

Art

unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, MART-NİSAN 2026, SAYI: 92, MONİ SALİM ÖZGİLİK, FOTOĞRAF: BERK KIR



MONİ

Arzu Eke, sanatçıyla İMÇ'de gerçekleşen son sergisini ve yeni çıkan kitabını konuştu

VARYOK

YUNT'ta devam eden programı küratörleri Merve Elveren ve Meriç Öner anlattı

JASMIN VARDIMON

Ayşe Draz, koreografla 25 yıllık pratiği ve son gösterisi NOW hakkında konuştu

CANDICE LIN

Deniz Kırkalı, sanatçının Whitechapel Gallery'de gerçekleşen sergisini yazdı



150
YEARS

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

Merhaba,

Savaşların hafızayı, kültürü, zarafeti ve insan olmaya dair ortak müşterekleri yok ettiği bu günlerde İlker Cihan Biner, Süreyya Evren, Ateş Alpar, Arzu Eke, Moni Salim Özgilik, Selin Çiftci, Berfin Küçükkaçar, Merve Elveren, Meriç Öner, Seza Parker, Misal Adnan Yıldız, Çağla Akıncı Uysal, Elif Vatanoğlu Lutz, Züleyha Geels, Melike Bayık, Deniz Kırkalı, Ayşe Draz, Jasmin Vardimon, Jay Osgarby, Vahap Avşar, Gamze Araz Eskinazi, Kerem Ağralı, Neslihan Başer, Yeşim Akdeniz, Seda Yörüker, Aslı Odman, Bahtiyar Büyükduman, Umut Durmuş ve benim kelimelerim aracılığıyla Art Unlimited sayfalarını dünyanın acısını idrak eden, onu dönüştüren ve yarına şerh düşen bir hafıza mekânı olarak tutmaya devam ediyoruz.

Yakıp yıkanlara karşı inatla inşa etmeye, hatırlamaya ve insan kalmaya devam.

İyi okumalar.

Merve Akar Akgün
Genel Yayın Yönetmeni

direnç
kırılma
erozyon
insanmüdahalesi
kuirmodernizm
politika
etik
yangın
soykırım
sansür
baskı
bilgininpeşindekoşma
ışık
çeşitlik
sanatınanlamüretmekapasitesi
kamusalılık
öngörülemezlik
madde
kütle
prototip
sanatın yapılmaması
eylemlerakarşısı
emektarihi
toplumsalciinsiyetrolleri
insanlığınmülkiyeteslimolmadanöncekibiradayşamairadesi
dans
tiyatro
zaman
form
kuantum
bedenindirenci

unlimited
20 / 10

20 YEARS IN PRINT & 10 YEARS IN PIXELS



Tuft-Time 20 design Patricia Urquiola
Two decades of design. One timeless icon.

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

ART UNLIMITED
Yıl: 20 Sayı: 92

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 Küçükcaçar

Katkıda bulunanlar
Çağla Akıncı Uysal, Ateş Alpar, İlker Cihan Biner,
Bahtiyar Büyükduman, Umut Durmuş, Arzu Eke,
Süreyya Evren, Deniz Kırkalı, Aslı Odman,
Misal Adnan Yıldız, Seda Yörüker

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.

unlimited



KENT Etiler

VADİ · KORU · YAMAÇ · CADDE · REZİDANS

KENTİN
İYİ YAŞAM
ÇİZGİSİ

Az Katlı Bloklar · Ofis Binaları
Rezidanslar · Alışveriş Caddesi
110.000 m² Yeşil Alan



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 Architecture Design **unlimited**
× 6 sayı
+ 5.000 TL

2 yıllık abonelik
Art Architecture Design **unlimited**
× 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:** Etik ufuk ve çapraşık yüzeyler
İlker Cihan Biner
- 14 **Müstakil perspektif:** Kinetik parazit
Selin Çiftci
- 16 **Akuta Makuta:** Eğreti influencer olarak sanatçı
Süreyya Evren
- 18 **Röportaj:** Daha anlamlı bir bütün
Berfin Küçükçaçar
- 20 **Antalya:** Geyikbayırı'nda 24 saatlik bir doğa ve sanat pratiği
- 24 **Advertorial:** Şehrin tasarım aksı: ADA Show
Selin Çiftci
- 26 **Röportaj:** Bir mekânı paylaşmak ne demektir ve o mekânda "öteki" kimdir?
Berfin Küçükçaçar
- 28 **Sergi:** Toroslar'dan Kalan Sıcaklık
Merve Akar Akgün
- 32 **Röportaj:** Zaman, form ve kuantum: Kerem Ağralı ile Nova Profetia üzerine
Merve Akar Akgün
- 36 **Yorum:** Aşk, arkeoloji ve Çekim Yasası
Çağla Akıncı Uysal
- 40 **Yorum:** Edward Burtynsky'de manzaranın hakikati
Seda Yörüker
- 47 **Röportaj:** Kırılganlık ile direnç arasında
Merve Akar Akgün
- 50 **Röportaj:** Moni'25: O'nun izleğini keşfetmek
Arzu Eke
- 60 **Yorum:** Komünite bilincinin ilk perdesi
Misal Adnan Yıldız
- 64 **Röportaj:** Müzakere, ait olma ve dahil olma üzerine
Merve Akar Akgün & Berfin Küçükçaçar
- 68 **Röportaj:** Geçmiş ve şimdi arasında: Seza Parker'in pratiği üzerine
Merve Akar Akgün
- 72 **Röportaj:** Şimdiye geri dönmek
Ayşe Draz
- 76 **Yorum:** Karton labirentin hayaletleri
Deniz Kırkalı
- 80 **Röportaj:** Seçici denge
Berfin Küçükçaçar
- 82 **Bakma-Görme:** Cevaptan önce
Umut Durmuş
- 85 **Aksak:** Normatif beden politikalarına karşı sanatsal stratejiler: Kuir feminist sanat
Ateş Alpar
- 86 **Tarifsiz:** Bir terapi yöntemi olarak yemek pişirmek
Bahtiyar Büyükduman

Mehmet Dere
21:21

18.02 - 28.03.2026
SANATORIUM

Archive Focus II

28.02 - 25.04.2026
SANATORIUM Tophane

Art Rotterdam

Luz Blanco | Berkay Tuncay

27 - 29.03.2026

(Preview: 26.03.2026)

Booth: E-3

Çağla Köseoğulları

Seeping Into the Horizon

02.04 - 08.05.2026

Fierman New York

Agnes Waruguru

It Sounds Like Rain is Coming

08.04 - 16.05.2026

SANATORIUM

SANATORIUM

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



KIVRIM

İlker Cihan Biner

Etik ufuk ve çapraşık yüzeyler

Gülsüm Postacı'ya

0.

Yeryüzü esnek bir sıvı zarını (okyanusu) destekler. Bu akışkan konumuyla beraber kemikli, mineral çekirdeğe sahiptir. "Canlılık" minerallerin çalkalanması, biriktirilmesi, karıştırılması ve kas, kıkırdak, tendon, diş gibi az veya çok dokuya dönüştürülmesi sürecinden meydana gelir.

Kemikleri katı ya da sabit, hassas olarak düşünülebiliriz. Ama esneyen kolajen lifleriyle, kalsiyum bağlarıyla varolurlar. İç kısımlarında jöle kıvamında ilik bulunur. Kemiklere esneklik sağlar. Ayrıca kaslar gibi genişleyen, daralan, gözenekli, içine katlanmış dokuma katmanlarıdır.

Kemikler için sanat eserleri diyebiliriz.

Fakat insan bedenine ilgili bilgileri sadece bu örüntülerden ibaret olarak göremeyiz.

1.

Uzun zamandır fotoğraflara düşünen görüntüler dememin sebepleri var. Özellikle "anın dondurulması" eleştirisine karşı görsel formların sabit/durağan olmadığını ifade etmeye gayret ediyorum.

Fotoğraflar karmaşık düzenler. Yüzeylerinde oluşan başkalkılar aynı nesnelere dahi pek çok açıdan farklı gösterebilir. Bakanın gözünde duygu açısından çeşitli etkileşimlere sebep olur. Ortaya çıkan, belirginleşen görsellerin çoğul ve değişken olması, yaşadığımız hayat alanlarının sabit olmadığını da bir göstergesi.

2.

Can Akgümüş'ün *Flaming Joe* adlı fotoğraf serisi tarihsel konulara sahip.

Sanatçı 2022'deki *Great Dream* sergisinde beden dinamikleri, toplumsal cinsiyet eleştirisi gibi mevzuları işlemiştir. Etkinlikteki eserlerde göze çarpan fotoğraflardaki temalar varoluşlarımızdaki direnç/kırlılganlık ilişkisiydi. Görseller, çeşitli iktidar pratiklerinin/hiyerarşilerin bıraktığı yaralarla ve onlarla baş etme yöntemlerine ilişkin çalışmalar olma özelliği taşıyordu.

Flaming Joe, *Great Dream* ile diyalog halinde olmasına rağmen o fotoğraflardan ayrıldığı yerler var. Sanatçı bedeni hafıza ile beraber görerek başka türlü bir esnekliği gündeme getiriyor. Akgümüş fotoğraflarda geçmişin geçip gitmeyeceğini ve zihne kazınan olay örgülerinin derinliğini ortaya koyarken formlardaki hareketlilik göze çarpar pozisyonda.

Eserlerde bütün beden yok. Yalnızca parçalar var. Her bir organa sızmış gibi görünen ufak, göz alıcı, koyu sariye kaçan renkler söz konusu.

Sanatçının siyah zemin üzerindeki beden parçalarının belirli yerlerini yakmasıyla bu formlar ortaya çıkıyor. Görülen kara delikler, koyu sariye kaçan renkler göğüs bölgesine doğru, fraktallaşan izler biçiminde karın bölgesinde ve kemiklerin üstündeymişçesine konulanmış.

Eserlere dikkatli bakış, hafızanın insan zihninde bir koordinasyon yarattığı gerçeğiyle bizleri baş başa bırakıyor. Seslerin, görüntülerin, hareketlerin, ilişkilerin odağında insan belleği varoluşunun olmazsa olmazlarından.

Great Dream ile *Flaming Joe* serileri bedenini direnci mevzusunda keşfediyorlar.

Flaming Joe kırılma yaratarak Akgümüş'ün hem sanat hem de politik yolculuğuna yeni bir katman ekleyerek kayıt altına almanın önemini vurguluyor.

3.

Flaming Joe serisinde sabitlemiş bir madde ve yapı ile karşılaşmıyoruz. Fotoğraflarda beden parçaları dağılmış. Eserlerdeki çatlaklar, yanık izleri, sıcak renklerin varlığı algılama, bilme biçimleri yaratır konumda. Öyle ki; içinde yaşadığımız, bedenlerden ayrı bir yer olmayan doğanın çalkantılı, fraktal örüntüleriyle, sanatçının yarattığı kesik bedenlerindeki kusurlar, çapraşık yüzeyler birbiriyle örtüşerek sanatsal bir eylemlilik kazanıyor.

O halde Akgümüş'ün fotoğrafları bir beden fikri ortaya koyuyor. Birinci fragmandaki görsel formların "düşüncelilik" tartışması bu açıdan değerli.

4.

Sanatçının ortaya koyduğu estetik formlara katkı sağlamak adına eleştirel sorgulamaya girişmek şart.

Fotoğraflarda bir ontolojik mit ya da öz işaret edilmiyor. Görsellerde perdeyi kaldırma, örtüyü açma gibi metafizik konulardan söz edemeyiz.. Sanatçı gerek direnişi gerekse de hafızayı kökensel bir yerden görmüyor. Akgümüş "Beden kayıt tutar." cümlesini iktidar pratiklerinin gözden kaçırıldığı, direnen ve hatta yaratıcılığa sebep olan olay örgülerini saptamak için kullanıyor. Yani tarihsel bir perspektifle kıvrılan, bükülen ve kendine has duruş sergileyen bedenler görünürlüğüne ötesine geçerek nasıl düşünülebilir?

Böylece çalışmalarla ilgili "etik" mevzusunu tartışabiliriz.

5.

Yaşadığımız çağın problemleri derin. Kâr saplantısı, fosil yakıtlar, iklim değişikliği, soykırımlar... Var olmaya devam ederken bu sorunları düşünmek elde değil.

Emek politikası ve sınıf mücadelesi ise günümüzde unutulmuş gibi gözüküyor. Sanatsal performansların, fotoğrafların ya da farklı estetik pratiklerin ortaya konması aşamasında emek her zaman güçlü bir pozisyonda. "Beden" diyoruz ama onu emekten ayrı olarak düşünemeyiz.

Öte yandan etik, her ne kadar insandan başlasa da mutlaka genişlemesi/genişletilmesi gerekir. Çehresi ya da bedensel olmayan türlerin yok olduğu bir çağda yaşıyoruz.

Elbette söz konusu nasıl yaşamamız gerektiğiyle ilgili metafizik iddialardan oluşmuyor.

Kolektif mücadelede sabit bir "biz" yok. Doğayı başka görsel varlıklar tarafından dikte edilen konularda düşünmek bizleri yanıltabilir. Evrensel, ahlaki biçimlerin varlığından da söz edemeyiz.

Değişen, çeşitlenen, yayılan, yanılmalarla ve çatışmayla biçimlenen tarihsel faaliyetler var. Sanat ile politikanın kesiştiği noktalarda çıkacak şeyler önemli.

Mesele nasıl öleceğimiz ya da yaşayacağımızdan daha fazlası. "Ne yapıyoruz?" "Neredeyiz?" sorusu maddi süreçlerin altyapısıyla ilgilene içkin etiğin sahası.

Unlimited'ta yayınlanan ilk yazımın adı *Bedenin Sırları* idi.¹ Aradan on yıl geçmiş. O metinde Milo Moiré'nin performanslarının izini sürmüştüm.

Şimdi karşımda kıvrılan, bükülen, sorgulayan, hatırlayan bedenlerin yayıldığı, Can Akgümüş tarafından yaratılan fotoğraflar üzerine bir sorgulama metni kaleme alıyorum.

Sıfırda duran fragmanda göze çarpan noktaya geri dönelim: Enerji akışı. Dahası yeryüzündeki minerallerin varlığı, dokuma katmanları olan kemiklerin fraktal örüntüleri...

Sahiden yaşadığımız gezegen bedenden ibaret değilse, neye benziyor? 🌱

¹ Art Unlimited'dın Mart-Nisan 2016 sayısı, 30. sayfa: https://www.unlimitedrag.com/_files/ugd/9c95f9_1b167a9ebb8346399df85dbc3e0e9a21.pdf



Can Akgümüş, *Flaming Joe III*, 2026, 40x40cm, Arşivsel pigment baskı



Gamze Araz Eskinazi

7.04—7.05.2026

Ziyaret Saatleri
Pazartesi—Cuma
11.00—18.00

summart

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



MÜSTAKİL PERSPEKTİF

Selin Çiftci

Kinetik parazit

Her şey projeksiyonun içindeki devasa ışık kaynağıyla başlar, gözünüz o ışık üzerinden havadaki toz parçacıklarını seçer, geç gelen izleyiciler ışığı teğet geçerek yerlerini bulmaya çalışırlar. Işık o kadar güçlü ve sıcaktır ki, soğutma fanları devreye girer.

Vınnn... Vınnn...

Ardından makinist, film rulosunu makaralara yerleştirir; şeridin kenarlarındaki delikleri dişlilerle hizalar ve filmi makinenin içine sürer. Makinistin fiziksel müdahalesi statik olan film şeridini hareketli bir nesneye dönüştürür.

Çıt... Çıt... Vınnn...

Sinema salonunun konforlu koltukları yerine, izleyiciyi arkasındaki küçük camın diğer tarafına, makine odasının hummalı doğasına davet eden bu sesler Rosa Barba'nın MAXXI'de devam eden *Frame Time Open* sergisinden geliyor. Ancak Barba'nın sinema araçlarıyla kurduğu düzenekler "göstermek"le ilgilenmiyor. Sergi bunun yerine sinemayı kara kutu olmaktan çıkarıp akışkan beyaz bir küpün içine fırlatmayı tercih ediyor. Barba sinemanın teknik sözlüğünden ödünç aldığı kavram setini, zamanı ve mekânı; sahneyi görünür kulan analog zemini, bitmiş bir şeyi değil de, bir prototipi inceler gibi masaya yatırıyor; söküyor, parçalıyor ve ayrıştırıyor. Tüm bunları yaparken düzeni yeniden ama başka türlü işler hale getirmenin yollarını araştırıyor. Sökülen bu sinematografik düzeniğin her bir parçası, galeri mekânında kendi başına işleyen bir tür organizma, kinetik birer form olarak yeniden hayat buluyor.

Zaha Hadid'in fütüristik ve akışkan müze binası içerisine kurulmuş, kıvrımlı bir aksı takip eden eski usül, tıkr tıkr çalışan, metalik projektörler, birbirinin içine geçen makaralar, üzerleri kazılmış, dökülen, biriken, sarılan film şeritleri ve raylar... Barba'nın yeni makineleri binanın statik yapısına kinetik bir parazit gibi ekleniyor. Projektörlerin uçuşu, film makaralarının sürtünme sesleri, kabloların duvarda açtığı yarıklar, ışığın zemin üzerine düşmesi... Sanki binanın içerisine sızan bir parazit binayı kendi amaçları için kullanmaya başlayıp yayılıyor; binanın sarmal duvarlarından, sessizliğinden, boşluklarından ve ışığından beslenip kendi dünyasını kuruyor; galeriyi, parçaladığı sinema anlatısının bir parçası haline getirip ele geçiriyor.

Barba, sinemanın geleneksel izlemedeki kapalı devre zaman yapısını bozarak işe başlıyor. Sinema salonunda başlangıcı ve sonu önceden belirlenmiş olan doğrusal zaman kurgusunu, galeri mekânında fiziksel bir döngüye, *loop'a* hapsediyor. Bunu yaparken zaman kavramını film makaralarının uzunluklarıyla eşleştiriyor; nitekim *A Shark Well Governed* adlı işinde, zaman hakkındaki spekülasyonlarını el yazısıyla kazdığı film şeritleri, bir küpün etrafında döngüsel bir biçimde, sonsuz bir hareketle dönüyorlar. Barba, film şeritlerini birbirine bağlıyor, kesip yapıyor, büküp bir rayın üzerinde üst üste koyabiliyor. Bu bozma eylemiyle birlikte zaman, hem dokunulabilir, yırtılabilir hassas bir maddeye hem de dondurulmuş, başlayan ve biten bir kurgu olmaktan çıkarak makinelerin ritmik devinimiyle ölçülen, ucu açık bir sürece dönüşüyor. Zamanın "tekrar" içinde aktığı, *loop* ortamında Barba'nın projeksiyon döngüleri ve makine yerleşimleri arasında dolaşan izleyici de zamanın neresinde olduğunu bilemez hale geliyor.

Zamanın sinemadan sökülmesi, Barba'nın sinemayı disiplinlerarası gri bir bölgede yeniden konumlandırmasına da olanak tanıyor. Bu sergide özellikle sinemayı resime temas ettirmenin yollarını araştırıyor ve soruyor: Sinema resime yaklaşabilir mi? *Poised Compression* (2013) işinde bir tuval gibi, duvara astığı çerçevenin içerisinde çelik askılara sarılıp duran sonra tekrar başa dönen film şeritleriyle ya da *Solar Flux Recordings*'te (2022) renkli cam panelleri sinema perdesindeki görüntünün üzerine düşürerek yaptığı biçimsel müdahaleler-

le sinemayı resmin mekânsal diline yaklaştırmayı deniyor. Barba'nın analitik yaklaşımı, sinemayı bir izleme deneyimi olmaktan çıkarıp, formlar arası geçişlerin denendiği bir sahaya dönüştürüyor. Sanatçının yarattığı bu yeni, melez düzenekler, sadece biçim arayışıyla sınırlı kalmıyor; aynı zamanda malzemenin potansiyeli üzerinden yeni bir temsil arayışına da giriyor.

"Dilin sonsuz üretken gücünü görünür kılmak mümkün mü?" sorusundan yola çıkan sanatçı, dili sadece bir iletişim aracı değil, mekânda inşa edilebilen bir kütle olarak ele alıyor. Binlerce metal harfin işlenmesiyle oluşan *Language Infinity Sphere* (2018), "okunan" dili, "elle tutulur bir varlığa" dönüştürerek temsil etmeyi deniyor. Harfleri alfabetik bir sıraya dizmek yerine onları küre formunda bir araya getirmesi, anlamın sabit bir düzen yerine her an değişebilen, şifreli (kriptografik) bir yapıya sahip olduğunu açığa çıkarıyor. Kelimeler bildiğimiz sözlük anlamlarından koparıldığında, bu küresel kütle içerisinde her an başka diller doğurabilecek bir potansiyele evriliyorlar. Yine buna benzer şekilde *They Are Taking All My Letters* (2025) işinde ise dikey yerleştirilmiş film şeritleri arkadan aydınlatılan bir yüzey üzerinde sürekli hareket ederek alışıldık sinematografik akışı fiziksel bir okuma sürecine dönüştürüyor. Susan Howe, Charles Olson ve Robert Creeley gibi şairlerin metinlerinden parçalar taşıyan bu şeritler, hareket ettikçe sürekli yeni dilsel dizimler ve her an değişen anlamlar yaratabiliyorlar. Barba, dille kurduğu hareketli temsiller üzerinden izleyicinin konumunu da dönüştürmeyi deniyor: "İzleyiciyi, pasif birer seyirci olmaktan çıkarıp mekâna dağılmış dil parçalarını bir araya getiren aktif okuyuculara dönüştürebilir miyiz?"

Tık-tık... (Ses uzaklaşır...) Vınnn...

Barba'nın galeriyi işgal eden kinetik paraziti, sadece mekanik gürültüden ibaret kalmıyor. Zamanı maddeye, dili kütleyle, sinemayı ise ucu açık prototipe dönüştürerek bildiğimiz biçim ve temsil kodlarını geçersiz kılan bir deney alanı yaratıyor; onu çevreleyen, ona dokunan veya önünü kesen her parçayla birlikte izleyiciyi de bu dinamik sistemin kaçınılmaz bir bileşeni kılıyor. 🌱

Rosa Barba, *Frame Time Open* sergisinden yerleştirme fotoğrafı, Fotoğraf: Andrea Rossetti, Sanatçının, Esther Schipper ve Vistamare'nin izniyle



AYLA TURAN

RETROSPEKTİF

9 ŞUBAT-11 MAYIS 2026



İS ANAT
HEYKEL
KİBELE
SANAT
GALERİSİ

İŞ KULELERİ LEVENT İSTANBUL
GALERİ, HER GÜN 9.00 - 19.00 ARASI AÇIKTIR

📺 📷 📱 📧 / issanat | issanat.com.tr



AKUTA MAKUTA

Süreyya Evren

Eğreti *influencer* olarak sanatçı

En son Berlin Uluslararası Film Festivali'nin, *Berlinale*'nin etrafında dönen politik tartışmaları ve sanatçılardan beklenen politik davranış rollerini anlamaya çalışırken sanatçı ile kastedilenin, özellikle de politik sanatçı ile kastedilenin bir tür *influencer* olduğunu farkettim. Çok net biçimde sanatçının dünya üzerindeki politik etkisi sanat eseri üzerinden tanımlanmıyor, veya sanat eseri aracılığıyla tanımlanmıyor. Bir rol model olarak, insanların kanaatleri üzerinde etkisi olan bir tür saygın *celebrity* (saygın şöhret) olarak sanatçı figürünün eylemlerinin yönetimi üzerinden tanımlanıyor. Bu anlamda *Berlinale* protestocularıyla tu kaka edilen Wim Wenders aslında hemfikirler: Sanatın doğrudan politik bir etkisi olmadığını ve işlevinin politik bir işlev olmadığını düşünüyorlar. Gelgelelim, protesto yanlıları sanatçı denilen figür konusuna yaptıkları vurguyla Wenders'den ayrışıyorlar ve bu ayrışma aralarında keskin bir çatışma varmış gibi gözükmelerine yol açıyor. Wenders hâlâ sadece sanattan bahsediyor, halbuki bir de *influencer* olarak sanatçı kişi var. Hangi partiye katıldı, hangisine katılmadı, nasıl demec verdi, nasıl konuşma yaptı, nerede sustu, nasıl görüntü verdi, nerede bulundu nerede bulunmadı, şu sıralar hangi ülkelerin boykot edilmesi teşvik ediliyor, o konuda güncel ve aktif mi vs.

Wenders *Berlinale*'de jüri başkanı olduğu için kendisine yöneltilen sorulara yanıt verirken¹, halkın nasıl yaşama konusundaki fikirleri üzerinde sanatın bir etkisi olabileceğini, ama politikacıların fikirlerini sanat eserlerinin değiştirmediklerini, söylemişti. Ben Wenders'e katılmıyorum (dolayısıyla protestocularına da), çünkü politikaya, yani hayatın nasıl düzenleneceğine dair tartışmayı, sadece politikacıların işi olarak görmüyorum, ve sanat eserinin nasıl yaşama konusunda halkın bakış açılarını etkilemesinin kendisini doğrudan politika sayıyorum. O yüzden de sanat eserleriyle ilgileniyorum, eseri ciddiye alıyorum ve eserin politik etkilerini ilginç bir konu sayarak hep merak ediyorum.

Gelgelelim, şu sıralar hâkim olan bakış, sanatıyla değil kişi olarak varlığı ve edimleriyle, kanaat önderi değilse de kanaat etkileyici sayılan sanatçı figürüne odaklanmaya dayanıyor. Bu da sanatçı figürünü bir tür *influencer* gibi işlevlendirmek demek. Ama eğreti bir *influencer*. Kolay manipüle edilebilen bir *influencer*. Sürekli ona bir sonraki adımı önden sufle veriliyor.

Sanat eserinin kendisi zaten giderek ilk harcanan ve yası da tutulmayan öge –sanatçı bir yamuk yaptığı anda sansürlenene, kaldırılan, silinen, unutulana ve hemen yerini yenisinin alabileceği söylenen, orada olmasının özel bir sebebi olmadığı, bu sebebin tümüyle güncel ahlaki ve politik sanatçı figürü gereksinimlerine bağlı olduğu söylenen bir şey– sayıldığı için sanat tarihine de bu gözle bakmayı yaygınlaştırmaya çalışıyorlar. Geçmiş de doğru sanatçı figürlerinin yeni bir geçidi gibi kurulur oluyor.

X sanatçı figürü bugünün geçerli iyi/kötü anlayışına göre kötü, öyleyse X'in sanatı, sineması, romanı da *out*. Demek ki X'in nasıl biri olduğu ön belirleyici. Öyleyse politik sanatın "ne"liği de tabii ki eser okumalarından çok sanatçı performanslarıyla ölçülüyor. Şu sıralar hangi ülkeyi boykot etmek popülere ondan destek almamış olmalı, günün hâkim rüzgârlarını bizim tam dediğimiz gibi arkasına almalı –biz, yani heybetli Senatör Konsensüs, ortaklığın vasatlığında sertleşmiş bir sözde politik sesiz, bir uğultuyuz daha doğrusu ve bu uğultuya göre davranan kişiye de politik sanatçı diyoruz. Uğultulu tepelerde biri politik sanatçı. Tabii bu durum sanatçıyı her an tepeden düşme, aşağı yuvarlanma riski altında bırakıyor. Çünkü uğultu aynı zamanda bir girdap gibi, döneniyor tepelerde ve sürekli ayak uydurmakta zorlanıyor sanatçılar. Bazen kendi fikirleri oluyor ve bu fikir azıcık bile uyumadığında hoppadanak bayır aşağı... Kimse bu fikirleri tartışmıyor da bu arada, o da çok kritik bir nokta uğultunun doğasında. Uğultunun kendi iç tartışması yok, uygulamaya dönük tartışması var. Wim Wenders sinemasına ceza nasıl kesilecek, bunun tartışması var söze gelimi. Uygulamaya dönük. Halbuki ilginç bir sanat/toplum tartışması da açılmaz mıydı Wenders ile *İlgi Alanı (Zone of Interest)* filminin yapımcısı Ewa Puszczyńska'nın aynı basın toplantısında söylediklerinden? Tartışma açmak için hep katıldığımız sözlerin gelmesini beklemeyeceğiz herhalde.

Sorun şu muydu: Wenders'i politik sinemacı olarak görüyorduk, o da kendini politik sinemacı olarak görüyordu belki ama bizim kafamızdaki –o anki tabii, geçmişte bizim kafamızdaki uyuyordu– politik sanat uğultusuna göre hareket etmedi ve konuşmadı. Wim Wenders'tan *Mükemmel Günler*'i başka türlü çekmesini istemedik veya çekmiş olmasını, veya buradaki politikanın eleştirisi üzerinden bir öfke dalgası olmadı, filmlerle iyi kötü anlaşıyorduk. Figürle anlaşılmadık. Bir devletin günümüzde desteğinin özellikle kötü sayılması da çok garip geliyor bana, hangi devlet iyi ve ne süreliğine? Sanat için iyi devletler mi var? Sanatı desteklemesi meşru devletler mi sözkonusu? Biri ancak alternatif bir ağ kurulması için emek harcadıysa, harcamaktaysa, böyle bir şey söyleyebilir: Diyebilir ki biz böyle bir alternatif emek veriyoruz, alternatif sanatçıları da burada olmaya bekliyoruz. İyi-devlet/kötü-devlet sistemini bir kenara bıraktık, aşağıdan bir ağ kurduk yatay, kurmaktayız, siz de katılın ve büyüsin güçlensin. Öyle bir şey de duymuyoruz. Alternatif yok. Uğultu alternatifsiz.

Hele şu çok garip değil mi, sanatçı figürünün demecini beğenmeyince "ya bunun filmi de aslında tırışkandı" demeler. Arkadaş filmi orada duruyordu zaten, tırışkandıysa hep tırışkandı, şimdi demecle mi tırışka oldu?

Sanatçıya bir tür *influencer* muamelesi yapılıyor derken şu da dikkatimi çekiyor yayıncı (*streamer*) kadar bile özerkliği yok bu figürün; sanki festivallerde etkinliklerde gezerek, demecler vererek bir tür muhalif yaşam tarzını örnekliyor ve kitlelere de örnek oluyor. Dolayısıyla yanlış bir markayla görülürse karalanması da normal. Sanatçının hep doğru markalarla görünmesi gerek, doğru yerlerde doğru zamanlarda. Sanatın kendisi ile ne yaptığı, sanatının ne olduğu, bunlar yan meseleler. Bu arada *streamer*'ları rüzgâra göre döndürmek o kadar kolay değil, keskin pozisyonları olabiliyor arkasında durdukları, çatışmasını verdikleri. İyidir kötüdür ayrı, çoğu milliyetçi vs. ama bir pozisyon sözkonusu. Sanatçıdan beklenense bize göre, yani uğultumuza göre şekillenmesi. Belki bir konuda ayrışıyor, başka türlü bakıyor Ukrayna-Rusya meselesine ya da anıtların sökülmesine veya başka bir şeye. Olmaz. Uğultunun homojenlik özelliği var. Aynı sesin yığılması.

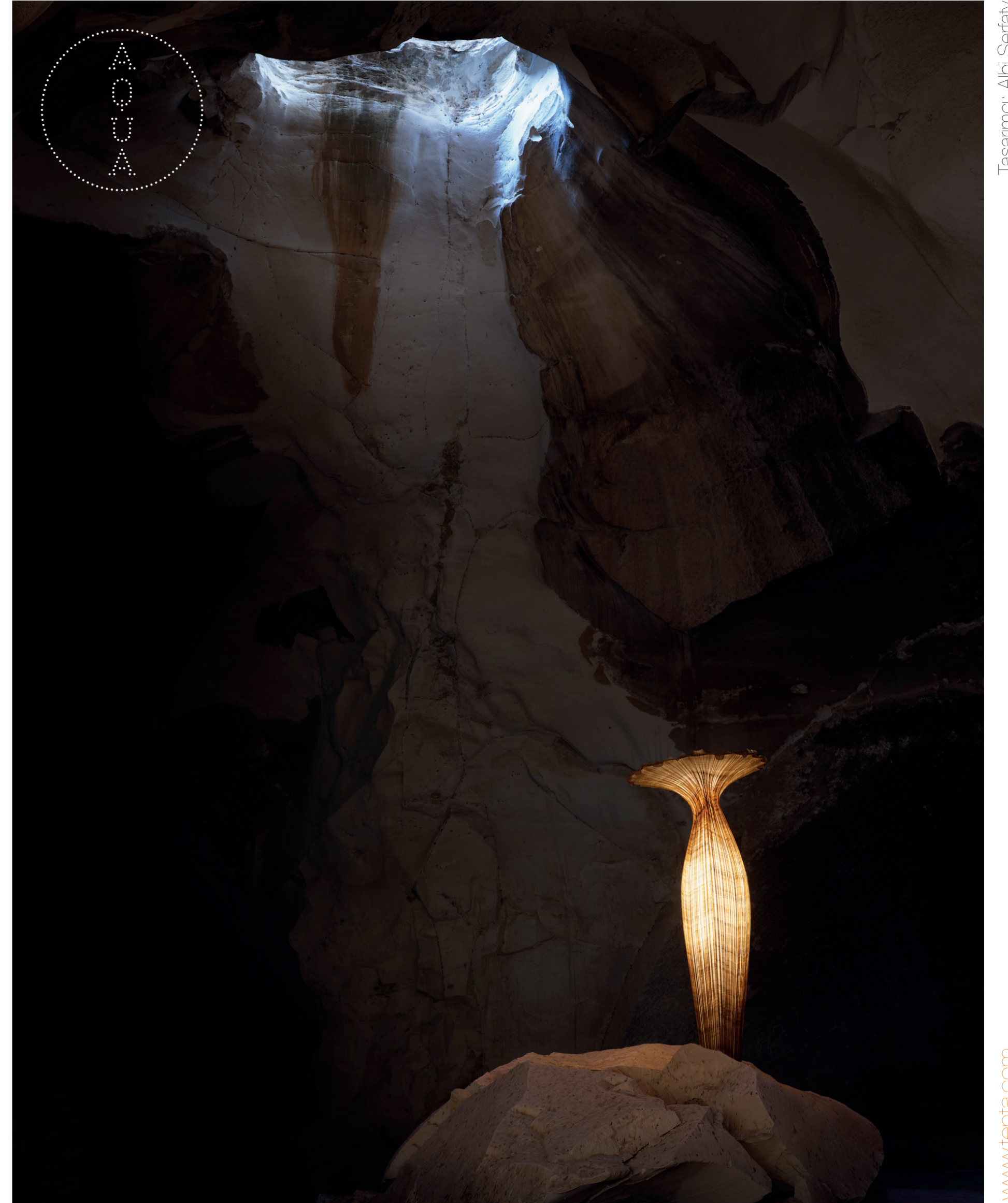
Twitch'den ve YouTube'dan yayın yapanların kendi sert söylemleri olabiliyor dedik. Politik sanatçı ise asla böyle yayıncı gibi bir tiplene değil, bir pozisyonu savunan birine benzemiyor, veya o pozisyonun, diyelim Kemal Tahir gibi tezli romanlarını yapan biri gibi algılanmıyor, beklenti de o yönde değil. Politik sanatçıdan beklenti aslında politik sanattan beklenti değil tam olarak, öznen beklenti esas. Zaten yapının statüsü kolay harcanabilir durumda ve herkes sanatın önemsizliğini ve kolay harcanabilirliğini, kolay ikame edilebilirliğini çeşitli iptal dalgalarında hissetti, benimsedi, bir ölçüde yerleşti bu – aslında tüm dünyada bu değil durum da belirli ülkelerin söylemlerinde ve bizde güncel sanatta yaygın olarak böyle.

Influencer, yani sözcük anlamına geri dönersek etkileyen, nüfuz eden kişi, temelde belirli bir topluluğu satın alma kararları veya yaşam tarzı seçimleri konusunda etkileyebilen kişiler için kullanılıyor. Sanatçı figürü de böyle bir politik jestler içeren yaşam tarzı seçimlerini desteklemesi beklenen –üstelik de kolay söz geçirilebilen– biri. O yüzden de en popüler sosyal medya ayağı sanatta Instagram, Twitter (X) değil. Gene aynı sebeple ideolojik bir pozisyondan ziyade "estetik ve etik" bir hayat tarzı sunmaları isteniyor. Moda, kozmetik, seyahat veya teknoloji gibi alanlarda içerik üretmiyorlar elbette illaki diğer *influencer*lar gibi, ama onların da ana gelir modelleri –farklı kurumsallıkta işleyen– "marka" iş birlikleri.

"Yayıncı" denen canlı yayını (*live stream*) yapan figürler de –bize öyle gelme de teknik olarak– derinlemesine yorum/analiz videoları sunabiliyorlar. Bu isimlerin çoğu kariyerlerine Twitch veya YouTube üzerinden eşzamanlı (canlı) yayınlar yaparak başlamış kişiler. "Yayıncı" tabiri, radyo veya TV yayıncılığına benzer şekilde, belirli bir saatte ekran başında kitleyi toplama eyleminden geliyor. Purplebixi, Cavs, Kazıklı Maria ve Erlik gibi isimler gündemi, siyaseti ve toplumsal olayları canlı yayınlarda (Twitch veya YouTube) izleyicileriyle tartışıyorlar. Twitch, televizyonun aksine eşzamanlı etkileşim üzerine kurulu bir platform. Yayıncı bir kamera ve mikrofon aracılığıyla o an ne yapıyorsa (oyun oynamak, bir konuyu tartışmak, resim yapmak vb.) izleyicilere aktarıyor. İzleyiciler ise yan taraftaki *chat* (sohbet) ekranından anlık mesaj yazıyorlar. Yayıncı, *chat*'ten gelen soruları canlı yayında yanıtladığı için bu izleyicide "yayıncıya doğrudan ulaşılabilir" ve "topluluk hissi" yaratıyor. İzleyiciler kanala aylık ücret ödeyerek abone oluyorlar ve yayını beğenmeler o an küçük veya büyük miktarlarda para gönderiyorlar – dolayısıyla ekonomisi izleyiciye bağlı. Twitch bir "kahvehane" veya "meydan" gibi; kapıdan o an girebiliyorsunuz, içeride bir tartışma dönüyordur ve siz de lafa girebilirsiniz. Sanatın agora anlayışından ne kadar uzak değil mi, bizim böyle bir topluluk hissine ihtiyacımız yok sanatta. Biz süzülmiş tek tip sorularla kendi sanatçı figürlerimize gidiyoruz ve onları da aynı önden belirlenmiş yanıtları verip verememelerine göre yargılamak istiyoruz. [Yayıncıların da platform kuralları (TOS), reklam veren hassasiyetleri ve kendi izleyici kitlelerinin (kendi "uğultularının") baskısı altında olduğunu not edelim tabii orada bir cennet var havası yaratmış gibi olmamak için. Aslında daha çok eski zamanların "savgüden (angaje) sanatçı" tiplmesini akla getirsin diye *influencer* ile karşılaştırmalı gündeme getirdiğim bir alan bu.]

Galiba sanatın hemen her alanında bu geçimsiz tutumla karşı karşıyayız. Müzeler, galeriler, küratörler ve eleştirmenler kadar sanatseverler de eserin ardındaki/içindeki (forma veya siyasete dair öneriler veya sorgulamalar içeren ya da kışkırtan) fikre değil, giderek daha çok sanatçının politik konumuna, şahsi deneyimine ya da kişi olarak edimleriyle sunduğu yaşam tarzı bağlamına odaklanıyor. 🌸

¹ Cole, Deborah. "Movies Can Change the World but Not in a Political Way" Says Wim Wenders, The Guardian, 12 Şubat 2026.



Morning Glory için okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA

Daha anlamlı bir *bütün*

G-Art Galeri, 5 Mart - 24 Nisan 2026 tarihleri arasında Ateş Alpar, Beyza Durhan, Cengiz Tekin, Didem Erbaş, Ergin Çavuşoğlu, Erkan Özgen, İpek Duben, Merve Ünsal, Onur Fendoğlu, Pelda Aytaş ve Vahap Avşar'ın yapıtlarını **TAKIMYILDIZLARI (veya ne yapacağımızı bilmiyoruz...)** başlıklı grup sergisinde bir araya getiriyor. Serginin küratörlüğünü de üstlenen Vahap Avşar'la sanatın anlam üretme kapasitesi ve eleştirel potansiyeli üzerine konuştuk

Röportaj: Berfin Küçükakar



Vahap Avşar, Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

Walter Benjamin, "takımyıldızı" (Almanca *konstellation*, Türkçe konstelasyon veya takımyıldız) parçalı unsurların belirli bir mesafeden bakıldığında anlamlı bir bütün oluşturduğu bir model olarak tarif eder. Serginin adını ilk duyduğumda bunu anımsadım. Benjamin'in tanımıyla serginin adı arasında bir temas kurup kurmadığınızı merak ediyorum. Takımyıldız metaforu sergi bağlamında nasıl bir anlam taşıyor?

Evet, isabetli bir bağlantı kurmuşsunuz. Takımyıldız kavramı ilk kez Walter Benjamin tarafından ortaya atılmıştı ve günümüzde bu kavram sanat teorisinde sıklıkla kullanılmakta. Kendi işlerimde tek, biricik nesne yaratmak yerine "parçalı unsurların mesafeden bakıldığında anlamlı bir bütün oluşturduğu bir model" kavramını benimseyerek çalıştığım için bu serginin kavramında aynı yaklaşımla ortaya çıktığı. Sergiye katılan bağımsız sanatçılar ve işleri birlikte okunduğu zaman tek tek olduklarından daha anlamlı bir bütün oluşturacakları ve bazı gizli anlamları ortaya çıkaracaklarını ümit ediyoruz.

Serginin basın bülteninde şu cümle ilgimi çekti: "Sergi, sanatın imkânlarını tartışmaya açarak mevcut sosyoekonomik ve politik iktidarlara, kapitalizm ve onun propaganda aygıtı olan tüketimci oyunlara karşı nasıl direndiğimizi ifade eden ve bu yapılarla karşı alternatif anlam alanları yaratan tek disiplin olan sanatı mercek altında alıyor." Sanatı, burada bahsettiğiniz anlamları yaratan tek disiplin olarak tanımlamak ona büyük bir önem ve dolayısıyla da görev yükleyici diye hissediyorum. Sanata bu ölçekte bir rol atfetmek, onu dönüştürücü bir özne olarak tahayyül etmeyi gerektiriyor. Sizce çağdaş sanat bugün hâlâ böyle bir özerkliğe sahip mi, yoksa eleştirel potansiyeli de temsil ettiği sistem tarafından söğürülüyor mu?

Özellikle diğer bütün değer sistemlerin, kurumlar ve ideallerinin yerle bir olduğu son zamanlarda çağdaş sanatın dönüştürücü gücü benim için daha da büyük bir önem kazandı. Hayatım boyunca sanat üretimine ve sanatın toplumdaki rolüne verdiğim öncelik bu nedenden kaynaklanıyor.

Sergide yer alan sanatçıların pratikleri birbirinden farklı yönelimler taşıyor. Bu çeşitlilik serginin düşünsel dünyasıyla nasıl bir ilişki kuruyor? Sergide ortak bir hat mı belirliyor, yoksa kavramsal çerçeveler sanatçıları arasındaki mesafede mi oluşuyor?

Sergiye davet edilen sanatçıların pratikleri farklı olmakla birlikte, sanat yapma sebepleri ile düşünme ve üretim biçimlerinde ortak yönler var. İşlerin seçimini yaparken yıldız metaforunu özellikle düşündük. Her biri farklı yerlerde ve mesafelerde parlayan yıldızlar ancak belli bir mekânda, belli bir mizansenle bir araya geldiklerinde ortaya çıkacak etki ve bizim üzerimizde yaratacak düşünceleri, hisleri gördüğümüzde bu sorunun cevabını tam anlamıyla görebileceğiz.

Sergide sanat, bir anlam kurma pratiği olarak konumlanıyor; dolayısıyla estetik öneriden öte bir yerde, düşünme ve algılama biçimlerimizi etkiliyor. Peki anlam, kurulduktan sonra hangi süreçler aracılığıyla daha geniş bir etki alanına yayılır ya da başka bir deyişle anlam, eylem biçimlerinde somut bir karşılık üretebilir mi, nasıl?

Bu güzel olduğu kadar cevabı da zor bir soru. Şöyle ki, ispatı ve ölçülebilirliğinin imkânsızlığına rağmen anlamın hayatımızda somut karşılık bulabilmesinin önemi ve gerekliliğine inandığımız için sanat (ve felsefe) üzerinde çalışıyoruz. Böyle bir sergiyi yapmak bu konudaki bir girişim ve izleyicinin bu anlamları sergiyi görünce algılaması mümkün, ancak hayatta somut karşılık bulması zaman alabilir.

Serginin küratöryal çerçevesi, sanatın dönüştürücü gücünü düşündürüyor; dönüşümden hoşlanmayan bir yapı varsa bu otoritedir sanıyorum. Sanatın ve sanatçının otoriteyi sarsıcı bir tehlike olarak görülmesi bana Maleviç'in tutuklanmasını hatırlattı. Bu örnek, meselenin yalnızca içerik değil, gerçekliği kurma biçimi olduğunu düşündürüyor. Size şu soruyu sormak istiyorum: Anlam üretim biçimleri dönüştüğünde otoritenin zeminini neden kırılanlaştır?

Her şey değişken olduğu gibi otorite de değişkendir. Sanatın dönüştürücü gücü sanatın kendisine ve topluma fayda sağlar. Bu durum otorite için sakıncalı da olabilir faydalı da. Bunu tahmin etmek hem zordur hem de sanatçının çok umursadığını söyleyemeyiz.

© Kayhan Kaygusuz



15-17 Mayıs 2026

2008 yılından bu yana Zilberman, sergileri ve sanatsal programları etrafında eleştirel düşünceyi teşvik etme konusundaki kararlılığını yansıtan **132 katalog** yayımladı. Her yayında farklı disiplinlerden iki yazarın katkısına yer verilerek sanat, tarih ve çağdaş düşünce arasında kurulan diyalog genişletiliyor. Bu kataloglar yalnızca birer sergi belgesi değil; aynı zamanda sanatçıların pratiklerini şekillendiren temalar, yöntemler ve daha geniş kültürel bağlamlar üzerine derinlemesine bakışlar sunan birer araştırma alanı niteliği taşıyor. Farklı alanlardan sesleri bir araya getiren Zilberman, böylece sanatsal araştırmanın akademik ve eleştirel söylemle kesiştiği bir zemin oluşturuyor; her serginin galeri mekânının ötesine taşarak süregelen bir tartışmanın parçası olmasını sağlıyor.

Yayınlarmızı daha geniş bir toplulukla buluşturmak büyük bir mutluluk duyuyoruz. Koleksiyonumuzu web sitemiz üzerinden inceleyebilir; ayrıca **Do You Read Me?!**, **Motto** ve **Walther König Bookstore** gibi seçili kitabevelerinde ve 15-17 Mayıs tarihleri arasında **Salt Galata**'da gerçekleşecek **border_less ARTBOOK DAYS** etkinliğinde bulabilirsiniz.



ZILBERMAN

zilbergallery

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



Züleyha Geels, Melike Bayık ve Elif Vatanoglu Lutz. Fotoğraf: Karanlık Kutu

Geyikbayırı'nda 24 saatlik bir doğa ve sanat pratiği

Greenhouse Art Days oluşumunun üçüncü sergisi *Dağın Ruhü Bir Patikadır*, 7 Mart 2026 Cumartesi günü Antalya Geyikbayırı'ndaki Greenhouse'da açılıyor. Oksitosin Tıp ve Sanat Platformu iş birliğiyle, Melike Bayık küratörlüğünde gerçekleşen sergi, Eser Epözdemir ve Handan Akyürek'in çalışmalarını bir araya getiriyor. Bir misafir sanatçı programını da barındıran sergiyi, oluşumun kurucuları Züleyha Geels ve Elif Vatanoglu-Lutz ile serginin küratörü Melike Bayık'tan dinledik

ZÜLEYHA GEELS

Greenhouse'u doğayla temas eden bir karşılaşma alanı olarak kurdunuz. Sizce bugün sanatın doğaya gitmesi mi gerekiyor, yoksa insanın yeniden doğaya dönmesi mi?

Herkesin olduğu gibi kalıp doğaya taşınması olası değil. Sanat, nüfusun daha yoğun olduğu şehirlerde de üretilmeye devam edecek. İnsanın olduğu her yerde sanat da var olur. Ancak sanatın ve sanatçının doğa ile temas etmesini, bu bağın çalışmalarda görünür olmasını ve izleyicide yankı bulmasını kıymetli buluyorum. Burada insan ve binadan çok ağaç ve dağ var; bu coğrafyanın içinden dünyaya bakmak insanı farklı olasılıklara açıyor.

Geyikbayırı gibi kadim bir coğrafyada üretim yapmak, İstanbul merkezli sanat ekosistemine alternatif bir model öneriyor mu?

İstanbul ve Geyikbayırı, ikisi de kadim coğrafyalar. Farklı konumlardan bakmak çeşitlilik getirir. İkisine de ihtiyacımız var.

24 saatlik sergi fikri zamana dair radikal bir öneri sunuyor. Bu yoğunlaşma hali, izleyiciye neyi hatırlatmayı amaçlıyor?

Sergilerin 24 saat olması; bir konser ya da tiyatroya gitmek gibi, belli bir zaman aralığına odaklanmayı gerektiren bilinçli bir seçim. Bu kısıtlı sürede sanatçılar, küratör ve izleyiciler bir araya gelerek sergiyi hep birlikte, zengin bir etkileşimle deneyimleme fırsatı buluyor.

Doğa ile temasın lüksleştirildiği bir çağda, Greenhouse'un konumunu nasıl tarif edersiniz?

Greenhouse oldukça sade ve nötr bir alan. İnzivadan ziyade; doğayla, başkalarıyla ve kendimizle bir araya geldiğimiz bir kavuşma alanı. Şehrin temposu bizi kopukluğa teşvik ederken, burada sanat aracılığıyla doğadaki yerimizi hatırlıyor ve aidiyet hissediyoruz. Doğa ile temasın lüksleştirilmesi, hepimizin erişiminde olan bir şeyin zor erişilmiş gibi pazarlanmasından ibaret. Doğaya ulaşmak, bir vapura binmeye veya bir parkta ağaç altına oturmaya bakar.

SPOT

15



MELİKE BAYIK

Dağın Rubu Bir Patikadır başlığındaki patikayı bir küratoryal yöntem olarak da düşünebilir miyiz? İzleyiciyi doğrusal olmayan bir düşünce yolculuğuna mı davet ediyorsunuz?

Evet, patikayı yalnızca bir metafor olarak kullanmıyorum, küratoryal bir yöntem olarak ele alıyorum. Patika yavaş ilerlemeyi ve seziye güvenmeyi ima ediyor. Sergide merkezi bir anlatı ya da tek bir kavramsal zirve yok; bunun yerine karşılaşmalar, eşikler ve duraklar var. İzleyiciyi kendi hızını belirleyebileceği, düşünel sızramalar yapabileceği çoğul bir deneyime davet ediyorum. Sergi, tamamlanmış bir anlatı sunmaktan ziyade birlikte düşünmeye açılan bir zemin kuruyor.

Kadim Yörük kültürüne referans verirken, folklorik bir romantizme düşmeden güncel ekolojik haklar tartışmasına nasıl bir zemin açyorsunuz?

Yörük kültürünü bir nostalji nesnesi olarak görmüyorum. Bence geçicilik ve doğayla müzakere halinde yaşama bilgisi olarak ele alınmalı. Bu kültürde toprak mülkiyet anlamına gelmiyor. Toprak bir emanet ve ilişki alanı. Bu yaklaşım, güncel ekolojik haklar tartışmalarında -özellikle dağların ve nehirlerin tüzel kişiliği meselesinde- güçlü bir düşünel zemin sunuyor. Handan Akyürek ve Eser Epözdemir de üretimlerinde doğayı okuma eylemini bugünün anlatısıyla birleştiriyor. Amacımız kadim bilgi ile güncel ekoloji hukuku arasında katmanlı bir diyalog kurmak.

24 saatlik sergi formatı geçicilik bağlamında hafızayla nasıl bir ilişki kuruyor?

Güncel sanat genellikle uzun sergileme süreleri üzerinden işler, biz ise süreci sıkıştırarak etkileşimin arttığı bir yoğunluk alanı yarattık. Sergi 24 saat sürse de öncesinde 15 günlük bir ekolojik misafir sanatçı programı tasarladık. Sanatçılarımız Geyikbayırı'nda dağ tırmanışları, psiko-coğrafya yürüyüşleri yaptı; suyu, ormanı, Yörük yurtlarını ve kadim bilgileri araştırdı. Sürecin sonunda Geyikbayırı'nın birçok yeni yönünü gün yüzüne çıkardılar. Tıpkı konar göçer bir kıl çadırın kurulup söküldüğü an gibi; deneyim geçici olduğu için çok daha yoğun ve verimli yaşıyor. Geçicilik hafızayı zayıflatmıyor, aksine doğanın ritmiyle paralel güçlü bir sezi alanı yaratıyor.

Küratoryal pratiğinizdeki imce ve dayanışma kavramları bu sergide nasıl görünür olacak?

Kolektiflik çok katmanlı olarak işliyor. Üretimde; yerel halkla kurulan temaslar ve paylaşılan deneyimler keşfin büyük bir parçası. Dağ tırmanışı veya psiko-coğrafya yürüyüşü gibi etkinliklerle izleyici, pasif bir seyirci olmaktan çıkıp sürece bedensel olarak katılıyor. Düşünel karşılaşmalarda ise imceyi, müşterek bir üretim alanı olarak görüyorum. Sergi hazır bir sonuç sunmuyor, birlikte düşünmenin kapılarını aralıyor. Patika nasıl tek başına yürünmezse, sular nasıl aynı akışta çağlarsa bu proje de tekil bir öznenin üretimi olarak kalmıyor, dayanışmayla, birlikte çoğalıyor. 🌱



ELİF VATANOĞLU-LUTZ

Kurucusu olduğunuz Oksitosin Tıp ve Sanat Platformu, tıpta insan bilimlerini yaklaşımını merkeze alıyor. Bu sergi bağlamında doğaya hak tanımak, tıp etiği açısından nasıl bir genişleme öneriyor?

Etik alanının en zorlu soruları, insan sağlığı ve çevre arasındaki etkileşimlerle ilgilidir. Çevre etiği ilkelerine göre hareket eden toplumlar, kirliliği azaltarak insan sağlığını korur ve yaşam kalitesini artırır. Gelişen teknolojiler ve iklim değişikliğiyle birlikte, bu ilişkiye dair etik sorular giderek yoğunlaşıyor. Tarih boyunca yaşam süresindeki artışlar biyomedikal teknolojiden ziyade; temiz suya erişim, hijyen ve gıdadaki gelişmelerle sağlanmıştır. Bütün sağlık sorunlarının doğa ile derin bir ilişkisi var ve Greenhouse Art Days, bize bu hayati konuyu birlikte sorgulama fırsatı sunuyor.

Dağ ve su metaforlarını birer "beden" olarak düşünürsek, bu sergi bize nasıl bir iyileşme modeli öneriyor?

Sanat, söze dökülmeyen deneyimlerin ifadesinde çok güçlü ve iyileştirici bir araç. Bu kez masalı dağın ruhundan dinliyoruz. Dağın ruhu ile iletişim kurarken, kendimizle bağlantı kurmanın ödüllendirici hissini tadıyoruz. Dağdaki patika zihnimiz ve duygularımız arasında bir köprü işlevi görüyor. Ben bu köprünün derin bir iyileştirici etkisi olduğunu düşünüyorum.

Ekolojik kriz çağında kamusal sağlık ile ekolojik haklar arasında nasıl bir ilişki var?

Gezegelimiz, sermaye odaklı neoliberal politikalar yüzünden büyük tehditler altında. Suyumuz ekonomik metaya, toprağımız rant aracına, havamız karbon ticaretine dönüştü. Doğaya yapılan her saldırı, aslında yaşamın kendisine yapılıyor. Hayatın sürebilmesi için ekolojik hakların tanınması ve güvence altına alınması şarttır. Ekolojik haklar, sivil haklarla örtüşür ve gezegendeki her canlıyı ilgilendirir. Covid-19 pandemisi bize kamu sağlığının önemini acı bir şekilde hatırlattı. Bu sergi kapsamında, tüm bu gerçekliğe yeniden ve hep birlikte bakmanın farklı yollarını arıyoruz.

Oksitosin bir bağ kurma hormonu. Bu sergide kurulan bağ, nörokimyasal bir gerçekliğin ötesinde toplumsal bir dayanışma pratiğine dönüşebilir mi?

Kesinlikle. Platformuma bu ismi verirken oksitosinin sosyal etkilerinden ilham aldım. İyilik yaptığınızda veya şefkat gösterdiğinizde artan bir hormondan bahsediyoruz. Dünyayı yaşanır kılmak için bundan daha iyi bir metafor olabilir mi? Pandemiye birbirimize dokunmanın zorlaştığı günlerde bu kavramın önemi daha da anlaşıldı. Tıpkı bir sanat eserinin mesajını okuduğumuz gibi, vücudumuzun bu dayanışma hormonuyla verdiği mesajın bilincinde olsak dünya çok daha aydınlık bir yer olur.

EDASOYLU

03.04 - 30.04.2026

ALT/ÜST
UPENDED

MERDİVEN
art space

Salı - Cumartesi / Tuesday - Saturday, 11.00 - 18.00

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

Greenhouse, Geyikbayırı, Antalya.
Fotoğraf: Karanlık Kutu



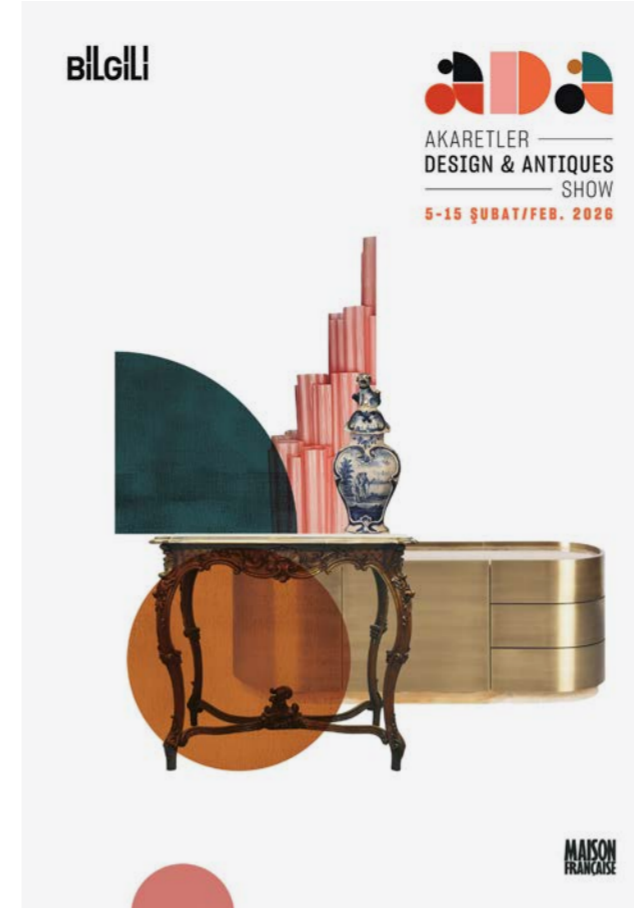
Şehrin tasarım aksı: ADA Show

Yazı: Selin Çiftci

Bu yıl üçüncü edisyonuyla yeniden izleyiciyle buluşan ADA - Akaretler Design & Antiques Show; 5 - 22 Şubat 2026 tarihleri arasında Akaretler Sıraevler'de gerçekleşti. Akaretler'in mimari ritmiyle bütünleşerek tasarım dünyasının güncel meselelerini tartışmaya açan paneller ve özel sergilerle zenginleşen etkinlik, şehirde yeni bir dinamik yaratarak ziyaretçilerine tasarımın farklı formlarıyla temas kurma imkânı sundu

İstanbul'un ritmini yumuşatıp her mevsim farklı renkler sunan Maçka Parkı'ndan bir kedi misali Akaretler yokuşuna kendini kaptırıp aşağı doğru süzülenler; şehri yukarıdan izleyebildikleri, beklenmedik mimari karşılaşmalar yaşayabildikleri şehrin en özgün tasarım rotalarından birine dahil oluyorlar. Şehri yürüyerek keşfetmeyi sevenler için İstanbul'un nefes aldırıcı en karakteristik rotalarından biridir burası. Beşiktaş'ın hareketli kalbiyle Nişantaşı'nın vakur duruşunu birbirine bağlayan bu aks; farklı dönemlerin holistik hikâyelerle iç içe geçtiği, kente kurulan ilişkinin hissedildiği özel bir noktada duruyor. Yürürken binaların cephelerindeki detaylara takılmak, Osmanlı dönemine ait bir mezar taşıyla karşılaşmak, bir anda önünüze çıkan tarihi bir çeşmeyi anlamlandırmak ya da üniversite gençlerinin peşlerinden kıvrılmak da bu rotanın bir parçası.

Şehrin katmanlarını birbirine ilikleyen Akaretler Sıraevler yokuşuna kimliğini kazandıran, saray mimarı Sarkis Balyan tarafından tasarlanan yapılar grubu, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk toplu konut projesi olmasıyla mimarlık tarihinde oldukça özel bir yere sahip. Avrupa şehirlerinde görülen sıra ev tipolojisinin İstanbul'daki bu ilk uygulaması, tarihi doku içerisinde yeni bir yaşam dili kurgulanmasına olanak tanırken; bugünlerde yeniden modern tasarım ve antika kültürüyle kurulan bağın merkezlerinden biri haline geliyor. Mimari mirası sadece birer yapı olarak muhafaza etmenin ötesinde, onları yaşayan birer kültürel odak noktası haline getirme çabası, bölgenin bugünkü karakterinin temelini oluşturuyor. Bilgili Holding'in tarihi yapıları koruyarak şehrin kültür-sanat hayatına dahil etme vizyonuyla burada hayata geçirdiği ADA - Akaretler Design & Antiques Show



*ADA - Akaretler Design & Antiques Show afişi

da bu yıl üçüncü edisyonuyla geri dönerek yeniden izleyiciyle buluştu. İlk iki edisyonunda gördüğü ilginin ardından geçtiğimiz yıl on iki binden fazla ziyaretçiyle ağırbaşlı bir süreklilik kazanan etkinlik; şehre ve kent gezgini izleyici kitlesine bu Şubat ayında da şehrin zengin kültürel duraklarından biri olmaya devam etti.

22 Şubat tarihine kadar uzatılan ADA'nın üçüncü edisyonu, genişleyen katılımcı profiliyle sanat, tasarım ve antika dünyasının bir kez daha Akaretler'in atmosferinde misafir etti. Geçmişin zanaatkarlığı ile bugünün tasarım dilini aynı mekânda bir araya getirme potansiyelini odağına alan buluşma, antika objelerin taşıdığı yaşamışlığı çağdaş tasarımla yan yana getirerek zamansız estetik bir dil yaratmayı sürdürdü. Bu yıl Maison Française partnerliğinde düzenlenen etkinlik; 1930 Antika, Alaturca House, ICA ve Maru Studio gibi pek çok tanınmış ismi ve galeriyi tarihi odalar arasında bir araya getirdi. İtalyan Armani Casa ve Poltrona Frau markalarının yanında, Fransız Baccarat'ın kristal işçiliğini buluşturan seçkide; Giorgio Armani'nin yaşam stili yansıtan tekstil ürünlerinden Poltrona Frau'nun deri işçiliğiyle üretilen oyun ve evcil hayvan koleksiyonlarına kadar uzanan geniş bir kürasyon ziyaretçiyi buluşturdu. Bu seçki, tasarımın mobilyayla kısıtlı olmadığını, bir yaşam stili olduğunu görünür kılmak açısından büyük önem taşıyor.

Etkinlik, bulunduğu mekânın etkisini de güçlendirerek sergilemenin ötesinde mimari düşüncüyü odağına alan özel bir yerleştirmeye de ev sahipliği yaptı. Yalın Mimarlık tarafından hayata geçirilen *Yalın Şeyler: Merak Odaları* sergisi, Heval Zeliha Yüksel küratörlüğünde gerçekleştirilen, ilhamını Banu Uçak'ın Aralık 2025'te yayımlanan aynı isimli kitabından alan bu çalışma, Ömer Selçuk Baz ve Okan Bal'ın bakışıyla şekillendi. Eskiizler, maketler ve proje üretim süreçleri üzerinden nesnelere ve mekânın hafızasında bir yolculuk sunan sergi, bir mimarlık ofisinin arka planında olan biteni, yoğun üretim sürecini izleyiciye açıyordu.

Buna ek olarak, etkinlik boyunca Pop Connected iş birliğiyle gerçekleştirilen disiplinlerarası program kapsamındaki paneller ve söyleşiler, tasarım dünyasının güncel meselelerini tartışmaya açtı. Sanat, tasarım ve modanın bugün nerede ayrıştığını ve nerede keşiştiğini; üretim niyeti, işlev ve sergileme bağlamı üzerinden ele alan bu konuşmalar, etkinliğe entelektüel bir zemin kazandırdı. Ziyaretçiler, tarihi binaların arasında dolaşırken sadece objeleri değil, bu objelerin ardındaki düşünce yapısını ve tasarım felsefelerini de keşfetme imkânı buldular.

Sevgililer Gününe özel olarak kurgulanmış *Pop Lovers Talks* programı ise mimar ve tasarımcı çiftleri ortak yaşam ekseninde buluşturarak süreçte samimi bir boyut kattı. Misela x Merih Uman, Muse For All x Melis Buyruk ve Raisa Vanessa x living in audio gibi moda-sanat iş birlikleri ise Bang & Olufsen, JOTUN ve Atelier Rebul gibi markaların katkılarıyla desteklendi. Bu iş birlikleri, Akaretler'in sadece görsel değil, işitsel ve duyuşsal anlamda da deneyim alanına dönüşebildiğini gösterdi.

Antikayı toplumsal hafızayı taşıyan bir değer olarak ele alan ADA Show, Akaretler'in binalarının mimari ritmine kendine özgü bir ses eklerken, kentsel dokunun içinde yeni bir dinamik yaratmayı başarıyor. Şehri yürüyerek keşfetmeyi, sokağın dokusuna tarihe tanıklık etmeyi ve tasarımın farklı formlarıyla temas kurmayı bir geçişin üzerinde harmanlayan organizasyon, İstanbul'un kentsel potansiyelini hatırlatması açısından kentin kültürel hafızasında önemli bir yeri tutuyor. Geçmişin mirasını bugünün estetiğiyle buluşturan platform, hem koleksiyonerler hem de yeni nesil tasarım meraklıları için şehrin merkezinde önemli bir odak noktası olmayı sürdüreceği gibi görünüyor. 🌿



Bir mekânı paylaşmak ne demektir ve o mekânda “öteki” kimdir?

Röportaj: Berfin Küçükaçar



İMÇ’de gerçekleştirdiğiniz bu sergi, ev sahipliğini ve mekânı bir “kullanım” meselesi olarak ele alıyor. Ticaret için tasarlanmış ve dolaşımı ekonomik akışa göre örgütlenmiş bir yapıdaki bu sergi, kullanım kavramını nasıl yeniden düşünmeye açıyor?

Kullanım kavramını düşündüğümüzde ev sahipliği ve misafirlik ilişkileri de önem kazanıyor. Sergiyi kurgularken Türkiye ile Almanya arasındaki göç tarihini de akılda tutmak istedik. Bu bağlamda geçici kullanımlar ve alışılmış olanın dönüşmesi üzerine düşünmek önemliydi. Sergide yer alan Max Schwartz’ın işi buna güzel bir örnek oluşturuyor. Max araştırmaları sırasında, 1965 yılında Köln’deki Dom Katedrali’nde cemaatin ilk ve tek kez namaz kılmaya davet edildiğine dair bir olaya rastlıyor. O gün yaklaşık 700 kişinin namaz kılabilmesi için katedraldeki heykeller brandalarla kapatılmış. Bu durum, mekânın kullanımının geçici olarak nasıl dönüştürülebileceğini ve “misafir” olma halinin mekânsal düzeni nasıl yeniden şekillendirdiğini çok çarpıcı biçimde gösteriyor. Max bu tarihi ana ait görseli bir jaluzi üzerine bastı. Jaluzi, ev içi gündelik hayata ait bir nesne olarak sergiye dahil olurken aynı zamanda geçicilik fikrini de taşıyor; çünkü jaluzi açıldığında görüntü de ortadan kayboluyor. Böylece iş, mekânların ve kullanım biçimlerinin ne kadar kırılğan ve geçici olabileceğini de hatırlatıyor.

Sergi de tam olarak bu noktadan hareket ediyor. Sara Ahmed’in “kullanım” üzerine düşüncelerinden yola çıkarak mekânın sadece tasarımının değil, zaman içinde kimler tarafından ve nasıl kullanıldığının da belirleyici olduğunu düşünmeye açıyor.

İMÇ modernist bir ticaret yapısı olarak tasarlanmıştı; dolaşımın, üretimin ve alışverişin rasyonel bir düzen içinde gerçekleşmesi hedefleniyordu. Ancak zaman içinde bu planlı düzenin gündelik pratiklerle sürekli yeniden yazıldığını görüyoruz. Dükkanların kumaş perdelerle bölünmesi, koridorların depoya dönüşmesi ya da avluların buluşma alanı haline gelmesi gibi küçük müdahaleler, mekânın tek bir işleve sabitlenmediğini gösteriyor.

Sergi metninin göre Sara Ahmed’in *What’s the Use?* isimli kitabında yer alan *kuir use* kavramının açtığı soruları izliyorsunuz. İMÇ gibi ticaret için tasarlanmış, dolaşımı ve karşılaşmaları ekonomik ilişkilere göre örgütlenmiş bir yapıda *queer use* sizce nasıl mümkün olur? Bu bağlamda, İMÇ’nin yerleşik ticari yönelimiyle serginin önerdiği karşılaşma ve ev sahipliği biçimi arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?

Yeşim Akdeniz’in Kunstakademie Düsseldorf’taki öğrencileri Helena Figueriedo, Mariami Kavtaradze, Philipp Hofmann, Maya Plötzer, Max Schwarz, Mersedeh Sharifi, Uğur Kepenek ve Janos Sträfer’ı bir araya getirerek kurguladığı *Yeşim Akdeniz & Guests*, “ev sahipliği” kavramını mekânın kullanımı üzerinden yeniden düşünmeye açıyor. 6 Mart - 4 Nisan 2026 tarihleri arasında, İMÇ’deki Non.Sight’da gerçekleşen sergi vesilesiyle Akdeniz ile konuştuk

Bir nesnenin ya da mekânın nasıl kullanıldığı değiştiğinde, dünya da değişir. Sara Ahmed’in *What’s the Use?* kitabında ortaya koyduğu düşüncelerden biri de tam olarak bu: nesnelerin ve mekânların tarihi aslında onların kullanım tarihidir. Bir şeyin nasıl kullanıldığı değiştiğinde, o şeyin kime ait olduğu, kimleri davet ettiği ya da dışarıda bıraktığı da değişir. Bu nedenle Ahmed’in *kuir use* kavramı, bir mekânın tasarlanmış işlevinden saparak başka kullanımlara açılmasını düşünmek için önemli bir araç sunuyor.

İMÇ başlangıçta ekonomik ilişkiler etrafında kurgulanmış bir yapı olsa da zaman içinde dolaşımın içine başka karşılaşmaların ve kullanımın sızabildiğini görüyoruz. Son yıllarda sanat mekânlarının ve sanatçı inisiyatiflerinin burada görünür hale gelmesi de bu dönüşümü daha da belirgin kılıyor. Bu anlamda İMÇ’yi farklı biçimlerde kullanan ilk kişiler biz değiliz; aksine yapı zaten tarih boyunca sürekli küçük dönüşümler ve yeniden kullanımlar üretmiş bir yer.

Sergide Maya Plötzer’in ürettiği iki bank bu düşüncüyü çok somut biçimde açıyor. Maya bankları İstanbul’da bir metal ustasıyla birlikte üretti ve şu anda sergi mekânının merkezinde dairesel bir düzen içinde yer alıyorlar. Bu banklar, İstanbul’daki farklı öğrenci ve sanatçı gruplarını davet etme fikrinden yola çıktı. Sergi süresince bu bankların etrafında okumalar, söyleşiler ya da birlikte düşünme anları gerçekleşmesini planlıyoruz. Yani banklar yalnızca bir sergi objesi değil, aynı zamanda insanları oturmaya, karşılaşmaya ve birlikte zaman geçirmeye davet eden bir kullanım önerisi.

Bankların yüzeyinde Maya’nın lazer kesimle yerleştiği Hannah Arendt’e ait bir alıntı bulunuyor: “where I appear to others, as others appear to me.” Bu cümle kamusal alanın temelinde yatan karşılıklı görünürlük fikrini hatırlatıyor. Aynı zamanda bankların formu da farklı oturma durumları yaratıyor: karşılıklı, yan yana ya da sırt sırta oturmak mümkün. İlginç olan şu ki banklar bir yandan oturmaya davet ederken, metal yüzeydeki kesimlerin sivri uçları hafif bir tedirginlik de yaratıyor. Böylece misafirperverlik ile mesafe arasında küçük bir gerilim ortaya çıkıyor. Bu gerilim de bizi tekrar Ahmed’in sorusuna geri götürüyor: Bir mekânı paylaşmak ne demektir ve o mekânda “öteki” kimdir?

Art Academy Düsseldorf’taki öğrencilerinizle birlikte kurguladığınız bu sergide, kendi sanatsal pratiğinizle öğrencilerin üretim biçimleri arasında nasıl bir ilişki kuruyoruz? Öğretmen ve sanatçı pozisyonlarınız bu süreçte nasıl kesiyor?

Art Academy Düsseldorf’taki sanat eğitimi atölye pratiğine çok değer veriyor. Benim sınıfımda öğrencilerin işlerini tartışırken, kültürel temsiller, hiyerarşi, göç, kullanım ve müzakere gibi konuları benim inisiyatifimle doğal olarak ele alıyoruz. Bu nedenle *Yeşim Akdeniz & Guests* sergisinde öğrencilerin üretim biçimleri ile kendi çalışmalarım arasında organik bir diyalog oluştu. Örneğin, Uğur Kepenek’in yerleştiği hem kendi kimliğini hem de İMÇ’nin tarihini düşünerek şekillendi. Çocukken Türkiye’den gelen akrabalarının getirdiği Türkçe müzik kaset bantlarıyla ördüğü işleri, mekânın geçmişi ve bireysel hafıza arasında bir köprü niteliğinde. Mariami Kavtaradze ve Helena Figuera da farklı coğrafyalara ait kültürel objeleri dönüştürerek işler ürettiler. Gürcistan’da büyüyen Mariami’nin Türkiye ile ilgili ilk hatırladığı Turbo sakızlar, Sovyetler’den bağımsızlaşan Gürcistan’da Türkiye’den ihraç edilen malları temsil eden bir nesne olarak ortaya çıkıyor. Philip Hofmann ise İMÇ’nin zemininden süpürdüğü tozları işlerinin ilk tabakasına karıştırdı; kültürel işaretleri ve süslemeleri araştırdığı serisinin bir devamını İMÇ’de sergi için üretti. İranlı öğrencim Mersedeh Sharifi ise Düsseldorf’ta kendi gibi anadili Almanca olmayan arkadaşlarının günlük yaşamlarını kaydederek, yabancı bir dil kullandıklarında ifadelerindeki kaymaları yakalamaya çalıştı. Maya Plötzer’in bankları gibi Janos Schäfer’in Pilates topları ziyaretçiyi mekâna ve kullanıma davet ediyor; oturarak, fiziksel olarak işlerle karşılaşmayı mümkün kılıyor. Bu pilates toplarının üzerine yaptığı resimlerdeki figürler topları mekan içinde yuvarlandıkça yer değiştirmiş oluyor. Böylece, öğrencilerin kişisel hafızalarını, kültürel nesnelere ve mekân kullanımını birleştiren bir sergi yapmayı amaçladık. Ben Düsseldorf’taki sınıfımı, genç sanatçıların baskı ve hiyerarşi olmadan kendi yollarını keşfedebilecekleri bir platform olarak görmek isterim. Son olarak Düsseldorf’tan gelen öğrencilere kapılarını açan ve serginin üretimine desteklerinden ve misafirperverliklerinden dolayı Non.Sight’a teşekkür etmek isterim. SAHA Derneği ve Goethe-Institute İstanbul destekleriyle gerçekleştirdiğimiz bu projeye İstanbul’da ve İMÇ’de olmak, üretmek ve sergilemek bu ufak grup genç sanatçı için çok etkili bir deneyim oldu. 🌱

TAKIM YILDIZLARI

veya ne yapacağımızı bilmiyoruz...

CONSTELLATIONS

or we don't know what we are going to do...

05.03–
25.04.26

Küratör | Curator

Vahap Avşar

Ateş Alpar
Beyza Durhan
Cengiz Tekin
Didem Erbaş
Ergin Çavuşoğlu
Erkan Özgen
İpek Duben
Merve Ünsal
Onur Fendoğlu
Pelda Aytaş
Vahap Avşar

G-art

Çukurcuma Cad
Hacı Osman Çıkmazı
No:5 Beyoğlu-İstanbul
g-artgaleri.com



Neslihan Başer, Fotoğraf: Berk Kır

Neslihan Başer'in 31 Ocak-28 Şubat 2026 tarihleri arasında Galerî Bosfor'da izleyiciyle buluşan *Kalan Sıcaklık* sergisi, hafızayı geçmişte donmuş bir imge olmaktan çıkarıp dokunma, ritim ve sezgiyle canlanan bedensel bir deneyime dönüştürüyordu. Hızın kutsandığı bir dünyaya anneannesinden devraldığı bilgileri Toroslar'ın manzarasıyla harmanlayarak direnen sanatçıyla pratiği üzerine konuştuk

Röportaj: Merve Akar Akgün
Fotoğraf: Berk Kır

Toroslar'dan *Kalan Sıcaklık*

Sevgili Neslihan, 2018'de Merdiven Art Space'teki ilk sergin *Tekrar* için yazdığım metin için çalışırken, dikme ve naksetme eyleminin senin için çocukluk anılarını geri çağırın bir iyileşme yöntemi, adeta tekrarlanan bir mantra gibi olduğundan bahsetmiştik. Bugün *Kalan Sıcaklık*'ta ise hafızanın tamir eden rolünün bugün bir ritimle harekete geçen, geçmişle geleceği birbirine karıştıran canlı bir deneyime dönüştürdüğünü görüyorum. Aradan geçen bu sürede, iplikle ve hafızayla kurduğun ilişki nasıl evrildi?

Sevgili Merve, geçenlerde yazdığın metni tekrar okudum. O dönemde kumaşla ve dikişle kurduğum ilişkiyi ne kadar incelikli bir dille ifade ettiğini yeniden fark ettim. Metnin hem bana hem de sanat pratiğime hâlâ çok yakın geliyor, bunun için sana tekrar teşekkür etmek isterim.

Tekrar sergisinden *Kalan Sıcaklık*'a kadar geçen süreyi hem fiziksel hem de psikolojik olarak yoğun bir dönem olarak tanımlayabilirim. Bu süreçte sanatçı rezidans programlarına katıldım, pandemiyi deneyimledik ve ardından kızım Defne doğdu. Duygusal olarak oldukça yoğun bir dönemdi, ama aynı zamanda kendime alan açabildiğim, iç dünyama daha fazla yaklaşabildiğim bir evreydi. Bu yönüyle benim için kıymetli.

Pandemi sırasında zaman kavramı üzerine okumalar yapmaya başladım. Özellikle kayıp ve ayrılık deneyimlerinin zaman algımız üzerinde nasıl psikolojik etkiler yaratabileceğini düşünüyordum. Bu araştırmalar sırasında Virginia Woolf'un *Varolma Anları* adlı kitabıyla karşılaştım. Woolf'un kitabın bir bölümünde, annesini kaybetmesine rağmen bazı anlarda onu hâlâ yaşadığını gibi hissettiğini anlatması beni çok etkiledi. Bu anlar bana, doğrusal zamandan bağımsız, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında akışkan bir geçişi mümkün kılan deneyimler olarak görünmeye başladı.

Bu farkındalıkla birlikte bir süredir belirli bir zamana ait olmayan, ancak yaşam ve ölüm algısını genişletebilen deneyimlerle ilgileniyorum. Tanık olduklarım, yaşadıklarım ve yaptığım okumalar beni de dönüştürdü ve malzemeyle kurduğum ilişkiye de yansıdı.

Dikişin tekrar ve ritim aracılığıyla sakinleştirici ve dönüştürücü bir psikolojik alan açtığını hâlâ düşünüyorum. Bugün buna kumaş ve ipliğin zamansal ve duygusal katmanlar taşıyan birer hafıza taşıyıcısı olma hâlini de ekliyorum. Birbirinden farklı dönemlere ait anlatıları bir araya getirirken bu malzemeler hem zamansızlığı hem de sürekliliği yansıtıyor. Kırılgan ama dirençli bir yapıları var: yırtılabilirler ama dikilerek farklı bir yerden yeniden bir araya gelebilirler. Bu özellikleri onarımlar ve tekrarlar aracılığıyla ilerleyebilen ve böylece yeni anlamlar yaratan döngüsel bir varoluşun imkânını hatırlatıyor.

Pratiğinde köklü bir coğrafya olan Toroslar'ın, yaylaların ve oradaki gökyüzünün güçlü izleri var. İlk sergindeki Çatalhöyük ve evrensel Anadolu motiflerinden gelen kolektif bellek, bu sergide anneannen Melahat'tan devraldığın daha kişisel bir kumaş bilgisiyle buluşuyor. Bu kuşaklararası aktarımı seni bugün şekillendiren ve belki de geleceğini mümkün kılan bir inşa süreci olarak okuyorum. Anneannenin ellerinden sana geçen o dikiş bilgisi senin varoluşunu nasıl biçimlendiriyor?

Anneannem, Melahat, 1944 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Fakültesi'nden mezun oldu ve emekli olana kadar aktif bir şekilde mimar olarak çalıştı. Profesyonel hayatının dışında ise geleneksel el sanatlarına ve Anadolu motiflerine derin bir ilgi duyardı. Kilimler toplar, motiflerin sembolik anlamlarını araştırır ve kendi nakışlarında bu motiflerden beslenirdi. 1993 yılında Adana'da Özgün *El Sanatları* başlıklı bir sergi açmıştı. Ben de bu sürecin içinde büyüdüm; hem malzemeyi hem de motiflerin taşıdığı kültürel ve tarihsel katmanları ondan dinleyerek tanıdım. Dolayısıyla desenlere ve motiflere olan ilgimin bu ilişki üzerinden geliştiğini düşünüyorum.

Altı yaşına kadar ailemle birlikte Adana'da yaşadım. Yazların çok sıcak geçmesi nedeniyle o yılları çoğunlukla anneannemin Toros Dağları'nın eteğinde, Bürücek'teki yayla evinde geçirdim. Evin içinde kilimlerle kaplı bir oda vardı; bugün dönüp baktığımda o oda benim için neredeyse bir sanatçı atölyesine

OTONOMİ AKIŞKAN GEOMETRİ

25 MART - 24 NİSAN 2026

SELÇUK ARTUT

KÜRATÖR: NAZLI PEKTAŞ



Terakki Vakfı
Sanat Galerisi

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

eşdeğer görünüyor. Bu odada malzemeler aracılığıyla yaşamdan, doğadan ve insandan söz edilen çok katmanlı bir aktarım vardı.

O evde olmak benim için doğayla baş başa kalmak, bir bakıma kendimle kalmak demektir. Bunu şimdi daha net anlıyorum. Anneannem için doğa ve insan zaten birbirinden ayrı varlıklar değildi. Bu noktada anneannemle birlikte yapmayı çok sevdiğimiz bir anımızdan bahsetmek isterim: Bahçede küçük bir taburenin üzerine oturur, Toros Dağları'nı izlerdik. Herkes sırayla dağda ne gördüğünü anlatırdı. Aynı yere bakmanın, tuhaf bir şekilde, meditatif bir etkisi var. Bu dağları izlemek benim için kendimi izlemek gibiydi. Dağ bir iç manzara gibi görünürdü bana. Üzerindeki her iz, her gölge ve her katman içimde sessizce hareket eden duyguların karşılığı gibiydi. Bu yüzden Toros Dağları benim için katmanlı bir hafızayı temsil ediyor. Nasıl kumaşla çalışmak maddesel bir yüzey üzerinde hafızayı araştırmak gibiyse, doğadaki formlar da, özellikle Toroslar, benim için benzer bir düşünme alanı. Burada sözünü ettiğim hafıza ise sürekli dönüşen bir yapı: Bitiş ve başlangıcın bir arada bulunduğu, geçmiş ve geleceğin şimdi içinde var olmayı sürdürdüğü bir alan. Ben de varoluşumu bu bakış açısı içinde düşünmeye devam ediyorum.

Sürekli bunu söylüyorum ama söylemeden de soru soramaz oldum... İçinde yaşadığımız çağ, korkunç bir hız, durdurulamaz bir ilerleme fetişi ve mekanik bir üretkenlik üzerine kurulu. Sen ise dikişlerin ve pastel ile boyadığın Toros dağların ile sükunet ve sabır gerektiren bir ritmin içindesin. Üretirken zamanın akışını büktüğünü düşünüyor musun?

Tam da senin söylediğin gibi, dikişin seri üretimin hızının yanında kendi yavaşlığına yer bırakması beni psikolojik olarak da besliyor ve kendi ritimimde ilerlememe olanak tanıyor. Bu tür pratiklerin gündelik yaşamda da hepimiz için farklı biçimlerde var olabileceğini düşünüyorum.

Pratiğimde el dikişine yönelmem ve bu eylemin duygu durumum üzerindeki etkilerini deneyimlemem, zamanla hem bu malzemeye hem de bu tekniğe daha sıkı bağlanmamı sağladı. El dikişi benim için önce anneannem aracılığıyla tanıştığım, daha sonra akademik eğitimimde de sıkça kullandığım bir medyum. Bu nedenle benim için güvenli ve aynı zamanda anneanneme ait bir alanı da taşıyor. Bu noktada kendime şu soruyu sormaya başladım: Bu deneyime ben ne ekleyebilirim? Bu pratiği nasıl genişletebilirim ve bu süreçte bana ait olan ne olabilir? Bu sorular üzerine düşünürken tekstil makinelerine ilgi duymaya başladım ve bilgisayarlı nakış makineleriyle tanıştım. Aslında bu makineler endüstride seri üretimi hızlandırmak için geliştirilmiş sistemler. Fakat benim bu makineyle kurduğum ilişki yine yavaşlık üzerinden şekilleniyor.

Makinenin hızını ayarlarıyla oynayarak düşürüyorum; bazen dikiş atışlarını manuel olarak atlayarak, bazen de dikişler arasında boşluklar bırakarak ritmini değiştiriyorum. Bu müdahaleler makineyi sürekli yakından takip etmeyi gerektiriyor ve zamanla makineyle kurulan çok dikkatli, neredeyse bedensel bir ilişkiye dönüşüyor. Bu ilişkide anneannemle başlayan deneyimin genişlediğini ve süreci yeni bir katman eklediğimi hissediyorum.

Aynı zamanda bu yaklaşım başka medyalara da alan açıyor. El dikişiyle deneyimlediğim sabrı ve meditatif etkiyi farklı malzemelerle de araştırmaya başladım. *Kalan Sıcaklık* sergisinde pastel kalemle çizdiğim büyük ölçekli Toros Dağları buna bir örnek. Yine bir yüzey üzerinde çalışıyorum ama bu kez daha dikkatli ve titiz olmam gerekiyor. Hatta çalışırken daha da yavaşladığımı hissediyorum. Bu yavaşlık bana tam da senin söylediğin gibi, sakin bir şekilde var olabileceğim bir alan açıyor. Böyle anlarda zamanın algılanışının da değiştiğini düşünüyorum. Fiziksel olanla zihinsel olan birbirine yaklaşıyor; aradaki mesafe silikleşiyor ve sanki farklı çizgiler aynı yerde buluşmaya başlıyor. Tam da o noktada zamanın akışı bükülüyor benim için.

Kumaş senin dünyanda anıları çağırır, bedenle ve zamanla temas eden geçişen bir sınırdır. Serginin ismi *Kalan Sıcaklık* dokunaklı bir his bıraktı bende. Bu sıcaklık hissi biraz da senden dinlemek isterim.

Böyle bir his bırakmasına çok mutlu oldum. Genel olarak işlerime isim koymakta zorlanıyorum. Benim için araştırdığım konuyu ve yarattığı duyguları tek bir kelime ya da cümleye indirgemek her zaman kolay olmuyor. Bu yüzden isim konusunda arkadaşlarıma danışıp onların fikirlerini de duymayı seviyorum. *Kalan Sıcaklık* da yakın arkadaşım Ümit'in önerdiği bir isim. İlk duyduğum anda ben de aynı şekilde ısındım.

Kalan Sıcaklık, zamanın lineer olmayan, katmanlı ve döngüsel bir yapı olarak deneyimlenmesi üzerine düşünmeye alan açıyor. Sergiye aynı adı taşıyan bir yayın da eşlik ediyor. Editörlüğünü Ümit'in, tasarımını Kibele'nin, çevirisini Ayşe Draz'ın, baskısını Bigbaboli'nin üstlendiği; cildi Barın Cilt Evi'nde yapılan bu yayında Erin Li ve Pariya Ferdos(se)'nin metinleri yer alıyor. Metinlerinde pratiğime dair kurdukları çerçeveyi okumak benim için çok anlamlıydı. Sergiyi geçmişe nostaljik bir dönüşten ziyade, hafızayı bugünü anlamlandırmak için aktif bir alan olarak ele almaları tam da benim düşünme biçimimle örtüşüyor.

"Kalan sıcaklık", fiziksel temas sona erdikten sonra yüzeyde hissedilmeye devam eden bir ısıyı düşündürüyor bana. Bu durum benim için hafızanın çalışma biçimine benziyor: An geçip gitse bile, etkisi yüzeyde kalmaya devam ediyor.

Son yedi yılda ürettiğin resimleri, kolajları ve kumaşları Galeri Bosfor'da ilk kez böyle bütüncül bir akış içinde görüyoruz. Anların, gündelik kırılmalıkların ve sessiz yoğunlukların izini sürdüğün pratiğin sana ne tür bir sanatsal özgürlük sağlıyor?

Hayatımın son yedi yılı duygusal olarak oldukça yoğun. Kendime daha fazla yaklaştığım bu süreçte yaşamı algılayış biçimimin de yavaş yavaş dönüşümünü fark ettim. Bu dönüşüm sosyal ilişkilerimi ve pratiğimle kurduğum ilişkiyi de dönüştürdü. Sınırlarımın biraz daha genişlediğini ve özgürleştiğimi hissettim. Bunun da yeni deneyimlere yer açma konusunda beni cesaretlendirdiğini söyleyebilirim.

Kalan Sıcaklık'in araştırma ve üretim sürecinde yaklaşık bir yıl boyunca Elâ Atakan ile çalıştık. Bu süre boyunca çoğunlukla haftada bir gün Zoom üzerinden görüştük. Benim için bu dönem, bir başkasının pratiğim hakkındaki düşüncelerini dinlemek ve farklı bir bakış açısına alan açmak açısından kıymetliydi. Aynı zamanda beni çeşitli malzemelerle çalışma konusunda da motive etti. Kısacası sanat pratiğimin psikolojimi üzerinde hem yapıcı hem de öz-gürleştirici bir etkisi olduğunu hissediyorum. Yaşamın, ölümün, geçmişin ve geleceğin; hatta sözünün ve sökmünün bile aynı döngü içinde yer aldığı fark etmek, bana her şeyi biraz daha hafif ve dengeli bir yerden görebilme imkânı veriyor. Belki de bu yüzden üretmek benim için, yaşamın akışını anlamaya çalışmanın en doğal yollarından biri. 🌸

Neslihan Başer, *Kalan Sıcaklık* sergisinden görüntüler, Galeri Bosfor'un izniyle



Mehmet Resul KAÇAR

Benim İnanmışım

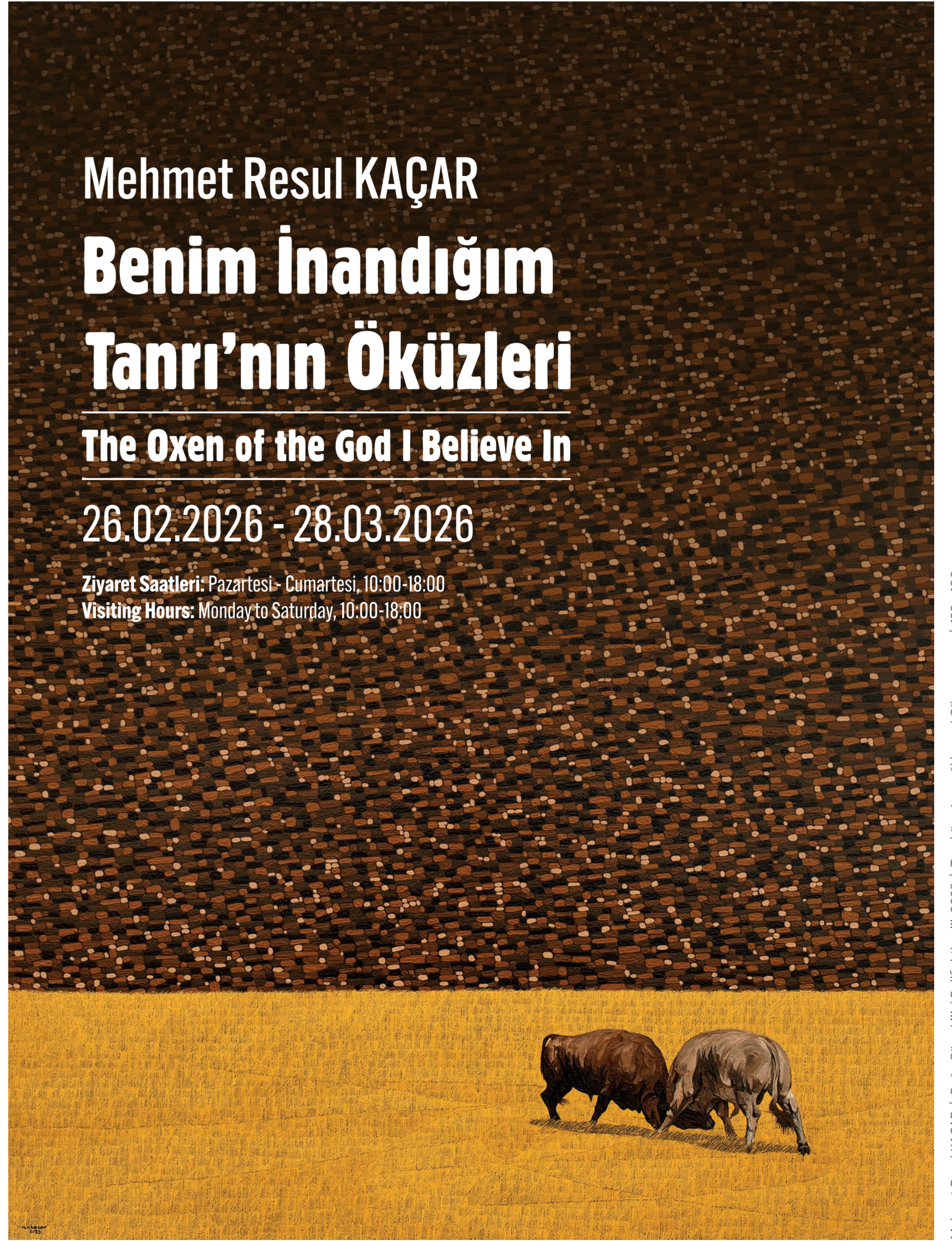
Tanrı'nın Öküzleri

The Oxen of the God I Believe In

26.02.2026 - 28.03.2026

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

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



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

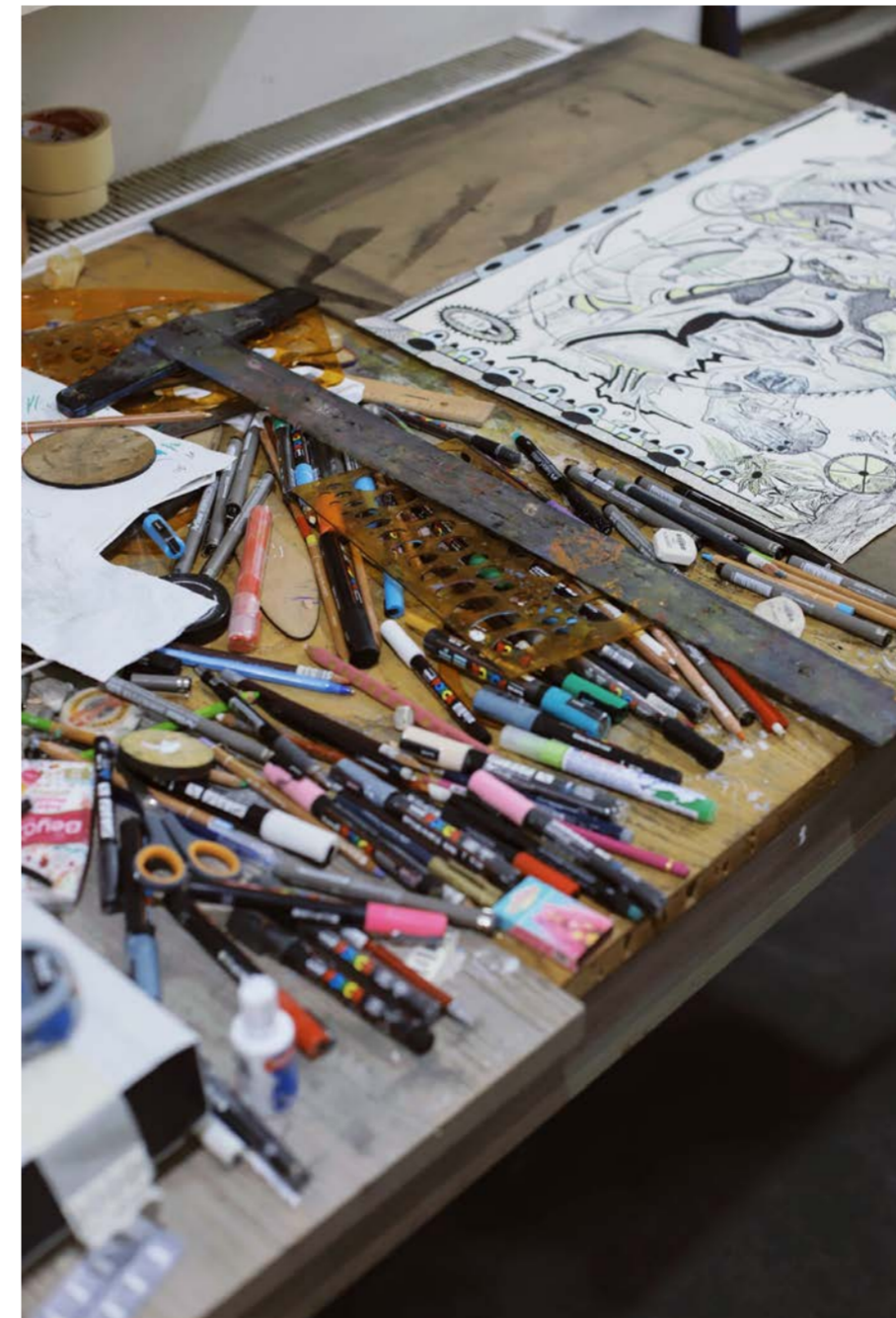
Geçmişin kadim bilgisini, bugünün gerçekliğini ve geleceğin belirsizliğini tek bir düzleminde bir araya getiren Kerem Ağralı 27 Şubat - 25 Nisan 2026 tarihleri arasında *Nova Prophetia* (Yeni Kehanet) adını verdiği sergisiyle Bozlu Art'ta izleyiciyle buluşuyor. Adının ima ettiği mutlak bir kehanetten ziyade kuantum evreninin sonsuz olasılıklarına ve çok katmanlı düşünce alanlarına işaret eden bu sergi vesilesiyle heykel pratiğinden süzülerek tuvale yansıyan hacimli formlarını görmek üzere Ağralı'nın atölyesini ziyaret ettik



Kerem Ağralı ve Yeldeğirmeni'nde yer alan atölyesinden kareler, Fotoğraf: Berk Kır

Zaman, form ve kuantum: Kerem Ağralı ile *Nova Prophetia* üzerine

Röportaj: Merve Akar Akgün
Fotoğraf: Berk Kır



Atölyene gelmeden önce zihnimde hep Marmara Üniversitesi'nde aldığım heykel eğitimin vardı. Tuvalerine bakarken içlerindeki heyselsi kurguyu zamanla daha iyi görebiliyorum. Hatta atölyenin girişinde duran, çamurdan modelleyip 3B yazıcıyla hayata geçirdiğin yeni heykelin de resimlerinin üç boyutlu bir yansıması gibi. Formla kurduğun bu ilişkinin, heykelden resme uzanan yapısını nasıl tarif edersin? Eğitimin pratiğini nasıl şekillendirdi?

Aslında çok komik ve ilginç bir süreçti benimkisi. Ben en başından beri resim okumak istiyordum. Hatta yetenek sınavında her şeyi kusursuz çizdiğimi düşünürken modelin elindeki sopayı tutan parmakları dört yerine beş parmak olarak çizdiğimi fark ettim! (*Gülüyor*) Tabii insan kendini tanımalı, "silerim" dedim ama unuttum! Resim bölümünü kazanamamamın nedeninin bu olduğuna inandım hep ama heykel sınavında, özellikle desen aşamasında, birinci oldum. Heykel bölümüne girişim böyle tesadüfi bir şekilde oldu diyebilirim.

Başlarda çamur kovalarına, kalıplara ve atölye şartlarına hiç uyum sağlayamadım ve koptum. Kendime gelmem beş seneyi buldu. Mezun olduktan sonra heykeltıraş Hüseyin Suna'nın yanında asistanlık yapmam benim için kırılma noktasıdır. İstinye'deki o küçük odada kalıp almayı, malzemeyi sahiplenmeyi, atölye disiplininin ne demek olduğunu öğrendim. Çalıştıkça şevkim arttı. Ancak bir yandan da desen çizmeyi hiç bırakmamıştım. Kâğıt üzerindeki kurgularım bir noktada "Bunları tuvalde görsem ne olur?" sorusunu doğurdu ve o patlama anı gerçekleşti. Bugün geriye dönüp baktığımda heykelin resmine olan devasa katkısını çok net görüyorum. Kompozisyonlarımdaki göğe yükselme arzusu, figürleri bir kaide üzerine yerleştirme güdüsü tamamen heykel disiplininin geliyor. Aslında ben hâlâ üç boyutlu düşünüyorum, bu ritüeli tuval yüzeyinde kurguluyorum.

Nova Prophetia sergisiyle Bozlu Art'ta izleyiciyle buluşmaya hazırlanıyorsunuz. Sergide yaklaşık 30 eser olacak ve anladığım kadarıyla bazılarındaki formların en primitif halleri, araştırma-geliştirme süreçlerin de yer alacak. Ancak bu sergi öncesinde yaklaşık altı buçuk yıllık bir sessizliğin var. Kişisel sergi açmadığın bu iç çekilme dönemin piyasaya tepkisel bir tavır mıydı yoksa sadece üretmek mi istedin?

Aslında ikisinin bir karışımı diyebilirim. Bir noktada tıpkı bir kara delik gibi kendi içime çöktüm ve "Ben sadece üreteceğim" kafasına girdim. Piyasadan çok uzak biri degildim aslında ama pandemiden sonraki süreçte, hızlı tüketim dinamikleriyle benim üretim ritimim bir türlü aynı frekansı tutturamadı. Ne onlar bana uyabildi ne ben onlara. Bu süre zarfında atölyede deliler gibi çalıştım. Sonuçta sanatçı bir gündem için ya da sadece "bir sergi çıksın" diye üretmez; yaptığım her şey zaten gelecekteki bir varoluşun ön hazırlığıydı.

Ama bir yandan da hayatın ekonomik gerçekliğinden kopmamaya çalıştım. Bahçeşehir Üniversitesi'nin kampüsü heykellerini yapmak gibi farklı komisyon işler aldım. Romantize edilen, melankolik "sanat sepet" kafasından ziyade, ayakları yere basan bir üretim modelini benimsedim. Yıllar sonra İbrahim Cansızoğlu ile yollarımızın yeniden keşifmesini, içerde biriken bu devasa kurgunun artık dışarı taşma vaktinin geldiğinin organik bir işareti olarak okudum.

Sanatçı atölyelerini ziyaret ettiğimde her zaman aklıma takılan meşhur soruyu sana da sormak istiyorum. Aylarca bir tuvalin, bir kurgunun üzerinde çalışıyorsun. Sen bir işinin bittiğine, "Tamam, artık buna dokunmama-lıyım" dediğin o noktaya nasıl varıyorsun?

Bu çok sezgisel ama bir o kadar da matematiksel bir an. Öyle bir noktaya geliyorsunuz ki, iş artık o an için bir doyum noktasına ulaşıyor. İşte tam orada profesyonel tarafınızın devreye girmesi gerekiyor. Çünkü resim yapmak o kadar zevkli bir süreç ki, kurgunun içinde kaybolup bitmesini istemeyebiliyorsunuz. Eğer doyum noktasını kaçırsanız, düşünmediğiniz şeyleri eklemeye ve işi "yormaya" başlayabilirsiniz. Tek bir işte kendini harap etmemek, o enerjii bir sonraki işe taşımak gerekiyor. Aslında benim için hiçbir eser tam olarak bitmez; bitmiş gibi görünen her iş, daha büyük bir hikâyenin sadece küçük bir parçasıdır. Zaten bu yüzden benim için bu süreç bitmek bilmeyen bir AR-GE diyebilirim.

Tuvalerinde sıklıkla karşılaştığımız, kaidelerin altından/yanından/üzerinde yükselen bir "parmak" sembolü var. İşlerindeki çok katmanlı, yer yer spiritüel ve mistik etkilere sahip dili düşünerek soruyorum, bir kurguyu yaratırken inşa ettiğin yapılar neyi temsil ediyor?

Evet, sıklıkla kullandığım bir parmak hikâyesi var; formların onun üzerinden yükselmesi, aslında evrimsel bir sürece atıfta bulunuyor. Dışarıdan bakıldığında işlerim fantastik ya da sürreal görünebilir. Ama bu klasik anlamda bir Salvador Dalí sürrealizmi değil. Benim kompozisyonlarım ne kadar uçuk görünürse görünsün, hep bir yapı inşası üzerinde yükselir. Tanıdık bir zemin, bir mekân, bir mimari hep vardır.

Ben kadim geçmişten, insanlığın ortak bilincinden kopmak istemiyorum. İlham dediğimiz şeyin; insanlığın kendi evriminde edindiği, DNA'mızda kodlu olan devasa evrensel bilginin süzülmesiyle ortaya çıktığına inanıyorum. Ben "şeyleri bir araya getirebildiğimi" hissediyorum. İşe başlarken ön araştırmam çok azdır; tamamen sezgilerime güvenir ve kendimi akışa bırakırım. Sonra dönüp baktığımda imgelerin kendi aralarında kurduğu bağımsızlık ve aynı anda var olma halini, o gizli matematiği okumaya başlarım.

Zaman lineer değilse; geçmiş, gelecek ve an aynı anda yaşanıyorsa, o zaman bizim “ilham” dediğimiz şey, havada asılı duran sonsuz potansiyelden verileri çeken bir radyo alıcısı olmamızdır. Sanat üretirken girdiğimiz vecd hali, aslında o kanalı açmaktır.



Kerem Ağralı, Yeni Çağ Volume II, 2024, kâğıt üzerine akrilik ve akrilik kalemli, 70 x 50 cm, Bozlu Art izniyle

Prof. Dr. Kenan Gürsoy sanatçıların üretirken bir tür “vecd” hali yaşadığından bahsedirdi. Sanatçının yaratım sürecinde tam bilinçli olmadığı hem bu dünyada olup hem de tamamen aşkın bir boyuta geçtiği eşsiz bir hal. Kuantum fiziğinde de artık ispatlandığı üzere; bilginin uzayda asılı kalması, zamanın lineer olmaması ve gelecekteki bir durumun geçmişte etkileyebilmesi gibi algımızı aşan gerçekliklerle bu “vecd” hali sence nasıl keşif ediyor?

Muazzam bir eşleşme bu. “Vecd” ya da benim tabirimle “akışta olmak”... Ben bu durumu ruhsal ya da dogmatik bir spiritüellikten ziyade, tam da bahsettiğin bu holografik evren ve kuantum temeline oturtmayı tercih ediyorum. Kuantum fiziği bize evrenin bir ucundaki parçacıkla diğer ucundakinin aynı anda tepki verebildiğini, bilginin her an her yerde olduğunu söylüyor.

Zaman lineer değilse, geçmiş, gelecek ve an aynı anda yaşanıyorsa, o zaman bizim “ilham” dediğimiz şey, havada asılı duran sonsuz potansiyelden verileri çeken bir radyo alıcısı olmamızdır. Sanat üretirken girdiğimiz vecd hali, aslında o kanalı açmaktır. Hıuş içinde dinlediğimiz büyük besteler, dâhiyane sanat

eserleri sadece insan beyninin bir ürünü müdür, yoksa o kanalın evrensel bilgiye açık olmasıyla mı ilgilidir, bilinmez. Ben resimlerimi yaparken, tamamen evrenin bu ortak hafızasından beslendiğimi hissediyorum.

O halde *Nova Prophetia*, izleyicisine kapalı ve dogmatik bir hikâye dayatmaktansa, onlara kendi varoluşsal ihtimallerini okuyabilecekleri bir boşluk *New Age* bir kehaneti sunuyor diyebilir miyiz?

Kesinlikle öyle. Ben eserlerimde “Şu resimde tam olarak şu hikâyeyi anlatıyorum” demekten her zaman kaçındım. Benim için asıl büyüleyici olan, açık kapıdan giren izleyicinin kendi hikâyesini yazabilme ihtimali. Ben bile, resmi yapan kişi olarak bazen ortaya çıkan eserin tüm gizemine tam olarak nüfuz edemeyebiliyorum. Eğer sanat eserinin her milimetresini mutlak bir bilinçle kontrol edebilsedim, işin sihri kalmazdı. Zaten bu yüzden son dönem işlerimde *Nova Prophetia* ismini seri halinde, *Volume 2* diyerek devam ettiriyorum. Çünkü yaratım enerjisinin tek bir eserde hapsolüp bitmesini istemiyorum; ihtimallerin diğer resimlere, farklı zamanlara sıçramasını arzuluyorum. #5

Bedri

26 Mart - 5 Eylül 2026 26 March - 5 September

BAYKAM
on
PICASSO

“les demoiselles revisited”

Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman’ın sunuş yazısını içeren ve Bedri Baykam’ın Les Demoiselles d’Avignon’un MoMA’ya uzanan yolculuğunu anekdotlarla aktardığı kapsamlı sergi kitabı, üç dilde (Türkçe, İngilizce, Fransızca) hazırlanan metinleriyle sergiyle eşzamanlı olarak yayımlanacaktır.

The comprehensive exhibition catalogue, featuring an introductory essay by Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman and Bedri Baykam’s anecdotal account of Les Demoiselles d’Avignon’s journey to MoMA, will be published to coincide with the exhibition, with texts presented in three languages (TR, ENG, FR)

Aşk, arkeoloji ve Çekim Yasası



Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Koleksiyonu

14 Şubat'ta Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nde açılan *Çekim Yasası* başlıklı sergi, arkeoloji ile aşk kavramını aynı düşünsel düzlemde buluşturan çok katmanlı bir anlatı sunuyor. Küratörlüğünü Eda Berkmen'in üstlendiği ve 6 Eylül 2026 tarihine kadar ziyaret edilebilecek sergide; Aslı Çavuşoğlu, Ayça Telgeren, Basim Magdy, Cem Örgen, Fatma Belkıs, Gizem Karakaş, İlhan Koman, James Mellaart ve Mathilde Melek An'ın üretimleri bir araya geliyor. Resim, video, heykel, fotoğraf, yerleştirme ve metin gibi farklı medyumların yanı sıra arkeolojik belgelerin ve eserlerin de dahil edildiği sergi, disiplinlerarası bir düşünme alanı açıyor. Sergiyi arzu, merak ve kurgu etrafında ördüğü kavramsal çerçeve üzerinden ele aldık

Yazar: Çağla Akıncı Uysal

11 NİSAN
2026

17:00

**Spanish
Dancer**

İspanyol Dansçı

🎵 **Ayşe Tütüncü**
Canlı Müziği
Eşliğinde
Sessiz Film



BİLETLİ

Biletler
PASSO
Passo Mobil ve www.passo.com.tr'de

BEYKOZ
KUNDURRA

Aşkın kültürel tarihine bakıldığında; arzu, kayıp, bağlılık ve hatırlama eksenlerinde her dönemde yeniden ve yeniden tanımlanan dinamik bir inşa süreciyle karşılaşıyoruz. Bu kurgusal inşanın temelleri, Batı düşüncesinde gelecekteki Platon'un *Şölen* (Symposion) diyalogundaki Eros tartışmalarına kadar uzanıyor. *Şölen*'de bir kutlama yemeğinde bir araya gelen davetliler, sırayla Eros'u öven konuşmalar yaparlar. Bu konuşmalar, aşkın sadece romantik bir duygu değil; bir eksiklik, bir arayış ve bilgelik yolunda bir basamak olduğu fikri üzerine inşa edilirken, aşkın aslında bir eksikliği tamamlama ve bilginin peşinde koşma hali olduğunu vurgular. *Çekim Yasası* da bu geniş mirastan beslenerek, karşdakini "merak etme" halini arkeolojik bir saha çalışmasıyla eşdeğer tutuyor ve aile kavramını da bu sergi bağlamında insanın dünya üzerindeki ilk "arkeolojik kazı alanı" olarak belirliyor.

Sergi boyunca aşk ve arkeoloji arasındaki sarsıcı paralelliğin izini sürerken, Gaston Bachelard'ın "İnsan hayal edilecek bir varlıktır" sözü burada kritik bir önem kazanıyor. Bachelard'a göre insan, sadece rasyonel bir canlı değil, imge üreten ve hayal gücüyle dünyayı anlamlandıran bir öznedir. Tıpkı bir arkeoloğun toprağın altındaki küçük bir çanak parçasından yola çıkarak koca bir medeniyet kurgulaması gibi, âşk da sevgilinin bir bakışı ya da yarım kalmış bir cümlesi üzerinden devasa bir anlam dünyası inşa eder. Bu süreçte nesne ya da kişi, kendi gerçekliğinden koparak bizim ona yüklediğimiz hayallerin ve kurguların bir parçası haline gelir.

Aşk ile arkeoloji arasında kurulan bu metafor, aynı zamanda dünyayı ve ötekini kavrayış biçimimize dair ciddi bir epistemolojik sorgulamayı da beraberinde getiriyor. Bilginin nasıl üretildiği, neyin "değerli" kabul edilerek müzeye girdiği ve tarihin nasıl kurgulandığı serginin alt metinlerinde tartışmaya açılıyor. Bilgiyi tasnif etmek, günümüzde dünyayı anlamlandırmak için kullanılan masum bir araç gibi görünse de aslında bir tahakküm kurma biçimine dönüşüyor. Bir buluntuyu belirli bir döneme veya kültüre ait olarak etiketlemek, onun çok katmanlı geçmişini dondururken; geçmişin bugünün ideolojik ihtiyaçlarına göre yeniden inşa etmek anlamına geliyor. Batı'nın "oryantalizm" aracılığıyla Doğu'yu "egzotik, irrasyonel ve kaotik" olarak kategorize etmesi ve o coğrafyayı işgal edilebilir bir "veri seti" haline getirmiş olması gibi. Benzer şekilde, sergide koleksiyonerlik serüveni de bir nesneyi koruma ve ona sahip olma arzusu üzerinden aşkın mülkiyetçi tarafıyla ilişkilendiriliyor. Ayrıca kendi kökenimize dair sonradan inşa ettiğimiz ve sürekli yeniden düzenlediğimiz anlatılar da, aslında hem aşkta hem de arkeolojide karşımıza çıkan o "sahip olma" arzusunun en erken provası gibi duruyor.

Müze mekânının nesneyi yeniden üreten ideolojik bir aygıt olduğunu düşündüğümüzde; ışık, kaideler ve yerleşim düzeni gibi her teknik detayın aslında neyin değerli olduğuna dair kurumsal bir onay mekanizması gibi işlediğini fark ederiz. Bu da aslında nesnenin kendisini değil, müzenin o nesneye dair sunduğu yorumu tükettiğimiz bir sürece dönüşür. Gördüğümüz objelere değer biçen şeyin o kurumsal çerçeve oluşu çağdaş sanatın kalbinde yatan bir sorgulama. Marcel Duchamp'ın bir pisuarı müze bağlamına taşıyarak "sanat" ilan etmesi, aslında tam da bu kurumsal çerçeveye indirilmiş bir darbeydi. Böylece sanatçı, müzenin sadece bir sergileme alanı değil, bir "değer atfetme fabrikası" olduğunu deşifre ederek, izleyiciyi nesnenin kendisine değil, o nesneyi sanat kılan kurumsal çerçeveye bakmaya zorladı.

Bu noktada sergileme pratiğinin eseri zenginleştirip zenginleştirmediği sorusu önem kazanıyor. Eğer sergileme, eserin etrafındaki gizemi artırıyor ve izleyiciye kendi yorum alanını bırakıyorsa bir "genişleme"den söz edebiliriz. Ancak sergi, eseri kendi "rezi" için bir kanıt olarak kullanıyorsa, bu tam da bahsettiğiniz "kendi istediği gibi kurgulama ve sahip olma" dürtüsünün kurumsallaşmış haline dönüşmüş olur. Bu noktada, *Çekim Yasası*'ndaki kurgunun kurduğu diyalogu oldukça kıymetli buluyorum. Antik parçaların çağdaş eserlerle hiyerarşi kurmadan yan yana gelişi, zihnimdeki zaman kavramını bükerek kurumun sarsılmaz otoritesini sorguluyor. Arkeolojik buluntu, çağdaş sanatla girdiği bu dolaysız etkileşim sayesinde dondurulmuş kimliğinden sıyrılıyor ve yeniden akışkanlık kazanıyor. Nesnenin, onu işgalci bir tasnifle donduran bakıştan kurtulup kendi çok katmanlı ve gizemli doğasına iade edildiğine tanıklık ediyoruz. Bugün pek çok sanatçı ve küratörün, nesnelerin bu şekilde araçsallaştırılmasına karşı çıkarak onların "sessiz kalma hakkını" savunduğunu biliyoruz. Sergide özellikle Aslı Çavuşoğlu'nun pratiğinin, bu mekanizmalara karşı güçlü bir duruş sergilediğini düşünüyorum. Sanatçının literatürde "etütlik" (sergilenmeye değer görülmemen) olarak sınıflandırılan nesnelere yeniden üretmesi, arkeolojinin nesnellik iddiasını askıya alıyor. Çavuşoğlu, eksik olanla çalışarak her şeyi tanımlanmış bir "veri setine" dönüştürme çabasını boşa çıkarıyor. Burada boşluk, bir kusur değil; anlamın üretildiği asıl alan olarak beliriyor.

İster binlerce yıl öncesinden kalan bir idol olsun, ister modern bir ekranın ardındaki yüz; bizi harekete geçiren şey aynı kadim merak ve kurgu ihtiyacı. *Çekim Yasası*, kesin cevaplar vaat etmiyor, aksine izleyiciyi bu yeni merakların ve cevapsız soruların estetiğiyle baş başa bırakıyor. 🌸



Aslı Çavuşoğlu, Taşlar Konuşuyor, 2013, Arkeolojik eser kopyaları ve çeşitli malzemelerle oluşturulmuş 71 parçalık seriden seçilen 10 adet obje



James Mellaart Arşivinden Bir Seçki (Çatalhöyük kazı fotoğraflarının çekildiği Kodak Retina fotoğraf makinesi)



Fatma Belkis, Kırık Bir Kalp, 2025-2026, Farklı renkli kâğıtlar üzerine baskı



Mathilde Melek An, Yüz Yüze, 2026, Sanatçı Kitabı, İkinci düzeltilmiş baskı, 60x33 cm

CASPER

FAASSEN

RECOLLECTING BRAMBLING

OPENING: FRI
03 APRIL

3RD APRIL 6 PM
17 MAY 2026

Asmalimescid Sofyalı No: 22 Beyoğlu İstanbul

MARTCH
ART PROJECT



Edward Burtynsky'de manzaranın hakikati

Yazı: Seda Yörüker

Kanadalı sanatçı Edward Burtynsky'nin Türkiye'deki ilk büyük sergisi *Edward Burtynsky: Dönüşen Yeryüzü*, 16 Ağustos 2026 tarihine kadar Borusan Contemporary'de devam ediyor. Marcus Schubert küratörlüğünde gerçekleşen sergiyle beraber Antroposen Çağ'ın Anadolu'daki izdüşümlerine ve Burtynsky'nin gösterdiği "yeryüzü"ne bakıyoruz

Edward Burtynsky Erozyon #1, Kırbaşı yakınları, Beypazarı, Ankara, Türkiye 2022 Sanatçının izniyle, Flowers Gallery, Londra



Edward Burtynsky, Tuz Gölleri #6, Kuşların Ayak İzi, Yarışlı Gölü, Türkiye, 2022, Ed. 1/3, Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu, İstanbul

Edward Burtynsky, Tuz Gölleri #3, Tuz Gölü'nün Güneydoğusu, Gölyazı, Konya, Türkiye, 2022 Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu, İstanbul



Borusan Contemporary, *Edward Burtynsky – Dönüşen Yeryüzü* adlı kapsamlı sergi ile günümüzün en kritik konularından birine; insan müdahalesiyle her geçen gün görkemli bir şekilde tahrip edilen gezegenimizin geleceğine ışık tutuyor. Özellikle son çeyrek yüzyılda bilim insanları buzulların erimesinin tüm canlılar için nasıl hayati sonuçlar doğuracağını büyük bir hararetle gündeme taşırken, bugünlerde uluslararası arenada Grönland'ın kime ait olacağına ilişkin tartışmalara tanık olmak, bu sergideki yapıtların ne denli güncel bir gözle izlenebileceğini de bize kanıtıyor. Gerçekten de insan yaşadığı gezegene karşı sonu gelmez bir iştah duyuyor. Büyük ölçekli, kuşbakışı bakılan, neredeyse soyut ama gerçekliğe odaklı, son derece çarpıcı yeryüzü fotoğraflarıyla tanınan Kanadalı sanatçı Edward Burtynsky, 2019 yılında Borusan Contemporary tarafından Türkiye özelinde bir proje üretmek için davet ediliyor. Hindistan, Çin, Rusya, Amerika, Afrika gibi dünyanın çok farklı coğrafyalarında çalışıp

olağanüstü bir görsel bellek üretmiş böylesi büyük bir sanatçı ile iş birliği yapmak gerçekten de heyecan verici sonuçlar ortaya çıkarıyor. Zira Burtynsky, ekibiyle yaptığı uzun soluklu araştırmalar sonrası Türkiye'deki erozyon konusuna odaklanmaya karar veriyor. Tarihsel olarak dünyanın en kadim coğrafyalarından biri olan Anadolu'nun gittikçe büyüyen toprak ve su erozyonunu Tema Vakfı'nın da yol göstericiliğiyle 2019- 2022 tarihleri arasında ele alıyor. Buradan istenen görüntüler ortaya çıkarabilmek için ise Anadolu arazilerinde hem havadan hem karadan yaklaşık 3.000 km yol yapılıyor. Yedi kata yayılmış olan serginin ilk katı işte Anadolu coğrafyasını temel alan bu *Erozyon* başlığını izleyicinin karşısına çıkarıyor. Ankara'da Nallıhan, Beypazarı, Cıngıl ve Kırbaşı yakınları, Konya'da Tuz Gölü çevresi, Kayseri'de Yeşilhisar, Burdur'da Büğdüz ve Yarışlı Gölü, Karaman'da Göksu Nehri Vadisi ve Gülkaya, Aksaray'da Demirciovası, Kırşehir'de tarım arazileri hiç tanık olmadığımız halleriyle karşımızda duruyor. Büyük boyutlu bu yapıtlar, kadim platonun endüstriyel tarım başta

olmak üzere insanın müdahaleleriyle ve paralelindeki iklim sorunlarıyla nasıl şekillendiğini ve erozyona uğradığını bize açık biçimde gösteriyor. Ayrıca duvarlarda yapıtlara eşlik eden erozyona ilişkin açıklamalar izleyiciye bu yapıtların sadece çarpıcı estetik görseller olmadığını, araştırmaya dayalı bir veriye temellendiğini de ima ediyor. Burtynsky sanatında bu ikiliği özellikle önemsiyor gibi gözüküyor. Tıpkı sergi küratörü Marcus Schubert'in sergi metninde dikkat çektiği gibi sanatçı, ölçek ve renklendirme anlayışı ile estetize edilmiş yapıtları aracılığıyla izleyiciyi yakalıyor ve tam o anda ona som gerçeği gösteriyor.

İklim sorunlarının küresel ölçekteki etkileri üzerine fazla kafa yormamış bir izleyicinin belki bu yapıtlar karşısında zihninde şu soru asılı kalacaktır: Buralarda ne yapılmakta ki yeryüzü bu denli aşınıp bozuluyor? Küresel çaptaki ekolojik çöküşün domino etkileri bir yana, tarımsal açıdan tarih boyunca son derece verimli olmuş bu platoda endüstriyel tarımın ulaştığı boyutun dahi erozyonlarda rolü olduğunu belirtmek gerekiyor. Antroposen Çağ'ın sanayileşme ile değil, daha da önce tarımla, yani insanın en eski yaşam uğraşısıyla başladığını öne süren iklimbilimci Willam F. Ruddiman'a hak vermemek elde değil. Gerçekten de buzlarla kaplı dünyanın sona erip tarıma başlanmasıyla insanın çoğalmasının, karbondioksit ve sera gazı salınımını ivmelendirmesinin ilk adımı atılmış olmalı. Bugün geldiğimiz noktada pek çok canlı türü yok olurken insanlar hızla çoğaldı ve dünyayı tamamen kendi arzuları doğrultusunda şekillendirmeye başladı. İşte Burtynsky, Anadolu'da ya da dünyanın bir başka yerinde insanın yeryüzündeki bu büyük izlerine odaklanıyor. İnsan eliyle değişen ve dönüşen dünyanın izinde o aslında bize gezegenimizin sadece yüzeyinin dahi akıl almaz zenginlikte bir görseleliğe sahip olduğunu gösteriyor.

Ukraynalı göçmen bir ailenin çocuğu olarak Kanada'nın Ontario adlı kasabasında 1955 yılına doğan Edward Burtynsky'nin babasının bu kasabadaki General Motors adlı büyük otomobil şirketinde işçi olarak çalışması dikkate değer. Böylece çocukluğundan beri endüstrinin işleyişine ve yeryüzündeki konumlanışına tanık olan Burtynsky'nin sanatının da doğduğu kasabadan çıkıp tüm dünyadaki endüstri çalışmalarına yönelik olması şaşırtıcı olmasa gerek. Nitekim onun pek çok fotoğraf serisinde sadece doğanın uğradığı tahribat değil, iş makineleri ve çalışan işçiler de gözükür. Bu durum bize bitmiş olan yerine sürmekte olan, kolay kolay bırakılmayacak bir uğraşın yansıması gibi gelmekte. Bu çalışmalara ilişkin yapıtları serginin *Taş Ocakları* adlı bölümünde görmek mümkün. Burtynsky'nin en ağır çalışma sahalarından biri olan taş ocaklarına ilişkin fotoğrafları insanın doğa karşısındaki güç gösterisi gibi duruyor. Bir sanat tarihçi olarak mermer heykelleri ve mimarisi ile ünlü İtalya'nın meşhur Carrara mermer ocaklarını bu bölümde görmek beni heyecanlandırdı. Carrara mermer ocaklarını gösteren iki parçadan oluşan beyaz renkli yapıttaki ağır çalışma ortamına tanık olduktan sonra herhangi bir mermer nesneye eskisi gibi bakmak mümkün olmayabilir.

Serginin küratörü Marcus Schubert, Burtynsky'i anlatırken Carleton E. Watkins, Darius Kinsey ya da Richard Misrach gibi Amerikan manzara fotoğrafçıları örnek veriyor. Öte yandan, onun büyük boyutlu fotoğrafları bana kalırsa 19. yüzyılın Amerikan manzara resmini de hatırlatıyor; yüceltilmiş doğa, ışık ve atmosferik etki, devasal geniş alanlar... Hudson Nehri Ekolü'nün kurucusu Thomas Cole başta olmak üzere Albert Bierstadt, Frederic Edwin Church gibi manzara ressamı bu kıtanın sanat müzelerinde sıkça görülür. Bir manzara olarak yeryüzü Burtynsky'de şüphesiz sadece yüzeyde gördüklerimizden ibaret değil. Yeryüzü, yerin altındaki kaynaklarla da anlam taşıyor, ki bu kaynaklara ulaşmak için insan hummalı işlere girişiyor. Belki de bunun en bilinen örneği petrol, ki sergi mekânının en üst katında, aynı başlıkta Kanada'dan petrol rafinelerini gösteren fotoğraflarla anlatı sonlanıyor. İki yapıttan oluşan bu son başlığın daha fazla yapıtla geniş tutulması mı yoksa böyle sınırlı kalması mı daha çok dikkat çekiyor, karar vermek güç. Her seçenekte de biliyoruz ki petrol, kullanım alanlarının genişliği ile insanın en birincil endüstri odağı. Serginin ikinci bölümünde yer alan *Su ve Tuz* başlığı da aslında bu eksenle anlam taşıyor. Burada İspanya'dan Çin'e, Meksika'dan Hindistan'a uzanan hayati önemde bir görsel bellek bulunuyor. Pirinç ekim alanları, tuz kanalları, lityum madenleri sergi alanını baştan başa kat ediyor. Günümüzün en çok üzerinde durulan, çünkü çok fazla ihtiyaç duyulan kaynaklarından madenlere, elementlere, ham maddelere ulaşım konusu ve onların dünya borsalarındaki hareketleri işin nasıl ciddi boyutta olduğunu akla getiriyor. Edward Burtynsky tam da yaşadığımız yeryüzünün bu ciddi ve can alıcı sesine kulak vermemizi istiyor.

İki kata yayılmış olan *Afrika Çalışmaları*'nin ilk bölümü ise kıtanın elmas, altın, safir, demir gibi yer altı kaynaklarına olan iştahı çarpıcı bir şekilde önümüze seriyor. Diğer katta Senegal'den Kenya'ya, Tanzanya'dan Etiyopya'ya bu sıradışı coğrafyaya kuş bakışı bakıyoruz. 2016 - 2019 tarihlerini kapsayan bu çalışmaların bazıları Borusan Contemporary'nin koleksi-

yonundan. Bu zamana dek gerçekleştirilen onlarca serginin de gösterdiği üzere bu kurumun geniş çaplı koleksiyonu Türkiye'deki en tutarlı koleksiyonlardan biri diyebiliriz. Yeryüzünün katmanları gibi birbiri ardına şekil almış sergide üzerinde durduğumuz tüm bu katlar içerisinde, son kattan bir önce *Doğa* başlığı yer alıyor. Kanada ve Amerika odayında ilkbahar ve yağmur ormanı görüntülerinin yer aldığı bu bölümde sergi küratörü izleyiciye adeta bir soluklanma alanı açıyor. Edward Burtynsky ise bize her koşulda yeryüzünün şaşırtıcı görkemine ve -müdahale ile ya da değil- sonu gelmez bir hareket halinde olduğuna işaret ediyor. 🌿



Edward Burtynsky, Dönüşen Yeryüzü sergisinden kareler, Borusan Contemporary Perili Köşk

VISION



Vision Art Platform, which has built bridges between artists and art lovers with its out-of-the-box approach since the day it stepped into the art scene, continues its works in the field of contemporary art in its place in Akaretler.

In addition to art and artist talks and various activities, there will also be programs where art lovers can improve themselves on different topics about art. Artists, curators, academics and art professionals, who are well-versed in many subjects such as collecting, reading, art history, curatorial approaches, will share their experiences with the participants.

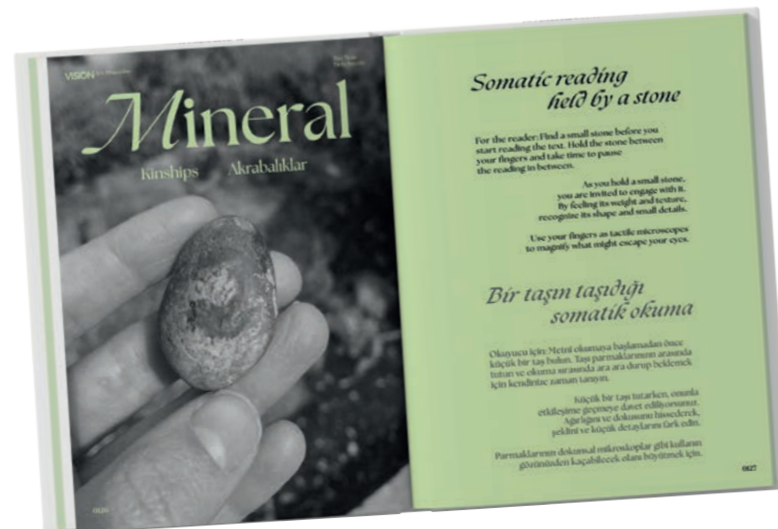
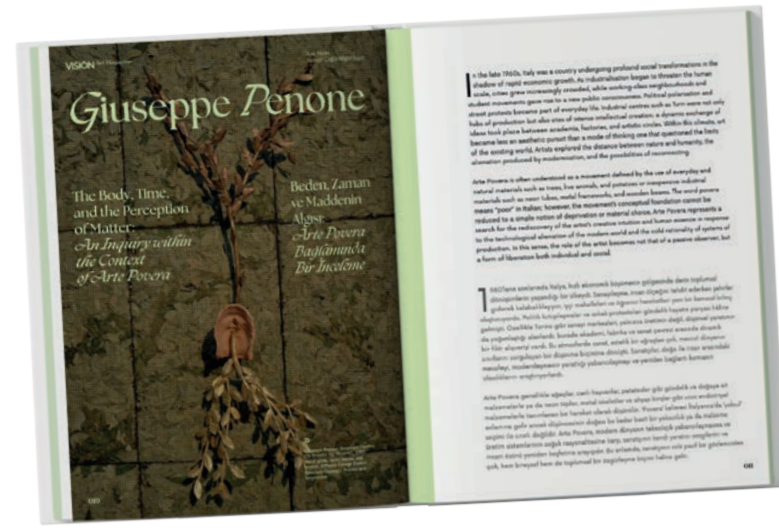
So far, hosting the projects and works of artists Vision Art Platform continues its preparations to present to the audience the exhibitions of new names and well-known artists in the art world, which it intends to bring to the art scene in the future.

ZİYARET
Salı-Cuma 11.00-18.00
Cumartesi 12.00-19.00
Pazar-Pazartesi Kapalı
Ücretsiz Giriş

VISITING
Tuesday-Friday 11am-6pm
Saturday 12am-7pm
Sunday-Monday Closed
Free Admission

Vişnezade Mh.
Süleyman Seba Cd.
AKARETLER
No:35
Beşiktaş-İstanbul

VISION Art Magazine





VISION
ISTANBUL FINANCIAL CENTER

soon



Gamze Araz Eskinazi, Fotoğraf: Berk Kir

Camın dönüşümü ve toplumsal hafızayla olan ilişkisi üzerine çalışan Gamze Araz Eskinazi'nin üretimleri, 2021 yılında Summart'ta Mahmut Wenda Koyuncu küratörlüğünde gerçekleşen *Olumlayan Dünya* sergisinde izleyiciyle buluşmuştu. Sanatçının yine Summart çatısı altında açılacak yeni sergisi için hazırlıklar devam ederken, kendisine pratiği ve yeni dönem işleriyle ilgili merak ettiklerimizi sorduk

Röportaj: Merve Akar Akgün

Kırılğanlık ile *direnç* arasında

Sıcak cam atölyelerinde ateşin yakıcı gücü ve nefesinizle cama şekil veriyorsunuz. Cam, doğası gereği hem son derece kırılğan hem de ancak yanarak yeniden var olabilen bir malzeme. İnsanın kendi varoluşunu ve dünyayı anlama arzusunu, böylesine akışkan ama aynı zamanda kesin sınırlar çizen bir malzemeyle ifade etmesi sizin pratiğinize nasıl yansıyor?

Camla çalışmak, aslında sürekli bir eşikte durmak demek. Özellikle sıcak cam atölyesinde çalışırken deneyimlediğiniz tek gerçek camın ne tam katı ne tam sıvı olduğudur. Cam sürekli bir dönüşüm halindedir. Bu hal, insanın varoluşuna dair en temel çelişkiyi yansıtır: Kırılğanlık ile direnç arasındaki gerilim. Ateşin yakıcı gücü, kontrol ve teslimiyet arasındaki ilişkiyi görünür kılar. Camı şekillendirirken onu yönlendirdiğinizi düşünürsünüz; oysa aslında malzemenin kendi sınırlarına uymayı öğrenirsiniz. Isı biraz fazla olduğunda form çöker, biraz eksik olduğunda nefesiniz karşılık bulmaz. Bu, insanın dünyayı anlama çabasına benzer: Mutlak hakimiyet mümkün değildir, ama tamamen edilgen olmak da üretimi imkânsız kılar. Pratiğimde bu denge, bilinçli bir risk alanı olarak yer alır.

Nefes ise sürecin en kişisel boyutu. Cama üflediğinizde, görünmeyen bir şeyi — nefesi, yani yaşamı — görünür bir hacme dönüştürsünüz. Bu, insanın kendi iç dünyasını maddi bir forma aktarma arzusunun çok doğrudan bir metaforudur. Ancak cam soğuduğunda o form sabitlenir; akışkanlık sona erer ve kesin sınırlar belirir. İşte tam burada kırılğanlık başlar. Bu kırılğanlık, bana göre, insan varoluşunun kaçınılmaz gerçeğidir: Her biçim bir gün kırılabilir.

Dolayısıyla pratiğimde cam, yalnızca bir malzeme değil; dönüşümün, sınırın ve faniliğin somutlaşmış halidir. Ateşle yanarak yeniden var olması, yok oluşun aynı zamanda bir başlangıç olduğunu hatırlatır. Ve her üretim, aslında şunu sorar: Şekil verdiğimiz şey gerçekten cam mı, yoksa kendi varoluşumuza dair bir deneme mi?

Geçmişte yer aldığınız Mahmut Wenda Koyunca küratörlüğünde Summart’ta gerçekleşen *Olumlayan Dünya* sergisi Rosi Braidotti’nin “olumlayıcı siyaset” kavramı üzerinden dünyanın tahribatına karşı yaşamı yeniden örgütlemeyi merkeze alıyordu. Bugün savaşların ve krizlerin giderek daha çok hakim olduğu bir dünyada, sanatı bir direnç alanı olarak kurgulamak felsefi yaklaşımınızda nasıl yer buluyor? Bu olumlama halini bugün siz nasıl yorumluyorsunuz?

Mahmut Wenda Koyuncu küratörlüğünde Summart’ta gerçekleşen *Olumlayan Dünya* sergisi, Rosi Braidotti’nin “olumlayıcı siyaset” kavramını, yıkımın ortasında yaşamı yeniden kurma kapasitesi olarak ele alıyordu. Braidotti’nin düşüncesinde olumlama, naif bir iyimserlik değil; tam tersine, travmayı inkâr etmeden, kaybın ve kırılğanlığın içinden yeni özleşme ve dayanışma biçimleri üretme iradesidir. Bugün savaşların, ekolojik krizlerin ve yapısal eşitsizliklerin daha görünür ve yoğun olduğu bir bağlamda, sanatı bir direnç alanı olarak düşünmek benim için tam da bu üretken güçle ilişkili. Sanat, temsil etmekle yetinmeyip duyumsama biçimlerimizi dönüştürdüğünde politikleşir. Direnç burada doğrudan slogan üretmekten ziyade, algı rejimlerini kırmak, normatif olanı askıya almak ve müşterek bir hassasiyet alanı açmakla ilgilidir.

Olumlama halini bugün daha kolektif bir pratik olarak yorumluyorum. Artık yalnızca bireysel öznenin direnci değil; insan-merkezci olmayan, çoklu varoluşları (insan, hayvan, bitki, teknoloji) birlikte düşünebilen bir etik-politik zeminin inşası söz konusu. Bu da sanatı, kırılğanlıkları görünür kılan ama aynı zamanda bakım, dayanışma ve müşterekleşme imkânlarını araştırarak bir alan haline getiriyor.

Kısacası, olumlama benim için bugünün krizlerini hafifletmek değil; onların içinden geçerek, yaşamı yeniden örgütleme cesaretini estetik ve düşünsel düzlemde çoğaltmak demek. Sanat bu anlamda bir kaçış değil, tam tersine dünyanın ağırlığını taşımanın ve onu dönüştürmenin araçlarından biri.

Cam alanında güncel pratikler hem teknolojinin sınırlarını uçlara esnetiyor hem de malzemeyi dönüştürüyor. Sizin özellikle ileri dönüşüm (*upcycle*) odaklı festivallerdeki çalışmalarınızda atığa ikinci bir şans vererek estetik bir forma ulaştığınızı biliyorum. Tüketim toplumunun geride bıraktığı bu fazlalıkları sanat eserine dönüştürürken, nesnenin toplumsal hafızasıyla nasıl bir diyalog kuruyorsunuz?

Cam alanında bugün gördüğümüz deneysel pratikler, yalnızca teknik virtüöziteyi değil, malzemenin etik ve politik boyutlarını da görünür kılar. Özellikle ileri dönüşüm (*upcycle*) odaklı festivaller — örneğin Upcycle İstanbul Art & Design Festival ya da Born in Bradford Upcycle Festival gibi oluşumlar — atığın estetik, kavramsal ve toplumsal potansiyelini tartışmaya açan önemli platformlar sunuyor.

Atığı bir “ham madde” olarak ele almak yerine, onu geçmiş deneyimlerin taşıyıcısı bir tanık olarak görmeyi önemsiyorum. Çünkü cam, gündelik hayatta en çok dolaşımda olan malzemelerden biri: Bir içecek şişesi, bir parfüm şişesi ya da bir pencere camı; her biri belirli bir kullanım kültürü



Benim için ileri dönüşüm pratiği, romantik bir “atığı kurtarma” jestinden çok, değer kavramını yeniden tanımlama çabası. Sanat eseri, maddi değerini malzemenin nadirliğinden değil, taşıdığı hikâyeden alıyor. Bu nedenle atık camla çalışırken, nesnenin önceki işlevini tamamen silmek yerine, onunla yeni form arasında bilinçli bir gerilim bırakmayı tercih ediyorum.

Gamze Araz Eskinazi,
Cam atölyesinden kareler,
Fotoğraf: Serhat Özdemir

rüne, ekonomik dolaşıma ve kişisel anıya temas etmiş nesnelere. Bu nesnelere dönüştürürken ilk yaptığım şey, onların anonimleşmiş kimliğini geri çağırarak oluyor. Bu noktada iki yönlü bir diyalog kuruluyor. İlki; fiziksel hafızayla diyalog: Camın üzerindeki çizikler, opaklaşmalar, kırık kenarlar aslında nesnenin geçirdiği zamanın izleri. Bu izleri tamamen silmek yerine, formun içine dahil etmeyi tercih ediyorum. Kusuru gizlemek değil, görünür kılmak önemli. Böylece eser, pürüzsüz ve “sıfırdan” üretilmiş bir objenin steril estetiğinden uzaklaşıyor; yaşanmışlık taşıyan bir yüzey sunuyor. Diğeri ise toplumsal hafızayla diyalog: Tüketim toplumunun ürettiği atık, aslında kolektif alışkanlıklarımızın somut bir arşivi. Seri üretim cam ambalajı sanat nesnesine dönüştürdüğünüzde, o nesne artık yalnızca estetik bir form değil; aynı zamanda bir soruya dönüşüyor: “Bu nesne neden bu kadar kısa süreli kullanıldı?”

Bu sorgulama, izleyicinin kendi tüketim pratikleriyle yüzleşmesini sağlıyor. Dönüşüm süreci, yalnızca malzemenin değil, bakışın da dönüşümü haline geliyor.

Benim için ileri dönüşüm pratiği, romantik bir “atığı kurtarma” jestinden çok, değer kavramını yeniden tanımlama çabası. Sanat eseri, maddi değerini malzemenin nadirliğinden değil, taşıdığı hikâyeden alıyor. Bu nedenle atık camla çalışırken, nesnenin önceki işlevini tamamen silmek yerine, onunla yeni form arasında bilinçli bir gerilim bırakmayı tercih ediyorum. İzleyici hem eski şişeyi sezebilmesi hem de onun artık başka bir şeye dönüştüğünü deneyimlemeli. Sonuçta ortaya çıkan form, tüketim toplumunun “fazlalık” olarak dışladığı şeyi yeniden merkezine alıyor. Bu da bana göre estetik bir jestten çok, etik bir önerme: Atık, susturulmuş bir malzeme değil; doğru bağlamda konuşmaya başlayabilen bir hafıza nesnesi.

Bir çağdaş sanat pratiği olarak camın saydam ve mesafeli doğasını sosyolojik bir perspektiften okuyor musunuz? İşlerinizi kurgularken izleyicinin düşünmesini hedeflediğiniz katmanlar neler oluyor?

Camın saydam ve mesafeli doğası, çağdaş sanat bağlamında güçlü bir sosyolojik metafor üretir. Saydamlık, ilk bakışta açıklık, dürüstlük ve erişilebilirlik vaadi taşır; ancak cam aynı zamanda bir sınırdır. Görürsünüz ama dokunamazsınız. İçeriyi seçersiniz ama müdahil olamazsınız. Bu ikilik, modern toplumun temel gerilimlerinden birini yansıtır: görünürlük ile mesafe arasındaki çelişki.

Sosyolojik perspektiften bakıldığında cam, özellikle kent yaşamında kamusal ve özel alan arasındaki geçişgenliğin simgesidir. Vitrinler, plazalar, gökdelen cepheleri — hepsi şeffaflık iddiası taşır. Ancak bu şeffaflık çoğu zaman bir iktidar estetiğidir; kim kimi görüyor, kim görünür kılınıyor, kim dışarıda bırakılıyor? Bu bağlamda düşünürsek, örneğin Michel Foucault’nun gözetim ve görünürlük üzerine fikirleri ya da Zygmunt Bauman’ın “akışkan modernite” kavramı, camın kırılğan ama disipline edici yapısını okumak için verimli teorik zeminler sunar. Saydamlık burada hem özgürlük hem kontrol aracıdır.

Camın kırılğanlığı da önemli bir katmandır. Sert ve dayanıklı görünür; fakat tek bir darbe ile parçalanabilir. Bu durum, toplumsal düzenlerin de yüzeyde sağlam ama içeride çatlaklı olabileceğini düşündürür. Cam kırıldığında hem görünürlük dağılır hem de tehlike ortaya çıkar — keskinlik, yaralanma, iz bırakma. Dolayısıyla cam, yalnızca bir malzeme değil; güven, kırılğanlık, travma ve hafıza üzerine düşünmeye imkân veren bir yapıttır.

Bu sergide insanın kendini çoğu zaman başkaları aracılığıyla tanıdığı fikrinden yola çıktım. Hayatımıza giren her insan aslında bize bir şey gösterir; bir yönümüzü yansıtır. İnsan, öteki üzerinden kendi varoluşuna bakmaya başlar. Bu sergi bu aynalanma hâli üzerine bir düşünme alanı açıyor. İşler kurgulanırken hedeflenen düşünsel katmanlar genellikle birkaç düzlemde açılır:

Algısal katman, izleyicinin eser ile kurduğu fiziksel ilişkidir. Camın ışığı kırma biçimi, aynalama ile izleyicinin kendini eser ile bir algılaması, izleyici

ciyi hem içeride hem dışarıda hissettirmesi. Burada yansıma üzerinden form renk ışık ses ile sorgulama devreye girer. Fiziksel ve ruhani varoluş arasındaki ikilem, camın şeffaflığı ve ayna yüzeylerinin yansımaları aracılığıyla izleyiciyi kendi iç dünyasını sorgulamaya davet eder. Toplumsal katman, şeffaflık söylemi ile gerçek erişim arasındaki farktır. İzleyici kendini “bakan” mı yoksa “bakılan” mı hissediyor? Yaradan ve yaratım ilişkileri nasıl sorgulanıyor? Psikolojik katman, camın kırılğanlığı üzerinden savunmasızlık, korunma, iç kapanma ya da teşhir olma hâllerini gösterir. İzleyici kendi sınırlarını sorguluyor mu? Ben nerde başlıyor? Sınırlar, benlik, ego kavramları öz olana ulaşımı nasıl etkiliyor? Zamansal katman ise camın yüzeyinde biriken izler, lekeler, çatlaklar... Geçmişin kalıntıları görünür mü, yoksa silinmiş mi? Hafıza ile şeffaflık arasındaki ilişki nasıl kuruluyor? Kalp hafızası insan hayatını ve zamanı nasıl etkiler?

Sonuçta amaç, izleyiciyi yalnızca estetik bir deneyime değil, aynı zamanda bir konumlanma sorgusuna davet etmektir: İnsan olarak nerede duruyorum? Neyi görüyorum? Neyi göremiyorum? Görmek yeterli mi? Öteki var mı? İyi ve kötü var mı? Zaman var mı? Benden içeri bir ben var mı? İnsan özü nedir?

Summart’ta gerçekleşecek olan serginizde izleyiciyi nasıl bir atmosfer ve kavramsal çerçeveye bekliyorsunuz?

Summart’ta gerçekleştireceğimiz bu sergide izleyiciyi, fiziksel ve ruhani sınırların bilinçli olarak muğlaklaştırıldığı, katmanlı bir atmosfer karşılıyor. Summart’ın mekânsal dokusunu yalnızca bir sergileme alanı olarak değil, işlerin kavramsal uzantısı olarak ele alıyoruz. Bu nedenle izleyici, içeri adım attığı andan itibaren yalnızca eserlerle değil, ışık, boşluk, ses ve yerleştirme düzeniyle kurulan bütüncül bir deneyimle karşılaşacak.

Atmosfer olarak dingin ama aynı zamanda renkli bir yapı söz konusu. İşler, ilk bakışta minimal ve sade bir estetik sunarken, yaklaştıkça kişisel hafıza, kolektif bellek ve aidiyet gibi temaların katmanlarını açığa çıkarıyor. İzleyicinin pasif bir gözlemci olmasından ziyade, kendi deneyimlerini ve çağrışımlarını sürece dahil etmesini önemsiyoruz.

Kavramsal çerçevede ise insan olma halini, dönüşüm ve görünür-görünmez arasındaki ilişki temel eksen oluşturuyor. Dünyevi ile ruhani olan arasındaki sınırları araştırarak, bireysel hikâyelerini fiziksel kalp organı üzerinden sorguluyor. Bu anlamda sergi, görsel etkiye izleyicinin ayna yansımalarını esere katarak, izleyicide sorular uyandırmayı ve düşünsel bir alan açmayı hedefliyor. Kısacası, Summart’taki sergi, zamana, mekâna ve hafızaya dair katmanlı bir okuma önerirken, izleyiciyi hem fiziksel hem de düşünsel bir yolculuğa davet ediyor.

“Cam ateşte doğar.

Akışkan, kırılğan ve şeffaf.

Tıpkı insan gibi.

Ateşin içinden geçerken biçim alır;

soğudukça hafızasını içinde saklar.

Her nefes, her dokunuş, her an

camın yüzeyinde görünmeyen bir iz bırakır.

Ben camla çalışırken yalnızca bir form üretmiyorum.

Camın akışında insanın varoluşuna dair bir dili arıyorum.

Şeffaflığında saklanana, kırılğanlığında gizlenen gerçeği.

İnsan, hayatı boyunca başkalarıyla karşılaşır.

Her karşılaşma bir aynadır.

Her “öteki”, insanın kendi içindeki görünmeyen

yüzeyle çıkararak bir yansımadır.

Bu sergide anlatıyı kalp üzerinden kuruyorum.

Çünkü kalp yalnızca bir organ değildir.

İnsanın taşıdığı hafızadır.

Sevginin, kırılmanın, bağ kurmanın ve kaybın

sessiz arşividir.

Her ilişki kalpte bir iz bırakır.

Her ruh, diğerrinin içinde bir yankı uyandırır.

Ve insan çoğu zaman

başkasına bakarken

aslında kendisiyle karşılaşır.

Camın şeffaflığında görünen,

belki de tam olarak budur:

İçimizde taşıdığımız,

birbirimize değdikçe görünür olan

o kırılğan varoluş.

Bu sergi, izleyiciyi dışarıdan içeriye doğru bir yolculuğa davet ediyor.

Kalbe, ilişkilerin bıraktığı izlere

ve insanın kendi yaradılışını sorguladığı o sessiz alana.” ❀

Moni'25: İzleği keşfetmek

Röportaj: Arzu Eke
Fotoğraf: Berk Kır

Salim Özgilik'in namıdiğer Moni'nin 1985'ten bugüne uzanan provokatif pratiğini merkeze alan *Moni* kitabı, geçtiğimiz aylarda Salt tarafından yayımlandı. Bu yayını takiben sanatçının Kaş'ın Kabapınar Köyü'ndeki uzun yıllara dayanan üretimlerini bir araya getiren *Moni'25* sergisi ise 4 Aralık 2025 – 10 Ocak 2026 tarihleri arasında İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) 5. Blok'ta izleyiciyle buluştu. Bu kapsamlı yayın ve sergi vesilesiyle Moni ile bir araya gelerek, pratiğini, sanatın “yapılma” anını ve arşivin bir “eylem” olarak nasıl hayatta kaldığını konuştuk



Moni Salim Özgilik'in pratiği ve Salt tarafından yayımlanan *Moni* kitabı, sanatçının sadece geçmişini değil, güncel sanatın performans ve nesne odaklı dönüşümünü de tessilliyor. Zira onun pratiği, 1990'ların Ankara'sındaki o keskin *Militamari* duruşundan, bugünün İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) koridorlarına uzanan devasa bir "yaşayan dökümantasyon" yolculuğuna tekabül ediyor.

1990 yılında Abdi İpekçi Park'ında, bezlerle sarılı heykelin önünde sergilenen o cüretkâr *Eller Eller* performansı... Ankara için ezber bozan bu eylemler, sadece çağdaş sanata bakış açımızı dönüştürmekle kalmadı, aynı zamanda izleyici belleğinde de silinmez izler bıraktı. Bu izleyici belleklerinden biri de benim belleğimdi.

Öyle ki O'nun izleğini keşfetmek beni Christo ve Jeanne-Claude'ye kadar götürmüştü, genç bir sanatçı olarak sanata bakma ritmimi kökten değiştirmişti. Hiç alışık olunmayan, duyulsa da görülmeyen bir sanat formunun sessiz ama derin heyecanına şahit olmuş olmak, bilinmeyeni keşfetmem gerektiğine dair ilk heyecanımı yaşattı bana. Yıllar sonra Moni Salim Özgilik ile *Moni'25* sergisi vesilesiyle yeniden bir araya gelmek, o günlerin sarsıcı heyecanını bugüne taşımak harikuladeydi benim için de.

Ve bir teşekkür! Sanat ve hayat arasındaki sınırın silinmesi ilkesini bana bu kadar erken yaşta gösterdiğin için en çok... Teşekkürler Moni!

Geçtiğimiz yıl Salt iş birliğiyle ve Sezin Romi editörlüğünde yayımlanan *Moni* kitabı, sanatçının 40 yıllık serüvenini kurumsal bir arşive dönüştürürken; İMÇ 5. Blok'taki mevcut sergi, Allan Kaprow'un "hayat benzeri sanat" felsefesini anımsatan bir yaklaşımla, arşivin yaşayan, nefes alan bir *happening'e* dönüşümünü sahneliyor. Moni'nin pratiği, geçmişin cesur eylemleriyle bugünün karmaşık sosyolojik ve mekânsal dinamiklerini düğümleyen, manifestoların bilinirliğinden kitaptaki *Manifesto'nun* derinliğine de zekice ve incelikli bir duygu geçişi taşıyor.

Güncel sanatın disiplinlerarası sınırlarında, performansın geçiciliği ile nesnenin katı gerçekliği arasında mekik dokuyan Moni Salim Özgilik, sanat pratiğini bu kez *Moni'25* ile İMÇ'nin tarihsel dokusuna mühürlüyor. 1980'li yılların avangard performanslarından New York, East Village'in yeraltı sanat sahnesine uzanan bu çok katmanlı serüven, geçtiğimiz yıl yayımlanan ve sanatçının tüm arşivini gün yüzüne çıkaran *Moni* kitabı ile kurumsal bir hafızaya dönüşmüştü.

Bu sergi, söz konusu kitabın bir "son sözü" değil, aksine kitaptaki dökümantasyonun canlı bir organizma gibi mekâna sızan devamı niteliğindedir. Salt Araştırma'da korunan arşivi ve bu kapsamlı yayınıyla kişisel tarihini kamusal bir söylev alanına açan Moni, İMÇ 5. Blok'taki sergi mekânlarını bir açık oyun alanına dönüştürerek izleyiciyi bu yaşayan arşivin bir parçası olmaya davet ediyor.

Moni'25, Kaş'ın yedi haneli Kabapınar Köyü'ndeki terk edilmiş sandıklardan çıkan kadim dokumalar ile İMÇ esnafının geride bıraktığı "cansız mankenleri" bir araya getiriyor. Sanatçı, bu nesnelere birbirine düğümlerken sadece fiziksel bir birleşme değil, aynı zamanda kırsal hafıza ile kentsel dönüşüm (soyulaştırma), yerel ile küresel, kırsal ile kentsel, ölü ile diri arasındaki gerilimi de estetize ediyor. Kitabında satır aralarında hayat performans ruhu, bu sergide nesnelere fenomenolojik varlığında yeniden hayat buluyor.



Moni Salim Özgilik, Bir Beytepe Düşü, müdahale, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1988, Salt Araştırma, Moni Salim Özgilik Arşivi

Bu söyleşide, Moni ile kendi arşivini bir üretim malzemesi olarak nasıl kullandığını, nesnelere ontolojik veda ritüellerini ve İMÇ'nin brütalist koridorlarında kurduğu yeni dünyayı felsefi bir perspektifle ele alıyoruz.

Michel Foucault'nun "heterotopya" kavramı bağlamında; İMÇ gibi modernizmin rasyonel mekanizması ile Kabapınar Köyü gibi pastoral ve terk edilmiş bir kırsalın *Moni'25* sergisinde iç içe geçmesini nasıl okumalısınız? Bu iki farklı coğrafyanın ve zaman diliminin atölye/galeri düzleminde çakışması, sergiyi standart bir sergileme pratiğinden çıkarıp zamansal bir anomali alanına dönüştürüyor mu?

Sanatçı olarak kendimi, bulduğum ve sakladığım nesnelere, kendimi maruz bıraktığım mekânları ve deneyimleri, içine girdiğim yeni ortamların sunduğu malzemeye aktarma, arşivsel veya içgüdüsel bir dürtüyle değişik formlarda ve katmanlar halinde sunma ve paylaşma arayışı benim için önemli. Bu bağlamda Akdeniz coğrafyasında terk edilmiş kırsal yerleşke ile İstanbul'un ortasına kurulmuş tamamlayıcı endüstriyel kompleksin iç içe geçmesi, bir araya gelmesi aslında sürekliliği olan ve seçilmiş bir tesadüf. İMÇ'yi oluşturan, çalıştıran mekanizmanın Kabapınar'ı terkedenden, yer değiştirmeyi olanaklı veya kaçınılmaz kılan etkenler tarafından kurulduğunu düşünüyorum. Benim New York'tan gelip Kabapınar'a yerleşmem, İMÇ'deki bir esnafın Zeytinburnu'na taşınması veya artık koşullar değiştiği için mekân değiştirmesi, başka bir hayata taşınması bir anlamda aynı şey gibi. Yeni ve mecburi olanın peşinden koşarken eski ve tanıdık olanla karşılaşmanın sunduğu, harekete geçirdiği rahatlık bir anlamda. İMÇ'yi mümkün kılan şeylerden birisi bu yer değiştirmenin ta kendisi çünkü. Bu bağlamda terkedildiğini gördüğüm malzemenin İMÇ'de bulduğum yeni malzemelerle, tanıştığım yeni insanların yardımıyla karşılaştığım, fark ettiğim ve keşfettiğim sorunsallar etrafında bir araya gelmesi, özgün bir anlatıya, bir sunuma, yeni bir uzama taşınması ortak hafızayı harekete geçiren, canlandırılan bir buluşma oldu. İMÇ mekânlarının yan yanlığı, bir *cubicle* gibi, yakın olduğu kadar birbirinden uzak ama aynı şeyi yapar görüntüsü bunu mümkün ve anlamlı kıldı. Sergi hazırlıkları süresince getirdiğim ve mekândan mekâna taşıdığım malzemenin gördüğü ilgi ve uyandırdığı merak, benim heyecanım ve arayışım kadar gerçekti.

Köydeki sandıklardan çıkan mendil, başörtüsü ve eski yorganlar gibi materyalleri *Genesis* (Kabapınar Tanrıçası) gibi işlerde birer "hayat ağacı"na dönüştürüyorsunuz. Bu süreçte, nesnenin asıl işlevinden koparılıp bir sanat nesnesine dönüşmesi (*ready-made* geleneği) ile o nesneye yüklediğiniz "ortak hafıza" arasındaki dengeyi nasıl kuruyorsunuz? Attığınız düğümler sadece fiziksel bir birleşme mi, yoksa geçmişe dair bir onarma çabası mı?

Ready-made sadece terkedilmiş/bulunmuş ürünleri değil aynı zamanda içlerinde sıkışmış zamanları, emeği, hikâyeyi ve onlara ait ipuçlarını taşır. Kaldığı yerden devam etme zorunluluğu olmayan bir anlatının giriş paragrafı gibidir. Sandıktan çıkan, duvarda asılı veya bahçede unutulmuş bulduğum her malzemenin aslında İMÇ'liler ve/veya İMÇ'yi oluşturan dinamikler tarafından bırakıldığını anladım aslında. Nesnelere asıl işlevleri yerine belli bir zamanı yansıtan anlık ve geçici işlevlerinden söz edilebilir hance. Bazen nedenlerini ve sonuçlarını bile düşünmeden bir araya getire-



Moni Salim Özgilik, Sakarya Destanı, performans, Sakarya Caddesi, Ankara, 1989, Salt Araştırma, Moni Salim Özgilik Arşivi

rek kurduğum yeni ilişkiler ister istemez ortak hafızanın yansımaları oldu; dönüşümün ve direnişin kaçınılmazlığı ve olağanlığı ortak değerlerin beklenmedik bir yerde ve zamanda buluşmasıyla kendiliğinden dengelendiler ve hayat ağacına dönüştüler.

Sanat tarihçisi Hal Foster'ın "arşivsel dürtü" olarak tanımladığı kavram; sizin 80'lerden bu yana biriktirdiğiniz kişisel tarihinizle Kabapınar'ın anonim geçmişini nasıl birleştiriyor? Sergideki yerleştirmeleri, sadece geçmişin bir dökümü değil de, belleğin sürekli yeniden inşa edildiği bir "söylem" alanı olarak mı görmeliyiz?

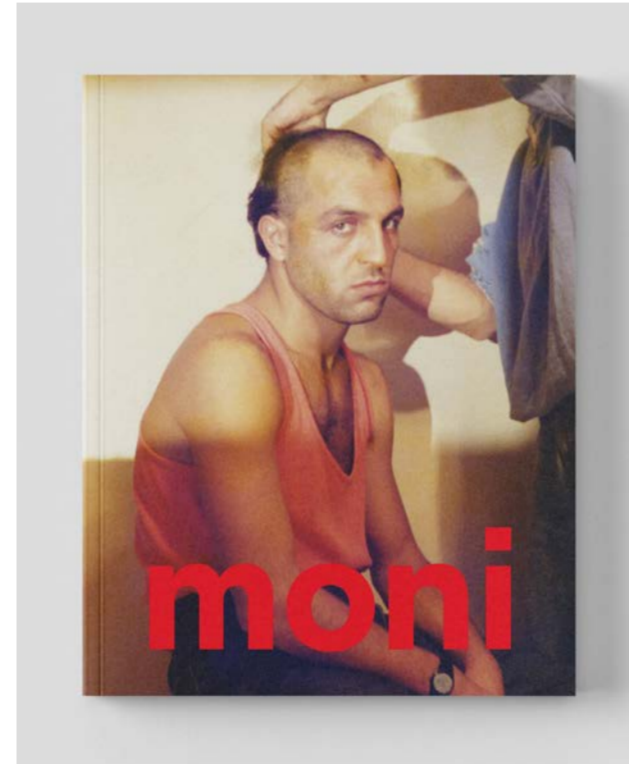
Sanat yapmanın en eğlenceli yanı mevcut birikimin ya da verinin olduğu gibi aktarılması, tasnif edilmesi değil birbiriyle ilgisiz gibi görünen olaylar, nesnelere ve mekânlar arasında yeni bağlantılar kurma arayışındır diye düşünüyorum. Tam da burada birikimlerin ve yaşanmışlıkların yeni karşılaşmalara nasıl etki ettiğini, sürekli yeniden inşa edilen bir anlatı alanına dönüşmesini, malzemenin harekete geçirdiği hayal gücünün ortak yanlarını anlatır hayat ağacı. Sanat ve hayatın kendiliğinden dengelendiği bir deneyime işaret eder. Ömrünü tamamlamış ve o haliyle kayda geçen bir nesne olmak yerine yeniden kurgulanan ve tekrar kurcalanmayı salık veren bitmemiş bir projedir.

80'lerdeki performans ve *happening*'lerinizden bugüne, izleyiciyi bir seyirciden ziyade katılımcıya dönüştürme isteğinizin devam ettiğini görüyoruz. Serginizi bir "oyun alanı" olarak tanımlamanız, güncel sanatta katılımcılığın sınırlarını nasıl genişletiyor? İzleyicinin bu oyunun hangi aşamasında bir "aktör" haline gelmesini bekliyorsunuz?

Günün sonunda sanat aslında kocaman bir oyun ve oyun alanı olarak kurgulandığında katılımı özgürleştirilen, hiyerarşiyi yok eden veya zayıflatan bir eylem. Burada izleyici katılımcı için hata yapmak, boşluklara kendi deneyimleri bağlanmalar bir şeyler koymak, müdahale etmek mümkün hale gelir ve bu yeni katmanlar oluşturur. Sanatçı oyunu kurgular, ve izleyici anlatımın içine sızarak, oynayarak eklenir. Merak eder, hayal gücünü harekete geçirir ve müdahale etmeye cesaret ettiği an aktörleşir; aynı zamanda oyunun ve sanatın yaşayan bir parçası, tasarımcısı haline gelir. Nesne değil ilişki ve deneyim esastır çünkü.

Salkımlar yerleştirmesinde duvarlar, midye iplerini ya da olgun asma dallarını andıran yumak salkımlarıyla kaplıdır ve merkezinde sunağı andıran davetkâr *Yumaklı Karınca* vardır. İzleyiciyi kesmeye, sarmaya, bağlamaya, asmaya davet eder. Gündelik emek eylemleri, kolektif bir oyun ve dayanıklılık jestine dönüşür. Her kumaş parçası, bir yaşanmışlığın izini taşır. Bir yönüyle bir kutlama, bir yönüyle sığınak ve bir oyun olan bu çalışma, onarımın, yenilenmenin ve neşenin paylaşıldığı kamusal bir alana dönüşür ve kendi ekosistemini kurar. Arka planda duyulan Meis/Yunan radyosundan duyulan oyun havaları, malzemenin önceki hayatına hayali bir gönderme yapar. Fantezi ve gerçek arasında gidip gelen kurgusal bir yaşam alanı önerir. Önem verilen bir etkinliğin hazırlanışını temsil eden bir heyecanı aktarır ve parçası olmaya davet eder.

2019'da Salt Araştırma'da açılan arşiviniz ve ardından yayımlanan kapsamlı kitabınızla birlikte, kişisel tarihiniz kamusal bir anlatıya dönüştü. Bu "arşivsel dönemeç", *Moni'25*'teki üretimlerinizde geçmişteki performanslarınızın veya New York East Village dönemindeki iş birliklerinizin yankılarını nasıl şekillendiriyor? Kendi arşivinizle çalışmak, üretim sürecinizde bir oto-kritik mekanizması yaratıyor mu?



Moni, Salt, 2025 (ön kapak), Tasarım: Ali Cindoruk (KHORA)



Moni'25 sergisinden yerleştirme fotoğrafları, Fotoğraf: MAYA @mtrkdgn

Geçmişte yaptığım performanslar ve New York, East Village'in 90'lı yıllardaki o tekinsiz, çok dilli, kural tanımaz ruhu, bugün İMÇ'nin brütalist koridorlarında kurduğum dünyayla doğrudan akrabadır. İMÇ'yi seçme nedenimiz ve oradaki üretim pratiğim, o "yeraltı" enerjisinin bir yansımasıdır. O çok merkezli ve hızlı hayat, benim içgüdüsel "bir araya getirme" ve "yeniden oluşturma", başka anlamlar yüklemeye ve çoklu açılardan bakma dürtülerimi daha kolay tatmin etmeye, cüret etmeye ve denemeye imkân verdi.

Arşiv ve kitap süreci kendimi, bir sanatçı ve insan olarak Moni'yi tanımlayan, oluşturan döneme ve işlere yeniden, başka yerlerden bakmamı sağladı. Öğrendiğim biriktirdiğim yaşadığım, yaptığım her şeyin öncekinin bir uzantısı olduğunu, bağlantısını daha iyi gördüm. Bir yandan da belgelemenin ve arşive aktarmanın girift pratiğine tanıklık ettim. Ancak sadece o an için düşünüldüğü, yaşandığı ve deneyimlendiği için var olabilmiş detayların çaresizce kayboluşunu izledim. Tamamen unutulup gidebildirdi de.

Ortaya çıkarmanın ve arşive aktarmanın sorumluluğu içinde işlere tanık olmuş insanların heyecanını görmek, yeni karşılaşmaların şaşkınlığını izlemek ilginç oldu. Yapıldığı zamanın güçlüklerini, samimiyeti, cesareti hissettim; şimdi harekete geçirdiği dinamikleri anlamaya çalıştım. Arşiv ve kitap süreci öte yandan benim sergilemek üzere sanat yapma ve paylaşma sürecime ivme kazandırdı.

Evet bu sergide biraz kendimi anlatma, sanatsal anlamda yeniden konumlandırma ve bir açıklama ihtiyacı duydum sanki. Neden sergilemediğim, ya da o amaçla üretmediğimi, öncelikle kendime anlatmam gerekiyordu. Anlatılmayı bekleyen, askıda kalmış, yeniden yorumlanması gereken birçok düşünce, proje ve anlatı defterlerden, notlardan, biriktirdiğim yerlerden çıkmaya başladı. Bunların bir mekânda toplanması ve birlikte yaşanamaz gerekiyordu; bu sürecin yaratıcı sonuçlarını görmek, fikirlerle biçim verebilmek için.

Mekâna özgü iş yapabilmek ve/veya işlere son şeklini verirken mekân ile birlikte düşünölmek benim için olmazsa olmaz. Biriktirdiğim malzemeleri, son halini vermekte zorlandığım işleri alıp İMÇ'ye taşıdım ve buradan bakmaya başladım. Mekânın sunduklarını, tarihçesini ve güncel anlamını araştırdım, içinde yaşayarak ve hissederek işlere son hallerini vermeye ve yeni bulduğum, buradan topladığım nesnelere ve sorunsallarla bir araya getirmeye başladım. Zor ve yoğun bir süreç sonunda işler ve mekânlar ilintilendi ve son biçimlerini aldılar. Geçmiş yaşıntılar ve bugünün, eski yaptıklarım ve yeni işlerim, aklımdakiler ve aklıma yeni gelenler barıştılar ve birlikte hareket ettiler. Bu bağlamda Moni'25 sergisi benim için bir geri dönüş olduğu kadar tamamen yeni bir başlangıç oldu.

Sizin pratiğinizde nesnelere (köydeki bir tırmık veya İMÇ'deki bir manken parçası) sadece "buluntu" değil, aynı zamanda "terk edilmiş" nesnelere de. Bu

nesnelere sanatın steril alanına taşımak, onları kurtarmak mıdır, yoksa onlara yeni bir "estetik esaret" mi dayatılır? Bir nesneyi işlevinden koparıp ona "sanat" dediğimizde, o nesnenin orijinal ruhuna bir ihanet söz konusu olabilir mi?

Yüzonbir galerideki *İçindekiler* yerleştirmesinde Kabapınar'dan topladığım terk edilmiş, işlevini tamamlamış (ya da sadece artık kullanılmayan) el yapımı aletler, tekrar kullanılmak üzere saklanmış objeler başka bir uzam ve zamandaki olası beklentilere ve sorunlara dair ipuçları taşıyan anonim bir seçkiyi sunmaktaydı. Bu seçkiyi canlı renklere boyayarak bir anlamda mühürleyerek soyutladım ve karanlık bir odadaki masanın üzerine takım yıldızı gibi yerleştirdim. Güncellemek yerine işlevsiz kalışlarını görünür kılmaya, taşıdıkları tarihsel geçmişini paylaşmaya açmaya çalıştım.

Hayatta kalmak için gereken her şeyi sunmuş, o nedenle yapılmış, korunmuş ve intikal etmişlerdi ve bu özelliklerini korudular. Her eğri, her ağırlık, her malzeme bir gerekliliğin bilgisini, el ile madde arasındaki doğrudan diyalogu, binlerce yıllık tasarım birikimini, mükemmel arayışını yansıtmakta. Bu zenginliği abartarak yansıtmak, nostaljik bir yakınlığa yerine ortak hafızayı hareket ettirmek ve çok eski olmayan o dünyayla hızlı kesilen ilişkinin yeniden kurulabilmesini sağlamak, izleyicinin bir yerden tutunabilmesine alan açmak istedim. Bu bağlamda artık birer alet değil, renk, bellek ve saklanmış zamanı taşıyan imgeler olarak yeniden var oldular. Yerleştirmeye eşlik eden ve Başar Kalıpçı ile birlikte yaptığımız ses düzenlemesi, objelerin temsil ettiği, içinden çıktığı ve şekil verdiği yaşama biçimini hâlâ birebir sürdüren (başka bir yolu bilmediği için) Çoban Ayşe'nin her gün duyduğum haykırışlarından bir kesit sunar. Nesnelere temsil ettiği yaşama biçiminden kopuşun ve süresizliğin yarattığı boşluğu doldururken, izleyiciye kendi kısa yolunu yaratma imkânı verir.

İşlerinizde "dügümlemek" ve "sarmalamak" eylemleri merkezi bir yer tutuyor. Termodinamikte entropi, düzensizliğin artışıdır. Sizin düğümlerinizi, parçalanmakta olan bir geçmiş (köy yaşamı, eski tekstil geleneği) zorla bir arada tutma çabası, yani entropiye karşı verilmiş beyhude ama şişirsel bir savaş mıdır? Düğüm çözüldüğünde geriye sanattan başka ne kalır?

Her bir katman, sanatçının o malzemeyi bulduğu anı ve onu sararken harcadığı emeği içinde barındırır. Bir yaşanmışlığın ve kolektif jestin izlerini taşıyan buluntu nesnelere birbirine bağlanarak, sarılarak, dikilerek ve yan yana gelerek, kaybolan işlev ve hayallerin simgesine dönüştü. Ben düğümlerle saklıyorum ve parçalanmaya direnirken bir yandan da o parçalanma ve dağılma sürecine eşlik ediyorum. Düğümlerle aslında malzemenin sakladığı ve taşıdığı geçmişin bugüne nasıl sızabileceğini araştırıyorum, bir direniş önermesi ortaya koyuyorum. Düğüm çözüldüğünde geriye sadece deneyim kalır. Bedende kalan bir ritim, izleyicide kalan bir soru işaretidir belki. Kalan malzeme belki bir yastık doldurur, belki yakılır ve bir evsizi ısıtır.

Kitabın kapağında 1990 yılındaki o genç ve meydan okuyan bedeninizi görüyoruz. *Moni'25* sergisinde ise odak noktası cansız mankenler ve buluntu nesnelere. Kaprow'un "etkinlikler" söylemi bağlamında sorarsam; sanatçının fiziksel bedeni sahnedeki çekilip yerini "nesne-bedenlere" (mankenlere) bıraktığında, performansın politik gücü nerede birikiyor? Bedeniniz artık bu yerleştirmelerin içinde bir "hayalet" olarak mı mevcut?

Malzemeye neredeyse kutsal bir bağım olduğunu düşünüyorum ve benim için beden dahil her şey bir malzeme, bir çıkış noktası olabilir. Malzeme kurguyu, sorunsalı, hikâyeyi tek başına yazdırır bazen. Bir nesnenin malzemeye dönüşmesi bir anlamda farkına varmakla başlar, öyküsü, büründüğü biçimi ve taşıdığı potansiyel sizi uyarır. Ona şefkat gösterir, inceler, başka bağlamlara itersiniz. Başka malzemelerle, başka mekânlar ve imgelere dönüşürler. Sadece kendisi olarak da sergilenebilir elbet. Bugün tekrar gündeme gelmemi sağlayan etkenlerden birinin sanatsal bir form ve etkinlik olarak bedenin kullanılması, performans başlıklı sanat pratiklerinin popüler olması düşünülebilir. Ancak malzemeye takılmaktan, tekrar etmekten kaçınmaya çalışırım hep. Mavi dönem, siyah dönem resimlerim yoktur, performans sanatçısı veya tekstil sanatçısı olarak kalmamaya çalışırım. Benim için projenin derdi, formu, malzeme ve mekân ile ilişkisi ve bütünselliği önemlidir ve gereğini yapmaya çalışırım.

Agamben'in "kutsallıktan arındırma" kavramı, dokunulmaz olanı tekrar ortak kullanıma açmayı ifade eder. Siz, kişisel ve yerel arşivinizi (aile yadigarları, eski fotoğraflar) bir sanat nesnesine dönüştürerek onları "müzelik" (kutsal) hale mi getiriyorsunuz, yoksa onları oyunun/katılımın içine atarak kutsallıktan arındırıp yeniden hayata mı katıyorsunuz?

Bildiğim kadarıyla Agamben, müzeleşmeyi "kutsallaştırmanın" modern bir formu olarak görür. Müzedeki bir nesneye dokunamazsınız, onu kullanamazsınız; sadece seyredersiniz. *Moni'25* sergisinin bir parçası olarak 5533 mekânını özellikle bir oyun alanı olarak tasarladım. Benim bir fikrim vardı ve sanatçı-esnaf-öğrenci arkadaşların yardımıyla, katkısıyla önceden öngörmediğim bir şey evrildi. Süreç içerisinde onların yaklaşımları, sadece yumak sarma biçimi bile, projeyi yönlendirdi. Yapma sürecinde ve sergi boyunca bu oyun canlı kaldı, oynandı. Mesela Saha Ofis'teki bir video gösteriminden önce izleyicilerin oturacakları sandalyelerin altına yumak yapmak için kumaş rulolar bıraktım ve kendim de gösteri boyunca yumak sardım. Nedeni önce anlaşılma- dı ama giderek bir çok izleyici hem gösteriyi izlemeye hem de yumak yapmaya başladı. Daha fazla malzeme için işaret yapanlar, biten yumakları uzatan gülcükler vardı. Sessiz bir iletişim içinde, sorgulamadan üretimin ortağı olduk. Gösteri bitiminde, ışıklar yandığında birikmiş yumak yığını muhteşemdi. Sorular soruldu, proje ile ilgili bilgiler verildi. Birçok katılımcı sergiye gelip kendi yumagını aradı, yenisini yaptı.

İMÇ yolculuğu belli olunca Unkapamı ve İMÇ ile ilgili araştırmaya ve zamanımın çoğunu orada geçirmeye başladım. Neredeyse altı ay süren sergi hazırlıkları süresince diğer bloklardaki işyerlerini gezdim, mahallenin ara sokaklarını gezdim, hurdacılarla, makinacılarla, esnaf ile yakınlaştım. Aramalarda Horoz Dede figürü karşına çıkıyordu hep. Merak ettim, türbesinin yerini bulmam çok uzun sürdü. Mahalledeki yaşlılara bile sordum, bilmiyorlardı. Yavuz Er Sinan Camii'sinin bahçesinde deniyordu ama bahçeye PVC plastikten kadınlar abdesthanesi yapıldığı için görünmüyordu ve geçiş yoktu. Bunu deşmek, farkına varılmasını sağlamak istedim. Bulabildiğim ve sadece bir iki paragraftan oluşan bilgilere göre, Horoz Dede yarı efsanevi bir Unkapamı kahramanıydı. 1453'teki İstanbul kuşatmasına katılmış, kuşatma boyunca her sabah erkenden bir horoz gibi öter, askerleri uyandırıp namaza çağırır. Savaşırken kahramanca oracıkta ölmüş. Adına türbe yapılmış, şimdi yıkıldığı için yeri tam belli olmayan Horoz Dede Kapısı inşa edilmiş. İri yarı, sevimli, beyaz sakallı, kavuklu bir kahraman imgesi oluştu kafamda ve onu bulmak, getirmek, hatırlatmak ve gezdirmek istedim. Hurdacıdan bulduğum kumaş rulo taşıma arabasını, 1. Bloktaki perdecinin çöpiden topladığım (daha sonra sanat çalışması yapacağıma öğrenince benim için biriktirdi) beyaz tül perde artıklarını yuvarlayarak sardım ve beyaz kumaş yumaklarla bezedim. Kaş'tan getirdiğim kuru geven çalılı ile taçlandırdım ve bir anı arabasına dönüştürdüm. Aslında arabayı belli aralıklarla bir grup eşliğinde türbeye kadar (200 metre) birlikte ittirerek, türbeye görmeye çalışmak ve Dede Horos'i den bahsetmek, İMÇ'nin üstüne oturduğu Horoz Dede gerçeğini gündeme getirmeyi ve paylaşmayı arayan turlar/yürüyüşler yapmak istedim ama serginin yoğunluğunda yapamadım. Belki hâlâ yapılabilir.

Allan Kaprow, sanatı müze duvarlarından çıkarıp gündelik hayatın kaosuna içine, yani *Happenings*'lere itmişti. Sizin 1990 Ankara performanslarından (*Moni-Militamni* gibi) bugünkü İMÇ atölye pratiğinize kadar geçen süreçte; sanatın "yaşanan bir an" olmaktan çıkıp "sergilenen bir nesne"ye dönüşmesi arasındaki o ince çizgiyi nasıl koruyorsunuz? İMÇ'deki *Moni'25* yerleştirmeleri, Kaprow'un deyimiyle bitmemiş birer *happening* olarak okunabilir mi?

İMÇ'de sergilenen işler, aslında geçmişteki performanslarımızın bugünkü mekânla kurduğu yeni bir diyalog, yani bitmemiş, hâlâ devam eden bir *happening*'dir. Uzun zamanın biriktirdiği objeleri kullanma ve saklandıkları yerden çıkarma arzusuyla kıvrınan, verdiğimiz aranın hesabını verme ihtiyacı hissederken başka nasıl bir başlangıç yapabilirdim bilmiyorum. Benim için sanat hiçbir zaman sadece bedensel bir eylem olmadı; daha çok belirli bir süre için kurulan, sonra dağılan performans bir yerleştirmedir.

Buradaki ince çizginin samimiyet ile ve kendin olmakla korunabileceğini düşünüyorum. Kaprow'un "hayat benzeri sanat" dediği şey, işlerin steril bir galeride sergilenmesi yerine, mekânın yaşansın, üretim kokan dokusuna sızmasıdır. Beden veya nesne, hareket veya belli bir işlevsellik yüklenmiş form sadece bir malzeme, bir çıkış noktası olarak düşünüldüğünde, beklenmedik uzam ve zaman içinde bir araya gelecek bir kıvılcım ya da bir es verme olarak yeni sayfalar açar. Sanatçı, bir "aracı/medyum" olarak o sessizliği bozmaya kalkışır, malzeme, mekân ve izleyici kendi getirdikleriyle aralarında konuşur, ilişkiye girer ve çoğalır ve başkalaşır.

Kitapta Aslıhan Demirtaş ve Catherine Spencer gibi isimlerin metinleri, sizin pratiğinizi geniş bir akademik perspektife oturtuyor. Bu akademik okumalar ışığında; Kabapınar Köyü'nden getirdiğiniz zirai aletler ve İMÇ tekstilleri arasındaki doku uyumsuzluğunu nasıl açıklarsınız? Bu bir araya getirme eylemi, nesnenin tarihini "onarmak" mı, yoksa nesneyi "yeni bir kaosun" içine mi itmek?

Günün sonunda sanat aslında kocaman bir oyun ve oyun alanı olarak kurgulandığında katılımı özgürleştiren, hiyerarşiyi yok eden veya zayıflatan bir eylem... Sanatçı oyunu kurgular, ve izleyici anlatının içine sızarak, oynayarak eklemlenir. Merak eder, hayal gücünü harekete geçirir ve müdahale etmeye cesaret ettiği an aktörleşir; aynı zamanda oyunun ve sanatın yaşayan bir parçası, tasarımcısı haline gelir.



Moni'25 sergisinden yerleştirme fotoğrafları, Fotoğraf: MAYA @mtrkdgn



Belleğin ve hayal gücünün itkiyle saklamaya değer bulduğum, biriktirdiğim atık objeler, İMÇ'nin kapanan dükkanlarından edindiğim mankenler aslında aynı kaderi paylaşıyor: Bir zamanlar emeğin merkezindeyken artık atıl durumdalar. Bunları ortak hafıza taşıyıcıları olarak ve sanatsal bir dürtüyle bir araya getirme arayışım, karşılıkların konuşmasına, emek ve özenin sayılmasına olanak verir; terketmenin rehabetiyle bulmanın heyecanı arasındaki ince çizgiyi görünür kılar. İşlevin dönüşmesi, başka bir uzama taşınması, yeni ilintiler kurması bir esaretten çok ontolojik bir zenginleşmedir aslında. Bu bir uyumsuzluk değil, aslında bir "yer değiştirme" hikâyesidir. Benim yapmaya çalıştığım şey onları bir kaos içine itmek yerine, onları geçmişle bugün arasında kurulan, ikisini de sabitlemeyen bir hareket alanına yerleştirmek aslında.

Serginin temelini oluşturan Kaş'ın yedi haneli Kabapınar Köyü'nden gelen yerel dokumalar ve İMÇ'nin ticari mankenleri gibi buluntu nesnelere, Roland Barthes'ın *punctum* kavramıyla okunabilir mi? Nesnenin orijinal işlevinden kopararak (dügümleme, sarma eylemleri) yeni bir estetik bağlama taşınması, bir "yeniden diriltme" ritüeli mi, yoksa kültürel bir "aidiyetsizlik" durumu mu yaratıyor?

Aslında her ikisi birden. Bir "yeniden diriltme" çünkü terk edilmiş olanın geçmişini boyayla, düğümle perçinleyip yeni bir imge oluşumuna yol veriyorum. Ama aynı zamanda bir "aidiyetsizlik" çünkü o nesne artık ne tarlaya ait ne de müzeye. Özel mülkiyetin esaretinden çıkartıp kamusal alana, kime ait olduğuna değil neden ve nasıl burada olduğuna dair iletişimin odağına taşıyorlar.

İMÇ'nin modernist rasyonelliği ile Kabapınar'ın pastoral terk edilmişliğinin çakıştığı o "zamansal anomali" alanında, nesne kendi kimliğini yeniden keşfediyor. Bu süreçte Roland Barthes'ın *punctum*'u gibi, izleyiciye aniden çarpan şey o nesnenin tanıdıklığı değil, o tanıdık nesnenin içine düştüğü yeni ve şaşırtıcı aykırılıktır. Her imgenin onu oluşturan yoğun bir yaşamsal akıştan gelen kendi tarihsel geçmişi vardır; dolayısıyla imgeler analiz edilmesi, okunması ve çözümlenmesi gereken sıkıştırılmış zamanlardır. İzleyiciyi dönüp tekrar bakmaya veya tekrar düşünmeye iter. Barthes'ın sözünü ettiği yaralamaya yol açan kaza/olay (*incident*) burada ortaya çıkar ve görecelidir.

İMÇ'nin modernizmden atölye mekânına evrilen heterotopik yapısı ile terk edilmiş bir kırsalın (Kabapınar) belleği sergide çakışıyor. Bu mekâna özgü yaklaşım, güncel sanatın kentsel dönüşüm ve soylulaştırma süreçlerindeki konumunu nasıl sorguluyor? Sanat, bu dönüşümün hem öznesi hem de eleştirel bir aynası olabilir mi?

Evet sanki öyle. İMÇ gibi modernizmin rasyonel mekânı ile Kabapınar gibi pastoral bir terk edilmişliğin çakışması, ve bunun birbirine yakın üç ayrı mekânda tamamlayıcı bir kesintisellik içinde uygulanması sergiyi standart bir sergileme pratiğinden çıkarıp bir "heterotopya"ya dönüştürüyor. Bir yandan kentsel dönüşümün (soylulaştırmanın) yarattığı o boşluğu ve kaybı görünür kılarken, diğer yandan İMÇ esnafını ve genelde izleyiciyi sürece dahil ederek soylulaştırılmayla gelen o steriliteye karşı birlikte yapmanın ve ortak ritim direnişini mümkün kılıyor.

Atölyeyi bir "açık oyun alanı" olarak tanımlamanız, izleyici-eser ilişkisini dönüştürüyor. Bu yaklaşım, sanat ile hayat arasındaki sınırı muğlaklaştıran katılımcı estetiği nereye taşıyor? İzleyici, bu oyunda sadece bir "katılımcı" mı, yoksa *Moni*'nin büyük *happening*'inin tamamlayıcı bir parçası mı?

Bir oyun alanı tanımlamasıyla izleyiciyi bitmiş bir işe bakmaya davet etmek yerine sunduğum boşlukları kendi deneyimiyle doldurmaya, sadece katılımcı değil, oyunun yaşayan bir parçası, hatta tasarımcısı olmaya çağırıyorum. O yumak zincirlerine dokunduğunda ya da o karanlık odada Çoban Ayşe'nin feryadını duyduğunda, kendi üretimine başlıyor ve o belleğin "güncelleştirici" oluyor izleyici. Bir anlamda aslında hiç bitmeyecek olan "büyük happening" in bir parçası ve yaratıcısı oluyor.

Çünkü bana göre sanatın konusu nesne değil, onun taşıdığı yük ve sunulduğu bağlam ile kurulan ilişkidir. Çatışmalı, çok katmanlı ve akışkan bir doğası vardır bu sürecin. Mekânın sembolik olarak dönüşmesine, ortak mitlerin yeniden oluşmasına, katılımcının sanatsal anlatılar arasında kendini yeniden inşa etmesine olanak veren bir mücadele alanı ortaya çıkarır.

Salt tarafından yayımlanan *Moni* kitabı, bir sanatçının kırk yıllık birikimini kamusal bir arşive dönüştürüyor. Akademik bir perspektiften; bu "arşivsel dürtü" *Moni*'nin pratiğinde neyin sürekliliğini sağlar ve Allan Kaprow'un "hayatla iç içe geçen sanat" anlayışıyla nerede kesişir?

Sizi tanımlayan kişiliğiniz ve duruşunuz yaptığınız her şeye yansıyor. Yeni yaşantılar ve yeni karşılaşmalarla zenginleşiyor. İlk performansların ruhunu bugün aynı yerden devam ederek anlatmaya çalışmak veya aramak yanlış olurdu sanırım. Çünkü her dönemin, her yaşın ve birikimin kendi sorunsalları ve kendi sonuçları oluyor. Tavrı ve heyecanı aynı ama daha büyük, daha zengin bir pencereden bakabildiğimi düşünüyorum şu an. Dolayısıyla bir kopuştan çok bir çoğalmadan ve zenginleşmeden; ayrıntıları görme ve eklemenin hazzından, güçlü bir sunum için harcanan zaman ve emekten söz edilebilir.

90'lı yıllardaki *Militamani* performansı gibi çüretkâr eylemlerden, İMÇ'deki güncel yerleştirmelere uzanan bu süreçte, sanatçının bedeni bir "gösterge" olmaktan çıkıp, nesnelere aracılığıyla nasıl bir "mekânsal diyaloga" evrilir? Kaprow'un "çevresel düzenlemeler" kavramı, *Moni*'nin bu geçişindeki ontolojik kırılmayı nasıl açıklar?

Moni'25 sergisinde bir sanatçı olarak kendi geçmişimle hesaplaşma, o geçmişin parçalarını, yaşanmışlıklarını ve buluntularını bir araya getirme şansı buldum. Keserek, düğümleyerek, boyayarak, sararak, paylaşarak çok katmanlı ama zamansallığı olmayan iletişim olanaklarını aradım. Hissedildiğinde izleyene dönüp tekrar bakma ihtiyacı yaratmasını, arşivin yüzeyini kazıyarak ortaya koyduğu anlamları kendine göre yeniden yapılandırmasına alan açmaya çalıştım.

Moni Salim Özgünlük, bize sanatın sadece bir "ürün" değil, bitmek bilmeyen bir "dügüm atma" eylemi olduğunu hatırlatıyor. Kitap bu düğümlerin haritasını çıkarırken, *Moni*'25 bizi o haritanın içinde kaybolmaya davet ediyor. İyi seyirler. 🌿

Moni, Eller Eller performansında, Abdi İpekçi Parkı, Ankara, 1990, Salt Araştırma, *Moni* Salim Özgünlük Arşivi



GREGOR HILDEBRANDT

Duale Systeme aus der Mauerstadt
Küratör Curated by Christoph Doswald



10.03—5.04.2026
Dirimart Dolapdere

Komünite bilincinin ilk perdesi

Yazı: Misal Adnan Yıldız

Berlin James Simon Galerie, 6 Şubat - 19 Temmuz 2026 tarihleri arasında gerçekleşen *Gebaute Gemeinschaft* sergisi kapsamında, Göbeklitepe ve Taş Tepeler'in 12.000 yıllık mirasından bir seçkiyi bir arada sunuyor. Sergi üzerinden arkeolojik buluntuların modern sanatla olan zamansız akrabalığına, toplumsal cinsiyet rollerinin izlerine ve insanlığın mülkiyete teslim olmadan önceki "bir arada yaşama" iradesine, güncel sanat pratikleri ve popüler kültür referanslarıyla birlikte bakıyoruz

bütün iyi kitapların sonunda
bütün gündüzlerin, bütün gecelerin sonunda
meltemi senden esen
soluğu sende olan
yeni bir başlangıç vardır
parmağını sürsen elmaya, rengini anlarsın
gözünle görsen elmayı, sesini duyarsın
onu işitsen, yuvarlağı sende kalır
her başlangıçta yeni bir anlam vardır.
nedensiz bir çocuk ağlaması bile
çok sonraki bir gülüşün başlangıcıdır

Edip Cansever, Umuş



Karahantepe'nin havadan görünümü, Şanlıurfa, Türkiye, Fotoğraf: Yusuf Aslan, Karahantepe Proje Arşivi

(Yan sayfa)
Gebaute Gemeinschaft.
Göbeklitepe, Taş Tepeler
und das Leben vor 12.000
Jahren (Building community,
Göbeklitepe, Taş Tepeler and
life 12,000 years ago) sergisinden
görünüm, Berlin James-Simon-
Galerie, Museumsinsel, Fotoğraf:
David von Becker, Vorderasiatisches
Museum ve Staatliche Museen
zu Berlin'in izniyle



Fotoğraf: Misal Adnan Yıldız

Berlin'in iki yüz yıllık Müze Adası'nda (Museumsinsel), David Chipperfield'in minimalist dokunuşuyla ve kusursuz matematiğiyle şekillenen James Simon Galerie, günümüze ulaşan 12 bin yıllık bir varoluş mucizesine ev sahipliği yapıyor. Mimarının yeni nesil teknolojiyle barışık, saydam ve şeffaf mimarisi ile arkeolojik kazıların hikâyesinin yarattığı arkaik kontrast, beklenmedik şekilde, *Dune* film setindeymiş hissi veren "poetik mekânsal" bir katman sunuyor. 6 Şubat - 19 Temmuz 2026 tarihleri arasında ziyaret edilecek *Gebaute Gemeinschaft* sergisi, sadece 2018'den beri UNESCO Kültür Mirası ilan edilen dünyanın ilk tapınağı Göbeklitepe'yi değil; Karahantepe, Sayburç ve Çakmaktepe'den oluşan Taş Tepeler projesinin bütününe yayılan devrimsel, organik neolitik estetiği -müzenin zamanı donduran kamusalığında- görünür kılıyor. İngilizceye *Building Community* olarak çevrildiğinde sürece ve eyleme odaklanan başlık; Almanca orijinalindeki gibi "inşa edilmiş topluluk" vurgusunu koruyarak, Türkçede komünite odaklı güçlü bir gramerle karşılanmış, -girişte kocaman yazılmış: "Toplumun Keşfi" neolitik insanın sadece taşları değil, bir arada yaşama kültürünü de nasıl fiziksel bir forma, sosyal mimariye ve ilk kamusal deneyimlere dönüştürdüğünü vurguluyor.

Toplayıcılıktan-avcılıktan gelip toprağa kök salan, sulak, verimli bölgelere yerleşen, tarım ve hayvancılık öğrenen, zanaat bilen, doğayı gözlemleyen ve gökyüzüne bakan analarımızın-atalarımızın kolektif bilinç altımızda saklı masalları... ilk benlik, öteki ve bedensel algımızı yansıtan, elle üretilmiş form ve toprak deneylerinden gündelik eşyalara; güzelliğine hayran kalınan işlemeli dev kaplardan su, yiyecek ve barınma için kullanılan aletlere; süsleme takılardan doğa figürlerine, zamana meydan okuyan şahitlikleriyle, bu araştırma insanın ilk yerleşme, beraber yaşama pratiklerini ve komünite olma çabalarını çalışır. Biz ziyaretçilerini (de) çalıştırır. Bu buluntular, doğum, ölüm, hasat ve yas ritüellerini, ortak yaşam kültürlerini, hayatta kalma hikâyelerini, kuşaklar arası bilgi ve deneyim aktarımının ilk örneklerini hayal edebileceğimiz şüpheler, spekülasyonlar ve bilgiler içeriyor. Stellerden altarlara, yeniden yazılacak bir mimarlık tarihi dersi; yaşayan belgeler, yeryüzündeki varlığımızın en eski kayıtları.

T biçimli dikilitaş formundan esinlenen, dijital formları esnek malzemeden yapılmış beyaz yüzeylere yansıtan -dinamik- sergi tasarımı, cam vitrinlere farklı bölümlerde tematik olarak dağıtılmış buluntulardan; aralarına yerleştirilen belgesellerden ve diğer kayıtlardan oluşuyor. Göbeklitepe'nin sadece kolektif bir inanç kültürü değil, aynı zamanda bir sosyal organizasyon ve ortak yaşam atölyesi olduğu tezi; müzede bağlamında bu kanıtlar ve anlatılarla kurulmuş.

Göbeklitepe, İngiltere'deki Stonehenge' den yaklaşık yedi bin yıl, Mısır Piramitleri'nden ise yedi bin beş yüz yıl daha yaşlı, bin beş yüz yıllık işlevinden

Bedeni simgeleyen, hayvan motifli doğa formları, sıradışı halleriyle sanki binlerce yıllık bir akışın fosilleri gibi. İki eril beden arasında sıkışan dişil form, duygu ifadelerini okuyabildiğimiz büstler ve tılsımlı figürler... Göbeklitepe, bize "nereden geldiğimizi" soruyor, Karahantepe ise, "kim olduğumuzu".



sonra kaderine terk edilmiş. Ancak gizemli olan da bu! Bu yapıların zamanla doğal yollarla yıkılması değil, insan eliyle kasıtlı olarak üzerine toprak dökülerek gömülmüş olması. Böylelikle, kaç binlerce yıl bozulmadan bugüne ulaşabilmiş. Yerleştirme, güncel bir mimari modelleme gibi, kült merkezinin ve taş mimarinin atmosferini yansıtıyor. Şanlıurfa platosunun rüzgârlarından süzülüp gelen bu hikâye, Göbeklitepe'nin hayvan motifli, bilinen tarih öncesi algımıza mesafeli, fantastik kozmos çerçevesinden evrilerek, Karahantepe'de doğrudan insan merkezli, daha lirik ve sarsıcı bir anlatıya dönüşüyor. Yaban domuzunun eşsiz profili, kuş figürlerinin keskinliği ve insan suratlardaki duygü ifadelerinin gerçekliği etkili.

Girişin karşısında -iyi hesaplanmış bir mesafeyle ziyaretçilere önce göz kırpan, sonra serginin orta kısmında yeniden karşılaşılan ve gözlerinde obsidyen taşlarıyla meşhur figür; sevimli duruşu, kırık burnu, olmayan ağzı ve -bence zırlı zırlı küir; *Yıldız Savaşları*'ndaki (*Star Wars*) insansı androidi *C-3po*'yu (si-tri-pi-o-yu) hatırlatıyor. Boynundaki çizgiler, çıplak olmadığını; hatta rütbeli ya da seçilmiş olduğunu söylüyor. İlk ikon. Şanlıurfa Müzesi'nde sergilenen ve literatürde *Urfa Adamı* (Balıklıgöl Heykeli) olarak bilinen, dünyanın gerçek boyutlu ilk insan heykelinin replikası. (Orijinal olanlar, klimatize şartlarda sergileniyor, bazılarının arkalarında numaraları okuyabiliyorsunuz.) Elleri, göbeğinin altında, cinsel organın (*phallus*) bulunduğu bölgeyi işaret ediyor ya da utanarak, onun üzerine kapatıyor. Bu, klasik bir okumayla neolitik dönemde (M.Ö. 9000) üreme, soyun devamı ve yaşamın kaynağına verilen önemi sembolize eder. Ağzı yok, bu sessizliğine, dilsizliğine ya da saklanan bir sır mı işaret ediyor? Görse, Jimmie Durham bayılırdı... Kaidesinin üzerinde yükselmenin bünyede yarattığı topuklu ayakkabi etkisi, ona vakur ve mesafeli bir duruş katıyor. Bize yukarıdan bakarken gülümsemeyi unuttusunu, boyu sayesinde bizden çok daha uzağı, çok daha önce görmüş olmasından kaynaklanan sükûneti olarak okuyabilir miyiz?

Diğer yandan, bu arkeolojik buluntular bilişsel ve soyut düzlemde, Ekspresyonizmden Primitivizme hatta Naif Sanata uzanan; Brâncuşi, Giacometti ve Moore'un heykelleri ile konuşan zamansız akrabalıklar, hatta ruhsal eşzamanlılıklar içeriyor. Bedeni simgeleyen, hayvan motifli doğa formları, sıradışı halleriyle sanki binlerce yıllık bir akışın fosilleri gibi. İki eril beden arasında sıkışan dişil form, duygü ifadelerini okuyabildiğimiz büstler ve tılsımlı figürler... Göbeklitepe, bize “nereden geldiğimizi” soruyor, Karahantepe ise, “kim olduğumuzu.” Göbeklitepe, arkeolojiden görsel kültüre son yıllarda, evrensel bir referans olarak yerini almıştı, ama bulguları daha taze olan Karahantepe'den fişkıran insan yüzleri, insan bedeni hatlarının okunabildiği deforme formlar ve sütunlar, serginin en güzel sürprizi.

Mekân, kazılardan öğrendiklerimiz daha ferah ve tasarıma nefes aldıracağı bir zemin planında sergilenebilecek iken, ikiye bölünmüş; neredeyse ana sergiye eşit bir ölçekte, bir de kişisel sergi siparişini sunuyor. Tam bu noktada, serginin dikizi yerleri patlıyor. Sanat, illa her etkinliğin kreması, sosu, kutlaması ve eşlikçisi olmak zorunda ya! Kişisel sergi, sanatçı metninde Picasso'ya [sanatçının Afrika sanatını eserlerinde kullanması, dahice bir esinlenme olarak kutlanmış olsa da, günümüzde postkolonyal eleştiri ve *decolonize* (sömürgecilikten arındırma) perspektifleri üzerine çalışan okumalarına rastlayıp rastlamadığına bir türlü emin olmadığım ifadelerle] referans veren İspanyol fotoğrafçı Isabel Muñoz'ait! Taşı, altını ve ışığı bana göre *kitsch* riskiyle kullanan, bir tık fazla estetize ve dramatize eden, nedense koyu mavi tonda boyanmış duvarlara asılan, fotoğraf, baskı çalışmaları ve mekânın ortasında açılan film yerleştirilmesiyle genişleyen sergi, sonunda temsiliet çerçevesini unutarak, lens temel-li pratiğinin sınırlarına, kurgu-estetığın büyüüne ve üretim hızına kapılmış. Kalabalık sunumunun içinde, en çok, organik olarak, buluntuların mevsimsel geçişlerini, nasıl korunduğunu akla getiren kumaşlarla beraber görselleştiren tek kanallı video işi çalışıyor.

Sergiyi gezerken, burada olmayan güncel sanat formları dipnot olarak hızla aklıma düşüyor:

Yıllar önce, İtalyan kavramsal sanatçı Rossella Biscotti'nin Berlin temelli rezidans programı *DAAD*'nin galerisinde sergilenen çok kanallı video çalışmasında, Çatalhöyük'te izini sürdüğü mülkiyet ve emek gücü kavramları, burada topluluğun inşasında temel olarak, ters köşe karşımıza çıkıyor. Serginin yumuşak dokulu tasarımı ve akışkan dijital formları, yerleşik hayata geçişin kadın emeğinin henüz mülkiyet altına alınmadığı bir döneme işaret ediyor.

Mesela, Nilbar Güreş'in muzip dilini burada anımsamamak imkânsız; işle-rinde yerinden edilmiş; tekinsiz beden, Karahantepe'nin hem dürüst ve hem de oyuncu sembollerıyla birlikte düşünülebilir. Neolitik insanın taş kazıdıkları, bedeni ve doğayla kurduğu (hiyerarşik olmayan) bağların hafızasını, kaydını tutmanın yollarından ilki. T şeklindeki formların duruşu, kamusal bedenin (*public body*) ilk örneği; bir manifesto gibi galerinin ortasında yükseliyor. Aralarında bir tanesi; iri penisli eril figür; seks endüstrisinin ve performansa dayalı kaygılı erkeklik imajının zıttı bir yerde. Alzheimer ve kanser araştırmalarını katlayan bütçesiyle medikal kimya sektörüne, ereksiyon marketine ve testosteron sanayiine göz kırparak, ekonomi, siyaset ve çökmekte olan kurumlar gibi krizde olan erkeklikten, masküliniteden farklı olarak, ziyaretçilere gururla gü-lümsüyor. O zamanlar, daha mutluymuşuz.

Bu tarihsel sürekliliği ve katmanlaşmayı en iyi Handan Börüteçene'nin bellek işçiliği önermesi ile okuyabiliriz. Hititler'den Bizans'a uzanan, genetik zincirlerimizi toprağın bir parçası olarak işleyen bu yaklaşım, sergilenenlerin

sadece taş, toprak, kil değil; hafıza taşıyıcısı olduğunu sergide gezerken birden aklıma geldi. Ve kafamda Hera Büyüктаşçıyan'ın işlerindeki görünmez bağlar ve su kanalları gibi akan hafıza metaforları, benim için, serginin James Simon Galerie'deki modern boşluklarıyla Taş Tepeler'in tozlu hafızası arasındaki o görünmez güncel köprüyü kuruyor. Büyüктаşçıyan'ın işlerinde çalıştığı yerinden edilmişlik, göç, miras ve eve dönüş temaları, ödünç alınıp Berlin'e konuk olmuş ya da orjinalinden kopyalanmış; sonunda aynı tavırla kaideye konan nesnelerin sessiz, atavistik varlığında kendini hatırlatıyor.

Taşın üzerine kazanmış; memeleri, iki yanda ve başı ahtapota benzeyen dişi bedenin genital organından çıkan sıvı, şiirsel bir sadelikle ve resimsel bir ustalıkla betimlenmiş! Henri Matisse'i, Pablo Picasso'yu kışkandırır. Kadın figürlerindeki ontolojik referansları, Anadolu'nun kadim ana tanrıçası Kybele'ye doğru evrilen ilk damarları sergide hissetmemek imkânsız. Kybele'nin hemen yanına, uluslararası güncel sanat hafızamızdan, Tate Modern'de yeni açılan Tracey Emin sergisindeki yatak yerleştirmesini ve dışavurumcu, ustalıklı yapılmış kadın bedeni desenlerini eklediğimizde, feminist kanonun aile ağacı ortaya çıkıyor. Emin'in dağınık yatağı, Kybele'nin doğurduğu sahnenin yapı bozumu ya da Lilith olarak -yeniden- özgülleşmesinin performatif, tiyatral ve kavramsal yansıması gibi. Kusursuz desenler, neolitik çağın güçlü dişil enerjileriyle uyumlu.

Bu notlarımı, komünite bilinci ile topluluk kavramı ile nasıl ilişkilendirirsiniz? David Graeber ve David Wengrow'un *Her Şeyin Şafağı*'ndaki devrimci teziyle bakarsak; insanlık, mülkiyete teslim olmadan önce binlerce yıl boyunca farklı topluluk modelleri ve komünite standartları denedi. Karahantepe, Göbeklitepe gibi, Graeber'ın sözlüğünde insanlığın ilk ortam yaşam alanı, üretim yeri ve kült merkezi. Bu sahnelemenin ana taşıyıcıları, dikilitaşlar, hiyerarşinin değil, bir araya gelme iradesinin en eski somut kanıtları. Eğer 12.000 yıl önce insanlar devasa yapılar inşa edip topluluk halinde, bir arada ve özgürce yaşayabiliyorsa; biz nerede hata yaptık?

Kitaptan alınır: “Peki, nasıl oldu da savaş, açgözlülük, sömürü [ve] başkalarının acısına sistematik kayıtsızlıklarla dolu bir dünyada bu batağa saplandık? İnsanlık tarihinde gerçekten fena halde ters giden bir şey olduysa, belki tam da insanlar diğer toplumsal varoluş biçimlerini hayal etme ve hayata geçirme özgürlüklerini kaybetmeye başladıklarında işler ters gitmeye başladı.” [David Graeber & David Wengrow. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity (Her Şeyin Başlangıcı: Yeni Bir İnsanlık Tarihi)*, Epsilon, 2024. Çeviri: Cemal Yardımcı]

Sergide dönen belgesel ve arşiv görüntülerinde, tam da, arkeoloji alanında çalışan köylülerden, misafir Batılı arkeolog ekibiyle kaynaşan yerel aktörlere; çay ikramından yöresel damak lezzetine, bu tür nostaljik jestlere dalmışken, tanıdık bir yüz gözüme çarpıyor. 1989 yılında, Alman kazı ekibinde yer almış ve bugün Vorderasiatisches Museum'de çalışan Barbara Helwing'i gençlik halleriyle görür gibi oluyorum. Gerçekten de, kendisi İstanbul Üniversitesi'nden Necmi Karul ile birlikte, sergi projesi ekibinin başında yer alıyor. Sergi, bir anlamda uzun süreli, uluslararası ve akademik iş birliklerinin, kültürel diyalogların ve kişisel adanmışlıkların da hikâyesi...

Hatırlarsanız, *Atiye (The Gift)*, 2019), Göbeklitepe'yi sadece arkeolojik bir alan değil, spiritüel bir geçiş kapısı; sembolik bir eşik olarak kurgular. Ana karakter Atiye'nin (Beren Saat) çocukluğundan beri sanatsal bir içgüdüyle çizdiği sırlarla dolu sembolün bulunmasıyla başlayan *televised* süreç, senaryosunda, insanlık tarihinin sıfır noktası ile bireysel kaderin nasıl keşiştiğini işler. Ve, sahneye “ortak kader birliği” soruları çıkar; aşk, mutluluk, doğurganlık ve ölümlü olma hakikati. Dizideki mistik sembolün üç sezon boyunca performans gibi, farklı medyumlarda tekrarlanan, çoğalan, dönüşen tasarımı ile T şeklindeki formların bu serginin sunum dilindeki rolü, görsel dil kullanımı ve güncel imaj politikaları açısından karşılaştırılabilir.

Dizide ilham ve eser ilişkisi, sanatçının ruh sağlığı, gerçeklik arayışı, kimlik ve sınıf sorunu, resim pratiği, sanat atölyesi, sergi açılışları, devlet, medya ve iş dünyasının güç ilişkileri ile yeniden üretilen geçmişe erişim imtiyazları, sürekli tekrar tekrar gördüğümüz, *loop* eden ortak kâbuslar haline gelir. Modernleşmiş, bireyselleşmiş ve yalnızlaşmış yaşam biçimleri bizi hasta eder; anaerkil bir soyağacı kırılması bizi aciliyetle ve şiirle uyarır, çünkü doğurganlık, yani gelecek bilincimiz tehlikededir. Geçmiş kucaklamak ve geleceği uyandırmak için, en iyi bildiklerimize; bedenimize, taşa, toprağa, göğe ve suya döneriz. Yıldızlı kadınlar, çaresizliğimize rehber olur...Diziden bir replik: “Toprağın sesini duyuyor musun? Toprağın kendi hafızası vardır. Kendine has bir dili vardır. Eğer sen o dili konuşursan, sana anlatacak çok şeyi vardır.”

Alanda bazı temel sorular kolay değişmiyor; örneğin, kültür üretimi mi, içerik tüketimi mi? Kültür kapitali, pratik anlamda nasıl çalışır? Tarihi kim kazar, kim yazar? Kestirmeden gidersek, genetik kod; biraz provokatif... Almanlar, arkeolojik buluntuların replikalarını üretip araştırmayı disiplinler arası sunumlarla hızlandırdı; bulduklarını etkileyici bir *blockbuster* müze sergisine ve üç dilde hazırlanmış yayınlara dönüştürdü. Biz ise, diğer her şeyle ilişkimiz gibi, bunun da dizisini -çoktan- yap(mış)tık! Her ulus-kimliğin ve etrafında şekillenen kültürel ekonominin üretim refleksleri, temsil geleneği, sermaye işleyişi ve dolaşım etkisi farklı!

Kazıların efsanevi başkanı Klaus Schmidt'in ünlü cümlesiyle bitirelim: “Önce tapınak geldi, sonra şehir.” (*First came the temple, then the city.*) 𐤆𐤃

Gebaurte Gemeinschaft: Göbeklitepe, Taş Tepeler und das Leben vor 12.000 Jahren (Building community: Göbeklitepe, Taş Tepeler and life 12,000 years ago) sergisinden görünüm, Berlin James-Simon-Galerie, Museumsinsel, Fotoğraf: David von Becker, Vorderasiatisches Museum und Staatliche Museen zu Berlin'in izniyle



Almanlar, arkeolojik buluntuların replikalarını üretip araştırmayı disiplinler arası sunumlarla hızlandırdı; bulduklarını etkileyici bir *blockbuster* müze sergisine ve üç dilde hazırlanmış yayınlara dönüştürdü. Biz ise, diğer her şeyle ilişkimiz gibi, bunun da dizisini -çoktan- yap(mış)tık! Her ulus-kimliğin ve etrafında şekillenen kültürel ekonominin üretim refleksleri, temsil geleneği, sermaye işleyişi ve dolaşım etkisi farklı!

Müzakere, ait olma ve dahil olma üzerine

Röportaj: Merve Akar Akgün & Berfin Küçükaçar

Üç bölüm halinde bir yıla yayılan *VarYok* programının ikincisi *VarYok: Halı Altı*, 3 Mayıs 2026 tarihine kadar YUNT'ta devam ediyor. Metehan Özcan, Mona Mahall ve Aslı Serbest'in uzun soluklu araştırmalarını bir araya getiren serginin eş küratörleri Merve Elveren ile Meriç Öner ile projenin ele aldığı kamusalılık temasını, sanatçıların katmanlı yorumlarını ve işlerin birbirine eklenme süreçlerini konuştuk



VarYok: Halı Altı sergisinden yerleştirme fotoğrafları, Fotoğraf: Barış Özçetin

VarYok'ta farklı dönemlerden, coğrafyalardan ve bilgi rejimlerinden gelen malzemeler aynı mekânsal kurgu içinde birlikte dolaşıma giriyor. *Canlı* bölümünde Gürbey Hiz ve Emre Hüner; *Halı Altı*'nda Metehan Özcan ile Mona Mahall ve Aslı Serbest; *Antısı*'da ise Firuzan Melike Sümertaş ve Deniz Tortum'un işleri yer alıyor. Her bir bölümde kendinden önceki ve sonraki bölümün de izlerini takip ediyoruz. Bu çok katmanlı yapı bağlamında, sanatçı birlikliklerini, işler arasındaki ilişkileri ve yerleştirme kararlarını hangi zamansal yakınlıklar, rezonanslar ve kopukluklar üzerinden kurdunuz?

VarYok çoğunlukla dönem araştırması yapan ikimiz için de hayli sezgisel bir yaklaşımla ortaya çıktı. Bugün doğru bildiklerimizin erozyona uğradığı bir anlar silsilesi içinde yaşıyoruz. Yarın öngörülemezlikler üzerine kurulu. Ancak ikimizin olan bitene yönelik algısı, beklentisi ve tepkisi birbirinden oldukça farklı. Birimiz ufku görebilmek adına geçmiş ve bugünden ipuçları arıyor, diğeri geçmişin bugünden farklı olmadığını, sadece sıkı sıkıya gizlenebildiğine inanıyor. *VarYok* bu bakış açılarından beslenen bir sohbetin izdüşümü olarak kurgulandı. Proje özünde zamanda ileri geri gittiğe beliren olasılıkları, kaçınılmaz tekrarları ve boşa çıkmış hayalleri takip ediyor. Odağını bugün-den ve toplumun dahil olabildiğini varsaydığımız mekânlardan hiç ayırmıyor.

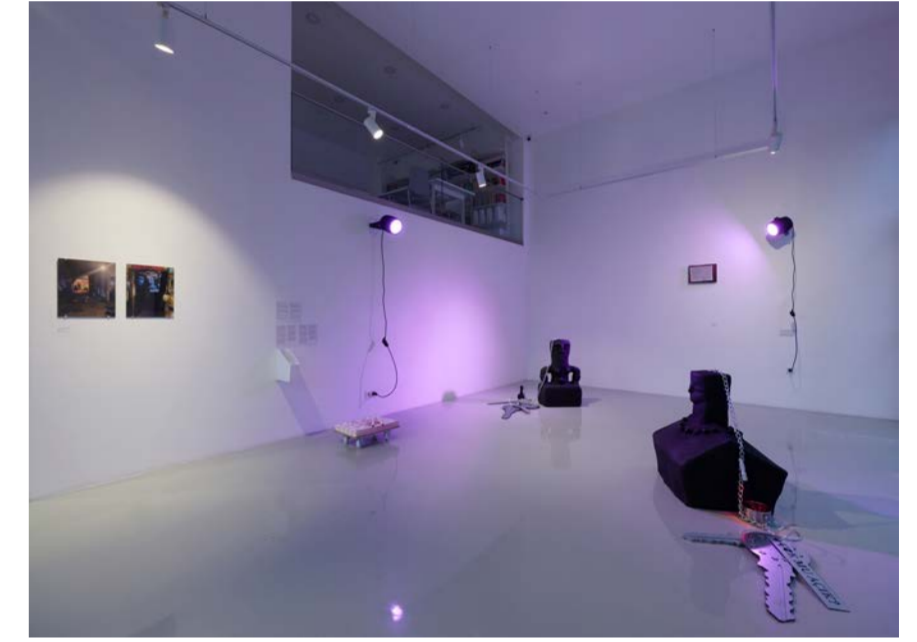
Katılımcılar, bizim zaman ve mekân aracılığıyla mesele ettiğimiz kamusalılık ile onun tahayyüllerine çeşitli biçimlerde ortaklık edenler. Sergiye davet etmek isteyeceğimiz kişileri not etmeye başladığımızda yaklaşık bir yıla yayılan mevcut giriş kurguyu henüz planlamamıştık. Keskin hatlarla belirlenmiş işlerden, araştırmalardan oluşan bir seçki de yoktu. YUNT'un fiziksel alanını ve ortak çalışmamızın fikri çıktısını rahatlıkla kullanmak, böylelikle her işe hak ettiği alanı tanıyabilmek sonradan aklımıza yattı. Serginin kurguya göre inceltmesinin ilk adımı üç bölümdeki katılımcıları ayırmak, çalışma alanlarını birbirine eklemek oldu. Ardından araştırmaların, işlerin *VarYok* vesilesiyle şekillenmesine eşlik ettik. Bir bütünün içinden gruplanmış olan ikililer birbirlerine bölüm adlarının verdiği ipuçları doğrultusunda bağlı. Ayrıca, tüm işler başka bölümlerdeki işlere önceden veya sonradan laf atıyor. Örneğin, ilk bölümde yer alan Gürbey Hiz'in şehri gözlemlemeye ve kaydetmeye yönelik *Servet-i Fünûn* araştırması ile ikinci bölümde Metehan Özcan'ın şehirde göz ardı edilen kent derlemlerini yan yana getirmesi birbirleriyle yakından ilişkili. Üçüncü bölümde yer alacak olan Melike Sümertaş'ın kadın baniler haritasının bugünle ilişkisi de benzer bir kaydı görünür kılacak. Yine ilk bölümde yer alan Emre Hüner'in yerleştirmesindeki arkeolojik kalıntıların harekete geçirilmesi ve yeniden işlevlendirilmesine dair denemeler, ikinci bölümdeki Mona Mahall ve Aslı Serbest'in antropolog ve arkeolog Marija Gimbutas'ın neolitik dönemlere dair araştırmasını bugüne göre yeniden yorumlanması ile ilintili. Üçüncü bölümde karşımıza çıkacak olan Deniz Tortum'un filmi de bütün bu araştırmalarda yer alan müzakere, ait olma ve dahil olma çabalarını görünür kılacak.

Canlı adlı serginin ilk bölümünde Gürbey Hiz'in *Servet-i Fünûn*'dan hareketle oluşturduğu modernite atlası ile Emre Hüner'in video ve seramik karakterleri bir araya geldi. Serginin bir yıla yayılan ve birbirine eklenen, nesnelere azalıp çoğaldığı üç bölümlü yapısı; alışlagelmiş sabit sergi formatını dönüştürüyor. İlk bölümde, *Servet-i Fünûn*'un temsil ettiği ilerlemeci gelecek kurgusu ile Emre Hüner'in zaman-mekânı belirsiz, adeta fosilleşmiş ilkel-gelecek tahayyülleri yan yana getirirken bu bir yıla yayılan akışkan strüktürü, ilerleme inancına bir eleştiri olarak mı getirdiniz?

Tespit çok doğru bir yerden. Çünkü *VarYok* bir deneme olarak ilerleme inancıyla birebir dişişiyor. İlerleme, hedeflere odaklı, ölçülebilir değerlerle ifade edilen, devletler ve kurumlar nezdinde vahşi eylemleri haklı çıkarmaya yarayan bir düşünce sistemini ortaya koyuyor. Üstelik yüksek sesle reklamı yapılan, herkesin önüne ikna edilmesi gereken bir yapma biçimini, sözde bir ortaklığı da beraberinde getiriyor. *Canlı* bölümünde Gürbey Hiz'in *Tahayyüller, İnşalar, Deneyimler Atlası* (2020) ile Emre Hüner'in *Neochronophobiq* (2015) isimli işi karşılıklı durduklarında gerçek ve kurgu arasındaki ince çizgiler açığa çıkıyor. Hiz'in *Servet-i Fünûn* anlatılarına bugününden bakarak derlediği görsel montajlar modern iyimserlik ile bu coğrafyadan batı varsayılan sisteme olan hayranlığı göz hizasına getiriyor. İncelerken elbette avantajımız sonraki 125 yılın kayıtlarına da şahitlik etmiş olmamız. Eklemek lazım, burada dergideki birikim basit bir alay konusuna indirgenmiyor; tahayyüllerdeki kırılma ifşa oluyor. Hüner'in videosunu izlerken ise kurgu olduğunu varsaydığımız nesnelere tanıdık buluyoruz, mekânların bir kısmı başka kadrajlarda zihnimizde duruyor, zamanı yakalamaya çalışıyoruz; doğrusallığın olmadığını fark ediyoruz. *VarYok* özelinde videonun dışında fiziksel olarak konumlanan maketler bu geçişleri sıklaştırıyor. Bu bölüme özel *Canlı* vurgusu da doğal bir öngörülemezliği tescil ediyor aslında. Sorunun özüne dönersek *VarYok*'u yoğun bir fikirler başı, sonu birbirine geçen bir strüktürü düşünmemize vesiledir. Kişisel ilgilerimiz üzerine birbirimizden çok farklı yöntemlerle çalıştığımız bağımsız pratiklerimiz var. Ortaklaştığımız nokta sergileri tekil ve eksiksiz bir sonuç değil birileriyle konuşmak için çoklu araçlardan biri olarak kullanma alışkanlığımız. Bu konumlama zaten ilerlemeci bir bakış açısından çok uzağa düşüyor.

Gürbey Hiz'in bilimsel/belgesel nitelikli modernite atlası (*Var*) ile Emre Hüner'in işi belirsiz ve kurgusal nesnelere (*Yok/Muğlak*) arasında kurulan teğet; kamusal hafıza ile kişisel mitolojiyi nasıl bir zeminde çarpıştırıyor? "Vaktiyle mutlak kabul ettiklerimizin sarsılması" önermesini düşündüğümüzde; bu küratöryal tercih, hakikatin artık belgeden ziyade, ancak bu tür spekülasyonlarla mı kavranabileceğini söylüyor?

Gürbey'in araştırmasında bilimsel anlatılar olsa da projeyi mutlak bir *Var* olarak düşünmektense veya Emre'nin işindeki kurguyu *Yok/Muğlak* olarak düşünmektense bu kavramları daha soyut olarak konumlandırmayı önemsedik. *Tahayyüller, İnşalar, Deneyimler Atlası* (2020) hazırlandığı dönemin kayıtlı tutarken hayal kırıklıklarını, gerçeklikten çok uzak uç beklentileri de içinde barındırıyor. Bunun da ötesinde, yazarların kendi bakışları ve ideolojik duruşları derginin asıl içeriğini belirliyor. Gürbey'in araştırmasına bu açıdan da bakmak gerekir. Neler *Servet-i Fünûn*'a dahil edildi? Hangi gelişmeler ve fikirler değerli bulundu? *Neochronophobiq* (2015) ise muğlak olanlar kadar var olan, tanış hissettığımız iç/dış mekânlar üzerine kurulu. Mutlak tarih anlatısının ötesinde, ilişkilmesi zorlu bir zaman anlayışına dair bir anlatı sunuyor iş. *Var* ve *Yok* kavramları ayrı ayrı değil, ancak birlikte olduğunda mevcut düzen dışında bir imkânı mümkün kılıyor.



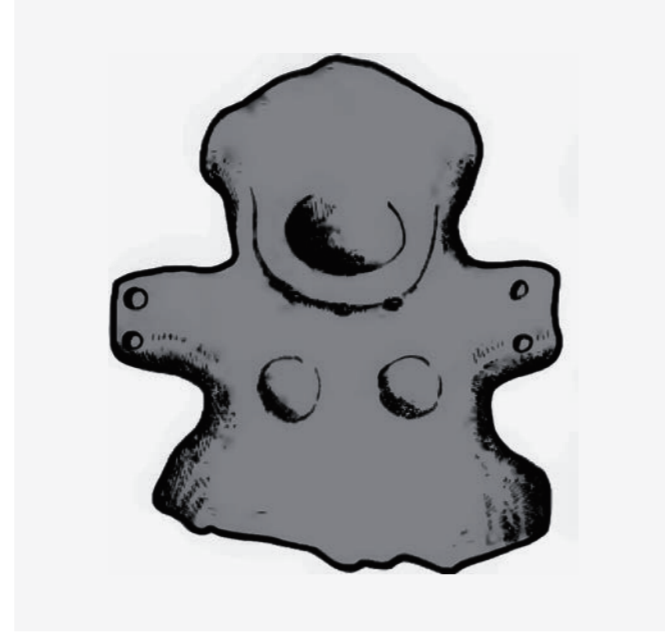
VarYok: Halı Altı sergisinden yerleştirme fotoğrafları, Fotoğraf: Barış Özçetin

Kişisel ilgilerimiz üzerine birbirimizden çok farklı yöntemlerle çalıştığımız bağımsız pratiklerimiz var. Ortaklaştığımız nokta sergileri tekil ve eksiksiz bir sonuç değil birileriyle konuşmak için çoklu araçlardan biri olarak kullanma alışkanlığımız. Bu konumlama zaten ilerlemeci bir bakış açısından çok uzağa düşüyor.

VarYok'ta yer alan içerik katılımcıların entelektüel pratiklerinin bir çıktısı. Herkes kendi lisanında konuşuyor. Sorularını kendi kullandıkları alet edevatla biçimlendiriyor. Bizce keskin ve nefessiz yanıtlardan çok yorumlar sunuyor.



Mona Mahall & Aslı Serbest. Batı Makedonya'danın Bitola yakınlarındaki Porodin köyünün Tanrıça'sının bedenini temsil eden kil tapınak model. Modelin silindirik bacanın üzerinde Tanrıça'nın maskesini ve çatısında kolyesi gösterir. (Porodin, Kuzey Makedonya; MÖ yaklaşık 6000 civarı, yükseklik 17 cm)



Mona Mahall & Aslı Serbest. Yüz bölgesinde sadece oldukça büyük bir ağız ve hemen altında üç delik bulunan Karanovo IV figürünü. (Ruse, Bulgaristan; MÖ yaklaşık 5000 ortaları yükseklik 10 cm)

Hali Altı bölümünde Metehan Özcan'ın hem kentsel birikimlerden hem de çevrimiçi iş ilanları gibi geçici ve hızla kaybolan dijital malzemelerden ürettiği işler, sizin de sergiyi anlatırken "arşivlenemez" olarak tarif ettiğiniz bir alanla çalışıyor. Özcan'ın bu malzemelerle kurduğu ilişki, arşivin bilgi üretme biçimini nasıl düşünmeye açıyor?

Bizim sergi araştırmaları vesilesiyle elimizi sürdürdüğümüz arşivleri iki türde gruplamak mümkün. İlki, geleceğe kayıt ve kanıt bırakmak amacıyla var olanlar. Her türlü kurumsal arşiv bu kategoriye uygun. Kişilerin de benzer refleksle seçici bir gözle arşiv tutma ihtimali yüksek. Bunun yanı sıra, bir apartman kapısına bırakılıp niteliğine göre bazen yolu bir sahafta son bulan arşivlerde ileriye dönük kişisel veya kurumsal bir hikâye inşa etme arzusu olup olmadığını bilmek zor. İkincisi, bir konuyu araştırırken tek bir kişi veya gruba ait olmayan belgeleri derleyerek bizim kurduğumuz arşivler. Burada da ister istemez bizim kapasitemiz devreye giriyor. Bilinçli olmasa bile kendi okumamıza göre bir seçki yapıyoruz. Özcan'ın yaklaşımı kaydetmeyi, kanıtlamayı ve seçmeyi bir arada barındırıyor. Özünde Internet'in hızlı yutuculuğuna karşı bir eylem. Ancak asıl üzerinde durmamız gereken ilgilendiği konu. Günlük olarak karşılaştığımız meslek mensuplarının koşullarını, emeğin nasıl tekrar tekrar yeniden tariflendiğini görünür kılıyor. Bunu fotoğrafik bir görselleştirme yerine hiç müdahale etmediği metinler üzerinden yaparak araya bir mesafe ekliyor. Onun yola çıktığı noktada geleceğe bir bilgi taşıma niyeti olsa da bugün muazzam bir yüzleşmeye aracılık ediyor. Yarattığı karşılaşma arşiv niteliğine çarpan etkisi katıyor.

Yine Hali Altı bölümünde yer alan Mona Mahall ve Aslı Serbest'in *yenieski avrupa* isimli projesi, Neolitik yerleşimler ve tarih öncesi kültürel kalıntılar üzerinden Avrupa'yı yer değiştirmiş ve yeniden kurulabilir bir mekân fikri olarak ele alıyor. Bu projede tarih öncesine yönelmek, bugün Avrupa'yı tarif eden yerleşik anlatılarla nasıl bir ilişki kuruyor?

Mona Mahall ve Aslı Serbest kendi çalışmalarında kamusal ve kişisel mekânların nasıl politik duruşları barındıracağına bakıyor. Bunu yaparken geçmişin kanıksanmış doğrularını veya bugünün teknoloji heveslisi iddialarını muzipçe kurcalıyorlar. *VarYok* sebebiyle bir araya geldiğimizde Avrupa'nın giderek artan dışlayıcı politikaları gündelik tartışmalarının bir parçasıydı. Bu doğrultuda Avrupa'nın geçmişine adım adım geri giden metinleri inceliyorlardı. Antropolog ve arkeolog Marija Gimbutas'ın neolitik döneme dair anlatımları tam da geçirimsiz ve şiddete çanak tutan mevcut sınırlara dair sorularını anlamlandıran bir cevap niteliğindedeydi. Sergide yer alan *yenieski avrupa* (2026) bir harita, farklı boyutlardaki üç boyutlu modeller ve çizimler ile metinlerin bir arada yer aldığı bir kitapçık aracılığıyla araştırmacıdan süzdüklerini yorumluyor. Buna göre Gimbutas'ın tarif ettiği Avrupa Tuna Nehri'nden Anadolu'ya uzanıyor ve M.Ö. 6500'den itibaren gelişen heterarşik bir topluluğu barındırıyor. İnsan, hayvan ve yapıların henüz birbirinden farklı algılanıp betimlenmediği bir zamanda kullanılan tapınakları öncül kamusal mekânlar olarak alıyor. Söz konusu topluluk ve içinde yaşadığı kültür M.Ö. 3.500'den itibaren başlayan Hint-Avrupa kavimlerinin saldırganlığıyla M.Ö. 2000 yılında ortadan kalkıyor. Yok oluşlarında birincil sebep savaş aleti yapmamış olmaları. Gimbutas'ın kazılar ve tarihsel araştırmalar sonucu anlattığı bu Avrupa aktif çalıştığı yıllarda asla kabul görmüyor. Günümüzde ise kalıntılara uygulanan DNA testleri sonucu gerçeklik kazanıyor. Gimbutas'ın neolitik dönem çalışması ezberimizde olan Avrupa Birliği, Avrupa, hatta oradan fişkıran medeniyet kavramlarının görece çok yakın zamanlarda inşa edildiğini hatırlatıyor.

Anıtsı bölümünde Firuzan Melike Sümertaş ve Deniz Tortum'un işleri, anıtı zaman içinde değer kazanan, iz ve kayıt üzerinden kurulan bir bellek nesnesi olarak ele alacak. Bu bölümde anıt kavramını, Alois Riegl'in tanımladığı "niyetli anıt" ile "sonradan anıtlaşan iz" ayrımı üzerinden birlikte düşünmek sizin için ne ifade ediyor?

Firuzan Melike Sümertaş ile *VarYok* sohbetimizin arka planında Salt'ta gerçekleştirilen *İyveren Sergisi* (2017) için Murat Tülek ile birlikte hazırladığı "Osmanlı İstanbul'unda kadın bani yapıları haritası" var. Bu harita yalnızca Müslüman elite ile ilişkinin olmamakla birlikte geç Osmanlı döneminde kadınların kamusal hayata katkılarını dair fikir veriyor. *VarYok'ta* veriye dayalı bu geniş açı yerine yapıların güncel kullanımlara

odaklanıyoruz. Konu edilen yapılar çeşme, imarethane, hastane, cami ve su kemeri gibi işlevlerle şehrin sıhhi ve sosyal donatısına eklenerek kamuya hizmet ediyor. Üzerinde taşıdıkları Valide, Sultan türüvi unvanların ağırlığına göre tasarlanmış, süslenmiş ama hakiki işlevler üstlendikleri için genel olarak anıt değiller.

Deniz Tortum'un *VarYok'a* davet ettiğimiz işi ise deneysel bir film. *Dünya* (2011) şair, akademisyen ve çevirmen Efe Murad'ın aynı isimli şiirine karşılık veriyor ve şiire görsel bir çevre kuruyor. Şiirin bir başkası tarafından bu şekilde yorumlanması dokunulmazlığı kırıyor, iki eser arasında katmanlar ve geçişler kuruyor. Söz konusu tavrıda da niyetli veya sonradan edinilen bir anıt inşa etme refleksi yok. *Anıtsı*, kelimenin kökünü vurgulayan o ek sayesinde saygı ve sonsuzluk ithaf edilen kurgulara sıradan ve hayata dair dokunuşları hatırlatıyor.

VarYok'un üç bölümünde de, atlas, arşiv, metin ve farklı türde görsel malzemelerin arka plan bilgisi olmak yerine serginin düşünsel omurgasını kuran unsurlar olarak çalıştığını görüyoruz. Araştırmayı bir iç hazırlık süreci olmaktan çıkarıp serginin kamusal yüzüne taşıyan bu yaklaşım, sizin için küratöryal bilginin nasıl üretildiğine ve dolaşıma sokulduğuna dair hangi soruları gündeme getirdi?

VarYok'ta yer alan içerik katılımcıların entelektüel pratiklerinin bir çıktısı. Herkes kendi lisanında konuşuyor. Sorularını kendi kullandıkları alet edevatla biçimlendiriyor. Bizce keskin ve nefessiz yanıtlardan çok yorumlar sunuyor. Her birinin ilgilendiği meseleye dair öntümze serdiği işin özünde dikkatini çeken pek çok parçayı da içeriyor. Bizim birbirimizden bağımsız sürdürdüğümüz araştırma temelli sergiler, bir soru etrafında eşeleyip yığıldığımız çeşitli konuları bazen filtreleyip, bazen çoğaltıp sunmamıza dayanıyor. *VarYok'ta* ise mevcut zamanın elle tutulamayan gerçeklerini katılımcıların yakaladığı başka gerçekler sayesinde anlatmayı deniyoruz. Belirgin müdahalemez alışık olduğumuz sergi yapma biçiminden farklı zamanların ve mekânların birbiriyle çarpışmasına izin vermek, doğası doğrusal olmayan dünyaya dair endişeli meraklarımızı doğrusal olmayan bir kurguyla sunmak.

VarYok'taki üretimlerde özel ile kamusal arasındaki ayrımı; kayıt teknolojileri, dijital dolaşım, görünürlük pratikleri ve gündelik iz gibi araçlıklar üzerinden kuruluyor. Sergideki işler üzerinden baktığınızda, bugün kamusal alanın ne üzerinden üretildiğini; bu üretimin nerelerde kırılma noktalarını düşünüyorsunuz?

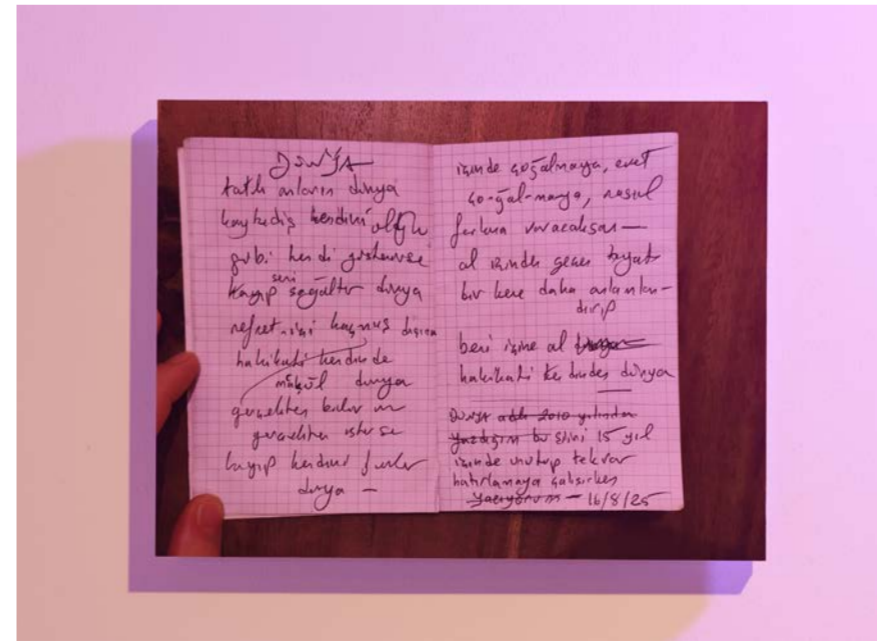
Projeyi ilk konuşmaya başladığımızda ana sorumuz, ve sorunumuz, kamusal alan tanımının artık sürekli değişken olduğu üzerinedeydi. Bugün hissettiğimiz sınırların bulanıklaşması da bu sebepten. Bu değişkenliği de ötesinde kamusal alanın "batıcı" tanımının/tanımlarının da bugün yaşadığımız gerçeklikle, mevcut kaygılarla kesimeyi muhakkak. O zaman eşit katılım, ortak kullanım, ortak yarar nelerden yeniden düşünülebilir? İzleri nerede sürülebilir? Kesin bir cevabımız tabii yok; ancak kimi zaman iç mekânlarda, kimi zaman dışarıda göz ardı edilen noktalara sızarak veya çevrimiçi platformlarda ipucunu tutmak mümkün. 🌱



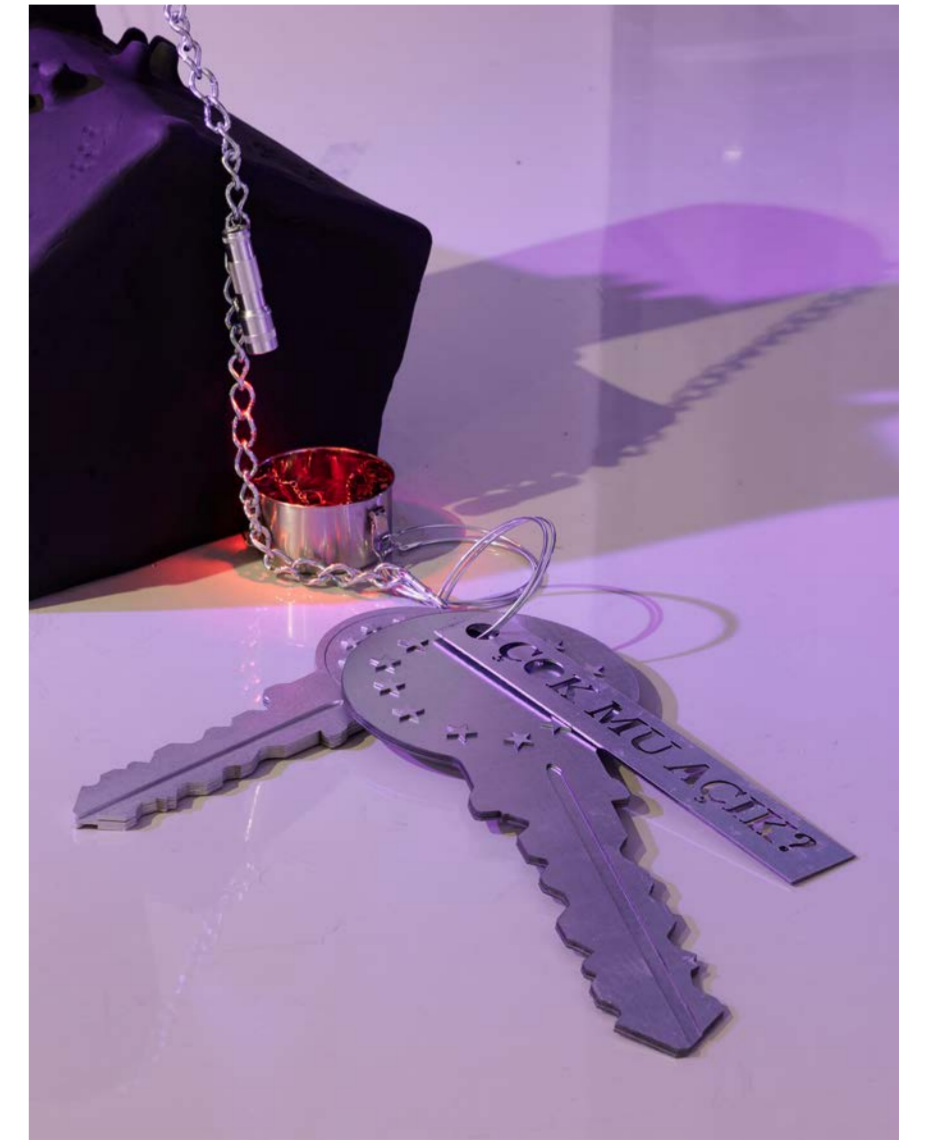
Metehan Özcan'ın çevrimiçi iş ilanları araştırması, 2025-2026



Metehan Özcan, Kahramanlar, 2017 - devam ediyor



VarYok: Hali Altı sergisinden yerleştirme fotoğrafları, Fotoğraf: Barış Özçetin





Seza Parker, Fotoğraf: Berk Kır

Röportaj: Merve Akar Akgün
Fotoğraf: Berk Kır

Geçmiş ve şimdi arasında: Seza Parker'in pratiği üzerine

Seza Parker, OG Gallery'de 4 Kasım - 13 Aralık 2025 tarihleri arasında gerçekleşen ilk kişisel sergisi *AMBIENTÉ* ile izleyiciyi zamanın, ışığın ve sesin birbirine karıştığı bir denetime davet etti. Evrensel bir kamusal bellek nesnesi olan berber lambalarını yapıbozuma uğratan sergi, yoksul malzemeler ve minimalist bir estetikle yeniden ele alınan berber lambalarını yepyeni bir eşitlik, ritim ve özgürlük alanına dönüştürdü. Seza Parker ile 1969'un saykodelik tınlarından bugünün ortak duyumsamasına uzanan pratiğini ve boşluğun içindeki kırılğan anları konuştuk

Seza, bu röportajı yaparken amacım senin geçmişle şimdi arasında ördüğün bağlara bakabilmek. Soruları da hazırlarken hep bu eksenle düşündüm. Sergi metninde yazan bir cümleden yola çıkarak başlamak istiyorum: "Seza Parker bir görüntü değil, bir atmosfer kurar. Gördüğünüz şey temsil değil, ilişkidir." Şimdi senin fotoğraf, video, yerleştirme arasında gezinen pratiğinde izleyiciyi salt izleyici olmaktan çıkarıyorsun ve yarattığın atmosferin bir parçası haline getiriyorsun. Tıpkı bu sergide olduğu gibi. Senin nezdinde bu kurgu nasıl oluyor? Sana bu kurguyu kurmayı gerektiren ne oluyor ve izleyiciyi bu kurgunun bir parçası yapmak senin için neden önemli?

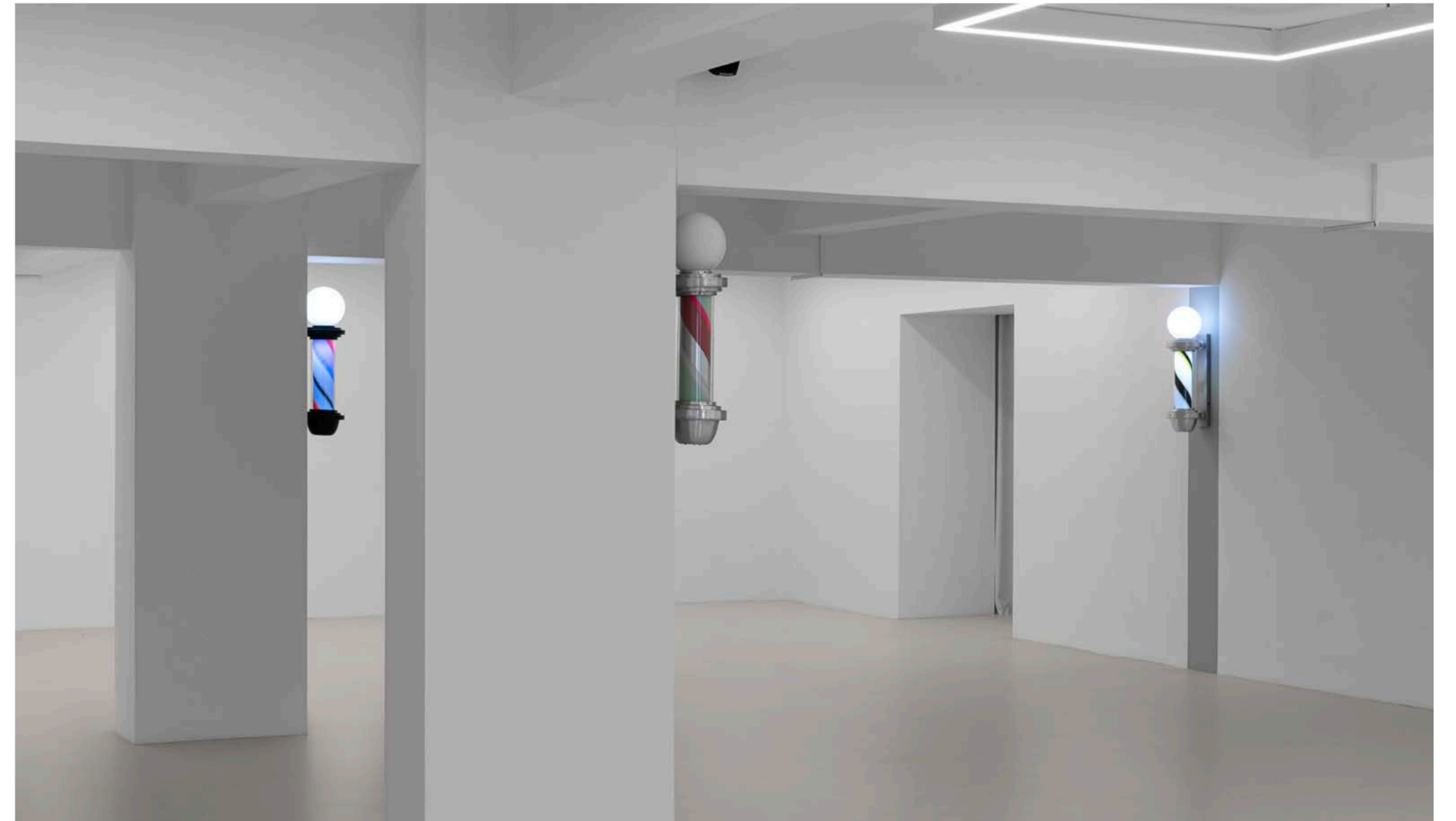
Çok güzel bir soru. Bunun özünde yatan şey, multimedya pratiklerine duyduğum büyük heyecan. Müzik ve plastik sanatlar birbirine karıştığında önümde yepyeni ihtimaller beliriyor. İstanbul Belediye Konservatuarı yıllarından beri klasik müziğe duyduğum ilgi, üretimimde her zaman belirleyici oldu; tıpkı bu sergideki Terry Riley referansında olduğu gibi. Düşün, sene 1969 ve ben henüz on dört yaşındayım... Minimalist düşüncenin saykodelik müzikle kesiştiği o dönem, John Cage'in açtığı alan, Jimi Hendrix'in saykodelik tınların içinden Doğu felsefesini yakalayışı... Tüm bu katmanların sanatımda derin izleri var. Şekerbank Açıkalan'da sergilenen *Gecenin Günü* adlı işimi hatırlarsan; orada dört farklı ekranda akan görüntüler vardı. Yerden vuran bir ışık, o ışığın içinden geçip de giremediğimiz bir park, yavaş yavaş yok olan figürler vardı: bir kuş, evsiz bir insan... Tıpkı dolu bir hafıza kartına sıkışmış imgeler gibi. Dördüncü ekranda ise Hong Kong'da Tai Chi yapanları görüyorduk. Orada müziğin formunu adeta yataylaştırıp genişleterek, o yavaş Tai Chi ritmiyle senkronize etmiştim. Aslında en başından beri tek bir amacım vardı: İzleyiciyi kurguladığım o anların içine çekmek ve sesi, hareketi, görüntüyü onlarla birlikte harmanlamak.

Bu sergide de benzer bir şey var. İzleyici için başlı başına bir deneyim alanı tasarlamışsın. Burada gezinmek ve bütün bu boşluk bana çok iyi geliyor. Kurgularının içerisinde boşluğun önemi nedir? Çünkü önceki sergilerini düşündüğümde de boşluğun senin için önemini görebiliyorum.

Mekândaki boşlukta gezinirken, aslında bizzat kurgunun içinden geçiyorsunuz. Berber lambalarının bu dizilimi ne hüznün ne de neşe hissi veriyor; daha çok Foucaultyen anlamda "yüce" (*sublime*) olana, yani acının içindeki o tekinsiz hazza dokunuyor. Mesele tamamen ışıkla ve deklanşöre basmakta geç kaldığımız o yakalanamayan, uçup giden anların arasında gezinmekle ilgili. Sokaklarda görmeye alışkın olduğumuz, evrensel bir nesne olan berber lambasını, dönen formunun etrafında dolaşılabilir bir deneyime dönüştürüyorum. Bunu yaparken kullandığım o yeni ve anakronik renk paletiyle şu soruyu soruyorum: Bize ne kadar geniş bir serbestlik alanı açılabilir? Daha atipik bireyler, varoluşlar yaratabilir miyiz? Terry Riley'nin eserine referansla *A Rainbow In Curved Air* ismini seçmemin nedeni de bu. Karşımıza dikilen cephesel ve durağan bir imge yerine; izleyiciye alan açan, nefes aldırın kavisli bir özgürlük ihtimalinin arkasında durmak istedim.

Benim de şimdiki sorum Terry Riley'nin eşlik eden eseriyle ilgiliydi. Daha önceden de ses kullanıyordun. Nişantaşı'ndaki Audemars Piguet mağazası için hazırladığın ses yerleştirmesini çok iyi hatırlıyorum. Ama bu sergide ses, tıpkı *Gecenin Günü*'ndeki Tai Chi hareketleri gibi, dönen lambalarla senkronize bir süreklilik yaratıyor. Müziğin saykodelik ve minimalist yapısı, sergideki bu yoksul malzemenin estetiğini nasıl dönüştürüyor?

Uzun zamandır üretim pratiğimi minimalizmin o derin sadeliğine yaklaşmak ve "az çoktur" (*less is more*) felsefesini daha da derinleştirmek üzerine kuruyorum. Bu noktada en çok savunduğum mesele, atıkları ve "yoksul malzemeyi" bu sadeleşme



halinin içine entegre etmek. Ortaya çıkan iş nihayetinde ne kadar hacimli ve tamamlanmış görünse de yakından baktığınızda özünün sadece küçük kâğıt parçalarından ibaret olduğunu görüyorsunuz. Lambalarda da aynı durum geçerli. Kullandığım kâğıtlar, fotokopiler ve bantlar tamamen elle, büyük zahmetlerle lambaların içine yerleştirildi. İki boyutlu bu sıradan malzemelerin yavaş yavaş üç boyutlu bir forma dönüşmesi beni çok heyecanlandırıyor. Çünkü bu yoksul malzemenin sürece dâhil olması, minimalizmin o kusursuz ve pürüzsüz çizgiyle muazzam bir tezat yaratıyor.

Bence de çok güzel bir tezat. Peki bu *It's All About Light* serisi... Bugün gale-ride bu işle beraber gösteriyorsunuz. Benim merak ettiğim, 1987'den bugüne ışığa yaklaşımında kendi adına bir şeyler değişti mi ya da nelerin aynı kaldığını düşünüyorsunuz?

Şöyle söyleyeyim, ışık, pratiğimin farklı evrelerinde kendini bambaşka biçimlerde açığa çıkarıyor. Örneğin, *Natürmort* videomda, terk edilmiş bir fabrikanın karanlık noktalarına sızan ışık üzerinden savaşın ve yıkımın ağırlığını anlatıyordum. Ya da şeffaf bir kılıfla örtülmüş arabanın üzerine düşen o ışık gibi... *Architectural Colors* serisindeki fotoğraflarda ise dünyanın dört bir yanındaki müzelerin dar koridorlarından süzülen o evrensel ışığın peşine düştüm. Hepsini birbirinden tamamen farklı bağlamlar elbette. Ama sanırım her defasında sınırları zorlamayı seviyorum. O bahsettiğim “yüce” hissine hem *Natürmort*'ta hem *Architectural Colors*'ta hem de *Le Mouvement Rouge, Bleu, Vert* serilerimde rastlamak mümkün. O işlerde ışığı doğrudan bir renk olarak ele alıyor, ışığın rengin içinden geçişine odaklanıyordum. Bu sergide ise ışık ve renk yan yana gelerek bir doku, bir örgü oluşturuyor. *It's All About Light* ile ışığı ve hareketi bir arada düşünmek; saniyelerin ne kadar hızlı akıp gittiğini, durup baktığımız ya da kaçırduğumuz o anları ve aslında ne kadar kırılğan (frajil) bir zeminde yaşadığımızı kendimize hatırlatmak demek. Temelde *Natürmort*'un o ağır atmosfer de buradaki kırılğanlık da yıllar içinde görünmez bir bağla birbirine tutunuyor.

Seneler içinde ışığı hep aynı şekilde görmeye devam ediyorsun aslında, bu önemli. Peki *What Time is It* ve *Passing By* sergelerinden yola çıkarak; zaman senin için akıp giden bir şeydi diyebilir miyim? Ancak bu lambaların döngüsüne bakınca, zamanın akıp gitmesinden ziyade bir an yarattığını düşündüm. Sergiyi ilk gördüğümde o lambalar dönerken “geldim, durdum ve oradayım” gibi hissettim. Senin zamanla ilişkin nasıldır burada?

Bu dönen formlara bakıldığında elbette herkesin algısı farklılaşacaktır; ancak temelde Terry Riley'nin saykodelik tavrı ve Zen felsefesi burada çok belirleyici. Cepheden izlenen (frontal) işler üretmemem de İstanbul'da doğmuş biri olarak ışığı bu şehrin bize sunduğu eşsiz bir lütf olarak görüyorum. Yönümüzü Doğu'nun en ucuna ya da Batı'ya çevirdiğimiz anlarda bile, İstanbul o kendine has sihrini asla unutturmuyor. Suyun yüzeyindeki yansımalarda, hatta yükselen inşaatların

üzerinde bile bu ışık oyunlarını sürekli görme imkânımız var. Renklerin birbirine bulaşması, iç içe geçmesi... Formlar dönerken, renkler birleştiğinde odak nerede kalır? Tıpkı bir gökkuşağı gibi değil mi? Belirip beş on dakika izlediğimiz ve sonra hızla yok olan, yakalanamaz bir an... Nihayetinde bu, tamamen seyircinin kendi kişisel deneyimlerinin içinden süzülen bir his.

Bu berber lambaları normalde kırmızı, beyaz ve mavidir. Bunların renklerini değiştirmen ve çoğaltmanla ilgili neler söylemek istersin?

18. yüzyıldan bugüne uzanan, evrensel bir belleğe sahip bu berber lambası imgesinin kökeninde aslında çok net semboller yatar: Kırmızı kanı ve yarayı, beyaz sarğı bezlerini, mavi ise tıraş sonrası o steril ferahlığı temsil eder. Benim buradaki temel arzum, 21. yüzyılda bu nesneyi klasik kodlarından tamamen koparıp çeşitlendirmekti. Bugün eşitlik kavramını masaya yatırmadan varoluşumuzu nereye kadar sürdürebiliriz? Sahip olduğumuz renk paletini ne kadar esnetebiliriz? Kendi sınırlarımızı aşarak, LGBTQ+ görünürlüğü ve çeşitliliği konusunda ne kadar özgürleşebiliriz? Sokaktaki bütün berber lambaları bu yeni ve sonsuz renklerle dönsenydi, bu görsel hürriyet bize toplumsal anlamda yepyeni bir kapı aralar mıydı?

Renkleri değiştirip ritimleri ters yüz ediyorsun. “Ütopya,” dedin. Nen de bu çeşitliliği gördüğümde eşitlik vaadinin bir eleştirisi mi, diye düşünmüştüm.

Tam tersine, bu kurgu çıtayı daha da yukarı taşımaya yönelik bir çaba. İzleyicinin o mekânda dolaşırken kendini tamamen özgür hissetmesini, hiçbir engele takılmamasını arzuluyorum. Bir yandan da 1969 müziğinin önemini, iki jenerasyon arasındaki büyük kopuşu ve ardından gelen o müthiş rahatlama hissini hatırlatmak niyetindeyim. İnsan dönüp “Acaba o özgürlükten çok mu uzaklaştık?” diye sormadan edemiyor. Zihnimizde o döneme ait devasa bir serbestlik alanı var. 68-69 yıllarının o çalkantılı ve özgür ruhunu burada bir genç olarak deneyimlediğim için, üretimlerimi yan yana getirirken belleğimdeki bu hissi hesaba katmamak elimde değil. Temelde yatan itici güç bu. Ancak tam da senin söylediğin gibi; asıl mesele nostaljiye teslim olmak değil, bugünün içinden geçebilmek. Önemli olan geçmişti cebimizde taşıyarak şimdiki zamanı yaşamak ve tam olarak bugünü deneyimlemek.

İstanbul ve Nice arasında yaşayan bir sanatçısın ve *Passing By* (geçip gitmek) kavramından bahsediyorsun. Berber lambaları sokakta geçerken gördüğümüz, kente ait, dünyanın her yerinde olan evrensel bir nesne. Bunları burada gördüğümüzde coğrafyalar üstü (transnasyonel) bir dile kavuşuyor diyebilir miyiz?

Berber lambaları Güney Amerika'dan Tokyo'ya, Meksika'dan Fransa'ya hep aynı anlamı taşıyan bir imge. Ben bu evrensel nesneyi, önünde durulan seyirlik bir sembol olmaktan çıkıp izleyicinin içinde gezinebileceği bir bahçe gibi konumlandırdım ve renk paletini yapıbozuma uğratarak yeni formlara yarattım. Serginin ismini *Ambienté* olarak belirlememin temel sebebi, sadece “içinden geçilip gidilen” (*passing by*) bir alan olmanın ötesine geçerek daha geniş bir mekânsal kavrayış



Mekândaki boşlukta gezinirken, aslında bizzat kurgunun içinden geçiyorsunuz. Berber lambalarının bu dizilimi ne hüznün ne de neşesi hissi veriyor; daha çok Foucaultyen anlamda “yüce” (*sublime*) olana, yani acının içindeki o tekinsiz hazza dokunuyor. Mesele tamamen ışıqla ve deklanşöre basmakta geç kaldığımız o yakalanamayan, uçup giden anların arasında gezinmekle ilgili.

yaratmakta. *Ambienté* kelimesi İtalyancada sadece “ambiyans” anlamına gelmiyor; suyu, havayı, ısıyı ve tüm bunların değişken fiziksel durumlarını da kapsıyor. Bu kavramsal çerçeveyi kurarken referans noktalarım; Marcel Duchamp'ın ikonik *Air de Paris* eseri ve Joseph Beuys'un piyano, keçe ve termometre üzerinden kurduğu sıcak-soğuk ilişkisine dayanan yerleştirmeleriydi. *Ambienté*'yi tam olarak bu katmanlı yapıyla kurguladım. Burada da ses tasarımı tüm mekânın etrafında dolaşıyor. Berk İçli ile yürüttüğümüz çalışma sonucunda yarattığımız döngü, eseri çok daha rafine ve steril bir yapıya kavuşturdu. Sürecin en başından beri hedefim, ses ve görselin hiyerarşisiz, tamamen eşit bir düzlemde buluşmasıydı. Sonuç olarak *Ambienté*, mekânda bir noktadan diğerine transit geçmiyor, mekânın tüm fiziksel ve işitsel sınırlarını bütüncül bir şekilde hissettiriyor.

Son soruma geleyim. Sergi metninde “eşitlik ve ortak duyumsama” diyor-sun. İzleyicinin buradan çıkarken yanına almasını istediğin şey neydi ve bu senin için ne ifade ediyor?

Benim buradaki temel arzum, mekânın içinde “bol bol gezinilmesi”. Her şeyi izleyicinin kendi özel deneyimine bırakmayı, o hissi bizzat yaşayıp kendi yollarını çizmelerini istiyorum. Eski ve yeni işlerimi bir araya getirmeyi de tam bu yüzden seviyorum. Bu kurgu, izleyici için bir zaman algısı yaratıyor ve farklı dönemleri yan yana okuma imkânı sunuyor. Sergi mekânı ne kadar küçük olursa olsun bu zamansal katmanı kurmayı çok önemsiyorum. Örneğin burada, tek büyük çalışmanın arkasına yerleştirdiğim flü kâğıtlar, yeşil rengi bambaşka bir boyutta görmemizi sağlıyor. İzleyicinin; ışığın unuttuğumuz, yakaladığımızı sandığımız, kaçırduğumuz ya da görmeyi arzuladığımız uçucu saniyelerine kendini teslim ettiğinde, algısının adeta bir Mevlevi gibi dönerek hangi sınırlara ulaşabileceğini bizzat hissetmesini istiyorum. ✨



Şimdiye geri dönmek

Röportaj: Ayşe Draz

Sahne sanatlarında çok katmanlı bir dil kuran koreograf Jasmin Vardimon, topluluğunun 25. yılını kutladığı yeni eseri *NOW* ile 27-28 Mart tarihlerinde Lütfi Kırdar Anadolu Oditoryumu sahnesine konuk oluyor. Vardimon'la dans ile tiyatro arasındaki diyalogu ve 25 yıllık kariyerine yön veren sanatsal dönüşümleri konuştuk



Jasmin Vardimon, Fotoğraf: Kat Green

20 yılı aşkın bir süre önce, Londra'da, henüz Deleuze, Massumi ve "olay" kavramıyla boğuşan bir öğrenciyken, Jasmin Vardimon'un *Lullaby* işi ile karşılaşmış ve bu iş üzerine uzun bir metin kaleme almıştım. O dönem beni en çok etkileyen şey, Vardimon'un sahnede kurduğu dünyaydı: Hem saklayan hem ifşa eden hastane perdelerinin ardında beliren bedeninin kırılğan ve grotesk halleri, canlı performansla eş zamanlı video projeksiyonunun yarattığı çoğaltılmış bakış, canlı bedeninin medyatik imgesiyle ikiye katlanması, seyirciyi neredeyse rahatsız edici bir yakınlığa zorlayan kamera ve mizahla rahatsızlık arasında gidip gelen sert bir ton. Henüz adını koyamam da, işlerinin anlamı temsil etmekten ziyade bir etki alanı ürettiğini, bedeni, teknolojiyi ve bakışı birbirine dolayarak seyirciyi de o ağız bir parçası haline getirdiğini sezmiştim. *Lullaby* psikolojik bir konfor alanı sunmayı reddederken algıyı keskinleştiriyordu.

Vardimon'un, İngiltere merkezli, 25 yılı aşkın süredir ürettiği cesur ve görsel açıdan güçlü yapımlarla tanınan Jasmin Vardimon Company ile 25. yıl prodüksiyonu *NOW* için 27 ve 28 Mart'ta, İstanbul Lütfi Kırdar Anadolu Oditoryumu Salonu'na geleceğini duyduğumda, onunla yeniden karşılaşmak, bir temas kurmak istediğimi hemen fark ettim. *NOW*'u henüz izlememiş ve büyük olasılıkla o tarihte İstanbul'da olamayacak olsam da, topluluğun repertuarından ikonik sahneleri yeniden kurgulayan, dans ile tiyatroyu sinematik bir anlatım dili içinde buluşturarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında dinamik bir geçiş kuran bu iş vesilesiyle, Jasmin'le buluşup konuşmak ve ona başka sorular da yönelmek istedim. Bugün, aradan geçen yıllar ve kendi performans pratiğimin içinden, Jasmin Vardimon'a yeniden dönmek benim için yalnızca bir sanatçıya değil, gençliğimden beri zihnimi meşgul eden bir soruya geri dönmek gibiydi; beni de zaman içinde bir yolculuğa çıkardı.

Sence dansın özü nedir?

Benim için dans bir iletişim biçimi. Bir dil, kendi bedenimin içinden ifade etme yolu. Bedenimin, düşüncelerimden, anılarımdan, fikirlerimden oluşan iç dünyama ev sahipliği yaptığını düşünüyorum. Dans, aynı zamanda o iç dünyadan dışarıya doğru iletişim kurmamı sağlayan bir ifade aracı.

Eserlerinde epey teatral bir boyut da mevcut. Hatta kimi zaman Pina Bausch çizgisinde dans tiyatrosu olarak da tanımlanıyorlar. Peki sence tiyatronun özü nedir, ya da arada bir fark var mı?

Eserlerimde hep dans ile tiyatro arasındaki daimi diyalogu araştırıyorum. Hareket aracılığıyla, ağırlıklı olarak görsel bir dil üzerinden, hikâye anlatmanın çeşitli yollarını keşfetme merakım da burada yatıyor. Çoğunlukla görsel unsurlar aracılığıyla bir deneyim yaratmakla ilgileniyorum, ancak metni de bir katman olarak kullanıyorum. *NOW*'da metin var; fakat metni çoğunlukla bedenin tek başına, metin olmadan hikâyeyi anlatamayacağı zamanlarda veya metin başka bir bilgi katmanı eklediğinde devreye sokuyorum.

Sanatın dönüştürücü gücüne inanıyor musun?

Kesinlikle.

Peki bunu kişisel ya da toplumsal düzeyde hangi şekillerde gözlemledin? Bu dönüşümü deneyimledin mi?

Sanat, yeni bir düşünme biçimine, gerçekliğe başka türlü tanıklık etme haline ilham verme gücüne sahip. Bunu hem seyirci hem de icracı/yaratıcı perspektifinden söylüyorum. Bir performansçı ve koreograf olarak kendi hayatımda pek çok dönüştürücü deneyime tanık oldum. Yaratım süreci, sanatsal süreç ve araştırma aracılığıyla kendimi ve çevremdeki dünyayla kurduğum ilişkiyi sürekli dönüştürüyorum; bu da düşünme biçimimi ve ortaya çıkan sanatsal ürünü sürekli dönüştürüyor. Ayrıca bazen sanatım aracılığıyla seyircideki dönüşüm sürecine de tanık oluyorum; gösteri sonrası gözyaşları içinde yanıt gelip yaşadıkları dönüşümü paylaşan seyirciler oluyor. Böyle anlara tanıklık etmek son derece güçlü ve ödüllendirici bir deneyim.

Ben de şunu söyleyebilirim ki, 20 küsur yıl önce *Lullaby*'yi izlediğimde, dans aracılığıyla bedenin bir performansta neler yapabileceği ve neler anlatabileceği konusunda ne kadar dönüştürücü bir deneyim yaşadığımı hatırlıyorum. Peki, yeni bir eser üzerinde çalışmaya başlarken süreci genellikle ne tetikliyor veya sana ilham veren şey ne oluyor? Örneğin bedensel bir araştırma mı, bir imge mi, insan davranışlarına dair gözlemler mi, yoksa bambaşka bir şey mi? Bu noktada rüyalar ya da bilinçaltı malzeme bir rol oynuyor mu?

Elbette bir yaratım sürecini pek çok şey tetikleyebilir, ancak ben çoğunlukla bir kavramdan yola çıkıyorum. Çoğu işimde bir kavramla başlıyorum ve o kavrama verdiğim kişisel tepkiyi araştırıyorum. İşlerim her zaman evrensel olan ile kişisel olan arasındaki boşlukta bir yerde var oldular, bu yüzden konular çoğunlukla evrensel. Fakat bakış açısı çok kişisel; evrensel konular seyirciyeye hayal gücüyle dolu ve çok kişisel bir mercekten sunuluyor. Örneğin, *NOW*'da çıkış noktası zaman kavramıydı. Geçmiş ve gelecek arasında akan zaman üzerine bir düşünme hali, "şimdi"nin var olduğu yer ile sahnede veya tiyatrodaki bir grup insanla paylaştığımız "şimdi" üzerine bir düşünme hali, canlı performanslarda gerçekleşen, seyirci ile performansçının paylaştığı ortak "şimdi". Ve hepimiz aynı "şimdi"yi, aynı anı paylaşıyor olsak da, her birimiz farklı bakış açılarına, farklı konulara (sahnede ve sahne dışında) ve bizi yaşam yolculuğumuzda o yere ve o zamana getirmiş farklı zamanlamalara sahibiz. Dolayısıyla, aynı "şimdi"yi paylaşıyor olsak da, her birimiz bambaşka bir deneyim yaşayacağız. Süreç bir kavramla başlıyor ve ardından farklı şekillerde veya farklı boyutlarda araştırılıyor. *NOW*'in merkezinde zaman kavramı ve adeta bir dans gibi sürekli hareket halinde olan "şimdi" kavramı var - çünkü daha bir saniye önce var olan "şimdi" çoktan geride kaldı bile.

***NOW*'da çıkış noktası zaman kavramıydı. Geçmiş ve gelecek arasında akan zaman üzerine bir düşünme hali, "şimdi"nin var olduğu yer ile sahnede veya tiyatrodaki bir grup insanla paylaştığımız "şimdi" üzerine bir düşünme hali, canlı performanslarda gerçekleşen, seyirci ile performansçının paylaştığı ortak "şimdi".**



Jasmin Vardimon Company, Now gösterisinden, Fotoğraf: Tristram Kenton



Geçen gün Berlin'de bir grafiti gördüm; "Şimdi ne kadar sürdü?" yazıyordu. Ve bence bu aslında zamana ve zamanın akışına dair çok önemli bir soru. Sorularına devam edecek olursam, senin işlerini derinden etkilediğini düşündüğün bir sanatçı ya da kişiler var mı?

Bu soruyu her zaman hem zor hem de ilginç buluyorum. Çünkü yıllar içinde birlikte çalıştığım tüm sanatçıların beni ve işlerimi etkilediğini düşünüyorum. En başından beri birlikte üretim yaptığım partnerim (Guy Bar-Amotz) elbette bunların başında geliyor. Birlikte çalıştığım sanatçıları ben etkiliyorlar çünkü her yeni yaratım sürecine pek çok soruyla başlıyorum ve onların bu sorulara verdikleri yanıtlar bana ilham veriyor. Aramızdaki diyalog yaratıcı bir biçimde geliyor ve bu da ortaya çıkan işi, sonucu ve üretimi besliyor.

Acaba 25 yıl içinde aşağı yukarı kaç performansçı ya da sanatçıyla birlikte çalıştın?

Emin değilim. Uzun yıllar boyunca toplulukta yer alan, benimle birkaç sezon çalışan yaratıcılar ve dansçılar var; bir de yalnızca tek bir üretimde birlikte çalıştıklarım. Elbette daha uzun süre kalarla aramızdaki diyalogun çok verimli ve ilham verici olduğunu hissediyorum; genellikle bu yüzden birlikte üretmeye devam ediyoruz. Ama ilhamı pek çok farklı yerden alıyorum. Çok gözlem yaparım. Sokakta küçük bir ana tanık olurum ve o an bütün bir sahnenin çıkış noktası olabilir. Dolayısıyla hem gözlemlerim hem de karşılaşmalarımda kurduğum diyalog, yaratıcı süreci besleyen kaynaklara dönüşebiliyor.

NOW, topluluğun 25 yıllık üretimine dönüp bakarken aynı zamanda şiddet, isyan ve belirsizlik gibi temalara da değiniyor. Jasmin Vardimon topluluğunun 25 yıllık yolculuğunu böyle bir eserle kutlama fikri nasıl ortaya çıktı? Ve bu tercih zaman kavramıyla nasıl ilişkilendi?

25 yıldır üretiyor olmak önemli bir eşik. Kariyerim boyunca ele aldığım konular üzerine durup düşünmek ve aynı zamanda hafızamda iz bırakan bazı anlara ve hikâyelere geri dönmek istedim. Bu anları yeniden stüdyoya taşıdık ve bugünün bakış açısından, daha güncel bir perspektifle yeniden çalıştık. 25 yıl içinde nelerin nasıl değiştiğini görmek ilgimi çekti. Bugün, bakış açımızı şekillendiren bilgilerin çoğunun ekranlarda gördüklerimiz tarafından manipüle edildiği dijital bir çağda yaşıyoruz. Haberlerden ya da sosyal medyadan, dünyayı algılama biçimimizi şekillendiren birçok bilgi ediniyoruz. Önceki işlerimde de kamera kullanmış olsam da, NOW'da sahnenin çeşitli yerlerine yerleştirilmiş kameralar var ve bunlar alternatif bakış açıları sağlarken, sahnede canlı olarak izlediklerimize de ek bilgi katmanları ekleniyor. Yani her zaman şaşırtıcı ve farklı olan bir bilgi katmanı daha var. Eser, aynı zamanda, savaş, sınırlar, göç gibi ne yazık ki hiç değişmeyen ve hâlâ güncelliğini koruyan eski meseleleri de ele alıyor. Ancak aynı zamanda uzlaşma ve şefkât arzusunun da barındırıyor içinde.

Sanırım bu arzunun altını çizmek bugün için bu çok kıymetli. Çünkü, sanatsal bir bağlamda bile olsa, sürekli güncel gerçeklikle yüzleşmek insanı

yorabiliyor; bu gerçeklikle yüzleşmemiz lazım ki bir şeyleri değiştirelim, değiştirmemiz gerektiğini fark edip bunun için çaba gösterelim, ancak direnme gücünü hep ayakta ve taze tutabilmek için mevcut karanlığın içinde küçük bir umut pırıltısı sunan anlara veya sanat bağlamında sanat eserlerine de ihtiyaç duyuyor insan. En azından ben kesinlikle ihtiyaç duyuyorum, çünkü aksi takdirde çaresizliğe kapılıp kendi adacığımıza çekildiğimi, bunun da bana hem adeta kolay bir kaçış hem de farklı bir konfor alanı sunduğunu fark ediyorum. O umut pırıltısı belirdiğinde ise, ben de kendimde hayatın içinde direnmeye devam etme gücünü yeniden buluyorum, yeniden kuruyorum.

Evet, bu kesinlikle işin içinde mevcut. Ama bence her şeyden önce zamanın akışını, canlı sanatı ve yalnızca eylem anında var olanı, canlı bir performansı kutluyorum.

Dünyanın mevcut durumuna baktığında, hem bir insan hem de bir sanatçı olarak senin için en acil veya ele alınması gerekli mesele nedir?

Sanırım insanlık ve başkalarına özen göstermek. Aslında *Lullaby*'nin ikinci bölümü olan bir sonraki işimde özellikle bu iki konuya odaklanacağım. Eser, bakımın verildiği bir yerde, bir hastanede geçiyor ve insanlığın her şeyin üzerine yükseldiği anları ele alıyor.

Dünya genelinde Yapay Zekâ ve dijital gelişmelerle ilgili yazıları okuduğumda, Yapay Zekâ'nın doktorların yerini alabileceği, hatta teşhis koymada daha iyi olabileceği tartışılıyor, ancak bakım emeği, insani temasa ve insan sıcaklığına ihtiyaç duyduğu için, yerini dolduramayacakları önemli bir alan gibi görünüyor. Bir karakterin veya bir performansının bakış açısından dünyaya bakmak gibi, farklı perspektifleri göstermek için video ve projeksiyonu nasıl kullandığımı da biraz konuşmak istiyorum. *Lullaby*'dan hatırlıyorum, gerçek zamanlı video projeksiyonu ve canlı kamerayı sıklıkla işlerinde kullanıyorsunuz; öyle ki, bunlar seyircinin bedenleri ve bedeninin mekân içinde varoluşunu algılamaya biçimini dönüştürüyor. 20 küsur yıl önce *Lullaby*'i izlediğimde, dramaturjiyle bu kadar organik biçimde bütünleşen video kullanımını ilk kez gördüğümü düşünmüştüm. Uzun yıllardır birlikte çalıştığınız partnerinle olan işbirliğinin bunda büyük payı olduğunu biliyorum, ama bu estetik nasıl bu kadar merkeze yerleşti? Bu görsel dilin nasıl evrildiğini biraz anlatabilir misin?

Sanırım en başından beri tüm işlerimde sorduğum ve hâlâ sormaya devam ettiğim bir soru var: Gördüklerimiz mi bakış açımızı belirliyor, yoksa bakış açımız mı gördüklerimizi belirliyor? Ve çoğu zaman bunun cevabından emin değilim. Bazen ön kabullerle geliyoruz ve gerçekliği daha çok o mercekte görüyoruz; bazen de bir şey görüyoruz ve bu, o gerçekliği anlama, onu okuma biçimimizi tamamen değiştiriyor. Guy ile yaptığımız iş birliğinde, katmanlar ve farklı dokular ekleyen ya da açığa çıkaran görseller yaratıyoruz. Metin bile benim için bir doku; bilgi ekleyen başka bir katman. Ve kamera, bize tanıdık gelen ama aynı zamanda şaşırtıcı olan yeni bir gerçeklik sunuyor; yakın plan sayesinde, sahneden uzaktayken göremediğiniz farklı unsurlar ve açılar ortaya çıkıyor.

Kadın sanatçılara yönelik pozitif bir ayrımcılığın yeniden oldukça önem kazandığı bir dönemden geçiyoruz; çünkü toplumsal cinsiyet eşitliği bakımından dünyanın birçok yerinde birçok şey maalesef artan bir hızla geriye gidiyor gibi duruyor; elde edilmiş olan olumlu kazanımlar açısından bir geriye gidiş hissediliyor. Senin işlerinde de özellikle kadın bedeninin, emek, direniş ve dönüşümün bir alanı olarak belirdiğini düşünüyorum. Eserlerinde kadın bedenine nasıl yaklaşıyorsunuz? Ayrıca bir kadın sanatçı olarak sen bunu nasıl değerlendiriyorsun?

Eserlerimde güçlü kadın figürleri yarattığım bana hep söylendi. Bu her zaman bilinçli bir tercih değil. Yaratım sürecinin ve canlı sanat yaratma sürecinin, birlikte çalıştığım sanatçılarla diyalogun doğal bir parçası olarak ortaya çıkıyor. Ayrıca, *#MeToo* dönemi esnasında ürettiğim ve Medusa'nın mitolojik karakterinin politik boyutuna odaklandığım *Medusa* adlı eserimde, Medusa'nın tarih boyunca hem kültürde hem de politikada nasıl bir canavar olarak tasvir edildiğine baktım. Bu eseri, ABD'deki 2016 seçimlerinin hemen ardından yaratmıştım; Donald Trump'ın kendisini Perseus olarak, Hillary Clinton'ın başını Medusa olarak tutarken gösteren görseller paylaştığı bir dönemde. Kültürde ve tarihte güçlü kadınların nasıl sürekli canavar olarak tasvir edildiğini beni gerçekten ilgilendiriyor; Medusa örneğinde olduğu gibi.

Eserlerimde hep dans ile tiyatro arasındaki daimi diyalogu araştırıyorum. Hareket aracılığıyla, ağırlıklı olarak görsel bir dil üzerinden, hikâye anlatmanın çeşitli yollarını keşfetme merakım da burada yatıyor.

Sanırım sanatçılar olarak bazen yaptıklarımızı bilinçli bir niyetle değil, sezgisel olarak gerçekleştiriyoruz; sanırım senin işlerinde de böyle bir hasasiyet hem niyet olarak hem de sezgisel olarak mevcut. O halde son bir soru sormak istiyorum Jasmin. Dans ve gösteri sanatları alanında profesyonel gelişimi desteklemek için 2012 yılında beri yürüttüğün *JV2 Profesyonel Gelişim Programı*'nda gelecek kuşakları gözeterek hareket ettiğin çok açık ve bu çok kıymetli. Eğitim ile profesyonel kariyer arasında bir köprü kurarken hangi boşluğu doldurma ihtiyacı hissettin? Bu deneyimden ve program kapsamında eğitim gören dansçılarda neyi geliştirmeye çalıştığın dan biraz bahsedebilir misin?

Benim gördüğüm boşluk, özellikle dans eğitimi ile tiyatro eğitimi arasındaydı. O dönemde dansçılar için seçmeler yaptığımda, her iki alanda da yetkin ve iki beceriyi bir arada taşıyan performans sanatçılarına ulaşmanın zor olduğunu fark ettim. *JV2*, esas olarak çok yönlü, bütünlüklü sanatçılar olmak isteyen; fiziksel, vokal ve kavramsal kapasitelerini bir bütün olarak kullanabilen dansçılar için kuruldu. Program boyunca dans ile tiyatro arasındaki diyalog sürekli araştırılıyor. Bu diyalog aracılığıyla, benim için kişisel ile evrensel arasındaki boşlukta var olan çeşitli sonuçlar ortaya çıkıyor.

Hissettiğim bir diğer boşluk ise öğrenci olmak ile profesyonel dansçı olmak arasındaydı. Eğitimlerini tamamlayan pek çok genç dansçının karşılaştığı bu geçiş süreci oldukça zor. *JV2*, dansçıları turne yapan profesyonel bir toplulukta çalışmaya hazırlıyor. Genç bir topluluk olarak ana şirketle birlikte çalışıyorlar ve bu zorlu geçişi nasıl yöneteceklerini öğreniyorlar. Bu anlamda program oldukça başarılı; 13 yıldır süren programın mezunlarının yüzde 90'ı şu anda dans sektöründe çalışıyor. 🌱



Jasmin Vardimon Company,
Now gösterisinden,
Fotoğraf: Tristram Kenton

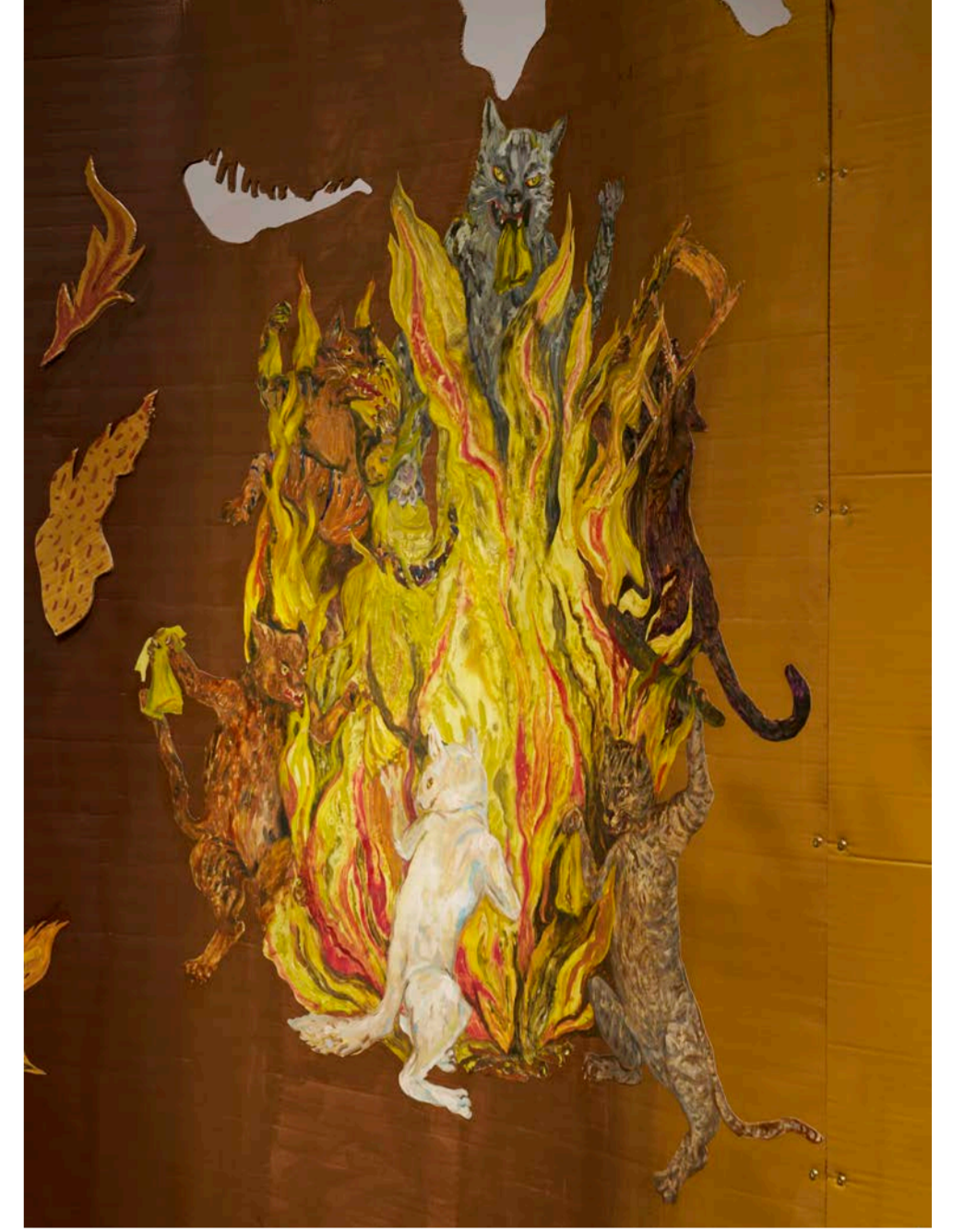


Jasmin Vardimon Company, Now gösterisinden, Fotoğraf: Ben Harries



Karton labirentin hayaletleri

Amerikalı sanatçı Candice Lin'in *g/hosti* başlıklı kişisel sergisi, 8 Ekim 2025 – 1 Mart 2026 tarihleri arasında Londra'daki Whitechapel Gallery'de gerçekleşiyor. Lin'in mitolojik figürler, videolar ve duyuşal öğelerle hibrit bir organizma gibi mekâna yerleştirdiği karton labirenti, izleyiciyi gözlemci olmaktan çıkararak ve anlatının aktif bir parçasına dönüştüren yapısı üzerinden ele alıyoruz



Candice Lin, *g/hosti* sergisinden yerleştirme fotoğrafları, Whitechapel Gallery. Fotoğraf: Matt Greenwood, Above Ground Studio.

İçinden geçtiğimiz krizlerle dolu bu zamanlarda sanat ile ilişki kurmakta birçok anlamda zorlandığım bir dönemde, Amerikalı sanatçı Candice Lin'in Londra, Whitechapel Gallery'deki sergisine merakla ancak beklentilerimi düşük tutmaya çalışarak gittim.

Sergi mekânına girince, izleyiciyi içine alan karton labirentle Lin'in yarattığı kurgusal evrenin içine düşüyorum. Çocuk çizimlerini andıran; kedi, kurt, fare gibi hayvan tasvirleriyle kaplı labirent, aynı anda hem çocuksu hem de tehlikeyi çağrıştıran öğelerle dolu. Bir kurdun insan cesedini yediği video, alevler, iskeletler ve kemikler izleyiciyi bir ormanın ya da bir yangının ortasındaymiş gibi hissettiriyor. Labirentin içine yerleştirilen küçük ekranlardaki *stop-motion* videolarda ise mitolojik yaratıklar ve grup halinde insanlar görüyoruz. Görüntü ve referansın bu kadar bol olduğu bir evrende, telefon boyutundaki ekranlarla da karşılaşmamız aslında oldukça anlamlı. Aynı zamanda farklı yerlerde ve ölçeklerde gerçekleşen yıkımı labirent kurgusu ve döngü hâlinde akan videolarla anlatmak, tekrar ve döngüsellikli vurulayan bir jest haline geliyor.

Lin, sergi metninde bununla ilgili şöyle diyor: "Bir cam parçasının, bir deneyimin ruhunu görmüş ya da hissetmiş olmanın sözel olmayan tanıklığını taşıyan maddi bir tanığa dönüşmesi fikri, zamanımızın ol-

dukça ilginç bir olgusu." Her zaman kayıt halinde; biz de gördüklerimizi düşünmek ya da sindirmek için vakit olmadan kesintisiz bir izleme halindeyiz. Olaylar öyle bir hızla geliyor ki yetişmek neredeyse imkânsız; bu nedenle ne yeterince şaşırıma ne de yas tutmaya zamanımız var.

Karton labirentin gölgesi mekânın beyaz duvarlarında başka gölgeler yaratıyor. Bir çocuğun odasının duvarlarına vuran ışığın yarattığı oyunlarla gördüğü ve hayalini kurduğu canavarlarla dolu bir âlem gibi labirentin dışı. Labirentin içindeki renkli ve tekinsiz hava, dışarıda daha karanlık ve soyut bir hale bürünüyor. Sanki gerçekliğin ekranlarda gördüğümüz versiyonu ile, endişenin bir *modus operandi* haline geldiği bu zamanlarda bireyin iç dünyasındaki yansımalarının ikiliğini vurgular gibi bu ayırım. Beyaz duvarlarda tek çizgi halinde, okuması oldukça zor uzun bir metin yazılı. Yakalayabildiğim şu cümle, labirentin içinde de tekrarlanan birçok konuyu özetliyor: Mevsimler ve hava durumları hakkında konuşmanın politik olması.

Yerleştirme, heykel, resim ve video gibi farklı mecralarda üreten Lin'in pratiğinde, tarihsel anlatılarla güncel koşulları iç içe geçiren hikâyeler önemli bir yer tutuyor. Serginin basın bülteninde de belirtildiği gibi, Los Angeles'ta yaşayan sanatçı bu işi; Trump'ın yeniden baş-



Candice Lin, g/hosts sergisinden yerleştirme fotoğrafları, Whitechapel Gallery. Fotoğraf: Matt Greenwood, Above Ground Studio.

kan seçilmesi, Los Angeles'ta büyük ölçekli hasara yol açan yangınlar, Gazze'de sürmekte olan soykırım ve Amerika'da özellikle üniversitelerde yaşanan sansür ve baskı gibi ulusal ve uluslararası koşulların ışığında üretiyor. Sanki çökmekte olan bir sistemin ve onun kurumlarının hayaleti tarafından musallat edilmiş gibi; bu hayalet hem kişisel hem kolektif yaşamlarımızda olmakta olan her şeyi, sergi mekânının duvarlarına yazılmış tek satırlık metin gibi çevreliyor.

Form olarak bir labirent üretmeyi seçmesi, dünya çapında içinden geçmekte olduğumuz krizlerin yol açtığı ümitsizlik, yön­süz­lük ve kafa karışıklığını vurgulamak istemesiyle ilişkili. Karton labirentin ölçeği, işi okunabilir kılarken aynı zamanda bir yön kaybı hissi de yaratıyor ve alternatif yollar peşinde labirentin içinde kaybolma duygusu elbette ki bilinçli bir tercih.

Sarsılmaz, sert bir labirentin içi ve dışı arasındaki ayrımı ortadan kaldıran ise kartondaki kesiklerden ortaya çıkan başka şekiller ve parçalarla anlatının bölünmesi ve çoğalması. Bu kesikler, alternatif bakış açılarına ve anlatılara açılarak ötesinde bir mekâna işaret ediyor; ama bunu insanlığın karşı karşıya olduğu belirsizliklere uygun ve son derece incedelikli bir şekilde yapıyor.

Lin'in kurduğu parçalı anlatı, bütüncül ve tekil açıklamaları reddediyor; aynı zamanda sözünü ettiği kolektif yön kaybı hissini tanımlayan çoklu krizlere dair birleştirici yorumlara da mesafe alıyor. Bu anlamda yerleştirme, sabit bir anlamdan ziyade deneyim ve algıyı öne çıkarıyor. Parçalanma burada bir yöntem olarak kullanılıyor ve doğrusal olmayan bir deneyimi mümkün kılıyor. Labirente girip farklı güzergâhlar oluşturmak mümkün. Ben de içinde dolaşırken geri döndüm, daireler çizdim, dışarıdan baktım ve yeniden içeri girdim. Kesikler, izleyicinin konumuna göre farklı perspektifler sunuyor ve gerçekten bir "dışarı" olup olmadığını sorgulatıyor. Bu krizler silsilesinin dışında olmak mümkün değil; hepimiz bunun içindeyiz. Bu da, tam da aynı sistemin içinden ve güncel deneyimlerden hareket ettiğimizi, yani kendi konumumuzu, kabul etmeyi gerektiriyor.

Bu noktada, Sandra Ruiz ve Hypatia Vourloumis'in parçalı bir yapı içinde, vinyetler aracılığıyla kurguladıkları *Formless Formation* adlı kitabı düşünüyorum. Kitap, Lin'in işi gibi, siyasal, ekolojik ve toplumsal kırılmaların koşullarında dünyayı bilme ve bir araya getirme yöntemi olarak parçalanmayı ele alıyor. Burada biçimsizlik, yapının yokluğu değil; bütünlüğün reddi anlamına geliyor. Anlam, tekil ve birleşik argümanlardan ziyade kısmi karşılaşmalar, konumlanmış perspektifler ve ilişkisel yoğunluklar üzerinden ortaya çıkıyor. Ruiz ve Vourloumis, kolektif pratikleri ve tamamlanmamış oluşumları öne çıkararak fragmantal yani parçalı düşünmeyi hayatta kalma ve dayanışma biçimleriyle ilişkilendiriyor; düşünmenin parça parça, her zaman kolay anlaşılmayan ve tutarlı olmayan ama farklılıklar arasında paylaşılan bir süreç olduğunu gösteriyorlar. Kitap, sabit kategorilere ve bütüncül bilgi iddialarına direnen farklı pratikleri, dilleri ve jestleri bir araya getirmenin yolu olarak biçimsizlik fikriyle güçlü bir şekilde oynuyor.

Serginin oyuncaklı ismi *g/hosts* bence işe dair önemli ipuçları barındırıyor. Bir yandan hayaletlere gönderme yapan isim, bir yandan da *host* ve *hostile* kökleri üzerinden misafirperverlik ve düşmanlık kavramlarını aklı getiriyor. Etimolojik olarak misafirperverlik (*hospitality*) terimi, düşmanlık (*hostility*) kavramıyla ilişkilidir; ilkinin kökü olan *hospes*, ikincisinin daha eski bir kökü olan *hostis* ile bağlantılıdır. *Hostis* hem yabancı hem de düşman anlamına gelirdi.

Derrida'nın misafirperverlik anlayışı, salt hoşgöründen ziyade aktif bir karşılamayı vurgular. Bu anlamıyla misafirperverlik savunmasızlık ve açıklık demektir; öteki karşısında her türlü düşmanlık ihtimaline rağmen sorumluluk almayı gerektirir. Dolayısıyla misafirperverlik, aynı anda hem radikal bir edilgenlik halini hem de seçicilik ve sorumluluk üzerinden kurulan başka türden bir aktif pozisyonu ortaya çıkarır.

Son olarak, sergide oyunun rolü yadsınamaz. Çoğunlukla çocuklukla ilişkilendirilse de, insanın toplumsallığı açısından temel bir unsur olduğu için kuramsal olarak da sıklıkla ele alınan oyun, Lin'in sergideki temalarla ilişki kurarken başvurduğu güçlü bir araç. Bir başkasıyla oynamaya izin vermek azımsanacak bir risk değildir. Kendini açmak, görünür kılmak ve incinme ihtimalini kabul etmek demektir. Oynamak güven gerektirir. Bu anlamda oyun son derece mahrem bir eylemdir.

Lin'in sergisi çocuksu bir naiflik ve oyunculuk ile günümüzü tanımlayan kaygılı ve tekinsiz hali tek bir bakış açısı veya anlatının çok ötesinde kurduğu incedelikli yapıyla etkileyici bir biçimde deneyimletiyor. Bir yandan da, yok olmakta olan birçok şeyi ve bir misafiri olduğumuz bu gezegenle kurduğumuz ilişkiyi tekrar tekrar sorgulatıyor. ❀



Seçici

denge



Jay Osgerby, Fotoğraf: Ivan Kassa

Röportaj: Berfin Küçükcaçar

Londra 2012 Olimpiyat Meşalesi, *Tip Ton* sandalye ve iki sterlinlik madeni para gibi farklı ölçeklerdeki tasarımlarıyla tanınan Barber Osgerby stüdyosunun kurucu ortağı Jay Osgerby, Mozaik'in ev sahipliğinde düzenlenen *Design Dialogues* etkinliği kapsamında geçtiğimiz aylarda İstanbul'da bir söyleşi gerçekleştirdi. Bu buluşmanın ardından bir araya geldiğimiz Jay ile nesnelerin zamana karşı direnci, zanaat ile endüstri arasındaki ilişki ve tasarımın geleceği üzerine konuştuk

Sohbetimize tasarımın "zamana direnci" fikriyle başlamak istiyorum. Bir nesnenin zaman içinde anlam üretmesi sizin için ne ifade ediyor?

Öncelikle kalıcılık ile kullanım arasında bir ayırım yapmadığımı söylemeliyim. Benim için ikisi aynı düşüncenin parçası ve bu ilişkinin merkezinde malzeme yer alıyor. Yapılan her şey zaten değişiyor. Taş, beton, ahşap ya da bir sandalye; hiçbir şey sabit kalmıyor. Sadece farklı hızlarda dönüşüyorlar. Malzeme seçimi önemli çünkü bu dönüşümün nasıl gerçekleşeceğini o belirliyor. Bir şey iyi yapılmışsa yalnızca yıpranmaz, gelişir. Zamanla kullanımın izlerini taşımaya başlar. Alışkanlıkları, anları ve çevresinde yaşanan hayatı kaydeder.

Nesneleri neredeyse hayatımıza dahil olan varlıklar gibi tarif ediyorsunuz.

Evet, çünkü dahil oluyorlar. Nesnelere nötr değildir. Sizinle birlikte dirler, zaman içinde sizinle birlikte ilerlerler. Kendi bedeniniz yıllar içinde nasıl değişiyorsa, birlikte yaşadığınız şeyler de değişir. Sabah aynaya baktığımda kendi yolculuğumun izlerini görebiliyorum. Aynı durum etrafımdaki nesnelere için de geçerli. Anlam, bu ortak süreklilikten doğar. Donmuş bir zamansızlık arayışı değildir mesele. Zaman geçerken varlığını sürdürebilmek ve bütünlüğünü kaybetmeden kullanımı içine alabilmektir.

Zanaat ile endüstriyel üretim çoğu zaman karşıtlık üzerinden düşünülüyor; oysa siz pratiğinizde ikisini bir araya getiriyorsunuz. Bu ilişkiyi nasıl bakıyorsunuz?

Zanaati nostalji olarak görmüyorum; teknolojiyi de yapım sürecinden kopuk bir alan olarak düşünmüyorum. Zanaat bir hobi değildir. Bir şeyi doğru biçimde yapma taahhüdüdür. Beni ilgilendiren, el ile makine arasındaki gerilim. Özenle elde üretilmiş bir şey ile teknik hassasiyetle üretilmiş bir şey yan yana geldiğinde bir karşıtlık oluşur. O karşıtlık enerji yaratır, nesneye bir varlık kazandırır.

Farklı tekniklerle çalışmak tasarımcı olarak düşünme biçiminizi değiştiriyor mu?

Evet, ama genellikle proje bunu belirliyor. Bazı projeler belirli bir çözüme ulaşmaya odaklıdır; sınırlar baştan bellidir. Galeri projeleri ise daha fazla özgürlük sunar. Az sayıda üretim yaptığımızda daha çok deney yapabilirsiniz. Sekiz nesne üretiyorsanız tüm dünya için tasarlamıyorsunuzdur. Sekiz kişi için düşünürsünüz. Bu kayma her şeyi değiştirir, malzemeye ve sürece daha doğrudan yanıt vermenizi sağlar.

Bir nesne tasarlarken kullanıcıyı ne kadar düşünüyorsunuz?

Herkes için tasarlamaya çalışırsanız, kimseye ait olmayan bir şey ortaya çıkar. Herkes hedef kitle değildir ve bu bir sorun da oluşturmaz. Kişinin tasarımı kendinden başlaması dürtü olmanın bir yolu, seyrelemeyi engeller. Herkesi kapsama çabası nesneyi muğlaklaştırır. Netlik, özgüllükten gelir.

Yani mesele herkes için tasarlamak değil.

Hayır. Mesele odak. Bazen birlikte akşam yemeği yemekten keyif alacağım insanları hayal ederim. Fikirlerine saygı duyduğum kişiler. Böyle biri, tasarladığımı bilmeden bir sandalyeyi beğendiğini söylerse, içten içe memnun olurum. Bu da benim için yeterli.

Stüdyonuz mobilyalar, nesne tasarımları, yerleştirmeler ve mimarlık arasında çalışıyor. Farklı ölçeklerde üretmek düşünme biçiminizi nasıl etkiliyor?

Yaptığımız her şeyin içinde sorular var. Küçük nesnelere küçük sorular içeriyor, büyük nesnelere büyük sorular. Fark, soruların varlığında değil, nasıl çerçevlendiklerinde. Mimarlık çok farklı çünkü yalnızca prototipi inşa edersiniz. Yüzlerce insanla birlikte çalışırsınız; bu da kontrolü zorlaştırır. Mobilya tasarımında insanlar nesnenin bütününe birlikte katkı verir, parçalanmış fragmanlara değil. Mimarlık ayrıca barınma meselesini düşünmeye zorlar. Işığı, akustığı, hacmi ve sıkışmayı hesaba katarsınız çünkü insanlar içinde yaşar. Bir sandalyeyi aynı şekilde mesken tutmazsınız.

Farklı ölçeklerde de olsa her tasarımınız için farklı alanlardan profesyonellerle iş birliği içindedir.

Aynen öyle. Bir bina da tasarlasanız bir çay fincanı da, ihtiyaçlar, arzular, kısıtlar ve bütçe ile başlarsınız. Tabii güç her zaman sürecin parçasıdır. Roller sadece farklı adlar alır. Mimarlıkta yönetmelikler ve kodlarla uğraşsınız. Mobilyada ise ağırlık sınırı ya da stabilite gibi performans kriterleriyle. Üretim yapısının disiplinler arasında şaşırtıcı ölçüde tutarlı olduğunu düşünüyorum.

Tasarımın zirveye çoktan ulaştığını söylediğinizi okudum. Bunu bizim için açar mısınız?

Üretim zirve yaptığını kastetmiyorum; açıkçası yapmadı. Tasarım açısından ise, hayal edebileceğiniz neredeyse her şeyin zaten var olduğu bir noktaya geldiğimizi düşünüyorum. Aklınıza gelen hemen her şeyi bulabilirsiniz. Bundan sonra gelecek olan yalnızca daha fazlası olamaz. Bir sıfırlamaya ihtiyaç var gibi hissediyorum.

Bu sıfırlama neyi barındırıyor?

Daha az üretim, daha çok yapım. Daha küçük ölçekler ve daha fazla niyet. Daha odaklı ve sınırlı üretim biçimlerine doğru bir kayma göreceğimizi düşünüyorum.

Bugün tasarımı etik bir pratik olarak da tartışıyoruz. Bu alanın ya da kendi pratiğinizin sorumluluğunuzu nasıl düşünüyorsunuz?

Tasarladığımız her şey var olmayı hak edecek kadar iyi olmalı. Her şeyin başlangıç noktası bu. Tasarımcıların çalıştığı çerçeve özellikle çevresel açıdan çok daha daraldı. Malzemeler daha fazla araştırılıyor, daha dayanıklı ve daha dikkatli seçiliyor. Bu kısıt bir engel değil; gerekli bir koşul. Bazen en sıradan kararlar en belirleyici olanlardır. Çıkarılabilir, yıkanabilir bir sandalye kılıfı kulağa sıkıcı gelebilir ama nesnenin hayatınızda kalmasını sağlar. Nesnelere yük haline gelmemeli. Uzun ömürlü yol arkadaşları olmalı.

London Olympic Torch (Londra 2012 Olimpiyat Meşalesi) gibi güçlü temsil yükü olan nesnelere tasarladınız. Anlamın ve hafızanın merkezde olduğu durumlarda forma nasıl yaklaşıyorsunuz?

Sembolizmle özellikle ilgilenmiyorum. Sembolizmin bir süre önce çıktığını düşünüyorum. Benim için daha önemli olan hafıza. Olimpiyat Meşalesi'nde 70 gün boyunca yolculuk edeceğini biliyorduk, insanların bu nesne hakkında görmeye ihtiyacı vardı. Örneğin bu nesne anlam taşımalı çünkü insanlar onu seçmedi; onlara başkaları tarafından verildi. İnsanların satın almadığı ama yine de kullandığı ve deneyimlediği şeyleri tasarlamak ilgimi çekiyor. Bu tür durumlarda anlam isteği bağlı kalmıyor, nesnenin içine yerleştiriliyor.

Mozaik, Vitra ya da B & B Italia gibi üreticilerle iş birliklerinizde tasarladığınız nesne üzerinde tasarımcı kimliği ile marka kimliğini nasıl dengeleyorsunuz?

Bir nesneye kendi kişisel dilimi dayatıp onun bana ait olduğu anlaşılacak şekilde tasarlamaya inanmıyorum. Bu yaklaşım tasarımdan çok markalaşmaya yakın. Bir şirketi benzersiz kılan şeyi anlamayı tercih ederim. Nasıl çalıştıklarını, iç kültürlerini, kurumun içinde sessizce biriken bilgiyi... Bunu dünyayı nasıl gördüğüm ve başka yerlerde nelerin olup bittiğini fark edişimle birleştiririm. Buradan da ortaya gerçek bir iş birliği çıkar. Yaklaşık yarısı benden, yarısı şirketten gelir. Bu denge seçicilik gerektirir.

Dijital üretim ve Yapay Zekâ ile pratiğinizde nasıl ilişki kuruyorsunuz?

Tasarım yapmak için Yapay Zekâ kullanmıyorum. Bana fazla sıkıcı geliyor. Ancak Yapay Zekâ'nın ev içinde bir nesne olarak nasıl belirebileceğiyle ilgileniyorum. Teknoloji şirketleriyle kavramsal olarak Yapay Zekâ ilişkili ürünler üzerine çalıştım. Benim için tasarımın hâlâ bir pürüz barındırmasına ihtiyaç var. Her şey fazlasıyla pürüzsüzleştğinde, temel bir şey kayboluyor. ❄️

Barber Osgerby, Tip Ton RE sandalye tasarımı
Barber Osgerby, London Olympic Torch, Fotoğraf: David Brook



Bir nesneye kendi kişisel dilimi dayatıp onun bana ait olduğu anlaşılacak şekilde tasarlamaya inanmıyorum. Bu yaklaşım tasarımdan çok markalaşmaya yakın. Bir şirketi benzersiz kılan şeyi anlamayı tercih ederim. Nasıl çalıştıklarını, iç kültürlerini, kurumun içinde sessizce biriken bilgiyi...



Mâziden Âtiye Zarâfet sergisinden yerleştirme fotoğrafı, Abdülmecid Efendi Köşkü, 2023-2024, Fotoğraf: Didem Kendik

Cevaptan önce

Yazı: Umut Durmuş

Görmenin politik, felsefi ve kültürel araçlarla nasıl inşa edildiğini merkezine alan *Bakma-Görme* başlıklı yazı dizisinin ikincisi, müzelerdeki dijitalleşme dalgasının mekânsal hiyerarşiyi ve sergileme dilini nasıl dönüştürdüğünü sorguluyor



Mâziden Âtiye Zarâfet sergisinden video görüntüleri, Abdülmecid Efendi Köşkü, 2023-2024

“Bugün müzelerin önündeki temel sorunun, ziyaretçi ilgisinin eksikliğinden çok, bu ilgiyi yönlendirecek doğru dili bulamamak olduğunu tartışmaya değer buluyorum” diyerek bitirmiştim Art Unlimited’in önceki sayısındaki yazımı ve eklemiştim: “...doğru dil ya da ilgi eksikliğine çare olarak dijital araçlara bel bağlandığını görüyorum.”

Hayatın pek çok alanında olduğu gibi dijital teknolojiler müze, sergileme ve kültür-sanat alanında da kendine hatırı sayılır bir pazar açıyor. Ancak gözlemediğim kadarıyla, bu teknolojiyi entegre etme motivasyonu, karar vericileri çoğunlukla sorunu çözüme yuvarlamaya, bağlamı araca göre evirmeye ve hatta “araç gösterisi” uğruna içerik üretmeye yönlendiriyor. Bugün neredeyse her müze ve sergi projesinde bir norm haline gelen çoktan seçmeli menüler, oda yüksekliğindeki kuşatıcı ekranlar veya sanal gerçeklik ekipmanları, bana kalırsa çoğu zaman sorundan yola çıkmayan bir zenginlik ve “güncellik” gösterisi olarak mekâna sızıyor. Dijital araçlara bu denli koşulsuzca bel bağlanmasını, anlam üretimi ile gösteri arasındaki hassas sınırı belirleyen yeni ve riskli bir eşiğin işareti olarak okuyorum.

Meseleyi bir teknoloji karşıtlığı olarak değil, dijitalin “zorunlu” olduğu durumu ayırt edebilme becerisi olarak görme taraftarıyım. Sergi üretim sürecinde, karar vericilerin mekânsal sonucu alışılmış temsiliyet araçları ile kavrayamaması sorununu Sanal Gerçeklik (VR) araçları ile aştığım doktora çalışmamda da temel ilkem aynıydı: Dijital, ancak başka hiçbir araçla aşılabilen bir problemi çözebildiği ölçüde meşruiyet kazanır. Aksi halde, sorundan yola çıkmayan her teknolojik müdahale yalnızca bir “yüzey” üretir. Bu yüzeyler ise nötr değildir; ışık saçar, mekânı istila eder ve algıyı hoyratça merkezileştirir. Biz objeden yansıyan ışıkla görmeye alışmışız; fakat dijital ekran bizi doğrudan ışık kaynağına bakmaya zorlar. Bu görsel kirlilik (*light spill*), sergi mekânının hiyerarşisini bozarken, narin bir çizimi yanındaki devasa bir LED duvarın gölgesinde bırakabilir. Biliyoruz ki sürekli görsel uyarı dikkat üretmez; seçilmiş uyarı dikkat üretir.

Bu kuşatmanın, beraberinde amansız bir “hız beklentisi” getirdiğini düşünüyorum. Gündelik hayatımızın kaydırma alışkanlıkları ve bildirim kültürüyle şekillenen bu hız refleksini, ekranın olduğu bir mekânda bütünüyle ortadan kaldırmayı oldukça güç buluyorum. Bu nedenle asıl meselenin dijitali yavaşlatmak değil, bu hız refleksinin mekân üzerindeki hakimiyetini sınırlamak olduğuna inanıyorum. Dijital arayüzler, bizi en kısa sürede bir şeyi satın almaya ikna etmek üzere keskinleştirildikleri için, içeriğe davet ve ilk intiba üzerinde hâlâ olumlu bir etki yapıyorlar. Ziyaretçi, bu dijital dünya ile önceki karşılaşma yoğunluğuna bağlı olarak hemen ya da biraz yavaştan o ekrana doğru hamle yapıyor; ancak gözlemim o ki, birkaç dokunuştan sonra beklediği o dopamini bulamadığı için ekranı terk ediyor. Bu koptuşa, sergi içindeki hiçbir ekranın, ziyaretçinin cebinde taşıdığı akıllı telefonla, “çözünürlük, tepki süresi ya da arayüz kalitesi” açlarından yarışamayacak olmasının payı olduğunu düşünüyorum. Müze dışı dünyada “etkileşim süresi = para” denklemine dayanan endüstri, bu süreyi artırmada oldukça mahir. Sonuç olarak *dwell time* (etkileşim süresi) artmış gibi görünse de; bunun öğrenme çıktıları üzerinde dikkate değer bir artış sağladığına dair kesinleşmiş bir veriye henüz rastlamış değilim.

İçeriğe hâkim çok az sayıda ziyaretçinin, bu hakimiyetten gelen doğru soruların yanıtlarını o sayfalarda bulabildiğini görüyorum. Ancak konuya yeni ısınan çoğunluğu ekranın sağ sularında dolaştıran her arayüzün, ziyaretçinin nesneyle kuracağı o derinlikli karşılaşmanın önüne bir perde çektiğini düşünüyorum. Anlamın kısayolunu sunan ekranın, manzaranın -yani nesnenin- kendisini iskalattığı görüşündeyim. Oysa müze sadece bir öğrenme yeri değil, bir etkilene alanı. Ziyaretçinin o atmosferin içinde erimesini bekliyorum. Bu noktada dijital arayüzlerin sunduğu o pırlıtlı görseleliği çoğu zaman bir kolaycılık olarak değerlendirdim. Duyularla ve algı ile oynamanın; iyi bir ışık, akustik, ses ve sessizlik gibi temel analog araçlarına kendimi hep daha yakın hissettim. Malzeme ve mekânın diline çok daha fazla iş düştüğüne inanıyorum. Baktığım bir yüzeyin bana kendimi göstermesi -ki adına ayna diyoruz- bence hâlâ herhangi bir ekrandan çok daha ilginç ve sarsıcı.

Dijital, özü itibarıyla bir cevap verme makinesi; müze ise bir soru sorma mekânıdır. Müzeye gittiğinizde bir nesneye bakarsınız ve zihniniz kendiliğinden sorular üretmeye başlar: “Bu nasıl yapıldı? Bu ağırlığı nasıl taşıdılar? Neden bu malzeme seçildi?” Dijital ise hemen araya girer ve “Bu vazo 14. yüzyıla tarihleniyor, şu teknikle üretildi” der. Cevabı alan zihin, “Tamam, öğrendim.” diyerek nesneye bakmayı bırakır. Dijitalin verdiği bu “ansiklopedik cevap”, ziyaretçiyi nesnenin kendisinden koparıp veriye hapseder. Oysa müzenin asıl amacı hazır bilgi paketleri sunmak değil; ziyaretçiyi nesnenin karşısındaki o tekinsiz ama büyüleyici boşlukta, yani “cevaptan önce”de tutabilmektir diye düşünüyorum. Müze bir kavrayış oluşturmak isterken, dijital çoğunlukla sadece veri sunar ve bu veri yükünü çok az sayıda ziyaretçide anlama dönüştürür.

Sanat tarihçisi Claire Bishop, *Disordered Attention* kitabında, artık müzede 19. yüzyıldan kalma o sessiz ve derin odaklanma idealinden ziyade, dijital cihazların birer “bakma protezi”ne dönüştüğü hibrit bir dikkat rejiminin hakim olduğunu altını çiziyor. Hatta müzede araştırma temelli yerleştirmelerin çoğunun, aslında İnternet’te



İftihâr ve Yâdigâr sergisi, video yerleştirmesinden mendil fotoğrafları, Sadberk Hanım Müzesi, 2025

bilgi kırıntıları peşinde koştuğumuz o parçalı deneyimi mekânda taklit ettiğine vurgu yaparak dijital dünyanın etkisini iki yönlü ele alıyor. Bishop’a göre bu durum, müzeleri sadece birer seyir alanı değil; dijitalin hızıyla nesnenin ağırlığı arasında sıkışmış, dikkatin sürekli “yeniden formatlandığı” birer laboratuvara dönüştürüyor. Bu hibritleşmede, sergilerin çevrimiçi dünyada “görsel varlık” elde etme motivasyonu tasarlanmasında etkili. Şahsen ben, bu hibrit durumun; araçların kontrolsüz popülarleşmesi, pazarlama stratejilerinin başarısı ve karar vericilerin “geri kalma endişesi” ile her yeri sardığı bir dönemin sonlarına geldiğimizi hissediyorum.

Bu hissi, doğrudan içeriğin kendisi olan dijital sanat cephesinden gelen sinyallerle doğruluyor. Bir uzmanı değil, bir izleyicisi olarak konuşacak olursam; NFT ya da sanal arazilere astronomik paralar ödenen günler çok eski değil. Veri görselleştirmenin estetik ve ölççek olarak devasa hallerinin dikkat çektiği günler ise daha da yeni. Ancak bugüne yaklaştıkça dijital arayüzlü eserlerin azaldığını gözlemliyorum; nitekim yakın zamanda ziyaret ettiğim bir sanat galerileri ortak fuarında tek bir dijital sanat eserine rastlamadım. MoMA koleksiyonuna dahil olan *Makine Halişinasyonları* gibi önde gelen örnekler, dijital denemelerin sanat tarihindeki zirve noktası gibi izlenebilir. Ancak sanırım her büyük zirve, beraberinde bir doygunluk ve yön değişimi getiriyor. Bence, Jerry Saltz’ın bazı dijital üretimler için kullandığı “pahalı ekran koruyucu” benzetmesi bu maksimalist dijital estetiğin yarattığı algısal yorgunluğa işaret ediyor. Bu başarılar bir dönemin finalini oluştururken; artık izleyicinin bu devasa akışlardan yorulup, daha sessiz ve maddeselliği önemseyen bir derinliğe yöneldiğini takip ediyorum. Bahsettiğim türdeki büyük ölçekli video yerleştirmelerin kurumsal yapıların karşılama alanlarını bütünüyle kuşattığı iki örneği yakından gözlemleme fırsatım oldu. Söz konusu işlerin, oradan her gün geçen ofis çalışanları için kısa sürede “görünmez bir dekora” dönüştüğünü, o mekânda bulunmak zorunda olan karşılama ve güvenlik personeli içinse katlanılmaz bir bilişsel gürültü haline geldiğini gördüm.

Dünya genelinde sanat ve tasarımın nabzını tutan kültürel öngörü raporları da bu hissiyatı verilerle destekliyor. The Art Newspaper tarafından yayımlanan 2026 raporu, spekülâtif dijital şovların yerini daha ağırbaşlı, maddeselliği ve kalıcılığı önemseyen bir pazarın alacağını söylüyor. 2024’e kadar süren “her şeyi dijitalleştirme” çılgınlığından ardından gelen bu evre, bir tür “dijital olgunluk” (*digital maturity*) aşaması. Benzer şekilde, Eden Art’ın 2026 sanat trendleri öngörüsü de bu yönde bir “dokunsal rönesans” (*tactile renaissance*) müjdeliyor; el işçiliği ve malzemenin dürüstlüğü 2026’nın “yeni lüksü” olarak tanımlanıyor. Hatta moda ve tasarım dünyasının radikal sesi *SSENSE 2026 Kültür Öngörüler Raporu*, kusurlu olanın (*pockmarked*) yeni “sık” olacağını vurguluyor; çünkü dijital mükemmeliyet artık bir şüphe ve samimiyezsizlik belirtisi olarak okunuyor.

Dijital mükemmeliyetin yarattığı bu samimiyezt krizi, bizi dijitalin asıl meşruiyet alanına; yani insani aracılığı (*mediation*) taklit eden değil, onu taşıyan formlara yöneliyor. Eğer 2026’nın yeni lüksü “dürüstlük” ise, dijitalin başarısı artık hatasız bir arayüz sunmasında değil, içeriğe bir insanın nefesini ve sesini ekleyebilmesinde gizli olabilir.



Bugün birçok kültür kurumunun deposunda çürüyen “ekipman mezarlıkları” ve oda boyutundaki ekranlarda yüzen “404 hata kodları”, pedagojik bir gerekçe olmadan sadece geride kalmama korkusuyla alınan kararların sessiz anıtlarıdır.



Sadberk Hanım Müzesi'ndeki *İtibar ve Yedigâr* sergisi girişi için Prof. Dr. Emrah Safa Gürkan'ın hazırladığı içerikte yakalanan o “YouTube videosu” kıvamındaki samimiyet, 2023'teki *Mâziden Âtiye Zarâfet* sergisi giriş alanındaki video sanatı yaklaşımını kolaj, 2022'deki *Arkadaşım İçin* sergisi girişine yerleştirdiğimiz sinematik anlatı, bu “insani dokunuşun” dijital karşılığı gibi hissediyorum. Bence dijitalin gerçek gücü, “insansız” ekranların sunduğu statik veride değil; sinemanın, anlatının ve o seçilmiş kadrajın güven veren “insani” otoritesinde saklı.

Dijitalin çok kıymetli olduğu bir diğer alan ise erişilebilirlik. Başka türlü mümkün olmayı mümkün kulan her dijital dokunuş gösteri değil, haklı. İşitme ve görme engelliler, okuma güçlüğü çekenler veya çocuklar gibi farklı bilgi seviyelerindeki ziyaretçilerin etkileşebileceği dijital arayüzlerin katkısı çok önemsiyorum. Fakat bence dijitalin geleceği “eşlikte” gizli. Bu, insan zekâsını veya varlığını taklit eden bir “sahte rehber” yaratmak olmamalı, aksine; ziyaretçiyi yargılamayan, onun bilgi seviyesine göre vites değiştiren Yapay Zekâ temelli eşlikçiler, dijital bir cevap verme makinesinden bir diyalog partnerine dönüştürülebilir. Burada dijital, insanı taklit etmeye çalışmaz; sadece insan ile nesne arasında kaybolan o kadim “soru-cevap” köprüsünü taşır. Ziyaretçinin kendi cihazından kullanabileceği, sadece cevap üretmek yerine kavrayış sağlamasına yardımcı olacak bu tür bir “kavrayış katalizörü” için bir yılı aşkın süredir çalışıyoruz.

Sonuç olarak; bugün birçok kültür kurumunun deposunda çürüyen “ekipman mezarlıkları” ve oda boyutundaki ekranlarda yüzen “404 hata kodları”, pedagojik bir gerekçe olmadan sadece geride kalmama korkusuyla alınan kararların sessiz anıtlarıdır. Teknoloji, bugün hepimiz için kaçınılmaz bir maruziyet ve profesyonel üretimimizin vazgeçilmez bir parçası; kuşkusuz artık hiçbirimiz işimizi onlar olmadan yapamayız. Ancak bu araçlar, sadece onlarla çözülebilecek bir problemi çözdüğünde gerçek değere kavuşur. Görsel üretim bu kadar demokratikleştiği bir çağda müzenin rekabet avantajı gösteri değil, kürasyon ve rafine edilmiş seçkidir. Müze, söz konusu mecrayı bu binayı inşa eden “görünmez bir iskele” olarak kullandığı ve onun sunduğu hızı karşı kendi temposunu koruduğu ölçüde bir “analog vaha” olarak kalabilir.

Görsel detayları:

1. *İtibar ve Yedigâr*, Sadberk Hanım Müzesi (2025-2026): Prof. Dr. Emrah Safa Gürkan, bu sergi için hazırlanan video anlatımda; 1850-1950 yılları arasında bilgi, reklam ve yoğunlukla propaganda aracı olarak üretilen hatıra mendillerinin nasıl okunması gerektiğini mercek altına alıyor. Ziyaretçiyi veri yığına boğmadan dönemin ruhunu aktaran bu çalışma, ESG'nin geniş kitlelere ulaşan YouTube kanalındaki güçlü metodolojisini ve nitelikli anlatım dilini müze atmosferine taşıyor. Sergi girişinde konumlandırılan bu anlatım, küçük nesnelere üzerinden büyük bir dünya tarihini kavramak için gerekli olan “bakma biçimini” tarif ederek izleyici için bir anlam eşiği oluşturuyor. İçerik ve sunum: Emrah Safa Gürkan. Video üretim: Omnibus (YouTube Kanalı)

2. *Mâziden Âtiye Zarâfet*, Abdülmecid Efendi Köşkü (2023-2024): Cumhuriyet'in 100. yılı onuruna hazırlanan bu sergi, kazanımları kadın kıyafetlerinin dönüşümü üzerinden hikâyeleştiriyor. Giriş alanındaki video yerleşimi, mekânı domine etmemesi adına ilk bakışta fark edilmeyecek şekilde içerlek bir niş içerisine, podyuma paralel olarak konumlandırıldı. Kıyafetlerin ait olduğu dönemlerin arşiv görüntülerinden kesilen kadın figürleri, podyumdaki yürüyüşü taklit eden hareketli video sütunları halinde kurgulandı. Tarihi binanın mimari dokusunu örtmek ve videonun baskınlığını kırmak adına, bu görüntüler şeffaf bir tül üzerine yansıtıldı. Böylece arka plandaki tarihi katman korunurken; modern kurgu dili, podyumdaki durağan mankenlere ihtiyaç duydukları ritmi ve devinimi kazandırdı. Kaynak video derleme: Sadberk Hanım Müzesi, Ozan Torun. Video üretim: Batuhan Turk Works

3. *Arkadaşım İçin*, Sadberk Hanım Müzesi (2022-2023): Giriş alanındaki video, 18. yüzyıl İstanbul'unda görev yapan genç bir Fransız diplomatın, Fransa'daki dostuna yazdığı samimi ve hayali bir mektubu odağına alıyor. Sinemanın duygusal gücünden yararlanarak kurguladığımız bu anlatıda; diplomatın çalışma masasındaki yazım anları, çantaların deri ve işleme aşamalarındaki zanaat detayları ve dönemin İstanbul'unu betimleyen gravürler, klasik tınılar eşliğinde harmanlanıyor. “İnsan dokunuşunu” merkeze alan bu video; mektup çantasının kim tarafından, nerede ve hangi duygularla kullanıldığını bir hikâye içinde sunarak, ziyaretçiyi sergideki eserlerin detaylarından önce onların insani özünü buluşturuyor. Kurgu mektup: Turgut Saner. Mektup çantası üretimi: Beylerbeyi Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü, İlkay Belibağlı. Video üretim: Guten Tag Studio, Yönetmen: İlker Savaşkırt

4. *Dün Bugün İstanbul*, Sakıp Sabancı Müzesi (2021): Yolu Sabancı Üniversitesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı programından geçmiş 22 sanatçının İstanbul dair çalışmalarını bir araya getiren sergideki tüm bilgi panoları Erişilebilir Her Şey uzmanları tarafından işaret diline çevrildi. 🗎

Arkadaşım İçin sergisi hazırlıkları, Sadberk Hanım Müzesi, 2022-2023

Dün Bugün İstanbul sergisi yerleştirme hazırlıkları, Sakıp Sabancı Müzesi, 2021



AKSAK

Ateş Alpar

Normatif beden politikalarına karşı sanatsal stratejiler: *Kuir feminist sanat*

Aydınlanma düşüncesini temel alan modern toplumda beden, uzun süre insan merkezli bir anlayış içinde rasyonel öznenin taşıyıcısı olarak ele alınır. Bu yaklaşım doğrultusunda şekillenen normatif cinsiyet ve cinsellik rejimleri, belirli bedenleri makbul ve okunabilir kılarken, diğer bedenleri tehdit, sapma ya da bozulma olarak kodlar. Sanatsal temsil pratikleri de bu ideolojik yapıyla paralel biçimde bedeni çoğunlukla idealize edilmiş, bütünlüklü ve uyumlu bir estetik nesne olarak üretir. Norm dışı kabul edilen bedenler ise çoğu zaman görünmezleştirilir ya da istisnai ve patolojik örnekler olarak temsil edilir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen eleştirel kuramsal yaklaşımlar, bedeni sınıflandıran ve biyolojiyi düzenleyici bir araç olarak kullanan modern beden politikalarını sorgulamaya açar. Michel Foucault'nun biyopolitika kavramsallaştırması, bedenin yalnızca biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda iktidar ilişkileri tarafından biçimlendirilen politik bir alan olduğunu ortaya koyar.¹ Feminist, kuir ve post-hümanist teoriler bu tartışmayı genişleterek bedenin sabit ve evrensel bir kategori olmadığını, tarihsel, kültürel ve söylemsel süreçler içerisinde sürekli yeniden kurulduğunu savunur. Donna Haraway'ın “siborg”² figürü, insan ile makine, doğal ile yapay ve organik ile teknolojik arasındaki sınırların geçirgenliğini vurgulayarak bedenin değişmez bir öz taşıdığı fikrini sorgular. Haraway'e göre kimlik, maddi, kültürel ve teknolojik süreçlerin etkileşimi oluşan hibrit bir yapı olarak anlaşılır. Rosi Braidotti ise özneyi sabit kimlik kategorilerinin ötesinde, sürekli dönüşüm halinde bulunan ilişkisel bir varlık olarak ele alır ve “göçebe özne” kavramı üzerinden kimliğin hareket, karşılaşma ve farklılık süreçleri aracılığıyla kurulduğunu ileri sürer.³ Bu kuramsal açılımlar yalnızca özne tartışmalarını değil, sanatsal temsil rejimlerini de dönüştürür; güncel sanat pratiklerinde bedenin temsil biçimlerinin yeniden düşünülmesine zemin hazırlar.

Kuir feminist yaklaşımlardan beslenen sanatçılar, bedenin bütünlüklü ve özel bir varlık olduğu varsayımını sorunsallaştırarak parçalı, hibrit ve dönüşüme açık bedensel temsiller üretir. Bu üretimler, insan ile insan olmayan, doğal ile yapay ve

makbul ile dışlanan arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Böylece beden, yalnızca toplumsal normlar tarafından disipline edilen bir yapı olarak değil, aynı zamanda bu normlara direnme potansiyeli taşıyan dinamik ve üretken bir alan olarak görünürlük kazanır.

Modern sanattan güncel sanata kuir eğilimler

Kuir sanatın tek bir tanımını yapmak, kavramın anti-normatif ve anti-özel yapısı nedeniyle güçtür. Bununla birlikte kuir sanat, sabit kimlik kategorilerini reddeden, heteronormatif temsil biçimlerini sorgulayan ve kimliğin tarihsel olarak kurulan bir süreç olduğunu vurgulayan estetik ve politik eğilimleri (de) kapsar. Kuir kuram, Kimberlé Crenshaw tarafından geliştirilen “kesişimsellik”⁴ yaklaşımıyla kesişerek cinsel yönelimin, ırk, sınıf, yaş ve etnisite gibi diğer kimlik kategorileriyle nasıl etkileştiğini görünür kılar. Bu perspektif, kimliğin tekil ve durağan bir yapıdan ziyade çok katmanlı ve ilişkisel bir oluşum olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda kuir sanat yalnızca normatif olmayan cinsel yönelimlerin temsili ile sınırlı kalmaz; bununla birlikte görsel dilin kendisini heteronormatif estetik kalıpların ötesine taşıyan düşünsel ve biçimsel stratejiler geliştirir. Soyutlama, temellük, ironi, taklit, performativite, grotesk anlatım ve erotik stilizasyon bu stratejiler arasında yer alır. Judith Butler'ın performativite kavramı kuir sanat pratiklerine önemli bir çerçeve sunar. Butler, cinsiyetin tekrar eden performatif pratikler aracılığıyla kurulan bir süreç olduğunu belirtir.⁵ Kuir sanat bu performatif yapıyı görünür kılarak normatif cinsiyet temsillerini istikrarsızlaştıran estetik yaklaşımlar geliştirir.

Michael Löwy'nin değerlendirmesine göre Claude Cahun'un kişisel ve politik radikalizmi, özneyi istikrarsızlaştırma pratiğini daha geniş çaplı bir dönüşüm projesinin parçası olarak görünür kılar.⁶ Cahun'un otoportrelerinde kullandığı androjen imajlar, rol değişimleri ve teatral kimlik kurguları, normatif cinsiyet temsillerini sorgulayan erken dönem kuir görsel stratejiler arasında yer alır. Kuir üretimler, modern sanat tarihinin cis-heteroseksüel merkezli anlatısı içerisinde uzun süre görünmezleştirilir. Güncel küratoryal yaklaşımlar ise kuir sanat üretimlerini modernizmin kurucu bileşenlerinden biri olarak yeniden konumlandırır. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20'de düzenlenen *Queer Modernism. 1900 to 1950* sergisi bu yeniden yazım sürecinin önemli örneklerinden biri olarak öne çıkar. 34 uluslararası sanatçının 130'dan fazla eserini bir araya getiren sergi, arzu, cinsiyet ve beden politikalarını merkeze alan alternatif bir modernizm anlatısı sunar. Sergide yer alan Lotte Laserstein'in *I and My Model* (1929-30) adlı eseri, Traute Rose ile kurduğu eşitlikçi ilişkiyi görünür kılarak kadınlar arası arzuyu ve kuir özleşme ihtimallerini ima eder. Eser, kadın bedenini edilgen bir nesne olarak sunmak yerine kadın bakışı ve alternatif mahremiyet biçimleri üzerinden temsil geleneklerini sorgular. Bu tür sergiler, modernizm tarihinin heteronormatif kanonunu yeniden yazan küratoryal pratiklerin nasıl işlediğini gösterir. Bu sergide de görüldüğü üzere kuir sanat yalnızca cinsel yönelimleri temsil etmekle sınırlı kalmaz, görsel dilin kendisini heteronormatif kalıpların ötesine taşıyan düşünsel ve biçimsel stratejiler de geliştirir. Sonuç olarak kuir feminist sanat, temsil politikalarını tartışmaya açmakla birlikte sanat tarihinin yazım biçimlerini ve estetik normlarını da yeniden düşünmeye davet eden dönüştürücü bir alan sunar. 🗎



Lotte Laserstein, Ben ve Modelim, 1929-30.

4 Bu kavram ilk olarak şu makalede yer almıştır: Kimberlé Crenshaw (1989). “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex”. *University of Chicago Legal Forum* (1), 139-167.

5 Judith Butler (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.

6 Michael Löwy, “Claude Cahun: Sürrealizmin İsimsiz Askeri”, çev. Derya Yılmaz, <https://www.eskop.com/skopbulten/claude-cahun-surrealizmin-ismisiz-askeri/6344> (Erişim tarihi: 9 Şubat 2026).



TARİFSİZ

Bahtiyar Büyükduman

Bir terapi yöntemi olarak yemek pişirmek

Modern hayatın gürültüsü içinde insanın gerçekten yalnız kalabildiği alanlar giderek azalıyor. Günümüzün büyük bir kısmı ekranların, bildirimlerin ve sürekli akan bilginin içinde geçiyor. Bu akışın ortasında mutfak, hâlâ insanın kendisiyle baş başa kalabildiği nadir yerlerden biri olmaya devam ediyor. Bıçak tahtaya değdiğinde çıkan ses, bir tencerenin kaynaması, bir sebzenin yavaş yavaş karamelize olması... Bunların hepsi mutfağın kendine ait ritmini oluşturuyor. Bu ritim, çoğu zaman fark etmeden insanın zihnini de sakinleştiriyor.

Yemek pişirmek ilk bakışta basit bir gündelik faaliyet gibi görünür. Karnımızı doyurmak için yaptığımız bir ihtiyaçtır. Ancak mutfakta geçirilen zamanın içinde bundan daha fazlası vardır. Tekrarlanan hareketler, dikkat gerektiren küçük detaylar ve sürecin kendisi, insanı gündelik düşüncelerden uzaklaştıran bir odak hali yaratır. Bir şeyi doğramaya başladığımızda zihniniz de yavaş yavaş dağılmış düşüncelerini toplamaya başlar. Bir sosu karıştırırken zihnin içindeki karmaşa da bir süreliğine durur. Bu nedenle yemek pişirmek çoğu zaman bir tür terapi gibi çalışır, en azından bende öyle çalışıyor. Mutfakta yapılan birçok hareket aslında oldukça basittir: Doğramak, karıştırmak, beklemek, tatmak. Ama bu basit eylemler insanın anın içine çeker. Birçok insan için mutfak, düşüncelerin yavaşladığı ve zamanın biraz daha farklı aktığı bir alan haline gelir. İnsanı gündelik hayatın hengamesinden uzaklaştırır ve kendi ritmi ile kendi düşünceleri arasında yaratılmış bir alana çeker.

Benim için ise yemek pişirmek yalnızca zihni sakinleştiren bir süreç değil, aynı zamanda bir ifade biçimidir. Bazı insanlar duygularını yazarak anlatır, bazıları müzik yaparak ya da resim çizerek. Ben çoğu zaman onları yemek yaparak ifade ederim. Yeni bir yemek yaratma süreci çoğu zaman teknik bir problem çözme meselesi gibi görünür: Hangi malzeme hangi malzemeye uyum sağlar, bir tabağın dengesi nasıl kurulur, asidite ve tatlılık nasıl ayarlanır. Ancak mutfağın içinde bu kararların çoğu yalnızca teknik değildir. Bazen bir yemeğin asiditesini artırırken aslında içimdeki bir gerilimi dengelemeye çalışırım. Bazen bir tabağa beklenmedik bir acılık eklerim; çünkü hayatın da her zaman pürüzsüz olmadığını bilirim. Mutfakta verdiğim birçok kararın arkasında teknik bilgi kadar sezgi ve duygu da vardır. Yarattığım her tabağa, kendimden bir anı, bir duygu, kısacası bir parça eklerim böylece o yemek benim bir anlatım, bir dışavurumum olur.

Yemek pişirmek bu yüzden benim için sessiz bir dil gibidir. Günlük hayatın içinde kelimelere dökülmeyen pek çok şey mutfakta bir şekilde karşılığını bulur. Bazen bir tabak çok sade olur; çünkü o gün karmaşık hiçbir şeye ihtiyaç yoktur. Bazen de bir yemek katman katman inşa edilir; çünkü anlatılmak istenen duygu tek bir tatla ifade edilemeyecek kadar karmaşıktır.

Benim için yeni bir yemek yaratmak çoğu zaman bir düşüncüyü, bir anı ya da bir hissi somut bir forma dönüştürmek anlamına gelir. Bir tabak yemek yalnızca bir tarifin sonucu değildir. Aynı zamanda o anki ruh halinin, merakın ve sezginin bir yansımasıdır. Bu yüzden bazen bir tabak yemek bir cümleden daha fazla şey anlatabilir. Belki de mutfakta geçirilen saatlerin yorucu olmasına rağmen insanı tamamen tüketmemesinin nedeni budur. Çünkü mutfak yalnızca yemek yapılan bir yer değildir. Aynı zamanda in-

sanın kendisiyle konuştuğu, düşüncelerini topladığı ve bazen de söyleyemediği şeyleri ifade edebildiği bir alandır. Bu kış menüsünde seçtiğim *Yedi Ölümcül Günah* teması bunun somut bir örneğiydi. Yemekler ve yemeklerin konseptleri üzerinden bir eleştiri, lokmalarda duyulan sözler, trüf ile tatlandırılmış bir yorum, tabak seçimi ile altı çizilmiş bir uyarı... Yazmaya kalksam sayfalara sığmayacak düşüncelerin birkaç lokmada bitirebilecek formları.

Yemek pişirmek çoğu zaman küçük bir düzen kurma çabası. Hayatın kontrol edilemeyen yönleri varken, mutfakta bir tabağın dengesini kurabilmek insana tuhaf bir huzur veriyor. Belki de bu yüzden benim için mutfak yalnızca bir çalışma alanı değil, aynı zamanda bir sığınak. Kendim ile baş başa kalabildiğim, dünya ile yüzleştiğim, söyleyemediklerimi haykırdığım, korkularıyla yüzleştiğim güvenli bir alan.

Bazı insanlar duygularını yazar. Bazıları onları müzikle anlatır, bazıları da onları tuvale aktarır. Ben ise çoğu zaman onları pişirim ve farkında olmadan size yediririm.

DEFNE TESAL

NEREYE DÜŞECEĞİNİ
BİLMİYORUM
I DON'T KNOW
WHERE IT WILL FALL

10.03 | 18.04.2026

MESRUTİYET 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