

Art

unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, TEMMUZ-AĞUSTOS 2025, SAYI: 88, DARON MOURADIAN, FOTOĞRAF: SAMVEL MURADYANTS

DARON MOURADIAN

İbrahim Cansızoglu Odak:
Resim serisi kapsamında
sanatçıyla sohbet etti

MEHTAP BAYDU

Süreyya Evren Baden Baden'de
devam eden sergisi vesilesiyle
sanatçının pratigine dair yazdı

YAZ ROTASI

Çanakkale'den Ljubljana'ya bu
yaz ziyaret edebileceğiniz sanat
sergilerinden bir seçki derledik

MEHMET NÂZİM

Ceylan Önalp Siyah Beyaz'da
açılan sergisinin ardından
Nâzım'a dair bir dosya hazırladı



150
YEARS

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

Merhaba,

Yılın güneşin en yakınımda bulunduğu dönemlerinde, çoğu şeyi unutmak isterim ama bazı şeyler ısrarla hafızamda kalır; işimden dolayı unutmam, unutamam. Bir sergi salonunda klimanın etkisiyle usulca titreyen perde beni en çok içine çeken imgelerdendir. Basit bir perde, görünmele görünmeyen arasındaki eşik olabilir. İşte bu titrek perde nerede görsem beni hep durmaya, bakmaya ve kalmaya davet eder.

Yer değiştiren imgeler, yerinden edilmiş cümleler...

Evet, sanatın zamanı başka işler, bize ait olmayı bize ait kılar ve yazın sıcaklığında bizi yeniden şekillendirir.

Bu yaz, yeniden bakmayı öğrenenlerin, duymak için susanların ve yüze-yin altını kazıyanların izinde olduğumuz bir sayı hazırladık; adalarda, dağ eteklerinde, arşivlerde ve gölgelerde yürüyen sanatçılarla, perdenin titreşiminden yayılan hafif ceryâna birlikte bakabilmek için.

Keyifle okumanız dileğiyle, iyi yazlar dilerim.

Merve Akar Akgün
Genel yayın yönetmeni



Ali Kanal, Kabuk Ata, 2025, Ahşap, alçı, yosun, hasır çuval, plastik boru, 180x150 cm (Küratörlüğünü Senem Râbia Sekban'ın üstlendiği ve Hızır Kamp'ta devam eden Dem Bu Dem sergisinden)



Ribes seating system Erica armchairs
design Antonio Citterio
bebitalia.com

mozaik

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

B&B
ITALIA
OUTDOOR

From İhap Hulusi to the present...
We are proud to always support the arts.

ART UNLIMITED

Yıl: 19 Sayı: 88

Genel yayın yönetmeni

Merve Akar Akgün

Yazı işleri

Selin Çiftci

Fotoğraf editörü

Berk Kır

Gösteri sanatları editörü

Ayşe Draz Orhon

Mali işler

Berfu Adalı

Asistan editör

Berfin Küçükaçar

Katkıda bulunanlar

İlker Cihan Biner, İbrahim Cansızoglu,
Didem Ermiş, Süreyya Evren, Öznur Karakaş,
Oğuz Karayemiş, Firdevs Kayhan, Samvel Muradyants,
Ceylan Önalp, Nazlı Pektaş, Nevzat Sayın, Özlem Yalım,

Tasarım

Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama

Ulaş Uğur

Baskı

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

Unlimited Publications

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

Yayın sahibi

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

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

unlimited



ABONE OLUN,
SANATA DESTEK OLUN.

unlimitedrag.com/subscription

1 yıllık abonelik

Art **unlimited**

× 6 sayı

+

3.000 TL

Ödemelerinizi nakit ya da hesaba
havale şeklinde yapabilirsiniz.

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

Havale yaparken açıklama kısmına
UNLIMITED ABONELİK olarak
belirtmenizi rica ederiz.

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

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

1 yıllık abonelik

*Architecture
Design* **Art** **unlimited**

× 8 sayı

+

4.000 TL

2 yıllık abonelik

*Architecture
Design* **Art** **unlimited**

× 16 sayı

+

7.000 TL

KÜRATÖR | CURATOR
EBRU NALAN SÜLÜN

28.02. — 07.09.2025

ZİHNİN

SINIRLARINDA

BİR ROTA

(1903 **FİKRET MUALLÂ** 1967)

A ROUTE

AT THE LIMITS

OF THE MIND

BORSANAT

HANCAN
SANAT KOLEKSİYONU | ART COLLECTION

Erimtan

ARKEOLOJİ VE SANAT
MÜZESİ

İÇİNDEKİLER

14 **Kıvrım:** Turnstile’ın gürültüsü: Never Enough
İlker Cihan Biner

16 **Müstakil perspektif:** Kırık, çoğul ve parçalı
Selin Çiftci

18 **Değinmeler:** Teori ve pratik üzerine
Nevzat Sayın

20 **Akuta Makuta:** Tip II Red: Lesper kimin içini gıcıklıyor?
Süreyya Evren

22 **Belgesel:** Taşta zamanı korumak
Özlem Yalım

24 **Sergi:** Akışkan resim, geçici mekân
Nazlı Pektaş

28 **Sergi:** Kırılmanın eşiğinde bitimsiz bir akış
Didem Ermiş

32 **Sergi:** Sesin görünmez mimarisi: Akustik bellek ve estetik direniş
Ceylân Önalp

38 **Dosya:** Hikâye İstanbul’da Geçiyor’da öne çıkan 10 kitap
Berfin Küçükaçar

41 **Vision Art Platform:** Zamanı düşünmenin yeni yolları:
Vision Art Platform’un Londra’daki ilk sergisine dair notlar
Merve Akar Akgün

45 **İnceleme:** Sıkışmışlıklar, delmeler ve dönüşümler: Mehtap Baydu yapıtından
Süreyya Evren

54 **Odak:** Resim: Küçük bir tebessüm
İbrahim Cansızoglu

59 **Yaz Rotası**
Merve Akar Akgün, Berfin Küçükaçar, Yekhan Pınarlıgil

70 **Dosya:** Mehmet Nâzım: Bir aile arşivi
Ceylân Önalp

74 **Portre:** Bir eserle yaşlanmak: Burcu Acartürk Yıldız ile koleksiyonerlik üzerine
Firdevs Kayhan

76 **Portre:** Kendi kimliğim ve birikimlerimle...
Merve Akar Akgün

78 **Portre:** Somut bir direniş ve kendini koruma biçimi olarak resim
Merve Akar Akgün

80 **Sergi:** Çek Valf: Altyapının altı üstü
Öznur Karakaş

82 **Maddenin halleri:** Maddenin işlevsizliği
Oğuz Karayemiş



MAXIMILES BLACK’LE AYRICALIKLARA YELKEN AÇIN.

Yelken tutkusunu nesiller boyu yaşatan The Bodrum Cup 20-25 Ekim tarihleri arasında Maximiles Black sponsorluğu ile gerçekleştirilecek. İşCep’ten Maximiles Black’e hemen başvurun ayrıcalıklı bir dünyaya adım atın.

Başvuru için:



Ayrıntılı bilgi için:
maximiles.com.tr





İZMİR'İN SANAT ROTASI



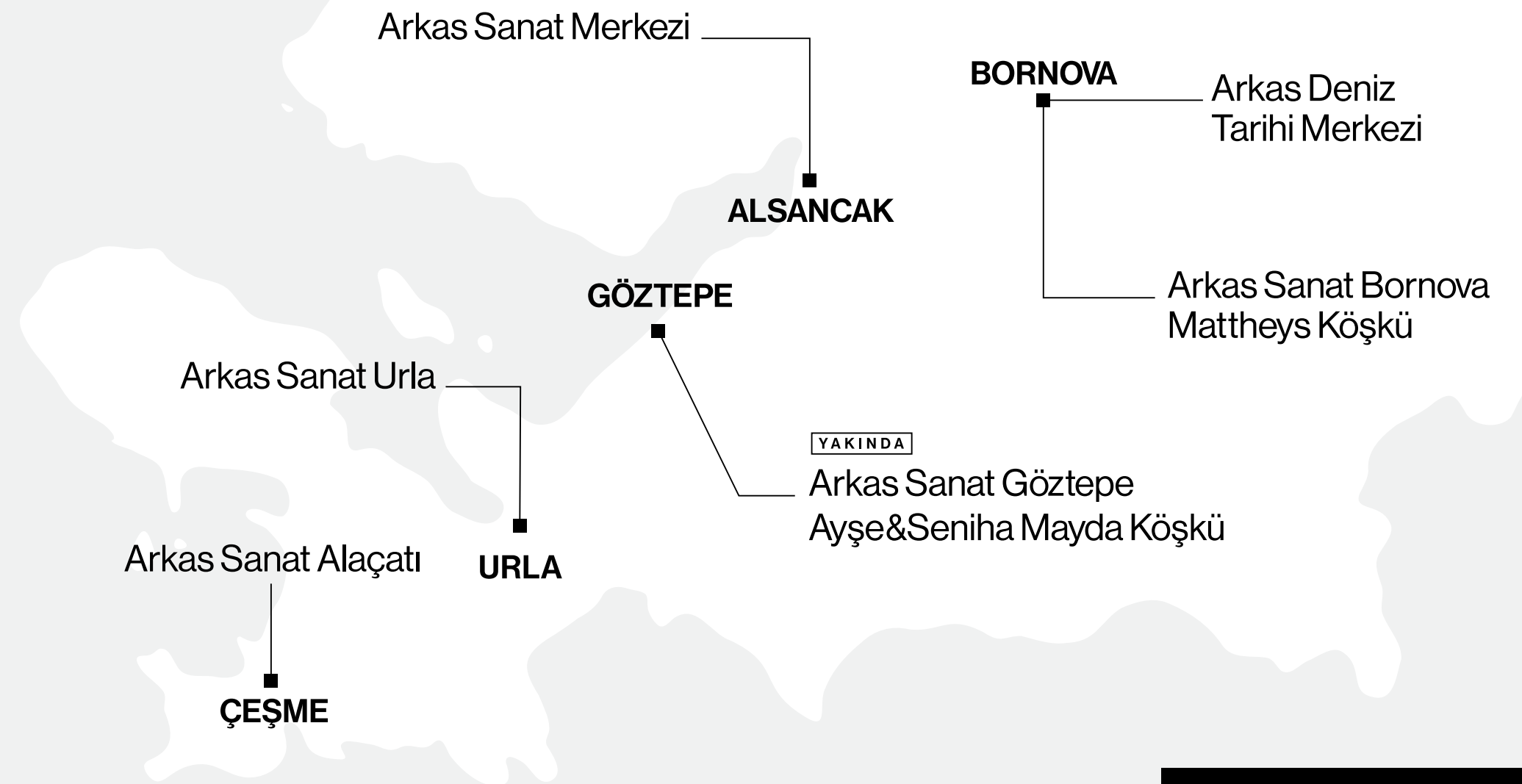
ARKAS
DENİZ TARİHİ MERKEZİ

**ARKAS
SANAT**
—URLA—



ARKAS SANAT
BORNOVA MATTHEYS KÖŞKÜ

**ARKAS
SANAT**
—ALAÇATI—



2011'den bu yana sanatın birleştirici ve dönüştürücü gücünü sanatseverlerle paylaşmaktan gurur duyuyor, İzmir'in farklı noktalarındaki sanat merkezlerimiz aracılığıyla kurduğumuz bu bağın giderek büyümesini diliyoruz.

**ARKAS
SANAT**

Sergi ve etkinliklerden haberdar olmak için QR kodu okutunuz.

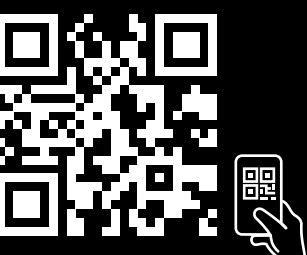


@arkassanatmerkezi
@arkasdeniztarihimerkezi
@arkassanaturla
@arkassanatbornova
@arkassanatalacati



@arkassanat

arkassanat.com





KIVRIM

İlker Cihan Biner

Turnstile'in gürültüsü: *Never Enough**

Şimdi kendinden kaçırıyorsun
Sana söylenenleri duymıyorsun
(*Never enough* şarkısından sözler)

Güncel sanata dair mırıldanmalarım devam edecek. Sanat tarihine notlar bırakarak gözden kaçan ya da karanlıkta kalan hususları bir sonraki sayılarda dile getireceğim. Yaz sayısında böylesine katmanlı mevzulardan bahsetmek istemedim. Politikanın da boğucu havası malum. Her açıdan sıcak havalarda elimizde bir *rock* albümünün olması gerek. Bu noktada müzik sektöründeki nostalji dalgasına biraz değinmek isterim. Popüler müzik tarihinin belleğini konuşmak başka şey, sadece geçmişte kalmak ve oradan çıkamayıp tıkanmak farklı. Her çıkan yeni solistin veya grupların en iyi olduğunu iddia ediyor değilim. Sadece müzikal doğumlara dikkatle bakabilmek lazım. Üstelik *rock* müzikteki toplumsal cinsiyet sorunu hâlâ çıkmazda. Yenilemek lazım: *Rock* erkeklere has müzikal bir form değil. Feminist, kuir pek çok *rock* sanatçı/grup var. Bahsettiklerim apayrı yazı konusu olup sizleri bir grubun albümüyle tanıştırmak isterim.

Turnstile grubunun *Never Enough* albümüne kapıldım ve çıkamıyorum. Bir müzikal spektrum olan çalışma Black Sabbath'tan ödünç alınmış *riff*'leri, bombardıman misali güçlü basları bünyesine katıyor. Grubun solist Brendon Yates'in vokali The Police dönemlerindeki Sting'i andırır biçimde.

Albümün detaylarına girmeden önce topluluk hakkında kısa bilgiler vereyim. *Turnstile*, 2010 yılında Baltimore, Maryland'de kuruldu. Baltimore, 1980'lerden beri Doğu Yakası *hardcore punk* sahnesi içinde kendine has, agresif, çoğunlukla *lo-fi* ve deneysel bir çizgi geliştirmiştir.⁽¹⁾ *Turnstile* yaratıcılığını şehirde yayılan karşı kültürün dokusundan alır. Kaotik, klasik *rock* anlayışını aşan, *post-hardcore*, *shoegaze* ve hatta *funk* gibi türleri karıştırarak kendine has/özgün bir stil yaratan grup, şimdiye kadar dört stüdyo albümüne imza attı. Çıkardıkları *EP*'leri de⁽²⁾ sayarsak Turnstile zengin bir diskografiye sahip. Topluluk, ilk dönemlerinde ham vokallerle birlikte *punk*'ın öfkeli konumlarını benimsemişti. *Turnstile* çıktıkları yıldan farklı olarak zamanla değişerek özellikle *Glow On* albümlerinde *hardcore punk*'ı sadece haykırmak ve patlamakla sınırlı tutmayarak *indie rock* ve *funk*'la harmanladı. Bu açıdan *Glow On* konsept özelliği taşıyordu.

Görsel tutum

Turnstile görsel olarak videolarında skate kültürü ve çağdaş dans motiflerini⁽²⁾ kullanarak sahneye seyirciyi de katan bir hava yaratır. Yani gruba *hardcore punk*'ın yer yer oluşan katı kuralları çarpmaz. Topluluk her yeni albüm döneminde farklı sanat formlarına doğru genişliyor.

Never Enough bu çeşitliliğin kanıtı gibi. *Blood Orange* olarak bildiğimiz Dev Hynes *Seen' Stars* adlı çalışmada geri vokallerde görülüyor.



"Time & Space" Baltimorelu grup Turnstile'in hem başarılı *hardcore* albümü hem de bir müzik türünün sınırlarının nasıl esnetilebileceğinin göstergesi. Fotoğraf: Jimmy Fontaine

Ayrıca müzisyen *Never Enough* ve *Look Out for Me*'de cello performansı ile katkı sunuyor. Hayley Williams, Faye Webster gibi önemli söz yazarları kimi eserlerde geri vokallerde. (*Time Is Happening*, *Sein' Stars*)

Look Out for Me ve *Sunshower* şarkılarındaki uzun ambient bölümler, flüt sololar eserlerde belirirken elektronik öğelerin katkısı çalışmaları deneysel tavra dönüştürüyor. *I Care*, *Dreaming*, *Birds* şarkıları da grubun enerjisini doğrudan ortaya koyan çalışmalar.

Albümün kapak tasarımı en az müzik kadar değerli. Görselde açık mavi zemin üzerine, hafif gölgeli gökyüzü ve ince gökkuşağı dikkat çekiyor. Kapakta minimalist bir hava var.

Diğer heyecan verici olay ise albümün filminin çıkması. Eser, albümdeki 14 şarkıyı içeren 50 dakikalık bir görsel deneyim sunuyor. Yönetmenliğini grup üyeleri Brendon Yates ve Pat McCrory üstlenmiş. İlk gösterim Tribeca Film Festivali'nde yapıldı. Ardından Toronto, Coral Gables gibi sinemalarda yayınlandı. Film geniş açık alanlarda geçerken kırık renkli yerleştirmelere benziyor. Ayrıca insan silüeti çiziminin üzerine yerleştirilmiş bina ve araçlar gibi güncel, deneysel bir yaklaşım öne çıkıyor. Şarkılara uygun renk paletleri, sahne düzenleri ve sakin ama duygusal sahnelerle estetik açıdan müzikal çeşitlilikle eşleşen bir iş çıkarılmış.

Turnstile'in *Never Enough* albümü ve videoları/filmi keşfedilmeyi bekliyor.

Kıvrım ise bu sefer *punk*'a, alternatif *rock*'a ve pek çok sese kulak vermeyi ihmal etmeyen bir konumda. 🎧

*Turnstile'in web sitesi: <https://turnstilehardcore.com/>

(1) Maryland'ten çıkan gruplar: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Maryland_music_groups

(2) Turnstile'in diskografisi için: [https://en.wikipedia.org/wiki/Turnstile_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Turnstile_(band))



Made of Stories

Crafted in Italy with love for life's most memorable moments. Since 1912.

Scan to activate the augmented reality experience.



poltronafrau.com



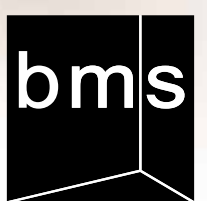
POLTRONA FRAU ISTANBUL by BMS DESIGN CENTER

Nispetiye Cad. Seher Yıldızı Sk.5 Etiler

T. 0212 263 64 06

info@bms.com.tr | bms.com.tr

📍 bmsdesigncenter | 📱 bmsdesigncenter



DESIGN
CENTER

1984



MÜSTAKİL PERSPEKTİF

Selin Çiftci

Kırık, çoğul ve parçalı

İnsanlığı savaş tehlikesinden kurtarmanın bir yolu var mıdır?
Albert Einstein, 1932

Einstein'ın temmuz sıcaklığında Potsdam'daki masasından Freud'a yazdığı *Why war?* (*Neden savaş?*) başlıklı mektubu bu soruyla başlıyor. Mektup boyunca Einstein, bilimsel gelişmelerde büyük hız kazanan insanoğlunun nasıl oluyor da hâlâ meselelerini "savaş" dışında çözecek yeni bir yol icat edemediğini şaşkınlıkla sorgularken I. Dünya Savaşı'nın üzerinden çeyrek asır bile geçmemişken bu kadar kolay savaşa ikna olabilmemin, savaşı mümkün kılan psikolojik köklerini anlamaya çalışıyor.

Henüz NASA'nın kurulmadığı, Apollo 11'in Ay'a inmediği, DNA'nın yapısının muamma olduğu ya da atomun parçalarına henüz bölünmediği 1930'ların ilk yarısında, ileriye dönük adımlar olarak kabul edilen bilimsel gelişmeler bugünün teknolojisinden bakıldığında incir çekirdeğinde kaybolabilecek gibi görünüyordular. Oysa bilimsel gelişmelere paralel tutulan ileri medeniyetin bugün geldiği noktaya bakınca insanlık adına tam olarak neyin ileriye dönük adım olduğuna, Einstein'ın tüm nesnelliğiyle savaş ilkelliğinin karşısına konumlandığı bilimin neye hizmet ettiğine tekrar bir dönüp bakmak gerekiyor. Çünkü bugün ilerleme olarak kabul edilen bilimsel gelişmelerin birçoğu aslında savaşların, güç gösterilerinin sürdürülebilir olmaları için harcanan çabanın yan etkileri. Örneğin, radyolojiyi ve nükleer enerjiyi II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'dan önce atom bombası geliştirme yarışına; uydı teknolojisini, telekomünikasyonu Soğuk Savaş koşullarına, plastik cerrahiye savaşta uzuvlarını kaybeden askerlere, MRI teknolojisini hava saldırılarına borçluyuz.

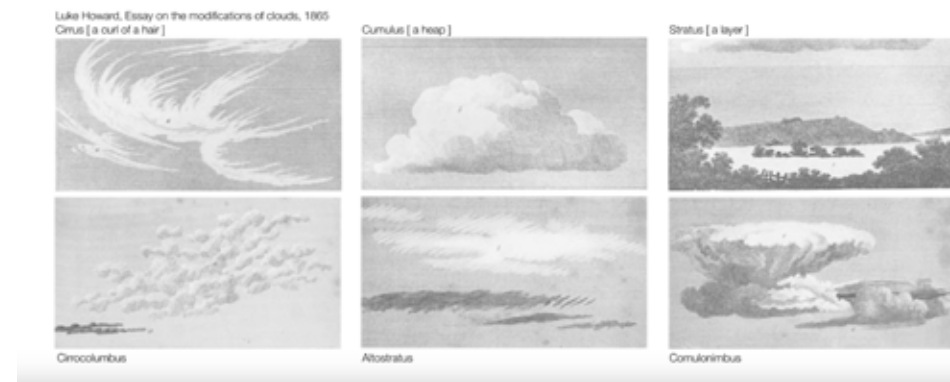
Belli ki insanlığın kurduğu biricik medeniyeti "ileriye" taşıyan motivasyon etik, ahlak ya da hukuk değil; şiddet. Freud'un Einstein'a yazdığı cevap mektubunda da belirttiği üzere insan sorunları çözmek için önce şiddete başvurmaya eğilimli; *eros*'u (yaşam içgüdü) değil, *thanatos*'u (ölüm içgüdü) rehber alıyor. Ona göre savaş, insan doğasında prehistorik düzeyde entegre edilmiş olan ölüm içgüdüünün dışı vurumu; yani tavır değil, tepki, çünkü dürtüsel yani ilkel. O yüzden insanoğlu bugün 1932'nin koşullarına kıyasla uçup kaçan son teknolojinin dönüp dolaşıp yine aynı ilkelliğe hizmet etmesini belki Freud'un bir yaklaşımla açıklayabiliyor ama bu ilkelliği, bugün hâlâ nasıl olur da evcilleştiremediğini açıklayabilmesi artık eskisi kadar kolay görünmüyor.

Şiddet kuvvetini ve bahanesini korusa da geleneksel savaşın zamana yayılan, kahramanlık, fedakârlık anlatıları üzerinden temize çekilen imgesi bugün eskisi kadar iyi çalışmıyor ve aynı karşılığı bulamıyor. Kontrollü propaganda yayınlarını ya da savaş bittikten sonra ortaya çıkan videoları, fotoğrafların, günlüklerin yerini X'te bir *drone* saldırısının anlık videosu, TikTok'ta ağlayan bir çocuk, bir yazlık sinema edasıyla beyaz plastik sandalyelerini dizmiş heyecanlı gözlerini manzaraya diken insanların izlediği canlı bombardıman görüntüleri almış görünüyor.

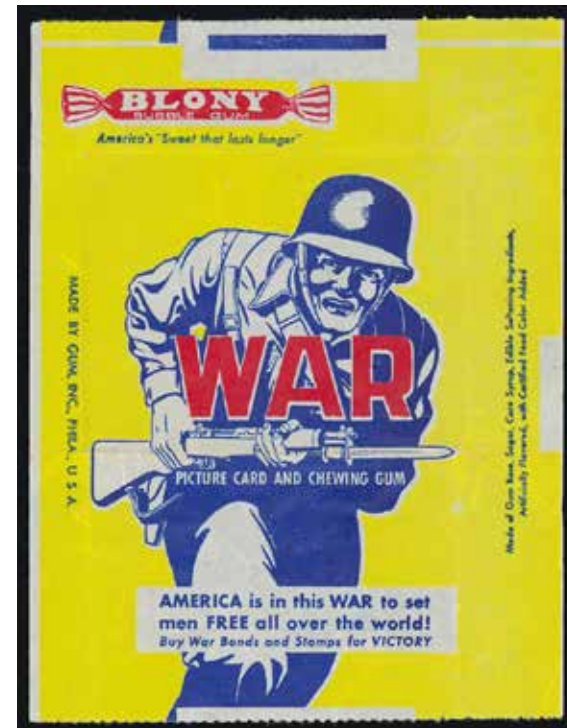
Savaşın temsili, icra edenlerin çabasına rağmen artık "tutarlı" bir bütün olarak okunamıyor. Temsil; kırık, çoğul ve parçalı. Büyük anlatıların karşısında kırık anlatılar var. Açılmış büyük cephelemin karşısında apartman daireleri yer alıyor. Önceden ancak asker figürlü kartpostallar, süngülü sakız etiketleri, süslenmiş kibrit kutularıyla görsel kültüre nüfuz edebilen ve gündelik bir "norm" haline dönüşebilen savaşın görünür olabilmek için artık böyle bir gayrete ihtiyacı yok. Geçtiğimiz haziran ayında bir yandan *No Kings Day* gösterileri devam ederken Washington'da gerçekleşen askeri geçit töreninde, elinde insansız hava aracı taşıyarak yürüyen asker imajı bu yüzden *kitsch*. Çünkü geçit törenlerinin, temsil ettikleri gücü görünür kıldıkları sembolik tavırları bugünün savaş estetiğiyle örtüşmüyor; "tören" in "görmekli görünürlüğü" merkezi, hiyerarşik ve simetrik bir "güç" modeline dayanırken bugünün savaşı asimetrik ve dağınık güç odakları etrafında kuruluyor. Değişken, hızlı, veri temelli ve algı merkezli bu estetikte anıtsallığa yer yok. Savaş artık gerçek zamanlı, akışın ve gündelik hayatın bir parçası; o kadar görünür ki, görünür olmaya ihtiyacı yok.

Savaşın gündelik hayata sızan bu çok parçalı akışkan yapısına karşılık, tanıklık da benzer şekilde cevap vermek durumunda kalıyor. Çünkü şiddet görünür ama olağan olduğunda onu okunabilir ve hesaplanabilir bir zemine oturtmak gerekiyor. Savaşın tanıklığı artık insani ve ahlaki bir pozisyon, tutulmuş bir günlükten, paylaşılmış bir anlatıdan, anıdan öte, mekânsal, teknik, arşivsel ve estetik bir mücadele alanına dönüşüyor. Forensic Architecture'ın çalışmalarıyla büyük hız kazanan bu mücadelede nesne, tanıklık görevini yerine getirmek üzere anlatıcı pozisyonuna geçiyor ve özneleşiyor; Mengele'nin kendisi ya da kurbanı değil, kafatası konuşur oluyor; beden yerine bulut şiddeti kaydediyor; günlükler yerine gökyüzü arşivleşiyor.

Savaşın imgesi ve tanıklığı değişmişken; sonradan okunan kahramanlık anlatıları yerine, her *scroll-down* hareketinde gerçek öznelerle yüzleşilirken, tanıkların zihninde kalan subjektif izlerin peşine düşmek yerine, bulutlara sinen *glifosar* ya da *pestisit* kalıntılarının izleri sürülebilirken, yani daha görünür savaşları daha gerçek tanıklıklar takip ederken Einstein'ın "Neden savaş?" sorusuna nasıl yanıt verebiliriz; ya da Freud'un içgüdüsellikle açıkladığı nedensellik düzlemini nereye oturtabilir, hâlâ nasıl meşru kılabiliriz? ☘



Forensic Architecture, Cloud Studies video ekran görüntüsü, 2020, © Forensic Architecture



War Gum (Savaş sakızı ambalajı), 1941-42, Gum Inc.

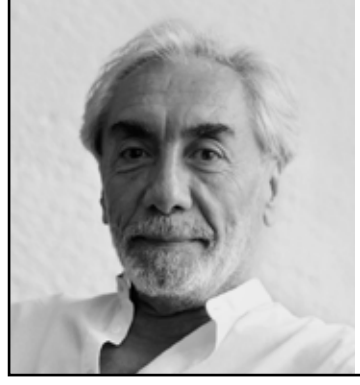


2 - 15 July
18 July - 1 Aug
5 - 26 Aug

29 Aug - 13 Sept
16 - 30 Sept

İdil Berf-Yasemin Özen Gök "Insights"
Sema Boyancı "Aesthetic & Instinct"
Halka Sanat Project - Evren Erol,
İpek Çankaya, Doğu Çankaya
"When The Little Bells Ring"
Gaye Özen "Breath"
Collective Exhibition Sema Boyancı,
Ersay Alap, Şule Kantürk, Ayça Bumin,
Ayşenur İlkışık, Burcu Şahin, İdil Berf,
Feridun Fikri Uğur, Yasemin Özen Gök,
Gözde Eşkazan, Özbilen Gökgöl and
Volkan Akmeşe. "Datça Story"





DEĞİNMELELER

Nevzat Sayın

Teori ve pratik üzerine

Kimi terimler, zamanla ikincil ve üçüncül anlamlarıyla anılır hale geldiğinde, asıl anlamları yalnızca konuyla ilişkili kişiler arasında bir şifreye; gerektiği gibi tartışılmadığında ise imgelerinden koparak birer “boşkelime”ye dönüşebiliyor. Düşünmek, en azından iki kişilik bir “etkinlik” olduğu için de bu terimler “dar alanda kısa paslaşmalar”la hiçbir şey imlemeyen düz ya da çok şey imleyen karışık kavramlar üretiyor. “Sürdürülebilirlik” de “boşkelime”ye dönüşmüş bir terim olarak sadece mimarlar arasında kalmayan mimarlık konularının en gözde kavramlarından biri. “Ekolojik anlamda çevreye ve iklime ilişkin ekonomi-politik nedenleri ve vicdani/ahlaki bağlamıyla doğal kaynakların verimli ve tutumlu kullanılmasını amaçlayan bir yaklaşım yeni olabilir mi? İyi mimarlığın sahip olması gereken en temel özelliklerinden birinin bu olması gerekmez mi? Bu kavramı dilinden düşürmeyen birinci dünyanın etkin ülkelerinin savaşlar konusundaki azgınlıkları ve dünyanın sahibi olmak konusundaki arsızlıklarıyla bu kavram inandırıcı olmaktan uzaklaşmaz mı? Birinci dünyanın yanında yer almak için elinden geleni yapan ve üçüncü dünyanın canına okuyan ikinci dünyanın birinci dünyaya bağlı iktidarları kendi ülkelerinde de bu arsızlığı sürdürerek insanların çanına ot tıkamaz mı?” gibi sorularla Tokyo’dayım.

Bütün boyutlarıyla kısa sürede anlamak zor olsa da günlük hayatın şaşırtıcı düzenliliği içinden bakınca görünen o ki, bir arada yaşamalarının temel ilkesine dönüştürmüşler, ilk anlamıyla sürdürülebilirliği. İnşa etme bilgilerinin yetkin sonuçları olan yapıları, sokakları, caddeleri; “az yeterlidir” ilkesinin günlük hayattaki uzantıları; kendilerine, ötekilere, nesnelere ve durumlara karşı davranışlarıyla gerçekten sürdürülebilir olanı görüyorum. Öteden beri sürüp gelen geleneksel bilginin yanı sıra olacak olanı tahayyül ederek olmakta olanı üretebilmelerini sağlayan çağdaş verilerle yaşayan insanların şehri Tokyo. Yazılı/sözlü hiç bilmediğim bir simgeler dünyasının içinde olsam da imgeleri anlayıp anlamlandırabilmek için yeterince ipucu var. Taksinin dantel kaplı koltuğunda, mimarlık fakültesinin çizimler ve maketlerle dolu, bilgisayarsız atölyesinde, ton balıklarının müzayedesinin yapıldığı balık halinde ya da denizden aldıklarını hiçbir şeyi ziyan etmeden tüketebildiklerini gördüğüm balık pazarında “çağdaş/çağdaşlık” kavramları sürdürülebilirliğe eklenirken, bir sanat galerisinde gördüğüm inanılmaz güzellikteki kaligrafik işlerin dürtüsüyle sanat-zanaat üzerinden yine “çağdaş sanat”a kadar geldim. Kahve molasında Avelina Lesper’in *Çağdaş Sanatın Sahtekârlığı* kitabına ilişkin Instagram paylaşımına mesajlarla gelen tepkilerle de pekişti. *Çağdaş Sanatın Sahtekârlığı*’nı “çağdaş sanattaki sahtekârlıklar” diye çevirmiş, “çağdaş sanattaki saçmalıklar” diye de *edit* etmişti zihnim. Kitabı bu düşünceyle okumuş, Lesper’i böyle anlamış, alıntılarımı da anladıklarım üzerinden yapmıştım.

50’lerle başlayan ve sürmekte olan sanat çalışmalarını içeren bir dönemi anlatan geniş kapsamlı bir terimken, 80’lerde bir sanat akımına dönüşüp giderek üslup/biçem özelliği kazanan ve geniş anlamlı bir kavrama dönüşüp bu üslupçu dönüşümle farklı başlıklar ve alt anlamlar taşıyan, ne olduğu hangi sanatçı, eleştirmen, tarihçi, teorisyen veya küratör tarafından kullanıldığına bağlı olarak sözlü/yazılı uzun açıklamalar gerektiren bu sanat akımı muğlaklığını koruduğu için yeterince anlaşılmıyor. Anlamamız şart

değilse de sergilenen nesnelerle bir tür ilişki kurmamız şart! Ulus Baker’in dediği gibi “Her şeyi anlamak zorunda değiliz. Anlamak dünyayla ilişkimizin bir düzeyinden ibaret.” Ama gerçek ya da duyuşal olsun sergilenen bir sanat nesnesiyle sanatçının kastettiğini anlamasak bile kendimizce bir tür ilişki kurabilmeliyiz. “Çünkü sıradan kişi ile sanatçı arasında karşılıklı bir yaklaşımın olanaklı olduğu ve sanatçının artık bütünüyle ayrı bir varlık olarak gözükmediği bir yer olmalı,” diyor “fakat bu resim amcama hiç benzemiyor” diyen birine “amcanın canı cehenneme” diyen Paul Klee.* Eleştiriler, amaçlar, tanımlar eserin kendisiyle karşılaşmamızın öncesinde değil de sonrasında olsa keşke; aksi halde sanat başka hiçbir disiplinde olmayan özgürce yapılabilme özelliğini yitirmediyse bile yitirecek gibi görünüyor. Tarih-teori-eleştiri yapanlar sanat yapmaya/yaptırmaya kalkarsa tarihi, teoriyi, eleştiri kim yapacak? Ya da sanatçılar tarih-teori-eleştiri yaparsa sanatı kim yapacak?

Gehry’nin en büyük sanat eserinin kendi yapısı olması gerektiğini düşünerek tasarladığı müzelerinin sanat eserlerinden rol çalması gibi sanatçılarla küratörlerin arasındaki rol kayması konusunda bir uyarı olarak anlıyorum Lesper’i. Özgürce sanat eseri yapmayı bilmek gerekiyor sanat yapabilmek ve anlamı eserin içine gömebilmek için. Eser kendi gücüyle bizi karşısında tutabilmeli ki eserin yanı sıra bizden daha çok bilenlerin anlamlandırmalarının (da) bir anlamı olsun. Böylelikle biz faniler de öğrenip yeniden anlamlandırabilelim sergilenenlerden gözümüze ve zihnimize takılanları.

Tekrar baktım kitaba; Lesper de bu anlamda şeyler söylüyor sanki; bütün aforizmalar gibi, sert ve genelleyerek söylüyor ama sertlik ve genelleme esasa dair olanı değiştirmiyor. Ne “çağdaş sanat” derken bu tanıma giren bütün işleri kastedi yordur Lesper, ne de bilerek yapılmış bir sahtekârlık olduğunu. Her şeyi bir çırpıda açıklayan toptancı bir teoriye kim inanır? “Her şeyi açıklayan ve bir tek sebebe indirgeyen teorilere inanmam (...) tek büyük fikir (...) ile bütün alemin anahtarını ele geçirebileceğinize inanabilirsiniz, (ama bu durumda) paranoyaya da yakın olduğunuz söylenebilir,”** diyen Orhan Pamuk gibi düşünüyorum. Bu yüzden çağdaş sanat adı altında yapılan saçmalıklar diye anlıyorum Lesper’in kastettiğini. Modern ya da Barok sanatçıların saçmalıkları demek gibi bir şey bu. Ama biliyoruz ki akla zarar saçma sapanlıklarla dolu bu zorba dünyada bir panzehir olarak sanatçıdan daha iyi kim kullanılabilir saçmalama hakkını? 🍵

* Paul Klee, *Modern Sanat Üzerine*, Altıkkırbeş Yayın, s:11

** Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, YKY, s:82



Totem için okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA



AKUTA MAKUTA

Süreyya Evren

Tip II Red: Lesper kimin içini gıcıklıyor?

Bütün redler bir midir? 1990'lardaki Türkiye sanat sahnesinde güncel sanata karşı olanlar, güncel sanatı, sergisini, sanatçısını reddedenler ile bugün "red duygusunu artık daha fazla evde tutamıyoruz, zaptedemiyoruz," diyenler bir midir? Aynı red mi ikisi? Konu etmek istediğim şey bu. Bakınca kritik farklar görüyorum; ve bu farklar, bu seyrüsefer, aslında güncel sanatın ülkemizdeki macerasına dair de bir şeyler söylüyor ve bence –benim de aralarında olduğum– aktörlerine kimi uyarılar içeriyor olabilir mi? Şairin dediği gibi "çatıkata aklımı kurcalıyor," ya da kıpırdatalım metaforu, esintili arka balkon aklımı kurcalıyor.

"Soyut sensin figüratif babandır" günlerinin güncel sanatla dalga geçen reddini (Tip I Red) Avelina Lesperli, duvara yapııştırılan muza tepkili çağın reddinden (Tip II Red) ayıran temel bir şeyler var gibi.

Tolstoy'un *Anna Karenina*'yı açarken dediği gibi "Mutlu aileler birbirine benzer; her mutsuz ailenin mutsuzluğu ise kendine özgüdür," diye bakarsak bütün kabuller birbirine benzer ama sanat dünyasının her reddi kendine özgüdür dememiz gerekir.

Tip I Red ulusalcılığı çağırıyor, devletçiliği aklı getiriyordu, İslamcılık veya milliyetçilik formunda sağ cenah zaten sanatta önemli bir merkez kudreti vardı. Bazı sanatçıların 1960'ların sonlarında yaptıkları işler yenilikken, uçlardalırken, bakıyoruz 1980'lerin ortaları yaklaşırken hâlâ uçlarda, hâlâ yeniliğin temsilcisi sayılıyorlar, üstelik aynı arkadaşlarla birlikte. Uzatılmış marjinallik dediğim bu. Ve bunlara, "biz sizin ne yaptığınızı biliyoruz, yeni bir şeymiş gibi satmayın, bunlar özenti işlerdir, Batı'da çoktan yapıldı, yapacaksınız buraya özgü, burası ile harmanlayan bir şey ile gelin, ne bileyim bir neo-Bedri Rahmi olun da lafınızı dinleyelim, yoksa bu taklit işlerin bir ehemmiyeti yok, zaten dünya da sizinle ilgilenmiyor, biz niye ilgilenelim," diyor ya da demeye getiriyorlardı. Küratör kavramı dalga konusu oluyordu, dolayısıyla küratörden bahsetmek yenilikçilik gibi olabiliyordu; Deleuze & Guattari, Michel Foucault gibi post-düşünürler sosyalist redde uğruyorlardı, dolayısıyla hem laik Kemalist sol cenah hem sosyalist sol cenah için bütün bu *contemporary art* saçmalığı bir sahtekârlıktan ibaretti, zaten anca bizi kandırıyorlardı. İlâveten, sosyalist cenahın eklediği piyasa suçlamaları da vardı, diğer sanat işleviydi, politik bir aletti, bu sanatın politik kaldıracı neyi kaldırıyor? Anca zenginleri ayağa kaldırmaya ve perde çekmeye yarıyordu. Enstalasyon ile dalga geçiliyordu, video art yeni bir şey gibi muamele görüyordu, her şeye tükürerek kavramsal sanat deniyordu (tükürürüm böyle sanatın içine'nin yapayalnız olmadığını bilelim) ve hiçbirindeki kavramlar ciddiye alınıp da değerlendirilmiyordu. 1990'lara gelinip de merkezizlik, yataylık, aşağıdanlık, dünya ile eşzamanlılık, 1989 sonrası globalleşmek isteyen dünya sanatı, kimlik siyasetlerinin bastırılmışların geri dönüşü gibi heyecan uyandırması, gündelik olan politik-tir'in kalpleri tavlama, ezilenlerin pedagojisinin tavan yapması, anti-militarizmin gençler için olası kimliklerden bir kimlik olması, ve tüm benzerleri ve diğerleri yeni değerleri belirlerken bütün bunların sanattaki yansıması da zıpkın gibi güncel sanat olduğundan Tip I Red kesif bir muhafazakârlık suretindeydi. Hem de terimin birebir kullanımıyla, yani mevcudu korumak, muhafaza etmek istemek anlamında. Güncel sanat yeni olmalı ve her şeye yeniden yeni bir gözle bakmanı sağlıyandı; bayrağa, kimliğe, devlete, sınıra, askerliğe, cins kimliklerine, etnik ve kültürel farklara, resmi tarihe, solu dolayısıyla toplumsal dönüşümü tekeline almak isteyenlere, hiyerarşilere, piramidal yapılara, tahakkümlere, her şeye karşı bir '68 refleksi gibiydi. Hâl böyle olunca Tip I Red gerek aşağıdan Genç Etkinlikler ve diğerleri ile kaynayan gençlik, gerek kurumlara sızan yeni aktörler, gerek toplumsal değişimin pratik olduğu kadar teorik aygıtının da tümüyle kendisinden yana olması, –ama belki de en belirleyici olanı buydu– gerekse Batı'nın artık buradaki güncel sanatı tam anlamıyla tanıyor, mevcudiyetinin onanmasını gerçekleştiriyor ve onu bir paydaşı, çağdaşı, eşiti sayıyor gibi davranması karşısında kumdan kale gibi dağıldı gitti.

Sonra? Sonrasının tarihi de iyi yazılmış değil bu kumdan kaleyi hangi kalenin nasıl devraldığı da...

Tip II Red'e gelince, o başka hikâye. Yirmi küsur yıllık güncel sanat hâkimiyetinin yorduğu insanlardan geliyor gibi; karşı bir ses duyunca "hah şöyle be iki gözüm," dercesine kucaklarını açarak karşıyorlar. Avelina Lesper gibilerini sözgeli bağlarına basıyorlar. "Biri sonunda Kral Çıplak dedi," gibi bir tonla yaklaşıyorlar Lespergillere. "Biliyordum abi, biliyordum yalnız olmadığımı," fısıldamalarıyla. Sanat dünyası izleyicilerin görüşlerinden etkilenmeyecek bir konsensüs-odaklı ve korunaklı han kurduğu için kendine, kendi hanlığında bunları kaale almak için bir sebep göremiyor. "Ne enteresan yaklaşım, bu da bir deneyim aslında," falan diyerek bir sonraki kariyer adımını atıyor. Artık küratör, enstalasyon, video art, bienal yeni şeyler değil, her biri birer sabit; artık kimlik politikaları illa özgürlükçülerin yeri değil (*literatî*'den türetilmiş) wokeratî'nin de yeri; siyasi iktidarda ulusalcılar çoktandır yok, sanat iktidarı altındaysa Kemalist olmak direkt sükut suikastını tetikleyebilecek gerekçelerden biri; ayrıca belediyeler gözlerini açık tutabildikleri günlerde giderek daha fazla alanı güncel sanata açtılar, açmaktaydılar. Sosyalist eleştiri eserlerin içeriğini dikkate almamaya alışmış durumda, neyi kim destekliyor, para kimden geliyor çetelelerine kısılmış, ya da arkasını Batı'ya yaslama geleneğini seven sol eleştiri sanatçılara o günün konsensüsüne göre ayar vermeye ya da ayarda düzgün durduklarını onaylamaya dayanıyor. "Doğru yerde, doğru pozisyonunda duran bir sanatçı mı değil mi baktığımız?", bir bilelim, derin eleştirisi. Çağdaş iş insanı etiği akşamı tutup indiriyor artık meşru benim dercesine.

Tüm bunlar sanattan bir tür büyü beklemeyi hâlâ hatırlayanları çileden çıkarıyor. Ama seslerini çıkaramıyorlar. Kapı altlarından notlar atıyorlar birbirlerine. Notların üzerine şaman ikonları çiziyorlar.

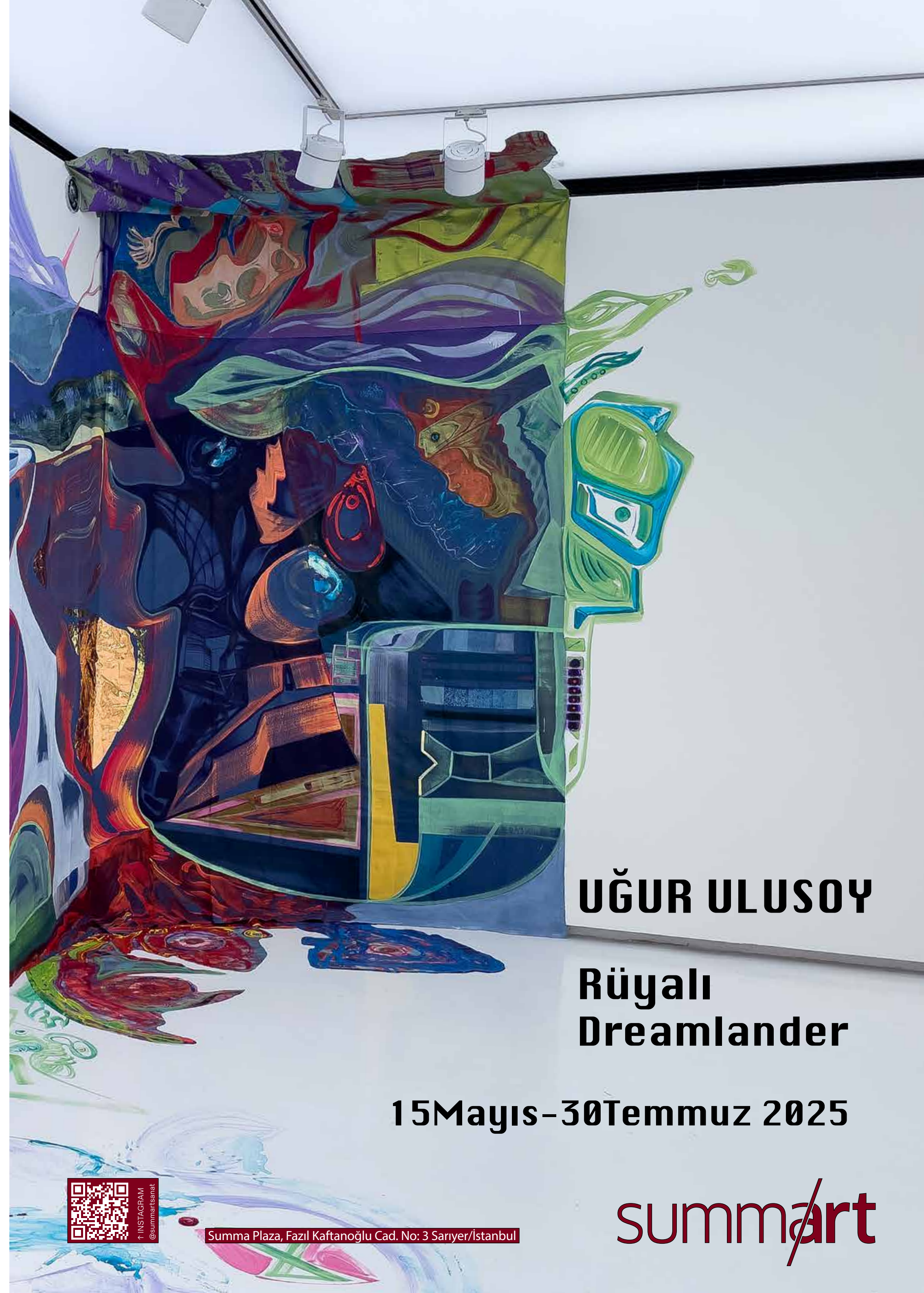
Söylemem gerekir belki, beni kötü göstereceğini bilsem de, –çünkü herhangi biri hakkında böyle açıktan horgörü saçmak kötü gösterir kişiyi sanat dünyasında– Lesper'i bir yazar, düşünür vs. olarak ciddiye almıyorum; Türkiye'de bu denli ciddiye alınmasını ciddiye alıyorum ama. Lesper esasen, söylediklerinin içeriğine bakılırsa, bugünden doğan herhangi bir söz söylemiyor, Tip I Red kafasında, dan dun bir akademisyen. Onu bugün anlamlı kılan Tip II Red'in gereksinim duyduğu bilimsel (akademik) desteği sunması ve güncel sanatın (*contemporary art*) söylemsel iktidarından yılmış entelektüellerin zihin durumu sanki. Kitlelerin değil bu arada, kitleler bence güncel sanattan memnun ya da habersiz ve habersiz olmaktan mutlular, ama sonra haberdar olunca da şikayetçi değiller; öğrenmeye çalışıyor, sıkılınca bırakıyorlar; asla tam içeri giremeyeceklerini anlayınca da rollerine razı oluyorlar; bazısı biraz daha ileri gidiyor, tadını çıkarıyor, topları atıp tutuyor, basamakları inip çıkıyor vs. Esas rahatsız olanlar başka disiplinlerdeki sanatçılar, çeşitli disiplinlerdeki Türkiyeli akademisyenler, okur yazar takımı vd. gibi gözüktüyor. Nereden gözüktüyor, kimlerin Lesperados! Lesperados! diye heyecanlandığına, "neredeydin be hocam" gibi karşılamalar yaptığına bakarsak, oradan gözüktüyor.

Maurizio Cattelan'ın *Komedjen*'iyle, duvara yapııştırılan muzla dalga geçmek kimleri heyecanlandırıyorsa, kimlerin içini gıcıklyorsa onları. Eski, at gözlüklü, kendi aygına kurşun sıkıcı, kendi kendini kilitleyici tavırların yeni redlere sızması tamam, onu akılda tutalım eyvallah. Gelgelelim toplan böyle çamurlu yuvarlanmasına elbette yirmi yıllık iktidarın geldiği noktanın da bir payı var. Ama kim bu sorgulamayı yapacak? Temiz birini aramayalım ki kolayca düşünebilelim.

Tip I Red herkes bizi dinleyecek, bizim sözümüz geçer dilinden konuşuyordu. Gün geldi kimse dinlemedi, hâlâ da dinleyen yok. Eskiden dendiği gibi, *totalman* kapalı kulaklar. Piyasa iktidarı devam muhtemelen, müzayedeler yalan söylemez, ama söylemsel iktidar sıfıra sıfır.

Tip II Red ise bir şeyi muhafaza etmeye çalışmak dilinden değil; bir şeylere çok haksızlık yapılmadı mı, bir şeyler çok abartılmadı mı, kimse bizi dinlemeyecek mi dilinden konuşuyor.

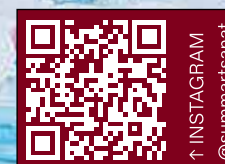
Hayır dinlemeyecek. Önceki kumdan kale de dinlememişti. Burası Türkiye yok öyle. 🍷



UĞUR ULUSOY

Rüyalı
Dreamlander

15 Mayıs – 30 Temmuz 2025



↑ INSTAGRAM
@summartanat

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

summart

Taşta *zamanı* korumak

Röportaj: Özlem Yalım



Reyhan Sezgin



Ali Mucak ve Reyhan Sezgin, Anadolu Hazineleri Laodikeia Antik Kenti çekiminden, Haziran 2024

Doğal taş alanında, kurucu ortağı olduğu uluslararası firmasında çalışmalarını sürdüren kadın girişimci Reyhan Sezgin ekibi ile birlikte gezerek antik kentler hakkında kendi perspektifinden bir belgesel serisi hazırlayıp sunuyor. Şu ana kadar Laodikeia, Iasos, Priene, Magnesia, Miletos, Metropolis, Aizanoi, Aiagai ve Afrodisias kentleri üzerine belgeseller yayınlayan Sezgin ile *Anadolu Hazineleri* isimli belgesel serisini konuştuk

Firmanız doğal taş alanındaki uzmanlığıyla tanınıyor. Sizi antik kentleri konu alan bir belgesel serisine yatırım yapmaya ne teşvik etti?

Mermere yalnızca bir malzeme olarak ilgi duymuyoruz, mermer bizim için bir sosyal sorumluluk ve miras meselesi. Mermerin geçmişten bu yana sanat eserlerinde ve mimarlıkta kullanılmış olması bizi de yaratıcı alanların bir parçası yapıyor. Antik uygarlıklar taşı sadece yapılar için değil güç, estetik ve kalıcılığı ifade etmek için kullandılar. Bu seri, o ruhun bir yansıması ve ona duyduğumuz saygının bir göstergesi olarak ortaya çıktı. Benim antik kentlere olan ilgin çocukluk yıllarıma uzanıyor. Egeli olup antik kentlerle iç içe olmamak mümkün değil. Bir alışkanlık olarak gördüğüm her kahverengi tabelaya uğramak, görmek isterim. Likya yolunda yürümek bir ayrıcalık gibi gelir bana. Hatta buralarda yürürken şöyle bir cümle geçer aklımdan: "Burada tanrıçalar yürüdü; adımlarına dikkat et!"

Belgeseller hem sinematografik açıdan etkileyici hem de bilgi açısından zengin. Bu yaratıcı yönü nasıl şekillendirdiniz?

Arkeologlar, sanat tarihçileri ve sinemacılarla birlikte çalıştık. Her bölümün hem görsel olarak etkileyici hem de tarihsel olarak doğru olması için yoğun bir süreç yürüttük. Çekim öncesi keşif ziyaretler, arşiv taramaları, hatta kimi zaman o kenti iyi bilen insanlarla geçirdiğimiz mesailer etkili oldu.

Şu ana kadar dokuz bölüm yayınladınız. Sizi en çok etkileyen şehirleri anlatır mısınız?

Her şehrin kendine özgü bir hikâyesi var. Örneğin, Manisa'da bulunan Aigai Antik Kenti'nde genel-de yöreye özgü bir taş olan Andezit kullanılmış. Kenti gezerken tüm kamu yapılarında bu taşın kullanıldığını görüyorsunuz. Ticaret açısından zenginleşmiş ve halkına bu zenginliği gösteren kentlerde ise çeşitli mermer kullanımı yoğunlukta. Mesela Denizli'de bulunan Laodikeia Antik Kenti'nde zengin bir mermer çeşitliliği mevcut. Denizli ve çevresinden elde edilen traverten ve *rainbow onix* bloklar bu kent yapılarında kullanılmış. Ayrıca Mısır'dan ve Çanakkale'den de granit bloklar getirilmiş. Döneminin en prestijli taşlarından biri olan Afyon Dokimeion ocaklarından beyaz taşlar bu kentin mimari yapılarında yapı malzemesi olarak kullanılmış. Bu örnekleri artırmak mümkün. Hem tarihin hem de doğaltaş üretiminin yoğun olduğu bir coğrafyada yaşıyoruz.

Bu belgeseller, firmanızın marka kimliğiyle nasıl örtüşüyor?

Mermer aslında yaşayan bir arşiv. Antik kentleri anlatırken, taşı bir ham madde olmaktan çıkarp bir anlatıcıya dönüştürüyoruz. Bu sadece ticari bir çaba değil, geçmişle bugün arasında bir köprü kurma çabası. Youtube'da yayımlandığı için geniş kitlelere sahip olduğumuz doğal ve kültürel zenginliği aktarmış oluyoruz. Günümüzde marka olmak, işinizi iyi ve doğru yapmanızdan çok insanlarla kurduğunuz bağlarla sağlanıyor.

Bir bölümün yapım süreci ne kadar sürüyor? Prodüksiyon sürecine dair bilgi verebilir misiniz?

Her bölüm yaklaşık 30-45 dakika arasında yayınlanacak şekilde hazırlanıyor. Fakat her bölüm için

ön araştırma, çekim açılarının belirlenmesi, edinilen bilgilerin bir süzgeçten geçirilerek izleyiciye en iyi şekilde yansıtılması ve anlatım çekimleri için ciddi mesai harcıyoruz. Yayınlanan bölümlerin perde arkasındaki mesaisi de hem uzun hem de keyifli. Çekimler profesyonel ekiplerle, çoğu zaman zorlu doğa koşullarında veya koruma kuralları altında gerçekleştiriliyor.

Bu projeyi bir sosyal sorumluluk projesi olarak konumlandırmanızın özel bir nedeni var mı?
Kesinlikle. Bu belgesel serisi aynı zamanda kültürel bir sorumluluğun ifadesi. Bazı antik kentler hâlâ yeterince tanıtılmıyor veya belgelenmiyor. İçlerinde barındırdıkları sanat eserleri, mimari öğeler sadece yakından ilgili küçük bir kitlenin dikkatini çekebiliyor. Bunları görünür kılmak, bu alanlara olan ilgiyi artırmak istiyoruz. İnsanların doğaltaş ile bağ kurmasını sağlamak istiyoruz.

Belgeseller şu ana kadar nasıl bir etki yarattı? Seriyi genişletmeyi planlıyor musunuz?
Geri dönüşler çok olumlu oldu. Eğitimcilerden, tasarımcılardan ve hatta uluslararası müşterilerimizden güzel yorumlar aldık. Az bilinen bölgelerde yeni bölümler planlıyoruz, Seriyi genişleterek ülkemizdeki değerlerin yurt içi ve yurt dışında tanıtılmasına bir katkı sağlamak bizim için bir mutluluk.

Pek çok marka bugün içerik üretimine yöneliyor. Siz bu belgesellerin ticari bir içerikten uzak, otantik kalmasını nasıl sağlıyorsunuz?

Bu yapımları birer "hikâye anlatıcılığı" olarak konumlandırıyoruz. Elbette ismimiz geçiyor ama anlatının merkezinde toprak, sanat, mimarlık ve geçmişin sesi var. Bu ayrımı korumak bizim için önemli. **Sizce malzeme, hikâye anlatıcılığı ve kültürel sürdürülebilirlik arasında nasıl bir ilişki var?**
Günümüzde her malzemenin bir kimliği ve anlatısı var. Taş artık sadece bir yapı elemanı değil; onun çıkarıldığı coğrafyanın, iklimin, orada yaşayan çalışan insanların ve kullanım amacının da bir hikâyesi var. Biz de bu anlatıyı görünür kılmak istiyoruz.

Mimar, sanatçı ve genç tasarımcıların belgesellerden nasıl bir ilham almasını umuyorsunuz?
Taşı yalnızca bir inşaat malzemesi değil aynı zamanda felsefi ve kültürel bir öğe olarak görmelerini umuyoruz. Eski ustaların dokunsal zekasını, zamanla gelen güzelliği ve malzemenin sesi olduğunu fark etmeleri bizim için çok değerli.

Son olarak, eğer bu antik mermer yapılar konuşabilseydi, bize ne söylerlerdi?
Tarihin derinliklerinden seslenirlerdi bize, hem de ıhtışamla. Şöyle bir şey diyebilirlerdi belki: "Güneşin yüzyıllardır tenimde gezindiğini gördün mü? Ayak sesleriyle titreyen sokaklarımı, filozofların yankılanan fikirlerini... Ben yalnızca taş, mermer değilim. Ben geçmişin belleğiyim. Roma'nın adaletini, Yunan'ın şiiirini, Anadolu'nun efsanesini içimde taşıyorum. Her çatlağım bir öykü anlatır, her sütunum bir hatıradır. Yıkımları da gördüm ıhtışamı da ama hâlâ buradayım. Sessizliğim, insanlığın unuttuğu bir şarkıdır. ✨"

Anadolu Hazineleri isimli belgesel serisinin tüm bölümleri Sezgin Marble'in resmi YouTube kanalından izlenebilir.

SUMMER
SOLSTICE
Gündönümü
03.07.2025 - 23.08.2025

Mutlu Aksu, Narek Arzumanyan, Roman Babakhanian, Hakan Çınar, Vahram Davtian, Gago, Sedat Girgin, Sam Grigorian, Edgar Grigoryan, Hakan Gürbüz, Vav Hakobyan, Sarkis Hamalbashian, Mehmet Resul Kaçar, Mesut Karakiş, İlker Kayalı, Taron Marukyan, Sergey Narazyan, Armén Rotch, Kirkor Sahakoğlu

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

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



Sergey NARAZYAN | Koş / Run, 2024 | Kâğıt üzerine pastel (Pastel on paper), 65 x 80 cm

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

ART.SY f i y x /galeri77

GALERİ 77

Akışkan resim, geçici mekân

Uğur Ulusoy'un *Rüyalı* isimli kişisel sergisi 16 Mayıs - 30 Temmuz 2025 tarihleri arasında Fatma Leyla Ak küratörlüğünde Summart'ta gerçekleşiyor. Sanatçının rüya kavramıyla kurduğu ilişkiyi ve resimlerindeki sürekli dönüşüm hâlini ele alıyoruz

Yazı: Nazlı Pektaş

Uğur Ulusoy'un taşan, saklanan, fışkıran, renkler içinden biçimler saçan resimleri. Ben bu resimleri sanatçının Summart'ta gerçekleşen *Rüyalı* isimli kişisel sergisinde gördüm. Beyaz küpten de beyaz Summart, Ulusoy'un resimleri için ideal bir mekân olmanın ötesine geçerek sanatçının kendi sözleriyle hibrit dünyalar için demokratik bir zemin yaratıyor ve beyaz tüm tarafsızlığıyla renklerin birbirine temasını açık ortaya seriyordu. Yazıya Ulusoy'un serginin ismine dair söyledikleriyle başlamak istiyorum: "Ben bu gezegenden değilim diye düşünüyorum bazen. Bu yaptığım şeyler farklı bir gezegenin resmedilmiş parçaları ve o figür de belki de işte o gezegenin bir varlığı... Rüya gezegeni. Yani ben figürüm, biz birer rüyalıyız."

Uğur Ulusoy'un resimleri, yüzeye indirgenemez bir serbestlikte tuvalden de önce başlar ve asla orada kalmaz. Sanatçının *Rüyalı* başlığıyla sergilenen son işleri, onun yalnızca plastik bir üretimle değil düşünsel ve varoluşsal bir zeminde de çalıştığını gösteriyor. Bu metin, bahsettiğim zeminle temas kurmak için yazılıyor:

Rüya, Ulusoy'un pratiğinde hem bir tema ve yöntem, hatta daha ileri gidebiliriz, bir ontoloji. Rüya burada içeriksel bir alegoriden çok bir varoluş biçimi. Bu ifadede rüya hem özelliğin dağıldığı hem de biçimin aynı kalamadığı bir alan olarak belirliyor. Rüyadaki mekân gibi, hatırlanıyor ama sınırları çizilemiyor.

Ulusoy'un "hibrit dünya" tanımı, postkolonyal teoride Homi Bhabha'nın kültürel melezlik kavramıyla paralel düşünülebilir. Bhabha'nın ifadesiyle, "Melezlik alanı, farklı kültürel sistemlerin kesiştiği, çatıştığı ve birbirine dönüştüğü yerdir; burada anlamlar sabit kalmaz, sürekli yeniden yazılır. Bu alan, kültürel kimliklerin sürekli olarak müzakere edildiği, sabitliğin yerini geçişliliğe bıraktığı, temsilin parçalanıp yeniden kurulduğu bir kesişim noktasıdır."⁽¹⁾ Bu bağlamda Ulusoy'un göçebe yaşamı, yaşadığı yerler arasında şekillenen kimliği ve kumaşlarla kurduğu görsel hafızası, onaylanmış ulusal ve kültürel temsillerin çok ötesinde.

Peki bu imgeler nereye yerleşir? Belki de hiçbir yere. Ama tam da bu yerleşemeyiş resimlerin gücünü oluşturuyor.

Uğur'un resimleri bir mekâna asıldığında, mekân da resmin içine çekilir. Özellikle *Leaving Peacefully* ve *Lucid Dream* gibi işleri, figürün görünürlük ve silinme eşikleri arasında salınır. Bu eşiklerde boya bir geçiş aracı hâline gelir; bir sınır çizmez, aksine sınırı eritir. Kumaşın kendisi de bu geçişin ortağıdır. Katlanır, taşınır, kırışır. Resim, likittir. Kimi zaman akmış kimi zaman sızmış kimi zamansa yüzeye dokunup geçmiş gibidir. Renklerin ve çizgilerin hareketi, ritme dönüşür. Her ba-



Rüyalı, Sergiden görünüm, 2025. Fotoğraf: Cem Karakaya. Sanatçının ve Summart'ın izniyle

Bir
Ritimle
Başlar,



Bir Nefesle
Devam
Eder...

01-17 Temmuz 2025

Amerikan Hastanesi olarak
32. İstanbul Caz Festivali'nde
Sağlık Sponsorluğu desteğimizle
bu yıl da hayran bırakan ritimlere
eşlik etmekten mutluluk duyuyoruz.



AMERİKAN
HASTANESİ



İSTANBUL
KÜLTÜR SANAT VAKFI
2025
SERVİS SPONSORU (SAĞLIK)
AMERİKAN HASTANESİ

kışta başka bir katman açığa çıkar. Tüm imgeler, birbirine eklemlenen bir devinim içinde görünür ve kaybolur. Sanki resim durmuyor da izleyici bakarken dahi değişmeye devam ediyor gibi görünür. Figür de bu akışın içinde yer alır; bazen belirir bazen silinir. Bütünlük talep etmez, fragmanlarla konuşur. Bu akışkanlık, yalnızca formel değil düşünsel bir tavidir. Sabitlenmeye karşı dirençli bir eylem!

Bu noktada Ulusoy’un pratiği Sigmar Polke’yle tarihsel bir bağ kurar. Polke’nin desenli kumaşlar üzerine çalışmaları, materyalin kültürel kodlarıyla oynamayı önerirken Ulusoy, bu kumaşları kişisel bir mitolojiye dönüştürür. Kumaş burada bedenın ikamesi değildir; doğrudan bir varlık alanıdır. Sadece taşımaz, söyler. Yüzey, mütemadiyen konuşan bir belleğe dönüşmek ister.

Her resmin arkasında bir anı, bir geçiş, bir şehir vardır. Ama hiçbir şehir bir diğerini bastırmaz. Rüya, tüm coğrafyaların ortak belleği gibi işler. Hangi resim olursa olsun. *Tatlı Rüyalar, Galaktisches Fenster, Bir Tatlı Huzur Almaya Geldim...* Hepsinde belirip kaybolan figürler, rüyadaki tanıdık yabancılar gibi. Gördüğümüzü zü sanırız ama tanımlayamayız. Gölgeyle biçim, soyutla figüratif iç içe geçer. Bu geçişler izleyiciyi de içine alır. Belki de bu sergide resimlere yalnızca bakmıyor, içlerinde dolaşıyoruzdur.

Uğur Ulusoy’un üretimi sezgisel ama rastlantısal değil. “Resme başlarken ne yapacağımı bilmem, resim bana ne olacağını söyler,” diyor. Bu cümle, yalnızca bireysel bir yaratım sürecini değil Walter Benjamin’in “görüntünün bilinçdışı”nı tanımlarken kullandığı sezgisel imge fikrini de hatırlatıyor. Resimler hazır anlamlar sunmaz, bir anlam aralığı açar. Bu yüzden *Rüyalı*, sordukça sorduran bir soru gibi.

O zaman yazıya bir soruyla devam etmeli: Bu resimler nasıl yaşanır? Katlanıp bavula girerken mi; bir galerinin duvarından inerken mi; yoksa izleyici artık bakmamaya başladığında mı? Ulusoy’un resmi bitmemeyi talep eder. Sürekli bir geçiş, bir diyalog, bir açılma hâlinindedir. Bu açık form, onun mekâna olan duyarlılığıyla da ilgilidir. Bir mekânı yalnızca kullanmaz, onunla birlikte düşünür.

Summart’taki yerleştirme de bu geçişken seyrin bir parçasıydı. Serginin küratörü Fatma Leyla Ak resimleri duvarlarda birbirine eklemlenen fragmanlar gibi konumlandırmış. Ulusoy’un mekânla kurduğu ilişki de yerleştirmenin sıradan bir sergileme olmaktan çıkıp bir kurguya dönüşmesini sağlamış. Böylece resimler bir galeri mekânında hapsedilmemiş ve katlanıp açılabilen, taşınabilen, yol alabilen bir anlatının parçaları hâline dönüşmüş. Bu göçebe form, sanatçının yaşamına da içkin. Japonya’da taşınırken yaptığı resimlerin, İstanbul’a dönünce aldığı hâl başka. “Kumaşın kat izi bile benimle geziyor” diyor Ulusoy ve şöyle devam ediyor: “Taşınıp duruyorum, her seferinde kumaşlar da benimle geliyor. Hepsi yolculuğun bir parçası.” Sanatçı, kumaşı hafızanın taşınabilir formu olarak görüyor. Kasnağa geldiğinde bile kumaşın tamamen kasılmasına izin vermiyor: “Bazen çok gergin oluyor, bazen hafif sarkıyor. O gevşeklik de resmi nefes alır hâle getiriyor.”

Resim, sabitlenmeyi reddeden bir yüzey; mekân ise bu yüzeyin durmaksızın değişen sahnesi. Belki de bu yüzden her resim; bir rüya gibi taşınmıyor, değişiyor, yer değiştiriyor.

Bu sergiyle birlikte Ulusoy’un üretimi hissedilen, sarsılan ve zamanla katman katman açılan bir belleğe dönüşüyor. Rüya burada, sezginin, hatırlamanın ve te reddütün alanı. Bu resimler konuşmakla susmak arasında bir eşige yerleşiyor. Ne temsilin güvenliğine sığınıyorlar ne de tamamen çözümsüz bir soyutluğa kaçıyorlar. Tedirgin edici biçimde açık ama asla doğrudan değil. Rüya görme biçimlerinin bozulduğu, bakışın kaydığı, anlamın katlandığı bir rejim olarak beliriyor resimlerde. Bu yüzden *Rüyalı*, anlamın kendini gizlediği bir yoğunluk olarak düşünülmeli. Bu resimler, yüzeyde bıraktıklarıyla değil geri çektikleriyle hatırlanacak. Ne tam anlaşılmaq istiyorlar ne de tamamen anlaşılmaz kalmak. Belki de *Rüyalı*, hatırlamanın ve unutuşun sınırında, bakışın kendisine yönelttiği başka bir sorudur:

Görmek nedir, unutmak nereye kadar mümkün? 🌌

1. Homi K. Bhabha, *Kültürel Yerler, Postkolonyal Anlar*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s.108–112.



Rüyalı, Sergiden görünüm, 2025. Fotoğraf: Cem Karakaya. Sanatçının ve Summart’ın izniyle

**Bu resimler konuşmakla
susmak arasında bir eşige yerleşiyor.
Ne temsilin güvenliğine sığınıyor
ne de tamamen çözümsüz bir soyutluğa
kaçıyorlar. Tedirgin edici biçimde
açık ama asla doğrudan değil.**



Uğur Ulusoy, The Nomad of Dreamland, 2025, Kağıt üzerine akrilik, yağlı boya ve pastel, 48x36 cm



Rüyalı, Sergiden görünüm, 2025. Fotoğraf: Cem Karakaya. Sanatçının ve Summart’ın izniyle

TAŞINDIK

Yeni adresimiz:

Emekyemez Mah.
Abdussalah Sk.
No: 3, 34421
Beyoğlu/İstanbul
T: + 90 212 2936717
www.sanatorium.com.tr
Salı-Cumartesi: 11:00 - 19:00
Pazar: 12:00 - 17:00

SANATORIUM

Kırılmanın eşiğinde bitimsiz bir *akış*

Yazı: Didem Ermiş

Aslı Çavuşoğlu'nun *TunState* başlıklı kişisel sergisi, 27 Eylül 2025* tarihine dek Bursa'da İMALAT-HANE'de sanatseverlerle buluşuyor. İMALAT-HANE'nin desteğiyle ortaya çıkan yeni üretimlerin de yer aldığı sergi, doğanın kendini koruma şekillerinden yola çıkarak dönüşüm, direnç ve varoluşun yeniden tanımlanma süreçlerine odaklanıyor. Çavuşoğlu'nun yıllardır ördüğü anlatı evrenini besleyen bu sergi, bozulma, duraksama, direnme ve evrilme gibi kavramların bir araya geldiği bir ekosistem gibi kurgulanmış. İlk kez 2022'de Torino'daki Barriera'da izleyiciyle buluşan, ardından 2023'te Meksika'daki Museo Jumex'te yeni işlerle genişletilen *TunState*, sanatçının geçmiş işleriyle kurduğu diyalogu sürdürürken, geleceğe dair düşünmeye alan açıyor



Bursa Organize Sanayi Bölgesi'nde Bora Gürarda tarafından kurulan İMALAT-HANE binası

* İMALAT-HANE 1 Temmuz - 19 Ağustos 2025 tarihleri arasında kapalı olacaktır.



Aslı Çavuşoğlu, TINA [2], 2022, Deri, kâğıt ve bursera fagaroides kabuklarından yapılmış çift taraflı akordiyon kitap üzerine çizimler, her sayfa: 20 x 25 cm (toplam 10 sayfa)

Kırılğan nesneler, belirli bir kuvvet karşısında benzeşen veya farklılaşan direniş biçimleri geliştirirler: Fire verebilir, çatlaklar oluşabilir, işleyişlerini durdurabilirler. Nesnelerin kırılğanlığı onları edilgen kılmaz. Aksine kırılğan nesnelerin üzerinde oluşan çatlaklar, yeni varlıkların zuhuru için araçlık eder. Betonun arasında biriken toprağın, tozun ve organik maddelerin filizlendirdiği bitkiler betona bir kuvvet uygular ve beton bu kuvvete, karşı koyar. Bu kuvvet betonu yanlara doğru itmeye başladığında ise betonun direnci kırılır ve çatlar. Çatlakların oluşmasıyla birlikte beton çözülür ve bitkinin büyümesine imkân tanıyan bir ara yüzey haline gelir. Betonun iç yapısını oluşturan unsurların dışarıdan gelen kuvvetlere karşı koyma çabasına benzer şekilde kırılğan olarak tanımladığımız canlı ve cansız nesneler de alışılmadık durumlara direnmek için farklı direniş biçimlerine başvurur. Bu yaklaşım kırılğan nesneleri belirli güç ilişkilerinin ve anlam rejimlerinin bir parçası haline getirir.

Bu yazıda, bir nesnenin kırılğanlığını bir yandan onun kolay parçalanabilir ve hassas olmasıyla ilişkilendirerek ele alıyor, ayrıca nesnenin alışkın olmadığı durumlarda hayatta kalabilmek ve en az hasarla yaşamına devam edebilmek için bir süreliğine kendini geri çekmesi, eylemlerini durdurması, kendini işlevsizleştirerek sessizleşmesi yani direnmesini de bu kırılğanlık çerçevesine dâhil ediyorum. Bu yazı aracılığıyla kırılğanlık ve direniş kavramlarını yalnızca maddi düzeyde değil estetik, politik ve zamansal düzeylerde de tartışmaya açıyorum. Kırılğan nesneleri eylemsiz vesessiz olarak nitelendirmek yerine yer değiştirebilen, dirence sahip ve sürekli olarak taşıyan varlıklar olarak düşünüyorum. Yazının temel savını kırılğanlığın bir edilgenlik biçimi olmadığı aksine maddi, politik ve kültürel boyutlarda ortaya çıkan stratejik bir varoluş biçimi olması üzerine kuruyorum.

Aslı Çavuşoğlu'nun ilk defa seyirci karşısına çıkan yapıtlarının yanı sıra daha önce Meksika'da ve İtalya'da gösterilenlerin yeniden üretilmiş hallerinin de yer aldığı, 17 Mayıs - 27 Eylül 2025 tarihleri arasında İMALAT-HANE'de gerçekleşen *Tunstate*¹ adlı sergisi, çoklu kırılğanlık biçimlerini direnişle birlikte düşünmemize mümkün hale getiriyor. Sergi ilhamını tardigradların aşırı sıcak veya soğuk gibi durumlarda vücutlarındaki suyu atarak top şeklinde büzüşmesinden ve bitkilerin farklı alanlarda kullanılmak üzere sağladığı malzemelerden alıyor. Sanatçı bitki yaprakları, kurumuş kaktüs gövdeleri ve ağaçlardan elde edilen çubuklar ile kabuklarından üretilen kâğıtları kullanarak, onların maddiliklerini başka nesnelerle bir araya gelmesi için potansiyel olarak görüyor. Böylece sergide zamana ve mekâna ilişkin farklı direniş biçimleriyle karşılaşıyoruz.

1. Tun Devleti veya Tun Hali olarak çeşitli şekillerde Türkçeye çevrilebilir.

Aslı Çavuşoğlu'nun iki parçadan oluşan *Codex* (2022) yapıtında dokusu lifler halinde çözünen ve böylece kuruyan bir kaktüs gövdesi, başka yüzeyleri taşıma işlevi üstleniyor. Kırılğan nesnelerin kuvvete dayanamayıp verdiği fireler ve oluşan çatlaklar onların süresizliğine işaret eder. Direniş ise tam bu noktada o çatlakların oluşturduğu yeni yaşam formlarıdır. *Codex*'te ağaç kabuklarından üretilen farklı renklere sahip çizim yüzeyleri kuruyan kaktüs gövdenin oluşturduğu iskelet yapıyla birlikte sergileniyor. Bu noktada kırılğanlık, nesnenin parçalanmasıyla değil, farklı nesnelerle kurduğu geçici işbirlikleriyle gündeme geliyor. Dikey bir formda olan bu yapıt kırılğanlığın nesnenin işlevinin sona ermesi veya içeriğinin bozulması olmadığını ve direnci, kırılğanlığın bir başka yönü, bir içkin göstergesi olarak kabul edebileceğimizi gösteriyor. Bu içkin direniş, nesnelerin parçalanma eşiğinden bile estetik düzlemde yeniden işlevlendirilebileceğini ortaya koyuyor.

Aslı Çavuşoğlu yine iki parçadan oluşan *Tun* (2022) adlı yapıtında Torino'daki bit pazarından aldığı ikinci el ceketleri bir karkasa gererek top haline getiriyor. Bunlardan ilki sağ taraftaki duvarda, diğeri ise salonlar arası geçişin sağlandığı duvarda sergileniyor. Tardigradların aşırı çevre koşullarında büzüşüp top şekline bürünmesine benzer olarak (insan ve insan olmayan) bazı canlılar alışık olmadıkları çevresel, politik, ekonomik koşullarda her zamankine göre daha az faaliyet göstererek (farkında olmadan) eylemde bulunarak hayatta kalma stratejileri geliştiriyor. İnsanlar da, uygun görmedikleri toplumsal koşullar altında konuşmayarak görünürde pasif ama aslında belirli bir tavır içeren davranışlarda bulunuyorlar. Bu tür pasif görünen jestler, kırılğanlıkla özdeşleştirilen sessizliğin politik bir pozisyona dönüşebileceğini gösteriyor. Bu yapıtta göçmenlerin seyahat sırasında asgari eşyayla hareket etmesi bir hayatta kalma stratejisi olarak maddeleştiriyor. Torino'daki bit pazarı hem paranın dolaşımında olduğu hem de vatandaşlık hakkına sahip olamayan insanların barındığı bir mekân. . Direnişin kendini geri çekmekle, hayatta kalma stratejileri geliştirmekle ve belirli bir alana sahip olmak için mücadele etmekle ilişkili olduğu bu yapıtta gözler önüne seriliyor.

Nesnenin kültürel anlamlarından koparılması ve maddi anlamda meydana gelen tahribatlarla Çavuşoğlu'nun *Holy Stick* (2022) yapıtında karşılaşıyoruz. bu yapıt, kırılğanlığın anlam düzeyinde de düşünüldüğünü ve direnişin simgesel alanlarda da mümkün olduğunu gösteriyor. Yapıtta sanatçının *bursera graveolans* ağacından elde edilen Palo Santo çubuklarına Ev/ Yandı/ Kötü/ Enerji/ Gitti ve *Bad/ Energy/ Gone/ House/ Has/ Burned* kelimelerinin kazıyarak yakılmış hallerini bir arada görüyoruz. Kırılğan nesneler kültürel bağlamından koparılıp kapitalist sistemin kâr mantığının bir bileşeni haline getirildiklerinde yalnızca işlevini değil tarihsel anlamı-



Aslı Çavuşoğlu, Kayıtdışı buluntu [2], 2025, Sırlı seramik, 35 x 22 cm

nı da kaybediyor. Kayıpların sanat yapıtlarında görünür kılınması bir tür direniş biçimi oluyor çünkü önce sanatçıyı daha sonra da seyirciyi bu sömürünün tanığı yapıyor ve bastırılmış olan duyguların, tepkilerin, davranışların yeniden görünmesini sağlıyor. Kapitalist mantığın bir uzantısı gibi görünen yapıt aslında normları ifşa etmeye çalışıyor. Orta ve Güney Amerika'da özellikle yerli topluluklar için ritüelistik bir özelliğe sahip olan Palo Santo, günümüzde küresel “iyi yaşam” sanayisi için sermayenin bir bileşenine dönüştürülmüş halde. Bu yapıtta sanatçı kırılmanın yalnızca anlam düzeyinde de gerçekleştiğini seyirciye gösteriyor.

Codex'in sağ çaprazındaki *Coyote Track*'te (2022) sanatçının kabuklardan yapılmış kâğıtların üzerine espadrillerle bıraktığı izlerle karşılaşırız. Bu yüzeyler cilalanmış obsidyen parçaları ile birlikte sergileniyor. Bu sergi bağlamında direnişin bir biçimi olarak nitelendirebileceğimiz stratejik görünmezlik, göçmenlerin bedeni üzerinden tartışmaya açılıyor. Göçmenleri yok sayan, sınır güvenliğini sıkı tutarak onların seyahatini engelleyen denetleme mekanizmalarına karşı iz bırakmadan var kalma çabası ve bu görünmezliği bir direniş biçimine dönüştürüyor. Lavın suyla ya da havayla ani teması sonucunda oluşan obsidyenin kristalsız, kırılkan, kolayca çatlayabilen ve ufalanabilen yapısı, göçmenlerin savaştan kaçmak veya güvenli bir alan bulmak için seyahat ederken sınır güvenliğine yakalanmamak için iz bırakmama çabalarıyla birlikte düşünülüyor. Nasıl ki obsidyen uygulanan herhangi bir kuvvet karşısında zedelenabiliyorsa göçmenlerin bedenleri de sınır güvenliğini yakalandığında veya bir mayına bastığında yaralanma tehdidiyle karşı karşıya kalıyor. Göçmenler bu yaralanma ihtimaline karşılık espadril giyerek tardigradların biyolojik düzeydeki bedensel kapanmasının fiziksel bir karşılığını oluşturuyor. Her iki durumda da kırılkanlığa karşı bir tür varoluşsal direniş biçimi ortaya konulmakta.

Aslı Çavuşoğlu *TINA* (2022) adlı iki parçadan oluşan yapıtında kırılkanlığın zamanla nasıl ilişki kurduğuna odaklanıyor. Kırılkan nesneler bozulmanın ve dağılmanın ötesinde zamana dayalı izler taşıyor: çizikler, çatlaklar, kırılmalar bunlardan birkaçı. Bu sapmalar aracılığıyla nesne (sadece fiziksel olarak değil yapısal olarak da) yer değiştiriyor. Bu yer değiştirme *TINA*'da ağaç kabuklarının birer yüzey haline gelmesiyle gerçekleşiyor. Bu durum yapıtı kırılkan kılıyor. Kırılkan nesnelerin bir araya gelmesiyle oluşan bu yapıtta yırtılmanın vuku bulmaması maddi düzeyde direnmeyi, çökmeden var olmayı ve sürdürülebilirliği tartışmaya açar.

TINA'nın bir parçası *Coyote Track*'in sol tarafında diğer parçası ise sağ tarafında yer alıyor. Yapıtlar derinin ve kabuktan elde edilmiş kâğıtların akordeon biçiminde bir araya gelmesinden oluşuyor. Bu malzemeler, klasik kâğıtlara kıyasla daha kolay yıpranıyor ve ortam ısısıyla beraber zamana karşı görece daha az direnç gösteriyor. Kâğıtların üzerine çizilen soyut formlarsa yanmak ve donmak gibi iki zıt doğa olayından esinlenerek üçüncü bir hâlin varlığını öne sürüyor: doğal mumyalanma. Mumyalanmanın çürümenin askıya alınması anlamı, kırılkanlığın yavaş çözülme ama kalıcılık taşıyan biçimiyle benzerliklere sahiptir. Bu yapıt kırılkan nesnelerin zamana yayılan bir çözülme ritmi içinde var olmaya devam ettiğini gösteriyor.

TINA'daki iki parçadan biri ortalama olarak 5300 yıl önce insan eli değmeden doğal ortamda mumyalanan Ötzi'den, diğeri ise Vezüv Yanardağı patlamasıyla aniden ölen ama patlama sonrası çöken küllerin etkisiyle kalıp benzeri bir yapıya bürünen insan bedeninden ilhamını alıyor ve böylece bedenin canlı olmasa da uzayda yer kaplayabileceğini gösteriyor. Bu haliyle beden çözülmeye direniyor ve maddi varlığını sürdürüyor.

Bu sergi vesilesiyle kırılkanlığı, onu romantize etmeden direnişle bir karşıtlık içinde değil de bir süreklilik ve yakınlık içinde düşünmek mümkün hâle geliyor. Sergide işlevlerini kaybetmiş, bozulmuş ya da kültürel anlamlarını kaybetmiş gibi görünen nesneler birbirleriyle yan yana gelerek tam da bu kırılkan yapılarıyla direnişin simgesi oluyor. Büzüşme ve sessizleşme gibi maddi ve simgesel tepki biçimleri, kırılkanlığın edilgenlik değil stratejik bir varoluş biçimi olduğunu gösteriyor. Belki de çatlaklar, izler, sessizlikler yalnızca bir tanık değil aynı zamanda geleceğe açılan potansiyelleri barındırıyor. Bu kırılkanlık biçimlerini, nesneler için bir son değil de onların dönüşmesi, başka nesnelerle bir araya gelerek varlığını sürdürmesi, yeni formlar ve anlamlar üretmesi için bir imkân olarak düşünebiliriz. 🌱



Aslı Çavuşoğlu, Hem Kök Hem Sap Hem Var, Hem Yok, 2023, Seramik ve 3D baskı, Çeşitli ölçülerde

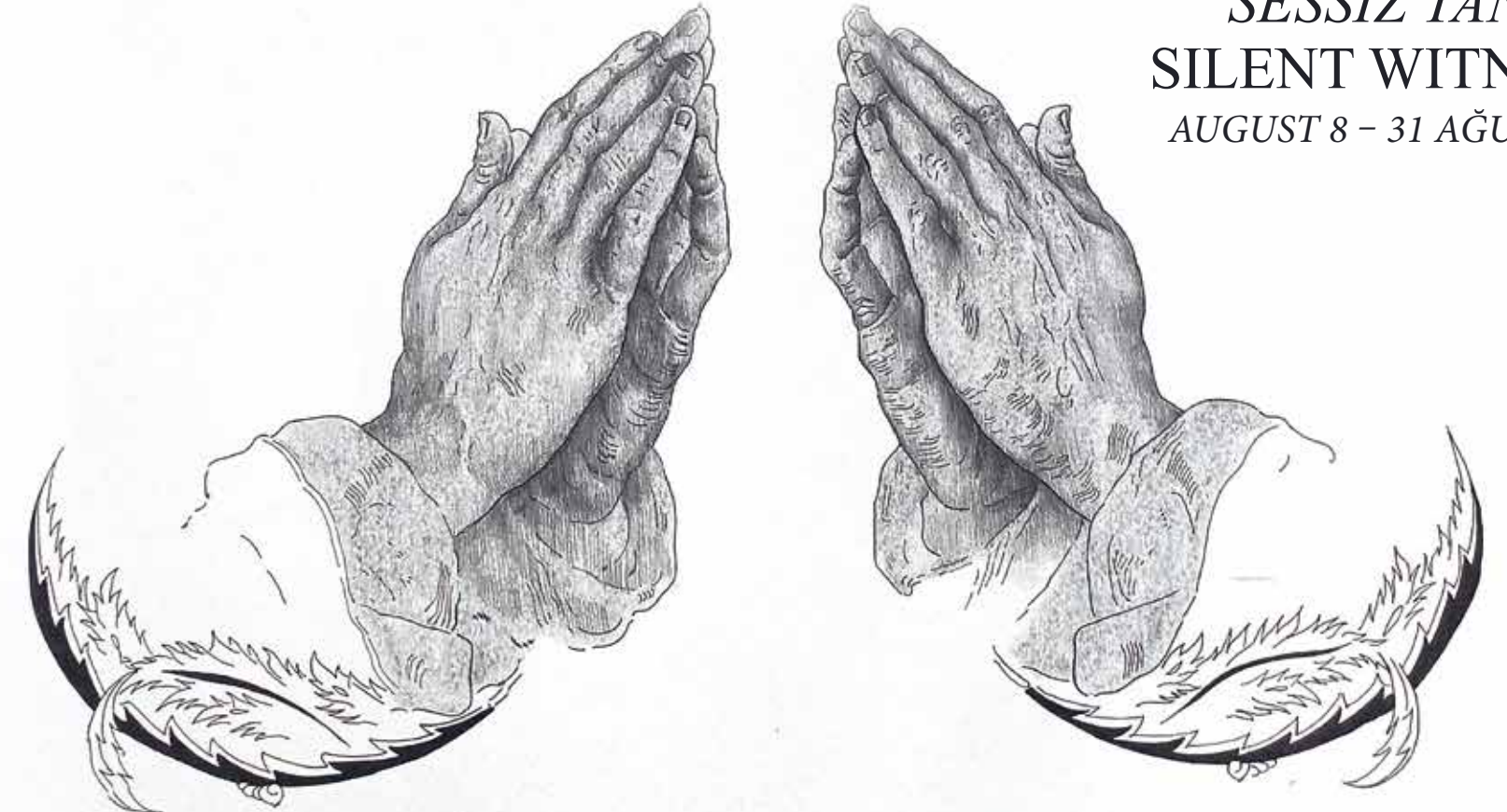


ÖZLEM YENİGÜL

YERLE “BİR” OLMAK
“ONE” WITH THE PLACE

JULY 11 TEMMUZ – AUGUST 3 AĞUSTOS 2025

TUĞÇE DİRİ
SESSİZ TANIKLAR
SILENT WITNESSES
AUGUST 8 – 31 AĞUSTOS 2025



ANNA LAUDEL
WWW.ANNALAUDEL.GALLERY

ZAİ YAŞAM, ÇIRKAN MAH. HALİDE EDİP ADIVAR CD. NO. 7, BODRUM

Sesin görünmez mimarisi: *Akustik bellek ve estetik direniş*

Mustafa Hulusi'nin *Dünyayı İçine Çekmek* isimli kişisel sergisi, 23 Mayıs - 22 Haziran 2025 tarihleri arasında Dirimart Pera'da izleyiciyle buluştu. Fotogerçekçi resimlerle bir ses yerleştirmesini bir araya getiren sergi aracılığıyla Hulusi'nin pratiğinde sesin mekânsal belleği ve bunun ifade ettikleri üzerine düşünüyoruz

Yazı: Ceylân Önalp



Mustafa Hulusi, Latin Cyprus Lemons 2, 2023, 76.5x51 cm

Bu yazı bir mimarlık yazısı değil ama duyulamayacak kadar ince bir frekansın, görmeye çalıştığımız şeyin ardında ördüğü görünmez yapıyı anlamaya çalışan bir metin. Mustafa Hulusi'nin *Dünyayı İçine Çekmek* sergisiyle başlayan bu yolculuk, imgelerin ötesinde yankılanan sesin mimarisine odaklanıyor. Sanatçının kişisel sergisinin ardından sanatçıyla yürüttüğümüz yazışmalar, bu metne giden yolu açtı. Bu yazışmalar, aramızda sanatçının 2019'da Londra'da gerçekleşen sergisi vesilesiyle kurulan diyalogun bir devamı niteliğinde. O zamandan bu yana Hulusi'nin işlerinde sesin, mekânın ve belleğin kesişimlerine dair açtığı kanallar daha da derinleşmiş görünüyor. Bu metin de, o ilk temasın yankısında gelişen bir düşünme biçimi olarak okunabilir.

Dünyayı İçine Çekmek, ilk duyduğunuz anda bir eylemi harekete geçiriyor: derin bir nefes gibi, duylara yayılan bir çekilmeyi. Bu sergiye yalnızca bakılmıyor; ona kulak veriliyor, onunla birlikte nefes alınıyor. Sergi metnini okurken karşına çıkan “duyu organlarının tümüne seslenen bir deneyim” önerisi dikkatimi çekmişti. Metni okuduktan sonra sergiyi deneyimlemek, onu klasik bir anlatıdan çok işitsel bir titreşime dönüştürdü. Duvarda asılı imgeler ve mekâna yayılan ses işleri arasında dolanan görünmez bir ritim vardı. Bu işler hem görsel belleği hem de işitsel duyuyu tetikliyor; imgeler kadar boşluklar, geçişler ve sessizlik de anlam taşıyordu.

Bu bağlamda Mustafa Hulusi, önceki sergilerine kıyasla bu sergisinde görsel sanatın sınırlarını sesin mekânsal etkisiyle birlikte genişletiyor. Mekân, yalnızca izlenen bir alan olmaktan çıkıp, aynı zamanda dinlenen bir hacim hâline geliyor. Sergi adeta bir plakçı dükkanını andırıyor. Albüm kapaklarına göz gezdirir gibi bakılan imgeler, arka planda çılmakta olan ses işleriyle birlikte mekâna nüfuz edip, bir tür görsel-duyusal koreografi yaratıyor.

Sanatçının sesle kurduğu ilişki, ilk kez bu sergide ortaya çıkan arayış değil. 1990'ların ortasında Goldsmiths'teki eğitimi sırasında ürettiği ses temelli bir iş, onun bu mecra ile olan erken temasına işaret ediyor. Yine aynı yıllarda, Hulusi, İngiltere'deki Victoria & Albert Museum'da dolaşırken İslam Sanatları Galerisi'nde çalan oryantalist *ambient* ezgilerle karşılaşılıyor. Arka planda yankılanan bu ses tasarımı, sanatçının zihninde iz bırakıyor. Sesin yalnızca işitilen bir unsur değil aynı zamanda politik ve kültürel bir imge olduğu fikri tam da burada belirliyor. Bu farkındalık, sanatçının mekâna kurduğu ilişkiye de yansıyor. Sergideki ses işleri, yalnızca birer çılıkçı ya da atmosferik unsur olmanın ötesine geçerek mekânın yapısını dönüştüren, onu işgal eden, ona müdahale eden unsurlar. Ses, fiziksel olarak görünmez olsa da mekânsal olarak oldukça somut; bir tınıyla bir köşeyi işgal ediyor, bir ritimle duvarlara çarpıyor, bir sessizlikle hacmi şekillendiriyor.

Dolayısıyla bu sergi, yalnızca estetik bir deneyimin ötesinde bir mekânsal aidiyet sorusudur. Tıpkı sanatçının 2019'da Londra'da gerçekleştirdiği *Cyprus Realism* adlı kişisel sergisinde televizyon ekranlarıyla kurduğu yerleştirme gibi. Ya da Kıbrıs'taki bayrak anıtı gibi, politik ve sembolik anlamlar yüklenmiş imgelerle çalışırken de aynı sorular yankılanıyor: Bir mekân nasıl sahiplenilir? Hangi ses, hangi imgeler üzerinden? Bu sorular, sadece coğrafi bir yerle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bellekle, bedenle ve estetikle ilişki kurar. Serginin başlığında yer alan “dünyayı içine çekmek” ifadesi, sadece fiziksel bir soluma eylemindense aynı zamanda bir çağrıya, bir bedenlenmeye de işaret ediyor. Sanatçı, serginin adını seçerken bilinçli olarak “nefes alma” eyleminin kolektif ve bedensel doğasına odaklanıyor. Ona göre bu bir tür ritüel: Dış dünyayı içine çekmek, onu dönüştürmek, sonra yeniden dışarıya bırakmak. Bu jest, tıpkı *acid house* kültüründe olduğu gibi bireyin bedeniyle kolektif bir ritme katıldığı bir devinim olarak okunabilir.



SARA BARUH

Böylece Thus and Thus

30.5—26.7.2025

Mongeri Binası
19 Mayıs Mahallesi
Dr. Şevket Bey Sokak, 5
34360 Şişli, İstanbul

www.bozluartproject.com

BOZLU ART PROJECT



Dünyayı İçine Çekmek, Sergiden görünüm.
Fotoğraf: Nazlı Erdemirel

Mustafa Hulusi, Afyon and Enter
(Red and Purple), 2025, 73.5x94x7.5 cm

Mustafa Hulusi, Melides Grapes 01
Gold & White Expander, Tuval üzeri yağlı
boya ve akrilik, 2021, 73.5x94x7.5 cm



1990'ların sonundaki *rave* kültürünün “ritimle birleşme” hali, Mustafa Hulusi'nin estetik düşüncesinde güçlü bir altyapı sunuyor. O dönemlerin bedensel hafızası hâlâ sanatçının işlerinde titreyiyor. Bu sergide ses, yalnızca bir arka plan olmakla kalmaz; aynı zamanda bir davet olma özelliğini taşıyor. Kendini bırak, mekânla birlikte titre, imgeyle birlikte nefes al. Bu anlamda *Dünyayı İçine Çekmek*, izleyiciyi pasif bir gözlemciden aktif bir dinleyiciye dönüştüren bir koreografi öneriyor. Duyular birlikte çalışıyor; göz, kulağın ritmine eşlik ediyor. İmgeyle ses arasındaki bu geçişli ilişki, izleyicinin bedeninde yankılanarak tamamlanıyor. Sergi mekânına yayılan ses yerleştirmeleri, yalnızca işitsel bir zemin sunmakla kalmıyor; aynı zamanda politik ve duygu yüklü bir atmosfer kuruyor. Örneğin, mekâna dağılan uğultular, boğuk titreşimler ya da anlık parlamalar olarak duyulan ses parçacıkları, sadece bir arka plan sesi değil; izleyicinin bedeninde yankılanan, yer yer huzursuz eden, yer yer sarmalayan bir etki yaratıyor. Bu sesler, birer görünmez heykel gibi mekânda dolaşıyor. Bazen bir köşede birikiyor, bazen bir duvar boyunca kayıyor, bazen de tam ortada bir yoğunlaşma yaratıyor.

Mustafa Hulusi'nin sesle kurduğu bu görünmez mimari, politik imgelerle çalışan görsel işleriyle birlikte bir gerilim alanı da oluşturuyor. Özellikle Kıbrıs'a dair bayrak anıtı, sınır imgeleri, kimlik kodları gibi referanslar, sessel düzlemde soyut bir dalga gibi yayılırken, görsel düzlemde oldukça net, belirgin ve yüklenmiş semboller olarak karşımıza çıkıyor. Bu çarpışma, izleyicinin sabit bir noktadan bakmasını imkânsız kılıyor. Sergi mekânı, sabit bir çerçeve olmaktan çıkıp dolaşan, dönüşen, akışkan bir beden hâline geliyor. Tam burada Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *refrain*, yani ritim ya da düzenleyici motif olarak adlandırdıkları kavram, mekânın çoğul sesler ve izlerle örülmüş yapısını anlamak için anahtar işlevi görüyor.

Refrain, sadece düzenli bir tekrar olmanın ötesinde aynı zamanda mekânı hem koruyan hem de sınırlandıran ritmik bir düzeni sembolize eder. Mustafa Hulusi'nin bayrak anıtı çalışması, bu ritmik yapıyı kıran, hatta sorgulayan bir müdahale olarak okunabilir. Bayrak, ulusal egemenliğin ve görsel hegemonyanın bir sembolü olarak mekânda belirir ama sanatçı onu sessizliğin, çatışmanın ve direnişin bir göstergesine dönüştürür. Bu müdahale, mekânın hem işgal hem de hafıza ve kimlik mücadelelerinin katmanlaştığı bir zemin olduğunu hatırlatır.

Bütün bu imgelerle birlikte ses, aynı zamanda bir direniş biçimi gibi çalışıyor. Sessizlikler, kopuşlar ve yankılar bir boşluk olmaktan çıkıp taşıdıkları yüklerle birlikte politik bir jest olarak beliriyorlar. Özellikle İngiliz sömürgeciliğinin kalıntıları ve günümüz militarist imgeleriyle karşılaşan izleyici, yalnızca tarihsel bir bilginin yanı sıra bedensel bir tepkiyle de yüzleşiyor. Bu minik jestlerle sesi duyma değil, taşıma biçimlerini de algılamaya başlıyoruz. Özellikle sanatçının, sohbetlerimizde de sıklıkla bahsettiği Gazze'ye dair işlerinde, izleyiciye sunulan estetik deneyim, şiddet ve travmanın arka planıyla keskin bir karşıtlık oluşturuyor. Ana akım medya temsillerinin sunduğu yüzeysel “güzellik” algısı, Mustafa Hulusi'nin sanatında parçalanıyor. Bu parçalar, post-kolonyal acıların, Batılı ayrıcalığın başkasının bedeli üzerine kurulması gerçekliğini de görünür hale getiriyor. İngiliz askeri üsleri ve Kıbrıs meselesi ise, bu estetik-politik çatışmanın mekânsal ve tarihsel boyutlarını genişletiyor. Mustafa Hulusi'nin işleri, bu konuları estetik olarak deneyimletirken politik bir uyarı işlevi görüyor, güzelliğin ardında saklanan çatlakları ve sessiz şiddeti duyumsamak için onu yeniden dinlemek gerekiyor.

Tam da bu yüzden *Dünyayı İçine Çekmek*, sadece bir sergiden ziyade bir alan deneyimi olarak algılanabilir. Bedene sızan imgeler ve zihni saran sesler, hem geçmişle hem şimdiyle kurulan karmaşık bir ritmi devreye sokuyor. Tıpkı elektronik müzikle beden etkileşimini doğaçlama olarak kullanan Fransız müzisyen *Mezerg*'in parçalarında olduğu gibi: Üst üste binen katmanlar, bazen disonant bazen harmonik ama her daim canlı. Ve sergi de bu ritmi taşıyarak, bizi hem izlemeye hem de katılmaya çağırıyor.

Bir başka deyişle, Mustafa Hulusi'nin işleri, bize yalnızca bir sanat deneyimi sunmakla kalmaz; aynı zamanda sesin mekânsal belleği aracılığıyla estetik ve politik ilişkileri düşünmemizi sağlar. Onun eserlerinde ses, mekânda yankılanan görünmez katmanları açığa çıkarır; hafızanın ve kimliğin titreşimini duyumsatır. Bu, görünmeyeni iştirmekle ilgili sezgisel bir çağrının sesidir. Bu ses, ortak hafızanın ve çatışmanın sesidir. Bir anlamda, “dünyayı içine çekmek” olarak adlandırabileceğimiz deneyimin ta kendisidir.

You are invited! Davetlisiniz! Dirimart London

Opening Açılış 9 September Eylül 2025 23 Princes Street, London W1B 2LY, UK

Ritüelden hikâyeye: Telezzüz’de bir sofra kurgusu

Röportaj: Merve Akar Akgün

Telezzüz’ün şefi Bahtiyar Büyükduman, gastronomiyi hafızayla, doğayla, tarihle ve felsefeyle örülü bir anlatı alanı olarak görüyor ve sezgilerle, ritüellerle kurduğu mutfakta çağdaş sanatla akraba bir tavırla yemek yapıyor: reçeteye değil hikâyeye yaslanarak...

Bahtiyar Büyükduman



(Sağ sayfa) Telezzüz’e bahçesinden bakış
Fotoğraf: Emre Dörter

“Telezzüz” kelimesi Arapça kökenli; zevk almak, tat almak, hatta bazen kendini tamamen o ana bırakmak gibi anlamlara geliyor. Bu kelimeyi bir mekâna, bir mutfığa dönüştürürken hangi kişisel ya da kolektif arzularla yola çıktıldı?

Telezzüz ismi Sayın Ömer Koç’un restoran için düşündüğü ve kullanmak istediği bir isim olarak hayatımıza girdi. Açıkçası ben projeye dahil olduğumda isim önceden belirlenmişti. Restoran için seçilen kelimenin anlamını öğrendikten sonra mutfak dilimizi ve felsefemizi onun etrafında yeniden şekillendirdik. Yemeğin sadece karın doyuran bir şey olmadığını, ruhu, gözü de doyurması gerektiğini, birden fazla katman ile harmanlanmış hazlar sunması gerektiğini düşündük. Ayrıca yemekleri hazırlayan kişi ile tüketen kişinin ortak bir hikâye ya da anı çevresinde buluşması gerektiğini düşündük. Yemeğin taşıdığı ritüel ve belleği, mutfaktan tabağa aktarmanın yollarını aradık.

Menünüz sürekli değişiyor, zamana ve malzemeye göre evriliyor. Bu tutum bir çeşit direnç gibi geliyor bana: Standartlaşmaya, ezbere, tekrar eden tatlara karşı bir red-diye... Bu biraz da sessiz bir hikâye anlatıcılığı gibi. Bu tür hikâyeler kurgulamak ve anlatmak size neler öğretiyor?

Gerçekten de tam dediğiniz gibi, öğrenilmiş tekrarin, güven alanı ve konforun, yeknesaklığın güvenli denizinde yüzmektense doğanın sürekli değişen ve yenilenen ritmini (progresif) takip ederek gelişmeyi, devinim halinde olarak yeni şeyler keşfetmeyi daha doğru buluyorum. Bir nevi merkeze doğayı koyarak ondan ileriye dönük gelişimi ve adaptasyonu öğreniyoruz. Her mevsim değiştirdiğimiz menü üzerinden Telezzüz olarak gelişimimizi ve ileri dönük hareketimizi anlatmaya çalışıyoruz.

Bir mutfağın karakteri sabit reçetelerinde mi gizlidir, yoksa reçetelerin terk edildiği noktada mı oluşmaya başlar?

Mutfağın karakterinin bir bütün olarak ele almamız gerekli. Yemek dilini ve gastronomik tavırlarını oluşturulan özgün reçeteler ile oluşurken, karaktere büyük bir etkiyi de almışlıkları, öğrenilmiş tekrarları ve standartlaşmış uygulamaları terk eden seçimler yapar. Kısacası her ikisinin de birleşimi daha bütünlük ve gelişmiş bir karakter yaratır. Eğer belli bir ekolü takip eden bir karakteriniz olsun istiyorsanız sabit ve mükerrer reçeteler oluşturunuz, fakat ileri ivmeli gelişen bir mutfak istiyorsanız durağanlıktan kaçarsınız. Tabii ki zaman içinde birçok klasik reçete oluşur ve sabitletir fakat karakterinizi gelişim üzerine inşa ettiyseniz zaman içinde klasiklere de yeni bakış açınızla dokunmak istersiniz.

Fine dining kavramı, çoğu zaman hiyerarşik, seçkin ve katı bir estetikle anılır. Ancak Telezzüz’de buna karşı bir kırılma hissi var. Sanki sunumun zarafetiyle mutfağın sezgisi arasında yeni bir dil kuruyorsunuz. Bu dili oluştururken ilham aldığınızı başka disiplinler, belki de başka coğrafyalar var mıydı?

Üniversite yıllarında arkeoloji ve felsefe ile ilgilenmiş olmam, gastronomiyeye bakış açımı multidisipliner bir yaklaşımla birleştirmeme sebep oldu. Tarih boyunca yemeğin sınıfsallığı ve politiklığı ilgimi çekmiştir. Fakat bir yandan da neredeyse tüm kültürlerde “sofra” kavramının birleştiriciliği ve kapsayıcılığı da fark ettiğim noktada lezzetin değil malzemenin sınıfsal ve politik olarak kullanıldığını gördüm. Arkeoloji ve felsefe eğitimleri bana araştırmalarının daha derine inerek bir sebep arayışı ve bulunan sebebin anlamının günümüze uyarlanmasını öğretti. İlham ararken genellikle, tek bir kültür ve coğrafyadan köklenmek yerine, gördüğüm bildiğim birçok kültür ve coğrafyanın, kendi içimdeki izdüşümlerinin olumlu taraflarını sentezleyerek kullanmayı tercih ettim.

Yurtdışında vegan fine dining mutfağında şeflerin sıklıkla dile getirdiği bir şey var: “Yalnızca hayvansal ürünlerden kaçınmak değil, yemeğin ekosistemle kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamak.” Bir tabak, bir hafıza alanı mıdır?

Kesinlikle bir tabak, birçok hafızanın aynı tencerede pişip, yoğunlaştırılıp, helmelenmiş hali ile sunulan halidir. Yemeği kimin, ne için yaptığı ile doğrudan ilintili olarak bir anı aktarımı, bir hikâye anlatımı, bir manifesto ilanı, bir aşk ilanı ya da bir notası bir senfonisi olabilir. Ya da en azından benim için öyle. Çoğu zaman baş kaldırırlarımı, kendimden köklendirdiğim hikâyeleri yemekler üzerinden anlatırım. Toplumsal mesajları, yemeğin içinde renklerle, malzeme kullanımı ile iletmeyi severim. Merkeze doğayı koyduğumuz bir mutfakta ekosistem ile bağdan bahsetmemek imkansızdır. Kendimizi insanlığın şımarık ve bilinçsiz tüketim alışkanlıklarına değil doğanın sunduklarına odakladığımız zaman daha bilinçli, daha sorumlu ve gelecek için daha değerli yemekler üretebiliriz. Her şeyin kaynağını anlamak, ona hıızalanmak ve onunla iş birliği yapmak yapılan her şeyin anlamını ve gelecekteki izini daha mânâlı kılar.

Bir şef olarak değil, bir insan olarak sormak istiyorum: Bu işi neden yapıyorsunuz? Yemek sizin için nedir? (Bir araç mı, amaç mı, yoksa hayatla kurduğunuz daha derin bir bağın ifadesi mi?) Kendinizi en çok hangi anda “buradayım” derken buluyorsunuz?

Yemek ve müzik benim kendimi ifade ediş biçimim, hayat ile aramdaki meseleleri sesli ya da biçimsel anlatım tarzım ya da bu anlatıdaki yol arkadaşlarım. Kesinlikle bir amaç değil, amaçlar ulaşıldığında, bir sonraki durağı aradığınız tüketilebilecek şeylerdir. Araçlar ise amaca ulaşıldığında anlamını ya da kullanım alanını yitiren, son kullanma tarihi olan şeylerdir. Yemek yapmak benim için bu ikisinden de farklı biraz daha kavramsal ve olgusal bir arkadaşı, bir nevi iç dünyam ile dış dünya arasındaki ulaktır. Yaptığım yemeklere yüklediğim anlamlar insanlar tarafından anlaşıldığında ya da sadece merak edip sorgulandığında bile doğru yolda olduğumu ve yemek üzerinden konuşmadan insanlar ile iletişime geçilebileceğini anladığımda çok mutlu oluyorum. 🌿



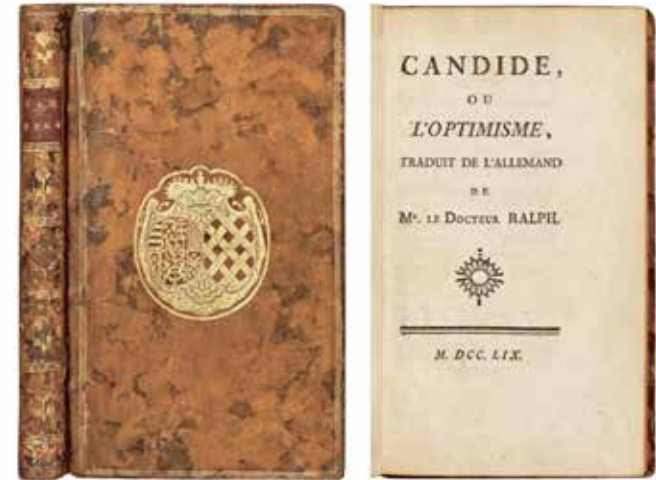
Hikâye İstanbul'da Geçiyor'da öne çıkan 10 kitap

Dosya: Berfin Küçükakar

23 Ocak 2025 - 18 Ocak 2026 tarihleri arasında Meşher'de gerçekleşen *Hikâye İstanbul'da Geçiyor*, İstanbul'un edebiyat dünyasında nasıl temsil edildiğini çok yönlü bir biçimde gözler önüne seriyor. Ömer Koç Koleksiyonu'nda yer alan ve 16. yüzyıldan günümüze uzanan dönemde yazılan yaklaşık üç yüz eserden oluşan seçki, fantastik hikâyelerden grafik romanlara, bilim kurgu ve casusluk anlatılarına kadar geniş bir çeşitlilik sunuyor. El yazmaları, nadir baskılar, gravürler, film afişleri ve görsel sanatlar gibi farklı materyallerle desteklenen *Hikâye İstanbul'da Geçiyor*'da yer alan yayınlardan öne çıkan 10 kitabı derledik

Candide, ou l'optimisme, traduit de l'allemand de Mr. le Docteur Ralph

Voltaire'in 1759 yılında yayımlanan *Candide, ou l'optimisme* adlı eseri, Aydınlanma dönemi felsefesinin eleştirel ve ironik bir yansımasıdır. Almandan Dr. Ralph imzasıyla çevrilen bu eser, iyimserlik felsefesine yönelik keskin bir hiciv niteliği taşır. Hikâye, genç Candide'in dünya üzerindeki yolculuğu boyunca karşılaştığı trajikomik olaylar aracılığıyla insan doğasının zaafırlarını ve toplumun çelişkilerini ortaya koyar. İstanbul, metnin bir bölümünde Batı ile Doğu arasındaki kültürel ve politik gerilimlerin sembolü olarak yer alır. Voltaire'in eseri, dönemin entelektüel atmosferini yansıtırken, şehri bir geçiş ve çatışma alanı olarak betimler; bu bağlamda İstanbul, metnin felsefi sorgulamalarına zengin bir arka plan yaratır.



Voltaire olarak bilinen François-Marie Arouet, *Candide, ou l'optimisme*, traduit de l'allemand de Mr. le Docteur Ralph, Paris: Lambert, 1759. Ömer Koç Koleksiyonu

Don Juan

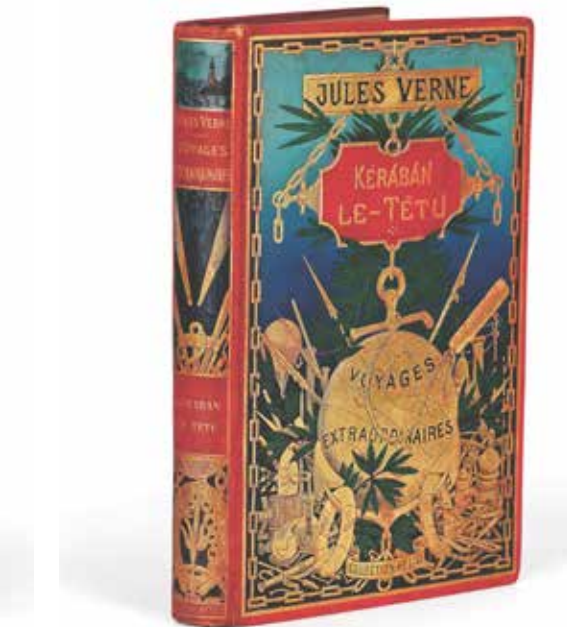
Lord Byron'ın *Don Juan* adlı epik şiiri, 19. yüzyılın başlarında yayımlanan ve dönemin toplumsal, kültürel ve politik atmosferini yansıtan önemli bir yapıttır. Londra'da Thomas Davison tarafından basılan bu birinci baskı, Byron'ın ironik üslubu ve eleştirel bakışıyla öne çıkar. Şiirde İstanbul, Doğu ve Batı arasındaki sınır olarak işlev görür; şehrin mistik ve egzotik özellikleri, kahramanın yolculuğunun dramatik zemini olarak kullanılır. *Don Juan*, hem kişisel macera hem de dönemin geniş çaplı kültürel dönüşümlerine ayna tutan bir eser olarak kabul edilir.



George Gordon Noel Byron, *Don Juan*, Londra: Thomas Davison, 1819, 1821, 1823-1824. Birinci baskı. Ömer Koç Koleksiyonu

Kéraban-le-têtu par Jules Verne. 101 dessins et une carte, par Bennett. Les Voyages extraordinaires

Jules Verne'in *Kéraban-le-têtu* adlı eseri, macera ve keşif temalarını İstanbul'un zengin coğrafyası ve kültürel dokusuyla birleştirir. 19. yüzyıl sonlarında yayımlanan *Kéraban-le-têtu*, Verne'in *Les Voyages extraordinaires* serisinin bir parçasıdır; İstanbul'u hem gizemli hem de canlı bir sahne olarak tasvir eder. Bennett'in 101 çizimi ve haritasıyla zenginleştirilen kitap, okuyucuya dönemin Osmanlı topraklarındaki yolculukları ve sosyal yapıları detaylı ve görsel olarak aktarır. İstanbul, hem tarihi mirası hem de kültürel çeşitliliğiyle anlatının merkezindedir ve Verne'in hayal gücünde canlı bir karaktere dönüşür.



Jules Verne, *Kéraban-le-têtu* par Jules Verne. 101 dessins et une carte, par Bennett. Les Voyages extraordinaires, Paris: Bibliothèque d'éducation et de récréation, J. Hetzel et Cie, 18, rue Jacob [y. 1898]. Ömer Koç Koleksiyonu

Zilberman Berlin
Goethestraße 45 ↓



16.07.-
23.08.2025

Young Fresh Different'25 Berlin

Anıl Aydınoğlu, Yamo Aydemir, Chiau Syuan Chai, Hande Şevval Emirmahmutoğlu, Monika Karczmarczyk, Luis Kürschner, Shirin Mohammad, Leevke Succow & Mathilda Augart, Theresa Tuffner, Ferdinand Waas and Joanna Zvonar

↓ Zilberman İstanbul
İstiklal Cad. 163

02.08.-
23.08.2025

Genç Yeni Farklı'25 İstanbul

Anet Sandra Açıkgoz, Şahsenem Altıparmak, Ahmet Dünder, Yasemin Erturan, Merve Karakoç, Deniz Zaide Korkmaz, Ezgi Lemur, Anıl Önen, Yeşim Özkan, Dilan Perişan, Şahmaran, Begüm Yıldırım

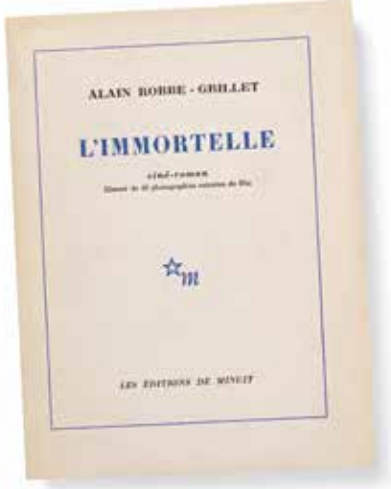
ZILBERMAN
İSTANBUL | BERLIN



zilbermangallery

L'Immortelle

Alain Robbe-Grillet'in *L'Immortelle* adlı eseri, 1963'te Paris'te Les Éditions de Minuit tarafından yayımlanır. Yeni roman akımının önemli temsilcilerinden olan Robbe-Grillet, İstanbul'u metnin atmosferik ve simgesel merkezlerinden biri haline getirir. Şehir, mekânsal bir arka plan olmaktan öte, karakterlerin bilinç dünyasıyla iç içe geçen, anlamın sürekli eridiği bir labirente dönüşür. *L'Immortelle*, hafıza, zaman ve mekân kavramlarını sorgularken, İstanbul'un mistik ve çok katmanlı yüzünü modernist bir bakışla keşfeder.



Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1963, Birinci baskı. Ömer Koç Koleksiyonu

Les Orientales

Victor Hugo'nun 1829 tarihli *Les Orientales* derlemesi, Doğu'ya yönelik romantik ve idealleştirilmiş bir bakışı yansıtır. Paris'te Charles Gosselin ve Hector Bossange tarafından yayımlanan bu birinci baskının sunuş kopyası, Fransız Romantizmi'nin Doğu algısına önemli bir örnek teşkil eder. Derlemede İstanbul ve çevresi, şiirlerde hem egzotik hem de tarihsel bir sahne olarak yer bulur; savaş, aşk ve ihtişam temaları yoğun şekilde işlenir. Hugo'nun eserinde şehir, özgürlük ve mücadele sembolü olarak öne çıkar ve Avrupa'nın Doğu'ya dair fantezileriyle harmanlanır.



Victor Hugo, *Les Orientales*, Paris: Charles Gosselin ve Hector Bossange, 1829, Birinci baskının sunuş kopyası. Ömer Koç Koleksiyonu

Nadjié. La petite hanoum. Roman

Émile Edwards'un *Nadjié. La petite hanoum* adlı romanı, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde İstanbul'un sosyal ve kültürel dokusunu inceliklerle yansıtır. 1912'de Paris'te yayımlanan bu ilk baskı, dönemin edebi atmosferini ve kentin çok katmanlı yapısını ortaya koyar. Roman, genç Nadjié'nin yaşamı üzerinden, İstanbul'un çeşitlilik içeren toplumsal yapısını ve değişen kültürel ilişkilerini ele alır. Edwards, kentin egzotik ve mistik yönlerini dengeleyerek, dönemin oryantalist anlatılarına farklı bir bakış açısı getirir. Eser, tarihsel ve edebi bir belge niteliğindedir.

Orlando. A biography

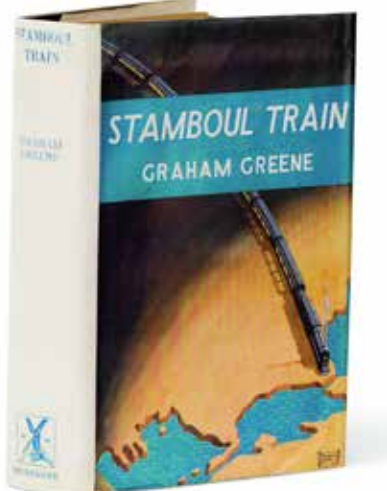
Virginia Woolf'un 1928 yılında yayımlanan *Orlando* adlı eseri, cinsiyet, kimlik ve zaman kavramlarını özgün ve deneysel bir biçimde ele alan modernist bir romandır. Londra'da Hogarth Press tarafından basılan bu birinci baskı, aynı zamanda Woolf'un edebi yenilikçiliğinin önemli bir örneğidir. Roman, kahramanı Orlando'nun birkaç yüzyılı aşan yaşam hikâyesi üzerinden İstanbul'u geçici bir mekân olarak kullanır; bu şehir, romanın zaman ve kimlik sınırlarını bulanıklaştıran atmosferine katkı sağlar. Woolf, İstanbul'u hem tarihsel bir fon hem de anlatının gizemli ve çok katmanlı dokusunun parçası olarak işler. Eser, modernist anlatı tekniklerinin yanı sıra kentin kültürel sembolizmini derinlemesine irdeler.



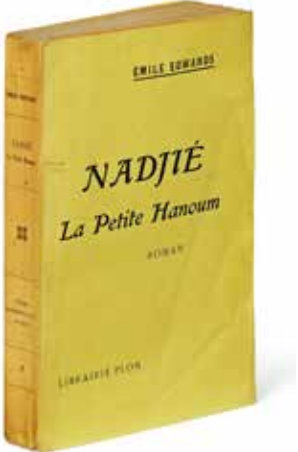
Virginia Woolf, *Orlando. A biography*, Londra: Hogarth Press'ten Leonard ve Virginia Woolf, 1928, Birinci baskı. Ömer Koç Koleksiyonu

Stamboul Train

Graham Greene'in 1932 yılında yayımlanan *Stamboul Train* adlı romanı, İstanbul'u hem coğrafi hem de kültürel bir kavşak noktası olarak öne çıkarır. Roman, şehirde geçen siyasi entrikalar, casusluk ve insan ilişkileri üzerine yoğunlaşan atmosferik bir hikâye sunar. İstanbul, romanda Doğu ile Batı arasındaki gerilimi ve karmaşık kimliklerin kesişim alanını temsil eder. Greene, kentin çok katmanlı yapısını ve dönemin politik belirsizliklerini işlerken, İstanbul karakterlerin kaderlerini şekillendiren bir arka plan olarak belirir.



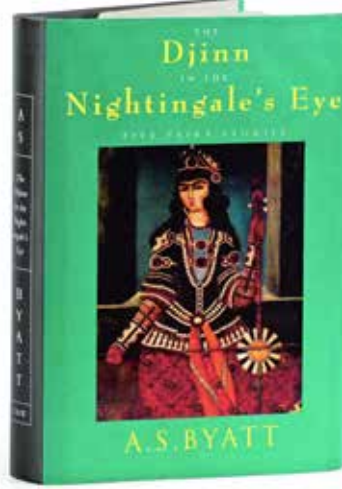
Graham Greene, *Stamboul Train*, Londra: William Heinemann Ltd, 1932, Birinci baskı. Ömer Koç Koleksiyonu



Émile Edwards, *Nadjié. La petite hanoum. Roman*, Paris: Plon-Nourrit et Cie, 1912, Birinci baskı. Ömer Koç Koleksiyonu

The Djinn in the Nightingale's Eye. Five Fairy Stories

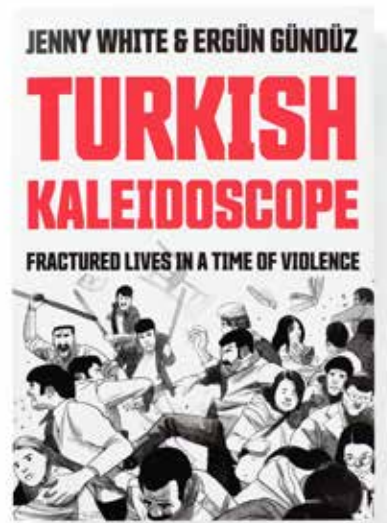
A.S. Byatt'ın 1994 yılında yayımlanan *The Djinn in the Nightingale's Eye* adlı eseri, beş peri masalından oluşan bir derlemedir. Geleneksel masal öğelerini çağdaş edebi yaklaşımlarla birleştiren eserde İstanbul, özellikle başlığa da adını veren masalda öne çıkarak Doğu'nun mistik ve kültürel ortamını yansıtır. Byatt, bu ortamı kullanarak farklı kültürel motifleri metinlerine dahil eder. Derleme, masal türünün modern anlatım biçimleriyle nasıl genişletilebileceğine dair bir örnek sunar.



A.S. Byatt (evlenmeden önceki adıyla Antonia Susan Drabble), *The Djinn in the Nightingale's Eye. Five Fairy Stories*, Londra: Chatto & Windus, 1994, Birinci baskı. Ömer Koç Koleksiyonu

*Turkish Kaleidoscope.**Fractured Lives in a Time of Violence*

Jenny White'in çağdaş sosyolojik incelemesi, İstanbul'un toplumsal çatışmalarla dolu çehresini bireyletmenin gözünden ele alırken, Ergün Gündüz'ün çizimleri kentin çok katmanlı gerçekliğini görsel bir anlatıma dönüştürür. 2021 tarihli bu baskı, tarihî ve kültürel zenginlik ile şiddetin yol açtığı kırılmaları eş zamanlı olarak ortaya koyar. İstanbul, hem çatışmaların merkezi hem de dayanıklılığın simgesi olarak tasvir edilir. Ömer Koç Koleksiyonu'nun seçkinde yer alan eser, kentin yakın dönem tarihini, görsel ve yazılı anlatının özgün birleşimiyle okura sunar.



Jenny White; çizimler Ergün Gündüz, *Turkish Kaleidoscope. Fractured Lives in a Time of Violence*, Princeton, NJ ve Oxford: Princeton University Press, 2021, Birinci baskı. Ömer Koç Koleksiyonu

Zamanı düşünmenin yeni yolları: Vision Art Platform'un Londra'daki ilk sergisine dair notlar

Vision Art Platform'un Londra'daki ilk sergisi *When is Now?* izleyiciyi sezgi, hafıza, direniş ve dönüşüm üzerinden okunabilir bir alan olarak düşünmeye davet ediyor. Fizikçi Carlo Rovelli'nin zaman anlayışından yola çıkan sergi, küratör Senem Çağla Bilgin-Keys'in zamana, yaratım sürecine ve kolektif belleğe dair çok katmanlı bir sorunsallaştırmasını ortaya koyuyor

Derleyen: Merve Akar Akgün

Vision Art Platfom Londra, Fotoğraf: Matt Spour



Vision Art Platform'un Londra'daki ilk sergisi, zaman kavramını hem bilimsel hem de şiirsel biçimde sorgulayan bir küratöryal yaklaşım sunuyor. Küratörlüğünü Londra'da yaşayan sanat danışmanı ve küratör Senem Çağla Bilgin-Keys'in* üstlendiği sergi *When is Now?* başlığını taşıyor ve fizikçi Carlo Rovelli'nin *The Order of Time* (Zamanın Düzeni) adlı kitabından ilham alıyor. Sergi, Vision Art Platform'un küresel varlığını inşa etmeye yönelik adımlarından biri olarak Londra'da gerçekleşti.

Geçtiğimiz sayı Art Unlimited'ta yayımladığımız röportajda Vision Art Platform'un kurucusu Nisa Savaş, “Vision’ın odağı yalnızca sergi yapmak değil, sanatçıları entelektüel ve etik bir zeminle destekleyerek uzun vadeli ilişkiler kurmak” diyordu. *When is Now?* sergisi, tam da bu cümleyi doğrulayan bir biçimde, zamanın ilişkisel ve kırılğan bir yapı olarak ele alındığı bir zeminde buluşmayı öneriyor izleyicilerine.

Serginin kavramsal arka planı, zamanın bireysel, toplumsal ve çevresel olarak nasıl deneyimlendiğini sorgulayan çok katmanlı bir çerçeveye sahip. Aristoteles'ten Newton'a, Einstein'dan Rovelli'ye uzanan referanslarla sergiyi hem yapıtlar hem sanatçıların yaratım süreçleri hem izleyicinin algısı hem de mekânla kurduğu bağlarla birlikte düşündürüyor.

Bireysel zaman algısıyla kolektif zamansallıklar arasındaki sürtünme, sanatçının yaratım sürecinde içsel ve sezgisel bir zamanı deneyimlemesi ile çağdaş dünyanın üretkenlik, hız ve performans dayatmaları arasında yaşanan çatışma, serginin temel izleklerinden birini oluşturuyor. Sergide yer alan eserler, zamanın çok boyutlu doğasını; bazen bellekte saklı kalan bir hatıradı, bazen geleceğe dair bir beklentide, bazen ise tamamen askıya alınmış bir durakta temsil ediyor.

Bilgin-Keys, “Sormamız gereken asıl soru şu: Zamanı düşünmenin hangi yolları bize dünyayı daha iyi anlamamızda yardımcı olur?” diye soruyor. Bu soru, serginin merkezine zamanı nasıl düşündüğümüzü ve duyumsadığımızı yerleştiriyor. Alejandro Jodorowsky'nin “psikobüyü” kavramıyla da kesişen bu yaklaşım, eylem ve sezgiyle gerçekleşen bir dönüşüm arayışı.

Amelia Bowles, Leyla Borovalı, Yiwen Liu ve Adam Leef'in yanı sıra Vision Art Platform'un temsil ettiği sanatçılardan Mert Acar, Berna Dolmacı, Aida Mahmudova, Çağrı Saray, Lara Sayılğan, Anita Taylor ve E.S. Kibele Yarman'ın yapıtlarından oluşan seçki, hem coğrafi hem kültürel olarak farklı deneyimlerin ortak bir kavramsal çatı altında bir araya gelmesini mümkün kılıyor.

When is Now?, sanatın zamanla kurduğu ilişkiyi halkalar, titreşimler ve belki de belirsizlikler üzerinden yeniden düşünmeye çağırıyor. Sergi, zamanın bir yandan bireyin ruhsal katmanlarında nasıl yankı bulduğunu, öte yandan toplumsal baskı, üretim ve göç gibi büyük yapılarla nasıl kesiştiğini göz önüne seriyor.

Serginin Londra'da gerçekleşiyor olması, bu kavramsal çerçeveyi daha da güçlendiriyor. Zira Londra, sanat piyasasının önemli merkezlerinden biri olarak konumlandırılabilir. Bununla birlikte, çok katmanlı tarihsel hafızası ve göçmen nüfusuyla da zamanın farklı katmanlarını bünyesinde taşıyan bir kent. *When is Now?*, Vision Art Platform'un uzun soluklu varlık stratejisiyle buluşarak izleyicisine hem yerel hem küresel bir duyarlılık öneriyor. Galerinin fiziksel bir açılımı var, evet, ancak bunun da ötesinde, *When is Now?* entelektüel bir tartışma da başlatıyor.

Tartışmanın masaya taşıdığı sorular çok net: Zaman nedir? Ne zaman şimdi olur? Zamanın dışına çıkmak mümkün müdür?

Bu sorular ışığında sergiye dair merak ettiklerimizi serginin küratörü Senem Çağla Bilgin-Keys'e sorduk.

Zamanın sergideki şekillenme hali fiziksel bir kurgu ile mi çalışıldı yoksa kavramsal bir söylem mi öne çıkıyor?

Sergi, Carlo Rovelli'nin *The Order of Time* adlı kitabından ilham alıyor. Bu kitapta Rovelli, modern fiziğin zamanı mutlak bir şey olarak görmediğini, zamanın sabit bir akışa sahip olmadığını ve hatta temel düzeyde var olmayabileceğini anlatıyor. Bunun yerine zamanın göreceli olduğunu, algıyla şekillendiğini ve olaylar arasındaki ilişkilerden ortaya çıktığını öne sürüyor. Kitapta söylediği gibi: “Dünya nesnelerden oluşan bir koleksiyon değil, olaylardan oluşan bir koleksiyondur.”

Kitap aslında bu konuları daha şiirsel bir biçimde ancak tamamen bilimsel bir yaklaşım ile ele alıyor. Mesela, Aristoteles, “Zaman nedir?” sorusunu kendine ilk soran kişilerden biri. Bu soruya şu şekilde cevap veriyor: “Zaman, değişimin ölçüsüdür.” Newton ise Aristoteles'in bu fikrini kabul ediyor ancak ona ek olarak bizden bağımsız bir zamanın da var olduğunu savunuyor. Yani hiçbir şey değişmese bile akan bir zaman olduğunu inanıyor. Peki kim haklı? Aristoteles mi, Newton mu? 1915'te Einstein, kütleçekim



(Yukardan aşağı, soldan sağa)

Vision Art Platfom Londra, When is Now? sergisi görünüm,
Fotoğraf: Matt Spour

Adam Leef, Self Portrait as a Bather, Tuval üzerine yağlı boya,
160X120 cm, 2015-2019

Mert Acar, Sky, 2022, Fine Art Print, 24 x 30 cm

Leyla Borovalı, Vessel 15 detail, H: 18 cm, D: 33 cm,
Stoneware seramik, 2025.jpg

alanı kuramını ortaya koyuyor ve her ikisinin de haklı olduğunu düşünüyor. Ancak zamanın mutlak olmadığını, hareketten ve yerçekiminden etkilendiğini ve daha büyük bir yapı olan uzay-zamanın bir parçası olduğunu savunuyor. İşte kitap esasen bunları düşünmemize, anlamamıza ve karşılaştırmamıza yardımcı oluyor.

Bu kitabı okumak, öncelikle zamanı nasıl algıladığımı tekrar sorgulamamı sağladı. Bazen bir küratör, bazen bir göçmen bazen de bir anne olarak. Daha önemlisi, bu serginin de konusu olan, sanat eserlerinin yaratım süreci üzerine, sanatçıların bakış açısından derinlemesine düşünmemi sağladı. Aslında sormamız gereken asıl soru şu: Zamanı düşünmenin hangi yolları bize dünyayı daha iyi anlamamızda yardımcı olur?

Farklı kültür ve coğrafyalardan gelen sanatçıları bu sergide bir araya getirmek; onların üretim süreci, yaşadıkları duygusal veya ekonomik zorluklar ya da ruh sağlıklarıyla ilgili meseleler üzerine düşünmek ama sadece yaratma süreci değil, sonrasında izleyicinin de etkileşime geçtiği eserdeki zaman algısı, çevresel faktörler ve duygu durumu gibi konular benim için serginin çıkış noktaları oldu.

Bu sergi senin çalışmalarına nasıl ekleniyor?

10 yılı aşkındır Londra'da yaşayan ve üreten bir küratör, sanat danışmanı, aynı zamanda Art Elsewhere'in direktörüüm. 2017–2021 yılları arasında Art Elsewhere üzerinden küratörlüğünü üstlendiğim bireysel ve grup sergilerinde, çağdaş sanat pratiği odağında çevresel ve toplumsal konulara; özellikle ekolojik krizler, göç ve eşitlik meselelerine odaklandım.

2022 yılında Lehmann Maupin'den ayrıldıktan sonra, aralarında Tate Patron'dan isimlerin de bulunduğu koleksiyonerlere danışmanlık yaptım. Şu an düzenli olarak danışmanlık verdiğim sanatçı ve koleksiyonerlerin dışında, Podbielski (Milano), Crème Fraîche (Londra) ve Vision Art Platform (Türkiye) gibi galerilerle düzenli olarak çalışıyor ve iş birliği yapıyorum.

Bu serginin konusu olan zaman da, hafıza, tarih, değişim, döngüsellik, hız ve yavaşlık gibi alt başlıklar üzerinden hem bireysel hem kolektif anlatıları biçimlendirmede bir rol üstleniyor ve çalıştığım diğer konulara referans veriyor.

Rovelli'nin zaman anlayışıyla plastik sanatlar arasında bir temas noktaları olduğuna inanıyor musunuz?

Rovelli'nin kitabı, zamanı bilimsel argümanlar üzerinden anlamaya ve yorumlamaya çalışıyor. Kitapta Rovelli sanata doğrudan bir referans vermiyor; ancak zaman anlayışıyla plastik sanatlar arasında güçlü temas noktaları kurulabileceğini düşünüyorum.

Rovelli, *The Order of Time*'da zamanı mutlak bir çizgi olarak değil, olaylar arasındaki ilişkilerle ortaya çıkan, yerel, kırılğan ve çok katmanlı bir olgu olarak tanımlıyor. Bu yaklaşım, özellikle çağdaş sanatın zamanla kurduğu ilişkiye oldukça yakın duruyor. Örneğin, bir resme ya da heykelle baktığımızda, sadece bir “an”ı değil, çok sayıda zaman katmanını, hafızayı, geleceği, tekrarları, hatta bazen zamanın tamamen askıya alınmış hâlini görebiliyoruz.

Ayrıca Rovelli, zamanın her yerde aynı hızda akmadığını, kütle ve hareketle değiştiğini anlatırken, öznel zaman algımıza da dikkat çekiyor. Mesela izleyici bir yapıtla karşılaştığında kendi zamansal deneyimini yaşıyor, bu da zamanın nesnel değil, ilişkisel ve yerel olduğunu gösteren fiziksel gerçeklikle örtüşüyor.

Zamanın bireysel deneyimi ile toplumsal zamansallıklar arasındaki çatışma da bu sergide kendine yer buluyor mu?

Kesinlikle. Mesela sanatçılar kendi üretim süreçlerinde zamanı çoğu zaman içsel, sezgisel veya duygusal bir deneyim olarak ele alırken; içinde yaşadıkları toplumun dayattığı zaman algısıyla, yani üretkenliğe, hızlanmaya ya da verimliliğe odaklanan yapılarla çatışabiliyorlar.

Bu sergide yer alan işler, bireyin belleği, geçmişle kurduğu ilişki, bekleyiş ya da zamana karşı direnişi gibi çok katmanlı anlatılar üzerinden kişisel zaman deneyimlerini görünür kılmayı tartışırken; aynı zamanda toplumsal, politik ya da ekonomik zamansallıkların birey üzerindeki etkisini de sorguluyor.

Dolayısıyla sergi, bireysel zaman algısıyla kolektif zaman yapıları arasındaki bu sürtünme alanını hem kavramsal hem duyuşal düzlemde araştırmaya açıyor.

Serginin Londra'da açılması, bu sorulara yeni bir coğrafyada cevap aramak anlamına da geliyor muydu?

Serginin Londra'da açılmasının temel sebebi, Vision Art Platform'un Londra'da kalıcı bir mekân arayışında olması. Bu sergi de bu projenin ilk ayağı olarak gerçekleşti.



Vision Art Platform, Londra, When is Now? sergisi açılış, Fotoğraf: Damian Griffiths

(Soldan sağa)
Vision Art Platform kurucusu Nisa Savaş,
Vision Art Platform direktörü Öykü Türker,
Küratör Senem Çağla Bilgin-Keys
Fotoğraf: Matt Spour



Sanatçı ve yapıt seçimini nasıl gerçekleştirdiniz?

Sanatçı ve yapıt seçimini, serginin kavramsal çerçevesi doğrultusunda, zamanın bireysel, toplumsal ve mekânsal katmanlarda nasıl deneyimlendiğini sorgulayan, farklı coğrafyalardan gelen sanatçıların üretimleri üzerinden gerçekleştirdim.

Sergide, Vision Art Platform'un programının dışından sergiye katılan ve benim de danışmanlık verdiğim dört sanatçı yer alıyor: Amelia Bowles, Leyla Borovalı, Yiwen Liu ve Adam Leef. Diğer sanatçılar ise galerinin bünyesinde sergilenen ve temsil edilen isimler: Mert Acar, Berna Dolmacı, Aida Mahmudova, Çağrı Saray, Lara Sayılğan, Anita Taylor ve E.S. Kibele Yarman.

Perrotin gibi büyük galerilerin Hong Kong, New York, Seul, Tokyo, Şanghay, Dubai ve Los Angeles gibi stratejik şehirlerde yeni şubeler açması, sadece coğrafi genişleme olarak okunmuyor; bu, küresel marka yaratma ve piyasa hakimiyeti stratejisi olarak değerlendiriliyor. Vision Art Platform da bu çerçevede önemli bir adım attı. Londra'da yaşayan Türkiye'li bir küratör olarak bu durumu sen nasıl okuyorsun? Sergide bu düşüncelerini gözettin mi? Yerel sanatçılarla kurulacak iş birlikleri ve görünürlük fırsatları açısından olumlu buldun mu?

Küresel galerilerin farklı kıtalarda mekân açması elbette yalnızca fiziksel bir genişleme değil; daha çok bir ağ kurma, görünürlük artırma ve yeni koleksiyoner profilleriyle doğrudan ilişki kurma stratejisi. Bu bağlamda Vision Art Platform'un Londra'da kalıcı bir mekân arayışı ve bu serginin bu sürecin ilk ayağı olarak gerçekleşmesi de oldukça anlamlı.

Vision Art Platform'un sadece bir temsil alanı değil, aynı zamanda sanatçılarla uzun vadeli ilişkiler kuran, düşünsel üretime yatırım yapan bir yapı olması bence onu benzer girişimlerden ayırıyor. Londra gibi rekabetin ve çeşitliliğin yoğun olduğu bir şehirde, bu değerlerle ilerlemek ciddi bir kararlılık ve öngörü gerektiriyor. Vision'ın bu anlamda sadece görünürlük değil, sürdürülebilir bir kültürel varlık yaratmayı hedeflemesi, yerel sanatçılar ve izleyiciyle kurulacak bağlar açısından son derece kıymetli.

* Goldsmiths, University of London'da Küratöryel Çalışmalar üzerine yüksek lisans yaptıktan sonra İstanbul ve Londra arasında yaşamaya başlayan Bilgin-Keys, çevresel adalet, göç, toplumsal cinsiyet ve hafıza gibi konulara odaklanan çağdaş sanat projeleriyle biliniyor. Kurucusu olduğu Art Elsewhere platformu üzerinden sanatçılarla uzun soluklu iş birlikleri geliştiriyor. Bir dönem Lehmann Maupin'de sanat danışmanlığı da yapan Bilgin-Keys, özellikle sanatın sezgisel, çok katmanlı ve duyuşal biçimlerine ilgi gösteriyor.

Sıkışmışlıklar, delmeler ve dönüşümler* Mehtap Baydu yapıtından

Yazı: Süreyya Evren

Performans, heykel ve ritüel arasında beden sınırlarını, arzusun izini ve dönüşümün yollarını arayan Mehtap Baydu'nun pratiği; sıkışmışlık, mühürleme ve delme eylemleri etrafında çok katmanlı bir okuma sunuyor. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden'de *Kendi Yağmurunu Yağdırmak* adlı kişisel sergisi devam eden Baydu'nun işlerini simya, hafıza, annelik ve kaçış motifleri ekseninde, bedenin içinden konuşan parçalı bir anlatıyla ele alıyoruz



Mehtap Baydu, Dilek Taşları, 2022, Performanstan bir fotoğraf, Städtische Galerie Nordhorn

Doksaniç sözcük-taş. Dileksözcüleri. Sözcükleri. Sıkışmışlık; sıkıştırma-lar, sıkışıklıklar, sıkışmalar, mumyalama, mühürleme, [gözyaşı], sıkıştırılmalar, [yaşgözü], ortayerde, sahne, ortaoyunu, [kurugürültü], park, bank, bandaj, bandajlanmışlıklar, krappınbandı, küratör, duvar, simsar, şişik, banttantaşan, pörtleyenler, böğürmeyenler, sökülme-yenler, [yaşgürültü], [uğultu], [sıkışanses], hadicilik, kıskırtmışlık, ikia-radalık, birderedelik, annedelik, dudaktalık, memedelik, delikdeşik, boşluk, ürküntü, flu, önplan, ana, tek, biricik, korkutucu, yalnızlık, çıkışsızlık, itirirşler, parmakçılık, kesilenel, [sıkışannefes], bilinendil, unutulandil, yitensöz, pastil, soğuk, serin, serinsizlik, sıcakbasması, çıkıştabelası, deklarasyon, beyan, eycikanlar, eyyıkışçılar, çıkışmışlık, sokulmuşluk, gerçeğe, saklı, mengene, işkence, arasokak, boğum, boğulmuşluk, kovulmuşluk, ısrarcılık, davetkârlık, inatçılık, kapıda-lık, antrede, eşikcini, sınırkermesi, sınırkaşıma, sınırışçısı, eşikmele-ği, eşikbebeği, [sıkışanboşluk], yavru, geneanne, ıslak, sıkışankoku, sıkışanter, isaanter, fırlama.

Mehtap Baydu'nun 6. Ural Bienali'nde, 2021, sergilediği *Dilek Taşları* adlı iş kendisine dilek taşı gönderen 93 kişinin mektuplarını kullanıyordu, postayla, sonra bienalde de Merkez Postane'de sergilenecekti; yoksa gönderilen ve kullandığı taş sayısı mı 93'tü? Zaten 93 rakamı hem kendisi olarak hem de bir açık uçluluk simgesi olarak aklımda kalmış. Çünkü Baydu bir yandan da dilek taşı çağrısına iş sergiledikten sonra da karşılıklar gelmeye devam ettiğini, yani insanların ona taşlı mektuplar postalamayı sürdürdüklerini söylemişti.¹ Ben de biraz *Geçirgenlik* serisine de göndermeyle, sürrealist yan yana getirmeler olsun diye, otomatik yazı ile 93 sözcük yazmaya ve bu yazı için düşündüğüm ana kavramla, "sıkışmışlık"la başlamaya kalkıştım. Yukarıdaki gibi bir şey çıktı ortaya. Otomatik yazı olunca, artık ne çıktıysa kısmet deniyor, eğip bükme şansın yok ve haliyle silinesi, sansürlenesi sözcükler de atıldılar kendilerini araya. Onları silip yerlerine monte ettiğim sözcükleri köşeli parantezle gösterdim. Otomatik yazıda çünkü 93'te durmamış devam etmişim, oradan kırıp ekledim. Bu sırada otomatik yazının, nefes verir gibi, bir nefeste dökülen sözler olduğunu farkettim. *Nefes'ten*, Baydu'nun Berlin'de, Kreuzberg semtinde Oranienstraße'deki bir dükkân vitrininde 30 Ekim–17 Kasım

* Çocukluk arkadaşım, denebilir herhalde böyle, liseden, Nişantaşı Anadolu Lisesi'nden arkadaşım, Sabri Gürses'in, süper genç yaşında yayımladığı bir şiir kitabının ismiydi *Gereksinimler, Elde Edemeyişler ve İlerlemeler*. Bu başlığın sesi dolandı geldi birden, bu yazıya, başlığın formuna sızdı.

¹ Bilsart Sanat Konuşmaları'nda, Mustafa Kunt ve Özlem Günyol ile beraber, 2022'de. Bilsart, Galeri Nev ve Tarabya Kültür Akademisi işbirliğiyle Baydu'nun *Nefes*'inin Bilsart'ta 3 Kasım – 12 Kasım 2022 tarihleri arasında sergilenmesi vesilesiyle. <https://www.youtube.com/watch?v=lPrq41KUR54>.

2019 tarih aralığında her gün saat 16.00 ile 20.00 arasında gerçekleş-tirdiği performanstan görüntüler, 'Baydu ve sıkışmışlık' deyince zaten ilk zihnime yapışan imgelerdi. Bir vitrine sıkıştığı gibi ayrıca nefesi-nin performans günleri boyunca vitrin alanını kaplayacak bir balonu doldurmasıyla köşeye de sıkışan birini görürüz. Bu ve benzeri diğer sıkışmalarında ben bir davet görüyordum Baydu'nun. Simyaya davet. Dönüştürmeye. Ben de böylece nefes verir gibi paragraflar üfleyeyim dedim, içine aldığın nefesleri, imgeleri, düşünüşleri nefes verir gibi sözcükler olarak bırak. Ta ki yazı bütün yazı-vitrinini –metne ayrılan yeri– doldurup beni köşeye sıkıştırana ve yazıdan dışarı atana dek.

Sıkışmışlığın içerden anlatımı konusunda bir usta olarak görüyorum Baydu'yu. Sözelimi “yüzülen” (aslında sanatçının beden yüzeyini tamamen kaplayarak elastik polyester ile kalıbı alınan) deri-ben'lerini [*Ben ve Her Şey Arasındaki Mesafe*], sonra bir de bu deri-ben-imgele-rinin ütülenmesi veya iyice bastırılıp sıkıştırılmasını [*Güne Hazırlık*, 2018] düşünelim. Üstelik gündelik bir ritüel havasında, mitolojik bir işkence gibi, sonsuza dek tekrar tekrar yaşanacaktır “düzleme.” Beden bütün olarak kapatıldığı, sıkıştırıldığı gibi parça parça da sıkıştırılır.

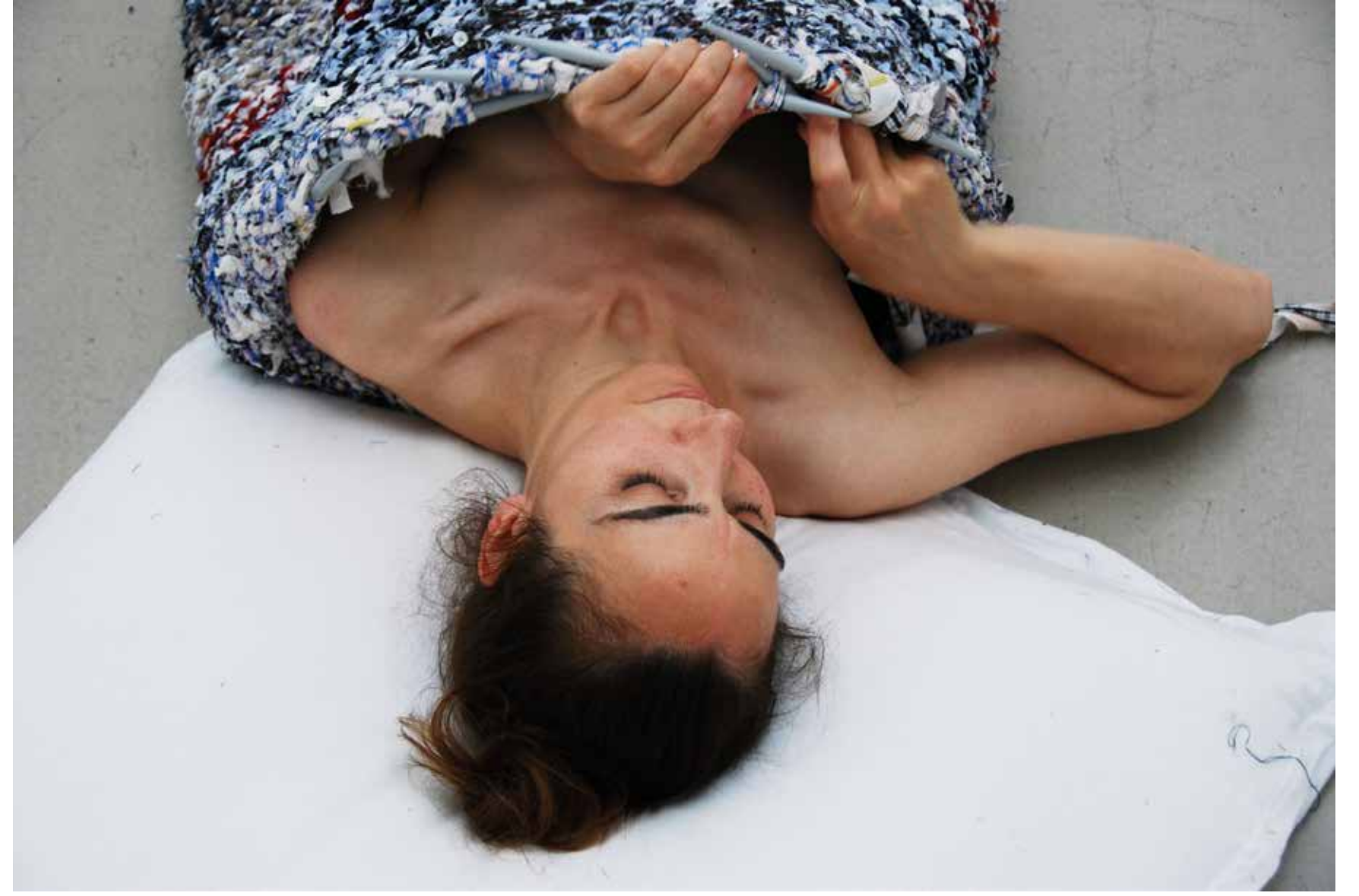
Baydu'nun favori kısmi-nesnelerini el, dudak ve ağız olarak göz-lemliyorum. Ağız üflüyor, ağız ninni söylüyor, yenebilir dilber dudağı [*Dilber Dudağı*, 2017] veya algıyı tek başına yöneten duvardaki du-daklar oluyor [*İki Dudağımın Arasında*, 2017]. Sıkışmışlığın içine bizi çekiyor, onun kısminesneleri, bizim nesnelerimiz oluyorlar. El ise bizi ilksel sıkışmalara götürüyor. Verilen nefeslerin şişirdiği ve performans mekânını kaplayan [Nefes, 2019] balon üzerindeki sol el – sıkışmışlı-ğın üzerinde dolaşan, hisseden, dokunan, bastıran, değen, kontrol eden, kendini koruyan, içini hisseden, suya değer gibi değen el... Sonra sağ el, nefes verebilmek için yüze yer açan, birikmiş nefeslere bastıran, onla-rı kontrol eden ve içine/içinden üflenen el, deliği iki parmağı arasında tutan ve delikten içeri yaslanan dudakların nefesi verdiği el. Paolo Sor-rentino'nun, *Su Perisi* (Parthenope, 2024) filminde annesi tarafından suda doğurulan Parthenope karakterinin hamile kaldığı âni (bengi dö-nüş denemesi?) Parthenope'nin suya elinin değmesi ile anlattığı sahne geliyor gözümün önüne. Ve *Nefes*'te, performansçının iyice sıkışmışken üflemeye devam etmesi, kendini salma, kendini bırakma ile kasma ve sıkmanın yakınlıkları – fazla batıya gidersen doğuya düşersin esprisi. Ve performans videosunun en sonunda ellerin ikisinin birden balonu ittirerek, alan açarak, çıkışı sağlamaları – delmeleri? Deri değiştirirken eski deriyi bırakan yılan gibi nefesi sanatta, vitrinde, balonda bırakıp dönüşmüş olarak çıkılıp gidilmesini sağlamaları?



Mehtap Baydu'nun Berlin'de yer alan atölyesinden kare. Fotoğraf: Berk Kır



Mehtap Baydu, Geçirgenlik, 2022, Sergiden bir fotoğraf
Städtische Galerie Nordhorn
Fotoğraf: Helmut Claus



Nefes'te, performansçı kendi kendini uzun uzadıya, uğraşa didine, nefes alıp vere vere sıkıştırıyor. Sıkışıklıklara kendini sokma sürekliliği çok net zaten Baydu'nun. Boğazını yakalarla sıkıştırma, dayanamayacak hâle ge-lene dek, en uca dek götürmeye gayret etme, boğulayazma [*Uzun Boyun*, 2015]; o kadar ki kimbilir belki birden dayanamayıp öksürse gömlek öksü-recek. Gözünden gömlek ipliği yaşlar gelecek.

“Oysa bazen acının davetçisidir sanat.”²

Nefes'teki balon-meme, büyüye büyüye bebeği yok mu ediyor yoksa? Philip Roth'un kısa romanı, Kafka'nın *Dönüşüm*'üne bir anlamda yeni bir yorum kattığı *Meme* [1972]³ geliyor aklıma. Gregor Samsa'nın haşereye dö-nüştüğü gibi bu romanda da ana karakter David Kepesh, bir sabah uyan-dığında kendini dev bir kadın memesine dönüşmüş olarak bulur. Gregor, roman boyunca evin küçük odasına sıkışmıştır. Dönüşüm, sıkışma getir-miştir. Mapustur artık, mahrem alan elinden gitmiştir. Dönüştüğü andan itibaren Gregor odasının kapısından geçemeyecek kadar iridir, büyüktür [gene *Parthenope* filmindeki Profesör Devoto Marotta'nın odasından dışa-rı çıkamayan, abartılı sunulmuş makrocefalik görünümüyle, serumla ancak hayatta ve odada tutulabilen, odaya sıkışmış dev-oğlu gibi]. Gregor'un, Da-vid'in, dev-oğlun, hepsinin toplumsal olarak bütün işlevleri sona ermiştir, ama rolsüzlük bir özgürlük gibi değil ancak nefes alabilecekleri alanlara sıkışmaları gibi tezahür eder. David de bir kadın memesi olarak uyandığın-da bir hastane odasındadır. Artık hareket edemez. Arzu ve suçlulukla dol-durulmuştur. Baydu'nun sıradışı bir şey yaptığını, dönüşen haşere/meme ağzından konuşmadığını, onun yerine vitrin/oda/hastaneodası'ndaki boş-luğu dillendirdiğini düşünüyorum. Kapıdan giren diğer insanlar –misafir Parthenope, Gregor'un ailesi, David'in doktorları– da değildir can verdiği. Diğer insanlar bu dönüşümü keşfetmeden hemen önceki anda, odada Bay-du belirmiş ve boşluk adına üflemeye başlamış gibi geliyor. Boşluğun daha fazla boşluğa ihtiyacı yok, o doluluğu istiyor ve doğrudan bedensel temasla, yapışarak, vakumlayarak, kıvrılıp bastırarak doluluğu mekânın içine çeki-yor. Boşluğun tutkusu kendini mesela performans videosundaki el jestle-rinde gösteriyor. O el jesti çok kritik. Alan açmaya çalışan, boğulurken ken-dini kurtarmak isteyen insan eli jesti gibi ama yetersiz olduğunu da bilen bir refleks. Uzanyor, tutuyor, engelliyor ama engellemek için değil. Acının geldiği, geleceği yere yakın olmak için. Aslında acıyı tutmak ve yolunu aç-mak için, ama acıyı engellemek içinmiş gibi görünerek. Burada özneleşen boşluğun (Baydu'nun performans sırasında cisimleştirdiği) arzusu, mekân-daki sıkışmışlık hissini belirleyen yönseme gibi. Performans, bedeninin sınır-



(Üstte) Mehtap Baydu
Koza, 2015
Performanstan bir fotoğraf
Documente Halle, Kassel

(Altta) Mehtap Baydu
Çeyiz, 2024 – 2025
Arşivsel pigment baskı
152 x 228 cm
3 ed. + (1 AP)

2 Elfriede Jelinek, *Piyanist*, çev. Süheyla Kaya (İstanbul: İthaki, 2022), s. 28.
3 Philip Roth, *Meme*, çev. Seçkin Selvi (İstanbul: Can, 2024).

larını zorlamaya dönük değil, mekânın sınırlarını zorluyor, kıskırtıyor mekânı adeta. Nefessiz kalmayı göze alarak, yani yaşamın sürdürülebilirliğinin ucuna kadar gidip dönmeye razı olduğunu mekâna göstererek. Balon şişip kabarıp kaplıyor vitrini 18 günün sonunda ve atıyor dışarı performancıyı. *Nefes* performans videosunun bu kısmına bayılıyorum, yani sıkışa sıkışa, nefese ve mekâna ve balona istediğini yaptırmış ellerin, kolların aradan belirlişini ve mekân performansçıyı dışarı tükürürken performansının da kendini dışarı muzafferane bir edayla bırakmasını. Performanstan çıkardığı şu nefis fotoğrafın dışarı kendini atmanın neredeyse hemen öncesini düşündürmesi gibi.

Kozayı ören ellerden kozayı oluşturan iplere ve bu kez beden değil gömlek parçalarına geçiyorum. Gömlekler annelerden doğmaya değil babalardan doğmaya hevesli bir öznelik hâli veriyor gibi ilk başta. Ama burada daha çok yeniden yeniden doğma kısmından etkileniyorum. İlüzyonist veya sihribaz diye bilinen ama aslında kendisini esas olarak *escapologist* (kaçış ustası) ya da *escape artist* (kaçış sanatçısı) olarak tanımlamayı tercih etmiş Harry Houdini de böyle yapardı. Bir turne afişinde dediği gibi: *Harry Houdini: The World Famous Self-Liberator* (Dünyaca Ünlü Kendi-Kendini Kurtarıcı). Polis nezaretinde takılan her tür kelepçeden –özellikle de “kaçınılmaz” denen modellerden– dakikalar içinde kurtulurken; gövdesini kalın zincirlerle, denizcilik hatatlarıyla bağlatır, seyircilerin önünde ya da perde arkasında bunları sıkzerken; ellerinden bağlanarak yerleştirildiği kilitli sandıklardan, bazen suya atıldıktan sonra dahi, mucizevi şekilde kurtulurken; ayaklarından asılıp baş aşağı daldırıldığı cam su tanklarından nefesini tutarak kurtulurken; gerçek cezaevlerinden ve hücrelerden kurtularak, güvenlik sistemlerine meydan okurken; kum altında ya da çivilenmiş tabutlarda canlı gömülür, sonra hayatta ve serbest şekilde ortaya çıkarken; yani işte kendi kurduğu kapanlardan kurtulduğunda Houdini, her ne kilitte sıkıştırıldığı, ve yeniden başladığında hayata, seyircilerin karşısında hep çıplak bir adamın zaferiyle belirir. Âdeta bir bebek yeniden doğmuş gibidir. Alkışları kabul ederken hep çıplaktır. İlla çırlıçıplak anlamında değil, ama illa yükten kurtulmuş anlamında. Bu bir kendini her seferinde yeniden onarmadır da. Varılan zafer âni, Houdini’nin dönüp dolaşıp olduğu gibi olduğu andır. Herkese rağmen – orada seyirci rolünde, kalabalıklar hâlinde durup hiçbir yardımda bulunmadan sadece izleyen diğerlerine rağmen. Kendi kendini eksiye aldığı (sıkırttığı?), sonra kurtarıp sıfırlandığı an. Kendisi olduğu an. Büyük başarısı bir şeyi harika üretmek veya harika üretir noktaya gelmek değildir; harika bir vücut geliştirici olmak veya repertuvara harika bir hareket katmak değildir becerisi. Bir sporcuya benzemek pratiği, sürekli rekor kırar ancak asla bir rekortmen değildir. Muzaffer bir komutan ya da elektriği bulan adam değildir. Ürünü bir nesne olmadığı gibi bir faydası da yoktur insanlığa veya doğaya. Büyük zaferi, her şeye karşın, her türlü baskıya ve ürettiği engellere karşın, başladığı noktaya, tekrar sıfır noktasına, kendi başına gelebilmektir. Açıkta veya bir perdenin arkasında. Havada vinçle asılıyken ayaklarından sözgelimi veya içine zincirlenmiş olarak atıldığı, buzla yüzeyi kaplı soğuk suyun altında. Deligömeğinin bulunduğunu gazeteden okuduğu gün ilk başvurandır Houdini. İlk deli ben olacağım! Anında deligömeğini icat edenleri arar; hemen, hemen kurtulmayı denemesi lazımdır. Hatta, deligömeğini sanki Houdini için bulmuşlardır, kendini bu eksiden de sıfıra alabilsin diye zaferle! Ağır hastaları yatağa bağladıkları, sımsıkı kapadıkları kemerlerden sıyrılmayı da sever. Zamana da meydan okur, kaç yüz yıllık antik kelepçe ile test ettirir kendini. Dolayısıyla her zaman gerçek büyük hamle kendini kelepçelettiği, bağlattığı o andır. Sıfırlanmaya imkân vermek için kendini eksiye ittiği.

“...bedeni, sanatın içinde korunabileceği tek ve büyük bir buzdolabı sanki.”⁴

Baydu’ya dönelim. Meydan okuma yakınlığını şuradan kuruyorum, dediğim gibi derdinin 18 gün dayanabilmek, fiziksel sınırları zorlayan performanslar yapmak olmadığını zaten söylüyor ve kuşkusuz bu belli de; derdi daha çok duygusal/duyusal sınırları zorlamak, onlara meydan okumak, sürdürülebilirliğin ucuna dek götürünce ne olacağını kurcalamak gibidir. Kendi nefesinle boğulayamazk, başkalarının gömlek yakalarıyla boğulayamazk, elbiseleri parçalamak, yedirmek, yemek, çiğnemek, küçültüp fanuslara kapatmak, havasız bırakmak, ağızları mühürlemek, başkasının ağızıyla kendi ağzını kendi ağızıyla başkasının ağzını, mühürleşmek dünyayla, deriyi bir kostüm gibi asmak, ütülemek, ezmek, katlamak, duvardan duvara oradan oraya koymak: Tüm bunlardan sağ çıktıldığında yaşıttığı onarma ve yeniden doğma. Bu biraz başlıkta “delme” diyerek ifade etmeye çalıştığım tekrarlanan temaya değişiyor. Yani performansçı kendini sıkıştırıyor, kendi yarattığı sıkışmışlığın içine hapsediyor ama ona meydan da okuyor ve sonra onu deliyor, delinebileceğini ima ediyor, ve delindikten sonrasının vaatkarlığını işaret ediyor. *Koza* işinin başka herhangibi bir form ya da isme değil de kozaya gönderme olması ve oradan keleşğin, yeni bir doğumun çıkacağını, dönüşümün yakınlığını, kozanın delineceğini bilmemiz. Şahmaran’ın saldırılara karşı kalkanla korunması için örgütleilmiş bir sanatçının Şahmaran’ı sıkıştığı tuzaktan bir dönüşümle, kolektif başka bir kabuğa geçerek kurtarması, şahmaran’ın kuşatılmışlığını yarma denemesi; *Geçirgenlik*’teki sürrealist yan yana getirmelerin yeni yaratıkları yol açması ve

Ye Beni Tanı Beni’deki [2010] sonunda çıplak kalmış performansçının alkışlandığı an çok iyi bağlanıyor Houdini’nin final alkışlanmalarına. Katılımla da olsa kendi kendini doladığı zincirlerden kurtardığı, bunu gözümüzün önünde başardığı ve sıfırlanarak yeniden doğduğu an. Bunları ben neden bu kadar seviyorum peki – bir yeniden doğmalar derdim var belli ki.

Yenidoğan demişken, *Ye Beni Tam Beni* işinin başlığındaki tanıma kısmı benimle tanış kadar bir *recognition*, resmi olarak tanıma, mevcudiyetin onanması talebi de içeriyor gibidir. Elbette bebecsi bir şey bir yandan da, bir şeyi ağzına götürerek, dişleyerek, ısırarak, tadarak tanımak, yiyerek bilmek, – performansçı kendisi de yiyor kendini, hem edime katılarak hem de diğerleriyle özdeşleşerek kendisi de bebecleşiyor. Pestil sunumu ile geldiğim yerleri tanı ve içine al diyen bir yanı da var göç edilen yere. Pestilin deriyi değil, ilksel erken dönem insan kıyafetlerini çağrıştırdığını düşünüyorum.

Pestil elbise, cam kavanoz içinde kapatıldığında, başka pek çok kapatması ile birleşiyor Baydu’nun. Buradaki elbise neyin değişimine işaret eden bir kapatılma? Gelin ayakkabıları da kapatılmıştı. Cam kavanozun, *Nefes*’teki vitrin gibi, hem izleten hem de teması engelleyen bir yanı var.

Söz Gümüş İse (2010) için salt susturulmanın heykelleri demek de zor; ağır kalıplarını alma seanslarında samimi sohbetler, diyaloglar geliştiğini anlatıyor Baydu performansçıyla katılımcılar arasında. Buradaki kapatılmaların, mühürlenmelerin açtığı gümüşü bir alan da var belli ki. *Sessizlik* (2014) adlı performansta bu kez kalıbı küratör Adnan Yıldız’ın ağzına kendi ağzından alıp kapatıyor. Bu çok farklı bir şey. Bu sanatçının küratörü (sonraki versiyonda direktörü) susturduğu, ağzını kapattığı bir kumsal eleştiri işi mi, yoksa küratöre, direktöre vs samimi bir konuşma alanı açmak, onları dönüştürmek için, bildik ve bunalıcı *art speak* konuşmasının boğucu sıkıştırılmasını delme girişimi mi? Bir buluşturma mı aslında – ağızdan ağıza.

“Bir şey söylediğiniz zaman yeriniz daralıyor”⁵ demesi çok ilginç Baydu’nun – yeri geniş olan tam da susan, ağzı kalıpla kapanan, sıkıştırılmış olanınsa yeri geniş, konuşacak olursa şayet yeri daralıyor. Konuşan risk alarak yerini daraltıyor demek istiyordur diye düşünülebilir. Ama tersine kurduğu güven ilişkisinde boğazı sıkılan yeri geniş olandır, koza içindeki yeri geniş olandır –kelebek ihtimali onadadır– kelebek olanınsa yeri dardır. Bu çok iyi. Sanatçının tüm kapatılmalarına uyarlanabilir.

Sıkışıklıkların aslında genişlik olduğu vurgusu. İçerindeki arzuyu ve eleştiriyi birlikte gösteren, akla simyayı ve dönüşümü getiren bir tema.

Osman karakteri Baydu’nun Rose Sélavy’si mi diye düşünüyorum. Burada da hayata karışan bir eros var mı (Marcel Duchamp’ın *Eros c’est la vie* (Eros hayattır) kelime oyunundaki gibi bir oyun?). Yoksa daha çok Eleanor Antin’in The King’i (1972) gibi bir persona mı Osman? Bu da bir sıkıştırılmışlığa meydan okumanın sonrasındaki ânın temsili mi, delinmiş bir kuşatmanın, Osman performansçının dönüşmüş hâli mi yoksa kuşatmanın kendisi mi?

Ya da bir parça pestil mi Osman? Almanya’nın içine almasını istediği, en dışladığı figürü, Osman’ı, yenebilir hâle getirip sisteme, Almanya bünyesine, belgelerle kaydırarak sokması mı sanatçının? Osman’ı Hachenburg kasabasının resmi bir sakini kılması bu mu? Geçici bir süreliğine tabii. Ama geçici süreliğine de olsa delme delmedir mi? İşte bir numarası var Osman’ın: 5451 OSMAN. Sınıf numarası gibi ilkokulda. Almanya’daki bir vatandaştan beklenen tüm belgeleri temin etmişliği, pasaport, ikamet belgesi vb. hazır etmişliği, farklı kurumlardaki tüm bürokratik işlemleri tamamlamışlığıyla artık Herr olan Osman Hachenburg’un 5451. sakini olarak kayda –geçici olarak– geçmiştir. Pestili yiyen, ısırın, çiğneyen, emen, koklayan, ağzında dolaştıran performans katılımcıları gibi *Ye Beni Tam Beni*’deki, Osman’da da, yerel yetkililer ve halk, performansdaki oyuna katılarak Osman’ı yemiş ve tanımış olurlar galiba. Bu kez bebecsi bir şekilde ağızlarına alarak değil ama belgelerine alarak. Daha erişkin/kurumsal bir aşamada. Ye beni, tanı beni, dosyala beni, kaydet beni, dinizle beni. Pestil olarak sonra Osman olarak.

“Bir süreliğine” kısmı kritik. Bedenlerin parça parça sahne almaları gibi zamanlar da hep parça parça. Kısmi-nesne, kısmi-zaman, kısmi-mekân. Osman kayda geçince görünmezlikten çıkar. İçeri alınmıştır. Perde altında sıkıştırılmanın, örtmenin, kapatmanın doğurduğu görünmezliğini delmiştir.

Kısmi-nesne durumu çok yüklü. Bebek ağzına pestili götürürken anneyi de sadece kimi beden parçaları olarak görebiliyor elbet. O boş duvardaki dudaklar nasıl da etkileyici, nasıl da korkunç ve cazip? Louise Bourgeois’nun örümcek annesinin (*Maman*, 1999) en korkunç anne tasviri olduğunu sanırdım, bu [*İki Dudağının Arasında*] daha korkunç bence. Ve üstelik aynı anda güven verici ve cazip. Sopranos (David Chase, 1999-2007) dizisinde mafya lideri Tony Soprano’nun annesi hakkında ileri geri konuştuğu için terapistinin üstüne yürümesinden çok kısa bir süre sonra annesinin onu öldürtmeye çalıştığını öğrendiğinde yüzünde beliren anne imgesi geliyor aklıma (Sezon 1 Bölüm 13). Veya ana-kız gerilimi ve ırkiltici anne temasında özel bir yeri olduğunu sandığım Senem Tüzen’in *Ana Yurdu* (2015) filmin-

de, annenin kızının varoluş mücadelesini baltalarken hegemonya kurmak için sıradan bir çamaşır asma işini bile kullanabilmesi.

İki Dudağının Arasında’daki dudaklara, boşluğun içindeki o dudaklara dönüyorum. Artık izleyici için o dudaklar işçelleştirilmiş dudaklardır, izleyiciye yapışırlar ve izleyiciden çok da ayrılamazlar. Orada bir bütünlük görüyoruz. İzleyici birden *Nefes*’in içindeki balona dönüşür ve dudaklar ona duvardan yapışır. Ne görecekse balon izleyici de onu görür. Bu beden parçası, balonun o anda en çok ihtiyaç duyduğu işlele göre simgesel anlamla yüklüdür. Sadece üfleyen kişidir artık performansçı balon için. Duvardaki tek dudaklar gibi. İki dudağının arasındasın. Güç bende. Parçada. İyi performansçı üfleyen, nefes veren performansçıyken kötü performansçı orada olmayan, tuvalete giden, gelmeyen, başka hayat yaşayan performansçıdır balon-izleyici için.

Kısmi-nesnelere pestil ve Osman kadar Alman ekmegi de dahildir. Bir kilogramlık Alman köy ekmegi (*Bir Kilogram Ekmek*, 2015) pestilin tersine yenmemek, yenememek üzere orada. Ancak değer verilebiliyor, bakılabiliyor ve ağır – kendine göre bir cam kavanoz içinde sayılır yenmeye mesafesiyle. Alman köy ekmegi bronz ve yenemez, Anadolu pestili yumuşak ve yenir – hal böyleyken, ey izleyici (Almanya’daki) sen pestili işte böyle kavanozdan izliyorsun, kavanoza kapatın bakıyorsun, halbuki yiyebiliridin, tanıyabiliridin, kaydedebiliridin. Ve bana sunduğun yenemiyor, ağır. Bana yenebilir bir şey ver veya bunu yenebilir kıl! Bir ultimatom, Alman ekmegi işi. *Ekmek*’te (2011) de ekmegi malzeme olarak kullanıp ondan bir bavul yapıyordun. Yenemeyen, içe alamayan göçmen bavulunu yenebilir, hazmedilebilir kılmaya dönük bir adım daha.

Annenin eteklerine yüzünü gömüyor, elbisenin altına, elbisenin dolabına sığınıyor izleyici Baydu ile beraber. Annesinin kumaşından *Otoportre*’ye (2015) sözgelimi baktıkça.

Bir role bürünmek denince Baydu işleri içinde en akılda kalıcı olan herhalde yedinci günaha izleyiciyi sıkıştırdığı, günahkarlığa, suçluluğa, gündelik hâlleri üzerinden hiç zorlamadan itirdiği *Yedinci Ölümcül Günah* işi. Ortaçağdaki bir yedi ölümcül günah tasvirindeki boşluğu yakalıyor, eserde yedi günahtan bahsediliyore ama altı figür var, altı günahın –kibir, açgözlülük, şehvet, kıskançlık, oburluk ve öfke– temsili var. İşte o zaman o ihmal edilmiş günahın formuna bürünüyor Baydu. Sanatçının bu bronz otoportre ile pazen annemin kumaşı otoportresinde yaptığına çok benzer bir şey yaptığını hissediyorum; gündelik sıradan günahla tavlıyor, annenin pazenine başını gömmüşlüğünden seni yakalıyor ya da yan gelip yatmışlığından – ve yedi ölümcül günahın içine savuruyor. Kimbilir belki de cezası işkencedir! Ve işkence derken, belki de marangozluktaki sıkıştırma aparatı kastediliyordur. Tembellik ve kalp tembelliği, ilgisizlik, korkaklık, bunlar hep menegeneye alınır, sıkıştırılmaları doğurur – ve tabii delmek gereken esasında, meydan okumak gereken. Dönüşmek için. Buradaki bir şey yapmadığı için en suçlu olan sanatçı otoportresi, anneye sarındığı için suçlu çıkan çocuk gibi, gündelik olandan tutar insanı.

Tabii bir yandan da taa Diyarbakırlar’dan özenle taşınıp getirilen pestil, *Ye Beni Tam Beni*’nin Alman izleyicisi için bir tuzak. Yiyen Alman kendini yeni elbise olarak buluyor. Artık bu içine aldığı bedeni, sarıp sarmalamak onun da işi.

Osman’ın geçici vatandaşlığıyla kırmızı ayakkabılarını sunduğu geçici şaşaayı birlikte düşünesim geliyor. Kırmızı Ayakkabılarla (2008-2009) İngilizcedeki deyiş gibi (*If you were in my shoes, what would you do?*): Benim ayakkabılarımda olsan ne düşündürdün, benim yerimde olsan ne hissederdin? Şaşaanın ayakkabılarında olsak ne düşündürdük? Havalı ayakkabılarda biraz yükselsen...

Ye Beni Tam Beni’deki postür ve konumlanış da kritik tabii. Kaide üzerinde, heykel gibi değil, veya sunakta sunulur gibi değil performansçı, sahnenin ortasında gibi değil, kenarda, iki mekân arasında bir geçiş yolunda, bir yere yaslanmış, kokteylde konuşuyor gibi konumlanmış. Kendi de yiyor pestillerden, kendi de düşüyor tuzaga, bir nevi kendi de yiyecek Alman izleyicilere zehir olmadığını gösteriyor, bir yandan da kokteylvari bir havayla atıştırmıyor pestil parçalarını, bir açılış, resepsiyon, kokteyl ortamı havasında, hem katılımcılardan biri gibi hem sunulan atıştırmalıklardan biri gibi...

“Ben’in yeri” konusuna Erden Kosova ilginç bir çağrışım alanı açıyor ve Michelangelo’nun Sistine Şapeli’ndeki *Son Yargı* resminde Aziz Bartalmay’ın yüzülmüş derisine kendi otoportresini nakşetmiş olmasını anıyor.⁶ Baydu’nun kalıpları yüzülmüş derileri çağırıştırıyor gerçekten ama daha robotsu, daha mekanik, daha bilimkurgu bir havaları da var. Diri diri derisi yüzülerek şehit edilen bir havarinin derisinden çok biraz önce sohbet ettiğiniz androidin teknik bir sebeple kenara astığı derisi gibi duruyorlar. Gene de, Aziz Bartalmay bağının söylediği kritik bir şey var – bu deride bir çile saklı olabilir. Acı. Hem arzuyu hem tepkiyi çağırın. Çünkü burada konuşan ben özellikle kendini deri’den ayırma gereksinimini duyuyormuş gibi

konusuyor, “ben ve başka her şey arasındaki mesafe” deyip deriyi gösteriyor-san deriyi ben’den saymıyorsun demektir. Burada deri-mesafe bir zarf görevi görüyor (*Dilek Taşları*’nda da zarflar bizzat görev almışlardı, yerleştirmenin bir parçasıydılar, dilek taşı gönderenlerin taşları içlerine koydukları elle üzerine adres yazdıkları zarflar mevcuttu). Gerçi eserlerin çoğunda bir zarf faktörü var. Sınırlarının oluşumunu neredeyse canlı izliyoruz – kozadaki gibi. Zarfa sarınışlarını. Sokuluşlarını.

Zarf tabii kapsayıcılık sağlar ve sınır koyar ama aynı zamanda temas alanı oluştururken bir arzuyu barındırır ve işler kılar. Anne ve bebeğin birliğindeki zarf, dudakların asılı olduğu tüm duvarı kaplıyor gibi. Peki ya zarf olmaması gerektiği kadar geçiren, yırtık ya da parçalı olsaydı? Delme girişimi zarfa mı dönüktür? Doğacak dönüşüm hedeflenen dönüşümle aynı olacak mı? Baydu, daha iyi düşünüyor sanki kozanın içinde, sıkışmışlıkta, nefessiz vitrinde, ütülenirken, – ve neyi düşünüyor, nasıl dönüşeceğimizi, nasıl delebileceğimizi mi zarfı? Daha iyi düşünöbilmek için zarfa kıvrılma mecburiyeti olduğundan kuşkulaniyoruzum.

Başkalarının kıyafetlerini ödünç alırken tanıdıklarından da tanımadıklarından da alıyor ve farklı insanları dahil ediyor, kendini boğuyor elbiselerle *Karakter Bürünmek*’te (2015) ve elbiseleri çıkarırken yaydığı kurtulmaya çalışma hissi –elbiseler altında kendini soktuğu sıkışma– izleyiciye buluyor. Houdini’nin yüzeyi buz tabakası kaplı (bir altında zincirlerden kurtulma numarasını hatırlıyorum tekrar – izleyiciler vardır bir hile diye eğlenerek izlerler, ama aslında gerçek bir risk vardır, işler suyun altında ters gitmiştir, nefessiz kaldığı süresi uzamıyor, ve bunu bilen yardımcıları suyun altından çıkması geciktikçe büyük kaygıya kapılırlar...

Koza bedeni kendine sıkıştırıyor, *Uzun Boyun* boğulma peşinde, kendi boğazını sıkıyor, *Nefes* kendini nefessiz bırakıyor, ağzını kapatıp kalıp alıp nefessiz ve sessiz bırakan kalıplar ürettiği ve karşındakini nefessiz bıraktığı da oluyor (tüm bunlarda kapatılanın genişlemesi ilginç teması bir yana), ve dudaklar birbirini nefessiz bırakıyor – başkalarından aldığı kalıplarla, kendini kendisinin kalıplarıyla mühürleriyle başkasını... Nihayetinde kıyafetlerle deri-beni komple sararak sıkıştırıyor.

Hem *Koza*’da hem *Karakter Bürünmek*’te sıkıştırma bir mumyalama gibi de işliyor. Tüm bedeni sarmaya, kapatmaya veya hareketsiz bırakmaya meyleden sıkıştırma edimleri görüyoruz (bir noktada delinmek üzere de olsa), sanki streç filmle, tıbbi bandajla veya benzeri bir materyalle sarıyormuş gibi hareketi kısıtlama, kırılganlık ve dışarıdan müdahaleye karşı savunmasızlık, kontrolün devri, artan duyuusal yoksunluk ve bedenin nesneleştirilmesi görülüyor. İzleyiciye dönük yoğun bir teslimiyet hissi. Nefes alma, dolaşım ve ısınma gibi hayati işlevlerin kısıtlanması. Bir risk vardır her zaman. Çiğerlerini kontrol ettirmesi de ondan Baydu’nun *Nefes* performansı öncesinde tıbben. Orada âdeta vakumlanma yaşanacaktır. Bedene baskı uygulanır, dış dünya ile temas minimuma iner. Kontrol ve maruz kalma temaları öne çıkar. Bir kapatılma spektrumu da görürüz. Kıyafetlerin üst üste binmesi ve bedeni komple örtmelerindeki gibi. Bu bürünmeler aynı zamanda bedenin mevcut kimliğini silen, duyuları bastıran, anonimleştiren de müdahalelerdir. Total simya diyesim var.

Simyacı gibi dönüşüm hedefliyor; karıştırıyor, ve bu karışımdan beklenmedik bir şeyin ansızın patlak vermesine zemin hazırlıyor.

Sıkıştırılmaları, kasti sıkıştırılmalarının bir delme dileğiyle, bir patlama ihtimaliyle sarılı olduğunu “anne saçı yolmaya”⁷ yakın olduğunu düşünmemiz gerek. Buradaki dönüşüm ne? Pestilliyyken pestilsiz dönüşüyor çırlıçıplak, Houdini tarzı, sonra tersini yapıyor, çıplaklıktan başlayıp kozalıya dönüşüyor – ki sonra keleşe dönüşecektir imgelemesinde. Büyük simya boynun zürafa boynuna dönüştürülmesi, ayakkabıların sıradan insanları görmeli bir moda sokması ile devam ediyor.

Kıyafet tam dönüşüm işi, durmadan, başkalarını malzeme olarak simyaya katıyor ve büyüyle başkalarından, kıyafetlerinden, kendisini de katarak keleşe vanyor. Beden parçalarını simya kasesinde karıştırıp tuhaf sürrealist bedenlere dönüştürüyor (*Geçirgenlikler*), Mardin Bienali’nde tavuskuşuna dönüşüyor. Jan Švanskmajer’in dediği gibi (2001): “Yaratımın büyüsel bir boyutu olmayan herhangi bir biçimini hayal edemiyorum. Daha doğrusu edebilirim, ama bu beni ilgilendirmiyor. Büyü, hayata özgül bir “etkin tutum”dur. Ama mesele yalnızca ona egemen olmak değil, onu dönüştürmektir; çünkü metamorfoz (dönüşüm) her büyüsel işlemin temelidir. Ve yaratım da tam olarak böyle bir etkinliktir – en azından imgeleme dayalı bir yaratım böyledir.”⁸

Baydu’nun elbise parçalarını Şahmaran pullarına dönüştürmesini hatırlayalım (*Şahmaran* 2021). Bu sanat projesinde Şahmaran’ın pulları, kıyafetlerinden kesilip sanatçıya gönderilen kumaş parçalarıyla yeniden oluşturuluyor.

İççamaşırı, çorap kesip gönderen, gömlek gönderen de var. Yoko Ono klasiği *Cut Out*’taki (1964) gibi sahnedeki sanatçının kıyafetini kesmiyorsun (belki *Ye Beni Tam Beni* bu performansa daha çok gönderme yapıyordu) kendi elbi-

⁷ Elfriede Jelinek’in *Piyanist*’inde, başkarakter Erika’nın elbiseleri üzerinde annesi çok katı bir denetim uygular. Elbise alması hep bir krizdir, dolabı hiç giylmeyen ancak bakılıp hayal kurulabilen (ceset) elbiselerle doludur, anne de bu elbise-nesnelere saldırıya geçer. Kızın yanıtı annesinin saçını yolmak olur. Agy, s. 12.
⁸ Bkz. “Jan Švanskmajer’s Thoughts on Creativity, Alchemy, and Surrealism”, İngilizceye çev. Tereza Stehlikova, https://cinestheticfeasts.com/2013/07/02/alchemy/.





seni kendin kesip sanatçıya postallıyorsun malzeme etmesi için. Gönderilen el-bise parçaları bir bakıma artık pestil parçaları, Şahmaran'ın derisini, pullarını, gönderilen kısmi deri-benler oluşturuyor. Ahşap kaşıkları kaplayarak üretilen pullar çoğalıyor Şahmaran'ın yüzeyinde. Şahmaran'ın derisini değiştirdiğinde savunmasız kalması masalda ve insan kısmi-elbiselerinin bir araya gelerek kalkan oluşturması ona – Şahmaran tam simya ve dönüşüm...

Kullanılmış-nesne simyası spesifik bir nesneye ve kullanılmış-nesneye yönelendirilmesidir arzusun. Kıyafetler ve kıyafetlerle ilgili gölgeler. Kullanılmış kıyafetlerde kişisel temasın ve mahremiyetin izleri kalır. Ulaşılmaz olana ulaşılmıştır, bedeninin teri, kokusu, yaşanmışlığı orada şifrelenmiştir. Simya eksiği kapatır. Didier Anzieu'nun "deri-ben" teorisi bağlamında okunursa, bu tür simyalar bedensel zarın/zarın kokusal ve dokunsal izdüşümlerine yönelik arzuyu temsil eder.

Dilek Taşları'na da kendi avucuyla mühür kalıbı yapıyor Baydu. Eller gene devrede. Ve o mühürle taşları kapatıyor, sıkıştırıyor – aldım dileğini gibi yorumluyor bunu. Aldım, tamam, o dilek bende. Dokundum. Bütün mühürlemeler, sıkıştırmalar bir alma içeriyor olabilir mi? Aldım bu meseleyi de, diyor sanatçı her kattığına belki...

Dilek taşı gelenek ritüelinde kendi taşını götürüp kutsal taşta oturtmaya çalışıyorsun – iki taşı birbirine oturtma çabası var. İstemek değil de dilemek. Dilekler baştan istenemeyecek şeylerdir halbuki; dilek, tanım gereği, çoğu zaman gerçekliğin izin vermediği, bastırılan ya da ötelenen arzuların formudur. Bu yüzden "dilemek", zaten baştan "normal yollarla istenemeyen bir şeyi" farklı bir yoldan çağırma anlamına gelir. Açıkça istenemeyecek bir ihtimalin etrafında dolanır – zaten açıktan istenirse dilek olmaktan çıkar. Dilek, çoğu zaman dil öncesi bir düzlemde-dir: dile dökülemediği, dökülürse eksik ya da bozulmuş olacağı varsayılır.

Dilekler de topluyor taşlarla beraber Baydu. Böylece Mehtap Baydu kutsal taşın kendisi oluyor, dilek taşlarının üzerinde oturmaya çalıştığı kadim dilek taşının kendisine bürünüyor. Esere yapışan taşın dileği gerçekleşecektir.

"Kendimi konsept sanatçısı olarak görüyorum, orada bir dert var ben de onu bir forma dönüştürmek istiyorum, nasıl bir teknik ve malzemeyle çözerim?" diye bakıyorum diyor.

Samuel Beckett'in *Oyun Sonu* (1957) adlı oyunundaki Hamm karakteri giriyor sahneye zihninde. Kör, felçli, hareket edemeyen, sandalyeye çivilenmiş bir adam. Beriki yürüyebilir ama oturamaz. Diğerleri çöp kovası benzeri kapların içinde yaşayan, beden parçaları eksik gibi insanlardır. Nereye sığınmış, nerede kapana kısılmışlar? Oyunun geçtiği mekân kapalıdır: Dışarıyı görünmez, ulaşılmaz ve ölüdür. Pencereler yüksektedir, ulaşmak için çaba gerekir ama bu çaba da sonuçsuz kalır. daralmış bir odada, hareketsizliğe, engelliliğe saplanmış olarak, arzuların bastırılmışlığı, dilin kifayetsizliği altında ezilerek, ilerleyemeyen bir zamana pıslıp kalmak.

"Camdan bir fanusun içinde, birbirlerine kilitlenmiş durumdalar; Erika, korukları ve annesi. Fanus ancak dışarıdan biri onun kapağını tutup kaldırdığında açılıyor. Erika, kehribar içinde bir böcek gibi, zamanı ve yaşı yok."⁹

Çok sayıda cam fanusa kapatma var demiştik Baydu'da. *Mülakat* (2013) özellikle güzel, çünkü bir iş başvurusunun cam fanusa alınmış hâli. Gelin ayakkabıları tamamlanmış bir törenin arkeolojik kalıntılarıyken *Mülakat* bitimsiz bir iş ritüelinin dondurulması. Sylvia Plath'ın *Sırça Fanus*'undaki Esther Greenwood'un bir iş görüşmesini hayal ediyorum. Hepimizi sıkışmışlıklarımızdan yakalıyor, sıkışmışlıklardan çekiyor. Ve ikiliklere savuruyor – daha fazla sıkıştırmakla sıkışmışlıktan çıkarmak arasındayız. Kendi nefesimizle daha da boğsak mı, nefesimizi içimize mi çeksek, onu yiyip tanısak mı? Bu ikilem vurgusu değerli.

Nefes'teki elbise, kendi tasarladığı, performans için özellikle seçtiği renkte bir elbise, bir solist elbisesi gibi düşündüğünü anlıyoruz. Üflemleri bir çalgı ilk akla gelen olabilir ama belki de bir piyanist elbisesi gibi düşümleri.

Elfriede Jelinek'in *Piyanist* romanındaki Erika'nın elbiseleri gibi galiba. Erika'nın kıyafetleri, annesiyle arasındaki baskıcı ilişkiyi yansıtan önemli bir tema. Kıyafetler, sadece giyim eşyası olmanın ötesinde, karakterin iç dünyasını ve ilişkilerini derinlemesine anlamamıza yardımcı olan sembolik öğelerdir. Erika, (arkaik) annesinin kontrolünden kaçarak gizlice kıyafetler satın alır. Ancak bu kıyafetleri giymek yerine, onları sadece saklar ve dokunur. Kıyafetler, Erika için bir bağımsızlık sembolüdür, ancak aynı zamanda ulaşamadığı bir kimliğin de temsilidir. Erika'nın annesi, kızının bireysel seçimlerine müdahale ederek, onun kendi kimliğini inşa etmesini engeller.

Tam bu yazıyı yazarken beta balıkların üreme videoları düşüyor önüme. Sıkışmışlık çalıştığımı duyuyor herhalde algoritmalar. Beta balıklarında (Betta splendens) dişinin doğum yapması ya da yumurtlaması için fiziksel olarak sıkıştırma gibi bir yöntemin olduğunu, erkek Beta'nın dişi Beta'yı sarıp sıkıştırdığını gösteriyorlar sağlıklı bir doğum için. Instagrama kadar sıkıştım...

Yazıyı kapatırken Mehtap'la konuşuyorum, gülüşüyoruz, internet kesiliyor, donuyor, tekrar açılıyor, görüntü gidiyor ses kalıyor ve yazının başlığındaki üç kavramı söyleyip ona çağrıştırdıkları ilk şeyi soruyorum. "Kimlik,"¹¹ diye yanıt veriyor.

9 Aynı konuşma, 1:49-1:50.

10 Elfriede Jelinek, *Piyanist*, çev. Süheyla Kaya (İstanbul: İthaki, 2022), s.18.

11 Sanatçıyla çevrimiçi görüşme, 16 Haziran 2025.



KÜLTÜREL MİRAS EĞİTİCİ EĞİTİMİ
HAFIZA KONUŞMALAR
KÜLTÜREL MİRAS YAZ OKULU
ÇOCUK VE YETİŞKİN ATÖLYELERİ
VARDİYA MİSAFİR SANATÇI PROGRAMI
SÖZLÜ TARİH ATÖLYESİ

KUNDURA HAFIZA'YI
TAKİPTE
KALIN!

BEYKOZKUNDURA.COM

Küçük bir *tebessüm*



Daron Mouradian, Fotoğraf: Samvel Muradyants

Röportaj: İbrahim Cansızoglu

Odak: Resim serimizin sekizinci konuğu, Orta Çağ’ın unutulmuş figürlerini anakronik bir geçit törenine dönüştüren ressam Daron Mouradian. Edgar Degas’nın nüleriyle başlayan çocukluk kopyalamaları, Erivan’daki heykel ve grafik eğitimi, Paris’te karşılaştığı Vermeer’in sarsıcı etkisi... Tüm bunlar, onun hayali hükümdarlarla, sakil yaratıklarla ve ironik grotesklerle dolu evreninin yapıtaşları. Mouradian bu söyleşide, çocukların sertliğe yabancı bakışından aldığı ilhamla, resimlerini anlatıyor



Daron Mouradian, Köy Evi, 2024, Tuval üzerine yağlıboya, 125 x 150 cm

Daron Mouradian, uzak ama bir o kadar da tanıdık bir geçmişten koparılmış gibi görünen resimlerinde, Orta Çağ Avrupa sanatının az hatırlanan ve neredeyse kanonize edilmemiş imgelerine taze bir bakış açısıyla yaklaşır. Çirkinlikle olan dolaysız ilişkisi Quentin Matsys’i, görkemli kompozisyonları ise Carlo Crivelli’yi anımsatır. Mouradian, şövalyeler, korsanlar, muhafızlar, hükümdarlar, palyaçolar ve sakiler gibi hayret uyandırıcı formlara, kılıklara bürünmüş sayısız karakter yaratarak geçmişten fırlamış gibi duran ancak aslında onun tasarlamış olduğu bu inanılması güç anılara biçim verir. Karakterlerinin giydikleri kumaşlarındokularını cömertçe detaylandırarak tuvalerindeki bu alanları ipek, tafta, saten ve brokara dönüştürür.

Mouradian, ne yaptığının çok iyi farkında olan bir büyücü gibi kendi icat ettiği ve son derece işlevsiz görünen mekanik aletlerin yanı sıra insan-hayvan-makine melezleriyle dolu fantastik bir resim evreni yaratır. Topal filler, tekerlekli gergedanlar, uçmaya çalışan köpekler, eşek ayakları üzerinde yürüyen balıklar, yarı insan yarı devekuşu canavarlar, sinek kanatlı yarı kadın yarı midilli atı yaratıklar, yarısı insan yarısı keçi cinsiyetsiz figürler ile dinazor kafalı, katır ayaklı ve bıldırcın kanatlı canavarlar Daron Mouradian’ın eşsiz eser külliyatı içinde sanki hiç bitmeyen bir geçit törenini sürdürür. Onun ürettiği sanatın teatral doğası, bir fuar performansını, bir soytarının gösterisini veya bir fars sahnesini çağırıştırır. İlk bakışta izleyiciye çok uzak gelse de yarattığı bu baş döndürücü ve anakronik geçit töreni, karşı karşıya kaldıkları görüntülerin çalkantılı ve irrasyonel zamanımızla olan ilgisini keşfetme fırsatını yakalayan izleyicileri baştan çıkarır.

Bir röportajınızda, babanızın bazen işe gitmeden önce “Bu resmi kopyala! Eğer bitirmezsen, dışarı çıkmama izin vermeyeceğim.” dediğini ve sizin de onun söylediğini yaptığınızı ifade ediyorsunuz. Babanız ne tür tabloları kopyalamanızı isterdi? Bunlardan hangisini hâlâ canlı bir şekilde hatırlıyorsunuz?

Evet, sanatçı olmamın nedeni buydu. Bahçede oynamak küçük bir çocuk için bir mutluluk kaynağıydı ve bu zevkten mahrum kalmamak için o resimleri kopyalarken ne acılar çekerdim. Babam nispeten basit, çok figürlü olmayan resimler seçerdi. Tabii ki ilk resmi hatırlıyorum; Hermitage Müzesi’nden siyah beyaz baskı resimlerin yer aldığı bir kitabımız vardı ve ilk kopyaladığım eser Edgar Degas’nın nü tablolarından biriydi. O kitap hâlâ bende duruyor.

İlk sanat eğitiminizi Erivan Sanat Koleji’nin tasarım bölümünde tamamladınız. Ardından Erivan Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Sanatlar ve Kitap Tasarımı Bölümü’nde öğreniminizi sürdürdünüz. Bu arada heykele olan ilginiz de devam etti. Tasarım yoluyla iki boyutlu kompozisyon alanına hâkim olmanın, kitap illüstrasyonlarını anımsatan resimsel öğeler geliştirmenin ve figürlerinizde güçlü bir üç boyutluluk hissini korumanın işlerinizi benzersiz kılan yaklaşımın farklı parçalarını oluşturduğunu söylemek mümkün. Bu üç farklı disiplinin resim anlayışınız üzerindeki etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Dürüst olmam gerekirse, benim daha çok ilgimi çeken heykel ve grafiğin aksine, tasarım ya da kitap tasarımına karşı hiçbir zaman özel bir düşkünlüğüm olmadı. Bu bölümlere girmek resim fakültesine



Daron Mouradian
Tavşanlı Kız, 2024
Tuval üzerine yağlıboya
134 x 89 cm

girmekten daha kolaydı. Aldığım sanat eğitiminin üzerimde nasıl bir etkisi olduğunu açıkça ifade etmek zor ama sanırım bir kısmı içime işlemiştir. Bence sanatsal düşünce çalışarak ve büyük ustaları inceleyerek gelişir. Düşünme süreci asla durmaz. Öğreniyorum ve öğrenmeye devam edeceğim. “Ben mükemmelim” dediğiniz bir ana ulaşmanız söz konusu olamaz.

Paris’e taşınmanız bir sanatçı olarak kariyerinizde önemli bir dönüm noktası oldu. Hayatınızın bu döneminden kısaca bahsetmek ister misiniz?

Paris’i ilk kez 1991 yılında ziyaret ettim ve görür görmez şehre âşık oldum. Paris benim için öğrencilik yıllarım kadar önemli bir eğitim oldu. Müzelerini keşfetmek, büyük ustaların eserlerini incelemek ve sadece güzelliğin ve estetiğin her yerde olduğu bir şehirde yürümek, kelimelerin ötesinde bir deneyimdi, özellikle de Sovyetler Birliği dışında hiçbir şey görmemiş biri için. Paris benim için bir tür ikinci vatan oldu ve öyle de kaldı.

Gençliğinizde babanızla birlikte yaptığınız müze gezilerinden, yeni yetişen bir sanatçı olarak zihninizde önemli izler bıraktığını biliyoruz. Paris’e taşındıktan sonra da kendi başınıza müzeleri ziyaret etmeye devam ettiniz. Hâlâ hatırladığınız ve estetik anlayışınız üzerindeki büyük etkisi olduğunu düşündüğünüz müze ziyaretiniz hangisi?

Adanmış bir sanat tutkunu olan babam, sanatçı arkadaşlarının atölyelerini sık sık ziyaret eder ve kardeşimle beni de yanında götürürdü. Yağlı boya kokusuyla ilk kez bu ziyaretlerden birinde karşılaştım ve bu kokuyu çok sevdim. Elbette beni sanatçı olmaya iten tek şey bu koku değildi. Babam iş için sık sık St. Petersburg’a giderdi ve annem, kardeşim ve ben de her zaman ona eşlik ederdik. Resme olan aşkım o yıllarda şekillenmeye başladı. İnaniyorum ki babam ressam olmamı istemeseydi, ben de tutkulu bir resim hayranı olarak kalacaktım. Üzerimde en büyük etkiyi bırakan tek bir ziyareti tam olarak belirlemem çok zor, hepsini hatırlayamayacak kadar gençtim. Ancak daha sonra Paris’te Vermeer’i orijinal eserlerinden biri aracılığıyla yeniden keşfettim ve bu deneyimin üzerimde derin bir etkisi oldu.

Kompozisyonlarınıza genellikle bir kahraman yaratarak başlıyorsunuz. Bu karakter resmin odak noktası haline geliyor ve yarattığınız figürü yavaş yavaş diğer resimsel unsurlarla çevreliyorsunuz. Hagiografiler de bu karakterleri devşirdiğiniz kaynaklar arasında yer alıyor. Örneğin Aziz Yorgi’nin ejderha ile mücadelesini birkaç kez resmettiniz. Bu hikâye sizi neden cezbedti?

Evet, bazı resimlerimde merkezi bir figür yer alıyor ve bunlar genellikle tek figürlü kompozisyonlar. Diğerlerinde ise biri başrolde olmak üzere birkaç karakter olabiliyor. Ancak her figürün eşit öneme sahip olmasını, her birinin hak ettiği yerde bulunmasını hedefliyorum. Bu nedenle her karakterin ayrı bir kimliğe ve resimle kurduğum sahnede belirli bir role sahip olması benim için çok önemli. Örneğin Aziz Yorgi ile ejderha arasındaki savaşın benim için dini bir anlamı yok. Bu hikâye her zaman ilgimi çekmiştir ve zaman zaman bu temaya geri dönerim. Benim için bu, iyi ile kötü arasındaki ebedi düelloyu simgeliyor.

Bir başka röportajınızda resmi edebiyata dönüştürmek istemediğinizi söylüyorsunuz ve gerçekten de iyi bilinen metinlere doğrudan atıfta bulunan eserleriniz bile resimsel olarak orijinal hikâyede sunulan görsel unsurlardan çok daha karmaşık ve çeşitli bir görünüm sergiliyor. Ermeni halk masalları resimleriniz için bir diğer ana referans kaynağını teşkil ediyor ve özellikle Cesur Nazar’ın olan ilginizin altını çiziyorsunuz. Bu masalardaki karakterler kompozisyonlarınıza nasıl sızıyor?

Yine dürüst olmam gerekirse, eğer mümkün olsaydı resimlerime isim vermezdim, çünkü eser isimleri izleyiciye resme hangi perspektiften bakması gerektiğini dikte ediyor. Ben her zaman izleyicinin tuvalde kendi hikâyesini görmesini isterim, nasıl yorumlayacakları onların seçimi. Resimlerimde büyük sırlar ve felsefeler aramaya gerek yok. İnsanların Claude Monet’nin manzaralarında felsefe görmesi beni her zaman gülümsetir. Bir resme resim olarak bakılmalı, bir fikir ya da felsefe olarak değil. Belirli masalları resmetmedim ama bazı karakterlerin kim olduğu her zaman ilgimi çekmiştir. Cesur Nazar ve Bahtsız Panos gibi insanlar bugün hâlâ var ve her zaman da olacaklar. Gerçekte fare olan ama aslan gibi davranan insanlar... Bu sahte kahramanlar resimlerimin başlıca sakinleri.

Karen Mikaelyan, yarattığınız sanat evreni hakkında yazdığınız metinde, çalışmalarınız için menşei bulmanın zorluğunu vurguluyor ve eserlerinizi Ermeni sanatı külliyatı içinde benzersiz olarak değerlendiriyor. Yine de kompozisyonlarınızda oldukça yaygın olan Avrupa tarihi kostümlerine ve eski silahlarına olan ilginizin altını çiziyor.¹ Bunlara duyduğunuz özel ilginin kaynağı ne?

1. Karen Mikaelyan, *The Art Of Daron Mouradian*, Almere: Salbru Publish, 2007.



Daron Mouradian
İmparator, 2012
Tuval üzerine yağlıboya
100 x 80 cm, Özel koleksiyon

Daron Mouradian
Kral, 2013
Tuval üzerine yağlıboya
100 x 80 cm, Özel koleksiyon



Karen Mikaelyan'a böyle bir niteleme için minnettarım, ancak eserlerimin Ermeni güzel sanatlarında nasıl bir yeri olduğunu zaman gösterecek. Evet, antik kostümler ve silahlar dünyasını, özellikle de Avrupa Orta Çağ kostümlerini her zaman sevmişimdir. Resim yaparken belirli bir kıyafete bakmıyorum veya resimsel referanslar kullanmıyorum, daha ziyade benzer kıyafetleri resmetmeye çalışıyorum, ancak benim elimden çıktıkları belli olacak şekilde yapıyorum bunu ve sanırım bu sayede bir şeyler beliriveriyor.

Eserleriniz üzerine kapsamlı bir metin kaleme alan bir başka yazar da Hasan Bülent Kahraman. Resimlerinizdeki ironi unsurunu analiz ederken Douglas Colin Muecke'nin bu konudaki çalışmasına dikkat çekiyor ve çocuksuluğun ironiyi yaratmadaki rolüne vurgu yapıyor.² Bir çocuğun bakışı sanat perspektifinizi oluştururken korumak istediğiniz bir şey mi, eğer öyleyse ne ölçüde?

Hasan Bülent Kahraman'ı tanıma ayrıcalığına sahip oldum ve benimle ilgili yazısını çok beğendim. Evet, resimlerimin çoğunun grotesk unsurlar içerdiğini bildirmekte haklıydı. Çocuklar sert ve acımasız düşüncelere yabancıdır. Onlar her şeyin komik ve eğlenceli yanını görürler. Bu, üzerine bir şeyler inşa edebileceğiniz bir temeldir ve benim açımdan kalbime yakın bir yaklaşımdır. Her halükârda, dünya felaketler ve savaşlarla dolu ve bu nedenle bir savaş sahnesini tasvir ediyor olsam bile izleyicide en azından küçük bir tebessüm uyandırmaktan mutluluk duyuyorum.

Resimlerinizde siyasi güç figürleriyle alay etmeyi seviyorsunuz. Örneğin, eserlerinize baktığımızda sallanan bir tahta ata binen bir imparator (*İmparator*, 2012) ya da kafasını bir koyunun gövdesine geçirmiş, bir başka deyişle kafası bir koyunun içinden geçmiş şaşı bir kralla (*Kral*, 2013) karşılaşabiliyoruz. Bu zamansız hiciv imgelerini yaratırken sizi motive eden şey ne?

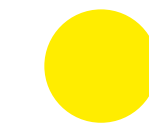
Benim gözümde onlar hayali hükümdarlar. Benim yarattığım bir dünyanın hükümdarları... Doğal olarak kendilerini güçlü görüyorlar ve eminim bir gözlemci onlara alaycı bir gülümsemeyle baktığında öfkelenirlerdi. Hayatım boyunca, büyük ulusların pek çok liderinin anlamsız savaşlar yürüttüğünü, kendi halklarına bile acılar çektirdiğini gördüm. İsrar ettikleri kaynaklarla, bu ızdıraplar yerine keyif ve neşe getirebilirlerdi. Zamanın böyle liderlerle alay etmek için kendine has bir yolu var, benim de öyle... ✨

2. Hasan Bülent Kahraman, *Açıkça Gizli Oyun*, İstanbul: GaleriKHAS, 2018.



(Üstte)
Erivan'da yer alan Daron Mouradian atölyesinden kare
Fotoğraf: Mina Gürsel

(Altta)
Daron Mouradian
Saint George, 2004
Tuval üzerine yağlıboya
130 x 162 cm, Özel koleksiyon



Yaz rotası

Hazırlayanlar: Merve Akar Akgün, Berfin Küçükaçar, Yekhan Pınarlıgil



Alper Goldenberg (Perasma küratörlüğünde Leros Adası'nda gerçekleşen Folding The Sea Into Dresses That Dissolve Like Salt sergisinden)

Sanatın doğayla *diyaloğu*

Simurg Inn, x-ist iş birliğiyle düzenlediği *Walls Embraced* isimli karma sergiye yaz boyunca ev sahipliği yapıyor

Walls Embraced, 11 sanatçının eserlerini içeren bir seçkiyi Simurg Inn'in farklı mekânlarında ziyaretçilerle buluşturuyor. Sergideki sanatçılar arasında Ali Bilge Akkaya, Ansen, Aylin Zaptçioğlu, Burçin Başar, Merve Atılğan, Metin Alper Kurt, Murat Palta, Seda Hepsev, Serkan Yüksel, Tayfun Gülnar ve Tuba Şamlı yer alıyor. Sergideki işler, iç ve dış mekânda, Simurg Inn'in taş duvarlı konaklama alanları ve ortak kullanım bölgeleri gibi farklı yüzey ve ortamlarda sunuluyor. *Walls Embraced*, sanat üretimini geleneksel galeri mekânlarının dışına taşıyarak, doğayla iç içe bir sergileme düzeni sunmayı amaçlıyor. Yapıtların bulunduğu çevreyle kurduğu ilişkiye odaklanan sergi, izleyiciyi mekânın fiziksel ve kavramsal özellikleriyle etkileşime geçmeye yönlendiren bir yapı izliyor. Sergi, bu yerleştirme biçimiyle sanat ve mekân ilişkisine dair çeşitli yorumlara açık bir zemin oluşturuyor.

Walls Embraced, Asso's'un tarihsel bağlamıyla da ilişkileniyor. Antik çağ filozoflarından Aristoteles'in bir dönem yaşadığı bu bölgede düzenlenen sergi, sanat ve felsefe arasındaki bağlantılara dikkat çekiyor. Sergi metni, Aristoteles'in "Sanat doğanın taklididir" yaklaşımına atıfta bulunuyor. Bu doğrultuda *Walls Embraced*, doğayla sanat arasında düşünsel bir ilişki kurmayı ve sanatın doğayla diyaloğunu görünür kılmayı hedefliyor. Sergide yer alan işler, belirli tematik yönlendirmeler taşımamakla birlikte, politik çağrışımlar, mitolojik öğeler ve güncel anlatılar gibi çeşitli başlıklarla ilişkilendirilebilecek özellikleriyle etkileşime geçmeye yönlendiren bir yapı izliyor. Sergi, bu yerleştirme biçimiyle sanat ve mekân ilişkisine dair çeşitli yorumlara açık bir şekilde kurgulanıyor.

Ali Bilge Akkaya, mimari detayları simetrik kompozisyonlarla görünür kılan fotoğraf diline *Kentsel Detay I'de* şehrin çoğu zaman fark edilmeyen çizgilerini ışık-gölge oyunları ile yeniden kurguluyor. Ansen ise *The War Heads* isimli yapıtında oyuncak koleksiyonundan beslenen dijital kolajlarıyla İngiliz monarşisine hicivli göndermeler yapıyor; militarist imgeleri absürt bir törene dönüştürerek izleyiciyi eğlenceli ama eleştirel bir sahneye çekiyor. Aylin Zaptçioğlu'nun İsimsiz seramik formu, çatlak bir meme üzerinden bedeninin topluma "kusurlu" sayılan detaylarını dişil bir bakışla onurlandırarak güzellik kalıplarını ters yüz ediyor. Burçin Başar'ın *Tuhaf Şeyleri Yap!* adlı soyut resmi, floral izler, kırmızı zemin ve amorf formlarla aidiyeti ve kimlik meselelerini doğayla iç içe bir dünyada sorguluyor. Merve Atılğan, *Second of the Three Spirit Nights* isimli yapıtında Bali'deki bir gölde yüzmekten aldığı ilhamla pagan yaz karşılama ritüelini dansçı figürlerle malsals bir gece sahnesine dönüştürüyor; balerin kimliğinin etkisi figürlerin duruşlarına ince ince yansıyor. Metin Alper Kurt'un İsimsiz mermer heykeli ise, sanatçının önceki "kâğıt formlar"ından evrilerek katman katman açılan soyut bir taş hafıza mekânı yaratıyor; mermerin zamanı saklayan dokusunu kişisel anlatıya dönüştürüyor. Murat Palta'nın *Totally Legit* isimli işi, geleneksel Osmanlı minyatür estetiğini çağdaş bir



ironiyle birleştirilerek otorite, meşruiyet ve bilgi üretimi kavramlarını popüler kültürle iç içe kurguluyor. Seda Hepsev'in İddialıydı çünkü köşeleri yuvarlaktı isimli tablosu ise bir avizeyi detaycı, pastel bir yorumla resmederken, başlığıyla gündelik iddiaları ve estetik beklentileri ironik bir şekilde sorguluyor. Serkan Yüksel, *Murphy'nin Bütük-Küçük Dağları* isimli yapıtında çocukluğunda annesinin terzilikten arta kalan "terzi pastası" kalıp kâğıtlarından yola çıkarak elle kesilmiş katmanlar, çizimler ve yanıcı formlarla Murphy Yasaları'nı hatırlatan rastlantı ve düzen gerilimini bir arada işliyor. Tayfun Gülnar, *Poussin İçin Işıklık Denemesi* isimli yapıtında Fransız klasik ressam Poussin'e atıfla figür düzenini canlı doğa renkleriyle çağdaşlaştırıyor; pandemi sonrası paletine kattığı renkler, ışığın figür üzerindeki dönüştürücü etkisini vurguluyor. Tuba Şamlı'nın *Okapi* adlı detaylı rapido çizimi ise hayvanlar ve bitki örtüsünü gotik perspektif bozulmaları ve minyatür mimari detaylarla buluşturuyor; mimar bir babanın kızı olmanın izleri, milimetrik iççilikle doğa figürlerinde yeniden hayat buluyor.

İzleyicilere sergideki sanatçıların yapıtlarını kent dışı bir bağlamda deneyimleme fırsatı sunan *Walls Embraced*, yaz boyunca boyunca Simurg Inn'de ziyaret edilebilir.



Walls Embraced,
Sergiden görünüm, 2025

Birlikte *hayal* edebilme daveti

Edremit'te yer alan Hızır Kamp'ta gerçekleşen ve Filibeli Ahmet Hilmi'nin *Âmâk-ı Hayal* isimli kitabından ilham alan *Dem Bu Dem*, ziyaretçilerini sergideki yapıtların arasında konaklayacakları, doğayla iç içe bir deneyime davet ediyor. Senem Râbia Sekban küratörlüğünde gerçekleşen sergi; Onur Çanka, Sinem Dişli, Bi Acayip Hâne, Ali Kanal, Kovan Project (Aslıhan Mumcu & Beyza Durhan), Tahir Öztürk, Ahmet Turgut Yazman'ın yapıtlarını bir araya getiriyor. 25 Eylül'e dek devam eden serginin sunduğu deneyim üzerine Sekban ile konuştuk



(Soldan sağa) Senem Râbia Sekban, 2025. Fotoğraf: Alara Akgün; Onur Çanka, *Nyx*, 2025, Ağaç yontu, 180 x 30 x 30 cm; Tahir Öztürk, *Mana Kapısı*, 2025, Buluntu kapı, ağaç yontu (Çam, Kestane, Ayous), kozalak, hibiscus, 215 x 105 cm

Zamanı dışarıda bırakmanın mümkün olmadığı bir çağda, sen bu sergiyle tam da "şimdi"yi işaret ediyorsun. Doğada geçirilen zamanın bedende ve zihinde açtığı boşluk ya da alan, sence nasıl bir farkındalığın eşğine getiriyor bizi?

Zaman sanki yüklediğimiz anlamlarla şekilleniyor. Einstein'ın görelliliği şöyle anlattığına dair bir anekdot hatırlıyorum. "Kızgın bir sobanın üzerinde bir dakika oturduğunuzda bir saat gibi gelir ama bir saati güzel bir sevgilinin yanında geçerseniz bir dakika gibi gelir."

Benim bugün anladığım kadarıyla, biz hissedişlerimiz ve yüklediğimiz anlamlarla birlikte zamanı deneyimliyoruz. Einstein'ın sadece görelliliği değil bu örnekte ısı ve ateş kavramlarını kullanıyor olması da çok önemli. Ateşi ya içeriden hissedersen ya da dışarıdan. İçeriden hissedersen zaman erir, dışarıdan hissedersen zulüm gibi gelebilir. Hem içinde hem dışında olan doğayı birbirine yeniden uyumlamak için içimizde taşıdığımız canlılık ateşini hissetmeye, bir sevgiyle geçirilen vakit gibi, kendimizle öyle doyum vakitler geçirmeye ihtiyacımız var. Bunun için bedenli varlığımızı hacmi ile hissedebilmemiz gerektiğini biliyorum. Bunun da en kolay yolu doğayla karşılaşmak. Belirlemiş olanla geçmiş gitmiş olan arasındaki eşikte, geçicilikte şimdiki deneyimlemenin tam ve bütün hissettirme ihtimaliyle kavuşmak...

Âmâk-ı Hayal, bir düş evreni sunarken aynı zamanda içe dönük, sezgisel bir yolculuk metni. Bu metinden ilham alırken senin için hangi kavramlar belirleyici oldu? Sergiyi kurarken, kendi hayal derinliğiyle nasıl bir temas kurdun?

Hayal edebilmenin sınırlarına yaklaştığımızda bir çatırdama başlıyor zihnimizde. Eşik ile burada da aynı bir ilişki kuruluyor. Açmaya meyyal bir çiçeğin topraktan aldığı nabızda, kendi kokusuna olan merakıyla yeni yapraklar ve renkleri ortaya çıkaracak şevki bulması gibi.

İşte, biz de toprakla bulduğumuzda benzer bir nabızla doluyoruz. Rüya görebilmek için bedeni yerçekimine bırakmak gerektiği gibi zihnimizdeki sınırları esnetmek için az evvelde kalmış düşüncelerin, öğretilerin, durumların hislerin yaratıcı bir ifadeye emanet edilmesini değerli buluyorum.

Kitabın kahramanı Aynalı baba, bir meczup, mezarlıkta yaşıyor. Her yerinde binlerce ayna var çünkü neresinden baksan sana senin bin bir veçheni yansıtıyor. Bir şeyi öğretmek için laf kalabalığı yapmıyor. Bir kahve ikram edip Raci'yi (kendini özleyen) hayallere taşıyor. Bu doğada geçirilen sakin bir vakit gibi değil de nedir? Aynı öyle bin bir aynaya bakar gibi doğa da bize yansır ve hayalin boşluğunda kendimizi keşfetme alanı sunar. Hani yatarsın bir yere, ağaca hafif rüzgâr eser, bakersın, dinlersin, dalarsın; işte orada kendinle muhabbette akmaktasındır. Kitabın sergiye ilham olan kısmı da burası sanırım: birlikte hayal edebilmenin ve bunun için ilk koşulun her durumdan içten bir muhabbete kalpten kucak açma daveti.

Su, taş, ışık, ağaç... Sergideki işler doğayla yalnızca tematik değil maddesel düzeyde de bağ kuruyor. Sence bir sanatçının doğayla sezgisel ilişki kurma biçimi nerelerden beslenebilir? Nasıl tercihler yaptın seçimlerinde?

Bir an düşün ki az önce söyleyemediğin bir sözde kalmış sesin, özlediğin bir sesteki kalmış kulağın, gördüğün bir kişide ya da aldığın haberde kalmış parçaların; ellerin, gözlerin seninle bulunduğu yerde değil de zihnin içinde gerçek olmayan o mekânı deneyimliyor.

Her sanatçının üretim süreçleri farklı işliyor muhtemelen. Ama ışığı su ve ağaçla bir arada görünce aktif ilişki başlıyor. Zihindeki uzuvlar bulunduğu yere varıyor. Bence bu çok değerli. O yüzden burada tematik bir şekilde düşünmek ya da ışığı hayal etmek değil, o an olan haliyle, kendisiyle ilişki kurmak önemliydi.

Küratör olarak seçimlerim de böyle sezgisel oldu. İçten muhabbetin karşılaştığı, doğayla halihazırda bu tür bir ilişkisi olan sanatçılarla çalıştık. Bazı sanatçılar, alanı keşfederken içlerinde taşıdıkları anlatıya uygun yeri hemen bulurken, bazıları keşif halinde zaman geçirdi.

Dem Bu Dem izleyiciyi bir deneyim alanına davet ediyor ama bu deneyim, alışıldık anlamda bir "sergi gezme" değil gibi. Sence bu karşılaşımlar izleyiciye neyi hatırlatıyor? Gözlemleyen bir bedene dönüşmek nasıl bir çağrı içeriyor?

Gözlem ile izleme arasındaki farkı düşündürdü bu soru. Gözlemleyen olma haline geçtiğimizde zaten gelip geçici olanı meditatif bir şekilde algılamaya başlıyoruz. Duraksamamız gerekiyor. Soluklanıyoruz bir an. Meditasyonda şahitlik/tanıklık eden göz dediğimiz bir kavram var. Düşünceler gelir geçerler ta ki biz onları tüm dikkatimizle izlemeye başlayana kadar. Eğer düşüncenin olduğu yere gidersek bulunduğumuz andan, hislerimizden ve yaşamla olan taze bağımızdan uzaklaşıyoruz.

Bu sergi o yüzden, ziyaretçilerin kendilerine duraksama fırsatı sunmaya çağırıyor. Sanatçıların süreçlerindeki hisler, çalışmalarında yaşamaya devam ediyor. Bazı hakikatleri kabul etmeyi kolaylaştırdığına inanıyorum doğanın. Hayvanlarla şehir dışında kendi alanlarında temas etmek çok arkaik bir bilgiyi bedende uyandırıyor. Eğer ki kendini daha iyi tanıma isteği varsa birinin, yekpare bir soyut sanata dönüşüyor doğa.

Bugünün sanat dünyasında doğa sık sık bir temsil nesnesi hâline geliyor. Senin kurduğun bu sergi ise sanki temsil etmekten çok, doğayla birlikte düşünmeye çalışıyor. Sence "samimiyet" bu sergide nerede saklı?

Kendinle ilişkinde ne kadar berraksan hislerini düşüncelerini ne kadar kapsayabiliyorsan samimiyet böylece artar gibi hissediyorum. Bir entelektüel karşılık olarak "kendilik" meselesi kadar derin değil söylediğim. Aslında bildiğin, sabah birlikte uyandığın, günü birlikte deneyimlediğin bedenini, hislerin ve tavrın. Bütün meselelerin kendinle dost olma yolunda olmak olduğuna inandığın için samimiyet kafamdaki seslerden kaçmadığımda, utancın perdesini açtığımda, pişmanlık ile kalabildiğimden mümkün oluyor. İşte o sebeple sergideki çalışmaları gelin ve bir saat hızlıca görün demiyor sergi. 24 saati, günü ve geceyi deneyimlesin bedenlerimiz, ilham alalım, ilham olalım, birlikte çoğalalım diyor.

Bir sahne kurulmuş, peki kim izliyor?

29 Mayıs 2025 – 4 Ocak 2026 tarihleri arasında Arkas Sanat Alaçatı’da izleyiciyle buluşan *Sahnelenmiş / Staged*, iklim krizi üzerine düşünmenin biçimlerine odaklanıyor. Felaketin tanıklığı nasıl kurulur? Ne zaman izleyiciye, ne zaman faile dönüşürüz? Sergi, bu soruları hem içerikten hem biçimden hareketle tartışmaya açıyor. Küratör Billur Tansel’in seçkisi, doğayı taklit eden yapay manzaralar, yerinden edilmiş bedenler ve estetikle maskelenmiş kriz imgeleriyle kurulu bir sahne sunuyor. Bu sahne, görünenle yetinmeyenleri içeri davet ediyor



Arkas Sanat Alaçatı; Sahnelenmiş, Sergiden görünüm, 2025, Arkas Sanat Alaçatı izniyle

Bir felaket nasıl izlenir? Ya da şöyle sorayım; bir felaket sahnelenir mi? Arkas Sanat Alaçatı’da açılan *Sahnelenmiş / Staged* sergisi, bu yaz sezona bu soruyla giriş yapıyor. Şu anki insanlık çağını tarif etmek için kullanılan Antroposen kavramı, bizi gezegenin merkezine yerleştirirken bunun ağırlığını kaldıramayacağımız bir bilinçle baş başa bırakıyor. Küratör Billur Tansel’in deyiimiyle, *Sahnelenmiş / Staged* sergisi bir “ayna” ile “prova” arasında duruyor. Rüzgâr, plastik, yosun, motor, cam kırığı, mantar kökü, ekran ışığı... Tansel, iklim felaketinden ziyade insanın kendini temsil etmebiçimlerine bakıyor. Schopenhauer’in gerçekçile dair sezgileriyle, Baudrillard’ın simülasyon kavramı arasında gidip gelen bir düşünce yapısı üzerine kurgulanan sergi doğanın yerini alan kopyalar ve kopyaların içinde soluyan insanlara bakıyor.

Sanatçı listesi oldukça geniş: 35 sanatçı, 86 iş. Ama bu sayıların ötesinde, dikkat çeken şey, yapıtların her birinin sanki aynı dili farklı aksanlarla konuşuyor olması. Mesela Willem de Haan, nehirde bir tekneyle ilerliyor; ama bu tekne her ev çatısına benziyor. Suya alışık olmayan bir yapının yüzmek zorunda kalması gibi bir his. Haan’ın videosu, yükselen deniz seviyelerine dair bir uyarıda bulunmuyor ama bir durum raporu veriyor. “İşte buradayız,” diyor, “ve galiba yüzmeyi unuttuk.” Yerinden edilenin, sürüklenenin, akışa bırakılmış olanın estetiğini kurarken, geriye bir tür sessiz çağrı bırakıyor.

Nermin Er’in (aslında dış mekânda sergileyenecek olan ancak fırtınadan ötürü iç mekâna alınan) kişisel bir yerden doğa ile birey arasındaki ilişkiye baktığı *Ağacı Dinle* başlıklı heykeli dinlemeye yönlendiren bir ortam sunuyor. 2017’de Cappadox festivali için tasarlanan bu yerleştirme, sesin evrende kaybolmadığı fikrinden yola çıkarak doğadaki fısıltıları yakalamaya çalışıyor. Kayalar, çalılar, suyu, toprağı ve gökyüzünü dinlemeye çağıran bu yapı, hem eski çağların sezgisel icatlarını hem de teknolojinin bugünkü halini anımsıran bir formda. Sanatçının istegiyle Arkas Sanat Akaçatı’da alt kattaki odada duvara dönük bir şekilde sergilenen heykelin baktığı duvara da Kapadokya’da sergilendiği dönemde çekilen iç tane fotoğrafı yerleştirilmiş. Konik biçimler ve kıvrımlı borularla çalışan düzenek, mekânda ziyaretçiyi içine alan bir sessizlik inşa ediyor. Bu atmosfer içinde, ses sadece işitilen bir şey olmaktan çıkarak bir dikkat biçimine, bir mevcudiyet hâline dönüşüyor. İnce ve hafif malzeme kullanımı ise, sanatçının pratiğindeki kırılın ama dirençli duyarlılığı yeniden hatırlatıyor. İzleyiciye düşen şey, bu anın içinde oyalanmak.

Serginin en dikkat çekici damarlarından biri Elgiz Müzesi Koleksiyonu’ndan ödünç alınan Piero Gilardi’nin işleriyle açılıyor. 1960’lardan bu yana doğanın yok oluşunu kendi plastik peyzajlarıyla anlatan Gilardi, polüüretan halılarıyla bir distopyanın iç mimarisini kurmuş gibi. “Kiraz çiçeği bir süngerdir burada, yosunlar evdeki kilim gibidir. Doğa hâlâ gözümüzün önündedir, ama yalnızca gözümüzün önündedir. Dokunamazsınız.” Serginin teorik zemini, Gilardi’nin işleri ile yalnızca felaket sonrası imgelerle yetinmiyor, izleyicinin gerçeklik algısını da sarsmayı hedefliyor. Bu yapay peyzajlar, gelecekte doğayı bir ev aksesuarı gibi deneyimleyecek bir insanlık tahayyülüne gönderme yapıyor. 2023 yılında vefat eden Gilardi’nin 1960’larda başlayan bu sezgisel protesto hâli, bugünün hiperestetik dünyasında daha da irkütücü hale geliyor.

Peki iklim krizi neden bu kadar estetize edilmeye açık bir mesele? Cevap belki de insanlığın trajik bir görsel arşiv biriktirme eğiliminde gizli. Her şeyin belgelendiği, simüle edildiği ve nihayetinde “deneyimlendiği” bu çağda, doğanın yok oluşu da, yanan ormanlar da, yükselen denizler de birer “tema”ya dönüşebiliyor. Tıpkı yeryüzünü bir fon gibi kullanan reklam kampanyaları gibi... Fakat burada fark şu: *Sahnelenmiş / Staged*, tüm bu dekoratif simülasyonlara karşı çıkarken, izleyiciye sanatın kendi araçlarıyla başka bir gerçekliğe temas edebileceğini hatırlatıyor.

Gözde Mimiko Türkkan’ın *Innergy – La Jonction* adlı işi, suyun sabırlı hareketini bir tür içsel sezgiyle kaydeden bir bakışın ürünü. Sanatçı, 2019’dan bu yana dünyanın farklı yerlerinde -Baykal Gölü’nden Kapadokya’ya, Bask bölgesinden Ayalık’a- çektiği görüntülerle süregelen *Innergy* serisinde, suyun zamanla kurduğu ilişkilere kulak veriyor. Cenevre’de Arve ve Rhône nehirlerinin birleştiği noktada çekilen bu fotoğraf da, suyun geçişleriyle oluşan devinimi ve bu devinimin yarattığı sessiz ama yoğun atmosfer taşıyor. Türkkan için su birlikte solid olduğumuz bir varlık. Çektiği fotoğraflar aracılığıyla doğayla bir ritim yakalamayı arzulayan sanatçıya göre temas bu bağlamda “zamana”, görüntüler ise “hâllere” dönüşüyor. Gözde Mimiko Türkkan, çevresel duyarlılığı bedensel sezgiyle birleştirdiği fotoğraflarında, doğayı doğayla birlikte görmeyi öneriyor.

Arkas Sanat Alaçatı’da devam eden sergi, tüm bu farklı katmanları fiziksel olarak deneyimlememizi istiyor. Etkinlik programı, söyleşiler, atölyeler ve etkileşimli arşiv alanı ise tam da bu nedenle serginin asli bileşenleri. Bu sahnede her şey bir yere temas ediyor: taş, yaprak, kelime, gölge, bellek. Seyirci olmakla eyleyen olmak arasındaki sınırın silikleştiği bu yerde, her izleyici kendine ait bir prova anı yaşıyor.

Özellikle serginin arşiv bölümü dikkat çekici. Suzanne Simard’ın orman ekolojisiine dair araştırmalarına yer verilmiş olması sergiye şiirsel bir katman da ekliyor. Simard, ağaçların yer altındaki mantar ağları aracılığıyla birbirleriyle nasıl iletişim kurduklarını gösteriyor. Kaynakları paylaşımları, uyarı sinyalleri göndermeleri, hasta bir ağacı desteklemeleri... Doğanın altında, kendi türümüzden çok daha karmaşık bir dayanışma modeli işliyor olabilir.

Tüm bu düşünceler aklıma geçtiğimiz yıllarda gördüğüm *Meltdown: Visualising Climate Change* sergisini getirdi. Sergide, dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılar, hızla kaybolan buzların görsel izlerini belgeleyerek kayıpın, hatıranın ve sessizliğin iç içe geçtiği bir mekânsal kurgu yaratıyorlardı. *Meltdown: Visualising Climate Change*, felaketi belgelemekle yetinmeyen, ona dair algı biçimlerini tartışmaya açan bir yapıya sahipti. Sahnelenmiş / Staged ise bu tartışmayı başka bir noktadan, temsil ile simülasyonun sınırında kuruyor. Belki daha içe dönük, daha metafizik bir tonda... Ama aynı soruyla: Bu sahnede kim bakıyor ve kim görmekten geliyor?

Bu düşünceleri yanınıza alıp sergiyi bir kez daha dolarsanız, her şeyin biraz daha yakınlaştığını fark edebilirsiniz. Bir sergiyi gezmek, bazen bir roman okumaya benzer. *Sahnelenmiş / Staged* sergisi kimseye “Ne yapmalı?” diye sormuyor. Zaten bu tür soruların cevapları kolay kolay bulunmaz. Ama “Başka bir sahne mümkün mü?” sorusu hakkında ciddi ciddi düşündürüyor.

Sahnelenmiş/ Staged sergisi kütüphanesi

Billur Tansel’in Arkas Sanat Alaçatı’nın kütüphanesinde kurguladığı bölümdeki kitaplar kendine ait ve içerlerinde çalışırken altını çizdiği bölümlerle notları da yer alıyor. Bu bölümde yakın zamanda Akdeniz’i Korumaya Vakfı’nın yaptığı çalışmaların da belgeleri yer verilecek. Bu bölüm sergi boyunca güncellenerek yeni kitaplar eklenecek.

1. *Algılanan Dünya*, Maurice Merleau-Ponty
2. *Simülâklar ve Simülasyon*, Jean Baudrillard
3. *Dünya Mitolojilerinde Bitkiler*, Özgül-Sinan Cömert
4. *Çevre ve Ekoloji Bilimleri*, Mine Kışlalıoğlu, Fikret Berkes
5. *Ekoloji, Bir Arada Yaşamın Geleceği*, Derleyenler: Didem Bayındır, Mine Yıldırım
6. *Sanat ve Ekoloji, Sanat/ Yaşam/ Üretim*, Derleyen: Eda Sezgin
7. *The Sixth Extinction: An Unnatural History*, Elizabeth Kolbert
8. *Ağaçlar*, Herman Hesse
9. *Anne Ağaç*, Suzanne Simard, Çeviri: Barış Gönülşen
10. *Bitkilerin Bildikleri: Dünyaya Bitkilerin Gözünden Bakmak*, Daniel Chamovitz
11. *Japonizm*, Erin Niimi Longhurst
12. *Türkiye’nin Ağaçları ve Çalıları*, Necati Güvenç Mamikoğlu
13. *Atıksız Yaşam Rehberi*, Özlem Çerçioğlu
14. *Sürdürülebilir Bir Dünya İnşa Etmek İçin Pratik Adımlar*: Tek Yol Permakültür, Graham Bell
15. *Öteki Diyarlar*, Thomas Halliday, Çeviri: Ramazan Kılıç
16. *What Climate Justice Means And Why We Should Care*, Elizabeth Cripps
17. *Gençlerle Baş Başa İklim Krizi ve Ekolojik Yıkım*, Fikret Başkaya
18. *A Liveable Future Is Possible*, Noam Chomsky & Robert Pollin

Mülkiyetsiz bir yerleşme, sessiz bir direniş

Cansu Yıldiran’ın *Mülksüzler* isimli kişisel sergisi 6 Temmuz’a dek Zai Yaşam’da yer alan Anna Laudel Bodrum’da devam ediyor. Sanatçıyla sergiye de adını veren serisinden yola çıkarak aidiyet, bağ kurma ve birlikte var olma üzerine düşüncelerini konuştuk



Mülksüzler içinde büyüdüğünüz gerçeklikten parçalar taşıyor. Bu serinin ortaya çıkış hikâyesini ve Kuşmer Yaylası’yla aranızdaki bağı sizden dinleyebilir miyiz?

Mülksüzler benim için bir dönüş hikâyesi. İmkânsız dönüş bir yandan.

Kadınların yaylada kendilerine ait bir evi olması gelenek ve kurallar gereğince yasak. Ben de dikili bir ağacı bile bulunmayan annemin her sene inatla memleketine giderek hafızasını diri tutuşunu ve köklenmenin başka yollarını bana da gösterişini hikâyeleştiriyorum burada. Sekiz yaşına kadar Trabzon, Çaykara’da büyüdüm. Çocukluğumun çoğu yazı Kuşmer Yaylası’nda geçti. Burası Karadeniz’in sisli dağlarında, sınırları haritada belli olmayan (şükürler olsun ki henüz Yeşil Yol’un talan edemediği) ama bedenimde, belleğimde izi kalmış bir yer. Oraya ait hissetmek tapuyla, sahiplikle ilgili olmadı; daha çok annemin, teyzelerimin sesiyle, emeğiyle şekillenen bir aidiyetti bu. Bir ömür misafiriz, evet ama annemin de dediği gibi biz vargıt çiçeklerine hiç veda etmedik.

Bu seriyi üretmeye başladığımda, geçmişin görüntülerini hatırlamaya değil o hatırlamanın biçimini anlamaya çalışıyordum. Yaylada gördüğüm kadınlar; hayvanlarla, toprağın ritmiyle, mevsimlerle uyum içinde yaşayan, kendi dünyasını kendi kuran kişilerdi. Onların varoluşu, bana mülkiyetsiz bir yerleşmenin, sessiz bir direnişin mümkün olduğunu gösterdi. *Mülksüzler* başka izler taşıyor ama aynı zamanda benim içsel göçümün de bir yansıması. Köklerime bakarken başka türlü bir yerleşme halini, bir aidiyeti hayal etmeye çalışıyorum. Bu coğrafya benim için yalnızca bir doğa parçası değil aynı zamanda kadınların hayatta kalma stratejilerini, görünmeyen emeğini, doğayla kurduğu sessiz ama güçlü bağları barındıran bir hafıza alanı. Fotoğraf pratiğim de bu alana yeniden bir ilişki kurma arzusu ve ilişkilerle doğdu. O yüzden *Mülksüzler*, sadece belgelenmiş bir seri değil annemin büyüdüğü yerle ve annemle aramda zaman içinde yeniden örülen bir bağın ifadesi.

Yerleşme, orali olma veya kökü/kökene olma kavramları çoğu zaman özel mülkiyet, sınır ve sahiplikle iç içe geçer. Oysa *Mülksüzler*’de kadınların doğayla kurduğu bağ, herhangi bir tapu ya da sahiplik ilişkisine ihtiyaç duymadan yerleşmeyi mümkün kılıyor. Bu aidiyet biçimi hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Evet, bu aidiyetin biçimi bana göre bir tür hafıza yerleşimi. Toprağı sahip olmadan da o toprakla bir ilişki kurabiliyoruz elbette. Seriyi fareden yalnızca mülksüzlük değil. Bu ilişki köklenmekle ilgili ama tapu ya da sınırlarla değil; emekle, ritüelle, misafir olarak bile olsa orada olmakla kurulan bir bağ. Annemin her sene bizi de yanında köyüne yaylasına taşınması büyük bir bağ kurma yolu, direnişin o biçimi değilse ne... Bu da mülkiyetsiz bir yerleşmeyi mümkün kılıyor. Aslında “orali olmak” burada bir yurtsuzluk haliyle birleşiyor ama bu yurtsuzluk, politik bir karşı duruş olarak da okunabilir. Kadınlar, görünmez bir yerleşikliği var ediyorlar. Bazen etkileri otlarda, rüzgârda kuruttukları çamışırda bazen de bir araya gelip dualar ederek, horonlar oynayan etkiler

***Mülksüzler* bana Donna Haraway’i hatırlattı. Haraway, insan, hayvan ve doğa arasında yatay, karşılıklı bir bağlılık önerir ve “çok-öznellik” kavramını ortaya koyar. Sergide kadınların toprağı, bitkiler ve hayvanlara yönelerek geliştirdiği ilişkileri bir tür kolektif direniş biçimi olarak sunuyorsunuz. İnsanmerkezcilik üzerine siz neler düşünüyorsunuz? Birlikte var olma fikri sizin pratiğinizde nasıl yankı buluyor?**

Haraway’ın düşüncesi bana da çok yakın. *Mülksüzler*’deki karşılaşmalar yalnızca insanlar arasında değil; bu karşılaşmalar bir inekle, bir dağla, sisle, ya da yaylaya vedanın habercisi vargıt çiçekleriyle de mümkün. O varlıklar da anlatının birer öznesi. Kadınların doğayla kurduğu ilişki çoğu zaman sözcüksüz, bir o kadar da karşılıklı. Fotoğraf çekerken tek bir merkezlin olmadığını, hatta çoğu zaman benim öznal konumumun da geri çekilmesi gerektiğini hissediyordum. Birlikte var olma hali, sadece ideolojik bir öneri değil benim için; aynı zamanda üretme biçimimin ta kendisi. Çünkü o birlikte varoluş, insan merkezli tahakkümün dışına çıkabildiğimiz nadir alanlardan biri.

Fotoğraflarınızda belgeselle kurmaca, kişisel hafızayla kolektif anlatı arasında geçiren bir yapı var. Sizin için bir görünüme ne zaman bir belge olmaktan çıkıp, bir anlatıya ya da direniş alanına dönüşüyor? “Hakikat” ve “kurgu” arasındaki sınırı nasıl tanımlıyorsunuz?

Benim için görüntünün yalnızca bir belge olmaktan çıktığı an, tekil bir anıyı çoğul bir hafızaya dönüştürdüğü an sanırım. Bu bazen çektiğim bir fotoğrafta görünür; bazen ise görünmeyen, fotoğrafın etrafında



(Soldan sağa, yukarıdan aşağı)

Mülksüzler, Sergiden görünüm, 2025.

Sanatçının ve Anna Laudel Gallery’nin

izniyle. Fotoğraf: Murat Aslankara;

Cansu Yıldiran. Sanatçının ve HARA’nın

izniyle. Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

kurulan anlatıda saklıdır. Hakikat ve kurgu arasındaki sınır her zaman geçiren çünkü hafıza zaten kurguyla örülü. Dolayısıyla benim pratiğimde bir fotoğrafın “gerçekliğinin”, onun ne kadar tanıklık ettiğiyle değil ne kadar yeniden düşündürdüğüyle ölçülmesini tercih ederim. Direniş de tam bu noktada başlıyor: anlatı inşa etme hakkını geri alarak.

***Kız Kardeşler* yerleştirmeniz ve *Hayat Boyu Misafir* videonuzda hafıza, göçebelik ve sözlü tarih anlatımı iç içe geçiyor. Hafızanın bir direniş mekânı olduğu bu işlerden yola çıkarsak belleğin fragmanlarıyla çalışmak, sizin için bir eksiltme mi yoksa bilinçli bir yeniden yazım biçimi mi?**

Belleğin parçalı doğası bana her zaman daha sahibi geldi. Fragmanlarla çalışmak benim için bir eksiltme değil; tam tersine, sessizliklerin, eksiklerin, bastırılanların yeniden dile gelmesi için bir alan açıyor. Özellikle kadınların ve kuir öznelerin tarihine baktığımızda, bütüncül anlatılar çoğu zaman ya yoktur ya da tekillleştirilmiş bir kimliğe hapsolür. O yüzden *Kız Kardeşler* ya da *Hayat Boyu Misafir* gibi işlerimde, parçalanmış belleği bir yöntem olarak benimsiyorum. Bu kesik parçalar arasında yankılanan sesler, benim için hem estetik bir tercih hem de bir duruş.

Maison Magi: Sanatla buluşma mekânı

Bünyesinde galeri, konuk sanatçı programı, kafeterya gibi çeşitli alanlar barındıran ve gerçekleştireceği programlarla sanatla iç içe bir mekân yaratmayı amaçlayan Maison Magi, Yasemin Özen Gök ve İdil Berf’in üçüncü ortak sergisi *İçgörüler* ile kapılarını aralıyor. 2-15 Temmuz arasında gerçekleşecek sergiyi ve Maison Magi’nin vizyonunu Maison Magi’nin kurucusu Sena Pir ve sanat koordinatörlüğünü üstlenen İdil Berf ile konuştuk



Sena Pir, 2025. Fotoğraf: Nino Studio (Merve Ercegil); Maison Magi, 2025. Fotoğraf: Nino Studio (Merve Ercegil)

Maison Magi Kurucusu Sena Pir

İsviçre’de otelcilik ve işletme eğitiminizin ardından, 13 yıl boyunca lojistik sektöründe çalışıp bir yıl ayrıma geldiniz. Bu dönüşüm sizi Astrantia Datça’ya, ardından Maison Magi’ye götürdü. Söz konusu kişisel evrimde, sanatla keşişen o “kritik an” hangisiydi ve orada ne hissettiniz?

Aile şirketinde, uluslararası taşımacılık sektöründe uzun yıllar çalıştıktan sonra mesleğim olan otelcilik ve turizm alanına döndüm. Yine Datça’da yer alan Mehmet Ali Ağa Konağı’nı diğer adıyla Kocaev’i işlettim. Sanat her zaman ruhumun bir yansıması olarak hayatımın içinde, her alanında vardı. Aileden gelen doğa, sanat ve kültür sevgisi ile Datça’da uzun senelerdir tanıdığım yerel sanatçılara destek olmak amacıyla çıktığım yolda 2018 yılında Eski Datça’da Astrantia Sanat Dükkanı’nı kurdum.

Hayatın anlamını sanatta buluyorum ve insanların sanat yoluyla şifalanacağına inanıyorum. Benim için sanatçıları tanımak, onların ruhunu çözebilmek, hayata bakış açımı yeniden değerlendirmek açısından büyük bir evrim oldu. Daha sonra da yolculuklarına tanık olmak ve onlara çalışacağı huzurlu, keyifli ortamlar sağlamak benim kendi yolculuğuma da katkı sağladı.

Şimdideannemeithafedilmiş Maison Magi’ninsanatınıtüm dallarındaörnekbir mekân olacağı inancındayım. “Periferide üretmek” dediğimizde, çoğu zaman merkezden gürlütüsündən uzak ama bir o kadar da “görünmez” kalma riskinden söz ediyoruz. Datça’nın coğrafi ve ruhsal sınırları içinde Maison Magi’yi kurarken, sizin için “görünmezlik” ile “bağımsızlık” arasında nasıl bir denge kuruldu? Maison Magi’de nasıl deneyimi ve sanatçılara ne tür bir “ritim alanı” sunuyorunuz?

Aslına bakarsanız Datça her ne kadar merkezden uzak olsa da sanat ve sanatçıları açısından o kadar da görünmez değil. Datça, son zamanlarda birçok sanatçının yerleştiği, Uluslararası Knidos Kültür Sanat Akademisi gibi sanat ve kültür akademilerinin kurulduğu coğrafi bir alan olarak biliniyor. Görünmezlikten ziyade bağımsızlık bizim için her zaman öndedir. Sanatçıların kendi ruhlarını, bakış açılarını, hayallerini, yaratıcılıklarını özgürce kullanabileceği, deneyimleyebileceği bir alan sunmayı arzuluyoruz.

Datça’nın kadim taşlarıyla güncel sanatın kurlıgan deneyimleri arasında şiirsel bir gerilim var. Bu gerilim size göre izleyicide hangi duygusal ya da epistemolojik kapıları açıyor? İzleyiciyi burada nasıl bir “eşik deneyimi” ne davet ediyorsunuz?

Ben Datça’yı hep korunması gereken tarih kokulu bir sanat alanı olarak gördüm. Tarihi yapıları ve arkeolojik zenginliği eşsiz doğayla buluşturan Datça, sanatın doğması, budaklanması, yeşermesi için muhteşem bir ortam sağlıyor. Sanatçıları çeken ise ilham kaynağı olan atmosferi.

Maison Magi’nin sunduğu deneyim, Datça’nın tarihi taş yapılarından olan binasıyla sergilenen çağdaş sanat yapıtları arasında bir köprü kuruyor. Bu diyalakt, izleyicide zamanın derinliğini hissettiren günümüz estetiğine dair bir merak uyandırıyor. Datça’nın doğayla iç içe, özgün ve üretken ruhu burada bir “eşik deneyimi” yaratıyor. İzleyici binanın nostaljik atmosferi ve sanat eserlerinin çağdaş bakışı arasında dolaşarak hem duygusal hem düşünsel bir farkındalık kazanıyor.

Küresel ölekte çağdaş sanatı domine eden büyük kurumlar ve bialan ekonomisi karşısında, mikro-ölçekli bir oluşum olarak Maison Magi’nin kendine biçtiği rol nedir?

Biz küçük ölçekli ama büyük yürekli alanlar yaratmayı hedefliyoruz. Bu bölgelere yerleşen, bu bölgelerde doğup büyüyen tüm sanatseverlere ve yeteneklere kucak açmak hedefimiz. Büyük kentlerde zaten ulaşılabilircek birçok mekân var ancak sanatseverlik ve yetenek her bölgede mevcut, yeter ki insanlar kendini yetiştirebilecek, geliştirebilecek, gösterebilecek bir mekâna ve imkânlara sahip olsun. Bizim de hedefimiz bu bölgelerde

geniş ufuklar açmak ve bu gizli yeteneklere gelişim süreçlerinde rehberlik edebilmek.

Yerel sanatçıları desteklemek temel amacımız olmakla birlikte uluslararası platformlarda da kendimizi gösterebilmek, çeşitli iş birlikleri yapmak ve uzun vadede de ilk Datça Bienali’nin zeminini hazırlamak hedeflerimiz arasında.

Programınızda sanatçılara alan açmanın yanında Datça gibi bir yerde onların “kalıcı bir kök” salmalarını da istiyorsunuz gibi görünüyor. Bu alan, yalnızca fiziksel bir sergi mekânının çok daha ötesinde zaman, üretim ekonomisi ve düşünsel konforu da kapsayan daha geniş bir ekosistem. Sanatçı köklenmesine dair somut bir örnek verebilir misiniz? Bir sanatçının buradan “geçip gitmesi” yerine “köklenmesi” için nasıl stratejiler benimsiyorsunuz?

Birincil hedefimiz Datça’yı sanat konusunda marka yapmak. Elbette birçok sanatçı buradan geçip gidecektir, buna zaten açığız. Sanatçıların kalıcı bir kök salmalarını elbette çok arzu ederiz ancak onları bu konuda özgür bırakıyoruz.

Maison Magi’yi kurgularken, aynı zamanda 200 yıllık Mehmet Ali Ağa Konağı’nı restore edip işletiyorsunuz. Tarihselliğin ekosistemi içinde çağdaş sanatla kurduğunuz “zamansal diyalog”u nasıl tanımlarsınız? Bu diyalog sanatçıya ne tür bir stabilite ya da belirsizlik öğretiyor?

Ailecek sanata, tarihe, kültüre ve doğaya düşkünüz. Babamın tarihi, mimariye, antika koleksiyonculuğuna ve annemin resme, doğaya tutkusu; benim doğaya, mimariye ve güzel sanatlara tutkumun iç içe geçmesine fırsat yarattı ve bunu yaparken de her bir alanın kendine özgü diyalogunu bozmamaya özen gösterdim. Aslında bunların tek bir zamanın gelişen duyguları, diyalogları olduğunu düşünüyorum.

Sanat olgusu tarihin farklı dönemlerinde farklı anlayışlarla ortaya çıkmış ve çeşitli isimlerle ifade edilmiş. Esas olan sanat olgusunun her çağın gerçeklik anlayışına, paralel olarak değişmesi.

Maison Magi’nin yakın ve uzak gelecek planlarını düşündüğünüzde -ister Datça ölçeğinde ister uluslararası ağlarda- sizce “gelecek” kavramı hâlâ ilerleyi işaret eden bir vektör gibi mi konumlanıyor? Bu sorunun yanıtı, yol haritanızı nasıl şekillendiriyor?

Öncelikli olarak sanatla sanatseverleri bir araya getireceğimiz, onların ufuklarını açabileceğimiz, olanaklarını geliştirebileceğimiz küçük de olsa bir mekân yaratmak istegimiz.

Çeşitli sanat, müzik, felsefe, mitoloji ve tarih buluşmalarının, sohbetlerin olacağı ve sanatçı konuk programı için de kullanılacak bu mekânda tüm sanatçıları ve sanatseverleri ağırlamayı düşünüyoruz.

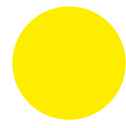
Tüm bu süreçte dokunabildiğimiz kadar ruha dokunup, kendi dünyamızı yaratabileceğimiz ve sanatın iyileştirici etkisinden yararlanarak kendi içimizdeki ışığı parlatacağımız bir alan oluşturma amacındayız.

Daha sonraki aşamalarda buradan elde ettiğimiz gelirlerle sanata eğilimli gençlere destek olmayı da hedefliyoruz.

Sanatçı ve Maison Magi Sanat Koordinatörü İdil Berf

Hem taş duvarların, mandalina ağaçlarının yarattığı ortam hem de sinema, konser, sohbet etkinlikleriyle bu mekânın sanat ve doğayı nasıl birbirleriyle ilişkilendirdiğini merak ediyorum. Datça’da Maison Magi olarak sanat buluşmalarına sunduğunuz özgün atmosferden bahsedebilir misiniz?

Maison Magi Eski Datça’da bir dönüm bahçe içinde restore edilmiş bir taş ev. Ruhlu olan bir yer. Doğada



Sena Pir, 2025. Fotoğraf: Nino Studio (Merve Ercegil); Maison Magi, 2025. Fotoğraf: Nino Studio (Merve Ercegil)

özgürce üretmeyi, yeşille bütünleşmeyi vad ediyor. Herkesin faydalanabileceği bir kütüphanesi var. Özel atölye alanı var. Hem sanatçılar hem de sanatseverler açısından ilham verici bir mekân. Bu yüzden birçok etkinliğimizi bahçede yapmayı planlıyoruz. Bahçemizin tamamen izole bir alanı da var. Buraya “rahatlama alanı” diyoruz. Alan içinde alan oluşturma burayı eşsiz kılacağını düşünüyoruz.

İçgörüler/Insights sergisi kapsamında anneniz Yasemin Özen Gök ile birlikte sergi kurgusunu nasıl geliştirdiniz? Kuru pastel, akrilik, Fransız mürekkebi ve şiirler iç içe bir dil kuruyor gibi görünüyor. Bu çok disiplinli yaklaşımı nasıl tanımlarsınız? Sergi, dünyalarınızdan yansıyan imgeleri aynı düzlemde buluşturuyor. Anne-kız olarak bu birliktelik yaratım sürecinizi nasıl etkiledi? Aranızdaki sezgisel bağın üretime nasıl yansıdığını düşünüyorsunuz? İki farklı kuşağın ortak bir sezgisel dili bulması nasıl mümkün oldu bu sergide?

Annemin resimlerinde her zaman anlam ön plandadır. Resimlerine bakarken bir tülün arkasından belli belirsiz gizli bir dünya kapılarını açıyor. Benimse doğadan aldığım ilhamla imgelerim sürekli bir devinim halindedir. Dalgalar, soyutlanmış denize ait varlıklar ve ağaçlar en çok kullandığım imgelerdir. Bu sergide ilk defa şiir metinlerimi de serginin bir parçası olarak yerleştiriyorum. Annemden çok ilham aldığım için resimlerinde onunla birlikte gizliye konuşuyor. Bu da sergi kurgumuzun yapıtaşı oldu. Annem yağlı boya ile başladığı resim serüvenine 30 yıldır kuru pastel ile devam ediyor. Ben ise farklı malzemelerle çalışmayı seviyorum. Fransız mürekkebi yıllardır kullandığım bir boya. Yapısı ve dokusu resimlerimde yansıtmak istediğim devinim için ideal. Sergide teknikten çok imgelerin konuştuğunu hissedeceksiniz. Annem hayata bakışıyla benim ilham kaynağı. Bu dünyada süzülerek duruyor sanki. Bu yaptığımız üçüncü anne-kız sergisi. Benim için her seferinde heyecan verici oluyor. Annemin sevgileri hep çok kuvvetli olmuştur. Anlam, varoluş, gizem, rüzgâr hem yaşamında hem de resimlerinde hissedilir. Birçok konuda ona danışırım. Hep sakin ve dinleyicidir. Ama bunun yanında cesurdur da. Aramızdaki sezgisel bağdan aldığım ilhamla bu sergi için iki metre uzunluğunda bir resim yaptım. Ait Kendilerine Ait Bir Dil Konuşuyorlardı. Biz de kalpten kalbe kendimize ait bir dil konuşuyoruz. Bu kuşakları aşan bir dil.

“Şiirlerimin resmini yapıyorum” diyorsunuz. Şiir ve görselliği bir araya getirdiğiniz bu pratiğiniz “içgörü” kavramıyla nasıl kesiliyor? Sergide izleyiciye bir görsel deneyimin yanında bir içsel okuma da önerdiğiniz söylebilir mi?

On altı yaşından beri şiir yazıyorum. Yazarken kendi varlığımın dışına çıkıyorum sanki. Bir güç elimi ve kalemini ödünç alıyor gibi hissediyorum hep. *Yunus Boyutu* ve *Yakın Dağ* adlı iki şiir kitabım var. Resmin önce kelimeleri beliliyor zihnimde. Sonra kalbimin ritmiyle birleşerek spontane bir şekilde dışarıya çıkıyor. Çıkan imgeler aslında günlerce, aylarca zihnimde dolaşan kelimelerin yansıması oluyor. Evet, serginin tümü bir içsel okuma. İzleyiciye kelimelerle ipucu verip kendi iç dünyasına yönelik bir farkındalık yaratmak çok güzel olur. Yine yeniden bir aracı olabilmeyi isteriz.

Maison Magi’nin “sanat terapisi, sezgisel resim, bitki ressamlığı” gibi atölyeleri, ziyaretçilere nasıl bir yaratıcı deneyim sunmayı hedefliyor? Programlar sanatı doğayla bütünleştirerek içsel bir yolculuğa davet ediyor, bu yaklaşımda sizin rolünüz ne oldu?

Maison Magi’nin bahçesinde değerli eğitimcilerle sanatla farkındalık atölyeleri yapacağız. Hızla dijitalleşen dünyamızda bir süre telefonlarımızı bırakıp, yeşille bütünleşip, çeşitli sanat materyalleriyle çalışıp renklerle bütünleşen içsel bir yolculuk alanı oluşturmaya çalışıyoruz. Ben eğitimcileri doğanın içindeki bu üretim alanıyla bir araya getiren aracıyım.



Sulu boya defterlerinden ve mono baskı çalışmalarınızdan yola çıkarak; doğa ve deniz temalı üretimlerinizin size ifade ettiği duygu veya hikâye nedir?

Mono baskıyı ve diğer baskı tekniklerini üniversitede Prof. Dr. Mustafa Pilevneli’den öğrendim. Tekniğe öyle aşık oldum ki on yıl kadar durmadan bu tekniği kullanarak üretim yaptım. Şimdi iki yıldır da farklı teknikler deniyorum. Doğada olduğumda defterimi hep yanımda taşıyım. Anlık düşüncelerimi ve fikirlerimi taze tutmamı sağlıyor. Açıp açıp bakıyorum. Sulu boya ile ifade biçimini seviyorum. Denizden gelen varlıklar çocukluğumdan beri rüyalarımdaya yaşıyor. Zeytin ağacı, Selvi, mitolojik imgeler, tanrıçalar... Bunları yansıtırken bu teknikler benim ifade biçimimi güçlendiriyor diye düşünüyorum.

Maison Magi’nin kurucu ekibinde yer alıyor, aynı zamanda burada üretimlerinizi ve atölyelerinizi gerçekleştiriyorsunuz. Maison Magi’de yaz boyunca planlanan sanatçı etkinlikleri ve karma sergiler içinde, sizin kariyerinizi en çok beslediğini düşündüğünüz format hangisi—kişi odaklı sergiler, grup etkinlikleri, konuşmalar ya da atölyeler? Bu çok yönlü varoluş (sanatçı, yönetici, ev sahibi) sizi nasıl besliyor?

Maison Magi’de sanat koordinatörlüğü yapıyorum. İlk sezonumuz için çok güzel sergiler, atölyeler, etkinlikler ve sanatçı konuk programları hazırladık. Bu sanat alanının her bir parçası beni besliyor. Ayrıca yurt dışından gelecek sanatçılarla etkileşimlerimizi heyecanla bekliyorum. Ben de zaman zaman ağaçların altında kendime bir yer yaratıp çalışmayı planlıyorum. Çok yönlülüğü severim. Bunun sanatıma pozitif olarak yansıyacağını düşünüyorum.

Yaranın yüzeyine *dokunmak*

Pelda Aytaş'ın ilk kişisel sergisi *Naaile*, 30 Mayıs - 12 Temmuz 2025 tarihleri arasında Antalya'da yer alan Gülden Bostancı Galeri'de gerçekleşiyor. Dikişin pratiğinde ifade ettikleri, kültürel kodlara bakışı ve bedeni nasıl ele aldığı üzerine sanatçıyla konuştuk



Pelda Aytaş, 2025. Fotoğraf: Mehmet Muhittin Aytaş; Naaile, Sergiden görünüm, 2025

“Ne aileyiz ne aileden sayılan sınırlar içindeyiz” diyorsunuz. Bu güçlü cümle, yalnızca kültürel kodlara değil mekânsal ve pedagojik kodlara da itiraz gibi. Sınıfın, evin, atölyenin sınırlarını sizin için kim çizer? Öğretmenlikle sanatçılığı bir arada düşününce, sizce en çok nerede “itaatsizleşiyorsunuz”?

Bu cümledeki itirazın merkezinde aidiyet kavramı yer alıyor. Burada reddedilen, sadece bir gruba, bir yapıya ait olma hali değil o yapının sana sahip olma, seni biçimlendirme, tanımlama seni kendine göre yeniden kurma hakkını kendinde görmesi. Böylelikle aidiyet, duygusal bir bağ olmaktan çıkıyor, ideolojik bir tahakküm aracına dönüşüyor. Özellikle kadınlar için... Bugün birçok kadın, bir aileye ait olmaya çalışırken, farkında olmadan kendinden, sesinden, bedeninden vazgeçiyor. Ailenin, güvenlik sunması bekenirken, kadının arzularının, benliğinin ve bedeninin denetlendiği bir kontrol alanına dönüşüyor. Bu kontrol mekanizması, aile içinde devam etmesinin yanında sınıfta, evde, atölyede yani pedagojik, mekânsal ve estetik alanlarda da sürüyor. Bu alanların sınırlarını ise devletin ideolojik aygıtları, okul müfredatları, sanat kurumları, sanat kurumlarının temsil rejimleri, izleyici beklentileri, veliler, çocuklar ve o görünmez ama sürekli işleyen toplumsal normlar çizer. Bu normlar çoğu zaman kadının kendine ait bir alan kurmasına izin vermez. Onun yerine ona bir “rol” verir ve bu rol çoğunlukla kendinden vazgeçmeyi içerir. Kadın sürekli çevresini aydınlatmak zorunda bırakılır. Anne olarak, öğretmen olarak, eş olarak, sanatçı olarak... Ama kendi sesi, arzusu, karanlıktı kalır. Benim itirazım da tam olarak bu noktada başlıyor.

Itaatsizleştim ya da itaatsizleşmek istediğim yer, bu görünmeyen ama sürekli işleyen karanlık alanlar. Sanırım daha çok okulda tek tipleşmeye karşı açığa itiraz edilmeyen her konudaki davranış kalıplarında, sessizlik beklentilerinde, cinsiyetlendirilmiş rollerin yeniden üretildiği yerlerde itaatsizleşiyorum. Öğretmen olunca özellikle baskının daha normatif biçimlerine tanık oluyorsunuz. Çünkü okul, aynı zamanda davranışların, kimliklerin ve arzuların denetlendiği bir mekân. Daha ince, daha gündelik ama çok etkili bir denetim var orada. Ben de bunun farkında olarak bir şey öğretmekten çok bir şeyin neden öğretilmemesi gerektiğini sorguluyorum.

Dikiş çoğu zaman onarma, örtme, düzeltme eylemiyle ilişkilendirilir. Ama sizin işinizde dikiş bir “yara izi” gibi çalışıyor; hem birleştiriyor hem açığa çıkarıyor. Sizin için dikiş bir direniş biçimi mi? İğneyle dokunurken neyle temas ettiğinizi düşünüyorsunuz?

Sorarken ne güzel tanımladınız, Sara Ahmed’in, “yaranın kendisinin bilgi haline gelmesi” sözü gibi. Bu yaralar, bastırılmak yerine görünür kılındığında bilgiye dönüşür, yani politik hal alır. Evet, dikiş eserlerimde süsleyen değil açan, örtten değil ifşa eden, düzeltmekten çok yaraya dikkat çeken bir jest olarak çalışıyorum. Acının kendisi Ahmed’in dediğine benzer şekilde bilgiye dönüşüyor. Bedensel belleğin izlerini taşıyan bir bilgi biçimine. Benim için dikiş kesinlikle bir direniş. Çünkü estetik bir kapatma yerine yarayı açıp o yara izindeki belleği travmayı gösteren, unutulmuş ya da bastırılmış olanı yüzeye çağıran bir hareket olarak işliyorum dikiş. Sessizliğe, kurala, süslemeye ve unutturmaya karşı bir direnç biçimi olarak işliyorum. Böylelikle iğneyle ötekileştirilmiş bir kimliğe, bastırılmış bir arzuya, görünmez kılınmış bir bedene, unutulmuş bir hafızaya, susturulmuş bir dile temas ediyorum. Yaranın yüzeyine dokunarak anlam üretmeye çalışıyorum.

Antalya’da, turistik bir coğrafyada açılan ilk kişisel sergi... Bu, ironik bir biçimde *Naaile*’in altını çizdiği “makbul görünürlük” meselesiyle de oynuyor gibi. Sizi bu şehirde sergi açmaya çeken neydi? Antalya’daki sergileme deneyimi, üretim dilinize nasıl bir çatlak açtı ya da dikiş attı mı?

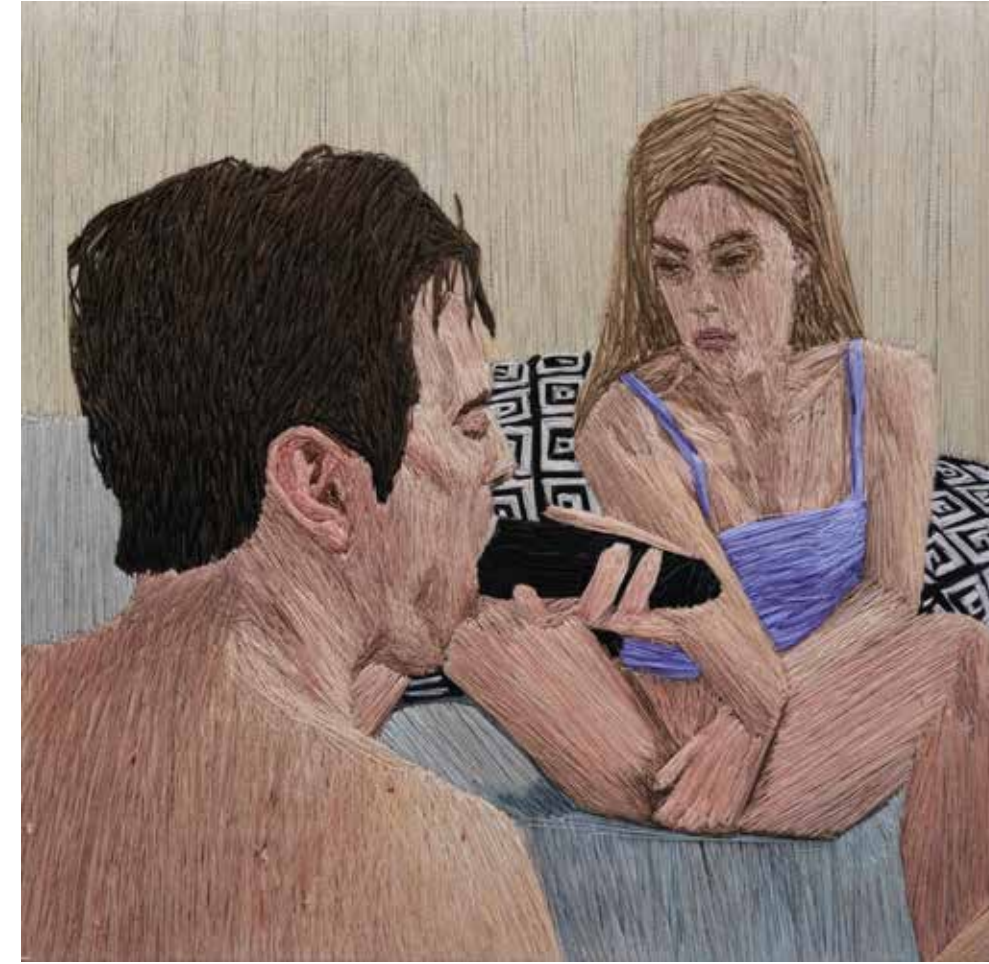
Temsil ediliğim galeri Antalya’da olduğu için sergim orada oldu fakat Antalya gibi turistik ve “gösterilmeye değer” olarak kodlanmış bir şehirde, Naaile gibi normların dışına çıkan, cinselliği, anneliği ve arzu politikası gibi göstermemeye çalışılan konuda sergi yapmak ironik oldu. Çünkü *Naaile*, tam da makbul görünürlük fikrini sorgulayan bir sergi: Kadın nasıl görünür olabilir? Hangi bedeni, hangi arzuyu ne zaman göstermek serbesttir? Ve ne zaman fazla görünmek suçtur? Bu görünürlük, makbul olanla rahatsız edici olan arasındaki sınırı bulanıklaştırarak çatlak oluşturdu ve üretimimde tam da bu bulanıklığın izini sürmek istiyorum. Arzuyu teşhir etmekle, bedenin hakkını savunmak arasındaki o ince çizgide yürürken, bakışın yönünü ve gücünü daha çok sorgular oldum.

Kadın bedenine dair kültürel anlatılar genellikle ya örtülür ya yüceltilir. Sizin işlerinizde bu beden ne yalnızca gösterilen ne de saklanan bir varlık. Serginizdeki bedenler nasıl bedenler? Kimi zaman kayıp, kimi zaman açılan bu bedenlerde en çok neyi arıyorsunuz?

Kuir özne, arzu ettiği için dışlanır, anne ise arzu ettiğinde suçlanır. Birinin bedeni çok fazladır, diğerinki çok kutsal. Her iki durumda da kadının kendi bedenine ve arzusuna sahip çıkması tehdit olarak algılanır. Benim işlerimde yer alan figürler, örneğin, masturbasyon yapan kadınlar, kutsal annelikle cinselliği aynı anda taşıyan bedenler, BDSM içinde asılı kalan ama bakışı hâlâ kendine ait olan karakterler tam da bu ötekileştirme politikalarına karşı bir görsel arşiv oluşturuyor. Onlar, kuirlikten ya da annelikten değil ikisine birden sahip olmaktan ötürü dışarıda bırakılan kadınların temsilcileri. Beni en çok bu bedenlerin taşıdığı çelişkiler ilgileniyor, onları arıyorum. Kutsal sayılanla arzulananın, mahrem olanla kamusalın, sevilenle suçlanan bedenin aynı yerde bulunma ihtimali nasıl olur onu arıyorum

“Muradına ermek” gibi kadim bir kavramı ters yüz ediyorsunuz; ama aynı zamanda bu kavramla kişisel bir meseleniz de var gibi. Peki sizce sanatçının kendi bedensel, düşünsel ya da varoluşsal arzusu nasıl şekillenir? Sanat üretimi sizin için arzunun gerçekleştiği mi yoksa ertelendiği bir alan mı?

“Muradına ermek” ifadesi, özellikle kadınlar için yüzyıllar boyunca pasif bir bekleyiş, bir başkasının ona murat olmasını ummak, yani kendi hayatının değil hayatın nesnesi olmak anlamına geldi. Benim muradımsa bu değildi. Ne hayatımda ne pratiğimde. Ben kendi arzumu belirleyen, yönünü çizen, kararlarını alan biri olmak istedim. Kendi muradımı kendim seçmek, kendi hayatımın öznesi olmak istedim. Bunun için bedel ödedim, hâlâ da ödüyorum. Benim muradım, görünmeden yaşamak değil arzuya, bedelle, dirençle görünür olmaktır. Ve bu hal, en çok sanatta mümkün oldu. Sanatçının arzusu hiçbir zaman steril sade bir yerden şekillenmez. Çoğu zaman bir gerilim alanında, bastırılmış ya da fazlalık olarak kodlanmış bir yerden taşar, ortaya çıkar. Bir şeyin yokluğunu duymak, bir şeyin bastırıldığını hissetmek, bir şeyin söylenemeyişine duyulan öfkeyle şekillenir.



(Soldan sağa, yukarıdan aşağı) Naaile, Sergiden görünüm, 2025; Pelda Aytaş, Ser-i Hâkir, Avret-i Muktedir, 2025, Bez üzerine nakış, 35x35 cm; Pelda Aytaş, Menfâ-yı Arzu, 2025, Bez üzerine nakış ve kumaş, 35x45 cm; Pelda Aytaş, İhtizâz-ı Avret, 2025, Bez üzerine nakış, 25x35 cm

Denizle *katlanan* sergi

Leros Adası’na sezon boyu hergün sefer düzenleyen İDO’nun desteğiyle Perasma tarafından düzenlenen ve izleyiciyi adanın katmanlı tarihi ve doğal manzarasıyla bir diyaloga davet eden *Folding The Sea Into Dresses That Dissolve Like Salt* (Tuz gibi Çözülen Elbiselere Katlanan Deniz) adlı sergi 24 Ağustos’ dek devam ediyor. Perasma’nın eş yöneticileri Burcu Fikretoğlu ve Gizem Naz Kudunoğlu ile konuştuk



Gizem Naz Kunduoğlu ve Burcu Fikretoğlu

Perasma’yı İstanbul merkezli bir platform olarak tanımlıyorsunuz, fakat Leros’ta “ada” olma hâlini sorgulamak, sınır tanımayan bir estetik karar gibi geliyor bana. Leros’un hem denizle hem adayla kurduğu bu çok katmanlı ilişkinin, ontolojik bir ada-izolasyonu formu mu? Adanın ritmini İstanbul’un ritmiyle nasıl eşleştiriyorsunuz?

Perasma’nın ilk kıvılcımı, İstanbul’un tam da eşiğinde, Pera’da doğdu. Yunanca “geçit” anlamına gelen *Perasma*, adını, kentin dünyaya açılan aralığından, Pera semtinden aldı. O ilk sergimiz, İstanbul’un içindeki ötekinin, geçişli olanın, eşiklerde yaşamının temsilcisiydi. Oradan bugüne, denizle ayrılmış gibi görünen ama aslında suyun eşiğinde başka bir tür süreklilik sunan bir başka mekâna, Leros’a uzandık. Leros’un kendi ritmi, belleği ve topografyası, bizi düşünsel bir kıvrıma taşıdı. İstanbul’un da Leros’un da benzer bir titreşimi var; biri kıtanın ucunda, öteki denizin ortasında, ikisi de aidiyetle özgürlük, merkezle çevre arasında titreşen yerler. Biz bu hareketi, sabit bir merkezden uzaklaşırken bile onunla bağını koparmayan bir çember gibi düşünmeyi seviyoruz: yönsüz ama anlamlı bir dönüş.

Serginin başlığı, *Folding The Sea Into Dresses That Dissolve Like Salt* John Donne’un pergel metaforunu adanın ritmine tercüme ediyor. Bir ayağı sabit, diğeri serbest bir ritim arayan bu yaklaşımda, sanatçıların işe bakışını nasıl dönüştürüyorsunuz? Denizin adayla kurduğu bu eşzamanlılık/düzensizlik ilişkisi, üretimi nasıl şekillendiriyor?

Bu sergi, iç içe geçmiş halkaları takip ediyor. Katmanlar, tekrarlar, kaymalarla ilerliyor. Her sanatçı kendi yürüncesinde ama ortak bir yer çekimine bağlı. Adanın çağrısı, her bir pratiğin, kendi sesini duyururken diğer seslerle ilişki kurabileceği bir alan yaratmak. Donne’un pergel metaforu burada sezgisel bir düşünce formuna dönüşüyor. John Donne’un *A Valediction: Forbidding Mourning* (Yas Tutmayı Yasaklayan Veda) adlı şiirindeki pergel metaforu, bu sergiye ilham veren düşünsel zeminlerden biri. Donne burada aşıkla- rı bir pergelin iki ayağına benzetiyor: Biri sabit durur, diğeri dolaşır ama ikisi daima birbirine bağlıdır. Uzaklaşmak, bağın zayıflamasının aksine derinleşmesi anlamına geliyor. Bu sergide adayı sabit ayak olarak düşündük, deniz ise hareketli olan ayak gibi; dolaşan, mesafe alan, etrafında dönen, yeni olanı getiren ve adadan bir şeyler taşıyan. Bu metafor üzerinden düşündüğümüzde, adadan çıkan her şey aslında ona dönmeyen başka bir yolu. Serginin bir ayağı adada sabit dururken, diğeri evriliyor, dolaşıyor, dönüşüyor ama bağını hiç kaybetmiyor. Bu biçim, hem estetik hem etik bir önerme. Temas ederken özgürleşmek. Dağıl- dıkça çoğalmak.

Türkiye–Yunanistan ortak coğrafyasında sanat her zaman politik bir alan oldu. Leros, Osmanlı’dan İtalyan işgaline, göç yollarına dek katmanlı bir tarih barındırıyor. Bu hafıza alanında serginiz nasıl bir dialogik “hafıza siyaseti” inşa ediyor? Sanat eserleri bu çok sesliliği çoğullatıyor mu?

Bu topraklar tarih boyunca hem temasın hem ayrışmanın mekânı oldu. Bu coğrafyada hafıza asla yekpare değil. Biz bu geçmişti tekil bir anlatıya sıkıştırmak yerine, çoğul bir belleği duyulur kılmakla ilgilieniyoruz. Leros gibi Osmanlı’dan İtalyan işgaline, savaşımlardan göç yollarına uzanan kırılmalarla dolu bir zaman örgüsü olan adalarda bu kırılmaların bıraktığı izler, ilişkilerde, sessizliklerde de ana karadan farklı biçimlerde hisse- diliyor. Sergilerin ortaya çıkış süreçlerinde bellek, devinen, dönüşen ve ilişkilerle şekillenen bir yapı olarak ele alınıyor. Sergideki yaklaşım, köklere bağlı kalmakla birlikte tek bir merkeze saplanmayan bir düşüncüyü benimsiyor.

Perasma 27 sanatçıyla, ada mekânlarını coğrafi olarak yayılıyor: Kandoglou Köşkü, Lakki İlkokulu, İtalyan kırsal... Bu farklı lokasyonlarda yürütülen sanat eyleminin izleyiciyi adım adım bir keşif haritasına taşımaması nasıl tahayyül ediyorsunuz?

Bu adada sergi yaparken, mimariyle, geçmişle, adanın ruhuyla bağ kurmaya çalışmamak mümkün değil. Sanatçılarla yürüttüğümüz süreçte, bu çağrıya karşılık vermeye, farklı mekânlarla ilişkide olduklarını görüyo- ruz. Kimi zaman bir yapı ya da bazen bir boşluk bir sanatçının pratiğiyle örtüşüyor ve üretimin yönünü belir- liyor. Örneğin, bu yıl Gülsün Karamustafa’nın *Mother Tongue* adlı işi, Lakki İlkokulu’nda yer alıyor. Okulun taşıdığı mimari ve ideolojik geçmiş, sanatçının uzun zamandır zihninde taşıdığı bir düşünceyle neredeyse kusursuz bir biçimde örtüşti.

Alejandro Jodorowsky’nin “psikobüyü” kavramını çerçeveye aldığınızda, serginin mantığı, ritim, dönüş ve sezgi üzerine odaklanıyor. Sanatın “var olması, yanık bulması” fikriyle üretim arasındaki bu yeniden kurgulanan ilişkiyi nasıl tanımlıyorsunuz? Bu sezgisel yaklaşım, adanın farkında olmayan izle- yicisine ne tür bir hal vaat ediyor?

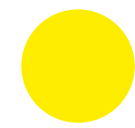
Sergi, net bir cevap vermekten öte birlikte düşünmeye davet ediyor. Doğrusal bir anlatıdan kaçınıyor ha- reketin, kırılmanın ve dönüşümün etkisine kapılıyor. Alejandro Jodorowsky’nin “psikobüyü” kavramından ilhamla, dönüşüm burada düşünceyle değil, eylemle, sembolle ve sezgiyle gerçekleşiyor. *Folding The Sea Into Dresses That Dissolve Like Salt*, birlikte var olmanın, bağlı kalırken özgürleşmenin ve temasın, kimlikler ve sınırlar arasında nasıl şekillendiğini araştırıyor.

Adalılar başlangıçta izleyiciydiler. Şimdi üretimin ve deneyimin bir parçası oldular. Yerel sanat oluşumları ve sanatçılar arasında güçlü bir diyalog kuruldu. Leros’ta daha önce benzer uluslararası sanat organizasyonları ya da uzun soluklu projeler düzenlenmediği için bu süreci birlikte öğreniyor ve birlikte şekillendiriyoruz.

Ayrıca adanın sosyal dokusunun önemli bir parçası olan göçmen topluluklarını da göz ardı etmemek ge- rekiyor bu soruyu cevaplarken. Filistin, Suriye, Afganistan, Irak, Somali, Kamerun ve Kongo gibi onlarca ül- keden gelen binlerce insan için bir limbo olan kampın varlığı, hem bizim hem de sanatçıların sorumlulukla yaklaşmaya çaabaladığı bir gerçeklik. Zaman zaman kampın genç üyeleri sergiyi ziyaret ediyor ve bazı sanatçı- lar bu karşılaşmaları süreçlerinin bir parçası hâline getiriyor. Bu süreç, dışarıdan getirilen bir organizasyondan çok, birlikte kurulan bir topluluk deneyimi hâline geldi.

Türkiye–Yunanistan yakınlığını yalnızca coğrafya olarak değil, tarihi bellek üzerinden de taşıyorsu- nuz. Bu yakınlık, özellikle bu sene öne çıkan temalarda —“bağlı kalırken özgürleşme”, “hareket içinde köklenme”— nasıl görünür ve nasıl hissedilir oldu? Bu serginin bir izleyicisi adadan ayrıldığında neyi hissetmeli?

Bu yıl öne çıkan temalarımızdan biri, “bağlı kalırken özgürleşmek”ti. Diğeri ise “hareket içinde köklen- mek.” Adada geçirdiğimiz her an, kimliğin sabit bir form değil, ilişkiyle şekillenen bir süreç olduğunu hatırla- tıyor bize. Adadan ayrıldığınızda, burada her şeyin birbirine dolandığını ama bir o kadar da “açık” olduğunu hissedebilirsiniz. Bu sergi size net bir cevap vermez ama belki yeni sorularla dönmenize neden olur.



Dört oda, bir kehanet

12 Ekim 2025 tarihine dek devam eden Ljubljana Bienali’nin 70. yılının kutlandığı 36. edisyonunda SAHA’nın desteğiyle CANAN’ın yeni işi *Kıymet-i Zatiyye* de sergileniyor. Chus Martinez’in küratörlüğünü üstlendiği edisyon, *The Oracle: On Fantasy and Freedom* olarak belirlenen konusuyla, hayal gücünün ve özgürlüğün dönüştürücü gücünü araştırıyor



Canan, bu yaz Ljubljana’da 70 yıldır devam eden Grafik Sanatlar Bienali’ne davetlisin. Bu edisyonun kavramsal çerçevesi nedir?

Davet edildiğim bienalin genel çerçevesi demokrasi, eşitlik, özgürlük gibi kavramlar üzerinden dünyaya farklı bir söz söylemek üzerineydi. Başlığı *Kehanet*.

Sen nasıl bir öneriyle dahil oldun?

Şimdiye kadar kehanet üzerine çok iş yapmıştım ve bu bienale davet edilmek, yirmi altı sene demokrasi, eşitlik, özgürlük gibi kavramlar ve bunların kıymeti üzerine aktivistlik yapmış biri olarak beni çok heyecan- landırdı. Genelde düşünürler ve felsefeciler konuya toplumsal açıdan yaklaşıyor, bütünden kişiye doğru çö- züm önerilerinde bulunuyorlar. Yani toplumsal eşitlik, toplumsal demokrasi, toplumsal barış gibi kavramlar üzerinden çözümler sunuyorlar. Ben farklı düşünüyorum ve fikrim, bu tür sorunların bireysel olarak çözülme- diği süreç toplumsal olarak da çözülmeyeceği üzerine. İnsanın, kendini eşit hissetmediği süreç, toplumsal eşitlikten bahsetmesinin biraz zor olacağı, kendisiyle barış halinde olmadığı süreçte toplumsal barışı düşünme- yeyeceği, toplumsal özgürlük için insanın öncelikle kendisini özgür hissetmesi gerektiği gibi farklı bir söz üzerinden düşüncemi geliştirip, yapıtımı bunun üzerine kurguladım.

Kıymet-i zatiye dört yerleştirmeden oluşuyor. Birinci oda sınır odası. Bir insanın kendini kıymetli hisse- debilmesi için öncelikli olarak kendisiyle toplum arasında bir sınır koyması, yani mahrem alanını belirlemesi gerekiyor. Sonraki oda şefkat odası. Burada üç boyutlu, minyatürleri andıran melekler var. Üçüncü oda mer- hamet, dördüncüysse kıymet odası. İlk üç odanın, yani sınır, şefkat ve merhametin bir araya gelmesiyle insan kıymetinin oluşacağına dair bir öneride bulundum.

Çok görkemli bir yerleştirme tasarlamışsın. İlk odada ortam oldukça loş, kesinlikle mahrem. Tavandan sarkan ince siyah iplerin arkalarında asılı duran küçük renkli nesneler fark ediyoruz. Kimin odasındayız?

Benim odam aslında ya da çok süslü bir Rum kadının odası olarak da düşünülebilirsin. İzleyiciler objeleri ancak ip perdenin arkasından görebiliyor ve bir kadının özel alanına girmiş gibi hissediyorlar. Gecelikler, gece elbiseleri, topuklu ayakkabılar, el aynaları, rujlar, anahtarlar gibi bir kadının özel eşyası olabilecek şeyler var. Bir sınır odası burası. Burada sadece istediğimiz, arzulanmış insanlara izin veriyoruz. Yani buradaki obje- leri gösterip göstermemek tamamıyla kişinin seçimine kalmış. Davranışlarımız ya da yaşam biçimimiz için de aynıısı geçerli. Evimizdeki özel alanımızı nasıl koruyorsak kişisel alanını da korumak üzerine kurgulanmış bir yerleştirme bu mahremiyet ya da sınır odası.

İkinci oda şefkat odası. Büyüleyici bir sahnenin içinde, gökyüzünde bir yerlerdeyiz. Karşımızda etrafı meleklerle çevrili bir karakter çıkıyor. Neler oluyor burada?

Bunu kurgularken hem İslâm hem Hristiyan mitolojisinde kutsal insanların etrafını saran melek minya- türlerinden faydalandım. Bir kadın var, etrafında altı tane melek, sonra güller ve tavus kuşları. Odanın etrafı da tavus kuşu desenli duvar kâğıtlarıyla süslü. Melekler kadına şefkat gösteriyorlar. Bir insan, kendini çaresiz hissedip çıkış noktası bulamadığı alanlarda dışarıdan ya da ilahi alandan şefkat bekler. Dua ya da dileklerimiz gibi düşünebiliriz. Görüntüde şefkat dışarıdan gelen bir yardım ama üçüncü odada fark edeceğiz ki aslında bu şefkat insanın kendisinde.

Üçüncü odada bizi merhamet üzerine muhteşem bir fresk karşılıyor. Bütün duvarı kaplayan, farklı sahne- lerden oluşan, bol ışıklı, tantanalı ve çok renkli bir kumaş yerleştirme. İnanılmaz bir el emeği var arkasında.

Merhamet odasında altı metre boyutunda bir duvar halısı asılı. Bu halı bir fresk aslında, üç boyutlu bir yapıt. Bordo kumaşın üzerinde ışıklarla bezenmiş figürler görüyoruz. Yatağa yatmış bir kadın, etrafında onu koruyan melekler ve Burak resmedilmiş. Bordo kumaşı seçmemin sebebi, kiliselerde kutsal in- sanların resmedildiği sahnelerde çoğunlukla bu rengin kullanılması. Aynı anda, ışıktan oluşmuş melekler ilahi ışığı temsil ediyorlar.

Ekiden şefkat ve merhamet birbirinin aynısıymış gibi gözükiyordu gözüme ama bir izleyicimle konuşur- ken, merhameti şefkatten ayıran şeyin acıma duygusu olduğunu fark ettim. Şefkat mesela güçsüz, korunmaya muhtaç bir çocuğa gösterilir ama merhamet karşındaki kişinin zor durumuna karşı bir acıma duygusu barın- dırır. Eserde, yorgunluktan bitap düşmüş yatan bir kadın söz konusu ve etrafında melekler ona merhamet gösteriyorlar. Burada yine aslında birbirlerine çok yakın olan İslâm ve Hristiyan mitolojilerinden esinlendim.



Bir de senin seslendirdiğin bir masal var arka fonda.

Masalın bütünü aslında bu dört tane odadaki durumu anlatıyor. Kadın dışarıdan ilahi, koşulsuz bir merhamet beklerken meleklerin yüzlerinin kendine benzediğini ve aslında merhamet ve şefkat duygu- sunun kendisine ait olduğunu, kendi içinden geldiğini fark ediyor.

Son oda kurgunun büyüü finali. Buraya giren kişi nasıl çıkıyor senin masalından?

Son oda kıymet odası. Burada altın rengi, payet, inci ve kristal taşlarla işlediğim silindir şeklinde bir yapıt bulunuyor. Saraylardaki hazine odasını andırmasını istedim. Kiliselerdeki kutsal insanları anlatan ikonalarda kıymeti inciyle, altın renkleriyle sembolize etmişler. Aynı şekilde kralların, kraliçelerin kıya- fetlerine baktığımızda yine altın, gümüş, kıymetli taşlar, inciler görüyoruz. Aslında hepimiz kıymeti bu şekilde sembolize ediyoruz.

Yapıt insanın kendi kıymetini fark etmesiyle alakalı. Üzerinde farklı dillerde “kendime kıymet ve- riyorum” yazıyor, ama daha evrensel bir sembolle de bunu perçinlemek istedim. Aklıma kalp geldi, an- cak çok klişe kalacaktı. Tasavvuf felsefesinde Vav cenin şeklinde bir yatay harftir ve yaşam döngüsünü anlatır. İnsanlar Vav olarak doğar, elif gibi dikilir ve yine Vav olarak ölürlr. Görüntülediğim gıfte Vav ise bir yandan klişeleşmiş kalp sembolünü daha farklı bir estetikle bize sunarken, diğer yandan da daya- nımayı, aşkı, sevgiyi, hayatı ve ölümü anlatıyor.

Eserin etrafını 400 adet gül çevreliyor. Hem izleyicinin koku duyusuna hitap ediyor, hem de yine ya- şama gönderiyor. Eski kadın mezarlarında gonca gül kısa geçirilmiş ömrü, açılmış güller ise yaşını almış kadınları simgeler. Günümüzdeyse gül, sevgi, romantizm ve aşk demek.

Ayrıca eserden gelin telini andıran altın teller sarkıyor. Masal, izleyicilere bir dilek tutarak o tellerden bir tane almalarını ve dilekleri gerçekleştirte yapıta geri getirmelerini ya da suya atmalarını öneriyor.



CANAN, Kıymet-i Zatiyye, Yerleştirme, 36. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali, Fotoğraf: Jaka Babnik. MGLC Archive

(Solda) CANAN

Mehmet Nâzım: Bir aile arşivi

Dosya: Ceylân Önalp

Galeri Siyah Beyaz’ın 24 Ocak - 15 Mart 2025 tarihleri arasında gerçekleştirdiği Mehmet Nâzım sergisi, sanatçının özgün dilini ve derin kişisel yolculuğunu ortaya koyuyordu. Serginin izini sürerken Mehmet Nâzım’ın yaşamını ve sanatını, aile ve arşiv kavramları üzerinden ele alıyoruz



Mehmet Nâzım, 1970, Paris.
Fotoğraf: Fahri Petek,
Gaye Petek’in izniyle

Mehmet Nâzım, Kronoloji Bölümü,
Galeri Siyah Beyaz, Ankara.
Fotoğraf: Umut Sur, Oğuz Karakütük



Bazı arşivler sayfa sayfa ilerlemez. Daha çok bir boşlukla, bir eksikle, hatta bazen bir sessizlikle konuşur. Mehmet Nâzım’a dair bu dosya da öyle bir yerden doğdu. Elimdeki belgeler ve anlatılar, bir araya gelip tamamlanmaktan çok, kendi eksikleriyle konuşmaya devam ediyor. Bu sene Galeri Siyah Beyaz’da düzenlenen *Mehmet Nâzım* sergisini gezdiğimden beri bunu düşünüyorum. Belki de bu yüzden bu dosyayı bir “aile arşivi” olarak kurguladım: biyografik bir toplamdan çok, ilişkiler, hatıralar ve mesafeler üzerine bir düşünme alanı gibi. Çünkü ilk kez 2000 yılında Urart Sanat Galerisi’ndeki *Şip-Şak Bellek* sergisini gördükten sonra sanatçının çalışmalarını takibe almıştım. Sergide, Mehmet Nâzım yakın dostlarının Polaroid ile çekilmiş fotoğraflarına bakarak portrelerini çalışıyor ve sürecin sonunda var olan Polaroid ile çizilen arasında farklar olduğu görülüyordu. Sanatçının bu performatif denebilecek yaklaşımla fotoğraf ile belleğin yansımalarını gerçekleştirmesi bana hep ilham verici gelmiştir. Çünkü sanatçı bu şekilde güzel-çirkin, iyi-kötü ve birçok estetik nosyona çok nitelikli bir şekilde gönderme yapıyordu. Bu yaklaşım, günümüzde genç sanatçı Kerem Arda-han’ın *Kötü Portre Yapılır* isimli projesinde, estetik yargıları ters yüz eden ironik bir yaklaşımla karşılık buluyor.

Her şey bir yana, Mehmet Nâzım yaşam yolculuğunda hem yeteneği hem de yaşadıklarıyla her zaman çoğunluktan farklı bir notadan çalışıyor gibiydi. Öyle ki, topluma mâl olmuş kişilerin çocuğu olarak dünyaya gelmek, aslında herkesin sandığı kadar güzel bir şey olmayabiliyor. Özellikle Mehmet Nâzım gibi sadece babasının Nâzım Hikmet olması değil annesi, büyükannesi ve daha nice yakınlarının toplumsal açıdan önemli isimler oluşu kişinin hayatındaki dengeleri olduğundan da hassaslaştırabilir. İşte bu yüzden, bu dosyayı iki ana başlıkta kurguladım: *Aile* ve *Arşiv*.

Aile bölümünde, doğuştan gelen bağlardan çok zamanla kurulan, seçilen ilişkiler ön planda. Paris yıllarında Mehmet Nâzım’a eşlik eden Utku Varlık’ın anlatısı, sadece bir dostluğun değil aynı zamanda dönemin sanat ortamının ve birlikte tecrübe edilenlerin de tanığı. Sergi yayınında Fulya ve Sera Sade’nin Nâzım üzerine kurduğu diyalog ile Gündüz Vassaf’ın kaleme aldığı metin de yine bu tanıklığın izlerini taşıyor.

Arşiv bölümünde ise, üretimin izini süren bir bakışa yöneldim. Emre Zeytinoglu, Mehmet Nâzım’ın görsel dili ve bellekteki yeri üzerine bağlamsal bir çerçeveye kuruyor. Bursa Büyükşehir Belediyesi’nin desteğiyle Nâzım Hikmet Kültür Yılı kapsamında açılan *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* sergisindeki

küratörlüğü sırasında yürüttüğü arşiv çalışması da bu katkının önemli bir parçası. Yine bu bölümde, çeviribilim ve şiir konusundaki önemli isimlerden olan Cevat Çapan’ın katkısı ise sadece dönemin çeviri ortamına değil Memo’nun annesi Münevver Andaç’a uzanan bir çizgiye de dokunuyor.

Bu dosyayı hazırlarken tamamlanmış bir portre sunmaktan çok, farklı seslerle açılan, kişisel olandan çoğul olana doğru evrilen bir anlatı kurmaya çalıştım. Çünkü bazen bir hikâyeyi anlamanın yolu, onun etrafında dolaşan başka hikâyeleri duymaktan geçiyor.

Aile | Utku Varlık, Fulya & Sera Sade, Gündüz Vassaf

Aile, çoğu zaman biyolojik bağlarla tanımlanır. Ama bazı hayatlar, bu tanımın ötesine taşar. Mehmet Nâzım’ın yaşamına dair elimdeki anlatılar, beni tam da böyle bir yerden düşünmeye davet etti. Onun hikâyesi, kalıtsal olan kadar seçilmiş olan bağlarla da işaret ediyor. Ait hissetmenin ille de doğuştan gelen ilişkilerle kurulmadığı; bazen zamanla, bazen birlikte oturanlar sofralarla, birlikte geçilen sokaklarla şekillendiği bir dünyadan söz ediyorum.

Paris’te yaşadığı yıllarda Mehmet Nâzım’ın etrafında şekillenen topluluk, yalnızca bir dost çevresi değil adeta bir “seçilmiş aile” gibiydi. Sanatla, edebiyatla, politikayla yoğrulmuş bu küçük mikrokozmos, onun etrafında bir (b)ağ kurmuştu. Fulya ve Sera Sade’nin sergi yayınında yer alan anne-kız olarak Mehmet Nâzım üzerine kurdukları diyaloglar ya da yine sergi yayınının yazısını kaleme alan Gündüz Vassaf’ın duygu yüklü anlatısı da bu ilişkilerin birer yansıması gibi. Her biri, Mehmet Nâzım’ın yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda çevresindekiler için ne anlam ifade ettiğini gösteriyor. Birçoklarının “Memo” diye andığı bu figür, çevresindeki insanların hayatlarında bir iz bırakmış; kimisi için bir dost, kimisi için bir kardeş, kimisi içince Çerkez tavuğunu en çok seven kişi olmuş.

Aile kelimesinin çağrıştırdığı güvenli liman fikri, herkes için geçerli olmayabilir. Özellikle de Mehmet Nâzım gibi hem babası hem annesi toplumsal açıdan görünür ve baskın figürler olan biri için, aile çoğu zaman bir eksiklikle, bir mesafeyle, bir sessizlikle gelmiş olabilir. Ve belki de bu yüzden, Paris’teki masalarda kurulan ilişkiler, onun gerçek ailesine dönüşmüştü.

Utku Varlık’ın anlatısı, Fulya ve Sera Sade’nin tanıklıkları, Gündüz Vassaf’ın satırları bir araya geldiğinde yekpare bir portre değil çoğul bir hikâyeye ortaya çıkıyor. Tıpkı çoksesli bir koro gibi. Zaman zaman bu sesler arasında bir sahiplenme hali seziyor. Ama bu bana, bir başka türden aileyi hatırlatıyor: kardeşlerin her birinin aynı olaya ya da kişiye farklı bir gözle bakıp, farklı bir dille anlatıp yine de aynı masada oturmaya devam etmeleri gibi.

Bu denemeyi kaleme alırken, ne bir hakikatin peşindeydim ne de bir yargının. Daha çok, bir insanın çevresinden hareketle nasıl şekillendiğini, hangi ilişkilerle var olduğunu ve bunun onun sanatsal üretimine nasıl yansıdığını anlamaya çalıştım. Mehmet Nâzım’ın hayatı, bana aile dediğimiz şeyin çoğu zaman bir inşa süreci olduğunu gösterdi. Ve bazen en kalıcı bağların, birlikte yaşananlardan değil birlikte hatırlananlardan doğabileceğine işaret etti. Utku Varlık’ın anlatısında zaman zaman hissedilen mesafe, Gündüz Vassaf’ın sergi yayınında yer alan yazısında neredeyse tamamen siliniyor. *Memo* başlıklı bu metin, Mehmet Nâzım’ı hem bir dost, hem bir yol arkadaşı hem de bir tür hayalet gibi hatırlatıyor bize. “Yaşamla aramızda bir perde gibiydi Memo,” diyor Gündüz Vassaf metnin bir yerinde; varlığıyla huzur, yokluğuyla eksiklik yaratan biri olarak tanımlıyor onu. Bu haliyle bile oldukça katmanlı bir kişilikten bahsedildiği aşikâr. Vassaf’ın metni, bir sergi metninden çok, geç kalınmış bir vedaya benziyor. Satır aralarına sinmiş o duygusal yoğunluk, bana Mehmet Nâzım’ın çevresindekilerde bıraktığı izlerin ne denli derin ve kişisel olduğunu düşündürdü. “Yirmi beş yıl boyunca Memo’yla aynı şehirdeydik ama belki de hiçbir zaman aynı zaman diliminde olmadık,” cümlesiyle başlayan anlatı, hem birlikte geçirilen zamanın hem de geçirilemeyen zamanların yasını tutuyor. Bu, biyolojik olmayan ama çok daha gerçek bir aileye duyulan özlemi de içinde barındırıyor belki. Bu bağlamda Mehmet Nâzım’ın Paris yılları, yalnızca sanatsal üretimini değil aynı zamanda etrafında kurduğu “seçilmiş aile”nin de olgunlaştığı bir dönem olarak görülebilir. Bu döneme dair anlatıların bazıları özlemle örülmüş; bazılarıysa mesafeli, hatta zaman zaman çelişkili.

Gündüz Vassaf’ın sergi yayını için kaleme aldığı *Memo* başlıklı yazısındaki kırılğan samimiyetle, Utku Varlık’ın blogunda yer alan *Camera Obscura: Yaşanmışlıklar, Bir Taşla Kırılan Cam* başlıklı metnindeki hatırlayış biçimi arasında ince bir gerilim hattı var. Bu da anlatıya başka bir katman ekliyor. Utku Varlık’ın satırlarında Mehmet Nâzım, çoğu zaman sessiz ama dikkatli bir gözlemci gibi beliriyor. Onun anlatımıyla: “Memo susardı... Hep susardı; ama o susmaların arkasında birikmiş hikâyeler vardı.” Varlık’ın yazısındaki anılar, hem bir sanat ortamının ruhunu yansıtıyor, hem de Mehmet Nâzım’ın o ortam içindeki duruşunu sezdiriyor. Yalnızca birlikte geçirilen zamanın değil, arada kalan boşlukların, suskunlukların ve belki de hiçbir zaman dile gelmemiş kırılmaların tanıklığını yapıyor. “Evde Memo’nun işleri dışında hiç sanat eseri yoktu... Çıplak duvarlarda sigara dumanı, rüzgâr izi gibi çizgiler... Bazı evler sahibinin yüzüdür, bu evde Memo’nun yüzünü de görmek mümkündü.” Bu satırlarda, hem bir dostun gözünden Mehmet Nâzım’ın gündelik hayatı hem de onun iç dünyasının izleri okunabiliyor. Özellikle bu ev betimlemesi, Paris’te kurulan o geçici

ama derin bağların fiziksel bir izdüşümü gibi. Aynı zamanda Varlık’ın yazısında sık sık karşılaştığımız “o kimseyle küsmezdi ama kimsenin de gözünün içine uzun süre bakmazdı” gibi ifadeler, Mehmet Nâzım’ın hayata ve çevresine dair ihtiyatlı yaklaşımını, bir mesafeyi ve belki de çocukluktan miras bir korunma refleksini işaret ediyor.

İşte tam bu noktada, anlatılar birbirine yaklaşıyor. Kimisi özlemle, kimisi kurgunlukla, kimisi buruk bir hayranlıkla bakıyor aynı figüre. Her biri kendi hafızasındaki Memo’yu anlatıyor; kimi zaman çakışan, kimi zaman çelişen bir çoklukta. Gündüz Vassaf, Mehmet Nâzım’la yıllar sonra tekrar karşılaştığında hissettiği burukluğu ve geçmişe dönük içsel sorgulamalarını paylaşıırken, Utku Varlık daha çok birlikte geçirilen zamanların içindeki boşlukları işaret ediyor. Birbirinden bağımsız gibi görünen bu anlatılar, bir araya geldiğinde bir tür “kardeş kavgası” hissi yaratıyor; aynı kişiye dair farklı açılardan bakmanın doğurduğu kaçınılmaz ton farkları. Ama tam da bu yüzden değerli bu sesler. Çünkü Memo’nun çevresinde oluşan bu topluluk, tek bir hakikatın peşinde değil. Aksine, her biri kendi hafızasında sakladığı Memo’yu anlatıyor. Birinin anlattığı Memo, ötekinin tanıdığına hiç benzemeyebilir. Ama hepsi aynı isme, aynı hafızaya, aynı boş sandalyeye bakıyor.

Bu çok sesli aile portresinde, Utku Varlık’ın kendi deneyimlerinden ve gözlemlerinden yola çıkarak kaleme aldığı bir yazının önemi yadsınamaz. Sözüünü ettiğim blog yazısında Varlık, Mehmet Nâzım’ın Paris’teki dönemini ve oradaki ilişkilerin karmaşıklığını samimi bir dille aktarıyor; yazısında şu satırları paylaşıyor: “Her taş, atıldığı yerde bir iz bırakır; bazıları sadece kırar, bazıları ise yeni bir yol açar. Paris’in dar sokaklarında kurulan ilişkiler de öyle kırılğan ve bir o kadar da dönüştürücüydü.” Bu ifade, seçilmiş ailenin hem kırılğanlığını hem de dayanıklılığını gözler önüne seriyor. Yazıda, aidiyet duygusunun zamanla, bazen ortak anılarla ve bazen de zorlayıcı çatışmalarla nasıl şekillendiği anlatılıyor. Utku Varlık, bu kırılğan ama samimi yapıyı anlatırken, Mehmet Nâzım’ın çevresinde oluşan karmaşık bağları ve yaşanan çatışmaları yargılamadan, bir gözlemci hassasiyetiyle aktarıyor. Blog yazısının başka bir yerinde ise şöyle diyor: “Bir taşın kırıldığı cam kadar kolay onarılamayan ilişkiler vardır; ama onarım süreci, tam da bu kırılğanlığı kabul etmekle başlar. Mehmet’in etrafındaki insanlar, zaman zaman birbirine mesafeli, bazen de yakın; ama her daim ortak bir tarih paylaşıyorlardı.” Utku Varlık’ın bu anlatısı, Mehmet Nâzım’a bakışımıza hem bir canlılık hem de çok katmanlı bir insani boyut katıyor. Burada aile kavramı, sadece mükemmel bir birliktelik değil farklı seslerin, zaman zaman çatışmaların ve ardından gelen uzlaşmaların olduğu dinamik bir alan olarak ortaya çıkıyor. Başka bir deyişle, iki anlatı da aynı kişiye bakıyor ama farklı yönlerden. Biri eksik kalan duyguları konuşurken, öteki susarak şekillenen bağları anlatıyor. İkisi bir araya geldiğinde ise birbirini tamamlamıyorlar, bu bir puzzle değil çünkü. Ama yan yana geldiklerinde aynı boşluğa dokunuyorlar. Sonuçta, Mehmet Nâzım’ın hikâyesi bize şunu düşündürüyor: Aile, belki de bir soy bağı değil. Aynı evi paylaşmak değil. Aynı dili konuşmak da değil. Bazen sadece aynı boşluğu tanımak. Bazen birlikte susmak. Ve en çok da, seni dönüştürmeye çalışmadan seven insanların etrafında, kendine açtığın küçük, az kelimeli bir daire kurmak.

Arşiv | Emre Zeytinoğlu

Mehmet Nâzım dosyasına ait arşivi oluştururken, onunla yolları kesişmiş kişilere belleğin nasıl işlediğini sormanın anlamlı olup olmayacağını düşündüm. Bu soru sadece dosya için değil, kişisel belleğin doğasına dair de yeni kapılar araladı. Çeviribilimi ve şiir alanının kıymetli isimlerinden Cevat Çapan’a bu düşüncemi aktardığımda, belleğin yalnızca bireysel bir hatırlama pratiği olmadığını, aynı zamanda tanıklığın bir biçimi olduğunu hatırlattı. Arşivin yalnızca belgelenmiş olanı değil kaydedilmemiş ya da unutulmuş olanı da kapsayabileceğini; bellekte yer eden her şeyin illa ki kelimelerle ya da nesnelerle somutlaşmak zorunda olmadığını kendine has üslubuyla dile getirdi. Onun bu yaklaşımı, elimdeki parçaları sadece düzenlemekten öte, eksik kalanlarla birlikte düşünebileceğim bir alan açtı: hafızanın sabitlenmeyen doğasıyla, arşivin gövdesinde titreşim yaratan bir alan. Bu alana biraz daha yakından bakmak için, yakın zamanda Bursa Büyükşehir Belediyesi’nin Nâzım Hikmet Kültür Yılı kapsamında düzenlediği *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* sergisinin küratörü Emre Zeytinoğlu’na benzer bir soru yönelttim. Emre Zeytinoğlu, arşivin boşluklarla, eksik kalan anılarla ve unutkanlıkla kurduğu ilişkiye dair önemli ve zengin bir perspektif sundu.

Arşiv yalnızca toplanan ve belgelenen materyallerden ibaret değil. Bozulmalar, kayıplar, eksiklikler onun en temel parçaları. Mehmet Nâzım’ın ailesinde de benzer bir kırılğanlık ve parçalanmışlık var: Parçalanmış hafızalar, yarım kalmış anlatılar. Bu kırıklar arşivin yapısını oluştururken, bizi de onun içinde yürüyen bir yolun parçası haline getiriyor. Kişisel anılar, mektuplar, küçük notlar bu bütünde beklenmedik köprüler kuruyor. Mesele Paris’ten gelen bir kart, Fulya Sade’nin anlattığı bir cümle; kişisel olanın nasıl kamusal belleğin parçasına dönüştüğünü gösteriyor. Ve belki de en önemlisi, bu süreç tamamlanmışlık ve eksikliklerle anlam kazanıyor. Arşiv ne tamdır ne eksik; o, devam eden, yaşayan ve değişen bir belleğin mümkün kıldığı, sürekli hareket halinde olan bir alandır.



Mehmet Nâzım, Yıldızlar serisi, 1995, Kâğıt üzerine yağlı boya ve akrilik, 6 adet

Mehmet Nâzım - Les Orientalistes serisinden, 1993-1995, tuval üzerine yağlı boya, 75x94 cm

Mehmet Nâzım, Yıldızlar serisinden, 1995, kâğıt üzerine akrilik, 57.5x72.5 cm



Bursa’da *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* sergisindeki arşiv araştırmanız ve Argonotlar’daki yazınız, Mehmet Nâzım’ın görsel dilinin ve bellekteki yerinin çok katmanlı ve özgün olduğunu ortaya koyuyor. Bu arşiv çalışması, sanatçının üretimini ve onun etrafındaki hikâyeyi anlamamızda nasıl bir çerçeve çiziyor? Arşivin bu çok sesli yapısı, Mehmet Nâzım’ın kişisel ve sanatsal yolculuğunu anlatırken bize ne tür yeni perspektifler sunuyor?

Nâzım Hikmet üzerine Bursa’da açılmış olan *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı sergi, içerdiği geniş arşiv bilgilerine rağmen birtakım ayrıntıları dışarıda tutuyor ve o ayrıntıları da izleyicinin kişisel araştırmalarına bırakıyordu. Yani her izleyici, sergideki verilerden yararlanarak daha derin bilgilere ancak kendisi ulaşabilir, yorumlara girişebilirdi. Çünkü bu, kapsamlı yorumlara yer veren bir kitap değil yalnızca mekânın elverdiği ölçüde kesin ve kendi içine kapalı bilgiler sunabilen dokümanter bir sergiydi. Örneğin, orada Nâzım Hikmet ile Mehmet Nâzım arasındaki baba-oğul ilişkisine odaklanabilmek adına, yine sergideki bilgileri izleyerek farklı kaynaklara başvurma gereği doğmaktaydı. Demek ki bu, başlı başına ayrı bir arşiv taramasına gereksinim duyan, başka bir serginin konusu olabilirdi.

İzleyicinin sergide yüklediği görev, baba-oğul ilişkisini çözümlemekten ibaret kalmıyordu doğallıkla... Nâzım Hikmet’in yaşamı öylesine girift bir yapıdaydı ki maruz kaldığı en acımasız darbeler en yumuşak duyguları tetikleyebiliyor, en umutsuz dönemler en coşkulu umutları yükseltebiliyor, en uzak hisler ansızın en yakına gelebiliyordu. Böylece sergiye aktarılan her olay, yalnızca belirgin noktaların kronolojik dizisi halinde görülebiliyor, ama o noktalar arasındaki şaşırtıcı geçişlilikler gizli kalıyordu. Daha açıkçası, hangi olayın diğer hangi olay ile bağlantı kur-

Mehmet Nâzım, Les Orientalistes serisi, 1993, Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 7 adet

Mehmet Nâzım, Loncalar Geçerken serisi, 1989, Kâğıt üzerine çini mürekkebi ve akrilik, 49x64 cm (her biri), 9 adet

duğu ve bunların her birinin Nâzım Hikmet’i hangi duygu durumlarına ya da davranışlara sürüklediği de yine başlı başına, yorum ağırlıklı birer sergi konusu olabilirdi.

Elimizde Nâzım Hikmet hakkında sayısız bilgi kaynağı mevcut; bunlar zaman zaman birbirleriyle çelişse de bir araştırmacı, yoğun bir arşiv taraması ile doğru sonuçları elde edebilir, olaylar arasında yeni bağlantılar kurabilir ve kişisel düşüncelerini oluşturabilir. Eğer Nâzım Hikmet’in salt ideolojiden ya da politikadan ibaret olduğunu düşünmüyorsak, onun insani yönünü de tanımak amacındaysak, arşiv bilgileri arasındaki boşlukları sezmek ve onlar hakkında da bilgiler bulup ipuçları vermek zorundayız.

Oysa Mehmet Nâzım’a baktığımızda aynı koşullar geçerli değildir; onun yaşamını öğrenebilmek ve sanatına bir anlam yükleyebilmek için, daha zorlu bir süreç gerek vardır. Geniş yazılı kaynaklardan mahrum olmak bir yana, arkadaş çevrelerinden edinilebilen anılara bağlı sözlü ya da yazılı küçük bilgiler de kişiyi tutarsız yorumlar ya da maddi bilgilerdeki yanlışlıklar ile karşı karşıya bırakabilecektir; bu kaçınılmazdır. Yine de şu söylenmelidir ki Mehmet Nâzım’ın yaşamına ve sanatına ilgi duyanlar için, 2025 yılında Galerî Siyah Beyaz’ın yayımladığı *La Vie immediate: Mehmet Nâzım* adlı kitap son derece değerlidir. Necmi Sönmez’in derleyip kaleme aldığı oradaki bilgiler, anılar ve bazı saptamalar, bize söz konusu zorlu sürecin doğru biçimde kat edildiğini gösteriyor. Bu kitap, Mehmet Nâzım’a ait kronolojik verilerin yanı sıra, onu tanıyanların anlatılarına ve deneyimlerine de yer veriyor ve bir dokümanter külliyyatın ötesinde, sanatçının yaşamıyla yaptıkları arasındaki ilişkileri derinleştiriyor.

Ancak bilgi açısından böylesine güven veren bir kitapla karşılaşmak, yine de okuyucunun görevinin bittiği ve araştırmalarının sona erdiği anlamına gelmiyor. Her ne kadar kitaptaki bilgilerin doğruluğu hakkında fazla kuşku duymasak da yine bilgiler-arası gizli geçişlilikler olabileceğini, o geçişliliklerin sonsuz yorum olanağına uzanabileceğini de unutmamalı... Öyleyse o okuyucu da aynı Nâzım Hikmet sergisini izleyen kişi gibi, her olası olay ilişkisini kendisi kuracak ve bireysel bir çaba ile bunları bir yorumla tâbi tutacaktır. Söz gelimi bir kez daha Nâzım Hikmet ve Mehmet Nâzım arasındaki baba-oğul bağlantısına dönüp Mehmet Nâzım’ın sanatçı kişiliğini tanımak istersek, arşiv bilgilerine göre bunun hiç de yolunda gitmeyen bir ilişki olduğu kanısına varabiliriz. Bu ilişkiideki sorunlar, Nâzım Hikmet’in “İşitiyor musun Memet” diye haykırdığı bir hasret şiirinde öne çıkar, fakat acaba Mehmet Nâzım’da nasıl bir sanat anlayışına yol açmıştır? Ya da sanatçı, niçin kendi yaşamını ve sanatını olabildiğince gizlemiş, bunlar hakkında konuşulmasından hoşlanmamıştır? İşte bunun yanıtı, o arşiv bilgilerinden türetilecek aşırı-yorumlara girişmeden ve dolaylı ara yolları aşmadan verilemez. Yani özetle, Mehmet Nâzım’ın 1985 yılından bu yana aralıklarla süregelen ve kültürler-arası özellikler taşıyan *Kısas-ı Enbiya, Loncalar Geçerken, Les Orientalistes* gibi serilerinin nereden kaynaklandığını, o sorunlu baba-oğul ilişkisinin ayrıntılarına, bu nedenle zorunlu kılınan yer değiştirmelere ve o yerlerde kurulan dostluklara dikkat kesilemeden anlayabilmek olanaksızdır. Bunlar sergide ve kitapta kesin bilgiler olarak anlatılmamaktadır; sadece Nâzım Hikmet’in sürekli oğlundan uzak kaldığının, oğlunun da bu durumdan etkilenmiş olduğunun ipuçlarını görürüz ya da okuruz. Hem babanın hem de oğlun yaşamlarına ve sanatlarına dair bir karara varmamız, artık bizim çıkarımlarımıza muhtaçtır.

Sonuç olarak şunlar söylenebilir: Arşiv eğer “çok sesli” ve “katmanlı” bir yapı olarak sunulacaksa bu, o arşivi oluşturan bilgiler arasında geçişliliklerin sağlanması ile mümkün olabilir. Yani bilgiler öylesine düzenlenmelidir ki izleyici ya da okuyucu, bunların birbirleri ile çok yönlü bağlantılarını sezebilsin ve net olmayan ya da doğrudan aktarılmayan bilgilerin ipuçlarını alıp bazı yorumlar yapabilsin. Bu bakımdan *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* ile *Mehmet Nâzım* sergilerinin yakın zaman aralığı ile peş peşe gelmesi, iki arşivi oluşturan bilgiler arasında yeni yorum olanakları yaratmıştır ki bu gerçekten güzel bir rastlantıdır. 



Burcu Acartürk Yıldız, Fotoğraf: Berk Kir

Sanat eserleriyle dolu bir ev, evin her köşesinde başka bir hikâye... Sanatla yaşayan, düşünen ve dönüştüren; Türkiye’nin sayılı özel koleksiyonlarından birine sahip olan Burcu Acartürk Yıldız ile koleksiyonerliğe uzanan yolculuğuna dair sohbet ettik

Bir eserle yaşlanmak: Burcu Acartürk Yıldız ile koleksiyonerlik üzerine

Burcu, koleksiyoner kimliğinin yanında birbirinden farklı ama bir o kadar da güçlü rolleri bir arada taşıyorsun. Klasik bir soruyla başlayacağım, öncelikle seni biraz tanıyabilir miyiz?

Taşıdığım roller söylediğin kadar güçlü mü bilemedim ancak kısaca kendimi tanıttımam gerekirse 40 yıllık sanat sevdalıyım, 25 yıllık avukatım, 15 yıllık otomobil yarışçısıyım ve 3 çocuk annesiyim. Ayrıca 70’den fazla ülke gezmiş bir yol insanıyım.

Seni yakından tanıyan biri olarak sinemaya olan ilgini ve sevgini biliyorum. Koleksiyonun bir film olsaydı hangi yönetmen çekerdi ve türü ne olurdu?

Ne kadar güzel bir soru... Koleksiyonum bir film olsaydı yönetmeninin Andrei Tarkovsky, türünün ise felsefi dram olmasını isterdim. Marc Chagall’ın uçan figürleri, geçmişe özlemle boyanmış masalsı köy sahneleri, sevgiye ve aşka dair sembolleri ile düşsel anlatımı; Erol Akyavaş’ın doğrusal olmayan zaman ve fiziksel olmayan mekânları, Doğu’nun soyut ve mistik geleneği ile Batı’nın figüratif, sembolik anlatımını taşıyan imgeleri; Anthony Gormley’nin boşlukta, yalnızlıkta duran insan bedenleri ile varoluş arasında kurduğu köprü; Hale Asaf’ın içe dönük, duyguyu dolu, melankonik ama modern dokusu, Andrei Tarkovsky’nin şiirsel sineması ile çok güzel buluşurdu. Koleksiyonum bu haliyle sadece bir film değil, sinema ayını ve görsel bir şölene dönüştürdü.

Sanatı saklamak mı paylaşmak mı senin için daha kıymetli? Örneğin, koleksiyonunun kamusal alanla ilişkisi hakkında ne düşünüyorsun? Sergilenmek üzere verdiğin eserler oluyor mu?

Benim için sanatı paylaşmak çok daha kıymetli. Sanat, izleyicisiyle bulunduğu anlam kazanır, hayatlara dokunur, yeni bakış açıları yaratır. Koleksiyonumdaki eserlerin o anın ve geleceğin izleyicisine bir şeyler söylemesini, hissettirmesini isterim. Kamusal alanla ilişki, koleksiyonun değerini ve erişebilirliğini artıran çok önemli bir unsurdur. Koleksiyon eserlerinin sergilenmek üzere verilmesi hem sanatseverlerle bağı güçlendirir, hem de sanatın sosyal ve kültürel bağlamdaki yerini sağlamlaştırır. Ben sanatı “paylaşılması gereken bir miras” olarak görüyorum. Sergilenmek üzere defalarca eser verdim, hatta halihazırda Casa Botter’de yer alan Burhan Uygur sergisinde koleksiyonumdan bir eser sergilenmekte.

Bir sanat eserini satın almak mı, ona hayatında bir yer açmak mı daha zordur?

Benim için bu sorunun cevabı çok net. Asıl zor olan, bir eseri gerçekten anlamak, onunla bağ kurmak ve onu kendi hayatıma dahil etmektir. Benim için önemli olan, o eserin ne söylediği, ne hissettirdiği ve zaman içinde bana nasıl eşlik edeceğidir. Bu nedenle satın alma süreci benim için uzun bir yolculuktur. Önce sanatçıyı tanımaya çalışırım. Onun düşünsel dünyasını, üretim motivasyonunu, zamanla geçirdiği evreleri incelerim. Eserin yaşamımdaki yerini hayal etmeden koleksiyonuma katmam. Benim sanatla kurduğum ilişkinin bir tür ortaklık, hatta bir yaşam arkadaşlığı gibi olmasını istemişimdir hep. Aldığım eserlerle birlikte yaşlanacağımı, onların bana zamanla yeni şeyler söyleyeceğini bilirim. Bu yüzden seçimlerim yavaştır ama içten olur.

Dünyanın birçok yerini ve birçok müzesini gezmiş biri olarak, herhangi bir müzede bir eser karşısında durup “bu eser koleksiyonumda olmalıydı” dediğin bir eser oldu mu?

Londra’ya her gidişimde Tate Britain müzesine uğrar, John Everett Millais’in *Ophelia* eserinin önünde uzun zamanlar geçiririm. Shakespeare’in kaleminden çıkıp Millais’in tuvaline geçen bu sanatsal başarıyı her gördüğümde “Bir trajedi bu kadar mı güzel anlatılır?” derim. Millais’in *Ophelia* tablosu benim koleksiyonumda olmalıydı çünkü bu eser estetik olarak bir başarıp olmasının yanında kadın olmanın, bastırılmış duyguların ve sessiz direnişin görsel bir temsili gibi. Shakespeare’nin yazdığı *Ophelia* karakteri, erkek egemen bir dünyada var olamayan, sesi kesilmiş bir kadındır. Millais ise onu doğanın ortasında, suya teslim olmuş ama hâlâ olağanüstü zerafet taşıyan bir figür olarak resmeder.

O zaman şu soruyu sorayım. John Everett Millais’in *Ophelia* eseri senin koleksiyonunda nasıl bir yerde dururdu?

Millais’in *Ophelia*’sı, tam da koleksiyonumdaki kadın figürlerinin durduğu yerde duruyor. Mesela Hale Asaf’ın resimlerindeki yalnız kadınları bana hep *Ophelia*’yı hatırlatır. Sessizlikle var olurlar. İkisi de kırılmalı zerafetle taşır. Onların güçsüz değil, derin olduklarını anlamak zaman alır. Neşe Erdok’un kadınları içsel bir yalnızlık hissi verir, yüzleri duygusal olarak yorgun, bakışları huzursuzdur. Tıpkı *Ophelia* gibi çevreyle bağları kopmuş, kendi içinde kalmış bir hali vardır. Kadının taşıdığı yük bedende somutlaşır. Gülsün Karamustafa’nın kadınları da sessizdir; ama o sessizlik kayıtsızlık değil, yılların yükünü taşıyan bir yoğunluktur. Kadının bedeni estetik bir nesne değil politik bir varlıktır, bu beden bastırılmışların taşıyıcısıdır. Şükran Moral bu anlamda koleksiyonumda bir kırılma noktası gibidir. Diğer sanatçılar *Ophelia* gibi sessizlikle, yalnızlıkla ya da içe dönüşle konuşurken, Şükran Moral’ın kadın figürü susmaz, sessizliğe karşı çıkan sesin temsili gibidir. Doğrudan bedene ve topluma müdahale eder, sessizliği parçalayarak görünür kılar.

Koleksiyonumdaki kadın figürlerinin hepsi, tıpkı *Ophelia* gibi toplumun kadına çizdiği sınırların kıyısında dururlar.

Hayatın çok katmanlı yaşam deneyimleriyle dolu. Hayatının farklı rollerinden yalnızca biriyle bir eser seçmen gerekseydi “avukat”, “otomobil yarışçısı”, “gezgin” ya da “koleksiyoner” olarak hangisiyle seçerdin ve o eser hangi olurdu?

Her kimlik bana farklı bir göz veriyor ve her rol sanatı farklı bir mercekte okumamı sağlıyor. Ama sadece bir rol seçersem – ve bu rol bana bir eseri seçme hakkı veriyorsa- “gezgin” kimliğimi seçerdim. Gezgincilik diğer tüm kimliklerden daha geçirgen ve duyarlı bir rol. Avukatlık netlik arar, ralli yarışçısı hız ve refleks, koleksiyonerlik anlamı sistemleştirir. Ama gezgin anlamı yolda, geçicilikte ve tesadüfte bulur. Bu da sanatla en doğrudan ve en filtrelenmemiş ilişkiyi kurmamı sağlar. Gezgin kimliğimle seçtiğim eser Arizona’daki sönmüş bir volkanik krateri dönüştürerek doğanın içinde saklı bir sanat mekânı yaratmasından ötürü James Turrell’dan *Roden Crater* isimli eser olurdu.

Ralli yapmakla koleksiyon yapmak arasında görünmeyen bir bağ var mı?

Yine ilginç ve yaratıcı bir soru... Ralli yapmakla koleksiyon yapmak arasında ilk bakışta hiç bir benzerlik yok gibi görünür; biri hız, adrenalin ve reflekslerin dünyası iken diğeri düşünmenin, seçmenin ve zamanla derinleşmenin dünyasıdır. Ama aslında ikisi de bir tür yolculuktur, dikkat, risk alma ve öngörü gerektiren bir süreçtir. Ralli sırasında sadece hızla değil, haritaıyla, zeminle ve koşullarla mücadele edersin. Koleksiyoner de kendi sanat yolculuğunun bilinmezlikleri içinde pusulasını oluşturarak yol alır. Aslında bir noktada rallinin daha kolay olduğunu söyleyebilirim çünkü rallide start bayrağıyla birlikte bir yol haritası verilir; nereye gideceğini, hangi virajdan döneceğini bilirsin. Oysa koleksiyon oluşturmak, kimsenin sana yol tarif etmediği bir yolculuktur. Haritanı kendin çizer, rotanı sezgilerinle belirlersin. Sorumuza dönecek olursak her ikisi de tutkuyla başlar, bilgiyle derinleşir, deneyimle anlam kazanır. Ve her ikisinde de geçmişe dönüp baktığınızda izlediğiniz rota size kim olduğunuzu anlatır.

Yarın önemli bir otomobil yarışına katılmak için İtalya’ya gittiğini biliyorum. Bize bu yarıştan biraz bahsedermisin?

İlk kez 1927 yılında yapılan ve dünyanın en ikonik otomobil yarışlarından biri olarak kabul edilen Millie Miglia yarışı benim de tüm yıl heyecanla beklediğim bir yarış. Beş gün sürecek ve 2.000 kilometrelik yol katedeceğimiz Mille Miglia Ferrari Tribute yarışında, Rönesans kasabalarından, Toskana tepelerinden ve antik Roma yollarından geçeceğiz. Olayın romantizmini bir kenara bırakırsak Mille Miglia yarışı otomobil dünyasının en zorlu yarışlarından biridir. Günde

yaklaşık on yedi saat süren yarış, her sabah güneş doğmadan başlar, gece geç saatlere kadar devam eder ve tüm bu süre içinde sadece yarım saatlik tek bir mola verilir. Bu tür dayanıklılık yarışlarında mücadele ettiğimiz şey yalnızca hız değil; uykusuzluk, giderek azalan konsantrasyon ve bedenin sınırlarını zorlayan bir yorgunluktur. 1957 yılında Ferrari pilotunun yorgunluğun etkisiyle yaptığı ve 11 kişinin yaşamını yitirdiği trajik kaza, Mille Miglia’nın ne denli zorlu bir yarış olduğunu açıkça ortaya koyar. Dayanıklılık yarışları otomobil dünyasının maratonudur ve otomobilin ruhuyla insanın sabrının dansı gibidir. Zamanla yarışmak değil, zamanı aşmak isteyenlerin kulvarıdır.

Türkiye’deki sanat piyasası ile ile yurtdışı sanat piyasası arasında bir koleksiyoner olarak gözlemlediğin en temel fark nedir?

Yurtdışında sanat piyasası daha kurumsallaşmış, şeffaflık ve sürdürülebilirlik ilkeleriyle şekillenmiş durumda. Galeriler, müzayedeler, küratörler, koleksiyonerler ve sanatçılar arasındaki ilişkiler daha yapılandırılmış ve profesyonel. Sanatçının kariyer gelişimi, katılacağı sergilerden koleksiyonerlerle ilişkilerine kadar adım adım planlanıyor. Türkiye’de ise piyasa daha içe kapalı ve kısa vadeli hedeflere odaklı olabiliyor. Sanatçının uzun vadeli kariyer planlaması yerine, daha çok o anki popülarite ya da satış potansiyeli öne çıkabiliyor. Bu da biz koleksiyonerlerin sorumluluğunu artırıyor: çünkü bazen sadece bir eseri almak değil, sanatçının gelişimini desteklemek de koleksiyonerin inisiyatifine kalıyor. Öte yandan, Türkiye’deki sanat ortamının kendine özgü bir dinamizmi, içtenliği ve keşif heyecanı var. Henüz tam anlamıyla kurumsallaşmamış olması, bazen bağımsız hareket alanları da yaratabiliyor. Böyle bir ortamda sanatçı ile birebir temas kurmak mümkün olabiliyor. Yani Türkiye’deki sanat piyasası daha doğrudan, daha samimi ama daha çok gaba istiyor. Koleksiyonerin ve sanatçının da bu coğrafyanın insanları olmasından ötürü kurulan ilişkiler çoğu zaman daha sıcak, daha derin ve daha uzun soluklu olabiliyor.

Sanat dünyasında koleksiyonerin etik sorumlulukları nence nelerdir?

Vermekte olduğum sanat hukuku seminerlerinde bu konuya özellikle değiniyorum. Koleksiyonerin hem etik hem de hukuki açıdan önemli sorumlulukları bulunmakta. Öncelikle koleksiyoner piyasa manipülasyonundan kaçınmalı ve eserleri spekülatif nedenlerle alıp satarak piyasa ahlakını zedelememeli. Sanatı yalnızca özel bir yatırım olarak değil, toplumsal değer taşıyan kültürel bir miras olarak görmeli ve paylaşmalı. Koleksiyonunu kamusal sergilerde, kitaplarda ve akademik çalışmalarda erişime açmalı. Sanatçının eseriyle ilişkilendirilme ve eserin bütünlüğünü koruma hakkına saygılı olmalı. Almış olduğu eserin yasa dışı yollarla edinilmiş olmadığından emin olmalı ve bunun için de eserin provenansına çok dikkat etmeli. Yalnızca tanınmış isimleri koleksiyonuna katmak yerine üretim aşamasındaki sanatçılara da koleksiyonunda yer verilmelidir. Koleksiyonun devamlılığını ve gelecek nesillere aktarımını sağlayacak yapılandırmalara gitmeli. Son olarak yeri gelmişken bir izlenimini burada paylaşmak istiyorum. Sanatçı arkadaşlarla sohbetlerimizden ve bana sordukları sorulardan anladığım kadarıyla sanatçılarımız hukuki hakları konusunda yeterince bilgi sahibi değiller. Halbuki sanatçıların hukuki haklarını bilmeleri, mesleklerini adil, özgür ve sürdürülebilir bir şekilde icra edebilmeleri açısından son derece önemli. Hukuki bilgi eksikliği, sanatçıları hem ekonomik sömürülere hem de manevi hakların ihlaline açık hale getiriyor. 🌱





Osman Nuri İyem, Fotoğraf: Berk Kır

Osman, aile geçmişinle sanat üretimin arasında kurulmuş özel bir miras ilişkisi var. Bu ilişkinin yükleri ve armağanları bir arada olsa gerek diye düşünüyorum. Sen üç kuşaklık bir sanat mirasının taşıyıcısısın. Nuri İyem’in estetik mirası, Nasip İyem’in sanatsal pratiği, Evin İyem’in galeri yönetimi hep sana aktarılmış değerler. Şimdi bu süreklilik senin ellerinde yeniden şekilleniyor. Bu miras senin kişisel üretiminde nasıl keşiliyor? Sanatçı kimliğini kurarken geçmişin yükü ve zenginliğiyle nasıl bir diyalog kuruyorsun?

Öncelikle dediğin gibi yükleri ve armağanları, her büyük sorumlulukta olduğu gibi terazinin iki koluna yüklenmiş durumda. Çocukluğumdan beri içinde büyüdüğüm değerler ile kültürel ve sosyal birikimler, algımı ve kararlarımı şekillendirirken, kendi yaşamım ve değişen dünyanın getirdiklerini dengede tutmaya çalıştığım bir terazi bu. Annemi 2018’de kaybetmemizin ardından, eşim Gizem Kahya İyem ile birlikte ister istemez biraz kürkücü dükkanını korumak güdüsüyle hareket etmişiz, bunu sonraları fark ettim. Bu fark ediş ile birlikte EVİN’in bir yandan kendi taşıdığı değerlere sahip çıkmaya devam ederken, bize ve bizim çağımızın koşullarına göre biraz kabuk değiştirmesi gerektiğini de anladık. *A house for art, where past and future co-exist* sloganı bu noktada doğdu. Yine bu fark ediş, ilk yıllarda “annemin galerisi”yle birlikte yürüttüğüm kendi sanatsal üretimlerimin de -en azından şimdilik- yönünü değiştirmeme sebep oldu. Son birkaç yıldır, sanatçı kimliğim ile üretim yapmaktan çok galerici olarak sanatçıların üretimleri, sergilenmeleri ve dolaşıma girme metodları üzerine yoğunlaştım; bu konularda ben kendi kimliğim ve birikimlerim ile ortaya neler koyabilirim diyerek yaklaştığım bir oyun alanı açtım kendime.

Sinema ve fotoğraf gibi zamansal sanatlarla kurduğün ilişki, mekân organizasyonuna da yansıyor. Sinema ve fotoğraf temelli bir eğitimden geliyor-sun. Miami’den Paris’e, Bilgi Üniversitesi’nden bugünkü yaratıcı pratiğine uzanan bu yolculuk, sana sadece teknik değil aynı zamanda düşünsel bir çerçeve de çizmiştir kuşkusuz. Bu geçmişin, bugün galeride oluşturduğün yaklaşımı nasıl etkiliyor? Görsel anlatı ile mekânsal kurgu arasında sen bir bağ kuruyor musun? Nasıl?

Galeride gerçek anlamda çalışmaya başladığım yıllarda ilk fark ettiğim şey, yönetmenlik ile galericilik arasında garip bir benzerlik olduğuydu; her iki meslek de hem sanatçılarla hem bolumum insanla yakın ilişkiler içerisinde ilerliyor. Bir film yaparken oyuncular (sanatçılar) seçiyor, mekânları tasarlıyor, ardından da çekilen planları seçiyor ve diziyorsunuz; galericilikte de önce sanatçıları seçiyor, ardından sergi için mekânları tasarlıyor, yapıtları seçiyor, ve diziyorsunuz. Her iki pratikte de bütünün selameti adına bazı unsurlardan vazgeçmek durumunda kalıyorsunuz. Dahil ettikleriniz kadar vazgeçtikleriniz de nihai işi belirliyor.

Sinemanın da bana öncelikle dünyayı görmeyi ve gördüklerimi bir çatı altında, anlam ve form bütünlüğü oluşana dek ayıklamayı öğrettiğini düşünüyorum; sadece gerekli olanlar kalana kadar ayıklamak. Fellini’nin dediği gibi “zihindeki bir hayali, araya giren oyuncular ve teknik aparatlara rağmen perdede görülmek” ise yönetmenlik, sanatçıların hayallerinin rağmenlere rağmen bir araya gelebilmesi ve bunların izleyiciye en etkili şekilde sunulabilmesi adına çok geliştirdi beni sinema. Bir filmi yönetmek ile bir galeri yönetmek arasındaki başka bir benzerlik ise, sanırım özünde ikisinin de problem çözmeye dayalı olması. Her ikisinde de bir problemi nasıl ele aldığın, üretim veya sergileme sürecinde çıkan krizleri nasıl çözdüğünle doğru orantılı olarak büyük kitleleri etkileyebiliyor. Nihayetinde ön planda görünmesen de aslında ortaya çıkan iş hakkında en temel kararları verme sorumluluğunu almak durumunda kalıyorsun her ikisinde de. Bu kararlar yapıt ile deneyimleyen arasında kurulan ilişkinin tasarımcısı olmanı sağlıyor. O sebeple görsel anlatıyı aslında bir sergi mekânının kurgusuna dahil olan süreçlerden biri olarak görüyorum. Ve tabii bunların yanında, galerinin sergilediği yekündeki birliktelik ve bunun tarihsel olarak nereye eklemlendiği gibi konularda da bu düşünsel çerçevenin etkisi oluyor. Zamansal sanatlar diyorsun ya, zamanı içeren bir yapıtta, o akan zamanı tasarlamak konusunda yeterince kafa patlattığında öğrendiğin bir şey oluyor aslında. Gereksiz olanları ayıklayınca, tarihin de ordan oraya atlayan ama izleyicisini de hikâyeden koparmayan iyi bir film gibi okunabileceğini, sadece lineer okunmak zorunda olmadığını öğreniyorsun bir noktada.

Galeride hem arşivleme hem de dijitalleşmeye açık üretimler var. Zamanla kurulan bu çift yönlü ilişki ilgi çekici. Bir yandan İyem Arşivi gibi geçmişe dair izleri koruyorsun, diğer yandansa NFT gibi yeni medya üretimlerine yer veriyorsun. Zamanla kurduğün bu ilişki, galerideki belleği nasıl etkiliyor? Geçmişle gelecek arasında salınırken, sen bu ikisini nasıl bir arada tutuyorsun?

Başa üzerine konuştuğumuz konuyla alakalı biraz sanırım. Dedem Nuri İyem ve baba-annem Nasip İyem’in sanatları, aslında neredeyse genç cumhuriyetimizin sanat tarihiyle yaşıt. Annemin adını taşıyan galeri ise sanat piyasası dediğimiz kavramın 90’larda neoliberalleşmenin etkisiyle gerçekten oluşmaya başladığı dönemde kuruldu. Dolayısıyla aile ve galeri olarak temsil ettiğimiz ve sorumluluğunu taşıdığımız tarih aslında Nuri İyem’in 1933’te Nazmi Ziya’nın öğrencisi olmasıyla başlıyor ve günümüze kadar kesintisiz akıyor. Dedem Nuri İyem, Yüksek Resim Bölümü açıldığında da ilk mezuniyetinde olduğu gibi akademiden birincilikle mezun oluyor, üstelik bu kez o bölümün ilk mezunu olarak. Kartvizitine “Ressam” yazan, yani sadece resimden para kazanmayı aklına koyan ilk ressam oluyor ardından. Annem Evin İyem ve babam Ümit İyem ise, ülkemizde ilk kez bir sanatçı yaşarken eserlerinin kapsamlı bir şekilde arşivlenmesi, sergilenmesi ve sertifikalandırılması gibi projeleri gerçekleştirmekten tutun da, bir galeri olmak üzere baştan tasarlanan ilk binayı inşa etmek gibi atılımlarla kuşaklarına öncülük ediyorlar. Ayrıca babam, TÜYAP’ta ülkemizin ilk sanat fuarı olan ARTIST’in düzenlenmesi ve yıllarca sürdürülmesinde de önemli bir rol oynuyor. Ben bayrağı devraldığım da birinci ve ikinci kuşağın gerçekleştirdiği birçok ilkin ve başarılı projenin olması üzerimde ayrı bir sorumluluk hissi yaratmıştı. *Post-truth, deep fake* gibi kavramların anlatıyı şekillendirdiği günümüzde, tarihsel bilginin doğru ve anlaşılabilir bir şekilde geleceğe aktarılması önceliğimiz oldu. Öncelikle Nasip ve Nuri İyem’in kişisel arşivlerini dijitalleştirdik. Diğer yandan bu süreçte hayatlarımızda hızla daha çok yer kaplamaya başlayan yapay zeka teknolojileri, blok zincir gibi olgular ile yüzleştik ve yapay zeka temelli üretimlerin yanı sıra yapay zekanın otomatik olarak ürettiği sanat yapıtlarını geleneksel yöntemlerle sergileyen ilk galerilerden olduk -ki bu alanda başka ilginç temaslarımız da devam ediyor. Soruna dönersek, geçmişle gelecek arasında salınırken, bunların bir arada var olabildiği, deneyime açıldığı özgün ve ulaşılabilir bir mekân ve anlatı kurma prensibi ile hareket ettiğimizi söyleyebilirim.

Bazı sergilerde hem küratör hem galeri yöneticisi hem de sanatçı olarak yer aldın. Bu çoklu rol dağılımı seni nasıl besliyor? Sanatçılarla kurduğün ilişkinin sadece sergiye dair olmadığı, etik ve estetik anlamda da seni dönüştürdüğü oluyor mu?

2018 yılında açtığımız *Sonsuz ve İmge*, sanırım hem küratör -sevgili Fırat Arapoğlu ile birlikte üstlenmiştik bu görevi- hem galerici hem de sanatçı olarak yer aldığım tek sergi. Fırat’ın varlığı sanatçı olarak işimi hem kolaylaştırdı hem de bu sorumlulukları birbirinden ayırmak konusunda yardımcı oldu. Yönetici/sanatçı olarak yer aldığım ya da yönetici/küratör olarak yer aldığım birçok sergi oldu ama tabii. Bu rol dağılımları bahsettiğimiz sıfatları üstlenmediğimde de taşıdığım değerler sayesinde çatışmadan bir arada varolabilirdi. Zaten galeri öncesinde Şahin Domin ile birlikte kurduğumuz Taşeron adlı bağımsız inisiyatifli ile sanatçı olarak yer aldığımız sergilerin küratörlüğünü de kendimiz üstlenirdik çoğunlukla. Önemli olan bütünü düşünebilmek ve buna öncelik verebilmek sanırım. Sergi nasıl daha iyi olacaksa yapıtlar o minvalde sergilenmeli, bu noktada ticari kaygılara veya sanatçı kaprislerine düşemezsiniz, hep bütünü gözetmek zorundasınız.

Öte yandan bugüne kadar 100’e yakın serginin mutfağında yer aldım, bu süreçte her sanatçının başka başka hassasiyetleri ve ihtiyaçlarıyla karşılaştım. Sanatçıların etik ve estetik kaygılarını iyi anlamak, benzer güdülere sahip olmak ve bunlara saygı duymak bir galerici olarak beni zor duruma düşürdü tabii ki zaman zaman. Konumuz sanat da olsa, aslında ticaret yapıyor olmamızın doğasıyla alakalı şeyler diyebilirim ama işimiz de bunları çözmek, arabuluculuk yapmak bir yandan.

Orta Anadolu’nun bilinen en eski köyü Aşıklı Höyük’ün senin de dahil olduğün 13 yerli ve yabancı sanatçının işleri üzerinden sanat ve arkeoloji arasında bir diyaloga dönüştüğü Kazı İşleri sergisindeki gibi tarihsel hafızaya sahip alanlarda çalışmak, zamanla ve mekânla kurduğün ilişkiyi derinleştiriyor gibi görünüyor. Tarihsel katmanların üzerine bugünün dilini kurarken, senin estetik sezgin nasıl bir dönüşüm geçiriyor?

Hayatta herkesi kendi bakış açıları ve yaşadıkları dönemin gerçeklikleri ile anlamaya ve anlamlandırmaya çalışırım. Aşıklı Höyük üzerine çalışırken de benzer bir refleks ile hareket ettim; insanlığın ortak mirasını o dönemin şartlarından, o insanların bakış açılarından anlamaya çaba gösterdim. Ardından bu tarihsel olguların aradan geçen binlerce yılda yaşadığı değişimleri ortaya koydum. Fark o kadar ilginçti ki mümkün olan en yalın estetiği kullanmaya çalıştım diyebilirim. Aslında bu röportaj sayesinde ben de bir kez daha fark ediyorum ki yıllar içinde mutfağında veya sahnesinde yer aldığım her etkinlik beni diğer tüm alanlarda da dönüştürmeye devam etti.

Bir yandan sanat yapıyorsun, bir yandan da galericisin. Yani hem görünmek isteyen hem de görünür kılan bir pozisiyondaysız. Onların fikirleriyle karşılaşmak, bazen onları savunmak, bazen dönüştürmek sana ne öğretiyor? Bu karşılaşmalar senin sanatçılığını nasıl etkiliyor? Seni en çok dönüştüren bir an ya da bir sergi oldu mu?

Sanırım şu an için sanatçılığımı dondurduğum, belki de nadasa yatırdığım bir dönem-deyim. Evvelden galericiliği daha çok diğer sanatçıların fikirlerini savunmakla ilişkilendirirken artık onları dönüştürmenin de görevim olduğunu düşündüğüm bir dönem bu. Kendi görünürlüğüm ve etki alanımın, aldığım kararlar kadar alınmasına yardımcı olduğum kararlarla da var olduğu ve genişlediği bir dönem. Spesifik bir andan bahsetmem pek mümkün değil çünkü sanatçı duyarlılığıyla yaklaşmamdan dolayı aslında her bir sergi, her bir olay bende derin izler bırakıyor.

Sanatçı duyarlılığıyla galeri organizasyonu arasında bir gerilim hattı olabilir. Sanatçı kimliğinde daha içsel, kırılğan ve sezgisel olana yöneliyorsun; ama galerici olarak daha yapısai, organizasyonel ve görünürlüğü yöneten bir yerde duruyorsun. Bu iki pozisyon arasında nasıl bir denge kuruyorsun? Birini yaşarken ötekini susturmak zorunda kaldığın anlar oluyor mu?

Kesinlikle! Zaten belki de içsel, kırılğan ve sezgisel olanı anlamak galericiliğin gizli bir olmazsa olmazı. Kendi kırılğanlığımдан sıyrılıp, başka sanatçıların kırılğanlıklarını gözete-terek hareket etmeyi gerektiriyor bu iş. Temsil ettiğimiz sanatçıların görünürlüğünü yönetmek de aynı şekilde kendiminkini yönetmekten daha kolay geliyor; öznenin hele sanatçı olarak öznenin, içsel dünyasının “duyurulması” ve görünürlüklerinin metriklerle ölçülmesi, öznenin kendisi için gayet ürktücü bir fikir, dolayısıyla bunu başkasının sizin adınıza yapması daha doğru. Zaten birini yaşarken ötekini susturmanın zorluğu, son birkaç yıldır kendime değil de EVİN’e ve çalıştığımız sanatçılara odaklanmama sebep oldu. Büyük bir ailede görev dağılımı gibi düşünebiliriz bunu belki de.

Galeri mekânı bir anlatı alanı; yapıtların yanında belgeler, arşivler, anılar ve sesler de dolaşıyor bu mekânda. Sen bu sistemde kendini yalnızca bir düzenleyici olarak mı görüyorsun, yoksa bir hikâye anlatıcısı mı?

Ne güzel bir soru... Her galerici için aynı şeyi söyleyemeyiz belki ama işini severek ve hakkını vererek yapan her galericinin aslında hem düzenleyici hem de hikâye anlatıcısı olduğunu düşünüyorum. Belki benim sinemacı refleksim de böyle düşündürüyor olabilir ama şöyle ele alıyorum bu konuyu; her düzenleme ekleme ve çıkarmaları içerir, yönetici olarak aldığım her karar aslında diğer seçeneklerden bir vazgeçştir, çalıştığımız sanatçı, açtığımız sergiden tutun, herhangi bir sergideki dizilimde, bir eserin diğerinden daha belirgin olarak öne çıkması, sergi metnini kimin yazdığı, kurum olarak yanında yer almayı tercih ettiğimiz diğer kurumlar, kendi koleksiyonumuzda tutmaya karar verdiğimiz yapıtlar, verdiğimiz röportajlar, katıldığımız etkinlikler... Tüm bunlar aslında bizim anlatımızın parçaları. Dedemin Nazmi Ziya, Ahmet Hamdi Tanpınar veya Adalet Cimcoz ile kurduğu ilişkilerin devamı gibi geliyor bana üçüncü kuşak olarak bugün benim seninle, Fırat Arapoğlu veya Hakan Gürsoytrak ile kurduğüm ilişki. Dahası bir koleksiyona giren her bir yapıtın, o koleksiyonun ve sahibinin hikâyesine eklenen bir parça olduğunu düşünüyorum, dolayısıyla işin ticari boyutunun da hikâye anlatıcılığı ile epey yakından ilişkisi var aslında.

Galeriyi bir sosyalleşme ve ortak düşünme alanı haline getirme çaban belirgin. Sadece izlemeye değil, düşünmeye ve birlikte olmaya davet eden bir galeri hali ediyor-sun. Sohbetler, gösterimler, atölyelerle bu alanı bir topluluk mekânına dönüştürüyorsun. Bugünün sanat galerisi sence ne kadar kamusal olabilir? Bu hayalini kurduğün “birlikte düşünme” hâli, sence nerelerde mümkün, nerelerde zor? Evin Sanat Galerisi’nin iki katmana bölerek, birbirinden ayrıntı konseptlerde ve kaygıdan sergi deneyimleri sunmuşsunuz. Bu, klasik galericilik anlayışının dışına çıkan, hem kavramsal hem mekânsal bir önermeydi. Bu yapıyı kurarken izleyicinin mekânla ilişkisini nasıl dönüştürmeyi hedefledin? Bu kurgu senin için nasıl işledi?

Bunların dışından fark edilmesi, özellikle de senden duymak büyük mutluluk veriyor. Bu konuda Gizem’in benden çok katkısı var. Ben ne kadar sosyal bir insan olsam da evrim-sel olarak kadınların sosyal ilişkilerin kurulması ve devamlılığın sağlanmasında daha büyük payı olduğunu düşünüyorum -ki zamanında da annem benzer bir görevi üstleniyordu. Gizem’in sanat yönetmenliği geçmişi de bu anlamda büyük avantaj sağlıyor. Halen sende birkaç kez Instagram postlarının altına “Giriş ücreti ne kadar?” diye yazıldığını düşünürsek, galeriler olarak ne yaparsak yapalım topluma nüfuz etmek konusunda daha çok yol kat etmemiz gerekiyor. Yeni tanıştığım ve sanatla alakalı olmayan insanlara galerilerin sadece alışveriş yapılan bir dükkan değil, sanat ve bağlantılı sosyal ilişkilerin yaşanan mekânlar olduğunu anlatmak zorunda kalıyorum. EVİN olarak buna özellikle önem gösteriyoruz dediğin gibi. Bu noktada aslında klasik marka hikâyemizi anlatmamda da fayda var.

1996 yılında galeriye isim aranırken, Bebek Sanat Galerisi geliyor annemin aklına, ben çocuk yaşında İngilizce çevirisi *baby* olan bir kelimenin hoş olmayacağını söylüyorum, dedem EVİN koyalım deyince de annem kendi ismini koymak istemediğini söylüyor. Bunun üzerine dedem “Kızım orası sanatçının ve sanatseverin evi olacak, o yüzden EVİN koyabilirsiniz.” diyor ve bu herkesin içine sınıyor. 2003 yılında sanat galerisi olarak baştan tasarlanan binamız da türlü karşılaşmalara ev sahipliği yapmaya izin veriyor. Bodrum katını zaten depo ve daimi sunum alanı olarak kullanıyoruz, çatı katı ise benim ofisim ve bir nevi özel bir buluşma odası. Ferah ve yeşillikler içerisinde olan bir terasımız var; orada da sanatçı ve koleksiyoner dostlarımızla keyifli buluşmalar, sohbetler oluyor. Aradaki sergi katlarında ise bahsettiğin yeni bir model hayata geçirdik bu yıl. Giriş katta genç ama kariyerlerinde bir noktaya gelmiş sanatçıların eserlerini, çağdaş bir sunumla bir araya getiren, tam bir beyaz küp sergisi diyebileceğimiz *Yeni!* sergisi varken, üst katta yerli-yabancı 19 sanatçıyı bir araya getiren, Paris’in salon sergilerinden ilham alan *EVİN Salon* konseptimizin birincisini düzenledik. Kuşaklar ve mecralar arası bir seçkiyi, salon konseptiyle tasarladık. Ticari bir sergiden çok bir yaşam alanı, bir topluluk alanı gibi düşünebilirsiniz. Bir köşede antika koltuklarda oturup Orkhan’ın yapay zeka teknolojileri yardımıyla üretilmiş videosunu izlerken, diğer köşede İtalyan deri tasarım bir berjerde Nasip İyem’in maskalarının altında sohbet edip, duvarda salınan Güneş Terkol’un eserini seyredebiliyordunuz -tıpkı iyi bir koleksiyoner evi gibi, harmoni ile bir araya gelmiş bir anlatı. Uzun zamandır hayalini kurduğum bu iki farklı katta iki farklı deneyim konseptini hayata geçirdiğimiz için çok mutluyum. Güzel de tepkiler aldık. Ayrıca bu topluluk mekânı meselesine giderek daha fazla önem vermeye başladık. Geçtiğimiz sezon başında dijital ve fiziksel sanatların bir aradalığına katkı sağlamak amacıyla kurulmuş SILK’in düzenlediği, uluslararası bir kitle-nin katıldığı, paneller, özel gösterimler ve sergiden oluşan Silk Road etkinlik serisinin birinci edisyonuna ev sahipliği yaptık. Geçtiğimiz aylarda da senin sayende Art Unlimited’in Oğuz Karayemiş ile düzenlediği atölye serisine ve Feride Çelik’in sanat tarihi derslerinden “Nuri İyem” konulu olanına ev sahipliği yaptık. Bu sezon bu tarz buluşmaları 30. yılımız vesilesiyle daha da artırmayı düşünüyoruz, anma ve kutlama adına güzel bir yol olacak bizim için. Gerek galeri mekânında gerek yurtiçi ve yurt dışında farklı mekânlarda bir takım etkinlikler ve buluşmalar peşindeyiz. Bazı sürprizlerimizden olacağı bir yıl planlıyoruz diyebilirim. Kuruluş misyonumuz olan sanatın, sanatçının ve sanat severlerin evi olmaya ve etki alanımızı genişletmeye özen gösteriyoruz.



Oktay Ercan Richter, Fotoğraf: Umberto Romito

Sanatla kurduğu bağı zorlayıcı koşullar altında derinleştiren ve bugün üretimini İsviçre’de sürdüren ressam Oktay Ercan Richter ile sanatın hem bir varoluş biçimi hem de politik bir alan olarak nasıl dönüşebileceğine dair özgürlük, sürgün, peyzaj ve direniş temaları çerçevesinde konuştuk

Somut bir direniş ve kendini koruma biçimi olarak resim

Sanat pratiğinize cezaevinde, yani özgürlüğün en askıya alındığı koşullar altında başladığınızı biliyorum. Giorgio Agamben, kampı “modern siyasetin gizli matrisi” olarak tarif eder. Cezaevinde resimle kurduğunuz ilk temas, o matrise karşı geliştirilen bir karşı-mekân olabilir mi? Sanat, o koşullarda bir düşünce alanı mıydı, yoksa bedeninin varlığını sürdürme biçimi mi?

Etrafımdaki dünyayı sanatsal bir şekilde algılamak küçük yaşlardan beri bana eşlik ediyor. Ancak hapisshanede koşulların elverdiği kadar yaratıcı keşiflerimi yoğunlaştırdım ve bunun yanı sıra mahkûm arkadaşlarımı da resmettim. Aslında, diktatöryal bir sistem tarafından özgürlüğün radikal bir şekilde yoksun bırakılması, insanları tamamen fiziksel hayatta kalma koşullarına indirgeyerek onları kırma-yı amaçlayan aşırı bir biyopolitika biçimidir. Bu anlamda, hapis ve işkence koşulları altında herhangi bir sanatsal veya entelektüel çalışma somut bir direniş biçimi olmanın yanında bir kendini koruma biçimidir de. Sonuç olarak, kampta ya da hapisshanede sanat yaratmak hem bir düşünce alanıyla hem de dönemin siyasi koşullarının refleksif bir incelemesiyle ve varoluşsal bir anla örtüşür. Bu durum aynı zamanda dolaylı olarak mahkûmlar arasındaki dayanışmayı da içeriyor; bu dayanışma, tecrit sistemine bir iktidar çıkarı olarak karşı çıkıyor ve ben de mahkûm arkadaşlarımı resmederek sözünü ettiğim dayanışmayı aktif olarak yaşadım.

Resimlerinizde insan neredeyse hiç görünmüyor ama yokluğu da güçlü biçimde hissediliyor. Tuvallerinizdeki doğa, çoğu zaman yaralı, terk edilmiş, travmatik peyzajlarla dolu. Bu sessiz doğa yüzeylerinde evrensel bir hafıza var mı? Sadece kişisel bir görsel kayıttan fazlası olduğunu düşünüyorum...

Aslında manzara resimlerim romantik bir doğa deneyimi aktarmıyor, gerçekçiliklerine rağmen sembolik olarak yüklüler. Bize yaşam alanlarımızın insan eliyle yok edilmesini hatırlatırlar; bu nedenle acı verici, evrensel bir anı ve güçlü bir uyarıcıdır.

Sanatımda uzun yıllar boyunca hem portrelerde hem de özgürlükten mahrumiyet, kaçış, güvencesizlik benzeri temaları işleyen serilerimde kendimi insanları tasvir etmeye adanmış ve böylece insanın insan üzerindeki şiddetini gösterdim. Bu açıdan manzara resimlerim de aynı mantığın devamı niteliğinde; yaşam alanlarımızın ve koşullarımızın kapitalist, iktidar güdümlü yıkımını gösteriyorlar. Bu nedenle yaralı, travmatik tasvirli manzaralar aynı zamanda, aynı tahakküm çıkarlarının kurbanı olan, tramatize olmuş, yaralı insanların sembolüdür.

Gökyüzüne yer vermeyen, zemine yaklaşan kadrajlarınızın dikkat çekici. Toprak, kabuk, kök, katman... Bachelard *Mekânın Poetikası*’nda barınanın bize güven duygusu verdiğini söyler. Sizce senin bu yerle bağ kurma hâliniz kesintiye uğramış güven duygusunu yeniden kurma çabası olabilir mi?

Burada Bachelard’a yapılan benzetme benim için doğru değil, zira Bachelard kendi tasarladığı ve kendi belirlediği varoluşun mahrem bir mekânı olan evin korunmasından bahsediyor. Benim için, tahrip edilmiş peyzaj alanlarının tasviri tam olarak kesintiye uğramış bir güveni yeniden tesis etme girişimi değil insanın doğaya (ve doğanın insana!) kendi yıkıcı öfkesini, kendi sorumsuzluğunu ifşa etme ve suçlamayla kesintiye uğraması.

Çalışmalarında gökyüzünün gizli kalması (olmaması), kaya, kök, toprak ve ağaç kabuğu yapılarına odaklandığım anlamına geliyor. Güçlü, duygusal fırça darbeleriyle rölyef benzeri renk uygulamalarım, doğanın özgünlüğünü ve maddeselliğini doğrudan ifade etmeyi amaçlıyor.

Boyayla kurduğunuz ilişkide maddeyle bir tür yüzleşme var: yüzeyler katmanlı, ağır, kimi zaman yarılmış gibi. Bu plastik tavır, biçimsel olmanın yanında varoluşsal da görünüyor bana. Sizin için resim yapmak neleri temsil ediyor?

Beni çevreleyen görünür gerçeklik her zaman çalışmalarımın başlangıç noktasıdır ancak biçim, renk ve yapıya odaklandıklarında çalışmalarım bilinçli olarak doğa imgeleri ve soyutlama arasında gidip gelir.

Renk maddedir, yapı ise çevrenin yeniden üretimi ve düzenidir. Herhangi bir somut sanat formuyla kökten çelişen şiddeti, ifade gücü ve duygusallığıyla resim benim için her zaman varoluşsal, kişisel tarihimin bir incelemesi, karakterimin bir ifadesi ve dünyaya bireysel bakışımın bir yansımasıdır.

Inside the Forest serisi, doğayı estetikleştirmekten çok onun içindeki tahribatı yüzeye taşıyor. Bu serilerde sessiz bir etik var, ne didaktik ne de romantik. Sizce doğaya bakmak, bugünün sanatçısı için politik bir duruşa evrilebilir mi?

Bana göre tüm sanatlar her zaman politiktir ve bu nedenle bir etik içerir; politikayı daha geniş bir anlamda anlıyorsanız, apolitik olduğu varsayılan sanat bile nihayetinde politik bir ifadedir. Sanatımı her zaman politik olarak algıladım ama dediğiniz gibi didaktik, salt programatik bir anlamda değil daha ziyade figüratif bir anlamda. İçerik ve biçim her zaman uyum içinde olmalıdır.

Sürgün, yalnızca fiziksel bir yer değiştirme değil, aynı zamanda dilin, imgelerin, zamanın değişmesi. Siz İsviçre’de, başka bir iklimde, başka bir dilde üretmeye başladınız. Edward Said’in “sürgünlük bilinci” dediği şeye bakarsak (yalnızca fiziksel bir yerinden edilme hâlini değil, daha derin ve kalıcı bir aidiyetsizlik duygusunu, aradılığı, hatta bazen iki yere birden ait olamama hâli) sizde bu açığa çıktı mı, nasıl açığa çıktı? Yapıtlarınız ait olunmayan yerlere uzaktan bakmanın bir yolu mu?

Şu ana kadar hayatımın yarısından fazlasını “sürgünde” geçirdim, İsviçreli bir kadınla evliyim ve ondan bir kızım var. Sürgün koşullarının doğal farkındalığına ve nihayetinde asla üstesinden gelinemeyecek zihniyet tarafından belirlenmiş bir yabancılığa rağmen, sürgün bana birçok olumlu deneyim de kazandırdı ve hayatımı zenginleştirdi.

Dolayısıyla sürgün hayatı benim için karmaşık ve ikircikli bir mesele. Örneğin, sanatsal anlamda, Avrupa ve uluslararası sanat tarihini daha derinlemesine araştırmamı, müzeleri ziyaret etmemi, hayran olduğum sanatçıların resimlerini orijinallerini görmemi, kendi kendime sanat tarihi çalışmamı sağlayan şey sürgündü. Ayrıca, İsviçre’de maddi geçimimi güvence altına alarak, bir atölyeye taşınarak kendimi yoğun bir şekilde resme adanmamı sağlayan şey hayatımdaki belirli bir istikrardır.

Edward Said’in analizi, koşullara bağlı olarak çok farklı etkileri olan bireysel sürgün deneyimlerinden ziyade sosyopolitik meselelere ve hegemonik yapılarla atıfta bulunuyor ki ben de politik bir insan olarak elbette buna katılıyorum. 



Oktay Ercan Richter, Huş Ağacı (Birke), 2015, 100x70 cm

Oktay Ercan Richter, Huş Ağacı (Birke), 2017, 140x100 cm

Oktay Ercan Richter, Otoportre, 2015-2016, 50x40 cm

Oktay Ercan Richter, Otoportre, 2018, 46x38 cm

Oktay Ercan Richter, Alpler, 2013, 140x200 cm

Çek Valf: Altyapının altı üstü

Kerem Ozan Bayraktar’ın *Çek Valf* isimli kişisel sergisi 23 Mayıs - 12 Temmuz 2025 tarihleri arasında SANATORIUM’un Karaköy’deki yeni mekânında gerçekleşiyor. Sergideki işler üzerinden bir altyapının doğaası üzerine düşünüyoruz



Kerem Ozan Bayraktar, Erken Kutlama, 2025, Mekâna özgü yerleştirme; iç tesisatı açıkta bırakılmış pembe çimento süs havuzu yapısı, şantiye tipi aydınlatma, konfeti kalıntıları, kullanılmış fişekler, sıvı dolu plastik kaplar, Değişken boyutlarda. Fotoğraf: Zeynep Fırat, SANATORIUM’un izniyle

Yazı: Öznur Karakaş

Okumak üzere olduğunuz metin, Kerem Ozan Bayraktar’ın SANATORIUM’un Karaköy’deki yeni mekânında yer alan kişisel sergisi *Çek Valf* üzerine bir tefekkürdür. Bu yazı, sergiyi ziyaretim sırasında ve sonrasında gelişen düşünsel güzergahın izini sürer; yalnızca mekâna özgü yerleştirmelerin maddi gerçekliğiyle değil aynı zamanda sanatçının sergiyi gezerken cömertçe paylaştığı kendi düşünceleriyle de şekillenen bir deneyimdir bu. Dolayısıyla sergilenen işler, sanatçının sözlü anlatımı ve bunların bende tetiklediği düşünsel izlekler arasında kendine yer bulan, benim *kırınım (diffraction)* olarak adlandırmayı tercih ettiğim bir tefekkürdür.

Donna Haraway’ın ortaya attığı, sonrasında Karen Barad’ın geliştirdiği haliyle kırınım, yansıtma/düşünsellik (*reflection*) ve eleştiriye karşı konumlandırılır. Amacı herhangi bir şeyi yansıtmak, netleştirmek ya da eserin ardında gizli olduğu varsayılan anlamı ortaya çıkarmak değildir. Aksine, anlamın farkların fark yarattığı maddi-semiyotik karşılaşmalarda etkin bir biçimde müsterek ürettiğini savunur. Bu bir yansıtma/düşünsellik değildir, zira sergilenen işin zamansal ve mekânsal bağlamından ayrılabilen, onun dışında duran bir anlamı ortaya dökmeyi amaçlamaz.

Belki de Kerem Ozan Bayraktar’ın sergisi hakkında söylenmesi gereken ilk şey budur: anlam; sergi mekânının geçişgen sınırlarında, henüz tamamlanmamış bir yapı ile aslı işlevinden çoktan arındırılmış bir yapı arasında gidip gelen liminal bir alanda ortaya çıkar. Sergide yer alan yerleştirmelerde, sanatçının tüm bunları tarif eden sözlerinde ve bunların izleyenin zihninde uyandırdığı çağrışımlarda beliren bir süreçtir bu. Mekân, hem tamamlanmamış bir inşaatı hem de çoktan terk edilmiş bir yapıyı ima eder: tıpkı belli bir işlev uyarınca inşa edilmemiş, gelip geçici bir iskele gibi.

İlk katta, boş bir havuz karşılar izleniyi; belirsiz bir zamansal döngüye sıkışmış gibi duran bir yapıdır bu. Doldurulmayı mı bekliyor, yoksa çoktan boşaltılmış mı? Bu bir başlangıç mı, yoksa bir son mu? Yerleştirme, ilk aşamada bu konuda bize pek bir ipucu sunmaz. Daha da önemlisi, burada yansıma oluşturacak herhangi bir bir şey de yoktur. İzleyicinin baktığında kendini göreceği berrak bir yüzey bulunmaz. Bunun yerine suya dair bir imâ ile karşılaşırız. Varlığı yokluğundan çıkarsanan, görülenin çok hissedilen, öngörülen. Kesin olan bir şey var ki, mühendislerimiz o su bir kez geldiğinde onu nasıl denetim altına alacaklarını çok iyi bilirler; bunu anlamak için duvara iliştirilmiş olan diyagrama bakmak yeterli. Bu, akış üzerinde kendi otoritesini sessizce dayatan bir tasarımdır.

Havuzun çevresinde pembe sıvıyla dolu bidonlar bulunur; zapturapt altına alınmış, su olmak-tan çok boya olduğu açıkça belli bir sıvıdır bu. Mevcut sıvı potansiyeli ortamda bir tür doyumluk yaratır; virtüel ile aktüel arasında asılı kalmış, gerçekleşmeyi bekleyen ya da çoktan yok olmuş bir şeyler. Bir zamanlar akmışsa bile artık belli ki başka hallerde dolaşır: yeniden yerli yurtlulaşmış, başka güzergahlara dağıtılmış, içermemiş.

Ekranda, farklı şehirlerden fiskyelere ait görüntüler bir döngü halinde belirir; içinde bulunduğumuz mekânsa taş gibi katıdır. Yapı malzemeleri, havuzun beton zemininde sessizce kendi varlıklarını dayatır. Her şey olup bittiğinde geriye kalan, mekâna gömülü altyapıdır bu: her türden akışı idame etmek üzere tasarlanmış sessiz mimari.

Susan Leigh Star, altyapıya dair etnografik çalışmaların nasıl gerçekleştirilmesi gerektiğini anlattığı klasik makalesi *AltYapının Etnografisi*’nde¹ altyapıyı “ilişkisel ve ekolojik” olarak tanımlar; “farklı gruplar için farklı anlamlar taşıyan; eylemlerin, aletlerin ve insan elinden çıkma çevrenin bilançosuna ait, onlardan ayrı tutulamayan, çoğu zaman sıklıkla derecesinde gündelik” bir yapı olarak tarif eder onu. Olmakta olan ya da bir zamanlar olmuş olan bu havuz da tam da bu türden göz ardı edilmiş bir ilişkisel altyapıdır işte. Gerçekten de, sanatçının imdadımıza yetişmesine çağrıştırmaya çalıştığı oyun iması olmasa işlevi derecesine varacak kadar sıradandır bu havuz. Bu haliyle herhangi bir akışa ev sahipliği yapmayan bu yapının etrafına dağılmış pembe, mavi ve altın renkli konfetiler bir anın izlerini akla getirir: belli ki burada bir şeyler yaşanmıştır. Bir parti. Belki de bir kutlama. Akla gelir gelmez geri çağrılan neşe, bir anlığına ortama davet edilmiş de gündelik olanı ayakta tutan malzemenin sıkıcı havasını dağıtmıştır sanki. Peki “bir altyapı ne zaman tamamlanmış sayılır ve bunu nasıl anlayabiliriz ki?”² Havuzun henüz olmamışlığı ve çoktan olmuşluğu, altyapının içermek üzere tasarlandığı çeşitli döngülere işaret eder: dolaşım, geçikme, yön değiştirme ve geri çağırılma döngüleri. “Farklı altyapı rejimlerinde şeylerin farklı biçimlerde

- 1 Star S. L. (1999). The Ethnography of Infrastructure. *American Behavioral Scientist* 43, 377-391.
- 2 Star S. L. (1999). The Ethnography of Infrastructure, s. 379.

görüldüğü ve adlandırıldığı”³ rekürsif ritimleri andırır. Burada işlev hiçbir zaman sabit değildir; her yeni bağlamla, her zamansal bükümleyle yeniden biçimlenir. Akla belki de akışı yönlendirecek bir çekvalfe duyulan ihtiyacı da getirir, kim bilir?

İkinci katta, iskele ile vitrin arası bir yapı yer alır; inşaat iskeletini ve üzerine bir şeyler asmak üzere kullanılan sökülebilen yapıları andırır. Yıpranmış iskele borularıyla işlevsel bir görünüme sahiptir, yalnızca pembeye boyalı iki dikey boru bu yeknesaklığı bozar: yine bir oyun çağrışımı belli ki, belki bir işaret, mühendislik harikası bir absürtlük. Altyapının sıradan sıklığı içinde bir neşe unsuru.

Bu iskeleye iliştirilmiş mat, metalik bir levhada teknik çizimleri andıran diyagramlar bulunur. Kâğıt üzerine özenle hazırlanmış bu teknik çizimler, altyapıyı bir arada tutan malzemelere işaret eder: pompalar, vanalar, sıvı sistemleri, dolaşımın spekülatif organları. Yapının durumunda geçici bir hâl vardır. Sanki her an sökülebileceği gibi dursa da kendini dayatan bir yanı da vardır: okunmak, incelenmek, çözümlenmek ister.

Bu iskeleyi yalnızca kendi işlevsel mantığı ayakta tutar. Olay mahalline benzer veya kamu işleri-nin görüldüğü öylece terk edilmiş bir laboratuvara. Aşağıdaki havuz gibi bu yapı da tam anlamıyla işlevsellik kazanmayı reddeder. Bunun yerine kimi olasılıklara dair yarım kalmış diyagramları ser-giler. Akışı taşımaz; akışın nasıl taşınabileceğine dair spekülasyonlar sunar.

Bu daha ziyade epistemoloji olarak altyapıdır: askıya alınmış işlevler vasıtasıyla bir şeyleri bir araya getirip dağıtarak mekâna bağlı, gelip geçici, ilişkisel bir bilgi sunar. Belki de çekvalf gibi yalnızca tek yönlü işler: kavramın geçişine izin verirken başka bir şeyi askıda tutar: bu inşa edile-bilirlik olabilir, ya da gündelik hayatın seyrinde fark edilmeyen şeyler.

Daha yakından bakıldığında da yalnızca betimlenen bileşenlerin parçalı doğasını değil, aynı zamanda talimatların içine gizlenmiş sessiz bir ısrarı da hissetmeye başlarız: çürümenin kaçınıl-mazlığı, karşılaşmanın geçiciliği, bir zamanlar sağlam sanılan sistemlerin yavaşça çözülüşü, diz-ginlenemez olanı sabitleştirmeye çalışan her çizime eklenen o nafilelik hissi. Altyapının, tam da bozulduğu anda görünür hâle gelişir. Ortaya çıkan şey bir kullanım kılavuzundan ziyade kendi ken-dine mırıldanılan bir ağıttır; altyapıyı kusursuz bir bütünlük olarak tahayyül etmeye karşı yazılmış bir manifestodur bu.

Burada başarısızlık bir istisna değil içsel bir ritim, yapısal bir uğultudur. Diyagramlar herhangi bir kapanış sunmaz; tam da bu dirençleriyle, homeostazın o kırılğan, kısmi ve her an çöküşe ya da yeniden adaptasyona hazır dengesine bir övgüdürler. Tıpkı duvarda sergilenen, titizlikle kayda ge-çirilmiş yönetim kurulu tutanaklarının zamanla kurtlarca kemirilmiş olması gibi; çürüme, bir tür dipnota, tüketim bir yoruma dönüşmüştür; zaman kendi düzeltilerini arşive işler ve bir kez daha gösterir ki her sistem en çok onu aşındıran süreçleri anlatır.

Dikey pembe direklerin arkasındaki duvarda, sanatçının çeşitli filmlerden aldığı, içinde “sistem” sözcüğü geçen kısa klipler bir ekranda döngü halinde oynar. Bu tekrar, kaçınılmazlığı içinde neredey-se ürktüücü, hatta yer yer gülünçtür. Arka planda “sistem bozuldu” ifadesinin varyasyonları ortama sırayet etmiş bir nakarat gibi yankılanır. Ardından tekrar diyagramlara, metalik yapının yüzeyine sabitlenmiş o düz, teknik mırıltılara döndüğümüzde neler olup bittiğini anlamaya başlarız: sistemin sürdürülebilmesi için bozulması gerekir. Sürekliği ıstıkrara ya da bütüne değil; kopuşa, bakıma ve yeniden kalibrasyona bağlıdır. Sistemin; kalıcı bir bütünlüğü değil parçalı, kısmi ve kırılğan döngüle-ri içerdği görülür; anıza, geri tepme ve yeniden yapılandırma döngüleridir bunlar.

Bu diyagramların yapay zekâ tarafından, ya da daha doğrusu onun aracılığıyla üretildiğini öğ-rendiğimizdeyse altyapının ilişkisel ekolojisine gömülü olan algoritmik sistemi görmeye başlarız. Algoritma da, akışların yönlendirildiği, saptırıldığı ya da duraksatıldığı bir başka kanal hâline ge-lir. Algoritmanın sisteme dolanıklığı; faillik, özne ve kesinlik kavramlarını bir kez daha kırılıma uğratar; bu ise havalı teknolojik bir dokunuştan ziyade sistem arızası ve muhtemel onarımı dair yinelenmeli döngülerin mecburi algoritmik yapısına işaret eder.

Bu da yerleştirmenin ortaya attığı sorulardan birini açığa çıkarır: sistem bozulduğunda bunu kim fark eder? Kim onarır? Geriye kalan izler, - ister algoritmik, ister mekanik, ister organik, ister yalnızca kavramsal olsun- bozulma-sonrası oluşan bu titreşimde nasıl bir arada var olur?

Duvardaki yapay zekâ aracılığıyla üretilmiş tablo adeta arıza sonrası yaşananları anlatır: çek valflerin devre dışı kaldığı, altyapının artık mevcut olanı bir arada tutmayı bıraktığı, sular altın-da kalmış bir dünyadan bir manzara gibidir. Gördüğümüz şey, belli ki, akışı tutmakta başarısız olan bir sistemden geriye kalanlardır. Su artık zapt edilemez. Düzeni ayakta tutan altyapı sekteye uğradığında ne olabileceğine dair spekülatif bir iz gibidir: bu bir felaket değil sessiz bir akıbetir. Çözümü reddeden, daha ziyade arızadan geriye kalanlarda ikamet etmeye çağırın yumuşak bir akıbet.

Burada *biz* ise ölçek olarak son derece küçüktür: bir minyatür, bir oyuncak, sel altında kalmış dünya haritasının köşesine iliştirilmiş bir şaka gibi. O denli küçültülmüş bir varlıktır ki o, içine düştüğü arızanın ölçeğinin yanında neredeyse absürt kalır boyutları. Artık talimatlarla yanıt ver-meyen bir sistemde yitip gitmiş bir kontrol modelidir. İçten içe yıkıcı bir alt üst olur bu: plan herhangi bir şey ifade etmez, bizlerle adeta alay eder. Diyagram yol göstermez, kendi sürecini sah-nelemekle meşguldür. Biz ise, onun içinde, neredeyse yok hükmündeyizdir: sular altında kalmış bir niyetten geriye kalmış alametler.

Eksi birinci katta ise altyapının nabzını tekinsiz bir tonda ileten işitsel bir yerleştirme bulunur. Burada, yapay zekâ tarafından üretilmiş şarkılar duvarlardan usulca sızar, mekâna karışır. İliştigi-miz ritimler, insan elinden çıkma lo-fi R&B müziğini andırır: yavaş, içe dönük, neredeyse baştan çıkarıcıdırılar. Ancak olağan dışı bir şeyler vardır; fazlasıyla kusursuz, fazlasıyla döngüsel, fazla-sıyla makinamış. Aşıklara değil siklonlara, valflere, öğütücülere yazılmış, romantik ama insan-dışı bir ilahidir.

Bu, maddi bileşenlerin görünmez işleyişinin şiiiridir. Algoritmik olarak bir araya getirilmiş söz-ler; süzme, öğütme, çöktirme, arıtma işini anlatır. Yapay zekâ tarafından üretilmiş bu şarkı sözleri mekânda tuhaf bir şekfatle süzülür:

“Siklon hazneleri kumu döndürür,
Yoğun parçalar dibe çöker, durur.
Kum ve çakıl bir yatak kurar,
Su ise yoluna devam eder, akar.”

Bu sade dizeler prosedüre sadıktır: kullanma kılavuzundan alınmış teknik dil duyguyla dolar. Mekanikyalınlıklarında sessiz bir lirizm barındırırlar. Sistem, ninni halinde talimatlarla tortunun ve akışın dilini konuşur. Ortaya çıkan şey bir tür altyapı pastoralidir: madde; boyun eğerek, dire-nerek, her halükarda yoluna devam ederek bir koreografi sergiler.

Bu bir metafor değil materyal bir şiiirdir. Ne tamamen insana ne de tümüyle makineye ait olan bu ses; süzme, eleme, öğütme ve çöktirme emeğine ilahiler mırıldanır. Bu, hiçbir süslemeye ihtiyaç duymadan kendini anlatan sürecin sesidir. Yine de ritimde, tekrarın yorgunluğunda ve görünmez altyapının yakınlığında insanı etkileyen bir şeyler vardır.

Album döngüye girdiğinde; şeylerin, bozulana kadar çalışmasını sağlayan görünmez parçalara ithaf edilmiş bir aşk şarkısına dönüşür. Bu bir eylem çağrısı değil işlevin derinliklerinden gelen bir fısıltıdır. 🌀

3 *idem*.



Kerem Ozan Bayraktar, Modülâtörler, 2025, A3 teknik çizim kağıdına mavi tükenmez kalemle plotter kullanılarak üretilmiş 35 adet çizim, 29,7×42 cm (her biri). Fotoğraf: Zeynep Fırat, SANATORIUM’un izniyle

Kerem Ozan Bayraktar, Arıtma, 2025, Yapay zekâ tarafından oluşturulmuş sözler ve müzikler, Beş parçalı kompozisyon, Dijital kayıt, sınırsız edisyon. Fotoğraf: Zeynep Fırat, SANATORIUM’un izniyle

Kerem Ozan Bayraktar, Emek, 2025, 1/150 ölçekli model figür paketi, reçine dökümler, 10×6,5 cm (her biri). Fotoğraf: Zeynep Fırat, SANATORIUM’un izniyle



MADDENİN HALLERİ

Oğuz Karayemiş

Maddenin işlevsizliği

Sanat hakkında düşünmek, daima yaşam hakkında da düşünmeyi gerektirir. Sanatın “yaşamsallığı” denebilecek bir boyut var ki sanatçılar ve teorisyenler tarafından durmaksızın problemleştirilir, sanatın yaşamla ilişkisi durmaksızın yeniden tanımlanır. Sanat, temayül açısından yaşamın mevcut örgütlenişinden türlü veçheleri itibariyle memnuniyetsizdir. Bu memnuniyetsizlik, iki kutup arasında salınır durur: Sanatın yaşam olması, mevcut olanı kökten dönüştürerek sanatla sanat olmayan (veya gündelik olan) arasındaki mesafeyi ortadan kaldırma arzusu bir yanda, sanatın yaşamla mesafelenmesi, kitleleri bu mesafe kapsamında etkileyerek onları yeni bir yaşam için harekete geçirme arzusu diğer yanda.

Bunlar uç konumlardır. Kabaca politik sanatın Artaudçu ve Brechtçi damarlarına tekabül ederler. Fakat bu konumlar, bu derece politik bir iddiaya angaje olmayan sanat pratiklerinde politik olanın muntakası tespit edemezler. Zira sanatla mevcut yaşam arasındaki kendiliğinden gerilimi kavrayamazlar. Oysa bu kavrandığında izlenimci pentürlerden güncel yerleştirmelere gelen bir çizgide neler olup bittiğini, sanatın yaşamla (politik ve katmanlı) ilişkisinin boyutlarını düşünmek için mühim bir yol açılır.

“Mevcut” yaşam: Bir işlevsellik çerçevesi

İşte karşında bir robot kol, karmaşık devrelerden, kablolardan oluşan bir sistemin içine konumlandırılmış. Tuhaf ve mükerrer hareketler icra ediyor. Arkasinda yine kendi gibi karmaşık iki sistem var, üçü arasında ise üstten onları birbirine bağlayan bir kablo sistemi görünüyor. Bu tuhaf yaratıkla Barış Çavuşoğlu'nun 25 Nisan - 15 Haziran 2025 tarihleri arasında İMÇ 5561'de gerçekleşen *evim yuva* isimli sergisinde karşılaştım. Serginin küratörlüğünü Serra Duran Paralı yapmış, metnini ise Günseli Yalçinkaya yazmış. Robot kol, önünde, mekânın vitrininde konumlandırılmış tuşlara basarak diğer iki sistem üzerinde farklı ledleri kapatıp açmak gibi değişiklikler yapıyor. Arada bir de bunu bırakarak kolun yan tarafında yerleştirilmiş saçları tarıyor. İşte bu yüzden robot kola *Robot Evevyn vi* ismi verilmiş.

Burada tam olarak ne olup bitiyor? Bu sorunun yanıtını bulmak için robot kolların “geleneksel” varoluşunu düşünmek şart. Sınai bir teknoloji olarak robot kollar (ve ilgili bütün robotik teribatlar) sanayide kol emeğinin yerini almak ve üretim süreçlerinde yoğunlaşma ile verimlilik sağlamak amacıyla işe koşullar. Bu ise kapitalizmin genel mantığı olan kâr oranlarını yükseltme ve işçi sınıfını değersizleştirerek tahakküm altına alma mantığına hizmet eder. Bu açıdan sanayi tesisleri, bütün unsurları bu amaca matuf bir işlevsellik çerçevesi sunar. Sanayiye doğanın ve yaşamın karşısına konumlandırmak gibi bir “romantik kolaycılık” epey yaygın olsa da bu çerçevenin örgütlenmiş haliyle yaşamın “ikizi” olduğunu öne sürmek istiyorum. Aslında bütün canlı bireyleri, iki temel amaç etrafında çevreleyen dünyalarını bir işlevsel sistem olarak inşa etmeye çabalar. Bu temel amaçlar, bireyin ve nüfusun yeniden üretimi veya eş deyişle hayatta kalma ve üretilir. Sanayi tesisleri de sermaye açısından benzer bir işlevi yerine getirir ve doğayı bu ekleme örgütlerden bir yandan da insanların canlılıktan neşet eden yaşamsal ihtiyaçlarına yanıt verir. Epey dehşet verici bir süreçtir bu, sermayeden dağıtılan paylarla ayartılan insan bedenleri, nihayeti kendi yıkımları ve ekolojik kriz olacak şekilde bu süreçte gönüllü kullara dönüşür: Bir “al gülüm, ver gülüm” kıyameti.

Asgari bir sanatsal “eylem” olarak işlevsizleştirme

Robot Evevyn vi, tam da bu işlevsellik çerçevesinden sökülüşlüğüyle, sınai üretimin çarklarından çıkartılmasıyla seyirci önüne geliyor. Burada sanatın neredeyse sıfır noktasındaki kurucu eylemini yakalamak mümkün: Bir işlevsizleştirme, işlerken duyulmaz olanı böylece duyulur kılma eylemi. Robotik kolun başına gelenle modern sanatta vuku bulanlar arasındaki mesafe zannedilenin aksine çok kısadır ve özünde aynı eylem mantığını paylaşır: Bir pentür veya heykel de klasik çağ boyunca onlara atfedilen iktidar pedagojisi ve doğayı temsil işlevi çözümlere sanat olabilmış ve sanat denen tuhaf etkinlik ancak böyle doğabilmişti.

Robotik kol yalnızca bir işlevsizleştirme eylemine bağlı değildir yine de. Ayrıca muhayyel bir yeniden işlevlendirme de bunu takip eder. Bu yeniden işlevlendirme, robotik kolun adında ve diğer unsurlarla ilişkisinde düşünülebilir. Robotik kolun da dâhil olduğu üretim araçlarının kapitalist ekosistem üretimi rejiminde oynadığı rol, en hafif tabirle karanlıktır. Bu karanlıktan insani ve gayri insani ekosistemlere, özcesi yeryüzüne yönelik bir şiddet durmaksızın salgılanır. Sermayeden başka hiçbir şeyin bakımını (hem *care* hem de *maintenance* anlamında) umursamayan kapitalist üretimin dolaylı etkisi, diğer bütün canlıların ve cansızların “anti-bakımı” olarak zuhur eder. Bu anti-bakım, üretim araçlarının boyun eğdiği kapitalist mantığı kaçınılmaz sonucudur ve ekolojik kriz bundan doğmuştur.

Fakat *evim yuva* sergisinde seyirciye sunulan karmaşık sistem, üretim araçlarının ekolojik bakım amacıyla işe koşulabileceği bir başka mantığı düşündürür. Bu mantığın bütün unsurlarını şimdiden tayin etmek güç olsa da bunun kapitalizm ötesi bir ufka işaret ettiğini ileri sürmek hiç de abartı olmaz. Bu açıdan -yukarıda kolaycılık diyerek geçiştirdiğim- sanayiye doğanın karşısına koyan romantik tutumu da kısmen temellük etmek üzere yeniden ele almak gerekir.

Sanatın işlevsizleştirme eylemi, salt bundan ibaret kaldığında bile işlevsizleştirilen unsurun saf potansiyellerini öne sürdüğü için “mevcut yaşam” diyegeldiğim işlevsel çerçevelerin ötesine atıfta bulunmazlık edemez. Muhayyel yeni işlevler ise bu potansiyelleri kısmen edimselleştirerek mevcudu aşma yönünde bir adım daha ileri gider. Bu bağlamda romantik tutum, lafız hususunda kabul edilemez bir insanmerkezcilikle damgalı olsa da onun ruhu, sanata ve sanatta devrimci olana dair bir şeyler barındırır. Karşıtlık, sanayi/doğa ikilisinden mevcut yaşam/(gelmekte olan) bir başka yaşam ikilisine çekildiği anda bu ruh bütün kuvvetiyle tecelli eder. Romantizmin ruhu mevcuda direniştir. İşte sanatın sıfırcı eylemi, bu anlamda romantik bir eylem olur ve bir yanıyla da adına layık her sanat yapıtı, romantizmin neden ölümsüz olduğuna şahitlik eder. Romantik bir boyutu olmayan (yani mevcut yaşamı dönüştürme tahayyülü barındırmayan) hiçbir politik eylem yoktur ve sanat da politikayla bu muntıkada ikiz haline gelir. 35



Barış Çavuşoğlu, *evim yuva*, 2025. Fotoğraf: Barış Özçetin

THE ARMORY SHOW
4-7 SEPTEMBER 2025
BOOTH 139
JAVITS CENTER

SEMİHA BERKSOY
MEHTAP BAYDU

ELİF URAS
EROL AKYAVAŞ

LOVE AND THE SERPENT

GALERIST

GALERI'nev



REACH FOR THE CROWN



OYSTER PERPETUAL



RHODIUM



ROLEX