

Art unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, OCAK-ŞUBAT 2022, SAYI: 67 | KAPAK: MICHAEL RAKOWITZ, FOTOĞRAF: ROBERT CHASE HEISHMAN



MICHAEL RAKOWITZ

Pi Artworks'te yer alan sergisi vesilesiyle Evrim Altuğ sanatçıyla sohbetine kaldığı yerden devam ediyor

NOBUYOSHI ARAKI

Barış Acar son dönemde ziyaret ettiği sergileri üzerinden sanatçının üretimlerini değerlendiriyor

KOMET

Dirimart'ta yer alan sergisi vesilesiyle Ahmet Ergenç sanatçıya "tuhaf aç"ını kazandıran öğeleri ele alıyor

EROL AKYAVAŞ

Sanatçının 90. yaşını ona ve üretiminin farklı yönlerine odaklandığımız bir anma dosyasıyla kutluyoruz

We assemble every single watch twice.



Because perfection takes time.



A. LANGE & SÖHNE
GLASHÜTTE I/SA

For us, the quest for perfection is a matter of principle. That's why we craft every timepiece with the same care. One of our principles is the twofold assembly of every watch. Thus, after the 1815 ANNUAL CALENDAR has been assembled for the first time

and precisely adjusted, it is taken apart again. The movement parts are then cleaned and decorated by hand with intricate finishing and polishing techniques. This is followed by the final assembly procedure. When complicated timepieces are involved,

this approach is indispensable because the process of fine-tuning different mechanisms requires the repeated removal and reinsertion of components. But even less complicated models that are focused on indicating the time are systematically assembled

twice. This assures long-term functional integrity and the immaculacy of all artisanal finishes. And regardless of how tiny or hidden a part is: each one - on principle - is individually decorated. Even if all this takes a little more time. www.alange-soehne.com



Sculpture Dublin için açılan çağrıda Dublin Belediye Binası'nın önünde yer alan O'Connell Kaidesi henüz açığa çıkmamış bir heykel tahayyül eden kumaşla Hazel Coonagh tarafından fotoğraflanmış (Ağustos 2020)

Merhaba,

2020 yılından sonra toplumsal boyutta almamız gereken dersleri almadığımız kanısına vardığım bir yılı daha geride bıraktık. Neredeyse hiçbir şeyi planlayamadığımız, planladıklarımızı tam olarak uygulayamadığımız, akışta kalmaya çalışıp her zaman kalamadığımız bir yılın ardından 2022'de de bizi nelerin beklediği muamma. Bu muamma, tuhaf bir şekilde, zihnime önceden gördüğüm havalı bir imajı çağırıyor sürekli. Arıyorum, buluyorum. Tam da bu! Dublin Belediyesi'nin Sculpture Dublin için yaptığı çağrıda kullandığı görsel... 2022'yi bu uçuşan kumaşın altından çıkacak etkileyici bir heykel olarak tahayyül ediyorum.

Bizim en iyi bildiğimiz şey çalışmaya ve üretmeye devam etmek.

Umut dolu bir yıla giriş niteliğinde İlker Cihan Biner *Kıvrım*'da beraber. co'yu ağırlıyor. Bu ikilinin üretim sevdası herkesi motive edecek boyutta. Tıpkı Beykoz Kundura'nın Kültür-Sanat Direktörü Buse Yıldırım'ın bir belleği dönüştürmek uğruna yaptıkları ya da Gate 27'nin kurucusu Melisa Tapan'ın vizyonu dahilinde ortaya koyduğu programlar gibi etkileyici ve kıymetli.

Ayşe Draz ve Mehmet Kerem Özel'in deneysel yazıları kendi içerisinde bir oyun sayılabilecek nitelikte. Ahmet Ergenç *Tuhaf Açı*'da Komet'in, Barış Acar da Viyana'da Nobuyoshi Araki'nin üretimi üzerine düşüncelerini aktarıyorlar.

Gündemimizde Ulya Soley'in sorularıyla SANATORIUM'da devam eden *Konak Bedenler* ve Deniz Gül'ün kaleminden AVTO'da devam eden Burak Kabadayı sergileri var. Yeni yılda bu sergileri ilk fırsatta ziyaret etmeniz sanatsal anlamda tazelenen bir zihinle yıla başlamak gibi olabilir...

Ayrıca bu sayıda Erol Akyavaş'ın 90. yaşını kutlamak üzere sanatçının hayatına dokunan isimlerden notlarla hazıradığımız özel bir dosya aracılığıyla kutlamaktan mutluluk duyuyoruz.

İbrahim Cansızoglu *Odak: Resim*'de TUNCA'yı ağırlıyor. Gizem Karakaş kendi köşesiyle yazar ekibimize katıldı ve artık her sayı sizle bir mektup paylaşacak.

Çınar Eslek ve Yekhan Pınarlıgil yürütücülüğünde devam eden *XXY* vesilesiyle Joséphine Baker'ı, Necmi Sönmez'in mektubu vesilesiyle de aramızdan kısa süre önce ayrılan sanatçı Jimmie Durham'ı anıyoruz...

Son olarak Misal Adnan Yıldız bu sayıyla *Tekil | Çoğul | Çoğul | Tekil* köşesini yeni bir seriye başlamak üzere sonlandırırken benim de kafamda kendi kendime sorduğum şu soruyu başlığa taşımış:

What is next?

Herkese huzurlu ve sağlıklı bir sene dilerim.

İyi okumalar.

—Merve Akar Akgün



Gilan

Contemporary Heritage



Mandarin Oriental Bosphorus | Four Seasons Bosphorus
İstinye Park | Zorlu Center | Çankaya Caddesi, Ankara

gilan.com | @gilanistanbul

İÇİNDEKİLER

12 Kıvrım: Başkalık deneyimleri: kolektif bir oluşum olarak beraber co.
İlker Cihan Biner

14 Mektup: Jimmie
Necmi Sönmez

18 Röportaj: O pencereyi yeniden açmalı mıyız?
Merve Akar Akgün

26 Tekil | Çoğul | Çoğul | Tekil: WHAT IS NEXT?
Misal Adnan Yıldız

30 Röportaj: Bir şey nasıl o şey olur?
Ulya Soley

36 Dosya: Bir araştırma yöntemi olarak sanat
Merve Akar Akgün

43 Dosya: Erol Akyavaş
Merve Akar Akgün

52 Sahne sanatları: Kaosun içindeki huzurun sessizliği
Ayşe Draz & Mehmet Kerem Özel

56 Röportaj: Şimdi: tarihi sanatla güncellemenin vakti
Evrin Altuğ

66 Değerlendirme: Fotoğrafın Pennywise'ı: Nobuyoshi Araki
Barış Acar

72 Tuhaf açı: Komet
Ahmet Ergenç

78 Değerlendirme: B.K.'nın eserlerinde zaman Zamanı diyebilir miyiz?
Deniz Gül

82 Odak: Resim: Boks ve kırılganlık
İbrahim Cansızoglu

86 XXY: Joséphine Baker
Çınar Eslek & Yekhan Pınarlıgil

90 PS: Doğumgünün kutlu olsun!
Gizem Karakaş

**NURİ
KUZUCAN**

**SUAT
AKDEMİR**

**ALİ
KAZMA**

AÇIK MEKÂN 3

SERGİ FİKRİ **NURİ KUZUCAN**

**SEÇKİN
PİRİM**

**CANAN
TOLON**

**08.01 —
09.04.2022**

AÇILIŞ **08.01.2022**
14.00 — 19.00

**NİL
YALTER**

**MURAT
AKAGÜNDÜZ**

**DENİZ
GÜL**

**KEMAL
SEYHAN**

**NERMİN
ER**

**SİNAN
LOGIE**

**İMALAT
-HANE**

İŞİKTEPE OSB MAHALLESİ
KIRMIZI CADDESİ, NO: 1/3C
NİLÜFER/BURSA
INFO@IMALAT-HANE.COM
IMALAT-HANE.COM

AYDINLATMA SPONSORU
TEPTA *sevgi*
AYDINLATMA

KATKILARIYLA
NİLÜFER
BELEDİYESİ

ANA SPONSOR
KONFİDA

BİR YOK OLUŞ REPERTUARI

06.01 — 06.02.2022

Küratör ÇAĞRI SARAY

BEDİA EKİZ
HACER KIROĞLU
PARYA PAHLEVANİ
N.PINAR ÖZEN
TUĞÇE DİRİ
UMUT BAHÇECİ

unlimited

ART UNLIMITED
Yıl: 13 Sayı: 67

Genel yayın yönetmeni
Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü
Hülya Kızılırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com

Mali işler müdürü
Berfu Adalı

Yazı işleri müdürü
Selin Çiftçi
editor@unlimitedrag.com

Design Unlimited
Liana Kuyumcuyan

Fotoğraf editörü
Berk Kır

Gösteri sanatları editörü
Ayşe Draz Orhon

Architecture Unlimited
Sena Altundağ

Katkıda bulunanlar
Barış Acar, Evrim Altuğ, Deniz Artun, Deniz Beyazıt,
İlker Cihan Biner, İbrahim Cansızoglu, Haldun Dostoglu,
Ayşe Draz, Ahmet Ergenç, Namık Erkal, Jale Erzen, Çınar Eslek,
Deniz Gül, Gizem Karakaş, Yekhan Pınarlıgil, Ulya Soley,
Necmi Sönmez, Misal Adnan Yıldız

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 Adres
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.

DUOS& DUETS/ DUO- LAR & DÜET- LER

▶ /akbanksanat

**Akbank Sanat
Dans Atölyesi
performansları,
Akbank Sanat
YouTube kanalında.**

AKBANK
SANAT



KIVRIM

İlker Cihan Biner

Başkalık deneyimleri: kolektif bir oluşum olarak beraber co.

Kıvrım'a bu sayıda beden hareket çerçevesini değiştiren, estetik perspektifleri farklı zeminlere taşıyan beraber co.'yu taşımak istedim. Çağdaş dans, performans sanatı, modanın birbirine temas ettiği bir düzlemde duruyor beraber co. Oluşumun kurucuları Cihan Bacak ve İsmet Köroğlu aynı zamanda kolektife dair inisiyatif almayı da üstleniyor. Ayrıca beraber co.'nun* Instagram hesabı bir nevi görsel kütüphane niteliğinde. Sözü çok uzatmadan röportaja bağlanalım, beraber co.'nun söyleyecek çok şeyi var.

beraber co.'yu oluşturma fikri nasıl ortaya çıktı?

2017 yazında başladığımız ortak çalışmalarımızı paylaşmak üzere yayın (dergi, çevrimiçi platform gibi) bulmaya çalışmak ve yarattıklarımızı formatlara uydurmaya çabalamak yerine kendi platformumuzu kurarak özgürce üretmeye ve zaman içinde kendi üretim pratiklerimizi oluşturmaya karar verdik. Çekimlerimizi yalnızca moda ya da yalnızca çağdaş dans olarak bir kalıba sokmak istemediğimizden ötürü kendi mottomuzu bu şekilde daha sağlıklı oluşturabileceğimizi düşündük. Bu şekilde Aralık 2017'de beraber co. ismiyle bu fikri somutlaştırmış olduk. Kurulum aşamasında bunun uluslararası bir oluşum olmasını istediğimizden emin olarak İngilizce karakterli *beraber* kelimesini *co* uzantısıyla kurumsallaştırarak yaratan herkesi kapsayan bir oluşum olduğu mesajını takip edecek olanlara vermek istedik.

Konseptlerinizi belirleme tarzlarınızdan biraz bahseder misiniz?

Konsept oluştururken çağdaş dans, pop müzik, mimari, kuir hikâyeler ve karakterler çıkış noktamız oluyor. Yaptığımız çekimlerde klasik hareket ve vizyondan çok moda ile çağdaş dans hareket formunu birlikte harmanlıyoruz. Serilerimizi genelde bizim için anlamı olan ve seriye gönderme yapan bir pop şarkısının adı ya da ondan bir sözle isimlendiriyor oluyoruz. Konsept ne olursa olsun bizim için ortaya koyduğumuz işin bir kültür, topluluk ya da bir canlıyı istismar etmiyor oluşu ayrıca çok büyük önem taşıyor.

Çağdaş dans ve moda arasında nasıl bir bağlantı kuruyorsunuz?

Organik bir bağ... Türkiye moda endüstrisinde (dergiler ve marka çekimlerinde) çoğu zaman fazla görülen ve editörlerin ya da marka sahiplerinin vizyon eksikliğinden moda yayınlarında veya kampanyalarda yeterli yeri bulamayan çağdaş sanat bakış açısını ürettiğimiz işlerde korumaya dikkat ediyoruz. Bir sanat galerisinde de yer bulabilecek moda çekimleri yaratmayı gözeterek kapladığımız alana sahip çıkıyor ve özgün üretimimizin arkasında duruyoruz.

En çok hangi çekimlerinizi sevdiniz?

2019'da şehrin ortasında terk edilmiş bir traktör fabrikasında çektiğimiz *The Ego Has Landed* her adımından ikimizin sorumlu olduğu, sıfır bütçe ve çok fazla istekle ortaya koyduğumuz ve sonrasında Milano merkezli moda/sanat oluşumu CAP 74024'te yayınlandı ve beraber co.'nun felsefesini sade bir şekilde özetleyen, yayınlandıktan sonra hâlen pek çok farklı disiplinden kişiyle buluşmamıza vesile olan bir iş oldu. Ayrıca 2018'de Londra merkezli moda/sanat dergisi olan FGUK'de yer bulan *Absolute Quarantine* adlı işimiz. *Absolute Quarantine* varlık ve yoksunluk temasını iki çıplak insan bedeni üzerinden yoğunlaşarak işlediğimiz bir çekimdi. Hikâye metropolde tüm varlıklarını kaybetmiş ancak sadece eski iktidarlarını sembolize eden taçlarla ıssız bir ormana düşmüş kral ve kraliçenin hikâyesidir.

Gelecekte beraber co. projeleri neler olacak?

2022'de beraber co. işleri uluslararası bir sanat platformu aracılığıyla tüm dünyada satışa çıkacak. Ayrıca bahar ayları için Koli Art Space'e bir sergi hazırlındayız. Bunun dışında heyecan verici yeni bir takım ortaklıklarının üzerinde çalışmaya devam ediyoruz. 

*<https://www.instagram.com/beraber.co/>



beraber co. (Cihan Bacak, İsmet Köroğlu)

Cookware

Pastryware

Copperware

www.soy.com.tr



Profesyonel



Jimmi,

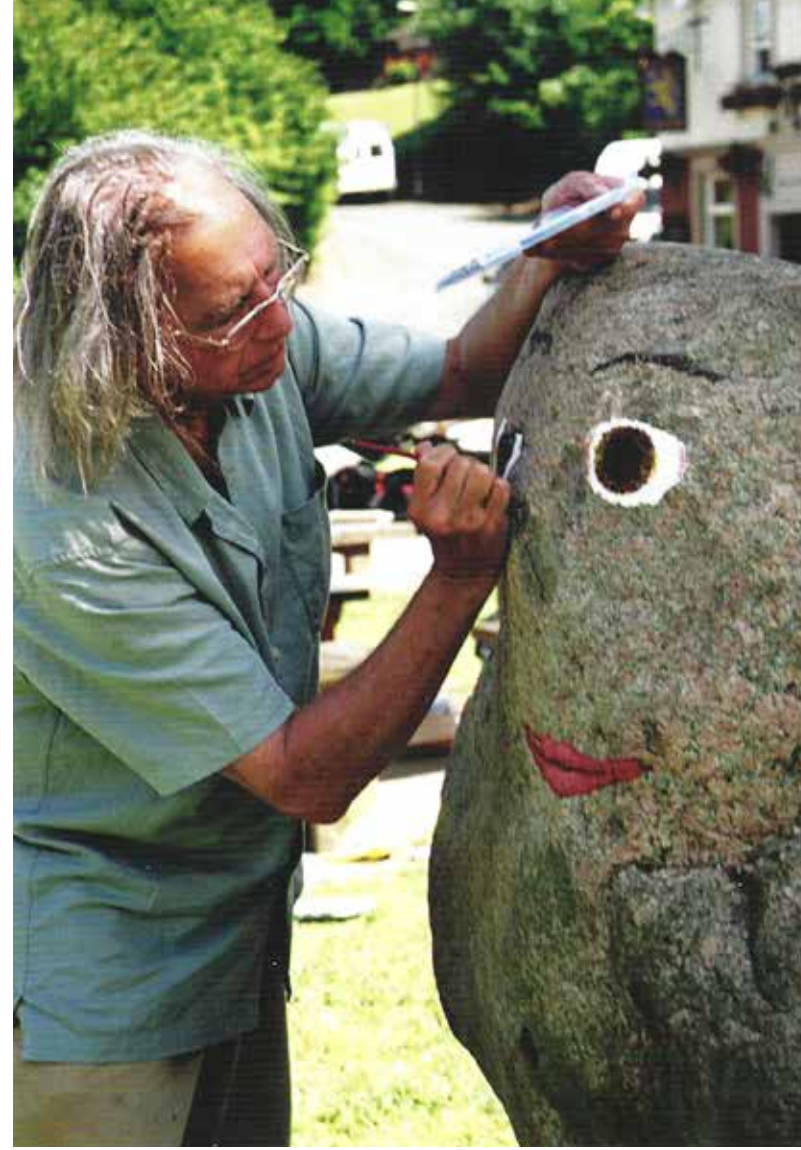
17 Kasım 2021 sabahı uykundayken uzun yolculuğa çıktığını öğrendiğimde sarsıldım. Barcelona'daydım. Aklıma son telefon görüşmemizde söylediklerin, ağır hastalığının neden olduğu yorgunlukla, uykusuzlukla olan mücadelelerin geldi. Her şeye rağmen gülebiliyor, "Ee, artık 80 yaşında olduğumu bile unutuyorum," diyordun... Son Berlin yolculuğumda da buluşmamıştık. Covid-19 nedeniyle dikkatli davranmak zorundaydık. Bu mektubu, 2007 yılının Eylül ayında Arnsberg'te geçirdiğimiz bir haftasonu boyunca konuştuklarımızla başlayıp 2015'te Berlin'deki son kapsamlı kişisel sergine (*Here at the Center*, Neuen Berliner Kunstverein) kadar geçen sürede paylaştıklarımızdan yola çıkarak kaleme alıyorum.

Kassel ile Dortmund arasında kalan küçük Arnsberg şehrindeki *Kunstverein*'de çalışıyordum. *Kunstverein*'in kurucuları koleksiyoner Andrea ve Johannes Teiser'in dış kliniğine tedavi amacıyla geldiğini son dakikada öğrenmiştim. Ağır bir operasyon geçirdiğin için birkaç gün klinikte kalman gerekiyordu. O sıralarda istediğim küçük daireyi henüz bulamadığım için ben de kliniğin misafir odalarından birinde kalıyordum. Küçük mutfakta karşılaştığımızda yüzünün bir tarafında çenenin ucundan başlayıp yüzünün soluna doğru uzayan kırmızı bir çizgi vardı. Kendimi tutamayıp "Tam da Jimmie Durham maskları gibisiniz," dediğimizde ikimizde gülüyorduk. Ancak güldükçe acı çektiğini söylediğin için konuyu değiştirdik. O akşam ikimiz de Teiserler'e akşam yemeğine davetliydik. Kentin öbür yakasındaki eve gitmek için iki yol vardı. Biri kırılık bölgelerden bir nehir yatağından geçen kestirme bir yol, diğeryse çetvel gibi çizilmiş asfalt yol. Bu kestirme yola girmeden bira içmek istediğini söylemiştin. Bir büfeden aldığım iki birayla yürümeye başladık.

Bu güzel yolda ilerlerken ilk kez 1992'de Kassel'de documenta IX'da gördüğüm çalışmandan sonra 1993'te Londra'da ICA'de beni şaşkına çeviren sergiden söz açtım. Acemice yapıldığı her hallerinden belli olan masklar, çıt kırıldım tahta heykeller, adeta sokaklardan toplanan malzemelerle ürettiği belli olan totemlerden oluşan bu serginin ismi de ilgimi çekmişti. "*Original Re-Rans* ne demek?" diye sorduğumda yüzündeki kırmızı çizgi sanki daha da koyulaşmıştı ama anlatmaya başlayınca ne kadar güzel ve güçlü bir retorikle noktadan noktaya, fikirden fikire geçtiğini fark ettim. O zaman anladım ki seninle konuşmak gerçekten hoş bir tecrübe. Hem çok güzel bir şekilde düşündüklerini açıklıyor hem de benim cahilliğimi yüzüme vurmadan hayatında önemli bir rolü olan politik aktivizmden bahsediyordun. Heykel mi, kolaj mı, asamblaj mı olduğu bilinmeyen çalışmalarında, hem yazılarla hem de bulunmuş malzemelerle kurgulanmış referans sistemini doğru mu, yanlış mı kavradığıma emin değildim. Sana durmadan sorular soruyordum, neden, niçin, neye gönderme yapıyordun diye... Yürüyüşümüzün orta noktası olan tahta köprüye geldiğimizde biralarımızın son damlalarını içiyorduk ki, "bu akşam bu meseleleri konuşmayalım, yarın devam ederiz olur mu?" dediğinde önce hata yaptığımı sandım. Çok güzel bir akşam manzarasına bakarak yolun devamını sessizce yürüdük.

Son derece sınırlı yiyeceğin, içeceğin olduğu sofrada sadece senin diş kemiği operasyonunun sonuçları ve sıradan şeyler konuşuldu. Arabamız olmadığı için aynı yolu yürüyerek kaldığımız apartmana döndüğümüzde ikimizde açtık. Küçük kentin *kneipe*, restoran ve dönercileri çoktan kapanmıştı. Tek alternatifimizin mutfakta bir şeyler pişirmek olduğunu söyledim. Zor durumlar için ayırdığım spagetti hızlıca oldu. Prosecco içerek konuşmaya başladık. 1940'ta Washington'da *Cherokee Indian* olarak başlayan fakirlik içindeki çocukluğunu, şiirlerini, desenlerini, öykülerini, Cenevre'de Birleşmiş Milletler'de International Indian Treaty Council (IITC) üyesi olarak çalışmanı o kadar güzel, akıcı bir şekilde anlatıyordun ki şaşırmıştım. Dibi gözüken Prosecco şişesinin ikincisini masaya koydum. Muhabbetimiz koyulaştı. Gecenin ilerleyen bir saatinde, uyku ile uyanıklık arasında, politik mücadelenin sanatını tepeden tırnağa şekillendirdiğini, *Cherokee* mitlerinin, inanışlarının sanatının çıkış noktası olduğunu anladım. Amerika'dan Avrupa'ya gelişini, gidişini Cenevre, Brüksel, Napoli, Londra, Berlin kentlerindeki garip hikâyelerini anlatıyordun, çok güzel anlatıyordun. Bitmesini istemediğim güzel gecelerin birindeydin. Beni korkutan yüzünün bir yarısını kaplayan kırmızı çizginin daha da belirginleşmesi, şişmesiydi. Benim telaşlandığımı gördüğünde, "Merak etme *Cherokee* yerlileri böyle küçük şeylerden ölmezler," diyordun. Konuştukça konuşuyorduk, laf lafı açıyordu. O akşam mutfaktan odama nasıl geçtiğimi hatırlamıyordum bile...

Yazı: Necmi Sönmez



Jimmie Durham, 2005

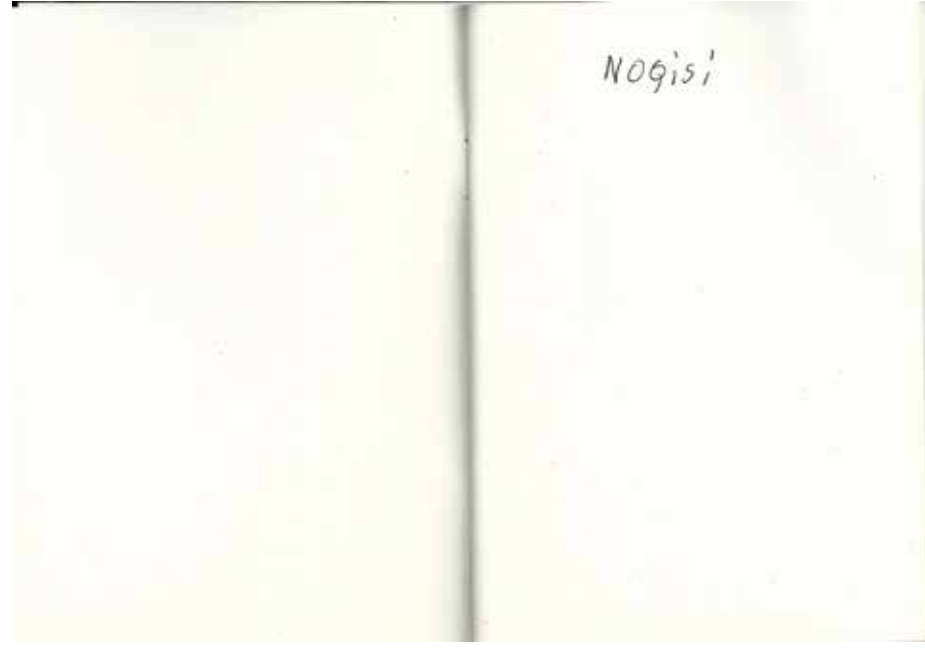
HERKESİN AKLINDA, DİLİNDE, CEBİNDE PARİBU.



Yarının
dünyası
bu.

PARİBU





Sabah epeyce geç bir saatte uyandığımda seni mutfakta gördüm. Dış operasyonu yüzünden sert bir şey yiyemeyeceğin için marketten balık ve binbir türlü baharatlar almış, bunlardan bir çorba yapıyordun. Sarmısaklı, soğanlı, fokur fokur kaynayan tencerenin başında bambaşka bir insan olmuştun sanki. *Limette* ve taze zencefille ayrıca tatlandırığın bu çorba, benim son haf-talarda değil, belki de son aylarda yediğim en lezzetli yemektir. Tadı hâlâ damağımda...

Çok sıcak olan çorbanın soğumasını beklerken konuştuklarımız ilginçti. 1973'ten 1980'e kadar Cenevre'de American Indian Movement (AIM) ve IITC üyesi olarak aktif olarak çalışmana rağmen *Cherokee* yerlilerinin ailenin hiçbir yerde *Cherokee* olarak kayıtlı olmadığını belirterek çalışmanı dışlamalarını gülererek anlatıyordun. Oysa atalarının kültü-rel varlığının tanınması için ne kadar da hummalı bir şekilde çalışmıştın. Bu garip durumu neden umursamadığını sorduğumda "Cenevre'de tekrar sanat eğitimine başlamıştım ama açmadı, çareyi New York'a geri dönmekte buldum" demiştin. İşte o zaman detaylara gire-rek neden galeriler, müzeler dışında şekillenen alternatif sanat merkezlerine yönelmek zorunda olduğunu anlattın. Çünkü şehir çöplüklerinden derlediğin malzemelerle gerçek-leştirdiğin heykellerini, masklarını, totemlerini sergileyecek yer bulamıyor; kimlik, aidi-yet gibi konular üzerine yoğunlaşarak performanslarıyla otoriter, koloniyal tarih anlatımı-nın üstüne gidiyordun.

Beni ilgilendiren konulardan biri de documenta'da, bienallerde, büyük müzelerde işle-rin gösterildikten sonra 1994'te neden Avrupa'ya geri döndüğündü. Direkt olarak olmasa da dolaylı olarak konuşmalarımızı buraya çekmek istiyordum, çünkü Kolonyalizm, Orientalizm'in beşiği olan bu kıtada "Avrupa Merkezîyetçilik" sanat ortamını şekillendir-miştir. Tuhaf şekilde "Beni Avrupa'da, Amerika'dan farklı görüyorlar, algılıyorlar, eleştiri-min politik sistemde değil de müzelerde yanıt bulması nedeniyle Avrupa'da yaşamaya baş-ladım" demiştin. Daha sonra neden Napoli'ye, Brüksel'e gittiğini anlatmış ve oralandaki sergilerine değinmiştin. Söz bir şekilde 1970'lerde yazmış olduğun şiirler, *prosa* metinlere geldiğinde, bunları okumak istediğimi söyledim. "Kocaman bir paket yollayacağım" de-miştin. *Kunstverein*'a giderken üzerinde Friedrich Meschede'nin adresi olan bir zarfı elime tutuşturarak postaya vermemi rica etmiştin. O akşam Teiserler seni tekrar yemeğe çağı-rmışlardı, benim de akşama doğru Arnsberg'ten ayrılmam gerekiyordu.

Bir kaç hafta sonra söylediğin gibi paket geldi. İçinde erken dönem şiirlerinin fotokopi-si ve benim bilmediğim birçok sergi kataloğu, yazılarının yer aldığı kitaplar vardı. Bunla-rı yavaş yavaş okumaya başladım. Katalogların bir çoğu imzalıydı. Bu imzalar arasında benim adımın *Cherokee* dilindeki karşılığı ilginçti. Arada bir telefonda konuştuğumuzda bana bu isimle hitap ediyordun. *Nimci* ile *Niquisi* gibi bir sözcük, ikimizde güliyoruzduk... Sergilerini takip ediyordum, haberleşiyorduk. Son olarak 2019'da Venedik Bienali'nde tüm sanat yaşamındaki çalışmaların için Altın Aslan Ödülü'nü aldığında seni tebrik için aradım. "Bu ödüller ölüme yakın verilir ama benim böyle bir niyetim yok" deyip güzel bir kakhaha patlatmıştın...

Seni hep bu güzel kakhahanla hatırlayacağım Jimmie.

Okumanın mümkün olmayacağı bu mektubu, çok uzun süre mücadele ederek ancak fotokopisine ulaşabildiğim *Columbus Day Poems, Drawings and Stories about American In-dian Life and Death in the Nineteen-Seventies* isimli ilk şiir kitabında (West End Press, 1983) yer alan bir şiirinle bitirmek istiyorum:

*I want my worlds to be as eloquent
As the sound of rattle snake.*

*I want my actions to be as direct
As the strike of a rattle snake.*

*I want results as conclusive
As the bite of a beautiful red and black coral snake.*

Sevgiler,
Nimci



Jimmie Durham, Kitap kutusu, 2007



Alchemie T tasarımını incelemek için kodu okutunuz.

TEPTA 30.yıl
AYDINLATMA

O pencereyi yeniden açmalı mıyız?

Röportaj: Merve Akar Akgün

2005 senesinden bu yana plato hizmeti vererek televizyon ve sinema yapımlarına ev sahipliği yapan Beykoz Kundura, fabrika döneminde kazan dairesi olarak kullanılan yapıların restorasyonunu tamamlayarak yapıyı bir sinema ve performans alanına dönüştürdü. İstanbul’un hem endüstriyel kültür mirasının hem de sanat mekânlarının önemli örneklerinden biri olan Beykoz Kundura’nın Kültür-Sanat Direktörü Buse Yıldırım’a merak ettiklerimizi sorduk



Buse Yıldırım, Fotoğraf: Berk Kir

Osmanlı’nın ilk sanayileşme dönemine tanıklık eden Beykoz Kundura’nın kuruluşu II. Mahmut Dönemi’ne kadar uzanıyor. Uzun bir hikâyesi var Sümerbank’a gelene kadar... Osmanlı’dan kalan ender endüstriyel kültür mekânlarından biri olan Beykoz Kundura Fabrikası’nı dönüştüren ve bir kültür-sanat merkezi hâline getiren sürecin başındaki kişi olarak bu hikâyeyi senden dinlemeyi çok önemsiyorum. Proje nasıl çıktı? Önceliklerin, hissettiğin sorumluluklar, hayallerin nelerdi?

Beykoz Kundura, Osmanlı dönemine kadar uzanan özünde hepimize ait olan bir kültürel miras. Tarihi 1800’lerin başına uzanıyor, Osmanlı döneminde deri ve kâğıt imalathanelerinin bulunduğu bu alan Cumhuriyet’ten sonra Sümerbank Deri ve Kundura Fabrikası olarak faaliyetine devam etmiş. 1980 sonrası düşüşe geçiyor ve 1990’ların sonunda özelleştirme politikasına dahil ediliyor. 2004 senesinden itibaren Yıldırım Holding’in bünyesinde sinema ve televizyon yapımları başta olmak üzere birçok yapıma ve kurumsal etkinliklere ev sahipliği yapıyor. 2015 senesinde ise Kundura Hafıza’nın ilk temeli de olan sözlü tarih çalışmaları başlıyor. 2016 senesinde ilk küçük çapta kültürel etkinliklerine adım atarken, 2017 yazında ilk açık hava film gösterimlerini yapıyor. Bugüne uzanan hikâyesinin tek bir kahramanı yok. Elbette Kundura’nın İstanbul’un önemli kültür ve sanat merkezlerinden birine dönüşmesindeki tüm sürecinde arkasındaki kişi bendim, cesaret veren itici güç (*driving force*) olarak... Fakat “ben” olarak değil, bir aile olarak ve kolektif bir yapı çerçevesinde buranın yeniden yapılaşmasında çok emek verdik ve hâlâ da veriyoruz. Bu sonu gelmeyecek olan bir hikâye, Kundura zamana olan aidiyetine güvenen biri. Biz onu iyice dinliyoruz ve karşılıklı bir duyarlılıkla ilerliyor tüm süreç. Tesadüflerle ve organik bir şekilde film platosu olarak yeniden işlevlendirilmesiyle başlayıp, tüm bu süreci iyi okuyarak, yaratıcı endüstrinin dinamiklerini ve yerel kültürel kodları görerek doğru bir stratejiyle bir yol haritası belirledik. Bu süreçte en büyük desteği verenler yaratıcı sektörün aktörleri, bu alanda emeği geçen herkesin ve her şeyden çok seyircisinin Beykoz Kundura’ya sahip çıkmasıyla beraber yeniden can, hayat buluyor. Müze yapma şartıyla turizm amaçlı özelleştirilen bir alandan bahsediyoruz; fakat kurumlara müze, turizm gibi kavramlara, yaratıcı bir yaklaşımla içini doldurmaya, tarihi mekânları yeniden işlevlendirme ve yeni bir kimlik inşasına dair hiçbir yönlendirme yok. 2010 senesinden başlayarak ve ezberlediğimiz yöntemlerden uzaklaşarak uzun bir araştırma sürecinde bulduk kendimizi. Farklı kültürlerden aldığımız farklı danışmanlıklarla uzun dönemlere yayılan çalıştaylarla doğru soruları sorarak aradığımız yanıtlarda beraber ortak akılla ilerledik, gerektiğinde risk alarak ve bil(e)meden ama öğrenerek yol aldık.

Önceliklere gelirse de en önemlisi Beykoz Kundura’nın hak ettiği değere dönüşmesi, dünyada emsalsiz bir alan ve burası hepimiziz. Her şeyden öte odağında her daim üretimin olduğu bir alan olarak yaşamaya devam etmesiydi, hayatta kalmanın en önemli sırrı Kundura için de geçerliydi. Geçmişinden güç ve ilham alarak, arkasında bıraktığını hiç unutmayan, zaman zaman geriye dönerek ama ileriye doğru yol alarak... İşletmecî ve sanayici bir aileden gelsem de büyüdüğüm ortamda yaşamım boyunca sanat ile iç içe oldum ve eğitimimi bu doğrultuda aldım. Çok şanslıyım ki bana ailem tarafından geniş bir özgürlük alanı tanındı. Dünyayla kurduğum iletişimin sanattan geçtiğini fark ederek ve buna güvenerek kendi öz yolculuğumu tasarlamıştım. Sanırım Kundura biraz benim kaderim ve hayatımın merkezindeki malzeme. O da benimle şekil aldı. Sanat ve tasarım alanında hem teorik hem pratikteki tüm birikimlerime beden verebilecek bir alan oldu Kundura, ben de onunla beraber büyüdüm. İktisadi odaklı bir girişim değil Beykoz Kundura’nın kültür sanat kimliği; sanatçı iç güdüsü ile zemini kurgulanan bir kimlik aslında. Hatırlıyorum, lise dönemimde Kundura’da vakit geçirdiğimiz günlerde bir şekilde yolumuz eski fabrika çalışanlarıyla keşişirdi. O sohbet sonrası karnınızda ufak bir ağırlık hissederdiniz, belki de Kundura’nın hikâyesi oradan başlıyordu. 2014 senesinin sonuna doğru Türkiye’ye kesin dönüş yaptığımda, Kundura’nın sözlü tarihine başlamak ve hikâyelerin peşinde koşmak ilk yapmak istediklerimden biriydi. Ama nereden nasıl baş-



Beykoz Kundura Fabrikası

layacağını bilememek farklı bir şeyler yapma ve yaratma çabası içindeyken, size yardımcı olmak yerine sadece “ben bilirim”cilikler ve akıl vermeler içinde kendinizi yalnız bulduğunuz da oluyor, belki de en zoru buydu.

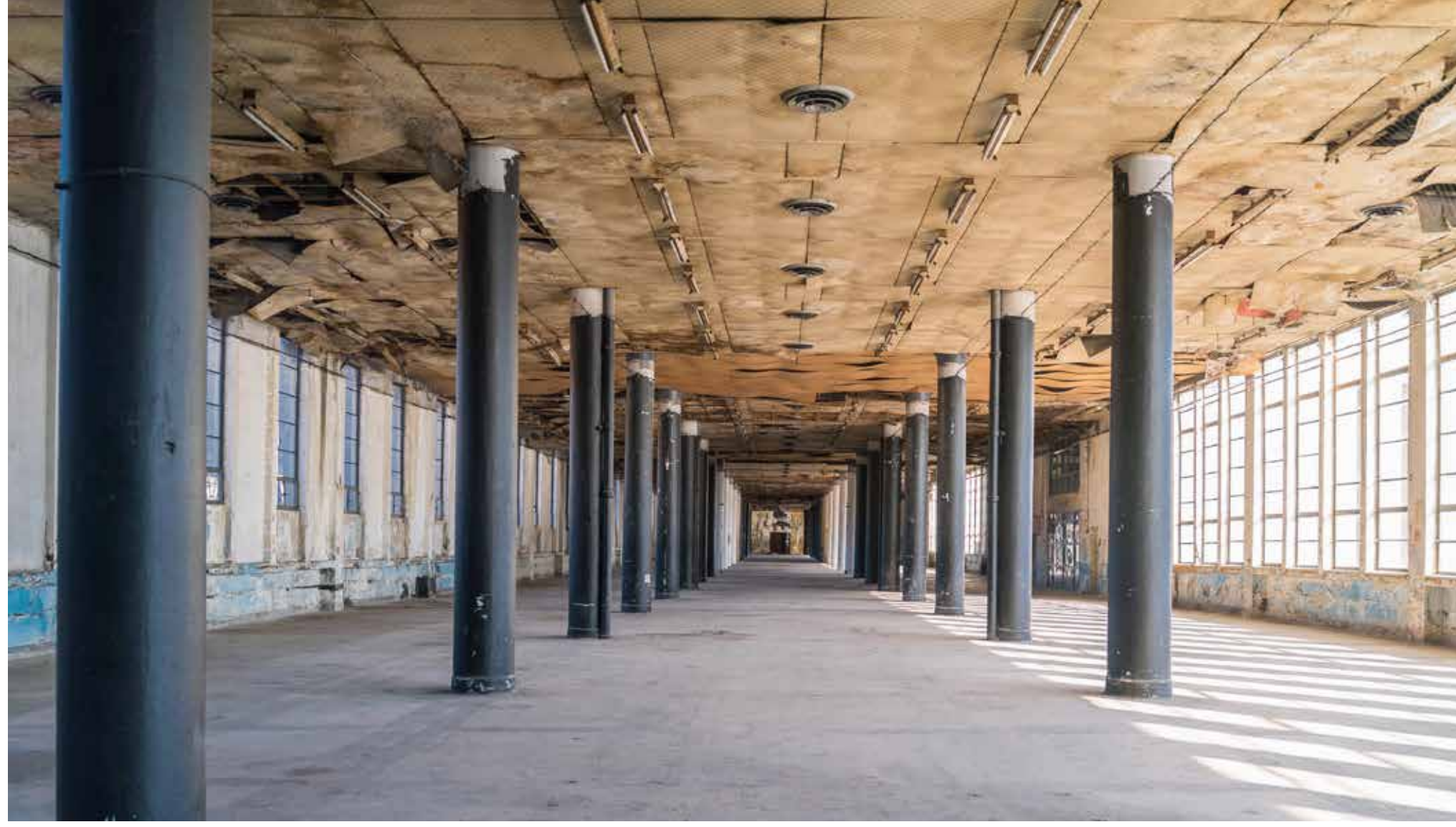
Kendi yol yordamınızı ararken diğer yandan Kundura’ya şekil verirken hayallerimizin merkezinde, “dünyalı” olmak vardı. Beykoz Kundura yeni kimliğinde hayat bulurken, dünyayı bir bütün olarak algılaması ve kendisini de bu bütünlüğün içinde yeniden tanımlaması, -geçmişinden ve yerellikten aldığı güç ile- kendini bilerek, dünyayı anlayarak bir bilince erişmesi vardı hep aklımızda. Bağımsız bir şekilde “dünyalı” olarak “kendilik” bilincini kazanması, kendini bilerek de dünyayı idrak etmesi. Bu sebeple ilk adım Kundura Hafıza’yı başlatmak oldu. Geçmişinden kopmadan, değişimin her yönünü iyi anlayarak bir üretim sürecine devam etmek, öznel bir tutumla ve kendilik vurgusuyla yeniden hayat bulmak...

Türkiye kültürel miraslarını korumak anlamında örnek alabileceğimiz bir politika uygulamiyor. Bütün bu çarpıklık içerisinde yolunu nasıl buldun? Ya da şöyle mi sormalıyım: Restorasyon süreci deneyimi Türkiye gibi bir ülkede nasıldı? Bu soruyu bir yandan da bu arazinin bir ultra-lüks konut ya da ultra-lüks bir otel projesine dönüşmediği için memnun hissederek soruyorum.

Tasarımın ve hikâye anlatımının özünde hep bir kurgu vardır. Bir projeyi yönetmek de aslında bunun gibi, doğru soruları sorarak aradığınız doğru yanıtı bulursunuz ve bu kurgunun zeminini oluştursunuz. Yaklaşımınızı ne kadar iyi temellendirebilirsiniz bu kurgudaki diğer bağlamlarla, tasarım bir o kadar bütüncül bir kuvvet kazanır, aynı zamanda araştırma süresini ne kadar uzun tutarsanız o kadar derinlikli bağlamlar kurarsınız. Ama elbette en önemlisi elinizdeki kumaşı artısıyla eksisiyle iyi tanımanızın gerektiğidir. Yoksa tüm emeğiniz boşa gider. Eğer belirli bir dönemde herkes aynı yönde yol alıyorsa buna eleştirel ve analitik yaklaşarak daha özgün stratejiler kurgulamamız gerekir. Ama hayatta kalmanın da bazı temel ihtiyaçları var, ekonomik olarak, peki gereksinimler doğrultusunda daha yaratıcı ve farklı yöntemler nasıl geliştirebiliriz?

Bir otel projesine dönüşmesi kötü bir şey değil, bir otel projesine neden ve nasıl dönüştüğü önemli. Bu arada şu an Beykoz Kundura’da bir otel mevcut: Çek Evi. Geçmişte fabrikanın teknik revizyonu için o dönem Çekoslovakya’dan gelen mühendislerin kaldığı ve çalıştığı bina olarak öyle bir söylemle takılan bir isim, butik otel olarak işlev görüyor. Kundura’daki çekimlerde, etkinliklerde çalışan kişilerin kaldığı bir konaklama alanı. Belki ileride daha farklı konaklama imkânları sağlanmaya devam edecektir. Önemli olan bu niteliklerin ve kavramların iyi tanımlamak ve yeniden işlevlendirirken gereksinimlerle kültürel ve ekonomik ihtiyaçların doğru orantılı bir şekilde faydalı olacak hâlde konumlandırılabilmesi.

Restorasyon sürecinde elbette mevcuttan bulunan yapıları iyice özümsemek en mühimi. Neden seçilli bu binalar, hikâyesi nedir ya da neden bir penceresi kapatılmış? O pencereyi yeniden açmalı mıyız? Nasıl bir senaryo üzerinden hareket etmeliyiz? Restorasyon yapmak belgesel film çekmek gibi, ortada var olan gerçekliğe şekil vererek bir hikâye yazıyorsunuz. Kundura’da tescillenmiş birçok yapı mevcut ama bir o kadar tescillenmesi gerekirken yetkili kurumların tescillemediği yapılar da vardı. Mesela 50’li yılların sonunda yine o dönem Çekoslovakya’daki Bata ayakkabı fabrikasından gelen mühendislerin yaptığı fonksiyonalistik mimarinin özelliklerini taşıyan Yeni Kundura binası ve eski fabrika kreşi, bunları Beykoz Kundura olarak bizler tescilledik. Çünkü hikâyeleri Kundura’nın yeni hayatı için önem taşıyordu. Aynı zamanda başka restorasyon hikâyeleri keşfetmek çok önemliydi, bu uzun araştırma süresinde, başta Ruhr bölgesi olmak üzere Unesco’nun endüstri kültür mirası rotasındaki alanlara özel inceleme gezileri düzenledik ekip olarak. Bununla beraber Portekiz, İspanya, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerdeki bazı tarihi mekânların korunması ve yeniden işlevlendirilmesine dair çeşitli araştırma gezileri yapıldı. Araştırarak, emin adımlarla -belki yavaş- ilerleyerek yol almak en iyisi/doğrusu/sağlıklısı, bir mirası yeniden işlevlendirmenin yeniden bir üretim ağına katkı sağlayan döngüsel bir yapı üzerine kurmayı önemsiyoruz. Bu üretim ağının sağlıklı sürdürülebilir bir yapıda devamı için de erişilebilirliği yönetmek zorundayız.



Yeni Kundura



Kundura Sahne



Kundura Açık Hava Sineması

Hafıza

Etnografik saha araştırmaları ve sözlü tarih çalışmaları ışığında Kundura Hafıza projesini yürüttünüz. Özellikle de Sümerbank zamanında çalışan Beykoz Kundura Fabrikası için bir ekosistem diyebiliriz. Ziyaretçiler müzeyi gördükten sonra bunu çok daha iyi kavrayabiliyor. Fabrikanın hikâyesi çok etkileyici, bu nebze yüksek bir aidiyet kültürü günümüzde neredeyse kalmadı diyebiliriz belki de... Bu proje nasıl bir müzeye dönüştü? Kundura Hafıza Kültürel Mirası Koruma Derneği ne zaman kuruldu ve devreye girdi? Düzenli olarak çocuk atölyeleri de düzenlediğinizi biliyorum.

Henüz müze demiyoruz, şimdilik Kundura Hafıza projesinin sergi alanı ama müze olmak adına ufak adımlar atmaya başladık. Her şeyin zeminini oluşturacak anlatıları inşa ederek kurumsallaşmayı daha sağlıklı buluyoruz. Müze yapma şartıyla özelleştirilen bir alan Beykoz Kundura ama bu, müze yaklaşımını daha etkin ve dinamik bir platform olarak nasıl kurgulayabiliriz diye düşünürken, içimdeki hikâye avcısının sözlü tarih yöntemiyle karşılaşmasıyla başladı. Proje olarak başlamışken bugün somut olan ve olmayan kültürel mirası koruma adına dernek çatısında dönüşen bir yapı Kundura Hafıza. Eski fabrika çalışanlarıyla yaptığımız görüşmeler 2015 senesinden beri 200'ü aştı, onların katkılarıyla büyük binlerce fotoğraf ve obje var. Zaten fabrika döneminden kalan tarihi tescillenen makineler ve bizim inisiyatifimizle korumaya aldığımız kâğıt ve benzeri birçok efemera mevcut ama onlar anlatılar ve hikâyelerle hayat buluyor. Tüm bu birikimin ilk sonuç ürünü sergi, girişgâh niteliğinde Sümerbank ekolünü ve fabrikanın geçmişine dair bir yolculuğa davet ediyor bizleri. İleride farklı sergilere, etkinliklere yer vermeyi planlıyoruz, ayrıca çocuk atölyeleri ile kültürel mirası doğru odaklı korumaya yönelik aktiviteler gerçekleştiriyoruz. Yavaş yavaş, ilerleyen zamanlarda hafıza kavramına ve kültürel mirası korumaya dair birçok yeni ve yaratıcı proje üretecek bir müzeye dönüşeceğiz.

Kundura Sinema&Sahne

Ayrıca eğitimini de aldığın Sinema, Beykoz Kundura'nın yapıtaşlarından birini oluşturuyor. Bir eşine daha rastlamadığım bir sinema salonunuz var. Hem görsel ve hem içiğe dair detaylardan bütün etapların titizlikle gerçekleştirildiğini fark ediyorum. Bütün bu kurguda kimlerle birlikte çalıştınız? İstanbul'da sinema alanında çalışırken/programlamalar yaparken ne gibi eksiklikleri kapatmaya yöneldiniz ya da böyle bir yöneliminiz oldu mu? Sinema, Sahne ve Hafıza her daim açık olan kısımlar ancak süreli sergiler ya da sezona göre açık hava programları da bulunuyor. Bunların en kıymetlilerinden biri de *Bir Yaz Gecesi Festivali*. Bu programları kurgularken gözettilerinneler oluyor?

Elbette sinemanın kürasyon politikasını tasarlarken genel yapılmakta olanları incelerken eksikleri tespit ediyorsunuz ama özel bir girişim olarak bu eksikleri tamamlama gibi büyük bir iddia çok samimi gelmiyor bana, kısır döngüleri kırmak bir motivasyon olabiliyor elbette ama belki bizim haddimiz değil özünde bu tarz eksikleri tamamlama eğitim sisteminden başlayan çok büyük kökten değişimlerin gerekliliğine kadar uzanıyor. Bizim çıkış yolumuz her zaman Beykoz Kundura'nın kendisi, İstanbul'daki konumu ve "dünyalı" olma derdinden başlıyor. Aynı zamanda ilham aldığım ve yurt dışındaki yaşamım boyunca beslediğim kurumların kültür politikalarına bakarak ve yerel kodlarla beraber nasıl uygulanabileceğine dair hep yöntemler aradığım çok oldu. Bu süre içinde sizi iyi anlayan, yaptıklarınızın ya da yapmaya çalıştıklarınızın değerini bilen ve her şeyden öte sizinle aynı dili konuşan danışmanlarınızın olması çok önemli. Bu süreçte her zamanda desteklerini ihmal etmeyen sinema program danışmanlarımız Elif Rongen Kaynakçı ve Pia Chakraverti-Wuerthwein'nin katkılarını çok önemsiyorum.

Başak Bugay füg • fugue

16.12.2021 — 12.02.2022

Zilberman | İstanbul

Başak Bugay, *Yokuş (Slope)*, 2021 (detay)
Kumaş, elyaf, terakoto, seramik, 237 x 50 x 80 cm

Guido Casaretto

Of Goats, Scapes and Appropriations

Zilberman | Berlin

14 Aralık 2021-12 Şubat 2022

Didem Erk

Mavi Bir Ballad

Zilberman Projects | İstanbul

16 Aralık 2021-12 Şubat 2022

Vekâleten

Grup sergisi

Zilberman Selected | İstanbul

25 Aralık 2021-19 Şubat 2022



A103

9-13 Şubat 2022



F16

9-13 Şubat 2022

ZILBERMAN
İSTANBUL | BERLIN

İstanbul: İstiklal Cad. Mısır Apt. No:163, K. 2 & 3 D. 5 & 10, 34433 Beyoğlu/İstanbul **t:** +90 212 251 1214
Selected İstanbul: İstiklal Mah., Piyalepaşa Blv. No: 32C, 34440 Beyoğlu/İstanbul zilbermangallery.com
Berlin: Goethestraße 82, 10623 Berlin/Germany **t:** +49-30-31809900 zilberman@zilbermangallery.com

Kundura Hafıza'daki sözlü tarih görüşmelerindeki araştırma sorumuz daha çok fabrikadaki sosyal hayatı keşfetmeye odaklıydı, eskiden fabrikanın sineması vardı (projektörünü hâlâ koruyoruz, gelenleri sinemanın fuayesinde karşılıyor). Peki burada hangi filmleri izliyorlardı? *Ben Hur*'den Esther Williams'ın filmlerine ve Yeşilçam klasiklerine uzanan bir yelpaze ile karşılaşınca klasik film pazarını ve Elif Rongen Kaynakçı'nın desteğiyle sessiz film dünyasını ve repertuar sineması kavramını keşfettim. Sinema sanatçısı olarak beslediğim yaratıcı belgesel sinemasının evreninde ise etkilendiğim ve programdaki diğer filmlerle konuşabilecek eserleri seçerek geniş bir bağlam üzerinden programları kurguluyorum. *Bir Yaz Gecesi Festivali* ise farklı temalar ve isimlerle başladı ve artık tam kimliğine kavuştu, pandemide açık havanın imkânlarının sınırlarını zorlayarak, film ve müziğin bir arada olduğu geçirgen ve iç içe geçen bütüncül ilişkilerinden yola çıkan kürasyonlarla her yaz Boğaz kenarındaseyircisine kavuşuyor.

Türkiye'nin -hatta dünyanın- mevcut durumu çerçevesinde kültür-sanat sektörünün çıkmazları neler olabilir?

Çok zor bir soru oldu. (Gülüyor.) Türkiye için konuşursak, bazen ben de kendime soruyorum, kurumlar neden öznel tutumlarıyla güçlü olmaya odaklanırken başkalarıyla dayanışma içinde olmakta bir o kadar zorlanırlar? Birden fazla yanıtım olabilir buna: Profesyonel olmak yerine politik olmayı tercih ederken -ki samimiyetsizliğimiz bir yandan yaratıcılığın merkezine otururken- yenilikçiliğe dair bir şey üretmekte zorlanmamız. Ama kendimizi hep yenilikçi diye tanımlama gayretinde olmamız, üretimimizi nasıl daha nitelikli yapabiliriz ve iyileştirebiliriz diye düşündüğümüze bu kadar inanırken aslında hep kendimizi tekrar ediyor olmamız ve hemen, “olma” hâline odaklanıyor olmamız... Kaynakların kısıtlı olmasından şikâyet ederken, var olan kaynakları etkili kullanmaya yönelme çabamızın eksik olması. Belki de neye bağlımlı neyden bağımsız olduğumuzun tanımını yapmaya çalışırken, kazanmamız gereken farkındalıklara dair yeterince düşünmüyor olmamız. İçinde bulunduğumuz kısır döngüyü sorgularken onu kırmak yerine günü kurtarmaya çalışıyor olmamız. Nitelikli iş gücüyle beraber nitelikli iş üretiminin eksikliğini sorgularken, otoritenin eksikliğini kaçırıyor olmamız ya da doğru kişilerde otorite algısının kazanılmasına odaklanmıyor olmamız. Her şeyden öte kültür alanındaki meseleleri sadece yerelden ibaret kalıp küresel perspektiften okuyamıyor olmamız ve gittikçe merak duygumuzu fazlasıyla kaybetmeye başlamamız ve umutsuzluğa alışmamız...

Beykoz Kundura'da bugün ilgililerin odağında tuttuğu, çok kapsamlı ve kaliteli bir sahne sanatları programını sunuyorunuz. Bu noktada bakış açınızı da tanımak, anlamak çok isterim. Sence performansın özü nedir?

Kundura Sahne'nin kürasyon yaklaşımında aslında benzer soruları soruyoruz, araştırmacı bir tutumla performans pratiğini sorgulayan bir alan yaratmayı istiyoruz. Performans benim için onu var eden tüm öğelerin muğlaklığının keşişim alanı. Sadece sahne ile sınırlı olmayan, oyuncu ve seyirci kavramlarının muğlaklaştığı alanlarla beraber, performansın anlatının gerçekliği ve kurmacanın muğlaklığında, mekân-zamansal düzlemde gizlendiğine inanıyorum. Onu sadece seyir hâlindeki deneyimine göre görür ve tanımlar. Aynı zamanda Kundura Sahne olarak performansın temelinde bilgi üretiminin bedensel, fiziki bir formda şekillenmiş hâlini (*embodied knowledge*) arıyoruz. Görsel antropoloji ve etnografik yöntemlerle pratik yapan bir belgesel sinemacı olarak yaşamın kendisini bir sahne gibi görmeye başlıyor ve gündelik hayatın performatif öğelerini keşfetmeye odaklanırken buluyorum kendimi. Bilgi veya gerçeklik malzemesi yaratıcı araştırma yöntemleriyle dönüştürülebilir ve yorumlanabilir ve bir performans ile şekil alabilir. Her ne kadar program yapımızda ana başlığımızı “çağdaş tiyatrodaki belgesel türü”ne odaklandığımızı belirtsek de özünde, araştırma odaklı performans pratiğine dair üretimlerin sağlanmasına alan açmak ve aynı zamanda üretilenleri de seyirci/katılımcılarla buluşturmak istiyoruz.



Kundura Sahne

Proje olarak başlamışken bugün somut olan ve olmayan kültürel mirası koruma adına dernek çatısında dönüşen bir yapı Kundura Hafıza. Eski fabrika çalışanlarıyla yaptığımız görüşmeler 2015 senesinden beri 200'ü aştı, onların katkılarıyla büyüyen binlerce fotoğraf ve obje var.



Kundura Hafıza

KONAK BEDENLER HOSTING BODIES

Kerem Ozan Bayraktar

Semâ Bekirović

Gülşah Mursaloğlu

Küratör | Curator: Ulya Soley

17.12.2021 — 23.01.2022

OASIS

Christiane Peschek

04.02 — 13.03.2022

SANATORIUM

KEMANKEŞ MAH. MUMHANE CAD. NO: 67/A — 34425 — KARAKÖY / İSTANBUL SANATORIUM.COM.TR | INFO@SANATORIUM.COM.TR | T: +90 212 293 67 17

Bugüne kadar Kundura’da sahnelenen ve seni en çok etkileyen yapıt ne oldu?

Pandemiden dolayı sahnemizin açılışını epey ertelemek zorunda kaldık. Geçtiğimiz Ekim ayından itibaren yavaş yavaş ertelediğimiz programlara yer vermeye başladık. Önümüzdeki bahar aylarından itibaren yerli ve yabancı programlarla beraber düzenli programına geçiş yapacak. Fakat kapalı mekânlara mesafeli olduğumuz bu süreçlerde yaşadığımız şehirle, evlerimizde uzun karantina dönemlerini geçirdikten sonra dış dünyayla kurduğumuz ilişkiyi sorguladığımız bir dönemde Berlinli belgesel tiyatro kolektifi Rimini Protokoll’ün 50’den fazla şehirde uyarladığı *Remote X* projesinin İstanbul uyarlamasının yerel yapımını üstlendik. Belirli bir dramaturjik yapı çerçevesinde gerçekleşiyor, Kadıköy sokaklarında performatif bir şehir turu yapısında yapay sentetik bir sesin (tıpkı navigasyon uygulamalarındaki ses gibi) yönlendirmesi ile bir grup seyirci/katılımcı ile gerçekleşen bir etkinlik. 2020 Eylül ayında prömiyerini yaptık, ikinci edisyonuna ise 2021 yazından itibaren sene sonuna kadar devam ettik, 40’ı aşan temsilcilerle belki her gün geçtiğimiz sokaklara bambaşka bir gözle bakmamızı sağladı. Her seferinde katıldığımızda farklı hislerin uyandırdığı bir oyun oldu, o an karşınıza çıkmanın daha da zenginleştirdiği ve derinleştirdiği, bir seferinin diğeriyle asla uyumlanmadığı bir olma hâline teslim olmak çok iyi hissettiriyordu. Tıpkı uyandıığımız her günün aynı gibi gelmesi ama farklı olması gibi? Kamusal alanda geçmesinin ise bambaşka bir değeri var, araştırma sürecinde bile rota için güzergahları araştırırken, İstanbul’un güzelliğinin ve yaşamın aslında ara sokaklarda olduğunu, bildiğimiz ama tanımadığımız caddelerine saklandığını fark etmiştim. Pek kolay olmayan bir yapım süreciydi operasyon açısından ama aynı zamanda da en keyiflisiydi. Oyunun bittiği son durakta şehre bir terastan bakıyoruz, ufuk çizgisini ararken her seferinde bambaşka bir mutluluk hissinde buluyorum kendimi.

Beykoz Kundura 2022 yılında neler yapmaya hazırlanıyor?

Pek çok yeni projenin yanı sıra, iç mekânlara dönüş için de ilham veren bir programımız var. Belki birkaçından bahsedebilirim; yeni yılın gelmesiyle ilk misafir sanatçı programımıza ve davet ettiğimiz sanatçılarımızı ağırlamaya başlıyoruz. Bunun heyecanı içindeyiz. Programımızın adı Vardiya, Kundura Sahne ve Kundura Hafıza’yı bağlayan bir program başlığı. Sanatçılarla arşivi korunmasına dair nöbet tuttukları bir çalışma dizilimi tasarladık. Aslında nöbete gelen sanatçıya arşivi emanet ediyoruz. Arşivle ilişkisini kuvvetlendirmeyi ve böylece kendi pratiğinin yöntemlerini farklı araştırma metotlarıyla keşfederek geliştirmesini görmek istiyoruz. Bu vardiyalı çalışma ve araştırma sisteminde ortaya çıkan deneyimlerini ve konsept oluşumları seyirciye açık bir programda paylaşacağız. Aynı zamanda Kundura Sahne’nin kürasyon politikasını daha iyi aktarmak adına farklı konuşma serileri düzenleyeceğiz.

KunduraLab çatısı altındaki oluşumlarda aynı zamanda çeşitlenecek, araştırma odaklı sanat pratiği kapsamında disiplinlerarası birçok üreticinin faydalanabileceği deneyimsel atölye çalışmaları yapacağız hem sinema hem de sahne üzerinden farklı projelerin ve karşılaşmaların ortam sağlayan bu çalışma dizilimleri gerçekleştireceğiz. Geçen sene Theater Rotterdam ile ortaklaşa ilkini yaptığımız PerformLab bu sene de devam ediyor, aynı şekilde FelsefeLab konuşmalarımız da...

Kapalı sinemamıza yeniden kavuşmanın heyecanıyla Kundura Sinema’ya çok özel bir program hazırladık. Kış sezonunda restore klasik filmler ve yakın dönemden ödüllü belgesellerden oluşan bir seçki bekliyor olacak izleyiciyi. Ve elbette, her yaz olduğu gibi *Bir Yaz Gecesi Festivali’*nde Boğaz kenarında ve açık havada canlı müzik eşliğinde sessiz film gösterimlerine de devam edeceğiz. 🍷



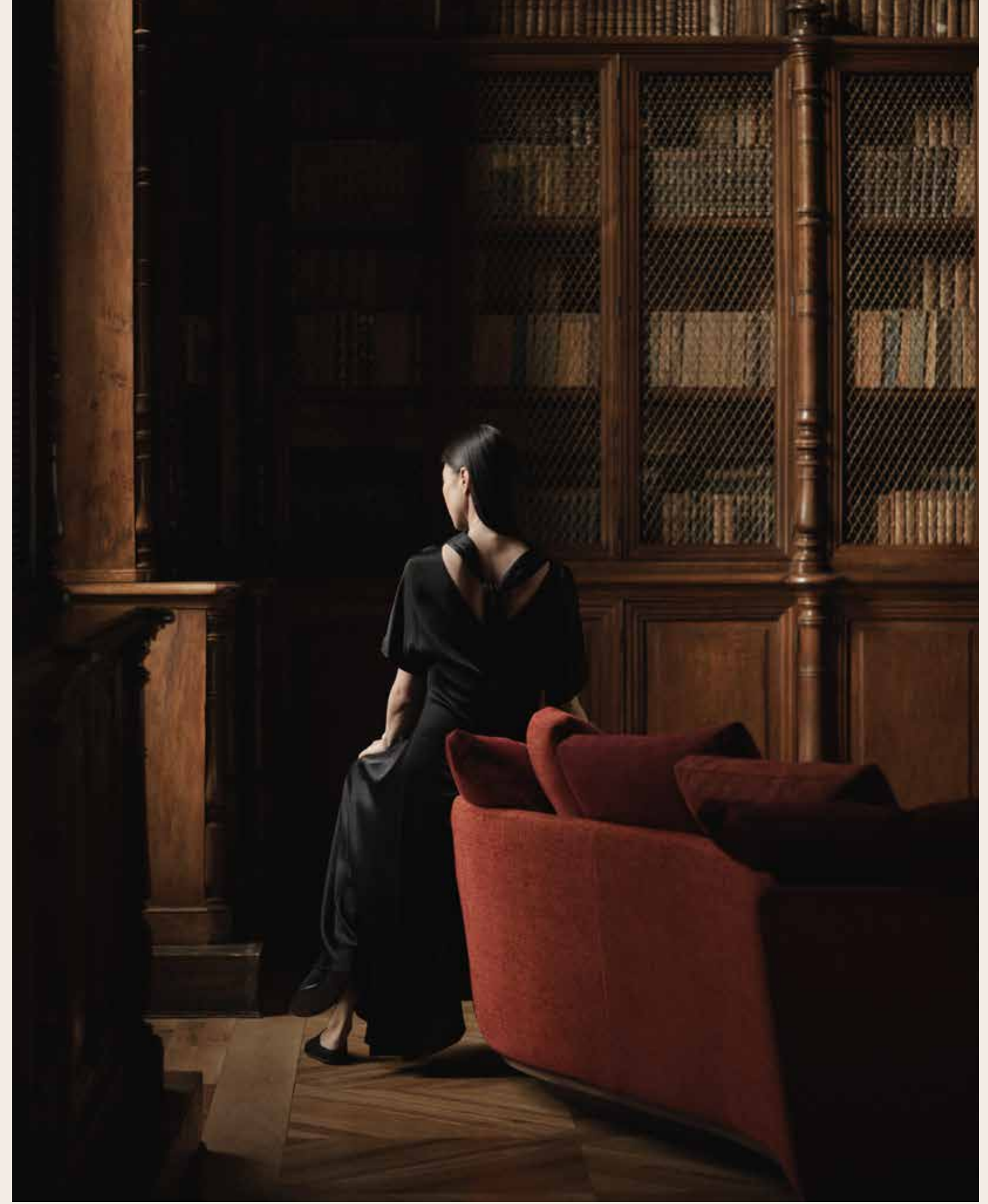
Buse Yıldırım, Fotoğraf: Berk Kır

Dünyayla kurduğum iletişimin sanattan geçtiğini fark ederek ve buna güvenerek kendi öz yolculuğumu tasarlamıştım. Sanırım Kundura biraz benim kaderim ve hayatımın merkezindeki malzeme. O da benimle şekil aldı.



Kundura Sinema

B&B ITALIA



design Antonio Citterio - bebitalia.com

mozaik

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

Noonu

WHAT IS NEXT?

Yazı: Misal Adnan Yıldız

Bu okuduğunuz yazı, *Tekil | Çoğul | Çoğul | Tekil* üst başlığıyla, Art Unlimited için yaklaşık iki senelik bir zaman dilimine yayılan yazı dizisinin sonuncusu. Seri, bazen bir iş, eser, proje üzerinden bazen de birbiriyle ilişkili araştırmalar, üretimler üzerinden ilerledi ve her defasında içerik-form ilişkisinden, metodik kaygılardan ve sanatsal yaklaşımlarla ilgili açık uçlu sorulardan yola çıktı. Editörümüz onlara illaki, dijital olarak bir ev, bir mekân, bir adres verecektir. Bense yeni bir arayış, yeni bir ses, yeni bir çerçeve arayışındayım

Yekaterinburg... Bienalin kapanış haftası. Metenkov Evi Fotoğraf Müzesi, gördüğüm en samimi, en gerçek müzelerden biri.

Ural Bölgesi'nin bu tek fotoğraf müzesi, bir buçuk asırlık fotoğraf tarihini, bölgenin, özellikle endüstri tarihi üzerinden belgeliyor. Ural'ın en karakteristik imajları müzenin adına kurulduğu fotoğrafçı V. L. Metenkov'a ait. Salonlardan biri hâlâ eski fotoğraf stüdyosu atmosferini koruyor; koleksiyondaki (*dagerreotype* dışında) en eski fotoğraf 1863 yılına kadar uzanıyor. Geçici sergiler salonlarında dönüşümlü olarak, iki veya üç farklı sergi düzenleniyor. Ural Bienali'nin 6. edisyonu içinde Mikhail Tolmechev, Eli Cortinas ve Stelios Kallinikou'nun projelerine ev sahipliği yaptı.

...

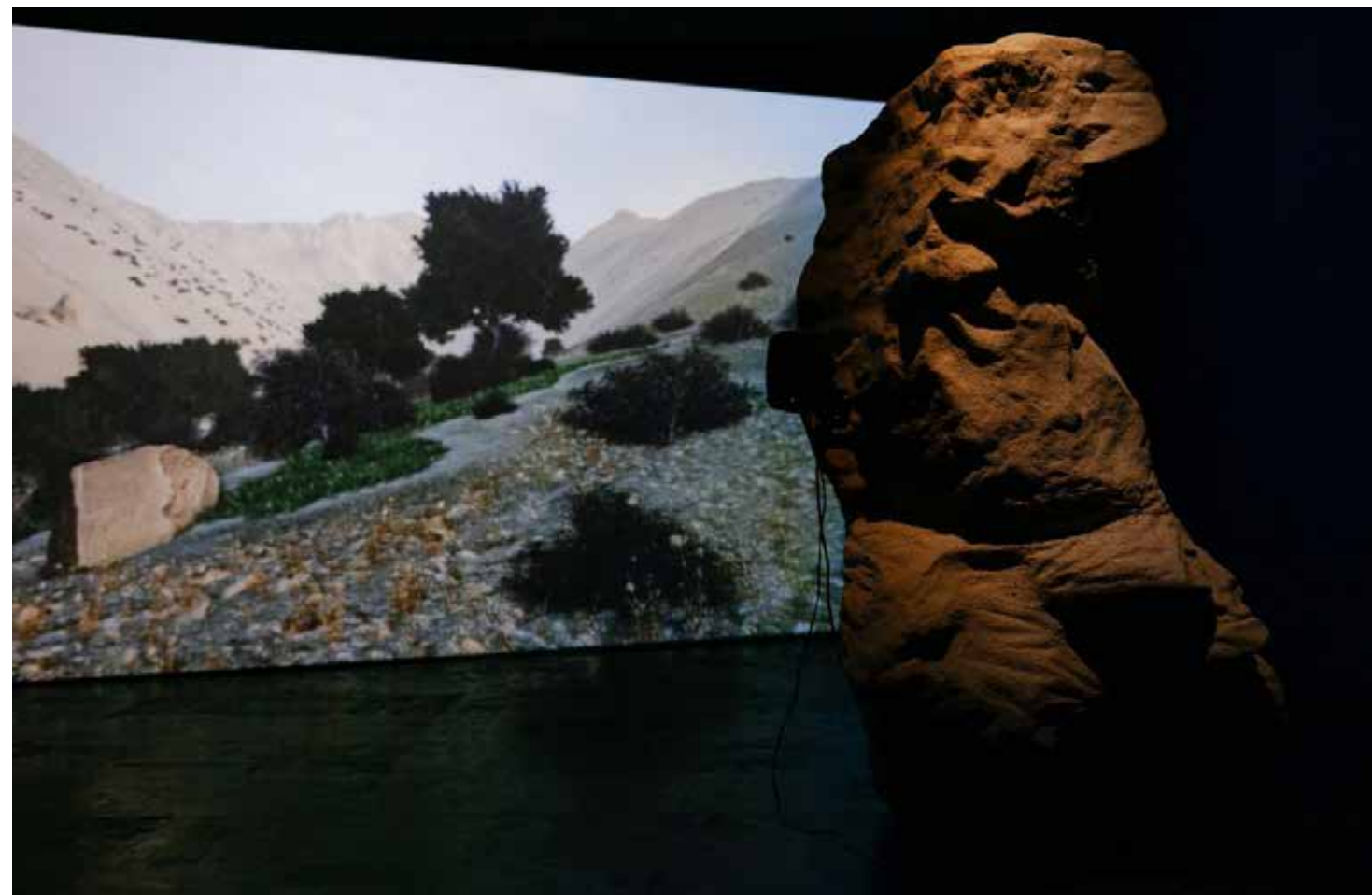


Moskova, yaşayan bir müze.

Özellikle ölümünden sonra üstü kapatılan Stalin portresinden hâlâ bütün görkemiyle canlılığını koruyan Lenin duvar resmine; fosillerden sanat eserlerine birçok yaşayan belgeye yuva olan ve siyasi tarihin izlerini taşıyan metro istasyonları...

...

6. Ural Endüstriyel Bienali katılımcısı Mikhail Tolmachev'in Testimony, 2020 işi Metenkov Evi Fotoğraf Müzesi'nden, Fotoğraf: Ural Endüstriyel Bienali izniyle



St. Petersburg...

Hayatımda kaç müze gezdim?

İlki Anadolu'nun ortasında, doğduğum şehirde, Karaman'daki müze. Hatırladığım resim, tarih öncesinden kalan, mumyalanmış insan bedeni, kemikleri, kafatası, artık neredeyse çürümüş bez parçaları...

Bir zamanlar canlı olan bu cesetlerin müzelerde tutulması ne demek?

Her şeyden önce bu etik bir soru. Moskova'da mozalesinde Lenin'i görmek için hâlâ uzun bir bekleyiş var. St. Petersburg'da bulunan Hermitage Müzesi'nde bir nevi *déjà vu* yaşadım. Eski Mısır'a ait insan bedeni kalıntılarına bakan o çocukları görünce...

Eski Dünya hâlâ en kolonyal sorularıyla karşımda. Mısır'dan gelen, müzedeki tek mumyanın MR taraması yapılmış; yani MR'ı çekilmiş. Afrika maskeleriyle geneolojik köklerinden koparılmış bir estetikle sergileniyor. Arap yarımadasından bir kadın heykeli bana bir soruyla bakıyor: "Sömürgeciler tarafından kaçırılmasaydım şimdi nerede olurdum?" İslâm'da kadın ve insan bedeninin temsiliğini düşününce, iyi soru. Korumanın tüm sorunları ve yok etmenin temsilleriyle müzeleri çok seviyorum.

...

Berlin.

Tempelhofer Feld. Şehrin ortasında, kolektif tembellikle paylaşılan en büyük boşluk. *Ocean without notion* diyorum ben hep. Deniz yok ama boşluğa bakan, boşluğu seyreden, boşluğa yürüyen insanlar...

...



Galeri Nev İstanbul'dayız. Dmitry'nin yüzünde bir soru işareti var. Ne var, n'oldu? - *Is he a contemporary artist?*

Murat Morova, kâğıt, cilt ve kitap kapağı gibi malzemeleri toplayarak pratiğinin 35 yıllık tarihini adeta bir duvar resmi gibi yeniden çalışmış. Ne yazılır ne denir pek bilmiyorum. Büyüleyici... Koyu turkuaz bir duvar üzerine bir arada asılan eserlerin her birinde pratiğinin nasıl geliştirdiği, nerelerden beslendiği, nerelere saptığı ve ilhamın nerelerden geldiğini okumak çok keyifli...

Akluma Farabî'yi getirdi: "Hiçbir şey kendi kendinin nedeni olamaz, çünkü nede-nin kendisi oluşandan öncedir." 🌿

(Sol)
Semiha Berksoy, Annem ve Ben, 1974,
Duralit üzerine yağlıboya, 70x100 cm,
Çiğdem Simavi Koleksiyonu

(Üst)
Murat Morova, İsmisiz (Âmâk-ı Hayal Serisi),
2021, Kitap cildi üzerine karışık malzemeye
müdahale, buluntu çerçeve, 59x47 cm

(Alt)
Murat Morova, İsmisiz (Âmâk-ı Hayal Serisi),
2021, Buluntu harita üzerine karışık malzemeye
müdahale, buluntu çerçeve, 75x64,5 cm



Yekaterinburg, Moskova, St. Petersburg üstüne daha çok kendimle geçen bir Berlin'den sonra havasından ve güneşinden dolayı İstanbul, ilaç gibi geldi.

Sanki sonbahar.

Deniz Artun'un küratörlüğünü yaptığı, Meşher'de izleyiciye açık *Ben Sen Onlar* ismini Şükran Azız'ın 1993-1996 tarihli aynı isimli eserinden alıyor. Hale Asaf, Yıldız Moran, Semiha Berksoy'un ölümsüz eserleriyle karşılaşmak; Nasip İyem, Deniz Bilgin ve Tiraje Dikmen'in çalışmalarını yeniden hatırlamak; üç katlı sergi mekânında "ben, sen ve onlar" olarak aralarında kaybolmak...

Semiha Berksoy'un *Annem ve Ben*'inin önünde biraz uzun kalıyorum. Annesi mi Semiha'nın kızı, Semiha mı onun annesi belirsiz... Bu belirsizlik tıpkı kendi tasvirindeki gibi hınzır bir tebessüm hissi taşıyor. Bu teatral resim dili izleyenini gerçekliğiyle çarpıyor. Özellikle bu resmin etkisi bende o kadar güçlü ki... Çocuksu ve ergen hâllerleriyle annemi ve tanıdığım diğer bütün anneleri düşünüyorum.

Güzel sergi.

...

EXPERIENCE THE Perfection



ÇOK YAKINDA...

divan
kuruçesme

Bir şey nasıl “o” şey olur?

Röportaj: Ulya Soley
Fotoğraf: Berk Kır



Konak Bedenler, 3 boyutlu yazıcıyla basılmış kalpler, şekerden yapılmış bir küre ve patatesten yapılmış biyoplastikler gibi farklı bedenleri ağırlıyor. Bu bedenlerin her biri sürekli dönüşüm hâlinde. Dijital kod, filamentlerin ısınmasıyla kalp şeklinde heykellere dönüşürken şekerden yapılmış bir küre Güneş'in ısıyla eriyor ve birbirine dikilmiş biyoplastikler ısıyla kırılıp çözünüyor. Sıcaklık değiştiğinde bedenler de şekil, form, renk değiştiriyor ve karşılığında çevrelerini dönüştürerek kendilerini barındıran mekânda mikroiklimler yaratıyor. *Konak Bedenler*, bu gerilimden kaynaklanan sürekli değişim üzerine düşünmek için bir alan sunuyor. Sergi, bir süredir sanatçılarla devam ettirdiğimiz buluşma, okuma ve tartışmalarla şekillendi. Pratiği birbiriyle oldukça ilişkili üç sanatçı olan Kerem, Sema ve Gülşah ile mekâna özgü yerleştirmeleri beraber hayal etmek ve hazırlık sürecinde okuduklarımızı, izlediklerimizi paylaşarak ortak bir kurguya varmak hepimiz için çok besleyiciydi. Bu süreçte dair detayları onlara sorular sorarak okuyuculara aktarmak istedim.

Gülşah, bir süredir yeraltından malzemelerle birtakım deneyimler yaparak ilerlettiğin bir pratikten bahsedebiliriz. Bu sergi için de bu deneyimlerinin devamı niteliğinde, oldukça detaylı bir sistem kurguladığın bir yerleştirme ürettin. Bu sistemin öğelerini ve bu öğelerin birlikte nasıl çalıştıklarını biraz anlatabilir misin?

Gülşah Mursaloğlu: Yeraltından aktörleri/malzemeleri bir araya getirmeye başlanmam patateslerle çalışmam ve bu süreçte patateslerin yeraltında yetiştiğini öğrenmemle oldu. Patatesin biyoplastiğe dönüşümünün izini sürerken, onu yeraltında belki de bizim göremediğimiz şekillerde yan yana geldiği malzemelerle yerin üstünde bir araya getirme fikri hoşuma gitmeye başladı. 2019'dan beri patatesler üzerine ve bilfiil patateslerle, nişastalarıyla çalışıyorum, spesifik olarak biyoplastik formuna dönüşmelerini araştırıyorum. Bu sergide yer alan *Dolanın Alanlar*, *Ayrışan Uçlar* serisinin ikinci ve üçüncü diziliminin merkezinde de patates nişastasından ürettiğim biyoplastik şeritler yer alıyor. Daha önceki dizilimlerde seramik çömleklerle ve çelik kaplarla bir araya gelen şeritler galerideki yerleştirmede bakır ve seramik silindirik formlarla bir araya geliyor. Pencerenin önündeki yerleştirmedeyse bakır bir kapta altındaki elektrikli ocakların iletlediği ısıyla gün boyu su kaynıyor, hemen üzerine asılmış biyoplastik parçasına değerek onu yavaşça çözüyor. Su kaynadıkça bu dar alandaki ısı vitrinin camında buhar formunda kendini görünür kılıyor; iş buhar perdesinin arkasında kalırken işin ana aktörü olan ısı mekâna yayılıp kendini belli ediyor. Galerî mekânının içindeki yerleştirmedeyse ısıyı yükselten değil muhafaza eden bir düzenek var. Bakır ve seramik kapların her birinin altında USB ısıtıcılar mevcut. Bu ısıtıcılar genellikle günlük yoğunluğun içinde unutulmuş içecekleri sıcak tutmak için ofislerde kullanılıyor, hızlı hayat ritminde zamana direnmek için kullanılan bireysel bir ısı aracı olarak tanımlayabiliriz bir nevi. Plastik şeritler bu kapların arasında doluyor, onları birbirine bağlıyor, bakır ve seramiğin farklı iletkenliklerinden dolayı farklı bölgelerde farklı ısı yoğunluklarına maruz kalıyor, ne hızla ve nasıl çözüleceklerini ise sergi süresince göreceğiz.

Pratiğinde malzemeyle çok yakın bir ilişki kurduğunu ve genelde kurguladığın sistemlerin dinamik, dönüşen bir tarafının olduğunu söyleyebiliriz. Hem malzemeleri dönüştürmen hem de onların sergilendikleri süre boyunca dönüşmeleri çok ilgini çekiyor. Senin için bu dönüşüm ne ifade ediyor?

Gülşah Mursaloğlu: Benim için işlerin sergilendikleri zaman dilimi boyunca değişmesi malzemenin failliğini görünür kılmakla alakalı. Sanat yapıtlarını zamana direnen, her daim sabit ve “aynı” kalan nesneler olarak düşünmek bana hep yanlış geldi. Bu sebepten de işlerin öncesinde gerçekleşen araştırma ve deney süreci benim için çok kıymetli. Örneğin, sergideki patates bazlı bi-

uranus,
waiting
room

bence magyarlaki

14.12'21 – 22.01'22



asmalı mescit, sofiyalı sk. no:22, kat:1 d:1 34430 beyoğlu / istanbul
info@martch.art • www.martch.art

MARTCH

SANATORIUM, 23 Ocak 2022 tarihine dek
Kerem Ozan Bayraktar, Semâ Bekirović ve Gülşah Mursaloğlu'nun
işlerinden oluşan *Konak Bedenler* başlıklı sergiye ev sahipliği yapıyor.
Ulya Soley küratörlüğünü üstlendiği sergiyi sanatçılarıyla konuştu

yoplastik şeritler iki buçuk senelik bir araştırmanın ve sayısız deneme ve yanılmanın sonucunda ortaya çıktı. Bir malzemeyle geçirdiğim zaman dilimi uzadıkça onun davranışlarını, hareketlerini, sınırlarını ve zamansallığını daha iyi anlıyorum. Bazı malzemeler farklı projelerde geri dönüyor, süreçleri atölyede, depoda, evde devam ediyor. Böyle malzemeleri “uzun dönemli yoldaşlar” olarak görüyorum, patates de şu an bunlardan biri. Aynı zamanda dinamik bir sistem yaratmak, entropiyle beraber geliyor, bazı durumlarda bu sisteme bakacak birinin olmasını gerektiriyor. Örneğin, bu sergide, galeri mekânındaki yerleştirmenin her gün kaynar, vitrindeki kabin ise normal suyla doldurulması gerekiyor. Bu söz konusu bakım emeğini çoğunlukla ben gerçekleştiriyorum, benim olmadığım durumlardaysa bu sorumluluk başka sanat emekçileri tarafından üstleniliyor. Bir işle bu tarz bir bakım ilişkisi burmak, tekrar tekrar ona icabet etmek farklı bir samimiyet oluşturuyor, bunun gündelik hayatın ritminde nadir karşılaştığımız bir şey olduğunu düşünüyör ve kıymetli buluyorum.

Konak Bedenler’de ısıyı serginin bazını oluşturan temel bir kavram olarak konumlandırıyorsunuz. Senin işinden nasıl bir rol oynuyor?

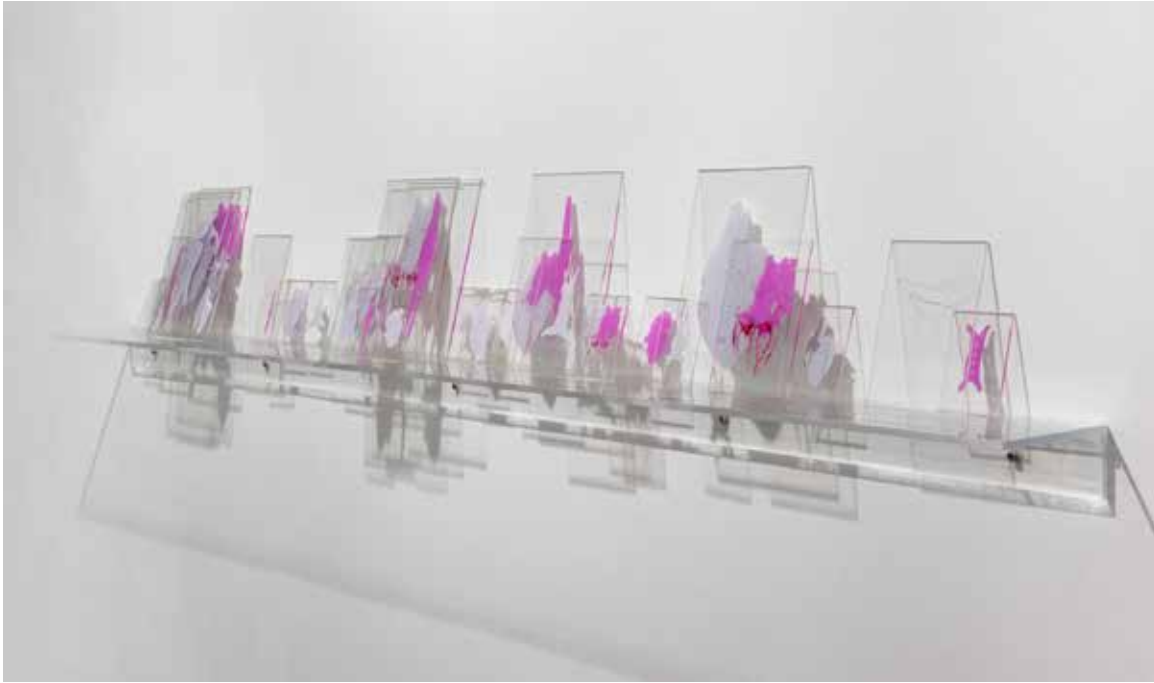
Gülşah Mursaloğlu: Çok sıcak bir yaz olan 2018 yazında, The Guardian’da fizikçi Carlo Rovelli’nin bir röportajına denk gelmişim. Röportajda söylediği ilgi çekici birçok şeyin yanı sıra, zamanı anlamak için ısıyı anlamamız gerektiğinden, ısının zamanla benzer hareket ettiğinden de bahsediyordu. Bu fikirden çok etkilenip sonrasında Rovelli’nin *The Order of Time* [Zamanın Düzeni] kitabını okudum, bu kitap *Dolanın Alanlar, Ayrışan Uçlar*’ı en çok etkileyen kaynak oldu diyebilirim. Kitabı okuduğumdan beri ısının ana aktör olduğu bir iş yapmak istiyordum. Ancak ısıyla çalışmak beraberinde getirdiği kapsayıcılıktan dolayı düşündüğüm kadar kolay olmadı (bir sergi mekânındaki başka işlere bulaşması veya malzemeleri termal şoka uğratması gibi ihtimaller sebebiyle). Bu arzum ilk defa geçtiğimiz sonbaharda Protocinema’nın grup sergisi *Bir Zamanlar Kavranaımayan*’da gerçekleşti, çelik kapların altındaki elektrikli ocaklar, Beykoz Kundura’nın heybetli ve oldukça büyük mekânında kendi çeperlerinde ısı üretti. Bu sergide ise ısı kendini galeri vitrininde buhar üzerinden görünür kılarken, içerideki düzeneği ısıyı üretmek yerine muhafaza etmeye çalışıyor. Rovelli’nin çalışmalarıyla aşına olduğumdan beri ısıya bakım çok değişti, ısı oldukça kuvvetli, dönüştürücü bir fail. 3-4 derecelik minör ısı değişimleri bir bedendeki yaşamsal sistemleri sonlandırabiliyor ya da 1,5 derecelik bir değişim kitalara yayılmış ekosistemleri, türleri yok edebiliyor. Isı aynı zamanda mekânda fiziksel olarak bağımsız gözüken şeyleri de birbirine bağlayan bir zaml, karışıp dolanabiliyor. Maddeselliği bizimkinden çok farklı, belki son iki yılımızın gündemine oturan virüsünkine daha yakın, daha bulaşık. Bu yerleştirmelerse bu çoğunlukla göz ardı ettiğimiz faili merkezine alıyor.

Kerem, Gülşah’a benzer bir şekilde sen de malzemeyle denemeler yapıyorsun, bir süredir çalışmalarında sürecin tüm öğelerini yığarak bütünsel bir alan veya bir topografya yaratma yöntemini izliyorsun. Vital Heat isimli yerleştirmede de üç boyutlu yazıcıyla yaptığın sayısız denemeyi bir arada sergiliyorsun. Fakat bunu çalışmayı kusursuz hâle getirerek değil, süreci tüm hatalarıyla izleyiciye açarak yapıyorsun. Bu bağlamda hata, beden, kalp organı arasındaki ilişkiler hakkındaki düşüncelerini biraz açabilir misin?

Kerem Ozan Bayraktar: Belki de süreç içinde ortaya çıkan farklı formlara hata dememeliyiz çünkü canlı ve cansız bedenlerin (kayalar ya da mikropolar) zaten bitmiş, tamamlanmış ya da tamamlanması beklenen bir formları yok. Hem evrim tarihi hem de bireyin tarihi açısından bedenler bir oluş içindeler ve kendilerini kopyalarken değişime uğruyorlar. Sanat dünyasında bireyin hangi aşamasının değerli olduğuna genelde piyasa dinamikleri ve insan-merkezli gelenekler karar veriyor bu yüzden farklı hâller arasında hiyerarşi kurmayı doğru bulmuyorum. Örneğin, eski, bozuk ya da yaşlı, sakat bedenler beklenen işlevleri göstermiyor olabilir. Bu o bedenlerle ilgili değil, onlara yüklenen anlamlarla ilgili bir sorun. Üretim yaparken de sürecin farklı aşamalarını, altyapı öğelerini ya da “atık” diye işaretlediğimiz nesneleri gizlemeden, maddelerin yaşamsallığına, ölümlüğüne ve değişim olanaklarına vurgu yapmak mümkün olabilir. Sergi mekânları da buna dahil. Bazen çalışmalar farklı sergiler boyunca yeni fazlar kazanıyor. Baştan hayali bir hedef belirleyip malzemeleri o forma sokuşturmaya çalışınca zorluk yaşıyorum. Bu bir kabin içine zorla sıkışmak gibi hissettiriyor. Bunun yerine tıpkı biyolojik anlamda popülasyonların oluşması gibi, her biricik bireyin diğerleri ile yakınlaşarak, adalaşarak, gruplaşarak ya da ayrışıp uzaklaşarak farklılaşmasını örnek almaya çalışıyorum.

Sergide ayrıca kalbin oluşum sürecinden yola çıkan, pleksi üzerine UV baskı yöntemiyle hazırladığın farklı boyutlarda çalışmalar da yer alıyor. Her iki çalışmada da neden kalbe odaklandığını anlatabilir misin? Duygularla olan bağlantısı da ilğini çekiyor mu?

Kerem Ozan Bayraktar: Sergiyi aramızda tartışırken organları bir bedenin parçası yerine bedeni konak edinmiş bireyler olarak düşünme fikri beni heyecanlandırdı. Sonuçta çok belirli işlevleri, dokuları olan, diğer organlarla iş birliği içindeki görece bağımsız varlıklar. Sonrasında bireyleşme meselesine odaklandım. Bir şey nasıl “o” şey olur? Neden “o” olur ve özel olarak nasıl oluyor da iki tane damar birleşip kalp gibi bir pompayı meydana getiriyor? Felsefe ve biyolojide bu konuya bakarken makinelerle organ görünümü nesneler, organların büyürken geçirdiği evrelerin betimlemelerini üretmeye başladım. Nesne tasarlarırken de biyolojik kopyalamalara, hatalara, dönüşümlere, kod ve çıktı ilişkilerine çok benzeyen süreçleri gözlemliyorum. Öyle ki bunun biyolojiye değil kopyalamanın olduğu her alana has durumlar olduğuna inanıyorum artık.



(Üst)
Gülşah Mursaloğlu, Dolanan Alanlar, Ayrışan Uçlar (Dizilim III), 2021, Patates bazlı biyoplastik, bakır, seramik, su, elektrikli bardak ısıtıcı, iplik, Değişken boyutlar (SANATORIUM ve sanatçının izniyle, Fotoğraf: Zeynep Fırat)

(Orta)
Kerem Ozan Bayraktar, Yaşamsal Isı, 2021, PLA+, XTC-3D, Değişken boyutlar (SANATORIUM ve sanatçının izniyle, Fotoğraf: Zeynep Fırat)

(Alt)
Semâ Bekirović, İsimsiz (Bal Petekleri), 2011 - devam etmekte, IKEA’dan alınan obje üzerine arıların müdahalesi, 18 x 18 x 4 cm (SANATORIUM ve sanatçının izniyle)

Umutсуzluğa kapılmadan, emin adımlarla

Soyak Müzayede’nin kurucusu Barış Soyak ile müzayedecilik üzerine...

Hayatınız sanat ile nasıl kesişti?

Sanatçı bir ailede büyümüş olmam nedeniyle, başta müzik olmak üzere; tiyatro, resim, heykel gibi sanatın her türlüşünü küçük yaşlardan itibaren yakından tanıma ve gözlemleme şansım oldu. İlerleyen yıllarda sanatın yanında ekonomiye olan merakımın ve ilginin artmasının sonucunda, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ni bitirdim. Ancak sanata karşı ilgin her zaman devam etti.

2016 yılında, tutku ve deneyimlerimi sanat ile birleştirmek suretiyle profesyonel finans kariyerime nokta koyup, sanatsal faaliyetlere ağırlık vermeye karar verdim. Sanatın insanlara ve topluma estetik değer katmasının yanı sıra, toplumu geliştiren yönünün bulunmasını kendimce misyon edinme isteğimin bu kararı almamda etkili olduğunu söyleyebilirim.

Kariyer rotanızı nasıl müzayedeciliğe çevirdiniz?

Kariyerimi 20 yıla yakın bir süre bankacılık ve finans sektöründe çeşitli pozisyonlarda yöneticilik yaparak sürdürdüm. Bu deneyim ile piyasalar ve değerlemeleri konusunda derin bir anlayışa sahip olabilmek imkanım oldu. Sanat piyasasına ilk adım adım attığım 2016 yılından pandemi süreci başlayana kadar art dealer olarak bireysel anlamda çalışmaktaydım. Pandemi döneminin resmen Mart 2020’de başlamasına paralel olarak, bu süreçteki tüm olumsuzlara karşın umutsuzluğa kapılmadan ve inancımı hiç yitirmeden, geleceğin dünyasının dijital satış ve hizmet kanalları üzerinden ilerleyeceğini öngörmek suretiyle Eylül 2020 tarihinde tarihi Tomtom Mahallesi’nin bulunduğu Karaköy’de Soyak Müzayede isimli online müzayede şirketini kurdum. Ocak 2021 tarihinden itibaren de halen faaliyet gösterdiğim Nişantaşı’ndaki yerimde hizmet vermekteyim.

Bu sektöre geçerken neyi amaçladınız?

Yılda asgari altı adet online müzayede düzenlemek hedefinde olmakla beraber, müzayedemizde yer alan eserlerin niceliğinden ziyade niteliğe önem vermek temel amacımızdır. Bu bağlamda, seçkin bir Online Çağdaş Sanat Müzayede şirketi olma yolunda emin adımlarla ilerlemeye çalışan şirketimizin eser ve sanatçı seçiminde azami dikkat ve özeni gösterme gayretinde olduğunu ifade edebilirim. Bu konuda fikri danışmanlık aldığımız çeşitli kurum ve galerin desteğini de bu vesileyle dile getirmek isterim.

Müzayedelerinizde ne tür sanat yapıtlarıyla karşılaşabilirsiniz?

Müzayedemizde; koleksiyon değeri taşıyan, imza değeri yüksek birincil (galeri ve sanatçı atölyeleri) ve ikincil piyasada (müzayedeler ve özel satışlar) bilinen ve/veya gelecek vadeden sanatçılara ait sanat eserlerinin, başlangıç seviyesinden tecrübeli kolektörlere uzanan yelpazede satışına aracılık edilmektedir. Ek olarak, “Hemen Al” bölümü altında müzayede dışında çeşitli kategorilerde yer alan sanat



eserlerin üyelerimiz tarafından alım-satımı imkanı mevcuttur. Amacımız; gerek koleksiyonculuğa yeni başlayan, koleksiyonunu büyütmek isteyen ve gerekse yatırım amaçlı sanat eserleri alımı gerçekleştirmek isteyen sanatseverlere yönelik, satış öncesi ve sonrasında “şeffaflık ve güven ilişkisi” çerçevesinde hizmet sunarak, sanat piyasasını oluşturan tüm aktörlerin gelişimine ve büyümesine katkı verebilmektir.

Son olarak Soyak Müzayede’nin misyonunu tanımlar mısınız?

Soyak Müzayede olarak; başlangıç seviyesinden tecrübeli kolektörlere kadar birebir hizmet ve ekspertiz vererek, sanatseverlerin “tarz” ve “beğenileri” doğrultusunda gerek koleksiyonculuğa yeni ilgi duyan, koleksiyonunu geliştirmeyi arzulayan ve gerekse de yatırım amaçlı sanat eseri alımı gerçekleştiren müşterilerin işlerini kolaylaştırarak değer yaratmaya amaç ve hedef edinmekteyiz.



Tıpkı Gülşah ve Kerem gibi benim pratiğim de doğa bilimlerinden ilham alıyor. Her hareket, hatta bir boya fırçasının tuvale dokunuşu bile bir miktar ısı yaratır. Bu ısı bir nesneden (bu durumda bir insan kolundan) diğerine (tuval) doğru akar

-Semâ Bekirović



Kalbi resmetmemin çok fazla nedeni var. Üstte değindiğim bireysel tarihler açısından, oksijenin kullanımı, oksitlenme ve paslanma, çevredeki gazların bedenler içinde dönüşüme uğrayıp dolaşıma sokulması, yaşam ve hareket arasında bağ ile uzun zamandır ilgiliyim. Kontrolümüz dışında bedenim içinde belirgin bir şekilde hareket eden, oldukça mekanik krizleri olan bir pompanın varlığı benim siberetik ve termodinamik ile olan bağlarımı alevlendirdi. Diğer yandan kalbe ve yaşama yüklediğimiz anlamlar doğrultusunda gelişmiş duygusal ve bireysel nedenleri de var. En nihayetinde gördüklerimiz kalp değil; kalbimsi nesneler. Başkalaşmış, birbirlerine yapışmış, bazen hayvanlara, bazen eşyalara, bazen ise kayalara benzeyen, ikizleşmiş, kopmuş, ayrılmış, kırılmış, dağılmış, zaman zaman ise tümüyle tanımsızlaşmış nesne adacıkları... Şu ana kadar bahsettiğimiz farklı oluşum süreçlerini belirgin kılma meselesini duygusal olarak da düşünmek mümkün. Politikada ya da bireysel ilişkilerde hayal kırıklığını konuşmamızın nedeni uzakta bir yerdeki ideal formların içine bir şeyleri oldurmaya çalışmak değil mi zaten? Oysa ki o ideallerle kurduğumuz her türden ilişkinin, her fazın kritik bir önemi olabilir. Platonik olan da sonuçta aşkıdır. Kalbimiz kırıldığında da yaşamı anlamlandırdığımız katmanlardaki hasarları kastediyoruz. Kalbin, biyolojik ve kültürel yaşam, metaforla madde, popüler kültür ile tip arasında yer alan çok anlamlılığını seviyorum.

Konak Bedenler'de ısıyı serginin bazını oluşturan temel bir kavram olarak konumlandırıyoruz. Senin işinden nasıl bir rol oynuyor?

Kerem Ozan Bayraktar: Hareketin, temasın, sürtünmenin olduğu yerde ısı var. Yaşam bu yüzden ısı yayıyor. Makineler, bitkiler ve hayvanların iç ısıları da var. Antik Yunanlılar kalbin bedeni ıstıtan (adeta bir soba gibi) bir organ olduğuna inanıyorlar. Isının hareket ve yaşam ile olan doğrudan ilişkisi ve nesneleri şekillendirmesi fikri sergi üzerine düşünürken çok hoşuma gitti. Isı kullanarak üretebileceğim 3 boyutlu baskı ve UV baskı gibi tekniklerle kendimi bu yüzden sınırladım. Nesnelere ısı verdiğimizde dönüşüyorlar ama bunun bir kapasitesi de var. Belirli bir limiti aştığımızda faz değişimi yaşanıyor ve hepsi karbona dönüşüyor. Isıyla ilişkilerimizi gündelik hayatta çok fazla deneyimlediğimiz için artık bizi şaşırtmıyorlar ama evrenin yıldızların kalbinde dövdüğünü hatırlarsak ısının şekil verme kapasitesini hissedebiliriz. Bu yüzden 3 boyutlu baskılarla çalışırken kendimi dijital bir demirci gibi hissetmedim değil.

Sema, sergide 1,5 metre çapında şekerden yapılan bir küre olan *Katı Olan Her Şey* başlıklı yerleştirmenin bir video dokümantasyonun yer alıyor. Bu yerleştirmenin geçirdiği dönüşümlere tanıklık etmek ve farklı ziyaretçiler tarafından çekilen görüntüleri kurgulamak senin için nasıl bir deneyimdi?

Semâ Bekirović: Hollanda'nın doğusunda gerçekleştirilen bienal *Into Nature*, 2021 edisyonu için bir çalışma yapmamı istedi. Serginin teması *Yeni Enerji* idi ve ben bu kavramın tam anlamına odaklandım. Şeker, insan vücudu için olduğu kadar diğer canlılar için de bir enerji kaynağı. Tabii ki şekersiz yaşayamayız ama şekerin yıkıcı bir yanı da var. Şekerle ilgili hastalıkları, mesela diyabeti düşünebilirsiniz, aynı zamanda geçmişte şeker plantasyonlarında zorunlu çalıştırılan işçileri düşünebilirsiniz. Baştan çıkarıcı ve yıkıcı bir iş yapmak istedim. Kürenin üretimi oldukça zahmetli bir işti, önce farklı teknisyenlerle görüştüm. Başta kendi ağırlığı altında çökeceğinden korkuyorduk. Ayrıca bir grup çevrebilimciyle görüştüm, işin yerel ekoloji için güvenli olduğundan emin olmak için kürenin tüm bileşenlerini kontrol ettiler. Üretim sürecinde dev bir kalıba 2300 kilo eritilmiş şeker dökmek zorunda kaldık, bu hem ağır hem de tehlikeli bir işti. Şekerin toprak katmanları gibi dışarıdan içeriye renkli katmanlar oluşturmamasını istiyordum fakat bu çok zor olacaktı. Bunun yerine çizgili katmanlardan oluşan ve kırmızı bir dış katmana sahip bir küre ürettik. Bu dev şeker topu, çeşitli elementlere ve yerel faunaya maruz kaldığı bir alanda sergilendi. Önceleri çoğunlukla yağmur nedeniyle renk değiştirdi, ancak daha sonra, ağustos ayının sonunda, çiçekler açmayı bıraktığında birçok böcek geldi. Esas olarak da yerel arıcılardan gelen arılar. Ballarının gökkuşağı renklerine dönüşüp dönüşmediğine emin değilim... Festival bitti ama küre hâlâ yerel gönüllüler gözetiminde sahada, bana düzenli olarak süreçle ilgili videolar gönderiyorlar. Bu videoları Sanatorium'da gösterdiğim video için kaynak materyal olarak kullandım. Şimdi kuş geldiği için gelen canlıların hepsi gitti.

Pratiğinde doğayla sık sık iş birliği yaptığını görüyoruz. Hatta genelde bir süreci başlatıp gerisini doğaya bırakıyorsun. *İsimsiz (Petekler)* isimli çalışman bağlamında insan olmayanın faillüğünden bahsedebilir misin?

Semâ Bekirović: İnsan olmayan hayvanların insan kültüründen gelen nesneleri nasıl yorumladığına odaklanan birkaç çalışma yaptım. *İsimsiz (Petekler)* bir süre önce (2011) bir arıcıyla arkadaş olduğumda başladığım bir seri. O zamandan beri birlikte çalışıyoruz. Ikea'dan aldığım objeleri onun kovanına koyuyorum (ya da aslında o benim için koyuyor) ve arıların kendi inşa becerileri ile bu objeyi nasıl yorumladığını izliyoruz. Ortaya çıkan benzerliklerle ilgileniyorum, arı petekleri de Ikea objeleri de ev kurmakla bağlantılı, ikisi de hem seri üretime hem de minimal sanata gönderme yapıyor.

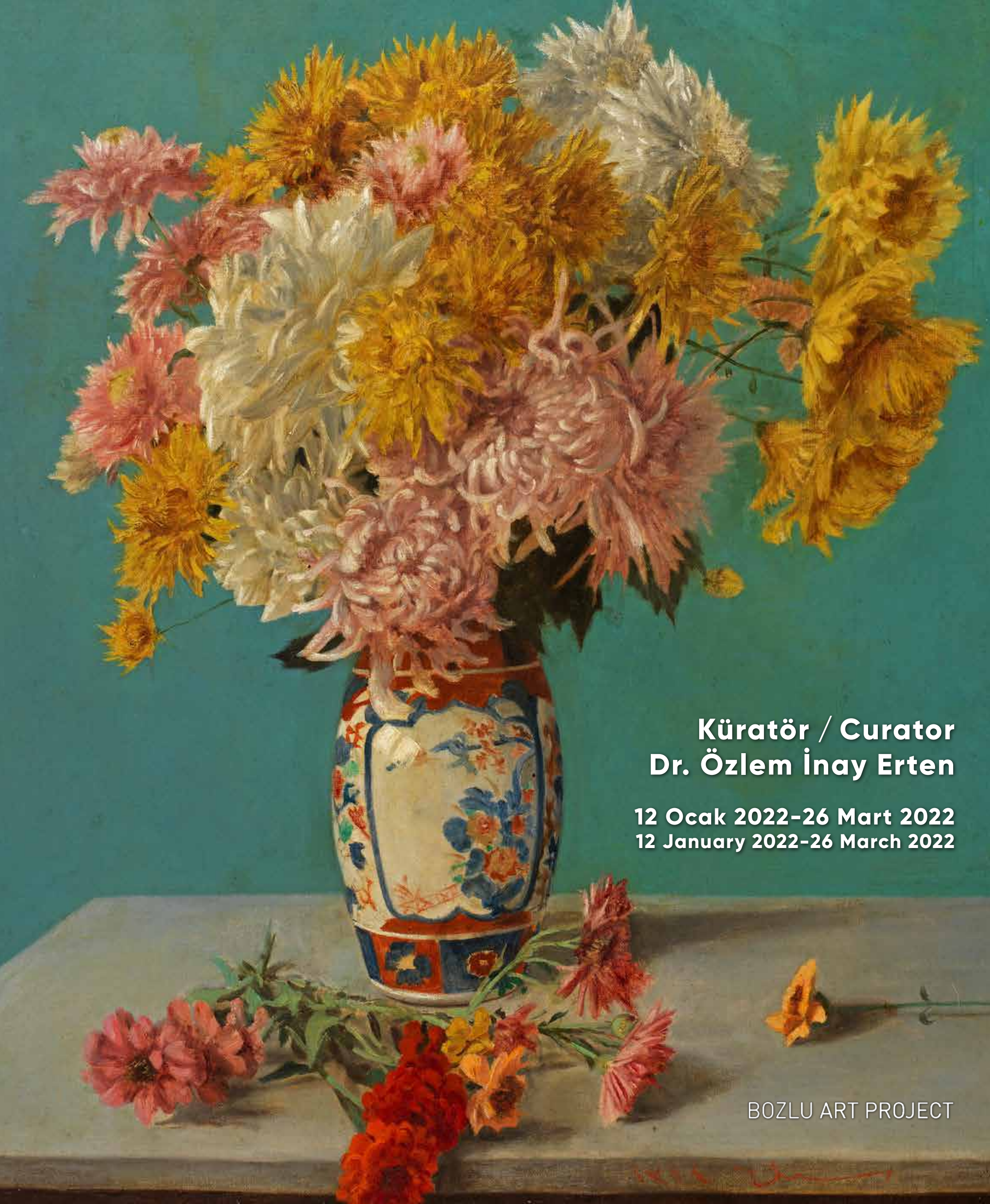
Konak Bedenler'de ısıyı serginin bazını oluşturan temel bir kavram olarak konumlandırıyoruz. Senin işinden nasıl bir rol oynuyor?

Semâ Bekirović: Tıpkı Gülşah ve Kerem gibi benim pratiğim de doğa bilimlerinden ilham alıyor. Her hareket, hatta bir boya fırçasının tuvale dokunuşu bile bir miktar ısı yaratır. Bu ısı bir nesneden (bu durumda bir insan kolundan) diğerine (tuval) doğru akar. Gülşah, sergide biyoplastik, ısı levhaları ve içi su dolu kaplardan oluşan bir yerleştirme sergiliyor. Yerleştirmesi odayı ve sergideki diğer incelikleri ısıtıyor. Bu gerçekten hoşuma gitti. Nesnelerin arasında kesin sınırlar olmadığını aşikâr kılıyor. Nesneler hem maddi hem de sembolik anlamda birbirlerini etkiliyor ve enfekte ediyor. *The Radiance Of Sensible Heat* başlıklı eski işlerimden birinde, alçıdan antika heykellere bir elin nasıl dokunduğunu termal kamerayla filme almıştım. Vücut ısısının ellerden nesnelere aktarılmasına odaklanmış, ısıyla aydınlanırken onları odak hâline getirmiştım. 🌱

Hayal Fanusu

Dr. Şükrü Bozluolçay Koleksiyonu

Laterna Magica: Dr. Şükrü Bozluolçay Collection



Küratör / Curator
Dr. Özlem İnay Erten

12 Ocak 2022–26 Mart 2022
12 January 2022–26 March 2022

BOZLU ART PROJECT



Hazırlayan: Merve Akar Akgün
Fotoğraflar: Elif Kahveci, Berk Kır,
Onur Gürkan

Bir araştırma yöntemi olarak *sanat*



Gate 27, görsel sanatçılar, tasarımcılar, akademisyenler ve araştırmacıların bir araya geldiği, farklı pratiklerin araştırma ve üretim süreçlerini desteklemek ve disiplinlerarası etkileşime zemin yaratmak amacıyla 2019'da kurulmuş uluslararası bir konuk programı. Bu oluşumu daha yakından tanımak üzere kurucusu Melisa Tapan ile danışma kurulunda üyeleri Beral Madra, Dr. Nazan Ölçer, Doç. Dr. Ahu Antmen ve Doç. Dr. Selçuk Artut'un sorularımıza verdiği yanıtları ve Gate 27'nin icraatlarını derledik

Gate 27 İstanbul'dan kareler
Fotoğraflar: Berk Kır

Pandeminin henüz başladığı günlerde Gate 27'nin İstanbul'daki mekânını ziyaret etmiş ve bu uluslararası konuk sanatçı programı fikrinden çok etkilenmişim. Beni etkileyen yalnızca Yeniköy'de yer alan bu mekânın fiziksel özellikleri değil, üretime ve disiplinlerarası etkileşime bu denli kucaak açmış genç bir insanla tanışmaktı. Gate 27'yi farklı disiplinlerin bir araya gelerek oluşturduğu değerlerden ilham alarak kuran Melisa Tapan bilgiye ulaşımı kolaylaştıran, farklı görüşlerin paylaşımı ve kültürler arası etkileşime olanak sunan bir platform yaratma fikrine karşı çok heyecan duyduğunu ve bu projeye inanan güçlü bir ekiple yola çıkmanın en büyük şans olduğunu söylüyor ilk karşılaşmamızda. Gate 27 katılımcılara fikirlerini üretime dönüştürebilecekleri sakin bir çalışma ortamı ve atölye sağlayan uluslararası bir konuk sanatçı programı. Amacı, farklı pratiklerin araştırma ve üretim süreçlerini desteklemek ve aynı zamanda disiplinlerarası etkileşime zemin yaratmak. Hem Türkiye'den hem de yurtdışından gelen sanatçıları, akademisyenleri ve kültür üreticilerini ağırlayan program eş zamanlı olarak etkinlikler de düzenleyerek "sanatı bir araştırma yöntemi olarak" ele alıyor. Melisa Tapan clindeki kaynakları bir araya getirerek değer yaratan bir kurum oluşturma isteğinin arkasındaki itici gücün bilginin farklı alanlarda farklı şekilde yorumlandığını gözlemlemesiyle ortaya çıktığını anlatıyor: "Farklı disiplinler arasında paylaşılan bilgi ve yaklaşımların gelişime ve yaratıcı üretime katkısı ana motivasyon kaynağım oldu. Gate 27 yolculuğu, yaptığım tüm araştırmalar, tanıştığım tüm insanlar ve yolda bize katılan herkes ile her geçen gün daha da heyecanlı ve umut verici oluyor."

Gate 27'nin Ayvalık'ta yer alan konuk evini de geçtiğimiz ilkbaharda ziyaret etme fırsatı yakalım. Ben gittiğim esnada Côme Ledésert ve Yiannis Pappas oradaldı ve birkaç ay sonra Virginia Mastrogiannaki ile İstanbul'da gerçekleştirecekleri performansa hazırlanıyorlardı. Ne yazık ki Virginia bacağına sakatladığı için çalışmalarına bilgisayar ekranı aracılığıyla katılıyordu ve onunla ben de ekran üzerinden tanışabildim. İstanbul'da *Guide-Lines* adını verdikleri 6 saatlik performanslarını izlemeye gittiğimde Virginia'nın halen iyileşememiş olduğunu ve performansı Gate 27'nin manifestosuna uygun olarak yaratıcı bir diyalog yaratarak nasıl dönüştürdüklerine şahit oldum... Gate 27 katılımcılarını ekoloji, sürdürülebilirlik, erişilebilirlik ve yerel yaratıcı ağılar etrafında bir diyalog kurmaya davet ederken bu özellikleri kendi bünyesinde de yaşatarak kendi alanını inşa ediyor. Gate 27'nin *web* sitesinde de yer alan ve Green Art Lab Alliance Manifestosu'ndan ilhamla oluşturulmuş Daha İyi Bir Gelecek İçin başlıklı manifesto kurumun duruşunu ifade ederken davet edilecek sanatçılara da bir çerçeve çiziyor: Üretirken ekoloji, sürdürülebilirlik, erişilebilirlik ve yerel yaratıcı ağlarla ilgili tartışmalara dahil olmak.

2019

2 Kasım'da Gate 27 kuruldu.
İlk konuk sanatçı Eli Bensusan Kasım 2019-Nisan 2020 arası programa katıldı.

Gate 27 İstanbul'dan kareler



Fotoğraf: Berk Kir



Fotoğraf: Berk Kir



Fotoğraf: Onur Gürkan



Fotoğraf: Onur Gürkan



Fotoğraf: Onur Gürkan



Fotoğraf: Berk Kir

(Üstte) Gate 27 İstanbul'dan bir kare
(Sağ sayfa yukarı) Gate 27 kurucusu Melisa Tapan ile
danışma kurulu üyeleri Do. Dr. Selçuk Artut, Do. Dr.
Ahu Antmen, Beral Madra ve Dr. Nazan Ölçer
Fotoğraf: Berk Kir

2020

RAW, Web Bienali 2020 APEIRON için Gate 27 Ayvalık Konuk Sanatçı
Evi'nden canlı performans yayını yapıldı.

Ekim 2021

Ayça Ceylan ve Body in Perform iş birliğiyle
SAMHAIN isimli performatif bir workshop yapıldı.

Kasım 2021

Zoom üzerinden ilk Alumni Meeting yapıldı

Mart 2021

Permakültür bahçesinin temelleri atıldı.

Haziran 2021

MAI iş birliğiyle iki performans grubu
(Maria Stamenkovic Herranz&Indigo
Perry ve Come Ledesert&Yiannis
Pappas&Virginia Mastrogiannaki) ağırlandı.
IKSV & IPM (İstanbul Politikalar Merkez)
iş birliğiyle Keşif Konuşmaları isimli
kapalı konuşmalar serisi 20 kişinin
(sürdürülebilirlik üzerine çalışan sanatçı,
sanat profesyoneli, araştırmacı ve
aktivistlerin) katılımıyla yapıldı.



Gate 27 Ayvalık'tan kareler
Sanatçılar Côme Ledésert ve
Yiannis Pappas
Fotoğraf: Elif Kahveci



Uluslararasılık kavramının zor şekilde yaşandığı bugünlerde siz “uluslararası bir sanatçı konuk programı” olarak nelerle mücadele ediyorsunuz?

MELİSA TAPAN

Fiziksel hareketlilik odaklı bir program olarak seyahat, bir araya gelme, işleri gösterebilme ve paylaşabilme gibi konular bizi zorluyor. Programımızda pandemiden ve seyahat kısıtlarından kaynaklı değişiklikler olabiliyor, bu da bizi biraz daha esnek olmaya itiyor. Bu süreçte bağlantılarımızı mümkün olabildiğince çevrimiçi etkinlikler aracılığı ile kurmaya, programlarımızda dijitalin bize sunduğu imkanları kullanmaya ve bu dönemi olabildiğince verimli bir şekilde geçirmeye çalışıyoruz.

Salgının özellikle kış aylarında daha yoğun seyretmesi nedeniyle programımızın hareketliliği yaz döneminde biraz daha artıyor. Bu noktada Ayvalık'ta yer alan programımız doğa içinde ve kalabalıklardan uzak bir alanda bulunduğundan kurtarıcımız oluyor. Sanatçılar burada ister araştırma odaklı ister durma ihtiyacını karşıladığı ister doğa ile birleştiği, isterse kişisel yolculuğunda içine döneceği bir deneyim yaşayabiliyor.

Daha az tüketen ve daha lokal bir dünya tahayyülü içerisinde bu uluslararası yolculuklara dair sizin görüşünüz nedir?

Sürdürülebilirlik üzerine bu kadar kafa yorarken, uluslararası yolculukların çok sık yapıldığı ve dolayısıyla karbon ayak izinin yüksek olduğu sanat sektöründe seyahat olgusunun ve alışkanlıklarının da sorgulanması gerektiğini düşünüyorum. Tam da bu noktada uluslararası yolculukları temel alan bir program ne kadar anlamlı diye düşünülebilir, fakat sorgulamanın içerisinde seyahatsiz bir yaşantının dezavantajlarını da düşünmek gerekir. Bu yolculuklar yalnızca sanatçının kariyerinde bir destek mekanizması olarak iş görmüyor, aynı zamanda insanlar arasında empatiyi, kültürler arası etkileşimi, gelişimi, ilhamı destekliyor. Oluşturulan yeni dostluklar, arkadaşlıklar ve tanışıklıklar hem buradaki yerel sanat dünyasına hem de gelen sanatçının çevresine fırsat sunuyor. Bu kapsamda seyahat, hayatımızın her alanında olduğu gibi, anlamlı olmalı. Sürdürülebilirlik de bu değil midir? Tüketimsiz yaşayamayız, ama daha az, daha anlamlı tüketebiliriz. Aynı şekilde, daha anlamlı seyahat edebiliriz. Bu kapsamda yeni bir program geliştiriyoruz: Şimdiye dek sanatçıların sanat pratiklerindeki süreç odaklıyken, aslında seyahat esnasında da süreç odaklı olmanın nasıl olacağını keşfetmek istiyoruz. Bu bağlamda sanatçıların çevreci bir araç ile İstanbul'dan başlayarak Avrupa'daki diğer konuk sanatçı evlerinde de konuk olmalarını sağlayan daha uzun bir program üzerinde çalışıyoruz.

Dünyanın daha iyi bir yer olabilmesi için sanat gerekli midir?

Hissiatın gerçeklerden daha önemli olduğu, duyguların egemen olduğu bir dünyadayız bugün. Bu kapsamda sanatın rolü çok büyük. Toplumsal anlamda sanatın pop kültür üzerindeki etkisi toplumsal davranışı değiştirebilecek kadar güçlüyken, diğer taraftan sanat, toplumsal liderler ve karar vericiler için arabulucu olarak kullanılıyor.

Gate 27'nin Türkiye sanat ortamına katkıları nelerdir?

Maalesef Türkiye'de çok sayıda konuk sanatçı programı bulunmuyor. Özellikle son dönemlerde ekonomik nedenlerle Türkiye'deki sanat dünyasında bir içe kapanma söz konusu. Gate 27 burada bence önemli bir konumda bulunuyor. Farklı ülkeler arasında bir köprü oluştururken dahil olduğu yeni ağlarla Türkiye'deki sanat ortamına da bir katkı sunacağına inanıyorum. Sonuç değil süreç odaklı yapısı, farklı fikir ve disiplinlere açık olması Gate 27'i bu alanda güçlü kılıyor.



Gate 27'nin sorumluluklarını belirlerken hangi kriterlere göre düşüncelerinizi şekillendirdiniz?

BERAL MADRA

Yeniköy tepesindeki ünlü mimar David Chipperfield tasarımı yerleşkesinden katıldım. 2020 yazında da pandemi koşullarında Ayvalık sahilindeki yerleşkede şubesini açtı. Gate 27, Melisa Tapan'ın yaşadığı çağın ve geleceğin özelliklerine ilişkin düşüncelerinin ve yorumunun uygulaması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda sanatın iyileştirici yönü ve sürdürülebilirliği bu uygulamanın ve katkının ana kavramıdır. Küresel ve yerel koşulların etkilediği siyasal-ekonomik-kültürel düzenin değişkenlerinin yönetilmesi için önerilen bu kavramların uygulanmasında geçerliği ve işlevi kanıtlanmış bir sanat ve kültür kurumudur. Konuk sanatçı programları özellikle postmodernizm ve küreselleşme döneminde başladı. Çeşitli ülkelerin sanat ve kültür politikaları içinde önemli işlevsel bir yer aldı. 2000'lerin sanat ve kültür yatırımları içinde etkin ve yararlı bir sanat işletmesi modeli olarak önemini sürdürüyor. İstanbul'da ilk konuk sanatçı kurumu 1980'li yılların başında Berlin Senatosu tarafından kuruldu ve halen faaliyetini sürdürmekte. Son dönemde Tarabya'daki Alman Büyükelçiliği

Gate 27'nin sorumluluklarını belirlerken hangi kriterlere göre düşüncelerinizi şekillendirdiniz?

DR. NAZAN ÖLÇER

Öncelikle yaratıcı düşünceyi ve üretimi teşvik etmek, disiplinler arası etkileşim ve paylaşıma zemin yaratmak hedefiyle yola çıkan Gate 27'nin misyonu beni heyecanlandırdı. Danışma kurulu da programa katılan sanatçılara ve Gate 27'nin gelecek hedeflerine katkı sağlayacak, farklı sanat disiplinlerinden gelen isimlerle oluştu. Uluslararası misafir sanatçı programlarının sanat ağna kattıklarını günümüz şartlarında nasıl değerlendirirsiniz? Kuşkusuz sanatçılar için müthiş bir kişisel deneyim, özgürlük ve



Gate 27'nin sorumluluklarını belirlerken hangi kriterlere göre düşüncelerinizi şekillendirdiniz?

DOÇ. DR. AHU ANTMEN

Gate 27'nin sanatçılara yönelik misafirperverlik anlayışının temelinde, bugünün dünyasında sanatın anlamına ve işlevine dair sorgulayıcı bir düşünce sistemi var. Dolayısıyla bana göre öncelikli sorumluluğu, bu düşünce sistemini misafir sanatçılarla paylaşabilmesi ve onlar aracılığıyla çoğaltabilmesidir. Bugün sanat her şeyden önce yaratıcı boyutu olan farklı bir iletişim biçimi ve yaratım süreci içinde etik önemli bir yer tutuyor. Nasıl bir kültür ürettiğimizi ve bedellerini sorgulamak; neyi nasıl dönüştürebileceğimiz üzerine kafa yormak durumundayız. Gate 27, hızla ve hırsla koşan bir dünyada durmanın, düşünmenin hem fiziksel olarak mümkün olduğu bir alan, hem de doğanın içinde, huzur dolu bir inziva süreci içinde bunu mümkün kılacak olanakları sağlarken, sanatın neden, ne için gerekli olduğunu, ne zaman, hangi koşullarda daha anlamlı olduğunu düşündürmek isteyen bir alan. Kısacası, misafir edilen sanatçılara yalnızca bireysel bir mesleki üretim alanı ya da network olanağı sağlamak değil Gate 27'nin sorumluluğu; sevgili Melisa'nın bu programı hayal ederken vizyonunda hep bunun ötesi vardı. Bir inziva ortamında birlikte yaşama kültürü deneyimlemek, kent keşmekeşi içinde doğayla daha iç içe yaşamak, kısa bir süre için de olsa bir durma, düşünme, üretme ayrıcalığına sahip olmak... Tüm bunların anlamını daha geniş bir çerçevede

Gate 27'nin sorumluluklarını belirlerken hangi kriterlere göre düşüncelerinizi şekillendirdiniz?

DOÇ. DR. SELÇUK ARTUT

Hayatlarımızda sanatı yoğun olarak yaşamamın ve bir sanatçı olarak sanat üretmeyi tutarlı bir uğraş haline getirmenin oldukça zor olduğu bir coğrafyadayız. Tüm bu zorlu koşullara rağmen sanat tutkusundan ödün vermeyen bir grup insanın bir araya gelerek ortaya çıkaracağı bir sinerjinin tüm Gate 27 ailesine de yavaş yavaş yayılacağını düşünüyordum. Bu noktada Gate 27 üzerine elbette önemli sorumluluklar düşüyor. Bu sorumluluklardan en önemlisinin her daim yapıcı bir yaklaşımla bağışsız sanat



yerleşkesinde Goethe Institut tarafından bir konuk sanatçı programını açılmıştır. Bir süredir İstanbul'daki AB ülkesi kurumları, uluslararası kültür politikalarını genişletmek için bu sistemi kullanıyor. Gate 27 de bu işlevi başarılı bir biçimde dolduruyor; danışmanlığını yaparken ben de bu açıdan bir görev yerine getirmiş oluyorum.

Uluslararası misafir sanatçı programlarının sanat ağna kattıklarını günümüz şartlarında nasıl değerlendirirsiniz?

Günümüzdeki sanat üretimini tanımlayan İlişkisel Estetik, araştırmacı, yorumlayıcı ve eleştirci özellikleriyle, tam da bu hakikat işlevine odaklanıyor. Bu karşı duruşun en önemli hedefi de hakikat-sonrası rejimlerin doğurduğu sorunları keşfetme, iyileştirme ve ortaya çıkan üretimi sürdürülebilir yapabilmektir. Konuk sanatçı kuruluşları, yaratıcı insanların kendileri için özel olarak hazırlanmış ortak bir alanda, karşılaşp, birlikte yaşayıp, iletişim ve iş birliği içinde üretim yapmalarını sağlayan özellikleriyle bu işlev için uygulanan en etkin ve başarılı yatırımlardır. Birlikte yaşamak ve çalışmanın oluşturduğu paylaşım ve iş birliği koşullarında üretilen yapıtlar, bu yatırımın en değerli sonuçlarıdır. Ülkemizin bugünkü siyasal ve ekonomik koşullarında küresel bağlamda kültür ve sanat ilişkilerinin sürdürülmesi daha da anlam ve önem kazanıyor. Küresel kültür ve sanat birikimlerinin yerel ortamla karşılaşması yaratıcılık alanında verimli gelişmeler sağlar; bugün bizim bu gelişmelere çok ihtiyacımız var; özellikle genç kuşak yaratıcı insan açısından.

özgünlük. Sanatçılara kendi ortamlarının dışında çalışma ve yaşama imkânı sunuyor olması; sanatçıların, günlük rutinleri dışında bu program süresince sadece sanatsal üretimlerine odaklanmaları çok kıymetli...

Misafir sanatçı programları başka sanatçılarla birlikte yeni keşifler yapma heyecanı yaşıyor, diğer sanatçılarla girilen etkileşim, sanatçılara kendi potansiyellerini daha da geliştirme imkânı sağlıyor. Sanatçılara ilham alabilecekleri bir ortam sunuyor ki bu ortam, programa katılan diğer sanatçılar arasındaki diyalogu da destekliyor. En önemlisi de yabancı sanatçılar yerel kültürlerle bir ilişki ve deneyim oluşturuyor.

düşündüğümüzde, Gate 27'inin "ekozofik" sorumluluk anlayışı ortaya çıkar. Öte yandan, elbette misafir edilen sanatçılara Türkiye sanat ortamını ve aktörlerini tanıtmak, Türkiye'nin de uluslararası bir *network* içinde daha görünür olmasını sağlamak, Sabancı Üniversitesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Programı başta olmak üzere akademik sanat ortamıyla sanatçıları buluşturmak, karşılıklı etkileşimlerde zenginleşmek gibi sorumluluklar da düşüncelerimizi şekillendirdi.

Uluslararası misafir sanatçı programlarının sanat ağna kattıklarını günümüz şartlarında nasıl değerlendirirsiniz?

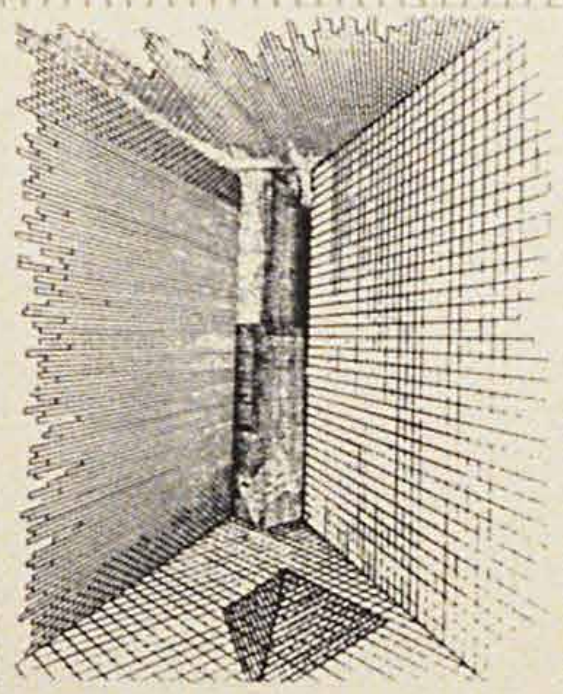
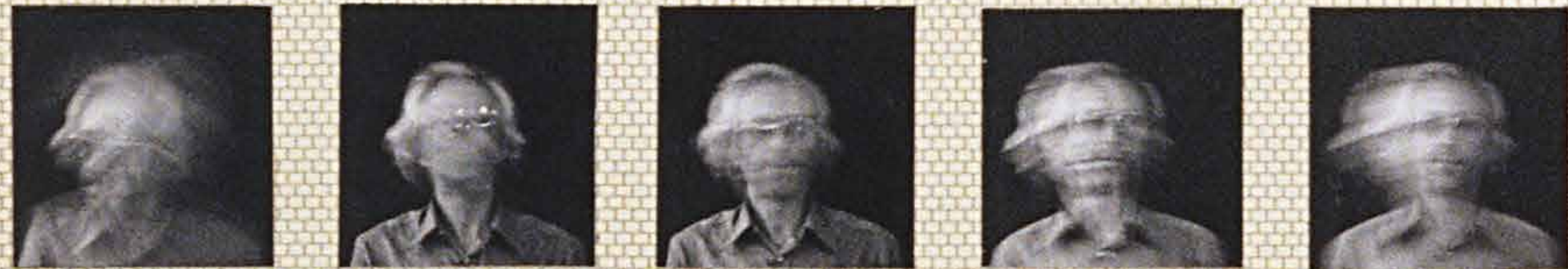
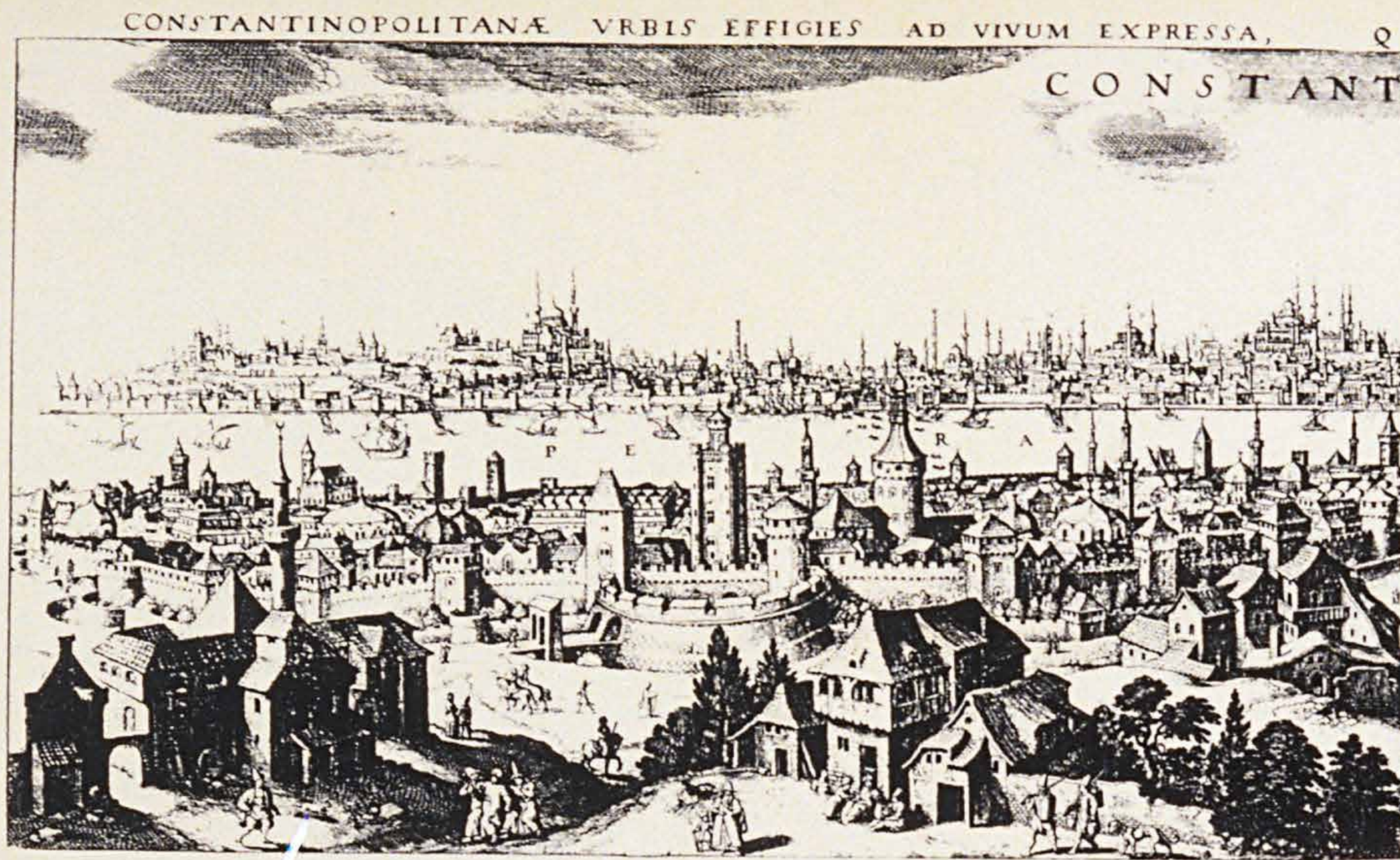
Günümüz şartlarında misafir sanatçı programlarını sanat eğitiminin bir parçası olarak değerlendiriyorum. Gate 27 gibi programlarda farklı kuşaklardan ve farklı disiplinlerden sanatçıların aynı çatı altında bir araya gelmesi alternatif bir öğrenme deneyimi oluşturuyor. Hiyerarşik olmayan, paylaşımına dayalı bu tür öğrenme modellerine geleneksel sanat akademilerinde pek rastlayamayız. Uzun bir zamandır sanatsal üretimin temelinde yetenek, el becerisi değil, düşünce ve yaratıcılık olgusu yatıyor. Farklı kültürel etkileşimler, düşünme biçimlerimizi son derecede etkiliyor; farklı deneyimler, gözlemler yaratıcılığı tetikliyor. Dolayısıyla uluslararası misafir sanatçı programlarının, günümüz uluslararası sanat ağlarını zenginleştiren, sanatçı ve sanat ortamı yararına işleyen bir mekanizma olduğunu düşünüyorum. Uzun vadede, bireysel *network*leri zenginleştirmenin ötesinde bir yararı olacağı konusunda umutluyum.

üretimine imkân veren fırsatların ortaya çıkmasına yol açmak olduğunu düşünüyorum.

Uluslararası misafir sanatçı programlarının sanat ağna kattıklarını günümüz şartlarında nasıl değerlendirirsiniz?

Sanat, dünyanın içinde bulunduğu en kötü koşullarda dahi kendini var etmeyi başarmıştır. Özellikle kaçınılmaz olarak gündemimizde yer edinen pandemi sürecinde halen uluslararası seviyede misafir sanatçı programımıza devam ediyor olmamızın ne kadar zorlu bir sorumluluk olduğunun bilinmesi gerekir. Gate 27 uluslararası imkanların bu derece kısıtlandığı bir zamanda dahi kurulduğu ilk günde ortaya koyduğu sınırlar üstü olma duruşuna istikrarlı bir biçimde devam ediyor.





Happy Birthday 31.

Erol *Akyaş*

Dosya: Merve Akar Akgün

Erol Akyavaş bugün yaşasaydı 90 yaşında olacaktı. Sanatçının kültürel belleğiyle harmanlanan görsel dilini oluşturan figürleri, soyutlamaları, fotoğrafları hakikat arayışına eşlik eder. Bu dosya aracılığıyla Akyavaş’ın ustalıkla ortaya koyduğu Doğu ile Batı sentezi gibi onu tekil kılan özelliklerini hatırlıyoruz...

Erol Akyavaş 90 yaşında

Yazı: Jale N. Erzen

Erol Akyavaş Ocak 31’de 90 yaşında olacak. 1999’da bu dünyadan göçen Akyavaş şimdi Araf’ta mı, cennette mi, diye sormadan edemiyorum, çünkü Erol Akyavaş yaşamı boyunca cennetler kurdu ve onları resimleri aracılığıyla bize de yaşattı. Önemli olan ruhen bu cenneti yaratıp yaşamak ve inanmak. Bunun en güzel örneği ve ispatı Akyavaş’ın bizle paylaştığı rengarenk sembolleri ve resimlerinde gerçekleşen hayalleri.

Erol Akyavaş’ın sanatı başından beri mistik bir arayış içinde farklı dönemler yaşadı. Fransa’da resim atölyelerine devam etmesi, Floransa’da sanatla kaynaşması, Amerika’da Mies van der Rohe’den mimarlık dersleri alması, gezgin bir ruhun, kabına sığmayan bir entelektin ve metamorfoz arayan bir bedenin yolculukları değil miydi? Onun fotoğrafları ve resimlerindeki şatolarıyla, girdaplarıyla, labirentleriyle biz de ruhani yolculuklara çıktık. Dante’nin *İlahi Komedya*’sı Erol Akyavaş’ın tuvallerinde hâlâ renklerle ve dünyevi anlamlara bürünerek hem kültürümüze hem de evrensel bir sembolizme uyarlanıyor.

Erol Akyavaş izleyiciyle -fotoğraf ya da resim aracılığıyla- her zaman yakın ilişkiler kuruyor. Böylece biz de onun mistik serüvenlerinde farklı dünyaları yaşıyor, insanı daha yakından tanıyor ve her defasında yeni bir maceradan arınmış olarak çıkıyoruz. Erol Akyavaş’ın işleri insanlık dramının aşamalarını ve sahnelerini dile getiriyor. Bakış açısı sürekli değişiyor ve keskin görüşü tarihi delerek insanın özüne ulaşıyor. Akyavaş’ın resimleri her zaman güzelliğe öykündü; bir Orta çağ ustası ya da bir minyatürcü gibi, Akyavaş resimlerini ilahi güzelliklere laik kılmak için çabaladı.

Birçok disiplinde ustalığıyla Akyavaş’ın sanatı farklı dönemlerde farklı ilgiler sergiledi. Floransa’daki eğitiminden sonra Paris’te, geometrik soyutlamalarıyla *Cercle et Carré* gurubuna katıldı. Amerika’da gerçeküstücülükle ilgilendiğinde, resimleri kaligrafik soyutlamalarla bilinçaltını irdeledi. Figüratif imajlar kullandığı dönem kolaj tekniğiyle imgeler arasında irrasyonel bağlar kurarak libido ile ilgili sembolizmler kullandı.

Akyavaş resim satırlarını, doku, renk ve sırları çok büyük bir özenle işledi. Öyle ki, sanki toprağın, dünyanın derinliklerinden anlamlar sızdırıyordu. Akyavaş’ın farklı serileri değişik anlamlar düşündüren isimler taşıır. 1960’ların sonunda yaptığı *Viva* serisi politik konularla ve Vietnam savaşıyla ilgilidir. *İkonoklastlar için İkonlar* serisinde resimleri din ve sosyal tabularla ilgilenir. *Dost Şehirlerden Anılar* serisinde ise kent haritaları, silahlar, askerler ve çıplak figürler medeniyetin insana zorladığı baskıları ve dehşeti dile getirir. Bu resimler de, karşı çıktığı baskılar gibi, mantıksal düzene karşı geliyordu.

1970’lerin sonunda Akyavaş resimlerinde sık örülmüş tuğla duvarlar, yer çekiminden arınmış gerçek dışı perspektifler ve sessiz atmosferler içinde yaşamın çelişkilerini ve tut-saklıgımızı dile getirdi. Sanki gerçekten inşa edilmiş gibi duran bu mekân yanılsamalarında insanın sonsuzluğu, tutsaklığı, aşkları ve hayalleri, zaaf ve zulmü süregelen temalar oldu. Duvarlar, kaleler, labirentler içinde insanlığın izleri dünyanın düzeniyle kaosu arasında çatışmaları ifade ediyordu.

1980’lerde modern bir farkındalık içinde İslamiyet’in tasavvuf sembolleriyle tarihin gizemlerini yeniden canlandırdı. Soyut imgeler, kaligrafik hareketler ve atmosferik renklerle derin inançları tekrar şuuru muza çizdi. Bu yıllarda Galeri Nev ile yakın çalışmaları hem Akyavaş hem de galeri için çok verimli bir üretime yol açtı. Fransa’da basılan sekiz farklı işten oluşan *Miraçname* litografisi canlı renkleri, soyut ve somut imajları birleştiren kompozisyonları ve mistik öyküleriyle aynı zamanda Erol Akyavaş’ın daha geniş sanatsever kitlelerince tanınmasını sağladı. Bu yıllardan sonra vefatına kadar Erol Akyavaş derin tasavvuf evrenlerine daldı ve Türk resminde modernizmi kendi tarih ve değerleriyle buluşturdu. Erol Akyavaş’ın bu resimlerinde aynı zamanda kendi sanatımızın imgelerini, değerlerini, Asya kökenli öykülerini tekrar keşfederek belleğimizi tazeliyoruz. 1979’dan itibaren akrilikle yaptığı, detaylı, iç içe kompozisyonlar Kara Kalem’in *Cin*’lerini hatırlatırken, hem yüzeyssel hem üç boyutlu yepyeni mekân tasarımlarını geliştiriyor. Renkler canlı, imajlar sanki başka evrenlerden gelerek Akyavaş’ın tuvallerine akıyorlar. Bu yıllarda Akyavaş olağanüstü bir yaratıcılık ve çeşitlilik sunuyor. Her bir resim, (1981-1982 tarihli *Kalenin Düşüşü* gibi) iç içe dünyaları, bilinçaltının katmanlarını önümüze seriyor. 1981 tarihli *Çarpışma Sonu*, Akyavaş’ın düşsel seyahatlerinden kalıntı çadırlar, labirentler ve çizilen yolların izleri... 1984, *Kimya-i Saadet* serisinin üç katlı resminde benzer örüntüler bazen bulut, bazen dağ, bazen yıldızların izleri oluyor. Çadırlar, yıkık kaleler, *Düşük Şehir* (1982) insanın unutulmuş göç ve yıkımlarını anımsatıyor ve bizleri derin ve sonsuz bir zaman çarkına kapırtıyor.

Erol Akyavaş’ın ender üç boyutlu çalışmalarından olan 1986 tarihli *Fihî Ma Fih (İçindeki İçinde)* demir bloklar üstünde, içinden ışılandırılmış üç pleksiglas levhaya altın varakla resmedilmiş üç dini temsil eden semboller içeriyor. Erol Akyavaş’ın bu üç parçalı çalışması için ilham olan Aya İrini Kilisesi, II. Murat zamanında nasıl bir dini hoşgörü olduğunu ifade eden bir öyküye sahip. Hindistan’da, Güney Amerika’da, daha birçok ülkede halkların değerleri, inançları, mabetleriyle ilgilenen, bunlardan ilham alan, sanatçı duyarlılığı ve empatileriyle dünya vatandaşlığına yükselmiş olan Erol Akyavaş’ın, Doğu kültürü, öyküleri ve İslam tarihiyle yakınlığını bilgelik ve farkındalıkla geliştirmiş olduğu kuşkusuz. Bu nedenle Tasavvuf resimleri, *Hallac-ı Mansur* serisinin derinliği ve inandırıcılığı, *Kerbela* resimlerinin fantastik imajları, ancak gerçek bir dervişin elinden çıkabilecek aşkın ifadelerdir.

Erol Akyavaş’ın son yirmi yılının işlerinde ışık ve renk, yüzeyi yok edercesine kağıtların ve tuvalerin içinden fıskırır. Bunu ancak çiçek, yaprak örneğiyle açıklayabilirim:

Bunların renkleri nasıl kendilerine ait, nasıl içlerinden, varlıklarından geliyorsa, Akyavaş’ın özellikle son yirmi yılının resimlerinde kırmızılar, maviler, morlar boya renkleri değildir. Yaşanmışlıkların katmanları bu tuvallere fosiller gibi kazınmıştır. Sanki unutulmuş serüvenler yerin altından gün yüzüne çıkmıştır. Sanki bu resimler kâğıt ve tuval değil kaybolmuş ilahi tabletlerdir ve kalın, katı yüzeyleri sonsuz yaşamları anlatan sınırsız uzamlardır.

1989 *Doğu’nun İzleri* ya da aynı tarihten *Mavi Yazıtı*, Monet’nin Nilüfer havuzlarında olduğu gibi derinliği, yüzeyi ve yüzeyin üstündeki atmosferi, üç boyutlu olmadan üç ayrı derinlikle renklendirir. Bu resimlerde perspektif tümüyle yok olmuş, denizin dibine bakarken ya da ateşi izlerken deneyimlediğimiz gerçek bir mekân ya da uzam var olmuştur. Yazılar, işaretler, semboller, başka evrenlerden, unutulmuş yaşamlardan yollanan mesajlar, iyi duyulmayan çağrılar gibi seslenirler. Erol Akyavaş’ın dünyası tarihin birikimleriyle, şuuraltı ve unutilanlarla, muğlak düşlerin insanı çarpan imgeleriyle ilgili.

Erol Akyavaş dünyasını farklı ifadelerle donattı; düşlerini, düşüncelerini, gördüklerini bütün dünya ile paylaşmaya çalıştı. Birçok ülkede sergi açması bir meslek işi olmaktan çok bir paylaşma, tanışma, dünyasını başkalarının da bakışıyla görme arzusu idi. O bütün dünyaya aitti; Hintliler’in ritüellerini, Aztekler’in, Mayalar’ın tanrılarını, burjuvaların villalarını, çiftçilerin alın terini biliyor, onlara resimleriyle tekrardan vücut vererek insana ait yaşamların kaybolmaması, korunması için çalışıyordu. Kendisiyle Enlem 80 Yayınları’ndan 1995’te çıkan kitabı için konuşurken bana Hindistan’ı, Meksika’yı, daha birçok güney Amerika ülkesini, farklı insanları, festivalleri anlattığını anımsıyorum. Bunları anlatırken yeniden yaşıyor ve eminim hayalinde resimler yapıyordu.

Erol Akyavaş’ın resimleri zaten onun zengin kültüründen, serüvenlerinden imajlarla oluşmuştur. Seyahatleri dışında, daha çok Batı ülkelerinde yaşadığı ve sergilediği halde düşleri ve hayalleri Doğu’dandır. Türk resmi içinde ilk kez ve en içtenlikle Doğu’yu benimseyen Erol Akyavaş olmuştur. O Doğu’da ilahi ve ruhani derinlikler görüyor ve bunları dünyaya yansıtmak istiyordu.

Erol Akyavaş öзде bir ressam olsa da, fotoğrafları ve mimarisi onun hem ressamlığını hem de dünyayla, yeryüzüyle olan ilişkilerini beslemiştir. Erol Akyavaş’ın Meksika, Peru ve Hindistan’da çektiği fotoğraflardan, Ahmet Ertuğ seçkileri 2020 yılında, Alman fotoğraf eleştirmeni Rolf Sachsse’nin yazısı ile *Form and Texture-Erol Akyavaş-Photographies* adıyla sınırlı sayıda kitap olarak basıldı. Ahmet Ertuğ sanat yayınlarından 2020 yılında çıkan kitabın satışından elde edilecek gelirlerinin tamamı İlona Akyavaş ve ailesi tarafından, yüksek lisans öğrencilerinin arzu ettikleri sanat tarihi, arkeoloji ve müzik eğitimlerinin karşılanması amacıyla, TEV Vakfı, İlona/Erol Akyavaş Burs Fonu’na bağışlamıştır. Bu kitaptaki fotoğraflar aynı zamanda Erol Akyavaş’ın ışık ve tonalite, mekân, oylum ve mimari anlayışını da ortaya koyuyor. Erol Akyavaş’ın fotoğraf sanatıyla yakınlığı dünyanın görselliğinden her zaman ne kadar çeşitli ve zengin anlamlar üretbildiğini göstermişti. Aynı şekilde, Göreme’de çok gençken tasarladığı ve yörenin köylülerine ait olmasını istediği Kaya Otel (sonradan Club Med tarafından kiralandı), mimari anlayışını topografya ve yerin özel anlamıyla bütünleştirebildiğini göstermişti. Zira, dünyaya, insana olan yakınlığının ve duyarlılığının yanında onun Mimarlık becerisi her tür sanatla olduğu kadar her zaman mimarlık ile de yakınlık kurmasıyla ilgilidir.

Erol Akyavaş resim çalışmaları Güzel Sanatlar Akademisi’nde Bedri Rahmi Atölyesinde misafir öğrenci olarak başladı. 1950-1953 yıllarında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi’nin yaz kurslarına katıldı. Sonra Paris’e gitti *Cercle et Carré* gurubu içinde yer aldı ve nihayet New York’a yerleşti. Burada gerçeküstü resimler yapan Akyavaş 1955 yılından itibaren Amerika’da farklı müze ve galerilerde sergiler açtı ve 1962 yılında New York’ta Modern Sanat Müzesinde ve 1963 de Washington’da Milli Sanat Müzesinde eserleri sergilendi. Eserlerini Berlin’de ve Londra’da sanatseverlerle paylaşan Akyavaş kişi olarak hiçbir zaman sanatının önüne çıkmadı, medyatik bir kişilik olmadı. Oysa, 1980’lerden itibaren yaptığı İslam sembolleri taşıyan tasavvuf resimleri Türkiye’de aydınlar arasında oldukça heyecanlı söylemlere yol açmıştı. Erol Akyavaş her zaman resimlerini konuşurdu; kendisi hep arka planda kaldı. Bu nedenledir ki bugün resimlerini görüyor, kendi yokluğunun farkına varmıyoruz. Zira Erol Akyavaş her zaman öncelikle toplumun şuurunda resimleriyle yaşamış ve hâlâ öyle yaşamaktadır.

Erol Akyavaş’ın resimleri birçok koleksiyonda yer almaktadır. Avrupa ve Amerika’daki müze ve özel koleksiyonlar yanında Türkiye’de İstanbul ve Ankara’daki Resim Heykel Müzelerinde önemli eserleri vardır. Ankara Resim Heykel Müzesi’nde 1970 ortalarından bir resminde tuğla duvarlardan oluşan dar bir iç mekân arasından görünen gök yüzünün mavisini her şeye rağmen umut ışığı sunmaktadır. Bunun gibi birçok resminde her ne kadar bunalım ve çelişkiler, zulüm ve acılar ifade etse de formların, renklerin canlılığı yaşamın her zaman umut dolu olduğunu söyler. 1990-1997 yılları arasında bu umut resimlerine daha büyük bir çeşitlilik ve özgürlük getirmişti. Bazen çok koyu zeminler üstünde, sanki karanlık göklerden gelen ışık huzmesiyle çizilen bir sembol, bazen karanlıkta belli belirsiz biçim bulan profilden yüzler, bazen eski resimlerinde kullandığı birçok sembolün yepyeni kompozisyonlar oluşturmaları Erol Akyavaş’ın son yıllarında kendi kendini yakan bir meteor gibi enerji saçtığını gösteriyor. Belki de bu muamma dolu portrelerle Erol Akyavaş kendi resimlerine, kendi söylemine yanıt veriyordu.

Erol Akyavaş’ın resimleri hiçbir zaman önceden tasarlanmış, önceden verilmiş karar-

larla oluşmadı; düşsel ve düşünsel serüvenlerin kendine özgü süreçleriyle şekil buldular. Farklı teknikler, farklı biçimler ve üsluplar çoğu kez bir arada. Bir bakıma bu çeşitlilik, arayışların sürüklediği karabasanlar, dinginlikler, sessizlik ve fırtınalar içerirler ve derinlere inişin izlerini taşırlar, ödenmesi gereken bir farz gibi. Akyavaş'ın kullandığı bütün imgeler, aralarında ne kadar uzun zaman farkı olsa da birbirleriyle organik bağlar içindedirler. İmgeler birbirleriyle sembolik ve biçimsel ilişkiler içinde olmakla yetinmez, birkaç resim mesafesi içinde birbirlerine dönüşebilirler. Akyavaş'ın resimlerine karşı takındığı tavır onların ışığa çıkmasına ortam sağlayan bir medyumunkine benzer. Resimlerinin, serbest, sonsuz gizilgücü bundan ötürüdür. Kitabını yaparken, 1988 yılındaki söyleşimizde “ben yaratmıyorum, estağfurullah” demesi bunu kanıtlıyor.

Yıllar içinde Erol Akyavaş'ın resmi, bütün çeşitliliklerine rağmen öz olarak değişmedi. Resimlerinin imgeleri, sembolleri türedi, çoğaldı, olgunlaştı. Zamanların, mekânların unutulmuş beldelerini görünür kıldı. Doğa, insan, kültür örgüsünün labirentleri bizim için de bir arınma yolu oldu. Bunun ötesinde Erol Akyavaş'ın resminde her zaman öncelikli olan, varlıkla karşı karşıya gelişin dehşet ve güzelliğini, nefes veren ve nefes kesen heyecanını yaşatmak, usun cansızlaştırdığının sonsuz devinimini sezdirmektir. Son yirmi yılın işlerinde kullandığı Arap harfleri, aslında en yalın ve arı şekilde ses ve sözlerin tefekkürünü ifade eder. Resimleri ne kadar yalın, sembolleri ne denli az olsa da düşünce ve anlam her zaman sonsuza ulaşır. Bu nedenle Erol Akyavaş'ın resimlerinde derin bir soyutlama yatar. Eğer bu süreç izlenebilirse, ışığa doğru bir yol alınmış demektir.

Evet, Erol Akyavaş'ın resmi özde değişmedi. Bugün onu ilk gördüğümüzden farklı değerlendirmiyoruz; belki günümüzün ticari dünyasında, güncel sanatın geçiciliğinde ve maddeciliğinde bu resmin değerlerini daha iyi görüyor, bu değerlere ne denli gereksinimiz olduğunu daha iyi anlıyoruz.

Erol Akyavaş'ın 31 Ocak 1978'de kendine yolladığı doğum günü kartını 90. doğum gününde tekrar kendisine yollayalım. Zira o kart hem bugünü hem dünü, anılarda yaşayan, yaşlanmayan Erol Akyavaş'ı tekrar gözlerimizin önünde canlandırıyor. Tarih, geçmiş ve anılar onun için hep yaşıyor, İstanbul bütün halleriyle, eskisi yenisiyle unutulmuyor, hem geçmişte hem bugün hem İstanbul'da hem de dünyanın her yerinde, Hindistan'da, Peru'da, New York'ta aynı anda yaşayabilen ruhu belli ki bütün bilgeliğiyle yine de başını döndürüyor. Hep yaşayacaksın sevgili Erol Akyavaş, resimlerine baktıkça başımız dönse de ruhumuz arınacak.



3



1



2



4

1. Erol Akyavaş, *Fihi Mah Fih*, Aya İrini Kilisesi
2. İlona-Erol Akyavaş, 1956
3. Erol Akyavaş, Abidin Dino ve Komet
4. İkonoklastlar için İkonalar serisi

Mimar olmadan *mimarlık*

Yazı: Namık Erkal

Erol Akyavaş sanatının mimarlıkla ilişkisi üzerine çokça yazılmıştır. Burada anılacak olan onun mimarlık kariyerindeki en önemli yapıtıdır. Akyavaş 1954'te mimarlık okumak üzere Amerika'ya gider. Zamanının geçerli uluslararası ve rasyonalist mimari akımının merkezi Illinois Teknoloji Enstitüsü'nde Mies van der Rohe'nin yürüttüğü programda eğitim görür. Sonrdan, yapısalcı ve dışavurumcu mimar Eero Saarinen'in ofisinde çalışır. Büyük mimarlık ofislerinin çalışma yöntemi ve üretimleri Akyavaş'ın sanatçı kimliğiyle çok örtüşmez. Başkaları için benzersiz bir eğitimi ve kariyeri elinin tersiyle iterek mimarlıktan uzaklaşmaya başlar. 1963'te Türkiye'ye döner, askerlik görevini subay öğretmen olarak yapmayı ister. Göreme'ye ilkokul öğretmeni olarak atanır. Peri bacaları diyarında mimarlıktan uzaklaştığı bir noktada mimarlık bir şekilde onu tekrar bulacaktır. Ya da o burada başka bir mimarlığın ihtimalini yakalar.

Göreme'de “turistik” modern oteller yapılması o zamanki yerel yöneticilerin hayalidir. Bu noktada devreye giren Akyavaş planlanan ilk otelin yörenin geleneksel yapı üretim biçiminde, kaya oyularak yapılmasını önerir ve bu yönde bir proje çizer. Yapı tasarımı üst kottan girilerek tek merdiven kovasıyla ulaşılan bir cephesi açık iki kat kaya oyma bodrumdan oluşur. İnşa edilerek yapılan tek kısım olan üst giriş, eyvanlı avlusu ve kemerli divanhaneyle yerel konut ölçeğindedir. Aşağı kaya oyma katlar ortak mekânlar dışında arkada tonozlu koridordan ulaşılan eyvan biçiminde odalardan oluşur.

Göreme geçmişinden büyük kaya oyma eserler barındırsa da 1960'larda yirmi küsur odalı bir oteli kayadan oymak epik bir girişimdir. Proje mimarın aynı zamanda sürekli yerel ustalarla ortak çalışmasını gerekli kılar. Otelin kayadan boşaltma sürecinin fotoğrafları bitmişinde kavranması zor olanı gözler önüne sermektedir. Önce iki kat eğimli arazi kazılarak (kanallar halinde başlayıp genişletilerek) ortaya çıkarılır. Sonrasında eyvan odaların kitlesi boşaltılmaya başlanır. Cephe kaya kitlesine bire bir ölçekte çizilir. Yerel işçiler oymaya güvercin evi cephesi açar gibi başlar sonra mimarın istediği tam şakulünde tonoz ve duvarlara şekil verirler. Merdiven kovası baştan açılır ve hacmi arkalardeki boşaltma işlemleri için kullanır. Yapı tamamlandığında merdiven cephesi kare modüler vitraylı taş bloklardan inşa edilerek kapatılır.

Kaya Otel'de Akyavaş'ın ürettiği oyma mimarının Göreme yerel mimarlığından bir farkı boşaltılan mekânların büyük oranda inşa edilmiş yapı görünüşünde olmasıdır. Belki birkaç kaya kilisesi iç mekânında olan bir özelliktir bu. Kayadan boşaltılan cephenin açıklık düzeninde de geleneksellik yanında mimar elinden bir düzen söz konusudur. Süha Özkan'ın Kaya Otel özelinde kullandığı terimle, yapı “mimarlığın negatif”dir. Negatif yapının güzel çelişkisi, yöresel üretim biçimleri ve form dilini kullanırken, güncel işlevselliği ve yapısallığı da içermesidir. Bu yaklaşımın dışında kalan yegâne yer birinci bodrumda konumlanan lobi bardır. Cephe kısmı kesişen tonozlar biçiminde başlayıp gerideki bara doğru tamamen geleneksel oyma mağaralara dönüşür. Locaların oturma yerlerinden, aydınlatma bantlarına yekpare iç mekân, aynı zamanda ortada tek kolonun simetrisinde kompozisyonel sürekliliğe ve bütünlüğe sahiptir. Burası esasen bir grotto'dur; musluklarından yerel bağlardan üretilen şarap akan bir grotto. Mekân mimari trajedinin Dionizyen tarafını yansıtır.

Akyavaş bir süreliğine Göreme'nin “fahri mimarı”dır. Bir yerel gazete haberine göre getirdiği geleneksel inşaat alternatifıyla malzeme ve işçilikten o günün parasıyla “250 bin lira tasarruf edilmesine imkân vermiştir”. Sanatçı anılarında otelin, desteği aranan kimi kamu kuruluşları tarafından, hoş görülmediğini, olumsuz olarak mağara otel diye nitelendiğini anlatır. Musluklardan şarap akması konusu da muhafazakâr



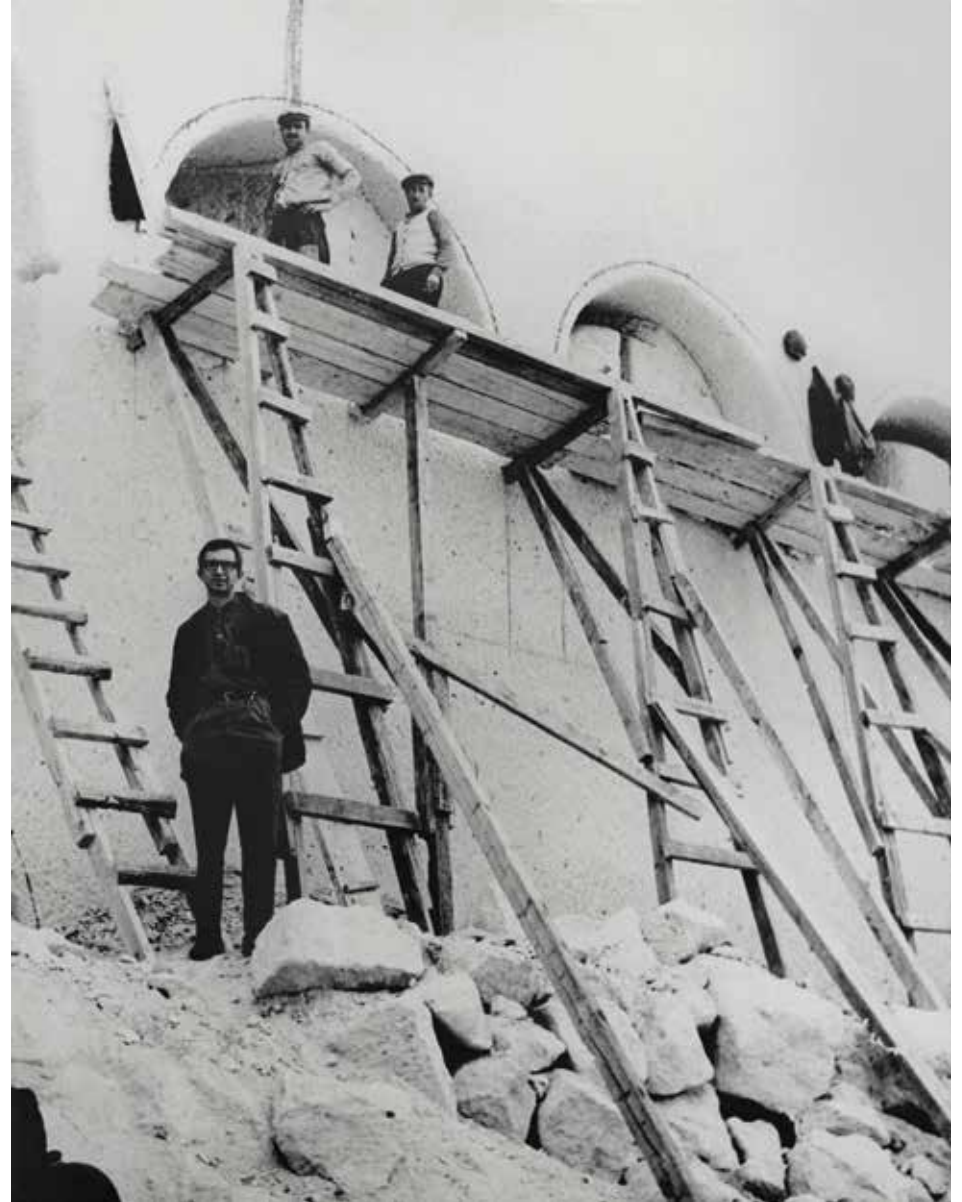
İlona Akyavaş Arşivi

politikacıların ağızına düşecektir. 1965'te Göreme'den, 1967'de Türkiye'den ayrılan Akyavaş'ın ardından otel Fransız turizm zinciri Club Med'e kiralanır. Club Med üst giriş katında birçok değişiklik yapar. Avluyu kapatır, etaplar halinde giriş terasına ekler yapar. Bu yeni kısımlar otelin oyma yapı ağırlıklı dengmesini bir miktar bozar. Kaya Otel, bu haliyle bile, 1984-1986 sezonunda Aga Han Ödülü aday listesine alınır. Aga Han adaylığı Amerika'ya döndükten sonra tekrar mimar olarak çalışmayan Akyavaş için mimarlığı bir kez daha gündeme getirir. Göreme'de tamamen arazi boşaltılarak üretilecek, krater şeklinde büyük bir otel tasarımı yapar ama proje gerçekleşmez. Kaya Otel'eysse esas darbeyi 1980'ler sonrasında gerçekleşen ve özgün oyma kısımları betonarme çatkı ve taş kaplayarak kopyalayan ekler vurur. Akyavaş'ın kayadan oteli günümüzde yerini alanın içinde saklıdır.

Geriye sarıp iki çakışmayı not etmek projeyi kendi gününün uluslararası bağlamına oturtacaktır. Akyavaş 1964'te modernizmin kaynağından gelmiş bir mimar olarak Göreme'de geleneksel yöntemlerle kayadan bir otel yaparken New York MoMA'da bir sergi açılır: Bernard Rodosfky'nin *Mimarlar olmadan Mimarlık (Architecture without Architects)* sergisi. Kürasyon hiç yazı olmadan devasa boyutlarda geleneksel yapı ve kültürel çevre fotoğraflarından oluşur. Ziyaretçilerin arasında gezdiği yerlerden birisi de Göreme'dir. Rudofsky aynı isimdeki kitabında Göreme'ye “eksilterek mimarlık” (*architecture by subtraction*) ile “kadim biçimler” (*primeval forms*) başlıklarında üç ayrı sayfa ayırır. Akyavaş, Göreme yamaçlarını eksilterek mimarlık yaparken, Rudofsky bu eylemi mimarlık ortamı için kavramsallaştırmaktadır. 1960'larda Akyavaş'ın katı modernist mimarlıktan uzaklaşma hissini paylaşan başkaları da vardır ve hep beraber mimarlıkta ve sanatta postmodernizmin temelini kurarlar.

Diğer çakışma doğrudan Göreme'de ve 1969'da bir kısmı burada çekilen Passolini'nin *Medea*'sına dair. Maria Callas'ın Medea'yı canlandığı film ekibinin yolu Kaya Otel'e düşmüş müdür? Büyük olasılıkla evet ama önemli olan bu değil. Asıl konu Passolini'nin mitolojik filminde canlandırma ve kostümde yerelden pek çok peyzaj ve öğeyi barındırması, daha önce aktörlük yapmamış kişiler ve yerel halkı kullanmasıdır. Bir bakıma filmin üretim yöntemi Akyavaş'ın otel yapıyla çakışır: kadim bir yapıtı profesyonel yöntemler dışında yerel çevrede, sıradan insanlarla ve kendi malzemesiyle yeniden inşa etmeyi denemek. *Medea*'nın filmografiyi zorlayan yapısı mimarlıkta karşılığını Kaya Otel'de bulur.

Bu yazıya katkılan için Sayın İlona Akyavaş'a, Elvan Altan'a, Galeri Nev Arşiv'e ve Aslı Özbay'a teşekkür ederim.





Sıklıkla stüdyosunu ve karanlık odasını kullandığı fotoğrafçı dostu Frank Poulin'in gözünden Erol Akyavaş, Akyavaş Ailesi ve NevArşiv'in izniyle

Erol Akyavaş, 1954-1963 yılları arasında Chicago, Ohio ve New York'tadır. Amerika'daki sıradışı karşılaşmaları arasında, Illinois Institute of Technology'de öğrenci olduğu zamanlarda, oradaki fotoğrafçılık programını yöneten Harry Callahan'ı da sayar. Callahan, 1946-1961 yılları arasında, okulun bünyesinde yer alan Institute of Design'in, *Yeni Bauhaus* ismiyle, Amerika'nın en önemli tasarım ve fotoğrafçılık okullarından biri olarak ünlenmesini sağlayacak belirleyici iki-üç kişiden biridir.

Fotoğrafçı ve yazar Eric Kim, 2015 yılında blogunda yayınladığı *Callahan'dan Öğrendiğim Fotoğrafçılık (ve Hayat) Dersleri* yazısında, öncelikle onun kameraların ta kendisine olan tutkusundan söz eder: "mücevher, harika birer makina parçası (*machinery*)". Kameralar, öğrencisi Erol Akyavaş için de böyledir; kendisinin ve ailesinin karnı neredeyse açken iki ayrı Hasselblad'ı vardır. Çocuklar biraz büyüdükleri andan itibaren tüm seyahatlerde, boyunlarında babaları için en az ikişer kamera taşırlar. Akyavaş, kendi fotoğraf makinasını yapmayı bile denemiş, geride bıraktığı binlerce kare, aynı ana sayısız farklı mercekten bakmanın iştahıyla iyiden iyiye zenginleşmiştir.

Kim'e göre Callahan, bir fotoğrafçı değil, fotoğraf sanatçısı olmak istediği konusunda -bu Van Goghvari bir yalnızlık getirse de- kararlıdır. Fotoğraf çekmeye, öğrenciliği sırasında mimarlık dergileri tarafından sipariş edilen karelerle başlayan Erol Akyavaş, bir süre sonra para kazanıyor olsa da mimarlık fotoğrafçılığını bırakmak zorunda kalır. İsmarlama işler onu ciddi bir buhranın eşiğine getirmiştir; zira o da bir fotoğraf sanatçısıdır, bir fotoğrafçı değil! Bugünden geriye baktığımızda, bazı fotoğrafları onu resim dünyası içinde, özellikle de kendi resimleri üzerinden Türkiye'de inşa ettiği dünya içinde, yalnız bırakır. Yine de çeker. En yakın dostlarından biri Pulat Tacar, Akyavaş'ın, bir nesnenin ya da bir insanın, o anını, anın anlamını, o ruh halini, tam da o biçimi, o çizgiyi kaybolmadan tespit etmekten ne kadar heyecan duyduğunu anlatır. Callahan derslerinden birisi de bunun üzerinedir; fotoğraf insanların gözden kaçırıklarını yakalayıp gösterendir.

Erol Akyavaş, Ferman, Türkiye, 1992, Tuval üzerine akrilik, 174.9 x 50.2cm
Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Ilona Akyavaş'ın başışı, 2017 (2017.236)

Ferman, Erol Akyavaş'ın isimleriyle resmi Osmanlı belgelerine atıfta bulunan büyük bir eser grubuna aittir. Modern Avrupa ve Amerikan soyut resim gelenegini Doğu kültürünün sembolleri ve sanatsal diliyle birleştiren Akyavaş özgün üslubuyla bu eserde Osmanlı mirasını, geçmişini ele alır.

Dikdörtgen tuvalin uzatılmış dikey şekli ve anıtsal boyutu, saray katiplerinin klasik Osmanlı saray üslubu olan sofistike divani yazıyla yazılan ve hükümdar sultan tarafından verilen resmi emri belgeleyen büyük bir kâğıt tomarı olan Osmanlı fermanını hatırlatır. Fermanların üzerinde genellikle hükümdarın tuğrası yani resmi hat-imzası bulunur; bu fermanın gerçekliğini teyit eder ve Osmanlı otoritesini simgeler. Bu haliyle Akyavaş'ın Met'in koleksiyonunda yer alan *Ferman* eseri, format ve ebat olarak tarihi fermanları andırır, ancak sanatçı kâğıt yerine tuval üzerine modern boya malzemesi olan akrilik kullanır. Osmanlı fermanlarında olduğu gibi, bu resim de yoğun bir şekilde hat ile kaplıdır, ancak Akyavaş'ın yazıları okunmaz; bunlar sadece zaman zaman ters veya baş aşağı yönde gelişigüzel düzenlenmiş harf kompozisyonlarıdır.

Erol Akyavaş, hat sanatından ilham alan Türk modern sanatçıları kuşağına aittir. Akyavaş 1950'lerin sonlarında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında pek rağbet görmeyen ancak Osmanlı ve İslâm geleneğinde en yüksek sanat olarak kabul edilen hat sanatı ile denemeler yapmaya ve eserlerine entegre etmeye başlar. Şu anda New York Modern Sanat Müzesi'nde bulunan *Padişahların Zaferi*, sanatçının Arap harfleriyle oynadığı ve onları gerçek harfler olarak algılamayı zorlaştıracak şekilde soyut biçimlere dönüştürdüğü ilk eserleri arasında yer alır. Bu henüz kariyerinin başlarında, yirmili yaşlarında olan genç bir Türk sanatçı için cesur bir seçimdir.

Negatifi ışığa tutmak

Yazı: Deniz Artun

Harry Callahan gözle görünenin ötesine bazen de baskı esnasında geçer. Fotoğraf makinesiyle pek çok seyahate çıkan sanatçı, bu karelerin renklerini baskıda olabildiğince abartarak ya da siyah beyaz çıplaklarının kontrastlarını keskinleştirerek müthiş deneyler yapar. Hatta kimi zaman çıplakları ile peyzajlarını olabilecek en şiirsel biçimlerde üst üste getirir. Erol Akyavaş için negatifi -belki Şahin Kaygun'u da hatırlatacak biçimde- kimyasal olarak bozmak, lekelemek, çizmek, boyamak, sonra yeniden pozlamak ve çıplaklarını peyzajlarla üst üste getirmese de neredeyse her yakın çekim çıplağını bir peyzaj gibi kurgulamak büyüleyici bir oyundur. Peş peşe gelen kareler birleştirildiklerinde dağlar ve vadiler eder. Kısa bir süreliğine, Gustave Courbet'nin *L'origine du Monde*'una sahip olan psikanalist Jacques Lacan'ın resim tarihiyle oynadığı en büyük oyun, yarı şeffaf bir kâğıdın üzerine zarafetle yerleşmiş çiçekler sayesinde, bu kâğıt ile perdelendiğinde eserin kimi misafirler için yalnızca çiçekli bir vadi gibi görünmesidir. İşte Akyavaş'ın oyunu da böyledir; bilinç altımıza Lacan'ı davet eden cinsten.

En olağanüstü olan nihayetinde neredeyse tüm fotoğraflarını boyalarının içine yerleştirmiş, tuvalleriyle fotoğraf karelerini incelikte bütünlüştürmüş olmasıdır. Tuvallerindeki pek çok düşünce dizisinin, kompozisyonun, temel öğelerin, özellikle de taş ve tuğla desenleriyle gerçekleştirdiği sur örüntülerinin kaynağında daima kendi fotoğrafları vardır. Dahası Akyavaş fotoğrafları, Akyavaş kolajlarının da gizemli malzemeleri arasındadır. Erol Akyavaş'ın devasa tuvaleri içinde kaybolmak için, en önce basılmamış o binlerce negatif içinden bir tanesini seçip gün ışığına doğru tutmak gerekir.

Callahan fotoğrafa âdetâ din gibi inandığından söz eder. Bununla kıyaslandığında Akyavaş, fotoğraf sanatçısı kimliğini iddiayla ortaya koymaz gibidir. Oysa tuvallerinden bazıları, siyasi simgelerle yüklü, kimi zaman belki fazlasıyla tasarlanmış, fazlasıyla başkaları için geldiğinde dönüp fotoğraflarına bakmak gösterir: Fotoğraf Akyavaş'ın kendisi içindir.

Ferman hakkında

Yazı: Deniz Beyazıt

Akyavaş, hat üslubunu kariyerinde sıkça kullanır. Mesela, 1987 tarihli ikonik eseri *Hallac-i Mansur*'un 300 santimetreden 350 santimetreye uzanan büyük tuvaline "vav" harfi hükmeder.

Met'teki *Ferman* neredeyse tamamına yakını hat sanatıyla kaplı olan tek örnektir. Akyavaş'ın diğer yapıtlarında sanatçı, hat sanatı ile İslam dini ve maneviyatı ile ilgili ikonografik ve sembolik referansları bir araya getirir. Mekke, Medine veya Kudüs'te yer alan Kâbe gibi kutsal yerlerin görüntülerinden alıntılar yapar. Kaynakları Hac konulu 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı eserleri ve dua-nâme kitaplarıdır. Ferman grubunun en yenileri arasında yer alan Met koleksiyonundaki Ferman ışık ve renge odaklanarak soyut bir şekilde maneviyatı ima eder. Resmin tüm yüzeyi koyu mavi tonda boyanmış olsa da Akyavaş ışık oyunları ve renk tonlarının nüansları ile farklı katmanları ayırarak derinlik izlenimi yaratır. Mavi boya hâlâ ıslakken siyahla bazı yerleri boyar. Sonra üzerine uygulanan çizgiler, eğriler ve soyut kaligrafik görünümlü harfler sanki yüzeyin altında suyun mavisinin içinde daha açık bir tonda parlayan bir katman yaratır. Resmin ortasında yer alan siyah hat çizgiler, koyu maviye uygulanmış en üst katman olarak görünür. Oyma desenli üç dairesel motif ek katmanları oluşturur, bunların her biri farklı bir ışık tonundadır. Üst kısımda bulunan iki altın dairenin biri açık biri koyudur, alt kısımda yer alan üçüncü daire parlak nane yeşilidir ve koyu tonuyla mavi katmana yaklaşıp. Kompozisyonu yakalamaya, desenleri, çizgileri ve kıvrımları takip etmeye çalışırken, izleyici yavaş yavaş mavinin sakinliğine ve derinliğine kapılır. Bu yapıt Erol Akyavaş'ın minimalist soyut anlatımıyla Osmanlı fermanlarına meditatif bir armağandır.

Tek seferlik oyun

Yazı: Haldun Dostoğlu

Arşivimde Erol Bey ile çekilmiş sadece iki fotoğraf bulabildim. Başka var mı, bilmiyorum.

Fotoğraflardan ilki 1993 yılında çekilmiş, yani Erol Bey 61 yaşında. Diğeri ise 1997 tarihli, Akyavaş'ın 65 yaşında olduğu sene. İkimizin de bilmesine, aklından geçirmesine imkân yok ki bu fotoğrafın çekildiği tarihten iki sene sonra zor bir hastalığın ardından Erol Bey sahneyi terk edecek.

İlk fotoğrafın çekildiği 1993 yılında İstanbul'da eşzamanlı olarak üç Erol Akyavaş sergisi birden açıldı. Mayıs, haziran aylarına yayılan bu üç sergi, İstanbul sahnesinde ilk kez Akyavaş eserlerini kapsamlı bir şekilde izleme imkânı yarattı.

Fotoğraf bu sergilerin birinde o zamanki adıyla Aksanat'ta çekilmiş. Büyük boy ve belki de kariyerinin en önemli tuallerinin yer aldığı serginin açılışında Erol Bey ile Semih Kaplanoğlu'nun arasındayım. Henüz kapalı alanlarda, açılışlarda sigara içildiği yıllar. Erol Bey neredeyse hayatı boyunca hiç elinden düşürmediği sigarasının yakılmasını bekliyor. Semih Kaplanoğlu'nun ise 2001 yılında çekeceği ilk filmi *Herkes Kendi Evinde* için daha yedi yılı var. O yıllarda çeşitli mecralarda sanat üzerine yazıları yayınlanıyor. Aklıma ilk, Gösteri dergisinin Kasım 1990 sayısında yayınlanan Akyavaş'ın St. Petersburg, Hermitage'da seçilen *İkonoklastlar İçin İkonalar* sergisi vesilesiyle yayınlanan söyleşi geliyor. Ardından Erol Bey'in vefatının ardından 12 Mayıs 1999 tarihli Radikal Gazetesi'ne yazdığı duygulu yazısını hatırlıyorum.

Aynı yıl Aksanat dışında İstiklâl Caddesi'nde yer alan Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde *İkonoklastlar İçin İkonalar* dizisini St. Petersburg'dan sonra bu kez İstanbullular'a sunuyor. Sergi kurulurken Ersin Alok'un fotoğraf çekimini hatırlıyorum. Kamerasıyla merdivenin üzerine çıkıp, arzu ettiği pozu yakaladığında asistanına gür sesiyle *"Fire!"* diye bağıışı hâlâ kulaklarımda. Bu sergide ikonalar dışında ilk kez 1989 İstanbul Bienali'nde Aya İrini'de sergilenen *Fihî Ma Fih* adlı eser de sergileniyor. Bu eser Aya İrini'den sonra 1990 yılında Berlin'de Martin Gropius Bau'da Wieland Schmied küratörlüğünde gerçekleştirilen *Gegenwart Ewigkeit* (Şimdi Sonsuzluk) adlı sergide yer aldı. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki sergiden sonra, sanatçının vefatının ardından Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde Beral Madra ile düzenlediğimiz ilk retrospektifte sergilendi. Şu anda QNB Finansbank'ın Genel Müdürlüğü girişinde bankaya gelenleri karşılıyor. Ancak 1993 yılındaki Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki bu sergiye bence asıl damgasını vuran, o yıllarda hala süren Bosna iç savaşı vahşeti ve tecavüze uğrayan kadınlar konusunda sanat dünyasında ilk sesini yükselten sanatçılar arasında Erol Bey'in de yer almasıydı. Hem bu konuya dikkat çekmek hem de satışından elde edilecek gelirin, iç savaştan kurtarılıp kamplarda yaşamını sürdürmeye çalışan kadınlar yararına kullanılması amacıyla ürettiği iki adet özel baskı da bu sergide yer alıyordu.

1993 yılında düzenlenen üç serginin sonuncusu Galerî Nev İstanbul'un Maçka'daki mekâ-



Erol'la 1980'li yıllarda New York'ta hemen her gün görüşmelerimizin eğlencelerinden biri de doğaçlama senaryolarla fotoğraflar çekmekti. Çocuksu keyifler alırdık. Bu fotoğrafın alt yazısını şöyle tasarlamıştık; "Türkiye'deki sanat magazin ortamına, sanatımla New York gibi bir ortamda ne kadar başarılı olup bol para kazandığımı ispat eden bir fotoğraf sızdırmak. Ku-Klux-Klan'ın bir üyesinin elinden aldığım dolarların cebimden taşıyor olması."

—Mehmet Gülerlyüz

nında sergilenen *Son Baskılar*. Akyavaş'ın ünlü Crosby, Still, Nash&Young grubu üyesi Graham Nash'ın Kaliforniya'daki atölyesinde gerçekleştirdiği bu baskılar, o günler için oldukça yeni bir teknoloji olan dijital baskı tekniğinin belki de ülkemizde sergilenen ilk örnekleriydi.

İkinci fotoğraf özellikle New Yorklu mimarların yaygınlaştırdığı "mimarlar siyah giyer" tarzını benimseyerek sürdüren Akyavaş ile Ercüment Kalmık Müzesi'nde çekilmiş. Bir sergi ihtimali olabilir mi acaba diye müze yöneticisi Zeynep Rona'nın daveti üzerine gittiğimizi hatırlıyorum. Gümüşsuyu Alman Konsolosluğu'nun arkasındaki Saray Arkası Sokak'ta yer alan ve 1997 yılında açılan müze uzun süredir kapalı. Ercüment Kalmık'ın eşi tarafından kurulan Ayşe-Ercüment Kalmık Vakfı tarafından kurulan ve mimar Ayşe Orbay'ın olağanüstü projesi ile hayata geçen müzenin yöneticiliğini yıllarca yürüten Zeynep Rona'nın düzenlediği sergiler, etkinlikler hala aklımızda. Erol Bey'in müzenin mimarisinden etkilenecek hemen bir sergi hayal etmeye başladığını çok iyi hatırlıyorum. Ne var ki Erol Bey'in kısa süre sonra bozulan sağlığı nedeniyle bu hayal hiçbir zaman gerçekleşemedi.

Bugün Pazar. İstanbul yağmurlu, gökyüzü karanlık. Önümde duran bu iki fotoğrafa bakıp düşünüyorum. Kim bilir ne projeler gerçekleştirebilir, hayaller kurabilirdik. Olmadı. Kimileri erken terk ediyor sahneyi. Oğuz Atay'ın dediği gibi; "Her gün provazı olarak ve tekrarı olmadan, tek sefer oynadığımız oyun için sahneyeyiz". Hepimiz sahnede her sabah provazı olarak yerimizi alıyoruz.

Sahnenin gerçek sanatçılarını özlememek mümkün değil. Hele böyle gri bulutlarla kaplı karanlık günlerde...



(Yükarıdan aşağı) Erol Akyavaş, Haldun Dostoğlu, Semih Kaplanoğlu. Erol Akyavaş ve Haldun Dostoğlu. Erol Akyavaş New York'ta.)



Teşekkür

Bu dosyanın hazırlanmasında emeği geçen sayın İlon Akyavaş, Mirgün Akyavaş, Neşe Seniçliler, Jale N. Erzen, Deniz Artun, Haldun Dostoğlu, Namık Erkal, Deniz Beyazıt ve Mehmet Gülerüz'e teşekkür ederiz.

unlimited



Adı	Akyavaş
Soyadı	Hakkı Erkal
Doğum yeri	Erkek
Babasının adı	Hasan Tahsin
Anasının adı	Ayşe Melek
Doğum tarihi	Ankara
Doğum tarihi	31.1.1932
Doğum yeri	Birinci Kuvvetin atığı



1-78

Kaosun

içindeki

Bu kendi içinde bir oyun da sayılabilecek yazı denemesi için Dimitris Papaioannu yazarlara, yazarların 10-11 Ekim akşamları Filibe'deki *One Dance Week 2021* kapsamında iki gece art arda beraber izledikleri *Transverse Orientation* işinden, bu deneme için kendi seçtiği ve daha önce basınla paylaşmadığı altı görseli yolladı ve yazarlar beşer görsel seçip, birbirlerinden bağımsız olarak bu görseller üzerinden hatırladıklarını ve izlenimlerini kaleme aldılar. Aynı Papaioannou'nun, bütün yapıtlarına isim vermesi için son provalara güvendiği bir dostunu çağırması gibi, yazarlar da bu yazının başlığını belirlemesi için koreograf/dansçı Gizem Bilgen'i davet ettiler

huzurun

sessizliği

Yazı: Ayşe Draz ve Kerem Özel
Fotoğraflar: Julian Mommert

*Kalın fontla yazılmış kısımlar Kerem Özel normal fontla yazılmış kısımlar ise Ayşe Draz'a aittir.



Belli belirsiz mekanik sesler çıkaran, siyah küre kafalı yaratıklar; şirinler, şenler. Dikkatleri kolay dağılıyor, kolayca bir oyuna dahil olabiliyorlar, ama kolayca da o oyunun döngüsünde kendilerini kaybedebiliyorlar. “

Transverse Orientation'ı onlar açıyor; ferah, tasasız, keyifli bir başlangıç.

Çok ilerideki bir sahnede, bu sefer insanların çocuk saflığında şen ve çırpılçılak oyun oynamasını seyrederken tekrar neşeleneceğiz; onların oynadıkları oyundan aldıkları keyifle attıkları çılgınlık, gülüşler bizleri de mutlu edecek, güldürecek. Güleceğiz ve mutlu olacağız olmasına ama oyun diye oynanan, keyif alınan oyunda bile bir gariplik, terslik, zorluk, aykırılık var: Taş benzeri büyük küplerin üzerinde dengede kalarak geri geri gitmeye çalışmak... Dengede kalmaya çalışmak, o bir anlık denge, o an... Düşmeyi, başarısızlığı, becerememeyi de göze alan bir neşelenme biçimi...

Transverse Orientation 105 dakika boyunca mutluluk, keder, neşe, sevgi, ümit, yeis, sükûnet, sıkıntı, şevk, keyif, ihtişam, hayret, şiddet gibi basit ve saf psikik hâllerin hepsini kâh eşzamanlı kâh art arda, kâh tek bir noktaya tek bir duruma odaklayarak, kah çoklu bir şekilde sahneye dağıtarak hissettiren bir karmaşa, bir kolaj gösteri, karnavalvari bir geçit töreni, bir panayır.

Enlemesine boş bir duvar ve üzerinde yanıp sönmekte olan, cızırdamasıyla kulakları tırmalayan bir floresan lamba. Derken içeri siyah elbiseleri, kocaman ayakkabıları ve küçücük top şeklinde kafalarıyla giren yaratıklar. Belki bir casus filminde, belki uzaylıların ofisinde, belki aslında iki dünya savaşının tetiklediği ve onların barındırdıkları vahşetin bir anlamda beslediği modernizmin hayal dünyasını anımsatan ve pandeminin gelişiyle yeniden hortlayan, hareket nitelikleriyle beceriksiz bir palyaçolar topluluğunu andıran figürlerin dünyasında, belki de Magritte'in daha önceden hiç bilinmeyen ancak yeni keşfedilen bir tablosunun yeniden canlandırılmasının içindeyiz. Atmosferi, dışarıdan gelen bir müzik değil, nesnelerin ve bedeninin (ayakkabıların, bir türlü tam yanmayı beceremeyen floresan lambanın...) sesleri belirliyor. Tekinsiz bir dünyadayız çünkü her şey çok tanıdık ama bir o kadar da yabancı. Belki bir kâbusun, belki eğlenceli bir maceranın başlangıcı...



Karanlık bir sirkin evrenindeyiz. Yarı hayvan yarı insan yaratıklar; parçalanmış ve alışılmadık biçimlerde yeniden bir araya getirilmiş beden parçaları; merdivenlerden oluşan cinsel organlar; çıplaklık ve onunla tezat oluşturan siyah takım elbiseler; bazı akrobatik numaralar; farklı malzemelerin yarattığı illüzyonlar; bazen beden yapabilirliklerine bazen ise deforme edilmesine çekilen dikkat; sahnede aynı anda mevcut farklı odaklar; bazen geçişler için bir odağın diğerlerini gölgede bırakması bazense hepsinin bir anda ivme kazanması; girişler ve çıkışlar; duvarlar ve kapılar; çemberler ve merdivenler; bedenlerin, malzemelerin, formların, ışıkların ve gölgelerin, renklerin ve tezatların sirki...

Tüm görseller: TRANSVERSE ORIENTATION 2021, Dimitris Papaioannou, Théâtre de la Ville Théâtre du Châtelet, Paris



Nasıl bir kabustur ki bu; boncuk boncuk ter döktüren, çırpındıran, kıvrandıran! Denizoğlanı olmak isteyip de olamayan dalgıcın-ki midir acaba? Yoksa, hayaları koparılan genç erkeğinki mi? Bu, her an çığırından çıkma potansiyeline sahip bir iktidarın, bir gücün, bir tehlikenin insanlık tarafından zaptedilmeye çalışıldığı kolektif bir kâbus olabilir. Ya da kendi tuzağına düşmüş, kendi tuzağında kapanıp kalmış, en evcil bildiği nesnenin, yatağının tuzağa dönüştüğü, yalnız ve çaresiz insanın kabusudur belki de...

Şurası kesin ki, debelenen bir insanlık var sahnede. Durmaksızın yapılmaya çalışılan, çabalanan her şeyde bir zorluk var. Her şey, her çaba sürekli kesintiye uğruyor, defalarca tekrarlanıyor; zorluklara toslanıyor, yeniden deneniyor yeniden toslanıyor, yapılan yıkılıyor. Düzensiz çok karmaşa, kosmostan çok kaos, başarma veya meydana getirmeden çok başarısızlık ve yıkım hâkim. Mücadele, pes etmeme var ama yenilmeyle sonuçlanıyor her sefer.

Bir kapı var ki; o kapıdan insanlar, figürler çıkıyor, o kapıda insanlar, figürler kayboluyor. Ama sayısız taş da çıkıyor o kapıdan. O kapı bir delik, bir ağız, bir anüs gibi; taş kusuyor, taş sıcıyor.

Pandemi sırasında üretilmiş ve sunulmaya başlanan bir gösteriyi, hâlâ içinden geçmekte olduğumuz, kurtulamadığımız bu süreçten bağımsız yorumlamak mümkün mü? Bence değil... *Transverse Orientation*'a salgın döneminin ruhu sinmiş adeta.



Benim için Dimitris Papaioannou özel bir gözbağcılık ustası. Özel çünkü onunki bildik gözbağcılık tarzlarından farklı. O, numaralarını yaparken gözlerimi bağlamıyor, numaralarının yapılış şeklini gizlemiyor. İlginç olansa, buna rağmen beni kandırabilmesi; bana bir yandan illüzyonun kendisini, diğer yandan nasıl yapıldığını seyrettirerek beni çifte hayrete düşürebilmesi. Papaioannou her an algımla oynuyor; beni ikilemeye bırakıyor. Algım her an bir, yaratılan yanılsamaya, bir, yanılsamayı yaratanlara kayıyor; bir an hayalin içinde kaybediyorum kendimi, bir an gerçekliğe dönüyorum.

Papaioannou'nun ustalığının bir diğer parçası ise, sahne üzerinde bu eşzamanlı ikiliğin, hayal ile gerçeğin eşzamanlılığının estetiğini yaratması. Boğa ile güreşen matadorun elinde kılıç değil ışık var, o matador bir oyuncu, o boğa bir kukla; ikisi de sahneye, bir hayal mekânı ama aynı zamanda bir gerçeklik mekânı olan sahneye aitler. Kâh kana kana kovadan su içen, kâh çırılçıplak bir erkeğin gerdanını yalayan dil bir boğanın dili değil, bir oyuncunun eli. O boğa dört değil, kâh sekiz, kâh çok ayaklı. Ve her ne kadar dört-beş adam tarafından zar zor zapdedilebildiğine gözle-rimle tanık olsam da aklıma boğanın aslında bir kukla olduğu asla unutturulmuyor.

Dimitris Papaioannou'nun zengin çağrışımlara gebe ve sürekli dönüşüm hâlindeki imgeler evreninden bir boğa... insanların dünyasında var olabilmek için onları öldürmesi veya onlar tarafından ehlileştirilmesi gereken, ancak "kudret"iyle "erk"eklerin öykündüğü bir hayvan... Cinsel iktidarın simgesi... Savaşmak yerine seviştiklerinde boğa kafalı, insan bedenli Minotaur'u doğuracak veya hep birlikte ona dönüşecek iki farklı canlı türü...araya mizahi anların serpiştirildiği, yavaş ama emin adımlarla ilerleyen, seyircinin her bir imgeyi tadına vararak izleyebilmesine olanak veren ve hatta bazen görünürdeki durağanlığıyla onun sabrını zorluyor olsa da aslında her anında dönüşmekte olan bir sahne zamanı kurgusu...ve de sahnedeki imgelerin, performansçılar ile tasarımcılar tarafından nasıl inşa edildiklerini açık eden, tüm parçaları bir araya getirerek bütünü hayal edip onu tasarlayan zihne işaret eden bir yapı...

Işıkla oluşturulmuş o çapraz hat gösterinin her anında arka-plan-duvarını bölüyor. Duvarın sağında üstte monte edilmiş floresan lamba bir türlü düzgün yanmıyor, takılıyor, hâliyle cızırdıyor, bir süre sonra düzeltilince bütünüyle yerinden kopup sarkıyor.

Floresana ulaşmak için duvara bir merdiven dayanıyor. Işık tasarımı yoluyla merdivenin kendisi ile gölgesi birbirlerinin içine giriyorlar, birbirlerine karışıyorlar. Sadece o merdiven değil, sahnede hareket eden, duran, akan bütün aydınlatılmış figürler, karanlık siluetler ve onların gölgeleri birbirlerinin içine giriyorlar, katman katman üst üste biniyorlar, birikiyorlar. Bazen bazı figürlere kocaman yuvarlak beyaz bir spot ışığı tutuluyor, bazense başka bir figürün hareket ettirdiği spot sahneyi yalıyor, gölgeleri hareketlendiriyor, sınırlarını muğlaklaştırıyor.

Sahne üzerindeki figürlerin, çevrelerine ve birbirlerine oranları bağlamında durumlarının farkına varmak zor. Bazen zemine serili bir malzeme parçası ışığı yansıtıyor, çoğaltıyor, parçalıyor. Sahnede gösteri boyunca terslik, aykırılık var. Zaman ve yer kavramları her an bulanık. Seyirci olarak yönü, yolu bulmak imkânsız; kaybolmak, yitip gitmekse yapıta içkin.



Tek bir duruma odaklanan, uzun, upuzun süren, zamanı esneten, akıllara durgunluk veren planlar; içlerinde sakinlik ama aynı zamanda fırtınalar barındırıyorlar. Çırılçıplak bir kadının iki baston yardımıyla ağır ağır bir kenarından sahneye gelmesi, ön-ortasında durması, biz seyircileri süzmesi ve ağır ağır yürüyerek arkadaki iki basamakla çıkılan kapıdan kaybolması. Aynı kapıdan o kaybolurken beliren diğer kadının o basamaklara oturup, kovasının suyla dolmasını beklemesi. Dolunca kovasını alıp sahnenin arka-ortasına gidip ayakta durmaya başlamışken, kovasından döktüğü suyla birlikte zeminin yumuşaması ve kadının yavaş yavaş suya gömülmesi. Suyu dö-nüşen kırıkkı zemine vuran ışığın arkadaki duvarda çoğalan yansı-maları. Ve ardından zeminin bütünüyle yerle bir olması.

Çok önceki bir sahnede gerçekleşmiş depremin, ancak gösteri-nin sonunda, karaya ulaşan tsunamisinin altüst ettiği kıyının, sular çekilip etraf sakinleğinde ortaya çıkan huzurlu peyzajı. Belki, Gaia'nın kendi ağırlığıyla kendini yavaş yavaş gömdüğü sudan va-rolan yeryüzü. Huzurlu bir alacakaranlık.

Az önce bir altüst etme, yerle bir etme gerçekleşmiş, ancak artık ortalık sakinleşmiştir. Eski yeniye, düz eğriye, zemin suya, sert yu-muşağa dönüşmüştür. Tehlike geçmiş, dönüşüm tamamlanmıştır. Bir Magritte tablosu misali; gökyüzünde açık bir kapı, yeryüzünde süpürgeli bir adam kalır geride...



Sahne üzerinde tanıdık beden parçalarının farklı şekillerde bir araya gelerek yeni mitolojik yaratıklara dönüştükleri, bedenün güzelliği ve çirkinliğiyle, mükemmelliği ve eksikliğiyle, erotikni ve tekinsizliğiyle sahneyi doldurduğu uzun ve bazen sessiz bir süreçten sonra, sahneye farklı şekillerde sızan suyun yavaş yavaş bedeni içine alarak yok etmesinin ardından, sahne zemininin de suya boyun eğerek parçalanması ve kayalıklarla adacıklara dönüşerek ortaya bir tablo çıkarması, geride kalan ve muhtemelen Dimitris Papaioannou'nun alter egosu olan tek bedeninin ise, elinde süpürgesiyle adacıkların arasından denizi aşması, kayalıkları tırmanması ve bu tablonun ufka açılan kapısından, arzula-rın "göze" geldiği, bazense kabusu anımsatan bir atmosferin hakim olduğu bu rüyadan dışarı çıkarak, "seyrin" sonunda "seyir"cilere geride, sadece bakabilecekleri, muhtemelen büyüklü ufaklı birkaç Yunan adasının resmedildiği bir tablo bırakması... 🌊

Pi Artworks'ün Karaköy mekânına ve 2021'e veda sergisiyle, *The Invisible Enemy Should Not Exist* (*Görünmez Düşman Var Olmamalı*) başlığıyla İstanbul'da izlediğimiz Michael Rakowitz, sanata ve hayata bakışını bizimle tekrar paylaşıyor. Sivil topluma dönük, küresel dertlere kayıtsız kalmayan, kültür endüstrisini içeriden, yapıcı bir bakışla eleştiren yapıtlarıyla Irak asıllı ABD'li ödüllü sanatçı, ele aldığı her çalışmanın birbirine evrensel bir bağlamla kenetlendiği görüşünü katlanarak vurguluyor.

Rakowitz son olarak İngiltere'nin Margate kasabasına vicdani retçilerle dayanışma ile yaptığı, Turner Contemporary desteğindeki güncel bir "anti-anıt" ve Filistinliler'le kültürel dayanışma çağrısına yönelik olumlu tavrıyla gündeme gelmişti. Sanatçı, Türkiye ve dünyadaki kültürel iklim felaketine karşı kaygılı olduğunu vurgularken, tek çarenin iletişim ve eylemlilik olduğunun altını çiziyor

Şimdi: Tarihi *sanatla* güncellemenin vakti



Irak asıllı ABD’li sanatçı Michael Rakowitz, İstanbul Karaköy ile Londra’da hizmet veren ve son olarak Piyalepaşa’daki yeni evine taşınan Pi Artworks’ün 2021’e veda sergisi *The Invisible Enemy Should Not Exist*’in odağıydı.

İKSV imzalı, Hou Hanru küratörlüğündeki 2007 tarihli *İmkânsız Değil, Üstelik Gereklî: Küresel Savaş Çağında İyimeserlik* adlı Carolyn-Christov Bakargiev küratörlüğündeki 2015 tarihli *TUZZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori* adlı 14. İstanbul Bienali’nde yapıtları Antrepo’da sergilenen, 2011’de ise SALT imzalı *Gemiş Hicum* sergisiyle boy gösteren ve beş yıl önce, finalisti olduğu Londra Belediyesi’ni imzalı *Fourth Plinth* yarışmasında yine Pi Artworks sergisiyle aynı adı taşıyan projeyle finale kalan Rakowitz ile, biz de o günlerde Chicago’daki evi üzerinden kapsamlı bir tele-söyleşi yapmıştık.

Rakowitz’le görüşmemiz üzerinden yaklaşık beş yıl geçse de, elbet Dünya da, sanat dünyası da yerinde durmadı. Bu hâliyle Rakowitz için de geçerliydi. SA-HA’nın konuğu olarak kendisini tekrar İstanbul’da beklediğimiz günlerde, pasaportunun son kullanma tarihinin “aşırı yakın olması” ve kendisinin bunu yazık ki fark edemeyişi gerekçesiyle, aramızda olması son anda mümkün olmadı. Buna bir de türlü varyantlarıyla pandemi ve etkileri eklenince biz de yılmadık ve yılbaşı, yıldığımız 2021’e vedanın bir muhasebesi misali, yine kendisiyle bu kez Kaliforniya, ABD üzerinden okurlarımızla deneyimlemek istedik. İbret ve şaşkınlığı bitiş-tirmesi umuduyla tekrar, “bu da dünyaya kapak olsun,” deyip, sözü yine Michael’ın zat-ı şahsına bırakıyoruz.

Michael, bu defa söze “kaza eserleri” ile başlamak isterim; keza pasaportunun kullanım süresinin darlığı vesilesiyle İstanbul’da beklenen ve SAHA’nın düzenlediği sanatçı konuşmana yazık ki, katılmadın.

Evet, doğrusu çok aptalca bir vesileydi...

Evet ama aynı zamanda çok da ciddiye alınmalı. Zira söz konusu olan “kaza eseri” dediğimiz mefhum, ele aldığın hemen her özne veya nesne, bir bakıma yine birer pasaport ya da onun tersi gibi oradan oraya geziyor. Fikrin nedir?

Evet, neredeyse acayip bir etkileşim/rezonans var burada; bu vakada da işlerin imgesinin bir nevi ayna etkisine tanık olduğumuz söylenebilir. Yeri gelmişken pasaport mevzusu ile ilgili olarak konuşurken de, benzer sıkıntılardan mustarip ve acil duruma düşen kişiler olduğundan hâllice, son derece dikkatli olmak isterim. Yer değiştiremeyen onca insan var günümüzde. Çünkü geldikleri veya ziyaret ettikleri ülkeler, seyahat-teki insanlara kimi engeller çıkarmaktalar. Benim de gerçekten bu konuda hassas olmamda fayda var. Çünkü bu insanlar hakkında gereken kararı vermekle yükümlü resmi kişilikler, onların seyahat olanaklarına dair hayatı derecede önemli neticelere sebep oluyor. Pasaportunuz bitmişse, son kullanma tarihini uzatmakla yükümlüsünüz. Ben uçuş bileti aldığında, AB çıkışlı rutin seyahat formunu doldururken herhangi bir teyit söz konusu değildi. Pasaport numaram ve mevcut son kullanma tarihini forma hâlihazırda dahil etmişim. Bu durum ilgili görevli tarafından fark edildiği zaman bana, gidiş ve dönüş adına kendi kararımı kendimin vermem gerektiği beyan edildi. Ve evet, acayip biçimde söylediğin şeyle bu da örtüşüyor: Sanat eserleri günümüzde insanların erişemeyeceği yerler arasında gezinip, duruyor. Bu durum, hayranlıkla işlerini bildiğim kimi sanatçıları da anımsamama vesile oluyor. Örneğin, sanatçı, küratör ve yönetici Khaled Hourani’yi ele alalım. Kendisi insanların erişemeyeceği sanat yapıtlarını başka yerlerde teşhir edebilme özgürlüğü adına Filistin-Ramallah’daki bir galeride düzenlediği *Picasso Filistin*’de projesiyle akla geli.

Bu meyanda yine aklıma, sanat eserleriyle değil, ama sanat listeleriyle çalışan, birlikte çalışma olanağı da bulduğum dostlarım, Pi Artworks ve SAHA kadrosu geliyor. Bu bakımdan sergi benim için bir bakıma tamamlanmış gibi hissediyorum. Onların yanında olamasam bile, varlıklarıyla, proje ve kavramsal çerçevesinin oturtulabilmesiyle bu mümkün olabilir. Projenin materyal ihtivası bağlamında yaklaştığımızda, belli bir “an”ın hayatım ve üretimim üzerindeki etkisine dair şu bilgiyi de paylaşabilirim: Brooklyn’de bir gıda pazarına girdiğimde, aslen Lübnan çıkışlı bir hurma şerbetinin sonradan İsrail veya Kaliforniya mamulü olduğuna (!) ilk kez tanıklık ettim. Daha sonradan bu ürünün aslen Bağdat çıkışlı olduğunu, ardından Suriye sınırını aşıp Lübnan’a vardığını ve etiketlendiğini öğrendim. Bu mamulün bile nereden geldiğini söyleyememe hâli, bize yabancı düşmanlığı, ırkçılık ve militarizmin dünyamızda ne denli muktedir olduğunu tekrar gösteren, tüm bunları içinde sindirmiş bir durum. Bu meyanda İstanbul’da -henüz- olamayışım ile bunu ilişkilendirecek olursak, elbette kimi etkileşimleri gerek benim durumum, gerekse işlerin şu anki koşullarda nasıl öncecekleri üzerinden tekrar akla getirebiliriz.

Nimrud’un Kuzeybatı Sarayı’ndan yola çıkarak ürettiğim işleri ele alalım: Bunlar, 2015’te IŞİD tarafından yok edildiler. Ninova ve Nimrud’da kazılarak pek çoğu “götürülmüş” ve küresel, ansiklopedik tavrılı müzelere yollanmış bu işler aynı zamanda Batı’nın kolonyalist kudretiyle aramızda beliren boşlukları da temsil etmekte. Bahsettiğimiz ilişkiler gayet manidar biçimde ortada ve ben bu “araz”ı dillendirirken hiç öyle abartmayıp, gayet dikkatle davranmak istiyorum. Böyle yapmalıyım, çünkü yeni pasaportumu bana verecek makamlar, ABD’de sergi açabilecek bir Iraklı’ya da ciddi sıkıntılar yaşatabilir ve ben bu konuyu -hele ki içinden geçtiğimiz bu daha zor dönemde- dışı dış bir zihniyet seviyesine getirmekten hiç hazzetmem.

Bu meyanda sözlerin günümüz kültür kurumlarının işlevi üzerine de düşünmeme vesile oluyor; müzeler birer havalimanından veya gardan farksız. İç hatlar, dış hatlar, rötalar, gelmiş, bugünkü ve gelecek sergiler... Sence böyle bir ilişki kurulabilir mi?

Gerçekten çok ilginç bu. Müzelere birer gar veya havalimanı gibi bakınca, tavan yüksekliklerinin bile neredeyse birebir olduğunu görebilirsin. Aklıma Hido Steyerl’in sözleri geliyor: Müzeyi bir “tank”a (depo mahiyetinde) benzetmişti. Bunları birlikte düşünmek, gerçekten oldukça kıymetli. Bu şekilde konuşup düşünmek bilhassa Modernizm ve tarih üzerine olan dile de müdahil olmamıza vesile oluyor. Misal, René Magritte’in *Bu bir pipo değildir* isimli işini veya hazır malmemyle üretilmiş diğer yapıtları, örneğin, Marcel Duchamp’ın levazımat çıkışlı ve onun, herhangi bir kullanışlı şeyi nasıl “kullanışsız” kıldığı yönündeki üretimini ele alalım.

Malûm, bir asır evvel bu son derece radikal bir hareket idi. Ama bir yandan da üretimine baktığında kendisinin daha devasa bir mefhumun bir nevi minyatürünü ürettiğini de düşünebiliriz.

Veya Marcel Broodthaers da buna dahil edilebilir sanıyorum...

Evet kesinlikle. Kendi yapıtlarımı onun eserleri olmadan üretebilir miydim, bilmez. Ancak sanat tarihinin “ne” olduğuna yine odaklanacak olursak, göreceğimiz temel manzara bakımından, bilmemiz gereken bir de şu olabilir: Sergilerimde kullandığım hazır nesne ve kalıntılar, dahil ettiğim kavramsal çerçevelerin yanı sıra, sahip oldukları bir özgün yaşam verisi, bunlara dair anlatılar her daim kendileriyle birlikteler. Bu, ürettiğim topyekûn yapı için elzem bir parça mahiyetinde ve zaten bu da Modernizm dediğimiz şeyde mevcut. Bu bir eğitsel katman olma özelliğini de, bilgi üretim kaynağı olma vasfını da hâlihazırda kendi içinde gösteriyor. Bunların tamamı, senin nasıl kendi içinde tuttuğunla birebir alakalı, tıpkı dediğin havalimanı veya gar benzetmesinde olduğu gibi. Dediğin üzere, müzelere baktığımızda yaşanan uçuşların kesinlikle tek yönlü olmadığını ayırt edebiliyoruz. Bunların gelişleri de var.

Bu doğrultuda geçmiş projelerine baktığımızda senin “mekân” veya “alan”ın dönüşümü üzerine verdiği kişisel, entelektüel veya artistik eylemci duruşu da bu manzaraya dahil etmeden edemeyiz.

Bunu da teyit edebilirim. Zaten “kamusal alan”, tarif edilmeye çalışıldıkça yoğunluk arz eden bir mefhum. Yani bir düşünelim, herhangi bir mekânı aslen hangi unsurlar kamusal kılar ki? Ben Northwestern Üniversitesi’nde eğitim alırken burada Prof. Jürgen Habermas’ın kürsüsünün olduğunu bilmek zaten heyecan vericiydi. Kendisi şu anda fahri profesörlük ünvanını taşıyor. Prof. Habermas’ın “kamusal boyut” üzerine okumalarına ya da *Hayalet kamusal alan* üzerine Bruce Robbins’in yazdıklarına tanık olmak, çok değerliydi. Örneğin, “Saat dokuzda kapandıktan sonra orası artık kamusal alan değildir,” ifadesine başvurursanız iş değişir, değil mi? Bu bağlamda eğer bizler, yani hakiki toplum, kamusal olanın neyi ifade etmesi üzerine bir mücadeleye girişecek isek, burada...

Tabirin aslen kimden çıktığı daha da önem arz eder...

Doğru, kesinlikle böyle. Ben bu meyanda etimolojiye dönmekten yana biriyim. Çünkü etimoloji bize bir bulgunun soyağacını, onun tarihsel kökünü tespit edebilmemiz adına önemli bir kaynaktır. Misal, “kamusal” (*public*) kavramına bakalım: Latince; “halk” (*populus*) dan geliyor, değil mi? Akabinde “kamusal”ın doğrultusunun, yine aynı halkı emirlere tabi kılmak veya onlara hükmetmek adına dönüştürüldüğünü görmekteyiz. Bu bir şeyin kendi içinde tepetaklak dibi boylaması gibi bir durum yaratıyor. Bir şeyin, “halk adına” veya “halk tarafından” değil ama, artık “halka karşı” nasıl dönüştürülerek, mevcut iktidar tarafından size nasıl maksatlarla güya iade edildiğini de bize gösteriyor ki, kamusal alanda ürettiğimiz işlerime -kaldı ki müzeleri de birer kamusal alan olarak alırsak- baktığımız zaman, aklıma geçen kıştan ABD ve diğer ülkelerde başlattığım ve evsizlerin barınmasına yönelik *paraSITE* projem geliyor.

Kaldı ki bu proje de günümüz barınma ve iklim sorunlarını, politik çelişkileri akla getirdiğimizde bile kendi içinde evriliyor diyebiliriz...

MIT Üniversitesi mezuniyetim ardından Ürdün’e gittiğimde başlamış, bir bakıma DNA’sı ortaya çıkan ve ABD’nin de birçok kesimine yayılan bu proje, o günlerde yüzde yetmiş Filistinliler’den oluşan bir bölgeden kaynaklanıyordu. Ayrıca konunun gerek ailem, gerekse yarım yüzyılı bulan bir süredir vatanlarını terk etmeye zorlanmış Iraklılarla da bağı mevcuttu. Bu projeye kalkışırken, Arap göçebe halkı bedevilerin kültürü ve geleneksel pratikleri doğrultusunda bir “yinelenmiş üst bakış” yaratması için çaba ortaya koydum. Buradan türlü tesadüfler eseri kentsel alanlarda göçebe duruma gelmiş insanlara ya da evsizlere odaklandım. Buradan da kaçınılmaz olarak günümüz mültecilerine giriş yapmış oldum, kaldı ki bugünün yırtıcı veya geç kapitalizminin de yansıması olarak bu konumda bugün sayısız kimse bulunuyor. Bu yönüyle bir toplumdaki “yurttaş” olmanın ne olup olmadığı, buna ilişkin birçok soru da kendi içerisindeki yanlış yorumlardan kaynaklı nice çatışmaya da zemin üretebiliyor. Toplamda bütün bu ortaya çıkmış durumların da bizi taşıdığı yer, bizi “devletsizlik” mefhumu oluyor. Bu durum günümüzde göç ve ülkeler arası savaş ile küresel ısınmadan kaynaklanan türlü iç çatışmalardan ileri geliyor. Ortaya çıkan tüm endişelerin bunlarla bağlantısı olduğuna inanıyorum. Belki projeye ilk başladığım dönemde bunlar hakkında yeterince açık olamamış olabilirim; ancak Joan Jonas bana MIT’deki süreçte çok büyük katkıda bulunarak şöyle dedi: “Yaptığın bu proje yalnızca tanıdığın insanlara ilişkin değil. Sen Boston’dan söz ederken, Bağdat’tan da, ailenin maruz kaldığı vatansızlık pozisyonundan da söz ediyorsun.”

Dolayısıyla sana tümüyle katılıyorum. Ben uzun süredir bu mefhumların kavşaklarını gören bir hâlde oldum. Ama bu durumlara kendi kendilerine dönük birer direniş olarak bakmadım; bana göre bu vakalar, yani memleketlerinden sürgün edilen bu mültecilerin hâlleri ya da küresel ısınmadan kaynaklanan durumlar sebebiyle evlerini terk edenlerin hâlleri diyelim, tümüyle birbirleriyle kenetlenmiş vaziyetler. Bunu uzun süredir çok büyük bir rahatsızlık içinde karşılayan birçok insan günümüzde çok sık olarak sokaklara çıkıp direniş adına bir araya geliyor, değil mi? Burada bahsettiğim “biz” küresel, kolektif bir toplum olarak “biz”lik hâli. Mevzu esas olarak burada zaten, bizler günümüzde meselelere kendilerinden menkul konular olarak yaklaşma eğilimindeyiz. Bu durum aklıma Audre Lorde’un bir sözünü getiriyor: “Aslen tek bir konu yoktur. Çünkü hiç birimiz, hayatlarımızda tek bir konuyla muhatap olmayız.”

Bu yönüyle diyelim ki, militarizme bakınca kadına şiddeti, bu mefhumla baktığınızda beyaz ırk üstünlüğünü görürsünüz ve bu keşimlerin ayırına varırsınız. Bunları hiç de öyle üstünkörü çekiştirmeniz gerekmez. Yaklaşık 25 yıldır yaptığım bu sığınakları ortaya koymanın nedenlerinden bir tanesi de şu: Proje sürüyor, çünkü onu var eden meselelerle evriliyor.”

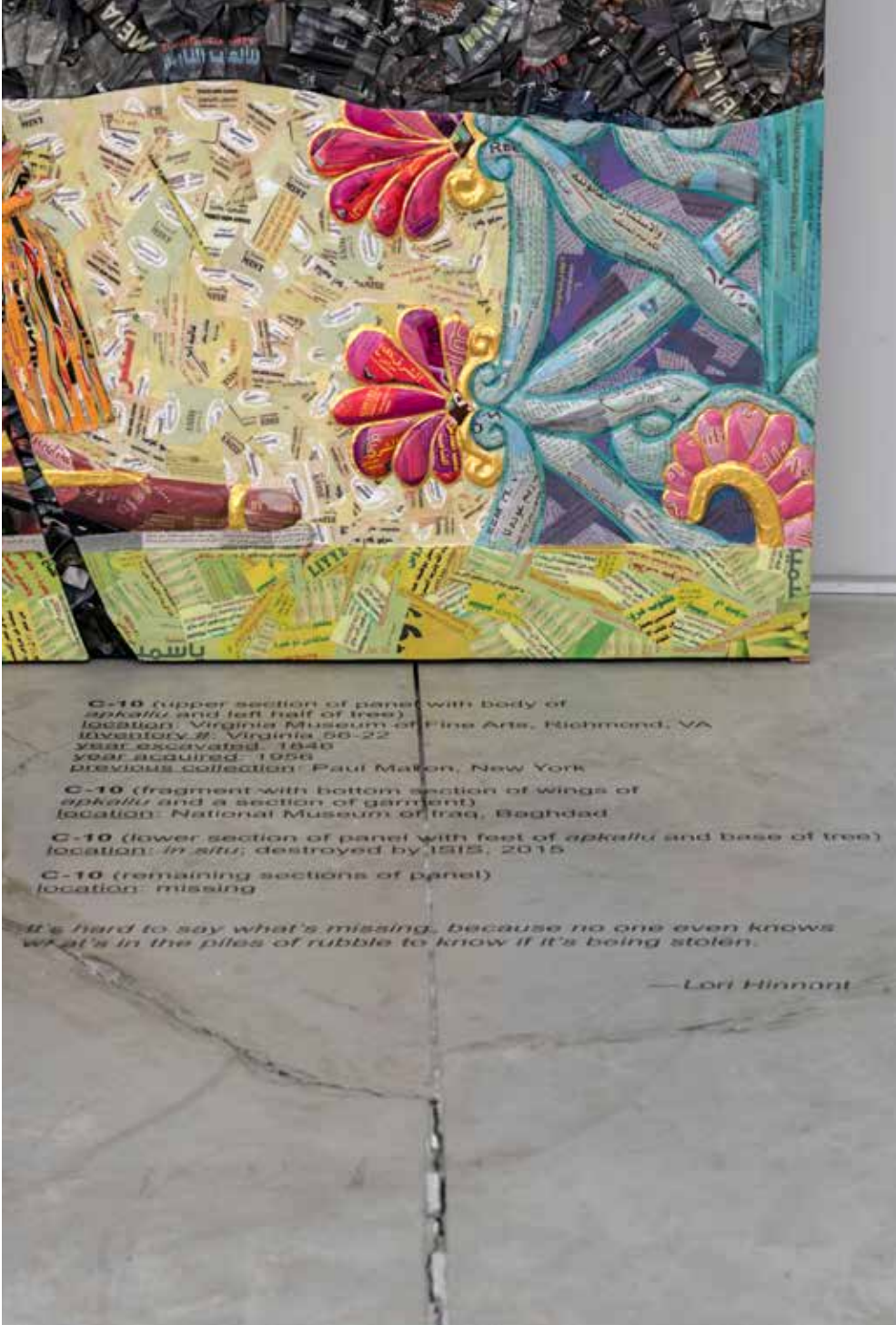
O hâlde tembel bir stajyer sorusu: Yapıtların demokrasi için birer aygıt mı?

Bu harika bir soru ve nasıl yanıtlarım, bilmiyorum. Bazen yaptığın şeyin gerçek-





Michael Rakowitz,
Görünmez Düşman Var
Olmamalı, Pi Artworks
İstanbul sergi görüntüleri



ten sanat olup olmadığı konusuna kafa yormamanın, kişi için en iyisi olduğunu düşünüyorum. Evet, “sanatçı” olduğunuz fikriyle hareket ettiğinizde birden pek çok şey başınıza geliyor. Evet, neticede buna ihtiyaç duyduğunuzdan içinde bir tutku mevcut. Bu beni de keyiflendiriyor. Yalnız kendime bakınca, taş işçiliğinden mimarlığa, oradan grafik tasarıma uzanan çoğunlukta bir yol haritası da görüyorum. Sanatın farklı katmanlarda nasıl var olabileceği konusunda kafa yorup üretiyorum. Sanat eserinin salt sergi mekânlarında değil, ama topluma dahil insanların yaşamlarında nasıl var olabileceği üzerine, yaptıklarımın kendilerini doğrudan sanat olarak dayatmadan nasıl var olabilecekleri, gündelik hayattan nasıl azade kılabilecekleri üzerine çalışıyorum.

Dolayısıyla senin de sorduğun gibi, çıkıp da yapıtımın demokratik bir aygıt olup olmadığına doğrudan kafa yormaktan imtina ediyorum. Çünkü bu kelimeye yönelik tatmin edilmesi güç bir kuşkuculuk hâli içerisindeyim. Demokrasi kavramı günümüzde birçok açıdan taciz altında. Aynı durum özgürlük kavramı için de geçerli.

Ya da “Cumhuriyet”ler için...

Evet tamamen. Demokrasileri ve ona aidiyet içindeki türlü katmanlarını düşünelim. Yani -antik- Yunanistan kültürü, bilinen ilk büyük cumhuriyet yönetimiydi. Bu açıdan soruna hürmetim şundan ileri geliyor ki; sanatsal üretimler bizlerin kim olduğumuza dair soruların belirmesine vesile olan birer geçit vazifesi ediyor. Sanatta en çok sevdiğim şey bu.

Keza yapıtların izleyicilerde tekil, bencil okuma ve hisler de uyandırmıyor.

Evet, çoğulculuktan yanayım. İnandığım bu konuda, ailemin kökleriyle, atalarıyla ilgili hikâyelerine, birbirlerini gözetmediklerinde başlarından neler geçtiğine kulak verdiğim, onlara tanıklık ettiğim çoktur. Bunun yarattığı ve yine bencillikle alakası olmayan dayanışmaya inanırım. Çünkü beklemediğimiz zamanlarda rahatsız olabileceğimiz kimi ilişkiler de kendini belli edebilir. Bu direniş meselesine salt bire bir, benden sana kafasıyla bakmamak ile ilgili bir durum. Söz konusu olan salt izleyici bakış açısı yaratabilmek değil ama, bir cephe yaratmakla da, birinin ötekine yönelik adanmışlığıyla da ilgili bir hâl. Bu meyanda ABD’de bu tarz köprüler kurmakla, farklı ittifaklar ve eylemlerini de oraya taşımış bulunuyorsunuz.

Elbette başta bunlar soyut veya kafa karıştırıcı gelebiliyor olabilir. Bu noktada insanlarla birlikte olmayı, onları bir şeylerin içinde bırakmaya tercih ediyorum. Söz konusu “kapı” yapıtları olduğunda, diyelim ki gümrük yetkilisiyle de çalışmak durumundayım. Çünkü bilirim ki o görevli tamamiyle apolitik olmak durumunda. Herhangi bir şeye editoryal yaklaşmakla mükellefler. Bu alanda ABD’de neredeyse 40 yıldır birlikte çalıştığım kimi görevlilere bakınca, neticede bu işleri gören kimi sınır-gümrük muhafaza memurlarının, artık yaptıkları işi çok mânâsız bulmalarından yakınarak, bana bunların Irak ile savaş hâlinde olmamızdan hâllice, tam da hukuk dışı bu savaşın hâlinden ötürü, geri gönderilmeleri gerektiğini söylediklerini dahi işittim. İşte benim için durumun en ilgi çekici yönü tam da buydu.

Dolayısıyla evet, ima ettiğin “demokrasi aygıtı” mefhumu üzerinde biraz daha kafa yorsam iyi olacak gibi, çünkü bu kavramın günümüzde ABD’de iyice bir rehin alındığı fikrindeyim. Buna şüpheyle yaklaşmam ise, sanatın kimi kaynaklarca yumuşak iktidar aygıtı olarak kullanılmasından ileri gelmekte.

Yine senin, İngiltere’de ortaya koyduğun *England’s Creative Coast* projende de kamusal alandan hareketle benzer karın ağırlar oldu sanırım, peki seni oraya *Nisan en acımasız ay* isimli bu heykelle taşıyan tetikleyici içgüdü neydi, bu iş otobiyografik öğeler mi ihtiva etmişti, yoksa küresel bir zamanlamaya mı tekabül ediyordu?

Bana göre, bir kere bu iş coğrafi. Bir defa, çalışmanın Londra gibi bir merkezde olmayışı manidar. Proje mekânı Margate’in dışında bir yer tercih etme lüksüm de zaten yoktu. Lakin bu tür davetlere hep ilgi göstermiş biriyim. Bu çalışma, yalnız uçurumuyla bir sahilde yer alacak olması bakımından tayin ediciydi. İlgili bölge projesinin, misafirperverlik ve dışlanmışlığı keşiştiren bir noktada oluşuna odaklandım. Margate’è gittiğim esnada yaptığım ziyarette gördüğüm bir anıt-heykel, bu süreçte önemli bir hareket noktası oldu. İngiliz heykeltıraş Frederick T. Callcott’un imzasını taşıyan bu bire bir ebatlı figüratif bronz iş, hayat kurtarabilme gayesiyle denize doğru bakan denizcileri, eli alnında bir kimse özelinde betimliyordu. Bu heykelin gönderme yaptığı vaka, 1897’de kaza eseri batan *Pers İmparatorluğu* isimli tekneyi de günde-me getiriyordu ve tekneden dokuz kişi de sağ çıkamamıştı.

Şimdi ben bu heykele 2019’un dünyasından baktığımda, onun artık denize, insanları kurtarabilme gayesiyle değil, ama onları uzaklaştırabilmek uğruna baktığını düşündüm. Fransa ile İngiltere’yi ayıran, yakın geçmişteki göçmen facialarını anıştıran, Calais’deki mülteci kamplarını akla getiren, Irak ve Suriye gibi yerlerden insanların, niçin buralara geldiklerini düşündüren sebeplere odaklandım. Ve şu ünlü sözü aklıma getirdim: “Buradayız, zira siz oradaydınız.” Bu minvalde ABD ve Birleşik Krallık gibi ülkelerin, bu insanların yerlerinden olmalarındaki rollerini de aklıma getirmeden edemedim. Beraberinde bu insanların göç etmelerini gerektiren ihtiyaçlarını, onları bu hâle taşıyan, misafirperverlikten gayet uzak muamele ve eşitsizlikleri düşündüm.

Ama ilgili alan, aynı zamanda T. S. Eliot’un *Çorak Ülke* şiirini yazmaya başladığı sahil barınağına da komşuluk ediyordu. Eliot bildiğiniz gibi, ruhsal sıkıntıları olan, savaş sonrası asap bozukluğunu uzun süre atlatabamış bir şairdi. O bu yapıtı Margate sahilinde üretirken “hiç”i hiç olanla bağlantılandırma yoluna gitmişti. Ben de bunun aksine, her şeyi, her şey ile irtibatlandırmaya koyuldum.

Bu meyanda Margate’deki ilgili anıt-heykelin referans verdiği sahil yolunu düşündüğüm sırada da, aklıma Irak, Basra’daki işgal öncesi, Saddam döneminden kalma yol ve oradaki onlarca figür-anıt heykel geldi. Tıpkı Margate sahilinden ufka bakan bu subay gibi, Basra’daki bu hayattan da devasa denebilecek heykellerden 80 kadarı da Dicle ve Fırat’ı bitiştiiren Şattülrap’a, bir anlamda İran’a dönük parmaklarıyla, bakıyordu. Bu heykeller aynı zamanda Saddam devrinde yapılmış nadir heykeller arasında geliyordu. Bu heykeller Saddam’ı değil, farklı subayları betimliyordu. Heykeller aynı zamanda ülkedeki şii popülasyona da verilen gözdağının bir sembolüydü.

2004’te bölgeye gelen İngiliz ordusu, heykelleri halkın Iraklı Şii’lere ve komşu İran’a yönelik nefretini körüklememesi maksadıyla yok etti. Dolayısıyla ben de tüm bu meselelere Basra’dan tanık olan Britanya askerini, onun temsil ettiği uzun “fetih” ve işgaller tarihini düşündüğümde, acaba dedim; bu kimsenin de heykeli olsa, yerinden olur muydu? Kendisi bu heykelin kaldırılabileceğini, kendisinin bir gün buradan gidebileceğini düşünebilir miydi?

Tam bu noktaya devreye, kendi şiddetli içeriğiyle jeoloji girdi. Türlü jeolojik dönüşümleri yansıtan baskın katman ve şeritlerin varlığı yanında, bir İngiliz savaş karşıt dayanışma ve sivil toplum örgütü olan *Veterans for Peace* (Barış Gazileri Örgütü) ile işbirliği yapmak ve bu figürün Basra’dan buraya yaşadığı değişime kendilerini dahil etmek istedim. Zira heykel adeta suyun dibinden buraya seyahat etmişçesine bir izlenim yaratıyordu. Lakin heykelin en belirgin özelliği, Margate’deki tarihi diğeri gibi sahile bakmayıp, yüzünü karaya dönuşüyüdü. Bu da onun Londra’daki parlamentoya işaret ettiği, hakkındaki ve başkalarına dair tüm kararların aslen orada verildiği anlamına geliyordu. Netice yerine bu yapıt bir savaş değil ama, bir nevi *Savaş Karşıtlığı Anıtı* olarak ortaya çıktı. Eser, konumu ve bakışını değiştiren bir askere it-haf edilmişti. Kaldı ki Basra’da da Daniel Taylor adında görev yapmış bir İngiliz bulunuyordu ve kendisi, cepheden dönüşte bir savaş karşıtı eylemci olmayı seçti. Bununla birlikte Taylor, savaştan dönen askerlere sonradan vicdani ret ile dahil olarak, yine genç bir İngiliz şair olan Siegfried Sassoon’la aynı şeyi yaptı. Sassoon, savaşta aldığı mavi kurdele onur madalyasını bir eylemde Mersy Nehri’ne atmıştı. Bunun gibi Taylor’un Irak’ta aldığı mor yürek madalyası da, Margate’deki işimin yüreğine bir fosil misali saplanmış bulunuyor. Bu aynı zamanda bir eylem olarak, ilgili travmayı yaşamış öteki aileler adına bir simge anlamına geliyor.

Şimdi bu sözlerin üzerine şunu düşünmeden de edemedim, galiba senin işlerin kamuoyunun selahiyeti adına üretilmiş kültürel ve eleştirel birer “muska” gibi de işlevleniyor ki, bu şifalı durum da, aklıma ayrıca Joseph Beuys’u getiriyor.

Bu fikri sevdim. Zira sanat yapıtı rituel yaşamın da bir parçası olarak elbette alınabilir. Yapıta bir kutsal emanet olarak anlam biçip, onu gündelik yaşamda işlevlendirmek, gündelik hayatta kendimize sakladığımız, bize iyi geldiğini hissetmeyi seçtiğimiz benzer nesneleri birlikte ele aldığımızda elbette mümkün.

Terör olsun, tıbbi sebepler olsun, bir kıymetli kişi ya da kişiler bizden ayrıldığında, gerek mezarları veya gerekse onları anıştıran alanlara, sevdiklerince kimi hatıra nesneler de getiriliyor; bu bir saygı, sevgi, hürmet belirtisi olarak, hep hayatımızı meşgul ederek sembolleştiriyor, bir manyetik alan üretiyor ki, burada yaptığın aklıma bunu da getirmedi değil...

Çok güzel. Bu da eserleri otobiyografik hâle getiriyor ki, ben de tüm işlerimi ilgili insanlarla bu baş başa görüşmelerle üretiyorum. Onların hikâyelerinden kendimi azade kılıyorum. Bu meyanda Sassoon ve ailesiyle ilgili araştırma yaptığım sırada kendisinin de büyük büyük amcam olduğunu keşfettim! Gerçekten de yeterince odaklandığında her şeyin birbiriyle ilintili olduğunu görebilirsin. Tıpkı T. S. Eliot’un aforizmasındaki gibi, ne diyordu: “Hayır, ben şimdi her şeyi, her şey ile bağlayabilirim.” Ümidim o ki, bu çalışmaya biyografyayı kattığımda bu belli bir girizgâh işlevi görür de, öteki kimseler de içine dahil olabilir. Böylece işler de kendilerine kapanmaz. Neticede ben de herkes gibi buna katılmış biriyim.

Dünyada gittikçe “şubeleşme” eğilimi gösteren müze veya kültür kurumları sence kültürel emperyalizmin bir diğer yansıması olarak değerlendirilmeli mi?

Bu da iyi bir soru. Hâlihazırda Gulf Labour isimli inisiyatifin üyesiyim ve biz 2010-2011’de, yapımı için düğmeye basılan ve 2026’da Abu Dhabi’de açılışı beklenen bu müzeyle ilgili bir eyleme dahil olmuşuk. Aramızda bölgeyle bağlı olan sanatçılar da vardı. Bunlar arasında geçmişte Guggenheim ile sergileri olmuş bilinen ya da açılışları yapılacak isimler de bulunuyordu. Geline durumun, müzenin yer alacağı Birleşik Arap Emirlikleri (BAE) dahilindeki emekçilik hakları ve pratiği üzerine düşünebilmek adına bir fırsat olduğuna inandık. Eğer müze inşa sürecinde yer alacak emekçilerin kölelik seviyesinde çalıştırılmaları söz konusu olacaksa, inisiyatifimizin bu girişimin arkasında yer almayacağını beyan ettik. Bu meyanda BAE yönetimi ve Guggenheim idaresinin, işçileri ağır koşullara sevk edecek Kafala sisteminin vazgeçebilmeleri yönünde çağrıda bulunduk. Tam da bu girişim bizlerin, benzer kurumlarla bağlarını kesebilme ihtimaline yönelik bir emsal teşkil etti.

Bu anlamda ben hâlihazırda ne Guggenheim Abu Dhabi, ne Louvre Abu Dhabi ve ne de British Museum ile çalışmıyorum. Kendi pozisyonuma baktığımda, yani adı geçen bu “ansiklopedik müzeler”in organik olarak ortaya çıktığını varsayacak olursam ya da onların dünya kültürüne hizmet verir ortak bir merakla çalıştıklarını, envanterlerindeki yapıtlarını takas ettiklerini düşünürsem, bu mevzuda tamamen lehte bir görüşte olurum. Yani bu tür müzelerin gerçekte ne maksatta oldukları hakkında tam bir bilgiye sahip değilim. Bu aynı zamanda Google Arts&Culture portalı için de geçerli ve bu konuda da kesin bir bilgi ve yorum veremiyorum. Havalımanı benzetmene uyacak olursak, bu kurumlar arasında gerek Irak, gerekse Suriye’den kimi yapıtların ilgili bölgelere dönüşleri mevcut mu? İşte bu gibi sorular ve daha büyükleri, onların koleksiyonları, bize müzelerin günümüzde karşı-kolonizasyona yönelik olması gerektiğine yönelik işaretler sevk ediyor. Bu da benim, mevcut veya yapılmakta olan müzelerle ilgili olarak kendime dair kimi kırmızı çizgilerimi tayin etmeme vesile oluyor.

Louvre veya British Museum gibi bir kurum bana gelip de, Irak'taki koleksiyonuyla ilgili olarak yine Iraklı kişilerle çalışacağını beyan etse, bırakın işbirliğini, kendi yapıtlarımı onlara sunarım. Misal, Nimrud'un Kuzeybatı Sarayı'ndaki F Birimi üzerine ürettiğim iş. Aynı odayı teşkil eden levhaları, ait olduğu yere, Irak'a geri göndersinler, o vakit benim işimi alabilirler. İşte o zaman yeni bir dille konuşmaya başlayabiliriz.

Aynı durum hakkında benim bir başka fantezim bile var. *Ninovalı Lamassu* isimli işimi ele alalım. Buradaki jestin kaynağı ben değilim ki, Britanya! Hadi onlar gösterson kendini. Iraklılar benim oradaki yeniden varlığını, adeta ben Batılı koleksiyonlar üzerinden avlanmışçasına beklemiyorlar ki. Burada avlanması gerekenler Iraklılar değiller ya da onlar değiller, bize orijinalleri getirecek olanlar; bilakis Batı'dır sözünü ettiğimiz.

Netice olarak sözünü ettiğimiz bu meseleleri sen bana doğrudan sormadın biliyorum, ama bu sorular benim için, eğer işin içinde emek varsa, o emeğin kaynağı varsa, sanat bu uğurda bir vesile olacaksa, bu konuları yeniden ısıtıp önümüze koyacaksa, gerçekten bunları yanıtlayıp yanıtlamam gerektiğini bile bilemiyorum. Burada benim söz ettiğim şey dürüstlük değil, burada bahsettiğim, çok korkunç bir şeyin parçası olma veya olmama hâli. Bir binanın var olup olmamasından ayrı, o binanın nasıl, ne koşullarda üretildiği ile ilgili bir hâl bu.

Hakikati mumyalıyor musun?

İşlerimle bir bakıma zamandaki belli bir anı “betonarme” edip dondurduğum düşünülebilir. Söylediğini ilginç buldum. Bu durum az önce taş malzemeyle ilgili yaptığımız analogide de belir-di. Orada da kimi damarlar, bir parça mermerde kendilerini görünür kılmıyor muydu? O damar ki, zamandaki bir ize tekabül ediyor. Mermer orada içinde taşıdığı su ve minerallerden hâlice, özerk ve belli bir uzay/espas imâl ediyor. Ardından ilgili zaman dilimi bir biçimde kilitleniyor. Ardından taşıdaki bir “yara”dan ötürü ortaya harika neticeler, değerli taşlar çıkabiliyor.

Ben de bunun gibi, yapıtlarıma geçen zaman özelinde baktığımda, sözgelimi 2003'teki Bağdat Müzesi yağması ardından ürettiğim işlerime bakınca, o müzede neler yaşandığını ve eserlerin akıbetini hemen hemen hiç kimse bilmiyordu. Ben de bu müzenin envanterindeki kayıp as-gari sekiz bin parçadan yola çıkıp bir proje ürettim. Ola ki bu parçaların orijinallerinden biri bulunursa, referans aldığım yapıtı da bir nevi doküman vazifesi görecekti. O veya bu biçimde bulunanlar olduğunda, temsil ettiği her bilgi de yeniden kamuoyuna sunulmuş olacaktı. Keza, eserlerin malzemelerine baktığımızda onların gerek Arap yazılı basını sayfaları, gerek tüketim maddeleri paketleri ile “sıvandıkları” dikkatini çeker. Ve eğer Arapçan varsa bu haberlerin 2007'de çıktığını, dönemin ABD Başkanı Bush ya da Irak savaşı ve Saddam'ın infazı ya da John McCain hakkında olduğunu görürsün...

Saniyorum, farklı ihtilaflar böylece, yapıtların için bir nevi macun veya çimento oluyor... Bu da onları gerek materyal, gerekse soyut olarak birbirine daha da tutuşturuyor. Tıpkı gerçek bir emekçi gibi büsbütün çalışmış oluyorsun.

Kesinlikle. Zira bu yaptığın analogi de, tarihsel bir “komposto” hâline referans veriyor. Madde kendi kaynağından, özünden beslenip, katlaşıyor. Böylece, ta kendisinden yeni bir şey ürüyor. Bu meyanda “mumyalama” çabasında da, ilgili muhtevanın ileride başkaları ile başka ilişkiler kurmasına yönelik bir beklenti söz konusu.

Nimrud'un Kuzeybatı Sarayı'na ithafla yaptığım iş, *Görünmeyen Düşman Var Olmamalı* serisine dönecek olursak, mevzubahis “harç” savaş ve çatışmanın ürettiği zeminle vücut bulmuştu. Bu harcın mesulü, yalnızca bu değil, ama IŞİD'in yaptığı yıkımdı da. 1800'ler veya 1900'lerde, örneğin, 1920'lerde bu bölgenin maruz kaldığı her türlü yıkımdı. Tüm bu eylemler, ilgili tarihsel, kültürel yapıların yok edilmesine dönüktü.

Ama tam da bu “harç” mefhumu, yapıtlarıma sıkça misafir ettiğim hurma şurubuna hiç de yabancı değil. Yapışkan. O malzeme benim bu nesnelere de bakabilme vesile oluyor. Orta-doğu menşeli yiyecek paketlerine ya da hurma kapları veya paketlerine ki, kimi de Suudi Arabistan'dan veya Irak'tan gelmekte. Diğer yanda Iraklı Musevilerin de bu şurubu hangi kutsal günlerde ve nasıl koşullarda tükettiğine de baktım, bizler bu ürünü ceviz ezmesi ile tüketirken adına *charoset* diyoruz. Bu isim aslen ustaların bina yapımında başvurduğu kil harçla aynı kelimeye tekabül ediyor. Dolayısıyla sözlerinden büyük keyif alıyorum. Kelimeleri böylesine dönüştürüp işlerime yeni bakışlarla, örneğin, sindirim veya komposto-kompoze etme misali farklı okumalarla yaklaşılabilmeme vesile oluyor. Tabii elbette söz ettiğimiz bu levhalardan eksilmeyen, kanı anıştıran renk mefhumu var.

Keza bu “sıvalı” irili ufaklı işlerinin, bu rölyeflerin semantik bir derinliği de bence şurada, İngilizcede “yarasını sarmak,” olarak da niteleyebileceğimiz *to be relieved* kelimesi-ni çağrıştırır bir işlev üstlenmiş gibiler.

İmkânım olsa seninle her hafta konuşabilirim. Yaptığım işte en çok sevdiğim şey işte bu, anlaşıyor olabilme hissi. Elbette, konu sağlığa geldiği esnada, bununla birlikte bizlerin nerelerde yas tutacağı da aklıma gelen önemli bir gereksinim oluyor. Yine Suriye'nin Nimrud Sarayı'nda muhteşem bulduğum bir detay da II. Pavlus döneminde yapılmış oldukça ağır yapılar olmaları. Ağırklıkları onların aslen birer propaganda aracı olarak üretilmelerine dayanıyor -ki bu da onları birer lüks nesne kılıyor. Lakin onlara 2500 yıl sonra bakınca ta kendileri birer yas nesnesi, taşıyıcısı hâline geliyor. Bu da zaten tarihin büyüğü yönlerinden birine tekabül ediyor. Bu iktidara vaktiyle tabi olmak ve ardından dünyanın da tanık olduğu biçimde durumun bugünkü Suriye'yle teması, hepimizin malumu. Bütün bunları üst üste koyunca ortaya dillerin de tarifini yerine getiremediği ebatta bir uzam çıkıyor. 2003'teki Bağdat Müzesi yağmasını düşününce, savaşa nereden baksak bakalım, önümüzde devasa bir felaket beliyor. Bunu sırf Irak'a dair bir kayıp olarak almamak gerekiyor. Kaybolan aslen insanlığa ait bir şey.

Bununla birlikte beni kızdıran bir durum da kendini bu süreçte hayatını yitirenlere yönelik mevcut tepkiyle gösteriyor. İnsan psikolojisine doğrudan hakim olmasam da, bizlerin bu tür kayıplar karşısında dolaylı tanıklığımızın da bilahare geri seviyede olduğunun bilincindeyim.

O açıdan senin şifa bulma (*to be relieved*) önermeni düşününce aklıma *Görünmez Düşman Var Olmamalı* projemde birlikte çalıştığım Dr. Donny George Youkhanna geliyor. Bildiğin gibi kendisi Irak Müzesi'nin eski direktörüydü. Dr. George Irak Antik Eserler ve Kültürel Miras Kurulu üyesi olarak 2006'ya kadar Irak'ta kaldı. Ailesi aşırılıkçı kesimlerce tehdit aldıktan sonra ABD'ye gitti. O sırada ben ilgili projem üzerinde, bir New York sergisi için çalışıyordum. Bana geldi ve konuştuk. O esnada bana bu yapıların renkleri ve cüsselerini görünce bir nevi şifa bulmuş olduğunu ilettili. Ben de yapıtın “aura”sının tam da burada olduğunu hissettim.

Bu anlamda işlerinin birer hazır nesne (*ready-made*) olması bir yana, dramatik ve kırılğan biçimde onların *ready-fade*, yani yok olup gitmeye meyilli olduğu da düşünülebilir.

Olaya özellikle 3B baskının, dijital temsilin söz konusu bir dönemde buradan yaklaştığımız zaman, bu yapıtların birer yeniden üretim olmadıklarını da pekala anlayabiliyoruz. Ama bu objelerin farklı bir meyanda birer hayalet nesne olarak da alınabileceğini düşünebiliriz. Her iyi hortlağın, görüldüğü gibi, yeniden yok olacağını da biliyoruz. Hayaletler etrafta bek-leşip durmazlar zaten. Dolayısıyla bu işlerin yok olmaya meyilli hâllerinin de kendileriyle

Michael Rakowitz,
Görünmez Düşman Var
Olmamalı, Pi Artworks
İstanbul sergi görüntüsü

doğrudan ilgili olduğunu düşünebiliriz. Kaldı ki bu durum zaten insanlığın yüzyıllardır baş etmeye çalıştığı bir şey. Tıpkı eski çağların taş heykellerinin dünyadan bir biçimde yok olup, sonradan kiminin yine belirmeleri gibi.

Dünyadaki arkeoloji haberlerini ne sıklıkla izliyorsun?

Manşetlerde ne olduğuyla o kadar ilgili değilim. Daha ziyade belli bir süredir üzerinde çalıştığım projelere odaklanıyorum. “Hobi lobisi” türünden veya salt arkeolojiden beslenen biri de olmadım. Yani Irak Müzesi ile ilgili projem özelinde konuşursak, o bile müze işgalinden üç yıl sonrasına dayalıydı ki, mevzuu her bakımdan iyice sindirmem gerekti. Bu durumun daha çok bize ne anlatacağını bilmediğimiz veya bunu işitmeye henüz hazır olmadığımız nesnelerle ilgili olduğu inancındayım. Bir nesne ile yeterince baş başa kalırsanız, o size kendi-ni açıklamaya başlayacaktır. Onunla yeterince zaman geçirirseniz, kendisi size ne olmak istediğini söyleyecektir. Taş size ne olmak istediğini bildirecektir. Söyleyecek çok şeyi olan nesneler, bir süre sonra size kendi travmalarını bile belli eder. Ben anne tarafından Iraklı Musevi, baba tarafından ise Doğu Avrupa kökenli Musevi biri olarak, ziyaret ettiğim sinagogu hep bir müze olarak değil, ama bir kalıntı ocağı olarak aldım. Orada her daim teşhir edilen ve II. Dünya Savaşı'ndan kalan tarihi Tevrat, bir anıt muamelesi görürdü. Ama bir hatıra değil. Yani hatıra etimolojik olarak baktığında zaten üzerine giyinin, taşıyabildiğin şeydir.

Yani senin için daha o vakitlerden beri soru basitliği kadar ağırdı, “Bir nesne ne zaman özne olur?” veya bunun tersi...

Evet, kesinlikle ve sabit nesnelerin aslen ne olduklarını fark etmem, zamanımı aldı. Onlar ki, zaman içinde zaten öznenen nesneye ya da tersine dönüşüp duranlardı. Bu tıpkı bir konuşmanın odağı olan protagonist ve antagonist sürekli yer değişmesi gibisinden bir durumdu. Bu gibi durumlar benim için dün olduğu gibi bugün de tamamen kesin veya kati değiller. Bu nesnelerle hâlihazırda yeni, henüz kurduğum pek çok ilişkinin içerisindeyim.

Seni post-modern olarak tariflemek ne derece uygun veya yakışksız olur?

Bilemiyorum. Post-modern tabiri, ilk ortaya çıktığı 1972'den günümüze olduğundan çok farklı bir yerde. Sözelimi araştırma alanına baktığımızda St. Louis, Missouri'de yapımı biten 1955 tarihli Pruitt-Igoe yerleşimine dair olarak mimarlık tarihçisi Charles Jencks'in "modern mimarinin yitirildiği gün" tabirini ele alalım. Yani o esnada postmodernizm beraberinde türlü sosyal idealist fikirleri de getirmedi değil. Bu bağlamda Airella Aihsha Azoullay'nın okumalarına ve modernizmin aslen emperyal bir suç olduğuna dair tabirlerine ya da Afrika sanatının ABD'de çocuk işçi ve köleler olarak sömürülen nice kimseden koparıldığına odaklanırsak, post-modernizm veya anti-modernizme de varırız. Öte yandan post-modern roman üslubuna baktığımızda ise, kitaplığımızda da olan kimilerinin, doğrudan, çizgisel anlatım biçimine aykırı kitaplarının bendeki etkisinin var olduğunu yadsıyamam. Bu kitaplardaki tekinsiz karakterlerin varlığı bana da tesir etmedi değil. Bu türü bir manada sanattaki yerleştirme pratiğine ve hatta bu alanda vermekte olduğum eğitime de yakın görmekteyim. Yani benim bununla bir alıp veremediğim yok. Bu herkese farklı bir mefhum. Yeri gelince böyle tabir edilmek, ama bunu sindirdikten sonra bana bunun modernizm sonrası bir dünyada söylendiğini bilmek... Evet, bunu kabul edebilirim.

Günümüzde kimi müzeler, girişim ve koleksiyonerler, hatta sanatçılar kültür ve sanatı kimi durum, kurum ve tarihlerin imajını, saygınlığını sanki temizlemek, meşrulaştırabilmek adına, adeta sömürür vaziyetler. Bu da ortaya son derece mahrem, kırılğan konulara dair, hemen ardından unutulabilecek seviyede sığ üretim ve yorumların çıkmasına neden oluyor. Zaten bu mesele vaktiyle Guy Debord veya Jean Baudrillard gibi teorisyenler tarafından çetin biçimde eleştirilmişti. Bu iklim hâlen sürüyorsa, yorumun nedir?

Bu konuda farklı açılardan yorum yapabilirim. İşlerimin böylesi durumları tetiklememesi- ne özen gösteriyorum. Etkilendiğim ve sanatçı olma yolunda ilham aldığım Hans Haacke, Lawrence Weiner gibi isimlere baktığımda, günümüz yaşamının bizleri bıraktığı varoluşsal çelişki yüklü koşulları önüme geliyor. Bir çoğumuzun varsaydığı gibi müşterek yaşayan, belli bir işi olan, belli bir kuruma aidiyet hâlindeki kimselerin kendi rızaları dahilinde başvurdukları gönüllü hâlleri akla getirelim. Bu tür anlar bizlerin aslen neye inandığının da birer tezahürü. Konu çalışmak evet tamam ama yaptığın işi öncelikle inandığın uğurda bir araç olarak ele almak, işte bu başka bir şeyi tekbül ediyor. Bu tayin edici anlara zemin sağlayıcı ortamlara nasıl erişebiliriz, soru burada.

Böylesi bir anda bizlerin, hangi bağlamda ve neye göre birer "gerçek likidite (*trueliquiditation*) hâlinde olarak davrandığımızı bilmemizin esas olduğunu düşünüyorum. (Gerçek likidite ekonomi hukukunda bir işletmenin tasfiye hâlinde borçlarını ödeyebilme yeteneğini tarif ediyor.) Çünkü bizler zaten, tıpkı British Museum'daki veya MoMA'daki nesneler gibi birer "gerçek likidite" hâlinde muamele görmekteyiz. Burada esas unsur tam da buna nasıl direneceğimizle ve bu mefhumları böyle kullanıp kullanmamaya dair vereceğimiz izinlerle doğrudan ilgili. Kaldı ki arkeoloji bile, bundan azade değil. Arkeoloji dahi her daim bir araştırma hâli içinde, hiç bir vakit "onarılamayacak" bir mefhum. Keza arkeoloji etrafında çöreklenmiş kimi inanç yapılarını da ele aldığınızda bu meselenin sürekli değişim hâlinde olup müzakereye tabi kılındığına tanık olursunuz. Asla ve kat'a düzelmeyecek bir şey bu bahsettiğimiziz. Bunun gibi, üzerimizdeki bu yük/küfeler kendilerini Nimrud Kuzeybatı Sarayı'ndaki hurma şurubu paket ambalajlarında da belli ediyorlar. Kalu'nun ellerine baktığınızda adeta bir palmiyeninki gibi kollarını size açtığını görüyorsunuz ki, bu bizi evren denilen ihtişama, o en yüce, doğurgan bagaja/küfeye doğru eritiriyor.



Michael Rakowitz, Nisan en acımasız ay, Heykel, Magrate, Birleşik Krallık

Bu durumu eğer ki günümüzdeki sanata daha da yaklaştırsak, tam da bunun devletlerce bienallerde, millî pavyonlarda nasıl kullanıldığına, sanatın adeta nasıl bir temizlik maddesi gibi vazifelendiğine (*art-washing*) baktığımızda, vaziyetin yıldan yıla daha bariz hâle geldiğini görürüz. Öyle ki artık herhangi biçimde bu süreç dahil olmak, geçen her yeni yılda görülen o ki, aslen yapıtın ta kendisine zarar verir hâle gelmiştir.

Ama bu zararlı endüstriler tam da bizi, tam da aynı dertten mustarip kişilerle konuyu aşabilmemiz adına türlü nadir fırsatların eşiğine taşır ve yüreklendirir. Guy Debord ve Jean Baudrillard, söylemlerinde haklıdır. Soru bizim hâlâ bu dünyada işler hâldeki yapıtları hâlâ nasıl var edeceğimizle ilgilidir. Fakat aynı zamanda da bu durum, söz ettiğimiz bu sistemleri işlevsizleştirmenin de bir yolu niteliğindedir.

Bunların öyle her daim politik doğrucu olması da elzem olmamalı. Bu tür konulara gerçekten dikkatle yaklaşmaya özen gösteriyorum. Örneğin, Filistinli sanatçılarla çalışmamak ve onlara yaptırım uygulamak ya da mevcut çeşitliliği engellemek adına, kimi akademisyenlerin ve sanatçıların İsrail'de yaptığı şu kültürel boykot çağrısını ele alalım. Ben burada, Filistinliler ve diğer sanatçı ile akademisyenler adına lehte bir cephede saf tutarım. Çünkü esas çağrı bana göre Filistin sivil toplumundan gelmiştir. Onlar da bize, bugünkü değil, çünkü İsrail hükûmetiyle aynı safta yer almamız yönünde bir çağrı yapmıştır.

Bununla beraber Afganistan'dan kimi sivililerin çıkarılmasına dönük bir imza kampanyasına da katıldığınızı burada not edebiliriz sanıyorum...

Evet, ama Afganistan durumu biraz netameli. O mektup öyle sırf akademisyenler veya sanatçıların değil ama ülkeden tüm sivililerin çıkarılmasına yönelikti. Konu buraya gelince de, mesele gayet basite indirgenip, bir nevi dizginlenmiş oldu. Verilebilecek en doğru karar buydu. Geçmişte documenta 12 kapsamında oraya gidip, Bamiyan kalıntılarında taş oyma atölyesi düzenleyen biriyim. 2012'deki o koşulların Afganistan'ı da, yine tam da bugünkü manzaranın mesulü kişilerden ötürü mevcuttu. Artık bugünün Afgan yurttaşları orada yaşamlarını bile sürdüremeyecek bir safhada. 11 Eylül akabinde hemen her yerde savaşa karşı olmak, protesto etmek adeta dünyada tek başına olmakla aynı şeydi. Geçen 20 sene insanların oraya gidip de bu tür işlere kalkışabilecekleri yönünde koşullar ortaya koyacak olsanız, akabinde ise onları ülkeden aniden çıkarmaya çalışırsanız, durumun hiç de öyle basite kaçmadığını anlarırsınız ki, benim için de o mektubu imzalamak yapılabilecek yegâne doğru şey oldu.

Bu anlamda Türkiye'de de olup bitenlerle sözü bağlayalım: 2013 Gezi Direnişi sebebiyle devletin kararıyla üç yıldır gıyaben tutuklu bulunan ve davası henüz sonuçlanmamış bir kültür yöneticisi veya yakın zamanda son romanı ve görüşleri üzerinden ağır eleştiri alan Nobel Ödüllü bir yazar gibi örnekler bağlamında Türkiye'yi kültür sanat ve ifade özgürlüğünde hangi seviyede buluyorsunuz, endişeli misiniz?

Söz ettiğiniz örneklerle tamamen hakim değilim. Fakat kültürel iklimin dünyanın her yandaki ani değişikliğinden ötürü tüm sanatçı ve entelektüeller adına kaygı içindeyim. Durum giderek daha tehlikeli hâle geliyor. Öyle ki bu ABD'de bile endişe verici bir noktaya geldi. Sözelimi Florida gibi bir yerde küresel iklim değişikliğini yasaklı olduğu için telaffuz bile edemiyorsunuz. Bu tür şeyler her daim bir uyarı niteliği taşır ve ben de bu izleri yıllardır süren biri olarak biz sanatçıların her nereden olursak olalım birbirimizle dayanışma ve irtibat hâlinde olmamız gerektiği fikrindeyim. Bu konuların illa Küba veya başka bir yerde görüldüğü gibi cezaevinde nihayet bulması gerekmiyor. Bizler alacağımız kararlar ve entelektüel faaliyetlerle buna karşı duruş sergileyebiliriz. Sözelimi katıldığım İstanbul Bienali'nden bir yıl sonra yapılan darbe girişimi yüzünden İstanbul'da olup bitenlerle ilgili büyük endişem oldu. Şu ana kadar da oraya gelip neler yaşandığına yakından tanıklık etme fırsat bulabilmiş değilim. Bu sürecin ardından birçok insanın da ülkeden ayrıldığını işittim. Veya benzer durumları yaşayan Polonya'da olan bir arkadaşımın kaygı yüklü bir e-posta aldım. Yani bu konular için gerçekten endişeliyim. 🌱



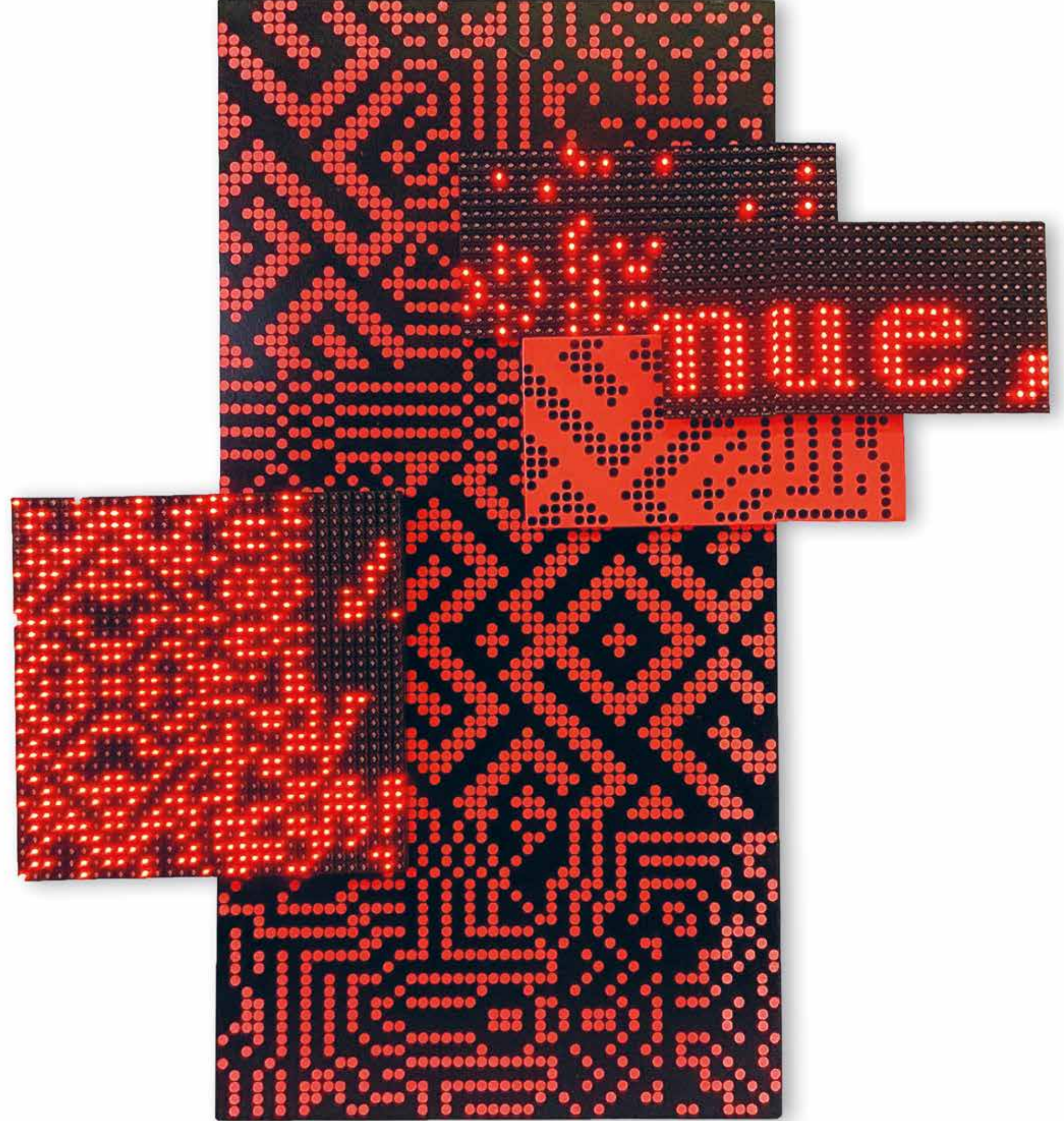
Michael Rakowitz, Görünmez Düşman Var Olmamalı, Trafalgar Square, Londra

CEM SONEL

Bir ve Sıfır İki Eder

13 Ocak - 27 Şubat 2022

İstanbul



ANNA LAUDEL

İSTANBUL | DÜSSELDORF
www.annalauedel.gallery

Kazancı Yokuşu No: 45, Gümüşsuyu Mah, Beyoğlu, İstanbul T: +90 212 243 32 57 info@annalauedel.gallery

Yazı: Barış Acar

Fotoğrafın *Pennywise*'ı: Nobuyoshi Araki



Nobuyoshi Araki, Janorinsky ile otoportre, 1991 © Nobuyoshi Araki, Fotosammlung OstLicht izniyle

**Nobuyoshi Araki'nin
yakın zamanda Viyana'da
eş zamanlı açılan sergileri
vesilesiyle sanatçının
pratiği odağında işleri
üzerine düşündük**



Nobuyoshi Araki, İsimsiz, Paradise serisinden, 2020 © Nobuyoshi Araki, Fotosammlung OstLicht izniyle



Nobuyoshi Araki, İsimsiz, Colourscapes serisinden, 1991 © Nobuyoshi Araki, Fotosammlung OstLicht izniyle

Judith Butler cinselliği değerlendirirken onun doğallaştırılmış “bir cinsiyet”e indirgenerek ele alınışına karşı çıkar. Butler’ın vurgusu, cinselliğin olduğu kadar cinsiyetin de söylemsel bir kuruluş olduğu yönündedir. Eylemlerimiz, bu kuruluşun araçları olarak, bizi bir sosyal “bir kimlik” içinde birikmeye zorlarlar. Kadın ve erkek olarak tanımlanmış bu kimlikler olgusalığın bir sonucu değil, aksine onun oluşturunca olarak işlev görürler. Butler’ın müdahalesinin kabullenilmiş/rıza gösterilmiş/sistemleşmiş rollere dair olduğu açıktır. Belirli bir tür hakikatten suyunu alan “doğallık” vurgusuna karşı Butler, eylemin belirleyiciliğini öne sürer. Ne var ki, *Read My Desire-Lacan against the Historicists*'de Joan Copjec, Butler'den farklı bir yol izleyerek cinsiyetin ne “olgusal bir durum” ne de “söylemsel bir inşa” şeklinde ele alınabileceğini söyler. Bu iki yaklaşımın da ıskaladığı asıl olgu, cinsiyeti ele alırken kullandığımız anlamlandırma sisteminin nesnesiyle bütünü bir uyumsuzluk/karşıtlık içinde olmasıdır. Copjec'e göre cinsellik, elbette “doğal bir olgu” gibi kabul edilemeyecekken, aynı zamanda imlemenin bir sonucu şeklinde de ele alınmaz. Kurucu söylem cinselliğe etki eder, ancak bu, cinselliğin tümüyle bu etkinin sonucu şeklinde ele alınabileceği anlamına gelmez. Copjec bunu, Kant'tan devraldığı, asla kendi nesnesine ulaşamayacak olan anlamlandırma girişimi olan “saf aklın ötenazisi” kavramlaştırmasıyla açıklar. Kant'ın yaklaşımı, iki tarafı da doğrulanabilen bir antinomi karşısında kendisinden yola çıkılan öncülleri terk etmeyi, onların geçersizliğini hesaba katarak düşünmeyi öne sürer. Psikanaliz, sorunu tam olarak bu şekilde ele alır; cinselliği onu değerlendirmek için kendisinden yola çıkılan tüm öncüllerini tümüyle saf dışı tutarak, dolayısıyla imlemenin başarısızlığı aracılığıyla üretilen bir olgu olarak düşünmeliyiz. Buradaki başarısızlık basitçe anlamın kurucu ögesi olarak dilin başarısızlığı da değildir. Butler'ın post-yapısalcı argümantasyonunun aksine, tutarlı olmayan bir anlamdan ziyade Copjec'te cinsellik, anlama ulaşmanın olanaksızlığı şeklinde tanımlanır. Copjec, Lacan'ın ünlü “Cinsel ilişki yoktur.” ifadesinin anlamını, cinsiyeti “ilişki”nin/”iletişim”in karşısına koymak gerektiği şeklinde yorumlar. Zira cinsiyet öznenin belirlenimlerinden biridir ve bu yüzden dil onda eksik/başarısız kalacaktır.¹ Özne kendini yönetmez, o bizzat egemenliğin kendisidir. Bu yüzden cinsellikle ilgili konuşma öncelikle iktidar üzerine bir konuşma, güç ilişkilerinin alanına dair bir konuşma olmak zorundadır. Doğallaştırılmış, kendiliğindenleştirilmiş, samimiyetleştirilmiş bir cinsellik alanı yoktur.

Bu zorlu girizgâha fotoğrafın Pennywise'ı olarak tanımlamayı önereceğim Nobuyoshi Araki'nin işleri üzerine düşünebilmek için kalkıştım. Buraya kadar dikkatini kaybetmemeyi başarabilmiş okuru yüz üstü bırakmayacağımı ümit ediyorum.

Zevk ve acı sarkacında bir moda fotoğrafçısı

Yakın zamanda Viyana'da eş zamanlı sergileri açıldı Nobuyoshi Araki'nin. İlki, 7. ve 10. bölgelerde yer alan iki farklı binada yer alan ve fotoğraf müzesi olarak da niteleyebileceğimiz Avusturya'nın en önemli kurumlarından olan Westlicht'in ve Ostlich'in salonlarında, *Arakiss* adıyla ziyaretçi karşısına çıktı. Diğeri ise 2020 Mayıs'ında, geçtiğimiz senelerde faaliyetine son veren ESSL Müzesi'nin koleksiyonunu devralarak başlayan Albertina Modern'de yer aldı. Yazı kapsamında iki sergileme mantığının farklılıkları üzerinde de durmak istiyorum ancak öncelikle Araki'nin sanatı üzerine konuşmak gerekiyor.



Nobuyoshi Araki, Satchin ve erkek kardeşi Mabo, 1963 © Nobuyoshi Araki, Fotosammlung OstLicht izniyle

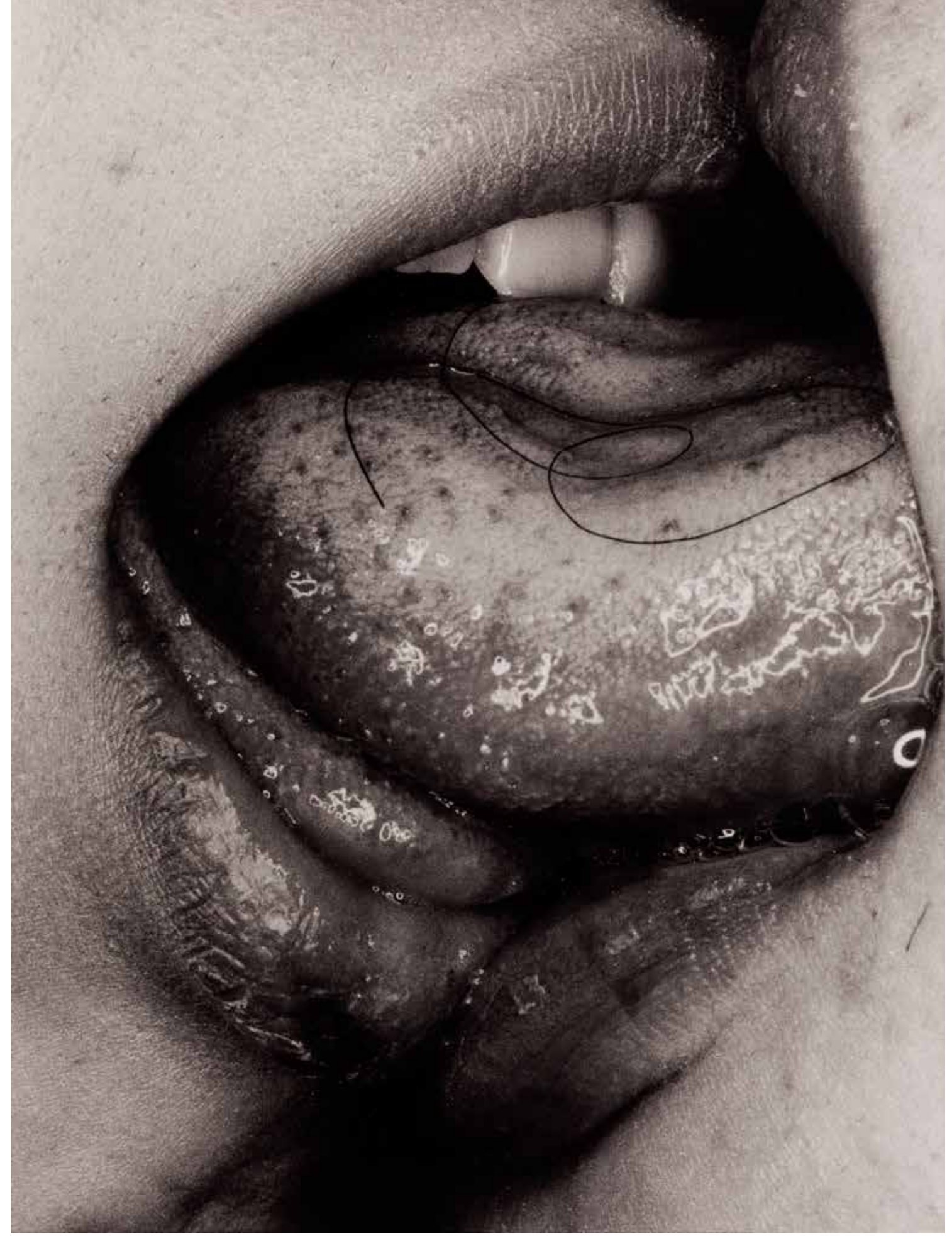
Araki, 1940 doğumlu. Hâlâ yaşıyor. Bu önemli, çünkü fotoğraflarının hepsinden, bunlar ölü doğa ya da ölü insanlar/hayvanlar da olsalar, bir yaşam duygusu fışkırıyor üzerinize. Netameli bir yaşam duygusu... Yaşama sevinci ya da bir tür vitalizm (canlılık) değil. Yaşama arzusu denebilecek ve deneyimi kendisine mihenk edinmiş bir duygu burada sözünü ettiğimiz. Araki, henüz yaşıyor ama ölümün sınırındaki deneyim üzerine bir yaşam bu neresinden bakarsak bakalım. Arzu dolu, kibirli, tekinsiz. Zira onun temaları seks, kinbaku², acı, zevk; varlıkla bilgisel bir ilişki değil, varlıkla varlık olarak bir ilişkinin zorlanması... Bastırılmış, yasaklanmış, dışarıda tutulmuş ne varsa Araki yaşamı boyunca bunları toplamaya adanmış kendini. En çok da beden biriktirmiş. Kendi bedeni, öteki bedenler, bakılan bedenler, seven insanlar bedenleri, orgasm olan bedenler, acı çeken bedenler, oyuncaklarla, çiçeklerle aranje edilmiş bedenler, boş bedenler... Bedenin bir varlık (entite) olarak nelere kadir olduğuyla olduğu kadar nelere maruz kaldığıyla ilgilenmiş. Kendisinden yola çıkmış ama bakışın hükmünde olan bedenler. Diyebiliriz ki Spinoza'yla Hegel arasında yerleştirilmiş bedenler Araki'nin bedenleri bu yönüyle.

Peşin peşin, Araki üzerine bir yazıda “cinsellik”ten ya da erotizmden söz ediliyorsa o yazıyı pas geçmenizi tavsiye edeceğim. Zira, ya Araki'yi hiç anlamamış ya da ne yapacağını bilemediğinden topu taca atmayı seçen birini okumak üzeresinizdir. Araki'nin “cinsellik”le ilgili ya da erotik hiçbir fotoğrafı yok. Varsa da (dileyenler Saint Laurent'ın Colette iş birliğinde 2017 yılında Anja Rubik için yaptırıkları çekimlere bakabilirler) tümüyle ticari olduğu için göz ardı edebileceğimiz işler olduğunu, yani Araki'nin işleri olmadığını öne sürebiliriz onların. Öte yandan tümüyle ticari bir fotoğrafçıdan söz ettiğimizi de belirtmeden geçmeyelim. Araki bir “moda fotoğrafçısı”. Tırnak içinde ve tırnak dışında da öyle. Zira “moda”nın zevk ve acı sarkacında ölümle yaşam arasında nasıl bir dengede salındığını mütahiş örnekliyor Araki'nin varlığı. Moda fotoğrafçısı olurken kendi olmaktan korkmayan, kendi ürettiği imgenin cazibesine saklanmayan, oradaki öznellik pozisyonunun arkasında olan bitenle yüzleşmekten ve bunu olduğu gibi sergilemekten kaçmayan biri. Bu yüzden ona Pennywise diyeceğim. Görmek istemediğimiz, her rüyadan kavulmuş, bilinçdışımızda yaşayan canavar palyaço o.

Araki'nin sahneleri

Cinsel ilişki yoktur; fantaziler, tatminler, arzular, arzuların arzulanması vardır. Büyük arzu oyununda kurduğumuz sahne öznenin belirlenimi olacaktır. Bu yüzden Araki'nin fotoğrafları sahne mantığı üzerine kuruludur. Sahne dışarıdan kurulur ve neredeyse dışarıyı unutturmak için örgütlenmiş bir içi işaret eder. Kurucu eli gördüğünüzde bile (Araki'nin kendisi de fotoğraflarının özne-nesnelerinden biridir) dışarısı bir adım geri giderek sahneyi oradan izlemektedir. Özne kendini orada olmayan dışarısı üzerinden kurar. Arzu oyunu içeride olmasına içeridedir ama bir gözü dışarıdadır. Dışarıdan verili ya da dışarıya verili olarak sürer. Modellerin gözleri ya kapalı ya da bomboş bir bakışla örtülü olarak kameraya yönelmiştir. Kayıtsızca kendisini izleyeni izler. Göz içerde ama bakış dışarıdadır. Lacan'ın göz ve bakış arasındaki ayrımı anlattığı ünlü pasajlarında vurguladığı gibi “Hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakmıyorsun bana.”³ Ben, bu şekilde tabloya dönüşür. “İlişki” kendi içinde kıvrımlanmaz, dolayım lama aracılığıyla sahnenin dışından üretilir. Bedenin bağlı olmasının sebeplerinden biri budur. *Kinbaku/bondage* sahnelerini buradan okumanın fotoğrafçıyı an-

**Araki, 1940 doğumlu.
Hâlâ yaşıyor. Bu önemli,
çünkü fotoğraflarının
hepsinden, bunlar ölü doğa
ya da ölü insanlar/hayvanlar
da olsalar, bir yaşam duygusu
fışkırıyor üzerinize. Netameli
bir yaşam duygusu...**



Nobuyoshi Araki, Tongue, Erotos serisinden, 1993 © Nobuyoshi Araki, Fotosammlung OstLicht izniyle

lamak adına yararlı olacağını düşünüyorum. Göz, kendisini dışarıdan kuran bakış altında yerinden emin olmak için kendini sabitlemeye çalışmak zorundadır. Bedeni zevk nesnesi hâline getirebilmek için, onun aracılığıyla zevk nesnesine dönüşebilmek için Araki'nin fotoğraflarında beden sabitlenmiş, bir yere ya da kendine sıkıca bağlanmış. Özne olmanın bedeli, esarettir. İlişkisiz bir ilişkililik ancak dışarıdan bir elin sahneye girip bedenleri sabitlemesiyle mümkündür.

Araki'nin izini ustaca sürmüş Travis Klose tarafından çekilen *Arakimentari* (2004) belgeseli “Bir fotoğrafçı olmak ne demektir?” sorusuyla başlıyor. Araki için fotoğrafçı olmak bağlamak demektir; bedeni iple bağlamak, imgeyi kamerayla bağlamak, arzuyu fanteziyle bağlamak. Fantezi ise arzunun tatmini değil, onun üretiminin bir parçasıdır. Fantezinin belirleyicisi olarak bedenleri sabitleyen sınırsız ip-ler cinsel ilişkinin yokluğunda bağlanmayı ancak mümkün kılarlar. Gözün fantezisi, bakışın esaretinden bağlanarak kurtulmaktır. Özne kendi varlığından ancak bu şekilde tatmin olabilir. Araki, “Ben, kadınların ruhlarının bağlanamayacağını bildiğim için onların bedenlerini bağlıyorum.”⁴ derken klişenin bir adım ötesinde bakışın bu tersi-ne hareketini anlatıyor gibidir. Asıl istekli olduğu şeyi, ruhu (bakışı) bağlayamadığı için bedeni (gözü) bağlamaktan bahseder.



**Saf aklın işlemediği yerde
işleyenin niteliği üzerine bir olanak
diye de görebiliriz Araki'nin sanatını.
Bağlam ne olursa olsun Araki'nin
fotoğrafları kendi varlıklarını bize
olanca gücüyle fırlatıyorlar.**

Nobuyoshi Arak, Oh Nippon, 1971,
Fotosammlung OstLicht izniyle

Sentimental Journey

Araki, çalışmalarının içeriği yüzünden sıklıkla sansüre maruz kaldığı (ya da sergileme aracılığıyla acemice ehlileştirilmeye çalışıldığı) için fotoğraflarını kitaplarda toplamayı bir çözüm olarak görmüş. 500'ün üzerinde fotoğraf kitabı var. Bunların büyük çoğunluğu Tokyo bar ve genelevlerinde yapılmış çekimlerden oluşuyor. Gözümüzün önünde hemen bir Toulouse-Lautrec sahnesi canlanması çok normal ama bu aldatıcı olacak. Zira Araki'nin ulaştığı sonuçlar çok farklı. Toulouse-Lautrec, deyim yerindeyse, canavarın midesinde modelleriyle birlikte bir savaş veriyor; Araki ise canavarın kendisi. Fotoğraflarından geriye doğru, çekim süreçlerine gitmeyi denediğinizde asla tatmin olmayacak olan o arzu canavarını görüyorsunuz.

Ancak Araki'nin kitaplarının tamamı çıplak bedenlerden müteşekkil değil. Araki'nin pornografik sahnelerinin en önemli parçalarından biri de ölü doğa fotoğrafları. Zira ölü doğa çıplak bedenden daha pornografik olabilir. Ölü doğa kendisini bakışa sunmak için hazırlanmış bir kurgunun ürünüdür. Bu yüzden Araki'nin bakışı dahilindedir. Ölü doğa bakış karşısında kayıtsız değildir, kendini ona sunar. Araki'nin yakın plan çiçek aranjmanları ya da boyanmış çiçekleri mahrem olanın ifşası gibi kendilerini açarlar.

Bu noktada sanatçının daha yakına sokulmak için *Sentimental Journey*'e (1972-1992) eğilmek güzel olacak. Bu dizi Araki'de göz (organ) ve bakış (işlev) ilişkisini gözlemlemek için biçilmiş kaftan. Evliliklerinin ilk günlerinden ölümüne değil Yoko Aoki'nin fotoğraflarından oluşuyor *Sentimental Journey*. Viyana'daki iki serginin de ana temalarından birini bu dizi oluşturuyor. Bu fotoğrafların belirleyici ve güzel yanı neredeyse hiçbir özel yanlarının olmaması. Fotoğrafçı ve karısının yaşamlarının rastgele her anından alınmış bu kareler. Sokakta, bahçede, yatakta, küvette, balkonda, uyurken, kızginken, mutluyken... Aoki'nin gözleri çoğu zaman fotoğrafçının diğer modelleri gibi; neredeyse umursamazca kendini orada tutan, o ana bağlayan bakışa yönelmişler. Yine de diğer modellerde olmayan bir şeyler beliriyor Aoki'nin gözlerinde. Zaman zaman bir sevinç ama çoklukla belirgin bir öfke. Kendini o sonsuz durağan noktaya bağlayan bakışa derin bir nefret. Bakışa karşı bir bakış. “Yeter artık!” “Daha ne istiyorsun?” bakışı. Belki de fotoğrafçı olarak Araki'nin içinde eriyebileceği tek sahne bu. Pennywise'in sonunda kendi düşleriyle buluşabileceği yegâne yer.

Nitekim elinde Aoki'nin portresi, arkada uzayıp giden şehrin dam-ları önünde portrenin ardına gizlediği yüzü ve kırmızı paltosuyla Araki'yi görüyoruz, 1991 yılında, Aoki'nin ölümünün hemen ardından çekilmiş bir fotoğrafta. Yumruk şeklinde tuttuğu eliyle deklanşöre bağlı kabloyu sıkıyor. *Bondage* ipleri ve fotoğraf makinesine uzanan kablo gizemli bir şekilde birbirlerine düğümleniyorlar böylece. Göz ve bakış, arzu ve fantezi, özne ve nesnesi iç içe giriyor bu sahnede. 1992'den 2010'a değin, bir devamı niteliğinde kedisi Chiro'nun fotoğraflarında da aynı obsesyonu ve arzu oyununu görüyoruz. Ölüme değin her anında varlığı ele geçirilmek istenen bir başka beden Chiro'nun bedeni. Arzu, ölüm karşısında kendi yokluğunu kovalıyor. Pennywise'in varlığının da böyle anlaşılabilirliğini sanıyorum; genç bedenlere (“göz”e/ yaşama) yönelmiş bütün insanlığın mirasını sırtında taşıyan çok yaşlı bir arzu.

Westlich ve Ostlich'teki Araki sergileri sanatçının arzu oyununa odaklanmış. Bu yüzden bu sergilerde Araki'nin kitaplarının taşıdığı huzursuz ruhu görmek daha kolay. Sergilemede tipik bir galeri mekânını görmekten öte, etrafa saçılmış büyük bir kitabın sayfalarını hissetmek mümkün. Albertina Modern ise kendine daha korunaklı bir yol seçmiş. Sanatçının ne kadar denense bastırılabilen şiddetine karşın romantize edilmiş bir aşk hikâyesi ve tematik bir gelişim küratöryal tercihleri belirlemiş. Sosyal temalı olduğu düşünülen fotoğraflar serpiştirilmiş aralara. Oysa diğer fotoğraflarla birlikte izlendiğinde sadece öznenin kendini kurabilmek adına kalkıştığı güç oyununun bir parçasında öte olmadıklarını anlamak zor değil.

Saf aklın işlemediği yerde işleyenin niteliği üzerine bir olanak diye de görebiliriz Araki'nin sanatını. Bağlam ne olursa olsun Araki'nin fotoğrafları kendi varlıklarını bize olanca gücüyle fırlatıyorlar. İlişkinin olanağı yokken ilişkinin nasıl sürdürüldüğünün fotoğrafları bunlar. Bir zamanlar fotoğrafların nesnesine/ modele yöneltilmiş bakış, şimdi oradan izleyicilere doğru bir kuvvet uyguluyor. Pennywise kendine yöneltilmiş bakışın esareti altında negatif varlığının olumlanmasını bekliyor. 𐄂

1. Joan Copjec, *Read My Desire-Lacan against the Historicists*, MIT Press:

Cambridge-London, 1994, s. 206-207.

2. Genellikle *bondage* altında değerlendirilen Japon bağlama sanatı.

3. Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı – Seminer 11. Kitap*, (Çev.: Nilüfer Erdem), İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s. 111.

4. Jérôme Sans, *Nobuyoshi Araki, Araki*, Köln: Taschen, 2020, s. 10.



Komet, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 1990'lar, 102x82 cm

Komet

Yazı: Ahmet Ergenç

Çağdaş sanata bir “tuhaf aç” kazandıran kişileri konu alan portreler dizisi Tuhaf Aç’ya Komet ile devam ediyoruz: “Komet’te sessizlikle aşırı konuşkanlık, belki de apatiyle mani bir araya geliyor (...) ve bu gerilimli diyalektik Komet’in dünyayla arasına bir “tuhaf” aç kurmasını sağlıyor.”

Şunu söyleyerek başlamak isterim: *Tuhaf Aç*’nın yeni konuğu Komet üzerine hem söylenecek çok şey var hem de pek bir şey yok gibi. Komet’in resimleri insanın zihninde hem aynı anda bir sürü ışık yakıyor, hem de ne gariptir ki, bir sessizlik hâli, bir hipnoz hâli insanın cümlelerini geçersizleştirebiliyor. Komet’te sessizlikle aşırı konuşkanlık, belki de apatiyle mani, bir araya geliyor diyebilirim. Bu iki kutup arasında salınım hâli (asla manik-depresif değil ama belki manik-apatik) Komet’in işlerinde gerilimli bir diyalektik yaratıyor ve bu gerilim de Komet’in dünyayla arasına bir “tuhaf” aç kurmasını sağlıyor. Bu yazıda her şeyi yerli oturtmak gibi hantal ve sıkıcı bir çabaya girmeden Komet’in “tuhaf aç”ının ne olduğunu parçalar hâlinde anlatmaya çalışacağım.

I. Komet ve “panik” figürleri

Komet’le ilgili söylenebilecek ender “kesin” şeylerden biri, bir figür ressamı olmasıdır. Resim yapmaya ilk başladığı zamanlarda -60’lar civarı- hâkim olan soyut resme “figüratif” karşı çıkışın bir parçasıydı Komet. İnsan figürünün yok olmasının ve resmin *self-referential* bir jeste indirgenmesinin maharet sayıldığı (aslında anakronik ya da gecikmiş bir “maharet”tir bu) yıllarda, figürü geri çağıran birkaç kişiden biriydi Komet. Ama figürler bir realizme dönüştü çok, “tuhaf” ya da “acayip” bir varlıklar serisi olarak karşımıza çıkar. Acayip lafı, niyeyse, Komet’e daha çok uyar. “Tuhaf”-tansa, Arapçadan gelen o “acayip” kelimesi daha düşündürücüdür. Belki de Siyah Kalem’in “acayip” figürleri, biraz Doğu’nun mistisizmi de etkilidir bu figürlerde. Ama bunlar bir yandan da mistik değil, son derece “seküler” figürlerdir, çağdaş dünyada, şimdi ve buradadırlar. Yine de o “şimdi ve burada”nın neresi olduğunu kestirmek pek mümkün değildir. Sosyolojik bir varlık gibi duran, “tanınma” ihtimali barındıran bu figürlere tanınmaz bir hâl de hakimdir. Bir metafizik-olmayan büyü hâli hakimdir desem, abartmış olmam sanırım.

Ferit Edgü, Komet’in son sergisinin kataloğuna da alınan yazısında Komet’i tanımlamanın imkânsızlığından bahsediyor ve figürleri için şunu söylüyor: “Kimliği olmayan kişileri resmediyor. Ne kendisi tanıyor onları ne de bu resimlere bakan bizler. Hem herhangi bir insan bu figürler hem de hiç kimse.” Herkes de olabilecek ama hiç kimse gibi de duran bu figürlerin şahsi tanıklıklardan çok, kolektif bilinç dışından “zuhur eden” figürler olduğu da söylenebilir. Ama bu “kolektif” bir zuhur da değildir. Sanki manzaraya tek tek düşmüş, kendileri de nerede olduklarını anlamayan birer “afallamış” figürlerdir bunlar. Ortak bir “panik” hâlini paylaşırlar. Tuhaf bir şey olmuştur ve bu figürler ne yapacaklarını bilemez hâldedirler. Açık ağızlar, şaşırılmış bakışlar, yerçekimsiz beden ifadeleri bu figürlere bir “rüya” varlığı havası katar ama buna rüya-varlığı dememize engel olan daha “gerçek” bir his, bir karmaşık sosyoloji de devrededir. İki arada bir derede, tuhaf bir alandadırlar.

Fatih Özgüven Komet’in figürleriyle ilgili şunu söylüyor: “Hem Anadolu’da bir yerde hem uzayda bilmediğimiz bir noktada hem de bir Orta çağ ya da erken Rönesans freski peyzajı önünde toplanmış—ya da toplanmamış—gibi duran bir grup insan tuhaf davranırlar.” Ben bu “tuhaf” davranışın ardında yatan temel hissin “panik” olduğunu düşünüyorum. Komet resimlerinde dünya Pan’ın yaptığı bir şakadır. Komet’in sosyolojik figürlere bir parça ontolojik şaşkınlık ya da dehşet zerk ettiğini -ya da duruma göre, “bahsettiğini”- ve böylece insan denilen varlığın “acayip”liğini yakaladığını ve bunu yaparken de bir korkutucu manzara yerine, bir “curcuna” yaratarak kendi kendine çok eğlendiğini, bakanı da bu “afallamış” hâl üzerinden bir şefkatli tefekküre davet ettiğini söyleyebilirim.

Bu panik-figürlerin hafiften uçşkan havası da iyi haberdır: Sosyoloji, tarih ve kültürle ağırlaşmış figürler yerine yerçekimini (bir dereceye kadar) ihlâl eden figürler, ne kadar dehşetli de olsa bir sırı vakıf gibidirler. Orhan Koçak bu figürler için “muamma” lafını kullanmış. Evet, çözülemez ya da çözülebilir olmanın ötesinde kendi güzelliği ve büyüleyiciliğiyle duran ama berrak suların can sıkıcı parıltısından da bula-nık suların romantize sisinden de uzak duran, tanıma direnen bir muamma. Burada-



Komet, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 1995, 170x140cm



Komet, Resim Sergisi'nden görüntüler, Dirimart 11 Kasım-12 Aralık 2021, İstanbul

Komet'te Kafkaesk fantastiklik de vardır ama Kafka figürleri biraz çaresizliğe, yerçekimine teslim olmaya giderken, Komet'in figürleri yerçekimsizliğe ve rüyamsı bir "hafifliğe" de yakın dururlar.

ki öznellik tam da böyle "iki arada bir derede" bir diyalektiğe yaslanır. Lacancı bir belirsizlik ya da "üstü çizili özne" de diyebiliriz buna. Bu belirsizlik, Komet'in figürlerine hem burada hem değil hem insan hem ötesi diye ifade edilebilecek bir güzellik ya da "huşu" hâli bahşeder. İnsan, belki de bu dünyaya şaşırmaya gelmiştir. Dervişane bilgelik ve oturmuş-luk hâli değil, "acemi" bir şaşkınlık.

Buradan lafı Kundera'ya bağlayalım. Komet'le kısa süre önce yaptığım röportajda Kundera'nın dünya için kullandığı "acemilik gezegeni" lafını hatırlatmıştım. Kastettiği şey şu Kundera'nın: İnsan denilen varlık, her durumun ve her hâlin acemisidir. Gençlikte gençliğin, yaşlılıkta yaşlılığın acemisidir. İnsanı hüznünlü ama sevilesi kılan şey de budur. Muhteşem bir acemiliktir bu. Her an tetikte, her an açık uçlu bir şeyler vardır bu hâlde. Komet'in panik-figürlerinin bu muhteşem acemilikten pay aldığını rahatlıkla söyleyebilirim. Pozlarındaki o büyüleyici ve muazzam şaşkınlık başka nasıl açıklanabilir bilmiyorum. Belki de, olayı sosyoloji ve edebiyata bağlarsak, Oğuz Atay'ın *Günlük* üne not ettiği şu cümleler bize yardımcı olabilir: "Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz, en ciddi biçimde. Akıl başında bir batılının gülerек karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde. (...) öyle bir yarım yamalaklığımız var ki, bizim dramımız, trajedimiz, akıl almaz bir biçimde gelişiyor." Atay'ın bu söyledikleri Komet'in resmettiği "traji-komik" ve "panik" toplumsal manzaralar için bir anahtar olabilir; dinsel tınılı "millet" lafını, daha seküler "halk" ifade-siyle değiştirmek kaydıyla.

II. Komet ve "sürreal realizm"

Komet'in resimlerini tanımlamaya çalışanların kullandığı kolay bir koz var: sürrealizm. Realizme sığmayan, hayatın olanaklarını esneten sahne ve figürler sunduğu için sürrealizm lafı tozlu raflardan çıkarılıp, Komet'e giydirilebiliyor. Ama dediğim gibi, kolay bir koz bu. Kendisi sürrealist olmadığını birkaç yerde söylüyor. Birincisi, *Duvar mı Eğri* adlı şüphe-şirinde: "Hâlbuki ben sürrealist değilim/ Çocukken modern idim." Ve başka bir yerde, İstemiyordum adlı o negasyon-şirinde: "Canım sıkılıyordu/ Sürrealist olmak istemiyordum/ Kübist olmak istemiyordum." Sürrealistlerin gerçeği sabotе etmek ya da esnetmek gibi bir derdi vardır belki ama gerçekten çok "gerçek-üstü" denilen şeyin gerçekliğine inanırlar. Burada "gerçeklik" algısında bir sorun vardır: Gerçek denilen şey gerçekten gerçek olabilir mi, gerçek "aşılmaya" çalışılır. Komet'in resminde ise gerçeküstü diye bir şey varsa, bu ancak gerçeğin gerçeküstülüğü olabilir, "gerçeküstü" diye daha "üst" bir gerçeğin varlığı söz konusu değildir. Daha çok, Lale Müldür'ün kendi şiirini tanımlarken kullandığı gibi: "Sürreal realist" ya da "realist sürreal" bir bakış ve estetik vardır burada. Gerçeküstünü "gerçeküstü"nde aramaya gerek olmadığını, gündelik hâllerin de çok "gerçeküstü" olabileceğini bilir gibidir Komet.



Komet resimleri için bazen "fantastik" lafı da kullanılır, bilhassa da zaman-mekân duygusu belirsizleştiği için. Ama burada da gündelik bir "fantastik" olduğunu söylemek lazım. Todorov'u da analım bu vesileyle. Edebi bir tür olarak "fantastik" üzerine yazdığı kitapta Todorov "fantastik"i gerçekle gerçekdışı arasında bir "ara-durum" ya da "karar-verilemezlik" hâli olarak tanımlıyor. Orhan Koçak kitaba yazdığı önsözde bunu şöyle özetlemişti: "Anlatılan şeyler, bildiğimiz gerçekliğin yasalarıyla açıklanabilir mi, yoksa büsbütün başka bir gerçeklik alanına mı aittir? Fantastik, bu soruyu cevaplandırmada düşülen kararsızlık kadar sürer." Komet'in manzara ve figürlerine de bu açıklanamazlık, arada-kalmışlık, hem-gerçek-hem-değil durumunun hâkim olduğu söylenebilir, gönül rahatlığıyla.

Todorov'un fantastik tanımı en iyi karşılığını Kafka'da bulur sanırım. Kafka'daki "tuhaflık" canavarlardan, irrasyonel olandan, olağanüstü bir bölgeden gelmez. Olağanın orta yerinden bir olağan-dışı çıkar. Odradek'in hikâyesi tam da böyle bir hikâyedir. Odradek tanımlanamaz bir varlıktır, evin içinde dolaşır, bazen bir insana, bazen bir nesneye, bazen bir hayvana benzer. Anlatıcıda hem şefkat hem de korku uyandırır ve çözüleme bir 'şey' olarak adeta metne "musallat" olur. Komet'in oluşturduğu manzaralarda ve figürlerde Odradekvari bir şeyler vardır zaman zaman. Ama insan-formuna daha yakındır bu Odradekvarilik.

Son zamanlarda Odradek üzerine çokça düşünürken, karşıma Onat Kutlar'ın *Komet Nereye Gidiyor* adlı yazısında Komet'le Odradek hikâyesi arasında kurduğu paralellik çıktı. Komet'le Kafka arasındaki teorik bağlantıyı, neredeyse bir "epifani" gibi anlatan Kutlar'a bağlanayım. Kutlar, bir gün Odradek'i okurken evine Komet gelir, konuşma ilerledikçe Kutlar bir resmini sorar Komet'e, "Nasıl yaptın bunu?" diye. Komet'in anlattıkları bir Odradek "belirlenemezliği"ni andırır:

"Önce zemini boyuyorum. Sonra üzerinde çalışırken yavaş yavaş bazı lekeler belirliyor. Sonra bu lekeler değişiyor... Sonra bazı lekeler figürlere dönüşmeye başlıyor. Yani soyut sanatçıların yaptıklarının tam tersi... Odradek bu, diyorum, o çocukla köpek arasını 'şey'e bakıp. Herhangi bir anlamı yok."

Evet, Komet'te böyle bir Kafkaesk fantastiklik de vardır ama Kafka figürleri biraz çaresizliğe, yerçekimine teslim olmaya giderken, Komet'in figürleri yerçekimsizliğe ve rüyamsı bir "hafifliğe" de yakın dururlar. O yüzden Kafka okurken beliren kara bulutlar yerine bir Komet resmine bakıldığında daha hafif ve uçuşkan bulutlar belirir. Dünyada var olmak, korkunç bir sırrı olduğu gibi, bir coşkuyu ve güzel bir sırrı da içerir Komet manzaralarında. Derrida'nın *aporia* dediği şeyin yanına, benzer bir kelimeyi, *euphoria*'yı da eklemek gerekir. Tıpkı Lale Müldür şiirlerinde olduğu gibi. Çıksızlığın ya da çözümsüzlüğün garip bir öforiye, varlık heyecanına sebep olduğu noktada çıkan o poetik esrime anı, desem abartmış olur muyum bilmem.

III. Komet ve filozofi

Komet'in işlerinde dünyayla kurulan şiddetli ve biraz da alaycı bir ontolojik alaka görüyorum. Rimbaud, Nietzsche ve Unamuno gibi negatif-modernler ve Sartre, Camus gibi varoluşçular Komet'in daimi arkadaşları gibi. Edebiyat ve felsefeyle yakından ilgilenen ve dolayısıyla dünyayla daha "kökensel" bir bağ kuran sanatçılardan biridir Komet.

Komet'in hem Fransa'da hem de Türkiye'de görsel sanatlarla kurduğu bağın yanı sıra edebiyatçılarla ve felsefecilerle kurduğu bağ, dünyayla temel bir derdinin olduğunun işareti sayılabilir. Komet'in dünyayla dirsek temasıyla yetinmeyip, cümleler ve belki de poetik dizeler aracılığıyla dünyayla "burun buruna," yüz yüze bir yüzleşme, dalaşma ve satışma ilişkisi olduğunu hissedebiliyor insan. Filozof-şair bir ressamdır Komet, evet. İkinci yeni şairleriyle, Nietzsche'yle, Fransız şairlerle (Rimbaud mesela) kurduğu ilişki bunun işareti. "Ressam olmasanız ne olurduunuz?" sorusuna, ironiyi bir kenara bırakıp, ciddi ciddi "filozof" diye cevap vermesi de açık bir göstergesi. Benzer bir ilişkiyi bizim resimde Yüksel Arslan kurardı. Onda da dünyayla hestaplaşan ciddi bir modernist ton, postmodern ironiye sığmayan bir ton hep vardı. Münteher yazarlar, dark romantikler, manik ve münzevi filozoflar Yüksel Arslan'ın işlerinde açıkça kendini belli eder, Arslan onları birer çete arkadaşı olarak resmine (kendi ifadesiyle, *arture*'lerine) dahil ederdi. Komet bu ilişkiyi bu kadar doğrudan kurmuyor, kalkıp Yüksel Arslan gibi bir Nietzsche portesi yapmıyor ama mesela Nietzsche'nin hissini resmine tercüme ediyor ya da Rimbaud'nun.

Komet, "modernist" bir ressam olmadığını birkaç yerde söylüyor ama zihin dünyası olarak ben kendisini yıkıcı-modernist bir çizgide görüyorum. Fransa'da sitüasyonistlerle, ondan önce varoluşçularla, Marksistlerle, sürrealist yazarlarla (ressamlarla değil) hep bir bağı olmuştu. Sadece "kavramsal" ya da estetik bir açıdan dünyaya bakmak değil, dünyayla uğraşmak gibi derdi olduğunu hissettiren yerleştirmeler ve manik diyebileceğim şiir-okumaları da oldu. Sartre'in mezarı başında Fatiha okuyup hem Doğu Batı ikiliğiyle hem de Oğuz Atay'ın "ecnebi bunalım tanrıları" ya da "ithal bunalım" dediği şeyle dalga geçtiği de oldu. En son kendisiyle yaptığım bir röportajda şunu söylemişti: "Hayatımın her anı performanstır, bilenler bilir." Kendi köşesine çekilip, sadece resimlerini yapmakla yetinmeyen, sosyolojiyle, tarihle, felsefeyle, edebiyatla ve diğer şeylerle konuşan, tartışan, hayatla dalaşan bir mücadeleci (ve provakatör) sanatçıdır Komet. Bu da son derece kıymetlidir. Marx'ın filozoflarla ilgili meşhur lafını hatırlayalım, *Feuerbach Üzerine Tezler*'in on birinci tezi: "Filozoflar şimdiye kadar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumladılar, oysa aslanan dünyayı değiştirmektedir." Aynı şeyi sanatçılar için söyleyecek olursak, Komet de dünyayı değiştirme coşkusunda olan bir sanatçıdır. Kendisine sorulsa böyle büyük laflar etmeyecektir muhtemelen ama öyledir.

IV. Komet ve bohem-dağınıklık

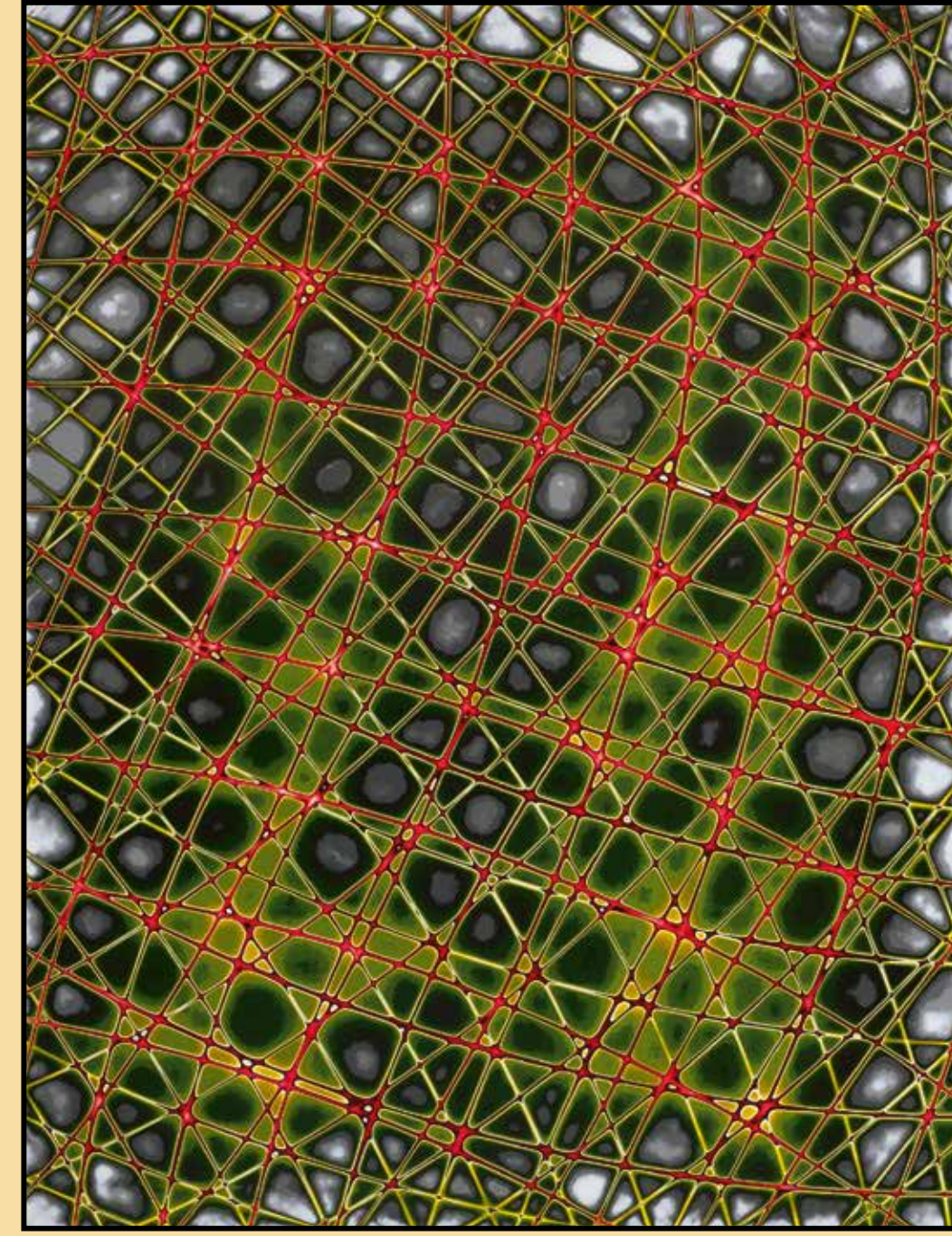
Komet'in kişisel hikâyesinin bende bıraktığı hissi en iyi tanımlayacak terimlerden biri de "bohem"dir herhâlde. Akademiden atılmasına yol açan kural tanımazlığı, kendi söyledikleriyle de alay edebilen alaycı tavrı, hayatı kendini adım adım inşa eder değil, dağıtır gibi yaşaması ona bohem bir güzellik katar. Bir röportajda şöyle demiş: "Ben daha ergenlik yaşlarımda izlediğim gözlediğim filmlerde, dergilerde ve romanlardaki gibi, o romantik bohem serseri, 19. ve 20. yüzyıl ressamı olmayı düşünüyordum. Nitekim öyle oldu ve bundan mutluluk duyuyorum."

Esinden çok projeyle hareket eden, hayatı bir sarhoşluk değil bir inşa biçimi olarak yaşayan bazı tatsız tuzsuz sanatçıların aksine kendini de dağıtacak bir tutkuyla savrulan son romantik-bohemlerden biridir Komet. Ama bunu bir poz olarak yapmaz. Bu kuşaktan böyle bir sarhoşluk ve dağınıklıkla (hayata karşı hem "anti" bir duruş hem de açıklıkla) hareket eden bir sanatçı aklıma geliyor: Antonio Cosentino. Cosentino'yla ilgili yıllar önce yazdığım bir yazıda kendisinin bir "serbest radikal" olduğunu söylemiştim, biçimler ve türler ve hassasiyetler arasında serbestçe ve bir bozgun-cu gibi dolaşan bir "serbest radikal." Aynı tanımı Komet için de kullanabilirim. Hayata ironik bir coşku ve "müdahale etme" arzusuyla yaklaşan sütünasyonistlerle, hayatla arasına negatif ve apatik bir duvar ören varoluşçu edebiyat karakterleri arasında bir yerde durur Komet.

V. Komet ve İsim Cisim Biçim

Komet'in hem ismini hem de kendisini çok sevdiğim bir resmi var: *Dersimiz: İsim Cisim Biçim*. Bu resimde de Komet'in çoğu kompozisyonunda olduğu bir iletişim (ya da iletişimsizlik) anının orta yerinde donup kalmış figürler var. Birbirleriyle hem bir panik hâlini hem de bir iletişim çabasını paylaşıyor gibiler. Bir "olağanüstü" hâl de seziliyor, figürlerin bakışlarında. Ve biraz da duruşlarından, kıyafetlerinden bir Doğu Batı, gelenek-modern çatışması. Bir taburede oturan yaşlı ve "mübarek" bir adam, ilkokul önlüğünü andıran bir "kostüm" giymiş bir çocuk, bir "Cumhuriyet kadını" idealizmiyle resmin orta yerinde duran bir kadın, sol köşede işçi sınıfından gelme gibi görünen, bıyıklı bir adam. Ve hepsinin "karmaşık bir müfredat"ta, bir çatışma ve iletişim kurma hâli içinde birbirlerine bakışları. Ellerinde tuttukları "şeyler" (bunların ne olduğunu kestirmek pek mümkün değil ama "tehlikeli" şeyler olduğunu hissedebiliyor insan.) Resmin adının kapsayıcılığına da bakalım: isim (bize verilen adlar, nominal dünya, müfredat, ideoloji, tarih, kimlik...), cisim (şeyin ta kendisi, fenomenoloji, adların olmadığı çıplak nesne, taşlar, uygarlık-öncesi hâl...) ve biçim (müdahale, sanat, şiir, yazı, estetik, yaratı vesaire...) Bu üçünün çarpıştığı yer, Komet'in dünyası olabilir.

Komet, bu çarpışma alanında "majör" meseleleri minör ve ironik bir bakışla kaydediyor. Komet'in yerleştirmelerinde bu ironi daha da belirgin şekilde hissedilir ama resimlere biraz yakından bakıldığında orada ironik bir gülümseme de görmek mümkündür, çoğunlukla. Bu ironi sayesinde Komet'in "dünyayı değiştirme" isteğini diri tuttuğu söylenebilir. Ya da en azından dünyanın büyümesini yakalama isteğini. Eğer Komet'te "politik bir damar" varsa, o da budur bence.



Mesut Karakiş
"İsimsiz / Untitled", 2021
Tuval üzerine akrilik / Acrylic on canvas
85 x 65 cm.

KATMANLAR VE OLUKLAR LAYERS AND GROOVES

MESUT KARAKIŞ

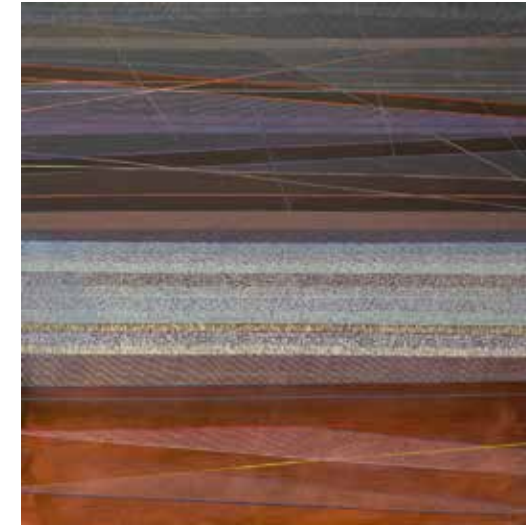
16 / 12 / 2021 - 16 / 01 / 2022

Ziyaret Saatleri,
Pazartesi - Cumartesi, 10.00 - 18.00



**Kendi köşesine çekilip,
sadece resimlerini yapmakla
yetinmeyen, sosyolojiyle,
tarihle, felsefeyle, edebiyatla
ve diğer şeylerle konuşan,
tartışan, hayatla dalaşan bir
mücadeleci (ve provakatör)
sanatçıdır Komet.**

(Sol) Komet, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 2000'ler, 55x65cm
(Üst) Komet, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 1981, 55x65 cm
(Alt) Komet, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 1990'lar, 92x72 cm



Armén Rotch
"İsimsiz / Untitled", 2021
Tuval üzerine yağlıboya
Oil on canvas
150 x 150 cm.



Narek Arzumanyan
"Dev İlaç / Giant Drug", 2019
Tuval üzerine çubuk yağlıboya ve yağlıboya
Oil sticks and oil on canvas
135 x 124 cm.



Kirkor Sahakoğlu
"İsimsiz / Untitled", 2021
Tuval üzerine karışık teknik
Mixed media on canvas
200 x 200 cm.

GALERİ **77**

Hacımimi Mah. Necatibey Cad. Sakızcılar Sok. No:1/E Karaköy 34425 Beyoğlu, İstanbul
Telefon +90 212 251 27 54 / Faks +90 212 251 90 41 / <https://www.galeri77.com/>



B.K. (Burak Kabadayı)'nın *Sabit Değişkenler, Dinamik Aralıklar* adlı sergisi AVTO'da 8 Ocak 2022 tarihine dek devam ediyor. Hareket ve enerji kavramlarını modifiyeli araç kültüründen örneklerle ele alarak yerli üretim otomobiller, bu otomobilleri üretim amacının dışında, gösteri odaklı keyfi bir pratik ile kullanan amatör sürücüler, sürüşe etki eden çevresel ve mekanik unsurlar arasındaki kompleks ilişkilerin izini süren sergiyi değerlendirdik

Yazı: Deniz Gül



B.K.'nın eserinde zaman *Zamanı diyebilir miyiz?*

B.K.'nın vasıtaları (*agency*) dağıtık atfetmesi onları bağımlı/bağımsız değişken statüsünde gözlemlemeyi beraberinde getirir ya da getirmez. Konu vasitanın -örneğin, proteinin- hangi ortamda nasıl bağlanacağı değil, icra-nın zamanıdır. Gözlemediği/oluşturduğu ortamlar sosyolojik saha çalışmaları olarak okunabilir. Bu yazıda B.K.'yı zamanı/ hafızayı/ icrayı çalışması açısından nörobilimsel bir yaklaşımla okumayı teklif edeceğim.

Kişinin (vasıta) bağlam bağlı dürtüsel davranışı vardır. Beynin uyarıcı-lara duyarlıdır. Beynin çalışma biçimi sürekli tahmin üretmektir. Bedende ve çevrede neler oluyor? Hava basıncı, rüzgâr, güneş, otomobil motorunun tı-reşmesi, koltuğun kumaşı, göz kapağındaki kaşıntı, açlık, arzu... Etki zinciri sürekli-dır. Duyusal uyarıcılara ek beynin bir data havuzu vardır: geçmiş deneyimler. Beyin sadece bir tahmin makinası mıdır? Deterministler bu soruyu özgür irade sorusunu öne atarak da tartışırlar. B.K. bilinç ve zaman gibi kümelerde bazı izlenimler yakalıyor.

Kariyerinin farklı döngülerinde çalıştığı durum/deneyler, eyleyenleri ve kolektif manzara—bazen bir ağ haritası, bazen 24 saat—son kişisel sergisine verdiği başlıkta kendini netlemekte: *Sabit Değişkenler, Dinamik Aralıklar...* B.K. sabit değişkenler ve dinamik aralıklar belirler.

Elbette B.K. zamanla çok ilişkili olan bir şeyi, hafızayı çalışıyor. Sur'un duvarında zamana kazınmış kurşun deliğinin negatifi ya da bir ağacın bir pencereden görüldüğü kadarıyla bir günü, eriyip formunu değiştirmekte olan bir buzun kalıbını alma denemeleri... B.K. hafızayı taşır; performatif bir hafızayı, kolektif bir hafızayı, deneyim nasıl aktarılır sorusuna odaklanarak.

B.K.'nın eserinde benim daha derinlemesine tartışmak istediğim mevzu zamandır. B.K. belli zaman aralıklarına bakar. İşleri, kurallarını belirlediği kapalı devrelerdir. Atadığı vasıtalar -örneğin, kol saati, örneğin, araba- diğer vasıtlarla -örneğin, aynı mahallede yaşayan 6-12 yaş arası çocuklar, örneğin, farklı semtlerde yaşayan amatör sürücüler- bakış üzerinden buluşur. B.K. vasıtalara bakışı gözlemleyebileceği deneyler/deneyimler atar. Bakış yalın bir manzaraya dışarıdan bakış değildir. Vasıta—kişi ya da araç—performatif bir eylem içinde bakışı üretendir. Vasitanın zamanında, bir diğer vasıtayla buluşma üzerine kurulan...

Vasıtalar zamanı nasıl deneyimler? Burada zamanı fiziksel bir tartışmaya sürüklemekten bakış ve deneyim (bilinç) üzerinden açmaya devam edelim. Bir notla: Fiziksel sistemlerin zamandan bahseden dinamikleri vardır, bir diğer deyişle dinamikler zamanı imler. Vasitanın bulunduğu yer ve esna bize bazı dinamik aralıklar vermekte.



Burak Kabadayı, Sabit Değişkenler Dinamik Aralıklar sergi görüntüleri, AVTO'nun izniyle

(Üst)
Burak Kabadayı,
24 Saat

(Alt)
Burak Kabadayı,
Bırak Orada Kalsın



Neredeyiz?
Bir performans alanındayız.
***Drift, spin* gibi modifiye Tofaş**
gösterilerinin gerçekleştiği
kullanıma kapalı bir pistte
gerçekleşen deneyi seyirdeyiz.

Zamana dair çatal: zamanın bakiliği, zamanın mevcutluğu. Baki zamanda geçmiş, gelecek ve şimdi eş değerde bir kabuledir, şimdi ihtiyaridir (*arbitrary*). Vasıtaların şimdiki versiyonları, geçmiş veya olası diğer versiyonlarıyla eşit ölçüde gerçektir. Mevcut zamanda ise şimdi vardır.

Çatala Einstein'ın görelilik kavramını açan bir tren örneğiyle yaklaşalım. Işık hızının 2/3'ü hızla giden bir tren içinde, trenin önünde ve arkasında yerleştirilmiş panellere eşit aralıkta konumlanmış bir kişi, her iki yöne eş zamanlı ateş eder. Kurşun: aynı hızda, aynı mesafede. Paneller aynı anda paramparça olurlar. Trenin dışında, platformdan sahneyi izleyen kişi ise sadece arka panelin parçalanışına tanık olur—trenin hızıyla ön tarafa giden kurşunun hızı katlandığından ya da kişi sadece platformda durarak trenin gittiği yöne aksi bir hareket arz ettiğinden. Trenin içindeki kişi için başka, platformda duran kişi için başka bir görüntü/gerçeklik vardır.

Bu örneği B.K.'nın *Sabit Değişkenler, Dinamik Aralıklar*'da kurduğu bakış ile geliştirelim. Avto'nun Cihangir'deki mekânına girdiğimizde çok kanallı bir video yerleştirmesiyle karşılaşırız. Kuş bakışı kayıt: bir daireyi tavaf eden (döngüsel) beyaz Tofaş araç. Geniş açı bir kayıt: çekicinin bir ufka doğru seyraldığı (lineer), üstü dumanlı beyaz Tofaş araç. Öznel bir kayıt: seyir hâlindeki aracın içi, dikiz aynası, cam küre. Nesnel bir kayıt: sabit ve değişken parametrelerin seyri, gösterge paneli. Ses bileşenleri: otomobil motoru, egzozu, lastiğine özgü gürültülerden oluşan düzenleme.

Neredeyiz? Bir performans alanındayız. *Drift, spin* gibi modifiye Tofaş gösterilerinin gerçekleştiği kullanıma kapalı bir pistte gerçekleşen deneyi seyirdeyiz.

B.K. video estetiğini çeşitli şekillerde çalışmış bir sanatçı. *Sabit Değişkenler, Dinamik Aralıklar*'daki becerisi, kullanageldiği medyayı işin bahsettiği diğer vasıtalar gibi -araba, şoför, çekici...- kurgulmuş olmasından geçmekte. Elbette mekâna yerleşerek. Egzoz borularına bağladığı, geri planını renklendirdiği ekranlarda bakışı bakıştan bakışa zıplatır. Tofaş serisi modifiye bir aracın içinde, dışında, arka koltuğunda, dikiz aynasında, hız panelinde, ön camında... Yer/perspektif değiştirerek bakışın dağıtık nüvesini yakalar. Gözlemciler katlanır. Sekanslar film estetiğinde olduğu gibi birbiri içine geçmez, akış akışa yedirilmez. Her sekansın kendi aralığı, kendi döngüsü vardır. Değişen ekran ibaresi, patine olan zemin gibi zamanı algıladığımız küçük dinamiklerle karşılaşırız. Oldukça tanımlı bir aktivite zinciri izleyicinin (gözlemci) zihnindeki zamanı aktive eder. İzleyici de deneyin içindedir. Araç (gözlemci), sürücü (gözlemci), sanatçı (gözlemci), izleyici (gözlemci): vasıta. B.K. izleyiciyi içeri aldığında kişiyi araçların hızıyla belli bir zaman akışına kilitleyerek muazzam bir boyut açar. Kişi hareket hâlindeki aracı izleyendir ve de sürücünün deneyimine ortaktır. Bu ortaklık bakışın tahakkümüne bırakılmamış, kişinin bedeninde işleyen zamandır. Burası tuhaf, dinamik bir aralık. B.K.'nın gözlemcinin zamanına dair sorduğu soruların çarpanlarıyla: Zamanı diyebilir miyiz? 🚗





TUNCA, Fotoğraf: Elif Kahveci

Boks ve kırıl- rıl- gan- lık

Röportaj: İbrahim Cansızoglu

TUNCA'nın Galerist'te 11 Kasım-18 Aralık 2021 tarihleri arasında Serra Yentürk küratörlüğünde sunulan ikinci kişisel sergisi *Bedbahtlıklar ve Yeni Hazlar*, iki buçuk yıla yayılan bir araştırma ve diyalog sürecinin ürünü olarak izleyicisiyle buluştu. Sanatçının sahaf veya mezatlardan topladığı efemeralar üzerinden tarihi mekân, olay ve kişilerin izini süren pratiğine yeni bir sayfa ekleyen sergisi üzerine konuştuk

Pek çok farklı disiplin içinde eser üretiyorsun ancak sanatla ilgili akademik eğitimin resim üzerine ve bu röportaj serisi resme odaklandığından sorularım daha çok resimle ilgili. Eserlerini sergilemeye başladığın ilk zamanlardan beri fotoğrafın toplumsal hafızanın oluşumundaki rolü resimlerinde kurucu unsurlardan biri. Bu noktada bir Gerhard Richter etkisinden bahsedebiliriz sanırım. Benim de çok etkileyici bir ressam olduğumu düşündüğüm Richter'in senin sanat yolculuğuna nasıl dahil olduğunu ve bu yolculuğun nasıl ilerlediğini merak ediyorum.

Richter üretimimin başından beri etkilendiğim, işlerimin görsel altyapısını şekillendiren sanatçılardan diyebilirim. Anselm Kiefer ve Jannis Kounellis de öyle. Özellikle bellek üzerine çalıştığım için *Post-war art* beni etkileyen bir akım. Fotoğrafla kurduğu ilişki açısından Richter benim için önemli. Diğer bir açıdan, Richter'in aynı anda farklı üsluplarla üretiyor olması da beni ilgilendiriyor ki bir sergi oluştururken üslup olmasa da bambaşka eylemlerle ya da işte resim, resmin yanında heykel, heykelin yanında fotoğraf gibi farklı medyumları açarak, bir arada kullanarak sergilemeyi ifadelendiriyorum. Benim için mesela fotoğrafın belge olma noktası çok önemli. Fotoğraftan yeni bir belge üretme noktasında da resmi kullanıyorum. Oysa fotoğrafın gerçekliğini ya da fotoğrafın oradaki imaj durumunu bozup onu sorgulamaya yönelik bir hamlem yok aslında.

Galerist'teki yeni sergin *Bedbahtlıklar ve Yeni Hazlar*'da üç persona birbirine karışıyor. İlki bir mezatta bulduğun kartpostallar sayesinde tanıdığın Sabri Mahir. İkincisi, sergi için hazırladığın işlerin yanına küratör Serra Yentürk'ün metinsel bir boyut olarak eklediği şiirlerin sahibi Arthur Cravan. Sergideki diğer personanın da bir fotoğrafta eldivenlerini gördüğümüz ve ringde antrenman yaparken izlediğimiz Tunca olduğunu düşünüyorum. Bu üç personayı birleştiren ortak nokta boksla ilgilenmiş olmaları. Persona terimini bilinçli olarak kullanıyorum çünkü Sabri Mahir ve Arthur Cravan'ın biyografileriyle ilgili dağınık bilgilere sahibiz ve boksörlük bu iki figürün de yaşadıkları topluluklar içindeki bilinirliklerinin en önemli nedenlerinden biri. Yani boksörlük her ikisi için de Jung'un tarif ettiği biçimiyle persona işlevi görüyor. Serginin sürprizi diyebileceğimiz videoda da seni klasik boks vuruşlarını çalışırken izliyoruz. Kendi otobiyografinden parçaları, daha net ifade edecek olursam sözünü ettiğim videoyu ve sana ait boks eldivenlerine ait fotoğrafı sergiye dahil etmeye nasıl karar verdin?

Bu aslında bir karar verme süreciyle oluşmuş bir durum değil, benim genel çalışma prensibim ve sistemimle alakalı bir durum. Daha önce *Desire* projesinde yemekleri yaparken de benzer bir yaklaşımım vardı. Bu yaklaşımlar, sergilerde yer alması gereken belgelere dönüşmek durumunda da değil; benim deneyimlemek ve hakkında çıkarımlar yapmak istediğim tecrübelerle dönüşmeleri yeterli. Normalde zaten resim ya da heykel üretimlerimde de aynı şekilde çalışıyorum. Bir üretim sürecindeyken kullandığım tüm medyumlarla ortaya şekillenenleri, sergiyi kurgularken değerlendiriyorum. Bu çoklu deneyimler benim için başka kapılar açıyor, başka işlere doğru yönlendirirken farklı olanaklar doğuruyor. Bu olanakları çok seviyorum ve önemsiyorum. Bu projeye başladığım dönemde yaklaşık altı ay kadar süren bir boks çalışması yapmıştım. Bunu ileride bir videoya dönüştürürüm diye değil, bu süreci yaşamak için ve o süreçten çıkarımlar yapabilmek için sürdürmüştüm. Hatta o “persona”ya girmek için yaptım diye de niteleyebiliriz bu durumu sanırım.

Sergide yer alan kurmaca bir afiş sergide iç içe geçen iki personayı Sabri Mahir ve Arthur Cravan'ı aynı düzlemde buluşturuyor. Sabri Mahir desenlerinde de 20. yüzyılın ilk çeyreğinde hâkim olan grafik dili görüyoruz. Mimar Sinan Üniversitesi'nde resim bölümüne başlamadan önce bir süreliğine grafik tasarım eğitimi almıştın. Grafik tasarım bilgin resimle ilgili sorgulamalarını nasıl şekillendirdi?

Grafikle ilgili eğitimim, temel tasarım odağında kısa dönem gördüğüm bir eğitim idi. Bu kısa dönemin bana katkısını tabii ki görüyorum ama bahsettiğiniz grafik dile esas olarak etki eden ya da resimle ilgili sorgulamalarımı şekillendiren aslında efemerayla yani propaganda afişleri, gazete küpürleri, fotoğraflar, görseller, objeler gibi dönemden buluntularla olan ilişkim. Bu ilişki gündelik hayatta bile, geride sürekli çalışıyor ve o eğitim de bu durumda sürekli besleniyor, ilerliyor, gelişiyor. Bu sergide de afişleri oluştururken yaptığım, Sabri'nin gittiği yerlerin benim için bir haritasını oluşturmak ve bu haritayı oluştururken bir tipografi dili kurguladım. Harita bu tipografik dile, Sabri'nin ülkeden ülkeye savrulduğu dönemde kullanılan yazı karakterleri üzerinden kavuştu. Fransa'da *Art Nouveau*, İngiltere'de *Babes*, Almanya'da *Fraktur* yazı karakteri çeşitleri karşımıza çıkıyor. Bu yazı karakterlerinin tespitinde ve imajın içerisine grafiğin yerleşmesinde tabii ki benim tasarımla olan ilişkim var. Tasarım üzerine hâlen devam eden gözlemlerimin ve takiplerimin etkisi de umarım yeterince görünür olmuştur.

TUNCA, *Bedbahtlıklar ve Yeni Hazlar* sergi görüntüsü, Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz



Sergide her birinde Sabri Mahir'i gördüğümüz beş füzen çizim bulunuyor. Gale-rist'teki bir önceki serginde de fotoğraflardan yola çıkarak hazırladığın füzen çalışmalarını izlemiştik ancak bunlar mimariye odaklanıyordu. İlk sergilediğin resimlerin ise kalabalık figür gruplarını çalıştığın akrilik eserler. 2014 yılında Art On'da gerçekleştirdiğin *Desire* sergisinde de 20. yüzyılın önemli politik aktörlerini grafit- le resmetmiştin. Akrilik ve kömür kalemlerin figür çalışmalarını oluştururken sun- duğu olanakları ve kısıtlamaları merak ediyorum.

Ben kendimi dil anlamında minimmalleştirmeye, sadeleştirmeye ve ifadelerimde kullandığım dilde mümkün olabildiğince öze inmeye çalışıyorum. Mesela renk hatta tonlamalar bile benim işlerimde birer fazlalığa dönüşebiliyor. Belge üretim noktasın- da füzen ile ilişkim -ya da bağım desek daha doğru olabilir- çok hoşuma gidiyor çün- kü füzenin karbon olması, kömür olması ve kâğıt ile arasındaki o basit ilişki, benim için çok yeterli olan o basit dili yakalamama yardımcı oluyor. Akademik eğitim son- rası ilk dönemde air brush, akrilikler, şablonlar, spreyci boyalar gibi hani biraz "is- yankâr" malzemeler kullanmışlığım var. Zamanla gelişen anlatım dilimle azalan mal- zeme kullanımım, benim açımdan aslında sadeleşerek çok zenginleşti ve füzene, kömüre, karbona dönüştü. Akademik dili ise kendi perspektifimden sahiplenerek onu resimle, enstalasyonla, videoyla, performansla bir araya getirip serginin bütünü içerisinde manipüle ediyorum.

Tarihle ilgili araştırmalar yapmak pratiğinin önemli bir parçası ve önceki ser- gilerinde neredeyse hep büyük savaşlar, ayaklanmalar, parti liderleri ya da soykı- rım gibi siyasi tarih yazıcılığının alanına giren konularla ilgilenmişsin. *Bedbaht- lıklar ve Yeni Hazlar*'da belki de ilk kez sergini siyasi tarihin kıyısında kalmış, haklarındaki otobiyografik bilgiler dahi eksik figürlerden yola çıkarak oluşturu- yorsun ve kurduğun anlatıyı tam da mikro tarihin alanına taşıyorsun. Geçmiş tüm karmaşıklığı ve çelişkileriyle kavramanın yolunun mikro tarih yazıcılığın- dan geçtiğini düşünen biri olarak bu tercihin önemli buluyorum. Yeni serginde neden büyük bir olaya, döneme ya da nüfuzlu kişilere değil de neredeyse göz ardı edilmiş muğlak figürlere odaklanmayı seçtin? Bu tercihin tarih üzerine yapaca- ğın yeni araştırmalarını da şekillendirecek mi?

Buradaki karakterin tarihle olan teması ya da senin söylediğin gibi mikro tarih yazıcılığına iniyor olmak benim bilinçli olarak tercih ettiğim bir anlatım tabii ki. Ama bu karakterin hikâyesi tarafımdan anlatılırken I. Dünya Savaşı'na da temas var, II. Dünya Savaşı'na da. Ayrıca beni heyecanlandıran, Sabri'nin kişisel tarihinin akışında yer almış ama genel tarihe de kazınmış önemli detaylar var; dönemin ari ırk simgesi Max Schmelling'i keşfetmesi ve yetiştirmesi gibi. Tarihe kaydı düşme- miş diyebileceğimiz bir figürü okurken aslında tarihi de okuyabiliyoruz diyebilir miyiz bu noktada? Evet diyebiliriz ve bence bu çok heyecan verici ve keyifli. Bu tercihim bundan sonraki çalışmalarımı şekillendirecek diyemem tabii ki. Konuları seçerken ve işlerken baştan koşullar ya da tercihlerle kendimi sınırlandırmıyorum. Ama bir tesadüf olarak, şu an üzerinde çalıştığım projede de tek bir figür var fakat bu sefer tarihe mâl olmuş bilinen birisi. Saha Studio'da devam ettiğim misafir sa- natçı programı dahilinde bu çalışmayı yapmaktayım. Anlatımlarımdaki seçimleri- mi açıkçası beni heyecanlandırmamasına, kendi sosyolojik ve sanatsal çıkarımlarımı tatmin etmesine dikkat ederek yapıyorum. Bu dikkati kronolojik olarak incelersek eğer, en öncesinde seçimim bir bombanın hikâyesiydi, sonra topluluklarla, kalaba- lıklarla devam ettim. Daha sonra mimari öğelerle bir dil kurdum ve şimdi bir bok- sörün bedbahtlıklar ve yeni başlangıçlarla bezeli hayatı üzerinden bunu yapıyo- rum. Bir sonraki de belki fauna ile ilintili bir anlatım olur ya da flora, henüz bilemiyorum.



TUNCA, *Bedbahtlıklar ve Yeni Hazlar* sergi görüntüleri, Fotoğraflar: Kayhan Kaygusuz

Sabri Mahir'in fotoğraflarından yola çıkarak hazırladığın çizimleri çeşitli boks aksesuarlarının formunda ürettiğin seramik çalışmalarınla sergiliyorsun. Boks ayakkabıları, eldivenleri ve antrenman torbalarının yanında Sabri Mahir'in doğ- duğu Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında kullanılmaya başlanan çeşitli modern beden eğitimi malzemeleri de -sağlık topları ve denge ağırtmalarında kullanılan lobutlar- sergideki seramik objeler arasında yer alıyor. Bu işlerin üre- tim sürecinden bahsetmek ister misin?

Sergi için, beden eğitimi ve özellikle boks eğitiminde kullanılan bir kısım malze- me, gerçeklerinden kalıplar alınıp seramik olarak döküldü ve serginin bütünlüğünü sağlayan objelere dönüştürüldü. Bahsettiğim bütünlük, amfora gibi buluntu objelere ve seramik gibi kırılabilir nesnelere dönüşümle sağlanan bir bütünlük ve aradaki bu geçiş bu sergide beni en çok heyecanlandıran anlatımlardan biri oldu. Boks ve kırıl- ganlık sanırım aynı cümle içinde geçmesi çok zor iki kelime ama belki de bu hikâye- nin sergileniş biçimini anlatan en isabetli kelimeler aynı zamanda. 🍷

GERÇEKTE OLMAYAN ŞEYLERİN ZİHİNSEL TAHAYYÜLLERİ

8 ŞUBAT-12 MART 2022

KÜRATÖRLER

NERGİS ABIYEVA - URAS KIZIL

AHMET AYDIN ATMACA - SEÇİL BÜYÜKKAN - ECE CANGÜDEN - METİN ÇELİK
YÜKSEL DAL - IRMAK DÖNMEZ - UĞUR GÜLER - GÖKÇE HİÇYILMAZ
BEHÇET SAFA - EDA SÜTUNÇ - ÖZLEM ŞAHİNLER

summart

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

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

f @summartsanat

Josephine Baker

**Temsillere sığmayan
kontrol altında kalmayan,
sanatı imkân olarak kullanan,
yerinde durmayan, kahkahayı
seven, kendinden korkmayan,
sınırlara takılmayan, dans eden,
özellikle kıvıran, tüy gibi hafiflikle
sevişen, kimseye benzemeyen,
biraz canavar, bazen melez,
bir olmayan bedenlerin çelik
gibi güçlü tutumlarına mekân
olan XXY bu sefer bir kadın
bedeni olarak Joséphine
Baker’a odaklanıyor**

Dosya: Çınar Eslek & Yekhan Pınarlıgil



Aralık ayının başlarındayız. Paris'in sokakları nemli. Gökyüzü ağır, bulutlar külün renk yelpazesini oynuyorlar. Solgun griden kurşuni bir renge doğru sıralanmışlar; siyah beyaz dramatik bir filmin jeneriğinde baş roldeler. Film aylarca sürecek siyah beyaz bir dram, atmosferi ağır, biraz da gizemli bir sanat filmi.

Kiosk (*kiosque*) kelimesi uzaklardan gelmiş. Önce Farsçadan Türkçeye geçmiş, küçük saray anlamında, sonra da 18. yüzyılın ortalarında, Türkçeden Fransızcaya. Parklarda, bahçelerde doğu esintili, yani biraz egzotik, biraz süslü, kavisli hatlara sahip küçük yapılara köşk diyememişler. Dilden dile çevirip, biraz bozup, biraz da yeniden düzenleyerek kioska karar kılmışlar. Bir zaman sonra köşkler bahçelerden çıkmış, şehri istila etmişler, en sonunda da gazete, dergi ve sakız satılan büfelere dönüşmüşler. Büfe kelimesi tam tersi bir yol kat etmiş, ancak o konumuzun şimdilik dışında.

İşte bu kasvetli Paris kışında şehrin bütün kiosklarında satılan bütün gazetelerin manşetlerinde Joséphine Baker'in güler yüzü var bu ara. Joséphine de uzaklardan gelmiş zira. Önce Afrika'dan Amerika'ya göçmüş ailesi; İspanyol asıllı bir sokak çalgıcısı babayla, Afro-Amerikalı bir dansçı anneden 1906'da dünyaya gelmiş. Sonra da 19. yaşında *Berengaria* adlı bir gemiyle Fransa'ya. Paris'te sahneden sahneye kabarelerde boy göstermiş, o dönemin gece hayatını, o dönemin sanat camiasını istila etmiş, en sonunda da Panthéon'da *post-mortem* de olsa yerini almış.

Sırtında bohçasıyla, kocasından ayrılarak kendini Amerika'nın sofuluk mertebelerinin oldukça alt sıralarındaki Broadway'e atıyor Joséphine. 16 yaşında henüz. Yanlarda, arkalarda, zar zor bir rol kapıyor, ama sahnenin perdesini aralıyor bir kere, gerisi gelecek, biliyor belki de ama hissediyor o kesin. Sahnenin tozu Harlem'in Rönesans hareketinin dumaniyla buluşuyor, siyahi Amerikalılar'ın maruz kaldığı segregasyona karşı edebiyat, müzik ve politikayla savaşımlara, özgürlük için zincirleniyor Joséphine. Var olmanın dayanılmaz hafifliğiyle, belki danstan belki de Afrika'dan getirdiği 32 dişiyile savaşıyor genç kadın, hayata en derin damardan bağlanıyor bir kere. Gerisi teferruat aslında.

Paris'te işler biraz daha kolay sanki. İki savaş arasının tuhaf ve tekinsiz, ama çılgın ve renkli ortamlarında sanat tam da burada dönüyor. Dönüyor derken yoğunluyor, düşünülüyor, beyinde her şey yani. Ama biraz da hatta hâlâ da bedende. Fernand Léger'nin bir önerisi üzerine, Sidney Bechet'nin çaldığı bir gurupla birlikte Folies Bergère'de boy gösteriyor Joséphine: *Revue Nègre*, tabiri caizse, doğrucu Davutlar izin verirse, zenci revü diye, siyahi bedenleri siyahı olduklarını düşündükleri müziklerle izleyenlere sergileyen bir nevi eğlence programı. Pek şaşıalı bir başarı, bir ilgi, bir istek... Sonra kabareler, sonra sahneler, ışıklar, flaşlar, fotoğraflar ve tabii şöhet.



Hafızalarda hâlâ kolların ve bacakların çarpık dansı, gözlerde hâlâ çelişkilerin en çıplak, en göz kamaştıran hâli, kulaklarda hâlâ kabare şarkıları. Savaşla barış, kadınla erkek, Afrika'yla Amerika, Amerika'yla Avrupa: ayrı kutupların tek bedeni.

Savaş berbat, savaş vahşi, savaş gereksiz, savaş tarihte dile alınmayası bir zaman aralığı. Ama patlıyor iste bir şekilde. Naziler bu sefer sorun, yine ten rengi, yine saç şekli, yine konuşma tarzı, yine beden kıvrımları, segregasyon, daha beteri soykırım. Joséphine Fransız ordusu için sahnelerde bu kez, önce şarkı söylüyor, sonra yeraltına sızıyor, bin bir yolla bilgi taşıyor, casusluk yapıyor, şöhretini, nota defterlerini, sutyenlerini, hatta bedenini riske atarak.

Birçok adam, birçok kadın giriyor Joséphine'in hayatına ama sadece beş evlilik yapıyor. Kaçı aşk, kaçtı hesap, kaçtı özgürlük, kaçtı mecburiyet? Ama iki aşkım var benim diye bir şarkı söylüyor Joséphine, dinleyenin diline dolanıyor, kulağından düşmüyor, iki aşkım var benim biri Paris, bir de kendi ülkem. Sadece bir göç hikâyesi mi bu peki, sadece iki farklı coğrafya, sınırın ya da okyanusun iki farklı tarafı mı? Yoksa daha öznel bir yerlere mi geliyoruz?

Joséphine dördüncüsünde pek şahane bir düşünle evleniyor. Evlilik bir kurum, evlilik bir imza, bir anlaşma, bir yanaşma, her daim bir şirket, bazen sevgi, bazen nefret. Bugünden o zamanlara bakınca damat beyaz, gelin siyah, damat gey, gelin biseksüel... Hoş hayat pek de sürpriz getirmiyor, gelin ne kadar isterse çeyiz o kadar geliyor. Frida Kahlo'nun yatağındaki şenlikten Colette'in romanlarına, sonra da damadın kollarına atılıyor.

Joséphine ve eşi 12 çocuk evlat ediniyorlar. Finlandiya'dan, Japonya'dan, Fas'tan, Fransa'dan, Kolombiya'dan, Fildişi Sahili'nden, Kore'den, Cezayir'den, Venezuela'dan, Dünya'nın başka bacaklarından... Kahkahası bol, sıcak ve korunaklı bir yuva gibi duruyor. Mutlu aile tablosundaki tek karanlık nokta Joséphine'in çocuklarından birini eşcinsel olduğu için uzaklaştırmış olması. Diğerlerine bulaştırmaması diye. Çelişki, ikilem, kargaşa, tereddüt...

İlerleyen yıllarda işleri pek de iyi gitmiyor. Nazar diye düşünün siz ya da moda rüzgârı başka yerlerden esiyor desinler, ama en doğrusu Joséphine'in servetini idare edememiş olması sanki. Düşmüşlüğü dibindeki dost Monaco Prensesi Grace. Joséphine'e lüks içinde son yıllarını hediye ediyor. Joséphine de zamanı geldiğinde, gönül borcunun ülkesinde sonsuz sessizliğe uzanıyor.

Yıllar geçiyor aradan. Hafızalarda hâlâ kolların ve bacakların çarpık dansı, gözlerde hâlâ çelişkilerin en çıplak, en göz kamaştıran hâli, kulaklarda hâlâ kabare şarkıları. Savaşla barış, kadınla erkek, Afrika'yla Amerika, Amerika'yla Avrupa: ayrı kutupların tek bedeni.

Panthéon Fransızların Anıtkabir'i. Biraz farklı bir konsept, biraz farklı bir mimari, yeni klasik bir bina, bol sütunlu bir kapı, yuvarlak bir kubbe, ama yine şehrin tepesinde, nemli taş kaldırımlı meydanlardan birinde. İhtilâl'den bu yana Fransızlar atalarını gömüyorlar oraya; birçok bürokratik ve demokratik işlem sonrasında büyük v önemli şahsiyetleri küçüklerden ayırıp, mezarlarından alıp buraya getiriyor, bir şekilde onları ölümsüzleştiriyorlar. Bir kısmının bedeni yattığı yerde kalıyor, sadece ismi geliyor kabirden anıta, Joséphine Baker'da olduğu gibi. Bedeni hâlâ Monaco topraklarında ama ismi Panthéon'da. Darısı başınıza.

**SILVA BINGAZ
CLAIRE DENIS
ALFREDO JAAR
ISMENE KING
ARIANA PAPADEMETROPOULOS
NECLA RÜZGAR
ANRI SALA
KIKI SMITH
STEFANIA STROUZA
HALE TENGHER
KOSTIS VELONIS**

**TRUE LOVE LEAVES
NO TRACES**
04.02 | 15.03.2022

KÜRATÖR | CURATOR
BURCU FİKRETOĞLU

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

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

Salı - Cumartesi
Tuesday - Saturday
11.00 - 19.00

DESTEKLERİYLE | WITH THE SUPPORT OF

JOJOTUN
ATYONLATRA

ANRI SALA, IF AND ONLY IF, 2018, SINGLE CHANNEL HD VIDEO AND DISCRETE 4.0 SURROUND SOUND INSTALLATION. COLOUR, 947"
WITH THE COURTESY OF MARIAN GOODMAN GALLERY AND GALERIE CHANTAL CROUSEL

GALERIST

Konu: *Liber 1* işin hakkında

4 Aralık Cumartesi 2021

Saat: 15:40

Sevgili Lara,

Şu an Yapı Kredi Kültür Sanat'ta *Burası* sergisinde yer alan *Liber 1* işinin önünde oturuyorum. İş, siyah bez üzerine yaldızlı baskıyla üretilmiş 3 ayrı kitap kapağından oluşuyor. Aynı duvarda, işin solunda Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun *Kariye* resmi, sağında ise İBB Kent Müzesi Koleksiyonu'ndan dini semboller barındıran levhalar yer alıyorlar. Yerde oturduğum için bakış açım yukarı doğru. Etrafındaki işler ve benim konumum, bu kapakların gökten inen kutsal kitaplara ait olduğu hissini veriyor.

Instagram'da bu işinle ilgili yaptığın paylaşıma tekrar bakıyorum, şöyle yazmışsın: “*Liber 1* huş çerçevesi kitap kapaklarından oluşan bir seridir. Simyadan, ezoterizmden ve mistisizmden ilham alarak sembolik bir dil kullanan seri, bizi kendi içimize doğru bir yolculuğa davet eder.”¹

Sözünü dinleyip kapaklardaki sembollerin bende çağrıştırdıklarının ortaya çıkar-masına izin veriyorum.

1. Kitap

- Gökyüzüne doğru sarkan bir ağaç, toprağa doğru yükselen bir merdiven. Kapak ters asılmış sanki, yerle gök yer değiştirmiş. Selvi olduğumu düşündüğüm ağacın etrafını bir çerçeve sarıyor. Merdiven çerçeveyi aralıyor; kapanmak üzere olan bir kapıya son anda uzatılan bir ayak gibi.

- Ağacın selvi olduğunu düşünmemin nedeni 2019 yılında Galeri 5'te gerçekleşen *Devir* sergisi için ürettiğin *Yalnız Selvi* işi sanırım. Mekâna mezar taşlarında kullanılan beyaz mermerden üretilmiş kutu şeklinde bir saksı, içine de bir selvi fidanı yerleştirmiştin. Saksının dört yüzeyinde Galeri-5'in krokisi kazılıydı. Krokilerin üzerine kırmızı yün iplerle, mekânda geçirdiğin vakitte oraya girip çıkan insanların yol ve hareketlerini kaydetmiştin. Bu kitap kapağını *Yalnız Selvi*'nin devamı gibi okuyorum. Selvi artık büyümüş, göğe yükseliyor. Kırmızı yün iplerin kaydını tuttuğu farklı yolların yerini bir merdiven almış, kutu artık kapalı değil.

- **Selvi** · mezarlık · ölüm · yas · gökyüzü · cennet · umut · ölümsüzlük. **Merdiven** · çıkmak · inmek · yolculuk · dönüşüm · umut · hayat.

- Çocukken anneannemin “cennette kimse kimseyi hatırlamayacak” dediğini hatırlıyorum. Bunu duyduğumda ağlamak için kendimi zor tutup “yani beni hatırlamayacak mısın?” diye sormuştum. Anneannem, yüzünde huzurlu bir gülümsemeyle “Üzülme, sen de beni hatırlamayacaksın ama her şey güzel olacak, hepimiz sonsuz bir huzura kavuşacağız.” diye cevap vermişti. Onun inancına göre cennet yalnızlığında huzur bulunduğu bir yerd. Öteki dünyevi bir kavramdı ve ebedi bir varoluşta artık onun anısına bile ihtiyacımız yoktu. Anneannem artık bu dünyada değil. Olduğu yerde beni hatırlıyor mu bilmiyorum ama ben onu unutmaya henüz hazır değilim.

- Roy Scranton'un *Ölmeyi Öğrenmek* kitabında Antroposen'de bizi kurtarabilecek tek şeyin hafıza olduğuna dair bir bölüm var. Tam alıntıyı eve gidince buraya ekleyeceğim.

Buz çağlarından Holosen'in bu uzun yazına gelene kadar geçen sürede aletlerimizi kullandık, kabanlarımızı giydik, ateşlerimizi yaktık ve en büyük hazinemiz olan ve her duruma uyum sağlamamıza yarayan bir şeyi, sahip olduğumuz teknolojilerin en güçlüsünü hep yanımızda taşıdık: Hafızamızı. Antroposen'de bizi kurtarabilecek tek şey belki de bu, zira ölmüşleri bir tek hafıza kurtarabilir.²

2. Kitap

- Gökyüzünden inen alevler, aşağı doğru süzülen bir kuş çatlayıp ikiye ayrılmış bir yumurtaya doğru iniyor.

- **Alev** · yangın · kül · **yumurta** · doğum · döngü · **anka kuşu**. Küllerinden yeniden doğmak.

- Bu kapak bana tarot kartlarından Yıkılan Kule'yi anımsatıyor. Büyük Sırlar'ın 16 numaralı kartı Yıkılan Kule, tepesine yıldırım düşmüş alevler içinde bir kule olarak resmedilir. Kuleden canlarını kurtarmak için atlamış gibi görünen iki kişi aşağıya doğru dehşet içinde düşerler. Sembolik olarak ise yeni bir oluşum için yıkımın kaçınılmaz olduğunu, sonun başlangıcını temsil eder.

- Çocukken kardeşimin bir muhabbet kuşu vardı. Kuş eve geldikten bir iki ay sonra öldü. Ölümünden sonra kardeşim günlerce ağlayınca annem ona bir kuş daha aldı. Birkaç hafta sonra, okuldan eve geldiğimde bu sefer annemi ölen ikinci kuşun başında ağlarken buldum. Bana kardeşime söylemememi tembih etti. Birlikte ikinci kuşu defnettikten sonra gizlice üçüncü bir kuş alıp eskisinin yerine koyduk. Kısa bir süre sonra üçüncü kuş da ölünce annem dördüncü bir kuş almadı. Kardeşime de kuşla yeterince ilgilenmediği için dükkâna geri verdiğini söyledi. 90'lardaki konsol oyunlarındaki gibi, evimizdeki kuşların da yok olmadan önce 3 can hakkı vardı. Şu an karşımdaki seri 3 kitap kapağından oluşuyor. Dünyadaki varoluşumuzu üç kelimeyle özetliyoruz: doğum, yaşam, ölüm.

3. Kitap

- Altından toz bulutları ayrılıyor ya da birleşiyorlar. Bir önceki kapağın işaret ettiği sonun başlangıcı. Döngüler. Sonsuzluk.

- Bütünün içinde bir toz bulutu olduğumu hatırlamak iyi hissettiriyor. Bu hisle burada bırakıyorum.

Bir şeyleri bitirmek, sonlandırmak zorlandığım bir şey. Kitap kapaklarındaki döngülerden de ilham alarak başa dönüyorum.

Sevgili Lara,

Bu yazının yayınlanacağı sayı doğum gününe denk gelecek. İyi ki doğdun!

Sevgilerimle,

Gizem Karakaş

¹ Orijinal metin: *Liber 1* is a series of book covers with birch frames. drawing inspiration from alchemy, esotericism and mysticism they utilize a symbolic language and invite us to a journey into the self.

² Roy Scranton. *Ölmeyi Öğrenmek*, çev. Deniz Tortum, İstanbul: Edebi Şeyler, 2019, s. 86



Lara Ögel, *Liber 1*, Kitap serisi

Gerçek İstanbullu'nun dönüşü: Pandeli

İstanbul'un tadı, tarihi, kültürü, adabı ve temsilcisi niteliğindeki asırlık restoran, günümüzün “son İstanbul Beyi” Pandeli orijinal ruhu bozulmadan yenilendi. Tarihi öykü kaldığı yerden devam ediyor...

1901 yılında Pandeli Çobanoğlu tarafından kurulan Pandeli Lokantası; Mustafa Kemal Atatürk başta olmak üzere Celal Bayar, Adnan Menderes, Kraliçe II. Elizabeth, İspanya Kralı Juan Carlos, Kraliçe Sofia, Audrey Hepburn ve Robert De Niro gibi önemli isimleri ağırladı. Tarihi Mısır Çarşısında konumlanan Pandeli Lokantası; İstanbul'a, “asıl” ruhunu ve mutfağını hatırlatmak için tarihi kapısını yeniden aralıyor.

Kentin öz ruhunu yaşatmayı amaçlayan Pandeli; Mısır Çarşısı'nın büyüleyici tarihi ambiyansında, tavanı kubbeli, üni dünyaya yayılmış mavi çinilerle kaplı duvarları, kristal avizeleri ve beyaz masa örtüleriyle “İstanbul'un asıl ruhu bozulmadan günümüze ulaşsaydı bir İstanbul lokantası nasıl olurdu?” sorusunun karşılığını veriyor.

Kültürü de mutfağı da çok katmanlı İstanbul'un sonsuz tarihini taşıyan ve yaşatan Pandeli menüsünde; *Kağıtta Levrek*, *Patlıcanlı Dönerli Börek*, *Hiinkar Beğendi*, *Kuzu Incik* ve *Vıneli Tirit* gibi Pandelinin klasikleşmiş tatlarına yer verirken, Türk mutfağının geleneksel lezzetlerini de yeniden yorumluyor. Pandelinin 20 yıllık şefi Abdullah Sevim, unutulmaz lezzetleri eski tadıyla misafirler ile buluşturmak için tekrar mutfağa girerken, Şef Bayram Karaçam ise kattığı yeni yorumlarla Pandelinin menüsünü zenginleştiriyor.

Mutfağı, yemeği, asırlık ruhu ve ambiyansıyla Pandeli, haftanın her günü 11:30-19:00 saatleri arasında, İstanbul'un asıl ruhuna sahip çıkmak, taşımak ve devam ettirmek isteyenleri bekliyor.

Pandeli, her akımın hızla tüketildiği, her hikâyenin hızla anlatıldığı bir dönemde, zamansızlığa ve yavaşlığa bir çağrı niteliğinde...

Mısır Çarşısı içi, Balık Pazarı Kapısı, No: 1 Eminönü/Fatih
0212 527 39 09
@pandeliistanbul

Pandeli



DAY-DATE

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

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DAY-DATE 40



RHODIUM