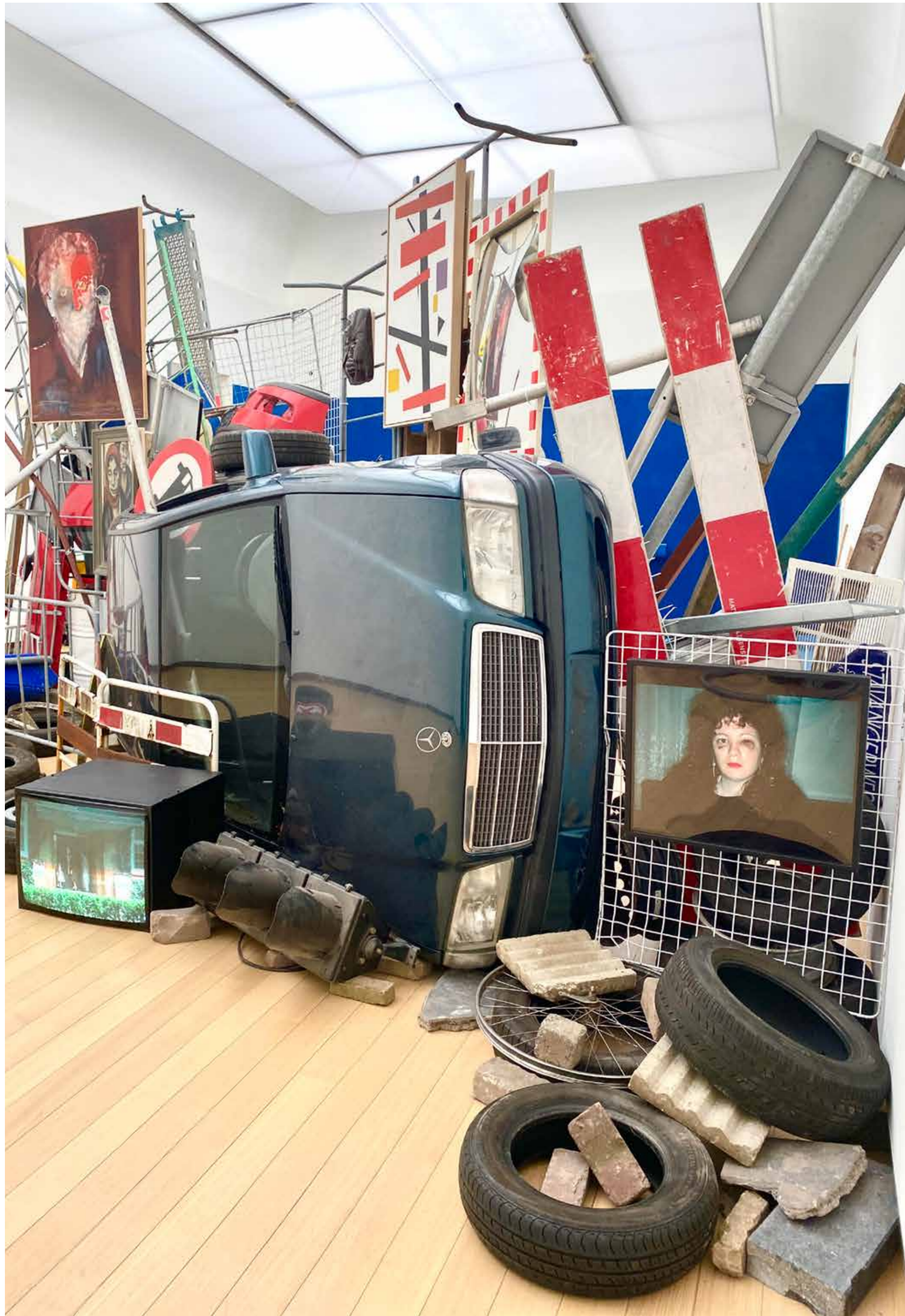
Saved by the Whale's Tail, *Saved by Art* (Balinanın Kuyruğuyla Kurtarıldı, Sanatla Kurtarıldı) başlıklı, Art on the Underground ve New Contemporaries davetiyle gerçekleştirdiğim yeni projem, 2020 yılında Rotterdam Metrosu'nda yaşanan, bahsettiğim olaydan ilham alıyor. Raydan çıkan bir trenin, tesadüfen orada bulunan balina kuyruğu formundaki bir heykel sayesinde düşmekten kurtarılması, sürücüsünün de hayatını kurtarmıştı. Bu örnekten yola çıkarak, bütün Londra metro istasyonlarına dağıtılan şu soruları yönelttiğim bir poster kampanyası başlattım: Sanat hayat kurtarabilir mi? Sanatın bir hayat kurtarıcıya tanık olduğun mu? En etkileyici yanıtı veren Helen Whitley'e, ödül olarak tasarladığım bronz bir heykel hediye edildi. Onun hikâyesi de projenin bir parçası olarak yayımlandı. Burada bazı sanat eserlerinin yalnızca *Arte Útil* (İspanyolca/Portekizce “Yararlı Sanat”) adı altında kategorize edilmesiyorum. Salt estetik kaygılarla üretilmiş bir eserin bile, kimi zaman beklenmedik bir şekilde hayat kurtaracak kadar güçlü olabileceğini vurguluyorum. Bu gücü küçümsememek gerekir. Elbette bu etkiyi baştan hedefleyen sanatçılar var. Örneğin, Lauren Bon'un *Bending the River* projesi ekolojik altyapıyı demokratikleştirirken; Michael Rakowitz'in *paraSITE* işleri evsizler için barınma ve ısınma imkânı sağlıyor. Judi Werthein'in *Brinco* projesi ise göç politikalarını eleştiren işlevsel bir nesneye dönüşüyor. Superflex'in 2014 tarihli *Hospital Equipment* işi, bir ameliyat masası ve tıbbi ekipmanlardan oluşan bir yerleştirme ile buna eşlik eden bir fotoğraftan ibaret gibi görünse de, sergi sona erdiğinde fotoğraf eseri satın alan koleksiyonda kalırken, ekipmanlar doğrudan Gazze'deki Al-Shifa Hastanesi'ne gönderilerek işlevine geri dönüşüyor. Bugün sanatçıya düşen sorumluluk, sanat eserinin potansiyelini göz ardı etmek değil; aksine, sanatın dönüştürücü gücünü ciddiye alarak onu farklı bağlamlarda yeniden düşünmeye devam etmektir.

Londra metrosu gibi hiper-kamusal bir alanda, insanların sanat sayesinde nasıl dönüştüklerine, hayatta kaldıklarına dair paylaştıkları gerçek hikâyeleri görünür kılmak, dünyayı anlamlandırırken birbirimize ne kadar derinden bağlı olduğumuzu hatırlatıyor mu? Bizi gerçekten bir arada tutan şey, sanatın içinden süzülen sevgi olabilir mi?

Sorunun içinde aslında birçok cevabı da taşıyorsun. Özellikle konuyu sevgiye getirmen bence çok önemli. Odağı tekrar çok daha temel bir yere, sanat sevgisine, çekmemiz gerek. Buna güven ve samimiyet gibi temel meseleleri de ekleyebiliriz. Benim projem vesilesiyle insanların kırılğan, kişisel hikâyeleri paylaşabilmesi ancak böyle bir

Ahmet Ögüt, *Saved by the Whale's Tail*, *Saved by Art*, 2025, Stratford station. Art on the Underground and New Contemporaries desteğiyle, Fotoğraf: GG Archard.





Bir iş, sergi mekânının dışına taşabildiği sürece tekrar sergi mekânına dönebilir; hem fiziksel hem deneyimsel hem de kavramsal olarak. Eser başka bir bağlamda yeniden işlev kazanabilmeli, hayatın halihazırda bir parçası olmaya devam edebilmeli ve hatta aradaki farkı bazen ayırt edememeliyiz.

Ahmet Ögüt, Bakunin's Barricade, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2020, Yerleştirme, İçerdiği eserler: Nan Goldin, Nan one month after being battered, 1984; Kazimir Malevich, Supremus nr. 50, 1915; Käthe Kollwitz, Ruht um Frieden seiner Hände, 1935; Else Berg, Twee vrouwen, 1935; PINK de Thierry, Tea-time I, 1986; Marlene Dumas, Martha – Sigmund's Wife, 1984; Pieter Engels, Strike Project Visualization of an Inactivity Period of Pieter Engels March 1 1971-..... Pieter Engels 'Death', 1971; Jan Th. Kruseman, Buurtje te Brussel; Timo Demollin, Visit (1883-2020), 17 parçadan 4'ü, 2020.

Ahmet Ögüt'ün annesi Emine Hanım'ın açık atölye süprizi esnasında çekilen fotoğrafı, sanatçının ve Performistanbul'un izniyle

zeminde mümkündür. Aslında halkın sanatla kurduğu ilişki tarihsel olarak hep böyle: Doğrudan, ihtiyaçtan doğan, dönüştürücü. Yönünü şaşırın daha çok sanat profesyonelleri oluyor; araya giren hiyerarşiler bu bağı zayıflatabiliyor. Senin tarif ettiğin gibi hiper-kamusal bir alanda, bu hikâyelerin yeniden dolaşımına girmesi bu yüzden çok güçlü. Çünkü sanat bir "nesne" olmaktan çıkıp, bir karşılaşma, bir tanışıklık ve hatta bir dayanışma biçimine dönüşüyor. Bizi bir arada tutan şey o bağı aktif olarak yeniden üretmek. Ve sanat, bunu yapabilen nadir alanlardan biri. Sevgi burada soyut bir kavram olmaktan çıkıp bir dikkat biçimine, bir özen haline ve bir başkasının hikâyesine yer açma pratiğine dönüşüyor.

Sanatın hayatın içinde işlevsel ve koruyucu bir araca dönüşme potansiyelini, *Bakunin'in Barikadı* üzerinden konuşabiliriz. Ben bu işi ilk defa yıllar önce Mari Spirito'nun yürütücülüğünü yaptıği Bomontiada Alt'ta görmüştüm... Benim zihnimde yer eden o yerleştirmenin hikâyesi, zamanla bir sanat kurumu ile sanatçı arasındaki en sarsıcı yüzleşmelerden birine dönüştü. *Bakunin'in Barikadı*'nın kavramsal temeli, anarşist düşünür Mihail Bakunin'in 1849 Dresden ayaklanması sırasında, Prusya askerlerinin ilerleyişini durdurmak için Ulusal Müze'deki başyapıtların barikatlara yerleştirilmesini önermesine dayanıyor. Askerlerin bu paha biçilmez kültürel mirasa ateş etmeyeceği düşüncesinden yola çıkan bu radikal fikir, aslında sanatın kime ait olduğunu ve neyi koruması gerektiğini sorguluyor. Sen bu efsaneyi günümüze taşıyarak; hurda arabalar, çitler ve inşaat malzemelerinden oluşan bir barikatın üzerine, Kazimir Malevich, Nan Goldin ve Käthe Kollwitz gibi isimlerin yer aldığı, müzenin kendi koleksiyonundan seçilen gerçek başyapıtları yerleştirdin. Stedelijk Müzesi bu eseri koleksiyonuna kattığında, müzeyle son derece bağlayıcı ve felsefi bir sözleşme imzaladın: Eğer toplumsal bir değişim, hareket veya protesto anında ihtiyaç duyulursa, aktivistler bu barikadı ve üzerindeki eserleri müzeden talep edip sokakta eylemlerde kullanabileceklerdi. Bu sözleşme, müzeyi kültürel mirasın hapsedildiği pasif bir kasa olmaktan çıkartıp, kolektif sorumluluğun alanına çekiyordu. Ancak bu anlaşma yakın zamanda büyük bir sınımadan geçti. Aktivistler, Gazze'deki olayları protesto etmek amacıyla sözleşmeye dayanarak barikadı sokakta kullanmak üzere müzeden talep ettiler. Stedelijk Müzesi bu talebi reddedince, sen müzenin sözleşmeye uymadığını ve eserin varoluş amacına ihanet edildiğini belirterek barikatın sergiden derhal kaldırılmasını talep ettin. Sözleşmenin ihlal edilmesi ve eseri sergiden çekme talebin, kurumların samimiyetini test eden tarihi bir kırılmaydı. Sanatın risk almaya bir illüzyon olarak kalmasını reddeden bu tavrın, sanat kurumlarını gerçek dünyanın elini taşın altına koymaya nasıl zorluyor?

Öncelikle şunu söylemem gerekir: Bu iş "klasik" bir senaryo içinde kalmayı amaçlasaydı, Bakunin'e referans veren sembolik bir yerleştirme olarak kalırdı. Orijinal eserler barikatın üzerinde sergilenir, iş satılır ve mesele orada kapanırdı. Sözleşme hiç yapılmazdı. Müze içinde, işlevinden baştan koparılmış, sanat dünyasının tatmin eden ama gerçek dünyayla teması olmayan bir barikat olurdu. Nitelikli proje farklı şehirlerde, farklı kurumlarda sergilendi. Yalnızca Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi bu işi bir adım ileri taşıyarak sözleşmeyi, dayattığı şartları kabul ederek imzaladı, işi sergilemenin ötesine geçirdi ve koleksiyonuna dahil etti. Bu da büyük ölçüde işin sergilendiği serginin küratöryal ekibinin vizyonu, özellikle Fadwa Naamna ve Britte Sloothaak'ın yaklaşımıyla mümkün oldu. Fadwa ve Britte'nin yokluğunda, her ne kadar sözleşme açık ve bağlayıcı olsa da, müze bu vizyonu sürdürmedi ve kendi içinde etik bir çelişki yaşadı. Sözleşmenin ihlali sonucu eserin sergiden çekilmesini talep ettim. *Bakunin'in Barikadı* kurumların "ilerici" söylemlerinin, pratikte ne kadar ileri gidebildiğini sınamak üzerine kurgulanmış bir iş, yaptırım gücü olan bir yapıtı. Sözleşme, müze etik davranmadığında hem müzeyi ifşa edecek hem de itibar kaybı yaşatacak şekilde kurgulandı. Eğer Stedelijk Müzesi bu konuda samimi ve etik davranıp sorumluluk alsaydı o zaman tam tersi olacaktı. Yapıtı depodayken bile, talep devam ettikçe bu mesele kapanmayacak. Her talep, kurumu yeniden aynı soruyla yüzleştirecek. Dolayısıyla bu yapıtın sanat kurumlarını "zorlaması" tam da burada başlıyor: Onları sembolik temsil alanlarından çıkarıp aldıkları pozisyonların gerçek dünyadaki karşılığının sorumluluğu ile yüzleşmeye mecbur bırakıyor. Kontrat, her yeni talepte müzeye bu süreci tekrar tekrar yaşatacak ve yaptırım olarak kamuya açıklama yapmak zorunda bırakacak. Yani sadetle daha yeni başlıyoruz...

Son olarak, İstanbul'a temelli dönüş yapmanın sanat pratiğini yeniden şekillendireceğini düşünüyor musun?

Evet, İstanbul'a temelli geri dönüş yaptım. Amsterdam'la bağlarımı koparmadım. Sadece işlerim oldukça Avrupa'ya gidip gelmeye devam edeceğim ama Berlin'le bağlarımı tamamen kopardım. Özgürlükçü ve uluslararası bir yer olma vaadi veren Berlin'in, bir süre yaşadıkten sonra aslında Almanya'da aşırı milliyetçi ve sağcı bir mantığın ağır bastığı küçük bir kasaba olduğu anlaşıldığı anda gerçek gün yüzüne çıkıyor. Özellikle Gazze'de soykırımın başlamasından bu yana bu yanlıgı daha da belirginleşti. İstanbul'a tatil gitmenin bile tehlikeli olduğu algısını normalleştirmiş bir tepeden bakma mantığına karşı aslında buldukları yerdeki tehlikenin pek farkında değiller. Geri dönüşümle birlikte Performistanbul bana misafir sanatçı programlarındaki alanı karşılıksız bir cömertlikle açtı. Kalıcı bir çalışma ortamı kurana kadar orada çalışacağım. Bu bana ilham bile verdi. Geçenlerde bir Açık Stüdyo günü organize ettik ve gelenleri sürpriz olarak benim yerime annem karşıladı. Gelenler beni görmeyince şaşkınlık yaşadı. Gelmen ve bu süprize tanık olman beni mutlu etti. Bu söyleşide paylaştıklarımın çok ötesinde, annemin anlatımıyla, 11-17 yaşlarımda yapmaya başladığım, kavramsal ve güncel olduklarını çok sonradan anladığım çocukluk işlerimi bile gören nadir kişilerden biri olman, seni de artık bu hikâyenin birebir tanığı ve anlatıcılarından biri yapıyor. (Gülüyor.) 🌸



¹: Altuğ, Evrim. "Hem ideolojik hem pratik: Sessiz Üniversite". unlimitedrag.com, 28 Eylül 2022, <https://www.unlimitedrag.com/post/hem-ideolojik-hem-pratik-sessiz-universite>.



Erol Eskici, 2026.

Erol Eskici'nin çalışmalarını farklı zamanlarda gerçekleştirdiği kişisel sergilerinde ve kimi koleksiyonlarda izleme olanağım olmuştur. 1980'lerin ortalarında doğan kuşağının en ilginç temsilcilerinden biri olan Erol, büyük boyutlu resimlerdeki çok katmanlılığının yanı sıra 2022'de hiç beklemediğim heykelleri, üç boyutlu objeleriyle dikkatimi çekmişti. Hangi malzemeyle çalışırsa çalışsın kullandığı tekniğin hakkını veren titizliği, detaylara olan ilgisi ve garip bir hikâye anlatıcısı olması nedeniyle takip ettiğim genç sanatçıdan biriydi Erol. Çalışmalarını uzun zamandan beri yaşadığım kentin komşusu olan Köln'deki atölyesinde sürdürdüğünü duymuştum. Nihayet Ocak 2026'nın son haftasında onu yüksek tavanlı, güzel ışığı olan atölyesinde ziyaret edip son çalışmalarını izleme olanağım oldu. Ben tuvallerle karşılaşacağımı düşünürken duvarlarda soyut karakterli kâğıt çalışmaları görünce biraz şaşırıştım. Kısa süren ilk ziyaretimden sonra ikinci kere bulduğumuzda epeyce detaylı konuştuk. Erol ile sanat serüveninin gelişim süreçlerine, önce İstanbul'da, sonra Almanya'da geçirdiği zamanlara, ardından da Düsseldorf'taki Golestani Gallery'de 25 Nisan - 30 Mayıs 2026 tarihlerinde *Fields of Encounter* ismiyle açılan Almanya'daki ilk kişisel sergisi üzerine yazılı bir görüşme gerçekleştirdik.

Sanata, çizmeye olan ilgin nasıl ortaya çıktı ve gelişti? Bu konuda aileden ve yakından gelen belli bir destekten söz etmek mümkün mü?

Çocukluk evresinde kimseden özel bir destek almadım. Eve akşamdan akşama sadece uyumaya gelirdik; köpekler, güvercinler ve dağlar benim için çok daha ilginçti. İlerleyen yıllarda babam bana kalemle tarama yapmayı öğretti; bu teknik, daha sonraki yıllarda hayli işime yarayacaktı.

Saniyorum sanatçı biyografisindeki en önemli dönüm noktalarından biri de Adana Güzel Sanatlar Lisesi'nde eğitim alman. Bu kararı vermende etkili olan olgular nelerdi? Geriye dönüp baktığında bu lisedeki eğitimi, sanat tecrübelerini nasıl değerlendiriyorsun?

Adana'daki okulun sınavlarına gittiğimde; orada beni uzun süredir bekleyen, yüz yıldır ait olduğum bir yere gelişim gibi son derece tuhaf bir hisse kapıldım. Bir daha hiçbir yere karşı böyle bir his beslemedim. Bir tür toposu yaşadım orada. Düz bir liseye gidecek olsam okulu asla bitiremezdim; o derslere karşı zerre kadar ilginç ve istediğim yoktu. Oysa burası benim kendime gelmemeye sebep oldu. Okul eski bir yapı olduğu için yüksek tavanları, devasa pencereleri ve yüksek kapılarıyla ferah bir yerdirdi. Bugün o binada başka bir okul var. Bina'nın duvarlarına sinen tuhaf bir şey vardı; size başka bir yerde olduğunuzu hissettiriyordu. Okulun giriş salonuna girince sizi Manet'in üç metrelik *Flüt Çalan Çocuk* resmi karşıladı. Aynı zamanda okulun yurdu da bahçedeydi ve ben dört yılı orada geçirdim. Erving Goffman'vari bir "total kurumun" içindeydik sanki. O lisede, o erken yaşlarda, diğer liselere nazaran görece bir serbestlik içinde, benzer ilgi alanları etrafında seçilmiş bir grup insanla yaşamın verdiği sıcaklık ve keyifli ortam; eğer bir kozanız varsa ondan çıkmamız için ideal şartları sunuyordu. Orada yaşadığım değişimin haddi hesabı yoktu. İnanılmaz şeyler yapıyor ve çok eğleniyorduk. Olup olabilecek en keyifli lise hayatıydı doğrusu. Çoğu öğrenci ileride resim öğretmeni olmak istiyordu. Bizim şansımız ise üç inanılmaz kadına denk gelmek oldu: Mine, Dünyanur ve Seher Hanım. Bu öğretmenlerin her biri bize ayrı bir enerji ve vizyon sundu; bizimle birer arkadaş gibiydiler. Bir gün bu öğretmenlerden biri soba başında yaptığımız baş başa bir sohbet, bana İstanbul'a gitmem gerektiğini söyledi. Sanatçı olabileceğimi fısıldadı sessizce. Önce şaşırardım, çünkü genelde böyle şeyler söylemezlerdi ama bir süredir yaptığım işlerde farklı bir şeyler gördüğümü bana karşı tavırlarından anlıyordum.

2000'lerin ikinci yarısında Mimar Sinan'da öğrencisin, İstanbul'dasın. Türkiye'de sanatsal kabuk değişiminin yaşandığı bu dönemde kişisel olarak seni heyecanlandıran olgular nelerdi? Öğrenciliğin sırasında tuvalin meşruluğu, yani güncel, çağdaş bir görsel dile eşlik edebileceği konuşuluyor muydu? Bu yıllarda Ha Za Vu Zu, Atıl Kunst kolektifleriyle olan ortaklıkların akademik eğitiminin tortularından kurtulma olarak yorumlanabilir mi?

Ben okula girdiğimde hayli hareketli bir dönemdi. Hem bienaller hem de sergilerle beraber, sıcak paranın piyasaya girişiyle herkeste bir tür öfori hali vardı. Önce grafik bölümüne

Erol Eskici, *Fields of Encounter* sergisinden yerleştirme fotoğrafları, Golestani Gallery, 2026.

Sıradanlığın içinde yatan sonsuz tuhaflıklar

Erol Eskici'nin Almanya'daki ilk kişisel sergisi *Fields of Encounter*, 25 Nisan - 30 Mayıs 2026 tarihleri arasında Düsseldorf'taki Golestani Gallery'de izleyicilerle buluşuyor. Sanatçıyla, Adana'dan İstanbul'a, oradan Köln'e uzanan üretim serüvenini, arşivlerle kurduğu görsel bağı ve son dönem çalışmalarını konuştuk

Röportaj: Necmi Sönmez

Erol Eskici, *The Magnetic Fields*, Tuval üzerine yağlıboya, 2026.

girdim, sonra bir ara verip resim bölümüne geçtim. Bizden önceki kuşak olan Ha Za Vu Zu, Gözde İlkin, İnci Furni, Sevil Tunaboylu, Tunca, Guido Casaretto gibi birçok isim mezun olmuştu. O birkaç yıl ara ara Ömer Uluç’a yardım ediyordum. Aynı dönemde, Mısır Apartmanı’na yeni taşınan Galerist’te asistan olarak çalışmaya da başlamıştım. Sergi kurulumuna yardım edip depoyu düzenliyordum. Eserlerle birebir temas halindeydim. Okulda ise bir tür uyumsuzluk olduğunu hatırlıyorum; aktüel tartışmaların çok dışındaydılar. Okulun ara salonuna bir sürü resim astığım için biraz tansiyonlu geçen bir günde yanama bir kadın yanaştı: “Ben Gülçin,” dedi. Atıl Kunst ile de böylece okulda tanışma fırsatım oldu. Sınıf arkadaşım Gökçe Erhan ile *Halı Atölyesi* adlı grubu kurduk. Gülçin Aksoy’da bana lise öğretmenimi andıran bir enerji vardı; kendine olan güveni, sizin de kendinize güvenmenize neden oluyordu. Çok bunaldığım bir dönemde *Halı Atölyesi* bana ilaç gibi gelmişti. Üstelik resim üzerine de konuşuyorduk; Gülçin Aksoy, resmi bambaşka bir yerden ele alıyordu.

İlginç olan 2010’da Mac Art Galerî’de ilk kişisel sergin *Alçak Gerilim’i* öğrencyiken açman. Detaylı olarak aramama rağmen bu serginde gösterdiğin tuvallerin hakkında fazla fotoğrafa ulaşamadım. Elime geçen resimlerden görebildiğim kadarıyla burada daha sonra geliştireceğin resimsel-sinematografik dil kendisini belirginleştiriyor. Bir yanıyla sürrealist-hibrit, öte yanıyla imgelere dayalı kolajların oluşturduğu kompozisyonlar. Bunlardan yola çıkarak o yıllardaki resim anlayışını en doğru olarak nasıl değerlendirmek gerekir?

Bugünden görebildiğim kadarıyla henüz o erken üretimlerde bile bir gövde oluşturup onu şekillendirmekten çok, ortalığa saçtığım parçalarla üretmeye başlamışım. Onları birleştirmeye ya da ayırmaya çalıştığımı hatırlıyorum. Sanatçıların erken dönemlerinde henüz çok prematüre olmasına rağmen bazı işaretler görebilirsiniz. Bende durum bu kadar basit olmamakla birlikte hassasiyet noktaları, süreçler, tekniğin dehlizlerinde gezmek, birleşimler, kompozisyonel nüveler şeklinde izler bulmak mümkün. Yani imajlar üzerinden takip edebileceğimiz bir model bende o kadar net çalışmayabilir. En başından beri Sanatorium’a dahil olan sanatçılardan biriydim fakat mekânsal problemler yüzünden o dönem ilk sergilerimi Banu-Hakan Çarçmık’ın Mac Art Galerisi’nde açmayı kararlaştırdık. Bir bakıma elimde sergilenebilecek ne varsa ortaya koydum; kâğıt işler, *Krallık* adlı kolaj-duvar, video, heykel ve objeler derken hayli katmanlı ve karmaşık bir sergi oldu. Bu sergiden on bir ay sonra ikinci sergimi gerçekleştirdik; o çok daha derli toplu ve bütünlüklüydü. O dönem yağılı boya ve tuval gibi malzemeleri alacak imkânım yoktu, bu nedenle neredeyse tüm işlerim kâğıt üzerindediydi. Hatta “kâğıt ile birlikteydi” desem daha doğru olur. Ağrıklık olarak siyah rengi kullandım, beyazı hiç dahil etmedim; sadece siyahın çeşitli derecelerde sulandırılmış tonları vardı. Bazı resimlerde kâğıtları özel karışımlarla güçlendiriyor, üzerine işlem yapabileceek bir zemin hazırlıyordum. Bu ilk katmanın üzerine imgelerin yer aldığı ikinci bir katman, son olarak da “örtme katmanı” diye isimlendirdiğim üçüncü bir katman ekliyordum. Bu son katmanı silerek ortaya tortul (sedimanlı) bir görüntü çıkarıyordum. O dönem kendime has hayli fazla teknik geliştirmiştim. Sanırım anlatıyla uyumlu olabilecek teknikler bulup, bu tekniklerin yol açtığı yeni anlatıları takip ettiğim bir döngü içerisindeydim. Örneğin: “Topografyayı nasıl gösterebilirim?” sorusu ile “kınayla elde ettiğim bir görsel dokuya ile neyi anlatabilirim?” sorusu bu süreçte birbirini tamamlıyordu.

Konuştüğümüz dönemde, 2010’ların başında hem tema, hem boyama tarzı, hem de renklendirmede farklı deneylere girdiğin görülüyor. Topografyaya olan ilgin, alışılmadık bir malzeme olan kınayı kullanarak *monochrome* - figüratif kompozisyon denemelerine girmen gözlemediğim kadarıyla o dönem İstanbul sanat ortamında izlenen bir tuhaf açmazla (dilemma) birlikte ele alınmalı. Sanat piyasasının güçlenen baskısı altında genç sanatçılar kuşağı pastadan pay alabilmek adına dekoratif açmazlarla dolu tuval resmine sarılırken, bu kuşağın başka bir kolu, tuval resmini yeni sorgulamanın odağına koyuyordu. Senin bu kolun temsilcisi olduğunu düşünüyorum. Topografya, politik coğrafya galiba bu yıllarda özellikle üstüne eğildiğin konular. Seni bu temalara yönelten arşiv taramalarına tam olarak ne zaman başlıyorsun?

Ressamların bazıları çok konvansiyonel-Ortodoks iken, bazıları — ama kesinlikle daha azı— devrimci oluyor. Ben kendimi bu ikisinin arasında bir yerde konumlandırıyorum. Ne bütünüyle geleneye yaslanıyorum, ne de kopuşu başlı başına bir amaç haline getiriyorum. İnternet’in yaygınlaştığı dönemde yurttta kalan bir öğrenciydim. Bilgisayarla münasebetim, arkadaşlarımızın zorlamasıyla İnternet kafelerde nadiren oyun oynamaktan ibaretti. Fakat lise sonlarına doğru yavaş yavaş İnternet’te saatlerimi geçirip müze arşivlerini taramaya başladım. O güne kadar yalnızca kitaplarda görebildiğim resimleri yakınlaştıramblek, detayların içine girebilmek benim için yeni bir görme biçimi demektî. Sanırım arşivle kurduğum ilişki de tam burada, bu yoğun bakıma arzusunda filizlendi. Resme, piyasaya ya da genel olarak ortama bir “ürün” üretme düşüncesiyle yaklaşmadım. Bu nedenle özellikle talep edilen belli bir tür resmi üretmek gibi bir hedefim olmadı. Yöntemlerimi oromatikleştirmedim; çünkü bunun hem bir tür tekdüzeliğe hem de düşünsel tembelliğe yol açacağını hissettim. Aynı şeyi gereğinden fazla tekrar etmekten özellikle kaçındım. Bir malzemeyle oynadığımda, onu başka bir şeyle birleştirip karıştırdığımda ya da kurcaladığımda, bir tür yoğunlaşma anına gelip dayanıyorum. O eşikte, oradan farklı bir şey çıkarabileceğime dair sezgisel bir itki beliriyor ve ben de onun peşinden gidiyorum.

Bu arşiv taramalarında soyut bir düşüncenin somut imgelere dayalı bir görsel dili çalışmalarına taşıdığını söyleyebilir miyiz? Öncelikle “ev temasına” yönelmenin bir rastlantı olmadığını düşünüyorum.

Evet, bu söylenebilir. Kant, zihnin önce berrak ve tamamlanmış imajlarla değil, taslaklarla düşündüğünü söyler. Belki bende de süreç böyle başlıyor: Net bir görüntüyle değil, bir tür imge-taslakla. Zaman zaman zihnimde bir hissiyat ve düşünce bulutu dolmaya başlıyor; ben de ona ait imgeleri, göstergeleri yakalamaya çalışıyorum. İmgenin tek başına, yalıtılmış bir şey olmadığını düşünüyorum. Salt bir imaj ya da motif değil; çeşitli ilişkiler ağı içinde ortaya çıkıyor. Örneğin tek başına “çimen” ya da “kulak” kulağa yavan gelebilir. Ama çimenlerin arasında bir kulak dediğinizde —*Blue Velvet*’te olduğu gibi— o artık sizi içine çeken, üzerine düşünmeye zorlayan bir şeye dönüşüyor. Bunu özellikle montaj teorisinden bağımsız söylüyorum; daha çok imgenin bağlamla birlikte yoğunlaşmasıyla ilgili bir mesele olarak görüyorum.

Ev teması aslında çok erken işlerimde bile vardı. *Olmayan Evden Uzak* mesela. Başlangıçta daha çok kişisel bir yerden çıktığı ama zamanla genişledi. Çocukluğumun bir yerinden sonra durmaksızın şehir değiştirmeye başlayınca mekân meselesi benim için daha da belirginleşti; ev, sadece bir yapı değil, kayıp ve özlemle birlikte düşünmeye başladığım bir alan haline geldi.

Bir malzemeyle oynadığımda, onu başka bir şeyle birleştirip karıştırdığımda ya da kurcaladığımda, bir tür yoğunlaşma anına gelip dayanıyorum. O eşikte, oradan farklı bir şey çıkarabileceğime dair sezgisel bir itki beliriyor ve ben de onun peşinden gidiyorum.



Erol Eskici, Concretion 1, Kâğıt üzerine yağlıboya, 2025.

Erol Eskici, Petrification 9, Kâğıt üzerine mürekkep, 2025.

Erol Eskici, Petrification 17, Kâğıt üzerine mürekkep, 2025.

Lisede beni içine çeken duygunun, belki de o kayıp mekâna benzeyen bir yer bulmuş olmakla ilgili olduğumu çok düşündüm. Kiarostami’nin *Arkadaşının Evi Nerede* filmini izlediğimde sanki kendi çocukluğuma bakıyormuşum gibi hissettim ve bu meseleye adeta kostebek gibi daldım. Dolayısıyla evlerle kurduğum ilişki teorik değil; doğrudan yaşamsal deneyimlere ve erken dönem hafızaya dayanıyor.

2015’te sanatçı kolektifi pozisyonundaki Sanatorium’da üçüncü kişisel sergini açıyorsun. Serginin ismi *Nostomania*. Buradaki çalışmalarının tamamının siyah-beyaz olmasının özel bir nedeni var mı? Bunu hem kişisel imzаны geliştirten, hem de çalışmalarını yeni bir anlatımcılığa sürükleyen “rizomatik” araştırmaların başlangıcı olarak değerlendirmek doğru olur mu?

Çalışma pratiğimin rizomatik olduğunu söyleyebilirim; belki moleküler de denebilir. Merkezi olmayan, katmanlı, farklı yoğunlukların bir arada bulunduğu bir yapıdan söz ediyorum. Dizgesel ya da sıra-düzenli bir ilerleme değil bu. Bu yüzden bazen art arda gelmesi beklenen işler arasına bambaşka yönelimler girebiliyor. Öte yandan *Nostomania* gibi, dizge-nin daha zorlayıcı biçimde kurulduğu dönemler de var. Ama genel olarak işler konforlu bir yere yerleşmeye başladığında orayı terk etme eğilimindeyim. Nitekim bir sonraki sergim *Stratigraf*’oldu; jeolojiyle ilişkili, rengin ilk kez devreye girdiği ve tamamen farklı tekniklerle üretilmiş tuvallerden oluşuyordu.

2015’te kesin kez ortaya çıkan başka bir olgu da, geliştirdiğin kompozisyon anlayışının belli bir dijital tecrübeyi, ekran başında edinilen görselliği yansıtması. Dijital algı-nın çalışmalarındaki atmosfer olgusunu da etkilediğini düşünüyorum. Klasik anlamda perspektif, ön-arka ilişkileri ortadan kalkınca tanımsızlık, yersiz-yurtsuz imge akımı resimlerinde köşe başına oturuyor sanki.

2015’lere geldiğimizde, ekran işin içine daha görünür biçimde girmişti ama hâlâ analog olarak kesip biçerek oluşturduğum kompozisyonlar vardı. Dijital deneyim etkiliydi fakat belirleyici tek unsur değildi. Bugün yaptığım işlerin en az yarısının ekran tecrübesiyle doğrudan bir ilişkisi yok. Örneğin *Ripple* serisi ya da son dönem mürekkep işleri doğaları gereği önceden tasarlanamaz; süreç içinde ortaya çıkarlar.

Ekranın ışığı bile resmi etkiler. Goya’nın şapkasına taktığı mum ışığıyla üretecek bir resimle LED ışık altında yapılan bir resim aynı olamaz. Vermeer’in optik araçlarla kurduğu ilişki düşünüldüğünde, mercek olmasaydı muhtemelen başka türlü resimler yapardı. Bu anlamda ekran da yalnızca bir araç değil; görme biçimini dönüştüren bir unsur. Sanat tarihinin ebedi sanılan öğeleri tarihseldir. Hatta zamanının ötesinde sanılan sanatçılar bile tamamen çevresel koşulların bir ürünüdür. Ben bir miktar kavramlarla ama daha çok imajlarla—tas-laklarla— düşünüyorum.

Bilimsel metotlarla jeolojik tarihçeyi ele alan *Stratigrafî*’nin çıkış noktasını oluşturduğu 2019 tarihli kişisel serginde “dokular” üzerine eğilerek oldukça soyut bir anlatım dili üstüne eğildiğin görülüyor. Eşzamanlı olarak figürü, nesnelere de kompozisyonla-rına ekleyerek sanki “karşıt katmanları” yanyana getiriyorsun. Bence burada dikkati çeken resmini kurgularken geçtiğin yollardaki izlerini kapatman. Bunu keyifle yaptığını ortaya çıkararak detaylardan, özellikle *Merak Dolabı* (*Biyostratigrafik Menzil Bölgesi*) resminde yola çıkarak sormak istiyorum. İmgelerinin bir araya gelerek oluşturduğu bütünlük neden yabansı, parçalanmış olarak kalıyor?

Sergi; tabakalar, topografyalar, segmentler, iç mekânlr ve mimariler arasındaki korelas-yona odaklanıyordu. Stratigrafî bir çeşit kayaç dedektifiğidir diyebilirim. Ben de bu sergiye hazırlanırken yaptığım şeylere bir dedektif gibi yaklaştım. Örneğin, akışkan dinamikleri sonucu su ya da rüzgâr etkisiyle kumlu ve tortul yüzeylerde oluşan, yön ve hız bilgisi taşıyan dalga biçimli sedimanter yapılar olan *ripple*’ları konu aldığım *Ripple* serisini yaparken doğada *ripple*’ların nasıl oluştuğunu, kaçça ayrıldığını ve oluşum ilkelerini incelemiştim. Bu oluşum tiplerini sınıflandıran bir indeks vardı; ben de bu ilkerele olabildiğince yakın görsel-leştirmeleri nasıl üretebileceğimi araştırıyordum. Bugün ayrıntılarını tam olarak hatırlama-sam da doğru malzemeleri yanı yana getirebilmek ve buna paralel olarak doğru el hareketini bulabilmek hayli zaman almıştı.

Ortaya çıkan soyut, tekrar eden ve dolanık yapıyı *ripple*’lar dışında başka bağlamlar-da nasıl kullanabileceğimi düşünürken hem serginin çerçevesinin çok dışına çıkmaması hem de o çerçeveyi genişletmeye çalıştım. *Merak Dolabı-Biyostratigrafik Menzîl Bölgesi* resmi bu arayışın sonuçlarından biriydi. İmgelerin oluşturduğu bütünlüğün yabansı ve parçalı kalması ise bilinçli bir tercih. Bunun hem teknik nedenleri var hem de öğelerin çok farklı bağlamlardan gelip aynı yüzeyde buluşmalarından kaynaklanan yapısal bir ger-ilim söz konusu.

Bu noktada Almanya’daki ilk kişisel sergin için üzerine çalıştığın resimlere geçmek istiyorum. Atölye duvarlarında bunların bir kısmını gördüğümde bende yandırdıkları ilk izlenim, resimsel öğelerin farklı bütünlükleri bir araya getirmesi olmuştu. Bunlar üstüne konuşurken lafın dönüp dolaşp *parataksis* kavramını gelmesi diyebilirim ki son çalışmaların üstüne olan bakış açım tamamıyla değişti. *Parataksis’i* nasıl keşfettin?

Parataksis kavramına, Sanatorium’daki son sergim *Amaçlanmamış Anılar’a* hazırlanır-ken okuduğum metinlerden birinde rastladım. Dilbilgisel bir karışıklık çifti olan *paratak-sis-bipotaksis* ayrımı, başlangıçta sözdizimsel bir mesele gibi görünse de kısa sürede bunun yalnızca dile ait olmadığını fark ettim. *Parataksis*, hiyerarşik ve nedensel bağlarla kurulan bir düzen yerine, yan yanalık üzerinden işleyen bir örgütlenme modelini ima ediyordu. Bu yönüyle öbekleşme, rizomatik yapılanma ve hiyerarşi-dışı bağlanma biçimleriyle akrabalık kuruyordu.

Resimlerimde bağlaşız bir yapı arayışının zaten mevcut olduğunu düşünürsek, bu kavramın üretimime örtüşmesi şaşırtıcı değildi. Öğelerin birbirine tabi olmadığı, bir merkez etrafında toplanmadığı; aksine karşılıklı gerilim, çekim ya da yalnızca komşuluk ilişkisi üzerinden bir aradalık kurduğu bir yapı söz konusuydu. Parataksis burada yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda ontolojik bir önerme haline geldi: Bütünlüğün önceden veril-medigi, ilişkiler içinde beliren bir yapı.

Bunu *Haiku* denilen bir japon şiir türü ile de karşılaşmam izleyince taşlar oturmaya baş-ladı. *Haiku*’daki kesintili yapı, iki imgenin ya da durumun bağlaşız yan yana gelişi ve anlamın bu aralıktan doğması, parataktik örgütlenmeyle beklenmedik bir paralellik kuruyordu. Böylece resimdeki evrilmenin doğrusal değil, kavramsal yoğunlaşmalar üzerinden ilerle-diğini daha net görmeye başladım. Bu anlamda resmimin evrilmediği bir an yok; yalnızca farklı örgütlenme mantıklarının öne çıktığı momentler var.

Son dönemde kâğıt üzerindeki daha spontane, jest temelli oluşumları tuvale taşıyarak onları yeniden düzenliyorum. Bu serilerde maddeyi bir imge yaratmak için kullanmak ye-rine, kendimi bizzat maddenin — boyanın, mineralin ve suyun— elementer gücüne bırakı-yorum. Bir formu gizmek ya da boyamak yerine, üretim süreci bir oluş haline ya da “akış-kanlaşma”ya dönüşüyor. Boşlukta beliren form, yapı ve maddeler, tuval üzerinde öbekler, yığılmalar ve kümelenmeler halinde konumlanıyor. Bu süreçte kompozisyon artık klasik anlamda bütünlüğü hedefleyen bir denge problemi değil; heterojen unsurların yan yanalık üzerinden kurduğu geçici bir birliktelik problemi. Başka bir deyişle, kompozisyon yerini konfigürasyona bırakıyor.

Daha önce söyledim mi bilmiyorum, tuval resminin yeni bir kimlik edinerek bugüne dair, yaşadıklarımıza dair bir şeyler söylemesiyle özellikle ilgileniyorum. Yeni çalışma-larında günümüzün belirsizliklerine, kaygılarına gönderme yapan “resimsel tedirgin-likler” duyumsanıyor, bu da yaşadığımız dönemdeki sürekli belirsizlik içinde olma ha-liyle son derece yakın ilişki halinde.

Belki benim resme yaklaşımım yani sahip olduğum *sensorium* bugüne dairdir; ama gös-terdiklerimin özellikle böyle şeyler olduğundan çok emin değilim. Bunun için özel bir çab-am da olmuyor. *Glitch*, *Pixel*, *Post-Internet*, Metamodernizm, Zombi Formalizm gibi eği-limlerin hiçbirini ilgilmi çekmiyor. Onların da bugüne dair oldukça sınırlı şeyler söylediğini düşünüyorum. Bunları daha çok belirli görselleştirme kalıpları olarak görüyorum.

Resim elbette aktüel olana temas edebilir; ancak sadece güncel olanın peşine takılan bir disiplin değildir. Kendi tarihsel gerilimleri, kendi çatallanma anları vardır. Fakat bugün o tarihsel çatallanmanın bile sahici olup olmadığı tartışmalı. Piyasa söylemi sürekli bir “geri dönüş” ilan ediyor: Figür geri dönüyor, soyut geri dönüyor, Ekspresyonizm geri dönüyor, Romantizm geri dönüyor. Aynı anda her şey geri dönüyor. Aynı anda her şey ölüyor. Bu bir tarih değil; bir dolaşım ekonomisi.

Atölyede gördüğüm ve üstüne çalışmaya devam ettiğin resimlerden birinin ismi, *The Magnetic Fields* özellikle ilgimi çekti. Bu isim birçok çağrışımı beraberinde getiriyor. Fizikteki karşılığının yanı sıra André Breton ve Philippe Soupault’nun 1920’de birlik-te kaleme aldıkları ve Sürrealizmin başlangıcı olarak kabul edilen kitabın ismi de *Les Champs magnétiques*. Aynı ismi taşıyan bir Amerikan müzik grubu da var. Bu tür ortak-lıklar hakkında ne düşünüyorsun?

Kitabı çok severim. Müzik grubunu ise bilmiyordum. Bir asır önce yazılmasına rağmen okuduğunuzda onun başka bir enerjisi ve titreşimi olduğunu hemen hissediyorsunuz. Asıl-na bu resim, daha önce yapıp hiç sergilemediğim *Encounter* adlı bir çalışmanın devamı say-ılabilir. O resim bir tür karşılaşma sahnesiydi. Bugün edebiyatta, özellikle *New Weird* akı-mında, bilinmeyenle karşılaşma haline sıkça rastlıyoruz. Daha önceki konuşmalarımızda *Blue Velvet*’teki kulaktan söz etmiştik. O kulak bir tür bela nesne gibiydi; karakteri, yüzüde saklin görünen kasabanın karanlık psiko-katmanına doğru sürüklüyordu. Bu yeni resimde ise biçimlerimden birini resmin miktansız olarak kullandım. Burada öğeler, anlam silsileleri üzerinden değil, karşılıklı çekim kuvvetleri aracılığıyla bağlanıyorlar. Yan yanalıkları man-tıksal bir zincirin sonucu değil; birbirlerini çekmelerinin sonucu. Bu nedenle oldukça para-taktik bir durum söz konusu. Kitaptan iki cümle: “Alışkanlıklarımız, kaçık efendilerimiz, bizi çağırıyor. Kopuk kışnemeler, daha da ağır sessizlikler.”

Bu resim üzerinde konuşmaya devam etmek istiyorum. Eğer doğru kavrayabildiysem bu kompozisyonda bir biri içine geçmiş farklı planlar söz konusu. Ön planda figüratif öğeler, onların arkasında son dönem soyutlamaların izlerini taşıyan bir katman, en sonda da adeta 18. yüzyıl manzara resmini çağrıştıran orman manzarası, devasa ağaçları ve dramatik bir gökyüzü görünüyor. Bu üç farklı plan ve perspektifin bir araya gelmesini *Parataksis’in* görselleştirilmesi olarak yorumlamak doğru olur muydu?

Kesinlikle olabilir ve buna ek olarak burada olan şey basit bir kolaj ya da asamblajın biraz daha ötesinde. Mekân sürekliliği ve ışık rejiminin bütünlüğü, bunu bir kolajdan ayırt eden faktörler. Keskinlikten ziyade formal bir organiklik mevcut. Bu, bir yanılla bir bölge resmi. Manzara resminde hâlâ pastoral bir ton bulunur; fakat burada artık kurşunlu bir mavilik hâ-kim. Ortada, ışık kaynağının da andıran kavvisli soyut varlık, resmin ritim motoru ya da belki dinamosu, diyebilirim. Resmi hem büküyor hem de ona ritim ve doğruluğu veriyor. Resimde heykelsi bir şeyler olduğunu hissettiriyor.

Yaşadığım yerde bir gece bir yerlerde yürürken, yabani sarmaşıkların ve çallların sarıp neredeyse görünmez kıldığı, son derece tuhaf, betonadan yapılmış, uçuyormuş gibi duran iki figürle anısız karşılaşım. Cronenbergvari bir deformasyona sahip bu şeyler, bende ne-redeyse bir portat etkisi yarattı. Bir anda çok eski anılarında hissettiğim duyguları hatırla-dım. Aslında çocukluğumdan beri bu tür ani karşılaşmalar beni etkilemiştir. Sanatçıların yaratıklarında, gündelik hayattan, duyduğunuzda size çok sıradan gelen meselelerin ya da durumların olduğunu bilmek gerekir. Zaten önemli olan, bu sıradanlığın içinde yatan son-suz tuhaflıkları damatabilmektir. Yani basit bir Foley tekniğini düşünelim ve *Alien* filminde yaratığın çıkarıldığı seslerin marul ya da lahana sesi olduğunu hatırlayalım.

Düsseldorf’taki Golestanı’de sergilenecek olan üç büyük boyutlu resmine bir ara-da baktığımda renk konusunda belli bir ortaklıkları olduğunu duyumsamıştım. Daha sonra notlarına baktığımda bu kompozisyonlardaki kromatik renk kullanımıyla belli duygusal yoğunlaşmaların vardığını hissettim. Bunlar üstüne düşünürken Bottrop’taki Josef Albers Museum’a uğradım. Albers’in ünlü *Homage to the Square* dizisine ait iki bin kompozisyonun tamamı için kromatik renk birleşkelerinin arşivini titizlikle tuttuğunu öğrendim. Bu konular hakkındaki düşüncelerini öğrenebilir miyim?

Renk kullanmaya oldukça geç başladım. Yıllarca akromatik çalıştıktan sonra bu alana temkinli ve yavaş bir şekilde girdim. Bu süreçte pek çok kaynaktan beslendim; Albers de bunlardan biriydi. Ancak onun pratiğini doğrudan bir model olarak almak yerine, daha çok bir öğrenme alanı olarak gördüm. Kare formlar içindeki renk ilişkileri, kompozisyonun na-sıl salt kromatik gerilim üzerinden kurulabileceğini gösteren birer ders niteliğinde.

Fakat benim için formlar içi içe geçtiğinde, çeşitli öğeler yan yana geldiğinde, ışık, at-mosfer derken renk artık şişede durduğu gibi durmuyor. Bu son dönem çalışmalarında ren-gin sadece ton, açık-koyu ve yoğunluk gibi temel değerlerinin dışında boyanın da opaklık ve transparanlığıyla da ilgiliydim. Bazı resimlerimi tamamen transparan renklerle yaptım ve ressamlar bileceklerdir bu hayli zor bir şeydir. Çoğunlukla nedenini bilemediğim bir şekilde optik olarak toksik görünen renklerini sevdiğimi keşfettim.

Dolayısıyla Albers’teki sistematik renk araştırması ile benim pratiğim arasında bir akrabalık varsa, bu daha çok disiplin ve dikkat düzeyinde. Fakat benim için renk, geometrik bir düzen içine dengelenen bir unsardan ziyade; katmanlar arasında dolaşan, mekâm büken ve atmosferi belirleyen aktif bir fail haline geliyor. 🌿



Erol Eskici, Actant, Tuval üzerine yağlıboya, 2025.



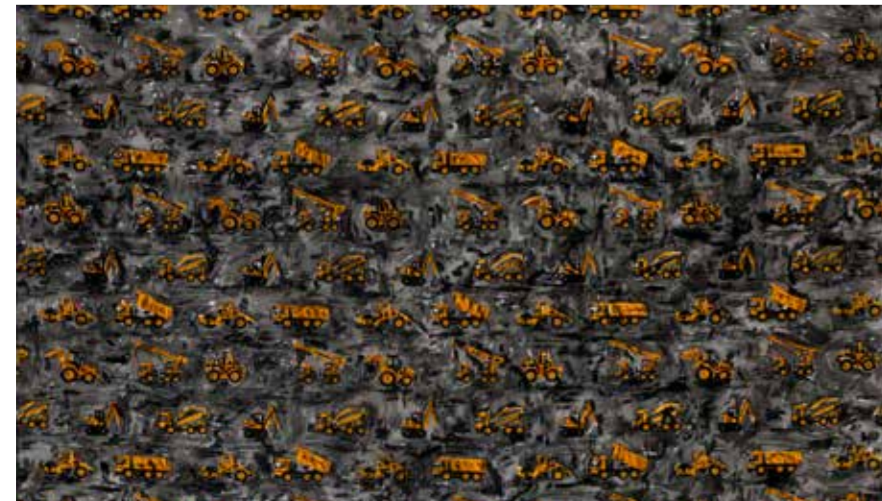
AKSAK

Ateş Alpar

İlişkisel emek, prekarite ve sanatsal üretim

Sanat ve emek, çoğu zaman yan yana kullanılmayan ve birbirine uzak olduğu varsayılan kavramlardır. Sanat, yaratıcı özgürlük ve bireysel ifade alanı olarak düşünülürken emek daha çok üretim, zorunluluk ve maddi karşılıkla ilişkilendirilir. Bu iki alan arasındaki ilişki, en iyi ihtimalle tarihsel olarak Rönesans dönemine referansla sanat(çı) ile zanaat(kâr) arasındaki ayırım üzerinden tartışmaya açılır. Bu düşünsel eğilim, ana akım sanat tarihi yazımında yeniden üretilen “sanatçı miti” ve “bireysel deha” bakış açısıyla daha da pekiştirilir. Sanatçı figürü, uzun süre tarih üstü bir perspektiften bireysel yaratıcılık, özgünlük ve estetik üretim üzerinden tanımlanır. Bu süreçte sanatçının içinde bulunduğu tarihsel moment, coğrafi konum ve toplumsal üretim ilişkileri büyük ölçüde göz ardı edilir: Sanatçı=Batılı, beyaz, orta üst sınıf ve cis-erkektir. Dolayısıyla hegemonik sanatçı kurgusu, sanatsal üretimi toplumsal ve ekonomik belirlenimlerinden soyutlayan bir çerçeveye üretir. Ancak özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren bu soyutlama eleştirel biçimde yeniden ele alınır; tarihsel olarak inşa edilmiş sanatçı anlayışı kuir feminist sanatçılar, sanat tarihçiler, akademisyenler ve aktivistlerce sorgulanır. Feminist, kuir ve postkolonyal eleştiriler sanatçıyı tarih dışı bir figür olarak düşünmenin artık mümkün olmadığını gösterir. Sanatsal üretim salt bireysel bir ifade biçimi olarak ele alınmaz; sanat üretim sürecinde emek rejimleri, ilişkisel ağlar ve güvencesizlik koşulları bağlamında şekillenen tartışmalar da gündeme gelir.

Eleştirel perspektiflerin çoğalması sonucunda, sanat emeğinin nesne üretimine indirgenemeyecek çok katmanlı bir yapıya işaret ettiği vurgulanır. Bu bağlamda “ilişkisel emek” kavramı, sanat üretim süreçlerini anlamak açısından kritik bir analitik araç haline gelir. Özetle ilişkisel emek bireyler arası ilişkilerin kurulması, sürdürülmesi ve yönetilmesi üzerinden değer üreten bir emek biçimini ifade eder. Sanat alanında bu emek türü, izleyiciyle kurulan etkileşimler, ağ oluşturma süreçleri, topluluk temelli üretimler ve duygusal yatırım biçimleri şeklinde somutlaşır. Geleneksel emek kavramına ek olarak ilişkisel emek kavramı, duygusal emek ve bakım emeği tartışmalarıyla da yakından ilişkilidir. Duygusal emek, bireylerin belirli duyguları üretme ve yönetme kapasitesini emek sürecine dahil ederken, ilişkisel emek bu süreci kişilerarası bağların kurulması üzerinden genişletir. Güncel anlamıyla sanat emeği, fiziksel ve zihinsel üretim ile sosyal ilişkilerin yönetimi üzerinden değer yaratan bir emek biçimine dönüşür. Günümüz sanat dünyasında bir işin görünür hale gelmesi için çok daha geniş bir emek ağı gerekir: Görünürlük sağlamak, bağlantılar kurmak, var olan ilişkileri sürdürmek, kurumlarla iletişimde kalmak, sosyal medya varlığı üretmek...



Neriman Polat, Kumaş Hafriyat, 2024, Dijital baskı kumaş üzerine akrilik, 100 x 179 cm

Sanat dünyaları ve sanatçı emeği

Sanat üretiminin toplumsal, ekonomik ve kurumsal bağlamlardan bağımsız düşünülmemeyeceği yaklaşımı, “sanat dünyaları” kuramı çerçevesinde önemli bir yer tutar. Buna göre, sanat üretiminin gerçekleşmesi bireysel yaratıcılıkla birlikte müzeler, galeriler, küratörler, eleştirmenler, izleyiciler, koleksiyonerler ve kültür politikaları gibi çok katmanlı bir ağın etkileşimine bağlıdır. Bu bağlamda sanatçı emeği sadece estetik bir nesnenin üretim sürecinden ibaret değildir. Buradaki emek süreçleri hem yaratıcı özerklik hem de piyasa ve kurumlarla kurulan ilişkiler üzerinden şekillenir. Dolayısıyla sanat alanındaki farklı aktörlerle ilişkileri gözeterek görünürlük sağlama, ağ kurma, sosyal ilişkilerin yönetimi gibi emek biçimleri de sanat nesnesi üretim sürecine dahil olan faaliyetler arasında yer alır. Çoğu durumda görünmez olan bu duygusal-sosyal yatırımların/faaliyetlerin sanatçı açısından ekonomik değere dönüşeceğinin de garantisi yoktur.

Sonuç olarak, sanatçı emeğinin ilişkisel boyutu, günümüz toplumsal üretim ilişkileri içinde çoğu zaman görünmez kılınır. Bu görünmezlik üç temel sorunu beraberinde getirir. Birincisi değer ölçülemezliği yani ilişkisel emek, somut çıktılara indirgenemediğinden ekonomik karşılığı yoktur. İkincisi, sömürü ilişkilerinin sürdürülmesi ya da görünür olma karşılığında mütemediyen ücretsiz emek üretimi döngüsü içinde yer alma. Üçüncüsü ise, sosyal ilişkilerin ve duygusal yatırımların getirdiği tükenmişlik hissiyatıdır. Teknik beceri ve bilişsel kapasitenin ötesinde duygusal ve sosyal yatırımlar ile sürekli ve bazı zamanlarda isteğe bağlı olmayan etkileşim hali sanat üretiminin ayrılmaz bileşenleri haline gelir. Elbette bu süreç, kültür-sanat ekonomisinin yapısal özellikleriyle yakından ilişkilidir.

Günümüz sanat dünyası büyük ölçüde proje bazlı, güvencesiz ve esnek çalışma biçimleriyle karakterize edilir. Bu koşullar altında sanatçılar ve diğer kültür çalışanları ağ kurma, kendini sunma ve sosyal sermaye üretimi üçgenine sıkışır. Ekonomik ve duygusal yük üreten bu durum, sanatçının üretim kapasitesini aşan bir sürekli hazır olma haline dönüşebilir. Sonuçta birçok sanatçı için asıl emek, üretimden çok “hayatta kalma stratejileri” geliştirmeye doğru evrilir: Fon aramak, portfolyo güncellemek, aktif olmak, sosyal etkinliklere katılmak ve daha fazlası. Bunların hiçbirisi doğrudan sanat eseri üretimi değildir fakat üretimin mümkün olabilmesi için bazı durumlarda zorunlu hale gelir. Üretim ile temsil arasındaki sınır giderek silikleşirken sanatçı sürekli kendini temsil eden bir özneye dönüştürür.

Süre gelen döngünün kısa vadede kırılması pek mümkün görünmese de kurumlara yönelik kültür politikalarının geliştirilmesi, bu politika önerilerinin geniş zeminlerde tartışılıp yaygınlaştırılması, dayanışma ağlarının kurulması var olanların daha aktif hale getirilmesi gibi yaklaşımlarla sanatçıların ve alandaki herkesin emeğinin görünür olması sağlanabilir. Bu bağlamda, yalnızca eser çıktısına odaklanmayan, duygusal ve ilişkisel emeği de kapsayan tüm süreçlerin tanınması, süreç temelli destek modellerinin geliştirilmesinin zeminini oluşturabilir. Sonuç olarak ücretsiz emek pratiklerini sınırlayan kurumsal etik standartların oluşturulması-işletilmesi ve sosyal güvenlik mekanizmalarının etkinleştirilmesi, kolektif örgütlenme ve dayanışmanın güçlendirilmesini zorunlu kılar. Böylece bireysel hayatta kalma stratejileri yerine ortak bir mücadele hattının inşası için önemli bir başlangıç zemini oluşur. 🌱

LARA ÖGEL

LOCUS AFFECTUS
27.04 | 13.06.2026

MEŞRUTİYET CAD. 67
TEPEBAŞI BEYOĞLU
İSTANBUL
T. +90 212 252 18 96
www.galerist.com.tr

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

GALERIST



REACH FOR THE CROWN



OYSTER PERPETUAL



RHODIUM



ROLEX