

GÜNCEL SANAT NOTLARI

Haziran 2011 - Temmuz 2011

İçindekiler

Sunuş: Topları Döndüren Şeyleri Anlamak	Rumeysa Kiger 3
Siyah Küp Üzerinden İran Tarihine Bakış	İbrahim Erkin 11
Hüseyin Bahri Alptekin'de S-Faktörü	Özlem Metin 15
İslah Olmak İçin Sanat Yapan Bir Göçebe	Esra Bulut 19
Kamyonlar, Battaniyeler ve Yokluğun Fotoğrafları	Yasemin Darbaz Karaca 25
Gülsek mi Ağlasak mı?	Rabia Ertürk 29
Kime Göre 100 Büyük Türk?	Elif Safiye Cengiz 33
Cihan Yandı Dilber	Özlem Metin 35
Rumeysa Terzioğlu	35
Sanktaki Püskül	Özlem Metin 36
Kontrol Altında	Muharrem Kalenci 39
Oğuzhan Dönmez	41
Gerçek Prova	Muharrem Kalenci 43
Bir Toplumun Belleğini Gazeteler Üzerinden Okuma Çalışması: Otopsi	
Rabia Aydın	47
Ellerine Bak	Rümeysa Özcan 51
Bir Sarsılma ve Kendine Gelme Sergisi: Kayıp Cennet	Gülsüm Kavuncu 57
Günah Çıkartma	Sümeyra İkiz 61
Cennet mi Cehennem mi?	Muharrem Kalenci 65
Yok Ettiğimiz Cennet	Elif Kayaalp 69
Kayıp Cennet: Bellekteki Yitik Cenneti Yeniden Yaratmak	Rümeysa Özcan 73
Haritalar ve Gerçekler	Gülsüm Kavuncu 85
Bilimsel Bilginin Sanatsal Yorumları	Nurdan Özdemir 89
Köşe Kadısı	Zeynep Gökgöz 92

Hazırlayan

Rumeysa Kiger
Betül Özel Çiçek

Redaksiyon

Zeynep Gökgöz
Meryem Babacan

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

Sanat
Araştırmaları
Merkezi

BİLİM VE SANAT VAKFI

Sanat Araştırmaları Merkezi 7

NOTLAR 24

Güncel Sanat Notları

Haziran 2012

Ön kapaktaki eser: Angelica Teuta, *İkizler*

Arka kapaktaki eser: Gökçen Dilek Acay, *Monchers Diktateur*

Baskı Cilt Elma Basım

Sertifika No: 12058

Halkalı Cad. No: 164 B4 Blok

Sefaköy İstanbul

Tel: 0 212 697 30 30

Vefa Cad. No. 48 34134 Vefa İstanbul

Tel 0212. 528 22 22 pbx

Faks 0212. 513 32 20

e-mail bisav@bisav.org.tr

www.bisav.org.tr

Sanat Araştırmaları Merkezi

e-mail sam@bisav.org

facebook.com/bsv.sam

Sunuş

Topları Döndüren Şeyleri Anlamak

Rumeysa Kiger

SALT Beyoğlu açıldıktan kısa bir süre sonra Hüseyin Bahri Alptekin'in *Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim* isimli sergisini gezerken beş-altı yaşlarında küçük bir kız çocuğunun babasıyla konuşmasına kulak misafiri oldum. Baba hayat-tayken Alptekin'i tanıyor olacak ki ailesiyle beraber eserlere bakarken "Hüseyin bunu şu yıl sergilemişti," benzeri cümleler eşliğinde bazı açıklamalar yapı-yordu. Sıra Can Altay'ın Alptekin'e bir saygı duruşu niteliğinde ürettiği *Merzbah-ri: Alemden Kalma (2011)* isimli işe geldiğinde, kız havada dönen plastik topları göstererek "Peki bunlar ne baba?" diye sordu. Babası "Sence ne olabilir?" de-yince küçük kız "Topları döndüren bir şey," cevabını verdi. Babası da "Evet, top-ları döndüren bir şey işte," diyerek kızının cevabını onayladı. Sanırım bu cümle güncel sanatla çok da içli dışlı olmayan bir insanın birçok eser karşısındaki ilk hissiyatını özetleyebilir.

1984'ten bu yana çalışmalarını devam ettiren Bilim ve Sanat Vakfı'nın Sanat Araştırmaları Merkezi olarak Haziran 2011'de düzenlemeye başladığımız *Gün-cel Sanat Gezileri* dizisinin bu soru ve cevap etrafında şekillendiğini söyleyebi-liriz. Elinizdeki yayın 2011 Haziran ve Temmuz ayları süresince gezdiğimiz do-kuz sergi hakkında grup katılımcıları tarafından kaleme alınmış çeşitli yazılardan oluşmaktadır.

Bir sanat eserinin herkes tarafından farklı farklı yorumlanabileceği ve kişile-rin altyapılarına göre bambaşka deneyimleri tetikleyebileceği bilinen bir şeydir. Felsefe, işletme, tasarım, fotoğraf, tarih, medya, fizik, kimya, mühendislik, ila-hiyat gibi çeşitli bölüm mezunlarından serbest meslek sahiplerine, ev hanımla-rından öğrenci ve akademisyenlere kadar farklı altyapı ve ilgi alanlarına sahip bu grubun bir araya gelip İstanbul'da sergilenen çok sayıda güncel sanat etkin-liğini takip etmelerini, gördükleri eserlere dair neleri anladıklarını veya anlaya-madıklarını oturup uzun uzun konuşmalarını, sonra da bunlar hakkında çeşitli metinler kaleme almalarını kıymetli kılan, güncel sanatla daha önce derinleme-sine bir ilişkiye girmemiş, çoğunlukla bu tür işler sergileyen bir mekandan içe-riye ilk defa adımını atmış kişilerden müteşekkil bir grubun, eserler hakkında



Can Altaylı, Merzbahri
Alemden Kalma, 2011,
SALT'ın izniyle



Can Altaylı, Merzbahri
Alemden Kalma, 2011,
SALT'ın izniyle

basın bildirilerinde, kataloglarda, gazete, dergi, blog vb mecralarda yer alan değerlendirmelerde karşılaştığımız ifadelerin çok uzağında, alan içinden gelmenin rahatlığıyla son derece taze ve orijinal sözler edilebileceğinin ve yorumlar yapılabileceğinin uygulamalı bir örneğini oluşturmalarıdır.

Güncel Sanat Gezileri kapsamındaki ilk ziyaretimizi, 23 Haziran günü, Sanatorium Sivil Sanat İnisiyatifi galerisinde yer alan İranlı kavramsal sanatçı Babak Golkar'ın *Black Cube (Siyah Küp)* isimli sergisine düzenlendik. Kanada'da yaşayan Golkar'ın mekana yerleştirdiği, girişinden itibaren seyircisini çeşitli seçimler yapmak zorunda bırakan ve bedensel katılımı gerektiren bu ilginç yerleştirmeyi, inisiyatif sanatçıları Tunca Subaşı ve Feza Velicangil mihmandarlığında gezdik. Golkar'ın küpünün içindeki sarı kaydırdan kayarak çocukluğumuza, İran'ın politik tarihine ve sanat tarihinin çeşitli dönemlerine uzandık.

30 Haziran günü gerçekleşen ikinci etkinliğimiz, SALT Beyoğlu'nda, kısa bir süre önce kaybettiğimiz kavramsal sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin'in *Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim* isimli sergisine düzenlendi. Sanatçının yakın arkadaşı küratör Vasıf Kortun mihmandarlığında gerçekleşen geziye, Alptekin'in sanat pratiği boyunca ele aldığı küreselleşme, göç, depresyon gibi belli başlı temaları, çeşitli eserleri üzerinden kapsamlı bir şekilde konuşma şansımız oldu. Ayrıca SALT ekibinden Meriç Öner'in anlatımıyla da kurum hakkında detaylı bir şekilde bilgilendirildik. Yazarlarımızdan işletme bölümü mezunu Özlem Metin, Alptekin'in üretim sürecinde 3 S'nin (seyahat, sürekli depresyon ve süreç) izlerini ararken, interaktif medya tasarımı alanında yüksek lisans çalışmalarını sürdüren Esra Bulut, Alptekin'i sanat tarihi içinde konumlandırmaya çalıştı. Ayrıca Mimar Yasemin Darbaz Karaca da Alptekin'in eserleri üzerinden izlenimsel ve duygusal bir okuma yaptı.

Serinin üçüncü gezisi Akaretler bölgesinde bulunan Rampa Galeri'deki iki ayrı sergiye düzenlendi. 5 Temmuz'da gerçekleşen etkinlik sırasında galerinin direktörlerinden Sinem Erdoğan mihmandarlığında İzmir'de yaşayan güncel sanatçı Mehmet Dere'nin *Ne Gülüyorsun? Bu Senin Hikayen* ve İskoçya'da yaşayan kavramsal sanatçı Deniz Üster'in *Davetli ve Gönüllü* isimli sergilerini görme fırsatımız oldu. Türkiye'nin sosyo-politik geçmişini, maddi kültür üzerinden değerlendiren seriler hazırlayan Dere, katılımcıların zihninde yer etmiş birçok imge, olay ve kişiyi ironik düzenlemelerle bir araya getirirken; Firdevs'i'nin *Davetnâmesi*'nden ve Hint halk hikâyelerinden esinlenerek hazırladığı yerleştirmesiyle Üster, izleyiciyi masalsi bir atmosfere sokuyordu. Gezinin devamında Tünel'deki ALANistanbul galerisinde genç sanatçı Gökçen Dilek Acay'ın George Orwell'in 1984 romanından ilhamla yapılmış bir dizi eleştirel eserini sanatçı eşliğinde gezdik ve sergi üzerine sanatçıyı da şaşırtan yorumlar yaptık. Ayrıca kurum çalışanlarından Bengi Başaran'dan da galeri hakkında ayrıntılı bilgiler edindik.

Katılımcılarımızdan tarih bölümü öğrencisi Rabia Ertürk, yazısında Dere'nin sergisini biyografi ve tarih ilişkisi üzerinden irdelerken, geleneksel cilt sanatıyla ilgilenen Elif Safiye Cengiz de, Dere'nin darbeler ve "100 Büyük Türk" listeleri "geyik"lerinin acı verici gülünçlüğünden bahseden bir yazı yazdı. Özlem Metin, Dere'nin sergisinde portresini gördüğü "Cihan yandı dilber" ve sergiye ilham olan fotoğraftaki çalı süpürgesiyle ilgili birer anekdot anlattı. Geleneksel sanatlar alanında lisansüstü çalışmalarını sürdüren Muharrem Kalenci, Acay'ın politik figürleriyle donatılmış yerleştirmelerinde bir toplama kampının izlerini sürdürdü.

Geçtiğimiz birkaç yıl içinde güncel sanatın İstanbul'daki merkezlerinden biri haline gelen Tophane'ye düzenlediğimiz dördüncü geziyse 9 Temmuz'da gerçekleşti. Galeri NON'da kavramsal sanatçı Nazım Hikmet Richard Dikbaş'ın rehberliğiyle, genç küratör Nazlı Gürlek tarafından tasarlanan *Prova* başlıklı karma sergi hakkında ayrıntılı bir sohbet etme imkanı bulduk. Michelangelo Antonioni'nin *Blow-Up* isimli filminden ilham alınarak oluşturulan sergide Dikbaş'ın çizimlerinin yanı sıra Aslı Çavuşoğlu, Jan Freuchen, Basim Magdy, Magali Reus, Van den Bergh ve Conrad Ventur'un çeşitli medyumlarda ürettikleri işleri gördük ve aynı zamanda galeri kurucusu Derya Demir'den de galerinin geçmiş iki yıllık faaliyetlerini dinledik. Muharrem Kalenci de yazısında eserlere dair izlenimlerini açıkladı.



Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim sergi gezisinden,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden

Tophane'deki ikinci durağımız Pi Artworks Galerisi'nde sanatçı İrfan Önürmen'in uzun yıllardır ürettiği gazete serilerinden meydana getirdiği *Otopsi* sergisini sanatçının mihmandarlığında gezdik. Gazetelerden çeşitli imajlar ve harfler kullanılarak galerinin duvarlarına konulan kavram blokları üzerinden, toplumun zihnine bir çeşit otopsi yapan sanatçıyla, kapsamlı bir sohbet etme ve kendisine imaj seçimleri hakkında çeşitli sorular sorma imkanı bulduğumuz gibi Eda Derala'dan da galeri üzerine bilgiler edindik. Sivil toplum aktivisti Rabia Aydın, Önürmen'in sergisi üzerinden medya ve toplum ilişkisini ele alan bir yazı yazdı.

Tophane gezimizin son durağı Pırıl Güleşçi Arıkonmaz tarafından kurulan PG Art Gallery'di. Ayşegül Süter, Burak Bedenlier, Burcu Aksoy, Can Ertaş, Didem Ünlü, Gonca Sezer ve Jerome Symons'un eserleriyle el teması üzerine yoğunlaşan *Ellerine Bak* sergisini, kurucu Arıkonmaz, sanatçı Sezer ve galeri direktörü Öznür Güzel Karasu eşliğinde gezdik. İngiliz Dili ve Edebiyatı alanında lisansüstü çalışmalarını sürdüren Rümeyza Özcan, sergi hakkındaki yazısında eserlerin elleri kullanış biçimlerini felsefe ve edebiyat tarihinden örneklerle anlamlandırmayı denedi.

21 Temmuz'da gerçekleşen beşinci gezimiz İstanbul Modern Müzesi'ndeki Türkiye'den ve yurt dışından yirmi bir sanatçının videolarını bir araya getiren *Kayıp Cennet* isimli sergiyeydi. Kurum rehberleri eşliğinde gerçekleşen tur sı-



*Davetli ve Gönüllü sergi gezisinden,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden*



Gökçen Dilek Acay sergi gezisinden,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden



Ne Gülüyorsun? Bu Senin Hikayen. sergi gezisinden,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden



Prova sergi gezisinden,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden

rasında, insanoğlunun hayvanlar, doğa ve teknolojiyle ilişkisini irdeleyen videolar hakkında genel olarak bilgilendirildik. Katılımcılar tarafından üzerinde en çok yazı yazılan bu sergiyle ilgili görsel iletişim tasarımı ve sosyoloji bölümleri öğrencisi Gülsüm Kavuncu insanla doğa arasındaki değişim ve dönüşüm serüvenine dair yorumlarda bulunurken, Muharrem Kalenci videolardan birinde gördüğü bir ayrıntı dolayısıyla çocukken köyünde yaşadığı bir anekdotu paylaştı. Çeşitli yazı çalışmalarını sürdüren Sümeyra İkiz sergiyi bir günah çıkartma olarak yorumlarken, matematik alanında doktora çalışmalarına devam eden Elif Kayaalp videoların matematiksel estetiğinin altını çizdi. Son olarak Rümeyza Özcan, Milton'un başyapıtı *Kayıp Cennet*'ten hareketle, sergiden seçtiği yedi video üzerinden derinlemesine bir analiz yaptı.

29 Temmuz'da gerçekleşen son gezimiz ise, rehber Özlem Mertel eşliğinde santralistanbul'daki *Arazi Üzerine: Kolombiya'da Çağdaş Sanat* ve *20. Yüzyılın 20 Modern Türk Sanatçısı* sergilerineydi. Aynı zamanda Enerji Müzesi'ni de görme fırsatı bulduğumuz gezinin ardından, Gülsüm Kavuncu *Arazi Üzerine* sergisi hakkında yazdığı yazısında Türkiye ve Kolombiya arasındaki farklılık ve benzerliklere değindi.

Bunun dışında fizik bölümünde doktora çalışmalarını sürdüren Nurdan Özdemir, Pera Müzesi'ndeki *Temelde İnsan: Çağdaş Sanat ve Nörobilim* sergisi hakkındaki yazısında, sanat ve bilim arasındaki kesişimlere ilişkin değerlendirmeler yaptı.

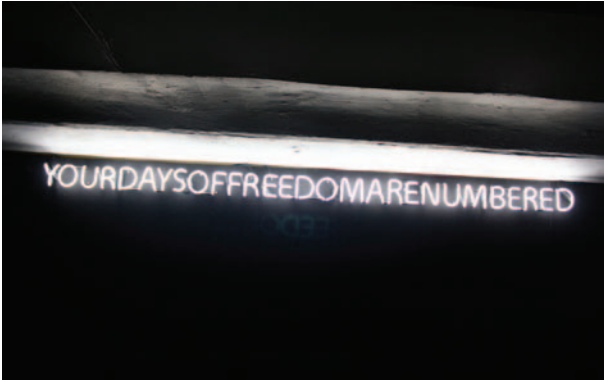
Sanat tarihçisi Zeynep Gökgöz, Köşe Kadısı ismiyle, eserlerin kendilerinde bıraktığı tesirden yola çıkarak yazan diğer arkadaşlardan farklı bir yol takip etti ve her sergi için güncel sanatla ilişkiye geçenlerin kafalarını meşgul eden konulardan birini öne çıkararak bu mesele üzerine eğlenceli bir dille ahkam kesmeyi kendisine görev edindi.



Babak Golkar, Black Cube, 2011,
Sanatorium'um izniyle



Babak Golkar, Black Cube, 2011,
Sanatorium'um izniyle



Babak Golkar, Black Cube, 2011,
Sanatorium'um izniyle

Siyah K p  zerinden İran Tarihine Bakış

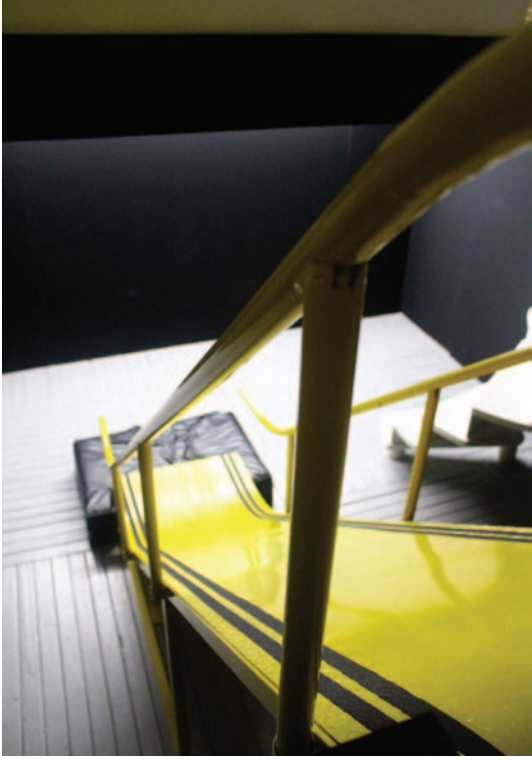
İbrahim Erkin

Babak Golkar'ın *Siyah K p*'   niversite ve iş hayatımın ilk yıllarında birinci elden tanıma fırsatı bulduğum İran'ın yakın tarihini hatırlattı bana. Bir yanı *Kara K p*' n siyah, öbür yanı Sanatorium'un *Siyah K p*' n gölgesinde griye  alan beyaz duvarıyla çevrili dar koridorda ilerlerken 1979 öncesinde şah Rıza Pehlev 'nin yaşamayı zorlaştıran uygulamalarıyla sol akımın öğretileri arasında sıkışmış bir İranlı gibi hissettim kendimi. Golkar'ın k p yerleştirmesinde kullandığı malzemeler dile geldiler ve bana İran'ın yakın tarihini anlattılar sanki.

İran İsl m Devrimi  ncesi şah Rıza Pehlev 'nin baskıcı politikaları altında ezilen İran halkı, dar bir yolda ilerliyordu. Etrafı; bir yanda halkı yok sayarak şah'ın otoritesini güçlendiren şahenşahlık rejiminin kapkara duvarıyla, öbür yanda Kitlelerin Partisi TUDEH'ın gri duvarıyla çevriliydi. Griydi çünkü ne tam anlamıyla solu ne de tam anlamıyla sağı yansıtıyordu. şah'ın zalimliklerle karmış kapkara duvarı gibi olmasa da gri bir duvar şeklinde halkı kuşatıyordu. İranlı, tıpkı Golkar'ın sergisine giren izleyici gibi, önündeki dar koridorda bir adım sonra ne ile karşılaşacağını bilmeden yol alıyordu.

Sokaklarda siyah tonların h kim olduğu bu dönemde İranlı, cezbedici karizmasını yüzlerce yıllık dinî gelenekten alan, üzerindeki siyah tonlar baskıyı ve zulmü değil de d nyev  ve uhrev  kurtuluş çağrısını imleyen Ayetullah Humeynî'nin en çok güvendiği mek nlardan; medreselerden ve camilerden yükselen sesini duydu. Ses dinî mek nlardan gelse de hem dünyaya hem de ahirete ilişkin bir şeyler söylüyor, birtakım vaatlerde bulunuyordu. İranlı bu sese kulak verdi ve Humeynî'nin yol göstericiliğine s ğındı. Hayatına yine siyah tonlar h kimdi ama bu kez siyah, kurtuluş çağrısının sembolüydü. Üstelik başındaki siyah sarığı, onun Hz. Peygamber'in soyundan geldiğinin simgesiydi. İranlı, sesin büyüsüne kapılmış halde sapağı dönünce feraha kavuşacağını umarak dar koridorda ilerledi.

Sapağı döndüğünde karşısına çıkan sergideki gibi sarı bir merdivendi. İranlı'nın imgeleminde her zaman Güneş'le özdeşleştirdiği renkti sarı... D n-



Babak Golkar, Black Cube, 2011,
Sanatorium'um izniyle



Babak Golkar, Black Cube, 2011,
Sanatorium'um izniyle

ya da bir gün Güneş gibi batacağı, gelip geçiciydi ama var oldukça orada refah ve huzur içinde yaşanmalıydı. Can havliyle ve sanki Şah'ın gidişinin ardından sürgün olduğu Fransa'dan dönen Humeynî'yi uçağın merdivenlerinde karşılamaya çıkarcasına, basamakları tırmandı. Merdivenden vakarla ve metanetle inen Humeynî'nin elinden tuttuğunda, onunla birlikte, her şeyi geride bıraktığı, geçmişini gölgeleyen her şeyden kurtulduğu, zamanda ve mekânda farklı bir boyuta geçtiği duygusuyla –siyah küpün içindeki sarı kaydıraktan boş alana kayar gibi– bahçeye kaydı. Bahçe, sessiz, sakin ve huzurluydu. Binlerce yıllık dingin İran bahçelerini andırıyordu. Gerçi bahçenin de siyah duvarları vardı fakat bu duvarlar dinî mekânların huzur veren, koruyup kollayan duvarlarına benziyordu. Zalimlikler karşısında kıyam eden ancak hunharca şehit edilen Hz. Hüseyin'in acısına milletçe yas tutulurken, geçmişi diri tutmak, yaşamışlıklardan ders alınmasını sağlamak, direnişin sürdürülmesini sağlamak için de camilerin duvarları siyaha boyanırdı. Bu siyah, o siyahtı.

İranlı şimdi her şeye baştan başlayabilir, dünyasını ve ahiretini orada yeniden inşa edebilirdi. Dünyasını kurtardığı ölçüde ahiretini de kurtarmış olacaktı. Buradaki yoksunluk öbür taraftaki zenginlikti. Bahçedeki sarmal beyaz merdiven de onu sergi alanının üstündeki asma kata, yani cennetin en güzel köşklerine çağırıyor muydu? Vaatler de bu düşüncesini destekliyordu. Gerçi bahçenin bir duvarında okuyamadığı bir yazı vardı. Yazı ışıkl ve harfleri bitişikti. Yeni bir başlangıç yapmıştı, şimdi ayrıntılarla uğraşacak zaman değildi. Zamana bırakmalıydı bazı şeyleri. Önemsemedi. Bahçeye verdi kendini. Gezdi, dokundu, tanıdı. Yıllar geçti. İranlı dünyası için çalışırken dindar yöneticileri yurttaşlarının ahireti için çalıştı; yerin ve göğün şeytanlarıyla uğraştı. En büyük düşmandı şeytan. Ondan olabildiğince korunmalı, hatta onu yok etmek için politikalar geliştirmeli, buna göre yaşamalıydı. Bahçenin siyah duvarı şeytanlara karşı bir kalkandı. Duvar durdukça vaatlerin gerçekleşmesi olasıydı.

Vaatler durmaksızın tekrarlanıyordu ama gerçekleşmiyorlardı. Zamanla vaatçi ses boğuklaştı, sustu. Yeni bir şey yoktu, eskiler tekrarlanıyor, tekrarlar bir kısır döngüye yol açıyordu sanki. Ortaya konulmuş bir politika da yoktu; kısa süreli stratejiler geliştiriliyordu. Yine de umut etti. Bekledi. Sonra gözü yazıya takıldı. Bir kez daha baktı yazıya. Çözdü: ÖZGÜRGÜNLERİNİZSAYILI yazıyordu. Anlam veremedi önce. Sonra düşündü. Anlamlar yüklediği siyah duvarların yakın geçmişinde hatırladığı kara duvarlara dönüşebileceği korkusu sardı içini. Zaten, kendilerinden kaçtığı dışarıdaki gürültüler de çoktan dinmişti. Merak etti. Bahçeden çıkmak istedi ancak bir çıkış kapısı bulamadı.



Depresyondaki Sanatçı,
karışık teknik enstalasyon,
Öteki, AIAP, HABITAT II-Şehir
Zirvesi, Antrepo No:1, İstanbul, 1996,
Rampa Galerisi'nin izniyle



Yaz Depresyonunda Sanatçı,
mekana özgü yerleştirme,
Azınlıklar, Famagusta,
Kuzey Kıbrıs, 1996,
Rampa Galerisi'nin izniyle



Küresel Depresyon & Donald Duck Sendromu
Arhan Kaya ile ortak çalışma,
performans, Asos festival,
Asos, 1997,
Rampa Galerisi'nin izniyle

Hüseyin Bahri Alptekin’de S-Faktör

Özlem Metin

2007 yılında henüz 50 yaşındayken kaybettiğimiz Hüseyin Bahri Alptekin’in ar-
dında bıraktığı eserlere, projelere, fikirlere bakıldığında sanatçıyı etkileyen 3S’in
izlerini bulabilmek mümkün görünüyor. Alptekin’in bu 3S’le olan ilişkisinin onun
sanatını, kişiliğini ve yaşamını farklılaştırarak kendisini yeni bir düzleme taşıdığını
söyleyebiliriz.

Alptekin’in yaşamı, hayattaki duruşu ve tabii ki eserleri üzerinde etkili ve bel-
ki de en önemli faktör olarak sanatçının hayatı boyunca adeta bir varoluş biçimine
dönüştürdüğü “seyahatler”ini birinci sırada saymamız yerindedir sanırım. SALT
Beyoğlu’nda 8 Nisan - 7 Ağustos tarihleri arasında gerçekleşen *Ben Bir Stüdyo Sa-
natçısı Değilim* isimli sergiye eşlik eden aynı isimli kitapta yer alan Alptekin’in kü-
tüphanesine ait bir fotoğrafta irili ufaklı on dokuz yerküre sayılıyor. Buradan bile,
sanatçının yaşadığı gezegen üzerinde dolaşmaya olan tutkusunun izi görülebilir.
Onun sanatını ve aslında hayatının tüm yönlerini en çok besleyen kaynak, durma-
dan, planlı veya plansız, dünyanın değişik coğrafyalarına yaptığı seyahatleri. Seya-
hat sanatçıya farklı bir bilinç hali, kimyasal bir durum ve Alptekin’in en çok sevdi-
ği şeyi, “kalıcı özgürlüğü” kazandırmış.

Özgürlükten kastım, alışlagelmiş tüm ruh hallerinden, tepkilerden, algıla-
malardan, bakışlardan kurtulmak. Seyahatler de tüm bunlardan kaçışı sağlıyor.
Alptekin’in hareket halindeyken düşünmesi, tasarlaması, yeni açılımlara ve bil-
gilere ulaşması, eskiden bildiklerini değiştirmesini kolaylaştırmış. Sanatçı za-
mandan, mekandan, yerleşmiş olandan kurtulup ulaştığı boşlukta kendini yeni-
den keşfetmek, farklı bir üslup ve hareket tarzına ulaşmak, yeni deneyimler edin-
mek istemiş. Bunu yapmak için de herkesin gittiği popüler sanat şehirleri dışında,
dünyanın dört bir yanındaki farklı coğrafyaları, ismi çok anılmayan yerleri, bura-
lardaki marjinal kesimleri, kenar mahalleleri dolaşmış.

Gittiği şehirlerde hem sokak aralarındaki hayatları hem de yerel sanatçıların
çalışma biçimlerini görüp bunların başka coğrafyadakilere farklılıklarını ve ben-
zerliklerini ortaya çıkartmış. Alptekin’in sanat yaşamının her evresinde bu karı-
şık yapılanmayı görmek mümkün. Kendi ifadesiyle evini ancak bir şeyleri toparla-
mak, boşaltmak, değiştirmek ve depolamak için ihtiyaç duydukça dönüp geldiği bir
depo, bir otel olarak kullanmış.

Alptekin’in seyahat etmeyi bir yaşam biçimine dönüştürmesinin izlerini özel
hayatında da görebiliyoruz. Küba’dan Endonezya’ya giderken tanıştığı, kendisi de
bir güncel sanatçı olan, Brezilyalı eşi Camilla Rocha ile oğulları henüz bir haftalık-
ken hep beraber Eindhoven’e seyahat ediyorlar. Yollarda yaşanan bir hayatın ufak
bir kesiti bu. Uluslararası iletişimin ve etkileşimin çok güçlü olduğu hayat tarzıyla
sanatçı kendini “aidiyetsiz” tutmayı başarmış. Hiçbir kimlik adıyla özdeşleştireme-



Kış Depresyonu,
karışık teknik enstelasyon,
Küresel Güldürü,
maison Folie Wazemmes,
Lille, Fransa, 2009,
Rampa Galerî'nin izniyle

Heteretopia, 1992,
Hüseyin Bahri Alptekin ve
Michael Morris
Ars Galerî, Ankara,
Rampa Galerî'nin izniyle



Kış Depresyonu,
karışık teknik enstelasyon,
Küresel Güldürü,
maison Folie Wazemmes,
Lille, Fransa, 2009,
Rampa Galerî'nin izniyle

yeceğimiz sanatçı için “aidiyetsiz” olması aslında hem bir sonuç hem de bir başlangıç noktası olarak görülebilir. Hayatını ve eserlerini göz önüne aldığımızda sanatçıyı dünyanın her yerinden alınmış birer avuç toprakla yaratılmış biri olarak tanımlayabiliriz. Yaptığı seyahatler de onun bu özelliğini besleyen en önemli kaynak olmuş. Alptekin için her yer evi gibiydi ama aynı zamanda bu dünyada mutlak süründe duruyordu sanki.

Alptekin’in eserleri üzerinde etkili ikinci büyük faktör olarak yaşadığı “sürekli depresyon” halini incelemek gerekir. O, depresyon ile sanatçı kişiliği arasında yaşamı boyunca süregelen birliktelikten hiç şikayetçi olmamışa benziyor. Bilakis depresyon Alptekin için neredeyse elzem bir ruh haline dönüşmüş. Sanatçılar yaratıcılıklarını aktive ederken genellikle benzersiz, alışılmadık bir algılama, hissetme, düşünme sürecine ihtiyaç duyuyorlar. Depresyon sayesinde sanatçıya adeta üçüncü bir göz hediye ediliyor ve bu gözle her şeyi yeni bir bilinçle görmeye başlıyor. Sanat tarihinde sanatçılar ve depresyon arasındaki etkileşime çok sayıda örnek bulmak mümkün. Alptekin’de ilginç olan sanatçının depresyonu “sürekli” ve “bilinçli” bir şekilde yaşayıp bunu sanatı için itici bir güce çevirebilmesidir. 1994 yılının sonunda parasal açıdan zor günler yaşayan Alptekin bu dönemini birbiri ardınca yaptığı *Depresyondaki Sanatçı* (1996), *Yaz Depresyonunda Sanatçı* (1996), *Küresel Depresyon & Donald Duck Sendromu* (1997), *Kış Depresyonu* (1998-2011) işleri ile neticelendirmiş. Yine depresyonla ilişkilendirilebilecek bazı ruh hallerine işaret eden *Sıkıntı* (1998) ve *Arkadya’da Melankoli* (2000) isimli işleri de bu çerçevede anılabilir.

Alptekin’i incelerken öne çıkan bir diğer önemli nokta işlerini yapma “sürecini” sonucundan, biten eserden daha fazla önemsemesi ve bizzat sürecin kendisinden zevk alması. Alptekin bir konuya, fikre ilgi duymaya başlayınca metodolojisi tamamen kendine özgü farklı bir süreçte de adım atıyor. Bu, sanatçının fikri “çerçeveleme, yön verme, olgunlaştırma, derinleştirme” dönemi. Bu dönemde konuyla ilgili materyaller (kitaplar, filmler, fotoğraflar, haritalar, kayıtlar, replikalar vs.) topluyor, zihninde bunları yeniden devşiriyor ancak hepsi bu değil. Kimi zaman bir fikirden hareketle daha önce planlamadığı, bambaşka yollara da gidebiliyor. Ya da çoğunlukla bir fikir ve iş sürecinde diğer işlerin ve eserlerin tohumları da zihnine düşüyor. Hatta bazen Alptekin’in ifadesiyle “sürecin kendisi, işin ta kendisi olabiliyor.”

Oldukça yorucu, emekle geçen, uzun bir çalışma döneminin sonunda bizler ortaya çıkan işle ilgilenirken, sanatçı zihinsel anlamda beslendiği, doyuma ulaştığı yenilendiği bir sürecin ardından çoktan farklı maceralara yelken açıyor.

Sonuç olarak işin kendi “üretim süreci” de tıpkı seyahat ve depresyon gibi sanatçı üzerinde tetikleyici bir ivme ve yaratıcılığını besleyen güç olarak önem kazanıyor.

Alptekin’in kısa ömründe yaşadıkları, ortaya koyduğu eserleri, fikirleri, yaptıkları ve yapmak istedikleri, biriktirdiği materyaller sanatçının yıllarını oldukça yoğun ve derin yaşadığının bir göstergesi olarak önümüzde duruyor. Seyahatleri, depresyonları, işleri sırasında geçirdiği süreçler bu zenginliğin en büyük kaynaklarından sadece üçü. Yakın arkadaşı Vasıf Kortun’un da dediği gibi “anlaşılması zor, müstesna bir kişilik”e sahip Alptekin yaşasaydı hangi noktalara ulaşacağını kestirmek mümkün değil maalesef.



Kan Çekme İyileştirme, 2003,
Rampa Galerî'nin izniyle

Karadeniz Haritası,
vinil üzerine dijital baskı, 1999,
Rampa Galerî'nin izniyle



Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim
sergi görüntüsü, SALT Beyoğlu, 2011,
Rampa Galerî'nin izniyle

İslah Olmak İçin Sanat Yapan Bir Göçebe

Esra Bulut

“Depresyonun hayatı algılamanın ve kavramanın başka bir yolu olduğuna inanıyorum. Depresyon yoluyla yeni bilinç hallerine ulaşabiliriz ve sadece sanat bunu deşifre edip neşe dolu bir algılamaya dönüştürebilir.”

Hüseyin Bahri Alptekin

Entelektüel belli bir bilgi birikimi ve kültüre sahip kişi tanımlamasının ötesinde yaşadığı toplumun normlarını iyi çözümlemiş, gelişkin bir duruş sergilemeye gayretli kişi olarak da düşünülmelidir. Bu tanımlamayla Güncel Sanat olarak adlandırılan dönemsel ayracın sanatçıyı eleştirel bir ürün/fikir/şey ortaya koyabilmesi adına entelektüel kılma zorunluluğu doğar. Sınırları belirginleşen entelektüel tanımı “literate”, “dandy”, “malumatfüruş” gibi genel geçer diğer tanımlardan uzaklaşır ve Hüseyin Bahri Alptekin’in entelektüel bir sanatçı olarak yorumlanmasına da olanak tanır. Bu yorum ile “Sanatçının entelektüel tanımının içeriğinden bağımsız bir duruş sergileme alternatifi var mıdır?” sorusu sorulabilir. Sanatçının henüz çözümlemesini yapmadığı, içselleştirmedeği ya da reddetmediği şeylerden ortaya bir şey çıkartması söz konusu değildir. Alptekin’in özgün ve çok katmanlı çalışmaları ile ortaya koyduğu karşı duruş ya da onamalar vefatından sonra çalışmalarının yeniden sergilenme şansını doğurmuştur. Can Altay, Gülsün Karamustafa, Gabriel Lester, Camila Rocha ve Nedko Solakov’un eşlik ettiği sergi, kaybolan malzemelerin revize edilmesi ile aslından uzaklaşırken yeni bir yoruma ulaşma fırsatını beraberinde getirir. Alptekin’in kavramsal sanat üzerine üretim yaptığı akılda tutulduğunda işleriyle ilgili uzun uzun düşünülmesi kaçınılmazdır. Bir fotoğrafa ilk bakış ile yüzüncü bakış arasındaki farkın kabulü Alptekin’in sanatçı olarak duruşunu destekler. *Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim* sergisinin sanatçının vefatından sonra yeniden yorumlanması kendinden müstakil yeni bir görsel ve düşünsel katman doğurmuştur.



H-Faktörü: Misafirperverlik/Husumet, 2003-2007,
Arada, Passage Petits Champs, İstanbul, 2009.
Fotoğraf: Camila Rocha
Rampa Galerî'nin izniyle



H-Faktörü: Misafirperverlik/Husumet, 2003-2007,
Arada, Passage Petits Champs, İstanbul, 2009.
Fotoğraf: Camila Rocha
Rampa Galerî'nin izniyle

Olağandışı bir yerleşim: Heterotopia

Alptekin'in Micheal Morris ile 1992'de hazırladığı üç boyutlu kolaj *Heterotopia*, Yeni Dadacılar'dan Robert Rauschenberg'in ilk sansasyonel işi olan, kendi yatağını boyayıp duvara astığı *Bed* (1955) çalışmasının dolaylı bir uzantısı olarak düşünülebilir. *Heterotopia*, *Bed*'ten günümüze kadar gelen süreçte sanatın nesneye dönüştürülmesi sorunsalının güncel ve katmanlılaştırılmış bir yorumudur. Kolajın içerdiği gündelik ve sıradan malzemeler, Alptekin'in iyi bir gözlemci olarak elde ettiği deneyimlerinin nesneleridir. Hepsisi yan yana geldiğinde otobiyografik bir anlam ya da bir süreçten bahsederler. 19. yüzyıla kadar nesneler, işlevsel bir bakışla değerlendirilirken endüstrileşmeyle işe yarayıp yaramamaları ehemmiyetini yitirir. Alptekin, nesnenin işlevselliğinin tükendiği noktada ortaya çıkan "koleksiyoncu" kavramını Benjamin'den devralır. "Koleksiyoncu", değerini spekülasyon olarak ortaya koyabildiği bir yığın nesne dizilimi ile *Heterotopia*'yı meydana getirir. Nesne ile kurulan doğrudan ilişki Alptekin'in kendi serüveninden bahsederken adını andığı Andy Warhol'un Pop-Art nesnelerine de büyüteç tutar. Pop-Art ile birlikte modern toplum algısının getirdiği anlayışta doğanın yerini "meta" alır. Tüketimle dolaysız olarak ilişkilenen "meta" beraberinde "banality" ve "kitsch" kavramlarını birbirlerinin tamamlayıcısı olarak doğurur. Banality ve kitsch, üzerine söz söylenemeyecek noktayı temsil ederken nesnenin/kişinin/şeyin popülerlikten sonra varacağı kaçınılmaz sonun temsilcisi olur. *Heterotopia* nesneleri, hayat ve sanatı kavramsal açıdan olması gereken mekânın uzağında ancak iç içe sunar. Gündelik hayattaki "şeyler" deneyimle olan ilişkilerini dizilimleri dışında yorumsuz olarak ortaya sererler.

Beuys yolunda kentli bir şaman

Duchamp 19. yüzyıla ağırlığını nasıl soğukkanlı bir şekilde koyduysa kavramsal sanatın öncülerinden Beuys da 20. yüzyıla o kadar radikal bir duruş kazandırmıştır. Hüseyin Bahri Alptekin'in Beuys ile kurduğu sıkı ilişki çalışmalarına da yansımıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Kırım Türkleri'nin Beuys'u hayvan derilerine sararak tedavi etmeleri, Beuys'un çalışmalarında kullandığı şamanlara ilişkin unsurlar için ilham kaynağı olmuştur. Alptekin ise Hz. Muhammed'in sünneti olduğu rivayet edilen ve tıbbi bir yöntem olarak kabul gören hacamat işlemini kendi bedeninde uygulatarak "Kan Çekme İyileştirme" isimli fotoğraf yerleştirmesini oluşturmuştur. Alptekin, iki omuz arasından, belden, kalp karşısından, bacaklardan, sırttan veya vücudun herhangi bir yerinden tedavi maksadıyla bardak yardımıyla, etle deri arasındaki kirli kanı ve iltihapları aldırır.

Kendisini kentli bir şaman olarak tanımlayan Alptekin, çalışmalarında layt-motifler de kullanır. Belli dizilimler, özellikle belirginleştirmeye çalıştığı nesneler, göç, aidiyet, dil, kamusal karşılıklar bunlardan bazılarıdır. Teknik anlamdaysa fotoğraf, Alptekin'in tercih ettiği en belirgin yöntemlerden birisidir. Koleksiyoncu sıfatıyla görüntü biriktiren sanatçı H. C. Bresson'un "decisive moment" kavramındaki deklanşöre basmaya karar verme anını ustaca kullanır. Hacamat işleminde de yine kendi deneyimi olan bir süreci fotoğraflatmıştır. Kendi vücudu üzerine uygulanan işlemde beden kavramı olarak ön plana çıkar. "Beden" ve "dil"in arı sanat tanımı içerisinde yer alması tesadüfî değildir. Saf/bozulmamış bir araç olan beden, çalışmanın hem fotoğraf kadar önemli bir aracı hem de kavramsal olarak çıkış noktasıdır.

Bir göçebe için misafirperverlik ya da husumet

Misafirperverlik/Husumet çalışmasında Alptekin, İspanya'nın Bask bölgesindeki Trintexerpe mahallesine bir dizi tabela asar. Farklı bölgelerden şehir adları yazılan tabelalar kültürel turizmin teşvik edilmesi amacıyla yerleştirilir. Çalışmanın yerleştirilmesinden kısa bir süre sonra yerleşik halk tarafından tabelalar aşırı derecede tahrip edilir. Çalışma aslında sanat üretimi ile demokratik katılım arasında bir köprü gibi düşünülmelidir. Bir sergi salonu içerisine değil de kamu ile ortak bir alan içerisine yerleştirilen tabelalar katılımcılar tarafından hızlı bir değişime tâbi tutulur. Katılımcıların "yerli" ve "sıradan" olmaları sanatı herkes için mümkün kılan bir şey haline getirir. Sanatçı ile katılımcı karşılıklı bir süreç içerisine girerler. Kamusal sanat çerçevesinde de değerlendirilebilecek çalışma yalnızca sonucu itibarıyla bir "tepki ölçer" halini alır. Yabancıya gösterilen misafirperverlik ya da husumet arasında çok ince bir çizgi vardır ve sonucu sürecin önüne geçecek kadar çarpıcıdır. "Diğeri"ne gösterilen karşılama merasimi kolaylıkla anlam değiştirebilir. Tabelaların, bağlamına uygun olarak sanat nesnesi haline dönüşmesiyle, tabelaların tahrip edilmeden kaldırılması ya da mevcut sonuca ulaşılması çalışmanın kendisini değil neticesini değiştirmektedir. Sürecin varlığı sonucu etkilediği için önemlidir ancak Beuys'un da sanat tanımı içerisinde yer aldığı gibi belirgin bir sonuç çıkmasaydı da sürecin kendisi zaten çalışmanın da kendisini ifade edecekti. *Misafirperverlik/Husumet* iç içe geçmiş birçok noktadan bakılması muhtemel bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Yabancı/öteki üzerinden yapılan okuma nedeniyle kavramsal sanat ile, kamuyla diyalogu ve mekânı nedeniyle kamusal sanat ile ve sürecin önemi nedeniyle de yeni tip kamusal sanat ile ilişkilenebilir. Ancak Alptekin'in amaçladığı en önemli şey misafirperverlikle husumet kavramlarının birbirleriyle nasıl ilişkilendiğidir. Göç, yabancı olmak/kalmak ve kültürel reaksiyonlar çalışmanın irdelemeye çalıştığı asıl noktalarıdır.

Özellikle göç, kavramsal olarak Alptekin'in diğer çalışmalarında da karşılaşılabilecek bir sorgulamayı içerir. *Deniz Fili Seyahat Acentesi*'nin ilham kaynağı Jules Verne'in *İnatçı Keraban* romanıdır. Alptekin, dünyanın çeşitli yerlerindeki sanatçıları bir araya getirerek Karadeniz'de bir yolculuk hayal eder. Sanatçının amacı global bir ağ oluşturmaktır. Dünyadaki her yere eşit mesafeden bakması, hem her yere aidiyetinin hem de aidiyetsizliğinin altını çizer. *Deniz Fili Seyahat Acentesi* gerçekleşseydi şüphesiz *Misafirperverlik/Husumet* gibi çarpıcı sonuçlar içerebilirdi. Ancak kavramsal olarak iki çalışmanın da benzer kaygılardan türediği aşikârdır. Sınır ötesi iletişim kanallarını açmak ve bir diyalogun öncüsü olmak niyetinin altında yine göçebelik/aidiyetsizlik gibi kavramların irde-lenmesi amaçlanmaktadır. Bunun global olarak düşünülmesi ise çok daha çarpıcı bir sürece niyet etmenin dışında, kolektif bir amaç içerdiği için de önemlidir.

Depresyon ile sanatın dolaysız ilişkisi

Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim sergisi Kavramsal Sanat bağlamında irdelenecek ciddi bir çalışmadır. Malzeme toplamak üzere sık sık seyahat eden bir "göçebe" etrafındaki nesnelerle kendi dünyasındaki kavramların karşılığını oluşturur. Bu kavramların içine depresyonları, farkındalıkları ve duyarlılığı gömmüldür. Hayata geçirdikleriyle ve hayalleriyle ardında bir yığın kavram/nesne/şey bırakan Alptekin'in kendini anlatmak için yazdığı metinler ve işleri, kendisi hakkında söz söylemeye gerek bırakmayacak kadar zengindir. Kendi depresyonundan ilham alan sanatçı üretirken olduğu kadar muhatap ederken de depresyonunu dönüştürebilmeyi/katmanlaştırmayı başarır.



Olay(lar) Battaniye videosundan görüntüler, 2006,
Rampa Galeri'nin izniyle



Olay(lar) Battaniye videosundan görüntüler, 2006,
Rampa Galeri'nin izniyle



Olay(lar) Battaniye videosundan görüntüler, 2006,
Rampa Galeri'nin izniyle

Kamyonlar, Battaniyeler ve Yokluğun Fotoğrafları

Yasemin Darbaz Karaca

Hüseyin Bahri Alptekin şöyle demiş: “Yaratırken çok acı çekiyorum, iş bittiğinde ise bomboş hissediyorum.” SALT Beyoğlu’ndaki *Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim* sergisini gezerken bende oluşan hissi tarif etmek için söze bu alıntıyla başladım. Birbirinden alakasız sayısız nesne ve fotoğrafın kendi anlatım dili içinde ilişki kurarak -kimbilir bazen de kurmayarak- bir araya geldiği bir yol izlemeyi aslında bu sergi benim için. Her biri çok zararsız duran bu “ürünler” bir müddet sonra kendilerini takip eden izleyici için neredeyse bir “iç sıkıntısı”na dönüşüyor. Alptekin’in depresyona övgüsünü göz önünde bulundurunca doğru yolda olduğumu hissediyorum.

Serginin genelinde içinizi burkan bir şeyler var. Bir anlamda hepsinde ortak bir yalnız ve üzgün olma teması seziyorum. Bunu çaktırmadan aklıma sokmuş en belirgin çalışmalardan birisi *14-22 Nisan Romanya (1999)* isimli, otoyolda çekilmiş kamyon ve tır fotoğraflarından oluşan seri. Kamyon, o kadar yersiz yurtsuz bir nesne gibi geliyor ki bana; sürekli şehirler veya ülkeler arası yol halinde, hep değişen malzemeler taşıyarak, onu kullanan şöförü için artık ev haline geldiğinden, içi bazen halıyla kaplanmış, iç aynalarından boncuklar ya da kafası habire sallanan köpekler sarkan, çocukların, eşin, sevgilinin fotoğrafları öteye beriye yapıştırılmış, arkasına manifestosu yazılmış, şoföre eşlik eden bütün bunlara rağmen büyüklüğünden midir, devasa rüzgarından mıdır, yoksa yabancılığından mıdır bilinmez otoyolda yanına yaklaşmaktan hep imtina edilen bu yüzden de Alptekin’in etrafı bomboşken fotoğrafladığı ve bir araya getirerek kader ortaklıklarına aracılık ettiği dev, içine kapanık, gururlu ve yapayalnız şeyler. Neredeyse içi sıcak yuva, dışı vahşi dünya.

Yuva, bende varlık gösteren güçlü temalardan biri oldu nedense. Sanırım eserleri hep bununla ilişkilendirdim: “Yuva sıcaklığı, yuva özlemi, yıkılmış yuva.” Bunları düşünürken Alptekin’in farklı ülke ve şehirlerdeki evlerin balkonlarından sarkan battaniyeleri fotoğrafladığı *Olay(lar) Battaniye (2006)* videosuyla kar-



Kaybolmuş İnsanlar/Çeçenistan, 2006,
Rampa Galerisi'nin izniyle



Kaybolmuş İnsanlar/Çeçenistan, 2006,
Rampa Galerisi'nin izniyle



Türk Truck, 1995/2005 (Michael Morris ile
ortak çalışması Türk Truck'ın yeniden yapımı),
Eindhoven İstanbul, Van Abbemuseum,
Eindhoven, Hollanda, 2005,
Rampa Galerisi'nin izniyle

şı karşıya geliyorum. Üzeri desenli bu battaniyelerin ve halıların sarktığı pencere-
ler hiçbir zaman üst sınıfa ait, yeterince iyi ısınan evlerin pencereleri gibi gö-
zükmüyor. Kentin ya boyasız olduğu için renksiz ya da içindeki yaşama itiraz et-
tiği için haddinden fazla renkli evlerinden sarkan bu battaniye ve halıların ortak-
laşa söyledikleri şeyler var gibi geliyor bana; bir derneğin üyelerinin yakasında
aynı rozetin olması gibi. Bir yandan “kibar mahalle”li olmayanların makus tali-
hini anlatırken, bir yandan da nerede yaşarsa yaşasın battaniyesini penceresin-
den sarkıtanların gizli tanışıklığına değiniyor gibi bu fotoğraflar dizini.

Benim için tüm bunlara eşlik eden bir diğer iş ise kadınların savaş nedeniyle
le kaybolan “erkek”lerinin fotoğraflarını ellerinde tutarak poz verdikleri *Kaybol-
muş İnsanlar/Çeçenistan (2006)* videosu olabilir. Art arda bir sürü anne, eş, kar-
deş ya da sevgili görüyoruz ellerinde tuttukları birer fotoğrafla. Alptekin bu fotoğ-
rafların fotoğrafını çekmiş. Kadınla olan mesafe bir fotoğraf kadar; fotoğraftaki-
le olan mesafe, onun iki katı, fotoğrafın fotoğrafı kadar; silik ve uzak. Buna rağ-
men kadınların yüzündeki derin üzüntü ve çaresizlikten gelen kırışıklar, her fo-
toğrafta kendini tekrarlıyor. Bir zaman sonra bu kişilerin hepsi birbirinin aynısı
gibi gelmeye başlıyor. Ne de olsa kaybetmek, kainatın her yerinde kaybetmektir.

Serginin sonlarına doğru ikinci kadın giriş duvarını kaplayan *Heterotopia*’yı
seyrediyorum. Viski şişesinden İsviçre çakısına, kundura cilasından su matara-
sına, namaz kılan küçük bir kız resminden ilaç şişelerine kadar neden, ne şe-
kilde ve ne amaçla bir araya getirildiğini anlamadığım onlarca nesne birbiri-
ni itip kakmadan, rahatsız etmeden, pek de umursamadan aynı duvarda yer al-
mış öylece duruyor. Durup bir an neler döndüğünü görmeye çalışıyorum. Nes-
neler kafamda uçuyor, ilişki kuramıyorum. Sanırım benden böyle bir şey de
beklemiyor sanatçı.

En son *Kış Depresyonu* yerleştirmesindeki hastane yatağında yatan ölü ba-
lığa bakıyorum. Öğrendiğime göre o yatak, Alptekin’in dış hekimi olan babası-
na aitmiş. Hüseyin Bahri Alptekin bu eserde ne anlatmak istemiş, diye tartışıyo-
ruz. Bu kadar ipleri koparılmış ve koca galakside bir başına yüzen bir dolu sa-
hipsiz hikâyeden sonra bu kurutulmuş balık bana nedense hiç tuhaf gelmiyor.



100 Ünlü Türk, detay, 2008,
Rampa Galerî'nin izniyle



100 Ünlü Türk, detay, 2008,
Rampa Galerî'nin izniyle



100 Ünlü Türk, 2008,
100 adet çerçeveli, kağıt üzerine karakalem desen, duvarkağıdı,
buluntu nesneler (fotoğraf, gazete, kartpostal, çizim, pul,
damga vb.) içeren iki adet sunum masası,
Rampa Galerî'nin izniyle

Gülsek mi Ağlasak mı?

Rabia Ertürk

Tarih bir biyografiler bütünüyse eğer, anlatılan farklı hayat hikâyelerinde ortak bir yaşanmışlık vardır ve her tarihi olayda küçük hayat hikâyeleri gizlenmiştir. Mehmet Dere'nin Rampa Galeri'de 10 Haziran - 16 Temmuz tarihleri arasında gerçekleşen *Ne Güllüyorsun? Bu Senin Hikayen* isimli sergisi, biyografi ve tarih arasındaki bu ilişkiyi tekrar düşündürüyor. Türkiye tarihi, bizim hakkımızda ne kadar söz söylüyor ve biz kendi hikâyelerimizi anlatırken Türkiye hakkında ne kadar konuşuyoruz?

Sergiye gezerken resimlerle, figürlerle, tınılarla paslaşıyorsunuz. Gördüklerinizin, duyduklarınızın yaptığı çağrışım ve anımsamalar, sergiyi tamamlayan birer parça oluyor. Sanatçının söyledikleri ile bizim izlenimlerimiz harmanlanıyor ve bir bütün olarak algılanıyor. Anlatılan hikâyeye, kendi hikâyelerimiz yavaş yavaş örtüşüyor.

Hatırlamak tahmin edilebileceği üzere, sanatçının bizde uyandırmak istediği önemli bir unsur. Portreler, resimler, gazete sayfaları hep tanıdık geliyor ve birer anıyı çağırıyor. Bu çağrışımlar kimi zaman çok netken, tarihler geriye doğru gittikçe flulaşabiliyor. Bazen sadece bir kulak dolgunluğundan ibaret kalıyor. "19 Ocak" tarihini çok net hatırlarken, eski bir tarihin hatırlattıkları sınırlı kalabiliyor. Aynı şekilde çalışmalar arasında da bir bağ söz konusu. Mesela, Cumhuriyet Gazetesi'nin ilk sayfasındaki bir karikatür, *One Night Stand (Tek Gece-lik Gösteri)* adlı, Türkiye'nin geçmişine damgasını vurmuş tarihlerin karikatürize edildiği bir çalışma olarak karşımıza çıkıyor. Aynı bağ, serginin genelinde de hissediliyor. Kendi hikâyelerimizle kurduğumuz bağ, eserlerle birlikte çok boyutlu hatırlayışlara sebep oluyor.

İlk bölümdeki *100 Ünlü Türk* çalışması, kurgulanmış tarihin ve Türk kimliğinin yapaylığını sorgulamamızı sağlarken, belli bir tarih anlayışının inşa edilebilirliğini gösteriyor. *100 Ünlü Türk* listeleriyle oluşturulmak istenen belirli bir tasavvurun, Mehmet Dere tarafından araya konulan, Ahmet Kaya, Hrant Dink gibi



100 Ünlü Türk, detay, 2008,
Rampa Galerî'nin izniyle



100 Ünlü Türk, detay, 2008,
Rampa Galerî'nin izniyle



100 Ünlü Türk, detay, 2008,
Rampa Galerî'nin izniyle

beklenmedik kişilerin portreleriyle ya da “Bir araya gelmez,” denilen kişilerin yan yana gelmesiyle kırıldığını görüyoruz. Mehmet Dere, kurgunun yapaylığının aşılabilir olduğunu bize fark ettiriyor.

“Bir adamı tanımak için düşüncelerini, acılarını, heyecanlarını bilmemiz lazım hiç değilse. Hayatın maddi olaylarıyla ancak kronoloji yapılabilir. Kronoloji aptalların tarihi” diyor Cemil Meriç. Kendi içinizde uyanan farklı sesler ve kronolojik bir sıranın olmaması sergiyi tekdüzelikten uzak kılıyor. Türkiye hakkında tek bir fikir değil, kocaman bir izlenim ve duygu yoğunluğu ediniyorsunuz. *100 Ünlü Türk* çalışmasında güncel bir kişinin portesiyle tarihi bir kişinin portesinin yan yana bulunması, kurguya beklenmedik bir kişinin bir anda dahil olmasıyla, gülmeye ağlama arası bir hisse yol açıyor.

Serginin ikinci bölümündeki duvarda kocaman kırmızı harflerle yazan *Res-sentiment* (hınç) kelimesi aslında bütünde anlatılmak istenen ve bütün o hicvin arkasında yatan hissi açıklar nitelikte. Mehmet Dere’nin “Şakaya vurduğuma bakmayın,” dediğini duyar gibi oluyoruz.



Yurttan Sesler (Vol. 1 Melankoli), 2009-2010,
39 adet kağıt üzerine karakalem, çerçeveli desen,
Rampa Galeri'nin izniyle



Yurttan Sesler (Vol. 1 Melankoli), 2009-2010,
39 adet kağıt üzerine karakalem, çerçeveli desen,
Rampa Galeri'nin izniyle



Hınç, 2009-2011,
MDF üzerine kırmızı lake boya,
Rampa Galeri'nin izniyle

Kime Göre 100 Büyük Türk?

Elif Safiye Cengiz

İlk olarak 1970'li yıllarda Hürriyet gazetesinin öncülüğünde ortaya çıkan “büyük Türk” listeleri, Tercüman ve Milliyet gazeteleriyle beraber devam etti. Bu gazeteler dağıttıkları *100 Büyük Türk* kitapçıklarında seçtikleri kişileri kahramanlaştırarak okurun zihnini kendi istekleri doğrultusunda şekillendirmeye çalışıyorlardı. Şimdi bu listeleri incelediğimizde seçtikleri kahramanların bir kısmının tamamen birbirinden farklı hatta birbirine zıt karakterlere sahip olduğunu görüyoruz. Mehmet Dere'nin Rampa Galerisi'deki *Ne Gülüyorsun? Bu Senin Hikayen* başlıklı sergisinde yer alan *100 Ünlü Türk* enstelasyonu, işte tam da bu zıtlık hikâyesinden esinlenerek oluşturulmuş.

Gazetelerin verdiği kitapçıklardan yola çıkarak kendi isim listesini hazırlayan sanatçı, çizimlerinde birçok ilginç ismi yan yana getirmiş ve bunu yaparken kitapçıklarda hiç yer almayan isimleri de kullanmış. Nazım Hikmet ile Necip Fazıl Kısakürek'i, Deniz Gezmiş'le Ziya Gökalp'i, Atatürk ile Türkan Şoray'ı bir araya getirmiş mesela. Sanatçı olması gerekeni yapmış çünkü gerçek hayatta yan yana durmayı beceremeyen bu portrelerin burada yan yana sergilenmesi, toplumun farklı kesimlerinin temsili açısından son derece önemli.

Sergi salonuna girdiğimde dikkatimi çeken diğer bir eser de kocaman kırmızı harflerle yazılmış *Ressentiment* yazısından oluşan bir tipografi çalışması. Çalışma, bir tarafında *100 Ünlü Türk* portreleri diğer bir tarafında da *Yurttan Sesler* başlığı altında sergilediği sanatçıların portreleri olacak şekilde iki duvar arasına yerleştirilmiş. Sanki toplumu yönlendiren üst kesimle, toplumun sıradan bireylerinden oluşan kesim karşı karşıya getirilmiş.

Fransızca'dan Türkçe'ye “hınç” şeklinde çevrilen bu kelime aslında Nietzsche'nin ana kavramlarından biridir. Kölenin efendisinin baskısına karşı duyduğu his, bu kelimeyle ifade edilebilir. Çalışmayı bu bağlamda yeniden düşününce, sanatçının iki duvarın ilişkisine dair yaptığı gönderme daha net anlaşılıyor.



Hep O Şarkı, 2009,
3 adet buluntu plastik oyuncak, içerisine
fotokopi baskı yerleştirilmiş buluntu süs esyası,
Rampa Galeri'nin izniyle



Yurttan Sesler (Vol. 1 Melankoli), 2009-2010,
39 adet kağıt üzerine karakalem, çerçeveli desen,
Rampa Galeri'nin izniyle



Vaktin Var mı?, 2009, video,
Rampa Galeri'nin izniyle

Yine politik duruşunu çekinmeden ifade ettiği ve at engellerine yer verdiği *Tek Gececik Gösteri* adlı dizisinde de toplumsal hafızamızın ne kadar zayıf olduğuna dikkat çekiyor Dere. Gerçekten içinde yaşadığımız bu değişim çağında, toplumların gündemleri hızla değişiyor ve her türlü utanç verici olayı sadece izliyor ve unutuyoruz. Toplum olarak karşımıza çıkan her şeyi irdelemeden kabul edişimizi ve sistemin bizi bu kadar kolay şekillendirmesine izin verişimizi sembolik bir dille eleştiren bu çalışma hayli düşündürücü.

Sergide *Hep O Şarkı* isimli çalışmada yer alan devrim, demokrasi ve Darbe geyiklerini gördüğümde de, "Çalışmanın isminde yer alan bu üç kavramın Türkiye için geyikten öte birşey olmadığı ancak bu kadar güzel anlatılabilirirdi," diye düşündüm. Aslında *100 Ünlü Türk* de geyikti belki. Herkesin istediği tarafa çekebildiği bir geyik. Bütün bunlar yüzünden pek çok acıların yaşandığı, kurbanların verildiği, şiddet ve korku dolu bir yakın tarihimiz var ve biz toplum olarak bunların üzerinden hiçbir şey olmamış gibi atlayıp geçtik.

Galeriye girerken ne ifade ettiğini tam olarak anlayamadığım *Ne Gülüyor-sun? Bu Senin Hikayen* başlığını, sergiyi gezdikten sonra daha iyi anladım. Gerçekten de ağlanacak halimize gülüyoruz, bütün bunlar bizim başımıza gelmemiş gibi.

Cihan Yandı Dilber

Özlem Metin

Bu sergiye giderken sanatçının toplumsal hafızamıza kazınmış ünlüler arasından seçtiği yüz kişinin portresini göreceğimi düşünüyordum. Beklediğimden fazlasını buldum. Sadece yaşamış değil simgesel olarak hayatımıza girmiş pek çok figürü de (ağlayan çocuk, Keloğlan gibi) sergisine katmıştı sanatçı. Birbiri-

Rumeysa Terzioğlu

100 Ünlü Türk arasındaki Mithat Paşa portresinden çok etkilendim. Çünkü suratındaki masum, çelimsiz ve korkak ifadeler hayalimde canlandırıdığım Mithat Paşa portresiyle hiç uyuşmuyor. Belki de uyuşmamasının asıl nedeni darbeci despot bir adamı duygusuz sanmamdır. Açıkçası böyle bir ifadeyi Mithat Paşa'yı kahramanmış gibi tanıtan portrelere bir cevap niteliğinde yorumladım.

ne aykırı duran isimleri (Adnan Menderes, Aziz Nesin, Ziya Gökalp, Deniz Gezmiş gibi) ortak kültürün mirası olarak duvarda yan yana görmek ilgi çekiciydi.

Ancak benim için serginin esas sürprizi gezinin sonunda kendini gösterdi. O sabah televizyonda bir an gördüğüm bir kadının resmiydi bu. O güne kadar bilmediğim bir kadın, aynı gün içerisinde iki defa, farklı ortamlarda karşıma çıkmıştı. 70 küsur yaşında geçirdiği bir trafik kazasında ölen, kaldırıldığı hastaneden cenazesini üç gün kimsenin almadığı, en sonunda bir iki kişinin cenazeyi defnettiği eskilerin ünlü dansözü Özcan Tekgöl'dü bu.

Bir zamanların “cihan yandı dilberi” diye anılan, yurt içinde ve yurt dışında pek çok yerde dans eden Tekgöl, vücudunu boyayarak çektiği bir dönemin meşhur fotoğrafıyla sergide yer almıştı. Şöhreti de unutulmuş ve yalnızlığı da aynı yoğunlukla yaşamıştı. Cenazesi Antalya'daki bir hastanenin morgunda kendisini toprağa kavuşturacak vefalı bir iki dost beklerken, İstanbul'da *100 Ünlü Türk* arasında gösterildiği sergiyi pek çok sanatsever geziyordu. Hayat bu kez sürprizleriyle – hadi cilveleriyle diyelim - sanata galip gelmişti. Mehmet Dere sergiyi hazırlarken böyle bir durumla karşılaşmayı ummuyordu herhalde ama “cihan yandı dilber”e hayatında kimseden görmediği vefayı, öldüğünde o göstermiş oldu.

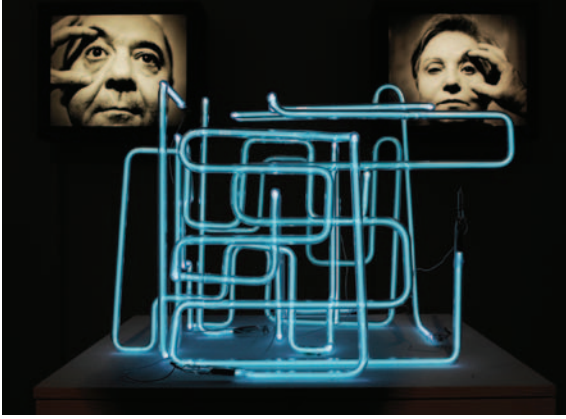
Sarıktaki Püskül

Özlem Metin

Mehmet Dere, *Vaktin Var mı?* isimli video çalışmasında eski bir fotoğrafı tersine işleyen bir saatin ardında fon olarak kullanmış. Fotoğrafta ikisi ayakta duran ve biri oturan üç kişi var ve üzerlerindeki kıyafetlerden fotoğrafın Osmanlı'nın son zamanlarında çekildiği anlaşılıyor. Kıyafetlerinde dikkati çeken nokta ortada oturan adamın sarığının üstünde ters bir şekilde yükselen çalı süpürgesi. Adamın kafasında neden böyle bir şey olduğunu düşünürken aklımıza Osmanlı padişahlarının sarıklarında taşıdıkları süpürge biçimindeki sorguç geldi. Bu sorgucun güzel bir hikâyesi var: Yavuz Sultan Selim 15 Şubat 1517'de Mısır'ı fethedip Kahire'ye girmişti. 20 Şubat Cuma günü Melik Müeyyed Camisi'nde okunan hutbede hatîbin kendisinden “Hâkimü'l-Harameyni's-Şerîfeyn (şerefli Mekke ve şerefli Medîne'nin hâkimi)” diye bahsetmesi üzerine derhal hatîbe müdâhale ederek “-Yok yok! Bilakis hâdimü'l-Harameyni's-Şerîfeyn (şerefli Mekke ve şerefli Medîne'nin hizmetçisi!)” diyerek düzeltir. Yavuz, Hâdimü'l-

Harameyni’ş-Şerîfeyn olduğunu ifâde etmek için de sarığının üzerine süpürge biçiminde bir sorguç takar. Yavuz Sultan Selim’den sonra diğer Osmanlı padişahları da sarıklarında süpürge sorgucu taşımaya başlarlar.

Mehmet Dere’nin fotoğrafındaki adam, o süpürgeyi niye taktı bilinmez ama süpürge püskülleri bir zamanlar Osmanlı padişahlarının kutsal beldelere gösterdikleri saygının ve tevazunun simgesiydi.



Gökçen Dilek Acay, Mind Control, yerleştirme, 2011,
ALANistanbul'un izniyle



Gökçen Dilek Acay, Alamet-i Mübarek, yerleştirme, 2011,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden



Gökçen Dilek Acay, Monchers Diktateur, kolaj serisi, 2011,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden

Kontrol Altında

Muharrem Kalenci

Genç sanatçı Gökçen Dilek Acay'ın ALANistanbul'da açtığı üçüncü kişisel sergisi *Mind Control*, daha çok politik eleştiriler içeren çeşitli nesneler, kolajlar, videolar ve yerleştirmelerden oluşuyor.

Galerinin girişine geldiğinizde, dönen bir pervanenin sesi duyulmaya başlıyor ve içeriye doğru ilerledikçe bu ses daha da şiddetleniyor. Biraz daha dinlediğiniz zaman bunun bir helikopter sesi olduğunu anlıyorsunuz. İçeride karşınıza çıkan ilk görüntü bir toplama kampını andırıyor. Sürekli olarak bir insan sevkiyatı var sanki ve helikopterin sesinden başka bir ses duyulmuyor.

Sanatçının uzun süre Almanya'da yaşaması ve sergide yer alan işlerini Doğu Almanya'da üretmesi, bende tüm bunların içinde sanki Yahudi soykırımına ve toplama kamplarına göndermeler varmış izlenimini yarattı. Bu fikrimi kendisiyle paylaştığımda sanatçı bilinçli olarak böyle bir şey yapmadığını fakat bilinçaltında yer alan bazı şeylerin yansımaları olabileceğini ifade etti.

Galeriye girdiğimde kapının hemen sağında, askıda duran desenli bir ceket dikkatimi çekti. Bu eserle, çok kısa bir süre önce meyvelerini gördüğümüz Arap dünyasının uyanışına gönderme yapan sanatçı, aslında çalışmayı bu olaylardan önce yapmış. Hüsnü Mübarek'e duyduğu öfkeyi anlatmak için özellikle bu objeyi seçmiş. Mübarek'in, Londra'da kumaşını özel olarak dokuttuğu ve üzerine kendi adını yazdırdığı, yaklaşık on bin pound değerindeki ceketini medyada çokça yer almıştı. Sanatçı sergideki bu sembolik ceketle, baskıcı rejimler tarafından sömürülen insanlara ve israf edilen kaynaklara dikkat çekmek istemiş. *Alamet-i Mübarek* adını verdiği eserinde kullandığı ceketin üzerine de "devrim" kelimesini yazdırmış. Bundan yola çıkarak, sanatçının ezilen toplumları eşitlik ve özgürlük konusunda haklarını aramaya teşvik eden bir tavır içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Sergide ilerlerken sol tarafınızda kalan *Monchers Diktateur* adlı kolaj serisinin Hitler, Stalin, Mao gibi diktatörlerin peruklu küçük portrelerini görüyoruz. Bütün bu portrelerle beraber toplama kampının içinde gezerken, tarih boyunca buralardan gelip geçen diktatörleri görmek, yaşanan zulümlerde kimlerin rol aldığını yeniden hatırlamak açısından önemli.

Oval bir tahtanın üzerine yerleştirilen sabunlarla oluşturulmuş *Soap Down* adlı eser de sergide dikkatimi çekenlerden. Bu çalışmayı yakından incelediğinizde, sabunların üzerinde belli belirsiz saç tellerini görmeye başlıyorsunuz



Gökçen Dilek Acay, Soap Down, yerleştirme, 2011,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden



Gökçen Dilek Acay, Lenin, video, 2011,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden



Gökçen Dilek Acay, Mind Control, yerleştirme, 2011,
Güncel Sanat Gezileri ekibinin objektifinden

ve biraz daha dikkat ederseniz bu saç tellerinden yapılmış haritaları farkediyorsunuz. Eserle ilgili diğer bir ayrıntı da, bu saç tellerinin sanatçıya ait olması. Her anlamda ilginç bir ifade biçimi yaratan eserde anlatılmak istenen belki de temiz bir dünya özlemidir.

İlerledikçe artan helikopter sesiyle birlikte karşınıza sanatçının sergiyle aynı ismi taşıyan ve neon ışığından yapıldığını bildiğimiz *Mind Control* eseri çıkıyor. Seyircinin hareketine bağlı yanıp sönen ve aynı zamanda helikopter sesinin kaynağı olan bu çalışma mekanın ortasına yerleştirilmiş. Kare şeklindeki bu alan, bir doktor muayehanesi olarak tasarlanmış yorumunu yapabilirim. Yanıp sönen ışıksa sanki ortamı sterilize ediyormuş hissini yaratıyor seyircide. Bu eserin hemen arkasındaki duvara asılmış ve ışıklandırılmış bir erkek ve bir kadın kafasının fotoğrafı gözünüze çarpıyor. Her ikisinin de birer gözü, kime ait olduğu belli olmayan bir elin iki parmağıyla açık tutuluyor. Belki de bu fotoğraf bizim tarih boyunca tekrarlanıp duran bazı şeyler karşısında daha uyanık olmamız gerektiğini söylüyor.

Sanatçının son eseri, cam bir odanın içinde sergilenen *Lenin* isimli video. Bir kişi karlı ve soğuk bir havada, Lenin'in heykelini pembe bir şalla örtmeye çalışıyor. Anladığım kadarıyla sanatçı burada Berlin duvarı yıkıldıktan sonra sosyalizm düşüncesinin korunmaya muhtaç kaldığını anlatmak istiyor ve kullandığı pembe şalla bu düşüncüyü savunan tüm insanlar adına sembolik bir şekilde Lenin heykelinin üstünü örtüyor. Videonun sonunda sanatçı, sanki seyirciye umut vermek ister gibi heykeli tamamen pembe şalla kaplayarak belki de sosyalizmin yeniden başarılabileceğini söylemek istiyor.

Sergi boyunca seyirci sürekli bir beyin yıkama ve propaganda işlemine maruz bırakılıyor aslında ve tüm bu süreci, yani toplama kampını andıran bu sergiyi bitirip kurtulduğunu sandığı an, aslında bir bakıma tamamen bu kampa hap-solduğu gerçeğiyle yüzleşiyor. Sanatçı, çalışmalarıyla hepimizi, bilinçaltında yer alan geçmişe dair imgeleri yeniden düşünmeye ve sorgulamaya çağırıyor.

Oğuzhan Dönmez

Politika, uygulayıcıları tarafından bireyleri ve dolayısıyla toplumun zihinsel yapısını dönüştürmek ve tahakküm edebilmek için kullanıldığında, despotik durumlar ve toplumsal sorunlarla karşılaşırız. Sergiye ismini veren, yanına gittiğinizde yanıp sönen ve yaydığı ışık halesiyle sizi sarıp sarmalayan *Mind Control* cihazı diktatörlerin insanların zihinlerini baskı altına alıp tekdüzeleştirmelerinin sembolünden başka bir şey değil.

Mind Control cihazının hemen yanında üzerinde sanatçının kendi saç tellerinden yapılmış bölge-ülke-kıta haritaları olan sabunlar politikanın çıkarların ötesine geçemediği zamanlarda diktatörler tarafından kirletilmiş bir dünya yerine şeffaf, temiz ve kirlerden arınmış bir dünyaya olan özlemi manidar bir şekilde sunuyor.



Magali Reus, Background (HD Film),
Spill (Silicone rubber),
Closure (cast aluminum), 2009,
Galeri NON'un izniyle



Magali Reus, 2009,
Spill (Silicone rubber)
Galeri NON'un izniyle



Magali Reus, 2009,
Closure (cast aluminum)
Galeri NON'un izniyle

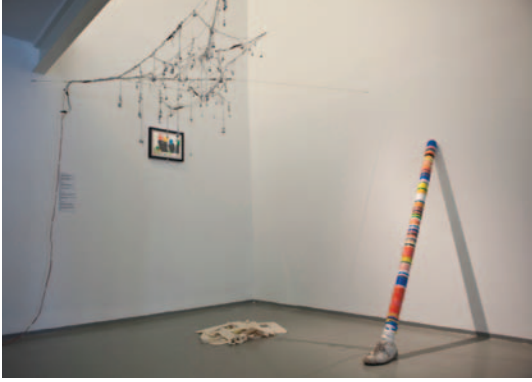
Gerçek Prova

Muharrem Kalenci

Askerlerin başrolde olduğu bir video gösterisi (*Background*, 2009), şeritler halinde yere serilmiş izolasyon malzemeleri (*Spill*, 2009) ve yuvarlak bir varil kelepçesi (*Closure*, 2009). 10 Haziran – 15 Temmuz tarihleri arasında Galeride NON'da gerçekleşen *Prova* sergisinde izleyiciyi, Magali Reus'a ait bu üç eser karşılıyor. Videoda profesyonel model görünümüne yakışıklı askerler, bir çeşit eğitimden geçiyorlar. Fakat yaptıkları hareketler biraz garip ve gerçeğe de pek alakası yok. Geriye çekilip eseri bütün olarak seyrettiğinizde sanatçının yerdeki malzemelerle, askeriye'nin toplumdan izole bir şekilde yaşadığını, mükemmel görüntüleriyle gerçekte olmadıkları gibi gösterildiklerini anlatmak istediğini anlıyorsunuz. Sanatçı, kelepçe kullanarak bu kısır döngünün kilitleyip toplumdan gizlendiğini ifade etmek istemiş diye düşündüm.

Sergide ikinci olarak Aslı Çavuşoğlu'nun altı resimden oluşan *The Demolition of the Russian Monument at Ayastefanos* (2011) isimli ilginç bir çalışması yer alıyor. Sanatçı bu eserde, '93 Harbi olarak bilinen Osmanlı-Rus savaşı sonrasında yapılan Rus Anıtı'nın Osmanlı tarafından yıkımı esnasında çekilen altı fotoğrafı yeniden yorumlayarak farklı bir görsel malzeme ortaya çıkarmış. Kullanılan fotoğraflar son derece önemli çünkü yıkımı kayıt altına alan diğer belgelerin hemen hemen tamamı yok edilmiş ve geriye yalnızca bu fotoğraflar kalmış. Bu esere bakarken kısa süre önce Memet Aksoy'un Kars'ta yapımına başladığı ve henüz tamamlanamamışken çeşitli tartışmalar sonucunda yıktırılan *İnsanlık Anıtı* aklıma geldi. Bu iki olayı karşılaştırdığımda sanat eserlerinin tarih boyunca güç ve yetki sahiplerinin politik duruşlarına göre muamele gördüğünü bir kez daha fark ettim.

Galerinin giriş katının ortasında Conrad Ventur, Jan Freuchen ve Nazım Hikmet Richard Dikbaş'ın eserleri yer alıyordu. Conrad Ventur'un *13 Most Beautiful* (2009-2011) adlı çalışması, Andy Warhol'un kırk beş yıl önce çektiği filmlerde yer alan kişilerin yeniden bulunmasıyla ortaya çıkmış. Sanatçı bu eseriyle, geçmişle bugünü karşılaştırma imkanı veriyor izleyiciye.



Jan Freuchen, Capgras Collection, 2011,
Galeri NON'un izniyle



Nazım Hikmet Richard Dikbaş,
Learn. Learn Now. Learn Quick, 2011,
Galeri NON'un izniyle



Nazım Hikmet Richard Dikbaş,
I Don't See What's So Funny, 2011,
Galeri NON'un izniyle

Jan Freuhen'in *Capgras Koleksiyonu*'nun bir parçası *Empathy* (2011) adlı eseri ise insan bacağını andıran ve üzerinde bağış bilezikleri olan bir tahta sopa, yere serilmiş baskılı bez taşıma torbaları, asılı şekilde duran cep telefonu kulaklıkları ve yüzleri boyanmış insanlardan oluşan bir fotoğraf karesinden oluşuyor. Bu köşeye özellikle Nazım Bey'in eserlerini de dahil ederek baktığımda bir taşınma ve mekanı terk etme duygusu uyandı bende. Taşınma esnasında terk edilen mekanda bazı eşyaların unutulması ya da bilerek bırakılması durumuna gönderme yapıyordu eserler sanki. Çeşitli malzemelerle terk edilen şeylerin görünen kısmı temsil edilirken, daha soyut anlamda terkettiğimiz görünmeyen şeyler de kulaklıklardan gelen belki alçalıp yükselen o çılgına benzer sesle anlatılmak istenmiştir.

Nazım Hikmet Richard Dikbaş'ın *Learn. Learn Now. Learn Quick* (2011) adlı çalışması eğitimi konu alan dört çizimden oluşmakta. Sanatçı her bir çizimde birbirinden çok farklı tipte insanlar kullanmış. İlk üç çizimdeki karakterlerin konuştuklarından bir şeyler çevirmekte olduklarını ve bunun hiçkimse tarafından anlaşılmayacağını sandıklarını görüyoruz. Burada dördüncü karakter ortaya çıkıyor ve diğerlerine "Siz ne kadar saklasanız da ben sizin ne çevirdiğinizi biliyorum ve ona göre tedbirlerimi alıyorum. Gün gelecek gerekli cevabı vereceğim," diyor. Bana göre dördüncü karakter sanatçının ta kendisi olabilir ya da belki de biz seyirciler dördüncü karakteri oluşturuyoruzdur.

Galerinin alt katında Basim Magdy'nin, *A Film About The Way Things Are* (2010) adlı videosu İstanbul'daki Miniaturk Müzesi ile, Basel ve Elba adalarında çekilmiş. Sanatçı bu çalışmada, genelden çok mikro alanlara odaklanarak gör-düklerimizin arkasındaki gösterilmeyen noktaları vurguluyor.

Yine aynı katta Nazım Dikbaş'ın *I Don't See What's So Funny* (2011) isimli bir eseri daha var. Bu çizimin lokasyonu, kendisi kadar önemli. Eser dörder adet, beş sıra halinde yerleştirilmiş insan kafaları çizimlerinden oluşuyor. Galerinin dar bir alanının en ucundaki duvarına yerleştirilmiş bu çalışma, izleyiciyi eserin bulunduğu mekanın içinde sıkıştırarak yapıta daha iyi odaklanılmasını sağlıyor. Sanatçı bu çizimlerinde Türk toplumunda yaygın bir şekilde yapılan intihal konusunu işlediğini anlattı. Bilgi hırsızlığının özellikle akademik alanda çok sık rastlanan bir problem haline geldiğini ve aslında geçiştirilmeyecek kadar önemli bir konu olduğunu vurguladı.

Sanki *Learn. Learn Now. Learn Quick* serisinde belirsiz kalan ve merak ettiğimiz numaranın ne olduğunun cevabını sanatçının bu eserinde buluyoruz. Bana kalırsa bu son eserde yer alan başlar muhtemelen Türkiye'nin intihal yapan ünlü akademisyenlerinden oluşan top yirmi listesidir.



İrfan Önürmen, Otopsi, 2011,
Pi Artswor'ün izniyle



İrfan Önürmen, Otopsi, 2011,
Pi Artswor'ün izniyle



İrfan Önürmen, Otopsi, 2011,
Pi Artswor'ün izniyle

Bir Toplumun Belleğini Gazeteler Üzerinden Okuma Çalışması: Otopsi

Rabia Aydın

Otopsi ismi insana çok hoş şeyler hatırlatmıyor. Ölünün kafa, göğüs ve karın boşluğunun açılarak ölüm sebebinin araştırılması işi. Rahatsız ediciliği muhtemelen hem ölümlle ilgisinden, hem de bu ölüme dair şüphelere işaret ettiğinden.

Pekiye, otopsi ne işe yarayacak? Ölenleri tekrar hayata geri döndürmek mümkün olmadığına göre, otopsi bir nevi yaşayanların hayatına sahip çıkıyor ve kalanları gelebilecek tehlikeleri araştırarak uyarıyor. Ya da ölenin üzerindeki sır perdesini kaldırarak yakınlarının içlerinin rahatlamasını sağlıyor. İrfan Önürmen Pi Artwork Tophane’de 26 Nisan - 16 Temmuz tarihleri arasında gerçekleşen *Otopsi* sergisinde, toplumun mikrokozmosu sayılabilecek insanın kafasına otopsi yaparak bellekteki toplumu zehirleyen kavramları gazetelerden çıkarmaya çalışmış. Bellek, otopsi ve gazete bu enstalasyonu oluşturan kavramsal bütünün en önemli parçaları.

Sanatçı, yazılı ve görsel medyanın her şeyi bir malzemeye dönüştürmesini tersine çevirerek, gazeteyi sergisinin malzemesi ve konusu yapmış. Mekanın ortasında, gazetelerin üst üste dizilmesiyle oluşturulmuş bir erkek kafası ve yanına yine gazeteden yapılmış makas ve benzeri otopsi gereçleri yerleştirilmiş. Duvar da gazete küpürleri, üst üste dizilmiş arabalar, baş kısımları çıkarılmış takım elbiseli kişiler, ters çevrilmiş gökdelenler, Türk-Kürt-Ermeni kelimeleri, gözleri bantlanmış insanlar ve yarı çıplak kadın resimleri yer alıyor.

Sanatçının gazete ve bellek arasında kurduğu ilişkiyi uçak ve karakutu arasındaki ilişkiye benzetebiliriz. Hani bilirsiniz, uçak düşer ve ardından uçağın düşme sebeplerini araştırmak için uçağın kara kutusunu ararlar. Bellek de adeta insanın kara kutusu. Doğum anından itibaren tüm yüklemeler orada toplanır ve saklanır. Zamanı geldiğinde de insan zihni çeşitli süreçlerden geçerek aniden bilgiyi gün yüzüne çıkarır verir. Şaşırsınız, o bilginin ne zaman yüklediğini belki de hatırlamıyorsunuzdur bile. Bellek adeta uçağın karakutusu gibi



İrfan Önürmen, Otopsi, 2011,
Pi ArtsworK'ün izniyle



İrfan Önürmen, Otopsi, 2011,
Pi ArtsworK'ün izniyle

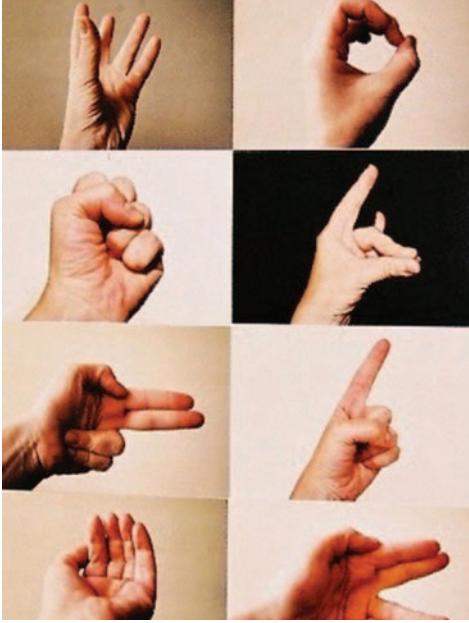


İrfan Önürmen, Otopsi, 2011,
Pi ArtsworK'ün izniyle

her şeyi kaydeder. Şüpheli bir uçak düşmesiyle kara kutu; şüpheli ölüm ile otopsi aynı yerededir. İkisi de gizlenmiş bilgiyi gün yüzüne çıkarmak için vardır.

Bu anlamda “aramak” tam da bu sergiyi ifade eden sihirli kelime. Çünkü Önürmen, toplumun belleğini oluşturan ve bir toplumu mahveden sebepleri gazetelerde arayıp bulmaya çalışmış; haber yapma biçimleri, yanlış bilgilendirme, göz boyama yöntemleri, hedef gösterme, canavar yaratma, yanlış yönlendirme. Televizyonlarda çok görmüşüzdür: Yolda bir adam ölmüş ve üstüne hemen bir gazete örtülmüştür. Sanki korunur ölü ve ölümü gizlenir toplumdan. Hâlbuki bazen ölümünün müsebbibi gazetedir. Kışkırtmıştır. Adres göstermiştir. Manipüle etmiştir ve bir cinayete sebep olmuştur. Buna rağmen suç mahallinde ve ölünün üstünde bulunmasıysa bambaşka bir ironidir.

Tüm bunların ötesinde serginin benim için anlamı, eline gücü ve iktidarı vererek büyük bir misyon yüklediğimiz gazetenin de nesneleştirilerek bir enstasyon haline getirilebilmesi.



Gonca Sezer, Eylem, 2011,
PG Art Gallery'nin izniyle



Didem Ünlü, Rüya Seyri, 2011,
PG Art Gallery'nin izniyle

Ellerine Bak

Rümeysa Özcan

“İnsan, ne zaman insan olmuştur? Düşünmeye, söz söylemeye, yaratmaya ve değiştirmeye ne zaman, nasıl başlamıştır?” sorularını sorarak insanlaşmanın başlatıcısı olarak düşünülen *elleri*, üreten, dönüştüren ve böylece başkalaşan beyni ile ‘şey’leri yeniden yaratan insanın diğer canlılarda benzeri olmayan bir parçası olarak kurgulayan Pg Art Gallery’deki *Ellerine Bak* sergisi konseptini Thomas Aquinas’tan alıntılarla sunar: “İnsanın aklı ve eli vardır.”

“İnsanın aklının bir yansıması olarak mı el vardır yoksa elleri olduğu için mi akıl sahibi olur insan?” gibi sorulara davet eder bizi Thomas Aquinas. Hiç şüphesiz evrimsel insan tarihi anlayışı eller sayesinde üreten, dönüştüren ve başkalaşan akla sahip olduğumuzu iddia eder. Jacques Derrida şöyle der: “Gözler bedeninin yaşlanmayan parçasıdır. Yani herhangi birinin çocukluğunu bedeninde ararsanız, bedendeki tüm yaşlanma belirtileri olan bozulan kas sisteminde, beyazlayan saçlarda ya da değişen boy ve kiloda değil, bu çocukluğa ancak gözlerdeki bakışlarda bulabilirsiniz. Benim yaşımdaki bir adamın çocukluğundaki gözlerle sahip olması çarpıcıdır (...) Gözler sayesinde içerideki ruh kendini dışarıya aksettirir. Ama ben bunu şöyle tercüme ediyorum: Kişinin bakış biçiminin yaşı yoktur. Kişinin gözleri hayatının aynısıdır. Ve bu konuyla alakalı olarak eller konusunda bir şey söyleyeceğim. (...) [Eller] Bedenin bu kısmına verilen ayrıcalık. Hatırlayalım ellerin tarihi vardır, insanın evrimi yani hayvanın insanlaşması dediğimiz şey ellerin değişimi sayesinde gerçekleşir. Bence bedendeki eller aynı kalmaz, çocukluktan yaşlılık dönemine eller değişir. Tanınırlığın sahnesi gözler ve ellerdir, kişi Öteki’ni bu izler sayesinde tanımlar. Narsizm meselesine dönersek, paradoks biçimde beden bu bölümleri kolayca görebildiğimiz en az görünür yerlerdir. Aynaya bakarız ve neye benzediğimiz hakkında fikir sahibi oluruz. Fakat kendi bakış biçimimizle ilgili imge yakalamak ya da ellerimizin hareket halindeki gerçek görüntüsünü yakalamak çok zordur. Ellerimizin ve gözlerimizin nasıl olduğunu bilen ise



Ayşegül Süter, 2011,
PG Art Gallery'nin izniyle



Jerome Symons, 2011,
PG Art Gallery'nin izniyle



Burak Bedenlier, 2011,
PG Art Gallery'nin izniyle

Öteki'dir. Bunlar – ellerin jestleri- insanın kendisinden ziyade Öteki tarafından daha iyi görünürler.”¹

PG Art Gallery'nin 15 Haziran - 20 Temmuz arasında düzenlediği karma bir sergi olan *Ellerine Bak'ta* Gonca Sezer'in bir eylem yaratmanın aracı olmasının ötesinde aynı zamanda bir ifade aracı olarak yan yana getirdiği ellerin çeşitli jest ve işaretlerini gösteren fotoğraflar, Öteki ile girilen ilişkide ellerle oluşturulan bir işaret sistemi üzerinden kurulan bir dili anımsatıyor. İstemli veya istemsiz yapılan bir takım jestlerin Öteki'ne verdiği mesajlar, sözlü bir iletişimde kullandırılan kelimelerden bazen çok daha güçlü, yapıcı veya yıkıcı hale gelebiliyor. Bir zafer işaretinin ya da karşı tarafı aşağılamanın bir ifadesi olarak jestlerle küfür etme aktüel manada barışın, direnişin ya da bir savaşın başlatıcısı olabiliyor. Başlı başına iletişim aracı şeklinde ele aldığımızda, el işaretlerinin sağır ve dilsiz insanların Öteki ile kurdukları ilişki biçimi olarak belirmesi sözsüz iletişimin imkânlarını hatırlatıyor. On parmağın alfabe sistemi gibi işlev görmesi günlük hayatta farkında olmadan bilinçdışı sayısız eserler ürettiğimizi ve Öteki'ne iç benliğimizden mesajlar sunduğumuzu düşündürüyor. Jacques Derrida'nın da ifade ettiği gibi değişmeyen ben'e dair bir şeyler söyleyen bedenimizin yegâne parçaları eller ve gözler, zihnin aldatıcı bilinçliliğinin verdiği sözel mesajlardan farklı olarak ruhu ve bilinçdışı durumu yansıtan bir izlek ve gizli bir iletişim sistemi olarak beliriyor.

Rüya Seyri adlı tuval çalışmasında Didem Ünlü, Irak gazeteleriyle gerçekleştirdiği kolajın üzerine çizdiği yerçekimine paralel biçimde baş aşağı yeni doğmuş bir bebek ve akan boya-kanlarla birlikte, yeni bir yaşamın nasıl bir dünyaya -yani savaş ortamına doğduğuna dair izlenimler bırakıyor. Arap harflerinin verdiği deruni his, yeni doğmuş bebek ve akan kanla bir araya gelerek hem varlığa ve oluşuma dair anlamlar üretiyor hem de bugünkü Orta Doğu coğrafyasında yaşanan “kanlı bir doğuma” işaret ediyor. Gazetelerin Irak'tan seçilmesi yakın tarihte Irak'ın şahit olduğu kanlı bir savaşın izlerini, çocukların ölümlerini, dolayısıyla bir felaket sebebiyle yiten umutları çağırıştırıyor.

Can Ertaş'ın kendi parmak izini sergilemesi bende biriciklik mefhumunu ve bir kaydetme durumunu çağırştırdı. Retinanın her insana has olması gibi parmak izinin de emsalsiz olması beden bu parçalarının, gözlerin ve ellerin ruh-beden arasında bir izdüşüm olduğunu hatırlatırken özelliğın biricik göstergeleri şeklinde beliriyorlar. DNA gibi parmak izinin de sahibine dair bir hafıza niteliğindeki çizgi ve kıvrımları, bilinmeyen bir kader haritasına dönüşüyor.

1 Derrida, Yön. Kirby Dick, Amy Ziering, Oyuncular: Jacques Derrida, Marguerite Derrida ve René Major, Belgesel, Jane Doe Films. 2002.



Can Ertaş, Fibonacci Dizisi, 2010,
PG Art Gallery'nin izniyle



Jerome Symons
PG Art Gallery'nin izniyle

İnsanın yapıp etmelerini gizlice taşıırken aynı zamanda her insana has özelliği bu gizlilikte açığa vuruyor. Sherwood Anderson'ın *Hands* adlı öyküsünde elleriyle konuşan sessiz bir adamın hikayesi anlatılır: "Wing Biddlebaum'un hikayesi ellerin hikayesidir. Tıpkı, kafesteki kuşun kanatlarını vurma gibi ellerinin hiç durmayan hareketi ona bu ismi verir. Kasabanın bazı meçhul ozanları bu durum üzerine düşünürler: Eller sahibini ikaz eder. Wing Biddlebaum ellerini sürekli gizlemek isterdi çünkü tarlada yanında çalışan ya da yanından geçen adamların tümüyle ifadesiz ellerine şaşkınlıkla bakardı." Bir adamın sırrını taşıyan ve sürekli hareket halinde olan ellerin gizlice ve hiç durmadan konuşması kasabadaki herkesin dikkatini çekmektedir. Bu adam çok az konuşur fakat elleri çok konuşur. Yaşadığı bir sarsıntının, belki de bir günahın izleği haline gelen bu eller kafeste kanat çırpın kuş metaforu gibi varlığının bir dili, kendi öznel hikâyesinin bir izi ve kaydı haline gelir.

Sergide Jerome Symons ise sarı bir suyun içinde kırmızıya boyanmış bir kalp dalgasının üstünde birleşen elleri sunuyor izleyiciye. Gelip geçici olan mekan-zaman sathında vuslata eren iki biricik ruhu simgeleyen ellerin kalp remiziyle bir araya gelmesi, kanlı insan elleri dünyayı yıkıma uğratsa da sevgi ile kenetlenen ellerin tüm olumsuzlukları aşabileceği iyimserliğini hissettirmekle birlikte kalbin diğer temsilinin de eller olduğunu ima ediyor. İki elin birbirine kenetlenmesi, kişiyle Öteki'nin ezeli ebedi bir dokunma halini çağırıştırıyor. Aynı zamanda iki insan arasındaki aşkı ve vuslatı da anlatan bu eller, tutkunun ellerinde nasıl ortaya çıktığına dair çağrışımlar yaparken aşk aracı olarak bizzat ellerin varlığı bir simge haline geliyor. Ian McEvan'ın Robie ve Cecilia'nın hikâyesini anlatan *Kefaret* adlı romanında büyü ve harikulade elleri tarif ederken, eller ve ellerin jestleri bir aşk metaforu haline gelir: "Bir elini kaldırdı ve parmaklarını büktü, ve eskiden olduğu gibi düşündü, ilgi çekici bu makine, kolunun sonundaki bu etli örümcek nasıl olurdu da tümüyle onun emrinde, onun olabilirdi. Ya da bu ellerin kendine ait özel küçük bir hayatı var mıydı? Parmağını büktü ve sıkıştırdı. Gizem elin hareket etmeden önceki anındaydı, hareket etmesiyle etmesi arasında kalan saniyeydi. Dalgakıran gibiydi. Kendini bu kıvrımda bulabilseydi, diye düşündü, kendisini, kendisinin bu parçasının sırrını bulabilirdi."



Pipilotti Rist, Safran Çiçeği, 2004,
Fotoğraf: Larry Lamay,
Sanatçı ve Hauser & Wirth and Luhring Augustine,
New York izniyle



Pipilotti Rist, Safran Çiçeği, 2004,
Fotoğraf: Larry Lamay,
Sanatçı ve Hauser & Wirth and Luhring Augustine,
New York izniyle

İstanbul Modern Müzesi, *Kayıp Cennet*,
Doug Aitken, Francis Alys, Katerina Athanasopoulou, Jim Campbell, Ergin Çavuşoğlu,
Desertmed, Shaun Gladwell, Emre Hüner, Nina Katchadourian, Ali Kazma, Laleh Khorramian,
Guy Maddin, Rivane Neuenschwander, Ulrike Ottinger, Tony Oursler, Qiu Anxiong, Pipilotti
Rist, Charles Sandison, Kiki Smith, Bill Viola, Pae White,
24 Mart - 25 Temmuz 2011

Bir Sarsılma ve Kendine Gelme Sergisi: Kayıp Cennet

Gülsüm Kavuncu

Son derece yapay bir renge boyanmış makinaların işleyişini görüyoruz ilk önce. Sonra, yavaş yavaş makinalarla aynı renkte birtakım estetik canlılar süzülmeğe başlıyor ekranda. Mekanik ve itici makinalar bir anda yumuşamaya ve organikleşmeye başlıyor. İç içe geçen görüntüler, zıtmış gibi duran iki şeyin aslında birbiriyle ne kadar bağlantılı olduğunu gösteriyor bize yani doğa ve teknolojinin. Katerina Athanasopoulou'nun *Meleksi Makine* isimli videosu, İstanbul Modern'deki *Kayıp Cennet* sergisinin hemen girişinde yer alıyor ve bana kalırsa sergideki tüm yapıtların içinde, kayıp cennet duygusunu en yoğun şekilde izleyiciye veren çalışma bu. Görsel olarak büyüleyici bir tarafı var, belki de bu yüzden sergide dönüp dolaşıp tekrar izledim bu videoyu.

Ondokuz sanatçının işlerinden oluşan bu sergide doğa, insan ve teknoloji arasındaki ilişki farklı görsel temsillerle sorgulanıyor. Dijital ve geleneksel görsel tekniklerin iç içe geçtiği çalışmaların her birinde doğa ve insan arasındaki çatışmalı durum konu ediliyor. Bu anlamda, kullanılan görsel dilin de bu çatışmanın bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Sergide bir yandan teknolojik gelişmelerin insan ve doğa arasındaki mesafeyi arttıran yönü vurgulanırken bir yandan da geleneksel yöntemlerle beraber dijital ortamda hazırlanmış çeşitli işler de konuluyor karşımıza. Fakat ben bunu bir çelişki olarak görmüyorum. Aynı anda hem geleneksel hem de dijital araçları kullanmak, izleyiciye soğukluk ve sıcaklık, yapaylık ve doğallık, gerçeklik ve sanallık gibi ikili duyguları bir arada yaşıyor. Gerçek dokuların ve nesnelerin arasında sanal olanın yarattığı etki daha güçlü bir şekilde hissediliyor. İsviçreli sanatçı Pipilotti Rist'in *Safran Çiçeği* eseri, buna bir örnek olabilir. Bu çalışma, sanatçının nostaljik bir yaklaşımla çocukluğundaki İsviçre'nin doğal güzelliklerini anlatan görsellerden ve bunun git gide bozulduğunu ifade eden kurumuş bir ağaç enstalasyonundan oluşuyor. Alp dağlarından yemyeşil manzaraların gösterildiği videonun tam karşısında, mekanın ortasında duran kurumuş ağacın dallarına bazı plastik nesneler asılmış. Burada, doğada en geç yok olan plastiğin kullanılması da önemli bir ayrıntı. Enstalasyonun diğer tarafında yine duvara yansıtılmış bazı doğa manzara-



Shaun Gladwell, Özür, 2009,
Sanatçı ve Anna Schwartz Gallery,
Melbourne & Sydney izniyle

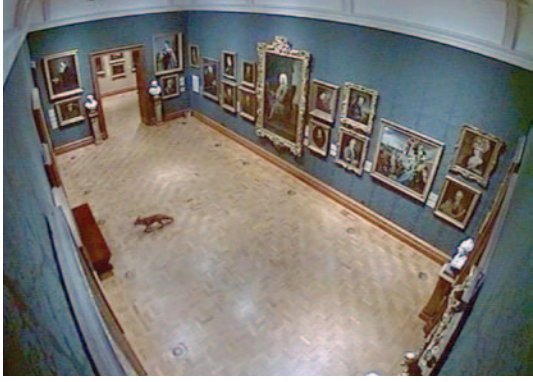


Shaun Gladwell, Özür, 2009,
Sanatçı ve Anna Schwartz Gallery,
Melbourne & Sydney izniyle

ları görüyoruz ve ağaca asılı plastik nesnelerin gölgesi, sürekli değişen görün-
tünün üzerine düşüyor. Bu anlatım şekli, ekranda görünenle gerçeği bir ara-
ya getirirken aynı zamanda daha yakınımızdaki plastikler ve doğadaki bo-
zulmalar olduğunu yeniden hatırlatıyor. En çarpıcı kısmı ise tam ekranın önün-
den geçerken gölgenizin doğa görüntülerinin üzerine düşmesi, tıpkı plastiklerin
gölgesi gibi. Sanki asıl suçluların gölgeleri düşüyor o sırada ekrana, insanların.
Tam bu noktada hem tüm bunların mağduru hem de bu sistemin bir parçası ol-
duğumu hissettim. Bu suçluluk duygusunun gölgeyle ifade edilmesi, sert bir an-
latımın anlık etkisinden, yumuşak ama derin bir sorgulamanın çok daha güç-
lü olduğunu gösteriyor bize.

Kayıp Cennet, aslında insanın yeryüzünde aradığı ama yaptıkları yüzünden
asla bulamayacağı bir yer bence. Belki de bu yüzden, insanın vicdanında hep bir
mahcubiyet duygusu vardır doğaya karşı. Shaun Gladwell'in *Özür* isimli çalış-
ması bu duyguyu çok güzel anlatıyor. Otoyollarda araba çarpması sonucu ölen
hayvanları konu edinen videoda, motorsikletli bir adam yol kenarında bulunduğu
ölü kanguruları kucağına alıyor, onları temizliyor ve ne yapacağını bilemeyen bir
ruh hali içinde bir o tarafa bir bu tarafa yürüyor.

Sergide yer alan tüm çalışmalar bana şunu hatırlattı, doğa ve insan arasın-
da her ne kadar çatışma ve gerilim varsa da kopması imkansız bir bağ ile bir-
birlerine bağlı oldukları gerçeği değişmeyecek. Bu nedenle insanın doğayı de-
ğiştirme ve dönüştürme serüveni de hiç durmadan devam edecek. İnsan bu sis-
temin hem öznesi hem de nesnesi olarak arada sıkışmış bir halde kayıp cenne-
tini aramaya devam edecek.



Francis Alÿs, Gece Nöbeti, 2004,
Sanatçı ve Galerie Peter Kilchmann,
Zürih izniyle



Francis Alÿs, Gece Nöbeti, 2004,
Sanatçı ve Galerie Peter Kilchmann,
Zürih izniyle

Günah Çıkartma

Sümeýra İkiz

Yeryüzüne asılı zincirli merdivenden Kayıp Cennet'e indim. Karanlıkta ahenkle hareket eden *Beyaz Gece Kurdu* ve ona eşlik eden gizemli seslerle sergiyi gezmeye başladım.

Kendi ürettiğini toplayıp onları posa haline getiren ve sonra tekrar tekrar üreten *Meleksi Makine*, turuncu rengiyle kudret ve hırsın sembolü gibi. Makine ilk bakışta etkileyici ve sevimli görünse bile hemen her alanda estetik şeyler üretmesine rağmen sürekli ve hesapsızca üreten bir makineden daha itici ne olabilir ki? Kusan ve kustuğunu yiyen makine.

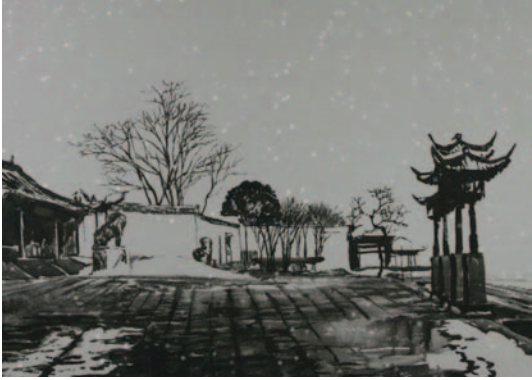
Gece Nöbeti adlı videoda nöbeti devralan tilki ise soylu insanların tablolarını yalnız ve yakından görme şansına sahip ama bu onun için bir şey ifade etmiyor. Kendisine bir kez verilen bu şansı değerlendiremeyen ziyaretçi, sanata ve soylulara karşı son derece ilgisiz. En az soylular kadar kendi içinde yaşamayı seven tilki, bence bu proje için sanatçı tarafından rastgele seçilmiş bir hayvan değil. Bağımsız yaşamayı seven tilki aynı zamanda yırtıcılığın da sembolü.

Sichuan doğumlu sanatçı Qiu Anxiong, Çin tarihinde Qing Hanedanlığının 1911 senesinde sonlanmasıyla, ülke üzerinde çoğalan karanlık bulutların dağılması sonrasında *Minguo Manzarası*'nı eski haline getirebilmek için, siyah mürekkep üzerine yağdırdığı karla, geçmişin huzursuzluğunu örtmek ve yeni nesillere verilen eğitimle, unutmamaları gereken tarihlerini yeniden hatırlatmak istiyor gibi. Sanatçının hikâyesine eşlik eden yoğun el emeği ile belgesel tadındaki bu film favorilerim arasındaydı.

Üç boyutlu *Ölen Meşe* ve *Yabani Ahududu Çalısı* isimli animasyonlarla, 800 yıllık uzun yaşamı temsil eden, mitolojide kutsal sayılan bir ağacın ve yabani ortamlarda öylesine çıkıverdiği sanılan dikenli bir çalının, aslında yalnızca bir ağaç ve kuru çalıdan ibaret olmadığını, hayatı ve ölümü bir arada barındırdıklarını hissettiriyor. Sanatçı, mistik müzikler eşliğinde uzun bir süre gözlerimi ayıramadığım bu enstelyasyonda, gövdeden dallara, uçlara ve sonuçta ümide uzanışı göstermiş.



Qui Anxiong, Míngguo Manzarası, 2007,
Astrup Fearnley Koleksiyonu,
Oslo, Norveç



Qui Anxiong, Míngguo Manzarası, 2007,
Astrup Fearnley Koleksiyonu,
Oslo, Norveç

Önünde en fazla vakit geçirdiğim eser, Doug Aitken'in *Göç* adlı çalışmasıydı. Doğal ortamlarından uzaklaştırdığımız hayvanları, işimiz bitince öylesine terk ettiğimiz alanlara tek başlarına bıraktığımızda nasıl yabancı kaldıklarını, kendilerine ait bir şey bulamadıklarını, şaşkın bakışlarına çevrilen kamerayla görebiliyoruz. Bir pumanın, daha odaya girer girmez insan kokusunun sindiği yatağa saldırdığı, yastıkları parçaladığı, örtüleri çekiştirdiği kısım, tek başına bir video olsaydı ismi *Öç* olabilirdi.

Bill Viola'nın *Marş* isimli eserindeki genç kızın hiç kimseye duyuramadığı çığlığı, aslında sergiye başlık veya nokta olarak konulması gereken güçlü bir haykırış, derin bir nefes diye düşünüyorum. Teknoloji, endüstri, dengesiz yerleşim alanları, harcanan doğa ve bu dengesizlik içinde yaşayan insanlarla ilgili görüntülerin ardından gelen bu sessiz çığlık, yeryüzündeki devasa problemler ve bu sorunlar üzerine düşünüp harekete geçmeyi bekleyenlerin dahi atmak isteyebilecekleri türden çığlıklardandı. Ben bu çığlık ve nefesi "Yardıma ihtiyacımız var" mesajı şeklinde algılıyor ve bu anlamda sanatçıların anlatılarını, yaşadıkları yerler adına bir günah çıkartma olarak görüyorum.



Rivane Neuenschwander & Sérgio Neuenschwander,
Pazar, 2010,
Galeria Fortes Vilaça izniyle



Rivane Neuenschwander & Sérgio Neuenschwander,
Pazar, 2010,
Galeria Fortes Vilaça izniyle

Cennet mi Cehennem mi?

Muharrem Kalenci

İstanbul Modern’de insanlar tarafından yapılan müdahaleler neticesinde doğanın gördüğü zarar ve tahribatı konu alan, yirmi bir görsel eserden oluşan *Kayıp Cennet* adlı sergide en çok hoşuma giden ve beni etkileyen eserlerden biri Katerina Anastasopoulou’nun *Meleksi Makina* adlı çalışması oldu. Sanatçı, Atina’da eski bir gazhanenin borularını videoya çekmiş ve videonun üzerinde oynayarak bu çalışmasını meydana getirmiş. Filmde büyük kırmızı parlak borulardan denize doğru sıvılar ve denizanasına benzer, göze çok sevimli görünen yaratıklar akmakta. Dikkatimi çeken en önemli nokta denizin kirli ve siyah yosunlarının iç karartan renginin aksine boruların, akan sıvının ve yaratıkların çok canlı ve parlak bir mercan renginde olması. Görüntüde temelde rahatsız edici bir kusursuzluk mevcut. Tıpkı temelde dünyayı tahrip eden uluslararası sektörlerde faaliyet gösteren bazı büyük firmaların mükemmel vitrinleri gibi. Aklıma ilk petrol firmaları ve bütün dünyaya yayın yapan medya kuruluşlarında yayınlanan doğayı ne kadar önemsediklerini gösteren reklam filmleri geldi.

Dikkatimi çeken bir diğer eser ise Rivane ve Sergio Neuenschander kardeşlerinin *Pazar* adlı eseri oldu. Bu çalışmada bir papağan, üzerine ünlem, virgül, gibi noktalama işaretleri çizilmiş kabak çekirdeklerini yiyor ve aynı zamanda arka planda da radyodan bir yorumcunun sesi hararetli bir şekilde yükseliyordu. Bu eserde sanatçılar muhtemelen toplumun ne hale geldiğini papağan ve çekirdeklerle anlatmaya çalışmışlar. Günümüz iletişim çağında insanlar bazı kişi, kuruluş ya da devletler eliyle farklı iletişim araçlarından onlara sunulan bilgilerin gerçekliğini sorgulamadan benimsemektedirler. Bu sunulan bilgiler, eserdeki işaretlenmiş çekirdeklerin kabukları ile temsil edilen işe yaramaz ve sadece hedef şaşırtan bilgilerdir.

Son olarak Doug Aitken, *Göç* isimli eserinde bizon, puma, kunduz, geyik ve baykuş gibi hayvanları sıradan motel odalarına sokup onların hareketlerini gözlemleyip kayda almış. Bu film beni çocukluğumun geçtiği köyüme götürdü. O dönemde bizim çok sevimli bir ineğimiz vardı fakat çok umursamaz, haylaz ve



Doug Aitken, Göç, 2008,
303 Gallery, New York; Galerie Eva Preschuber AG,
Zurich; Victoria Miro, London; Regen Projects,
Los Angeles izniyle



Doug Aitken, Göç, 2008,
303 Gallery, New York; Galerie Eva Preschuber AG,
Zurich; Victoria Miro, London; Regen Projects,
Los Angeles izniyle

oldukça şanslı bir hayvandı. Bazen köyün sürüsünden ayrılır ve kaybolurdu. Babamla günlerce onu dağlarda aradığımızı hatırlarım. Bazen biz onu bulurduk bazen de o kurtlara yem olmadan yolunu bulup eve dönerdi. Bir soğuk kış gecesi hamile olan bu ineğimiz yavrusunu doğurdu. Yavrunun o çok soğuk havada ayakta durma çabasını ve annesinin ona yardım edişini seyrettim, bu müthiş bir deneyimdi benim için. Doğumdan sonra aile meclisimiz toplandı ve neticede yavrunun ahırda kalması halinde sabaha kadar donarak öleceğine, bu yüzden de evimizin sıcak mutfağına getirilmesine karar verildi. Babam yavruyu bir battaniye içinde sarıp kucağına aldı ve şöminenin yanındaki baş köşeye yerleştirdi. Sabaha kadar beraber uyuduk.

Biz de sanatçı gibi motelimizin bir odasını açıp o hayvan yavrusunu yerleştirdik. Sanatçı aslında dünyamızın sadece insanlara değil diğer varlıklara da tahsis edildiğini vurgulamak istemiştir bana kalırsa. Genelde insanlar onların yaşam alanlarını işgal ve tahrip eder. Sanatçı burada tersini yapıp insanların yaşam alanlarını hayvanlar tarafından işgal ettirerek insanları empati yapmaya yönlendirmeye çalışıyor. İnsanların onların yaşam alanlarına müdahaleleri ve verdikleri tahribat ile karşılaştırınca, filmde de görüldüğü gibi, aslında hayvanların verdiği tahribat insanlarınkine göre çok daha hafif ve masum kalıyor.



Shaun Gladwell, Özür, 2009,
Sanatçı ve Anna Schwartz Gallery,
Melbourne & Sydney izniyle



Shaun Gladwell, Özür, 2009,
Sanatçı ve Anna Schwartz Gallery,
Melbourne & Sydney izniyle

Yok Ettiğimiz Cennet

Elif Kayaalp

Sergi denildiğinde aklıma, heykel, resim veya çeşitli günlük malzemelerle oluşturulan görsellerin “insan aklı” ile birleştirilip sunulması gelirdi. İstanbul Modern’deki *Kayıp Cennet* sergisine gidince beklentimin aksine, teknoloji ile doğanın birkaç yönden ilişkisini anlatan, duvarlara yansıtılmış büyüklü küçüklü videolar gördüm. Bu ilk sergi deneyimim olduğu için şaşırtıcıydı.

Matematik, çoğumuzca zor olarak addelilen bir ilimdir ve sadeliğe çok önem verir. Bir ispatın çok fazla bilgi kullanılarak aynı şekilde yapılmasından ziyade en az bilgiyle yapılması, sade ve kısa olması makbuldür. Zamanımın çoğunu zoru basitleştirerek anlatmaya çalışan bir ilme harcadığımdan basitlik bende hayat felsefesi olarak yer etti. Dolayısıyla sergide en çok dikkatimi çeken videolar, yalın bir anlatımla herkesin kafasında benzer fikirler oluşturan yani vermek istediği mesaj da kesinlik barındıran videolardı.

Bahsetmek istediğim videoların ilki Shaun Gladwell imzalı *Özür 1-6* videosu. Avustralya’da sıcak bir yaz gününde otobanın kenarındaki ölü bir kanguruyu göstererek başlıyor video. Belli bir süre sonra otobandan bir tır geçiyor. Tırın devasa boyutu ile kangurunun hareketsiz bedeninin küçüklüğü arasındaki uyumsuzluk, aslında doğa ve teknoloji arasındaki uyumsuzluğu hatırlatıyor. Sanaatçı, otomobil yerine tır kullanarak bu uyumsuzluğu daha da belirginleştirmek istemiş gibi geldi bana. Ayrıca tırın bir sürücüsü olduğunu ve bunun da insan olduğunu düşündüğümüzde, insanın “tırvari” gücü karşısında verdiği yaşam mücadelesinde yenilgiye uğrayan kangurunun, esasında ne kadar da haksız bir rekabete maruz kaldığını gözlemledim. Buraya kadar her şey normal gibi görünüyordu. Beni asıl rahatsız eden videonun devamı daha doğrusu yukarıda bahsettiğim görüntünün uzun süre devam etmesiydi. Belli bir süre boyunca tırlar, yolun kenarında yatan kanguruyu umursamadan art arda otobandan geçmeye devam ediyorlardı. İşte bu durum, bendeki acıma duygusunun yerini rahatsız edici bir iğrenme hissinin almasına sebep oldu. Tabii ki kanguru ölüsüne karşı iğrenme hissi değildi bu, aksine kişinin kendine karşı duyduğu acıma duygusu-



Rivane Neuenschwander & Cao Guimarães,
Kül Çarşambası - Sonsöz, 2006,
Galeria Fortes Vilaça izniyle



Rivane Neuenschwander & Cao Guimarães,
Kül Çarşambası - Sonsöz, 2006,
Galeria Fortes Vilaça izniyle

nun yerini utanmanın aldığı gösteren psikolojik bir süreçti. Görüntünün inatla devam etmesi, yakıcı Avustralya güneşini üzerimde hissetmeme neden oldu. Sanatçının bu hisleri, sadece videonun süresini biraz uzun tutarak verebilmesi, yalınlıkla ne kadar etkili olunabileceğini gösterdi bana. Videoyu bu gerginlikle seyretmeye devam ettim. Bu sefer kimliği belirsiz bir motosikletlinin, otobanda ezilen kangurulara düzenlediği sembolik bir cenaze törenini izlemeye başladık. Motosikletli, kangurunun cansız bedenindeki böcekleri ve tozları temizliyor, ardından kucağına alıp bir müddet sallıyor, bu sırada da kulağına bir şeyler fısıldıyordu. Ardından da gömmek için otoyolda ilerliyordu. Motosikletlinin yüzünü görmek de beden dilindeki merhamet, gerginliğimin az da olsa umuda dönüşmesine vesile oldu. Sanatçının insanın acımasızlığını, can acıtarak göstermiş olmasının hemen ardından bir şeyleri değiştirebileceğimizi umut ettirmesini yapıcı bir mesaj olarak düşündüm ve yine üslubundaki yalınlıktan çok etkilendim.

Bahsetmek istediğim ikinci video Rivane Neuenschwander & Cao Guimarães imzalı *Kül Çarşambası-Sonsöz* videosu. Görüntü yağmur ormanlarındaki kayaların üzerinde küçük, renkli kağıtların hareketi ile başlıyor. Akla gelen ilk düşünce, bu kağıtların hareketine sebep unsurun rüzgar olduğu. Fakat kameranın detaya inmesiyle kağıtları hareket ettirenin aslında karıncalar olduğunu görüyoruz. Hepimizin çalışkanlığından haberdar olduğu karıncalar, kağıt konfetileri yuvalarına taşıyorlar. Karıncalar özenle taşıdıkları bu boyalı kağıt parçalarının onlar için çok da gerekli olmadığını biliyor mu? Maalesef hayır ve biz sanki bu yüzden onlarla alay ediyoruz. Kendisini doyuracak bir besin bulup onu yuvasına taşımak varken, renkli olmasından dolayı dikkat çeken bu ufak kağıtlar, karıncalar tarafından yuvalarına yani en güvende oldukları yere taşınıyor. Bizler için birer süs objesi olan konfetilerle, aslında buna hiç de ihtiyaç duymayan tabiatı biraz daha süslemek biraz daha renklendirme çabası içerisinde olmak, gereksizlikler silsilesine sebebiyet veriyor kanımca.

Hepimiz teknolojinin kontrolsüz kullanıldığında doğaya nasıl zarar verdiğini biliyoruz. Bunun için belgeseller izlemeye, araştırmalar yapmaya gerek olmadığını, etrafımıza biraz daha dikkatli baktığımızda bunu fark etmenin çok da zor olmadığını, bize gözlem yaptırarak çok basit bir şekilde gösteriyor sanatçılar.



Laleh Khorramian, Sonsuz Ben, 2008,
Sanatçı ve Salon 94 izniyle



Laleh Khorramian, Sonsuz Ben, 2008,
Sanatçı ve Salon 94 izniyle



Pipilotti Rist, Safran Çiçeği, 2004,
Fotoğraf: Larry Lamay,
Sanatçı ve Hauser & Wirth and Luhring Augustine,
New York izniyle

Kayıp Cennet: Bellekteki Yitik Cenneti Yeniden Yaratmak

Rümeysa Özcan

İstanbul Modern'deki *Kayıp Cennet (Paradise Lost)* sergisi insanlık hikâyesinin hiç eskimeyen otantik ve trajik serencamının sanat alanı içinde farklı perspektiflerle yansıdığı yeni bir hikâyeyi ya da hikâyeleri anlatıyor. Bu bağlamda *Kayıp Cennet* sergisi hiç şüphesiz John Milton'ın *Paradise Lost*'una uzak bir gelecekte retro bir sinyal gibidir. Milton, bu insan olma trajedisini tekrar anlatma konusunda belki de en cesur, en iddialı figürdür. Zira epik bir anlatıyla ve "Tanrının insana yaptığı bu jestin nasıl adilane ve haklı olduğunu ortaya koyacağım," nidasıyla ilham almış aziz-şair olarak, "great argument" diye nitelediği, konuşulup yazılması yasak olanı yeniden anlatma cüretini gösterir (*I may assert Eternal Providence, / And justify the ways of God to man*). Hiç şüphesiz yaptığı Kitab-ı Mukaddes'in Tekvin (Genesis) bölümünün bir tefsiridir ama bu sefer elinde eteğindekiyle, sadece Püritanizm eksenine bağlı kalmayarak, vizyonel nakışla bezediği destansı bir hikâye oluşturacaktır. Bu, insanın doğduğu menşedir, Tanrı'dan kopuşu ve yine Tanrı'ya dönüşüdür.

Kayıp cennet mitini bu sefer İstanbul Modern davetiyle, hem birbirini tamamlayan hem de kendine özgü konu ve işaretçileriyle birbirinden farklı uçlara seyrir kapılarını açan enstalasyon dizileri aracılığıyla ziyaret ediyoruz. Milton'ın kiler kadar cüretkar, çarpıcı ve iddialı işler karşılıyor bizi. Dijitalin imkânlarıyla keşfe çıkıyoruz kayıp cenneti ve şeytanı. Bu yazıda, sergideki işler dizisinden Laleh Khorramian'ın *Sonsuz Ben* isimli videosunu; Tony Oursler'in *Bulutlar* adlı dijital heykellerini; Nina Katchadourian'ın *Dayanıklılık* adlı yapıtını; Pipilotti Rist'in *Safaran Çiçeği* ismini verdiği video enstalasyonunu; Charles Sandison'un *Büyüteç* çalışmasını ve son olarak da Ergin Çavuşoğlu'nun *Sonsuz Okyanusta Duruş* adlı videosunu kayıp cennet miti etrafında gezinerek ele alacağım ve Milton'a öykünerek bu çalışmaların kendi öznel yapılarında, kaybolmuş bir cennetin izlerini süreceğim.

İranlı sanatçı Laleh Khorramian'ın 2008 tarihli *Sonsuz Ben* adlı video çalışması toprak, hava, ateş, su ve ether gibi başlıca öğelerden esinlenilmiş beş



Pipilotti Rist, Safran Çiçeği, 2004,
Fotoğraf: Larry Lamay,
Sanatçı ve Hauser & Wirth and Luhring Augustine,
New York izniyle



Charles Sandison, Büyüteç, 2005-2010,
Sanatçı ve Bernier / Eliades Galerisi,
Atina izniyle

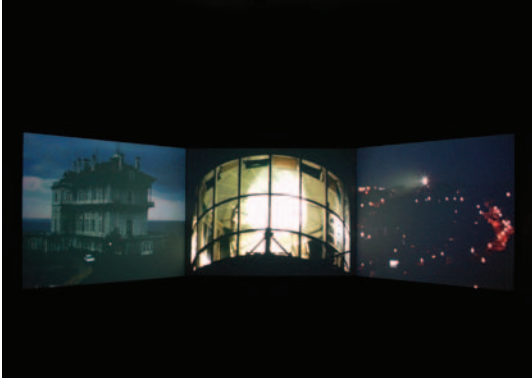


Charles Sandison, Büyüteç, 2005-2010,
Sanatçı ve Bernier / Eliades Galerisi,
Atina izniyle

farklı animasyondan oluşan serinin üçüncü bölümünü oluşturuyormuş. Bu bölüm söylendiğine göre “Hem bir güç hem de psikolojik metafor olan ateşin etrafında biçimleniyor”². Videoda izleyici bazen ağır çekimde bazen hızlandırılmış formatta portakal kabuğundan yapılmış iki sevgilinin mahrem anlarına şahit oluyor. Ateş halelerinin gölgelerinin düştüğü hissi verilen bir evde portakaldan yapılmış iki insanın hali hayat ateşinin yakıp kavurucu özelliği gibi yıkıcı, yok edici bir sona hazırlıyor izleyiciyi. Yavaş yavaş portakal kabukları solmaya, kurumaya ve buruşmaya başlıyor. Ateş bu hikâyedeki baş kahramanı, sanki Şeytan’ı işaret ediyor. Hayatiyet Şeytan’ın baştan çıkartmasıyla sökün ediyor. Portakalın sarı olması, en yalın haliyle ateşin rengine öykünmesi, dış yüzeyinin güneşi andırıyor olması diğer hikâyedeki elmayı anımsatmasıyla bir meyve olma fikri hepsi birden insan canlılığını ve hayatiyet oluşumunu simgeliyor. Figürlerin, portakalın içinden değil de kabuğundan yapılması, insan bedeninin fiziksellliği ve buna izafeten ölümünü ama aynı zamanda bir portakaldan yapılmasıyla sevgi, yakınlık, aşk, nefes gibi insan ruhunun O’ndan bir parça olmasını sezindendiriyor. Laleh Khorramian’ın *Sonsuz Ben* ismiyle hitap ettiği bu çalışma, kayıp cennet mitindeki en temel temayı, Adem ve Havva’nın ateş vasıtasıyla yakınlıklarını ve düşmelerini, tekrarlanan bir birleşme ve yok olmayı, canlılığı ve ölümü, bir hayatiyet jinelasyonunu anlatıyor. Bir evin içindeki iki portakal sevgili, bitmek bilmeyen eve dönüşü, bir cennet arayışı arzu ve saikini betimliyor.

New York Times’in “videoyla havayı yontan heykeltıraş” olarak tanımladığı New Yorklu sanatçı Tony Oursler’in *Bulutlar* isimli dijital heykeli ise sanatçının çeşitli nesneleri yüzey ve obje üzerine yansıtarak onları canlandıran, seslendirerek hayatiyet kazandıran çalışmalarından bir tanesiymiş. Değişik beden parçalarını çeşitli objelere yansıtıp deforme ederek *acayip* görünmelerini sağlayan sanatçı, en son teknoloji ekipmanı kullanarak çeşitli aranjmanlarla işlerini üç boyutlu hale getiriyormuş. *Bulutlar* isimli dijital heykeli ise bulut şeklindeki puf nesnelere anlamsız gibi görünen bir takım eylemlerde bulunan bir kadının ve erkeğin videosunu projekte eder. Projektörler kurulumun bir parçasıdır zira izleyici projektörden çıkan ışık huzmelerinin buluta yansımalarını bizatihi uzlam olarak deneyimler. Yansıtılan görüntüde yavaşlatılmış bir eylem düzeneğinde erkek kadına bir nevi şiddet uygulayarak kadının organlarını yönlendirir, hatta koparır. Bulutun içinde flulaşan görüntülerde erkek ve kadın cinsinin artık yekpare bir heyula biçimi aldıkları görülür. Bulut fikri hemen hemen cennet fikrine yakındır. Saf, beyaz, flu ve yumuşak. Bulutun içinde beliren bedenler ilk insanları ve onların bir zamanki cennetlerini hatırlatır. Esas hikâyedeki henüz kaybolmamış cennettir bu. Ama bir fark vardır, bu cennete anlamsızlık ve şiddet hâkimdir. Oysa ki Milton’un cennetinde Adem ve Havva’nın arasında mutlak

2 Sergi Tanıtım Notu.



Ergin Çavuşoğlu,
Sonsuz Okyanusta Duruş, 2004,
Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu



Guy Maddin, Dikkatli, 1992



Guy Maddin, Dikkatli, 1992

bir sevgi ve yoldaşlık vardır, sadece mutluluk hakimdir. Öyle ki Adem bu sevgi ve bağlılık uğruna “ölümlü olmayı” göze alır. Oursler’in buluttan cenneti bu ilk cennetin parodisidir. Çıplak ve birbirine yabancılaşmış bedenler mutlak mutluluk sembolü cennet fikrinden sadece uzak olmakla kalmaz, şiddetin ve absürtlüğün sembolü haline gelirler. Dünyanın, yer, zaman ve kültür koordinatları aralığına düşen insanın diğer insan tekine, kadının ve erkeğin birbirine olan yabancılaşmasının örneğidir bu. Hiç şüphesiz erkeğin kadın üzerindeki anlamı olmayan, absürdist egemenliğini imlemiştir sanatçı. Adem ve Havva’nın kaybolmamış cennetiyle, erkek ve kadının bu dünya üzerindeki distopik cenneti bulutlar üzerinden aşırı bir ironiye uğramıştır artık. Havva, Hava, ve Havadaki Bulut imajınasyonu, kadındaki potansiyel “kaybolmuş cennet” iziyle bir araya gelir. Ne de olsa Milton’un Havva’sı Adem’in cennetiydi bir zamanlar ve yine Havva Adem’in cennetini yitirmesinin sebebi olmuştu. Havva hem cennettir hem cennetten kovdurandır. Oursler’in dijital cennetinde de işler tersine döner: Makineleşmiş kaba etlerden oluşan insan parçalarıdır bu özlemi duyulan dijitalize cennet. Projektörden ışıyan yansımalar ve buluttaki görünümeler bu cennet hikâyesine tekin-sizlik ve şüphe enjekte eder. Bize kaybolmuş cennet mitinin tekinsizliğini, güvenilirsizliğini, kurgu olmağını fısıldar, dolayısıyla Milton’un tüm heyecanını alaya alır. En nihayetinde absürdist bir kiniklikle cennet fikrini bulut gibi uçucu bir nesneyle sembolize eder sanatçı. Fakat, bulutun yağmur getirebileceği olasılığını unutmamak gerekir. “Cennet-sonrası” bu statik, stabil, donuk ve ruhsuz bedenlerin bir yağmura dönüşüp meyvelerini bırakacağı umudunu izleyiciden esirgemez sanatçı Oursler.

Bir diğer kayıp cennet işaretçisi, sanatçı Nina Katchadourian’ın Sir Ernest Shackleton’un 1914 yılında Endurance adlı gemiyle Güney Kutbu’na yaptığı keşif gezisinin arşiv görüntülerinden on dakikalık bir bölümü kendi ön dişine yansıtarak oluşturduğu *Dayanıklılık* adlı yapıt.

Video dişine yansırken kıpırdamadan durmak zorunda olan sanatçının başlangıçtaki doğal gülümsemesi videonun sonlarına doğru acılı bir ifadeye dönüşür. Sonunda doğa kazanır ve sanatçının ağzından salyalar akmaya ve yüzü seğirmeye başlar. Çalışmada izleyici birkaç farklı dayanıklılığa tanık olur. Bunların ilki, sanatçının dişine yansıyan keşif gezisindeki zorlayıcı doğa koşullarına karşı gösterilen dayanıklılık; ikincisi ise, ağzında biriken salya ve giderek zorlaşan nefes alıp veriş filmi müziği haline dönüşürken soğukkanlılığını bozmadan gülümsemeye çalışan sanatçının dayanıklılığıdır. Katchadourian, bedeni tepki verirken, kendi doğasına karşı mücadele eder ve

gözlerimizin önünde dayanmaya çalışır. Onu izlemek zorlayıcı bir deneyim haline geldiğinde, izleyicilerin dayanma gücü devreye girer. İzleyici için videoyu sonuna dek izlemek bir efor testi gibidir.³

Ekranda görülen inci gibi düzgün dişler Milton'un *Kayıp Cennet*'inin en temelindeki nesnesini hatırlatır: elma. Bilgelik ağacının (Tree of Knowledge of good and evil) meyvesi elma ile tasvir edilegelmiştir. Elma figürü ve elmanın dişlerle olan ilişkisi manidardır. Zira Adem ve Havva yasak meyveden yemişlerdir ve Tanrı buyruğunu yasak meyveyi yemek suretiyle delmişlerdir. Cennetten düşüşün simgesi gibidir elmanın yenmesi. Kaybolan cennet tasviridir elma kabaca. Aynı zamanda, bu sihirli meyve sembolüyle cinsellikleri açığa çıkan bu kadim çift, meleklikten insan olmağa da terfi etmişlerdir. Dişler elmayı yemeye yarar, bir ısırıkla başlar tüm hikâye. "Hakikaten de Milton'un hikayesindeki meyve öyle kendinden geçiricidir ki Adem ve Havva kendilerini diş diş edip (notch) yarık açtıklarını hayal ederler ve bu, arzularını dürtüsel ve istemsiz yaparak aynen bir afrodizyak etkisi yaratır."⁴ Meyveyi yedikten sonra Adem ve Havva'nın coşkun bir sarhoşluk hissetmeleriyle beraber üzerlerindeki giysileri kaybolur ve her ikisi de bu sarhoşluğun ardından dehşetli bir utanç duygusu hissederler (*estrang'd in look*). Milton, Adem ve Havva'nın psikolojik çıplaklıklarını ve rahatsızlıklarını vurgular (*in our Faces evident the signs / Of foul concupiscence*). Tüm bu kilit işaretçilerle dişlerden yansıyan video görüntüleri "ilk günah" ve ardından gelen pişmanlık fikirlerini akıllara getirir. Sanatçının bizatihi kendi dişlerini çalışmasında ana obje olarak kullanması, kendi dayanıklılığını test ederken aynı zamanda izleyiciyi de bu teste ortak etmesi tıpkı insanlığın ortak kaderi gibidir. İnsanlığın kadim ebeveyni yasak meyveyi yemiştir ve insan olma sorumluluğunu dayanıklılığıyla beraber tüm insanlığa hediye etmiştir. Kaybolan cennetle birlikte artık zorluk ve cedel başlamıştır. Dünya bizatihi koşulları itibarıyla hayatta kalmanın çaba gerektirdiği cennet-sonrası bir mekandır ve bu zorluğa insan bilmediği bir dayanıklılıkla dayanmak durumundadır. Endurance (Dayanıklılık) adlı geminin Güney Kutbu'nun zor hava ve doğa şartları arasında sergilediği dayanıklılık basitçe bu hayatın içinde bizlerin sergilediği dayanıklılığı çağırıştır. Böylesi bir dayanıklılığa dayanmak fikriyle dişlerin projeksiyonla bir araya gelmesi hep ilk günah fikri ve zorlu hayat yolculuğu arasındaki ince mana arasında gezinir (dişler- elma- hayatıyet). Kaybolmuş cennetten sonra insan olmaklık sabır ve dirayet gerektirir. Nefes alıp vermeleri hayatıyet dairesinde ritmik bir ahenge dönüşürken arzu ve ihtiras timsali salyaları akan insan- bu yapıtta sanatçı-tıpkı hayatın içinde insanın bilmediği bir dira-

3 Sergi Tanıtım Notu.

4 David Loewenstein, Milton: Paradise Lost, Cambridge University Press, Cambridge: 1993, s.116.

yetle bu yolculuğa dayanması gibi bilmediği bir saikle bu duruma dayanmaktadır. Nina Katchadourian'ın bu performatif çalışması izleyiciye hayatîyetin getirdiği bu dirayet ve dayanıklılığı bir kez daha tecrübe edip tanım olma fırsatı sunar.

İsviçreli sanatçı Pipilotti Rist'in *Safran Çiçeği* isimli video enstalasyonu girişindeki tipik bir kır evi ile video gösterimini üç boyutlu hale getirerek adeta cennetvari bir atmosfer yaratır. Safran çiçeği sanatçının büyüdüğü İsviçre'nin Buch kasabasının St. Galen tepelerine ve çocukluk nostaljisine odaklanır. "Sanatçının yaptığı müzik, ani sıçrayışlar ve yakın plan çekimleri kullanan kamerasının hareketiyle birleşerek bu naif temayı güçlendirir. Rist, çocukluğunun geçtiği yerden alınan güzel görüntüler ve enstalasyonu oluşturan nesnelerin 'içeriyle dışarıyı, özellikle çevreyi iç içe geçirdiğini' söyler... Modern bir kente tepeden bakan bir çayırılıkta tarla süren bir adam, yaz güneşinde gezinen sütçü kızlar ve oyuncak bir arabayı emen bir ağız görülür."⁵

Videodaki etkileyici İsviçre manzaraları ve eşsiz müzik aranjmanları, üç boyutlu ve huzur dolu enstelasyon mekanıyla beraber sanki bir cennet yaratma hayalinin ürünüdür. Romantizm'in en rafine unsurlarını, çocukları, eşsiz doğa ve şiirsel müzik kurgusu içinde kullanarak tam da bir cennet tasviri yaratmıştır sanatçı. Çocuk ve *sublime doğa* klasik manada saflığın ve Tanrısallığın bu dünyadaki en görünür biçimleridir. İlham verici bir enstanteneye dönüşen bu "kutsi" imgeler dünyadaki cenneti gibidir. Bu kaybolmuş cennet midir? Yoksa geri kazanılmasının hayali olan bir cennet mi? Çocukluk sembolü, saf doğa, yaz güneşi, sütçü kızlar romantik manada ruhani, mistik bir boyut taşır. Her şey insan belleğindeki gizli kalmış cennet resminin hatıralarıdır. Fakat oyuncak bir arabayı emen bir çocuk da ne demektir? Hafızanın kaybolmuş cennetindeki bu işaret sanki yine bir cennet özlemini, belleğin en derinlerdeki ilk günahla birlikte açığa çıkan olgu üzerinden sunar. Çocukluğa özlem ve doğa sevgisi temaları hep bir kayıp cenneti geri kazanma arzusuna dayanır. (Sanatçı bu arzunun cennetin ancak ilk günah fikrindeki erotizmle geri kazanılabileceği fikrini vermekte gibidir.) Bilinçaltı, cenneti ve cennetten düşmeye sebep olan jesti birlikte kodlamıştır ve bu kayıp cenneti tekrar kazanmanın yolunu yine sanki böylesi bir jestte aramaktadır: "Yapıt bir bütün olarak geçicilikle ruhsallık arasındaki şiirsel bir diyalogu andırır; izleyiciyi adeta ütöpik bir fantezinin içine bırakır".⁶ İşte bu fantazi, bellekte gizlenmiş kayıp cennettir. Geçmişe ve çocukluğa duyulan nostaljiyi vurgulayarak sanatçı aslında bellekteki mükemmellik, saflık, tamlık, bütünlük, yekpare sevgi verilerini geçmişte, çocuklukta ve doğada tasvir ederek yani cennet resmi çizerek kendi kaybolmuş cennetini bulma peşinde gibidir.

5 Sergi Tanıtım Notu.

6 Sergi Tanıtım Notu.

Yaratılış hikâyesinin diğer bir bölümünü konu ediniyor şimdiki çalışma: kelimeler ve varlık. Charles Sandison'un *Büyütec* adlı çalışması Charles Darwin'in *Türlerin Kökeni* kitabının tüm metninin dijital ortama aktarılmasından ve yansıtılan yüzeyde harflerin noktalar halinde akmasından meydana gelen bir nokta oyunu.

"Aynı anda yalnızca birkaç kelimenin okunabildiği bu akış, bakterilerin birleşme, üreme ve ölme sürecini model alan bir algoritma ile şekillendirilmiştir. Bu bakteri benzeri parçacıkların birleşmesiyle kitaptan kelimeler ortaya çıkar ve tekrar dağılarak yok olur. Kelimelerin arka arkaya sıralanmasıyla Darwin'in tüm metni bu form içinde yansıma bulur. Kullanılan yazı karakteri Sandison'un yedi yaşındaki kızının el yazısı örneklerine dayanmaktadır. Büyütec hem biyolojik ve hem de teknolojik evrimi mercek altına alır. Hayat formlarının oluşumuna dair yazılmış en temel metinden yola çıkarak biyolojik evrimi ele alırken, yeni okuma yazma öğrenen bir çocuğun yazılarına dijital forma dönüştürerek de teknolojik dönüşümü gözler önüne serer."⁷

Görüyoruz ki *Paradise Lost*'ta ele alınan yaratılış hikâyesi bu sefer modern bir hikâyeye dönüştürülüyor. Bir nevi nasyonel selefleri olan John Milton'ın epik tekvin hikâyesi şimdi modern ve "bilimsel" bir hikâyeye dönüşüyor Charles Darwin ve halefi sanatçı Charles Sandison eliyle. Noktalar halinde sürekli akan harfler ve ancak birkaç kelimeyi meydana getiren bu devr-i daim Darwin'in doğal seleksiyon fikrine açık bir göndermede bulunuyor. Organik biçimde sürekli akan noktalar *Türlerin Kökeni* kitabından kelimelere evrilirken, *Kayıp Cennet* hikâyesine "bilimsel" ve "modern" bir görünüm katarak biyolojik bir evrimi, maddenin, Gaia'nın evrilmesini hatırlatıyor izleyiciye. Her iki Charles'ın yaptığı da aslında evrim teoremi üzerinden bir logosu -diğer deyişle cenneti- aramaya çıkmak oluyor. Milton'un anlattığı hikâyedeki Adem karakterinin yasak meyveyi yedikten sonra günah işlemesi sonucu *peripathic* (talihin tersine dönmesi sebebiyle meydana gelen) bir kırılmayla cennetten yeryüzüne düştüğünde Rabbine niyazda bulunabilmesi için öğretilen şeydir kelime. Yeni mekanda artık bu kelimelerle şeylere isim koyar trajik kahraman. (Kelime: Tanrı'nın hakikati, insan). Adem cennette bir melek rütbesindeyken, yeryüzüne düşmesiyle insan olma, yani Tanrı'nın bir vechesi, kelimesi olmağına yükselir. "Adem ve Havva Düşüşten sonra pişman olduklarında, Adem'e yalnızca Tanrı'nın adaletinin doğruluğunu kanıtlayan değil aynı zamanda Onun kötülüğü iyilikle yenebilecek gücünü gösterecek bir vizyon verildi" (Reid, 140)⁸. Böylesi bir paradoks ancak *poe-*

7 Sergi Tanıtım Notu.

8 David Reid, *The Humanism of Milton's Paradise Lost*. Edinburgh University of Press, 1993. s. 140

tic justice (şiişsel adalet, ilahi adalet) ile ifade edilebilirdi. Poetic justice, melek olmaklıktan insan olmaklığa evrilen bir evrim, seleksiyon değil midir? Ama bu başlangıç olgusu artık modern dönemde hikâye olmaklıktan çıkarak bilimselin kutsallığında ve işiğında poetic justice değil fakat teknolojik ve biyolojik bir evrim, bir mercek halini alır.

Hayat formlarının oluşumunu anlatan bir kitabın kelimelerinin noktalar halinde sürekli değişen organizma haline getirildiği bu çalışma canlılığı organik ve bilimsel-modern algıyla sunar. Yine sanatçı Charles'ın yeni okuma yazma öğrenen yedi yaşındaki kızının el yazısı örneklerini dijitalle aktarması da manidardır. İnsan evrimin okuma yazma safhasının kayıtları, bilim adamı Charles'ın *Türlerin Kökeni*'ne referans veren sanatçı Charles'ın enstalasyonunda hayat bulur, *Türlerin Kökeni* Dillerin Kökeni'ni (Origins of Language)  ağrıştırır bu noktada. "Bazı bilim adamlarına göre," dilin kökeni Adem'e "Tanrıyı oynayacak" vizyon ve rilmeksinin anahtarı olarak bahşedilmiş kelimelerin aksine insan öncesi dönemlerde (pre-human) ilkel dil sisteminin gelişimi Homo Habilis'ten Homo Erectus'a kadar gider, ilkel sembolik iletişimin evrilmesiyle Homo Heidelbergensis zamanına, düzgün bir dil haline evrilmesiyle de yüz bin yıl  nceki Homo-Sapien insan öncesi türlerine dayanır⁹. Evet, Milton'un *Kayıp Cennet*'indeki trajik kahramanların kelimeye, logos'a evrilmesi hikâyesi artık "bilimsel masal" türünde insan öncesi fantastik yaratıkların zamanla avcılıkla ya da vesair medyumlarla ses tellerini geliştirmesi, akıllarının evrilmesi, ses çıkarıp sözler söylemesine kadar geçen supra-fantastik evrim hikâyesine bırakır yerini. Bu hem *Türlerin Kökeni*'nin, hayat formlarının masalıdır hem de *Dilin Kökenlerinin* eşzamanlı bilimsel masalıdır. Charles Sandison noktalara *Büyüteç* tutarak insan ve kelime kökenine dair soruşturmasını adaşı Charles Darwin'i ve hikâyesini çalışmasının merkezi yaparak kayıp cennet masalını reddedip yeni modern masalı izleyiciye sunar.

"Dünya bir okyanus dünyasıdır ve vahşidir," diyor William Langewiesche *Yasadışı Deniz* (2004) kitabında. Ergün  avuşoğlu'nun *Sonsuz Okyanusta Duruş* adlı video enstelasyonu Fransa ve İspanya arasındaki Biskay Körfezi'nde çekilen görüntülerle yazar William Langewiesche'nin seslendirdiği denizdeki anarşıyı ve ticaret gemilerini konu alan *Yasadışı Deniz* adlı kitabından denizde çıkan bir fırtınayı anlatan bölüm aktarılır.

Hikâyede ele alınan karakterler, başka seçim şansları olmadığı için hayatlarını denizde geçiren ve yaşadıkları 'demir ev'de iş ve dinlenme arasında rutin bir hayat süren denizcilerdir. *Sonsuz Okyanusta Duruş* fırtına sırasında

9 Origins of Language, http://en.wikipedia.org/wiki/Origin_of_Language, 02. 09. 2011 tarihinde ulaşıldı.

sahildeki bir şatoyu, bir deniz fenerini ve şehir ışıklarını görüntülerken, anlatıcının sesi betimleyici değil, görüntüleri tamamlayıcı bir işlev görür. Denizciler kontrol edemedikleri doğa güçlerinin etkisi altında kaderlerini takip ederlerken, tek yol göstericileri ve kurtarıcıları karanlığın ortasında beliren ışıklardır. Triptik bir formda sunulan korkutucu, hüznü ve kıskırtıcı görüntüler sığınma, kontrol ve yön bulma gibi güdülerini etkileyici bir görsel anlatımla canlandırmaktadır.¹⁰

William Langewiesche'nin 1994'te *Estonia* adlı yolcu gemisinin Baltık Denizi'nde batarak sekiz yüz elli kişiyi su mezarına gömen olayı araştırmasını ve bunun etrafında dünya ekonomisi ve deniz ticareti sistemini anlatan *Yasadışı Deniz* kitabından bir bölümün korkutucu ve kıskırtıcı bir tonda seslendirilmesiyle birlikte gece ortasındaki tüyler ürpertici deniz ve deniz feneri görüntüleri Çavuşoğlu'nun aranjmanı ile dünyanın karanlık, bilinmez bir bölümünü, yani okyanusları, oradaki hayatı ve varoluş çabasını hikâye ediyor. Doğa gücünün vahşiliği okyanus üzerinden aktarılırken dünyanın bir okyanus ile simgelenmesi ise hayatta kalmanın bu korkunç mekan-zaman tüneline uzaktaki deniz feneri ışıklarına bağlı olduğu fikrini veriyor.

Milton'a geri dönersek, ilk insanın cennetten düşmesiyle ebedi düşmanı şeytanla savaşı bu yeni mekanda devam eder. Okyanus ve derinliği sanki Şeytan'ın ve cehennemin yedi prensinden biri olan Beelzebub'un aşağılara aşağısında bulunan cehennemini ve deniz tanrıçası Thetis ve tanrısı Poseidon'un cennetini aynı anda barındırıyor. Şeytan karakteri Tanrı'dan da yüksek ve üstün olma arzusuyla Tanrı'yı adeta tahtından etmek istiyor. Cennet ışığından mahrumiyetin umutsuzluk ve çaresizlik olduğunun farkına varıp en büyük kötülük, karanlık, korku ve öfkeyi kendine şiar edinerek Tanrı'ya kafa tutuyor. Hikâyede Şeytan karizmatik ve kahramanımsı bir karakter olarak beliriyor, öyle ki kendisi Tanrı'yla mücadelesini "meşru bir savaş" (*legitimate fight*) olarak tanımlayıp Tanrı'ya meydan okuyor. Zayıflığı ve itaat etmeyi zavallılık olarak sunan Milton'daki en büyük şeytan, Tanrı'yı yenemeyeceğini bilmesine rağmen bu durumu "ebedi savaş" (*eternal war*) olarak tanımlayarak "Sürekli kötülüğe bakacağız ve asla Tanrı'nın iyilik yapmasına müsaade etmeyeceğiz," nidısıyla ant içeriyor. Böylelikle kendi cehenneminde kendi hükümdarlığını ilan ederek bir nevi kendi cennetini yaratıyor Şeytan. Tanrı ve Şeytan arasındaki mücadelenin doğası ilk insanın bu dünyadaki gerçekliği oluyor. Tanrı'nın kendi suretinde yaratılmış ama aynı zamanda düşmüş bir meleği olan insan, iyilik-kötülük mücadelesini bilmediği bir dayanıklılıkla taşımaya devam etmek durumunda kalıyor. Çavuşoğlu'nun videosu bize doğanın vahşi gücü ve hayatta kalma içgüdüünü

10 Sergi Tanıtım Notu.

adeta Milton'daki "ebedi savaş" formunda biteviye bir mücadele olarak gösteriyor. Ölümlülük ve insanın doğa karşısındaki acziyeti, aynı zamanda bilmediği bir saikle bu duruma "dayanma"sı bir varoluş sancısına dönüşüyor. Denizdeki işçilerin korku ve endişe arasındaki rutin hayatta kalma mücadeleleri böylesi bir sancıyı tasvir ediyor. Çok uzaktan yayılan deniz fenerlerinin ışık huzmeleri onlara bir umut sunarken videodaki şato tasviri bir cennet metaforuna dönüşüyor. Okyanus ve derinlik tıpkı bir hafıza ve bilinçaltı karanlığını, bilinmezliğini, cenneti ve cehenemi sunuyor. İnsan bu cedelli kurguda bilmeden belleğinin derinliklerindeki sığınma ve yön bulma güdülerıyla, fenerin ışıklarını kullanarak şatoya ulaşma, hayatta kalma savaşı veriyor, başka deyişle cennetine tekrar geri dönme dürtüsü ile bir var olma savaşı veriyor. *Sonsuz Okyanusta Duruş* video enstalasyonu Baltık'ta batan geminin anlatıldığı bir kitabın bölümleriyle okyanus- kara ikileminde doğa ve dünya şartları üzerinden insanın sonsuz okyanustaki, bilinç-dışının ve belleğinin yani okyanustaki zorlu ve ebedi varoluş hikâyesini çağırıştırıyor.



Adriana Berdal, İthal Manzaralar,
santralistanbul'un izniyle



Angelica Teuta, Siyam İkizleri,
santralistanbul'un izniyle

Haritalar ve Gerçekler

Gülsüm Kavuncu

Karma çalışmalardan oluşan *Arazi Üzerine: Kolombiya'da Çağdaş Sanat* sergisini genel bir konunun içine oturtmaya çalışırsak 'toprak' kavramını kullanabiliriz. Pek çok eser Kolombiya'dan yola çıkarak 'toprak' dediğimiz şeyin kişisel algılarımızla nasıl değiştiğini gösterir gibiydi. Örneğin Adriana Berdal'ın üç fotoğraftan oluşan *İthal Manzalar* eseri bu bağlamda düşünülebilir. Üç farklı yeri gösteren fotoğraflarda, kadrajın üzerine gelen bir el başka şehirlere gönderme yapan kağıtlar tutuyor. *İthal Manzalar* ismiyle eseri ilişkilendirdiğimde, fotoğraflarda gösterilen manzaraların yerel olduğunu ve bun manzaraların yabancı başka yer isimleriyle birleştirilerek daha önce gördüklerimizin 'ithal', yani dışarıdan dayatılan manzaralar olduğunu anlatmak istediğini düşündüm.

Angelica Teuta'nın *Siyam İkizleri* eseri, sergide en beğendiğim çalışmalardan biri oldu. Bir saat ve bir aynadan oluşan bu yerleştirmede, saat ters kurgulanmış yani zaman geriye doğru akıyor. Zamanın tamamen kontrolümüz dışında, hiç durmadan ilerlemesi her zaman beni germiştir. Belki de bu yüzden geriye doğru giden saat bende huzur duygusu uyandırdı. Fakat saati gösterecek şekilde konumlandırılmış aynaya baktığımızda yine hızla ilerleyen zamanla karşılaşıyoruz ve bir önceki rahatlatanın üstüne çok daha hızlı ilerliyormuş gibi geliyor saniyeler. Böylece sanatçı sanki doğrusal zaman algısını kırmaya çalışarak bir eşzamanlılık duygusu yaratmak istemiş diye düşünüyorum.

Çarpıcı bulduğum eserlerden birisi de, Humberto Junca'ya ait çizimlerden oluşan *Siyah Eser* çalışması. Üç adet çizimin yan yana konmasıyla meydana gelmiş bu eserde, çöplükler, gecekondular alanları gibi şehrin kenarında kalan yerlerinden alınmış birtakım görüntüler var. Çizimlerin siyah bir zemin üzerine yapılması, bu görüntüleri bulundukları ortamdan soyutlayıp seyirciye bir çeşit yabancılaşma duygusu yaşatarak görünenlerin absürt durumunu daha net bir biçimde ortaya çıkarmış sanki. Çevremizde gördüğümüz ve belki de gözümüzün alıştığı bu manzaralar, bu sadelikle sunulduğunda bir anda garip geliyor.



Angelica Teuta, İkizler,
santralistanbul'un izniyle



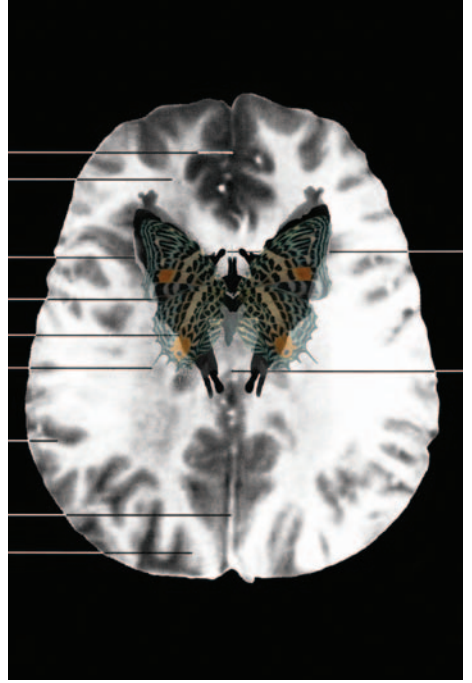
Sergiden genel görünüm,
santralistanbul'un izniyle

Serginin hemen girişinde yer alan metinde Kolombiyalı sanatçılarla Türkiye’li sanatçıların görsel sanatlar alanında benzer ifade biçimleri olduğundan bahsedilmiş. Bunun yanı sıra “hızla büyüyen ekonomilerimiz”, “genç nüfuslarımız”, “güçlü demokrasilerimiz”, “özgürlük ve çoğulculuğu seven halklarımız” konusunda da benzer ülkeler olduğumuz vurgulanmış. Bence Türkiye’de toplumun çoğulculuğa ne kadar açık olduğu sorgulanması gereken bir konu ve ben hiç de öyle güçlü bir demokrasi ülkesinde yaşıyormuşum gibi hissetmiyorum. Ama Türkiye’ye dışarıdan bakanlar bazen böyle iyimser tablolar çizebiliyorlar hakkımızda demek ki, sanırım sergiyi düzenleyenlerin de kafalarında farklı bir Türkiye algısı oluşmuş.

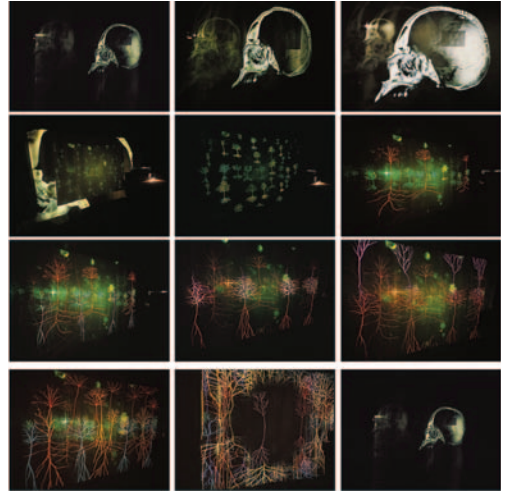
Etrafa şöyle bir göz gezdirdiğimde her şey sokaktan getirilip oraya konmuş gibi hissettim. Şehrin içinden çıkan parçalara bakarken, şehrin sesini duyar gibi oldum. Kolombiyalı sanatçıların yaşadıkları çevreyle kurdukları ilişkiyi anlatan her ayrıntı bana çok evrensel geldi. Türkiye ve Kolombiya arasındaki benzerlikten bu noktada söz edebiliriz bence. Çünkü şehirleşme biçimimiz, içeride ve dışarıda tuttuklarımız birbirine benziyor. Türkiyeli sanatçılar da her gün iki zıt kutup arasında gidip geliyorlar şehrin içinde. Özellikle son dönemde şehrin dışına itilen toplumsal gruplar ‘toprak’ algımızı yeniden sorgulamamız gerektiğini gösteriyor.



Leonel Mauro, SU_G_6, 2010,
Pleksiglas üzerine kalıcı mürekkep ve akrilik,
Pera Müzesi'nin izniyle



Suzanne Anker, Emar Kelebek, 2008,
Suluboya kâğıt üzerine dijital baskı,
Pera Müzesi'nin izniyle



Andrew Carnie, Sihirli Orman, 2002,
Slayt görüntüleri yerleştirmesi,
Pera Müzesi'nin izniyle

Bilimsel Bilginin Sanatsal Yorumları

Nurdan Özdemir

Evet, serginin ismi tam olarak buydu: *Temelde İnsan: Çağdaş Sanat ve Nörobilim*. Eserleri nörobilim araştırmalarıyla kesişen yedi çağdaş sanatçının işleri bir arada sunuluyordu.

İlk duyduğumda ne mi hissettim? Şaşırdım tabii. “Çağdaş sanat ve nörobilim, öyle mi?” dedim kendi kendime ve şu cümleyi de sarfettim, itiraf ediyorum: “Sanatçıların şımarıklığı işte, nörobilim gibi karmaşık bir alan hakkında ne söyleyebilirler ki!”

Ben bir fizikçiym ve bir bilim adamı adayıyım. Hal böyle olunca bir sergiye gitmek ya da sanatla ilgilenmek çok da sıradan bir şey değil benim için. Sanat ile bilim, her ne kadar yüzyıllardır alışveriş içindeyse de birçok insan bu iki disiplini arasında doğal bir bağ olduğunu düşünmez. Örneğin; bu iki uğraşın binaları bile birbirinden uzaktır üniversite kampüslerinde.

Pera Müzesi’ni bulmaya çalışırken -yerini bilmiyordum, belki de yıllardır gitmediğim ilk sergiydi bu- aklımda şu cümleler uçuşuyordu: “Bilim, analitik ve disiplinli bir düşünce sistemidir. Sanat ise sezgisel ve öylesinedir. Bilim adamları isteseler sanata da el atabilirler ama atmazlar çünkü o kadar da gerekli değildir sanat. Bilim kafası her zaman daha üstündür. Bilimsel dataları sadece bilim insanları anlayıp yorumlayabilir. Diğer taraftan sanatçılar da bilimi, bilimcileri fazla rasyonel ve analitik görürler. Onlar için bilim adamları asosyal, yaratıcı olmayan varlıklardır.”

Soğuk bir havası vardı müzenin ya da ben öyle hissetmiştim, bilmiyorum. Tedirgindim açıkçası. Nasıl davranılır ki böyle yerlerde? Yavaş adımlarla, hareketlerime çokça dikkat ederek girdim sergi salonuna. Alışılmışın dışında bir sergiydi benim için. Yani aslında alıştığım bir sergi türü de yoktu ama ne bileyim sergi deyince muhayyilemden ilk canlanan görüntü, fırçası ile resim yapan romantik bir ressamdı doğrusu. Ama karşımda duran kocaman eserlerde ne bir

fırça darbesi ne de karakalem izi vardı. Kaç tur attım sergi salonunda, kaç kez okudum tabloların yanındaki açıklayıcı metinleri, bilmiyorum.

Örneğin bu “alışılmadık” eserler arasında 2002 yılında sanatçı Andrew Carnie’nin sinirbilimci Dr. Richard Wingate ile yaptığı işbirliği sonucunda ortaya çıkan *Sihirli Orman*’ı vardı. Büyük ve siyah bir ekran üzerinde görünüp kaybolan değişik renklerde sinir hücrelerinden oluşan hayali bir ormandı bu. Sanatçı, bu eseri ortaya çıkarmak için nörobilim alanındaki ham bilimsel dataları lazer mikroskobu ile taramıştı. *Sihirli Orman*’ın sergilendiği karanlık odada bir yandan beyninizdeki sinir hücrelerinin karmaşıklığını, birbirleriyle ilişkilerini, elektriksel iletimlerini görsel olarak izliyor diğer yandan da rahatlıyordunuz.

En çok hoşuma giden iş *Kelebek* animasyonu oldu. Optik yanılsamanın bu kadar estetik bir biçimde sunulmasına daha önce hiç şahit olmamıştım. Suzanne Anker bir ağ şeklinde düzenlediği on beş çeşit beyin taramasına yerleştirdiği on beş ayrı kelebek görüntüsünün üzerine kolayca ayırt edilebilen mürekkep lekeleri koymuş. MRI taramalarındaki görüntüler ile mürekkep lekelerinin üst üste binmesi algısal çeşitlemeler yaratıyor ve izleyicide optik yanılsamalara yol açıyordu. Üst üste yerleştirilmiş bu görüntülerin karmaşık yapısı ile insan algılamasındaki nörolojik süreçler akla getiriliyordu. Fizik çalışmalarımda hayretle gözlemlediğim önemli bir gerçeği, “simetri”yi estetik bir şovla, biyolojik bir temelden sunuyordu bize Anker. Birbirinden alakasız iki şey: Beyin ve kelebek.. Bambaşka yapılar sahip bu iki biyolojik canlının da sahip olduğu kusursuz simetriden yola çıkarak evrendeki simetriye, uyuma, birlikteliğe doğru gidiyordu düşüncelerim.

Ayrıca yine Anker’in 2011 yılında yaptığı dijital heykeller de zihnimdeki heykel anlayışından bir hayli farklıydı doğrusu. Bilgisayarın çalışma mantığı olan bir sıfırlar ve birler dizisinden heykel biçimleri oluşturmıştı sanatçı. Bu dijital heykelleri ilk gördüğümde rastgele çizilmiş karakalem çalışmaları sanmıştım. Ancak daha sonra eve dönüp de dijital heykel ne demek araştırınca öğrendim ki sanatçı eserlerinde özel yazılım ve grafik programları kullanmış. Dijital teknolojideki gelişmeler yeni anlatım biçimleri doğurmuştu anlayacağınız.

Bir diğer enteresan eser de Leonel Moura’nın *Artbort*larıydı. Artbort tanımını sanatçıya ait yeni bir kavram. Moura yapay zeka alanında yapılan çalışmalar üzerinden kendi sanatsal robotlarını yaratmış. Bu artbortlar günlük hayatta çokça karşımıza çıkan sensörler aracılığıyla harfler çiziyor, kelimeler oluşturuyor ve resim yapıyor. Moura’nın sanatçı robotları fizik biliminde önemli bir buluş olan sensörlerle, bir insan figürünü ağ gibi saran sinir liflerini görebiliyor ve

hem serginin ana teması olan sinirbilimin mekanik anlamda sunuluşuna şahit oluyor hem de yapay zekanın neler yapılabileceğini gözlemleyebiliyorsunuz.

Eve dönüş yolunda zihnim bir hayli doluydu. Şaşırmıştım açıkcası. Sergiye giderken sanatçıların bilimden anlamadığı konusunda sarf ettiğim cümleler konusunda da bir hayli çuvalamıştım. Bir an önce bilgisayarıma kavuşmak ve iki disiplini bağlayan başka ne gibi unsurlar var, sanatçılar başka hangi eserler vermiş araştırıp okumak istiyordum. Bilimsel dataların sanatçılar tarafından da yorumlanabilmesi benim için yeni ve önemli bir bilgiydi.

“İş”in İçinden Çıkamama Halleri

(Black Cube)

Siyah Küp’ün içine kaydırdıktan inmeyi reddeden iki kişiden biri olarak sebebim “iş”in içinden çıkamama durumunu hesaba katmamdı. Çünkü bu kavramsal sanatçıların izleyicilerine oyun oynama halleri bendenizde mütemadiyen güvensiz ve tekinsiz hisler uyandırmaya devam ediyor. Önce ya sağı seçmelisin ya solu diyen bir girişle karşılaştık. Arkadaşlar meşreplerine göre seçimlerini yapadursun kaydırakla burun buruna gelenler başka yolu yok, tek yol kaydırak direktifine ret veya onay cevapları ile “iş”in, izleyicisini (oyuncusunu) kendi belirlediği sürece dâhil oldular.

Devam edenlerin karşılaştığı nurani ÖZGÜRGÜNLERİNİZSAYILI metni hemen yine izleyicisini ikiye bölerek “Kaydırdıktan kayarım günümü de özgürce yaşarım!” diyenler ile “Sayılı günlerin varken gülmek eğlenmek neyine?” diyenleri karşımıza çıkardı. Çıkış için de iki seçenek önümüzdeydi. Biraz önce izleyicisine keyif bahşeden eğimli yüzey şimdi işkence aletine, izleyicisinden intikam alan bir araca dönüşmüştü. Baştan söyledik, bu iki seçenekli bir sergi idi. Ve “iş”in içinden çık(a)mayıp karanlık duvarların arasında kalmak da sizin tercihinize kalmıştı.

Peki, bu dört köşe karanlık duvarlar neyi temsil ediyormuş olabilir? Aklıma geliveren iki seçenekten birisi sanatçının Malevich hayranlığından mühlhem, nesnelerden azade olmanın sembolü Siyah Küp isimli eserin üç boyutlu modellemesi olabileceğiydi. Beyaz zemin üzerine yerleştirilen Siyah Kare, sanat tarihinin keskin virajlarından birini oluşturan Süprematizm hareketinin kült resmi olup sanatın üzerinde var olan tüm kısıtlamalarla savaşın bir sembolüydü zamanında. Diğer seçenek ise sanatçının siyah küp deyince ilk akla gelecek mimari formu hedef almış olabileceğiydi. Zaten küp anlamına gelen ka’b kökünden bir isme sahip olan yapı sahip olduğu pek çok anlam katmanıyla sanatçıya kim bilir neler ilham etmişti. Ve sanki bu iki seçenek birbirinden ayrı değil tam tersine birbiriyle iç içe geçmiş bir bütün olarak izleyicisine “Özgür günlerin sayılı, hadi göz bakalım beni,” demekteydi.

Alptekin'i sergi için hazırlanan kataloğu okumadan, Vassıf Kortun'u dinlemeden tanımak isterdim. İsterdim ki kataloğun tümünü okumadan, internette sörf yapmadan ham halimle işleri bende ne kadar yol buluyor deneyimleyeyim. Hani sevdiğiniz bir yazar vardır da önce tüm kitaplarını, sonra etkilendiği yazarları (buraya kadar bir sakınca yok), sonra hayat hikâyesini, arkasından hakkında yazılanları, kendi özel yazılarını, birlikte olduğu insanları didikler-

Ben Bir Katalog İzleyicisi Değilim

(Ben Bir Stüdyo
Sanatçısı Değilim)

siniz, burcunu öğrenirsiniz, derken işi fiziksel özelliklerinden, okuduğu okullardan karakter tahlillerine vardırırsınız, bir tek ruh çağırmadığınız kalmıştır (kesin onu da yapan vardır). İşte o noktada hep takılmışımdır aslanan bilmek midir yoksa anlamak mıdır diye. Zaten yapıtıyla kendini anlatmak istememiş midir sanatçı? Yapıt olduğu gibi karşımızda dururken bu bizim işgüzarlığımız mıdır, açgözlülüğümüzdür, daha daha daha demenin, sahip olmak istemenin, sonunda en iyi ben an-

ladım, en iyi ben tanıdım deyip kendine veya bir başkasına böbürlenmenin aracı mıdır? Öğrendiklerimiz gereksiz ayrıntılar peşinde takılıp gitmemize yol açmaz mı, bizi bütünden uzaklaştırmaz mı? Ya da bilinenler bilinmese karşılaştığımız tablo ne olur, elimizde ne kalır?

Kaybettiğimiz işçilik bu iki sergiyle birlikte geri döndü. Belki de sanat tarihi okumanın verdiği bir alışkanlıkla (bize hakikaten de tarihini okuttular, o yüzden hep “Biz daha oraya gelmedik,” durumları yaşamaya devam) elinizde vuracağınız, çarpacağınız kıstaslarınızın olması mutluluk veriyor ve tekinsizlik hislerini dağıtıyor. Tamamen el emeği göz nuru işler, “Eskinin ustalarının günahları neydi ki? İşte iş dediğin böyle elişi gibi olmalı,” dedirtiyor insana. Yalnız görünen o ki işçilik geri dönse de kavramsal yapı yerli yerinde. Sanatçılardan biri gönderme yaparak hem bize hem başka coğrafyalara ait iki efsaneyi kesiştirip günümüze taşımanın yollarını araştırma-ya yönelirken, diğeri tarihimize hesaplaşarak belleğimizde yer eden önemli parçaları masaya yatırıyor (masaya yatırma düz anlamında da geçerli). Davetli ve Gönüllü’nün bir parçası olan at arabasının sanatçısı tarafından çatıldığı bilmek, 100 Ünlü Türk’ün iki yıllık bir çalışmanın ürünü olduğunu öğrenmek ve benzeri ayrıntılar rahatlama sağlıyor.

Yaşasın İşçilik Geri Döndü!

(Ne Güliyorsun? Bu
Senin Hikayen./
Davetli ve Gönüllü)

Çıkış noktası Orwell'in 1984'ü olan bir işle karşı karşıyayız. Sanatçıların, büyüüp de elleri kalem veya fırça tutunca (arkadaşlar acil yardım, "iş" dediğimiz bu işleri yapanlar ellerinde ne tutuyor?) küçükken hayatlarında dönüm noktası olmuş olayların, tarihlerin, filmlerin, bu işteki gibi kitapların ustalarına saygı duruşunda bulunmaları diye bir durum söz konusu. Hoş buradaki sanatçımız sadece kavram üzerinden, kontrol mekanizmaları, daraltılan, küçültülen dünyalar ve bir nevi "Silkinin ve ayağa kalkın!" motto-su üzerinden işlerini gerçekleştirmiş. Bu yüzden ustalara saygı kuşağına yönelik eleştirimi daha sonraki sergi yazılarıma bırakıyorum. Bu sefer işlerde kullanılan malzemelerle ilgiliyim, parantez içinde sordugum soruya bir cevap bulmanın peşindeyim.

Dikkat Fikir Çıkabilir!

(Mind Control)

Bir kavramsal sanatçının malzemesi nelerden oluşur, elinde ne vardır? Eskinin olmazsa olmazı "işçiliğin" tahtına yerleşen "fikir" hiç beklenmedik bir malzeme üzerinden karşınıza çıkabilir. "Artık fikrin büyüklüğü ile malzemenin basitliği çatışması üzerinden seyirciye tezat yaşatılmakta, belki de hayata daha dikkatle bakmaya bu şekilde bir yol da sağlanmakta mıdır acaba?" diyeceğim. Diyeceğim ama "Ben de esinlendim, eve gidince şunu ve bunu deneyeceğim," hissiyatına karşılık nasıl tedbir alınmalıdır? "İş" in ehlinin elinden çıkması koşulunun sınır çizgisi nerede başlar nerede biter, bilen var mıdır?

Michelangelo Antonioni'yi tanımayan, Warhol'un *Screen Tests*'inden haberdar olmayan, Andre Cadere'nin adını duymayan, Baldessari'nin resimlerini görmeyen, Capgras Sendromu'ndan haberdar olmayan, Eva Hesse'nin enstelasyonlarını, Wool'un ti-pografik işlerini tanımayan, hele ki *Blow Up*'ı seyretmeyen bu kapıdan içeri giremez, girse de garanti ediyoruz girdiği hal ile çıktığı hal arasında bir fark olamaz.

Küratörünün de işaret ettiği gibi örnek alınan film kadar “mesafeli” ve de “soğukkanlı” (Soğuk mu demeli?) bir sergi bu. Galerilerin steril ve üst perdeden söylemi-ne bir örnek teşkil edebilecekken galeri yöneticisi Der-ya Demir'in ve sanatçı Nazım Dikbaş'ın mihmandarlı-ğında bu soğukluk kayıplara karıştı. Ve de ben ki biraz uzun tutulmuş tanıtıcı metinlere dahi tahammül ede-mezken buradaki işlerle yakınlık kurmanın yolunu ke-limelerde aradım.

... *Giremez!*

(Prova)

“Ustalara Saygı Kuşağı”ndan bir örnek ile baş başayız. Zamanında filmin kendisinde yarattığı derin tesirden hare-ketle küratörüne yön veren bir sergi bu. Hem biçimsel bağ-lamda hem de tartıştığı meseleler bağlamında. Ama insan sormadan edemiyor: “İnsanın kendi içine dönmesi, kendi-ni bulması için (ki filmin ana temasının bu olduğundan ha-reketle) zamanda ve mekânda bu kadar uzak yollar kat et-mek niye?” diye. Israrla insanların birbirine yabancılaşma-sı ve duygusal bağların gevşekliğinden dem vurulurken bu sergiyle birlikte hangi insanla ünsiyet kurulmak isteniyor veya hangi iş yabancılaşmayı ortadan kaldıracı bir misyo-na sahip?

Sadece yönetmenin ve filminin değil, genel yapısı itibariy-le geçmişin bugüne taşındığı, göndermelerin bol olduğu bir sergi bu. Saygı duruşunda bulunulana-lardan bir diğer isim de Warhol. Zamanında gerçekleştirdiği video çekimlerindeki konu mankenleri bulunmuş ve aynı ışıkla aynı çekim düze-niyle kırk beş yıl sonra yeniden üretim yapılmış. Bu işin ikinci ayağını da “Warhol bugün yaşasaydı kimlerle çekim ya-pardı?” fikrinden hareketle gerçekleştirecek olan sanatçısı-na kimse demiyor mu Warhol yaşasaydı kendini tekrar mı ederdi, diye? Tekrar ve tekrar karşımıza çıkan ve çıkartılan Warhol'un hayaletinden ne zaman kurtulacağız diye de dü-şünmeden edemedim, edemiyorum, edemeyeceğim de.

Bir otopsi odasındayız. Devasa bir ameliyat önlüğü (zeminden tavana kadar), yerde duran büyük boy ameliyat aletleriyle, gene devasa bir kellenin beyni açılmış, içerisinde de belli ki sondaj yapılmakta. Malzeme gazete. Amaç sanatın ve sanatçının bir anlamda toplumdan uzak düşmüşlüğüünün sonucu bu halk denilen kitlenin beyninde neler var acaba diye merakı gidermek.

Günümüzün Don Kişot'u

(Otopsi)

Aslında iş hakkında bu kadar kestirme bir hüküm vermek mümkünken sanatçıyla tanıştığımızda gördüğümüz iyi niyetin karşımızdaki işle tezatı bizi düşündürüyor. Daha en başından bu kadar keskin bir “ben” ve “toplum” ayrışmasının ortaya koyulduğu bu yerde, elindeki ameliyat aletleriyle toplumun beynine girip ne varsa dışarıya çıkarmak ve bunu toplumu tanımak için yapmak, evet iyi niyetli olabilir ama aynı zamanda üst perdeden bir söylem değil midir? Böyle bir söylem kişinin kendini toplum dışı görmesinden kaynaklanmaz mı? Toplumu tanımak için ameliyat etmek yerine toplumu zihnindeki fazla yüklerden kurtarmanın hedeflendiğinin söylenmesi daha anlamlı olmaz mıydı? Hem çıkan kavram bloklarının tamamen gazete arşivlerinden seçilmiş parçalardan bir araya getirildiğini düşünürsek, bu, toplumun öz belleği midir yoksa medya yoluyla ona dayatılan yüzeysel dünyaların, kurguların bir dökümü müdür? Ama şimdi tekrar bakınca, belki de sanatçının yapmak istediği, bütün bu kazının neticesinde en derine, en merkeze inince bulmayı düşlediği saf ve bozulmamış insana ulaşma gayreti olabilir mi?

Çevrede olup biten yalan dolan, hile desise, kirlenmişlik ve yozlaşma hallerinin verdiği rahatsızlık, sanatçısına bu gazete serilerinin yedincisini yaptırmış ve bir anlamda sanatçının Don Kişotvari (demek ki yerde duran ameliyat aletlerinden biri de sandığımızın aksine bir mızrak!) arayışlarının bu son durağı neticesi otopsi yapılmış, tanı konulmuştur. Pekiyi, şimdi merak konusu şudur: Tophane’de karşılıklı iki mekânda eş zamanlı gerçekleşen iki serginin adlarının *Otopsi* ve *Prova* olmasından hareketle ikinci perdede bizleri neler beklemektedir?

Neden bu ismi önerdim bilemiyorum. Yedi sanatçının farklı disiplinler üzerinden insan olma klığı dair asli unsur olarak gördükleri “eller” ortak paydası altında gerçekleştirdikleri işlerle karşı karşıyayız. Ama sanki burada el üzerinden ortak bir tema belirlenerek değil de, sanatçıların kendilerinde neşet eden çağrışımlar üzerinden gerçekleştirilen ürünler söz konusu.

Bir kere işleri zor,“el”mevzu bahis olunca Michaelangelo’nun tanrının ilk insanı yaratma ve yaratıcılığını insana da bahşetme anını ölümsüzleştiren, elden ele yol bulan ve sıklıkla karşımıza çıkan temsili tüm haşmetiyle dikilmekte iken. Evet, içinden el geçen resimlerdi söz konusu olan ama hangisi bahsedilen insan olma klığına dair sorular sorup cevaplar aramaktaydı?

Ya da Haydi Eller Havaya

(Ellerine Bak)

Ağır sorulara cevaplar aranan bir sergi atmosferinden ziyade cıvı cıvı, gayet renkli, neşeli bir ortamla karşı karşıyayız. Bunda mutlaka bize eşlik eden sanatçıların sempatik tavırlarının da etkisi olmuş olacak ki yazıma neden “Haydi Eller Havaya” başlığını koyduğumu sergi hakkında ve kendi hakkımda yaptığım bu tahliller üzerinden artık saptamış bulunmaktayım.

Kolektif sergilerde karşımıza çıkan sorunlarla yine karşı karşıyayız: Belli bir tema etrafında toplanan (Gene iddia ediyorum, belli bir tema değil, el motifi etrafında toplanan) eserlerin birbiriyle paslaşmak yerine birbirinden rol çalan ya da birbirlerini nötrleştiren halleri burada da maalesef görülmekte. Maalesef diyorum çünkü eserler tek başlarına pek çok şey söylemeye muktedir iken eserlerin tek tek değil de birlikte algılanışından kaynaklanan bir dağınıklık söz konusu. Özellikle mekan küçükse ve orantısız bir eser kalabalığı ile karşı karşıyaysanız. İşte o zaman sevgili sanat dostu derhal oradan uzaklaşınız. Çünkü orası parası *da* olan sanat dostlarını beklemektedir, bizden söylemesi.

Kolombiya Dışişleri Bakanlığı'nın katkılarıyla gerçekleşen sergide yaşları yirmi beş ile kırk beş arasında değişen on dokuz sanatçının işleriyle karşı karşıyayız. Amaç iki ülke arasındaki ilişkileri güçlendirmek, diyalogu artırmak. Tanıtım yazısında öteki, sınırlar, kimlik temalarının etrafında eserler verildiğine, “Kolombiya-lı olmak ne demek?” sorusuna cevap arandığına vurgu yapılıyor. Gelin görün ki karşımızdaki eserler bize ne kadar yakın ve ne kadar tanıdık! “Kolombiya neresi, Türkiye neresi?”nin ötesinde birbirimizden tüm uzaklığımıza rağmen nasıl benzer araçlarla benzer şeylerin sorunsallaştırıldığını ve ortaya benzer sonuçların çıktığını görmek hayli şaşırtıcı.

Kolombiya Sınırların Kalktığı Yerde

(Arazi Üzerine)

İki ülke arasında kurulmak istenen bağ zaten küreselleşmenin gücü adına çoktan tesis edilmiş, öteki, sınırlar ve kimlik temalarına belki de “Artık bunların modası geçti,” diyerek vurgu yapılmak istenmişti. Bizde nasıl günümüz sanatı yereliktan azade kendine yer edinmeyi şiar edinmişse, başka coğrafyalarda da bunun geçerliliğini görmek öğreticiydi. Ancak genel başlıkların tehlikesini de her zaman hesaba katmalıyız.

Sergi ise olanca canlılığı, muzipliği, içerdiği oyunlarla gezilesi, görülesi. Özellikle

le seyircilerin, önlerine konulan post-itlere kendi ülkelerini çizmelerinin istendiği etkinlik sonucu ortaya dökülenler bir hayli düşündürücü. Farklı coğrafyalar, farklı kültürlerin ötesinde aynı coğrafyadan ve kültürden gelen insanların en asgari noktada birleşmeleri gereken, kendi ülkelerine dair algılarında ortaya koydukları bu çeşitlilikle insanın biricikliğine ve asıl kutsanması gerekenin bu olduğuna dair bir gönderme var mıydı acaba? Ya da denge esaslı birkaç örnekte görülen küçük bir müdahaleyle gerçekleşen dengesizlik ve bozulma üzerinden bize yapılan müdahalelerin, tanımlarımızda ve birbirimize bakışımızda yarattığı yıkıcı etkileri, sanatçısı da düşünmüş müydü? Yahut saat-ayna yansımalarında akla geliveren, bulunduğu yere göre gördüğün şeyin değişeceği fikri sadece bana ait bir zan olabilir miydi? Ya gazoz kapakları, ya bu mekana bir yerlerden girmiş de ölüp kalmış gerçekliğini yaşatan ölü kuş? Evreka! Belki de Kolombiya'ya ait tek şey oydu ve bir köşede tüm acımasılıyla fark edilmeyi bekliyordu.

**Sanat Araştırmaları Merkezi
Tarafından Hazırlanan Diğerk
NOTLAR**

Yücel Çakmaklı İle Milli Sinema Üzerine	2008, 40 s.
Orhan Okay: Türk Edebiyatının Batılılaşması	2008, 32 s.
15. ve 16. Yüzyıl Divanlarında Edirne, Bursa ve İstanbul	2008, 64 s.
Dağıstan Çetinkaya: Çizgi Dışı Bir Çizerle Çizgiler Üzerine	2009, 32 s.
Çocuk Edebiyatı Paneli: Çocuğı Anlayan Edebiyat	2010, 40 s.
Çocuk ve Sanat Buluşması Paneli: Çocuk Dilinde Sanat	2010, 60 s.

