

Art

unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, EYLÜL-EKİM 2026, SAYI: 95, UGO RONDINONE, FOTOĞRAF: BERK KIR

UGO RONDINONE

Merve Akar Akgün, İsviçreli sanatçıyla Dirimart Dolapdere’de açılan sergisini konuştu

DEVİN OKTAR YALKIN

Sılay Sıldır, sanatçıyla EVİN’de açılacak *Nebulous* sergisi ve pratiği üzerine konuştu

FEMİNİST KÜRATÖRLÜK

Melis Cin & Elif Dastarlı feminist küratörlüğün sistemsel boyutlarını tartışmaya açıyor

ÖZER KABAŞ

Seda Yavuz, sanatçının Salt Beyoğlu’nda açılan sergisi vesilesiyle pratiğini ele aldı

AUDEMARS PIGUET

Le Brassus



ROYAL OAK
CALIBRE 7124 Ø 39mm

Geçmişin izleri, bugünün ruhu.
200 yıllık tarihi bir yapının içinde; özel tatlar ve
sohbetlerle Taksim'de yeniden hayat bulan bir deneyim.

Karas
WINE BAR & BITES



Art Unlimited
Eylül-Ekim 2026 -
95.sayısını çift kapaklı
olarak yayımlamıştır.
Sanatçı Ugo Rondinone'yi
Berk Kır fotoğraflamış,
sanatçı Devin Otkar Yalkın'ın
portresi Jack Bool
tarafından çekilmiştir.



Canopy
ISTANBUL TAKSIM

@karasistanbul | 0 (533) 604 17 78
Canopy by Hilton Istanbul Taksim
Tarlabası Blv, No:122-140 Taksim, İstanbul

Kalemin kılıçtan keskin olduğu iddiası, inancımı son ana kadar diri tutmakta direnen idealist, hatta biraz da romantik bir yazarın zihninden çıkmış olsa gerek diye düşünüyorum. Belki de kalemin keskin olmaya değil de sadece bir kılıca ihtiyacı vardır, kim bilir. Fazla mı keskin oldu?

Merhaba,

Gündemin gürültüsünden birbirimizi duyamaz olmuşken Eylül-Ekim sayısıyl birlikte *Art* Unlimited her zamanki gibi yine kendi tonunda ve sükûnetinde bir alan açmayı seçiyor. Bu sayıda uzun süredir ağırlamayı arzu ettiğimiz iki ismi bir araya getiriyor, çift kapakla karşınıza çıkıyoruz.

Bir yanda görünenin arkasını merak eden tavrıyla fotoğraf sanatında kendine özgü bir dil kuran Devin Oktar Yalkın'ı EVİN'de açılacak yeni sergisi *Nebulous* vesilesiyle konuk ederken, diğer tarafta doğa ile insanı buluşturan yaklaşımıyla çağdaş sanatta kendine ait bir dünya yaratan İsviçreli sanatçı Ugo Rondinone'yi Dirimart Dolapdere'de devam eden sergisi *the sun and the mountain* ile sayfalarımıza taşıyoruz.

Sezonun açılmasıyla şehre geri dönen hareketlilik, peşi sıra açılan sergiler heyecan verici buluşmaları beraberinde getirirken bizler de bu temponun izini sürdüğümüz bir seçki sunmaya özen gösterdik. Neslihan İmamoğlu Meşher'de devam eden *Seyahat Sanatı* sergisinde “merak” ögesini, Necmi Sönmez *like a warrior* sergisi Museum Morsbroich Leverkusen'da süre gelen Cihan Çakmak'ın imgelerini, Seda Yavuz, Özer Kabaş'ın “deniz”ini, Görkem İmrek ise Deniz Gül'ün arşivi üzerinden sanatçının “üretim belleği”ni değerlendirirken yazarlarımızdan Misal Adnan Yıldız da kaleme aldığı metinde kamusal mekânın imkânlarını tartıştı.

Ceylan Önalp, Mustafa Boğa'ya Martch Art Project'te açılacak *Bu baktığım son şey olabilir* sergisine dair merak ettiklerini sorarken bizler de Sergen Şehitoğlu ile *Çatallanan Yollar* sergisini ve Sakıp Sabancı Müzesi'nde (SSM) izleyiciyle buluşan *Yoko Ono: İçyapı İçses* sergisi üzerinden Ahu Antmen, Jon Hendricks ve Connor Monahan ile konuştuk.

Yoğun gündemin paralelinde, süreklilik kazanan serilerimize yenileri de eklenmeye devam etti. Umur Durmuş *Bakma-Görme* serisini üçüncü bölümüyle sürdürürken, *Portre* serisinin bu ayki konuğu Merve Tuna oldu. Daha önce *Feminist Sanatın Sosyolojisi* ile okurla buluşan Melis Cin ve Elif Dastarlı, bu kez cinsiyetçi sergileme ve arşivleme politikalarını merceğe aldıkları yeni yazı dizisi *Feminist Kûratörlük* ile odak noktalarını genişlettiler. Zeynep Köylü ve Gürçim Yılmaz ise *Asimptotik Temas* başlıklı yeni serilerinde şiir ile sanat eseri arasındaki etkileşimi inceliyorlar. İlker Cihan Biner, Süreyya Evren ve Ateş Alpar köşeleriyle sanat ekosisteminin tartışma hatlarını güçlendirmeye devam ederken yazılarını uzun süredir farklı mecralarda severek takip ettiğimiz Kaya Genç'in, eleştiriyi korunması ve sahiplenilmesi gereken bir alan olarak ele aldığı *Kritik* adlı köşesiyle aramıza katıldığını duyurmaktan mutluluk duyuyoruz.

Yeni karşılaşmalara, zihin açıcı tartışmalara ve taze fikirlere vesile olması dileğiyle,

Keyifli okumalar dileriz.

Selin Çiftci

Yazı işleri müdürü



Herman Melville, Moby Dick, Vol. I, 1930, İllüstratör: Rockwell Kent, gravür ve oyma baskı, 34 x 22,5 x 3,5 cm, The Lakeside Press, The Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu

unlimited
20 / 10

20 YEARS IN PRINT & 10 YEARS IN PIXELS



Made of Stories

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

poltronafray.com



POLTRONA FRAU by BMS DESIGN CENTER
Nispetiye Cad. Seherıldızı Sk.5 Etiler
T. 0212 263 64 06
info@bms.com.tr | bms.com.tr
f bmsdesigncenter | @ bmsdesigncenter



DESIGN
CENTER

1984

unlimited

ART UNLIMITED

Yıl: 20 Sayı: 95

Genel yayın yönetmeni

Merve Akar Akgün

Yazı işleri

Selin Çiftci

Fotoğraf editörü

Berk Kır

Gösteri sanatları editörü

Ayşe Draz Orhon

Mali işler

Berfu Adalı

Editör

Berfin Küçükaçar

Katkıda bulunanlar

Ateş Alpar, İlker Cihan Biner, Jack Bool,
Melis Cin, Elif Dastarlı, Umut Durmuş,
Süreyya Evren, Kaya Genç, Neslihan İmamoğlu,
Görkem İmrek, Zeynep Köylü, Ceylân Önalp,
Sılay Sıldır, Necmi Sönmez, Seda Yavuz,
Misal Adnan Yıldız, Gürçim Yılmaz.

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.

Sadece bir bölgeden çıkarılan siyah inci. Eşsizliğin resmi.
Eşsiz olmanın kıymetini bilenlere hediye.

Garanti BBVA Özel Bankacılık olarak
gerçek değer in farkında olanlara eşsiz bir hizmet için buradayız.
Yatırımlarınıza değer katmak için güvenilir hizmetimizle yanınızdayız.

 **Garanti BBVA**
Özel Bankacılık

ABONE OLUN, SANATA DESTEK OLUN.

unlimitedrag.com/subscription

Ödemelerinizi nakit ya da hesaba
havale şeklinde yapabilirsiniz.

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

Havale yaparken açıklama kısmına
UNLIMITED ABONELİK olarak
belirtmenizi rica ederiz.

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

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

1 yıllık abonelik
Architecture Design **Art unlimited**
× 6 sayı
+
5.000 TL

2 yıllık abonelik
Architecture Design **Art unlimited**
× 12 sayı
+
8.000 TL



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

bebitalia.com

mozaik

Exclusive distributor in Turkey

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

B&B
ITALIA

İÇİNDEKİLER

- 14 Kıvrım:** Günceden politik kesitler
İlker Cihan Biner
- 16 Müstakil Perspektif:** Emilie'nin çaldığı piyano.
Selin Çiftci
- 18 Akuta Makuta:** Nereden bükülebilir gidişat?
Süreyya Evren
- 20 Kritik:** Sanatçının genç bir eleştirmen olarak portresi
Kaya Genç
- 22 Sergi:** Müşterek kazan: Emine Boyner'in Kocakarı Masalları üzerine
Merve Akar Akgün
- 24 Asimptotik Temas:** Bir karaağacın dedikleridir
Zeynep Köylü & Gürçim Yılmaz
- 26 Röportaj:** Bir sistem ve olasılık modeli: Çatallanan Yollar
Berfin Küçükaçar
- 30 Röportaj:** Üretimin koşullarını yaratmak
Berfin Küçükaçar
- 34 Sergi:** Ertesi zaman*
Ceylân Önalp
- 38 İstanbul:** İstanbul'da bir gizli emek anıtı
Merve Akar Akgün
- 42 Sergi:** Başka bir alan, başka bir ihtimal
Merve Akar Akgün
- 44 Röportaj:**Ufuk ile zamanın katmanları arasında: the sun and the mountain
Merve Akar Akgün
- 50 Fotoğraf:** Aynı yere kaç kez bakılır?
Sılay Sıldır
- 58 Yorum:** Karşılaşmaların getirdikleri
Neslihan İmamoğlu
- 61 Röportaj:** Yoko Ono'nun barış arayışı
Merve Akar Akgün
- 64 Hafıza:** Hafızayı taşımak: Galerist'in 25 yılı
Berfin Küçükaçar & Merve Akar Akgün
- 68 Feminist Küratörlük:** Karşı-hegemonik bir pratik olarak Feminist Küratörlük
Melis Cin & Elif Dastarlı
- 73 Bakma-Görme:** Sanat sosu
Umut Durmuş
- 76 Yorum:** Islak kamusal
Misal Adnan Yıldız
- 78 Yorum:** Savaşçı, samimi, deneysel
Necmi Sönmez
- 82 Yorum:** Açık deniz, açık zaman: Özer Kabaş ve çağdaşlığın kıyıları
Seda Yavuz
- 86 Portre:** Fetiş ile formül arasında: Merve Tuna
Merve Akar Akgün
- 90 Arşivsel Okuma:** Şimdi, yıllar sonra?
Görkem İmrek
- 94 Aksak:** Ekoloji sadece bir tema olabilir mi?
Ateş Alpar

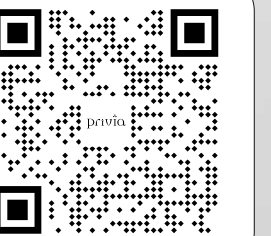
O çok sevdiğiniz Puccini temsilini en önden değil de orta blokta izlemeyi tercih etmenizin uzun vadeli kararlarınızla ne ilgisi olabilir?

Privia'da her şey sizi tanımakla başlar. Sizi siz yapan ince detayları anlar, hedeflerinize birlikte ulaşıyoruz.

privia
Sizi tanımak özel



Privia'lı Ol |



ÖZEL
BANKACILIK



KIVRIM

İlker Cihan Biner

Günceden *politik* kesitler

0. Başlarken

Dalgalarım, sisli hallerim nereden geliyor?

Yaşam yolculuğumda -ki herkesin bir yolculuğu vardır- çarpışmalar, tit-reşimler, kopuşlar ve daha pek çok hareket/eylem mevcut.

Rüzgârlı, dalgalı zihnim çıkıntılarla, deliklerle, parçalanmalarla, metce-zir seviyeleriyle dolup taşıyor. Ayrıca varoluşun bu fraktallığı başka açılardan coğrafi, sosyo-politik, ekonomik, kültürel konularla da ilintili.

Kıvrım böyle bir perspektiften hem memleketin güncel sanat tarihine hem de birçok politik meselelere müdahale niteliğinde. Kaleme aldığım her yazıyı sadece söylem veya metin düzeyinde değil, bir eylem olarak görüyorum. Bu tutum, eğilen, bükülen, sıçrayan, bazen de dans eden ama çok-ça geniş fikir ağları örmeye çalıştı ve çalışmaya devam ediyor.

Yani yazılar her ne kadar kalemimden çıksa da kolektif tınıya sahip.

Kıvrım'ı okuyan her kim varsa hep beraberiz.

1. Kolektif titreşimler

Okuyucudan aldığım e-postalarda/mesajlarda güncel politika ile ilgili fikirlerim merak ediliyor. Bende *Kıvrım*'da düzenli olarak tuttuğum gün-lüklerimden siyasal duruşuma dair bazı kesitler sunmak istiyorum.

2. Kesitler

1 Aralık 2025

Pedetik¹ ilginç bir kavram. Ayak anlamına gelen *ped* sözcüğünden türetilmiş *pedesis* ilk otonom devinim. Pedetik hareket yürümek, koşmak, zıplamak, dans etmek gibi eylemlerle meydana gelir. Sosyal açıdan düzensizliği, öngörülemezliği ile diğer hareketlerden ayrılır.

Politik mücadeleler öngörülemezliği, barikatları aşma çabasıyla pedetik özellikler taşır.

15 Ocak 2026

Yazılarım “kesişimsellik” düzleminde.

Önce düzen eleştirisi: Sermaye, emek sömürüsü, devlet mekanizması karşısında ne yapabiliriz?

Neo-liberalizmin nasıl işlediğiyle ilgili bambaşka paradigmlar var. Fikrim ilk başta şöyleydi: Davranışlarımıza içkin normlarla hareket etme. Yani gündelik yaşamın her açıdan piyasalaşması. İçtiğimiz sudan, tuvalet kâğıtlarına varana değin neo-liberalizm hüküm sürüyor. Fakat bu yaklaşım önemli olmakla beraber bir şeyler eksik.

Sermaye heterojen/değişken iktidar kurallarıyla işleyerek devletten ayrı yerlerde değil.

Devlet-sermaye iç içe. Ayrıca ulus paradigması da bu iktidar odaklarına dahil. Ortaya çıkan hiyerarşik düzlemlerde yaşamlarımız biçimleniyor.

Mesele sömürgeleştirilen, köle haline getirilen topluluklara gelince şiddet derinleşiyor. Düzenin eleştirisi için bu yapısal dinamizmi iyi öğrenmeliyiz. Dikkat, sabır ve direnç önemli silahlar.

23 Mart 2026

Benlik zihnin oluşturduğu bir akış. Bu konum kendiliğinden oluşmuyor. Bir sıvı kapta yaşamıyoruz. Zihinlerin bağlı olduğu devasa iktidar mekanizmaları var. Yolumuzun, mücadelemizin kapalı olduğunu söylemiyorum. Sadece eşit, adil bir ortak yaşam ve başka bir dünyanın ihtimalini düşündüğüm için yazıyorum.

Devletler ile kapital düzenlerin iç içe politikayı, adaleti, sağlığı, ekonomiyi, kültürü biçimlendirdiği bir gerçek. Tarihsel muhasebeleri yapma ve ihtimaller yaratma isteği her halükârda ufuk açıcı.

Öte yandan hak merkezli tartışmaların Avrupa, Amerika temelli olması dünyanın pek çok coğrafyasındaki halkları dışarıda bırakıyor. Üstelik yaşıyış biçimleri her daim sömürülere maruz kalıyor.

Fukuyama'nın “tarihin sonu” tezinin çürümesi tam da bahsettiğim güç kurma noktasında tartışmaya değer. Neo-liberalizm hiçbir koşulda bu dünyaya eşitliği, adaleti getirmedi. Aksine savaşları, sömürge imparatorluklarını, ırkçılığı ya da emperyalizmin şiddetini yaymaya devam etti. Çıkar/fayda odaklı, sermayeyi temel alan, rekabeti arttıran, yaratıcılığı yalnızca tek odaklı çalışma hayatında kitleyen, itaati kalın bağlarla çizen geniş bir düzlemden söz ediyorum.

Geldiğimiz noktada emperyal devletlerin saldırganlığı bu gezegeni yok oluş anlamında tehdit ediyor.

Demokrasi ise evrensel bir liberal sistem değil. Çoğulculuğa, otonomiye işaret eden, tarihsel perspektifleri dışarıda bırakmayan, özgün yaşama biçimlerini icat eden konumlara ihtiyacımız var. Yani oryantalizme sivrulmamak adına coğrafyaların ihtiyaçlarına, ezilmişlerin seslerine/direnişlerine dikkat kesilmek önemli.

Ne “tarihin sonu” tezleri ne de “teröre karşı savaş” naraları... Alacakaranlık bölgelere bakmanın, öğrenmenin zamanı geldi de geçiyor. 🌿

LEE BROOM



Tasarımcı: Lee Broom

www.tepta.com



Requim için okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA



MÜSTAKİL PERSPEKTİF

Selin Çiftci

Emilie'nin çaldığı piyano.

Emilie'nin arka planda çaldığı piyano.

Antoine'ın eşi Emilie'nin arka planda çaldığı piyano.

Sergide başka hiçbir izine rastlamadığımız Antoine'ın eşi Emilie'nin arka planda çaldığı piyano.

Zaman zaman aklımda dupduru bir suyun üzerinde kendi kendine belirveren bu ses, bir süre sonra bambaşka düşüncelerin arasında aynı geldiği gibi parmak ucunda kayboluveriyor.

19. yüzyılın ilk yarısından 20. yüzyılın ortalarına uzanan bir zaman kesitinde son demlerini yaşayan Avusturya-Macaristan ile Osmanlı imparatorlukları arasında gidip gelen, kısmi yerleşik, yarı göçebe ve muhtemelen oldukça da yorgun Macar Köpe ailesinin “gelin”i Emilie. Yıllar önce Salt Beyoğlu'nda gerçekleşen *İmparatorluklar Arasında, Sınırlar Ötesinde* sergisinde iki erkek kardeş Antoine ve ağabeyi Taib'in defterleri, çizimleri ve fotoğraflarının arasında belli belirsiz duyulan piyanoyu o çalıyor.

Arşivsel olmasını bir yana bırakırsak bu sergiye yıllar sonra cevap veren başka bir sergi yapılacak olsa kuşkusuz Emilie'nin üzerine gitmeyi denerdim.

Piyano romantik, zarif; siyah beyaz tuşlarına, talep ettiği katı disipline rağmen yumuşak kalpli bir enstrüman. Kendi dünyası var. Mesela boru, trompet ya da askeri vurmalılar pek böyle değil. Öznelerinden başka bir gücün yankısı olmalarının yanı sıra çağırıcı ve hükmediciler. Piyano ise bu sergi özelinde Emilie'nin varlığının tek kanıtı. Sadece onu temsil ediyor, onun vekili.

Oysa Emilie ile enstrümanı arasındaki ilişkinin farklı bir gerilim hattına açılan başka bir temsil boyutu daha bulunuyor. Bu hattın izini sürmek için MET'te devam eden *Musical Bodies* sergisinin sorularına gidilebilir.

Musical Bodies, “Biz kimiz?, Ne yaparız? Neye değer veriyoruz? Neye inanırız? Nereden geliyoruz?” sorularıyla açılıyor. Küratörün insana dair yönelttiği bu sorular, yanıtlarını sergideki enstrümanların kültürel tarihleri, malzemeleri ve organolojik tasarımları üzerinden bulmayı deniyor. Enstrümanı insanın uzantısı olarak ele alıyor.

Tarihsel düzlemde bir enstrümanın insana dair verdiği ilk ipucu materyal seçimi üzerinden biçimleniyor; materyalin elde ediliş biçimi ekonomik gücü, toplumsal statüyü ve sınıfsal ayrımları görünür kılıyor. Kişinin kendi bedenini enstrümanlaştırması ile ağacı, metali, hayvan bağırışını, ahşabı ya da fildişi dönüştürmesi farklı kültürel hiyerarşiler demek; dolayısıyla her biri farklı temsiliyetleri, uzantıları deşifre ediyorlar. Beden, herkeste olduğundan çeşitlikçi bir zemin sunarken, fildişi, nadir metaller veya uzak coğrafyalardan getirilen işlenmiş değerli ahşaplar doğrudan ticaret ağlarına, kaynak kontrolüne ve servete işaret ediyor. Dolayısıyla işçilik gerektiren, erişişi güç materyale sahip enstrümanlar saray mutlakiyetinin veya elit sınıfların hamiliğinde biçimlenen “yüksek kültür”ün yansımaları olarak kabul görüyor.

Peki enstrümanın formuna, tasarımına bakarak insan anatomisine dair nasıl bir okuma yapabiliriz? Burada devreye cinsiyet kodları giriyor; ikinci ipucunu bize enstrümanın mimarisi veriyor. Klasik keman gövdesinin hemen önüne yerleştirilmiş M.Ö. 3000'lere uzanan Erken Kiklad dönemine ait mermer kadın figürü bunun somut karşılığı. Heykelin dişil figürü ile modern enstrüman mimarisi aynı dili konuşuyor; aynı kıvrımlara, aynı hatlara sahipler. Benzer bir diğer anatomik ilişkilendirmeyi Man Ray'in Kiki de Montparnasse'ın beline f deliklerini yerleştirdiği *Le Violon d'Ingres* eserinde de görebiliyoruz. Sergi, bu fikri tam tersinden işleyen hibrit bir nesneyle² diyalogu daha da derinleştiriyor: Çello gövdesinin üst kısmına işlenmiş kadın memeleri ile hemen altında sakallı, bıyıklı yüz hatları taşıyan enstrüman, dişil ve eril temsilleri aynı ahşap bedende buluşturuyor. Buradaki özdeşleştirmeye dair kuir okuma yapmak dahi mümkün ki bunun nefis bir örneğini Max Keller *My Gender Is a Cello* başlıklı makalesiyle veriyor.³

Cinsiyet kodları enstrüman bedeninde yerlerini aldığına göre, şimdi Emilie'nin piyanosuna geri dönebilirim.

Emilie neden kemani ya da çelloyu değil de piyanoyu tercih ediyor?

Bunun “çalmayı bilmiyor”dan daha sağlam cevapları var gibi görünüyor. 19. yüzyıl burjuvazisinde bir kadının enstrüman çalması “domestik bir zarafet göstergesi” olarak teşvik ediliyor ancak bu durum sadece kadın bedeninin duruşunu bozmayan belirsiz sınırlar içinde kabul görüyor. Arp bunlardan biri, icracının dik

duruşunu, kollarının zarafetini ve silüetini öne çıkarıyor. Üflemlilere geçiyorum; flüt bunlardan biri mi? Değil. Kadının flüt çalması yüzü şişirdiği, dudak formunu bozduğu ve tükürük salgısını artırdığı için zarafetten yoksun hatta yer yer pornografik bulunuyor.⁴

Piyano?

Piyano makbul.

Piyano sandalyesindeki oturuş biçimi, kadının omurgasını dikleştirmesini, bacaklarını birleştirmesini ve bedensel hareketlerini korsenin sınırları içinde tutmasını zorunlu kılarak eril bakışın talep ettiği estetik normlara hizmet ediyor. Makbul olanı teyit ediyor.

“Sergide başka hiçbir izine rastlamadığımız Antoine'ın eşi Emilie'nin arka planda çaldığı, belki de çalmak istemediği, piyano.”

Piyano Emily'nin sergideki tek temsili, uzantısı ve vekili. Ama onun vekilini kendisi tayin edememiş bir kadın olup olmadığını bir çırpıda söylemek kolay görünmüyor. 

1: Man Ray, Violon d'Ingres, 1924, Worcester Sanat Müzesi, Worcester, MA, Stoddard Acquisition Fund, 2005, © Man Ray 2015 Trust / Artists Rights Society (ARS), NY / ADAGP, Paris 2026.

2: Giovanni d'Andrea, Lira da braccio, 1511, Sanat Tarihi Müzesi Viyana, Tarihi Müzik Enstrümanları Koleksiyonu, © KHM-Museumsverband.

3: Keller, Max. 2026. “My Gender Is a Cello.” Metmuseum.org. May 26, 2026. metmuseum.org/perspectives/my-gender-is-a-cello.

4: Macleod, Beth Abelson (2001). Women and the Musical Elite: Women's Clubs in Istanbul and Chicago, 1880-1920. Indiana University Press.



Mermer Kadın Figürü, Erken Kiklad Dönemi I, M.Ö. 2700-2600, The Metropolitan Museum of Art, André ve William Spears Hediyesi, 2024



KURUMSAL SPONSOR
Tüpraş

ARTER

Mehtap Baydu'nun *Seni Sevmek Çok Zor!* adlı sergisine eşlik eden kitap, serginin küratörü Selen Ansen'in sanatçıya hitaben kaleme aldığı mektupla açılıyor. Yayında, Sandeep Sodhi'nin Mehtap Baydu'nun üretim pratiğini ele alan “Yağmurdan Önce Tavuskuşu Dans Ettğinde” başlıklı metni, Anıta Sezgener'in sanatçının eserlerinden esinle yazdığı “24 Omurlu Noktasallık” şiiri, Emre Şan'ın *Ben ve Her Şey Arasındaki Mesafe (Camdan Bir Beden)* adlı yapıta odaklanan “Bedenimle Diğer Her Şey Arasındaki Mesafe” başlıklı yazısı ve Mehtap Baydu'nun annesiyle Bingöl Zazacasında gerçekleştirdiği söyleşi yer alıyor.

Türkçe ve İngilizce iki farklı edisyon olarak yayımlanan *Mehtap Baydu: Seni Sevmek Çok Zor!*, Arter Kitabevi'nden satın alınabilir veya kitabevi@arter.org.tr e-posta adresi üzerinden sipariş edilebilir.

Güncel program ve ziyaret bilgileri için:



ARTER.ORG.TR

f @ x @arteristanbul

Hazırlayanlar Selen Ansen
ve Süreyya Evren
Tasarım Ayşe Bozkurt
150 sayfa

KURUCU | FOUNDER
Vehbi Koç Vakfı



AKUTA MAKUTA

Süreyya Evren

Nereden *bükülebilir* gidişat?

Sanat düşünme alanı ister diyor Fakewhale, geçtiğimiz aylarda yayımladığı eleştirel yazısında¹, eleştirel derken temelde sanatın aşırı gösteriye dönmelerinden, hızlı alımlanabilen, hızlı tüketilebilen ve sonsuza dek paylaşılmaya müsait görüntüler ve deneyimler üretimine dönüşmesinden şikayetçiler ve yazı şöyle bitiyor: “Belki de gelecekteki sanatın radikal yanı, çağdaş kültürün giderek tükettiği bir şeyi yeniden canlandırmakta yatacaktır: düşünmek için gerekli olan zaman.”

Düşünmek için zaman. Nasıl yani, ekranı kaydırmadan mı, desek basit kaçacak. Ama bu serzenişe bir yakınlığı da var. İlk karşılaşma anındaki düşünme mi kastediliyor sadece yoksa sonrasındaki eserden ayrıldıktan sonra da üzerinde kalan düşünmeden mi?

Playground effect demişler sanattaki mevcut durumu tanımlamak için, tema parkı deneyimi de denebilir; izleyicinin deneyim yaşamasıyla kastedilen, sıklıkla oyun parklarındaki fiili oyun deneyiminin versiyonlarına kayıyor çünkü. Uluslararası bienallerde en çok dikkat çeken yapıtlar artık kavramsal olarak en karmaşık ya da titiz olanlar değil; içine girilebilen, yatılabilen, oynanabilen, fotoğraflanabilen anıtsal yerleştirmeler oluverdi vurgusu bu yorumlarına yol açan.

Bu eleştiriyi başka yerlerden de duyuyorum ama neyin, kimin eleştirildiğinin sık sık belirsizliğe kaydıgından kuşkulanyorum. Sözelimi bu eserler derin bir düşünmeyi kışkırtmaktan ziyade, geçici duyuşal hazlar sunmak üzere tasarlanıyorsa eğer, güncel sanat, eğlence sektörünün yapısını benimsemekteyse, yapıt artık zaman, sessizlik veya çözümleme talep etmemekteyse; anında çalışmak, etkilemek, sürükleyici olmak ve hepsinden önemlisi sosyal medyada tekrar tekrar dolasına girmeye uygun olmak zorunday-sa eğer bunun sorumlusu kimdir? Nereden bükülebilir gidişat?

Daha önce de değinmeye çalışmıştım, sanat dünyasında izleyicinin görüşlerinin giderek önemsizleştiği ama izleyicinin ilgisinin sürmesinin hâlâ önemli olduğu, hatta yatırımların arttığı ve sanat sahnesindeki merkezi alan büyüdüğü ölçüde izleyici ilgisinin artmasının da gerektiği bir ortamda, geriye tek bir şey kalıyor: İzleyiciye deneyim vaat etmek! Bu deneyimin ne olduğu, nasıl bir deneyim olduğu kritik değil, kritik olan tekrarlanabilir olması. O yüzden de diğer alanlardaki birikimlerden faydalanılıyor, Walt Disney Parkları izleyicilerin yeniden ve yeniden gelmesi için neler yapma düsturuyula hareket ediyorsa onları rehber almak yani. Böylece özellikle büyük fuarlarda ve bienallerde, sergileme mekânları eleştirel bir sanatsal sorgulama alanı olmaktan uzaklaşıp; sanatsal araştırma, etkileyici sahne/ortam tasarımı ve görkemli cazibe arasındaki sınırların bulanıklaştığı rafine birer “kültürel eğlence ortamına” dönüşmekte diyorlar ve anlaşılmazlık, zorluk, muğlaklık ve rahatsızlık hissi gibi sanatsal araştırma için hayati öğelerin, dikkat ekonomisi ve sosyal medya mantığı uğruna kademeli olarak etkisizleştirildiğini vurguluyorlar.

Bu tip eleştirilerle karşılaşınca genelde takıldığım nokta şu oluyor: Peki neden? Yüz yıl önce de herkesin hemen beğenmesini isteseydin yapman gereken sanat avangard sanat değildi. O zamanlar sosyal medya da yoktu, ama insanlar gene sanat eserine bakıp hemen mesaj veya haz almayı “anlaşılmazlık, zorluk, muğlaklık ve rahatsızlık” a yeğliyordu. Sanatsal tüketime izleyicinin düşünme emeğini ekleme talebi hiçbir sanat disiplninde ana akımın parçası değildir; sinemalarda oynayan filmler de “anlaşılmazlık, zorluk, muğlaklık ve rahatsızlık” a yaslanmıyor, çok satan kitaplar, çok izlenen tiyatro eserleri de. Bu beklentiler avangardın beklentileri, alternatif sahnelerin beklentileri. Ama sorun şu ki güncel sanatta bu eğilimin kendini devreye sokabileceği güçlü alternatif sahneler yok, alternatif sahnelerle ana akım aynı telden çalıyor.

Bunun da bükülebileceği yer olarak benim gözüme “içeriğin önemsizleşmesi” çarpıyor. İzleyici görüşleri önemli profesyonel sanat kararlarını ve algılarını en ufak etkilemiyor derken kastettiğime şunu da ekleyebilirim: Alımlama zamanının izleyiciye ve esere tanınabilmesi, bu şekilde zaman ve zihin ayırmanın teşvik edilebilmesi için, böyle bir çabanın benzer çabaları bulacağı, diyalogların, tartışmaların ve birbirini ciddiye alan değerlendirmelerin buluşacağı meccalar gerek. Şu anda böylesi tüm meccalarımız yavaş yavaş erimiş gibi. Elimizde sadece başarılar, başarısızlıklar, hem niceliğe tercüme edilebilir veya doğrudan niceliktan kaynaklanan şeyler, hem de bir sürü “-miş gibi yapma” var. Artık sanatta eleştirel ile kastedilen sıklıkla sanat dünyasındaki herkesin aynı fikirde olduğu – olmazsa zaten sanat dünyasında tutunamadığı- söz hakkı bulamadığı- konularda ben de aynı fikirdeyim mesajı vermek olmuş durumda galiba. Ama Fakewhale’in yazısı beni güncel sanatın Türkiye’de zihin ve ufuk açıcı bir omuzlamalar silsilesi ile birlikte yürüdüğü günlere götürdü. 1990’ların ikinci yarısı ve 2000’lerin başlarında da dönemin coşku ile karşılaşılan işlerin karşı “bunlardaki siyasi vurgu ve ironi çok kısa süreli, uzun uzun düşünme gerektirmiyor, esprileri iki saniyede anlaşılıyor,” diye eleştiriler gelmişti.

İlk aklıma gelen olduğu için İnternet’ten Ahu’nun (Antmen) Radikal’deki yazılarını bulmaya çalıştım ve tabii bulamadım, çevrimiçi erişilebilen akademik tezlerde² yazılardan yapılmış alıntılar anca bulabildim. 2005 İstanbul Bienali’ndeki *Serbest Vuruş* sergisi hakkında Ahu, 21 Eylül 2005 tarihli Radikal gazetesinde yazarken serginin “angaje” her tür sanatsal tavrın içine düştüğü tuzağa düştüğünü söylemiş – şimdi herhangi bir serginin “angaje” (aynı anlamda “savgüden” terimi bile kullanılmıyadı) olduğundan bahsetse biri ne tuhaf olur değil mi, neyden bahsettiği anlaşılmaz, kavram bugün başka bir anlama mı geliyor diye düşünürsün en iyi ihtimalle. Bu tip bir eleştirinin getirebildiği günler bile ilginç geldi Ahu’dan bu parçayı yıllar sonra tekrar okurken. Ahu sergiyi “*Serbest Vuruş*’un politik söylemi bariz, mesajları bariz, şikâyetleri bariz. Hadi bariz olsun da peki bir toplumda psikolojik yarıklar açan bütün bu travmaların, trajedilerin insandan insana aktarabilecek bir derinliği yok mu?” diye eleştirmiş ve “ele alınan hemen her konuyu bir tür *pop* sanat estetiğiyle boyayan bu sergi, aslında meselelerin farkında olunmaksızın yüzeyde bırakıldığı bir gösteriye benziyor” demiş. Bu arada serginin küratörü Halil’den (Altındere) de şu alıntıyı yapıyor: “Politik söylemi bariz, topluma ve halk kitlelerine mesaj ileten bir temsil sergisi yapmadım. Şikâyet eden işlerle hiç ilgilenmedim ne de travma ve trajedileri pazarlık konusu yapanlarla.” Başka bir *web* sitesinde Halil’in bu eleştirilere şöyle yanıt verdiği yazıyor: “Siz eleştirmenler gibi metaforik tarzlarla başvurmuyoruz, doğrudan siyasal göndermeleri olan ve kolektif biçimde gerçekleştirilen sergiler yapıyoruz.”

Ben de şu anda yeni bir akademik gayretle tam neler yazmıştık, yazılmıştı, konuşulmuştu, detaylı peşine düşmüyorum bu değiniyi kaleme alırken. Çünkü işaret etmek istediğim şey gerektirmiyor. Ne ilginç, diyorum ve demek için alıntılıyorum temelde, bütün bu tartışmalar ne kadar canlı! Bu canlılık esas nasıl eridi, görüşlerin farklılığı nasıl ufulanıp silindi komplike olduğu iddiasını az sayıda alıcıya satıp geri kalanını deneyime boğmak isteyen yeni tekdüzelikte? Fakewhale, bugünkü eğlence paradigmasının izleyiciye tarihsel avangardın tersi bir yön izlettirmesi olarak açıklıyor. Gerçi avangardda da tek mesele alımlama süresi değildi, hızlı alımlanan şeyin hazmedilmesi ve gerek hayata gerekse sanata bakışa nüfuz etmesi de olabiliyordu esas sürenin işlediği yer. İşaret ettikleri eğlence paradigması, yapıtın kendisini derhal bir “olay” olarak ifşa etmesini şart koşuyor. Sadece alımlama anında değil sonrasında da bir ekstra çaba, düşünme, yeniden tartma gerektirmeyen, yerinde çözülen eserler gerekiyor bu eğlence paradigması için. Böylece imgeler ve reklam bazlı uluslararası dil Instagram’da çoğaltılabiliyor, ve herkes kendi PR’ıyla eserin PR’ının bir karışımı için harıl harıl çalışarak yeni *post*’lar üretmeye odaklanabiliyor. Fakewhale’in güzel bir vurgusu da şu: “Önemli olan katılmak, dokunmak, içinden geçmek, fotoğraf çekmektir. Belgeletemeyen veya duyuşlarla anında algılamayan her türlü eylem, iletişimsel bir başarısızlık olarak yorumlanma riskini taşır. Bu süreçte, Benjaminci *aura* teknik yeniden üretim yoluyla yok edilmez; aksine, ziyaretçinin egosu için bir arka plana dönüştürülür.”

Eleştirmeni yapıtın âdeti kendisinin teorileşmesine aracılık edecek insan olarak hayal etmemek de lazım bence³. Belki sergi kataloğuna yazılacak yazıdan böyle bir beklentisi olabilir galerilerin ve sanatçıların ama eleştirmenden değil. Eleştirmen eseri yeniden okurken yeni bağlamlar ve ilişkilennmeler vaat ediyorsa eğer, kavramları yapıt için de yeni olmaya adaydır.

Fakewhale’den son bir alıntıyı verip yorumlayalım: “Sanat bir eğlence haline geldiğinde, açık bir soru olarak işlevini yitirir ve bunun yerine, kendi zevk ve katılım beklentilerinin doğrulanmasını arayan tüketicilere sunulan, önceden hazırlanmış bir yanıt, bir kültürel hizmet haline gelir. Buradaki en önemli nokta, bu zorla dayatılan erişilebilirliğin sanatı gerçek anlamda demokratikleştirmediği; aksine, sanatın yıkıcı potansiyelini etkisiz hale getirerek onu konsensus mekanizması içinde kusursuz işleyen bir bileşene dönüştürdüğüdür.”

Ama işte açık sorular olarak sanatın işlevini bulabilmesi için gereken alımlama zamanı –ilk andaki de ve eserden uzaklaştıktan sonra başka eserlere ve hayata bakarken düşünürken sürecek olan da– bir agora istiyor. Açık soruya yanıtların ve yanıt çabalarının merak edildiği bir zemin. Eleştirmenden ve eleştirilerden eski beklentilerimizden biri buydu. Açık sorulara yeni bakışlar getirmeleri ve sanatın erişilebilirliğini bir zoraki eğlenceye sıkıstırmayıp aksine yeni sorulara ve yeni düşünlümlere izleyiciyi çağıran, konsensüsü rahatsız etmekten çekinmeyen ve böylece sanatın yapan ve yıkan potansiyeline dönük kastrasyonları, sakatlama girişimlerini pas geçen bir nefes beklentisi. ⁴⁵

² Şurada sözelimi, Yasemin Erengergin Kafkas, *Plastik Sanatlarda Yeni Orjantalizm*, sanatta yeterli tezi, tez danışmanı: Prof. Dr. Cevat Demir, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2008. <https://acikerisim.fsm.edu.tr/server/api/core/bitstreams/cb7fb34-41c8-40ce-8fe0-80fed63501a8/content>

³ Konuyla ilgili bir tartışma için bkz. Ümit İnatçı, *Sanat Eleştirisi: Gözleni Okunur Kılmak ve Kavramın Sınırları*, 724. https://t24.com.tr/yazarlar/umit-inatci/sanat-elistirisi-gorulen-okunur-kilmak-ve-kavramin-sinirlari,55962?nd=178298823401223&_t=1782988475553

YENİ BMW 7 CONTEMPORARY ISTANBUL’DA SANATSEVERLER İLE BULUŞUYOR!

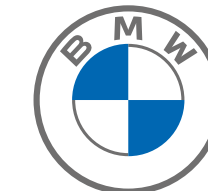
Preview | Ön İzleme
23 Eylül

Genel Ziyaret
24-27 Eylül

Tersane İstanbul



ci contemporary
istanbul



BAYERISCHE MOTOREN WERKE

Borusan Otomotiv

¹ Fakewhale, *Works Of Art As Spectacles Of Entertainment And Distraction: The New Trend Shaping Biennials And International Art Fairs*, Fakewhale Log, 15 Mayıs 2026. <https://log.fakewhale.xyz/works-of-art-as-spectacles-of-entertainment-and-distraction-the-new-trend-shaping-biennials-and-international-art-fairs/>



KRİTİK

Kaya Genç

Sanatçının genç bir eleştirmen olarak portresi

Yazarlığa film eleştirmeni olarak başladım. On altı yaşındaydım. Steven Spielberg'in *Amistad*'ına (1997) dair olumsuz bir eleştiri yazmıştım. Filmin geçmişte adalet ve ırk eşitliğine inanmış beyaz kahramanlar yaratarak, Kuzey Amerika'nın kölelik tarihini temize çektiğini savunmuştum. Liseli solcu bir genç için Hollywood filmlerini ideolojik açıdan eleştirmek zevkliydi. Üniversite sınavı yaklaşırken, film yönetmeni olmaya karar verdim. Sinema okudum ama kısa sürede yönetmen olamayacağımı anladım. Jean-Luc Godard'ın film eleştirisi yazmak yerine eleştiri formatında filmler çekmemiz gerektiği fikrine hak verdim. İyi bir eleştirmenin, aynı zamanda iyi bir yazar olduğunu fark ettim—idollerimden Fatih Özgüven bunun iyi bir örneğiydi. Eleştiri yazıları yazarak kendimi yazar yapmıştım ve şimdi hayatımı edebiyata adayabiliyordum. İngiliz edebiyatını, roman, şiir ve eleştiri geleneğini böyle keşfettim. Mezun olup edebiyat yüksek lisansı yaptıktan sonra, 20'li yaşlarımda, hayalini kurduğum işe kavuştum. Çevremdeki herkesin okuduğu bir gazetenin (Radikal) haftalık kitap eleştirmeniydim. Yazılarımın ses tonuyla, okurların zihninde bir yazar olarak kendimi inşa etmeye çalıştım. 2008'de ilk romanımı yayımladım.

Bu girizgâhı neden yaptım? Bugün yazarlığımı tanımladığımı düşündüğüm sanat eleştirmenliğinden bahsetmek için. Sanat eleştirileri yazmaya 30'lu yaşlarımda başladım. 2010'ların başlarından Covid'in ortaya çıkıp şehri kapattığı 2020 yılına dek, İstanbul'daki her müzeyi, galeriyi ve sanat mekânını görmeye çalıştım. Her hafta bir sergi yazıyordum. İstanbul'un değişik bölgelerinde, yaşadığım mahallelerinin bilmediğim köşelerinde, apartmanlarında, ara sokaklarında herkesin bildiği veya henüz keşfedilmemiş onlarca mekâna gittim. Bazılarının ışıkları kapalı olurdu. Ben içeri girince galeri asistanı galeriyi aydınlatır, kapalı video işini başlatırdı. Yeni bir sergi açıldığında onu mutlaka yazacağımı bilirdim—bu hafta değilse bile, gelecek ay mutlaka. Açılışları ve kokteylleri sevmeyen biri olarak, sergileri son günlerinde görüp yazılarımı kapamış haftalarına yetiştirirdim. Kendimi şehrin sanat üretiminin gizli bir vakanüvisi olarak gördüm.

Oscar Wilde, ünlü denemesi *Sanatçı Olarak Eleştirmen*'de, eleştirmenin sanat üretiminden daha yaratıcı, entelektüel açıdan daha ilginç ve bağımsız olduğunu savunur.¹ Eleştirmen sanat yapıtına bağlı değildir. Ona baktığında pasif bir şekilde tepki vermiyordu. Sanat eserini yepyeni bir yapıt için bir başlangıç noktası olarak kullanıyordu. Eleştirelilik en kritik yetenektir Wilde'a göre: Eleştirmene hakiki bir tefekkür imkânı verir, bir öz farkındalık yaşamasını sağlar. Eleştirmen başarısız bir yaratıcı değildir. Yaratıcılığı yorumlayan, onun gizemini derinleştiren biridir. Bu yönüyle sanatçıdan daha yaratıcıdır.

* *Kritik*, eleştirmenin korunması, sahiplenilmesi gereken, saldırı altında bir alan olduğu fikrinden yola çıkan bir köşe. İlk yazıda, bu konuda birkaç gözleme yer vermem istiyorum.

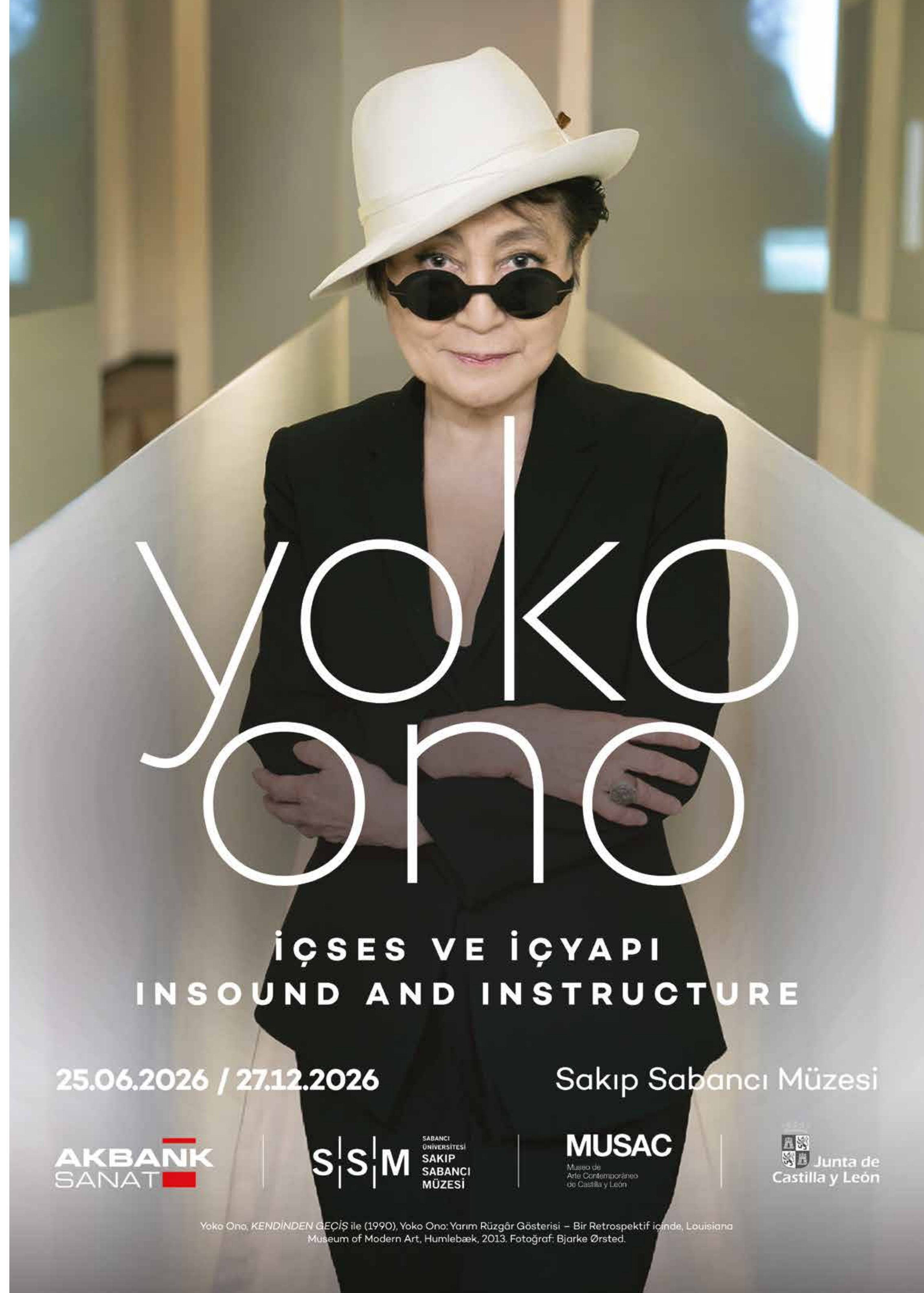
Yeni açılışları sergilere dair hiçbir eleştiri yazısı çıkmadığını söyleyip üzülen küratör ve sanatçı arkadaşlarımı dinlerken, Türkiye'de ana akım gazetecilik/dergicilik geleneğinin sona erişile, eleştirmenlik rolünün ortadan kalktığını bir kez daha fark ediyorum. Saygın gazetelerde her hafta yazıları yayımlanan, akademide ders veren sanat eleştirmenleri, giderek eski kuşaklara ait karakterlere dönüşüyor. "Ben sanat eleştirmeniyim" demeden, bir yanında sanat eleştirmeni sıfatıyla çalışmadan, sadece sosyal medya veya Substack üzerinden bir yazarın sanat eleştirisi pratiğini, sesini oluşturması, sanat eleştirmeni olarak kabul görmesi ise kolay iş değil.

Birleşik Devletler ve İngiltere'de ise sanat eleştirmenleri kurumlardan bağımsız varlıklarını büyük oranda sürdürüyorlar. Elbette çalışma koşulları preker ve bu işi para değil, kültürel sermaye için yapabileceği şansına sahip olanlar avantajlı. Yine de kıdemli, ünlü eleştirmenler işlevlerini sürdürüyor, hızlı yazıp çok gezebilen genç eleştirmenler de sanat eleştirisi alanına hevesle giriyorlar. Artforum, ArtReview, Frieze, Apollo gibi köklü dergilerin varlığı ve saygınlığı, eleştireliliği öne çıkaran Hyperallergic gibi yayınların gördüğü ilgi, hâlâ bağımsız sanat eleştirmeni olmak isteyenlere ilham veriyor. New York Times'ın İnternet sitesi, sanat eleştirmeni Jason Farago'nun "Amerika'nın en ikonik sanat yapıtı" *Özgürlük Heykeli*'ne ve Gerhard Richter'in manzara resmine getirdiği yeniliklere dair yazılarını, fotoğrafları ve tabloları *zoom* yaparak tefekkür etme imkânı veren özel bir *web* formatında sunuyor. Bu "yakın okuma" yazılarını her bitirişimde, dünyanın başka bir köşesinde genç bir yazar heveslisinin onlarda eleştirmen olma ilhamına kavuştuğunu hissediyorum. Ama elbette sanat eleştirmeniyle İnternet tasarımcısını buluşturmak için sermaye ve kültürel birikim gerekiyor.

Türkiye'de sanat yayınları, özellikle de ülke dışındaki sergiler hakkında, Türkiyeli küratörlerin yazılarını yayımlıyorlar. Eleştirmen-küratör, ilginç bir kategori. Bir yanıyla, Wilde'ın tezini kanıtıyorlar. Eleştirmenin aynı zamanda bir sergi tahayyül edip düzenleyen biri olabileceğini hatırlatıyorlar bize. Bu yazılardan bazılarını yazmış genç küratörlerle konuşurken, kendi kendime "eskiden olsa sanat eleştirmeni olurdu," diye düşünüyorum. Sanat kuramları, sanat tarihi, sanatsal akımlar ve bugünkü sanatçıların pratikleri üzerine düşünen biri, sanat eleştirmeni olmak için yola çıkmıyor belki. Ama profesyonel olarak hayatını adadığı güncel sanatın doğası gereği bir sanat eleştirmenine dönüşüyor.

Kişisel bir notla bitireyim. İlk gençliğim film, yirmili yaşlarım kitap eleştirileri, otuzlarım sanat yazıları yazarak geçti. İki Türkçe roman, üç İngilizce kurmaca dışı kitap yayımladıktan sonra kendimi hâlâ eleştiri yazıları yazan bir denemeci olarak görüyorum. Eleştirmenleri basın buluşmalarında ücretsiz poğaça yiyip kokteyllerde bedava içki içen, kurumların halkla ilişkiler faaliyetlerinin uzantıları olarak kullanılacak karakterler olarak görüp küçümseyenleri hiç sevemedim. (Maalesef kurumların eleştirmenlere bakışı az çok böyle.) Estetik beğenileri, değer yargıları ve yazarlık hünerleri dışında ellerinde hiçbir şeyi olmayan eleştirmenler, bana bilakis pamuklara sarmamız gereken, günümüzün kahramanları gibi geliyor. 🍷

¹: Oscar Wilde, *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil: Estetik Ve Etik Üzerine*, Çevirenler: Esin Soğancılar, Kaya Genç, Fatih Özgüven ve Türkler Armaner, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008



İÇSES VE İÇYAPI
INSOUND AND INSTRUCTURE

25.06.2026 / 27.12.2026

Sakıp Sabancı Müzesi

AKBANK
SANAT

S | S | M

SABANCI
ÜNİVERSİTESİ
SAKIP
SABANCI
MÜZESİ

MUSAC
Museo de
Arte Contemporáneo
de Castilla y León

Junta de
Castilla y León

Yoko Ono, *KENDİNDEN GEÇİŞ* ile (1990), Yoko Ono: Yarım Rüzgâr Gösterisi – Bir Retrospektif içinde, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 2013. Fotoğraf: Bjarke Ørsted.

Müşterek kazan

Emine Boyner'in *Kocakarı Masalları* üzerine

Yazı: Merve Akar Akgün



Emine Boyner, Kocakarı Masalları sergi görüntüsü, Fotoğraf: Barış Özçetin

Sanat ile hayat arasındaki sınırın nerede başlayıp nerede bittiği sorusu, güncel sanatın muammalarından biri. Çoğu zaman kavramsal metinlerin ya da beyaz küp estetiğinin arkasına saklanan ve izleyiciye direkt olarak açık olmayan bu ilişki, Emine Boyner'in Ark Kültür'de gerçekleşen ilk kişisel sergisi *Kocakarı Masalları* ile karşılaştığımda bana zorlamalardan arınmış bir şekilde kendini gösterdi.

Cihangir, Batarya Sokak'ta, mimarisi ve ruhuyla varlığını her daim ayrı bir yere koyduğum Ark Kültür'ün merdivenlerine, pencere önlerine, avlusuna ve odalarına yayılan *Kocakarı Masalları*, hayat kadar sahici olan bir sergi ihtimali olarak beni içine almıştı. Sergiyi gezerken her zaman hissettiğim seyir halinden daha farklı hissediyordum. Yapıtlar birer temsil ya da sergilenen birer “nesne” olmaktan çıkmış, benimle ve diğer ziyaretçilerle birlikte nefes aldıkları bir yaşam alanı oluşturmuşlardı. Sanat hiçbir illüzyon kurmadan hayatı mekâna taşıyordu.

Ayvalık'ta köklenmiş zeytin ağaçlarının, yaban otlarının ve rüzgârın bilgisini pratiğine katan Emine Boyner, kendini her şeyden önce bir “otacı” olarak tanımlıyor; serginin küratörü Ezgi Bakçay da bu düşünün altını şu sözlerle çiziyordu: “Emine sanatı tıpkı otacılık gibi bir duyma, tanışma, sağaltma ve hatırlama eylemi olarak icra ediyor.”

Kocakarı Masalları toprağın, suyun, kurutulmuş adaçaylarının, seramik çanakların, keçe dokumaların ve el yapımı kâğıtlara çizilmiş figürlerin oluşturduğu bir meclis. Emine'nin üretim süreci döngüsel bir ritme dayanıyor: “Senelerdir kazanda demlenen ve sonunda artık o kazanın daha karanlık yer içi halinden çıkıp biraz daha leyle meyle, günün beş vakti bir arada ortaya çıkıp yerini bulması...” diyor sergiden bahsetmeye başladığında. Ark Kültür'ün mimarisi de bu döngüsellığe kucak açmış. Ziyaretçiler binanın göbeğine adım attıklarında, kendilerini dev bir “keşkek kazanının” yanı başında buluyorlar.

Sergideki seramik çanaklar, çizimler, bahçeden toplanan ve şifa unsuru olarak sergiye dahil olan otlar ve keçe bebekler sadece var olmak için oradalar. “Onlar kendi kendilerine, şahsen, bizzat, burada olsunlar” düşüncesiyle hareket ettik diyor Emine de, Ezgi de... Bu yaklaşım, mekânın kokusuyla, içilen çayların ve yenen kurabiyelerin tadıyla ve dilenen dileklere eşlik eden çeşmenin sesiyle bütün duyulara hitap eden bir ekosistem kurmuş. Tuvalet gibi gündelik ve mahrem bir alanda dahi Emine'nin el yapımı sabununa rastlamak, her tür sergileme sınırını eriterek sanatı hayatın akışına dahil etmiş ve böylece Emine insanın doğayla yıllar içinde kopardığı, zedelediği bağı yeniden kurabilecek yer onarımını ziyaretçiye hissettirebilmiş.

Otacı ve sanatçı Emine Boyner'in ilk kişisel sergisi *Kocakarı Masalları*, Ezgi Bakçay küratörlüğünde 10 Haziran – 9 Temmuz 2026 tarihleri arasında Ark Kültür'de izleyiciyle buluştu. Sergi resim, seramik, tohum, keçe ve şifalı otlar aracılığıyla ifade edilen yer-beden bütünlüğünü gündelik yaşamın ve kadim ritüellerin akışıyla harmanlayarak yeryüzü ile insan arasındaki bağı onarma arzusunu mekâna taşıyordu

Emine Boyner'in yeryüzüyle, şifalı otlarla ve çamurla kurduğu güçlü bağa, bana ekolojik sanatın öncülerinden Cecilia Vicuña'yı hatırlattığı için, onun pratiği ışığında bakmaya çalıştım. İkisinin de doğayı yaşayan bir partner olarak ele alışlarındaki akrabalık ilgimi çekmişti. En son Tate Modern'in Turbine Hall'unda gördüğüm bir Cecilia Vicuña yerleştirmesi aklımda. Vicuña'nın temel malzemesi olan iplik, yün ve dallar Emine Boyner'in sergideki keçe bebekleri, dokumaları ve kurutulmuş ot demetleriyle birebir ortaklaşıyor. Vicuña için iplik, dünyayı bir arada tutan görünmez bir göbek bağı. Boyner'in Ayvalık'ın ormanlarından alıp Ark Kültür'e taşıdığı malzemeler de tam olarak bu kozmik bağın uzantısı gibi görünüyor bana. Vicuña, sanatını icra ederken insanlarla birlikte şarkılar söylüyor, suyla ve toprakla bağ kuruyor. *Kocakarı Masalları* sergisinde derinlemesine yer bulan suyla konuşma pratiği ve şifalı bitkilerin kaynatıldığı müşterek kazan metaforu, tam da Vicuña'nın topluluk odaklı şifa çemberlerine benziyor. Cecilia Vicuña nehirlerin kenarına bıraktığı yün ipliklerle suyun akışına ortak olurken, Emine Boyner de ormandan topladığı toprakları boyaya dönüştürerek, seramiği çamurun hafızasıyla buluşturarak “temsil mekanizmasını” reddediyor. Açıkçası bu benzetmeyi yaparken zihnimde sanatsal biçimlerden çok, dişil enerji ve üretim saikleri var. Yapıtlarını mekâna bizzat yaşama katmak üzere yerleştiren, farklı kuşaklardan ve köklerden gelen bu iki kadın, modern dünyanın insanı doğadan koparışına karşı, toprağın ve dişil bilginin şefkatli hâkimiyetinde birer direniş alanı kuruyorlar. Beni asıl etkileyen de tam olarak bu.

Emine Boyner'in Kronik Kitap'tan yayımlanmış olan ve sergi mekânında da bulunan bir kitabı var: *Yer ile Bir Otacının El Kitabı*. Serginin bir tür pusulası niteliğinde olan kitapta sözü edilen otlar, dualar, mevsim döngüleri ve “kocakarı” bilgeliği Ark Kültür'de ete kemiğe bürünmüştü diyebilirim...

Kuşkusuz *Kocakarı Masalları*, geçtiğimiz sezonunun benim belleğimde iz bırakan, en samimi karşılaşmalarından biriydi. Bana göre sergiyi bu denli etkileyici kılan Emine Boyner'in şifa ritüellerini ve otacılık pratiğini mekânın dokusuna işleyebilmiş olmasıydı. Modernitenin unutturduğu, “akıl dışı” diyerek kenara ittiği masalların, dişil bilgeliğin ve sağaltıcı ocak kültürünün sıcaklığı beni içimdeki yabana ve yaşama yönelmeye davet etti. Tim Ingold'un dediği gibi “insanı dünyayı dışarıdan seyreden, onu biçimlendirip tüketen bir özne olarak görmek yerine dünyayla birlikte örülen, dönüşen ve toprağın ritmine karışan bir varlık” olarak kabul edebilirsek, işte o zaman yeryüzünde “ikamet” (*dwelling*) edebiliriz. Nitekim *Kocakarı Masalları* insan ile kurulan dolaysız bir temastan başka bir şey değildi ve çok güzeldi. 



rhmm

TÜRKİYE
İŞ BANKASI
RESİM
HEYKEL
MÜZESİARKAS
SANAT

Sergi, 26 Eylül'den itibaren ziyaret edilebilir.

İstiklal Cad. No: 144 Beyoğlu İstanbul

 / issanat | issanat.com.tr



Burhan Uygur, Desenler, 1983–1989. Resim kâğıdı üzerine kara kalem.

Şiir ile görsel sanatlar arasındaki yaratıcı temasların izini süren *Asimptotik Temas* serisi, resimden heykele ve yerleştirmeye uzanan farklı disiplinlerle çağdaş Türk şiirini bir araya getirerek bu karşılaşmaların açtığı düşünce ve hayal gücü imkânlarını okurla buluşturuyor. Her sayıda bir şiir ile sanat eserini yan yana getiren seri, iki ifade biçimi arasındaki karşılıklı etkileşime odaklanıyor. Bu ifade biçimleri hiçbir zaman bütünüyle çakışmasa da aralarındaki yakınlaşma, yeni görme ve okuma yolları açıyor. Serinin ilk buluşmasında Gülseli İnal'ın dizeleri ile Burhan Uygur'un eserleri arasındaki diyaloga yer veriyoruz

Dosya: Zeynep Köylü & Gürçim Yılmaz

Bir karaağacın dedikleridir

gömütlerin diplerinden sızan bir sevidir

ikimizinki

deli bir dalganın ikiye yardığı gece
pamuksu bulutların çocuk külahlarıyla
ezgiler duyduğumuz masal beldesi
denizde uzaklaşan kayığa
karaağız köpeklerin bağırıldığı
güneşin nardan yollar döşediğı gökyüzü
karların yeşili unutturduğu baskının
bir anforanın dibinde durup duran şarap

ikimizinki

beyaz saçlı balıkların oynadığı
ayaklarını sürüyerek giden yıldızların
bizi ortada bırakması gibi
bir karaağacın dedikleridir

ikimizinki

solgun güller ırmağının balçıklı yatağında
kolları kuruluğa inen ağaç dalları
hıçkırıklar duyduğumuz dere altı köyleri
balıkçı mavnalarının yengeçleri ve pavuryalarıyla
kancaları çizgili yün başlıklarıyla
sığındıkları yer

ikimizinki

antik kadın mezarlarının takıların kap kacakların
hunharca gömüldüğü denizin ortası ikimizinki
gece indikçe yalnızlaşan buğulu ormanlar
antik İskenderiye'nin aynasına takılan
o kent ki eşcinselleri ozanları bilginleriyle
yabannarları kürekleri fırınlarıyla
ayaklarında sandallar geçip gittikleri
denizler meleği kuleli su saraylarının
düşrengine bulanmış mavilerin kanatlarını
parlatarak geçtikleri yer

ikimizinki

*Bu şiir, Gülseli İnal'ın şiirleri ile Burhan Uygur'un şiirler için yaptığı desenleri bir araya getiren, özel tasarımıyla basılarak 1985 yılında Burhan Uygur'un resim sergisi eşliğinde lansmanı yapılan *Sulara Gömülü Çağrı* kitabında yer almaktadır.

KÜRATÖR CURATOR
FIRAT ARAPOĞLU

ZAMAN
TIME

MEKÂN
SPACE

OLIVO
BARBİERİ
19.09.2026—15.08.2027

GEOMETRİ
GEOMETRY

borusancontemporary.com

Cumartesi-Pazar
Saturday-Sunday
10.00-19.00

Baltalimanı Hisar Caddesi
No.5, Perili Köşk
Sarıyer, İstanbul

BORUSAN
CON-TEM-
PO-RAR-Y



PERİLİ KÖŞK
İSTANBUL

BORUSAN
KOCABİYİK
VAKFI

Bir sistem ve olasılık modeli: *Çatallanan Yollar*

Röportaj: Berfin Küçükaçar

Sergen Şehitoğlu'nun *Çatallanan Yollar* başlıklı kişisel sergisine 4 Haziran - 25 Temmuz 2026 tarihleri arasında SANATORIUM'da gerçekleşti. Sanatçının labirent formu üzerinden kurduğu matematiksel sistemi, zaman ve karar mekanizmalarını ve bu sistem içerisinde yolunu arayan özneyi konuştuk

Sergen Şehitoğlu, Fotoğraf: Zeynep Fırat

Labirent çok eski bir form; edebiyatta, mitolojide, mimaride farklı dönemlerde tekrar tekrar karşımıza çıkıyor. *Çatallanan Yollar*'da ise bu formu matematiksel bir sistem üzerinden yeniden kuruyorsunuz. Bugünün dünyasını düşünmek için labirenti hâlâ bu kadar işlevli kılan şey sizce ne?

Labirent, bu sergide ve tüm projede bir dünya/evren analogisi olarak yer alıyor. Zaman ve uzama için, aynı zamanda kararlar ve olasılıklarla şekilleniyor. Aslında içinde bulunduğumuz dünyanın kendisi. Sadece ana yapıyı değiştirmeyen unsurları, bir anlamda fazlalıkları elenmiş ve olabilecek en sade formda. Dedğiniz gibi bu formu önce matematiksel bir yapı (komşuluk matrisi) üzerinden kurguladım, altmış dört ayrı hücrenin birbirleriyle olan ilişkisini belirledim, geçişler olanlar ve geçiş olmayanlar duvarları ve boşlukları belirledi, böylece aslında bir matematiksel formun fiziki karşılığından fazlası olmayan bir yapıyla karşılaştık. Ama bu zorunlu karşılık, labirentin üzerindeki birçok anlamlı izi yok sayamaz, gerek mitolojide gerek sanat tarihinde ve tabii ki edebiyatta sürekli karşımıza çıkan ve çıkacak olan bir imge. Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu da sergi metnini, Daidalos ve *Girit Labirenti* üzerinden başlatıyor, bu mit ve çağrışımları benim de özellikle dışarıda bırakırken içeri sızmasına izin verdiğim bir hatırlatma alanı. Bu açıklığın bir sebebi de neredeyse labirent imgesinin içinde dünyevi her şeyi barındırıyor olması. Borges'in sadece *Yolları Çatallanan Bahçe* hikâyesinde değil, birçok hikâyesinde, ortamı oluşturan bir karakter labirent. Özellikle sergi ve proje ismini Borges'in hikâyesinden almam -ki *Çakıl Taşları* adlı kişisel sergimin de adını yine Borges'in bir hikâyesinden almıştım- dünyaya olan yakın yaklaşımlarımızı görünür kılmak için. Sistematik bir formun çoklu olasılıkları ve bu olasılıkların tezahürü üzerinden bir dünya kurgusu ve bu dünyanın içinde yer alan öznelerin varoluş çabaları.

Serginin adı Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe* öyküsünden geliyor. Borges'te çatallanan yollar farklı olasılıkların önünü açarken, sizin labirentinizde bu yollar önceden tanımlanmış değişkenlerin sonucunda oluşuyor. Borges'in çoğalan olasılıklarıyla sizin kurduğunuz sistemin belirlenmişliği nerede buluyor?

Aslında tüm sergi bu ikili durumla ilgili, determinist yapılar ve seçimler çelişkisi ki bunu en çok açık ettiğim yer video, videodaki metin. Labirentin dış dünyaya benzer bir halinin içinde durmadan yürüyen birinin gözünden gördüğümüz videoda tekrar eden cümle "Devam Et". İçinde bulunduğumuz yapının belirlenmiş olması, bir matrisin fiziki hali olması, önceden tanımlanmış olması aslında sadece bir seviye sorununu. İçinde yürümeye devam eden, seçimler yapan, kararlar veren özne/bilinç için bu gerçekten çok mu önemli? Bu sergi, benim sorduğum sorulardan oluşuyor, hem izleyiciye hem de kendime. Çok fazla cevap yok, ama durumu biraz daha görelim istiyorum. Olasılık sandığımız durumlarda zaman faktörü çok baskın, çünkü bir daha gerçekleşmeyecek seçimler yapıyoruz, aynı anda aynı yerde olamayacağız. Bu karamsar bir durum değil, sadece devam ediyoruz. Önce düz, sonra sola, sonra yine düz.

Borges de hikâyelerinde zaman üzerine düşünüyor, mekânları var eden temel unsur aslında zaman, o yüzden birçok hikâyesinde aynı yapıyı başka şekillerde irdelediğini görüyoruz. Farklı olasılıkları deniyor, sadece hikâyedeki karakter değil yazar da deniyor bu olasılıkları. Bunların belirlenmiş bir sistem olup olmaması ise başka boyutta bir durum, bunu kabullenebilir miyiz ve bu kabulleniş bizi rahatlatır mı acaba?

KÜRATÖR | CURATOR
DR. KUMRU EREN

PERİLİ HAUNTED

19.09.2026 – 15.08.2027

BORUSAN CONTEMPORARY, PERİLİ KÖŞK

Daniel Canogar
DRIFT
Kemal Önsoy
Marco Brambilla
Memo Akten
Quayola
Rafael Lozano-Hemmer
teamLab
Zimoun

Cumartesi-Pazar
Saturday-Sunday
10.00-19.00

Baltalimanı Hisar Caddesi
No: 5, Perili Köşk
Sarıyer, İstanbul

BORUSAN
CON-TEM-
PO-RAR-Y

PERİLİ KÖŞK
İSTANBUL

borusancontemporary.com

BORUSAN
KOCABİYİK
VAKFI

Sergide yollar sürekli çatallanıyor ancak her yol aynı zamanda önceden tanımlanmış değişkenlerin bir çıktısı. Yani sistem birden fazla yol üretirken bu yolların sınırlarını da belirliyor. Böyle bir yapı içinde seçim fikrini nasıl düşünüyorsunuz? Bir seçimi mümkün kılan koşullar, seçimin kendisi kadar önemli hale geliyor mu?

Sanırım özgür seçim/özgür irade konusu sizi de biraz etkilemiş. Kişisel bir soruysa bu, çok önemsemiyorum. Çünkü sistemi kuran ve içinde dolaşan aynı zihin değil, seviye olarak aynı yerde değil. Benim o sistem içindeki kararlarım ve o kararlardan sonraki düşünce ve duygularım bana ait. Hayatta ve dünyada da kararlarımızın üzerinde ne kadar hâkimiyetimiz var gerçekten. Kurduğumuz hayaller bile belirli sınırlar içeriyor. Sanat alanında bile hiç durmadan tanıdık yapılar görüyoruz: büyük küçük, renkli çok sayıda tanıdık figür. Hayal edemediğimiz bir yapıyı gördüğümüz üretimler gitgide azalıyor. İşte size sınırlar. Sergiyle ilgili bir soruysa, üst katta hem fotoğraflar hem video aslında öznenin gözünden. Yani odanın ortasında durduğunuzda, aslında özne sizsiniz. Kararları veren, düşünen, çıkmaz sokakları gören, hareket eden veya duran. Sistem ne kadar determinist olursa olsun, zaman ilerlemeye devam ediyor. Bu kadar sonuç odaklı olmaktan biraz daha sürece odaklanmaya çalışan işler bunlar. Verimlilik ve her konuda doğru kararı verme baskısına karşı zamanın geçtiği olgusu. Bilgiye sahip olmamızı sağlayan, sizin deyiminizle tanımlanmış değişkenlerin bir çıktısı olan ilk kattaki labirent yerleştirmesinde tüm sistemi açık seçik, parça parça biraz da yapı sökümüne uğramış şekilde görüyorsunuz ama bu sefer de içinde olamıyorsunuz. Bu iki ayrı durum iki katta yer alıyor. Ya içerideyiz, ya dışarıdayız.

Sergide matematik, estetik bir formdan ziyade bir sistem ve süreç olarak ele alınıyor. Üstelik bu sistem yalnızca işi üretmeye yarayan bir yöntem değil, serginin üzerine düşündüğü dünyanın da temelini oluşturuyor. Matematikğin sonuçlarından çok, işleyişini sanatın alanına taşımak sizin için neyi mümkün kılıyor?

Her sanatçının ilgi alanları var ve o alanlarda iş üretiyorlar. Benim için de bu matematik. Matematik benim özel ilgi alanım ve tutkum olması dışında sanat üretimlerimde de uzun bir süredir üzerinde çalıştığım alan. Ben matematiği dediğiniz gibi çıktılarda sezilen estetik formlardan ziyade, Aristotelesçi bir açıda formu oluşturmak üzere ele alıyorum. İşlev, işleyiş, form veya fonksiyon. Matematik aslında bu dünyaları kuran sistem. Uydu görüntülerinde, kızımın oynadığım XOX oyununda, cebirsel ifadelerin geometrik karşılıklarında ya da bir matrisin karşılığı olan labirent yapısında, çok farklı değerler. Fiziksel her şey yok olduğunda geride kalan bir form olarak yaklaşıyorum matematiğe. (Bu cümlenin biraz Platoncu tınladığının farkındayım.) Ve tüm yapılar bu ana formun zorunlu çıktıları olarak ortaya çıkıyor.

Sergide René Descartes'ın analitik geometrisinden hareketle koordinat sisteminin fiziksel bir zemine taşıyorsunuz. Koordinat sistemi, uzamdaki bir noktayı kesin olarak tarif edebilmemizi sağlıyor; labirent ise bu zemin üzerinde fonksiyonların işlemeyle oluşuyor. Dünyayı ölçülebilir ve tarif edilebilir bir düzene dönüştüren bu düşünce biçimi, *Çatallanan Yollar*'ın dünyayla kurduğu ilişkide nasıl bir yer tutuyor?

Bu hayret verici geçişkenlikle 2019 yılında Adatepe Taşmektap'te açtığım *Denemeler: Fonksiyon Üzerine* sergisiyle beraber yoğun olarak ilgilenmeye başladım. René Descartes, kusursuz çevrimi, cebirsel bir ifade (ki bu saf bir form aslında) ile geometrik karşılık (ki bu da bir çizim) arasında kuruyor. O çizim ne kadar duyu verici olsa da aslında bir fonksiyonun koordinat sistemindeki zorunlu karşılığından başka bir şey değil. Ne bir eksik ne bir fazla. Bu da monosemik yani tek anlamlı bir yapı oluşturuyor. Labirent bunun karmaşık bir versiyonu aslında, sadece dikey ve yatay hareketlerden (koordinat sistemi) oluşan ve dört boyutlu bir yapı. *Çatallanan Yollar*'ın dünyayla kurduğu ilişki, saf bir analogi üzerine. Sadeleştiriyor ve anlamlandırılmamızı kolaylaştırıyor. Bir benzetme/metafor değil, üzerine konuşabileceğimiz bir model.

Sergide yer alan video, labirentin kapalı matematiksel yapısının dışına, dış dünyanın akışına yöneliyor; bireyin bu dünyayla ilişkisini düşünceler, duygular ve içsel yönelimler üzerinden ele alıyor. Labirentin kurduğu sistemden dış dünyaya yönelen bu hareket, serginin bütününde nasıl bir yer tutuyor?

Sergi, videoya kadar aslında saf bir matematiksel çevrimin görüntüsünden ibaret. Video ve videonun metni, tüm bu yapıyı bizimle bağlıyor. Bu benim için çok önemli; çünkü sergiyi açık bir yapıt haline getirenin bu olduğunu düşünüyorum. Oraya kadar sergi de kapalı bir form. Hiç kimsenin üzerine söz söyleyebileceği bir boşluk bırakmıyor. Ama video-metin, tüm bu “soğuk” yapıları (buna fotoğraflar da dahil) bizimle ilişkilendiriyor. Bu videoyu oluştururken önce metnin ana yapısını oluşturdum, dünya ve dünya dışı üzerine, özellikle zaman üzerine düşünen bir zihnin düşüncelerini duyuyoruz video boyunca. Burada aynı zihnin dört farklı durumunu var ve bu durumlar dört ayrı dil bilgisel yapıyla açığa çıkıyor. Dışarının farkında olan, sadece içeriyle ilgilenen, ilham alan ve o an ilhama açık olmayan dört ayrı zihin durumu, çeşitli çekim kipleriyle, tek bir yürüyüş ama on yedi dakika gibi uzun bir videoda değişerek karşımıza çıkıyor. Bu sergide labirent karamsar ve daraltıcı bir yapı değil. Bilakis, bilmek her zaman daha rahatlatıcıdır diye düşünüyorum. Bu kadar baskıya gerek olmayabilir hayatımızda, insan öleceğini bilen tek canlı ve bunu sıklıkla unutuyor. Bu bilgi her şeyi biraz daha hafifletebilir.

Çatallanan Yollar'da labirentin biçimini doğrudan tasarlamak yerine, onu üretecek koşulları ve matematiksel sistemi kuruyorsunuz. Biçim üzerindeki kontrolünüzü bu şekilde dolaylılaştırmak, sanatçı ile ortaya çıkan iş arasındaki ilişkiyi sizin için nasıl yeniden tanımlıyor?

Çoğu işimde, ana koşulları belirledikten sonra aradan çekilmeye çalışıyorum. Bunun iki sebebi var. İlki matematiksel yapılara, algoritmalara, yönergelere zihinsel olarak çok yakınım. Kapalı formlar, girdiler ve çıktılar bana yakın ve rahatlatıcı geliyorlar. Bunlarla ilgilenmem de çok daha doğal ve kolay oluyor. İkinci sebep ise aslında sanat tarihsel bir karar. Üretimin içinden geleneksel sanatçı aurasını,

Üretimin içinden geleneksel sanatçı aurasını, yeteneği,

zanaatı çıkardığımızda geriye

ne kaldığıyla ilgileniyorum.

Bir çizim bir fonksiyonun

karşılığı olmak dışında bir

şey değilse, onu okumak için

tek şansımız artık sanat tarihi.

Onu kendi duygularımız üzerinden

okuyamayız, kavramsal sanatın

açtığı yol sayesinde orada

sanat olmak bakımından

bir uç bulabiliriz.

yeteneği, zanaatı çıkardığımızda geriye ne kaldığıyla ilgileniyorum. Bir çizim bir fonksiyonun karşılığı olmak dışında bir şey değilse, onu okumak için tek şansımız artık sanat tarihi. Onu kendi duygularımız üzerinden okuyamayız, kavramsal sanatın açtığı yol sayesinde orada sanat olmak bakımından bir uç bulabiliriz. Bu zihinsellik vurgusu benim sanatsal üslubumun çok önemli bir parçası. Matematiksel sistemler de bu kavramsal temeli kurmama yardımcı oluyorlar. Çünkü benim işlerimde fikre/kavrama gitmeden işleri okumak neredeyse imkânsız. Bu sergide de, sergiyi kurduktan sonra gri dışında bir renk bulunmadığını fark ettim. Çünkü renkle ilgili bir girdi oluşturmamışım ve bu da renksiz sonucu oluşturmuş. Ana fikirden forma doğru bir yapı kuruyorum, sonrasında form ile sonuç arasında görünmez olmaya çalışıyorum. İşlerimde de haklılandıramayacağım hiçbir şey olmamasına uğraşıyorum. Bu katı nedensellik içinde ürettiklerimden hem kendimin hem de başkalarının etkilenmesini sağlamak benim sanat pratiğimin temelini oluşturuyor. ❸

Sergen Şehitoğlu, Maze Installation Version #1, 2026, Metal yerleştirme, 290 x 200 x 200 cm



USTASINDAN SONRA

KARŞILAŞMALAR, DİYALOGLAR, AYRIŞMALAR.

Terakki Vakfı Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki

Küratör: İtır Demir

7 EYLÜL — 24 EKİM 2026



Terakki Vakfı
Sanat Galerisi

Terakki Vakfı Sanat Galerisi Levent Yerleşkesi / Terakki Foundation Art Gallery Levent Campus
Ebulula Mardin Cad. Öztürk Sok. No: 2 Beşiktaş / İstanbul
+90 (212) 351 00 60 – terakki.org.tr

Audemars Piguet
Contemporary küratörü
Audrey Teichmann, 2026,
Audemars Piguet izniyle



Üretimin koşullarını yaratmak

Röportaj: Berfin Küçükaçar

Renée Levi, Hayward Gallery ve Audemars Piguet Contemporary'nin ortak komisyonuyla Hayward Gallery'nin cephesi için Birleşik Krallık'taki ilk büyük ölçekli kamusal eserini hayata geçiriyor. 23 Eylül'de izleyiciyle buluşacak ve 15 Kasım'a kadar görülebilecek çalışma, Levi'nin resim, beden ve mekân arasında kurduğu ilişkiyi Hayward Gallery'nin brütalist cephesine taşıyor. Audemars Piguet Contemporary küratörü Audrey Teichmann ile projeden hareketle kurumun komisyon yaklaşımını, sanatçıların pratiklerinde yeni alanlar açan üretim süreçlerini ve tekil projelerin ötesine uzanan iş birliklerini konuştuk

Audemars Piguet Contemporary, 2012 yılından bu yana uluslararası sanatçıların yeni eserler üretmelerine olanak tanıyan komisyon projeleri hayata geçiriyor. Mevcut eserleri sergilemekten ziyade yeni sanatsal üretimlerin ortaya çıkmasına odaklanan bu yaklaşım yıllar içinde nasıl evrildi? Bugün yeni bir projeye sipariş verme kararında hangi ölçütler belirleyici oluyor?

En başından bu yana amacımız, yeni eserlerin ortaya çıkabilmesi için gerekli koşulları yaratmak oldu. Belirli bir programın ya da sergileme mekânının gerekliliklerine yanıt veren bir eser sipariş etmek yerine, sanatçının pratiğini çıkış noktası olarak ele alıyor ve henüz hayata geçirme fırsatı bulamadığı fikirlerin izini sürüyoruz.

Zaman içinde, sanatçıların yeni bir malzeme, ölçek ya da üretim biçimini keşfettikleri geçiş anlarını desteklemeye giderek daha fazla önem vermeye başladık. Sanatçının pratiğinde gerçek bir açılım yaratan; sanatçı, küratör, kurum ve prodüksiyon ekibi arasında yakın ve sürekli bir diyalog gerektiren projelere öncelik veriyoruz.

Çıkış noktamız her zaman eserin kendisi. Bununla birlikte, beklenmedik olanın ortaya çıkmasına imkân tanıyacak güven ortamını, zamanı ve yaratıcı özgürlüğü sağlamak da bizim için en az eserin kendisi kadar önem taşıyor.

Audemars Piguet Contemporary'nin son komisyon projesi kapsamında Renée Levi, Hayward Gallery'nin cephesi için Birleşik Krallık'taki ilk büyük ölçekli kamusal eserini hayata geçiriyor. Özellikle resim, mimari ve mekân arasındaki ilişkiye odaklanan yaklaşımını düşündüğümüzde, Levi'nin pratiğinde sizi bu iş birliğine yönelten ne oldu?

Renée'nin çalışmalarında beni her zaman en çok etkileyen unsur, resmi her şeyden önce bedensel bir süreç olarak ele alması ve onu yalnızca tuval üzerinde varlık kazanan bir imge değil, mekânla kurduğu ilişki içinde biçimlenen bir oluş olarak görmesi oldu. Son derece fiziksel ve mekâna duyarlı pratiğinde jest, renk ve hareket, içinde yer aldıkları mimari ve çevresel bağlamla etkileşim halinde şekilleniyor.

Hayward Gallery, Renée'ye bu yaklaşımı bütünüyle yeni bir ölçeğe taşıması için benzersiz bir olanak sundu. Proje, sanatçının Birleşik Krallık'taki

FATOŞ
İRWEN
RÛ Bİ RÛ

15 Eylül – 21 Kasım 2026

ZILBERMAN | İSTANBUL

zilbermangallery

AZADE
KÖKER
Stolon

8 Eylül – 14 Kasım 2026

ZILBERMAN | BERLIN

ZILBERMAN

Görsel: Azade Köker, Schwankende Säulen
[Tottering Columns; Sallanarı Sütunlar], 2023-2026
© André Carvalho & Tugba Carvalho - Chroma

ilk kamusal sanat komisyonu olmasının yanı sıra, Audemars Piguet Contemporary tarafından sipariş edilen ilk resim çalışması olma özelliğini de taşıyor. Bu yönüyle hem Renée'nin sanatsal pratiği hem de program açısından önemli bir dönüm noktasına işaret ediyor.

Kamusal sanat komisyonları çoğunlukla belirli bir mekândan hareketle şekillenir. Bu projede çıkış noktası Hayward Gallery'nin kendisi mi, yoksa Renée Levi'nin sanatsal pratiği miydi? Üretim süreci boyunca bu iki unsur nasıl bir araya geldi?

Bizim için süreç her zaman sanatçıyla başlar. Renée'nin pratiğini yeni bir bağlama taşıyacak ve ona farklı ifade olanakları sunacak bir proje geliştirmeyi amaçladık. Hayward Gallery ise ikonik mimarisi ve iddialı çağdaş sanat projelerini destekleyen köklü geçmişine bu iş birliği için ideal bir ortak oldu.

Proje, Renée'nin çalışma biçimi ile yapının mimari karakteri arasında gelişen sürekli bir diyalog içinde şekillendi. Sanatçı, cepheye dışarıdan bağımsız bir eser yerleştirmek yerine, mimarinin resmin oluşumuna yön vermesine izin verdi. Yapının çıkıntılarında, pencerelerine ve ritmine yanıt veren eser, resim ile mimariyi birbirinden ayırmaz bir bütüne dönüştürdü.

Bu proje, Hayward Gallery ile Audemars Piguet Contemporary'nin ortak komisyonu olarak hayata geçirildi. İki kurum arasındaki iş birliği, projenin küratoryal sürecini nasıl şekillendiriyor ve bu tür bir ortaklık sanatçıya hangi olanakları sunuyor?

En verimli iş birlikleri, kurumların birbirini tamamlayan uzmanlıklarını ortak bir vizyon etrafında buluşturabildiği süreçlerde ortaya çıkar. Hayward Gallery, kendine özgü mimarisine, izleyici kitlesine ve içinde yer aldığı kamusal bağlama ilişkin derin bir bilgi birikimine sahip. Audemars Piguet Contemporary ise iddialı komisyon projelerini ilk fikir aşamasından hayata geçirilmesine kadar geliştirme konusunda kapsamlı bir deneyim sunuyor.

Bu ortaklık sayesinde sanatçıya yalnızca maddi kaynak değil, projenin gerektirdiği zaman, yakın diyalog ve teknik destek de sağlanıyor. Böylece deneysel yaklaşımların sınırlandırılmak yerine teşvik edildiği, yeni fikirlerin karşılıklı güvene dayalı gerçek bir iş birliği içinde gelişebildiği bir üretim ortamı yaratılıyor.

Audemars Piguet Contemporary, sanatçıların pratiklerinde yeni yönler keşfetmelerine ve farklı üretim biçimlerini denemelerine alan açmayı amaçlıyor. Bugüne kadar hayata geçirdiğiniz projelere baktığınızda, bir komisyonun sanatçının pratiğinde gerçek ve kalıcı bir dönüşüm yarattığını hangi unsurlardan anlayabiliyorsunuz?

Benim için başarının ölçütü yalnızca tamamlanmış eser değildir. Asıl belirleyici olan, bir komisyon projesinin sanatçının pratiğinde açtığı yeni alanın proje sonrasında da varlığını sürdürmesidir. Sanatçıların, ilk kez belirli bir proje kapsamında keşfettikleri malzemeleri, ölçekleri ya da düşünme biçimlerini sonraki üretimlerinde geliştirmeye devam ettiklerini sıklıkla görüyoruz.

Örneğin, Meriem Bennani'nin ilk kez 2022 yılında New York'taki High Line'da sergilenen *Windy* adlı eseri, sanatçının ilk kinetik heykeliydi.

Renée'nin projesi ise onun resim pratiğine bütünüyle yeni maddi ve teknik olanaklar kazandırıyor. Desteklemeyi amaçladığımız şey de tam olarak bu: sanatçının pratiğinde kalıcı bir iz bırakan, yeni ifade alanları açan ve sonraki üretimlerine yön veren gerçek dönüşümler.

Bizim için bir eser siparişi, tekil bir üretim sürecinden ibaret değil; gelecekteki sergiler, yeni iş birlikleri ve sanatçının pratiğinde açılacak yeni yönler aracılığıyla gelişmeye devam eden uzun vadeli bir diyalogun başlangıcı.

Renée Levi'nin stüdyosundan, 2026.
Sanatçının ve Audemars Piguet'in izniyle

Son yıllarda özel kurumlar, çağdaş sanat üretiminin desteklenmesinde giderek daha belirleyici bir rol üstleniyor. Sizde kurumların, finansal desteğin ötesine geçerek sanatsal üretime anlamlı ve kalıcı bir katkı sunabilmeleri için hangi sorumlulukları üstlenmeleri gerekiyor?

Finansal destek, bu sürecin yalnızca bir boyutunu oluşturuyor. Kurumların; zaman, teknik uzmanlık, küratoryal diyalog ve doğru paydaşlarla kurulan iş birlikleri aracılığıyla iddialı fikirlerin gelişebileceği koşulları yaratma sorumluluğu taşıdığına inanıyorum. Eserin ilk kez izleyiciyle buluşmasının ardından sanatçıyla kurulan ilişkinin sürdürülmesi de en az üretim sürecine verilen destek kadar önem taşıyor.

Audemars Piguet Contemporary olarak, sipariş edilen eserlerin farklı kurumlarda yeniden sunulmasına giderek daha fazla önem veriyor; çalışmaların yeni izleyicilerle buluşmaya ve farklı bağlamlarda yeni anlamlar kazanmaya devam edebilmesi için kurumsal iş birliklerini destekliyoruz.

Örneğin, Cao Fei'nin *Isle of Instability* adlı eseri 2020 yılında Audemars Piguet Contemporary tarafından sipariş edildi. Eser bugün, Kunstmuseum Basel'de düzenlenen ve sanatçının üretimine kapsamlı bir bakış sunan kişisel sergi kapsamında izleyiciyle buluşuyor.

Bu örnek, bir eserin ilk kez sunulmasıyla taahhüdümüzün sona ermediğini güçlü biçimde ortaya koyuyor. Eser siparişini, sanatçıyla kurulan uzun soluklu bir diyalogun başlangıcı olarak değerlendiriyor; çalışmalarının zaman içinde yeni izleyicilere ulaşmasına, farklı bağlamlarda yeniden yorumlanmasına ve yeni anlam katmanları kazanmasına eşlik ediyoruz.

Audemars Piguet Contemporary, yıllar içinde farklı kuşaklardan ve disiplinlerden sanatçılarla çok sayıda iş birliğine imza attı. Geleceğe baktığınızda, programın yönelmesini arzu ettiğiniz yeni sanatsal araştırma alanları veya iş birliği modelleri bulunuyor mu?

Beni en çok heyecanlandıran, disiplinlerarası üretimi ve deneyseğiliği destekleyen kurumlarla kurduğumuz iş birliklerini sürdürmek. Günümüzde çağdaş sanat pratiği giderek daha akışkan bir yapıya bürünüyor; sanatçıların resim, performans, teknoloji, mimari ve kamusal alan arasında özgürce hareket ederek bu alanlar arasındaki sınırları yeniden tanımlıyor.

Bu sınırların sorgulanabildiği ve yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkabildiği imkânlar yaratmaya devam ederken, sanatçıların kurduğumuz uzun soluklu ilişkileri de daha da derinleştirmeyi hedefliyoruz. Bizim için bir eser siparişi, tekil bir üretim sürecinden ibaret değil; gelecekteki sergiler, yeni iş birlikleri ve sanatçının pratiğinde açılacak yeni yönler aracılığıyla gelişmeye devam eden uzun vadeli bir diyalogun başlangıcıdır. ✨



HAKAN GÜRBÜZER

METANOIA

10.09.2026 - 07.11.2026

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

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

ART SY f i X /galeri77

GALERİ 77



Mustafa Boğa, Fotoğraf: Berk Kir

Ertesi zaman*

Röportaj: Ceylân Önalp

Mustafa Boğa'nın *Bu baktığın son şey olabilir* başlıklı kişisel sergisi Martch Art Project'de 18 Eylül – 24 Ekim 2026 tarihleri arasında izleyiciyle buluşuyor. Sanatçının imgeleri ise bir yüzeyden diğerine, bir zamandan başka bir zamana geçerek yeniden karşımıza çıkıyor

ANNA LAUDEL

ISTANBUL

Kazancı Yokuşu No: 45-49A, Beyoğlu, 34437, İstanbul

SERKAN KÜÇÜKÖZCÜ

BADE

11.09 — 01.11.2026

NOAH BECKER

THERE'S ENOUGH FOR EVERYONE

11.09 — 01.11.2026

ANKARA

Kavaklıdere Cad. No:5/1, Çankaya, 06690, Ankara

RAMAZAN CAN

I WAS A STRANGER HERE

18.09 — 21.11.2026

DÜSSELDORF

Mühlenstrasse 1, 40213, Düsseldorf

LENNART BREDE

ALLEZ GUT

04.09 — 22.10.2026

FAIRS

DC OPEN

04.09 — 06.09.2026

POSITIONS BERLIN

10.09 — 13.09.2026

CI ISTANBUL

23.09 — 27.09.2026

ART COLOGNE

05.11 — 08.11.2026

WWW.ANNALAUDEL.GALLERY

Lennart Brede, Flower Boy No:02, 2026

Bir görüntüyü gördüğümüz anda onun başına gelecekleri bilmiyoruz. Bir defterin sayfalarına çizilen birbirinden farklı figürlerin yıllar sonra halıya dönüşeceğini, bir aile fotoğrafının başka bir malzemede yeniden karşımıza çıkacağını ya da görüntünün bir gün bambaşka bağlamda bize bakacağını nereden bilebiliriz? Mustafa Boğa'nın işleri tam da bu nedenle sinemadaki görüntü akışlarını hatırlatıyor.

Sinemada bazen asıl hikâye iki görüntünün arasında olur. Bir kare tek başına başka, yanına gelen kareyle birlikte başka bir şey söyler. Hatta bazen ikinci görüntü, ilkinde dönüp bakışımızı bile değiştirir. Dolayısıyla, bir fotoğraf nakışın ritmine girdiğinde ya da yıllar önce bir deftere çizilmiş bir figür halının tekrar eden motifleri arasında yeniden ortaya çıktığında imge artık ilk gördüğümüz şey olmaz, değişir. Ama tamamen başka bir şeye de dönüşmez. Biraz tanıdık, biraz yabancı bir hal alır. Hafıza da güvenilir bir arşivci sayılmaz zaten. Proust'un madlen kurabiyesini ısırınca unuttuklarının bir anda geri gelmesi kulağa ne kadar romantik gelse de, hafıza çoğu zaman yaramaz bir çocuk gibi davranabiliyor. Bir şeyi saklıyor, başka bir şeyi büyütüyor, bazılarını da siliyor. Ve yıllar sonra, en beklenmedik anda kendimizden eski bir sahneye karşılaşmamızı sağlayabiliyor. Belki Mustafa'nın eski çizimlerinin yeniden karşımıza çıkmasının tuhaf çekiciliği de burada gizli. Bir çizim, çizildiği anda çok şey ifade etmeye bilir. Ama yıllar sonra başka bir yüzeyde, başka bir elin emeğiyle yeniden ortaya çıktığında, geçmişteki görüntünün de sandığımız kadar sabit olmadığını gösterebilir. Bu noktada yalnızca figüre değil, figürün geçirdiği zamana bakabiliriz. Halının tekrar eden motifleri arasında eski çizgi artık bir anının kopyası değildir, kendi başına yeniden hayat kazanan imgeye dönüşmüştür.

Kestik!

Şimdi gözlerimizi kapatıp üçe kadar sayıyoruz ve buraya kadar okuduklarımızı unutuyoruz. Tıpkı *Glennkill: Bir Koyun Polisiyesi* kitabından uyarlanan *Bir Koyun Dedektifi* filminde olduğu gibi. Çünkü unutmak da bazen hatırlamanın başka bir biçimi. Hatta insan, gerçekle yüzleşmek yerine kendi mutluluğu için cehaleti ve unutmayı seçebiliyorsa, hafızanın da bize her zaman hakikati anlatmasını beklemek biraz haksızlık olabilir.

Buradan hareketle, imgelerin de hafıza kadar yaramaz olduğunu düşünürsek mesele daha da ilginçleşiyor. Bir görüntü kayboluyor, sonra başka bir zamanda, başka bir bedende, başka bir yüzeyde çıkıp geliyor. Sanat tarihinin meraklı dedektifi Aby Warburg hayatının çoğunu bunun peşinde geçirmişti. Onun imgelerin *nachleben*inden, yani farklı şekillerde hayatta kalmaya devam etmesinden söz etmesi bu yüzden kulağa hâlâ tuhaf biçimde güncel geliyor. Mustafa'nın işlerinde de geçmiş, cam fanusta korunan bir şey değil. Ara sıra kendini hatırlatan eski bir tanıdık gibi. Biraz konuşunca ne onun ne bizim aynı kişi olmadığımızı fark ediyoruz.

Bu dönüşümün önemli bir kısmı malzemede gerçekleşiyor: Fotoğrafın bir anda yakaladığı şeyi iğne ve ipin çok daha yavaş dünyasına, kumaşın, elin ve tekrarın zamanına teslim etmek. Bu süreçte imge artık yalnızca bakılan bir şey olmaktan çıkıyor; yapılmış, işlenmiş, dokunmuş bir şeye dönüşüyor. Belki de bu yüzden sanatçının işlerine bakarken imgelerin kendisinden çok, başlından geçenleri merak etmeye başlıyoruz.

Üstelik kendisi bu yolculuğu sadece malzemeler arasında yapmıyor. Uzun zamandır farklı ülkelerde konuk sanatçı programlarına katılıyor, başka coğrafyalarda üretiyor ve sergiliyor. Başka bir yerde çalışmanın ona kendi pratiğine biraz dışarıdan bakma imkânı verdiğini söylüyor. İlginç olan şu: İnsan kendinden uzaklaşmak için başka bir ülkeye gidebiliyor ama hafıza pasaport kontrolünde bırakılmıyor. Valize koymasanz da sizinle geliyor. Tıpkı sanatçının işlerinde coğrafya değişse bile ısrarla geri dönen bazı imgeler gibi.

Sonuçta, üretim bazen yeni bir şey bulmaktan çok, neden aynı şeyin peşinden tekrar tekrar gittiğini anlamaya çalışmaktan ilgili. Sinan Eren Erk'in bu sergi için yazdığı metinde de sanatçının işlerinin başka katmanlarına, başka başlangıç ve sonlarına uzanan daha geniş bir harita var. Benim baktığım yer biraz daha dar: Bir imgenin peşine takılıp nereye kadar gidebileceğimizi merak ediyorum. Bu dar açığı biraz daha genişletmek adına Mustafa Boğa ile kısa bir söyleşi yaptık.

Serginin başlığı bizi doğrudan bakma eylemi üzerine düşünmeye çağırıyor. Arşivindeki görüntüleri başka bir malzemeye, zamana ya da bağlama taşıdığında, onları yeniden görme biçimimiz de değişiyor mu?

Evet, kesinlikle değişiyor. Benim için bir görüntüyü arşivden çıkarıp başka bir malzemeye aktarmak sadece onu yeniden üretmek değil, onunla yeniden karşılaşmak gibi. Eski fotoğraflar veya aile arşivinden gelen görüntüler, ilk halleriyle belirli bir zamana ve hikâyeye aitken, nakış, kumaş, halı ya da başka bir malzemeye dönüştüklerinde o bağ biraz çözülüyor. Görüntünün kendisi kadar, ona bugün nasıl baktığımız ve onu nasıl hatırladığımız da işin bir parçası oluyor.

Serginin başlığı da aslında bu bakma halini biraz daha ileri taşıyor. “Bu baktığın son şey olabilir” derken sadece izleyicinin o anda baktığı şeyin son görüntüsü olabileceğini söylemiyorum; aynı zamanda içinde bulunduğumuz anın ve var olma biçimimizin de son olabileceğine işaret ediyorum. Hayatlarımızın bu kadar geçici olduğunu bilerek, yaşadığımız karmaşık duygulara ve içinde bulunduğumuz ana



Mustafa Boğa, Untitled 1, detay, Serbest nakış tekniği ve kapitone çerçeve, 2026, 74 x 77 cm

belki biraz daha dikkatli bakmaya davet ediyorum izleyiciyi. Üst üste yığılmış oyuncak bebeklerden oluşan epoksi heykelde de aslında ulaşmaya çalıştığım şey bu. Parçalanmış bedenlere bakarken başlangıç ve sonla karşı karşıya kalıyoruz. O görüntünün içinde hem oluşma hem de yok olma hali aynı anda var. Sanırım arşiv görüntülerine tekrar bakarken de benim için benzer bir şey oluyor: Bir görüntüye bakarken sadece geçmişe değil, onun artık geri gelmeyecek oluşuna ve bizim de o ana bir gün son kez bakıyor olabileceğimize bakıyoruz.

Uzun zamandır farklı ülkelerde konuk sanatçı programlarına katılıyor, farklı bağlamlarda sergiler üretiyorsun. Şanghay'daki Swatch Art Peace Hotel Residency gibi deneyimler, üretim biçimini ya da kendine sanatçı olarak bakışını nasıl değiştirdi?

Farklı ülkelerde ve farklı koşullarda üretmek, aslında kendi pratiğime biraz dışarıdan bakmamı sağladı. Özellikle Şanghay'daki *residency* benim için bu açıdan önemliydi. Alistığım çevreden, insanlardan ve gündelik hayattan uzaklaşınca, işlerimde sürekli geri döndüğüm bazı şeyleri daha net görmeye başladım. Bir yandan yeni malzemeler ve yeni yöntemlerle karşılaşırken, diğer yandan ne kadar farklı bir yerde olursam olayım kendi hafızamın, geçmişimin ve bazı imgelerin benimle birlikte geldiğini fark ettim. Sanırım *residency*lerin bana kattığı en önemli şey, üretimimi değiştirmekten çok, neden bazı şeylere tekrar tekrar döndüğümü anlamaya başlamam oldu.

Daha önce üretim sürecini, bazı işleri önce içgüdüyle yapıp anlamlarını sonradan keşfetmek olarak tarif etmiştin. Bu sergide de böyle bir süreç var mı? Üretirken henüz adını koymadığın ama sonradan dönüp baktığında fark ettiğin şey ne oldu?

Bu sergide de bunun olduğunu düşünüyorum. Bir işe başlarken çoğu zaman ne söylemek istediğimi tam olarak bilmiyorum. Önce bir görüntü, bir cümle, bir malzeme ya da sadece bir his beni harekete geçiriyor. Anlam biraz daha sonra ortaya çıkıyor. Bu sergide geriye dönüp baktığımda, üzerinde çalıştığım işlerin düşündüğümde daha fazla “son” ve “başlangıç” fikri etrafında toplandığını fark ettim. Ölüm, kayıp, savaş ya da umutsuzluk gibi şeylerle doğrudan ilgilenirken bile, işlerin içinde sürekli bir devam etme hali vardı. Sanırım üretirken henüz adını koymadığım şey buydu: Bir şeyin bitmesiyle başka bir şeyin başlaması arasındaki o belirsiz alan.

* Bu yazı başlığını Jacques Rancière'in 2020 yılında Lemis Yayınları'ndan ikinci baskısı çıkan aynı isimli kitabından almaktadır.

Bu baktığın son şey olabilir sergisinden yerleştirme fotoğrafı.
Önde: Untitled 2, Özel tasarım Anadolu halısı, 2026, 170 x 170 cm.
Arkada: I Am Not Afraid to Be Alone in the Dark, Serbest nakış tekniği, 2026, 51 x 59 cm.



Bu baktığın son şey olabilir sergisinden yerleştirme fotoğrafı.
Solda: What Remains, Serbest nakış tekniği, 2026, 57 x 137 cm
Ortada: Elsewhere, Serbest nakış tekniği, 2026, 57 x 137 cm
Sağda: Now Here, Serbest nakış tekniği, 2026, 57 x 137 cm

YA DA

*bir eserin tamamlanması gerektiği fikrini
bir an için askıya alsak ne olur?*



OĞUZ YALIM



ASAF ERDEMLİ

7 EKİM—7 KASIM 2026

summart

Summa Plaza, Fazıl Kaftanoğlu Cd. No:3 Sarıyer/İstanbul
+90 212 278 71 00 | www.summart.org



@summartsanat



Lin Fanglu, sanatçının ve The Peninsula'nın izniyle

İstanbul'da bir gizli emek anıtı

Röportaj: Merve Akar Akgün

Lin Fanglu'nun *She's Bestowed Love* adlı eseri 24 Eylül itibariyle Dr. Xiaoxin Li'nin küratörlüğünde The Peninsula İstanbul'un Tarihi Yolcu Terminali binasında yer alan The Lobby alanında sanat severlerle buluşacak

She's Bestowed Love yerleştirmenizde Gaia imgesi yeryüzünün ve kadının tükenmek bilmeyen gücünün somutlaştığı bir zemin olarak karşımıza çıkıyor. Ürettiğiniz formlar kıvrımları, düğümleri ve yükseltileleriyle yaşayan bir topoğrafya inşa ediyor. 2021 Loewe Foundation Craft Prize ödüllü işiniz *SHE*, ham bir kumaşın anıtsal sessizliğine odaklanıyordu. İstanbul'daki yeni yerleştirmeniz ise son derece canlı, tutkulu ve yoğun bir kırmızıyla izleyiciyi karşılıyor. Aradaki bu geçiş pratiğinizde nasıl gerçekleşti? Beyazdan kırmızıya uzanırken, kadınlık ve yeryüzüne dair felsefi sorgunuzda neler değişti?

Benim için Gaia beden, toprak ve kadınlık deneyimi arasındaki ilişkiyi düşünmenin bir biçimi. Kumaşla çalışırken bedeni hep bir peyzaj gibi düşünüyorum: zamanın, emeğin, baskının, büyümenin ve dönüşümün izlerini taşıyan bir yüzey. *SHE*'de beyaz kumaş çok önemliydi, çünkü strüktürün doğrudan kendisinin konuşmasına alan açıyordu. Malzemenin önüne geçen neredeyse hiçbir dikkat dağıtıcı unsur yoktu. Kıvrımlar, düğümler, pileler ve hacimler bir tür sessiz topoğrafyaya dönüştü. Beyazlık aynı zamanda sıradan zamanın neredeyse dışına taşan bir askıda kalma hissi yarattı. *SHE* sessizdi ama güçsüz değildi; kumaşa işleyen fiziksel emek o sessizliğe belirgin bir ağırlık kazandırıyor.

She's Bestowed Love'daki kırmızı ise bedene çok daha yakın bir yerde duruyor. Bana kanı, sıcaklığı, arzuyu, canlılığı ve aynı zamanda toprağı hatırlatıyor. Kumaşın hafızayı aktif olarak üreten bir şeye dönüştüğünü hissettiriyor. Dolayısıyla beyazdan kırmızıya geçişi yalnızca bir renk değişimi olarak görmüyorum; bu, işin ısındaki bir değişim. Beyaz işler hafıza ve sessizlikle ilişkiliniyordu, kırmızı işler ise hafızayı şimdiki zamana, bedene ve daha dolaysız, duyuşal bir alana taşıyor. Kumaşın hacmi değişiyor, çünkü rengin de bir ağırlığı var. Kırmızı, kıvrımların daha derin, düğümlerin ise daha fazla görünmesini sağlıyor. Aynı jest aniden daha mahrem, daha tensel, hatta daha tekinsiz ve şiddetli bir hale gelebiliyor.

Yunnan'daki Bai etnik grubuna mensup kadınlardan devraldığınız geleneksel bağlama-boyama (*tie-dye*) ve düğümlenme teknikleri, pratiğinizin felsefi omurgasını oluşturuyor. Düğüm atma eylemi özünde ikili bir yapı barındırır: Hem bir koruma jestidir hem de zamanı ve emeği tek bir noktaya bağlamanın bir yolu. Bedensel olarak talepkâr ve sabır gerektiren bu süreç sizin zaman deneyiminizi dönüştürüyor mu?

Düğüm, pratiğimdeki en temel jestlerden biri çünkü son derece yalın olmasına karşın karmaşık bir zaman kavrayışını içinde barındırıyor. Bir düğüm attığınızda bir gerilim noktası yaratıyorsunuz. Bir şeyleri bir araya getirip tutarak önceki haline geri dönmesini engelliyorsunuz. Bu durum bana göre hafızanın işleyişine çok yakın. Belirli anları hatırlarız, çünkü orada bir şey olmuştur; bir şey sıkışmış, tutulmuş ya da sabitlenmiş olabilir.

Bai kadınlarından öğrendiğim teknikler başlangıçta güncel sanat formları olarak geliştirilmemişti. Gündelik hayata, giyime, ev içi emeğe, topluluğa ve nesiller arası aktarıma aitti. Beni asıl cezbeden de tam olarak bu sıradan emek ile onun içinde gizlenen o muazzam zaman arasındaki ilişkiydi.

Bir düğümü aceleyle getiremezsiniz. Ellerinizi tekrar tekrar kullanmak, bazen aynı jesti yüzlerce, binlerce kez yinlemek zorundasınız. Bu da benim zaman deneyimimi baştan aşağı dönüştürüyor, evet. Bu şekilde çalıştığım zaman, akıp giden soyut bir kavram olmaktan çıkıyor, fizikselleşiyor. Ellerimde, parmaklarımda, bedenimde ve nihayetinde kumaşta birikiyor. İşte bu yüzden düğümü neredeyse arkeolojik bir nesne gibi görüyorum. Çoktan geçip gitmiş bir anı barındırıyor ama maddesel olarak varlığını sürdürmeye devam ediyor. Bir düğüm, aslında küçük bir arşiv gibidir: Bir elin hareketini, bir bedenün uyguladığı baskıyı ve belirli bir eylemin süresini kaydeder. Belki de zanaata bu denli ilgi duymamın nedeni budur. Zanaat, ortaya çıkan bitmiş nesneyi, onu var eden zamandan ve emekten ayırmanıza izin vermez.

Sanatsal pratiğinizin merkezinde, tarihe geçmeyen kadınların görünmeyen emeğine saygı duruşu var. *She's Body* ve *Threads of Change* gibi serilerinizde, geleneksel olarak ev içi ya da yerel alanlara hapsedilmiş zanaatları anıtsal ve heykelsi kütlelere dönüştürmüştünüz. *She's Bestowed Love* ise tarihi mimariye sahip bir otelin lobi alanında konumlanıyor. Mahrem alanlara ve anonim kadının tarihlerine kök salmış bir zanaatı The Peninsula'nın anıtsal ve kamusal ölçeğine taşımak, yapıt ile izleyici arasındaki diyalogu yeniden tanımlayacak mı?

Kadın emeğinin günlük yaşamın temelinde yer almasına karşın tarihsel olarak nasıl görünmez kılındığı beni her zaman derinden düşündürmüştür. Tekstil çalışmaları bunun en özel örneklerinden biridir. Nesiller boyu kadınlar kıyafetler dikmiş, onarımlar yapmış, malzemeleri hazırlamış; boyamış, dokumuş ve aileleri, toplulukları için nesneler üretmiş. Bu edimler çoğunlukla ev içi emek olarak nitelendirilmiş ve özel alanla özdeşleştirildikleri için de kolayca göz ardı edilmiş. Bir kimse ancak fiziksel sürece yakından baktığında, sürecin barındırdığı bilgi birikimi ve emeği görebilir.

She's Body'de, bu gizli emeği, artık küçük ya da özel kalamayacak bir olgu olarak ele alıp ona bir beden kazandırmak istedim. Ölçek bu noktada önem kazandı çünkü emekle kurduğumuz ilişkiyi dönüştürüyor. Bir şey anıtsal boyuta ulaştığında, ona bambaşka bir gözle bakmak zorunda kalıyoruz. *She's Bestowed Love*'ın The Peninsula'ya yerleştirilmesi ise bambaşka bir karşılaşma biçimi doğuruyor. Yapıt insanların içinden geçip gittiği bir alana dahil oluyor. Bunu ilginç buluyorum. Eserin günlük yaşamdan kopmasını istemiyorum. Çalışmama ilham veren kadınlar tekstillerini müzeler ya da galeriler için değil yaşamın bir parçası oldukları için ürettiler. Dolayısıyla yapıt bir otel lobisinde konumlandırınca artık insanların karşılaşmalarının, sohbetlerinin ve anılarının bir parçası haline geliyor. Umarım izleyici, yapıtla karşılaşmadan önce Bai tekstil geleneklerinin tüm tarihini kav-

Lin Fanglu, *She's Bestowed Love* yapım aşamasında, sanatçının ve The Peninsula'nın izniyleLin Fanglu, *She's Bestowed Love*, detay, sanatçının ve The Peninsula'nın izniyle

ramak zorunda değil ve sadece bir şeyler hissetmesini isterim; bir sıcaklık, ağırlık, gerilim, yakınlık duygusu ve hatta bir bedeninin varlığı. Benim için bu fiziksel karşılaşma, şimdiden bir diyalog biçimi.

Dr. Xiaoxin Li'nin küratörlüğünü üstlendiği bu projede yaptınız İstanbul'da, Doğu ile Batı'nın, tarih ile çağdaş olanın kesişim noktasında yer alan bir şehirde, sergileniyor. Tekstil, İpek Yolu'na kadar uzanan geçmişleriyle tarihte kültürler arası en eski mecralardan biri olmuş. Bai kadınlarının geleneksel teknikleriyle üretilen bu kırmızı formlar ile İstanbul'un Neoklasik, tarihi mimarisi arasındaki diyalogu nasıl okuyorsunuz?

İstanbul bu yapıt için çok anlamlı bir yer. Hem farklı coğrafyaların, kültürlerin, dinlerin, tarihlerin ve değişim sistemlerinin kesişim noktasında yer alıyor hem de hafıza katmanlarıyla örülü. Kumaşlar da bu tür bir hareketi içinde barındırır; insanlarla birlikte seyahat ederek teknikleri, hikâyeleri, inançları ve kimlikleri bir yerden diğerine taşırlar. İpek Yolu bunun tarihi örneklerinden biri ancak tekstil alışverişi çok daha geniş bir alanı kaplıyor.

She's Bestowed Love'daki kırmızı formlar, Yunnan'daki Bai kadınlarının deneyimlerine dayanan tekniklerden doğuyor ama İstanbul'a ulaştıklarında kaçınılmaz olarak başka bir tarihin içine giriyorlar. Bu iki tarihin birbirinin aynısı kılınması gerektiğine inanmıyorum. Aslında aralarındaki mesafe benim ilgimi daha çok çekiyor. İstanbul'un mimarisinin kendine has bir ağırlığı, tarihi, simetrisi ve kalıcılığı var. Benim kumaşım ise tekrar, gerilim, katlama, bağlama ve bedensel emek aracılığıyla üretiliyor. Biri mimari, diğeri bedensel. Ancak her ikisi de birikim yoluyla inşa ediliyor. Belki de buluştukları yer burasıdır. Mimari taş aracılığıyla hatırlar, kumaş ise dokunuş ve muhtemelen hafızaları aynı olmadığı için çatışıyorlar da. Bence bu gerilim önemli. Doğu ile Batı ya da binanın tarihiyle tekstile kazınmış tarih arasındaki farkı silmek istemiyorum. Aksine, yapıtın tam da o ikisinin arasındaki boşluğu doldurmasını arzuluyorum. Benim için İstanbul, yapıtın yaşamında bir başka katmana dönüşüyor.

Pekin'deki Merkez Güzel Sanatlar Akademisi'nin (CAFA) titiz akademik altyapısından süzülüp gelen bir sanatçı olarak, geleneksel zanaatı avangard bir çağdaş dile dönüştürüyorsunuz. Tekstil genellikle “yumuşak” veya “ev içi” olarak algılanırken, siz kumaşa mermer veya bronz muamelesi yapıyor, onu mekana hükmeden bir yapıta dönüştürüyorsunuz. Düşüncenizdeki hangi kavramsal değişim, tekstile dair bu konvansiyonel algıyı yıkmamanızı sağladı?

Kumaş yumuşaktır ancak yumuşaklık ile zayıflık aynı şey değildir. Aslında tekstile ilgi duymamın nedenlerinden biri de tam olarak, geleneksel olarak yumuşaklıkla, ev içi yaşamla ve kadınlıkla bağdaştırılan bir malzeme fiziksel sınırlarına kadar zorlandığında neler olduğunu anlamak istememdi. Bai batik tekniğiyle ilk karşılaştığımda, böylesine basit edimler yoluyla gerçekleştirilecek dönüşüm beni büyülemişti. Bir parça kumaşı katlıyor, bağlıyor, dikiyor, çektiriyor ve sıkıyorsunuz; kumaşın yüzeyi zamanla kendine has bir yapı geliştirmeye başlıyor. Malzeme neredeyse mimari bir nitelik kazanıyor. Bu benim için önemli bir dönüm noktası oldu. Heykelin mutlaka taş, metal veya bronz gibi sert malzemelerle başlamak zorunda olmadığını anlamaya başladım. Heykel, gerilimden de doğabilir. Yapıtlarımın sertliği, malzemenin kendi sertliğinden gelmiyor; emeğin ve basıncın birikiminden doğuyor. Kumaş yine kumaş olarak kalıyor, yumuşak, esnek ve kırılabilirliğini koruyor. Ama aynı zamanda devasa bir ağırlığı taşıyabiliyor. Bu bağlamda, yapıtın direncini tam da yumuşaklığından aldığını düşünüyorum. Sertleşerek direnmek yerine, tutmaya, bükülmeye, esnemeye ve var olmaya devam ederek direnç gösteriyor. Bunu kadınlarla da çok güçlü bir şekilde bağdaştırıyorum.

She's Bestowed Love başlığı, yaşamın ve sevginin döngüsel doğasına işaret ediyor. Ancak bugün sosyo-politik değişimler ve küresel kırılanslıklar ortasında, “sevgi” kavramı romantikleştirilebiliyor ya da fazlasıyla basite indirgenebiliyor. Yapıtınızda, Bai kadınlarının dayanıklılığına sırtını yaslayan sevgi çok daha temel, toprağa basan ve boyun eğmez bir şey olarak ortaya çıkıyor.

Sevginin sıklıkla yanlış anlaşıldığını düşünüyorum. Sevgiyi mahrem, duygusal veya romantik bir şey olarak alma eğiliminde olsak da bana göre sevgi çok daha fiziksel. Sevgi, bir şeyle ilgilenmeye devam etme kararı, tekrardır. Bakımdır. Emektir. Bir şeyin hayatta kalmasını sağlama edimidir. Tekniklerimi incelediğim kadınları düşündüğümde, aklıma ilk gelen şey kurban edilme dili olmuyor. Onların devam edebilme gücünü düşünüyorum. Bir teknik, birileri onu yapmaya devam ettiği için hayatta kalır. Bir parça kumaş, birileri onu onardığı için hayatta kalır. Bir aile tarihi, birileri onu hatırladığı için hayatta kalır. Bir bilgi biçimi, birileri onu başka birine öğrettiği için hayatta kalır.

Bu eylemler küçük görünebilir ancak aslında son derece güçlü birer direnç biçimidir. Yok olmaya karşı direnirler. İşte bu yüzden sevgi benim için pasif değil, fiziksel bir yapısı var. Zaman, dikkat, sabır ve bazen de muazzam bir çaba gerektiriyor. Dolayısıyla *She's Bestowed Love*, idealize edilmiş bir duygu olarak sevgiyi ele almıyor. Sevginin, malzemeye fiziksel olarak işlenmiş bir olgu olmasından bahsediyor. Düğüm önemli çünkü her bir düğüm, tutma yönünde bir jesttir. Bir şeyi sevmek, bir anlamda onun kaybolup gitmesini reddetmek demek. Belki de en temel direnç biçimi budur: Dünyanın bizden sürekli olarak unutmamızı istediği şeylere tutunmaya devam etmek. 



The Peninsula Istanbul

She's Bestowed Love, idealize edilmiş bir duygu olarak sevgiyi ele almıyor. Sevginin, malzemeye fiziksel olarak işlenmiş bir olgu olmasından bahsediyor. Dügümler önemli çünkü her bir düğüm, tutma yönünde bir jesttir. Bir şeyi sevmek, bir anlamda onun kaybolup gitmesini reddetmek demek. Belki de en temel direnç biçimi budur: Dünyanın bizden sürekli olarak unutmamızı istediği şeylere tutunmaya devam etmek.

Archive Focus III

23.07 - 20.09.2026
SANATORIUM Tophane

Positions Berlin Art Fair

Erol Eskici

10.09 - 13.09.2026
Hangar 6, Booth B21

Christiane Peschek
PHOENIX CASTLE

Anka Kuşu Kalesi

17.09 - 31.10.2026
SANATORIUM

SANATORIUM

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

Başka bir *alan*, başka bir *ihtimal*

Röportaj: Merve Akar Akgün

Oğuz Yalım’ın geometrik resim dili ile Asaf Erdemli’nin metal heykel pratiklerinin kesişiminden doğan *YA DA* sergisi 7 Ekim – 7 Kasım 2026 tarihleri arasında Summart’ta sanatseverlerle buluşacak. Sergi öncesinde sanatçılarla resim ile heykelin sınırlarını eriterek ortaya çıkardıkları “üçüncü alan” üzerine konuştuk

Mimari ve tasarım disiplininin getirdiğiniz yapısal ve hesaplanmış düzen, *YA DA* sergisinde Asaf Erdemli’nin metal heykellerinin müdahalesiyle dönüşüyor. Constant’ın *New Babylon*’daki açık sistem kurgusu göz önüne alındığında, kendi geometrik dilinizin bir başkasının hacimsel hamlesiyle bozulması, kesintiye uğraması veya yeniden yön alması size bir özgürleşme alanı yarattı mı?

Oğuz Yalım: Hem evet hem hayır. Sergide birbirinden farklı ilişkilerle kurulmuş birçok eser var. Eğer bu soru tek bir eser üzerinden sorulsaydı daha net bir cevap verebilirdim. Ancak serginin bütününe baktığımda, bazı eserlerde alanım beklemediğim ölçüde sınırlanırken, bazılarında neredeyse sonsuz alternatif üretme özgürlüğüm devam etti. Zaten aradığımız da tam olarak buydu. İkili çalışmada mesele sınırsız bir özgürlük değil, ortaya çıkan durumlar karşısında yol alabilmek, bazen sıkışmak, bazen şaşırarak, bazen geri çekilmek, bazen de yol vermek... Bir anlamda, kendi eserlerimde kurduğum düzen üzerindeki mutlak kontrolden vazgeçmek. Benim sanat anlayışında geometrik hafıza hiçbir zaman yalnızca düzen kurmakla ilgili olmadı. Kurduğum düzen de hiçbir zaman tamamen kapalı bir sistem değildi. Sezgi ve rastlantı her zaman o yapının içinde yer aldı. *YA DA*’da farklı olan, bu kez kontrolüm dışında başka bir sanatçının müdahalesinin resmin içine girmesi. Asaf’ın metalle yaptığı hamle bazen kurduğum yapıyı sürdürüyor, bazen kesintiye uğrattıyor, bazen de hiç düşünmediğim başka bir yöne taşıyor. Ben de onun müdahalesine yeniden karşılık veriyorum. Bu karşılıklı hareket, eserin kime ait olduğu kadar ne zaman tamamlandığı fikrini de belirsizleştiriyor. Constant’ın *New Babylon*’unda ilgimi çeken de tam olarak bu açık uçluluk: önceden belirlenmiş bir sonuca ulaşmak yerine, yeni durumların oluşmasına imkân veren açık bir sistem. *YA DA*’da benim için özgürleşme, geometriden ya da düzenden vazgeçmek değil. Kendi kurduğum düzenin bir başkasının müdahalesiyle değişmesine izin vermek ve bu değişimin açtığı yeni ihtimallerle yeniden karşılaşmak.

Heykel pratiğinizde metali iki boyutlu bir çizgiye, havada süzülen bir ifadeye dönüştürürken *YA DA* projesinde bu çizgi doğrudan Oğuz Yalım’ın geometrik resim ve yüzey kurgularının içine sokuyor, onun alanını yeniden tarif ediyorsunuz. Katı ve dirençli bir malzeme olan metali, başka bir sanatçının diliyle çarpışan ve birbirinin koşullarını her an değiştiren bu “açık sistem” içinde şekillendirmek heykel pratiğinizin sınırlarını genişletti mi?

Asaf Erdemli: Ben sürece, sınırları belli bir tuval alanının içindekini analiz ederek başlıyorum. Bazen o alanın içinde kalıp formların derinlikleriyle oynuyor, bazen de metalin bana verdiği esneklikleri kullanarak tuvalin sınırlarını bozuyor, resimdeki bir formu başka bir noktaya taşıyorum. Böylece iki boyutta başlayan hikâyenin üçüncü boyutta da görünür olmasını sağlıyorum. Bu süreçte resim de heykel de hâlâ okunabilir kalıyor, ancak birbirlerine müdahale ettikçe başka bir esere dönüşüyor ve birlikte yeni bir tarif oluşturuyorlar. Benim için asıl özgürleştirici olan da bu oldu. Başlangıçta belirli bir sınırın içinde hareket etsem bile o sınırı yeniden keşfedebileceğimi görmek, boşluk ve doluluk ilişkisini çok daha geniş düşünmemi sağladı. Heykel pratiğim açısından bu karşılaşma, kendi dilimden vazgeçmeden onun sınırlarını Oğuz’un diliyle birlikte yeniden düşünme imkânı verdi.

Sergi metninde belirttiği gibi, buradaki karşılaşma resmin kurduğu geleneksel mekân sınırını geçiren kılıyor ve çizgi yüzeyden ayrılıp Asaf Erdemli’nin ellerinde bir hacme dönüşüyor. Birbirinizin alanını ihlal ettiğiniz bu diyalogda ortaya çıkan “bütünüyle resme ya da heykele ait olmayan” melez mekânı kendi sanat pratiğinizin neresine konumlandırıyorsunuz?

O.Y.: Biz çalışma süreci boyunca, sizin “melez mekân” olarak tarif ettiğiniz yapıyı “üçüncü alan” olarak tanımladık. Burada sözünü ettiğimiz şey, resim ile heykelin yalnızca yan yana gelmesi değil; birbirlerine müdahaleleri sonucunda ortaya çıkan üçüncü bir alan. Resim kendi sınırları içinde kalmıyor; heykel de resmin üzerine sonradan eklenmiş bir unsur gibi davranmıyor. Birbirlerine müdahale ettikçe ikisi de başlangıçtaki hâllerinden uzaklaşıyor; bazen uyumlu, bazen uyumsuz ilerleyerek hiçbirimize ait olmayan yeni bir yapı, yeni bir alan ortaya çıkarıyor. Bizi en çok heyecanlandıran noktalardan biri de eserlerin birden çok merkezi işaret edebilmesi. Resmi tek bir merkeze bağlamadan, çok merkezi ve açık bir sistem olarak bırakabilme sanat pratiğimde önemseydiğim bir yaklaşımdır.



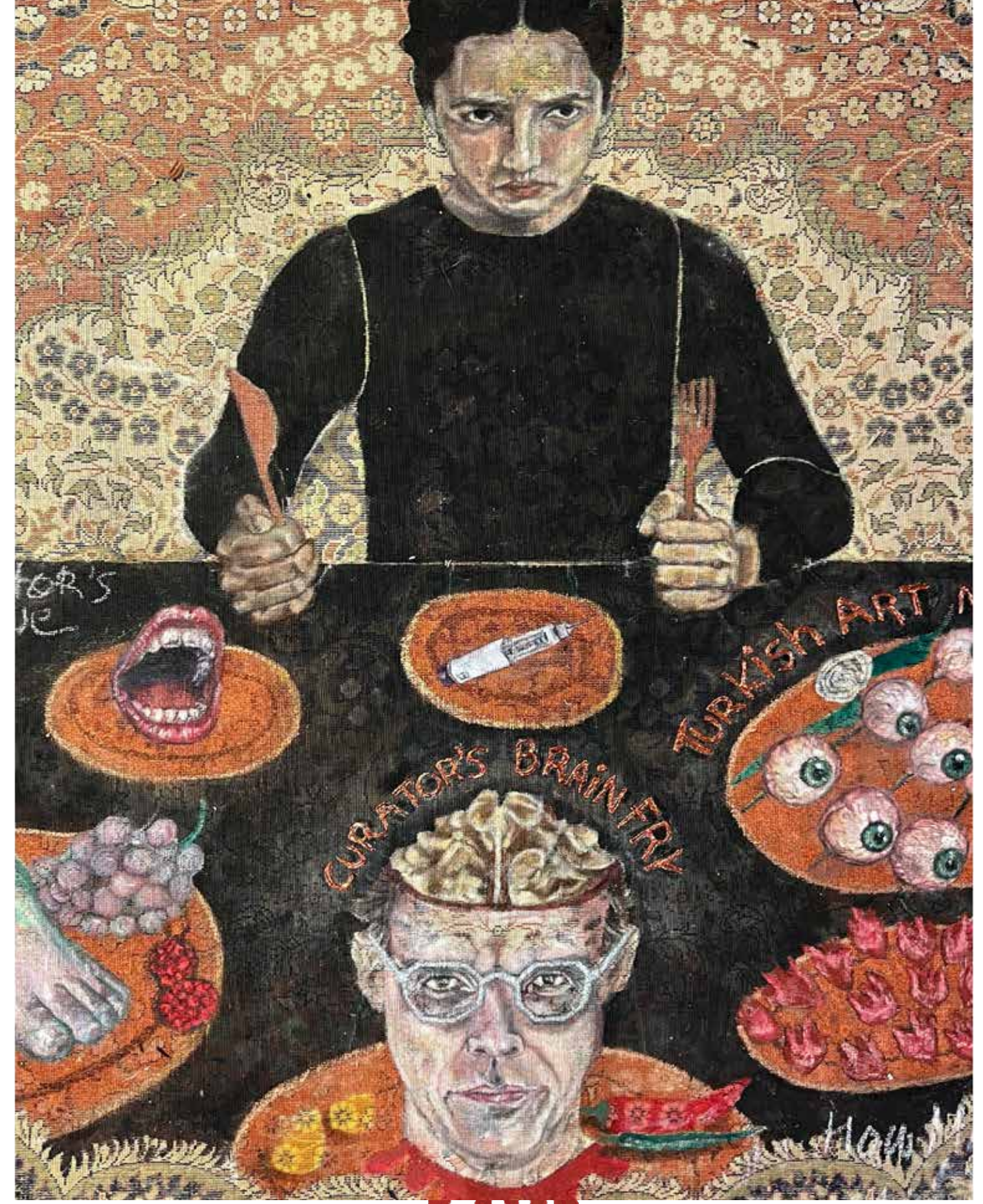
Asaf Erdemli ve Oğuz Yalım, İki Kiyının Gezgini, 120 x 80 cm, Tuval üzerine akrilik, metal, 2026, Summart’ın izniyle

Kendi pratiğim açısından bu üçüncü alanı, uzun zamandır ilgilendiğim geometri ve mekân ilişkisinin doğal bir devamı olarak görüyorum. Mimarlık geçmişimin de etkisiyle resmi hiçbir zaman yalnızca iki boyutlu bir yüzey olarak düşünmedim. Ancak burada çizginin gerçekten yüzeyden ayrılması, boşluğa çıkması ve Asaf’ın ellerinde fiziksel bir hacme dönüşmesi, bu düşünceyi yeni bir boyuta taşıdı. Belki de *YA DA*’nın benim için en ilginç tarafı tam burada: Ortaya çıkan şey benim resmim ve Asaf’ın heykeli arasında oluşan ve başlangıçta hiçbirimizin tam olarak öngöremediği yeni bir alan ve anlam.

Oğuz Yalım ile kurduğunuz diyalog uyumsuzluğu da içine alan yeni bir olasılık üretme biçimi. Karşılıklı hamlelerin yepyeni durumlar yarattığı bu süreçte, iki ayrı iradenin çarpışmasından doğan ve “henüz adı olmayan ihtimal” heykelinizin formunu ve mekânla kurduğu ilişkiyi nasıl dönüştürdünüz?

A.E.: Uyumsuzluk burada bence en önemli tetikleyicilerden biri. Eğer ilk düşündüğümüz her şeyi olduğu gibi kabul etseydik, bunun sanatsal olarak çok fazla katkısı olmazdı. Aksine, üzerine her yeniden düşündüğümüzde ya da Oğuz’la her konuştuğumuzda başka bir alan ve başka bir ihtimal ortaya çıktı. Birlikte yaptığımız gezilerde karşılaştığımız mimari yapılar, müzelerde bizi etkileyen işler ve bunlar üzerine yaptığımız fikir alışverişleri de bu ihtimalleri sürekli çoğalttı. Bu süreç benim mekânla kurduğum ilişkiyi de değiştirdi. Heykelin yalnızca bulunduğu alanın içinde kalması yerine, bazen o alanın dışına taşması, bazen de dışarıdan içeri girerek mevcut sınırı yeniden tarif etmesi üzerine düşünmeye başladım. Dolayısıyla “henüz adı olmayan ihtimal” benim için baştan tarif edemediğimiz, karşılıklı müdahaleler ve hatta uyumsuzluklar sayesinde süreç içinde keşfettiğimiz yeni alanlar oldu. Mekân da eserin parçası ve devamı hâline geldi. 🌱

Seda Gazioğlu SANATÇIYI BESLEMİYİNİZ



DO NOT FEED THE ARTIST

11 Eylül - 17 Ekim 2026

Salı - Cumartesi / Tuesday - Saturday, 11:00 - 18:00
Meclis-i Mebusan Cad. No: 31, Fındıklı, Beyoğlu, İstanbul, Türkiye

MERDİV = N
art space

Ufuk ile zamanın katmanları arasında:

Hazırlayan: Merve Akar Akgün

Ugo Rondinone, Fotoğraf: Berk Kır

Ugo Rondinone'nin otuz yılı aşan sanat pratiği, doğanın arketipleriyle insanın zamansallığı arasında kurulmuş nazik bir ilişki. Sanatçı, dağları, güneşi, ayı, mevsimleri ve gökkuşağını varoluşun her an dönüşmekte olan doğasının birer tezahürüne dönüştürüyor. Rockefeller Plaza gibi mega bir kent olan New York'un kalbinde gösterdiği dev ham taşlardan Nevada Çölü'ne diktği neon monolitlere uzanan sergi tarihinde, kamusal anıt olgusunun eril ve buyurgan tarihini doğayı kullanarak altüst ediyor.

Rondinone'nin İstanbul'daki ilk kişisel sergisi *the sun and the mountain*, Dirimart Dolapdere'de izleyiciyi tam da bu karşılaşmanın ortasında bırakan cinsten: *mountain* serisinden 2023 tarihli yirmi yeni heykel ile gün doğumu ve gün batımının geçici eşiklerini yakalayan on dört suluboyayı buluşturuyor. Çocukluğunu doğduğu ve büyüdüğü İsviçre'deki göl kenarı kasabası Brunnen ile İtalya'dan İsviçre'ye göç eden anne ve babasının memleketi, taş evleri ve mağaralarıyla ünlü tarihi Güney İtalya şehri Sassi di Matera arasında geçiren sanatçı, dili, kavramları ve didaktik açıklamaları bir kenara bırakarak izleyiciyi bedenini bildiği bir "oluş hali"ne davet ediyor ve ekliyor: "Anlaşılabilirlik gibi bir derdim yok. İnsanlar bana bir işi anlamadıklarını söylediklerinde onlara, 'Güzel, o zaman sadece bakın,' diyorum."

İstanbul'daki bu ilk sergisi vesilesiyle bir araya geldiğimiz Ugo Rondinone ile arazi sanatı ve *pop* sanat arasındaki geçirgenliği, dilin sınırlarına karşı sanatın gücünü, Antroposen çağında yeryüzünü sadakatle kaydetmeyi ve yapıttan doğan mitolojiyi konuştuk.



Ugo Rondinone, where do we go from here?, 1999, Neon, pleksiçlas, yan saydam folyo, alüminyum, 625x1150x10 cm

Söze erken dönem yapıtlarınıza dönüp bakarak başlamak isterim. 1990'larda zamanı ve döngüyü merkezinize aldınız. Modern/ataerkil tarih anlayışı, zamanı daima "ilerleyen, fetheden ve biriktiren" bir hatta çizgisel olarak kuruyor. Oysa siz, saatler, aylar ve döngüler aracılığıyla zamanı esnetiyor, donduruyor ya da bir kısır döngüye kilitliyorsunuz. Erken döneminizdeki yavaşlık ve tekrar vurgusuyla zamanı kısıtirma fikrinin ardında ne vardı?

Şiirden her zaman ilham aldım. Şiire ve sanata içkin bir yavaşlık var. Sözcüklerin ve imgelerin yavaşlığı. Ben yavaşlığı, sadece var olabilme imkânıyla ilişkilendiriyorum. Hızın aksine, yavaşlığın benden hiçbir talebi olmuyor. Beni kendi zamanımdan çekip çıkarak kendi zamanına katmıyor. Şiir ve sanat, zamansallıkları yavaşlatıyor ve genişletiyor. Hiçbir şey hiçbir zaman bütünüyle bitip gitmiş değil; her şey tekrerr edebilir ya da yeniden can bulabilir. Geçmiş, bugün ve gelecek, tıpkı rüyalarda olduğu gibi birbirine dolanıp bir döngü kurabilir. Rüya imgeleri ve rüya sesleri yoğunlaşır, serbestçe çağırışır ve müşterek bir rezonans yaratır. Bir şiir ya da bir sanat yapıtı çizgisel bir mantığı olmayan çoksesli bir kurgu olabilir.

2000'lerin başında, New Museum'un cephesine yerleştirdiğiniz neon gökkuşağı *Hell, Yes!* gibi yapıtlarla kamusal alana açıldınız. İlk bakışta popüler kültürün, reklam dilinin ve tüketim toplumunun ışıltılı, neşeli cazibesini ödünç alıyor gibiydiniz. Oysa bu parlak neon estetiğinin altında yabancılaşma ve melankoli hisleri yatıyordu. Kamusal alanda gerçekleşen bu haykırış o dönemde sizin için o zaman ne ifade ediyordu ve bugün ne ifade ediyor?

İlk kamusal heykelim, 1997 tarihli gökkuşağı şiiri *cry me a river*'di. AIDS krizi hâlâ bütün bir kuşağı kasıp kavuruyordu ve ben de eşcinsel bir erkek olarak kendimi görünür kılmak istiyordum. Gökkuşağı hem gey topluluğunun bir simgesi hem de evrensel bir imgeydi. Herkesle ve her şeyle aradaki bir köprüydü. Eşcinsel bir erkek olarak büyümek, toplumun hem içinde hem de dışında var olmanın ne demek olduğunu kaçınılmaz olarak fark ettirdi bana. Kimliğin sabit bir şey olmadığını erkenden öğrendim; kırılganlığa, arzuya ve hasrete karşı duyarlı hale geldim. 1990'ların başında sergiler açmaya başladığımda, pek çok kuir sanatçı AIDS krizine yanıt üretiyordu. Yapılan işler aciliyet taşıyordu, çünkü hayatlarımız bunu talep ediyordu. *cry me a river* işte bu döneme aittir. Evet, kederden doğmuştu ama aynı zamanda umuttan da.

1991'deki ilk sergimden bu yana çok fazla değiştiğimi sanmıyorum. Güncel politik olaylara doğrudan tepki veren bir sanatçı değilim. Kederi ve yası teslim edebilirim ana kendimi hep ışık sanatçısı olarak görüyorum. İzleyiciyi

the sun and the mountain

Ugo Rondinone'nin İstanbul'daki ilk kişisel sergisi *the sun and the mountain*, 2 Eylül – 8 Kasım tarihleri arasında Dirimart Dolapdere'de izleyiciyle buluşuyor. İkonik *mountain* serisinden yirmi yeni heykel ile gün doğumu ve gün batımı temalı on dört suluboyayı bir araya getiren sergi, doğanın döngülerini ortak insani deneyimlerl olarak okuyarak galeri mekânını bir tefekkür alanına dönüştürmeyi amaçlıyor

ışığa, güneşe doğru yönlendirmek istiyorum. Hepimizin üzerinde parıldayan güneşe. Renk, dünyanın ışığı. İşlerim çoğu zaman çocuksu olabiliyor ve onların izleyiciyi içeri buyur etmesini istiyorum. Kendimle izleyici arasına duvarlar örmek istemiyor, pencereler ve kapılar açmak istiyorum.

Kamusal sanat benim için bilhassa anlamlı, çünkü kamusal alan herkese ait. Yapıtla karşılaşmak için bilet almaya ya da güncel sanat hakkında bir şeyler bilmeye ihtiyacınız yok. Bir çocuk, bir turist, her gün işe gidip gelen biri ya da köpeğini gezdiren bir insan, yalnızca orada bulunarak yapıtın bir parçası haline gelebiliyor. Bu demokrasiyi seviyorum. Kamusal heykel gündelik hayatın içine sızıyor. İşe giderken karşınıza çıkıp sizi şaşırtabiliyor, bir dostla buluşma noktasına dönüşebiliyor ya da değişen mevsimler boyunca size eşlik edebiliyor. Zamanla bulunduğu mekânın hafızasına işleniyor. Kariyerim boyunca hepimize ait olan formlarla çalıştım: ağaçlar, dağlar, insan figürü, güneş, ay. Kamusal alan bu formlara doğal bir yuva hissi veriyor çünkü hiçbir açıklamaya ya da davete gerek kalmaksızın, özgürce karşılaşılabılır kılıyor. Ayrıcalıklı/seçkin bir bilgi yerine, her zaman müşterek deneyimler yaratan yapıtlar üretmek istedim. Bence en iyi kamusal heykel, insanlardan sanat dünyasına adım atmalarını beklemeyen, sanatın insanların hayatına girmesine yol açar.

2010'larda uyumak, şikâyet etmek ve nefes almak gibi gündelik insani eylemleri balmumu palyaço yerleştirmeleriniz (*vocabulary of solitude*) aracılığıyla anıtsal bir ölçeğe taşıdınız. Sanat tarihinde palyaço, genellikle erkek egemen eğlence endüstrisinin "her koşulda mutlu görünme" dayatmasının bir figürü olarak bilinir. Oysa sizin palyaçolarınız zamanda kısıtılmış, tükenmiş ve hareketsizler. Neden?

Palyaço, tuhaf kostümü, kendine has makyajı, rengârenk peruğu, abartılı ayakkabıları ve renkli giysileriyle seyirciyi eğlendirmek üzere kurgulanmış, hemencecik tanınabilen, ikili cinsiyet kalıplarının dışındaki (*non-binary*) bir karakter. Kulağa aynı zamanda bir *drag queen* tarifi gibi geliyor mu? 1990'ların başında, AIDS krizi döneminde palyaçoyu bir alter ego olarak kullanmaya başladım: eşcinsel bir sanatçı, dışlanmış biri, insanların korktuğu biri. Palyaço ile bir eğlendirici olarak sanatçı arasında da doğrudan bir bağ var. Peki, palyaço ya sadece oturup tefekküre dalan biri olsaydı? Ya sanatçı sadece oturup tefekküre dalan biri olsaydı? Ya sanatçının söyleyecek hiçbir sözü, savunacak hiçbir şeyi olmasaydı?

Bu edilgen figürle, sanatçının bir eğlendirici olması gerektiği yönündeki baskıdan kaçmak istedim. Kendime mümkün olduğunca geniş bir özgürlük tanımak ve kendi kurallarımı kendim koymak istedim. İşte bu özgürlük fikri çıkış noktam oldu. Palyaçoyu, yani eğlendirici bir figürü aldım ve eğlendirmeyen, yalnızca oturup tefekküre dalmış birine dönüştürdüm.



Ugo Rondinone, Yerleştirme görüntüsü, human nature, Public Art Fund, Rockefeller Plaza, New York, 2013

Rockefeller Plaza'daki masif taş bloklar (*human nature*, 2013) ve Nevada Çölü'nde yükselen neon renkli dev kayalarla (*seven magic mountains*, 2016), sanatınızı doğa ve kamusal mimariyle çarpıttınız. Eril sanat tarihi kamusal anıtı her daim "pürüzsüz, bronz ve muzaffer erkek bedenleri" üzerinden inşa ederken siz doğanın yontulmamış taşlarını üst üste yığıp onları yapay renklerle boyayarak bu anıtsallık tanımını sarstınız. Bu işler, doğayı iktidar alanına zorla sokmaya yönelik bir strateji hissi veriyor. Kullandığınız ham malzemelerle erkek egemen anıt geleneğini nasıl dönüştürüyor, manipüle ediyorsunuz?

Web sitem iki bölüme ayrılıyor: Gece ve Gündüz. Gece bölümü, ya siyah-beyaz olan ya da bronz, alüminyum ve taş gibi kendi malzemesinin doğal rengini koruyan işleri barındırıyor. Gündüz bölümü ise renk çemberini ve gökkuşağı spektrumunu kullanan işleri içeriyor. Bu iki kutup, sürekli ola-

rak birbirinin üzerine inşa ediliyor ve birbirine tepki veriyor. Bu ilişki belki de en iyi iki açık hava projesi üzerinden açıklanabilirdi onlar da sizin sözü-nü ettiğiniz *human nature* (insan doğası) ve *seven magic mountains* (yedi si-hirli dağ). Her ikisi de birincil malzeme olarak taşı kullanıyor; ancak doğal ile yapay arasındaki ilişkiyi tersyüz ediyorlar. Kentleşmenin merkez üssü olan Rockefeller Plaza’da taşı ham bıraktım. Nevada Çölü’nde ise taşları neon renklere boyadım. Biri doğalı yapay bir çevrenin içine yerleştiriyor, diğeri ise yapayı doğal bir çevrenin içine oturtuyor. Ham taş figürlerle, arazi sanatının klasik malzemelerini şehrin yüksek ritimli atan kalbine taşıdım. Neon taş dağlarla ise pop sanatın stratejilerini çöle götürdüm.

Bugün baktığımızda taşlarınız, ağaç formlarınız, güneş ve ay heykel-leriniz ekolojik krizin ve insan merkezli tahribatın eşiğinde duruyorlar. Modernitenin dünyayı tüketen mantığına tezatla, yapıtlarınızda ısrarla ilksel, kadim ve döngüsel bir evren inşa ediyorsunuz. Sanatınız aracılı-ğıyla Antroposen’in yarattığı bu tahribata karşı yeryüzüne ait yeni bir mitoloji mi kuruyorsunuz?

Otuz yılı aşkın bir üretim sürecinin ardından, yapıtın kendi yolunu çizme-sine olanak tanıyan kişisel bir dil geliştirdim. İşe dünyayı ve onun yıkıcı duru-munu düşünerek başlıyorum. Kendi söz dağarcığımla ve bir önceki işin bir sonrakine açtığı alanla başlıyorum. Her yeni yapıt serisi, kendisinden önce gelene bir yanıt veriyor. Güneş, ay, yıldız, şelale gibi aynı arketipsel forma geri dönebiliyorum ancak malzemesini, ölçeğini, rengini veya fiziksel durumunu değiştiriyorum. Bir balık form olarak ham bronzdan renkli cama geçebiliyor ya da bir şelale döküm alüminyum olarak, beton ve bitki örtüsü üzerinden akan gerçek bir su ya da ezilmiş değerli taşlarla renklendirilmiş şeffaf reçine olabiliyor. Etrafındaki her şey değişebilirken form tanınabilir kalıyor.

Bu dilin merkezinde, dışımızdaki dünya ile içimizdeki dünya arasındaki kesintisiz alışveriş var. Güneş, ay ve diğerleri gibi doğal formlar bakışı dışarı-ya yönettiren pencereler, kapılar, duvarlar, maskeler, pasif palyaçolar ve nü figürler bakışı içeriye çeviriyor. Bunları iki ayrı dünya olarak görmüyorum. Yapıt bu ikisi arasında devinmeye devam ediyor. Benim için bu hareket dai-ma dinamik kalmalı. Bir iş değerini doğuruyor ve dil kendi içinden büyümeyi sürdürüyor. Otuz beş yılın ardından, yeni bir dil aramak için işlerimin dışına bakmıyorum. Sadece yapıtın kendi yarattığı dili takip ediyorum.



Ugo Rondinone, violet black yellow blue mountain, 2026, Boyanmış taş, paslanmaz çelik ve beton heykel, 102 x 29 x 27 cm, Kaide, 85 x 26 x 26 cm

Pratiğim derinden ikili bir yapıya sahip ve bunun belki de çocukluğumda Brunnen ile Matera arasında büyümemle bir ilgisi var. Brunnen, İsviçre’nin merkezinde, ülkenin tarihi kalbinde, Alpler ile çevrili bir yerde. Dağlar ora-da yalnızca bir manzara değildir; gündelik hayatı doğrudan biçimlendirir-yor. Peyzaj sessiz, ölçülü ve anıtsal. İnsanlarında da belirgin bir mesafe var. Duygular dramatik olmaktan ziyade çoğunlukla sessizce ifade ediliyor. Her yaz bambaşka bir dünyaya adım attığım çocukluğumu ise dünyanın kesin-tisiz olarak yaşanılan en eski kentlerinden biri olan Güney İtalya’daki Ma-tera’da, büyükanne ve büyükbabamla geçirdim. Brunnen dağlar, göller ve otlaklarla tanımlanırken, Matera mağaralar, taşlar ve binlerce yıllık insan-lık tarihiyle şekillenmişti. Antik mağara yerleşimleri arasında oynar, tarih öncesi duvar resimleri ve kayalara oyulmuş kiliseler arasında dolaşırdım. İsviçre bana doğanın mevcudiyetini öğrettiyse, Matera da insan geçmişinin mevcudiyetini öğretti. Manzarlardan biri ufka doğru dışarıya, diğeri ise zamanın katmanları arasından içeriye bakıyordu.

İstanbul’daki yeni serginizin merkezinde taş heykeller ve suluboya-lar var. Otuz yılı aşkın süredir doğayı insanın zamansallığıyla diya-loğa sokarak evrensel ritüellere dönüştürüyorsunuz. Bu neon renkli, dengelenmiş taşlar Dirimart Dolapdere’nin beyaz küpünde bir araya geldikçe sanki insanlığın doğayla olan bağıını onaran “modern men-hirler” olarak kutsiyet kazanıyorlar derken ziyaretçiye neyi hatırlatı-yorsunuz?

Ziyaretçilere bakmayı hatırlatıyorlar. Anlaşılabilirlik gibi bir derdim yok. İnsanlar bana bir işi anlamadıklarını söylediklerinde onlara, “Güzel, o zaman sadece bakın,” diyorum. Ona maruz kalmak, gücünün bir parça-sıdır. Kendinizi entelektüel bir anlama çabasıyla tüketmeyin. Beden, bey-nin kavrayabileceğinden çok daha önce bilir şeyleri. Benim için sanat, bir nesnenin geliştirilmesinden ziyade öncelikle bilincin gelişimiyle ilgilidir. Nesne yalnızca bir katalizördür.

Sanat aynı zamanda sözcüklere karşı verilmiş bir savaş. Sözcükler vasat bir sanat yapıtını göklere çıkarabilir, harika bir yapıtı ise değersizleştiribi-lir. Dil aldatıcıdır çünkü kavramları başka kavramlarla açıklarız. Bu baştan kaybedilmiş bir oyundur. Dilin o aciz, yanılsamalı yapısını onaylamak ile bir sanat yapıtının ruhani ve büyüleyici gücüne duyduğum inanç arasında belirgin bir ayırım var. Bir sanat yapıtını dilsel uzlaşılar üzerinden anlamak zorunda değilim. Onu yalnızca hissetmem gerekiyor.

mountain serisinden neon renkli dengelenmiş taşların düşey ağırlığı, 2023 tarihli suluboya seriniz *ersteraugust*’un akışkanlığıyla yan yana ge-lerek izleyiciye bir “iç coğrafya” örüyor diyebilir miyiz?

Sanat aracılığıyla yaşamı kutluyorum: mevsimlerini ve ritimlerini, ge-zegeni paylaştığımız bitkileri ve taşları, ve kendi hayatlarımızı. Bir günlük yazarı gibi, yaşayan evreni kaydediyorum. Bu mevsimi, bu günü, bu saati, çimlerin arasındaki bu sesi, kıyıya vuran bu dalgayı, bu gün batımını, gü-nün bu sonunu, bu sessizliği...

Dünyayı, görüşlerin aldatıcı olabildiği ve nihai gerçekliğin nadiren algılandığı gizemli bir yer olarak görüyorum, herkesin kendi zamanını ve mekânını yarattığı bir dünya. Bu bir paradoks. Bir taraftan zamanı ve mekânı güvenilir ve öngörülebilir varlıklar olarak deneyimliyoruz fakat za-man ve mekânın içsel yaşamı kasvetli, labirentimsi ve tekinsiz olabiliyor. İşlerim yalın/spartan, sade ve ritmik; kimi zaman ise tekerlemeyi andıran bir ahengin sınırında geziniyor. “Zekice” görünmeye çalışan işler üretmek-den kaçınmak istiyorum. Yapıt gözleme dayalı ve dolaysızdır, olduğu gibi-dir. Yapıt bir labirent kurma niyetinde olmamalıdır. Ne bir diploma ne de dipnotlar gerektirmemelidir.

Doğa en sık başvurduğum izlek. Belki de bu durum beni kimi zaman mo-dası geçmiş sayılarak bir kenara itilen bir janra dahil ettir. Fakat benim do-ğam, dünyadaki hareketin doğası: Gözleme dayalı ve tam da o âna ait. 

Ugo Rondinone, Yerleştirme görüntüsü, seven magic mountains, Public Art Fund, Nevada Museum of Art, Las Vegas, 2016, Fotoğraf: Gianfranco Gorgon

Sol: Ugo Rondinone, orange silver yellow mountain, 2026, Boyanmış taş, paslanmaz çelik ve beton heykel, 102 x 29 x 27 cm, Kaide, 85 x 26 x 26 cm

Sağ: Ugo Rondinone, violet black yellow blue mountain, 2026, Boyanmış taş, paslanmaz çelik ve beton heykel, 102 x 29 x 27 cm, Kaide, 85 x 26 x 26 cm



Anlaşılabilirlik gibi bir derdim yok.
İnsanlar bana bir işi anlamadıklarını söylediklerinde onlara,
“Güzel, o zaman sadece bakın,” diyorum...
Benim için sanat, bir nesnenin geliştirilmesinden
ziyade öncelikle bilincin gelişimiyle ilgili.
Nesne yalnızca bir katalizör.



Aynı yere kaç kez bakılır?

Röportaj: Silay Sıldır



Devin Oktar Yalkın, Otoportre, 2026, Pigment mürekkep baskı, Fotoğraf: Jack Bool

Hafıza, coğrafya ve suyun birleştirici/ayırıcı gücü üzerine kurulan, Devin Oktar Yalkın'ın Türkiye'ye duyduğu aidiyet ve özlem duygusunu dünyanın farklı coğrafyalarından karelerle buluşturduğu *Nebulous* sergisi, 25 Eylül – 24 Kasım 2026 tarihleri arasında EVİN'de sanatseverlerle buluşuyor. Siyah-beyazın silüetinde görüntüyü yeniden kurmanın ve çoktan kurulmuş imgelerin arasından başka bir görüntü avlamanın cazibesini fotoğrafçıyla konuştuk

Mekân, sürüklenerek taşınmış eşyanın, aramızdan ayrılan birinin izini görünüşünde taşıyabiliyorsa, kadraj da yalnız var olanla ilgili değil. Yok olanla, örtük olanla da muhatap.

Tekrarın, fotoğrafın çekiciliği de burada belki; var olanı, yok olanı, henüz örtük ancak bulunabilecek olanı aynı kadrajda kurcalamak.

Defaten aileden birini, evin kesitini, köpeğini, İstanbul'un Boğazı'nı bir ömür içinde tekrar tekrar fotoğraflarken aradığımız sanki görünenin içinde henüz kurulmamış görüntü. Küçük çaplı bir büyü denemesi gibi, her tekil denemede cazip. Devin Oktar Yalkın'ın fotoğraflarında da beliren, aktarmaktan çok görüntü kurmaya dönük bu refleks hem mekânı kuruş biçimi hem de siyah-beyazın sağladığı soyutlama imkânıyla çalışıyor. Renk çekilince nesne eksilmiyor. Tanımı geri çekiliyor. Tonal ayırım, ölçek ve negatif alan öne çıkıyor; tanımı gevşedikçe nesne-mekân yanındakiyle, içindekiyle farklı fiziksel bağ kuruyor. Kendi başına da, etrafıyla birlikte de başka başka görünme imkânları peyda oluyor ve fotoğraf gördüğünü göstermekten çok görüntü kurmaya yöneliyor.

Devin Yalkın'ın 2025 tarihli siyah-beyaz fotoğraf kitabı *Alone Together*'da, hayatı boyunca bildiği aile evi başkalaşmış, babasının ölümünden sonra yalnızca orada olanı değil, olmayanın izini de taşıyor. 25 Eylül'de EVİN'de açılacak *Nebulous* sergisinde ise Türkiye, Türkiye'de çekilmemiş görüntülerin içinde yeniden beliriyor. Portrelerinde de benzer bir gerilim var. Anne Hathaway gibi imgesi çoktan dolaşımında olan bir yüzde Yalkın, mekânda aradığı gibi, verili imgenin içinden başka görüntü kurma ihtimalini yokluyor. Verili görüntüyü soruya dönüştüren sanatçı bu yıl *Photo London x Nikon Ödülü* kısa listesinde de yer aldı.

Alone Together'daki siyah-beyaz fotoğraf serisini mekân üzerinden üretilmiş bir otoportre olarak okuyorum. Sadece aile evinizi konu aldığı için de değil. Mekânı siyah-beyazın grafik ekonomisi içinde ton ve lekeyle yeniden kurduğunuz, kişisel bir görme biçiminin taşıyıcısına dönüştürdüğünüz için de bir otoportre. Bahçe tonal bir kütleyle, asılı çamaşırlar katmanlarıyla heykelsi yapıya dönüşmüş. *Swallow's Pride*'da karanlık mekânsal derinliği bastırıyor. Mekân orada artık yüzey, tek tek kuşlar yüzeyde birleşen, bedensel tek form olarak ayaklanmış. Buradaki oyunbazlık mizahtan çok, öğelerin kompozisyonda yeni işlev üstlenmesinden doğuyor. Fotoğrafta sizi cezbeden ve genel pratiğinizi tanımlayan şey bu tür görsel çözümler mi?

Evet, kesinlikle. Fotoğrafa beni en çok çeken şeylerden biri, kadrajın içinde gerçekleşebilen o dönüşüm. Önünüzde duran sıradan bir şey; ışıkla, karanlıkla, kadrajla ya da yalnızca nerede durmayı seçtiğinizle başka bir şeye dönüşebiliyor.

Alone Together'da buna özellikle duyarlı hale geldim, çünkü o evi çok yakından tanıyordum. O odalara, o bahçeye, o mobilyalara ve o insanlara hayatımın büyük bölümünde bakmıştım. Babam öldükten sonra bütün bunlarla ilişkim değişti. İşlerin büyük kısmını onun ölümünden sonra ürettim ve yas, hep orada olan şeyleri görme biçimimi değiştirdi.

Bahçe özellikle önemli hale geldi. Annemle babam neredeyse elli yıl boyunca onunla ilgilenmişlerdi; dolayısıyla bir bakıma onların zamanını taşıyordu, tıpkı eski ahşabın geçmiş sessizce, kendini ilan etmeden taşıması gibi. Hiçbir zaman sabit değildi. Bazı şeyler kışın kayboluyor, aylar sonra geri dönüyordu. Bazı bitkiler farklı biçimde geri geliyor, bazıları yayılıyor, bazılarıysa bir daha hiç çıkmıyordu. Bazen bir şey toprağın üzerinde uzun süre neredeyse cansız görünebiliyordu; oysa toprağın altında, gözden uzakta, geri dönmesi için gereken her şey çoktan işlemeye başlamış oluyordu.

Bunu bilinçli olarak herhangi bir şeyin metaforu olarak fotoğrafladığımı sanmıyorum. Ama yıllar içinde, özellikle babamın ölümünden sonra, bu döngülerin çok daha fazla farkına vardım.

Bahçe, zamanı evden farklı taşıyor gibiydi. İçeride onun yokluğu çok sabit hissedilebiliyordu. Dışarıdaysa her şey değişmeye, geri çekilmeye, yeniden ortaya çıkmaya, birbirinin içine doğru büyümeye devam ediyordu, üstelik bunların büyük kısmı görünür hale gelmeden önce sessizce, toprağın altında gerçekleşiyordu. Bu süreklilikte hem teselli edici hem de huzursuz edici bir şey vardı; bahçenin, onu göreceği biri orada olsun ya da olmasın, mevsimlerinin içinden geçmeye devam edeceği duygusu.

Sanırım bu, işlerimin geneli için de geçerli. Zaten orada olan bir şeye içgüdüsel olarak karşılık veriyorum ama baktığım şeyi yalnızca tarif etmekten çıktığı o noktayı bulmaya çalışıyorum.

Bir insan, bir oda ya da bir manzara tamamen tanınabilir kalabilir; ama fotoğraf biçim, gerilim, hafıza ya da psikoloji üzerinden başka bir düzeyde işlemeye başlayabilir.

Siyah-beyaz bilgiyi azaltıyor ve şeyler arasındaki hiyerarşiyi değiştiriyor. Işık biçime dönüşüyor. Karanlık neredeyse fiziksel hale geliyor. Bir yüz, bir kuş, bir kapı aralığı ya da kadrajın boş bir bölümü bir anda eşit ağırlık taşıyabiliyor. Siyah-beyazı pek nostaljik bir şey olarak düşünmüyorum. Benim için neredeyse bir soyutlama.





Devin Oktar Yalkın, Eşikteki Yansımalar, 2020, Pigment mürekkep baskı.

Bu görsel çözümlere yakından bakınca, işlerinizde belgesel bir karşılaşma ile son derece grafik bir görüntü kurma iradesi yan yana duruyor gibi. Portrelerden, *Alone Together*'daki bahçe fotoğraflarına uzanan bu refleks, belgesel niteliği koruyor ama görüntüyü de kişisel bir kurguya açıyor. *Eşikteki Yansımalar*'da beyaz kuşlar örneğin, gece peyzajının karanlığında gözün beklediği ışığın, kompozisyonundaki işlevini üstleniyor. Karanlık burda yalnızca atmosfer kurmuyor; figürün, nesnenin ve boşluğun fotoğraf içindeki görevlerini yeniden dağıtıyor. Post-produksiyon manipülasyonuna başvurmayan bu kurma refleksi siyah-beyaza ne borçlu?

Çok şey borçlu, ama sanırım bu refleks siyah-beyazdan önce geliyor. Fotoğrafı çekerken zaten bu ilişkileri arıyorum. Siyah-beyaz, sonradan hiçbir şey kurmak zorunda kalmadan onları daha ileri götürebileceğim bir dil sağlıyor. Bu ilişkileri post-produksiyonda yaratmak pek ilgimi çekmiyor. Benim için haz, onları oradayken fark etmek; biraz yer değiştirmekte, bir şeyin olmasını beklemekte, kadrajın bir bölümünün karanlığın içinde kaybolmasına izin vermekte. Kuşlar buna iyi bir örnek. Siyah-beyazda yalnızca kuş olarak işlev görmek zorunda değiller. Karanlığın içinde ışığa, biçime ya da bir noktalama işaretine dönüşebiliyorlar.

Siyah-beyaz benim için bunu yapıyor. Bilgiyi azaltıyor ve şeyler arasındaki hiyerarşiyi değiştiriyor. Işık biçime dönüşüyor. Karanlık neredeyse fiziksel hale geliyor. Bir yüz, bir kuş, bir kapı aralığı ya da kadrajın boş bir bölümü bir anda çit ağırlık taşıyabiliyor.

Siyah-beyazı pek nostaljik bir şey olarak düşünmüyorum. Benim için neredeyse bir soyutlama. Dünyayı alıp ışığa, gölgeye, tona ve biçime indirgiyorsunuz. Bu çelişki hoşuma gidiyor. Baktığınız şey gerçekten yaşandı, ama fotoğraf onun birebir tarifi olarak kalmak zorunda değil.

Anne Hathaway ve Tilda Swinton portreleriniz *Photo London*'da yer aldı. Yakın zamanda New York Belediye Başkanı Zohran Mamdani'yi de fotoğrafladınız. Kamusal imgesi çoktan kurulmuş birinin kendini nasıl görmek istediğiyle sizin onu nasıl gördüğünüz çatıştığında, portrede son sözü kim söylüyor?

Aslında ikimizin de söylediğinden emin değilim. Anne Hathaway ya da Sean Penn gibi birini fotoğrafladığımda, odaya kendilerine zaten ilâştirilmiş devasa bir görüntü arşiviyle giriyorlar. Nasıl fotoğraflandıklarını biliyorlar. Kamuoyu da o kişinin neye benzediğini bildiğini düşünüyor. Zaten var olan bir imgenin başka bir versiyonunu üretmek pek ilgimi çekmiyor.

Ama portreye bir yüzleşme olarak da yaklaşıyorum. Güven olmak zorunda. Birini hazırlıksız yakalamaya ya da yalnızca ilginç bir fotoğraf çıkabilir diye göstermek istemediği bir şeyi açığa çıkarmaya çalışmıyorum. Fotoğrafın bir şekilde onu üretmek deneyimini de yansıtmamasını istiyorum. Aramızdaki alışveriş açık, meraklı, tuhaf, mesafeli, komik ya da kırılansa, bunun bir izinin fotoğrafta kalmasını istiyorum.

Benim için sahiçilik, bizzat bu alışverişten geliyor. Odaya ben bir şey getiriyorum, onlar da getiriyor. Onlardan, onları nasıl gördüğüme güvenmelerini istiyorum ama onların bana verdiği şeye de karşılık verebilmem gerekiyor. Birinin kim olduğuna dair önceden belirlenmiş bir fikirle gelip fotoğrafı zorla o yöne götürmek istemiyorum. Genellikle onların kendilerini nasıl gördükleriyle benim o anda onları nasıl gördüğüm arasında bir yere ulaşmaya çalışıyorum. Işığı ve kadrajı kontrol edebilirim, fotoğrafı ne zaman çekeceğime karar verebilirim ama onlar da kendi farkındalıklarını, dirençlerini, kırılmalıklarını, mizahlarını ve performanslarını işin içine getiriyorlar.

En sevdiğim fotoğraflar genellikle ikimizin de tam olarak öngörmediği bir şeyin gerçekleştiği fotoğraflar oluyor. Aramızda üçüncü bir şeye dönüşüyor. Belki de son sözü fotoğraf söylüyor.

Pentürde portrenin bugün bir modası var desek pek de skandal sayılmaz; kurumsal ilgi belirli pentür dillerini dönemsel formüllere dönüştürüyor. Hatta gerçek bir skandala imza atmamak adına mavi-gri arka planları, portreyi natürmort gibi kuran sembolik aksesuarları keleş, çiçeği sayıp bu dilin gramerini uzatmıyorum. Fotoğrafın da bir modası var mı? Büyük platformlar ve uluslararası ödüller ortak bir estetik talep ediyor mu; bunu bugün dolaşımda ağırlık kazanan hangi imaj ve yaklaşımlarda görüyorsunuz?

Kesinlikle. Fotoğrafın her zaman modaları oldu. Bugün farklı olan, bunların ne kadar hızlı ortaya çıktığı, dolaşıma girdiği ve özümsemişti. Şu anda bazı görsel dilleri her yerde görmek mümkün. Doğrudan flaş, bilinçli biçimde tuhaf kadrajlar, çok doygun ya da hafif garip renkler, sert kırpma, ifadesiz yüzler, üzerinde çalışılmış bir gelişigüzel ya da kusurluluk hali. Bir de son derece kontrollü olduğunu bildiğiniz halde neredeyse tesadüfen ortaya çıkmış gibi görünmek isteyen çok fazla iş var.

Bunların hiçbirisi kendi başına iyi ya da kötü değil. Bazılarını ben de kullandım. Bunlar çağdaş fotoğraf için bir tür kısa yola dönüşmeye başladığında ilgimi kaybediyorum.

Bir şey, bir fotoğrafçının dünyayı görme biçimine çok özgü bir dil olarak başlayabiliyor; sonra yayımlanıyor, ödüllendiriliyor, dolaşıma giriyor ve bir anda o dilin farklı versiyonlarını her yerde görmeye başlıyorsunuz. Kurumlar da kaçınılmaz olarak bunun bir parçası. Belirli bir tür iş tekrar tekrar onaylandığında, insanların karşılık verdiği görsel sözleşmenin bir parçasına dönüşüyor. Bunun mutlaka bilinçli olduğunu düşünmüyorum.

Beni heyecanlandıran şey, bir fotoğrafa bakıp nereden geldiğini hemen anlamamak. Belki onda hafifçe yanlış duran bir şey vardır. Belki ilk anda sevip sevmediğimi bile bilmiyordum, sonra iki gün geçer ve hâlâ onu düşünüyor olurum.

Bir fotoğrafın neden çağdaş görüldüğünü tamamen tersine mühendislikle çözebildiğim anda, gizeminin bir kısmı kayboluyor.



Devin Oktar Yalkın, İsimsiz, 2026, Pigment mürekkep baskı



Devin Oktar Yalkın, İsimsiz, 2025, Pigment mürekkep baskı



Devin Oktar Yalkın, Swallow's Pride, 2020, Pigment mürekkep baskı



Devin Oktar Yalkın, Anne Hathaway, 2024, Pigment mürekkep baskı

Portreye bir yüzleşme olarak yaklaşmıyorum. Güven olmak zorunda. Birini hazırlıksız yakalamaya ya da yalnızca ilginç bir fotoğraf çıkabilir diye göstermek istemediği bir şeyi açığa çıkarmaya çalışmıyorum. Fotoğrafın bir şekilde onu üretme deneyimini de yansıtmasını istiyorum. Aramızdaki alışveriş açık, meraklı, tuhaf, mesafeli, komik ya da kırılansa, bunun bir izinin fotoğrafta kalmasını istiyorum.



Devin Oktar Yalın, İsimsiz, 2026, Pigment mürekkep baskı

Peki siz bu görsel iklimde neyi benimsiyor, neye mesafe alıyorsunuz?

İçgüdüü ve muğlaklığı benimsiyorum. Karanlığı, kazaları, mizahı, tuhaflığı, şeylerin kısmen gizlenmesini. Kendini tamamen açıklamayan, sizi neden etkilediğini anlayabilmek için görüntüyle biraz zaman geçirmeniz gereken fotoğrafları seviyorum.

Alone Together bunu benim için daha da pekiştirdi. İş açısından önemli hale gelen bazı fotoğraflar son derece sessiz. Bir oda, bir kumaş, bir yüzey, birinin bir zamanlar orada bulunduğu dair iz. Tek başlarına kendilerini ilan etmeyeabilirler, ama bir araya geldiklerinde birikiyor ve hafıza yaratmaya başlıyorlar.

Mesafeli durmaya çalıştığım şey, nasıl dolaşıma gireceğinin fazlasıyla farkında olan işler. Bugün bir fotoğrafın, özellikle telefon ekranı büyüklüğünde, anında çalışması için çok büyük bir baskı var. Her şey kendini ilan etmek zorunda. Her fotoğrafın bağırması gerektiğini düşünmüyorum. Bazen aklınızdan çıkaramadığınız fotoğraf, daha sessiz olanıdır.

Kendinizi “dünyalar arasında” yaşayan biri olarak tanımlıyorsunuz. Birkaç yıl önce de New York’tan Los Angeles’a taşındınız. 25 Eylül’de EVİN’de açılacak *Nebulous*, yıllar içinde farklı coğrafyalarda çektiğiniz manzara, figür, hayvan ve iç mekânları bir araya getiriyor. Sergi metni Türkiye’yi sabit bir konu değil, başka yerlere bakışınızı da biçimlendiren “duygusal bir ağırlık merkezi” olarak tarif ediyor. Sanki Türkiye de sizinle birlikte yer değiştirmiş. Bu sergide Türkiye’nin kendisinden çok, sizde kalan Türkiye’yi mi göreceğiz? Seçkiyi kurarken onun izini hangi fotoğraflarda tanıdınız?

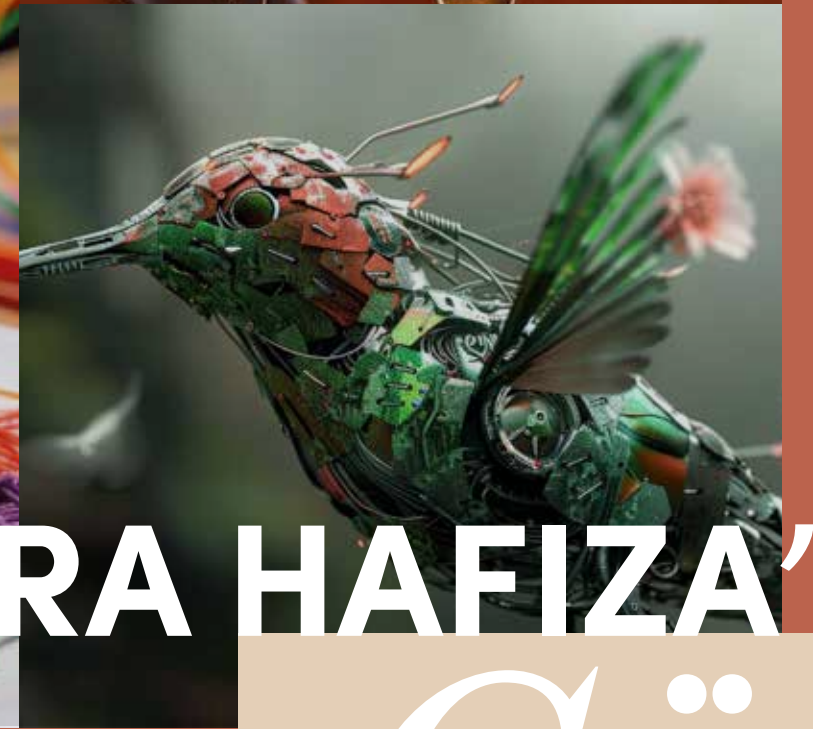
Evet. Bunu benim de anlamam biraz zaman aldı. *Nebulous*’u bir araya getirmeye başladığımda, Türkiye’yi açıklayan bir iş bütünü oluşturmaya çalışmıyordum. Fotoğraflar farklı yıllardan ve farklı yerlerden geliyor; bazıları Türkiye’de bile çekilmedi. Ama onları yan yana koymaya başladığımda hep aynı duyguyu fark ettiğimi gördüm.

Bunu en güçlü biçimde fark ettiğim yer muhtemelen suydü. Sonra aralarında mesafe olan figürler, hayvanlar, iç mekânlar, manzaraların içinde kaybolan insanlar, nerede olduğunuzdan tam olarak emin olamadığınız görüntüler vardı. Türkiye’yi, aslında Türkiye’nin fotoğrafları olmayan fotoğrafların içinde bulduğumu fark ettim. Onu bir konu olmaktan çok, duygusal bir ağırlık merkezi olarak düşünmeye başladım.

Bir yerden uzakta yaşamının onunla ilişkinize tuhaf bir şey yaptığını düşünüyorum. Mesafe bazı şeyleri aslında daha da mevcut hale getirebiliyor. Bilinçli olarak aramadan, bir yerin içinde başka bir yeri fark etmeye başlıyorsunuz.

Su özellikle önemli hale geldi, çünkü İstanbul’da su sizi sürekli bir şeyden ayırırken aynı zamanda başka bir şeye bağlıyor. Vapura biniliyorsunuz; bir yerden uzaklaşırken başka bir yerin size doğru gelişini seyrederiyorsunuz. Adalar bu duyguyu daha da güçlendiriyor. Hep bir geçiş, mesafe, ayrılma ve geri dönme hissi var.

Dolayısıyla Türkiye’nin izini fark ettiğim fotoğraflar, ille de en belirgin biçimde Türkiye’ye ait görünenler değildi. Bazı açılardan, o hissi başka bir yerde çekilmiş bir görüntünün içinde bulmak daha açıklayıcıydı. İşte o zaman aslında Türkiye’ye dönüp bakmadığımı anladım. Onu yanımda taşıyordum ve o, başka her şeye bakma biçimimin bir parçası haline gelmişti. 🌸



BEYKOZ
KUNDURA



KUNDURA
HAFIZA

KUNDURA HAFIZA’DA

Güz. DÖNEMİ

BEYKOZKUNDURA.COM



Evli Rum Kadın ve Koç, Jacopo Ligozzi, 1580-1585, kâğıt üzerine tempera ve altın varak, 28 x 23 cm, Ömer Koç Koleksiyonu

Portolan Haritası, Portekiz, 17. yüzyıl, parşömen üzerine renkli mürekkep ve boya, 50 x 150 cm, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu, Çiğdem Simavi bağışı



8 Umberto Eco, *Gülün Adı*, Can Yayınları, sf. 227

biblioteca ve *mirabilia* başlıklarıyla ayrılmış vitrinler aracılığıyla bu prolog bölümü serginin nadireler kabinesi olarak tasarlanmış. Dönemin sınıflandırma, kaydetme ve gösterme arzusunun temsili olan nadireler kabinesinin bugün ziyaretçiyi hâlâ hayrete düşürme etkisi sergi için güçlü bir başlangıç oluyor. Bu bölüm doğanın yarıttıklarına duyulan hayranlığın ve onu anlama isteğinin geliştirdiği bilimsel çalışmaları, uzak diyarlara giden insanın farklı olanı keşfetme, sahiplenme ve sergileme arzusunun vitrinlerin arkasındaki nesneler aracılığıyla gösterirken koleksiyonun kendi varlığına dair de bir katman açıyor.

Gösterme ve paylaşma arzusu seyahat anlatıları üzerinden de yayılıyor. Kendilerinden sonra gelecek olanlara yol göstermesi için hacılar tarafından yazılmış notlar ilk seyahatname örneklerini oluşturuyor. Nadireler kabinesi tanrısal ile fani olanın ikiliğine vurgu yaparken serginin ikinci bölümü olan inanç da bir anlamda kutsal ve dünyevi ikiliğine işaret ediyor.

Temaların izinde dolaşıp seyahatlerle farklı şekillerde ilişkilenen nesnelere baktıkça uzağın, yakının, kutsalın, korkunun, modanın seyahatler aracılığıyla nasıl inşa edildiğini, nasıl değişime uğradığını, nasıl yıkıldığını ve yeniden üretildiğini görmek mümkün. Her ne kadar tematik bir ayırım yapılmış olsa da küratörün “karşılaşmaların karmaşıklığı” uyarısı bu anlamda önemli. Karşılaşmalar, seyyahları şaşırtırken sergi ziyaretçisini de farklı bağlamlar içinde farklı anlamlar kurmaya davet ediyor.

Yazının başında alıntılanan Edmondo de Amicis ve Théophile Gautier’nin seyahatnameleri ile bu sergide karşılaşmak mümkün. John Murray tarafından 1876’da yayımlanan ve modern rehber kitapların habercisi olan kılavuz, 1815’e tarihlenen, *Young Albümü* olarak da bilinen Osmanlı padişahlarının portrelerini ve biyografilerini içeren gravür dizisi, Yirmisekiz Mehmed Çelebi Efendi’nin 1721’deki Fransa elçiliğine dair sefaretnamesinin Fransızca çevirisi sergide karşılaşılabilecek basılı eserlerin bir kısmı.

Hac seferlerinin ve sonrasında da diplomatik seferlerin oluşturduğu yazın külliyatı belirli inanç ve görüş çerçevesinde aktarılan bilgiyi, savaşlar ise Doğu’ya dair korkunç imgeleri çoğaltırken özellikle diplomatik ziyaretler ve ticaret doğrudan nesneleri seyahat ettiriyor. Elçi heyetlerinin ziyaretlerini gösteren tablolar, Doğu’ya adım atmamış Dürer gibi sanatçıların oryantalist resimleri, üzerlerine padişahların portreleri işlenen hediyelik yastık kılıfları ve Doğulu kadınların kıyafetlerinden uyarlanan Batı modasından örnekler seyahat eden imge ve nesnelere örnek olarak sergide farklı temalarla ilişkileniyor.

Doğu’ya seyahat için turistleri davet eden posterler, farklı malzeme, renk ve boyutta, üzerlerinde yaptıkları yolculukların izlerini taşıyan onlarca bavul, Doğu’dan Batı’ya özel kutularıyla taşınan fesler, yolculuklar sırasında yazılmış mektuplar, notlar, hediyelik eşyalar... Tüm bu nesneler ise serginin son bölümünde “turizm” başlığıyla yer alıyor. Bu son bölümü başlangıçtan yani meraktan ayrı düşünmek pek de mümkün değil.

Bir anlamda Gautier’nin bahsettiği gibi seyahat seyahati çekiyor. 23 Mayıs’a kadar ziyaret edilebilecek olan sergi koleksiyondaki nesneler cazibesi ile merak uyandırırken tematik arkaplan, Türkçe basılmış seyahatleri okuma, başka koleksiyonları gezme, tarihi araştırma ve alıp başını bilinmeyen bir şehre gitme gibi tehlikeli arzularla geliyor. Ne sergide odaklanılan tarih aralığında geçmesine ne de bir Doğu hikâyesi olmasına rağmen karşılaşmaların etkisiyle Umberto Eco ile başladığım bu yazıyı yine onunla bitirmek istiyorum:

“Yatağıma yatarken, babamın beni dünyayı dolaşmaya göndermemesi gerektiği, dünyanın sandığımdan daha karmaşık olduğu sonucuna vardım. Gereğinden çok şey öğreniyordum.”⁸ 

Yoko Ono’nun *barış* arayışı

Yoko Ono’nun yetmiş yılı aşan avangard üretimini ve barış odaklı evrensel dilini İstanbul’a taşıyan kapsamlı sergisi *İşses ve İçyapı*, 27 Aralık 2026 tarihine dek Sakıp Sabancı Müzesi’nde (SSM) devam ediyor. Akbank’ın desteği, SSM ve Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) iş birliğiyle, Ahu Antmen, Jon Hendricks, Connor Monahan ve Álvaro Rodríguez Fominaya küratörlüğünde hayata geçirilen sergi, galeri mekânlarından Atlı Köşk’e ve SSM’nin bahçesine yayılan altmış yedi yapıt aracılığıyla izleyiciyi sanatın iyileştirici gücü ve katılımcı bir gelecek inşasıyla baş başa bırakıyor



Yoko Ono, INVISIBLE FLAGS, Yoko Ono: İşses ve İçyapı sergisi, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2026, Fotoğraf: Murat Gerem, © Yoko Ono

Hazırlayan: Merve Akar Akgün

1950’lerin sonlarından bugüne sanatın seyrini değiştiren isimlerden biri olan Yoko Ono’nun Türkiye’de bugüne kadar hazırlanan en kapsamlı sergisi SSM’de devam ediyor. Kariyerinin yetmiş yılı aşan üretim sürecinden altmış yedi yapıtı bir araya getiren *Yoko Ono: İşses ve İçyapı* sergisi, adını sanatçının 1964 yılında ortaya attığı kavramlardan alıyor. İşses (*inner voice*), Ono’nun pratiğinde dışsal dünyanın gürültüsünden, popüler kültürün dayatmalarından ve ezberlenmiş estetik yargılardan sıyrılarak bireyin kendi öz benliğiyle, zihninin derinlikleriyle baş başa kalmasını ifade ediyor. Sanatçının *Grapefruit* (Greyfurt) kitabında yer alan talimatları (*instructions*) ve ses işleri, izleyiciyi dışarıdan bir eseri izleyen pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp kendi iç sesini dinlemeye, hayal etmeye ve düşünmeye çağırıyor. İçyapı (*inner structure*) ise bir sanat yapıtının yalnızca tuval üzerindeki boyadan ya da sergilenen nesnenin fiziksel formundan ibaret olmadığını, asıl yapının insanın zihninde ve eylemlerinde kurulduğunu savunuyor. Ono’ya göre nesne geçici; asıl kalıcı olan ve yapıtı var eden şey onun zihinsel ve kavramsal içyapısı. İzleyici de bu yapıya katılıyor ve kendi eyleme gücüyle eserin tamamlayıcısı haline geliyor. Müzenin tüm mekânlarına ve bahçesine yayılan seçki, erken dönem talimat parçalarından performanslara, yerleştirmelerden katılımcı performanslara uzanan bir evren kuruyor. *Fluxus*’tan feminist sanata uzanan devrimci bir külliyatı gösteren sergi, dünyanın bölünmüşlüğü karşısında sanatı alternatif bir iyileşme ve barış alanı olarak konumlandırıyor.

Bana göre bu sergiyi bugün Türkiye’de deneyimlemek de özel bir anlam taşıyor. SSM, bu sergiyle birlikte alıştığımız, sessiz, mesafeli müze duvarlarını yerle bir ederek izleyicisini ses çıkaran bir özneye dönüştürüyor. Sanatın işlevini ve sınırlarını sorgularken Atlı Köşk’ün daveti ziyaretçiyi birlikte düşünmeye çağırıyor: *WISH TREE*’ye (Dilek Ağacı) iliştirilen sığınma arzuları, *IMAGINE MAP PIECE*’te (Harita Düşleme Parçası) çatışma bölgelerine vurulan barış damgaları ya da *MEND PIECE* ile kırıkların etrafında örülen onarım, bize başka bir insanlık halinin mümkün olduğunu hatırlatıyor. Serginin arkasındaki motivasyonları, sanatın politikasını ve Yoko Ono’nun talimatlarının bugün dijital çağda nasıl evrildiğini ilk ağızdan dinlemek üzere serginin küratörleriyle bir araya gelme şansını elde ettik. Şimdi, Yoko Ono’nun dünyasına birlikte daha yakından bakabiliriz.

Sevgili Ahu, Yoko Ono'nun *İşses ve İçyapı* başlıklı sergisinin, İstanbul gibi kültürlerarası bir kesişim noktasında ve SSM'de yer alması sizin için ne ifade ediyordu? Yoko Ono'nun ziyaretçiye bıraktığı talimatların İstanbul ile karşılaşması, yapıtların sunduğu deneyimi sizce dönüştürüyor mu?



Ahu Antmen, SSM Müdürü

Ahu Antmen: Yoko Ono'nun kariyerinin tüm boyutlarını gözler önüne seren bir sergiyi İstanbul'da düzenlemenin çeşitli motivasyonları vardı. Öncelikle, John Lennon'ın artık klişeleşmiş bir sözünün, yani Yoko Ono'nun "dünyanın en ünlü tanınmayan sanatçısı" olduğu gerçeğinin altını oymak... Sergi hazırlık süreci bize Lennon'ın bu gözleminin ne yazık ki hâlâ geçerli olduğunu gösterdi, Yoko Ono hiç bekmeyemeyeceğimiz çevrelerde dahi önyargıyla yaklaşılan ve açıkçası sanatçı kimliği hemen hemen hiç bilinmeyen bir kişi. Çağdaş sanat pratiğinin çığır açıcı bir sanatçısını yakından tanıtmak ve böylece daha tarafsız sanat tarihsel değerlendirmeler yapılabilmesine zemin oluşturmak, özellikle de İstanbul Bienali gibi dünya çapında bir çağdaş sanat etkinliğinin düzenlendiği bir kentte anlamlı olacaktır diye düşündük. Güncel olanın tarihsel geçmişi değerlendirdiğimiz, değer yargılarımızın ideolojik boyutlarını sorguladığımız bir dönemdeyiz artık, müzelerin bir misyonu da bu sorgulamaları gündeme getirmek diye düşünüyorum. Bu sergiyi karşılaştırmalı bir sanat tarihsel bilgiyle gezenler, kavramsal sanat, performans sanatı, *Fluxus*, video sanatı, katılımcı sanat gibi sonradan akımlaşan birçok farklı pratiğin ortaya çıkış sürecinde Yoko Ono'nun görmezden gelinemeyecek çığır açıcı bir figür olduğunu fark edecektir. Yoko Ono'nun sanatsal pratiğinin özü olan deneyim çağrısının İstanbul'un özgün enerjisi içinde nasıl karşılık bulduğu sorunuza gelince dediğiniz gibi bu kent, kıtaların, tarihin ve toplumsal hafızanın kesişim noktasında duruyor ki Yoko Ono'nun hem sanatsal mecralar arasında hem farklı kültürler arasında özünde bir kültürel kesijimi amaçlayan, bilinçli bir farkındalık duygusu ile yan yana durabilmeyi tetikleyen işleri bu kentin girift kültürel dokusuna adeta ayna tutuyor. Bu sergide yaş, cinsiyet, sınıf, kültür açısından tam bir kesijimi ifade eden insan çeşitliliğini işleri deneyimlerken izlemek ve nasıl renkli bir topluluk oluşturdıklarını gözlemlemek çok ilginç. İnsanlar Yoko Ono'nun talimatları çerçevesinde annelerine dair duygu ve düşüncelerini yazarken, taşlardan acı ya da mutluluk höyükleri oluşturken, bahçede birlikte nefes alırken ya da her türlü kimlik emaresinin görünmez hale geldiği bir çuvala girerken kimlik çatışmalarını kendiliklerinden aşındırdıkları topluluklar oluşturuyorlar. Bu barışçıl insanlık hallerine tanıklık etmek iyi bir duygu uyandırıyor.

Yoko Ono'nun CUT PIECE (Kesme parçası, 1964) veya MEND PIECE (1966) gibi erken dönem işlerinin, kurumsallaşmadan çok önce feminist sanat tarihini şekillendiren özen etiği (ethics of care) kurduğuna ve bunun ARISING (Yükseliş, 2013) gibi güçlü yapıtlara uzandığına dikkat çekiyorsunuz. Kırık bir fincanı ya da kolektif hafızayı "onarma" eyleminin, günümüzün yoğun toplumsal ve politik bölünmüşlükleri içinde nasıl bir işleve sahip olduğunu düşünüyorsunuz?

A.A.: Yoko Ono'nun *CUT PIECE* talimatında yazıldığı üzere, performansçı kadın olmak zorunda değil; mesele o anda mağdur bir pozisyonunda bulunan kişiye yönelik bireysel ya da toplumsal davranışın sorumluluğunu ve etiğini tartışmak. Bu noktada bir kadının ya da erkeğin hangi kültürel/toplumsal koşulların şartlanmışlığı ile davrandığı, bize toplumsal cinsiyet rejimine dair fikir verir ve bu performansı toplumsal cinsiyet rollerini tartışabileceğimiz bir aynaya dönüştürür. Bu performansta performansı yapan sahnedeki değil, sahneye çıkandır aslında; deneyimlendiğinde bu açıkça görülür. Ve o sahnede erkeklerin ve kadınların davranışları oldukça farklı: Pek çok kadının yarı çıplak haldeki performansçıyı kendi kıyafetleriyle örtmeye başlaması gibi... Bu bir şefkatin ifadesi, bir onarma çabası. Sergide çok yoğun ilgi gören *ARISING* de bu şefkatten kaynaklanıyor: Hem feminist bir öfkeyle bir yükseliş çağrısı, hem feminist bir şefkatle onarma çabası taşıyor. *MEND PIECE* zaten tümüyle onarma üzerine kurulu; onarılının fincan-tabak oluşu ve ortamın da bize domestik bir yeme-içme alanını hatırlatması tesadüf değil diye düşünüyorum. Bu işte geleneksel *kintsugi* sanatının bir anlamda çağdaş bir versiyonunu deneyimlerken, onarmak nedir, bozan kim, onaran kim, bu roller ve davranışlar nasıl şekilleniyor, hangi değer yargıları ne tür eylemler üzerinden görünür hale geliyor ve sürdürülüyor gibi birçok soruyu akla getiriyor, dolayısıyla ben bu işte de Yoko Ono'nun perspektifinden feminist bir sorgulama görüyorum. Bugünün yoğun bölünmüşlükleri içinde baktığımda, Yoko Ono'nun hâlâ ne kadar güncel olduğunu, ilerici olduğunu düşünüyorum; onun için sanat hep bir "yol" olmuş. Şimdi de alternatif bir iyileşme önerisi gibi görünüyor; sanatın "iyileştirici gücü" diye çokça duyduğumuz bir laf var günümüzde, sanırım bu işleve çok hizmet edebilecek bir boyutu var Yoko Ono'nun işlerinin.

Yoko Ono'nun üretiminde su, WATER EVENT'ten okyanus akıntılarına odaklanan kavramsal işlerine kadar—tekrar eden anahtar bir motif. Suların kesintisiz aktığı Boğaz'ın kıyısındaki bu sergideki su kavramını siz nasıl değerlendirirsiniz?

A.A.: SSM'deki Yoko Ono sergisinin belirgin bir özelliği de müze bahçesinin başlı başına bir sergileme alanı olarak kullanılması; bitkiler, ağaçlar, su, hava bunların hepsi, bahçede gösterdiğimiz yerleşimelerin bir parçası. Su deyince, özellikle *INVISIBLE PEOPLE* (Görünmez insanlar) yerleştirmesi, Fıstıklı Teras'ta yer alan seyir dürbünüyle boğaz trafiğine, akıntılara, karşı kıyıya, kuşlara, bulutlara daha yakından bakmaya bir davet niteliğinde ama hemen yanında yer alan "Dürbünden bak, küçük teknelerle kıyıya gelen, uzak savaşıardan kurtuluş arayışındaki çaresiz insanlar ara..." diye başlayan yazı, Ono'nun bize yalnızca keyifli bir manzara gözlemine davet etmediği, yakın dönemde yurtdından göçmek zorunda kalanların yaşadıkları büyük acılara göndermede bulunduğu mesajını veriyor. Bu işe çok yakın sergilenen *INVISIBLE FLAGS* (Görünmez bayraklar) da —ki bayraksız bayrak direklerinden oluştuğu için fark edilmesi o kadar kolay olmuyor— aslında politik boyutuyla ulusal sınırlar ve denizlerin kullanımı gibi konuları çağrıştıran, haritalarda siyasi ve fiziki ayrımları gün-



Jon Hendricks, Kaunas 2022 / Avrupa Kültür Başkenti 2022; Yoko Ono - Ex It, Litvanya Merkez Bankası ve Yoko Ono: The Learning Garden of Freedom, Kaunas Resim Galerisi, Kaunas, Litvanya işiyle. Fotoğraf: A. Bekeraitytė-Popierė.

deme getiren işler. Keza Ono'nun *IMAGINE MAP PIECE* işi de ilk kez bu sergide açık alanda sergileniyor. Bir harita duvarından oluşan bu işte ziyaretçiler, dünyada barışı düşledikleri çatışmalı yerlere mürekkeple barış damgası vuruyorlar. Bu damgalar, haritanın belli bölgelerinde bir yığılma yaratıyor. İlginç olan, Yoko Ono'nun SSM'deki bu yerleştirmesi açık havada olduğu için, mürekkepten "Barışı Düşle" dileklerinin uçuyor olması – şu anda dünyada yine hiç çatışmalar ve savaşlar yaşanırken bir yandan barışı düşleyerek bu damgaları vuruyor olmamız, öte yandan bunların uçuyor oluşu da Ono'nun bütün yapıtlarında olduğu gibi süreç içinde kendi anlam katmanlarını üretiyor. Ono'nun barış aktivizmiyle birlikte düşünüldüğünde su kavramı, *WATER EVENT*'in mesajında olduğu gibi, suyun (ya da sergideki *AIR DISPENSERS* işinde olduğu gibi havanın) bir kaba girmesinin koşulları ve arkasındaki zihniyet gündeme geliyor; doğayla kültür arasında kurduğumuz çatışmalı ilişkinin etik boyutlarını yeniden düşünmeye çağırıyor sanki.

Merhaba Connor, Grapefruit kitabının müzik bölümü geleneksel enstrümanlara nadiren yer verir. Onun yerine bizden bir kalp atışını, odanın nefes alışını, karın yağışını ya da dünyanın dönmesini dinlememizi ister. İstanbul Boğazı'nın kesintisiz akustik ritmi içerisinde bu ses yapıtlarını da içeren sergiyi kurarken İstanbul'daki izleyicinin duymasını umduğunuz bir "içses" var mıydı?

Connor Monahan: *Grapefruit*'un müzik bölümünün, müzik ve sesi geleneksel olmayan yollarla, genellikle doğal çevre veya bedenimiz aracılığıyla, üretme fikri gerçekten de büyüleyici bir yönü. Yoko'nun 1966 tarihli *To The Wesleyan People* metninde müziği "müzikten ziyade bir pratik olarak" düşündüğünü ve "bana göre var olan tek sesin zihnin sesi olduğunu, yapıtlarının yalnızca insanlarda zihnin müziğini uyandırmayı amaçladığını" söylüyor. Bu fikir, ses yapıtlarının çok ötesine giden bir fikir. Yoko'nun tüm eserleri, izleyiciye yönelik bir davet. Ondan ne aldığımız ve ona ne kadar derinlemesine bağlanacağımız bize kalmış. Yoko'nun yapıtları etrafımızdakilere, birbirimize ve kendimize karşı daha dikkatli hale gelebileceğimiz bir alan yaratıyor ve hep bir dönüşüm ihtimali barınıyor.

Instruction Pieces ilk kez yaratıldığında kâğıt üzerinde paylaşıyor ya da çatı katlarında icra ediliyordu. Bugün ise küresel ağlar üzerinden anında dolaşıma giriyor. Dijital çağda "talimat"ın doğasının değiştiğini düşünüyor musunuz?

C.M.: Yoko'nun talimat parçalarıyla karşılaşma biçimimizin dijital çağda kesinlikle değiştiğini düşünüyorum ancak birçok açıdan teknoloji, sanki Yoko'nun yapıtlarının paylaşılmasını ve yayılmasını umduğu ve hayal ettiği noktaya yetmişmiş gibi hissettiriyor. *Grapefruit* gibi bir kitabı yayınlamak bile daha fazla insana ulaşmanın bir yolu olarak, kısmen galeri duvarlarının ötesine geçme ve yapıtların geleneksel sanat sistemlerinin dışında dolaşmasına izin verme çabasıydı. Aynı zamanda o dönemde bu geleneksel fırsatların birçoğunun Yoko için kolayca erişilebilir değildi. 1967 yılında Yoko, film yapımındaki nihai amacının dünyadaki her bir kişinin gülen yüzünü içeren bir film yapmak olduğunu yazmıştı. Bunu tek başına yapamayacağını fark ederek, görüntüleri toplamak için dünyanın dört bir yanındaki postanelerle iş birliği yapmayı ve ardından bir tuşa basıp herhangi bir yerdeki insanların yüzlerini görebileceğiniz bir tür televizyon ağı oluşturmayı hayal etmişti. Özellikle de Başkan Johnson'ın, o gün Vietnam'da öldürdüğü insanların yüzlerini görebilmesini hayal etmişti.

Bunun İnternet veya sosyal medya gibi bir şeyi, neredeyse anında erişilebilen küresel bir görüntü ve insan ağını nasıl öngördüğü dikkat çekici. Temelinde yatan ise görünürlük ve bağlantının empati yaratabileceği ve bu empatinin nihayetinde daha barışçıl bir dünyaya katkıda bulunabileceği inancı.

Yoko Ono'nun çalışmalarının büyük bir kısmı kesinliğe direnmiyor, açık uçlu, geçici ve uçucular. Yoko Ono'nun külliyatını gelecekteki nesillerin yerine getirmesi için bırakılmış bir talimat olarak görüyor musunuz?

C.M.: Eserin bitmemiş, açık ve alıcı kalması fikri, Yoko'nun sanat pratiklerinin temelini oluşturuyor. Yoko *Everything in the Universe Is Unfinished* (Evrrendeki her şey tamamlanmamıştır) başlığıyla bir kitap bile yayımlamış. Dolayısıyla bu fikirde ondan izler taşıyan bir öz var. Bu aynı zamanda yapıtın, kurumları ve yapıtların nasıl sergilenmesi, koleksiyonların nasıl oluşturulması ve korunması gerektiğine dair fikirlerimizi sorgulatmayı sürdürmenin de temeli.

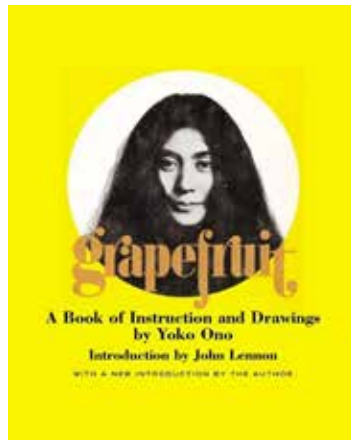
Yoko bize bir yapı sunuyor ancak bunun nasıl gerçekleştirileceğini tamamen belirlemiyor. Bizim için yapacak, hayal edecek ya da esere kendi katacağımız bir boşluk bırakıyor. Bence yapıtları bu nedenle böyle canlı kalabildiler. Farklı insanlar, mekânlar ve anlar aracılığıyla, temel fikirlerini kaybetmeden değişebilirler.

Sayın Jon, Yoko Ono, barışı uzak bir siyasi idealden ziyade aktif ve gündelik bir disiplin, küçük, şiiysel eylemlerle beslenen bir zihniyet olarak ele almasıyla biliniyor. Dünyadaki çatışmaların üzerimize köktüğü bir dönemde, insanlığın acılarına göz yummadan içsel berraklığımızı korumak için sanatı ve yönergeleri nasıl kullanabiliriz?

Jon Hendricks: Öncelikle her bir birey barış için çabalamalıdır çünkü onu ancak birlikte elde edebiliriz. Aksi takdirde dünya kendini yok edecek. Yoko Ono bizim için takip edilesi bir örnek oluşturuyor ve onun yolundan gitmek zorundayız.

WAR IS OVER! ve BED-IN FOR PEACE'ten IMAGINE PEACE TOWER'a kadar barış, günlük, pratik bir yönerge olarak, "Barışı hayal edin", "Dilek tutun", "Evet deyin" diye sunuluyor. Karmaşık bir gündemde, 2026 yılında, SSM'yi ziyaret eden izleyici için, umut arayan birine onun pratiği aracılığıyla sunabileceğiniz en acil yönerge sizce nedir?

J.H.: Hepimiz aynı gemideyiz. Yoko Ono'nun *JOY OF LIFE* (Hayatın neşesi) diyen bir başka işi daha var: Eğer savaş yüzünden yok olursanız, hayatın sevincine sahip olamazsınız. Gelin HAYATIN NEŞESİNİ birlikte kutlayalım. 🌸



Üstte solda: Yoko Ono, CUT PIECE performansı sırasında, Söğetsu Sanat Merkezi, Tokyo, 1964, Fotoğraf: Minoru Hirata, © Yoko Ono

Üstta sağda: Yoko Ono, AMAZE 1971 ve DRAW CIRCLE PAINTING 1964, Yoko Ono: İşses ve İçyapı sergisi, MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2025, Fotoğraf: Jesús Castrillo, © Yoko Ono

Ortada: Yoko Ono, IMAGINE MAP PIECE, 2003, Yoko Ono: İşses ve İçyapı sergisi, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2026, Fotoğraf: Murat Germen, © Yoko Ono

Altta solda: Yoko Ono, Grapefruit, Works and Drawings by Yoko Ono. Introduction by John Lennon, Sanatçı kitabı, 1964/1970, © Yoko Ono

Altta sağda: Yoko Ono, ARISING 2013, Yoko Ono: LIBERTÉ CONQUÉRANTE / GROWING FREEDOM sergisi, Fondation Phi, Montréal, Kanada, 2019, Fotoğraf: Richard-Max Tremblay, © Fondation Phi pour l'art contemporain



Galerist, Fotoğraf: Banış Özçetin

Hazırlayanlar: Berfin Kütükçüoğlu & Merve Akar Akgün

Hafızayı taşımak: Galerist'in 25 yılı

Kuruluşundan bu yana Türkiye güncel sanatının hafızasını ve dilini şekillendiren Galerist, 25. yılını 50'ye yakın sanatçının üretimlerini bir araya getiren *Gönül İş*i sergisiyle kutluyor. 16 Eylül - 7 Kasım 2026 tarihleri arasında devam edecek sergi ortak bağların, görünmez emeğin, kolektif gücün ve uzun soluklu yol arkadaşlıklarının izini sürerken çeyrek asırdır devam eden galeri tarihini sanatçı pratikleri üzerinden bugüne ve yarına bağlıyor

Galerist'in ilk beş yılında temsil ettiği sanatçılar arasında Haluk Akakçe, Ergin Çavuşoğlu, Leylâ Gediz, Seza Paker, Ayşe Erkmen, Taner Ceylan, Hussein Chalayan, Serkan Özkaya, Erinc Seymen, Elif Uras ve Yeşim Akdeniz gibi isimler yer aldı.

Galerist, 2001 yılında Murat Pilevneli tarafından Nişantaşı'ndaki Berna Apartmanı'nda kuruldu. Galeri, 20 Eylül 2001'de açılan Simon Periton'un *New Works* sergisiyle faaliyetlerine başladı. Sergi 27 Ekim 2001'e kadar devam etti.

İlk uluslararası fuar katılımı, 14-20 Haziran 2004 tarihlerinde Haluk Akakçe, Ergin Çavuşoğlu, Leyla Gediz ve Ebru Özseçen'in eserleriyle Liste Art Fair Basel'de gerçekleşti.

2004'te Liste Art Fair Basel ile başlayan uluslararası fuar programı, aynı yıl Haluk Akakçe ve Ayşe Erkmen'in işleriyle Art Cologne'a uzandı. Liste'nin 2005 edisyonunda Haluk Akakçe, Taner Ceylan, Leyla Gediz, Evren Tekinoktay, Elif Uras ve Yeşim Akdeniz'i bir araya getiren Galerist, ertesi yıl Avrupa'daki varlığını ARCOMadrid'de Leyla Gediz; Art Rotterdam'da Haluk Akakçe, Taner Ceylan, Erinc Seymen ve Yeşim Akdeniz'le genişletti. 2007 ise belirgin bir dönüm noktasıydı. Haluk Akakçe, Taner Ceylan, Ayşe Erkmen, Leyla Gediz, Güçlü Öztekin, Jorgen Evil Ekvoll ve Evren Tekinoktay'la ilk kez Art Basel'e kabul edilen galeri, aynı yıl The Armory Show'a Haluk Akakçe, Taner Ceylan, Ayşe Erkmen, Leyla Gediz, Serkan Özkaya ve Elif Uras'la girdi; Art Basel Miami Beach'te de 2010'a dek sürecek dört yıllık bir dönem başladı. Art Basel'deki varlığı 2008-2011 arasında kesintisiz sürerken 2018 ve 2020'de yeniden devam etti; The Armory Show ise 2011 ve 2015'in ardından 2024 ve 2025'te Galeri Nev'le ortak katılımlarla, 2026'da da Galerist'in programında karşılık buldu. Coğrafyanın genişlediği bir başka eşik, 2010'da Haluk Akakçe, Anton Henning, Mustafa Hulusi, Bae Joonsung, Youssef Nabil, Julian Opie ve Evren Tekinoktay'la Art Hong Kong'a yapılan ilk katılım oldu; galeri 2011'de hem Hong Kong'a hem de Art Basel'e döndü. 2014'te Art Brussels ve Art Dubai, 2015'te The Armory Show ve Art International programı çeşitlendirirken, 2017-2019 aralığında Abu Dhabi Art, Art Dubai, Frieze Masters, Paris Photo ve Frieze New York gibi farklı uzmanlık ve koleksiyoner ağlarına sahip fuarlar öne çıktı. Bu dönemin dikkat çekici sunumları arasında 2018'de Nil Yalter'in Art Basel'de, Semiha Berksoy'un Vigo Gallery ile birlikte Frieze Masters'ta gösterilmesi ve 2019'da Yüksel Arslan'ın Galeri Nev'le birlikte Frieze New York'un Spotlight bölümüne taşınması bulunuyor.

Sanatçı programının genişlemesinde 2011'de Nil Yalter'in temsili önemli bir eşik oluştururken, 2014'te Semiha Berksoy'la galerinin ilk sanatçı mirası (Estate) temsili başladı. 2026'da Margaret R. Thompson'un programa katılması ise uzun bir aradan sonra temsil edilen ilk yabancı sanatçıyla yeni bir döneme işaret etti.

Galerinin sanatçılarla kurduğu uzun soluklu ilişkilerin erken örneklerinden biri, 2002-2012 yılları arasında temsil ettiği Haluk Akakçe. Elif Uras'la 2005'te başlayan birliktelik bugün de devam ederken, Ayça Telgeren 2011'den bu yana galerinin sanatçı programında yer alıyor. Yeşim Akdeniz'le sürdürülen temsil ilişkisi ise 2013'te başlayan ikinci dönemiyle devam ediyor.

Galerist'in uluslararası alandaki gelişimine, temsil ettiği sanatçıların farklı coğrafyalardaki kurumsal görünürlüğü de eşlik etti. 2005 Venedik Bienali, Hussein Chalayan'ın Türkiye Pavyonu'ndaki temsili ve Semiha Berksoy'un katılımıyla bu sürecin erken dönemdeki önemli duraklarından biri oldu. Berksoy'un sonraki yıllardaki Şangay Bienali (2012), Sharjah Bienali (2019) ve Lyon Bienali (2022) katılımları, 2024'te yeniden Venedik Bienali'yle devam etti. Nil Yalter'in 2013 İstanbul Bienali'nden 2022 Berlin ve 2023 Sharjah bienallerine uzanan çizgisini 2024 Venedik Bienali ve 2026 Manifesta izledi. Elif Uras 2012 Şangay Bienali ve 2026 Çağdaş Seramik Bienali'nde, Hüseyin Bahri Alptekin ise 2021 Autostrada Bienali'nde yer aldı.

Seza Paker

GALERIST, 2 kere 10 yıl Sanat Hayatımın ,
Pek tabii , en önemli anlarına eşlik etti
5 solo sergi Ve 1 kitap ile ...

Sanırım , sanatçının ve galeri nin

En kalp atışları nı çoğaltan , beraber elele hazırladığımız proje lerdir , baskıdan çıkan bir art unlimited dergisi ,bir kitap ,bir katalog onlara eşlik eder ;
Onları gün ışığına sunacağımız a na
Kadar

Ekip işidir ;
yoğun çalışma lar ,
Saat saymadan , ilerler!
Arşivler , işler , herkes seferberlik içinde hızlanır !

Bu sayede ,

Kamufraj 2002 ,
Untitled (how are you ?) architectural Colors 2006
Sea of tranquility 2012
ABSINTHE 2015
Ve
Passing By 2019
Sergi leri için emeklerinize teşekkür ederim ..
Ve ,
Réflexive fluidities kitabım için
Öncü hareketi için de Melkan Gürsel e ,
Ve o sırada çalışma ekibimize ,
Ayrıca!

Sevgiler

Lara Ögel

Bence gönül işi, her şeyden önce kendinle kurduğun ilişkide gizli. Kendine sadık kalmak, öz sesine güvenmek, gönlünün razı olduğu yerde bulunmak ve kendi ifade biçimine inanarak devam etmekle ilgili. Benim dünya ile kurduğum ilişki merakla başlıyor; merak beni bazen takıntıya, oradan da anlamlandırma arzusuna götürüyor. Hayatta bazı şeyler bana sıcıyor ve ben onlarla ilişkilene, onların benim için ne anlama geldiğini anlamaya çalışıyorum. Şüphe, yorgunluk ve hayal kırıklıkları da bu sürecin parçası. Ama belki bir pratiği, bir ilişkiyi ya da bir yapıyı uzun süre ayakta tutan şey, bütün bunların içinden geçerken merakı, dikkati ve özeni kaybetmemek. Günün sonunda gönül işi, sürekli dönüşüm halinde olan kendinle ve dünyayla ilişki içinde kalabilmek.

Leyla Gediz

Kulağa masal gibi gelecek ama yaratıcılığımın özü, çocuk kalbimde gizli. Yapmam gereken tek şey orayı beslemek. Kendimi doğayla, kedi köpekle, beni seven insanlarla, ince dil ve zekâyla çevrelediğimde güvende hissedirim. Böyle olduğunda hayâl gücüm canlanır, gardımı düşürüp zamanın dışına çıkabilirim. İstesem de ofis işi yapamazdım, yırtınsam da bir eğitim kurumunda eğitmen olamazdım ve olmadım da. Beyin yapım ve hayat deneyimim neye müsaade ediyorsa onu yaşıyorum ve kendimden başka kimseyle yarışmıyorum. Bir atölye kurabildiğim süreçte, her yerde ışıldırım. En azından teoride bu böyle! Çünkü elbette atölyenin duvarları geçişgen ve elbette kapı önünde fırtınalar kopuyor. Hayatın bizleri sınamadığı bir tek gün var mıdır? Aile hayatından, ülke ve dünya meselelerine anlaşılmazlıklar ve çözümsüzlükler içinde evrilip deviniyoruz. Kaçacak delik olmadığına göre, ben de kendi payıma düşeni kucaklıyorum ve deniyorum -elimden geldiğince- geri vermeyi, döndürmeyi, anlam yakıştırmayı ya da özüne vâkıf olmayı, yıkılan hayâllerimden yeni dünyalar kurmayı, her sabah yeni baştan kendi kabımı doldurmayı; öğreniyorum. Kariyerim 25 yıla yayılabildiyse, bunu daha yolun başından beni destekleyen an-neme, öğretmenlerime, beni yalnız bırakmayan dostlarıma, eleştirilerini eksik etmeyen sevgili meslektaşlarıma, cesur koleksiyonerlerime ve sanat dünyasının her kademesinde beraber çalış-tığım birbirinden özverili, yeri doldurulmaz iş ortaklarıma borçluyum.

Merve İşeri

Aklıma gelen bazı kelimeler dinlemek, merak, cesaret, içgörü, özen ve azim. Sanırım kendini yaptığın her neyse ona adadığında, onun için göğsünde bir ev yaratıyorsun. Onla o yerden ilişkilene, başlıyorsun hem beslediğin hem de seni besleyen bir şeye dönüşüyor. Benim için bir pratiği uzun soluklu kılan da bu. Mesele her zaman nereye gittiğini bilmek ya da işlerin beklendiği gibi ilerlemesi değil, açık ve seni oraya ilk getiren şeye sadık kalmak. Özellikle işler zorlaştığında dinlemeye devam etmekte bir tür cesaret var. Zamanla bu ilişki hem bir dayanıklılık hem de bir neşe kaynağına dönüşüyor; değişmeye devam ederken bir yandan da kök salan bir ilişkiye.

Yeşim Akdeniz

Bazen ne işe yarayacağını bilmeden bir şeyin peşinden gitmek, üretim sürecinin bir parçası. 25 yıl boyunca ayakta kalmak belki de büyük bir karardan çok, her gün yeniden merak duyabil-mek ve devam edebilmekle ilgili.

Ayça Telgeren

Ben gönül işini parçası olduğum bir saç örgüsüne benzetiyorum. Kendine has kabiliyetleri ve ilgilileriyle değer üreten insanların birlikte bir armoni ile hareket etmesi, hafıza üretmesi, üret-tiğine sahip çıkması ve bu yüzden değişirici, dönüştürücü olabilmesi saç beliklerin hareketine benziyor. Güçlü, şefkatli, devamlı ve dişil bir form.

Murat Şahinler

Benim için gönül işi, her şeyden önce bir ilişki kurma meselesi. Güncel sanatın ve sanatçıların kurumsal yapılar içinde bugünkü kadar rahat karşılık bulmadığı bir dönemde Murat Pilevneli'nin sanatçılara alan açması ve onlarla doğrudan bir ilişki kurması çok önemliydi. O dönemlerde ben, Haluk Akakçe, Leyla Gediz, Hüseyin Çağlayan gibi sanatçılarla kurulan bu bağ, Galerist'in güncel sanatta yerini de şekillendirdi.

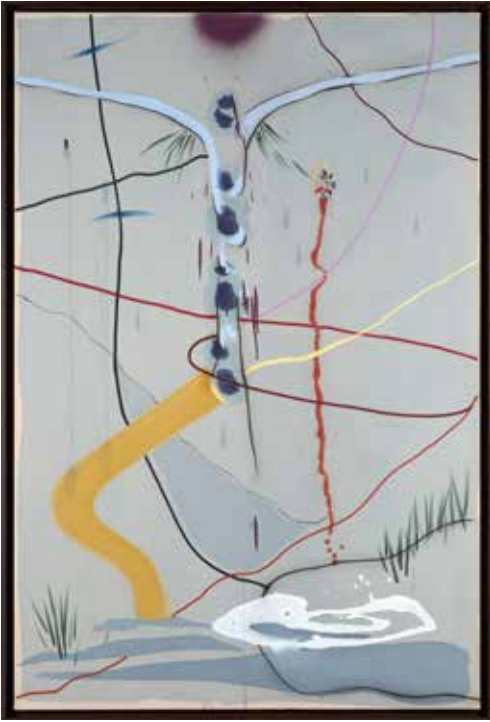
Bienallerin ve yurt dışı sergilerinin dışında, güncel sanata alan açan ve gönül veren bir galeri fikri benim için burada başlıyor. Sanatçıya, yeni olana ve henüz karşılığı tam olarak görülmemiş bir pratiğe güvenmek ve sanatçılarla beraber büyümek.



Defne Tesal, Otoportre, 2026, Tuval üzerine akrilik boya, 75 x 85 cm. Fotoğraf: Barış Özçetin, Sanatçının ve Galerist'in izniyle



Ergin Çavuşoğlu, İsimsiz, 2002, Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 91 cm. Sanatçının izniyle



Merve İşeri, Vessel, 2026



Ayça Telgeren, Pause, 2026



Murat Şahinler, Untitled, 2015

Defne Tesal

Bence hem bir galeri hem de bir sanat pratiği için gönül işi, yerine başka hiçbir şeyin geçememesiyle ilgili. Bir şeyi kendinden ayrı tutamamak, onun senin bir parçan haline gelmesi. Devamlı bir merak ve heyecan; sürekli bakmak, denemek, keşfetmek istemek.

Ergin Çavuşoğlu

Benim için gönül işi, sanatçı ile galeri arasındaki hassas ve çoğu zaman görünmeyen ilişkide, uzun vadeli güven, diyalog, ortak ilgi alanları ve birlikte ilerleme, pratiği sürdürme iradesinde şekillenir. Sanatçı açısından galeri ve sanatçı birbirine bağlıdır, ancak konuları ve temel öncelikleri birbirinden farklıdır. Galerî, sanatçının beklentilerini ve kariyer hedeflerini anlamalı ve desteklemeli, aynı zamanda kendi kurumsal ve ticari hedefleri doğrultusunda da ilerlemelidir.

Bu durum, sanatçı, galeri ve izleyici/koleksiyoner arasında sürekli gözetilmesi gereken bir üçgen oluşturur. Bu özen gerektiren denge, sanatçının pratiği ve içinde bulunduğu daha geniş küresel bağlam doğrultusunda sürekli gelişmelidir. Galerinin ticari rolü, sanatçıya ve eserlerine değer ve görünürlük kazandıran kurumsal katkısıyla ayrılmaz biçimde iç içedir. Bu anlamda, sanatta kurumsal çeşitri kavramının da sürekli yeniden düşünülmesi gerekir.

Arslan Sükan

Benim için gönül işi, bir şeyi uzun süre aynı biçimde sürdürmekten çok, ona her defasında yeniden bakabilme isteğinde gizli. Sanat pratiğinde malzeme bazen fotoğraf, bazen çelik olabilir; ama asıl malzeme çoğu zaman zaman ve dikkattir. Bir galeriyi ayakta tutan da benzer bir şey: sanatçıyla kurulan ilişkinin yalnızca sergilere, dönemlere ya da piyasa koşullarına bağlı kalmaması; yıllar içinde dönüşebilmesi ve yeniden karşılaşmalara alan açması. Belki de en önemli jest, bir sanatçının değişmesine izin verirken onunla kurulan bağı koruyabilmek. Yıllar sonra aynı çatı altında yeniden buluşabilme de bu ilişkinin sergilerden daha uzun ömürlü olduğunu hatırlatıyor.

İpek Duben

Bir kurumu yıllar içinde ayakta tutan maddi kazanç dışında gerçekten kurumun amacına gönül vermekten geçiyor. Hele kurum bir sanat galerisi ise gönül vermek için merkezinde yer alıyor. Sanatın kendisi bir gönül işi. Gerçek sanatçılar karşılık beklemeden, zengin veya ünlü olmanın peşine düşmeden yıllarca çalışıp üretirken, sanatı vazgeçilmez bir değer olarak gören kurumlar onların destekçisi, dostudurlar. Sanat insan aklını ve ruhunu açan, toplumu zenginleştiren ender bir değerdir. İyi ve kötü her koşulda, yıllarca sanata ve sanatçıya değer veren, saygı gösteren her kurum toplum için vazgeçilmez öneme sahiptir. Galerist'i böyle bir yerde görüyorum. Beni temsil ettikleri için mutluyum.

Margaret Thompson

Sanatsal bir pratiğin merkezinde atan kalp, biz ona verdikçe bize karşılığını verir. Kendini adama hâlinde karşılıklı bir alışveriş vardır. Bu bağlılığı 25 yıl boyunca beslemek ve sürdürmek, bir bahçenin tohumdan filizlenmesine, 25 baharı ve 25 hasadı geride bırakmasına tanıklık etmeye benzer. Bitkiler boy verir, toprak zenginleşir, kökler derinleşir. Yıllar boyunca sürdürülen bu adanmışlık, bizi anlamın, umudun ve çoğu zaman güzelliğin mimarlarına dönüştürür.

Eriş Seymen

Çeşitli malzemelerle çalışmakla beraber son yirmi yıldır üretimimin büyük kısmı yoğun emek taşıyan resimlerden oluşuyor. Tek bir imgenin ortaya çıkışı için gereken belirsiz bir takvime teslim olmak seyircinin verebileceği olumsuz tepkiyi göğüsleme ihtimalini de içeriyor, dolayısıyla "ben bir ölümlüyüm, bu resim için altı ay çalışmaya değer mi" sorusunu ikna edici biçimde yanıtlamadan yola çıkamam. Aylarca dar bir kadrada hareket etmek dışarıdan zulüm gibi görünse de sergileme ve satışa sunma telaşından uzak, dallanıp budaklanan okuma ve dinlemelerin eşlik ettiği, tamamlanma süresine resmin karar verdiği bir çalışma disiplini benim hayatta sahip olduğum ve korumakla görevli olduğum en büyük özgürlük. Gönül işi benim için, sınırlı ömrümden ayırdığım zamanı neyin hak ettiğine karar verme özgürlüğünde gizli.

Evren Tekinoktay

Çoğu zaman kendini dayatan ve tekrar tekrar karşıma çıkan bir şeyle çalışıyorum. Bu bir renk, bir form, bir malzeme, bir imge ya da bir fikir olabiliyor. Ona neden geri döndüğümü her zaman bilmiyorum. Yalnızca ne zaman peşinden gitmem gerektiğini biliyorum. Bir şeyi, sırf ne yapacağınızı ve nasıl yapacağınızı bildiğiniz, uzun zamandır da yapıyor olduğunuz için sürdürmeye inanmıyorum. Benim için hâlâ gerekli hissettirmesi gerekiyor.

Artık öyle hissettirmediginde ise onu bırakabilmek ve yoluna devam edebilmek gerek. Benim için bu da meraklı olmanın, hayata karşı iştah duymanın ve onun akışına açık kalmanın bir parçası.

Sezgisel çalışıyorum ama yaptığım işi son derece ciddiye alıyorum. Bir şeye inandığımda, onu yarım yamalak yapmakta zorlanıyorum. Bu hem sanat hem de hayat için geçerli. Belki de *Gönül İş*i benim için tam olarak budur: Söyleyecek bir şeyi olduğu süreçte sizi tekrar tekrar kendine çeken şeyin peşinden gitmeye devam etmek ve artık söyleyecek bir şeyi kalmadığında onu geride bırakacak cesareti göstermek.

Viron Erol Vetr

Gönül işi, adanmışlıktan doğan ve yalnızca fayda, karşılık ya da üretkenlik ölçütleriyle değerlendirilmeyen bir çalışma biçimini ifade eder. Labour ile Love arasındaki gerilimde emek, zaman, malzeme ve süreklilik; dikkat, bağlılık, özen ve kişisel katılımı buluşur. Bu ikisinin arasında sanat yer alır: yapma, düşünme ve bağ kurma pratiği olarak.

Sanatsal pratiğin açısından gönül işi, sanatı ilişkiler üzerine sürdürülen sürekli bir çalışma olarak görme biçimidir. Malzemeler, renkler, mekânlar, anılar ve kültürel deneyimler sanatsal süreç aracılığıyla birbirleriyle ilişki kurar. Bir eserin gerektirdiği zaman yalnızca üretimin bir aracı değil, aynı zamanda eserin anlamının bir parçasıdır.

Bir galerinin çalışmasını da gönül işi olarak görüyorum: sanatçılar, koleksiyonerler, izleyiciler ve kurumlar arasında ilişkilerin kurulduğu ve geliştiği bir alan. Galerî yalnızca görünürlük ve ekonomik değer üretmez; aynı zamanda değişim, güven, sorumluluk ve uzun soluklu iş birliği için bir geçiş ve karşılaşma mekânı yaratır.



Hussein Chalayan, Airmail Dress - Silver Transmission, 2026



Francesco Albano, Study on Garrincha, In the Fall, He Longed for an Outstretched Hand, 2022, Aışap ve demir, 85 x 57 x 50 cm. Fotoğraf: Barış Özçetin, Sanatçının ve Öktem Aykut'un izniyle

Hussein Chalayan

Benim için gönül işini her şeyden önce merak ayakta tutuyor: Bir projenin başka neye dönüşebileceğini, bir fikrin ne kadar ileri götürülebileceğini ve ondan hangi yeni konuşmalar doğabileceğini sormaya devam etme merakı.

Bence bu merak, süreklilik taşıyan bir sanat pratiği için olduğu kadar sanatçı ile galeri arasındaki ilişki için de önemli. Mesele, bugüne kadar yapılmış olanın ötesine bakmayı sürdürmek; risk almak, yeni bir yön açmak ya da yalnızca başka bir soru sormak. Sanatçı ile galeri arasındaki ilişki de ancak her iki tarafta, projelerin ve konuşmaların zaten bilineni tekrarlamak yerine gelişmesine imkân verecek kadar güven ve merak olduğunda anlam kazanıyor.

Belki de 25 yıl boyunca hem bir sanat pratiğini hem de bir galeriyi canlı tutan tam olarak bu süreklilik gösteren meraktır: işe, birbirine ve mümkün olabilecek şeylere duyulan merak.

Francesco Albano

“Evvel zaman içinde, çok uzun zaman önce... Ortodoks bir manastırda Pamve adında yaşlı bir keşiş yaşamış. Bir gün, bir dağın yamacına kurmuş bir ağaç dikmiş (...). Sonra genç öğrencisi, Ioann Kolov adındaki keşişe, ağaç yeniden canlanana kadar onu her gün sulamasını söylemiş. (...) Ioann bir kovayı suyla doldurmuş (...), dağa çıkıp kurumuş ağacı sulamış (...). Bunu üç yıl boyunca sürdürmüş. Derken bir gün dağa çıktığında ağacın baştan aşağı çiçeklerle kaplandığını görmüş! (...) Biliyor musun, bazen kendi kendime şöyle diyorum: İnsan her gün, saat tam aynı anı gösterdiğinde, tek bir eylemi bir ritüel gibi, hiç değişirmeden, düzenli bir biçimde tekrarlarsa (...), dünya değişirdi.”

Andrei Tarkovski, *Kurban*, 1986

Benim için gönül işi, koşulsuz sevgi ve inancın pratiğin kendisinde vücut bulan ısrarı ve sürekliliğidir.

Taner Ceylan

Benim için “gönül işi”, bir kurumun kesintisiz biçimde ayakta kalmasından çok, zaman içinde kurduğu ilişkilerde bıraktığı izde saklı. Çünkü 25 yıl boyunca aynı galeriden söz etmiyoruz aslında; el değiştiren, yönetimleri ve sanatçıları değişen, kimi bağları koparan, yenilerini kuran bir yapıdan söz ediyoruz. Belki de Galerist'i bugün hâlâ var eden şey tam olarak bu dönüşebilme ve yeniden başlayabilme kapasitesi.

Benim Galerist'le ilişkimin 2002'de başladı ve uzun yıllar hayatımın, sanatımın önemli bir parçası oldu. O dönemin arkasında insanların tutkusu, emeği, dostlukları, çatışmaları ve cesareti vardı. Gönül işi benim için bir markadan ya da kurumdan çok, bütün değişimlere rağmen hafızada kalan bu insan ilişkilerinde gizli. 🌸

İpek Duben, Portre, 1994, Kağıt üzerine kolaj, akrilik boya, modelleme macunu, parşömen kağıdı (vellum) üzerine fotoğraf baskı, 39,5 x 30,5 cm. Fotoğraf: Barış Özçetin, Sanatçının ve Galerist'in izniyle



Margaret R. Thompson, Köpek Yıldızı'nın Akşamı, 2026, Keten üzerine yağlı boya, toprak ve doğal pigment, 122 x 102 cm. Sanatçının ve Galerist'in izniyle



Karşı-hegemonik bir pratik olarak Feminist Küratörlük

Yazı: Melis Cin & Elif Dastarlı

Suzanne Valadon, La Chambre bleue, 1923, Fotoğraf: Jacqueline Hyde (RMN dağıtım), tuval üzerine yağlıboya, 90 x 116 cm, Centre Pompidou, Ulusal Modern Sanat Müzesi



Feminist Küratörlük başlıklı yazı dizisi, meseleyi yalnızca temsil veya sergileme pratiği olarak değil, sanat piyasasını, kurumsal hiyerarşileri ve ataerkil kanonu dönüştüren karşı-hegemonik bir müdahale olarak ele alıyor. Dizinin ilk yazısı küresel sergi pratikleri üzerinden feminist küratörlüğün sistemsal boyutlarını tartışmaya açarken cinsiyetçi sergileme ve arşivleme politikalarının yapısal olarak nasıl kırılabileceğine odaklanıyor

Bu yazıyla Türkiye’de pek de tartışılmayan bir konuyu açmak ve feminist küratörlüğü tartışmak istiyoruz. Başına “feminist” eklenen her tanımın, sanılan veya iddia edilenin aksine daraldığı değil genişlediğini görüyoruz ve bu iddiamızı pekiştirmek için feminist küratörlüğü bir yazı dizisiyle detaylıca ele almaya çalışacağız. Feminist küratörlüğü tanımlamak, sınırları var mı ve varsa nerede görmek, yeni ve farklı ne söylüyor anlamak istiyoruz. Bu süreçte sadece dünyadaki örneklerle bakmayacağız. Türkiye’deki küratörlerle yaptığımız görüşmelerden yola çıkarak feminist küratörlüğün yerel bağlamdaki konumunu da dünyayla karşılaştırarak saptamaya çalışacağız.

Feminizm, hayatın içinde hak talep eden bir aktivizm olduğu kadar eleştirel bir teoridir. Bu bağlamda feminist küratörlüğü tanımlamak istediğimizde, kabaca sergi kürate etme olarak düşünebileceğimiz bir işin teoride ve pratikteki karşılığına, onun eleştirel olduğunu gözeterek bakmalıyız. Yani feminist küratörlüğün tanımını yaparken, eserlerin nasıl toplandığını, ne tür bir yolculuktan geçtiğini, nasıl kategorize edildiğini, tarihselleştirildiğini ve daha geniş, çoğunlukla ataerkil bir sanat ekosistemi içinde nasıl değerlendirildiğini açıkça sorgulayan küratöryal dildir dememiz gerekir. Bir eseri çevreleyen sistem, hangi arşive gireceğine, hangi kataloğa yazılacağına, hangi fiyat aralığında değerlendirileceğine, hangi müzenin koleksiyonuna dahil edileceğine karar verir. Bu sistemin de eserin kendisi kadar değerlendirilmesi ve sorgulanması gerekir ve feminist küratörlüğün belki de ilk kuralı, bunu yapmasıdır. Bu nedenle bizim de bu yazı dizisinde duracağımız yer çoğunlukla, sanatı üreten ve dolaşıma sokan yapıları merkeze almak olacak.

Küratörlük, sadece eserlerin mekânda nasıl, hangi amaçla ve ne tür bir hikâyeyi anlatmak üzere gösterildiğine dair bir sergi pratiği olmakla sınırlı değil elbette. Örneğin sanat tarihçisi Amelia Jones küratörlüğün neyin önemli sayılacağına, neyin nasıl görüleceğine ve sergi mekânında nihayetinde neyle karşılaşılacağına dair kavramsal kararlar almayı, arşivle çalışmayı ve tarih inşa etmeyi içerdiğini söyler. Ayrıca doğası gereği küratörlüğün oldukça politik olduğunun altını çizer. Çünkü neyin sergileneceğine karar vermek bile başlı başına politik bir tercihtir.

Feminist küratörlüğün neyin sergileneceğine karar vermesiyle ilgili düşündüğümüzde ise çoğunlukla Linda Nochlin’in 1971’de sorduğu o ünlü soruyu anımsarız: “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” Soru, sanatçı kadınları sanat tarihinin ana akım mekânlarına, müzeye ve kanona dahil etme çabasına dikkat çeker. Bu soru özelindeki tartışma, 1976’da Nochlin ve Ann Sutherland Harris’in Los Angeles County Museum of Art’ta açtığı *Women Artists: 1550-1950* sergisiyle somut önerilere de dönüşmüştür. Ama biz bu yazı dizisinde Nochlin’in sorusunu artık bir başlangıç, bir ilham kaynağı olarak almaktan birkaç adım öteye geçmek gerektiğini düşünüyoruz. Sanat dünyasında kadınların daha fazla temsil edilmesi veya büyüklük kategorisine karşı çıkmak gerektiği çoktan geride bırakmamız gereken bir tartışma. Çünkü Nochlin’in sorusunu takip eden sergi pratiği, sanatçı kadınları “görünür kılmak”, sayılarını artırmak, onlara galeri ve müzelerde daha çok yer açmak gibi temel ilkeleri içerdi zaten. Üstelik bu iki tartışma, feminist küratörlüğün de çıkış noktalarından biri oldu. Yani hem sanat tarihi kanonundaki hem de galeri ve müzelerdeki erkek egemenliğini değiştirmek için 1970’li yıllardan itibaren sanatçı ve eleştirmenler kendi sergilerinin küratörleri oldular. Ancak ilginç olan, bugün feminist küratörlük denince akla ilk gelen şeylerin hâlâ bunlarla sınırlı olması belki de. Elli yılı aşkın bir süredir feminist küratörlük literatürünün önemli bir kısmı bu çerçevede üretilmeye devam ediliyor. Temsiliyet eşitliği elbette çok önemli; biz de yazılarımızda ve *Feminist Art in Turkey* kitabımızda eşit temsiliyeti uzun uzun tartışmış, bunun sanat dünyasının asgari ve mutlaka yerine getirilmesi gereken bir ilkesi olduğunun altını çizmiştik. Ama eşit temsiliyet, feminist küratörlük yapmak için yeterli değil. Mesele artık bunun çok ötesinde.

1 Amelia Jones. Feminist subjects versus feminist effects: The curating of feminist art (or is it the feminist curating of art?). OnCurating, 29, 2016, 5-20



Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy, The Studio of Abel de Pujol, 1822, Marmottan Monet Müzesi

Burada değinmek istediğimiz şey biraz daha sistemsel olanla, kurumsal yapılar ve kültürlerle ilgili olacak. Çünkü feminist küratörlük pratiği, küratörün kararlarından bağımsız olmadığı kadar sadece bu kararlarla ve sergileme sürecinin kendisiyle de sınırlı değil. Aynı zamanda sanat dünyasının daha geniş kurumsal ve politik-ekonomik piyasasıyla da ilişkili. Küratörün karar alma sürecindeki, kurgulamada ve sergileme tasarımındaki rolü elbette önemli ama dahası var. Bu nedenle küratörün yapabileceklerinden, somut stratejilerden, müdahale biçimlerinden bahsettığımız kadar bu yazı dizisinde feminist küratörlüğü biraz daha sistemsel bir düzeyde, kurumun ve piyasanın kendisi üzerinden tartışmaya açacağız.

Kurumu kürate etmek-edebilmek

İlk olarak, küratörün mekânsal ve zamansal konvansiyonları bozmayı gerektiren bir iş yaptığının altını çizmek istiyoruz. Yani küratörlük, kurumsal sanat mekânının, galeri ve daha çok da müzenin geleneksel anlatısını kırmak anlamına gelir. Örneğin, kolektif üretilmiş yerleştirmeleri kurumsal mekânlarda sergileyerek izleyiciyi beklenmedik bir karşılaşmaya, bir etkileşime zorlamak veya sergilemenin kendisini, mekânın ve zamanın nasıl deneyimlendiğine dair bilinçli bir müdahaleyle dönüştürmek, başlıca stratejiler olabilir. İngiliz sanat tarihçisi Griselda Pollock, 2007’de sanal feminist müze (*virtual feminist museum*) kavramlaştırmasıyla, tam da eserlerin birbiriyle özgürce karşılaşabileceği bir karşı-müze fikrini ortaya atmıştı.2 Buradaki amaç fiziksel bir mekân inşa etmekten ziyade müzenin bize dayattığı kronolojik ve hiyerarşik sergileme fikrinden kurtulmuş, eserlerin zaman ve mekân içinde yeniden, beklenmedik biçimlerde bir araya gelebildiği bir düşünme biçimi kurmak.

Yine müze özelinde düşündüğümüzde ikinci olarak altını çizmek gereken şey, küratörlüğün aynı zamanda büyük fiziksel müzelerin gayrimenkul ve mülkiyet mantığına dayalı tekelinden bağımsız, merkezi olmayan, yerel ve dijital ağlar oluşturmak anlamına da gelebileceği. Büyük müzeler, aslında büyük ölçüde sergilenen eserlerin değerini belirleyen kurumlardır ve bu değeri de çoğu zaman müzenin sahip olduğu fiziksel mekân, o mekânın bulunduğu şehir, o şehrin küresel sanat piyasasındaki konumu belirler. Bir eser Londra’da, New York’ta ya da Berlin’de sergilendiğinde kazandığı sembolik değer ile aynı eserin Avrupa’nın çok daha küçük bir şehrinde sergilendiğinde edineceği değer aynı olmaz. Buna karşın Angela Dimitrakaki’nin küratöryal ortaklık fikri, bu tekelı kırmayı önerir.3 Önemli olan tek, büyük, pahalı bir mekâna bağımlı olmak yerine, birbirine bağlı küçük yerel mekânlardan ve dijital platformlardan oluşan merkezi olmayan bir ağ kurmak ve böylece en azından, tek bir kurumun otorite ve kalite tanımını dayatma gücünü zayıflatmaktır.

Üçüncü olarak, feminist küratörlüğün önerebileceği bir başka radikal duruş ise piyasa sermayeleşmesine direnmektir. Bu duruş, sürekli izleyici artışı baskısına, kurumsal fon metriklerine ve geleneksel sanat formlarını destekleyen zengin özel koleksiyonerlerin belirleyiciliğine boyun eğmeyi reddetmek anlamına gelir. Tabii ki küratörlüğün kendisi de zaman zaman güvencesizliği destekleyen veya yeniden üreten bir mesleğe dönüşebilmekte. Bunun nasıl, ne zaman ve hangi koşullarda yapıldığını tartışmaya açmak ayrıca önemli. Burada değinmek istediğimiz şey aslında biraz daha kurumsal eleştiriye dair. Maura Reilly, 2021 tarihli bir röportajda düşük ücretli emek üzerine geliştirdiği eleştiriyi kurumsal düzeye taşıyarak, kurumların içe bakması gerektiğini ve eserlerin görünürlüğünü üreten kurumsal emeğin değersizleştirilmesi gibi yapısal sorunların görmezden geldiğini vurgular. Oysa feminist küratörlük sadece küratörün niyetiyle sınırlı bir mesele değildir ve bu yüzden onu tartışırken ticarileşmiş sanat dünyasının feminist ajandayı nasıl kullandığını da sorgulamamız gerekir. Çünkü birçok kurum için kadınları ve feminizmi merkeze almak, kuruma ilerici, kapsayıcı bir imaj projekte ederken, perde arkasında derin eşitsiz hiyerarşik yapıların olduğu gibi kalmasına da imkân verebiliyor. Bu ise politik ekonomiyi, yani sanat piyasasındaki değer kavramını maddi bir soruna dönüştürür. Kurum, feminizmi bir sembolik sermaye biçimi olarak biriktirirken, bu birikimin altında yatan emek ilişkileri çoğunlukla değişmeden kalır. Bu ihtimalde ise sergiyi fiilen kuran, arşivleyen, kaydeden, taşıyan emek, aynı prekaryalaşmış, aynı toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşi içinde kalmaya devam eder.

Bu üstünde durduğumuz ve sanat yazarları ile küratörler tarafından getirilen yapısal eleştiri, yalnızca kurumun bugünkü ücretlendirme ve karar alma mekanizmalarıyla sınırlı değil. Mesele, koleksiyonun kendisinin tarihsel oluşum sürecini de kapsayacak şekilde genişletilebilir. Müze koleksiyonlarının sömürgecilik, kapitalizm ve cinsiyetçilikle nasıl iç içe geçmiş bir birikim süreci sonucunda şekillendiğini açıkça ortaya koymak, feminist küratörlüğün bir diğer önemli boyutunu oluşturur. Zira bir eserin müzeye girip girmeyeceğine, hangi sanatçının “değerli” sayılacağına dair tarihsel kararlar, zaten belirli bir zenginlik ve iktidar dağılımının izlerini taşır. İster kurumsal ister özel olsun, sanat koleksiyonlarında kadınların olmamasından kaynaklanan boşluklar, bu tarihsel dışlanmanın somut göstergesidir.

Yukarıda bahsettiğimiz bu dört tartışmanın feminist küratörlüğü içerik düzeyinde bir mesele olmaktan çıkarp sanatın üretildiği, dolaşıma girdiği ve değerlendirildiği sistemin kendisine yönelik bir müdahaleye dönüştürmede önemli bir rol oynayabileceğini düşünüyoruz. Elbette bunları söylemek kolay yapmak zor, fakat imkânsız da değil. Bu stratejilerin nasıl somut pratiklere dönüştüğünü iki örnek ile gösterebiliriz.

2 Griselda Pollock, Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space, and the Archive, London: Routledge, 2007

3 Angela Dimitrakaki, Feminist politics and institutional critiques: Imagining a curatorial commons. In Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe. Tallinn University Press, 2013, 19-39

Feminist küratörlük sadece küratörün niyetiyle sınırlı bir mesele değildir ve bu yüzden onu tartışırken ticarileşmiş sanat dünyasının feminist ajandayı nasıl kullandığını da sorgulamamız gerekir. Çünkü birçok kurum için kadınları ve feminizmi merkeze almak, kuruma ilerici, kapsayıcı bir imaj projekte ederken, perde arkasında derin eşitsiz hiyerarşik yapıların olduğu gibi kalmasına da imkân verebiliyor.



Sylvia Sleight, AIR Group Portrait, 1977-78, soldan sağa arka sırada Daria Dorosh, Nancy Spero, Dottie Attie, Mary Grigoriadis, Blythe Bohnen, Loreta Dunkelmann, Howardena Pindell, Sylvia Sleight ve Patsy Norvell; ikinci sırada Sari Dienes, Anne Fealy, Agnes Denes, Laurace James, Rachel Bas Cohain ve Louise Kramer; üçüncü sırada Pat Lasch, Maude Boltz, Clover Vail ve Kazuko; ön sırada ise Mary Beth Edelson ve Donna Byers, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, Sylvia Sleight Mirasından bağlı.

Bir eserin müzeye girip girmeyeceğine, hangi sanatçının “değerli” sayılacağına dair tarihsel kararlar, zaten belirli bir zenginlik ve iktidar dağılımının izlerini taşır. İster kurumsal ister özel olsun, sanat koleksiyonlarında kadınların olmamasından kaynaklanan boşluklar, bu tarihsel dışlanmanın somut göstergesidir.

Cornelia Butler'ın 2007'de Los Angeles'ta MOCA'da küratörlüğünü yaptığı *WACK! Art and the Feminist Revolution* sergisi, 1965-1980 arası dünyadan feminist sanat örneklerini sergilemek üzere, yirmi bir farklı ülkeden yaklaşık yüz yirmi sanatçı ve grubu bir araya getirmişti. Böylesi bir kapsayıcılık amacı taşımmasının yanında sergi, kronolojik çizgisel anlatımın ötesine geçti ve tematik kategoriler etrafında kuruldu. Yani ziyaretçi, 1965'ten 1980'e uzanan bir tarih dersi izlemedi; bunun yerine kavramsal başlıklar altında, farklı ülkelerden, farklı yıllardan eserlerin yan yana, birbiriyle konuşacak şekilde sergilendiğini gördü. Ayrıca sergi sadece kanonik, tanınmış isimleri değil, geçici işleri, kolektif grup eylemlerini ve daha az bilinen uluslararası figürleri de görünür kıldı; kayıt altına alınmamış, arşivlenmemiş üretimi sergiye dahil etti. Bu, küratoryal açıdan oldukça zor bir iş. Çünkü bir performansın, bir sokak eyleminin, kısa süreliğine var olup dağılan bir yerleştirmenin çoğunlukla erişilebilir bir kanıtı bulunmaz; fotoğrafı bulanık, belgesi eksik, hafızası dağınıktır. Butler'ın bu tür işleri sergiye dahil etmesi sanatın sergilenmeye değer olması için kalıcı, satılabilir, müzeye kaldırılabilir bir nesne olması gerekmediğini de gösteren önemli sergi örneklerinden biri oldu. Butler'ın sergisinde, eserlerin seçiminden mekâna yerleştirilmesine, kanonik sanat anlatısının sürdürüldüğü hiyerarşi yerle bir edildi.

Camille Morineau'nun Centre Pompidou'da küratörlüğünü yaptığı ve 2009-2011 arası gerçekleşen *elles@centrepompidou* sergisi de ataerkil sanat tarihi anlatılarını sarstığı için feminist küratörlüğün dönüm noktalarından biri oldu. Morineau, Avrupa'nın en büyük modern sanat müzelerinden birinin kalıcı koleksiyon galerilerini tamamen boşaltıp, oradaki her eseri yalnızca kadınlar tarafından üretilmiş eserlerle değiştirdi ve bu düzenleme, tam iki yıl boyunca yerinde kaldı.

Morineau, bir röportajında bu süreçte karşılaştığı en büyük zorluklardan birinin müzeyi koleksiyonun tamamen kadın sanatçılara ayrılmış bir sunumunu yapmaya ikna etmek olduğunu söylüyor.⁴ Koleksiyonun kendisi de küratörü epey zorlamış. Çünkü depoda saklı kalmış, hiç sergilenmemiş eserleri ve sanatçıları ortaya çıkardıkça çok önemli bir başka girişime imza atmaya karar vermiş ve böylece AWARE'yi (Archives of Women Artists, Research & Exhibitions) kurmuş. Sanatçı kadınlar hakkında nitelikli bilginin yetersizliğini saptayan Morineau, AWARE ile akademik kaynaklara dayanan zengin bir veritabanı oluşturmayı amaçlamış. Bugün uluslararası uzmanlardan oluşan bir ağ haline gelen, sanatçı kadınları merkeze alan küresel, kâr amacı gütmeyen bir kurum AWARE.

Cinsiyetlendirilmemiş bir koleksiyon

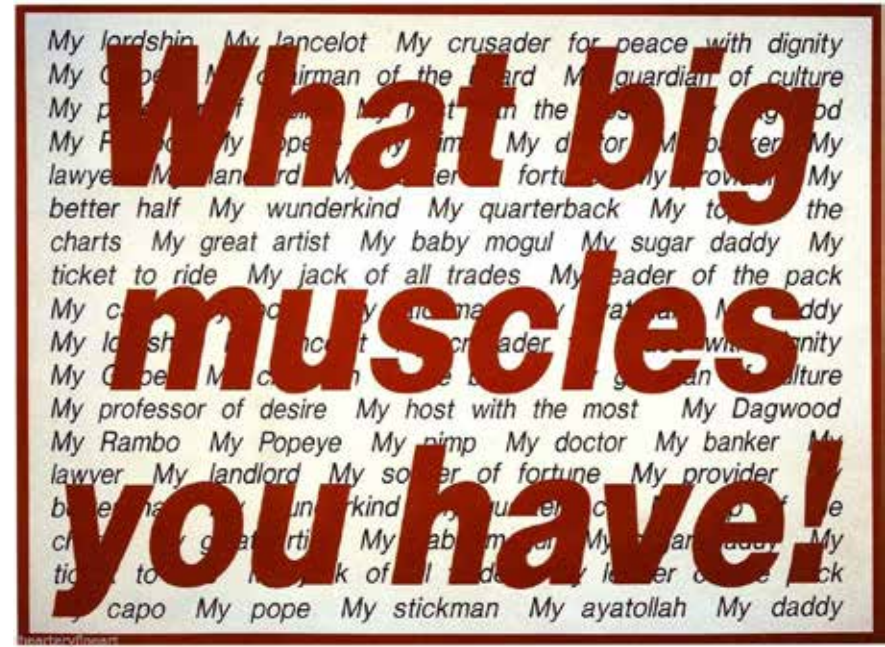
Tüm bu zorluklar bize aslında kurumsal eleştirinin ne anlama geldiğini çok iyi özetliyor. Depoda saklı kalmış eserler, koleksiyonun kendisinin hangi eserin satın alınacağına, hangisinin sergileneceğine, hangisinin depoda unutulacağına dair kararların zaten baştan cinsiyetlendirilmiş bir seçicilik içerdiğini gösteriyor. Sanatçı

4 <https://thewickculture.com/interview-art-historian-and-curator-camille-morineau/>

kadınlara ve eserlerine dair bilgi eksikliği, kurumun bu bilgiyi üretmeye hiçbir zaman yatırım yapmadığını ve sanatçı kadınlar hakkında bilgi üretecek, onları arşivleyecek, akademik olarak inceleyecek altyapının hiç kurulmadığını gösteriyor. Tüm bunlar da aslında feminist küratörlüğün ne kadar önemli olduğunu bize bir kez daha kanıtlıyor.

Bütün bunların ötesinde Morineau'nun çalışmaları küratoryal bir aktivizm önerği olarak da ele alınabilir. Zira Maura Reilly, *Curatorial Activism* (2018) kitabında bu terimi, büyük sanatçı gruplarının sanatın ana anlatılarından dışlanmasını ya da bir gettoya hapsedilmesini sona erdirmeyi temel amaç edinen sergi düzenleme pratiğini tanımlamak için kullanıyor. Bize bunu karşı-hegemonik bir küratoryal pratik olarak sunuyor, tıpkı Morineau'nun yaptığı gibi.

Butler'ın ve Morineau'nun sergileri, bize feminist küratörlüğün, kurumun içinde kalarak da gerçekten mümkün olabileceğini ve kanonun sınırlarını zorlayarak anlatıyı genişletebileceğini gösteriyor. Bir sonraki yazımızda tartışmayı biraz daha Türkiye eksenine taşıyacağız ve feminist küratörlerle yaptığımız görüşmelerden yola çıkarak, bu sınırların bizim bağlamımızda nasıl çözüldüğüne, nasıl zorlandığına bakalacağız. Tabii eğer gerçekten bir karşı-hegemonik duruş varsa... ❄️



Barbara Kruger, Untitled (What big muscles you have !), 1986, Fotoğraf: Philippe Migeat (Centre Pompidou), Centre Pompidou, Ulusal Modern Sanat Müzesi/Endüstriyel Tasarım Merkezi, © Droits réservés

Pipilotti Rist, A la belle étoile, 2007, fotoğraf: Centre Pompidou, MNAM-CCI/RMN-GP dağıtımı, yerleştirme içine yansıtılan video ve video ekranı kullanılan 6 dakika 39 saniyelik işitsel-görsel yerleştirme, Centre Pompidou, © ADAGP, Paris

Görmenin politik, felsefi ve kültürel araçlarla nasıl inşa edildiğini merkezine alan *Bakma-Görme* başlıklı yazı dizisinin üçüncüsü, mimarlık ile sanatın iç içe geçmesinden çok birinin diğerinin yerine geçirilmesini ve mimarlıkta işlevsellik ile yüzeysel estetik arasındaki gerilimi odağına alıyor

Yazı: Umut Durmuş

Fotoğraflar: Barış Aras & Elif Çakırlar



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

Sanat *sos*u

Önceki yazıyı “analog vaha” imgesiyle bitirmiştim. Müzeyi, dijitalin sunduğu hıza ve gürlüğe karşı kendi temposunu koruyan bir direniş alanı olarak tanımlamıştım. Bu alanda kurulması gerektiğini savunduğum dil kurulamadığında dijital araçlara yaslanma eğiliminin bir benzerini, biraz geri çekilip bakınca, mekân-sanat eseri ve mimarlık-sanat ilişkilerinde görüyorum. Gündelik mekânların sanat sosuyla kadrajda iyi görünen, bakılan ama görülemeyen yerlere dönüştüğünü hissediyorum bir süredir.

Tartışma pek de yeni değil. Hatta “Zaten pek çok şey söylenmiş, yazmam mı?” diye düşünürken Adolf Loos 1910’dan seslendi: *It is my greatest pride that the interiors I have created are completely lacking in effect when photographed.* (Tasarladığım iç mekânların fotoğraflandığında hiçbir etki yaratmaması benim için en büyük gurur kaynağıdır.) Ardından şunu ekledi: *The work of art is responsible to none; the house is responsible to everyone.* (Sanat eseri kimseye karşı sorumlu değildir; ev ise herkese karşı sorumludur.)

Mimarlık ile sanat arasındaki gerilim yüzyılı aşkın süredir farklı açılardan konuşuluyor. Ama bugün bu gerilim yeni bir yoğunluk kazandı: Sanat piyasasının genişlemesi, servetin hızlı birikmesi ve sosyal medyanın görsellliği egemen kılmaması bu eski tartışmayı bambaşka bir zeminde yeniden canlandırdı. Loos’un gurur duyduğu şey fotoğrafın aktaramadığı mekânsal deneyimdi; bugün ise ölçüt tersine dönmüş görünüyor. Mekânlar giderek fotoğrafta iyi görünmek için tasarlanıyor.

Kendi pratiğimde bu ilişki genellikle eserden mekâna doğru ilerliyor. Sergi ve müze tasarımımda işe sanat ya da kültür objesinden başlıyor, mekânı onun hissini ve/veya bilgisini aktaracak biçimde yeniden düzenliyoruz. Benim katkım çoğu zaman bu yeniden düzenlemeyle sınırlı kalıyor. Ancak Mayıs ayında Meşher’de açılan *Seyahat Sanatı* sergisinde, serginin ana fikrini ziyaretçiye aktarmak için daha köklü bir mekânsal müdahalede bulunduk: Giriş katında eserlerin çevresinde, 17. yüzyıldan bir gündelik yaşam ortamını çağrıştıran sahneyi kurduk.

Sergi, merak, savaş ve dini ziyaret gibi farklı motivasyonlarla Osmanlı coğrafyasına ve daha doğuya yapılan yolculukları ele alıyor. Kimlerin seyahat ettiğini, seyahatten ne beklediğini ve toplama pratiğinin Batı iç mekânına nasıl yansıdığını da aktaran sahnenin çıkış noktası nadire kabineleri idi. 16. ve 17. yüzyıllarda Avrupa’daki hükümdarlar, aristokratlar ve varlıklı koleksiyonerler, farklı coğrafyalardan gelen doğal ve insan yapımı nadir nesneleri bu kabinelerde bir araya getiriyordu. Bazen bir mobilya, bazen de konut içinde bir ya da birkaç oda biçimini alan; dünyaya ilişkin bilgiyi tasnif ederken sahibinin merakını, bilgisini ve statüsünü de görünür kılan bu koleksiyon düzeni, modern müzelerin öncüllerinden biriydi.

Halılar, kumaşlar, ahşap dolap görünümlü vitrinler, mumları andıran duvar armatürleri ve dönem müziği bu gündelik yaşam sahnesinin parçalarını oluşturuyor. Ziyaretçi üst katlara çıktıkça kurgu geri çekiliyor; dolap görünümü vitrinler giderek günümüz müze vitrinlerine dönüşürken sergileme dili de modern müzeye yaklaşıyor. Serginin yazılı anlatısında yer almayan bu dönüşüm, sergileme tasarımına eklediğim bir katmandı.

Seyahat Sanatı’nda gündelik mekân eserlerin çevresinde kurduk. Oysa eserin mekânla -beklenen- ilişkisi çoğu zaman bunun tersine kurulur: Eser, önceden üretilmiş ve asıl işlevi sergilemek olmayan bir ortama eklenir. Bu yazı serisinin ilkinde “Sanat nesnesini üreten kişi çoğu zaman işinin hangi koşullar-

da sergileneceğini düşünmez” demiştim. Bu cümleyle, tasarladığımız sergileme ortamlarının eserin o anki anlamını etkilediğini söylemek istemişim. Bu kez aynı düşünceden yola çıkarak sanat eserinin yer aldığı gündelik mekânların farklı elde ediliş biçimlerine bakmak istiyorum. İtirazım sanat ile mimarlığın iç içe geçmesine değil, birinin diğerinin yerine geçirilmesine olacak.

Belirli bir barınma ya da kullanım ihtiyacını karşılayacak mekânın “görme” yerine “bakma” için tasarlandığını (ve bunu yaparken yapının doğal araçlarını etkin kullanmak yerine yüzeysel estetik kaygılar güdüldüğünü) daha sık görmeye başladım. Bu eğilimi anlamak için önce iki disiplinin farklı doğalarına bakmak gerekiyor.

Mimarlık ile sanat arasında temel bir yöntem farkı var. Sanatın doğasında, üretimin yönünü en azından ilke olarak sanatçının belirlediği özerk bir alan bulunuyor. Sanatın bugün kurum, piyasa, sponsor ve sipariş ilişkileriyle kuşatılmış olması bu farkı ortadan kaldırmıyor; bu daha çok sanatın içinde bulunduğu tarihsel bir gerilim. Mimarlık ise en başından itibaren bir ihtiyaç, talep ve paydaşlar zinciri içinde doğuyor. Ofis çalışanından teknik projeciye, yükleniciden kamuya uzanan bu zincirde mimar sürekli ikna eden, uzlaşan ve ortak zemin arayan kişi. Tanıma fırsatı bulduğum, iyi işler yapan mimarların neredeyse istisnasız iyi iletişimciler olması boşuna değil; kimse kızmasın ama şimdilik bence bu, iyi mimarlık için birincil koşul.

“Diplomasi” ve “Ticaret” bölümlerinin yer aldığı orta katta, nadire kabinelerini çağrıştıran ahşap dolaplar giderek müze vitrinlerine dönüşüyor, Seyahat Sanatı/Ars Apodemica sergisi, Meşher.

Serginin son bölümü olan “Turizm”de, bavulardan oluşturulan yerleştirme, Seyahat Sanatı/Ars Apodemica sergisi, Meşher.



“Merak” bölümünde, 17. yüzyıl nadire kabinelerinden esinlenerek oluşturulan sergileme kurgusu: Mirabilia, Scientifica, Artificialia Exotica, Seyahat Sanatı/Ars Apodemica sergisi, Meşher.



İyi mimarlığın ilk koşullarından biri, farklı talepler arasından yalnızca etkileyici bir görüntü değil, yaşanabilir bir ortaklık çıkarabilmektir.

Mimarlıkta “izleme tercihi” yok, “maruz kalma” var. Bir binanın önünden geçmek, o mekânda çalışmak, o silüetle birlikte yaşamak çoğu zaman tercih meselesi değil. Bu maruziyet mimara, sanatçının aynı biçimde taşımadığı etik bir yük bindiriyor. Loos’un ikinci cümlesini tersinden okursak: Ev herkese karşı sorumluyken sanat eseri kimseye karşı sorumlu değildir. Bir de şu var: Mimarlık devasa bir sermaye birikiminin, toprağın ve emeğin fiziksel formudur. Gayrimenkul piyasasından ve politik kararlardan bağımsız düşünülemez. Sanat da ekonomik ilişkilerden bağımsız değildir; fakat bu ilişkiler iki disiplinin üretim sürecine aynı yoğunlukta girmez. Mimar daha en başından bir yatırım sürecinin içindedir.

Peki bu eğilim neden giderek daha görünür hale geliyor? Cevap tek bir yerde değil.

Talep tarafında, önceki yazımda insanların sanılanın aksine kültür, sanat, bilim ve tarihe ilgisinin arttığından ve bunun nedenlerinden birini kurumların, ideolojilerin ve çağdaş değerlerin onları yarı yolda bırakmasında gördüğümünden söz etmiştim. Bu yönelişin ardında samimi bir anlam arayışı var. Ama bu arayış çoğu zaman sabır ve birikim gerektiren “görme”ye değil, hızlı karşılanabilir “bakma”ya yöneliyor. Görmeden bakmanın ve sonrakine geçmenin dopamini bizi anda kalmaktan alkoyuyor. Kadrajda iyi görünen artık yeterli sayılıyor.

Mekânı güzel göstermek artık daha da kolay; öyle ki etkileyici bir mekân imgesi üretmek için doğru kadraj ve doğru ışık gibi fiziksel bileşenlere bile her zaman ihtiyaç duyulmuyor. Ama mekânla anlamlı ilişki kurdukmak hâlâ zor.

Buna bir de yeni zenginleşmenin yarattığı talep ekleniyor. Kültürel birikim zaman ve emek isterken, ona ait görünen nesneler parayla satın alınabiliyor. Sosyolog Elizabeth Currid-Hallett’ın “öykünen sınıf” dediği kesim statüsünü artık yalnızca pahalı nesnelerle değil, kültürel birikim görüntüsüyle, sanatla, kitaplıkla, “sofistike” mekânla da sergiliyor. Pierre Bourdieu’nün *Distinction*’da tarif ettiği habitus ve kültürel sermaye tam da burada devreye giriyor: Bir tabloyu ya da kitaplığı satın almak mümkün, ama onları okuyabilmek ve onlarla ilişki kurabilmek için gereken birikim parayla aynı hızda edinilemiyor.

Anlamı yargılayacak birikim olmadığında bu boşluğu başka bir ölçüt dolduruyor. Isabelle Graw, *High Price*’ta piyasa değeriyle sanatsal değerın birbirine eşitlenmesini sorguluyor. Bu eşitlik kurulduğunda fiyat, sanatsal doğruluğun tescilli gibi okunuyor ve “Bu neden sanat sayılıyor?” sorusu cevabını daha sorulmadan almış oluyor. Duvara bantlanan muza milyon dolar verildiğinde “Galiba ben bunu tam anlamıyorum ama belli ki iyi bir şey” diyen izleyicinin hissi, müzedeki dijital ekran için “Herkes iyi diyor, geri kalmamalıyım” diyen karar vericinin hissiyle aynı kökten besleniyor: Birinde kişinin kendi yargısının yerini fiyat, diğerinde ise konsensüs alıyor. Eskiymiş gibi görünen yüzeyler, on yıllar içinde birikmiş gibi duran kitaplıklar ve sanat seçki-leriyle oluşturulan bu sahte patina da böylece bir dekorasyon unsuruna dönüşüyor. Kültürel birikimin kendisi değil, görüntüsü satın alınmış oluyor.

Bu tablo karşısında mimarın konumu ilginç. Hem mekânı hem işlevi hem de “sofistike görünmeyi” aynı anda çözebilecek erişilebilir bir otorite olarak görülüyor. Ama mimar müşterinin kişisel anlam dünyasını onun adına inşa edemez; bu mimarın yetersizliği değil, rolün doğasının sınırı. Müşterinin tam kavrayamadığı ama öykündüğü bir dünyaya ait ve gerçek bir ilişki kurmadığı eserlerle mekânı

donatmak hem kolay hem satılabilir. Başlangıçta bireysel bir tercih olan bu eğilim zamanla sistemsel bir beklentiye dönüşüyor. “Şuraya iki tablo koyalım” denildiğinde o duvarın tamamlandığı kabul ediliyor.

Mimarların zaman zaman bu süreçte kendilerini sanatçı yerine koyduğunu da gözlemliyorum. “Bu sanat mı değil mi?” sorusu benim sınırlarımı aşıyor; ancak mimarlık ile sanat arasındaki köklü yöntem farkını göz ardı etmenin, iki disipline de hizmet etmediğini söyleyebilirim.

Bu tablonun kurumsal yansımalarından birinin Venedik Bienali Uluslararası Mimarlık Sergisi olduğunu söylesem başım ağrımaz sanırım. Rem Koolhaas 2014’te Venedik’e *Fundamentals* temasıyla geldiğinde mimarlığı *starchitect* (yıldız mimar) gösterisinden kurtarıp kipiye, tavana, zemine, yani kendi temel araçlarına döndürmeye çağırıyordu. Bu, sanat sosuna itiraz değil, mimarlığın özüne dönme çağrısıydı. Aradan geçen on yılı aşkın sürede Bienal’in başka bir yöne aktığını hissediyorum. 2025 Bienali üzerine Common Edge’de yazan Daniel Elsea’nın tasarımcıların çağdaş sanatçı rolüne bürünmesini *cosplay* diye tarif etmesi bu yüzden anlamlı geliyor.

Mimarlık bienali özelinde sorun yalnızca mimarlığın kendi dilini yitirmesi de değil. Bienallerde üretilen düşünceler, geliştirilen yaklaşımlar ve ortaya konan çözümler zaten büyük ölçüde mimarlar arasında kalıyordu. Ancak mimarlık kendi araçlarını görünür kılmak yerine çağdaş sanatın sergileme diline yerleştikçe, imkânlarını dışarıdan bakan için daha da görünmez kılıyor. Oysa mimarlık talepten doğuyor. Mimar müşterisini bir noktaya kadar yönlendirebilir; fakat müşteri, mimarlığın neye muktadir olduğunu bilmeden onu talep edemez.

Bienal’in 2027 teması bu açıdan umut verici. *Do Architecture - For the Possibility of Coexistence Facing a Real Reality* başlığı, mimarlığı yeniden malzemeye, yerle ve yapma edimiyle ilişkilendirmeye çağırıyor. Bu çağrıyı, tartışmanın hâlâ canlı olduğuna dair bir işaret olarak okuyorum. Bakalım Bienal bu kez mimarlar arasında kalmayıp geniş kitlelere de ulaşabilecek ve mimarlığa ilişkin talebi dönüştürebilecek mi?

Peki sanatı mekândan kovalım mı? Hayır, tam aksine. Eserden yola çıkarak onu mekân aracılığıyla ziyaretçiye aktarmak benim işimin özünde var. Eseriyle gerçek bir ilişkisi olan biriyle çalışmak bambaşka bir deneyim: Her nesne kendi hikâyesini taşır, mekân o hikâyelerle katmanlanır. Bu süreçte kişiye dair çok mahrem alanlar da gezme fırsatı doğar. İyi mimarlığın ilk koşullarından biri, farklı talepler arasından yalnızca etkileyici bir görüntü değil, yaşanabilir bir ortaklık çıkarabilmektir.

Modern mimarlığın bazı başat isimlerinin bitmiş, kendileri sanat eseri olmuş, yapının araçlarını sonuna kadar rafine ederek kullanan ve kültür objelerine yer açmakta isteksiz mekânları bir yanda, o araçların hakkını vermeden kurulmuş, bakılacak bir sahne gibi duran ama arkası boş mekânlar diğer yanda. Mekân sanat eseri çıkarıldığında da hâlâ bir şeyler söyleyebiliyorsa, sanat onun üzerine eklenir. Ama söyleyecek bir şeyi yoksa sanat yalnızca bir makayaj üretilir. Sonun sanatın mekânda bulunması değil, mimarlığın kendi sorumluluğunu ona devretmesidir.

Bu tablo ne bir yıkım kehaneti ne de bir çözüm önerisi. Her dalga gibi bunun da karşısına başka bir dalga çıkacak; belki de çoktan çıkmaya başladı. Günün sonunda sanat da mimarlık da yaşamaya devam edecek. Bu tartışma ise yalnızca bir dönemin izi olarak kalacak. 



Selin Acarbaşı, Towel, 2026, Fotoğraf: Selin Acarbaşı.

Islak kamusal

Yazı: Misal Adnan Yıldız

Mekânların hızla tüketildiği günümüzde baskının ve yüzeysel şovların arasında sıkışan kamusal hayat nasıl özgürleşebilir? Berlin'deki havuz sanatı tartışmalarından kolektif hafıza ve beden politikalarına uzanıyor, kişisel ile kamusalın kesiştiği otonom imkânlara bakıyoruz



Selin Acarbaşı, Towel, 2026, Fotoğraf: Selin Acarbaşı.



Berlin'in kültür politikalarında "kamusal alan" tartışması, kurumsal devlerin gösterişli jestleri ile kentin sosyal dokusu arasında yeni üretimlerle "yine yeni yeniden" düşünülebilir. Volksbühne'nin yeni sanat direktörü (*intendant*) Matthias Lilienthal'ın programının açılış jesti olarak, tiyatronun önüne kurduğu geçici ve yaklaşık üç yüz bin avro bütçeli *Volksbad* (halka açık havuz) projesi, sanatsal bir özgürleşme iddiasıyla yola çıksa da kentin soylulaştırma, sınıf ve ırkçılık krizlerini örtüleyen geçici, dekoratif bir vitrine dönuştü. Berlin'de seçim öncesi sokaklardaki posterlerle birlikte, anketlerde AfD'nin ve Die Linke'nin oylarının yükselmesi ile daha net okunan toplumsal kutuplaşma siyaseti durumu belirginleştiriyor. Aktüel ortaklıkları anlamak için tiyatronun sahneyi dışarıya, sokağa, kamuya taşıma stratejisi ile kimliksiz girilebilen, ücretsiz, halka açık ortak kullanım havuzu en çok konuşulan ütopya metaforu oldu. Siyahi topluluklara alan açma iddiası taşırken aşırı sağın "ayrımcılık" suçlamaları ve güvenlik tehditleriyle tıkanan bu proje, başı kıcı ağrıyan kuruma verilen aspirin türü anlık bir çözüm, aslında tipik bir kurumsal eleştiri örneği. Elbette bakım nedeniyle sık sık kapanması, gir-çık bir kullanımı yönlendiren tasarımı ve bir araya gelinecek alanların sembolik ve dar olması da cabası...

Neden bu vesileyle halk havuzunun içine yerleşen ve Wedding'de uzun süredir faaliyetlerine devam eden bağımsız sanat alanı Tropez'i de konuşuyoruz? Oysa çok daha uzun soluklu, çeşitli edisyonlarda alternatif formlarla mekânsallaşmış bir sergi tarihi taşıyan ve Sommerbad Humboldthain'da bulunan bu güncel sanat mekânı, yayınlarıyla da uzun süredir suyun, ortaklığın ve havuzun etrafında düşünüyor. Neden halka açık gerçek bir kamusal havuzun (*Freibad*) içindeki eserler, Almanya'daki ana akım tarafından ısrarla görmezden gelinen minör jestler olarak kalsın? Alternatif bir kanal olarak bakalım: Bir yanda bir günde özel bir bahçenin izolasyonuna dönüşebilen, topluluğu bir arada tutacak tek çimentosu patates kızartması (*pommes*) satan büfeden ibaret dekoratif, kamusal iddiasına rağmen özel mülk gibi hissettiren havuz; diğer yanda ise alanı yerleşmek, yüzmek, paylaşmak üzerinden güncel sanatın nabzını on yıldan fazla tutan bu kolektif sanatsal çaba!

Selin Acarbaşı'nın Tropez'de, yaz programındaki grup sergisinde sunulan işlerden *Towel* (2026) adlı heykel çalışması, tam da bu "mekâna yerleşme" ve kamusal alanı parselleme geriliminin merkezine oturuyor. İnsan erişiminin ötesinde bir yüksekliğe, iki ayrı hoparlör direğine monte edilmiş, form verilerek dondurulmuş iki plaj havlusu, işlevinden arındırılarak ilk bakışta rüzgârda dalgalanan birer bayrağı andırıyor. Normal şartlarda havlunun bir dala asıldığında sergileyeceği doğal döküm, dikey montajla fiziksel bir kırılmaya uğruyor; ve rüzgârsız bir havuz gününde fırtınayla direğe çarpmış gibi duran bu tekinsiz kumaşlar, Almanya'da şezlong veya alanları havlu atarak "rezerve etme" ve sahiplenme alışkanlığına Vernel ile yıkanmış havlu yumuşaklığında dokunduruyor: "Kapılar açılır, hücum başlar. En güzel yeri kim kapacak?" Eserde kullanılan gökkuşağı havlusu sembollerin meta haline getirilmesini ve politik duruşların yüzeysel birer tüketim nesnesine dönüşmesini görürür kılarken; *The Legend of Zelda* havlusu evdeki güvenli alana çekilme arzusunu kamusal havuzun toplumsal etkileşimi ile karşı karşıya getiriyor. Tiergarten parkında CSD'nin (Christopher Street Day) geleneksel Onur Yürüyüşü sırasında gerçekleşen terör saldırısından sonra, bir anda normalde olduğundan daha fazla beliren-görünen olan gökkuşağı, Acarbaşı için farklılıkları bir araya getiren mknatıs etkisinde.

Makro düzeyde kentsel politikalar, devlet denetimleri, Mabel Matiz veya Manifest gibi popüler figürler üzerinden yürütülen soruşturmalarda yaşam tarzına, toplumsal cinsiyete ve kişisel özgürlük alanlarına sınır çekilmeye çalışılıyor. Ancak hatırlatmak gerek; en temel toplumsal anlaşmalar kişiler arasındaki ilişkillemelerle başlar. Siyasetin iklimini, aramızdaki konuşmalar, birbirimize verdiğimiz izinler ve sınır ihlalleri belirler.

Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi'nde arölyesi olan sanatçı arkadaşım Anna Ehrenstein, beni ısrarla öğrencilerinin Berlin'de gerçekleştirdiği sergiye çağırırken, "...itiraz istemem," dedi: "Genesis ile tanışacaksınız!" Ehrenstein rehberliğinde gerçekleşen kolektif öğrenci sergisinde öne çıkan Genesis Kahveci'nin sanatsal üretimi, mikro anlaşmaların ve ikili ilişkilerin özgürleştirici politik potansiyelini görürür kılıyor. İletişim tasarımı formasyonundan beslenen Kahveci, işlerinde trans, kuir ve göğmen bir birey olarak kimliği, utanç ile öz-güçlenme arasındaki gerilimi ve iktidar yapılarını sorguluyor. Cinsiyet ve kimlik tartışmalarında beklenen basmakalıp temsil imajlarının aksine, PLA filament ve seramik gibi yenilikçi malzeme deneyleriyle mekânsal kurgular ve heykel formları çalışıyor.

Kahveci'nin partneri Xavier Chade ile birlikte hayata geçirdiği *Years of Transformation Yet to Come* (2026) başlıklı çalışması ise, kendi cinsiyet uyum süreçlerini (MTF ve FTM) yaşıyan bir çift olarak yaşam, doğa, cinsellik ve ilişkilerdeki sürekli değişen gerçeklikleri ortak bir görsel dille mühürlüyor. Hoparlör direklerindeki havluların "rezerve edilmiş" mülkiyetçi dondurulmuşluğunun veya devletin denetlemeye çalıştığı kurumların aksine; buradaki seramik ve filament malzeme üzerine kazınan *Years of Transformation yet to come* ibaresi, tanınabilirlik ile olasılık arasında esnek bir alan açıyor. Anlamanın her karşılaşmada -tıpkı ilişkiler gibi- zamanla dönüşmesine izin veren ortak süreç, sınırları sınamanın, dayatılan utancı aşmanın ve kişisel özgürlük alanlarını iki kişi arasındaki yakınlık üzerinden yeniden inşa etmenin somut kanıtına dönüşüyor. Uzun soluklu ve yakın ikili ilişkilerde paylaşılan sadece zaman ve mekân olmuyor; hafıza, beden ve ortak kader birliğiyle tükürük, ter ve diğer vücut sıvıları da ortak havuzda toplanıyor. Spinoza bunu: "...duygulanış, iki bedenin iç içe geçişidir." diye özetliyor.

Siyasetin iklimini, aramızdaki konuşmalar, birbirimize verdiğimiz izinler ve sınır ihlalleri belirler.



Genesis Kahveci,
Years of Transformation
Yet to Come, 2026.

Jamal Ageli, Dizgin Bawo/
Düzgün Baba, Süre: 38 min,
iki kanallı video, 2026

Almanya'da alanları "rezerve etme" ve havlu atarak yerleşme refleksi kamusal mekânı parselleyen kişisel bir mülkiyet iddiasına dönüşürken Jamal Ageli'nin Zilberman Berlin'de yeni pozisyonlara odaklanan serisinde, *Dizgin Bawo/Düzgün Baba* adlı iki kanallı video yerleştirmesi, mekânla kurulan bağı bireysel bir sahiplenmenin ötesine taşıyarak kadim bir "ortaklık" (*commons*), bellek ve toplumsal direniş alanı olarak yeniden tanımlıyor. Benim izlerken zaman zaman gerçekliğiyle gözlerim doldu, burnumun direği sızladı. Şiirsel etkisiyle, taze dili ve iyi planlarıyla son dönemde en çok etkilendiğim filmlerden. Islak. Sadece toprak ve taştan yuva değil, ortak kader birliği, birlikte zaman ve kolektif hafıza.

Acarbaşı'nın havuz ortamındaki izole bireyselliğinin aksine Ageli, kamusal ve kutsal olanın köklerini, devlet mekanizmalarının ve neoliberal politikaların müdahalelerine karşı duran bir topluluk hafızasında arıyor. Türkiye'de devletin Alevi dernekleri ve kurumları üzerindeki denetim ile kontrol mekanizmalarını artırması, topluluğun kendi otonom yapılarını ve inanç pratiklerini işlevsizleştirmeyi hedefliyor. Filmin ağıt sahnesindeki müthiş kadraj bu politik şiddete doğrudan bir yanıt veriyor: Kişisel görünen göz yaşlarının ve bireysel acıların sözlü tarihini yakalayarak, onları tekil bir yastan çıkarıp toplumsal bir politik direniş zeminine oturtuyor.

Ageli'nin Dersim topografyasına yönelttiği lens; manzarayı asimilasyonun ve yerinden edilmenin ağır izlerini taşıyan canlı bir bağlar ağı ve hafıza deposu olarak okuyor. Kendi ailemde kasaplık geçmişi olduğundan, filmdeki kurban ve adak sahnelerini çocukluk anılarından koparamadım. Filmdeki bölümlerin ayrı ayrı taşıdığı metaforlar, yaşam ve ölüm arasındaki kutsal itifakı ve topluluğun toprakla kurduğu doğrudan bağı pürüzsüzce görürür kılıyor. Filmin lokasyon manzaralarından kurduğu bağlam, uzaklık, kopukluk ve Dersim'i iyi kavrayan açısı, taşlara, su kaynaklarına ve endemik çiçeklere duyulan saygıyı yansıtır. Ageli, çevrenin kendisinin duyarlı ve kutsal kabul edildiği Dersim Alevi kozmolojisini yapay havuzundan Almanya'nın "havlu atarak alan kapatan" mülkiyet kültürüne, Dersim'in kutsal toprağındaki kolektif yastan devlet denetimine direnen otonom bağlara ve iki insanın kendi bedeninde başlattığı özgürleştirici dönüşüme kadar... Kamusal ile kişisel olan bu çizgide kesiliyor.

Bahsettiğim pratikler, baskın kültürde içinde kaybolduğumuz ağır konuları ana akımda, Almanların deyimiyle *Leitkultur*'de konuşulmayanları sadece görürür kılmakla kalmıyor, aynı zamanda hafifletiyor; başka pivotların mümkün olduğunu müjdeliyor. Volksbühne'nin yapay havuzundan Almanya'nın "havlu atarak alan kapatan" mülkiyet kültürüne, Dersim'in kutsal toprağındaki kolektif yastan devlet denetimine direnen otonom bağlara ve iki insanın kendi bedeninde başlattığı özgürleştirici dönüşüme kadar... Kamusal ile kişisel olan bu çizgide kesiliyor.

O halde sormak gerekiyor: Baskının makro düzeyde kurumsallaştığı bir çağda; alanı özgürleştirmek kentin geçici vitrinlerinden mi geçiyor, yoksa çıplaklığı en yalın haliyle paylaşmaktan, toprağın kadim hafızasına kök salıp aramızda kurduğumuz dönüşürücü bağlardan ve aşkın gücünü savunmaktan mı? 

Savaşçı, *samimi*, deneysel

Yazı: Necmi Sönmez

Museum Morsbroich Leverkusen’in 75. yılı vesilesiyle düzenlenen *like a warrior* sergisi, Cihan Çakmak’ın hem erken dönem işlerini hem de güncel üretimlerini 8 Kasım 2026 tarihine kadar bir araya getiriyor. Sergideki işler üzerinden sanatçının kimlik, temsil ve aidiyet ekseninde kurduğu anlatıya bakıyoruz



Cihan Çakmak, when we leave, 2026, Alüminyum dibond üzerine dijital fotoğraf, 125 x 185 cm, 3 + 1 AP, sanatçının izniyle

like a warrior sergisinden yerleştirme fotoğrafı, Museum Morsbroich, Temmuz 2026, Fotoğraf: Johannes Bendzulla.

like a warrior sergisinden yerleştirme fotoğrafı, Museum Morsbroich, Temmuz 2026, Fotoğraf: Johannes Bendzulla.



Cihan Çakmak, fotoğrafları, videoları, desenleri, metin ve ses çalışmalarıyla kendisine ait bir varoluş biçimini kurguluyor. Burada geliştirdiği yer yer kızgın, yer yer kara mizaha dayalı “anlatım biçimi” bilinen feminist ya da azınlıktan olma konumlarının dışında, farklı bir imge yaratıcılığının altını çiziyor.

farklı anlam yüklemeye çabasının sonuçları olarak değerlendirilebilir. Bu elere baktığımızda, özellikle de *when we leave* dizisinde (2025), onların sanki mücadeleye, savaş vermeye, saklanan gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışan detaylar olduğu ortaya çıkıyor. Sanki Türkçedeki güzel ifade biçimiyle, Cihan Çakmak “tınaklarıyla kazıyarak” kendi varoluş biçiminin dolambaçlı yollarını, ellerini bir tür yansıtım alanı olarak kullanıyor. Bu özelliği feminist bir duruş noktası olarak yorumlamak mümkün. Çünkü sergi için hazırlanan broşürde sanatçının dikkati çeken bir açıklaması var:

I make art because I have to. (Sanat yapıyorum çünkü yapmak zorundayım.)
I shouldn't make art. (Sanat yapmamalıyım.)
My mother says. (Annem öyle diyor.)
The men in the art world say. (Sanat dünyasındaki erkekler öyle diyor.)
The art world says. But I do. I see. (Sanat dünyası öyle diyor. Ama ben yapıyorum)

Çalışmalarını Berlin ve Lizbon’da sürdüren Cihan Çakmak’ın fotoğraflarıyla daha önce farklı yayınlarda, grup sergilerinde karşılaşmıştım ama nasıl bir izlek üzerinde ilerlediği hakkında detaylı bilgim yoktu. Museum Morsbroich Leverkusen 75. kuruluş yıldönümünde hazırladığı kapsamlı kişisel sergi ile hem sanatçının 2000’li yıllardan itibaren sürdürdüğü çalışmalarını hem de bu etkinlik için ürettiği güncel işlerini bir araya getiriyor. Genç bir sanatçı için bir tür varlığını duyurma eylemi olarak yorumlanabilecek bu donanımlı sergiye gezerken Çakmak’ın ne kadar içten ve samimi olduğunu duyumsadım. Almanya’daki toplumsal ve ailesel önyargılar karşısında verdiği mücadele üzerinden şekillendirdiği sanatsal duruşuyla Cihan Çakmak, fotoğrafları, videoları, desenleri, metin ve ses çalışmalarıyla kendisine ait bir varoluş biçimini kurguluyor. Burada geliştirdiği yer yer kızgın, yer yer kara mizaha dayalı “anlatım biçimi” bilinen feminist ya da azınlıktan olma konumlarının dışında, farklı bir imge yaratıcılığının altını çiziyor.

Küratörlüğünü Thekla Zell’in üstlendiği ve müzenin on bir odasına yayılan bu kapsamlı sergi, isminden de (*like a warrior*) anlaşılacağı gibi, kimlik, aidiyet, cinsiyet sorgulamalarına dayalı çalışmalardan oluşuyor. Serginin başlangıcında *not me not you* isimli (2025) dev boyutlu bir fotoğraf görüyoruz. Sanatçıyı pembe renkli mayosuyla çimlerin üstünde uzanmış olarak sırtından gösteren bu fotoğraf, Çakmak’ın “otoportre” teması üstüne yoğunlaşan işlerinin etkileyici bir özeti olduğu kadar, izleyicilere serginin daha sonraki bölümlerinde karşılaşacağı çalışmalar hakkında da kapsamlı bilgi veriyor. Bir sanatçının bakış açısını kendisine yöneltmesi ve kendi vücudunu çıkış noktası olarak yorumlaması sanat tarihinin uzun geçmişi içinde belli gelenekler etrafında temellenen bir tercihtir. Çakmak bu noktada kendi Alman-Kürt kimliğini bir çıkış noktası olarak kullanarak, isminden, ailesinden ve geçmişinden kaynaklanan önyargılara dayalı bakış açılarının, dayatmaların üstüne giderek, “kimlik olgusunun” genelde Almanya’da, özeldyse çağdaş sanat ortamlarında hangi engelleri, önyargıları ve yanlış anlaşılmaları beraberinde getirdiğini sorguluyor. Almanya’da azınlık-çoğunluk kültürlerinin sürekli ilişki zincirlerinde, göçmenliğin, ikinci ya da üçüncü kuşak göçmen kökenli oluşun getirdiği belli çerçevelerden artık daha kapsamlı olarak tartışılabilir. Çakmak’ın sergisini ilginç, farklı, hatta beklenmedik kılan onun neredeyse tüm çerçeveleri, sınırlamaları aşmak için giriştiği samimi deneysellik. Sergide neredeyse her odada karışımıza çıkan otoportrelerinde sanatçı ister fotoğraf, isterse desen, isterse video tekniklerini kullanarak kendisini, kardeşlerini, geniş ailesinin farklı üyelerini bir figür olarak kullanırken, “temsiliyet” kavramını kapsamlı araştırmasının odağına yerleştiriyor. Örneğin *em-fraktal* (*wir selbstähnlich*) dizisine ait videolarda (2021), Almanca’daki *fraktal* sözcüğüyle Kürtçe-deki (Kurmanci) *em* sözcüğü yan yana gelerek hibrit bir varoluş biçiminin altı çiziliyor. Çakmak işte bu noktada, “Ben kimim?” sorusunu gündeme getiren bir yaklaşım içinde.

Sergide yer alan çalışmaların önemli bir bölümünde sanatçının kendisini farklı pozlarda görmemiz elbette bir rastlantı değil. Bu kurgulama biçimlerinde Çakmak vücudunu, yüzünü, mimiklerini farklı biçimlere sokarak belli hikâyeleri çağrıştıran konulara gönderme yapıyor. Ama nedir burada anlatılmak istenen, sanatçı ne demek istiyor sorularına yöneldiğimizde direkt, bir çırpıda tatmin edici yanıtlar bulmakta zorlanıyoruz. Çünkü Çakmak son derece doğru bir kararlar, kendisinden önce kimlik olgusuyla ilgilenen sanatçıların düştükleri hatalara sapmadan daha soyut bir bakış açısıyla ancak gören gözlerin kavrayabileceği pozlarla belli detaylara yoğunlaşıyor. Bu noktada “el, eller” önemli bir temasal yaklaşım olarak dikkati çekiyor. Sanatçının kendi ellerini kompozisyonlarında konumlandırması onlara



Cihan Çakmak, Version vom Selbst, 2026 Hahnemühle kâğıt üzerine renkli kuru kalem, 59,4 x 42 cm, sanatçının izniyle



Cihan Çakmak, Wunde, 2024 Hahnemühle kâğıt üzerine renkli kuru kalem, 59,4 x 42 cm, sanatçının izniyle



Cihan Çakmak, em fraktal, 2021, Alüminyum dibond üzerine dijital fotoğraf, 50 x 65 cm, 5 + 1 AP, Museum Morsbroich, Özel koleksiyondan, sanatçının izniyle



ihân Çakmak, not me not you (Film karesi), 2024 HD video yerleştirmesi, 0:24 dk., sanatçının izniyle

Birbiriyle ilişki içindeki odalarda gösterilen farklı dizilere ait çalışmalar Çakmak'ın kendi vücudundan, kimliğinden yola çıkarak geliştirdiği anlatımın tek odaklı olmadığının altını çizen bir karaktere sahip. Çünkü açık bir şekilde "kimliği oluşturan özelliklere" yoğunlaşan sanatçı, aidiyetin tek başına değil, hatıralar, ailevi ve toplumsal ilişkilerle şekillenen bir öge olduğunu vurgulayan imgesellik geliştirerek, *post-migrantisch* olarak tanımlanabilecek kavramları ele alıyor. Burada dikkati çeken politik tavır, sanatçının genelde Almanya'da, özeldyse Avrupa'da etkinliğini günümüzde de sürdüren "kültürel farklılaştırma" eğilimi karşısında durması ve kategorileştirmeleri olanaksız kılan fotografik imgeler üstüne yoğunlaşması. İster *post-migrantisch*, ister feminist nitelendirmesi yapılsın Cihan Çakmak'ın çalışmalarında bunların da ötesine geçen kuir bir yaklaşım açısının varlığı da duyumsanıyor. Bu da sanatçının açık uçlu olmayı özellikle tercih ettiğinin göstergesi. ✨

MUSTAFA BOĞA

DATES

18.09 - 16.10 2026

MARTCH
ART PROJECT



Özer Kabaş, takribî 1957–1962, Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Açık deniz, açık zaman: Özer Kabaş ve çağdaşlığın kıyıları

Yazı: Seda Yavuz

Sanatçı, eğitimci ve yazar Özer Kabaş’ın disiplinlerarası pratiğini arşiv belgeleriyle buluşturan *Denizaşırı: Özer Kabaş ve Zamanları* sergisi 16 Eylül’de Salt Beyoğlu’nda açılıyor. Kabaş’ın pratiğinde öne çıkan özgürleştirici çağdaşlığı ve karşı kıyılar arasında kurduğu özgün diyalogu odağımıza aldık

Bir sanatçıyı yalnızca tekrar tekrar resmettiği imgeyle hatırlamanın tuhaf bir adaletsizliği vardır. İmge görünür kaldıkça onu üreten düşünce geriye çekilebilir; sonunda sanatçı kendi ikonografisinin içine hapsolür. Özer Kabaş söz konusu olduğunda bu imge kuşkusuz denizdir. Dalga, tekne, balıkçı, kıyı, rüzgâr, suyun altında ve üstünde birbirine karışan bedenler, ağaçlar, hayvanlar... Uzaktan bakıldığında bütün bunlar Kabaş’ı kolaylıkla “deniz ressamı” başlığı altında toplamaya yeter. Oysa biraz yaklaşıldığında denizin onun resminde bir konu olmaktan çok daha fazlası olduğu anlaşılır. Deniz, bir düşünme mekânıdır. İnsan ile doğa, yerel ile evrensel, resim ile hayat, desen ile boya, geçmiş ile şimdi arasındaki mesafelerin sürekli yeniden ölçüldüğü hareketli bir alan.

Bu nedenle *Denizaşırı: Özer Kabaş ve Zamanları*, sanatçının denizlerini yeniden gösteren bir sergi olmaktan öteye geçer. Buradaki “denizaşırı”, yalnızca coğrafi bir yön belirtmez. Mersin’den İstanbul’a, İstanbul’dan New Haven ve New York’a, oradan yeniden İstanbul’a, Boğaz’dan Marmara Adası’na, Paşalimanı’na ve Poyrazlı’ya uzanan gerçek güzergâhların yanında, bir sanatçının düşünsel olarak katettiği mesafeyi de tarif eder. Resimden sinemaya, mühendislikten tasarıma, zanaattan sanat eğitimine, Batı modernizminin merkezlerinden Anadolu’nun maddi ve görsel kültürüne uzanan bir yolculuktur bu. Kabaş’ın hayatında karşı kıyıya geçmek neredeyse bir düşünme yöntemine dönüşür.

1934’te Mersin’de doğan, Robert Kolej’de mühendislik öğrenimi gören Kabaş’ın tiyatro ve sporla başlayan çok yönlü ilgileri, 1957’de Yale School of Art’a gitmesiyle farklı bir doğrultuya açılır. 1957-1962 yılları arasında Yale’de Josef Albers başta olmak üzere farklı sanatçılarla çalışır; 1962’de desen alanındaki lisansüstü çalışmasıyla ödül alır ve aynı yıl New Haven’da ilk kişisel sergisini açar. Bu yıllar yalnızca genç bir ressamın Amerika’da eğitim gördüğü bir dönem değildir; Kabaş’ın sanata nasıl bakacağına ilişkin temel soruların ortaya çıktığı eşiktir. Albers’ten öğrendiklerini yıllar sonra anlatırken özellikle bir noktayı vurgular: Hocası, öğrencilerinin “Albers görünümü” işler üretmesini istememektedir. Disiplinli renk ve tasarım eğitiminin amacı bir üslubun tekrarı değil, öğrencinin kişisel biçim dilini kurmasıdır. Kabaş’ın ifadesiyle hazır reçete ortadan kalkınca sanatçı çok erken yaşta “yüzmeyi öğrenmek” zorunda kalır. Bu yüzme metaforunun, yıllar sonra denize adanmış bir resim pratiğine sahip olacak bir sanatçı tarafından kullanılması neredeyse kehanet gibidir. Fakat daha da önemlisi, Kabaş’ın sanat düşüncesindeki temel ilkeyi açığa çıkarır: Çağdaş olmak, güncel biçimleri tekrar etmek değil, belirsizliğe girebilme cesaretidir.

1959’da MoMA’da açılan *New Images of Man* sergisi de Kabaş için bu doğrultuda belirleyici olur.¹ Savaş sonrasının parçalanmış insan imgesini tartışmaya açan bu sergi, Kabaş için dönemin Soyut Dışavurumculuğu ile siyasal güdümlü gerçekçilik ikiliği dışındaki başka bir imkânı görünür kılar: Belirli bir üsluptan ziyade, resmin merkezine insanı yeniden yerleştiren hümanist bir tavrı. Buradan bakıldığında Kabaş’ın deniz resimleriyle erken dönem eleştirel figürasyonu arasında sanıldığı kadar büyük bir kopuş yoktur; değişen şey insanın ortadan kalkması değil, içine yerleştirildiği mekândır.

Amerika’dan Türkiye’ye dönen Kabaş’ın karşılaştığı temel meselelerden biri modernliğin nasıl tercüme edileceğidir. Bu soru onun hem sanatçılığını hem de eleştirel yazılarını belirler. 1969 tarihli *Türk Resminde Montaj* yazısın-

Onun denizi seyredilen deniz değildir. İçine girilen, korkulan, emek verilen, yön bulunmaya çalışılan, bazen sığınılan bazen karşı konulan denizdir.



Özer Kabaş, Fesliler resminin önünde, tahmini 1969, Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Balıkçı, tahmini 1990’lar, Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

da geliştirdiği montaj-sentez ayrımı, bugün de onun düşüncesini anlamak için en güçlü anahtarlardan biridir.² Batı’da üretilmiş bir biçimin üzerine yerel bir konu yerleştirmek ona göre sentez değildir. Biçimin tarihi, toplumsal zemini ve düşünsel koşulları sindirilmeden yapılan böyle bir birleşme ancak “montaj” olabilir. Gerçek sentez, dünyanın hareketlerine açık olurken kendi toplumunun tarihsel ve sosyolojik katmanlarını içeriden kavramayı gerektirir. Bu görüşün içe kapanmacı bir yerellik çağrısı olmadığını özellikle belirtmek gerekir. Kabaş’ın meselesi yabancı etkiyi reddetmek değil, etkinin nasıl dönüştürüldüğüdür. Nitekim halk sanatını bir motif deposu gibi kullanmak ile onun üretim koşullarını ve yaşama biçimini anlamak arasında kesin bir ayrım yapar. Gelenek ona göre tekrarlanacak bir kalıp değil, dönüştürülmesi gereken yaşayan bir ilişkiler sistemidir. Kitabın girişinde Vasıf Kortun’un işaret ettiği gibi Kabaş, başat sanat tarihi anlatılarına karşı etkilene, örtüşme, eşzamanlılık ve artzamanlılığı birlikte düşünmeye çalışır.³

1969 tarihli *Merhaba, Mrs. Grey* bu tavrın küçük fakat keskin bir manifestosu gibidir. Resimde boynunda fuları, elinde paletiyle şöalesine dönmüş bir ressam vardır; fakat ressamın başı bir kurukafadır. Konuşma balonunda “Merhaba Mrs. Grey, *we are just ‘fine’*” diye seslenir. Şövaledeki soyut leke ile paletin yüzeyi neredeyse birbirinin tekrarıdır. Resim, dönemin uluslararası sanat dolaşımı karşısında yerel sanatçının “güncel görünmek” uğruna kendisini tüketmesine yöneltilmiş acı bir şaka olarak okunabilir. Bugün bu çalışma, Abby Weed Grey’in oluşturduğu New York University Art Collection’da Kabaş’ın başka yapıtlarıyla birlikte yer alıyor. Kabaş’ın Amerika’dan getirdiği şey böylece bir Amerikan üslubu değil, üsluba kuşkuyla bakma alışkanlığıdır.

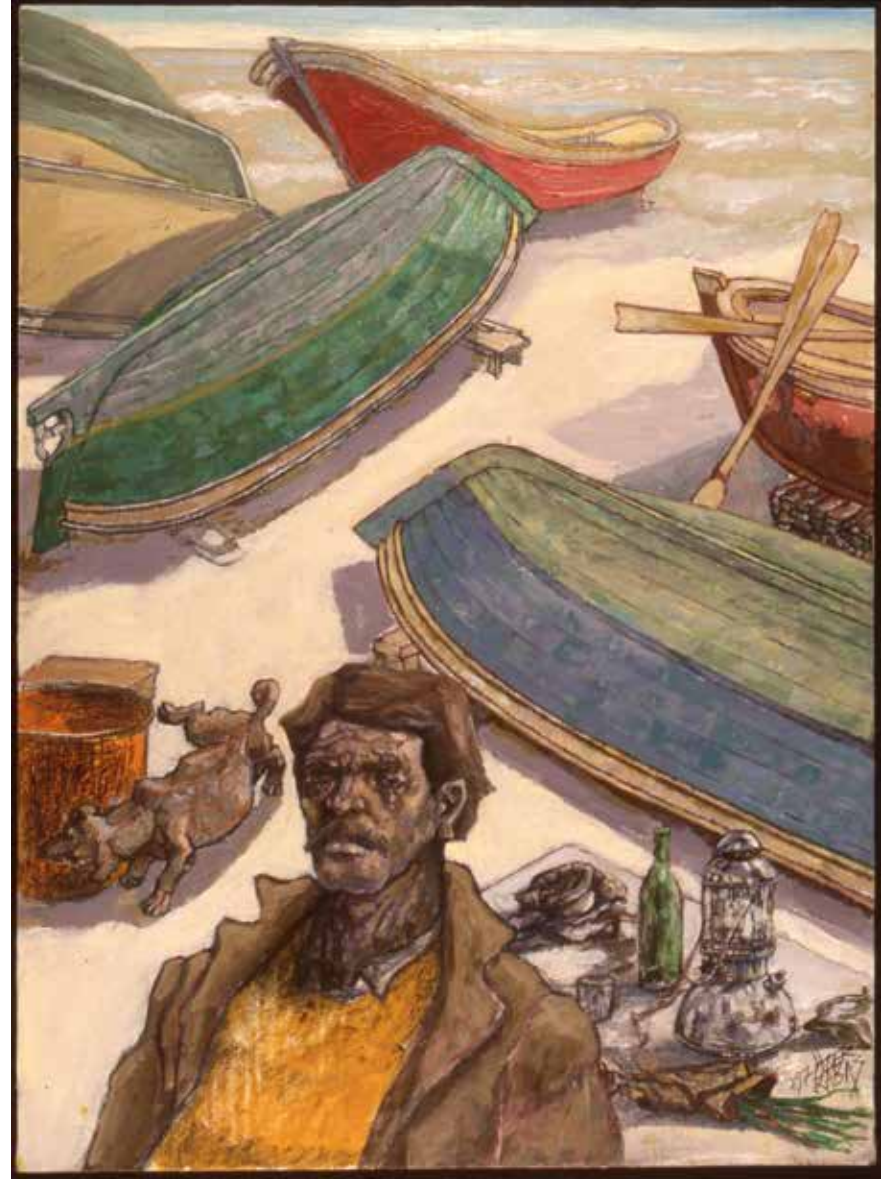
Bu kuşku, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki eğitim pratiğinden daha da belirginleşir. Altan Gürman, Ali Teoman Germaner ve Erkal Güngören’le birlikte 1970’lerin başında Temel Sanat Eğitimi’nin kurulmasında rol alması, resim tarihimiz açısından yalnızca pedagojik bir ayrıntı değildir. Yale’de kaynağında deneyimlediği *Basic Design* anlayışı, Türkiye’de farklı koşullar içerisinde yeniden düşünülmektedir. Tasarım, biçim, görsel algı, malzeme, zanaat ve resim arasında bugünkü disiplinler ayrımları kolayca kabul etmeyen bütüncül bir yaklaşım söz konusudur.

Kabaş’ın “zamanları” tam da burada çoğul hale gelir. Çünkü onun hikâyesi tek başına anlatılamaz. Altan Gürman, Aloş, Saim Bugay, Kuzgun Acar, Cevat Çapan, Engin Cezzar, Jale Erzen, Süleyman Saim Tekcan ve daha geniş bir kültür çevresi onun biyografisindeki yan karakterler değildir. Birbirleriyle tartışan, çalışan, ders veren, film çeken, tekneye binen, kurum kuran, yazan ve üreten bir kuşağın parçalarıdır. Kabaş’ın ardından yapılan toplantıda Cevat Çapan, Akademi’de Özer Kabaş, Aloş ve Saim Bugay’ın odasını bir tür yaratıcılık odağı olarak hatırlarken, Süleyman Saim Tekcan onu Türkiye sanat eğitiminde temel tasarım düşüncesinin başlıca taşıyıcılarından biri olarak anar.⁴ Dolayısıyla “Özer Kabaş ve Zamanları” ifadesindeki çoğul, yalnızca tarihsel dönemleri değil, bu ortak üretim zamanlarını da içerir.

Ve sonra deniz gelir.

Ama aslında deniz birdenbire gelmez.

1969’da Kuzgun Acar’la Ayvansaray’da küçük bir tekneyi denize indirmelelerinden, Altan Gürman’la Marmara Adası’ndaki mermer ocaklarına yaptıkları yolculuğa kadar uzanan süreçte su, yavaş yavaş Kabaş’ın gündelik hayatına girer. Marmara Adası’na yapılan yolculukta mermerin üç bin yıllık tarihiyle karşılaşılır: Toz içerisinde çalışan işçiler, mermer yüklü tekneler, fırtınaların dinmesini bekleyen çekirmeler... Ardından Paşalimanı’na sığınurlar; Poyrazlı’yı keşfederler. Kabaş sonraki yıllarda aynı güzergâha tekrar tekrar döner.



Balatlı Ali, 1997, Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Bu karşılaşmanın resme dönüşmesi ise yavaştır. Önce eskizler ve suluboyalar gelir; 1976'dan itibaren yağlıboyalara... Kabaş yıllar sonra bu süreci anlatırken olağanüstü bir ifade kullanır: Resimlerinde “görmezlikten gelinen tuzlu suya dokunmuş tarih” belirmeye başlamıştır. Bu cümle Kabaş'ın denizlerini manzara resmi geleneğinden ayırmak için yeterlidir. Onun denizi seyredilen deniz değildir. İçine girilen, korkulan, emek verilen, yön bulunmaya çalışılan, bazen sığınılan bazen karşı konulan denizdir. Nitekim 1987'de Maçka Sanat Galerisi'ndeki *Resim Denizleri* sergisini anlatırken çalışmalarını “insan ve deniz mekânı” ekseninde tanımlar. Deniz onun için insan emeğinin ağırlaştığı bir ilişkiler alanıdır; aynı zamanda yüzyıllardır süregelen bir özgürlük imgesidir. Bu nedenle tekneler, balıkçılar ve dalgalar pitoresk repertuarın parçaları değil, insanın dünya içindeki konumunu sınavan biçimlerdir.

Engin Cezzar'ın da tanıklık ettiği gibi Kabaş, fırtınalı denizleri ve rüzgârı dışarıdan seyreden bir gözlemci değil, akıntıları, limanları ve havayı bizzat kaydeden, fırtınanın içinden resim yapan gerçek bir denizcidir.⁵ Ancak onun resimlerinde doğa karşısında Romantik geleneğin yüce ve yalnız bireyi değil, doğrudan çalışan insan vardır: kürek çeken, tekneyi kıyıya iten, balığı taşıyan, denizle birlikte yaşayan insanlar... Dolayısıyla Kabaş'ın denizi, doğayı bir seyir nesnesi yapmaktan çıkarıp Türkiye'nin kıyı kültürü ve emek tarihiyle yeniden kurar.

Kayıkları İten ve Göğün Altında Balık Olan Biziz, Ağaçlar Denizlerin Yosunu başlıklı 1986 tarihli resim bunun çarpıcı örneklerinden biridir. Yorgo Seferis'in *Artık Arama Denizi* şiirinden alıntılarla yaptığı resimde insan, hayvan, ağaç, kara ve su birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılmaz. Büyük balıksı kütle ile kayık, dalga ile toprak, insan hareketi ile doğanın hareketi aynı resimsel akışın parçalarına dönüşür. Eserin adı dahi özne ile çevresi arasındaki ayrımı gevşetir: Balık yalnızca balık değildir, “biziz”; ağaç denizin yosununa dönüşür. Belki de Kabaş'ın resimlerindeki gerçek konu deniz değil, geçirgenliktir.

Bu geçirgenlik biçimsel düzeyde de görülür. Ömrünün sonlarında desen üzerine konuşurken “desen ve boyanın flört ettiği” resimlerden söz eder. Desenin bitip boyanın başladığı kesin bir aşamalandırmayı kabul etmez. Deniz mekânını çalışırken yaptığı desenleri bir nesnenin tasviri değil, “meditasyon” olarak tanımlar; Paşalimanı ve Poyrazlı'da ürettiği çok sayıdaki desen ve suluboya, şehirdeki resimlerin tinsel yoğunlaşma alanını oluşturur. Burada desen, görüntüyü sabitleyen çizgi değil, hareketi düşünmenin aracıdır.

Dalgayı çizmek paradoksal bir iştir. Dalga hiçbir zaman aynı biçimde ikinci kez var olmaz. Onu çizmek, nesnenin sınırını kaydetmekten çok oluşunu kavramaya çalışmaktır. Kabaş'ın “desen meditasyondur” sözü bu nedenle deniz resimlerinin anahtarlarından biri sayılabilir. Ressam görüşü kopyalamaz; değişim karşısında biçimin nasıl kurulacağını araştırır. Jale Erzen, Kabaş'ın ölümünün hemen ardından resimlerine bakarken özellikle bu dinamizme dikkat çeker. 1980'lerdeki figüratif resimlerini Avrupa ve Amerika'daki yeni figürasyon arayışlarıyla yan yana düşünür; renk, ışık, çizgi ve biçimin aynı yüzeyde birlikte işleyişini ve Kabaş'ın tek bir resim içerisinde farklı bakış yüksekliklerini bir araya

getirebilme yetisini vurgular. Ona göre bu resimlerde insanın doğayla ilişkisini taşıyan güçlü bir hareket vardır.⁶ Bu değerlendirme Kabaş'ı yalnızca “deniz ressamı” olarak okumamızın neyi örttüğünü açıkça gösterir. Deniz tematik bir sabit olsa bile resimsel araştırmanın kendisi son derece günceldir.

Kabaş'ın üslup kategorilerine karşı mesafesi de buradan gelir. 1987'de kendi resimlerini hangi üsluba yerleştirdiği sorulduğunda kronolojik, tek boyutlu sanat tarihi anlatılarını yanıltıcı bulduğunu söyler. Sanatçı bir eliyle resim yaparken diğer eliyle kendi yerini sanat tarihi cetvelinde aramamalıdır. Ona göre yaratıcılık, özgünlük ve çağdaşlık çok boyutlu ve eşzamanlı süreçlerdir.

Serginin “zamanları” burada ikinci anlamını kazanır. Kabaş tek bir zamana ait değildir çünkü çağdaşlığı bir üslubun tarihine bağlamaz. 1950'lerde New York modernizminin merkezinde bulunup Soyut Dışavurumculuğun kopyalanmasına karşı çıkabilir, 1960'larda yerel biçimlerin Batılı kalıplara “monte edilmesini” eleştirebilir, 1970'lerde temel tasarım ve sanat eğitimi üzerine çalışabilir, 1980'lerde resim piyasasının içine kapanışını sorgulayabilir, 1990'larda “çağdaş sanat” kavramının her şeyi içine alan bir kategoriye dönüşmesinden rahatsızlık duyabilir. Ölümünden hemen önce gerçekleştirdiği söyleşide “bu kadar resmilleşmiş, bürokratlaşmış, bienalleşmiş bir avangart” fikrine itiraz etmesi, onun çağdaşlığının yeni olana koşulsuz bağlılık değil, eleştirel bir olgunluk olduğunu gösterir.

Belki de bu nedenle bugün Kabaş'a geri dönmek, yalnızca unutulmuş bir ressamı sanat tarihindeki yerine yerleştirme girişimi olmamalıdır. Asıl mesele, onun yerellik, özerklik ve kurumsal yapılar karşısında sorduğu temel sorunun hâlâ canlı olmasıdır: Çağdaş olmak ne demektir?

Kabaş'ın 1985'te sorduğu gibi, mesele gerçekten “yarışmak ve yetişmek” midir, yoksa “çağdaşlığa giden yolları açık tutmak” mı? Kitabın Kabaş'ı yeniden düşünmek üzere kurduğu çerçevenin merkezinde de bu soru vardır. Deniz, bu soruya verilmiş görsel bir cevaptır. Çünkü denizde hazır yol yoktur; yol, hareket ettikçe oluşur.

Jale Erzen'in Kabaş'ın son resimleri hakkında söylediği gibi, “bu resimlerinde hep bir yolculuk var.”⁸ Küçük tekne büyük dalgalar arasında ilerlerken insan yalnızca karşı kıyıya ulaşmaz, kendisini de yeniden kurar. *Denizaşırı*, belki tam da bu yüzden Kabaş için en doğru sözcüktür. Karşı kıyıya geçerken çıktığı kıyıyı terk etmeyen, iki yer arasında asılı kalmak yerine iki kıyıyı aynı anda görebilecek bir mesafe kuran bir sentez anlayışıdır bu.

Salt Araştırma'daki arşivin zenginliği de Kabaş'ın dalgaların arasında tek başına bir ressam olarak değil, bir düşünce ikliminin, bir eğitim anlayışının ve kolektif bir çağdaşlık arayışının merkezinde ele alınması gerektiğini gösteriyor. Ve bütün bunların ortasında, Ali Teoman Germaner'in aktardığı o temel öğüdün peşinde, her sabah dünyaya ilk defa görüyormuş gibi bakmaya çalışan bir sanatçı duruyor.

Belki de Özer Kabaş'ın resimleri bugün bize hâlâ bunu öneriyor:

Kıyıda durma.

Bak.

Sonra yeniden bak.

Ve gerekiyorsa denizi aş. 



Fırtına Öncesi I, 1997, Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi



Kırlangıç Fırtınası Başladı, 1997, Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi

Referanslar

- Peter Selz, *New Images of Man*, New York: The Museum of Modern Art (MoMA), 1959
- Özer Kabaş, *Türk Resminde Montaj*, Papirüs, S. 33, Mart 1969, ss. 16-21; yeniden basım: *Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları*, haz. Sezin Romi, Tuğçe Kaplan, Vasif Kortun, İstanbul: Salt, 2022 (e-yayın), s. 29-36
- Vasif Kortun, *Yalâden Gelen Adam: Özer Kabaş Yazıları, Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları içinde*, İstanbul: Salt, 2022 (e-yayın), s. 10
- Zeynep Rona (düz.), *Özer Kabaş'ın Bıraktığı İzler Toplantısı*, 29 Nisan 1998, *Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları içinde*, İstanbul: Salt, 2022 (e-yayın); Cevat Çapan, s. 363-364; Süleyman Saim Tekcan, s. 366-368
- Zeynep Rona (düz.), *Özer Kabaş'ın Bıraktığı İzler Toplantısı, Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları içinde*, İstanbul: Salt, 2022 (e-yayın), s. 376-377
- Zeynep Rona (düz.), *Özer Kabaş'ın Bıraktığı İzler Toplantısı, Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları içinde*, İstanbul: Salt, 2022 (e-yayın), s. 369-372
- Özer Kabaş, *Özer Kabaş'ın Bıraktığı İzler Toplantısı*, Milliyet Sanat, Yeni Dizi 131/1, 1 Kasım 1985, ss. 32-34; yeniden basım: *Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları*, İstanbul: Salt, 2022 (e-yayın), s. 140
- Zeynep Rona (düz.), *Özer Kabaş'ın Bıraktığı İzler Toplantısı, Sentez ve Montaj: Özer Kabaş Yazıları içinde*, İstanbul: Salt, 2022 (e-yayın), s. 372

Bugün Kabaş'a geri dönmek, yalnızca unutulmuş bir ressamı sanat tarihindeki yerine yerleştirme girişimi olmamalıdır. Asıl mesele, onun yerellik, özerklik ve kurumsal yapılar karşısında sorduğu temel sorunun hâlâ canlı olmasıdır: Çağdaş olmak ne demektir?

Fetiş ile formül Merve Tuna

İTÜ ve London College of Fashion kökenli tasarım disiplini
psikanaliz, matematik ve sinematografik kurguyla birleştirerek
nesneyi bedenin arzusunu, kaygısını ve tabularını açığa çıkaran bir
tür “protez” olarak ele alan sanatçı Merve Tuna’yı ve tekinsizle
mizahı buluşturan üretim pratiğini odamıza aldık

arasında:

İTÜ’deki ürün tasarımı ve London College of Fashion’daki moda eğitimi alt-yapın, malzeme ve teknik disiplini doğrudan besliyor. Ancak sen pratiğinde nesneyi gündelik hayatın arzularını ve libidinal ilişkilerini açığa çıkaran bir tür “protez” olarak kurguluyorsun. Tasarımcı kimliğinin getirdiği malzeme hakimiyeti, sanatında tabularla ve fetişizmle yüzleşen bu protez nesnelere nasıl dönüşüyor?

Beden merkezli çalışıyorum. Nesneler benim için bedeni uzantılayan, limitleyen ya da tamamlayan protezler, bazen de onu temsil eden şeyler. Nesnelerin üretim süreçleri, formları, malzemeleri ve kültürel olarak onlara yüklediğimiz anlamlar bir nevi heykel dilimin dağarcığını oluşturuyor. Örneğin, bir örs kimse onu kullanmadığında da ne işe yaradığını anlatabilir ya da herhangi bir el aletinin sapının formu onun hangi yöne doğru çalışacağını gösterir. Tüm bu yerleşik, tanıdık, anonim tasarımlar hepimizin zihninde ortak bir dil yaratır.

Çekildiğim malzemeler ve aletler var. “Nesnelerle kurduğumuz ilişkiler bize bizimle ilgili neler söyler?”, “Bir nesne nasıl durduğu yerde hikâyeler önerebilir ya da halihazırda olan algıları kaydırabilir?” gibi sorular eşliğinde çalışıyorum.

Acı ve hazla kurduğumuz ilişki, tabu, travma ve kayıp gibi konular üzerinde çalışıyorum. Psikoloji, nörobilim, film ve ritüel gibi hikâyeleştirme konularında okumalar yapıyorum. Çalışma süreçlerimde hep iki zıtlık arasında salınıyorum: Matematiksel tarafım analitik yaklaşım her şeyi formülize etmek isterken diğer tarafım beni heyecanlandıran malzeme, alet ve yapım süreçleri peşinde koşup oynamak istiyor. Annesi ve babası onu izlerken güvenle oynayan bir çocuk ya da hem analist hem analizan olmak gibi... Bu oyun sürecinde ortaya çıkan nesneleri birer iletişim aracı haline getiriyorum.

Küçük Mustafa Paşa Hamamı’ndaki ilk kişisel sergin *O’nun Vakası: Sahneler, Formülasyonlar, Türevler*’de izleyiciyi oral, anal, fallik ve genital odalardan oluşan psiko-seksüel bir anlatı akışının içine soktun. Hamam gibi bedenini, arınmanın ve mahremiyetin tarihiyle yüklü bir mekânda Freud’un gelişim evrelerini ve fetiş objelerini konumlandırmak son derece katmanlı bir deneyim.. Bu sergide mekânın mimarisi ile bedenden azade kılınmış “haz ve fetiş objeleri” arasındaki diyalog nasıl şekillendi?

O’nun Vakası: Sahneler, Formülasyonlar, Türevler, “Neden nesne topluyorum ve çektiğim nesneler, malzemeler ve üretim süreçleri benimle ilgili ne söylüyor?” sorusu etrafında başladı. Mazoşizmin çocukluktaki kökenlerini araştırırken sergiyi genitalden orala, yani yetişkinlikten dil öncesine doğru regresif bir akış olarak kurguladım.

Hamam ise bu araştırmanın son aşamasıydı. Sergi oraya yerleşmeden ne cevaplar alacağımı ben de bilmiyordum. Beden ve mahremiyetle ilişkisi, soğuk mermerin mazoşizmin donmuş ve askıda kalmış haliyle konuşması, kurduğum yapıyla çok doğal biçimde örtüştü. Mimari, nesnelerin nerede ve nasıl sahneleneceğini belirlemeye başladı. İlk olarak *Discarded Teddy* anal dönemin tuvaletine yerleşti; diğer nesneler nişler, mermer yüzeyler, kurna ve musluklarla ilişki kurdu. Aslında çoğu gündelik olan nesneler vitrinler ve mimari içinde sahnelendikçe kendi işlevlerinden uzaklaşıp fetiş nesnelere dönüştü. Hamamın kadın ve erkek girişlerinin birbirini aynalaması da başlangıç ve sonu birbirine bağladı. İlk odadaki *nakış Formülasyonların* kelimelerden arındırılmış *dil öncesi Türevleri* son odada, aynı şekilde, asılıydı. Böylece mekân, araştırmayı sergileyen bir yer olmaktan çok araştırmanın sonucunu üreten araçlardan biri haline geldi.

Sergi tamamlandığında, mazoşizmin tek bir döneme regresyondan çok bir salınım olduğunu ve bunun üretim sürecime de yansıdığını; cinselliğe, nesnelere ve travmaya ise çocukların cinsel teorilerini hatırlatan, cinsiyetsiz ve indirgemeci bir merakla yaklaştığımı fark ettim.

Jouissance’ın *Dayanılmaz Ağırlığı: Kötü Meme & Kötü Meme* içinde Lacan’ın haz ilkesinin ötesini işaret eden *jouissance* kavramına bakıyorsun ve anne memesini tersine çevrilmiş dökülmez bir hokka formuyla pirinç ve deride somutlaştırıyorsun. Bedenin dışında, sert, parlak ve pirinçten kurguladığın bu fetiş nesneler üzerinden “haz ile dehşet” veya “arzu ile utanç” arasındaki sınır hakkında konuşalım istiyorum. Haz, bedenden ayrılmış bir nesneye dönüştüğünde bize kendi arzularımız bir şeyler söyler mi?

Haz ve kaygı arasında bir çifte açmaz var diye okumuştum (*double-bind*). Hazın yarattığı anksiyete, anksiyetenin içindeki haz gibi. Bu bana Lacan’ın, çocuğun annenin bir var bir yok olduğunu içselleştirdiği, ilk sembolik düşünme dönemine dair örneğini hatırlatıyor. Annenin var olduğu an aslında neredeyse daha az tercih edilir çünkü içerisinde her an gidebileceği kaygısını barındırır. Haz belki de o yüzden bedenden ayrılmış şekli alabilseydi, korkutucu bir yanı mutlaka olurdu.

Çocukken mürekkeple yazı yazarken kullandığımız hokka benim için büyülmüş bir nesneydi. İçinde o kadar mürekkep var ama deliğin şekli öyle bir buluş ki ters çeviriyorsun, dökülüyor. Ama içinden damla damla alabiliyorsun. İnsan-nesne ilişkilerinde ilk nesne olan anne memesi, iyi ve kötü nesne olarak geçer; çünkü hem bir doyum hem de yokluğu korkusuyla bir dehşet kaynağıdır. *Jouissance*’ın *Dayanılmaz Ağırlığı: Kötü Meme & Kötü Meme* içinde ise meme uçları hokka formunda içe dönük. Hokka gibi tek yönlü ve limitli çalışıyor. Geriye, anne memesiyle olan bütünlüğe dönmek ve damla damla zevk mümkün olsa da *jouissance*’ın imkânsızlığı kalıyor.

Bu çok basit form işlerimde bazen bu imkânsızlığı, bazen de anlık olarak belirip kaybolan bir durumu ima eden bir sembol olarak tekrar ediyor; hem nakış formülasyonlarda hem de heykellerde. Mesela *Isakower Makinesi*’nin nefes alma hunisi de aynı formda.

Utancın fonksiyonu da şöyle, bilinçdışı fantazimiz bir öteki tarafından görünür olduğunda utanırız gibi basit bir formül olarak görüyorum. Freud bu görünür kalmıya iz (*trace*) demiş. (*Shame-Trace*, 2021 isimli işim de buradan geliyor.) Hazdan değil de, bizim de her zaman farkında olmadığımız bilinçdışı bir fantazinin görünür olmasından utanmak yani. Çalıştığım nesnelere de utanç çalışmıyor, fıkranın ayıbı yok çünkü.

Mazoşizm etiğinde hazdan ziyade hazza giden yoldaki o gerilim, erteleme ve “bekleme” (*suspense*) hali esas diye biliyorum. Nitekim pirinç ve ahşaptan tasarladığın *Haz Ölçer* için de penetrasyon öncesi ritüeli ve süreci uzatan bir ölçüm aracı. İşlerindeki nesne-insan etkileşiminde veya izleyicinin sahneyle kurduğu bağda bu gerilim ve bekleme anını bir metodoloji olarak nasıl kurguluyorsun?

Nesne olarak ölçme aletleri beni heyecanlandırıyor. *Haz Ölçer* de çok sevdiğim yüzük malafası ve ölçü halkalarının büyütülmüş hali aslında. Hazza dair yuvarak bir hissin ölçülebileceğini iddia eden, indirgeyici bir bakışla medikal dilde kurmuş lüks bir şaka. Bu biraz tüm işlerime yayılan elle tutulamayan kavramları formülize etme yada somutlaştırma çabasının da bir örneği. Aynı zamanda senin de dediğin gibi hazzı erteleme, süreci uzatma ve hayal etme önerisiyle, nesnenin kendisini mazoşistik bir semptom olarak da görebiliriz. Bu noktada izleyiciyle kurguladığım ilişkide ise geriye sadece *suspense* yani o gerilim anı kalıyor ve aslında nesneyi “sahne”lemekten başka bir şey yapmıyorum. Bu bence hem hayal gücüne hem de aynı şakaya gülmeye alan açıyor.

Mesela ISCP’de Avgi Saketopoulou ile yaptığım konuşmanın devamında izleyicilerden bir performans sanatçısı nesnelerimin aslında çok performatif olduğunu ve neden oraya yönelmediğimi sordu. Benim geldiğim yerdeyse bunun cevabı aslında düz bir “hayır”. Sade-Masoch şakası gibi. Masoch Sade’a “Beni kırbaçla,” der. Sade da “Hayır,” der. Sade’la Masoch nasıl ayrı dünyalar kurdularsa, nesnelerin performansın parçası haline gelmesi de benim için başka bir dünyaya geçmek gibi. Nesnenin ima potansiyelinin, onun aslında gerçekten kullanılmasıyla daha güçlü olduğunu düşünüyorum. Acı beklentisinin acının kendisinden daha acı verici olması, ya da *Haz Ölçer*’in gerçekten kullanılan bir ölçüm aracı olmak yerine sadece bir şaka olması gibi.



Merve Tuna, Jouissance'ın Dayanılmaz Ağırlığı: Kötü Meme & Kötü Meme, 2022, Pirinç ve Deri, 28,5 x 27 x 7,5 cm, 3 + 2 AC

Merve Tuna, Terk Edilmiş Ayıcık, 2021, Koton Kumaş, Su Samuru ve Porsuk Kürkleri, Elyaf, Cam Gözler, 29 X 42,5 X 12 cm, Fotoğraf: Ona Göre

Merve Tuna, Isakower Makinesi, 2025, Lateks, Keten, Çelik, Endüstriyel Akış Yönetimi ve Elektromekanik Kontrol Ekipmanları, 370 x 300 x 230 cm, Versiyon 1, Mekâna özgü ve değişken versiyonlar, Elektromekanik Mühendisliği: Oral Zeki Şarman, Koç Holding'in desteğiyle üretilmiştir. Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Araştırma süreçlerinde dikişle nakşettiğin teknik diyagramlardan, zaman çizelgesi kurgularına ve film mecrasına kadar sistematik ve analitik bir yaklaşımın da var. Matematik, psikanaliz ve sinematografik dil üretimine nasıl girdi?

Sayısal kökenliyim; matematiğin soyut ve mantıklı dünyası benim için çok şiirsel ve güzel bir yer. Tasarım okurken de tasarım kuramları ve metotları gibi derslerle matematiği, formu ve süreci kafamda birleştirmeye başladım belki. Tarih gibi derslerle gereksiz ve dolambaçlı uzun hikâyeler gibi gelirdi. Annem ve babam öğretmen; babamla zorla tarih çalışırken bana “Altını çiz kızım, özet çıkar” derdi. Bu özetler zaman içinde merakla okuduklarımı ancak çizerek anlayabilmeye dönüştü. Süslü uzun cümlelerden, gereksiz kelimelerden arındırmak ve neredeyse matematiksel formüllere ya da zaman çizelgelerine indirmek. Bir çeşit çalışkan çocuk “ezber” mekanizması, akla kazımak, ya da yeterince basitleştirerek özünü anlamak; fakat en önemlisi belki benim için dilin yabancılaştırıcı kalabalığından sıyrılıp matematiksel ve huzurlu bir yere gelmek.

Filme olan merakım ise sadece zevk olarak başladı: Bol bol izlemek ve teorisini okumak. Dile getiremediğimiz şeyleri görsel ve işitsel olarak nasıl anlatırız? O yüzden sinemada beni diyalogdan çok kurgu, sinematografi, müzik ve karakterlerin ya da nesnelerin hikâyelendirilmesi baştan çıkarıyor.

Bütün bu ilgilerin üretimime ilk girişi ise yüksek lisansta oldu. David Lynch filmlerinin atmosferini bir moda koleksiyonuna nasıl uyarlarım sorusuyla çıktığım süreçte, ilk olarak Lynch filmlerinin analizini bir zaman çizelgesine indirdim. Film nasıl normal ve klişe başlar ama alttan alta bir şeylerin ters gideceğini hissettirir, sonra takip edilemeyecek kadar birbiriyle çelişen fantazilere dönüşür ve sonunda ise başladığı yere, başa, döner. Fakat artık o aynı yere, filmin bize verdiği deneyimle başka bir gözle bakarsınız. Medyum değiştiğinde metot aynı kalıyor ve sadece oyun alanı değişiyor aslında. Bu zaman çizelgesini bir metot olarak kullanarak malzeme, form ve süreç olarak bir koleksiyon akışına uyarladım. Moda tasarımı yapmaya devam ettiğim yıllar içinde de bir koleksiyona filme benzer bir süreç olarak yaklaşmaya ve her seferinde başka anlatı metotları denemeye devam ettim.

Abdülmecid Efendi Köşkü'nde gerçekleşen *Folia* sergisi kapsamında gösterilen işlerinden *Isakower Makinesi*'ndeki devasa pembe lateks balonların soluk alıp veren, tehditkâr ama davetkar yapısı veya *Discarded Teddy*'deki ayrılma kaygısını tetikleyen kürk ve kumaş kullanımı... Nesnelerinde çok belirgin bir “tekinsizlik” hali var, tanıdık olanın bir anda rahatsız ediciye dönüşmesi. Lateks, pirinç, kürk, linol baskı gibi malzemeleri seçerken izleyicide uyandırmak istediklerin neler?

Isakower Makinesi bir çift pembe balonun şişip inerek nefes aldığı bir makine. Balonlar hem pembe hem de çift olduğu için anne memesine gönderme yapıyor ve bu yüzden davetkar, aynı zamanda izleyicinin üzerine doğru şiştiği için tehditkar. Kinetik bir heykel olarak tanımlanabilirse de, benim için temelinde hareket sürecinden çok psikolojik bir gerilim “an”ı var. Mahrem bir deneyim olarak tasarladığım bu makineye bedeni ve kontrol kutusunu şemalarla açıklayan ve dört farklı çalışma modunu anlatan bir *Kullanma Kılavuzu* eşlik ediyor. Benim için kadın bedenine kullanım talimatları ve meme boylarına kadar ayarlanabilir seçenekleriyle gelen bir makine olarak yaklaşması ve koca makinenin temelde sadece nefes almak için var olmasının getirdiği bir komiklik var.

Terk Edilmiş Ayıcık ise aslında iki kez terk edilmiş olan hayvan derilerinden yapılmış bir ayıcık. İlk İstanbul'da bir kürkünün işine yaramaması sebebiyle, ikincisi ise yüksek lisans sırasında su samuru ve porsuk İngiltere'de koruma altında oldukları için koleksiyondan çıkarmak zorunda kaldığımda. Ancak on yıl sonra *O'nun Vakası*'nda terk edilmiş bir oyuncığa dönüşerek yerini bulabildi.

Malzemelerin kendi doğasından ve geçtiği süreçlerden gelen öğeleri ve nesnelere ya da formlara bizim yüklediğimiz anlamlar bir araya geldiğinde, bu işleri tekinsiz yapan belki de tanıdık olanın rahatsız etmesinden çok, rahatsız eden ve yabancı gelen şeyin aslında içten içe çok tanıdık olması. Üretim sürecim çocukların cinsiyet ayrımına varmadan önceki cinsel teorilerine benzer bir merak ve cevap bulma ve her bir cevap bulduğumda bundan zevk alma üzerine kurulu. İzleyiciyle paylaşmaksa bakın burada ne var demek gibi. Aynı şeye gülmek ya da aynı şeye gerilmek, dil öncesi bir yerden bağ kurmak.

Porno film festivallerindeki gösterimlerinden hamam yerleştirmelerine kadar, işlerinin arka planındaki ağır teorik ve psikanalitik bagajı yumuşatan, izleyiciyi utanç duygusuyla yüzleştirirken galiba biraz da özgülleştiren güçlü bir mizah ve ironi var. Son dönemde Cite des Arts, SAHA gibi kurumlarda tamamladığın “misafir sanatçı programları” çalışmalarına yansdı mı?

Evet mizah ve ironi benim temel bir içeriden dışarıya çıkış mekanizmam. Komik olmayan işlerimin yeterince iyi olmadığını düşünüyorum. Ciddi ve ağır bir konudan gülere çıkabilmenin senin de dediğin gibi özgülleştirici bir yanı var, tıpkı herkesin sustuğu bir anda saçma bir fıkra anlatmak gibi. Bence masayı toparlayan o fıkralar ve şakalar. Burada yerin ve bağlamanın da önemi var, mesela porno film festivallerinde de gösterilen *Subliminal Anatomy of a Latex Coat*'un (2016) aslında belgesel vari herkesin giyinik olup işinde gücünde olduğu bir günlük hayat filmi olması beni ayrı gülmsetiyor.

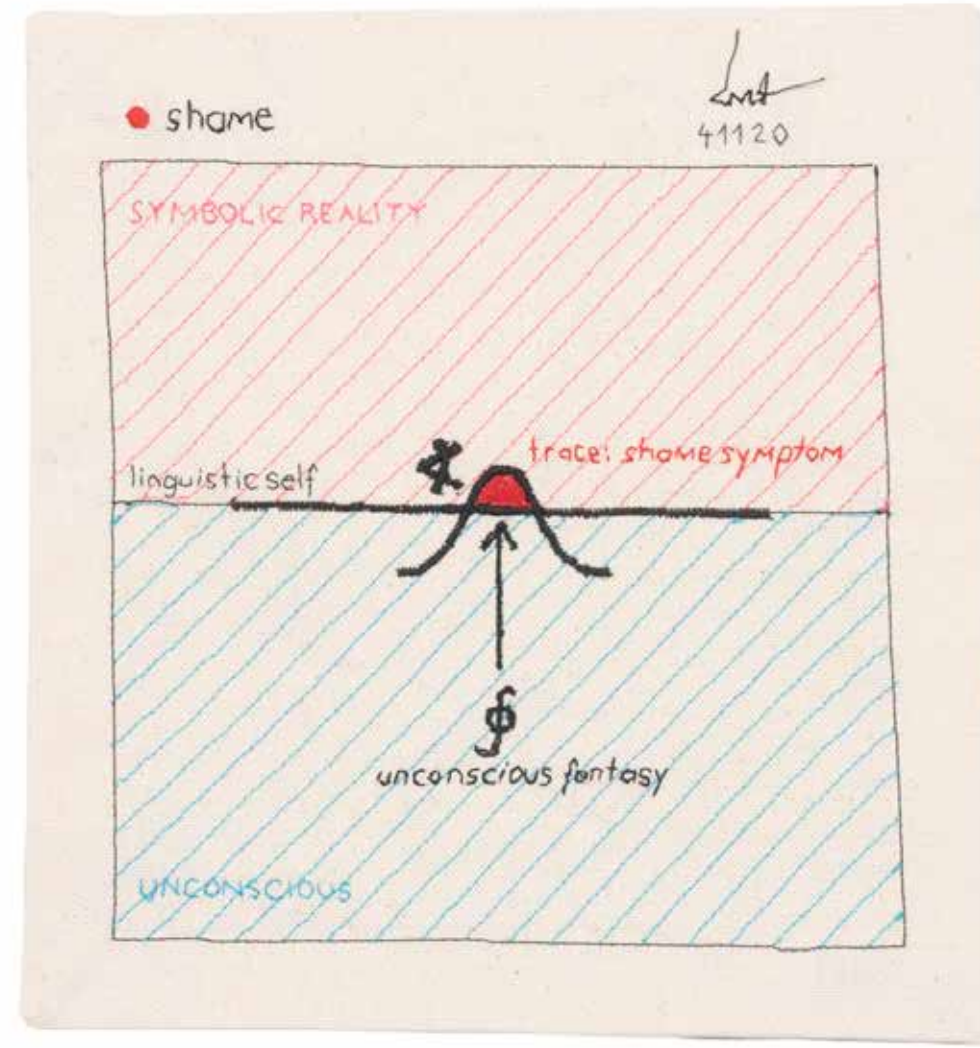
Yaklaşık son üç yıldır yeni bir proje üzerine çalışıyorum, *O'nun Vakası*'nda haz ve baştan çıkaran nesnelere odaklanırken, şu an tam tersine fobik nesne ve kayıp üzerine çalışıyorum. Cité des Arts, SAHA Studio ve ISCP programlarının da farklı açılardan bu projeye çok katkısı oldu. Bir iş her yeni mekânda başka bağlar kurup yeni fikirlerle evrilebiliyor. Bu süreçte seçtiğim malzeme ve süreçlerin çalıştığım konuları aynaladığını fark ettim. Örneğin haz üzerine çalışırken kontrol ve mükemmeliyetçilik öne çıkarken, kayıp üzerine çalışırken süreçler de tersine dönüp daha brüt, kontrolsüz ve kazalara izin veren bir hale dönüşüyor. Ayrıca yeni fıkralar da öğrendim.



Merve Tuna, Genital Stage, Küçük Mustafa Paşa Hamamı'ndaki O'nun Vakası: Sahneler, Formülasyonlar, Türevler sergisinden görüntü, 2022.

Psikanalitik kuramlardan matematiğe, fetiş nesnelerinden sinematografik zaman çizelgelerine uzanan geniş bir beslenme alanın var. Zihninde dolaşan kavramları nasıl “üzerine çalışılmaya değer” bir konuya dönüştürüyorsun?

Şu ara ben de tam bunu düşünüyorum. Çağla Özbek küratörlüğünde, Aralık 2026 - Mart 2027 arasında Eskişehir'de Fırın Art Space'te açık kalacak ikinci kişisel sergime hazırlanıyorum. Doğum yerim olan Eskişehir, benim için dedemin köydeki eski bakkal dükkanından çeşitli zanaatlara pek çok merakımın doğduğu yer. O dönemlerde çocuk olanların özel bir sıklıma lüksü olurdu. Sıklıp ve kendimi eğlendirebilmek üzere oyunlar (t)üretmebildiğim için kendimi şanslı hissediyorum. Zihnimdekiler nasıl işlere dönüşüyor tam olarak formüle edemesem de, benim için bir şeyi üzerine çalışmaya değer kılan temel motivasyon ellerimle ve aletlerle deneyebilmek. Beni en çok heyecandıran ise “bunu yapmam aylar alır ve yaparken çok eğlenirim, başka da bir şey düşünmem.” diye düşünebilmek. 🌸



Merve Tuna, Utanç — İz, 2021, Koton Kanvas Üzeri, El Nakışı, 20,8 x 22,2 cm, Versiyon 1, Fotoğraf: Ona Göre.



Merve Tuna, Haz Ölçer, 2021, Gürgen Saplı ve Gümüş Kaplı Pirinç Malafa; Pirinç Ölçüm Seti, İpek Yün Karışımı Kumaş Astarlı ve Pirinç Aksesuarlı Masif Maun Kutu, 63,7 X 21 X 38 cm | 3 + 1 AC, Fotoğraf: Ona Göre.

Şimdi, yıllar sonra?

Deniz Gül'ün geçmişe yayılan üç sergisine aradan geçen zamanın yarattığı mesafeden tekrar bakarken hafızayı tutmanın, kayda geçmenin ve Türkiye güncel sanat tarihinin eksik arşiv yapısı içinde bir sanatçının kendi üretim belleğini inşa etme çabasının izini sürüyoruz

Yazı: Görkem İmrek

Her serginin tabiatı gereği bir süresi vardır. Açılır, belirlenen süre boyunca karşılaşmalara izin verir ve kapanır. İşler başka yerlere taşınır, mekân eski haline döner; sergi ise fotoğraflarda, metinlerde, arşiv kayıtlarında ve onu görmüş olanların hafızalarında yaşamaya devam eder. Deniz Gül'ün yıllar önce açılmış üç sergisi üzerine bugün düşünürken aklımdaki ilk soru şu: Bir sergiye yıllar sonra, başka koşullar içinden yeniden bakmak bize neler söyleyebilir? Deniz Gül'ün *5 Kişilik Bufet*, *B.İ.M.A.B.K.R.* ve *Deniz Gül , Meydan* sergileri bugün artık fiziksel olarak deneyimlenemese de aralarında açılış ve kapanış tarihlerinden daha uzun bir hat var. Sözcükler, imgeler, kurmaca figürler ve sorular sonraki üretimlerde başka bir işin ya da serginin çıkış noktasına dönüşüyor. *5 Kişilik Bufet*'te yer alan Beyaz İlmekli Manyel, Albay Bicol ve Kornatlı Raziye'nin iki yıl sonra *B.İ.M.A.B.K.R.*'nin merkezine yerleşmesi bir üretimin diğerine açılma sürecinin en açık örneklerinden biri. Bugün bu sergilere dönmek de geçmişte ne olduğunu yeniden anla(t)mak ya da bu sergileri tarif etmek gibi nafi bir çabanın ötesinde aradan geçen zamanda neyin değiştiğine bakmayı sağlıyor. Geçmiş hatırlamak ise onu olduğu haliyle korumak anlamına gelmiyor. Artık fiziksel olarak karşılaşamadığımız bir sergiye yıllar sonra döndüğümüzde sergi yerine ondan kalan izlere ulaşıyoruz. Mekândaki ölçek ve mesafeler, işlerin yan yana gelişleri, ses, hareket ya da sergi içindeki güzergâh fotoğraf ve metinlerde ancak kısmen kayda geçebiliyor. Fotoğraflar belirli bakış açılarını kaydederken, metinler serginin seçili odak noktalarını tarif ediyor, arşivler ise geride kalan belgelerin bir bölümünü muhafaza ediyor. Geçmiş sergiler bugüne bütünlüklerinden azade, seçilmiş ve kayda geçirilmiş parçalar aracılığıyla ulaşıyor. Sanat tarihi yazımı da bu nedenle geçmiş olduğu gibi saklama iddiası taşıyan bir alan değil. Elde kalan izler arasında ilişki kuran, onları bulunduğu günün koşulları içinde başka bir zamana aktarmaya çalışan ve her yeni okumada farklı bir çerçeveye içinde ele alan bir disiplin.

Bu noktada Deniz Gül'ün kendi pratiğinin hafızasını nasıl tuttuğu önem kazanıyor. Bu yazıyı yazmak için beni harekete geçiren nokta da tam burası. Gül, geçmiş sergilerine ve işlerine bugün yeniden dönerek onların yazılı kayıtlarını güncelliyor ve bu malzemeyi yenileyeceği İnternet sitesi üzerinden erişime açmaya hazırlanıyor. Bu çalışma sanatçının aradan geçen zamanın ardından kendi üretimlerine yeniden bakmasını ve onları bugünkü konumundan tekrar ele almasını da içeriyor. Sanatçı konuşmaları ve üretim süreçlerinden videolar YouTube'da, işlere referans oluşturan kavramlar sosyal medya hesaplarında, işler üzerine yayımlanmış yazılar, medya içerikleri ve künyeleri ise İnternet sitesinde birbirini tamamlayan çeşitli kayıt biçimleri olarak yer alıyor.

Deniz Gül'ün kendi üretimleri arasında geriye dönerek kurduğu ilişkilerin daha erken bir örneği de 2017'de Salt'ta gerçekleştirdiği ve daha sonra *Deniz Gül , Meydan* kitabında yayımlanan *Desiring the Unconscious* okuması. Burada *5 Kişilik Bufet*, *B.İ.M.A.B.K.R.* ve *Loyelow*'u birlikte ele alarak farklı dönemlerde ürettiği işler arasında bir okuma hattı kurmuştu. Bugün geçmiş sergilerine dönerek yürüttüğü çalışma da kendi üretiminin kaydını tutmayı pratiğinin bir parçasına dönüştürüyor. Geçmiş işleri ortaya çıktıkları dönemler ve birbirleriyle kurdukları bağlar içinde yeniden ele alırken, zaman ve mekâna özgü üretimlerinin sonraki yıllarda farklı koşullarla kurduğu ilişkileri de takip ediyor. Böylece üretiminin yanı sıra pratiğinin zaman içinde şekillendiği sürecin de kaydını tutuyor. Sanatçının derlediği bu malzeme kurum arşivlerinin, sergilerden geriye kalan belgelerin ve sonradan yapılacak araştırmaların yanına başka bir kaynak olarak eklenerek kendi pratiğinin nasıl okunabileceğine dair doğrudan katkıda bulunuyor.

Bu yazı da benzer teşebbüsün bir parçası: Üç serginin kendi dönemlerinde ortaya attığı sorularla bugün arasındaki mesafeyi, hafızayı aktarma biçimlerimizde, bilgiyle kurduğumuz ilişkide ve kamusal alanı deneyimleme yollarımızda yaşanan değişimleri gözleterek takip etmeyi deniyor.

Üç sergi, üç zaman

5 Kişilik Bufet, 2011 yılında Emre Baykal küratörlüğünde Arter'de açıldı. Sergi, 1980'den 2010'lara uzanan yakın dönem Türkiye'si'nde aile ve devlet yapılarının, militarizmin, sınıf ilişkilerinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin kişisel ve kolektif hafızada bıraktığı izleri ev içinden aşına olduğumuz mütevazı mobilyalar aracılığıyla ele alıyordu.

5 Kişilik Bufet ilk olarak Deniz Gül'ün kaleme aldığı şiirsel bir metinle başladı. Metin aynı yıl mekânsal bir yerleştirme ile sergiye, 2015'te Şikago'da müzikal bir performansa dönüştü. Söz önce gündelik nesnelere ve mekâna, ardından beden ve sese taşındı. Hafıza da sergide doğrusal ve bütüncül bir anlatı yerine parçalı ve kesintili doğasıyla ele alınıyordu. Sergideki mobilyalar bunu gündelik hayatın tanıdık anları ve karşıtlıkları içinden kuruyordu. *Gardrop*'ta saklanma ile açığa çıkma, *Kasa*'da koruma ile erişilemezlik, *Vitrin*'de teşhir ile mahremiyet yan yana gelirken, *Kapı*' içerisi ile dışarısı arasındaki eşiği belirginleştiriyordu. Devlet, sınıfsal yapılar ve toplumsal cinsiyet kalıpları gündelik hayatın içinde, neyin saklandığı ya da gösterildiği, kimin

sözünün duyulduğu, kimin nerede ve ne ölçüde kendine yer bulabildiği gibi sıradan anlarda karşılık buluyordu. *Buzlu Cam*'da neyin görülebildiği ile neyin bilinebildiği arasındaki mesafe daha açıktı. Camın arkasında TRT'nin canlı yayını kesintisiz sürmesine rağmen görüntü seçilemiyor, ses duyulmuyordu. Yayın oradaydı fakat muhatabına ulaşamıyordu. Görmek ile bilmek arasına giren fiziksel yüzey, ekranı aktarması beklenen bilgidan ayırıyor; bilgiye kimin, ne ölçüde ulaşabildiği sorusunu beraberinde getiriyordu.

Bu işlerde evin dışındaki toplumsal dinamiklerin özel alana sızması kadar kişisel deneyimin kamusal alana çıkması da belirgindi. Ev içinde saklanan, bastırılan ya da doğrudan yüzleşilmeyen deneyimler sergi mekânında açığa çıkarken kişisel hafıza ile toplumsal bellek arasındaki sınır yer yer bulanıklaşıyordu. Kişisel hayatın görüntüler, tanıklıklar ve anlatılar aracılığıyla kolaylıkla kamusal dolaşıma girebildiği bir ortamda görünür olmak ile kendi anlatısı üzerinde söz sahibi olmak her zaman aynı anlama gelmiyor. *5 Kişilik Bufet*'te sessizlik de aileye, kimliğe ve geçmişe ilişkin yaşanmışlıkların ne ölçüde dile getirilebildiği, saklandığı ya da dolaylı yollarla aktarılabildiği üzerine sorgulamaya davet ediyordu.

Deniz Gül, 5 Kişilik Bufet sergisinden bir görüntü. Arter, 2011. Fotoğraf: Cemal Ernden

Deniz Gül, Buzlu Cam, Arter, 2019. Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

İki yıl sonra, 2013 yılında Galerî Mânâ'da açılan *B.İ.M.A.B.K.R.*, üç aşamalı sergilemesini *5 Kişilik Bufer*'ten *Beyaz İlmekli Manyel*, *Albay Bicol* ve *Kornatlı Raziye* etrafında kurdu. Serginin ortaya çıktığı yıllarda Balyoz ve Ergenekon davaları, medyaya sızdırılan kayıt ve belgeler ile askerî ve sivil kurumlar arasındaki değişen güç dengeleri kamusal tartışmanın önemli başlıkları arasındaydı. *B.İ.M.A.B.K.R.* de bu dönemin içinden belge ile kurmaca, iktidar ile özne ve bilginin üretilme ve yayılma biçimlerine yöneliyordu.

Gül'ün kurduğu “hibrit anlatı” içinde buluntu belgeler ve yaşanmış olaylara ilişkin parçalar kurmaca karakterlere karışıyordu. Bilginin doğruluğu kadar hangi kaynaktan geldiği, neyin kayda geçtiği ve sunulduğu çerçevenin taşıdığı anlamı nasıl değiştirdiği de önem kazanıyordu. *Ses* bunun en somut örneklerinden biriydi. Askeriyeye mensup kişilerin özel hayatlarına ait dönemin medyasında yayılan telefon kayıtları bir telefon ahizesinden dinlenebiliyordu. Özel alanda kayıt dışı amaçlarla yapılan bir konuşma önce kaydedilmiş, ardından sızdırılarak kamusallaşmış ve son olarak serginin içinde yeniden dinlenebilir bir kurguyla taşınıyordu. Aynı kayıt bu yolculuğun her aşamasında başka bir işlev kazanarak kişisel konuşmadan belgeye, belgeden haber malzemesine, oradan da bir sanat işinin parçasına dönüşmüştü. Bu geçiş tanıklık ile belge arasındaki sınırı da belirsizleştiriyordu. Doğrudan muhatabına belirli koşullar içinde söylenen sözler kendi bağlamından ayrılıp kamusal dolaşıma girdiğinde konuşmanın tarafları ve bahsi geçen olaylar hakkında bilgi edinmek üzere dinlenmeye başlanmıştı. *Baş'ta* ise ordudan tasfiye edilen subayların kimliklerine, serginin adına benzer biçimde, sadece baş harfleriyle veriliyordu. İsmi yerini alan harfler öznelere tanınabilirliklerini azaltırken kişisel kimliklerini silikleştiriyordu. *Sızı'da* sınırları içinde tutulması beklenenin dışarı taşması bilginin bir kez yayıldığında kimlere ulaşacağı, nerelerde kullanılacağı ve hangi yöne gideceği üzerindeki kontrolün de zayıflamasına atıfta bulunuyordu. *Baş'ta* birkaç harfe kadar eksilen bilgi *Sızı'da* tutulduğu sınırların dışına yayılıyordu. *Deniz Gül*, *Meydan* ise 2020 yılında, Covid-19 pandemisinin fiziksel teması, hareketi ve bir arada bulunma biçimlerini köklü biçimde değiştirdiği bir dönemde Kevser Güler'in küratörlüğünde Yapı Kredi Kültür Sanat'ta açıldı. Sergi sokağa karışmayı, bir arada yaşamayı, protestoları, kamusal alanda yer almanın türlü biçimlerini ve kolektif eylemliliği Galatasaray Meydanı'nın tarihsel belleğiyle birlikte ele alıyordu. Serginin açıldığı tarih bu açıdan ayrıca önemliydi. Yan yana durmak, toplanmak ve hareket etmek sağlık tedbirleri nedeniyle sınırlandırılırken kamusal hayatın sürdürülmesi pek çok yapı ve ortak kullanım alanı da geçici olarak kapandı ya da erişime kısıtlandı. Meydanlar, okullar, kültür kurumları ve gündelik karşılaşmalara yer açan mekânlar uzun süre alışıldıkları biçimde kullanılamadı. Pandemi insanlar arasındaki fiziksel mesafeyle birlikte kamusal hayatın nerede sürdürülebileceğini de değiştirdi.



Deniz Gül, B.İ.M.A.B.K.R. sergisinden bir görüntü, Galerî Mânâ, 2013. Fotoğraf: Korhan Karaoyşal

Deniz Gül, B.İ.M.A.B.K.R. sergisinden bir görüntü, Galerî Mânâ, 2013. Fotoğraf: Korhan Karaoyşal

Kayda geçmek ya da geçmemek

İşlerin bugün nasıl okunabileceğine bakarken yakın geçmişte gerçekleşmiş bu sergilerin günümüze nasıl ulaştığı sorusu da ortaya çıkıyor. *Buzlu Cam*'ın arkasında seçilemeyen görüntü, *Ses*'te bir telefon ahizesine taşınan konuşma, *Baş'ta* ismin yerini alan harfler ya da *Basamak*'ta adım atmaya güvenilemeyen yüzey artık ancak geride kalan fotoğraflar, metinler, yayınlar ve sanatçının aktardıkları üzerinden takip edilebiliyor. Bugün kayıt üretmek hiç olmadığı kadar kolay olsa da bir serginin geleceğe kalması hâlâ doğrudan gerçekleşmiyor.

Bu üç sergiyle benim ilişkim de böyle bir mesafeden kuruldu. İlk ikisini açıldığı dönemde görmedim, bahsi geçen yıllar aynı zamanda henüz çocuk olduğum bir geçmişe ait. Bugün onlara ulaşabilmem geride kalan malzemenin yanı sıra Deniz Gül'ün kendi üretimlerine dönmesi, aralarındaki ilişkileri yeniden ele alması ve bunları erişilebilir tutmasıyla mümkün oldu. Bu kaynağın sanatçının kendisi tarafından tutulması onu tarafsız kılmıyor. Geri dönülen işler, aralarında kurulan ilişkiler ve öne çıkarılan malzemeler pratiğin geçmişine bugünden yeniden bakmanın da seçimler içerdiğini hatırlatıyor. Tam da bu nedenle sanatçının oluşturduğu bu kaynak pratiğin geçmişine ilişkin son sözden ziyade olası okumalardan biri olarak düşünülebilir.

Bu yazı da bir bakıma o aktarımın sonraki halkalarından biri. Buradan yapmaya çalıştığım okuma bahsi geçen malzemenin başka bir anlatı içinde dolaşıma girmesinin aracılık ediyor. Türkiye'nin özellikle güncel sanat tarihinde yeterince belgelenmemiş, kimi zaman ardında bir broşür dahi bırakmamış ve bugün izini sürmek istediğimizde ancak tanıklıklar ya da sözlü tarih çalışmaları aracılığıyla ulaşabileceğimiz sergiler olduğunu düşündüğümüzde sanatçının kendi pratiğinin kaydını tutma çabası ayrıca önem kazanıyor. Belki de bir sanat pratiğinin tarihi tam da bu nedenle tek seferde yazılıp tamamlanmıyor. Sanatçının tuttuğu izlere kurumların, arşivlerin, araştırmacıların, küratörlerin ve farklı zamanlarda yapılan okumaların eklenmesiyle yeniden kurulmaya devam ediyor. 🌱

Deniz Gül, Meydan sergisinden bir görüntü, Yapı Kredi Kültür Sanat, 2020. Fotoğraf: Zeynep Fırat

Geçit başlıklı işten bir kesit, Deniz Gül, Meydan, Yapı Kredi Kültür Sanat, 2020. Fotoğraf: Zeynep Fırat

Deniz Gül, Meydan'da bir meydanın gündelik kullanıma açık olması, orada bir araya gelmenin de mümkün olduğu anlamına gelmiyordu. Kamuya açık bir alanda protesto düzenlemek ya da anma gerçekleştirmek; bariyerler, güvenlik önlemleri ve toplu buluşmalara getirilen kısıtlamalarla sınırlandırılabilirdi..

Galatasaray Meydanı bunun somut bir karşılığını taşıyor. Gündelik karşılaşmaların yanı sıra uzun yıllardır protestolara, anmalara ve hak temelli mücadelelere ev sahipliği yapan meydanın hafızasında Cumartesi Anneleri/İnsanları'nın kayıplarının akıbetini sormak ve adalet talebini dile getirmek üzere gerçekleştirdiği buluşmalar da önemli bir yer tutuyor. Burada meydanda bulunmak görülmenin yanı sıra söz söylemek, hak talebinde bulunmak ve bir amaç uğruna müşterek hareket edebilmek anlamına geliyor. Bu eylemlilik biçimlerine yönelik müdahaleler de toplanma hakkı ve ifade özgürlüğünün kullanımını doğrudan sınırlandırıyor.

Geçit, Köşe, Basamak ve Hat gibi işler ise hareket etmenin farklı halleri vurguluyordu. Bir geçitten geçmek, bir köşede durmak, bir basamağa adım atmak ya da duvar boyunca uzanan bir hattı takip etmek gibi gündelik hareketler sergide yönünü bulmak, güvende hissetmek, saklanmak ya da açıkta kalmakla iç içe geçiyordu. *Basamak*'ta üzerine güvenle basıp geçilmesi beklenen yüzey, bu kez adım atarken tereddüt yaratıyordu... Meydanın nasıl kullanılabildiğine ve orada nasıl hareket edilebildiğine ilişkin sınırlar, bu işlerde tek bir adımı nasıl atılacağına kadar daralıyordu.

Peki bugün?

Üç sergi yan yana geldiğinde kişisel deneyim, bilgi ve kamusal alanın farklı dönemlerde nasıl yer değiştirdiğini takip etmek mümkün. *Deniz Gül, Meydan* kitabında yer alan *Paket* de Gül'ün o tarihe kadar farklı süreçlerde ürettiği işler, metinler ve sergiler arasındaki bağları bir arada tutan bir fikir olarak bu hattı görünür kılıyordu. Gül'ün pratiğinde bu ilişki sergiler arasında olduğu gibi üretimin aldığı biçimler arasında da kuruluyor. Dil imgeye, nesneye ya da sese taşınırken bir sergide ortaya çıkan düşünce yayında daha derin bir katman kazanabiliyor. İşin tek bir mecra içinde tamamlanmadığı bu geçişkenlik sanatçının pratiğinin 2011'den bugüne izlenebilecek özelliklerinden biri.

Bugün karşımızdaki güçlüklerden biri bilgiye ulaşmanın ötesinde içerik fazlalığı içinde neyle gerçekten karşılaşabildiğimiz. Sürekli yenilenen akışta bir görüntü, haber ya da belge ulaşılabilir olduğu halde kolayca gözden kaybolabiliyor. *5 Kişilik Bufer*'te *Buzlu Cam*'ın görmek ile bilmek arasında açtığı mesafe bu fazlalık içinde başka bir yerden okunabiliyor.

Karşımıza çıkmanın ne olduğuna karşı duyduğumuz itimat ise başka bir soru. Bugünden bakınca *Sızı*'nın yanına bu kez dolaşımdaki görüntü ya da sesin nasıl üretildiğine dair bir güven meselesi ekleniyor. Yapay zekayla üretilen içerikler bir kaydın yaşanmış bir olaya ait olup olmadığını sadece bakarak ya da dinleyerek ayırt etmeyi zorlaştırıyor. Bir görüntü ya da belge ilk bağlamından kopararak başka anlatıların parçasına dönüşebiliyor; bu da kaynağını ve ilk ortaya çıktığı koşulları takip etmeyi daha önemli hale getiriyor. *B.İ.M.A.B.K.R.*'nin belge ile kurmaca arasında kurduğu ilişki böylece bugün neyin güvenilir ve doğrulanabilir bir kayıt sayılabileceği sorusuna da açılıyor.

Deniz Gül, Meydan'dan bugüne fiziksel ve dijital alanlar daha fazla iç içe geçti. Bir protestonun çağrısı çevrimiçi yayılıp örgütlenmeye aracılık edebilirken, meydana da yaşananlar da eş zamanlı olarak çok daha geniş bir alana ulaşabiliyor. Görmek, bilmek, güvenmek ve bir araya gelmek hâlâ tanıdık fakat bugün bunları deneyimleme biçimlerimiz aynı değil.





AKSAK

Ateş Alpar

Ekoloji *sadece* bir tema olabilir mi?

“Burası gerçekten ‘Thames mi?’ diye soracaktım ki dilimi tuttum (...) Sabun fabrikaları ve duman kusan bacaları ortadan kaybolmuştu (...)”¹

Ekoloji ile sanat arasındaki ilişkiyi günümüzün çevresel krizlerine verilen güncel bir tepki olarak değerlendirmek eksik bir tespit olacaktır. İnsan topluluklarının doğayla kurduğu ilişki, binlerce yıl öncesine uzanan sanat üretimlerinde de izlenebilir. Kaya resimleri, heykeller, mitolojik anlatılar ve ritüeller insan ile insan-olmayanlar arasındaki ilişkinin kültürel ve simgesel biçimlerde ifade edildiği erken örnekler olarak düşünülebilir. Bu nedenle doğa, sanat tarihinde betimlenen bir nesne olarak ele alınmaz. Doğa toplumsal yaşamı, inanç sistemlerini ve kolektif tahayyülü biçimlendiren temel unsurlardan biridir. Ancak Sanayi Devrimi ile birlikte insanın doğayla kurduğu ilişkinin niteliğinde büyük bir kırılma yaşanır: Üretimin makineleşmesi, kentleşme, doğal kaynakların yoğun biçimde kullanılması ve kapitalist üretim ilişkilerinin yaygınlaşması, doğayı giderek daha fazla ekonomik bir kaynağa ve üzerinde tasarruf kurulabilecek bir alana dönüştürür. Böylece insanın doğa üzerindeki hâkimiyetini artırma düşüncesi hem teknolojik ve ekonomik bir gelişme hem de ekolojik sonuçları olan bir toplumsal dönüşüm olarak ortaya çıkar. Bu dönüşüm, sanatçıların doğayla kurduğu ilişkiyi önceki dönemlerden farklı bir düzleme taşır. Doğa estetik olarak temsil edilen ya da kültürel anlamlar yüklenen bir unsur olmaktan çıkarak sanayileşme ve kapitalist üretim ilişkileri bağlamında eleştirel bir tartışma alanına dönüşmeye başlar. Bu bağlamda çok yönlü bir sanatçı olan William Morris’in (1834-1896) 1890 yılında yayımlanan *Hiçbir Yerden Haberler* adlı eseri, ekoloji, sanat ve kapitalizm arasındaki ilişkiyi tartışan erken örnekler arasında yer alır. İlk bakışta politik bir ütopya olarak değerlendirilebilecek eser, kapitalist üretim biçiminin toplumsal eşitsizlikler yaratmakla kalmadığını, insanın yaşadığı çevreyi de dönüştüren ve tahrip eden karakterine yönelik güçlü bir eleştiri içerir. Morris’in tahayyül ettiği alternatif toplumda üretim, tüketim, emek ve doğa arasındaki ilişkiler yeniden düzenlenirken estetik deneyim gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olur. Bu yönüyle *Hiçbir Yerden Haberler*, doğayı ekonomik üretimin sınırsız nesnesi olmaktan çıkaran ve insanın çevresiyle daha uyumlu bir ilişki kurmasını öneren bir toplumsal tahayyül ortaya koyar. Bana göre Morris’in eseri, kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin ekolojik sonuçlarını henüz “ekolojik kriz” kavramının bugünkü anlamıyla gündemde olmadığı bir dönemde tartışmaya açması bakımından, ekoloji mücadelesinin düşünsel öncüllerinden biri olarak da okunabilir. Morris’in yaklaşımı, doğanın korunmasını kapitalizmin toplumsal ve ekonomik yapısından bağımsız bir mesele olarak ele almak yerine, insanın doğayla kurduğu ilişkinin üretim biçimleri ve toplumsal örgütlenmeyle doğrudan bağlantılı olduğunu ortaya koyar.

Günümüz sanatında ise ekoloji ve ekolojiyle ilişkili meseleler, bienallerden müze sergilerine, sanatçı atölyelerinden seminer ve söyleşilere kadar uzanan geniş bir alanda giderek daha görünür hale geldi. İklim değişikliği, biyolojik çeşitliliğin azalması, doğal kaynakların tükenmesi, ekosistemlerin tahribi ve çevresel adaletsizlik gibi küresel ölçekte etkisini gösteren sorunlar, sanat üretim biçimlerini, sanat malzemesini, sergileme pratiklerini ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi de dönüştürdü. Bu bağlamda politik ekoloji, güncel sanatın ele aldığı temalardan biri olmasının ötesinde insan ile insan-olmayanlar arasındaki ilişkileri, doğa-kültür ayrımını ve günümüz yaşamının ekolojik koşullarını yeniden düşünmeye imkân veren eleştirel bir çerçeve sunar. Bu noktada bir parantez açarak her eleştirel tema gibi ekolojinin de çoğu zaman sanat piyasasının dışında konumlanmadığının altını çizmek isterim. Ekolojik meseleleri merkeze alan çalışmaların bir bölümü, doğrudan sanat piyasasının işleyişine uygun şekilde üretilip dolaşıma girebilmektedir. Bu yazının doğrudan konusu olmamakla birlikte, sanat piyasasının eleştirel kavramları, temaları ve yaklaşımları kendi bünyesine dahil ederek yeniden üretmesi ve bunla-

rı yine eleştirel bir söylem içinde sunmasının yeni bir durum olmadığını bir kez daha vurgulamayı isterim. Bu açıdan ekoloji de piyasanın dışında, saf ve özerk bir eleştiri alanı olarak düşünülmemeli. Tam tersine, ekolojik söylemin sanat piyasası tarafından nasıl içerildiği, dönüştürüldüğü ve metalaştırıldığı da eleştirel sanatın güncel ilişkilerinden biri olarak görülmelidir. Bu parantezi kapatırken, insan-doğa ayrımını feminist bir perspektiften sorgulayan erken dönem sanatçılardan biri olan Ana Mendieta’nın (1948-1985), farklı disiplinlerde ürettiği ve ekoloji, beden, doğa ve mekân arasındaki ilişkileri birlikte düşünmeye imkân veren çalışmalarından kısaca söz etmek isterim.

Mendieta’nın *Silueta Series* (1973-1980) çalışmaları beden, toprak ve doğa arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmemizi sağlar. Mendieta, bedeninin ya da bedeninin izinin toprak, çamur, kum, çimen, taş, ateş ve su gibi doğal unsurlarla bütünleştiği geçici işler üretmiştir. Sanatçı doğayı temsil etmek ya da onu nesneleştirmek yerine bedenini bütüncül bir döngünün içinde ve bu döngünün bir parçası olarak konumlandırır. Bu yaklaşımda doğa sanat yapıtının mekânı veya malzemesi olmaktan çıkar; yapıtın oluşumunu, dönüşümünü ve nihayetinde yok oluşunu belirleyen etkin bir aktör olarak ele alınır. Sanatçı kalıcı sanat nesnesi anlayışının yerine ekolojik döngülere bağlı, geçici ve dönüşebilir bir sanat pratiği önerir. Bedenin toprağa karışması ise yerinden edilme, aidiyet, kayıp ve yeniden köklenme meselelerini görünürlük kılarken aynı zamanda sanatçının kişisel yaşamından izler taşır. Beden ile doğa arasındaki sınırları muğlaklaştıran performatif çalışmalarında toprak, bitki örtüsü ve doğal çevreyle kurduğu doğrudan ilişki, mekânın insan müdahalesinden bağımsız, canlı ve değişken bir yapı olarak ele alınmasını mümkün kılar.

Sonuç olarak Morris’in kapitalist üretim ve tüketim eleştirisinden Mendieta’nın beden, toprak ve mekân arasındaki sınırları belirsizleştiren pratiklerine uzanan bu düşünsel alan, ekolojiyi sabit bir tema olmaktan çıkarak rizomatik bir ilişkiler ağı içinde düşünmeyi mümkün kılar. Bu perspektifte ekoloji, insan ile doğayı karşı karşıya getiren ikili ayrımları aşarak bedenler, mekânlar, canlılar, maddeler ve üretim biçimleri arasındaki çoklu bağlantılarda ortaya çıkan sürekli oluş halindeki bir ilişkisellik olarak belirir.²



William Morris, The Strawberry Thief, Kumaş Tasarımı, 1883

:mentalKLİNİK
Hüseyin Bahri Alptekin
Haluk Akakçe
Yeşim Akdeniz
Rasim Aksan
Francesco Albano
Semiha Berksoy
Hera Büyüктаşçıyan
Taner Ceylan
Hussein Chalayan
Michael Craig-Martin
Ergin Çavuşoğlu
İpek Duben

Ayşe Erkmen
Leylâ Gediz
Kendell Geers
Anton Henning
Mustafa Hulusi
İdil İlkin
Merve İşeri
Şahin Kaygun
Nuri Kuzucan
Arik Levy
Merve Morkoç
Youssef Nabil
Julian Opie
Lara Ögel
Serkan Özkaya
Güçlü Öztekin
Seza Paker
Thomas Ruff
Sarkis
Yusuf Sevinçli
Erinç Seymen
Arslan Sükan
Murat Şahinler
Ali Emir Tapan
Evren Tekinoktay
Ayça Telgeren
Defne Tesal
Margaret R. Thompson
TUNCA
Gavin Türk
Elif Uras
Viron Erol Vert
Erwin Wurm
Burcu Yağcıoğlu
Nil Yalter
Nazım Ünal Yılmaz

GÖNÜL İŞİ LABOUR OF LOVE

16.09–07.11.2026

GALERIST



REACH FOR THE CROWN



1908



RHODIUM



ROLEX