



**İpek Duben 1980'lerden beri kimlik, cinsiyet, şiddet, tüketim ve göç odağında toplumsal meseleleri sanat aracılığıyla ifade ediyor. Duben ile kalp kıran bir şekilde günümüzde halen daha aciliyetini koruyan konular üzerine inşa ettiği pratiği ve SALT Beyoğlu'nda 8 Mayıs 2022'ye dek devam edecek olan retrospektif sergisi hakkında konuştuk**

Röportaj: Işıl Aydemir

40 yılı aşkın sanat yaşamınız boyunca toplumsal cinsiyet, kimlik politikaları, şiddet ve göç gibi birçok toplumsal mesele-ye değindiniz. Yapıtların üretildiği dönemlerin ekseninde, sosyopolitik düzen ve kültürel iklim göz önüne alarak tüm bu seslere kulak verdiğinizde dünden bugüne farklı sesler duyuyor musunuz?

Toplum yaşamında dünden bugüne ne değişti diye bakınca Şerife'yi yaptığım zaman, 1980'lerin başında, kadın hareketi Türkiye'de, İstanbul özelinde, yolun başındaydı. Netleşmemişti, sertleşmemişti. Çok iyi hatırlıyorum, evli veya bekâr kadın arkadaşlarım yaşadıkları zor durumlara yalnızca fikir düzeyinde karşı çıkıyorlardı. Çocuk yetiştirmek, ev işlerine bakmak, çalışmak ve eşleriyle uyum sağlamak için mücadele ediyorlar ve çoğunlukla bu durum içinde boğulup gidiyorlardı. Ama gene de kadın hareketinin içindeydiler. Bir örgüt kurmuşlardı, mesele bilinçlenmeyi sağlamaktı. Ben de Şerife'yi yaptığım zaman kendimi feminist olarak görmüyordum ancak şimdi feminist sanatçı kimliği taşıdığımı söyleyebilirim. Feminizm daha netleşti, feminist söylem ve üçüncü kuşak

feminizm içinde evrildi. Türkiye'de ciddi çalışan dernekler, kurullar, gruplar var. Ben de onların seslerine ses katmaktan mutlu oluyorum. Onlar ellerini kirletip sahada çalışıyorlar, benimki ise atölye çalışmaları. Dediğiniz gibi, sergilerimde, seyircinin katılımını istiyorum, empati kurmaları, acıyı hissetmeleri için, seyirdikleri sorunları, trajedileri hissederek farkına varmaları için bir yol açmaya çalışıyorum. Günümüze gelince artık kadınların bilinci baya arttı. Eğitimli kadın hakları konusunda çok bilinçli. Eğitimsizler dahi, adaletsiz bir düzen içinde yaşadıklarının bilincindedir ve baş kaldırıyorlar. Sizin de bildiğiniz gibi Türkiye'de aile içi şiddet, kadına karşı şiddet ve cinayet vakalarında çok artış var. Çünkü kadınlar, erkeklerin beklediği ve istediği şeye karşı geliyor, erkek baskısına karşı direniyorlar. Tabi ki hepsi değil, bir trendden bahsediyoruz, bir farkındalıktan bahsediyoruz. Boşanmaların artması ve bilinçli kadınların evlenmekten çekinmelerinin sebebi bu farkındalık. Dolayısıyla ben kadın hakları konusunda bilincin ciddi olarak arttığı kanısındayım, geçen kırk yıl içinde az yol katetmedik.



İpek Duben, [solda] Şerife 6-7-8 (1982) ve [sağda] Şerife 9-10-11 (1981)  
Sanatçı ve Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı ile Banu-Hakan Çarmıklı Koleksiyonu izniyle,  
Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

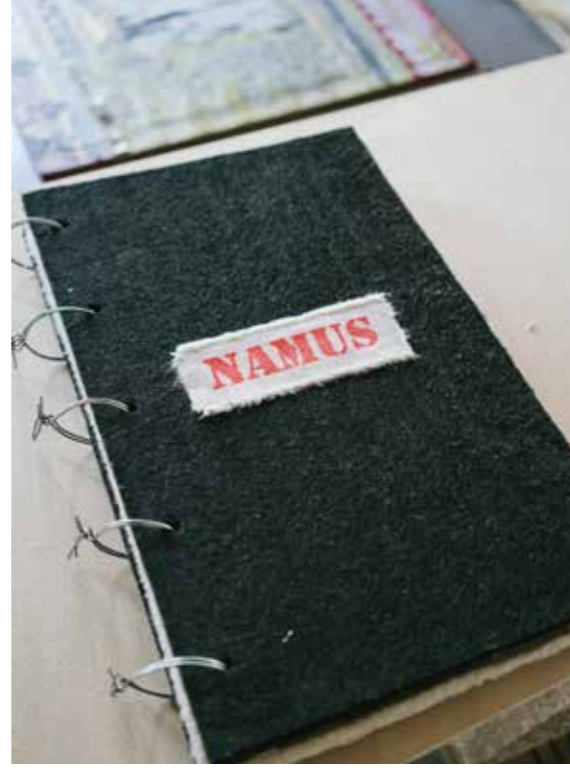
SALT Beyoğlu'nda devam eden son serginiz *Ten Beden Ben*'de çalıştığınız tüm kavramlar yan yana, hatta iç içe geçmiş durumda. Güncelliğini yitirmeyen üretimlerinizin bir aradalığı, bu sergide adeta sesleri şiddetlenerek artan bir koroya dönüşüyor. Bu birlik-teliklerinin sizde bıraktığı etki nedir?

Sorunuz çok güzel. Serginin kurgusunu bir koro olarak tanımlamanız hoşuma gitti. Çünkü küratörler özellikle bu konuda çok duyarlı davrandılar. Sergiyi gezenlerin de küratöryal çalışma dikkatini çekiyor, üstünde duruyorlar. Ben de küratörlerin işlerimi çok iyi anladıklarını, üretim sürecimin evrilmesini çok duyarlı sergilediklerini düşünüyorum. Serginin bir bütün olarak 40 yılın içerisinde seçilmiş anların birlikteliğini ve aralarındaki diyalogu çok iyi anlattığını düşünüyorum. Siz de bunu yakalayabildiğiniz, teşekkür ederim.

Konuyu "ben"im açımdan ele alınca, kadın olmanın, modern bir kadın olmanın, Batılılaşmış bir insan olmanın, Doğu-Batı ayrışmasının hesaplamalarını kendi kimliğimde sorguladığımı eserlerimde görüyorsunuz, biliyorsunuz. Sergideki diğer bazı işlere, mesela göç konusunu veya *What's a Turk?* [Türk Nedir?] gibi ulusal ve etnik kimlikleri konu alan işlerime bakarken Türkiye'nin ötesinde dünyada da konjektürün değiştiğini veya yeni teknolojik imkânların süregelen problemler ve önyargılar hakkında daha fazla farkındalık yarattığını görüyoruz. 1970'lerde, 80'lerde Türkiye, Batı'yla daha uyumlu ve Batı medeniyetinin içinde kendine yer yapma yolunda ilerlemek isteyen bir ülkediydi fakat son 20 yıldır kendi farklılığı üzerinde duran bir rejimle yönetiliyor. Batılılar bu İslami kimliği öne çıkaran rejime ırkçılıkla cevap veriyorlar. Türkiye özelinde Batı'nın beş yüz yıl öncesine kadar geri giden *the terrible Turk* tanımı bugün dünyada yaşanan Müslüman düşmanlığı ve korkusunu yankılıyor ve şahit olduğumuz büyük göçün yarattığı dramın altyapısını oluşturan nedenlerden önemli bir tanesi. Günümüzde ırkçı söylemler ve saldırılar çok daha hızlı duyuluyor, nefret ve düşmanlık sınır tanımaz şekilde yayılıyor. Bu duruma iklim değişiminin yarattığı felaketler ve global ekonominin neden olduğu kitlesel açlık, fakirlik ve eşitsizlik eklenince zorunlu göçler ortaya çıkıyor. Zorunlu göç hep vardı. Fakat temposu arttı. Ben bu konuyu 2003-2004'de yaptığım, *Farewell My Homeland* [Elveda Yurdum] sanatçı kitabı ve yerleştirmesinde 1912 Balkan savaşlarından başlayarak 20. yüzyıl boyunca dünyanın her yerinden bulduğum zorunlu göç belgelerini kullanmıştım. Bu işim ilk kez 2006'da sergilendi, kullandığım belgeler 2003 ve 2004 yıllarını da kapsıyordu. 2018'de aynı malzemeyi güncelleyerek *in via incognita* sergisini yaptım Londra'da. Dünyadaki durum da değişti, ırkçılık çok daha ayyuka çıktı. Dolayısıyla siyasi ve sosyolojik anlamda hakikaten bir fark var.



İpek Duben, Türk Nedir? işinden bir detay, 2003, Sanatçı izniyle Fotoğraf: Mustafa Hazneci, SALT



İpek Duben atölyesinde, Asmalımescit, Şubat 2016, Fotoğraf: Ekin Özbiçer



Serginin içeriği sizin fikirlerinizin yanı sıra bedeninizle inşa ediliyor. Beden hem kendimizle hem de dünya ile kurduğumuz ilişkide bir avatar görevi görüyor. *Ten Beden Ben*, bir ilişki biçimi olarak üçlü bir tamamlanma döngüsü oluşturuyor. Sergiyi ismi üzerinden yorumlamamız gerekirse, bu kavramlar nasıl bir ortaklık oluşturuyor ve sizden ne zaman soyutlanmaya başlıyor?

Serginin adını ben koymadım, küratörler koydu. Sergiyi girmeyen epey sayıda işim var. Üçüncü katta, *LoveBook* [Aşk Kitabı], *LoveGame* [Aşk Oyunu]'nun olduğu katta *İzler* [Traces], *Kayıt* [Register] ve *Manuscript 1994* [El Yazması 1994] yerleştirmesi var. *İzler* ile başlayan yolculukta bir simge olarak bedenin temsil ettiği anlam farklılaşarak 2018'de *Suspended* [Muallak] serisinde çok farklı bir yere varıyor. Bunların hepsinde kendi bedenimi kullanıyorum. Yola ilk çıkışımda, yani 1991'de Maçka Sanat Galerisi'nde sergilediğim *İzler* serisinde öğrencilikten itibaren ilk defa okulda öğrendiğim üsluptan uzaklaşarak kendimi bulduğum bir üslup oluşmaktaydı. Kendi imzamnın başlangıcıydı. New York'da sanat eğitimi aldığım okulda, Giacometti ve Cézanne etkisi çok vardı. Ben de öyle çalışıyordum. Hocamın da uyardığı gibi o üsluptan uzaklaşmam on yıl aldı. *İzler* ciddi bir araştırma sonucunda ortaya çıktı. Toplumsal yaşamda bedenin nasıl kullanıldığı, bedenlerin birbirleriyle ilişkisi, mekânsal ilişkiler... İç mekân düzeninde eşyaların mekân içinde yerleşimi, geleneksel oturma düzeninde karşılıklı orta boşluğa bakan ve duvara dayalı divan, kerevet; bu dekor içinde oturan bedenlerin ilişkileri, insanların yüz yüze gelen ifadeleri gibi 2021-22 Türkiye'siyle, 1970'lerin Türkiye'si arasında dağlar kadar fark var. Kentleşme ile gelen yeni koşullar davranış biçimlerini etkiliyor, yaşam stilini etkiliyor. Kullandığınız mobilyayı değiştiriyorsunuz. Yerden sandalyeye kalkıyor, masaya geçiyorsunuz. Kerevetten koltuğa gidiyorsunuz. Hızlı kentleşmenin işaretlerini insanların yaşam

tarzlarında da buluyoruz. Uzun yıllardan sonra İstanbul'a döndüğümde herhalde unuttuğum, belki de varlığını aynı yoğunlukta fark etmediğim bedensel ilişkiler ilgimi çekti. Mesela, insanların vücutlarını başkaları ile çok yakın mesafede tutmalarında bir mahsur görmemeleri. Yani birbirine sarılarak kamusal alanda gezmeleri, yürümeleri, kalabalık mekânlarda üst üste, yan yana neredeyse yapışık durmaktan sakınacak kadar rahatsız olmamaları. Batı toplumlarında kabul görmeyen bedensel ilişkilerdir bunlar, oralarda yapılamaz, kızarlar. Belli bir protokol vardır, kabul edilebilir mesafe bilinir. Mesela, tramvayda, metroda ayakta dururken ensenizde nefes alan birini saldırı olarak görürler. Oysaki bizim toplumumuzda durum farklıdır. Bunlar vücut dili, beden dili, bedenin kimlikle olan ilişkisini çok içeriden anlamlandırılır. Ben bu konuları işlerken, kendi bedenimi kullandım. Çıplak bedenime birçok anlam yüklemek istiyordum. Kendi kimliğimi referanslayarak Doğu'yu Batı'dan ayıran gelenek, görenek, dini değerleri yaşatan ve besleyen bu alan içinde kadın kimliğini tanımlayan kodları, mahrem, kapama, çıplaklık, ahlak ve bireysel hakları önemseyen modernite anlayışı gibi kavramları irdeledim. Bunu yaparken ten sembolik bir anlam kazandı: iç-dış, madde-ruh, dünyevi-ruhani alanların ayrıştığı ve kültürel karşıtlıkların tanımlandığı bir sınır, bedeni sarmalayan, özgünlüğünü koruyan bir duvar. Bu konuyu ilk kez çıplak bedenimi pozlandırdığım stüdyo çekimi fotoğrafları kullanarak ürettiğim şematik figür şablonlarını kullandığım *İzler* serisinde ele aldım. Bu çalışmanın bir özelliği de okulda öğrendiğim Giacometti tarzından farklı olarak fotoğrafa bakarak çizdiğim ve şablonda kullandığım beden desenlerinin jestüel ve ekspresyonist olmaktan ziyade figürün sınırlarını net olarak tanımlayan lineer çizimler olmaları. *İzler*'in 1991'de ortaya çıkması üç yılın sonunda oldu. Bu süre içinde kendimi çekip atölyeme kapandım, ruhumla başbaşa kalmak, iç dünyamı seyretmek, hissetmek istedim. Kendi sesimi duymam gerekiyordu. Yaşadıklarım, gözlemlerime ve izlenimlerime uygun bir ifade biçimi, bir üslup yani özgün bir dil yaratabilmem için. Bu süre içinde Moğol, İran ve Osmanlı minyatür resimlerini, Ortaçağ Avrupası el yazmalarını inceledim. Bu dönemde "Ben kimim?" sorusuna yanıt arıyordum. Birden fazla kültürün içinde yetiştim, Doğulu'yudum, Batılı'ydım, moderndim, geleneksel duyarlılıklarım ve değerlerim de vardı. Bunları nasıl ifade edecektim? Mesela benim için çıplak olmak utandırıcı bir şeydi. Hayatım boyunca çıplaklığımı hiç rahat kullanmış bir insan olmadım. Ama kendimi tanımam için kendimle yüzleşmem gerekiyordu; çıplak bedenimi kameraya göstermek, onu incelemek şart değildi belki ama bu eylemin bana yeni bilinç katacağını hissediyordum. Yani kendimi keşfetmeyi, korkularımı, utançlarımı, arzularımı, isteklerimi kapatmak, saklamak yerine onları sorgulayarak bir açılma eylemini sağlamayı umuyordum. Bu eylem kaçınılmaz şekilde ahlaki sorunlarla, dini değerler ve geleneklerle yüzleşmek anlamına geliyordu. Süreç kadına konan yasaklarla, toplumdaki yeri, hakları ve cezaları ile yüzleşme şeklinde ilerledi. Bu meseleler etrafında oluşan *İzler* ve 1993-94 tarihli *Kayıt* dizileri *Manuscript 1994* sanatçı kitabında en olgun haline ulaştı. Ondan sonra 1997'de Efes antik kentte *Artemis* yerleştirmelerinde güncel bir tanrıçayı temsil eden kadın imgesi 2012-18 arasında yaptığım *Suspended* dizisinde insanın hallerini yorumlayan beden bileşimlerine dönüştü. Dediğim gibi işlerimin dönüşümünde kırılma noktası, yani kendi üslubümü bulmam *İzler* dizisidir.

*İzler* serisinden yola çıkan sanatçı kitabınız *Manuscript 1994*, size ait bir beden üzerinden varoluş sancılarını çok kültürlü bir yaklaşımla sorguluyor. Kadının ve kimliğinin konumuna dair sorular ortaya atıyor. Bu çalışmalarınız aklınıza Hieros Gamos gibi ayinlerdeki düzenlemeler getiriyor. Yani, kutsal dışının etrafında toplanan bir tapınma biçiminden bahsediyorum. Yerleştirmede, etrafınızı sarmalayayan çeşitli imgeler öz benliğinizle bütünleşiyor. Teni iç ve dış birliktelik üzerinden mahrem ve kamusal olan arasındaki sınır olarak tanımlıyorsunuz. Kitap kapağının açık oluşunu ve genellikle yüksek bir noktada konumlanan kutsal kitapların aksine yere yakın konumlanmasını nasıl açıklarsınız?

Çalışmamda hissettiğiniz, algıladığınız kutsallık duygusu, kutsalı simgeleyen referanslarla var oluyor. *Manuscript 1994*'te bilinçli olarak önerdiğim "Kutsal nedir? Kim tanımlar?" sorularının yanıtı mekân kurgusu içinde cisimlendiriliyor. Bu sergide maalesef mekân dar olduğu için 151 plakadan oluşan *Manuscript 1994*'in ancak yarısını sergileyebildik. Bu kitapta devamlı, tekrar tekrar kullanılan sadece dört farklı imge var. İkisi benim çıplak bedenim. *İzler* ve *Kayıt*'ta çizimlerini kullandığım beden fotoğraflarının *Manuscript 1994*'te fotokopilerini kullanmaya karar verdim. Bu işi yaptığımda New York'ta yaşıyordum. *İzler* ve *Kayıt*'da minyatüre ve İslam estetiğine gönderi yapan beden şablonlarının bu ortamda istediğim yönde çok zor anlamlandırılabilceğini anlamıştım. Benim New York'ta yaşadığım ve ürettiğim 90'lı yıllarda Almanya, Kuzey Avrupa ülkeleri ve ABD Batılı olmayan toplumların sanatına yavaş yavaş yer vermeye başladı. O dönemde Müslüman ve modernleşmekte olan toplumların sanatçılarına ilgi gösterilmiyordu. O sıralar, Shirin Neshat ve bir iki Müslüman kimlikli sanatçı ortaya çıkmaya başlamıştı. Dikkatimi çeken, Shirin Neshat örneğinde olduğu gibi, güncel problemlerin farkında olan bazı Amerikalı sanat sever bu eserleri ancak aşına oldukları bağlam içinde algılayabiliyor, ilgileniyorlardı. Onun ötesinde benim *Manuscript 1994*'de odaklandığım gibi, Doğu/Batı ikilemine odaklanan, kimliğini bu kültürel karşıtlığın içinde tanımlamaya kalkışan, İslam etiği, estetiği ile birlikte birşeyler anlatmaya çalışan çağdaş bir eseri algılamaları çok zordu. Ama durum değişti, 2000'li yıllarda sanat alanı dünyaya açıldı. 22 yıl önce *Manuscript 1994*'ü yaparken şablon bedenler yerine beden ve portre fotoğraflarımı kullanmaya karar verdim, New York'ta seyirciye belki daha kolay ulaşabilirim diye. Fotoğraf kullanmaya bu nedenle başladım. İki adet portre ile farklı pozda iki adet beden. Birinde çıplak beden, kolları yukarıda, teslim olmuş tekinsiz bir insan görüntüsü. Öbüründe boydan boya uzanan elleri göğsünde ikinci beden; meditasyon veya düşünce hali belki de ölümü temsil ediyor. Her ikisi de teslimiyet durumu, direniş de olabilir ama bu aralıklarda gezen görüntüler. Dört imajın diğer ikisi portre. Önden gördüğünüz yüz size bakıyor, gözlerinizin içine. İkincisi yan görüntü, "aranan suçlu" portreleri. Benim bedenim benim yüzüm, boşluk içinde direnen, teslim olan, suç işleyen, itiraf eden benim. Bu ifadeler kutsal bir kitapta, kutsal bir mekânda yer alıyor. Sizinki çok doğru bir okuma.

*Manuscript 1994*, 151 plakadan oluşan dört cümle, hikâyesiz bir görsel metin. Plakalar resim değil el yazmaları, Ortaçağ el yazmaları gibi, dini kitapların sayfaları, minyatür sayfaları gibi altın renkli boyalarda, İslam mimarisinin dekoratif motifleri ile bezenmiş. *İzler* ve *Kayıt* serilerinde figürleri saydam kağıtlara basarak alt tabakasını oluşturan girintili çıkıntılı plasterin üzerinde kalın boya ta-

bakasıyla kaplı yüzeylere yapıştırdığım zaman, deri intibası veriyordu. İslam minyatüründe şablon halinde tekrarlanan cansız bedenlere referansla ben kendi bedenimi süsleme elemanı ile eşleştirerek hacimli figür temsiliyetinin karşısına derisinin temsil ettiği şablon bedenimi hacimli ve dinamik bir mekân içine yerleştirdim *Kayıt* ve *İzler* serilerinde. Bu önemli bir geçişti. Ama 1991'de New York'ta bu işlerin katmanlı anlamlarının anlaşılması zordu. Onun için imgelerin daha kolay yorumlanmasını sağlayacağını düşündüğüm fotoğrafa yöneldim. Bedenimin ve portrelerimin gerçekçi fotoğraflarını ince aydınlar kağıtlara basmaya karar verdim. Sonuç olarak ortaya çıkan işlerle İslamî inanca ve genel ahlak kurallarına göre, insanı temsil etmek, "yaratmak", kadını göstermek, anıtsallaştırmak, çıplaklık gibi yasak olan birçok şeyi yapıyordum. Dolayısıyla bu bağlamda günahkârim. Suçlu olduğumu portrelerimde ifade ve itiraf ettim. Aynı zamanda kendimi kutsal bir mekân içine yerleştirerek kutsallaştırma eylemine girdim. Kutsal nedir? Nasıl kutsal olunur? Soruları ile seyircinin yüzleşmesini istedim. Kurguladığım kutsal mekân içinde gezinen seyirci bedenimi ve yüzümü görüntüleyen plakalarla kurduğum dört cümleyi okuyordu. Birbirinden milimetrik ölçülerle ayrılan tekli ve üçlü plakalar kelimelerdi ve cümleler "es"lerle oluşan ölçülü boşlukların izinde akıyorlardı. Plakalarda tekrar eden iki adet portre ve iki adet beden imgesi aynı görüntünün tekrarı gibi zannedilebilirdi ama izleyicinin aynı gibi gözükken şeylerin aslında farklı olabileceğini fark etmesini amaçlıyordum. Şiirimde yazdığım "Aynı şey mi hepsi?" durumu ifade eden bir soruydu. Yani gerçekten anlam olarak katmanlı bir iş *Manuscript 1994*.

Kutsal mekân hikâyesine geri dönersek, kutsallığı yaratan en başta sizin söylediniz gibi yerde duran platformun üstünde ve cam altında açık şekilde sergilenen *Manuscript 1994*'ün kapağının klasik Kur'an- Kerim kapaklarını andırması. Bu işi ilk İstanbul Belediyesi'nin Taksim Sanat Galerisi'nde sergilediğimde sokaktan gelen izleyici ve bürokratların tepkisinden endişeliydim. Ama çok iyi geçmişti. O zamanki Türkiye belki daha hoş görülüydü, daha açık düşünceliydi çünkü sokaktan her türlü insan geliyordu. Yer seviyesindeki kapağın üzerine yerleştirdiğim tek plakada benim yüzüm aşağıya bakan seyirciyle göz göze geliyordu. Ali Akay, sergi üstüne yazdığı metinde Derrida ve Guattari'yi referanslarken "fırlatıp atılmış" kimlikten bahsediyor. Kutsalın içinden size bakan bu kimlik "beni suçlayabilirsin ama ben gene de ahlaklı bir insanım," diyor. Benim ahlak anlayışında kodlanmış inançlar ve ritüeller dışında da varolabilen bir moralite inancı var. Sergiyi gezenlerin bu anlamları deşifre etmesini beklemek gerçek dışı olur. Ama İstanbul'da ve ABD'nin farklı yerlerinde sergilenen bu iş hiçbir zaman olumsuz karşılanmadı, Kaliforniya'da demek istediğimi hisseden seyircilerle karşılaştım, İstanbul'da geleneksel görüşüyle tanınan bir sanat tarihçisi ve eleştirmene sergiyi ben gezdirdim. Ne düşündüğünü sorduğumda "asıl sorun, bizler birbirimizi tanımıyoruz," dedi. Tabi yıl 1994'tü, Refah Partisi'nin İstanbul Belediyesi'nde etkin olmaya başladığı ilk yıllardı. *Manuscript 1994* yerleştirmesinin bir elemanı da yazdığım bir şiir. Plakalardan oluşan öyküsüz görsel metnin yanında, yazılı metin olarak şiirde duygu ve düşüncelerimi ifade ettim. Tende iç dünyanın dış dünya ile temas ettiği sınırdan, geçmiş ve geleceği içinde barındıran hafızadan, dün, bugün, yarın özdeşlettiğimiz ahlaktan söz ediyor şiir, "ben kimim" sorusuyla yüzleşiyor, bedeni konuşturuyor. Ulu hakanların, padişahların kanunlarını

beyan eden fermanlar gibi şiirimi bir fermanmış gibi sergiledim, tavandan yere açılarak akan ve devam eden saydam rulolar olarak, İngilizce ve Türkçe. Seyircinin işlediğim suçun bilincindeyken beni koruyan masumiyetimi ve temizliğimi şiirimde bulabileceklerini düşündüm. Bu iş benim için birey olarak varoluş şeklimi, kendimi tanımladığım bir başyapıtı. Bundan sonraki yıllarda aynı beden imgeleri evrilerek insanıyeti temsil eden, cismi, cinselliği, kimliği belli olmayan formlara dönüştü *Suspended* serisinde. Yer çekimi olmayan boşlukta, arafta, arada saplanan yaratıkların dururken belli olmayan bir noktayı hedefleyen hareket vaadini, insanıyetin içinde bulunduğu durumu anlatıyor *Suspended*. Uzun yıllar evrilerek gelişen bu işlerin yanında zorunlu göç, aile içi şiddet, hafıza konularını işlediğim işler de ürettim.

Bir kutsallaşmadan, Hieros Gamos ve kutsal dışının etrafında toplanan bir tapınma biçiminden bahsettiğimi söylüyorsunuz. Çok doğru. *Manuscript 1994*'deki iki imgeyi daha sonra kutsallaştırarak Efes Antik Kenti'nde iki ayrı yerleştirmede (*Artemis I* ve *Artemis II*) kullandım. Efes Tanrıçası Artemis'e atfettiğim bu işlerden *Artemis II*'de kendine bakan çift başlı portrem görülüyor. Onu, Efes antik kentte bulunan Artemis Tapınağı'nda tanrıça heykelinin durduğu kutsal yerde yere yerleştirdim. Anadolu'da doğurganlığın ve bereketin sembolü olan Artemis'in antik heykeli tesadüfen o sırada Selçuk Müzesi'nde bakıma alınmıştı. Antik dönemlerde Tanrıça Artemis adına adaklar vadedilen, ateşler yakılan, ayinler yapılan bu kutsal mekân, tanrıça ve kurban olarak modern kadının temsiliyetini kutsuyordu. *Artemis I* ise arka yüzünde Artemis'e atfedilen 60 ismin adı ve kimliği belirsiz 60 kadın tarafında atılan imzaları ve ön yüzünde çıplak bedenimin çifleşerk teklediği bir imgeyi gösteren on metre yüksekliğinde bir bayrak Efes'e gelen ziyaretçileri antik tiyatronun önünde, muhteşem bir sütunun yanında karşılıyordu.



İpek Duben atölyesinde, Asmalımescit, Şubat 2016, İzler serisinden, Fotoğraf: Ekin Özbiçer





# LOVE GAME

İpek Duben, LoveGame [Aşk Oyunu], 1998-2000,  
Sanatçı ve Banu-Hakan Çarmıklı Koleksiyonu izniyle  
Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz



Ben anlattığınız bu hikâyeyi ilk kez şu anda sizden duyuyorum. Güzel denk gelmiş. Doğru bir okuma yapmışım işiniz hakkında bilgim olmadan. Eserleriniz üzerine epey araştırma yaptım ama bu işler hiç karşıma çıkmamıştı. Uzun süredir karşımıza çıkmayan işler olarak bu anlatımlarınız çok iyi oldu. Genel olarak en çok tanınan işlerinizden biri *LoveGame*. Yani *LoveGame* ve *LoveBook* ile kodlanmış bir durum söz konusu sanırım.

Evet, ben de bundan çok rahatsız oldum. Beni ilgilendiren sadece kadın hakları ve kadın kimliği meselesi değil, göç, ahlak, hafıza gibi farklı konulara da eğildim, çok farklı işler yaptım. 1997 tarihli *Artemis*'ler de kadının kimliği ve varoluşuyla ilgili ama bu konuda bayrak sallayan biri değilim.



(Sol) İpek Duben, Manuscript 1994  
[El Yazması 1994] işinden (1993-1994)  
detay, SALT Beyoğlu, Aralık 2021,  
Fotoğraf: Mustafa Hazneci, SALT

(Sağ) İpek Duben, Suspended #2  
[Suspended 2], 2012-2018, Sanatçı  
izniyle, Fotoğraf: Mustafa Hazneci, SALT

Günümüzde işlere bakıldığında kadına karşı şiddet konusu dikkat çekiyor. Bu sizin işlediğiniz bir konu ama kadın kimliği sorusunun kollarından sadece bir tanesi aslında. Genel olarak sizin işleriniz arasından gerçekten beni en çok etkileyen *İzler*, *Kayıt*, *Suspended* oldu. Belki *LoveGame* ve *LoveBook*'u bilmemden de kaynaklanabilir ama sergide en çok vakit geçirdiğim, yoğunlaştığım yer orası oldu.

Seyircinin en uzak kaldığı, yaklaşmadığı veya yaklaşmakta, algılamakta zorlandığı işler onlar; algılayamıyorlar, anlayamıyorlar, resme bakmaya, figüre bakmaya alışık değiller. Bu nedenle Türkiye'de soyut resim, manzara resmi veya hikâye anlatan resim, özellikle gerçekçi ve illüstratif çizimlere bakar seyirci. *LoveBook* ve *LoveGame*'nu daha rahat, daha kolay anlıyorlar çünkü belgelere bakıp hikâyesini anlayabiliyor ama sanat olarak dilinin, konumunun, estetik değerinin, sanat tarihine referanslarının, ne kadar farkındalar? Mesala bahsettiğiniz resim dizilerinde Minimalizm'in, Pop Art'ın, Jestüel Ekspresyonizm'in, Minyatür sanatının ve el yazmalarının izleri var. Bizim seyircimiz sanata uzak, özellikle de figürasyona. Genel olarak anlatımcı veya tümüyle soyut işleri severler. Ama şu da var, bugüne kadar işlerimi analiz eden, işlerim hakkında bu farkındalığı gösteren çok ender bir iki yazarla karşılaştığımı da söylemeliyim.



İpek Duben'in *Ten, Beden, Ben* sergisinden *Artemis I*, 1995/2021  
SALT Beyoğlu, Aralık 2021, Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz



İpek Duben, *LoveBook* [Aşk Kitabı] yerleştirmesinden (1998-2001) detay  
Sanatçı ve Arter Koleksiyonu izniyle, Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

*LoveBook*, *in via incognito*, *Farewell My Homeland* ve *Onlar* gibi üretimlerinizde gerçeğe dayalı fotoğraf ve video kayıtlarını merceğe alan belgesel malzemeden beslenerek konuyu sanata dönüştürüyorsunuz. Günümüzde birçok sanatçı, bu malzeme yoluyla sanat üretimi gerçekleştirmekte. Peki, belgesel malzeme kullanarak yapılan her işi sanat sayabilir miyiz? Buradaki ince çizgi sizce nedir? İşin içerik, form ve kavramsal çerçevesine nasıl yaklaşmalıdır sanatçı? Bu soruyu sormamın bir nedeni de, sizin sanatçı olmanın yanında eğitimci olmanız. İşin teoresini de, pratiğini de biliyorsunuz. Çok yönlü bir kimliğiniz var. Belgesel malzeme kullanımına bakışınızı çok merak ediyorum.

Belge kullanmak çok kolay ama sanata dönüşmüyor işlerin birçoğu. Duchamp'ın *Çeşme'sinden* sonra buluntu nesnelere veya herhangi belge veya nesneyi sanat eseri olarak tanımlamak veya sanata dönüştürmek pek çok sanatçıyı meşgul etti. Ben belgeyi nasıl dönüştürüyorum onu anlatabilirim. Öncelikle farkında olmamız gereken bir sorumluluğumuz var. Belgenin içerdiği bilgiyi veya kimliği sanat eserinde kamuya açarken çok dikkat etmemizi gerektiren ahlaki sorumluluğumuz var. Belgenin gösterdiği imgeyi ve içerdiği bilgiyi suistimal etmememiz çok önemli; yani başkaları tarafından kişilere veya kamuya zarar verecek şekilde kullanılmasını baştan engellemek zorundayız. Örneğin *Onlar* video projesinde konuştuğum 24 kişinin her biriyle işlerin kullanımına izin veren ve yasaklayan durumları birlikte belirledik ve anlaşma imzaladık. Mesela sergi afişlerinde ve yayınlarda kişilerin yüzlerinin görülmesine, videoların ticari amaçla kullanılmasına izin vermedik. Onların güvenini sarsacak hiç bir duruma izin vermedim. Sosyologlar, psikologlar, hatta siyaset bilimi uzmanları araştırmalarında bu kurala çok dikkat ederler, etmek zorundalar.

Belgeyi nasıl sanata dönüştürüyorum meselesine gelince, yine *Onlar* yerleştirmesine döneceğim. Zifiri karanlık bir mekâna yerleştirdiğim 13 panonun her birinde kendi hikâyesini anlatan kocaman görüntülü kişilerin ışıkları karanlığı aydınlatıyor. Zifiri karanlığı farklı dillerden oluşan mırıltılı bir fon sesi dolduruyor. Her panonun önünde aydınlanan bir tabure var, seyirciyi kişinin hikâyesini dinlemeye davet ediyor. Bu yerleştirmede işin anlamını iletecek elemanlar ışık ve ses. Işık, acılarını anlatan, deneyimlerini paylaşan farklı kişilere, kimliklere odaklanmayı ve seyirciyi onları duymanın ötesinde dinlemeye yönlendiriyor. Çok dilli koronun atmosferdeki mırıltısı toplumda bilinmeyen veya rededilen kimliklerin sesleri olarak sürekli varlığını hissettiriyor. Karanlığın içinde ışıldayan kimlikler bizden saklanan ya da bilmek istemediğimiz acıları anlatıyor. Büyük evrenin içinde her birimiz, her birileri var olmaya devam ediyor, istesek de istemesek de. Ama belki yepyeni bir kamusal alanda birbirimizi dinlemeye hazır olabiliriz. Bunun gibi *LoveBook* yerleştirmesi de seyirciyi bir itiraf ve sorgulama odasına aldıktan sonra aile içi şiddeti, ahlak normlarını, bireysel hakları düşündürmeyi, farkındalık yaratmayı amaçlıyor. Yine burada eserin malzemesi (zamana karşı dayanan paslı çelik plakalar) ve kurgusu (duvarda sonsuz işaretleyen sıralarda dizili cinayet belgeleri), ışığın tipi (loş bir mekân ve belgeleri aydınlatan ve aydınlatamayan kör ampüllerle kullanım şekli (mekânın sonunda, dipte sorgulama makamını aydınlatan tek ampül) sembolik anlamlar yaratarak seyircinin, belgedeki trajik gerçeği, hissederek, belki biraz deneyimleyerek bilinçlenmesini amaçlıyor. Yerleştirme bir ölçüde sahne düzenlemesi gibi tiyatral ve performatif elemanları da içerebiliyor. Düşüncüyü olduğu gibi duyuları, gözü, kulağı, kalbi etkiliyorsunuz.



İpek Duben Atölyesi, Asmalimescit, Şubat 2016, Fotoğraf: Ekin Özbiçer

Bir başka örnek de *Farewell My Homeland*. Yirminci yüzyıl içinde dünyanın farklı bölgelerinde gerçekleşen zorunlu göç ve devamı olarak belgeleri 2018'e uzanan *in via incognita*.

*Farewell My Homeland*, suni ipek kumaş üzerine el basımı fotoğraflardan oluşan bir sanatçı kitabı. Kapağı da dikenli tellerle yapıldı. Dikenli tel ülke sınırlarını belirleyen, hapisane dış mekânlarını çevreleyen dikenli tellere benziyor. Bu mekânları işaretliyor. Fotoğraflar, kara veya deniz yolunu izleyen kamyon, tren, deniz botu gibi araçları dolduran göçmenlerle sınıra yürüyen veya sınırda bekleyen kalabalıkları gösteriyor. Benim için önemli olan yurdunu bırakmak zorunda kalan insanların hissettikleri umut ve dehşet verici korkuyu ve hüznünü seyirciye hissettirebilmek. *Farewell My Homeland* kitabında dikenli tellerden oluşan kapak son derece kırılğan, yırtılabilen kumaş sayfalarını koruyor. Bezlerin üstünde insanlığın yaşadığı ağır dramı belgeleyen fotoğraflar kitabın içeriği. Yüzlerce fotoğraf. Daha sonra fotoğrafların üstüne sınırların, ülkelerin, yerlerin ismini, göçmenlerin adlarını nakışladım.

Belgeyi dönüştürürken kalbimizde ruhumuzda hissettiğimiz insani anlamı ortaya çıkartmak gerekiyor. Anlamak ve algılamak sadece beyinde kognitif olarak yapılan bir şey değil. Bakmaktan görmeğe, duymaktan dinlemeye geçebilmek lazım. Belgeyi sanata dönüştürmek benim için bu yollardan geçiyor. Belki başka yolları da vardır tabii ki.

İpek Duben'in *Farewell My Homeland* [Elveda Yurdum] işinden (2004) bir detay, SALT Beyoğlu, Aralık 2021, Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz



Sergilerinizi takip eden bir sanat izleyicisi olarak, gözüm farklı dil, din, inanç, etnik ve cinsel yönelimleri olan 24 bireyin hayatından kesitlere yer verdiğiniz *Onlar* video serisini aradı. Seçkinin sizin ve küratör ekibinin ortak kararı olarak belirlendiğini düşünüyorum. 40 yıla uzanan sanat pratiğinizi de göz önünde bulundurarak bu yapıtların nasıl seçildiği hakkında bilgi alabilir miyim? Bu noktada, 2020 tarihli, *Angels and Clowns* [Melekler ve Soytarılar] serisi de tüketim toplumu dair eleştirileriyle serginin temasını tamamlıyor mu?

İşlerin seçimini küratörler yaptı. *Onlar* video çalışması 2015'te SALT Galata'da sergilenmişti. Bu nedenle aynı kurumda tekrar etmek istemediler. SALT Beyoğlu'nda sergi üç kata yayıldığı halde yeniden üretilen *Artemis II*, uygun bir alan bulunamadığı için sergilenemedi. *Hafıza Kartı* sanırım küratörlerin ön görüşü olarak seçkinin konsepti dışında kaldığı için sergilenmedi. 40 yıla yayılan üretimim özellikle kimlik, cinsel kimlik ve kadının kamusal alanda yeri, statüsü ve hakları çevresinde dolaşarak evrilişini gösteren tek bir işmiş gibi sunuldu. Bu anlamda çok toparlayıcı, zaman içinde dönüşümü aydınlatan bir yorum.

Bu çizgide yaptığım son işlerim, *Suspended* serisinde kimlik ve cinsel ayrımcılık sorunu, insanîyetin içinde bulunduğu durumu tanımlayan cinsellik üstü veya dışı diyebileceğim bir forma dönüştü. Buradan da giderek, dediğiniz gibi, iklim değişimi, doğal felaketler ile birlikte bu yıkıma neden olan teknolojik süreçler ve ileri kapitalizmin nedeni ve sonucu olan sınırsız tüketicilik, hurs, aç gözlülük, tatminsizlik ve adaletsiz gelir dağılımı sonucunda evrenin yıkımına ve insanîyetin çöküşüne doğru koşan bir dünyada yaşıyoruz. Ne yapılabilir, ne yapılmalı? Bu duruma ayna tutan ironik bir dizi, *Angels and Clowns* sergisini 12 Mart 2020'de açtım. İki gün sonra İstanbul'da pandemi ilan edildi ve sergiyle birlikte birçok yer kapandı.

**Doğu-Batı kültürünü deneyimleyen ve hem siyaset hem de sanat eğitimi olan bir sanatçısınız. Türkiye'ye döndüğünüzde gerçekleştirdiğiniz, Şerife isimli ilk serginizde, ikonografik bir kadın kimliği üzerinden Türk kadınının görünmezliğini sembol olarak giydiği elbiseyi başsız bedenlere dönüştürerek ortaya koydunuz. Aynı şekilde aile içi şiddeti, kadına ve çocuğa karşı şiddeti gösteren belgelerle *LoveBook* ve *LoveGame*'u Amerika'da ürettiniz. Bu bağlamda, bulunduğunuz kültürel sistemin içinde, sizin de bir "öteki" olarak ötekilere bakabilmeniz üretimlerinizi nasıl etkiliyor?**

Bana bir perspektif veriyor. Meselelere uzaktan bakabildiğimi sanıyorum. Sosyal bilimler eğitimi almış olmam da buna imkân tanıyor; topluma ve kişilere mikro düzeyde bakınca ayrıntıları çok güzel görüyorsunuz ama makro baktığınız zaman ilişkileri ve bağlantılarını görmek mümkün oluyor ki o da çok önemli.

*Farewell My Homeland* zorunlu göçü konusunu işliyor. Dar bir koridorun sonunda yer alan sanatçı kitabı narin dokulu sentetik ipek üzerinde el baskısı göç sahnelerinin olduğu bir kitap. Şeffaf, narin kumaşın üzerinde zorlayıcı, yaralayıcı bir deneyimi sergiliyorsunuz. Kırılgan görünen insanlar ve kullandığınız malzeme arasındaki ilişkiyi açıklar mısınız?

Sergide gördüğünüz koridor ülkeleri ayıran, hapishaneleri koruyan dikenli tellerle çevrili. Yürürken sınırda olduğunuzu, tekinsiz bir yoldan geçtiğinizi hissediyorsunuz. Yasaklayan, cezalandıran, caydırıcı bir baskıyı referanslıyor teller aynı zamanda ülkeleri ayıran sınırları temsil ediyor. Koridoru aydınlatan göz

kamaştırıcı florasan ışık polis istasyonunu, sorgulama odasını anımsatıyor. Ürkütücü, nefes darlatan mekânın sonunda neon yazılı iki cümle *Farewell My Homeland* ve *One Billion Years* karşılıklı iki duvarı aydınlatıyorlar. "Böyle gelmiş böyle gider" düşüncesi seyirciyi çıkış alanına dek izliyor. Kitabın kendisi tam o noktada seyirciyle buluşuyor. Merak edenler içeriğine bakabilirler.

**Seyirci ile iş arasında iletişim, etkileşim, diyalog kurmayı önemseyen bir sanatçı olduğunuzu biliyoruz. *LoveGame* ve *LoveBook*, ikiz yerleştirmeler. Oyunla başlayıp, sorguyla son buluyor. Bu yerleştirmede, seyircinin fiziksel katılımı sayesinde etkin özne yaratabildiniz mi? Bu yapıt üzerinden, genel bağlamda Türk sanat izleyicisinin işlerle kurduğu diyaloglara dair gözlemlerinizi alabilir miyim?**

*LoveGame* ve *LoveBook* ikilisini birlikte ve ayrı ayrı birkaç kere sergiledim. En son Merdiven Art Space'te *LoveGame* tek başına sergilendi. *LoveGame* seyirciyinin oyununu bekleyen bir rulet masası. Katılımı sağlamak için seyirciyi uyarmak gerekiyor. Yoksa seyirci işe dokunmaktan çekinir. İdeal durumda, 2001 New York sergisinde olduğu gibi, masanın başında bekleyen kurpiyer rolünde bir kişi, fonda çalan aşk şarkıları eşliğinde konuşan gerçek bir kurpiyerin sesine paralel olarak seyircinin dikkatini oyuna çeker, oyunun kurallarını ve içeriğini anlatır ve oyunu başlatır. Sergide eksik kalan bu tanıtım eylemi gerçekleştirildiği zaman meraklı seyirci katılıyor, kimi de sanat eserine dokunabileceğini anladığı zaman yanlış yapmaktan korkuyor ve çekiniyor. Oynama cesaretini gösterenlerin ve oyunun içeriğini kavrayanların çok etkilendiğine defalarca şahit oldum. İnsanlar genellikle görmek ve bilmek istemedikleri gerçeklerle karşılaşınca rahatsız olurlar. Başka bir faktör de modern ve zengin toplumlarda sanatın etkileme gücü toplumun sanata tanıdığı önem ve prestijle ve bağlantılı olarak seyircinin sanata duyduğu ilgi ve merakla da orantılıdır. Size başka bir örnek de anlatabilirim. *Manuscript 1994*'ü 1996 yılında Los Angeles'ta sergilediğimde seyirciye "Siz bu çıplak vücutlarda bir erotik anlam görüyor musunuz" diye sordum. Pornografik? Hayır dediler, bunlar örtülü çıplaklar. Ne garip bir tabir. Resimde çıplığı örten bir nesne bulunmuyor ama resmin yapılışında var örtü. Anlatabiliyor muyum? Resim dilini çözüyorlar. Mesela, *İzler*, *Kayıt*, *Suspended* serilerinde resimin diliyle uğraşıyorum. Eserin değerini ve anlamını saptarken resim dilinin çözümünü yapmak ve tarihsel referanslarının, katmanlarının farkına varmak gerekir. 🌸

Fotoğraflar: İpek Duben Atölyesi,  
Asmalimescit, Şubat 2016,  
Fotoğraf: Ekin Özbiçer



ART UNLIMITED

Yayına hazırlayan  
Merve Akar Akgün  
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü  
Hülya Kızılırmak  
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com

Röportaj: Işıl Aydemir

Fotoğraflar: Ekin Özbiçer, Mustafa Hazneci

Tasarım: 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

Bütün yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.  
İzinsiz alıntı yapılamaz.



# unlimited



İpek Duben, Cennetin Çocukları serisinden, İpek Duben Atölyesi, Asmalimescit, Şubat 2016, Fotoğraf: Ekin Özbiçer