

Art unlimited



İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, MAYIS-HAZİRAN 2019, SAYI: 51, KAPAK: HALİL ALTINDERE, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ

ALİ CABBAR

Necmi Sönmez, Ali Cabbar ile Brüksel'de bir araya gelip gerçekleştirdikleri yürüyüşlerde aldığı notları yazıya döktü

HALİL ALTINDERE

Nazlı Pektaş, Sınırsız Ziyaretler kapsamında sanatçının Büyük Valide Han'da yer alan atölyesini ziyaret etti

AK-SAYANLAR

Çınar Eslek'in farklı disiplinleri birleştiren dosyasının bu sayıdaki konukları Sema Kaygusuz ve Neriman Polat

NEJAD DEVRİM

Sanatçının Polonya yıllarına ve bu ülkeyle olan ilişkisine, Anna Dobrowolska'nın yazıyla ışık tutuyoruz

TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.

AUDEMARS PIGUET

Le Brassus

AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE
İSTANBUL: MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI

Calibre 5200
by AUDEMARS PIGUET



Proud Partner of **Art | Basel**

Edito



VENEDİK, GIARDINI, İSKANDİNAV PAVYONUNDAN DETAY, MİMAR: SVERRE FEHN, YAPIM YILI: 1962

Merhaba,

51. sayımızda kapağımıza, 11 Mayıs-24 Kasım 2019 tarihlerinde Ralph Rugoff küratörlüğünde gerçekleşecek *May You Live in Interesting Times* başlıklı Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi'nin Arsenale ve Giardini'de yer alan ana sergi kısmına üç farklı proje katılacak olan Halil Altındere'yi, Nazlı Pektaş'ın atölye yazısıyla taşıdık. Altındere'nin Arsenale'de yer alacak eseri bienalin birkaç büyük çalışmasından biri. İlk defa Türkiye'li bir sanatçının bu kadar büyük bir eseri bienal tarafından desteklenirken proje SAHA Derneği ve Tabanlıoğlu Mimarlık başta olmak üzere birçok sanat hamisinin emekleriyle hayata geçiyor.

İlk kez 1991 yılında Beral Madra'nın kişisel çabaları ve T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi'nde yer alan ülkemizin 2003 yılından bu yana T.C. Dışişleri Bakanlığı'nın da desteğiyle kiraladığı Türkiye Pavyonu ise İnci Eviner'in, Zeynep Öz küratörlüğünde gerçekleştireceği, projesine, yine değerli hamilerin desteğiyle, ev sahipliği yapıyor.

Ayrıca, Fatih Özgüven'in kalemi aracılığıyla Cihat Burak'ın resimleri arasında salınırken kendinizi Necmi Sönmez'in sorularıyla Ali Cabbar'ın son sergisi *ELDORADO: A Worl{}d Game*'in içerisinde bulacağınız bu sayıda; Nejad Devrim'in az bilinen Polonya yıllarından son zamanlarda Avrupa tiyatrosunun en çok konuşulan isimlerinden biri olan Milo Rau'ya kadar yine Dünya'nın farklı köşelerinden sanata değen ve kadrajımıza takılan konuları en iyi şekilde size aktarmaya çalıştığımız bir sayı hazırladık.

İlker Cihan Biner'in dört yıldır kesintisiz devam ettirdiği köşesi *Kıvrım*, Çınar Eslek'in farklı disiplinleri aynı potada eritmeyi denediği *Ak-sayanlar*, Ceylan Önalp'in Londra'dan bildirdiği Mustafa Hulusi, Evrim Altuğ'un sorularıyla Haldun Dostoğlu, ilginizi çekeceğini düşündüğümüz başka birçok konu ve röportajlarla elinizde tutmakta olduğunuz bu sayı buralarda "her şeye rağmen" ve "hâlâ" basılı sanat yayıncılığı yapabiliyor olduğumuzun kanıtı. Ne mutlu bize!

Severek okumanız dileğiyle,

Merve Akar Akgün

HUBLOT

THE ART OF FUSION

RICHARD ORLINSKI

Classic Fusion Aerofusion Chronograph Orlinski Red Ceramic. Unique red ceramic case and bezel inspired by the sculptor Richard Orlinski. Skeleton chronograph movement. Red rubber strap. Limited edition of 200 pieces.

HUBLOT

BOUTIQUE ISTANBUL

IstinyePark AVM • Tel: 0090 212 3455665

İÇİNDEKİLER

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 12 | Koleksiyoner seçkisi | 64 | Ak-sayanlar
<i>Çınar Eslek</i> |
| 30 | Kıvrım
<i>İlker Cihan Biner</i> | 68 | Milo Rau: Bireyselden evrensele
<i>Mehmet Kerem Özel</i> |
| 34 | Bilinçdışını arzulamak
<i>Deniz Gül</i> | 72 | Algılar dünyasında kendi
gerçeğinin peşinde
<i>Ceylan Önalp</i> |
| 38 | Cihat Burak
hikâyelerinin güzelliği
<i>Fatih Özgüven</i> | 76 | Nev-i şahsına münhasır
bir hafıza koleksiyonu
<i>Evrin Altuğ</i> |
| 42 | Zaman doğarken
<i>Anna Dobrowolska</i> | 80 | Zeyno Pekünlü ile bir İş günü
<i>Nihan Karahan</i> |
| 48 | Dolapdere'den
Eldorado'ya: Küçük
bir mahallenin öyküsü
<i>Necmi Sönmez</i> | 82 | İşbirliği ve bağımsızlık
<i>Nihan Karahan</i> |
| 52 | Han odasındaki <i>muse</i>
<i>Nazlı Pektaş</i> | 84 | Yeni bir soluk
<i>Merve Akar Akgün</i> |



Ghibli GranLusso

*Diğerleri gibi değilsiniz.
O da.*

GHIBLI DİZEL

FER MAS OTO TİC. A.Ş.
KURUÇEŞME CAD. NO: 29 KURUÇEŞME/İSTANBUL
TEL: (0212) 263 30 01
WWW.MASERATI.COM.TR

BİRMOT ANTALYA
ALTINOVA SINAN MAH. SERİK CAD.
NO: 301 07170 KEPEZ/ANTALYA
TEL: (0242) 225 18 18

BİRMOT ANKARA
SÖĞÜTÖZÜ MAH. SÖĞÜTÖZÜ CAD. NO: 2 KOÇ KULELERİ
C BLOK NO: 8-9 ÇANKAYA/ANKARA
TEL: (0312) 220 55 02

MENGERLER BURSA
OVAKÇA SANTRAL MAH. İSTANBUL CAD.
NO: 644 OSMANGAZI/BURSA
TEL: (0224) 261 11 14



GHIBLI DİZEL MOTOR: V6 60° 2987 CM³ – MAKSİMUM GÜÇ: 275 HP @4000 RPM – MAKSİMUM TORK: 600 NM @2000-2600RPM – MAKSİMUM HIZ: 250 KM/S - 0'DAN 100 KM'YE HIZLANMA: 6.3 SN.
YAKIT TÜKETİMİ (KARMA): 7,0-7,5 L/100 KM - CO₂ EMİSYONLARI (KARMA): 184 - 198 G/KM. İLANDA GÖSTERİLEN ARAÇLAR BELİRTİLEN ÖZELLİKLERDEN FARKLILIK GÖSTEREBİLİR.



MASERATI

unlimited

Genel yayın yönetmeni

Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü

Hülya Kızıllırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com
0532 266 4474

Yazı işleri müdürü

Özge Yılmaz
ozge@unlimitedrag.com

Dijital reklam direktörü

Aydın Kızıllırmak
aydin@unlimitedrag.com

Fotoğraf editörü

Elif Kahveci

Gösteri sanatları editörü

Ayşe Draz Orhon

Architecture Unlimited

Sena Altundağ

Asistan editör

Liana Kuyumcuyan, Sena Kuyucu

Katkıda bulunanlar

Evrin Altuğ, İlker Cihan Biner, Anna Dobrowolska, Çınar Eslek,
Deniz Gül, Nihan Karahan, Ceylan Önalp, Mehmet Kerem Özel,
Fatih Özgüven, Nazlı Pektaş, Onur Serdar, Necmi Sönmez

Çeviri

Sinan Refik Akgün

Tasarım

Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama

Ulaş Uğur

İletişim Adres

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

Baskı

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

Yıl: 10 Sayı: 51

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

Yayın sahibi

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

her şey bir rüya ile başlar

**Abone olun,
sanata destek olun.**

unlimitedrag.com/subscription

unlimited

Art unlimited

1 yıllık abonelik (6 sayı)

Yurtiçi 200 TL
Yurtdışı 300 TL

Art unlimited
*Architecture
Design*

1 yıllık abonelik (8 sayı)

Yurtiçi 400 TL
Yurtdışı 600 TL

Ödemelerinizi nakit ya da hesaba havale şeklinde yapabilirsiniz.
Hesap bilgisi: Garanti Bankası Galatasaray Şubesi TR44-0006-2001-6719-0006-2970-59 Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Havale yaparken açıklama kısmına **UNLIMITED ABONELİK** olarak belirtmenizi rica ederiz.
**Kimliklerini ulaştırdıkları takdirde öğrenciler ve öğretim üyelerine %20 indirim uygulanır.*
İletişim için: info@unlimitedrag.com
Adres: Meşrutiyet Cad. No: 67 Kat:1 Beyoğlu, İstanbul, Türkiye

her şey bir rüya ile başlar



Grappe

Mireille Blanc

Grappe, 2018, Tuval üzerine yağlı boya, 200 x 160 cm, *unique*
The Pill'de devam etmekte olan *Spring* sergisinden
12.000 EUR + KDV

Bu resmi birkaç ay önce atölyeme getirdiğim bir fotoğraftan yola çıkarak yaptım. Bu yapıtta pantolonumu ve bacaklarımı, onların hemen üzerinde bir salkım üzüm görebilirsiniz. Gördüğünüz benim resim yaparken giydiğim bir pantolon ve yağlıboya ile çalışırken oluşan yağ lekelerinin bu görüntüsü çok hoşuma gidiyor. Çizim açısının yukarıdan olması ise resme soyutluk katıyor.

Mireille Blanc



Dünyanın en özgün renkleriyle resmedilen
bir tabloyu yıllar boyunca bekleyerek,
sonunda müzayedede satın alan ve
evinin en güzel yerinde ona yer açanlar...

Hayatını eşsiz kılmak için özgün tercihlerde
bulunanlara, yepyeni bir bankacılık deneyimi.

Alternatif Bank Private Banking
Her an eşsiz.



Yuko. Berlin.

Alec Soth

Yuko. Berlin., 2018, Pigment baskı, 136.5 x 111.1 cm
San Francisco, Fraenkel Gallery'de devam etmekte olan
I Know How Furiously Your Heart Is Beating sergisinden
26.000 USD

Geniş formatlı 8x10 kamera kullanan Alec Soth, Amerikan yaşamının sıradışı ve samimi görüntülerini yakaladığı fotoğrafları ile tanınıyor. İlk olarak, 2004 yılında, Mississippi Nehri boyunca arabayla yaptığı gezilerinde beş yıl boyunca çektiği manzaraların ve portrelerin oluşturduğu *Mississippi'nin Uykusuzluğu* dizisi ardından Niagara Şelalesi ve George W. Bush politikaları üzerine ürettiği çalışmaları ile tanınan Soth; Walker Evans, Robert Frank, William Eggleston ve Stephen Shore tarafından kurulan yol fotoğrafçılığı geleneğini, Orta Doğu ve Güney Amerika'daki banliyö ve kırsal toplulukları belgeleyerek devam ediyor.

1871'DEN BERİ BOL KÖPÜKLÜ NEFİS TÜRK KAHVESİ



1933 yılında Beşinci Yerli Mallar Sergisi'nde açılan stand.

1871'den beri kalitesini ve titizliğini hiç bozmadan evlerimize nefis Türk kahvesini getiren Kurukahveci Mehmet Efendi, bugün 50'den fazla ülkede tüketiliyor. Kurukahveci Mehmet Efendi, Türklerin dünyaya armağan ettiği Türk kahvesini, her yudumda aynı kalite ve keyifle dünyaya ulaştırıyor.

www.mehmetefendi.com



Spomenik

Emirhan Eren

Spomenik, 2018, Beton, 148 x 100 x 50 cm
Versus Art Project'te devam etmekte olan *RAW* sergisinden
22.500 TL + KDV

Brütalist mimariye dair belirli formların sanat bağlamında yorumu ve bağlı olarak, II. Dünya Savaşı sonrası gelişen bir modernite anlayışını anlama çabası olarak görülebilecek *RAW* sergisi, formların tarihsel evrimi üzerinden yeni anlamlar üretme gayreti içerisinde. *Spomenik* adlı çalışma, ismini Sırpça ve Hırvatça anıt anlamına gelen bir terimden alıyor. Sanatçının Tito dönemi Yugoslavya'sına ait ikonik anıtları örnek olarak ürettiği bu özgün heykel, keskin ve soyut formlardan oluşan sıradışı bir anıt üslubuna dair bir yeniden üretim gerçekleştirmiş oluyor.

İSOKYO
contemporary | pan-asian

Paylaşmaktan keyif alacağınız lezzetler,
canlı ve rengarenk gecenize
eşlik edecek enfes kokteyller.

Şehrin ödüllü Pan-Asya Restoranı Isokyo:
Deneyin. Tadına varın. Keyfini çıkarın.

İNCİLİ
GASTRONOMİ REHBERİ
4 İnci ödülü

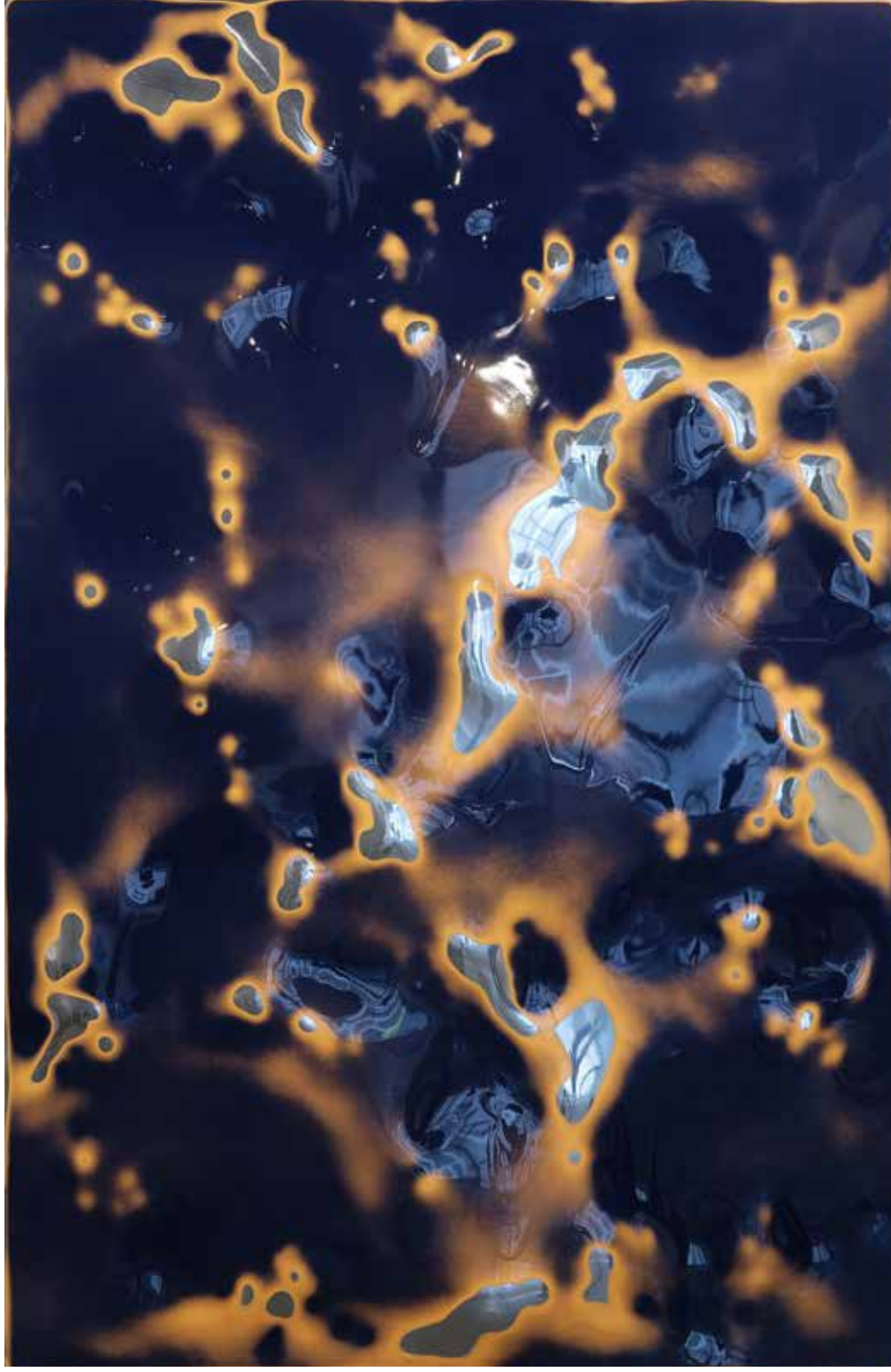
TimeOut
18.
YEME-İÇME ÖDÜLLERİ



En İyi Asya Mutfağı ödülü

Zorlu Center, Raffles İstanbul 1. Kat +90 212 924 0244

 /isokyoistanbul



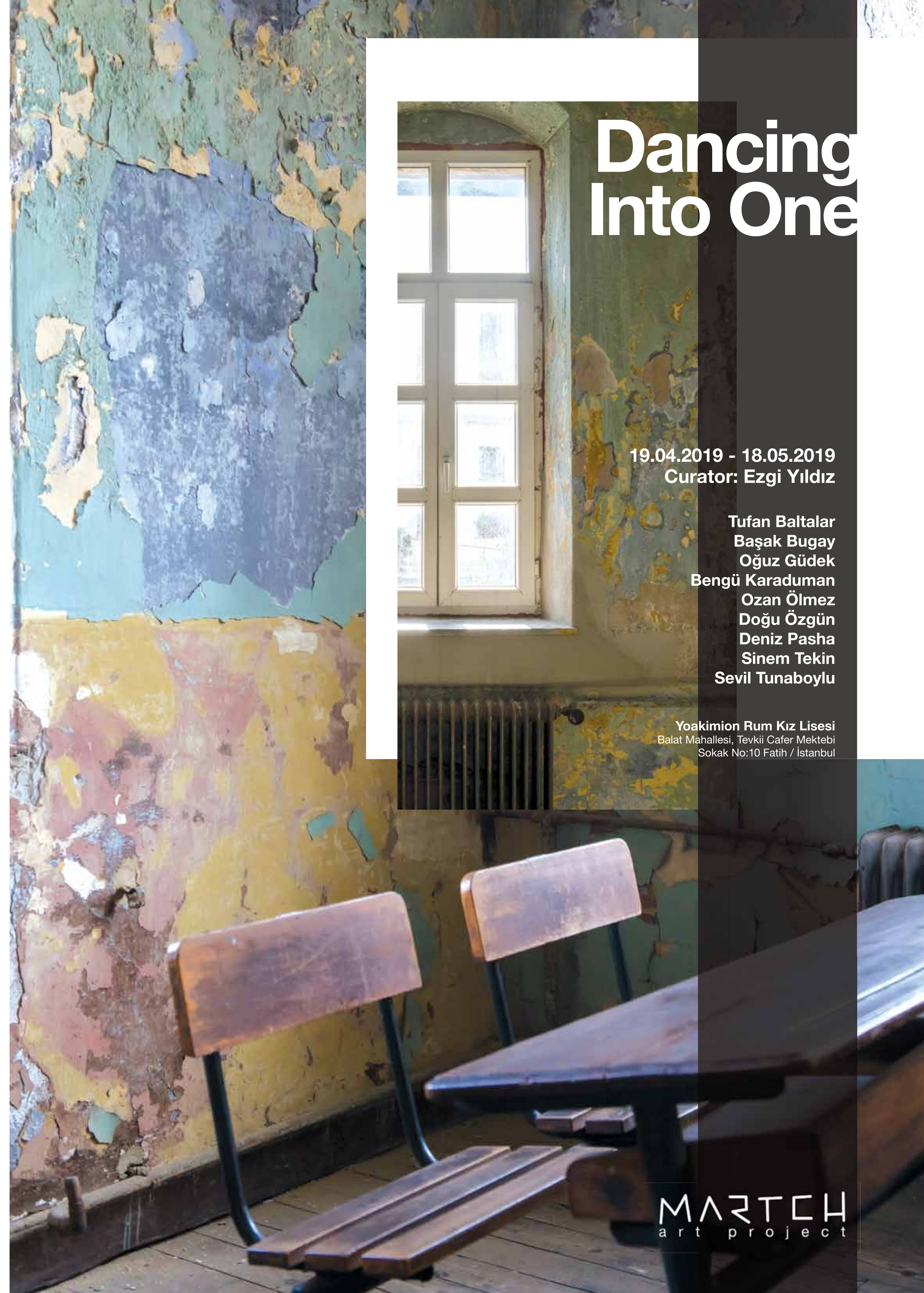
Through Thick and Thin

Tom Fellows

Through Thick and Thin, 2019, Alüminyum üzerine 2k motorlu boya, 78 x 119 cm
REM Art Space'de devam etmekte olan *Increasingly distant* sergisinden
15.000 TL + KDV

Tom Fellows tuvallere ve boyaya bağlı kalmadan geldiği kültürün önemli parçalarını oluşturan nesneleri ele alıyor ve onlara renk katıyor. Nesnenin yüzeyini manipüle etmeye başlarken bir bilim adamı titizliğiyle metal yüzey tarafından belirlenen yönü izleyerek boyayı uyguluyor.

Senem Özgören



Dancing Into One

19.04.2019 - 18.05.2019
Curator: Ezgi Yıldız

Tufan Baltalar
Başak Bugay
Oğuz Güdek
Bengü Karaduman
Ozan Ölmez
Doğu Özgün
Deniz Pasha
Sinem Tekin
Sevil Tunaboğlu

Yoakimion Rum Kız Lisesi
Balat Mahallesi, Tevkii Cafer Mektebi
Sokak No:10 Fatih / İstanbul

MARTCH
art project



Gündüz Arıcısı II

Summer Wheat

Gündüz Arıcısı II, 2019, Alüminyum tel örgüsü üzerine akrilik, 173 x 119 cm
Dirimart'ta devam etmekte olan *Arı Sütü* sergisinden
20.000 USD + KDV

Türkiye'deki ilk kişisel sergisini açan Summer Wheat sadece bu sergi için yarattığı, kadim gelenekler ile insanın modern dünya deneyimini sentezlediği, arı sütüyle beslenmenin nasıl bir şey olduğuna dair, kadın emeğinin gündüzden geceye, sonsuzluğa sirayet ettiği bir görü yaratmaya soyunan yeni işlerini sergiliyor. Wheat, heykel ve resimlerinde, kadınların ilk avcılar, teknokratlar ve arıcılar olduğunu hayal ettiği bir emek soy kütüğü yaratarak Mısır piktograflarından, Amerika yerlilerinin motiflerinden ve ortaçağ İncil çizimlerinden esinlenerek toplumu kadınlar inşa ettiği kendine ait bir dünya yaratıyor.



Belçikalı sanat koleksiyoneri Anna Boch, Van Gogh'un hayattayken satılan ilk ve tek eserinin sahibi. O, vizyonu sayesinde Van Gogh'ta kimsenin görmediği potansiyeli fark etti ve 1890 yılında *The Red Vineyard* tablosunu sadece 400 franka aldı.

Tablonun bugünkü değeri ise 50 milyon dolardan fazla...

VARLIK YÖNETİMİ BİR VİZYON İŞİDİR.

Yapı Kredi Private Banking'in profesyonel varlık yönetimiyle tanışın, yepyeni yatırım fırsatlarını herkesten önce keşfedin.





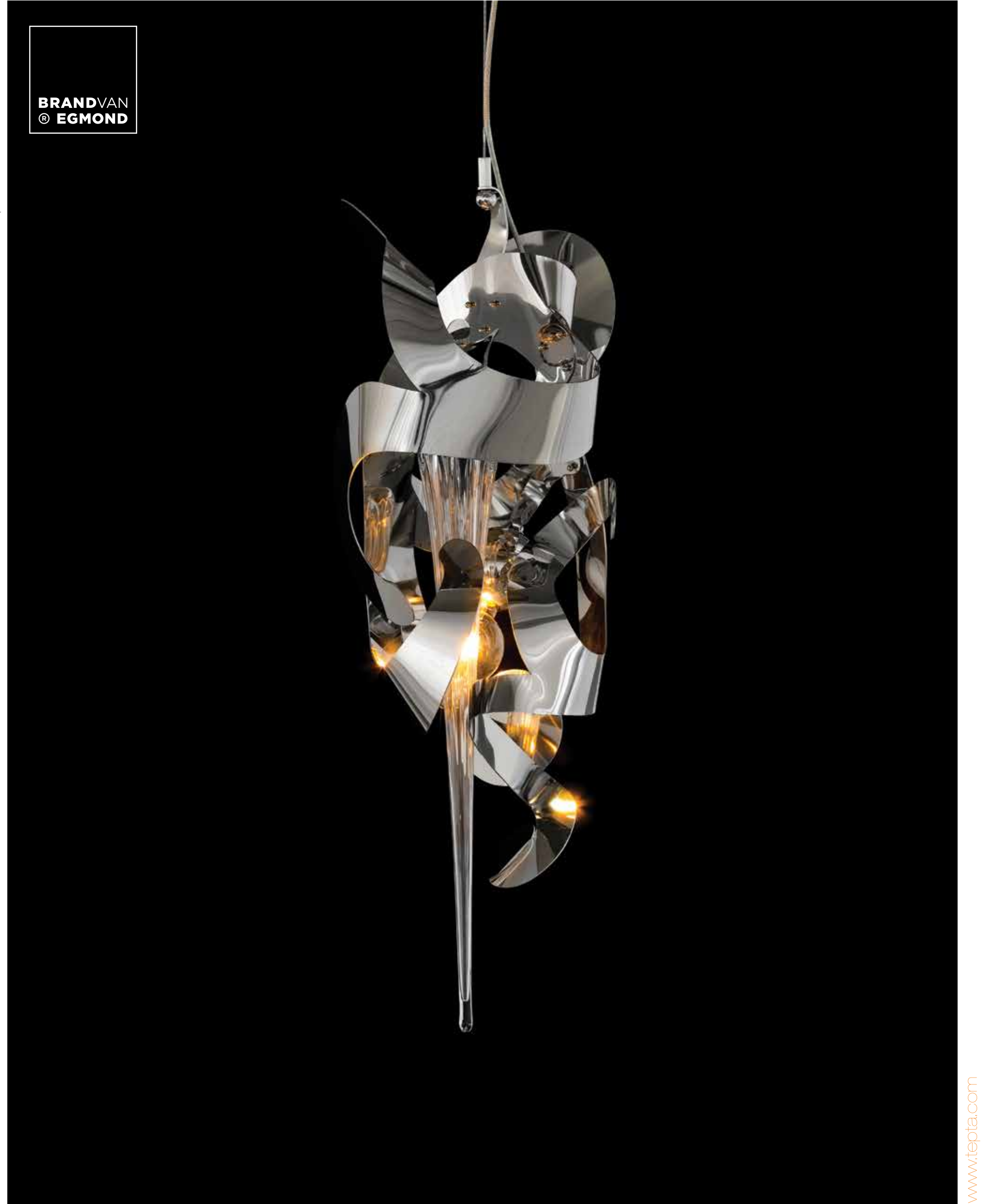
L.A. Battle

Abdelkader Benchamma

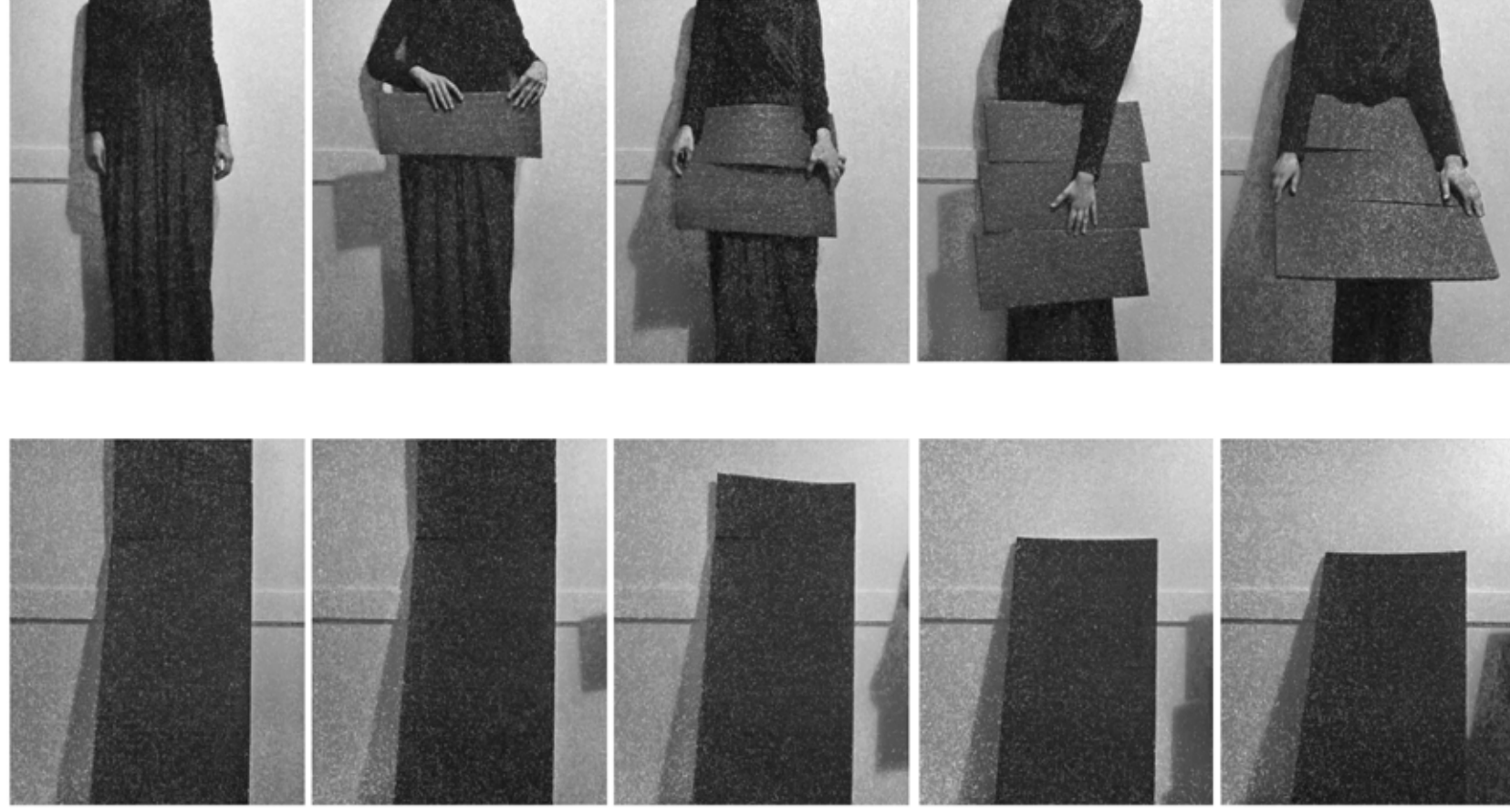
L.A. Battle, 2019, Tuval üzerine mürekkep ve kömür, 133 x 103 cm
Paris'te, Galerie Templon'da devam etmekte olan *Engramme* sergisinden
12.500 EUR

Villa Medicis'te yaptığı *residency*den yeni dönen Abdelkader Benchamma Galerie Templon'daki ilk sergisinde duvarları da kullanarak siyah ve beyaz renklerle yarattığı yeni bir dil aracılığıyla izleyicilerin gerçek algısı ile oynuyor, şüphe yaratıyor ve onları sabit olmayan, devingen bir evrene sokuyor. Engram, psikolojide bir olayın sinir sistemimizde bıraktığı psikik etki veya izlenim anlamına geliyor. Benchamma bu seri için engram üzerine nörofizyolojik bir araştırma yaparak beyindeki hatıra izlerinin biyolojik görüntülerini keşfe çıkıyor.

Kelp Fortuna / William Brand



TEPTA
AYDINLATMA



Yalıtıcı I

Zeynep Kayan

Geçici Aynılık serisinden:

Yalıtıcı I, 2019, Arşivsel pigment baskı, 10 parça, her biri 80 x 64,5 cm
Zilberman Gallery İstanbul'da devam etmekte olan *Geçici Aynılık* sergisinden
80.000 TL + KDV

Yalıtıcı I isimli yapıtta görüntünün inşasını ve yeniden yapılanmasını şekillendiren unsur yalıtıcı malzemedir. Giderek sanatçının bedenini donatan yalıtıcı şeritler, soldan sağa okunduğu zaman bedenın yok oluşunu belirten ve duvara dayalı fotoğraflarda kendini gösteren bir dinamiğe ve tekrara işaret eder: Her yeni fotoğrafa yeni bir yalıtıcı şerit eklenir.

“*Geçici Aynılık* serisindeki fotoğraflar, bir yandan da sanatçının pigment baskı tercihinin meydana getirdiği grenlerle dikkat çeker. Grenlerin “ham” görüntüsü, özellikle *Yalıtıcı I*’de, fotoğrafın zamansızlığı duygusunu uyandırır. Baskı sırasında büyütülmüş olan fotoğraflar, grenlere karşılık olarak griler ve siyahla oluşturulmuş bir tek-renglilik sunar. Grenler burada işleri biricik kılar ve bir yandan da geleneksel siyah-beyaz baskıları anımsatır. Grenlerin varlığı, kavramsal dizimle ilişkili perspektifin elle tutulur bir form edinmesiyle düz bir yüzeyden üç-boyutluluğa bir geçişin kapılarını da açar. Gerçekliği yeniden tanımlama teşebbüsü üzerinde iyice düşünülmüştür”

Clotilde Scordia, *Geçici Aynılık* sergi kataloğundan

Burçak Bingöl Interrupted Halfway Through

25 Nisan / April - 27 Temmuz / July, 2019
ZILBERMAN GALLERY — BERLIN



Timescape - Rest, 2019, Sırlı seramik / Glazed ceramics, 22 x 33 x 14 cm

Bir Gözüm Ben, Mekanik Bir Göz I'm an Eye, A Mechanical Eye

14 Mayıs / May - 5 Temmuz / July, 2019
ZILBERMAN GALLERY-İSTANBUL

Sanatçılar/Artists:

Heba Y. Amin
Janet Bellotto
Burçak Bingöl
Antonio Cosentino
Elmas Deniz
Sophie Dupont
Ahmet Elhan
Pedro Gómez-Egaña
Begüm Yamanlar

Küratör/Curator: Naz Beşcan

Pedro Gómez-Egaña, 3 months of Greenwich, 2018, Pamuk kâğıt üzerine dijital baskı / Digital print on cotton paper, 85 x 120 cm, Ed. 5 + 2 A.P.

BURÇAK BİNGÖL
Bir Masalın İçinde ve Sadece Onunla Yaşamak

Zilberman Projects | İstanbul

14 MAYIS / MAY - 5 TEMMUZ / JULY, 2019

AR
CO | LIS
BOA

Booth: A01

16-19 MAYIS / MAY, 2019

ZILBERMAN GALLERY 10 years
İSTANBUL | BERLIN
zilberman@zilbermangallery.art

İstanbul: İstiklal Cad. Mısır Apt. No:163, K. 2 & 3 D. 5 & 10, 34433
Beyoğlu/İstanbul, Turkey **t:** +90 212 251 1214 **f:** +90 212 251 4288

Berlin: Goethestraße 82, 10623 Berlin/Germany
t: +49-30-31809900 **f:** +49-30-3180990

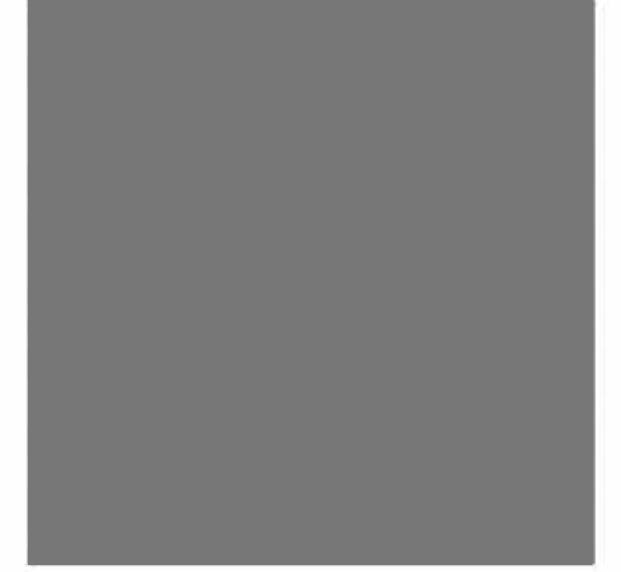


İsimsiz

Burcu Erden

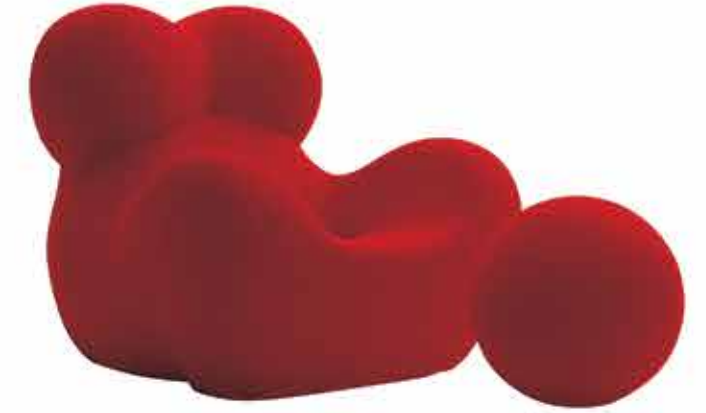
İsimsiz, 2019, Ahşap, 179 x 52 x 58 cm
Art On İstanbul'da devam etmekte olan *Kütleyi Çağırarak* sergisinden
35.000 TL + KDV

Burcu Erden'in *Kütleyi Çağırarak* sergisindeki çalışmalar, izleyicinin figürü yorumlamak için kullanabileceği işaretlerden mümkün olduğunca arındırılmış. Figürün kimliğine dair işaretlerin yer almadığı yalnızca torsoya indirgenmiş, kafası dolayısıyla portresi olmayan bu heykeller, soyut bir leke ve kütle odaklanıyor. Burcu Erden, tüm bu eksiltmelerle çalışmalarını biçimlendirirken kullandığı yontu tekniğini de kavramsal bir çerçeveye oturtmuş oluyor. Figürün soyutlanmasında tanımlı referansların elenip heykel disiplininin temel elemanlarının öne çıkarılması, Erden'in heykellerinin tanımlanmamış, belirlenmemiş bir zaman içinde konumlandırmasını olanaklı kılıyor.



LESS IS MORE

25 yıldır tasarımda "az"ın gücüne inanıyor, ev & ofis için mobilya ve aydınlatmanın modern klasiklerini showroomlarımızda sizler ile buluşturuyoruz.



mozaik

Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 İstanbul T. +90 212 327 05 95 – F. +90 212 327 05 97
Apa-Giz Plaza Büyükdere Cad. No: 191 K. -1 Levent 34330 İstanbul T. +90 212 264 75 75 – F. +90 212 264 75 74
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya Ankara T. +90 312 440 06 10 – F. +90 312 440 05 94
www.mozaidesign.com - info@mozaidesign.com



İsimsiz

Temür Köran

İsimsiz, 2019, Tuval üzerine yağlı boya, 150 x 150 cm
Evin Sanat Galerisi'nde devam etmekte olan *Terk* sergisinden
50.000 TL + KDV

"*Terk* sergisi; insanın nesne ile olan ilişkisi, onu içselleştirmesi, büyülü anlar yüklemesi hatta kendinden bir parça olarak görmesi sonucunda şu veya bu nedenle ayrı kalmasıdır. Dolayısıyla bu sergi çevremi kuşatmış, geçmişle bağ kurabildiğim sembolik nesnelerden oluşuyor. Yaşam bir şekilde, öyle ya da böyle, devam eder. İnsan çevresi ile vardır. Geçmiş ile olan bağımız bazen bir koku bir tat ve bunun gibi şeyler olabilir."

Temür Köran

BİLSART

HAZİRAN | JUNE 2019

FUNA YE & İSTANBUL QUEER ART COLLECTIVE

KÜRATÖR | CURATOR:
COLLECTIVE ÇUKURCUMA
(NAZ CUGUOĞLU & MİNE KAPLANGI)

29/05 - 15/06

FUNA YE

FLYING DANCE

**SANAT KONUŞMALARI
ART TALKS**

NAZ CUGUOĞLU & MİNE KAPLANGI
(FUNA YE VE İSTANBUL
QUEER ART COLLECTIVE'İN
SKYPE KATILIMIYLA)

29/05/2019
18:30

18/06 - 29/06

İSTANBUL QUEER ART COLLECTIVE

PSYCHIC BIBLIOPHILES

**SANAT KONUŞMALARI
ART TALKS**

İSTANBUL QUEER ART COLLECTIVE
(TUNA ERDEM, SEDA ERGÜL) &
MİNE KAPLANGI (NAZ CUGUOĞLU'NUN
SKYPE KATILIMIYLA)

18/06/2019
18:30

**PERFORMANS
PERFORMANCE**

İSTANBUL QUEER ART COLLECTIVE
(TUNA ERDEM & SEDA ERGÜL)

PSYCHIC BIBLIOPHILES

18/06/2019
19:30

BİLSART

VIDEO ODAKLI ÇAĞDAŞ SANAT MEKANI
ART SPACE DEDICATED TO VIDEO

**SALI - CUMARTESİ
TUESDAY - SATURDAY**
10.00 - 18.00

EVLIYA ÇELEBİ MAH.
KIBELİZADE SK. NO:5/A
BEYOĞLU/İSTANBUL

BİLSART@BİLSAR.COM
WWW.BİLSART.COM

Bir çılgılığın tezahürleri



KIVRIM
İlker Cihan Biner



0. Durum

Kıscası mutsuzuz. Başımız belada. Hareketlerimiz istemediğimiz yönle doğru akıyor. Hatta kimimiz nereye gittiğini dahi bilmiyor. Soluk alıp verirken geleceğin karanlığı kapımızda beliriyor. Başta para kazanma derdi olmak üzere gündelik yaşamlarımızın akışına işlenmiş tonlarca sorunla boğuşuyoruz. İçinde yaşadığımız kalabalığın kaosu bizi içine çekiyor. Hâl-i pürmelalimizi değiştirmeyi kim istemez? O halde dayanma gücünü elde edebilmeli, enseyi karartmadan şimdi neredeyiz sorusunu sorabilmeliyiz. Duygularımızı etkin yönde örgütlemenin zamanı geldi de geçiyor bile.

1. Eşikler

Toplum; eşiklerden, geçitlerden oluşan açık bir saha olma özelliği taşıyor. Alana girebilmek için pin koduna veya şifrelere ihtiyacımız var. Tarihsel olarak baktığımızda da, daima kitleleri “düzleştirmeye” yönelik bir çaba olduğu görülür. Normal/anormal gerilimiyle bedenler yönetilir. Örnek bir yurttaş değilseniz ıslah edilme ya da ölüm gibi cezalar belirir. Bu durumun devam etmediğini iddia edemeyiz. Geleneksel iktidar diyebileceğimiz ve disiplin olarak adlandırabileceğimiz düzenekler günümüzde hız kesmeden devam ediyor. Bilhassa mizojini, ırkçılık, göçmen düşmanlığına yönelen disiplin mekanizması son sürat işlevini yerine getiriyor. Lakin kapitalizmin boyut değiştirmesi ve esnekleşmesiyle birlikte yeni uygulamaların ortaya çıktığını da görüyoruz. Banka kartlarımızın şifresi, cep telefonlarımızın pin kodları, aldığımız yiyecek ve giyeceklerin barkodları, borçlarımızın kaydedilmesi ve yer yer şehirde dolaşırken karşılaştığımız GBT uygulamaları...

Mu Tunç'un *Arada* filmi 6 Haziran'da MAD (New York Sanat ve Tasarım Müzesi), 9 Haziran'da ise PhiloMOCA'da (Philadelphia Çağdaş Sanat Müzesi) gösterilecek. *Kıvrım*, bu sefer Mu Tunç'un yönettiği *Arada* filmi ele alarak *punk* ve yarattığı etkin duygulara odaklanıyor



BEŞİNCİ

ANLAŞMA

ESRA ŞATIROĞLU
KÜRATÖR: FIRAT ARAPOĞLU

30 Nisan-31 Mayıs 2019

Açılış: 30 Nisan 2019 Salı Saat:18.00

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

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

fb @summartsanat

summart **B**
BARİŞ SOYAK
ART GALLERY
iş birliği ile

Eklememiz gereken daha onlarca işlem olduğunu belirtmenin yanında tüm bu damgalama olguları toplumsal manzarayla iç içe geçiyor. Mikro iktidarlardan denetimin kendisine dönüşüyor. En ufak detaylarla ilgilenir hale geliyor. Bir hatırlatmayı da belirtmek gerek: İktidar mekanizmalarının mahal ile doğrudan ilişkisi oluyor. Her coğrafî bölgede farklı uygulamalar gerçekleşiyor. Yani işlemlerin her sahada değişiklik gösterdiğini vurgulayalım. Özetle; bu çok katmanlı işleyiş yaşamlarımızı çepeçevre sararken doğrudan duygu durumlarımızı kontrol altına alıyor. Hayatımız kısıtlamalar, zorlamalar, denetimlerle geçiyor.

Ama bir an olsun olumsuz manzaranın dışına çıkabiliriz. Bize sınır gözüken o çizgiyi bükerek, saptırarak yola çıktığımızda tuhaf belirsizlikler yumağı önümüze gelir. Boşluklarla yüz yüze oluşumuz bizlere bir şey söylemeye başlar. Önümüzde manevra yapabileceğimiz alanlar oluşur. Artık denemek, çabalamak bir fırsat değil midir? Köşeye sıkıştığımız hissinin rafa kaldırır ve özgürlük derecelerini düşünmeye koyuluruz. Şimdi bu sahayı biraz daha açıp aradlığın güzellemesine girişebiliriz.

2. Arada bedenler

Mu Tunç'un çektiği *Arada* filmi özgürlük yolunun kendisiyle ilişkililiyor. Öncelikle eser hikâye olarak 90'ların başında geçiyormuş hissi uyandırıyor. Başlarken 1992'de gerçekleşen Bryan Adams konserinin posterlerini görüyoruz, karakterlerden biri bu etkinliğe gitme planları yapıyor. Lakin filmin geçtiği zamanı hemen kodlamamamız lazım. Zira eser, kendi vaktini yaratan bir imge çeşitliliğine sahip. Görüntülerin hızının değişik yönlerle saptığı düzlemde mekânlardan hem bugünü hem de dünü kapsayarak gelişiyor. 90'lar İstanbul'u ile şimdinin büyük şehirden görüntüler birbirine düğümleniyor.

Kente dair görünmeyen, kısıtlanmış her ne varsa, filmde su yüzüne çıkmaya çalışıyor. Tüm bu çarpıcı görsel skala, esere dair duygulanımsal bir ekoloji yaratıyor. Öyle ki; kentin ara sokaklarında isyanın seslerinden birine dönüşen punk müziği çalışmanın merkezinde duruyor. Esere yayılan müzikal izler bizlere, doğrudan "bu punk bir film" dedirtebilir. Haklı da olabiliriz. Fakat reddedişin yarattığı duygu politikasını pas geçemeyiz. Nitekim başkaldırıyla vuku bulan punk yalnızca Sex Pistols, The Clash veya günümüzde de var olan yeraltı gruplarından, ya da bir giyim-kuşam tarzından ibaret olamaz. Punk, eleştirel bağlamda güçlü bir dinamizmi içerir. Binaenaleyh çığlıkları, temkelleri mikro bağlamda yerleşen her farklı sınırı bükme eğilimi taşır.

Karakterlere bakacak olursak; filmde iki farklı kişinin duygu dünyası bir gerilime işaret ediyor. Burak Deniz'in oynadığı Ozan karakteri nihilist özelliklere bürünürken, Büşra Develi'nin canlandırdığı Lara daha yaratıcı görürlere sahip olma niteliği taşıyor. Eserin başında baba ve oğul kavgaları göze çarpıyor. Ozan'ın babasıyla giriştiği çatışmadan evin düzeniyle de problemleri olduğunu anlıyoruz. Onun için tek dert Türkiye'yi terk edememek. Punk duruşunun sonuç vermemesini her fırsatta memleketin durumuna bağlamakta ısrar ediyor. Hıncı, karakterin hayatında tıkanmalara yol açıyor.

Bir lunapark sahnesinde gökyüzünü sevgiliyle birlikte izleyen Ozan, uçan kuşlara dair şöyle bir bakış geliştiriyor: "Uçmak onlar için ölüm değil mi? Hayatları vakum gibi. Nerede başlayıp nerede biteceği çok belli. Hep aynı yereler."

Oysa kuşların uçması canlılıklarının belirtisidir. Öyle nefes alırlar ve çoğu kuş da göçebedir. Ozan kendi iç dünyasındaki imkânsızlıkları kuşların üzerine boca ederken hiçlik duvarına tosluyor. Lara filmin başka bir yerinde tarihi kalıntılara bakarken "*Şehrin görüntüsü gerçeküstü mü?*" diyerek düşüncelere dalıyor. Anında İstanbul'un pek çok tarihi yeri art arda hızlı bir kurguyla sıralanıyor. Yani dikkat çekilmesi gereken esas mesele bakışta düğümleniyor. Lara'nın perspektifinin estetik görünümü, Ozan'dan farklı olarak, gördüğü şeyi değiştirme kudretini barındırıyor.

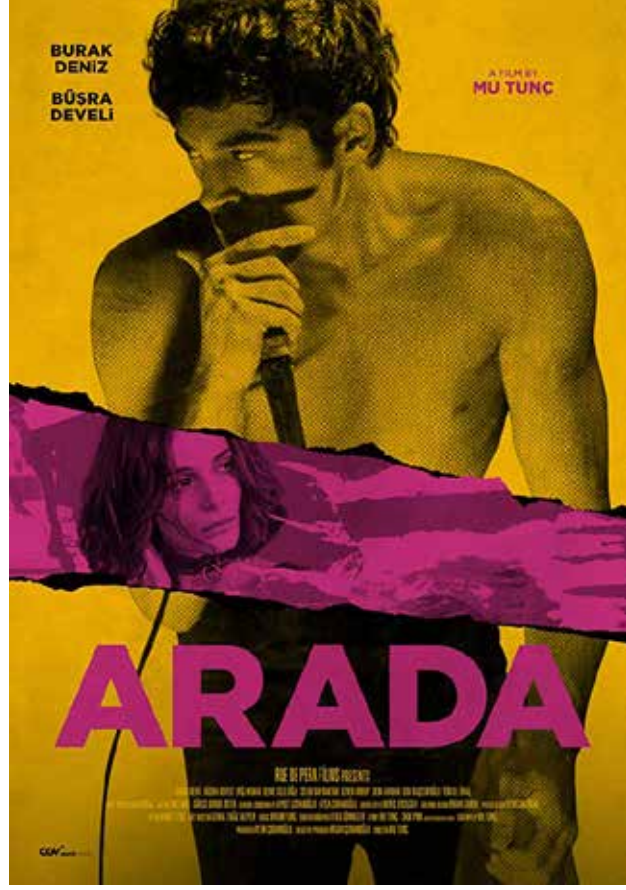
Filmin bir diğer ayrıntısı bilet mevzusunda kilitleniyor. Ozan'ın plak dükkânı sahibi olan bir arkadaşı ona Kaliforniya'ya gidecek geminin biletinden bahsediyor. Yapıt, esasında alınan bu haberin yarattığı eylemlilik etrafında dönüyor. Gemiye binip kaçmak için bilete ulaşmak zorunda kalan Ozan ve Lara, İstanbul'un birbirinden farklı semtlerinde koşturuyorlar. Her sahne sokak aralarını, yıkıntı binaları, yeraltı kulüplerini göstererek büyük şehirdeki kayıp yerleri kayda geçiriyor.

Tabii Ozan karakterini yalnızca bir nihilist olarak nitelemek de doğru olmaz. Özellikle filmin sonlarına doğru biletin mafya örgütünde olduğunu öğrenen ikili, onlardan bileti alıp kaçtıktan sonra soluğu bir punk barda alıyor. İşte Ozan orada sahneye çıkarak üzerimize sinen iktidar mekanizmalarını şiirsel biçimde bağırarak görünür kılıyor: "Sana soruyorum? / Sadece baskı birikiyor / Ama olacak hiçbir yer yok / Beynime beton dökülüyormuş gibi / Beton üstüne beton / Beynimde boş yer yok / Ne kadar ağırlaşır ağırlaşın / Onu taşımak zorundasın / Sana soruyorum? / *Öyle hissetmiyor musun?* / Uyum sağlamamı istiyorlar / Ufacık hale getirip rafa kaldırıp istiyorlar / Seni betona çevirip başkasının beynine dökmek istiyorlar / Hissediyor musun?"

Kelimelerin diziliminden fark edilecektir ki; Ozan'ın çığlıkları direnişin soluk alıp vermesiyle ilişkililiyor. Sınırlar dayandıkça onu bükme, saptırma arzusu kabarıyor ve kocaman bir gürültüye dönüşüyor.

Ve ikili İstanbul manzarasının keşmekeşliğinden sıyrılarak sonunda gemiye varıyor. Ozan binme isteğini dillendirirken Lara'nın cümlesi olayı daha iyi anlamamıza yardımcı oluyor: "Müziğin nerede yapıldığı değil, ruhun nerede olduğu önemli."

Son olarak yönetmen Mu Tunç'a selam çakarak Jean Genet'nin cümleleriyle bitirelim: "Dünyayı tek başıma değiştiremezdim. Onu ancak bozabilir, biraz yoldan çıkartabilirdim."



AFİŞ TASARIMI: BERKCAN OKAR

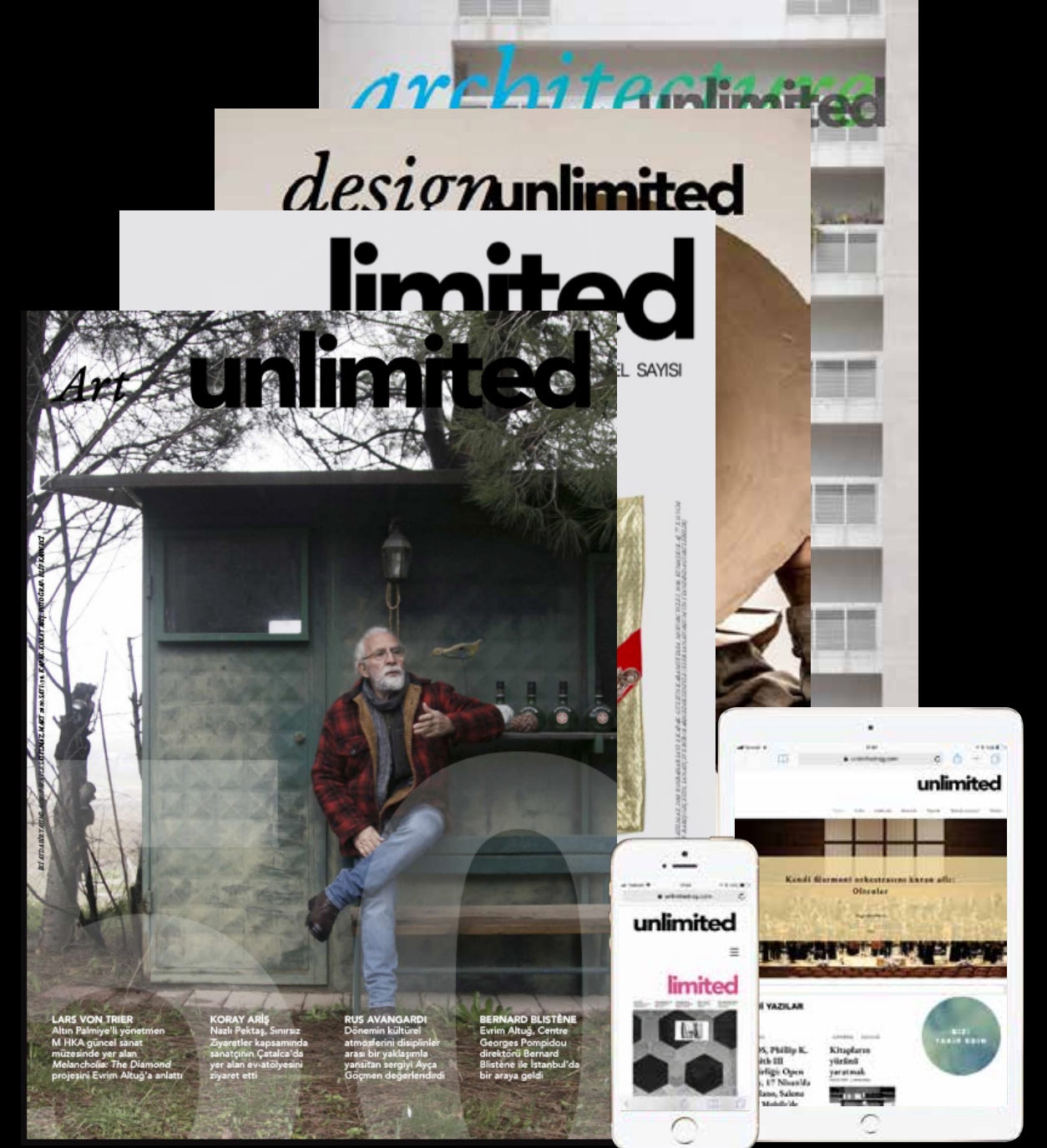
unlimited publications

2006 yılından bu yana devam eden kesintisiz yayıncılık

Artık çift dilli olarak kapınıza kadar geliyor

Abonelik detayları ve her gün yeni yazılar için

unlimitedrag.com





DENİZ GÜL (GENÇ KAHİN İLE), FOTOĞRAF: BAŞAK GÜNAK

Bilinçdışını arzulamak

Yazı: Deniz Gül

2009 Nisan’ında, kafamın gürültüsünden ve ruhuma çöken karanlıktan kurtulmak istercesine yazdığım -kustuğum- metinleri anlamıyordum. Sanırım 27 yaşına dek sırtımda taşıdığım anlamla ilişkim bu noktada koptu.

Neydi bu metinlerin ardındaki düşünce?

İki yılın sonunda *5 Kişilik Bufet* olarak derlediğim bu karmaşık metnin çığlıkları, kusmukları, kekelemeleri, takıntılı tekrarları, birbirine dolaşan sesleri nasıl oluyor da sütü kaynayan bir masayı ve ardından gelecek olan iki sergiyi ve kitabı, *Bicol*’ü, *Manyel*’i, *Raziye*’yi, *Loyelow*’u doğuruyordu? Şimdi geriye dönüp bu düşünceyi izlemeye çalışıyorum.

Her şeyden önce üç kitabın da -beraberinde nesneler ve yerleştirmeler üzerinden de açtığım- bellek, bilinçdışı ve erk ilişkilerini dilde, dil sürçmeleriyle aradığını söylemem gerekir. Bunlar, herhangi bir anlatıya yeltenmeyen, kendini edebî bir role sokmamış deneysel metinler. Elbette şiirsel/anlatısal özellikleri gövdelerinde barındırıyor. Yine de en büyük özellikleri, kendilerini kurmakla değil kırmakla uğraşan metinler olmaları. Bu metinler açık metinlerdir, ancak dışa değil, içe açık. İçe açıklık, içe dönüklükten farklıdır. Sözcükler ve sesler bu içe açıklıkta kendilerini yerlerinden etmekle, kendilerini baştan çıkarmakla uğraşırlar. Sanatsal form arayışının anlatıya baskın geldiği, neyin söylendiğiyle değil, kurmacanın nasıl çalıştığıyla ilgilenen yapılarıdır. Bir şeyler anlatmaya çabalamak yerine anlık görüntüler, anlık imgeler, anlık girdaplar oluşturuverirler. Metin eklemelerle oluşmaz, oyuklarla belirir. Bu oyuklar çoğu zaman aşındırmalar sonucu olur ve sürecinin izlerini ele verir; yahut bıçakla, çekiçe oyulan heykeller gibi müdahaleye tabiidir. Sözcükler, kavramlar, sesler, metaforlar kendilerinin ya da birbirlerinin ayaklarına dolanırlar, üst üste binerler, çıkmaz bir daireyi tavaf ederler, ahşap bir binanın yırtılmış tavanı gibi metnin içine göçükler oluştururlar.

Hiçbir hedefe yönelmezler; hiçbir projenin hiçbir araştırmasının hiçbir buluntusunun hiçbir nükteli söylemi değillerdir.

Buradaki kompleks yapıyı biraz açmak gerekli. *5 Kişilik Bufet*, *B.İ.M.A.B.K.R.*, *Loyelow* birbirini takip eden bir dizi üretimler serisi. *5 Kişilik Bufet* metninde mobilyalara E1 (Erkek 1), K1 (Kadın 1) gibi jenerik isimlerle kilitlenmiş sesler, tek kişilik birer oda olan dolaplarından çıkmak istercesine mobilyalara fiziksel, birbirlerine ise sessel kuvvetler uygularlar. Bu sesleri taşıyan bedenler tabut, kasa, vitrin, kapı ve kuzguncuktur. Beden, bilinçdışının ve belleğin imgelerince aşına olduğumuz nesnelerdir. Özneler ise, çarptıkları mobilyalarda yansıyan seslerin iç içe geçtiği, kakafoniden ayrışamamış; E1, K1 sembolizminde kalmış; toplumsal bilinçdışı ve bellekle örtünmüş bir bütünden kopamayan ve dolaplarından çıkamayan “arada” birimlerdir. Bu aradalık henüz enine boyuna bir kendilik değildir. Keza, 2011 Temmuz’unda Arter’in 4. katına adım atmış birinin gözüne ilk çarpan bu birbirinden ayırtırlamama halidir. Mobilyalar, ölçüleri her ne kadar birbirinden beşer, onar santim farklı olsa da ilk bakışta gül kaplama ahşap vücutlarıyla asker gibi dizilirler. Homojen bir yapı söz konusudur. Metindeki sestten sıyrılarak derin bir sessizlikle mekâna yerleşen bu bedenler farklılıklarını ele vermezler. Emre Baykal bu aradalığı, “*5 Kişilik Bufet* mahrem, kendi içine kapalı, küçük mekânların klostrofobisi ile dışarı çıkmannın, kendi içinden dışarı taşmanın agorafobisinin bir arada yaşandığı bir deneyim alanı”¹ ve “birbirleriyle yenişemeyen iç ile dış”² olarak tanımlar. Mobilyaların içi boştur, kapıları hafif aralıktır. Mekânın içinde bir ev kurmazlar, mekânın içinde bir iç kurarlar.

DENİZ GÜL, STÜDYODAN BİR GÖRÜNTÜ, YAKA, KULLANILMIŞ GÖMLEK YAKALARI ÜZERİNE EL NAKİŞİ İLE İŞLENECEK İSİMLER: SOYSOP, JİTAN, ET, YVES BLUE, B.O.U.K., PEAK, KAZİON, GÜNAR.TXT, GUN2.TXT, GEKUT.TXT, DOĞRUT.TXT, NUSAYRI, ŞEMDİN, KANAS, BİXİ, GATA, TOLON, YEŞİL, ENVER, FOTOĞRAF: KORHAN KARAOYSAL



5 Kişilik Bufet’te (*SKB*) birbirlerinden ayrışamayan öznelerden üçü, iki yıl sonrasında gelen *B.İ.M.A.B.K.R.* metniyle isimlerini bulurlar: *Beyaz İlmekli Manyel*, *Albay Bicol*, *Kornatlı Raziye*. Bu kişiler isimlerinin baş harfleriyle kodlanırlar; sanki bir cinayete kurban gitmişler, sanki bir ordudan ihraç edilmişlerdir. Kim olduklarının önemi yoktur.

Metin, bu üç kişinin ağzına çarpar. *SKB*’nin bir günah çıkarma ayinini andıran mobilyalarında oluşan kaotik, kimsenin sesinin birbirinden ayrışamadığı ses dünyası biraz olsun kendine mesafelenmiştir. *SKB*’nin balçık vücudundan ayrışma istemi başlamıştır. Konuşan kişiler belirginleşmiştir. Ancak bu kişiler hâlâ birer ağızdan öteye geçmezler. Metin hâlâ kapalı bir metindir ve bol miktarda öteye geçküdür. Metinde geçen sesler (örneğin “KK”), sözcükler (örneğin “Uçuk”), kavramlar (örneğin “Sızı”), Alaaddin’in cininin lambadan çıktığı gibi metinden çıkarlar ve nesneleşirler. Ayakkabısından sökülmüş tabanlara damga (*Taban*, 2013), gömleklerinden yırtılmış yakalara ilmek (*Yaka*, 2013), dikiz aynalarına şiiir (*Dikiz*, 2013), apartmanlara altın yıldız isim olurlar (*Apartman*, 2013). Yırtma, sökme, yer değiştirme vb. hareketleri fiziksel olarak gerçekleştirerek aynı zamanda bellek ve biçim olurlar. Aynı zamanda toplumsal bilinçdışının tipolojilerini üretirler: Elini kirlletmeyen beyazlık (efendi), erki uygulayan subaylık (arabulucu), lekeyi temizleyen kadınlık (köle)... Beyaz İlmekli’nin, Kornatlı’nın ve Albay’ın kuvvetleri öyle dizginlenmezdir ki, sergi mekânı olan Galeri Manâ’yı bir buçuk aylık süreçte üç kez ele geçirirler; mekân üç kez dönüşür. Birbirlerinden ayrışamadıkları, kavramlarla, izlerle, izleklerle bağlandıkları için bu üçlü, kitabın sayfalarında birbirini nasıl şutlayıp kendilerini caiz kıhyorlarsa, fiziksel mekânda da bunu yaparlar. *SKB* metninde tabutun tabutluğu, kasanın kasalığı gibi tanımlı görüntüler, *B.İ.M.A.B.K.R.* metninde akışkan imgelemelere dönüşür. Bu akışkanlık aynı zamanda yersizleşmeyi beraberinde getirir. *B.İ.M.A.B.K.R.*’nin nesneleri de keza mekânla yersizyurtsuz bir ilişki kurarlar. Sürekli olarak mekândan kovulurlar. *Kornatlı Raziye*’nin Galeri Manâ’nın ikinci katındaki yerleştirmesi her an taşınmaya hazır, istiflenmiş bir evi andırır. Malzeme ve kavram kararlarında da bu böyledir. Raziye’nin vajinası, Manyel’in duvarına asılmış bir portredir (*Fötr*, 2013). Albay’ın bilgisayarında tuttuğu dokümanların kod isimleri Beyaz İlmekli’nin yakalarında (*Yaka*, 2013), Kornatlı’nın ayakkabılarında fişlenir (*Taban*, 2013). Vatanın namusu için sınıra mayın döşeyen Bicol (*Mühimmat*, 2013) ile kızlık zarını diktiren Raziye (*Namus*, 2013) namus kavramının farklı yer-yurtlarıdır. Para lastiklerinin uç uca destelendiği iki jileti buluşturan ince hat (*JİTEM*, 2013) Manyel’in yer-yurdunda duvarı en yükseklerle tırmanırken, Albay’ın yer-yurdunda kapı sürgüleri arasında destelenir ve yere uzanmış toprağın ortasından geçen bir sınır olur (*Mühimmat*, 2013). *Beyaz İlmekli Manyel* tıraş olmayı seven bir beyazdır ve cebindeki paraları destelemek için cebinde bol miktarda para lastiği taşır. *Albay Bicol* ise para lastiğini tabanca yapar ve karşındakine fırlatır; lastik ivme alır.

B.İ.M.A.B.K.R.’de el değiştirme, yer değiştirme, bir özneye aitken bir başka özneye ait olma ve devşirilme oldukça sıktır. *SKB*’nin birbirinden ayrışamayan nesne bedenleri, *B.İ.M.A.B.K.R.*’de dağılmışlardır. *SKB*’de beden, izleyicilerin içine girip çıkarak çoğaltacakları bir tapınak edasında mekâna tek parça yerleşirken, *B.İ.M.A.B.K.R.*’nin oluş halindeki özneleri, nesnelerini birer izlek makinasıymışçasına kendilerine tabi tutarlar. *Albay Bicol*’ün *KK*’sı bu bağlamda mekânı ele geçiren bir çarklı, bir panoptikon olarak yorumlanabilir.

Loyelow’da ise bu katmanların üzerine yenileri ekleniyor. Beklenmedik bir şekilde dil kendi gizini çözüyor. Daha şeffaf, daha okunabilir, daha kendine yaklaşmış bir metinle beraberiz.

Loyelow, adı tepeden inme baş harflere muktedir merkezietçiliğe karşı kendine ad vermiş biri. Bir başka özelliği ise metnin akışında bir ağız olmaktan çıkıp, sokaklarda ve ona yansıyan kentte ve kentim imgelerinde dolaşımda oluşu. Artık vücuttan kopmuş bir ağızdan değil, aynı zamanda bir kulaktan bahsediyoruz.³ Aynı zamanda yanan bir omurgadan⁴, ağlayan bir candan⁵, omuzlarda taşınan çıplak bir bedenden ve cesetten⁶ söz edebiliyoruz. *Loyelow*, önceki akrobalarının aksine inleyen ya da gizleyen değil, dinleyen ve gözleyen biri.

Metin, *B.İ.M.A.B.K.R.*’ye sızmış bir derin devlet gibi kendi pisliğini örtmekle uğraşmıyor. *SKB* ve *B.İ.M.A.B.K.R.* kendi ağzına bilemediği, içselleştirdiği tüm personalarını artık kendinden dışarı atıyor. Dolayısıyla kolektif bilinçdışı ve bellek *Loyelow*’u çevreleyen dehlizlerin, tünellerin, tepelerin hayaletleri olarak yakaya Orhan, Veysel, Asım gibi karakterlerle yapıyor. *Loyelow*, *E1*, ya da *K.R.* gibi ağzını torba yapıp kendine dolaşmıyor; yeraltında halay çekilen bütün salonlarına dolaşüyor, mezarlıklara dolaşıyor. Önünde beliren toplumu ve kenti kendinden ayırmış bir şekilde deneyimliyor.

¹ Baykal, Emre, *5 Person Bufet*, Arter, İstanbul, sy.15

² Baykal, Emre, *5 Person Bufet*, Arter, İstanbul, sy.14

³ Gül, Deniz, *Loyelow*, Norgunk, İstanbul, sy.32

⁴ Gül, Deniz, *Loyelow*, Norgunk, İstanbul, sy.19

⁵ Gül, Deniz, *Loyelow*, Norgunk, İstanbul, sy.74

⁶ Gül, Deniz, *Loyelow*, Norgunk, İstanbul, sy.75



DENİZ GÜL, KU (DETAY), YERLEŞTİRME, PİŞMİŞ PİRİNÇ (PİLAV), ÇAY BARDAĞI, SİNİ, FOTOĞRAF: CHROMA



DENİZ GÜL, GENÇ KAHİN, İÇİ ALÇI DOLU YEŞİL HORTUM, FOTOĞRAF: CHROMA

Loyelow'un nesneleri *SKB* ve *B.İ.M.A.B.K.R.*'de olduğu gibi malzemedeki, görüngüde ya da bellekte homojenlik göstermez. Mekâna hakim olan beyazlık, hiza, mobilya dokusu, ya da gömlek yakaları, apartman isimleri, süt kokusu gibi belleğin zillerini çalan uyaranlar aynı potada erimezler. 2016 Eylül'ünde *The Pill*'e girildiğinde karşılaşılan nesneler gözü o duvardan bu uzama çarpıtan yatay/dikey akslarda belirir. Yerden 5 cm yükseklikteki hortum, yerden 25 cm yükseklikteki neon ışıkları, yerden 10 cm yükseklikteki oyuncak araba, yerden 15 cm yükseklikteki sini tepsi, yerden 70 cm yükseklikteki lavabo... Bir dolambaç olan hortum mekânın derinliğini, eksiltilmiş bir matris olan karolar ise mekânın dikeyliğini gözetleyen ekseni oluşturur.

Loyelow'un mekânsallaşan bedeni heterojen bir bedendir. Ne doku, ne malzeme, ne renk, ne şekil, ne de bellek birliği olan nesneler başlı başına birbiri üzerine etki yapan kuvvetlerdir artık. *Loyelow*'un bedeni kendini, kuvvetlerin birbirine uyguladığı etki alanında, yani yatay ve dikey akslarda, farklı derinlik ve yüksekliklerde oluşturur. Kuvvetlerin kendine özgü doku, renk ve biçimleriyle belirlediği uzam, izleyicinin bakışını mekânda bir tenis topu gibi sektirir.

Kendi içinde kuvvetler bütünü olarak nesneye öznenen bağımsız olarak bakmakta fayda var. Sanırım 2009 - 2016 yıllarını kapsayan sanatsal pratiğimin yukarıda anlatmaya çalıştığım özne oluşla halleşme şekli, öznenen sıyrılıp kendiliğe giden bir yolu da zaman içinde kendine açtı. Burada nesne oluşa nasıl bakabiliriz?

Bilinçdışının ya da öznelerin, *SKB*'de, *B.İ.M.A.B.K.R.*'de ve *Loyelow*'da nesnelere sızan bellekleri; örneğin beyaz don ipliğinden mıhlanan kuzguncuk (*E1*, 2011), buzlu cam ardında tüm gün dönen açık bir TV (*Buzlu Cam*, 2011), anıt bir vitrin (*Vitrin*, 2013), Atatürk rozetli bir ayakkabı topuğu (*Topuk*, 2013), fayans karolarından bir tetris (*Uzay Mavi*, 2016), yahut içi pilavla doldurulmuş çay bardakları (*Ku*, 2016) her ne kadar bu coğrafyaya ait bilgiyle kavranabilir olsalar da bu bilgiden ayrıışmanın yollarını ararlar. Bu anlamda değişen dokuları, kavramdan malzemeye araştırdıkları katmanları, değişen sınırları ve ürettikleri sentezler ile temsili değillerdir.

Biraz daha detaylı bakalım.

Beyaz don lastiğinden *E1*'e mıhlanan kuzguncuk, don lastiğiyle ip atlayan çocukları akla getirir. Gergin beyaz ipin önerdiği hapsedir demirlerine tutulmuş iki el, don lastiğine değdiği anda titreşektir. *E1*'in *SKB* metninde duyduğumuz sesinin fiziksel mekânda bu don lastiği titreşimleriyle buluştuğu an, kuzguncuğun öznesinden yittiği andır. Anlık imgelem, anlık dehliz, anlık girdap fiziki olarak vuku bulur. Bu bağlamda yapıt yerine yapıt fikriyle ilgilenmek, hem fiziksel mekânda hem de metnin espasında parçalı, atlamalı ya da senkronize çarpışabilecek tüm bu durumların dağımlığı ya da örgütlülüğünü gerektirir diyebiliriz. (*E1*, 2011)

İçi pilavla doldurulmuş çay bardakları, her biri ayrı terleyerek birer kozmos yaratırlar. Burada pilav ve çayı unutturuz. Nesne amorf, tanıdık olmayan bir görünüme bürünür. Pilavı küflenmiş haliyle tanıyamayız. Cam bardağı, pilavla birleşerek kendileşir. Cam bardağı terleyerek başkalaşır. Her bir detayda nesnenin kendini tayin etme, oluşturma süreci başlar. (*Ku*, 2016)

Ortasında bir süt havuzu olan masayı masa olarak tanımak artık mümkün değildir; ya da mümkündür. Süt kaynadıkça kaymak tutar. Etrafa koku yayılır. Kaymak tutan doku sertleşir, ahşabın uzantısında mermer görünümünü alır. Süt tüm gün kaynar ve buharlaşır. Yüzeyde masanın sınırı olarak beliren düzlem yavaş değişimlerle çökmeye başlar. Günün sonunda masanın ortasında bir boşluk oluşur. Masanın masa olarak algılanan formu ortasından göçer, masanın sınırı değişir. Masa başkalaşır. (*Masa*, 2011)

Alçıdan dökülmüş leğenin taşıyamadığı su leğenin tabanını deleerek mekâna akmaya başlar. Su leğenin tabanını erittikçe, leğenin leğen oluşu başlar. Leğen işlevsizleşir. Burada nesne, tanımlı belleğin virtüel bir şekilde şimdiyle varoluşuyla şekillenir; leğenin bilindik nesnelğine dair bellekte delikler oluşur. Nesne akışkanlaşır, tanıdık anlamından anlamsızlaşır. (*Sızı*, 2013)

Genç Kahin (2016) bu anlamda bu oluş halini durdurarak bunu tersten yapar. İşlevi suyun akışını şekillendirmek olan hortum gale-ri mekânında içi alçıyla dolu şekilde yerde uzanır. Yakından bakıldığında üzerinde hiçbir oynama/sanatsal müdahale görülmez. Bu, herhangi bir hortum değildir, oysa hortumdur ve hortumun temsili değildir. Bir duygulam yaratır. Görünen sadece hortumun iki ucundaki beyaz alçı kesitleridir ki bunu görmek için yere eğilmek gerekir. Yere eğilince bambaşka bir uzam açılır. *Loyelow Fields*'dan, *Ku*'ya ve *Uzay Mavi*'ye başka bir ölçekte görülür *Loyelow*'un bedeni. Nesnelerin mevcudiyetleri onlara tepeden bakan öznelerin bakışlarından kurtulur, kendi uzamlarında algılanır; kendilikleriyle buluşur.

Nesne, öznenin nesnesi olduğunda, yahut bir işlev için var olduğunda, belleğin ve temsiliyetin hegemonyasıyla sarıldığında, özne ve erk ilişkilerine maruz kalan bedenlerimiz de nesne olurlar. Bu metinlerde önerilen bedenlerin nesneleşme isteği maruz kaldıkları yoğun ilişkisellikler olabilir. Bu yıllardır bana yöneltilen bir soru. Metin mi önce geliyor, nesne mi? Metin mi nesneyi doğuruyor, nesne mi metni? Bu yumurta mı tavuktan, tavuk mu yumurtadan denklemini bizi bir yere götürmez. Fakat, metnin tekrarlarından usanan nakaratları, metnin bir noktasında düşüncüyü katmanlıyor ve nesneyi öneriyor diyebiliriz. Bu bağlamda *5 Kişilik Bufer*'in oluşumu iki yıl kadar sadece yazarak gerçekleşti. Sonrasında ise süreç bir spiral. Düşüncelerin nasıl mayalandığı ve katmanlandığı... Bu katmanlamaya, metnin de, öznenin de, malzemenin de, sesin de nesne olduğunu önererek ufak bir pencere daha açıp konuşmamı sonlandıracağım...

Nesne yönelimli ontolojide, özne ve nesne dualite halinde değildir. Burada “tekinsiz” devreye girer. Timothy Morton bunu basit bir örnekle anlatır. Kişi yer değiştirdiğinde, yeni yerde kendini deneyimleme biçimi ilk birkaç gün yoğun bir şekilde sekteye uğrar. Kişi bütünlüğünü ve normalini kaybeder, düş alırken, elektrik prizine telefon şarjını takarken, etrafındaki kokular keskinleşirken ve nesne dünyası ona “normal”in mesafesini aşmış, daha yakın gelirken. Bu bağlamda sorar, kişinin kendi dünyası, aslında yersizleşen nesneler midir? Tersten bir okuma ile, yer başlı başına bir yersizleşmeye varır.

SKB'nin *B.İ.M.A.B.K.R.*'nin ve *Loyelow*'un ev içlerine benzemeyen ancak nereye benzediğini kestiremediğimiz yerleri de rastlantısal mekânlar değillerdir. Galeriye/sanat mekânına ayak bastığımızda karşılaştığımız nesne dünyası normalin mesafesini aşmıştır. Öte yandan bu karşılaşma yoğun bir yer hissini beraberinde getirir. Bu yer, aynı zamanda nesnenin zamanı ile belirlenir. Sütün kaynama süresi, hortumun içinde artık akmayan suyun engellenen akış süresi gibi.

Örnekler çoğaltılabilir. Bu noktada, hem metinlerde hem de yerleştirmelerde zaman ve yer hissini doğuran, yani “yerleyen” ve “zamanlayan” nesnelerin, görünen ile kaybolan, var olan ile dönüşen arasında ve birbirleriyle ilişkide bir bilinç ürettikleri söylenebilir. Bu bilinç, *SKB*'den *Loyelow*'a hayali özneler özneleşme serüvenlerini sürdürürken esas olanın nesnenin nesneleşme serüveni olduğunu bize söyler. Bu bağlamda öznenin kendiliğine doğru özgülleşmesinin eş zamanlı olarak nesnenin de öznenen özgülleşmesiyle mümkün olabileceği önerilebilir.

İşlevsizleşmek, sınırın geçişkenliğine ve esnekliğine bakmak, zamanla başka bir ilişki kurarak anda oluşanı gözlemlemek, hat-ta zaman olmak, tekrarlara ve aşınmalara kulak vermek, bir nesne olabileceğimizi düşünmek ve bir tabut nasıl davranır şu gül kaplama vücudu olmasa diye hüylalara dalmak vs. vs.

Yayımladığımız bu metin 14 Eylül 2017'de Protocinema Kiralık, Satılık programı kapsamında Salt Galata'da sunulmuştur.



DENİZ GÜL, MASA DETAY 130 CM ÇAPINDA KAYMAN TUTMUŞ SÜT YÜZEY, FOTOĞRAF: CEMAL EMDEN



CİHAT BURAK, HALUK ERGÜVEN ARŞİVİ

Cihat Burak hikâyelerinin güzelliği

Yazı: Fatih Özgüven

Türkiye sanat dünyasının en özgün ve sıra dışı karakterlerinden biri olan Cihat Burak'ın, Mengü Ertel'in evinde tesadüfen ortaya çıkan desenlerini bir araya getiren *Dostun Çekmecesinden* adlı sergi Bozlu Art Project'te 31 Ağustos'a dek sürüyor. Burak'ın çok kimlikli yaratıcılığına odaklanan sergi vesilesiyle, biz de bakışımızı sanatçının edebi yönüne çevirdik

Ferit Edgü'nün Cihat Burak'ın hikâyelerini yayınlamaya karar veriş hakkında söyledikleri ilginçtir. Yapı Kredi Yayınları, *Cardonlar*'ı yeniden yayımlarken, Edgü'nün bir önsözüne yer vermiş. Ferit Edgü *Ressam Cihat Burak'ın Yazarlığı* başlıklı bu önsözde şöyle diyor:

“Ben onun kişiliğini resimde bulduğuna ve kendisini resimde başarıyla ifade ettiğine inanan biriyim. Oysa, okuduklarım, nasıl söyleyeyim, sanki resimlerine bir eklemeydi. Bu yazıları yayınlamam için bana vermişti tabii, ancak bir dostluğun hoş görebileceği başı sonu olmayan bir dağınıklık içinde. Tüm bu “kağıtlar” arasından Ada Yayınları için bir seçme yaptım. On sekiz öykü, *Cardonlar*.

Bunu kendisine söylediğimde üzüldü mü sevindi mi pek çıkaramamıştım. Teşekkür ederkenki kırık sesinden anladım ki, o böylesi bir çalışma yapmamı değil, getirip masama bıraktığı o kocaman tomarda yer alan tüm yazılarını yayınlamamı istemiş. Belki de hiç dokunmadan, olduğu gibi, tüm noktalama ve yazım yanlışlarıyla. Böylesi bir kitap benim için söz konusu olamazdı. Ama dilerse, seçtiğim öykülerden oluşan bir kitabı yayımlayabilirdim.”

Ferit Edgü kendi seçimleri ve titizlikleri olan bir yazar-yayıncıydı; Cihat Burak'ın dağınıklığına tahammülü olmadığını görüyoruz. Bir taraftan cesaret isteyen bir şeydir 1981 yılında, Cihat Burak'ın edebiyatçı yanının altını çizmek, bu hikâyeleri yayınlamak Edgü'nün edebi zevkini ve özgürsünü gösterir. Bir taraftan da Cihat Burak'ı Cihat Burak yapan, sanki Edgü'nün “dağınıklık” dediği, “yazı tomarı” dediği şeylerdir. Bu yüzden editörle yazarın karşılaşması açısından önemli bir not olarak görüyorum bu önsözdeki tanıklığı. Edgü, Burak'ın değerini biliyor, burası açık, ama bir yandan da Cihat Burak'ın Cihat



CİHAT BURAK, MEYHANE I, 1972, PEÇETE ÜZERİNE MÜREKKEP, 17X33 CM BOZLU ART PROJECT'İN İZİNİYLE

Burak'lığını tam da onaylamıyor. Bugünden baktığımızda postmodern bir romandan çıkma bir “editör notu” olarak da okunabilir sanki bu satırlar. Nabokov'un ya da Eco'nun bir romanında yer alabilirler mesela.

Cihat Burak'ın yazarlığına da yakışır aslında; ben de böyle postmodern edalı bir giriş yapmak isterim Cihat Burak sözkonusu olduğunda. Borges'in sevdiğim bir öyküsü olan *Don Kişot'un Yazarı Pierre Menard* şöyle başlar: “Pierre Menard'ın görünürdeki eserini birkaç başlık altında toplamak mümkündür.” Ben de Cihat Burak'ın görünürdeki eserini birkaç başlık altında toplamak mümkündür, diye başlayacağım. Tematik bir sıralama yapacağım ama bu hiçbir şey demek değil, çünkü bütün tematik iplikler sonuçta birbirlerine karışır Cihat Burak hikâyelerinde.

Birincisi, *Meyhaneler*. Resimlerinde de böyle bir tasnif yapılabilir muhtemelen. Birinci kitaptaki *Alivülvüla*, *İmroz*, *Otur Niyazi* hikâyeleri.

İkincisi, *Rüyalar* ve *Kâbuslar*: *Üç Kesik Baş*, *Bulanıt*, *Nihat*, *Midye Yiyen Zebra*, *Yakutiler* hikâyeleri.

Üçüncüsü, *gündüz düşü* ya da açıkça *seks fantezileri* diyebileceğim bir kategori. Cihat Burak kadar seksten ayan beyan, dolaysızca bahseden Türk yazarı herhalde azdır. *Çorap Çizgisi*, *Nihat*, *Deli Kız*, *Asfaltta* hikâyeleri mesela... Bunlar rüya hikâyelerinden farklıdır, çünkü onlarda tamamen bilinç akışı tekniğiyle rüyaların kaydedilmesi söz konusu ise bunlarda bir gerçeklik zemini olmasına rağmen bir tür gündüz düşü durumu var.

Fantastik, sembolist, kurgubilimsel hikâyeler: bunlar aslında birbirlerinin içinden çıkan kategoriler, kurgubilimin köklerinin romantik edebiyatta, Poe'da vesaire olduğu düşünülürse. *Denizin Sevgilisi*, *Dev Sanson*, *Göz* gibi hikâyelerde üçünden de izler bulmak mümkün.

Bir diğer kategoride de yoğun bir “toplumsal eleştirel olma hali” sözkonusudur, gündelik ama tarihsel/dönemsel denebilecek bir bakış açısıyla da yan yana gelebilecek bir yaklaşım: Türkiye, Akademi Olayları, Paris hikâyeleri. Aziz Nesin'in kileri andıran öyküler bunlar biraz, ama onunki gibi bir tür kıssadan hisse ile bitmiyor da absürd bir karmaşayla sona eriyorlar.

Sadece *tuhaf* diyebileceğim bazı hikâyeler de var: *Konsül Romanüs*, *Üç Kesik Baş*, *Kin* gibi.

Hayvan Hikâyeleri, Kedi Hikâyeleri, Çocuk Hikâyeleri, Menkıbe Tarzı Hikâyeler gibi başka kategoriler de saptanabilir.

Başlığı genel olarak “eskiye dair hikâyeler” olabilecek bir kategoriden de bahsedilebilir; eski düzenin, yaşamın sekteye uğrayışı üzerine. Cihat Burak'ın sevdiği ve kullandığı bir kelimeyle Berhâne (eski büyük ev) Hikâyeleri. Yıkılmakta olan eski evler, köşkler, konaklara ilişkin beş, altı hikâyesi var Cihat Burak'ın. Bunun en güzel örneklerinden biri *Cardonlar* tabii. Bu köşkler, fantastik mekânlarda aynı zamanda. Yavaş yavaş odalar istila ediliyor, birileri giriyor, birileri çıkıyor, ailenin emektarları geliyor gidiyor, ailenin yapısı değişiyor, sonunda da karafatmalar ve cardonlar ele geçiriyor evleri. Hiçbiri tam olarak olmasa da birçok etki bulmak mümkün Cihat Burak'ta, bu anlamda. Reşat Ekrem Koçu'nun vakanüvisliği, İstanbul'u anlatış açısından Sait Faik, gene Aziz Nesin, Can Yücel'in sevdiği bir açıklıklık, Poe, Lovecraft vesaire... Bütün bu yazarları okuyup okumadığını, beğenip beğenmediğini bilmiyorum, okumuş olabilir. Genel anlamda da Borges var tabii, bütün hikâyelerinde etkisini görebileceğimiz bir isim. Onu da okuyup okumadığını bilmiyorum. Ama genel olarak bu Borgesgil hava Borges'in Kafka için söylediği bir sözü hatırlatır bana: “Her yazar kendi öncüllerini yaratır.” Burada sözkonusu olan yazar Borges tabii, bir kere Borges okuduktan sonra Burak gibi bir yazara da Borgesgil bir hava yakıştırmamak imkansız. Olgularla kurulan bir fantastik hikâyedeki ansiklopedik-bilgi dolu havanın aniden absürd bir hipoteze dayanak olacağı hissi vesaire...

Başka bir konu da *sipariş hikâyeciliği* sanki; Cihat Burak birtakım dergilere sipariş hikâyeler yazıyor, para için yazdığını da aynı açıklıkla söylüyor. Şöyle diyor: “*Götürdüğüm yazıları derginin sahibi terbiyeli terbiyeli bana geri verirken, bize “salon hikâyeleri” lazım dedi, salon hikâyeleri yazabilseydiniz, bir şeyler düşünürdük. Salon hikâyesi de nedir acaba? Ulan diyorum kendi kendime, sen oyuncu musun, gol kıralı mısın? Kafandan başka sermayen var mı senin? Kafan dâhil bütün gövdenin değeri, ağırlığın kadar altın olsa sen bir transfer mevsiminde bacaklarımı satan bir futbolcunun ayakkabısının teki olamazsın,*” (*Bulanıt*, *Cardonlar*) Adama küfrederek çıkar.

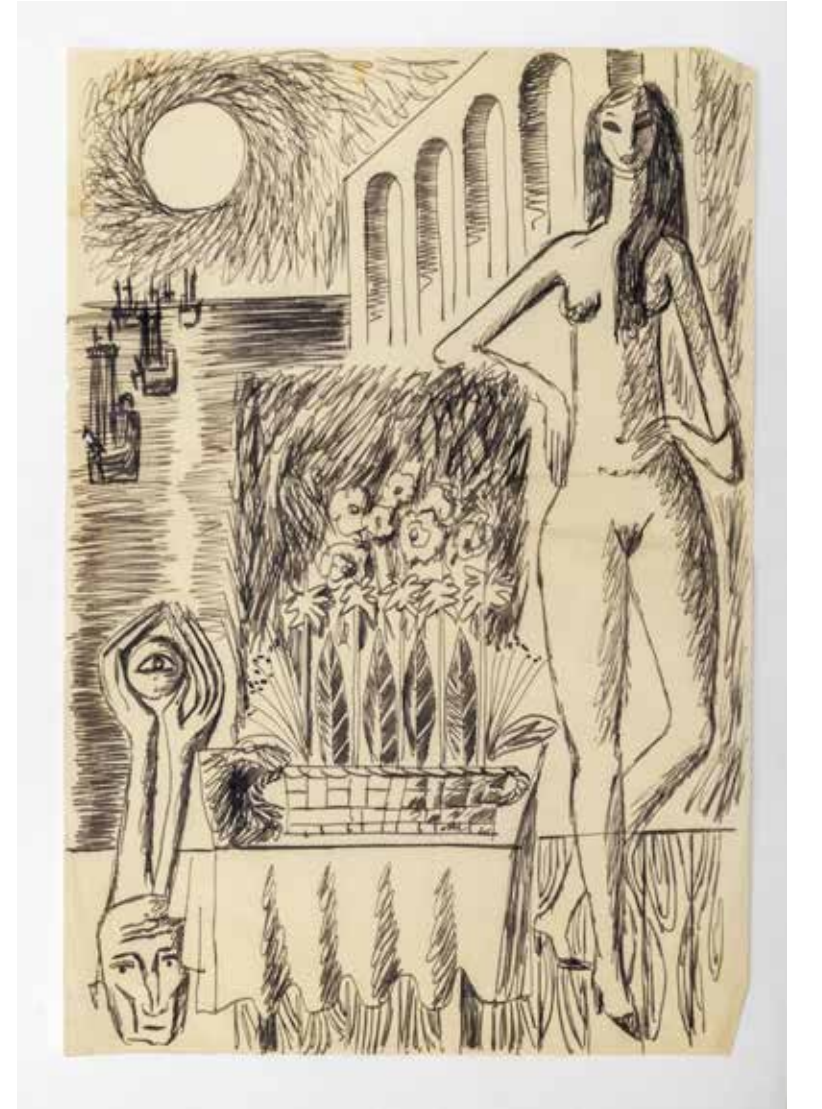
Üsluba gelirse, Cihat Burak'a sürrealist bir yazar demek, ona sürrealist bir ressam demek kadar kolay bir şey; sürrealizm sanki her şeyi açıklayan bir kelime gibi geliyor uzaktan. Oysa sürrealizm tarihsel olarak birçok sanatsal akımın, okulun, dönemin birleşmesinden ortaya çıkıyor; geç romantizm, sembolizm, dışavurumculuk, grotesk, fantastik, absürd, kurgubilim, bütün bunlar var içinde. Cihat Burak'ın sürrealizmi de yekpare bir sürrealizm değil, kimi yerde saplantılı bir ekspresyonizm, kimi yerde romantik, sembolist bir “fırçadan” çıkma hikâyeler, tıpkı resimler gibi; şurada bir Gustav Moreau tablosunu hatırlatan *Denizin Sevgilisi*, burada Alain Robbe-Grillet'nin *Ölümsüz* filmini hatırlatan *Dev Sanson*. *Dev Sanson*'u önce had safhada romantik bir hikâye gibi, Poe havasında okumaya başlıyorsunuz ama işin içine laboratuvarlar, o laboratuvarlarda yetiştirilen kertenkeleler girince Poe'den ayrılmak, Wells'e, Lovecraft'a, başka yerlere gitmek zorunda kalıyorsunuz. Öte yandan Peyami Safa'nın düzyazısında, bir dönem Nâzım Hikmet'in bazı şiirlerinde, Necip Fazıl'ın şiirinde karşımıza çıkan ekspresyonist imgeler-betimlemeler-etkiler Cihat Burak'ta da ortaya çıkıyor. “*Yerde beyinleri dağılmış, dilleri bir karış uzamış, ağızlarından burunlarından kanlar boşalan kelleler var. Top oynuyorlar bunlarla, kellelerden biri peşinden koşan donu düşmüş birisinin önünden kalkmaya çalışıyor, adam bir taraftan donunu tutuyor bir taraftan sağa sola sıçrayan*



CİHAT BURAK, ADEM İLE HAVVA, KAĞIT ÜZERİNE MÜREKKEP, 14,5 X 20,5 CM BOZLU ART PROJECT'İN İZİNİYLE



CİHAT BURAK, ÇIPLAK, KAĞIT ÜZERİNE MÜREKKEP, 14,5 X 20,5 CM BOZLU ART PROJECT'İN İZİNİYLE



CİHAT BURAK, ÇIPLAK, KAĞIT ÜZERİNE MÜREKKEP, 30 X 21 CM BOZLU ART PROJECT'İN İZİNİYLE

kelleye kaleye şut çekmeye çalışıyor.” (Bulantı, Cardonlar, s. 26-27) Ya da Sait Faik’in meyhane tasvirlerinde bulamayacağınız şu “grotesk”: “Çeneli garsona bir duble rakıyla biraz meze getirmesini söyledim, garsonun kafasının altında ikinci bir baş gibi tuhaf bir çenesi var, çenesiz demek daha da doğru belki de, çünkü konuşurken bu çene pelikan kuşunun gagasının altındaki torba gibi şişip şekil değiştiriyor, bazen kaybolur gibi oluyor, bazen daha beter sarkıyor, bir garip çene işte, tebdil gezzer gibi adeta.” (Alivülvüla, Cardonlar, s. 19)

Ama bunlar Cihat Burak’ta amaçlanmış ya da benimsenmiş bir şey değil, daha çok birer refleks, bazense okuduklarından gelen anımsamalar, tıpkı resimlerindeki gibi. Paris’te Utrillo yarışmasına girmiş, ödül almış; insan şaşırıyor, bir Utrillo tarafı da vardır Cihat Burak’ın ama tam Utrillo denemez, onun gibi. (O yarışmada da hakkı yenmiş onu da keyifle anlatıyor.)

Cinsellikten bahsedişinde de farklı bir yan var. Bir maço hali vardır Burak’ın. Mesela *Çorap Çizgisi* hikâyesinde hikâyeyi anlatan kişi bir kadın görüyor ve kadının bacaklarını çok beğeniyor. Hikâye aslında tamamen kadının bacaklarıyla ve daha sonra kiminle sevişeceğiyle ilgili. Ama anlatıcı birden kadına ne kadar sinirlendiğini fark ediyor. Muhtemelen, güzel bacaklı bir kadına kavuşamamanın verdiği bir üzüntüyle, şöyle bitiriyor hikâyeyi: “*Çorap çizgisi eğri kadınlara kızarım, hem öyle kızarım ki dövmek, dayak atmak gelir içimden. Mahsus yapıyorlar, beni kızdırmak, çileden çıkarmak için yapıyorlar zannederim. Bazıları da çizgisiz çorap giyerler. Onlara da kızarım...*” (*Çorap Çizgisi, Cardonlar, s. 51*) Bir taraftan da sanki “masum bir maço”. Bazı hikâyelerinde kadınlık organıyla çok çocuksu, çok “içten” bir ilişki içinde ve bunu hiç de gizlemiyor. Buralarda kadın ya da kadınlık organı onun için bir kaybediş duygusuyla bağdaştırdığı ileri sürülebilecek bir şey haline geliyor. Vajinayla ve penisle karşılaşmasında tuhaf bir “serbestlik” var. Onu büyük bir saflıkla anlatıyor: “*Kahveyi ne yapayım, ben gitmek istiyorum, kafataslarının içinde çömelmiş durumda insanın gözünün içine baka baka büyük abdestini yapan küçük menfaatlerin olmadığı; küçücük çocukların rahat rahat birbirlerinin çükleriyle oynadığı, kızların apış aralarına korkmadan parmaklarını değdirdikleri, insanların caddelerde sere serpe yerlere gitmek istiyorum. Böyle yerler var mıdır bilmem? Belki de vardır!*” (Mihar, Cardonlar, s.101) *Midye Yiyen Zebra* diye bir rüya hikâyesi var. Burada bir kadın cinsel organını sevgiyle anlatır ve bu anlatışı bir tür yitirilen masumiyetle bağdaştırır: “*... sağ elimi kadının bacakları arasına sokup o yumuşacık yeri karıştırıyorum, burnuma sarhoş edici bir koku geliyor, şeysi mi var yoksa... bir hayli karıştırdıktan sonra bu kadar kalabalığın arasında bir şey yapamam diye düşündüm gittim kösedeki zebra yavrusunu sevmeye başladım, acaba sahibi var mı; elimden alırlar mı? Sen ne yersin ruh-u revanım, diye soruyorum, öyle ya kimsenin onunla ilgilendiği yok; belki de aklıktan ölmek üzere zavallıctık, ‘midye yerim’ diyor, midye mi? Zebra midye yer mi diye düşünüyorum, ama yermiş demek ki, acaba kabuklu mu kabuksuz mu?” (*Midye Yiyen Zebra, Cardonlar, s. 135*) Çok serbestçe anlattığı genelev hikâyeleri var. Mesela “çıkıttım bilmem kaç numaradaki esmer kıza, tatsız tuzsuz bir muameleden sonra yattık, uyuduk” diye anlatır. Ama genelev basıldığında sadece kadınların götürüldüğünü bilmediği için polislerin arkasından o da asker asker karakola gider. (*Tahal Karakolu, Zenci Kalmız*)*

Öte yandan Aziz Nesin tarzı bir toplumsal hiciv öyküsü olan *Gemi Aslanı*’nda skatoloji ile soysal-eleştirel bir bakış fütursuzca kol kola ilerlerler. Hikâye, hikâyenin kahramanı tuvalette büyük abdestini yaparken başlar ve yine orada biter çünkü bir nevi adamın içinden attığı şeylerdir aslında anlatılanlar. Onun bu konularda da yenilikçi olduğunu düşünüyorum. Yusuf Atılgan *Anayurt Otel*i’ni yazdığında oldukça yadırganmıştı, o zamanlar entelektüel camiada bu konulara izin verilmezdi pek. Belki de afaki ya da çirkin sayılırlardı.

Cihat Burak’ta tematik olarak, üslup olarak, etkiler olarak, dağınıklık, sözün yığılması, silsile, istif, üst üste binen şeylerin oluşturduğu yapı, resimlerinde olduğu kadar hikâyelerinde de vardır. Lüzumsuz ya da tekrar gibi görünebilecek saplantılar, ayrıntılar, tasvirler önemlidir. Bu, temalarını sıralayışında, serbestçe birbirleriyle karıştırmasında çok görülen bir şey. Üslubu, hikâyelerin rengi, konu aniden değişebilir, fikirler gelir gider, deyim yerindeyse “öbür aklı” geliverir. Bazen İstanbullu azınlıklar hakkında en güzel hikâyeleri yazarken birdenbire milliyetçi kesilir.

Bilinçakışı, zamansızlık, “ımlasızlık”, klasik anlamda perspektifin olmayışı, zamandışılık (gerçi kendine özgü çok ilginç bir tarih bilinci, farkındalığı var ama bu zamandışılığa engel olmuyor) hikâyesinin kurucu prensipleri arasındadır. Bir modaliteden, bir kipten ötekine atlanabilir. Mesela *Göz* hikâyesi iddialı bir kurgubilim, hatta bilimsel kurgu hikâyesidir. Dünyanın başlangıcından alır ve çevre kirliliği gibi konuların daha bugünkü kadar güncel olmadığı o günlerde, insanoğlunun çevreyi nasıl kirlettiğini ve bu yüzden de dünyanın ne fena bir yer haline geldiğini sonuna kadar anlatır. Hikâyenin sonunda ise şöyle uzunca bir not vardır: “*Kafamda oluşan bu yazıyı yazmak için Çemberlitaş Sineması’nın altındaki muhallebiciye girmiştim, masalarda tek tük müşteriler vardı, bir sütlaç söyleyerek yazmaya başladım (...)* Garson ikide bir gelip başka bir isteğim olmadığımı soruyor. Nihayet kafamda (sic.) dank etti, herhalde yazı yazmamdan sinirlenmiş olacaktı. ‘Ne var yahu dedim, neden ikide bir gelip beni rahatsız ediyorsun? (...) yazmak okumak da mı yasak?’ ‘Burada yazmaz-okumaz, dedi, burası kıraathane değildir. Allah belasını versin dedim, parasını masanın üzerine attıp çıktım.’” (*Göz, Cardonlar, s. 161*) Bu son derece iddialı hikâyeye böyle de bir not düşülmüş. Hikâye yazarlığı, İstanbul, muhallebicilerin sefaleti, bir yerde oturup yazı yazamamak... Cihat Burak’ın böyle bir hikâyenin sonuna böyle bir not yazılmaz gibi bir endişesi yok, postmodern bir kolaj ya da eklektizm peşinde de değil, o “öyle” “yazmayı” seviyordur.



CİHAT BURAK, BALIKÇILAR, KAĞIT ÜZERİNE MÜREKKEP, 21 X 27 CM BOZLU ART PROJECT’İN İZİNİYLE



CİHAT BURAK, BALIKÇILAR, KAĞIT ÜZERİNE MÜREKKEP, 21 X 27 CM BOZLU ART PROJECT’İN İZİNİYLE

“Dümdüz” hikâyeleri de vardır. Benim çok sevdiğim hikâyelerdir bunlar. İki üç fırça darbesiyle halledilmiş resimleri, desenleri gibi. *Asfaltta* örneğin; bir dondurmacı yolda gider, bir çingene kadınla kızı da oradan geçerler, küçük kız annesine bana dondurma al diyor, kadının parası yok, dondurma alamıyor. Bundan ibaret. Bazen, resimlerinde de bunu andıran sevdiğim bir “mod”u vardır Cihat Burak’ın, bir iskele resmediverir, hafifçe yamuk, bir sakı ya da kötü bir vazoda çiçek, kör bir kedi, öyle ayrıntılara birden dikkat ediverir, bütün o karmaşık, fantastik, inanılmaz yapıların yanında onları meydana getiren küçük şeylere dikkat eder. *Asfaltta* öyküsü şöyle biter örneğin: “*Dondurmacı iledaki köseyi dönüyordu. Denizin ortasında ağır ağır ilerleyen bir petrol şilebinin gürültüsü tepelerde keçilerin çiğnediği kekik otlarının kokusuna karışarak etrafı kaplamış, asfalt hiçbir şey olmamış gibi eski sessizliğine bürünmüştü.*” (Asfaltta, Zenci Kalmız, s. 41) Örneğin Sait Faik’te bir duygu durumuna bağlanacak olan, ama Cihat Burak’ta ressamca bir detay olarak kalan bir an, bir tür eskiz.

Cihat Burak’taki tuhaf karışıklık mimarisi, dağdağa, unsurların üst üste yığılması, en güzel eski konak imgesinde belirir. Berhane, yıkık dökük eski ev demektir ama Cihat Burak bu evlerde geçen eski güzel günler nasıldı diye yazıklanmaz, tam tersine bütün bu binaların ve onların içindeki hayatların ve hikâyelerin nasıl adeta fiziksel olarak eğilip bükülerek değiştiğini dönüştüğünü, şurasından burasından nasıl yavaş yavaş bozulduğunu, grotesk bir eskinin yerini zalim bir yeniyi bıraktığını anlatmayı sever.

Bu bakımdan Cihat Burak’la özdeşleştirdiğim sanatçılardan biri de tıpkı Burak gibi aynı zamanda bir gravürcü de olan Barok mimar Piranesi’dir. Piranesi inanılmaz büyük binaların, yıkıntıların, zindanların gravürlerini yapmıştır, bazılarını da inşa etmek istemiştir. Hiçbir zaman inşa edilmemiş yapılar. Dev zindanlar. Yıkık dökük, harabe halinde yerler... Burak’ın eski evleri de bütün o yıkık dökük halleriyle Piranesi’nin gravürlerine benzerler.

Berhane hikâyelerinin en güzeli *Cardonlar*’dır tabii, o grotesk unsur, kediler, sıçanlar, menkıbe tarzı anlatım, cinsellik, absürd, kendi başına bir tür olan aile romanının, ailenin çökmesi romanının bir hikâyeye sığdırılışı; on küsur sayfada *Buddenbrooklar* gibi realist bir roman ya da Poe’nun *Usherlar’ın Evinin Çöküşü* gibi bir konağın çöküşünün fantastik anlatımı *Cardonlar*’da çekirdek olarak içerilmiştir.

Başka Büyük Konak hikâyeleri edebiyatımızda var tabii ki. Tanpınar’ın *Acıbademdeki Köşk*’ü örneğin. Tanpınar burada bir nevi modernizmle, hem modernist-bilimsel “büyük icat” hikâyeleriyle, hem de modernizmin toplum üzerindeki etkileriyle alay eder. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndeki “enstitü”nün küçük ölçekte bir modeli vardır bu hikâyede.

Burak’ın endişesi ise başkadır. O, sanıyorum, bir düzenek kadar bir yıkıntının da hikâyesinin yazılabileceğini, birbiriyle uyumsuz parçalardan bir hikâye oluşturulabileceğini, bunun da mümkün olabileceğini düşünür. Bu anlamda yazının kendisi de şurasından burasından dökülmekte olan bir “berhane” gibidir. Onun büyük yapıların dağılışını çöküşünü zevkle ve neredeyse o yıkılmayı andıran bir dağınıklık, rastgelelikle anlatması insanı büyüler.

Cihat Burak’ın hikâyelerini okumak, bir zevktir. Tıpkı resimlerine bakmak gibi. Neyle karşılaşacağınızı asla bilemezsiniz. Ama karşılaştığınız şey her zaman mucizevidir. İster fantastik bir dünya olsun, isterse de sıradan bir kedi resmi, Burak her zaman ilginizi anlattığı konuyla, o konu için seçtiği üslupla ve farklı üsluplar arasında ille de bir akrabalık kurmamayı seçmesiyle çeker. Benzersiz bir yazardır. Cihat Burak’ı ilk kez okumak üzere kitabı eline alıp sayfaları çevirmeye başlayan okuru kışkandıgımı söylemeliyim.

Bu yazıyı, Oğuz Erten’in *Dostun Çekmecesinden* sergisi için hazırladığı Cihat Burak kitabına aldığı *Cihat Burak: Tek Kişilik Büyük Macera* başlıklı mükemmel yazıda naklettiği anekdotla bitirmeli, Cihat Burak’ın bütün tuhaflıklarını ve “tenakuz”larını anlatabilmek için: “*Bir akşam Haçik’te Orhan Veli bana Galata Köprüsü adlı şiirini ithaf etmek istediğini söylemişti, bu pek büyük şiiri hak edecek birisi olmadığımı söyleyip kabul etmedimdi. Orhan Veli her zamanki nezaketiyle bir şey söylemedi, insan sevgiye her zaman açık olmalı, şimdi pişmanım doğrusu...*”

(Fatih Özgüven ve Necmiye Alpay, 26 Ocak 2008’de Cihat Burak’ın düşgücüyle gerçekliği birleştiren, yerel motiflerden de beslenen, hiciv ve fantastiğin bileşimi olan öyküleri, yazarlığı ve genel olarak edebiyata, geleneğe bakış hakkında bir konuşma gerçekleştirdiler. Bu metin, bahsi geçen etkinlikte, Fatih Özgüven’in gerçekleştirdiği konuşmanın transkripsiyonunun yeniden gözden geçirilmiş halidir. Bu transkripsiyonun başka bir versiyonu kitap-lık dergisinin Mayıs 2008 tarihli 116. sayısında *Deneme: Fatih Özgüven; Cihat Burak Hikâyelerinin Güzelliği* başlığı altında yayımlanmıştır.)



CİHAT BURAK, ÖLÜ DOĞA, SİGARA KARTONU ÜZERİNE TÜKENMEZ KALEM, 22,5 X 7,5 CM. BOZLU ART PROJECT’İN İZİNİYLE



NEJAD DEVRİM, CHATEAU DE CHAMBORD. SYMETRIE FRANÇAISE, 1954
TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 162X96 CM. GALERİ NEV'İN İZNİYLE



NEJAD DEVRİM, OTOPORTRE, 1949 KAGIT ÜZERİNE GUAJ,
32X24 CM. GALERİ NEV'İN İZNİYLE

Galeri Nev, 2018 yılının sonunda, Nejad Devrim'e ait bulunabilen tüm bilgi, belge ve fotoğrafları derlediği bir sergi gerçekleştirdi: *Nejad'ın En Büyük Erdemi Nejad Olmasıdır*.

Bu sergiden hareketle, sanatçının Polonya yıllarına ve bu ülkeyle olan ilişkisine, 2015 yılında Polonya'nın Nowy Sącz kentindeki Muzeum Okregowe'de düzenlenen Nejad Devrim sergisi vesilesiyle kaleme alınan bu yazıyla ışık tutuyoruz

Yazı: Anna Dobrowolska

1923 Temmuz'unun güneşli bir gününde, adı daha sonra Nejad konacak oğlan çocuğu, çılgınlık atarak dünyaya gözlerini açtığı anda, kimse onun hayatının neredeyse üçte birini Polonya'da geçireceğini tahmin edemezdi. O zamanlar, Polonya yüz elli yıllık bir parçalanma sürecinden yavaş yavaş uyanıyor, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da "yeni" bir ülke haline geliyordu. Dönemin dostane Polonya-Türkiye ilişkilerine rağmen, Türkiye'de az sayıda insan Polonya hakkında bilgi sahibiydi. Türkiye için de yeni bir dönemin başlangıcıydı. 24 Temmuz 1923'te imzalanan Lozan Antlaşması, Osmanlı İmparatorluğu'nun devamı olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin, uluslararası planda tanınmasına yol açtı. 1923 yılında, yeni doğan bu çocuğun ailesi huzurlu ve müreffeh bir hayat sürüyordu. Aile 11. yüzyıla kadar izi sürülebilen, Şirin Devrim'in kendi sözleriyle "mümtaz bir şehir olan İstanbul'un imtiyazlı bir sınıfına" aitti. Nejad'ın sıklıkla ziyaret edip, yazlarını geçirdiği Büyükkada'daki büyükbabasının evi birbirinden güzel mobilyalar, resimler, halılar, kilimler, semaverler ve sofa takımlarıyla donatılmıştı. Ev âdeta geçmiş zamanlardan kalma bir kaleydi. Evde çalışan bir kahya, hizmetkârlar, yabancı dadılar ve siyahi bir hadımla, örf ve âdetlerine bağlı bir aileydi.

Nejad'ın babası İzzet Melih Devrim (1887-1966) Paris'te hukuk okumuş, Fransız edebiyatına âşık bir çevirmen ve yazardı. Geçimini büyük firmalarla iş yaparak sağlıyordu. Annesi Fahrünnisa, Sultan Reşad zamanında İstanbul'da kadınlar için açılan bir sanat okulundan mezundu. Nejad hoşlanmasa da, yakın ailesi, teyzeleri, amcaları ve anne-babasının yüksek zümreden arkadaşlarının uğrak yeri olan evlerindeki sohbetler, konu edilen ilgi alanları ve dünya görüşü kişiliğine yön veren önemli etkenler olacaktı.

Nejad lise mezuniyetinin ardından, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. Burada, Paul Cézanne'dan etkilenmiş akademik bir ressam olan Léopold Lévy'nin asistanı olur; Lévy Türkiye'ye 1936'da, gelmiş ve eskinin yıkıntıları üzerinde yeni Türk sanatını inşa etmek göreviyle Akademi'nin başına geçmiştir. Nejad, 1946'da, eğitimini henüz tamamlamadan ve ailesinin onayını almadan Akademi'yi bırakır, bir gemiye atlar ve Paris'e gider. Montparnasse'de bir stüdyo kiralar; grup sergilerine katılır, özellikle de Galerie Allard'da açtığı solo sergi ile hızlıca sanat camiasına girer. Bu sergi, Türkiye'den bir sanatçının Paris'te açtığı ilk kişisel sergidir. Harvard'lı Bizans ve Eski Mısır uzmanı Thomas Whittemore aracılığıyla, Gertrude Stein'in hayat arkadaşı Alice Babette Toklas ile tanışır ve çok geçmeden onun himayesine girer. Alice sık sık Nejad'ı stüdyosunda ziyaret eder ve onu zamanın avangardlarıyla tanıştır: Picasso, Sonia Delaunay, Madame Kandinsky, Roger Bissière, Serge Poliakoff, Paul Éluard, Tristan Tzara, Amerikalı besteci ve eleştirmen Virgil Thomson ve şair, yazar, sanat tarihçi, grafiker, mücellit, eleştirmen ve film yönetmeni Georges Hugnet. Alice hayatının sonuna kadar Nejad'ın hamisi ve dostu olarak kalır. Nejad ise Alice'ye hayrandır ve mektuplarını bir kutsal emanet gibi saklar.

Nejad, bir süre Montparnasse'de yaşadıkdan sonra Cité Falguière'de bir atölye kiralar ve Paris'in elit sanat hayatının içine hepten dalar.

Zaman doğarken



NEJAD DEVRİM, SEMERKAND, HAZİRAN 1960, KAĞIT ÜZERİNE KARA KALEM, 30X40 CM. GALERİ NEV'İN İZNİYLE



NEJAD DEVRİM, MARIYA DEVRİM'İN PORTRESİ, 1952-55, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 73X60 CM. GALERİ NEV'İN İZNİYLE

Polonya, Polonya...

Nejad'ın Polonya hikâyesi Paris'te, Alice B. Toklas ile tanışmasıyla başlamaktadır. Alice'in kökleri Polonya'dadır. Amerikalı bir öncü olan annesinin babası Polonyalıdır. 1863 Polonya Ocak Ayaklanması gazisi vatanperver babası Ferdinand Toklas da Polonyalıdır. Aynı yıllarda Nejad müstakbel Polonyalı eşi Maria Tarlowska ile de tanışır. Maria, 1944 Varşova Ayaklanması'nda irtibat subayı ve hemşire olarak görev yaparken ciddi şekilde yara almıştır. Savaştan sonra elindeki problem devam etmektedir ve tekrar ameliyat olması gerekir. Ancak ameliyat Polonya'da yapılamayacak kadar karmaşıktır ve doktor yurtdışında tedavi olmasını önerir. O da babasıyla beraber Fransa'ya gelir. Ameliyattan sonra Maria ve babası Polonya'ya dönmeme kararı alırlar. Babası Amerika Birleşik Devletlerine göç edecek, Maria ise okulunu Paris'teki Institut d'Etudes Politiques'te bitirecektir.

Maria ve Nejad karşılaştıktan altı yıl sonra, 28 Aralık 1952'de, Maria hâlâ öğrenciyken evlenirler. Törende baş nedime olarak Alice B. Toklas ve sanat eleştirmeni Jacques Lassaigne de vardır. Evlendikten sonra Maria, Cité Falguière'deki atölyeye taşınır. 12 Ekim 1955'te Nejad ve Maria'nın kızları Véronique dünyaya gelir.

İlk defa Polonya

Nejad 1959'da Varşova'ya geldiğinde tanınmış bir sanatçıdır. Tristan Tzara'nın *Le Temps Naissant* ve Paul Éluard'ın *Sens de tous les Instants* kitaplarını desenlemiştir. Birçok Avrupa şehrinde ve New York'ta solo sergiler gerçekleştirmiş, Brüksel'de büyük bir retrospektifi açılmıştır. Nejad zamanının öne çıkan çoğu sanatçısını bizzat tanır. Sanat eleştirmenleri Jacques Lassaigne, Claude Roger Marx ve Charles Estienne'den coşkulu eleştiriler alır ve Michelle Sauphore'un *Dictionary of Abstract Painting*'inde (Soyut Resim Sözlüğü) yer alır. Gerçek bir dünya vatandaşıdır. Bütün bu başarılarına rağmen, 1960'ların sonu Nejad için zor bir dönem olur. Mali sorunları vardır ve Maria ile derin anlaşmazlıklar yaşarlar. Muhtemelen bu sebeplerle mekân değiştirmeye karar verirler. Her daim sosyalist eğilimleri olan Nejad, Polonya çağdaş sanatına ilgili duymaktadır ve Maria da memleketini özlemiştir. Maria'nın aile bağlantıları sayesinde hayatlarını Polonya'da planlamak zor olmayacaktır, ancak Maria Fransa'ya geldikten sonra Polonya vatandaşlığından çıkarıldığı için, başta vize almaları çok kolay olmaz. Nihayet Maria'nın Nejad ile evlendikten sonra Türk vatandaşlığı da almış olması sayesinde Polonya'da bir yıllık kalma izni edinirler.

O zamanlar Polonya II. Dünya Savaşı sonrası Bierut döneminden yavaş yavaş ayağa kalkan zayıflamış, gri, komünist bir ülkedir (1948-1956). Savaş sırasında Polonya topraklarının neredeyse yüzde kırkı zarar görmüş ve bu ülkeyi Avrupa'nın en yoksul yeri haline getirmiştir. Bir Sovyet uydu devletidir ve "halkın demokrasisi" adı verilen bir sistemle idare edilmektedir. SSCB tarafından kontrol edilen ve hiçbir direnişe müsamaha göstermeyen Polonya Birleşik İşçi Partisi yönetimdedir. Sovyet ordusu sadakati sağlamak amacıyla birçok Polonya kentinde askeri üsler kurmuştur. Her türlü muhalefet tutuklama, işkence ve gözaltıyla karşılık bulmaktadır. Medya, edebiyat, televizyon, sinema ve tiyatrolar ağır sansür altındadır. Özel sektördeki şirketler çoğunlukla tasfiye edilmekte ve sayıları en aza indirgenmektedir. Serbest pazar yoktur; endüstri, merkezi olarak planlanmış bir ekonominin kurallarını kabul etmek zorundadır. Tarım ise oldukça ilkel koşullarda yapılmakta ve çok yavaş ilerleme kaydetmektedir. Sokaklarda at arabalarını görmek şaşırtıcı değildir.

Nejad'ın Polonya'ya geldiği 1959 yılında, sertlik yanlısı Stalcinciler görevden alınmış, Polonyalılar daha geniş entelektüel ve dini özgürlüklere sahip olmuştur. Ancak zaman kötüdür. İnsanlar umutsuz ve mutsuzdur. Pasaport almak, seyahat etmek oldukça güçtür. Dükkanlarda yalnızca birkaç ürün bulunur ve insanlar zaten az olanı satın alabilmek için uzun kuyruklarda beklemek durumundadır. Maaşlar karın doyurmamaktadır. Ancak Demir Perdenin ötesinden gelen bir ziyaretçi için yaşam koşulları yine de idare edilebilir düzeydedir; parayı kara borsada bozdurmak koşuluyla, birkaç dolarla bir ay boyunca yaşanabilmektedir. Nejad ve Maria için durum tam da böyledir. Nejad Polonyalı avangard sanatçılarla ve sanat tarihçileriyle hemen tanışır ve eşinin bağlantılarının da sayesinde eserlerini Polonya'da sergiler. İlk sergisi 1960 yılında Polonyalı Sanatçılar ve Tasarımcılar Birliği Galerisi'nde açılır. Sergi, Varşova Üniversitesi sanat tarihi profesörü Juliusz Starzyński ile Polonyalı heykeltıraş ve Krakow Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesör Xawery Dunikowski tarafından düzenlenmiştir. Starzyński, serginin katalog metnini de yazmıştır. Nejad burada daha ziyade 1950'lerin ortalarında ve sonunda ürettiği elli adet eserini sergiler. Starzyński, Nejad'ın bir ülkenin çok renkli ve aydınlık atmosferini gözlemleme, sentezleme ve kendine özgü bir görsel iklim yaratma yeteneğini fark etmiştir. Nejad Varşova'da müzikle içsel bağlarını gösteren *Suites* adlı erken dönem işlerinin bir devamı olarak, Chopin'e ve o zamanlar popüler olan bir dansa göndermeyle Polonaise başlıklı resimlerine başlar. Bu resimler, Polonya kırsalı ve renklerinin atmosferini ve görsel karakterini niteleyen renkli izlenimlerdir. Nejad kısa süre sonra çağdaş sanat konusunda uzman olan Helena Blum ile yakın dost olur ve onun vasıtasıyla birçok Polonyalı sanatçıyla tanışır. Anlattığı hikâyeler ve politik engeller yüzünden uzak kaldıkları uluslararası sanat dünyasından verdiği haberler dolayısıyla herkes Nejad'la sohbet etmeyi ister. Sanatçı dostları onu içtenlikle bağışlarına basar, evlerinde, atölyelerinde ağırlar. Maria, Polonya'da geçirdikleri o yılı hayatının en güzel yılı olarak anımsar. Çift Varşova'da bir ev kiralar, birbirinden ilginç insanlarla tanışır, konserlere gider ve sık sık seyahat eder. Nejad'la Maria'nın ilişkisi düzelmiştir.

Nejad Polonya'dan sonra Moskova ve Orta Asya'yı ziyaret eder ve resimleri için yeni ilhamlar edinir. Aynı sıralarda Polonya'yı da yeniden gezer, Tatra Dağları'nda ve Vistula Nehri civarındaki düzlüklerde dolaşır. Neredeyse gördüğü her şeyi çizmekte, daha sonra bunları resme dönüştürmektedir. Nejad 1961'de Paris'e döndükten sonra, ona ikinci bir karısı olup olmadığını sorduğunda, Alice Toklas'a şöyle yazar: "Varşova ve Polonya'ya gittiğimizden beri her şey yolunda. İnsanlar kendi ülkelerinde ya daha farklılar ya da yeniden kendileri oluyorlar. Ama şayet ikinci bir eşim olacaksa, kesinlikle Polonyalı olacaktır." Yazdıklarının daha sonra gerçek olacağını muhtemelen o sırada tahmin etmemiştir.



NEJAD DEVRİM, OTOPORTRİ, 1950-55, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 46X38 CM. GALERİ NEV'İN İZNİYLE



NEJAD DEVRİM, OTOPORTRİ, KAĞIT ÜZERİNE GUAJ, 32X24 CM. GALERİ NEV'İN İZNİYLE

İkinci bir sefer ve daima Polonya...

Nejad Polonya'ya sekiz yıl aradan sonra tekrar gidecektir. Bu arada Çin'i ve farklı coğrafyaları ziyaret etmiş, sergiler düzenlemiştir. 1964'ün Aralık ayında Nejad Maria'dan ayrılır, İtalya'ya gider, ancak geri döndükten sonra ne yapacağını bilemez. Polonya'daki arkadaşlarıyla ilişkileri sürmekte, orada geçirdiği güzel zamanları anımsamaktadır; Polonya'ya döner. Bu kararı almak zor olmamıştır çünkü Oronsko'daki Polonya Heykel Merkezi'nden ve daha sonrasında da Rytro'dan açık havada resim yapmak üzere davet almıştır. Aynı yıl Varşova'daki The Press Club'da bir solo sergi açar.

Poprad Nehri'nin kenarında, dağlarla çevrili küçük bir Polonya kasabası olan Rytro, sanat etkinlikleri için ideal bir yerdir. Nejad burada birçok genç sanatçı ve gelecekteki Polonyalı karısı Janina ile tanışacaktır. Nejad o sırada, resmi ikametgâhı Amman olan bir Ürdün vatandaşıdır. Evlendikten sonra, yeni eşiyile seyahatlere çıkar. 1971'in Aralık ayında, Urbanowicz'lere yazdığı mektupta şöyle demektedir: “Geçen yıl Venedik, Belgrad ve Atina'ya gittik... Bebek, İstanbul Üsküdar'da 9 Mayıs 1971'de doğdu. Güzel Sennija. Eylül ayında Boğaz'ı resmettim, Paris'e de gittim. Şimdi hepimiz Varşova'dayız.” Polonya'da paranız olsa bile bir daire satın almak neredeyse olanaksızdır çünkü evler hükümet tarafından dağıtılır. Nejad 1972'de dostlarına yazdığı bir başka mektupta Jola (Janina) ve bebekleri için her şeyi ayarladığını ancak seyahat etmek istediğini ve bunun doğurduğu sıkıntıları anlatır. Dağlara, Rabka'ya gidip açık havada resim yapmak arzusundadır.

Her ikisi de Polonyalı başarılı ressamalar olan Danuta ve Witold Urbanowicz yakın arkadaşlarıdır; Danuta Fransızca bilmektedir ve Nejad onları ziyarete gittiğinde bütün gece sanat, felsefe ve sanatsal çıkmazlar üzerine konuşurlar. Bu sohbetler onu gündelik hayattan ve sorunlarından tamamen soyutlamaktadır. Sanat her şeydir ve her şey sanattır. Nejad başka bir gezegende yaşamaktadır ve herkesin ona eşlik etmesini ister.

Polonya'da Nejad'ın kendi atölyesi yoktur ancak sürekli resim yapmaktadır. Aynı zamanda sürekli seyahat halindedir; bu seyahatlerde ailesi de ona eşlik eder. 1971 ve 1976 yılları arasında Mısır, İspanya, İsveç, Fransa, İtalya, İngiltere, Yunanistan, Danimarka ve Türkiye'de bulunmuş, bir seferinde yanlarında on beş valiz ve çantayla yola çıkmak durumunda kalmışlardır. Ancak yer değiştirmek Nejad için bir problem teşkil etmez. Düzenli olarak Avrupa şehirlerini ziyaret eder, buralarda bazen resimlerini satar, bazen yeni insanlarla tanışır. Aynı zamanda Ürdün'deki ailesi ve Ürdün kraliyet hanedanlığıyla da irtibat halindedir. Bu arada Janina Varşova'dan Polonya'nın güneyinde ailesine yakın Krynica'ya taşınmıştır. Nejad, Krynica'yı ve tek odasını kiralandıkları evi sever. 26 Ekim 1976'da, ikinci kızları doğduğunda, Szkolna Caddesi'nde tek odalı ufak bir daire tutarlar ve orada 1980 yılına kadar yaşarlar, Nejad Krynica'daki odasını sonrasında da kapatmaz.

1977'de, Gallery of Art Critics'te bir solo sergiye hazırlanmak için Varşova'da birkaç gün geçirir. Sergi kataloğunda, Maciej Gutowski şöyle yazar: “Nejad, bir yabancı için romantik olarak nitelendirilebilecek, sanat tarzına uygun bir yaşam tarzı benimsemiştir. Aslında, muhtemelen Nejad için bu bir yaşam tarzı değil, yaşamının ta kendisidir.” Nejad şöyle sorar: “Polonya'da bütün resimlerini kravatlarıyla bağlayıp bir takım konser kutularıyla dolu valiziyle birlikte yanına alarak seyahat eden bir sanatçı var mıdır? Oradan oraya dolanan ama Paris, Amsterdam, Londra veya Brüksel'de yaşamayan? Var mı böyle bir sanatçı?” Bir başka röportajda, gerçekten kim olduğu sorulduğunda, Nejad şöyle cevap verir: “Ben bir sanatçıyım ve sanatçının memleketi bütün bir dünyadır.”

Polonya'daki hayat Nejad için de zaman zaman çok zor olmuştur. Polonya vizesi alamamaktadır. Bir mektubunda: “Türk ve Fransız bürokrasisiyle baş edebiliyorum, ama Polonya'ninkini hâlâ öğrenemedim, [...] her şey o kadar aniden oluyor ki buna artık dayanamıyorum...” diye yazar. Nejad'ın iletişimle alakalı yalnızca duygusal değil, teknik problemleri de vardır. Polonya'dan insanları aramak saatler alır, o dönem çok az insanın evinde telefon vardır ve postaneden telefon açmak demek, bağlantı için uzun süreler beklemek demektir, özellikle de yurtdışıyla görüşülmek istendiğinde. 1979 yılında, Nejad bir arkadaşına şöyle yazar: “Evimizde telefon yok... Buralar böyle... 300 kişi için iki telefon var. İletişim kurmak çok zor. Mektuplar yerine ulaşıyor mu bilmiyoruz. Yalnızca telgraf işe yarıyor. Bir de her şeyde, herkeste bir yorgunluk... Kimse bir şey yapamıyor.”

Yiyecek almak neredeyse olanaksızdır. 1980'lerde, dükkânlarda yalnızca en kötüsünden çay ve sirke satılmakta, yavaş yavaş yiyecek karneleri dağıtılmaya başlamaktadır. Önce ayda 2,5 kilogram ile sınırlı olmak üzere et, sonra yine az miktarlarda şeker, un, çikolata, kahve, tereyağı gibi diğer malzemeleri almak için bu kuponlar kullanılmaya başlanır. Herhangi bir şey satın almak için uzun kuyruklara girmek gerekmektedir. Mobilya, ütü gibi ev ihtiyaçlarını satın almak için dükkânların önünde günlerce kamp kuranlar vardır. Bazı lüks ürünler, Pewex adlı mağazalarda bulunmakla birlikte her şey çok pahalıdır ve dolarla satılmaktadır. Nejad sıklıkla bu mağazaya kuru üzüm, çay, kahve ve içki almak üzere uğrar. Canı Türk yemeği çektiğinde, kendisi pişirmekte, örneğin sık sık fava yapıp ekmele yemektedir. Güzel yemek yapar, öyle ki tarifleri Alice B. Toklas'ın yemek kitabına girmiştir. Mektuplarından birinde şöyle der: “Doğu mutfağına ait yemekler yapmak için hiç malzeme yok; yalancı dolma, tarama, şam fıstığı, börek, şam baklavası aklımdan çıkmıyor.” Başka bir mektupta da şöyle sorar: “Sizde hiç Türk bakkalı var mı? Istakoz nereden alınır biliyor musunuz?” “Aya gidebilir miyim?” diye sormak gibi bir sorudur bu. Yemek yapmak istemediğinde ama canı güzel bir şeyler çektiğinde, arabası olan eş dosttan onu Krakow ya da Zakopan'a götürmelerini ister. Ancak sıkı yönetim geldiğinde, benzin olmadığı için bir yerden bir yere gitmek de zorlaşır. Hayat çekilmez olmuştur ve Nejad kendini bu yoksul, gri ve yorucu ülkede kapana kısılmış hisseder.

Polonya'daki ilk on yılında Nejad çok az sergi yapar; resimlerini düzenli olarak satacak kimse de yoktur. Kendi atölyesi olmadığı için resimlerinin bir çoğu olması gerekenden küçüktür. Tuval, boya ve diğer resim malzemelerini satın almak için yeterli parası yoktur. Seyahatleri başlı başına bir maddi yüküdür ve aynı zamanda ailesini de geçindirmek durumundadır. Ancak bunların hiçbirini onun için bir problem teşkil etmez. Gördüğü ve hissettiği her şeyi kayıt etme ihtiyacı Nejad'ı sayısız eskiz yapmaya iter. Her yerde her şeyin üzerine resim yapar: kağıt parçaları, restoran peçeteleri, otobüs biletleri, gazete kağıtları,

reçel etiketleri, mobilyalar ve tahta parçaları. Nejad'ın çizim ve notlarla dolu defterleri âdeta görsel bir günlük gibidir. Bazılarından hareketle daha büyük ölçekte resimler de yapmıştır. Bunlar bazen bir Bizans mozaigine, bazen Osmanlıca kaligrafiye benzer.

1980'lerin başında, Komünist hükümet Polonyalı Sanatçılar ve Tasarımcılar Derneği'ni kapadıktan sonra, Nejad yerel sanatçıların yeni buluşma noktası olan Nowy Sącz'da, 76 Jagiellońska Sokağı'ndaki Mała Galeria'ya (Küçük Galeri) gitmeye başlar. Nejad için Lehçe konuşmak hâlâ sıkıntılı olsa da, galerinin yöneticisi ressam Krzysztof Kulś ile dost olur ve sık sık galeriyi ziyaret eder. Galeri yöneticisi telefonu kullanmasına izin vermekte, onu toplantılara, açılışlara davet etmekte, Nejad da bazı gelişlerinde Pewex'den satın almış olduğu kahve ve kuru meyveleri getirmektedir. Başlarda kimse onun Türkiye ve Paris'teki sanat dünyasıyla ilgili anlattıklarına inanmaz. Ancak giderek söylediklerinin gerçek olduğu ortaya çıkar; meslektaşları ve dostları içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan çıkması için ona yardımcı olurlar. Telefonlarını kullanmasına müsaade eder, gitmek istediği yerlere onu arabalarıyla götürürler. Birlikte binlerce kilometre yol yaparlar. Her daim elinde bavulu ve aristokrat tavırlarıyla bu koca adam Nowy Sącz'da da tanınmış bir şahsiyet haline gelir. 1983'te Krakow'da Mały Rynek adında küçük bir galeride sergi açar. Bir sonraki yıl, işlerini Mała Galeria'de gösterir ve arkadaşlarının sergilerinde yer alır. Bu sergiler dolayısıyla yerel gazetelerde hakkında yazılar yazılır. Hatta Krakow televizyonu, Nejad'ın hayatını anlatan bir belgesel çeker.

Eserleri Nowy Sącz'da dikkat çekmekte ve satılmaktadır. Hatta bir avukat, daha sonra Nejad'ın bir koleksiyonunu oluşturacak kadar çok sayıda resmini satın alır. Birkaç eseri Nowy Sącz'daki District Museum Koleksiyonu'na katılır. Aynı zamanda Nejad arkadaşlarına çok sayıda resim hediye etmiştir. Yine de Fransa'da çok daha iyi tanınan Nejad'ın eserlerine orada daha çok değer verilmektedir. 1985 yılında Maria Devrim resimlerini Polonya dışında satmak için ona yardım etmeye başlar. Maria'nın Paris'teki ilişkiler ağı kuvvetlidir ve birçok sanatseveri bizzat tanır. Nejad ona resimlerinden verir, Maria da onları Paris'te satmaya başlar, aynı zamanda hazırlanacak bir geniş katalog için malzeme de toplamaktadır. Bazen Türkiye'den kimi galericilerin Polonya'ya geldiği olur ve Nejad'a resim siparişi verirler. Bu gibi durumlarda büyük resimler yapabilmesi için büyük bir oda kiralar. 1987'de nihayet Polonya Kültür Bakanlığı'ndan sanatçı olduğuna dair sertifikasını alır. Ancak en sıkıntılı mesele hem yaşayabileceği, hem de atölyesini içine kurabileceği bir daire tutmaktır. Bir süre sonra etrafındakilerin de desteğiyle, Nowy Sącz'da Matejki Sokağı'nda üç oda, bir mutfak ve bir banyodan oluşan kendi dairesini tutar. Mutfak küçük ve klasiktir, yatak odası da tipik bir Polonya köy evininkini andırmaktadır. Yatağının başında kırmızı bir lamba, duvarında dini motifli bir resim asılıdır. Ne yazık ki resim yapması için ona en ufak oda kalmıştır. Odanın bir duvarında çirkin bir raf -ki daha sonra parçalarını üzerine resim yapmak için kullanacaktır- ve bir kanepe bulunur. Ziyaretine gelenler yerde oturmakta, Nejad onlara kitaplıktan bir kitap ya da sergi kataloğu verip okumalarını istemekte, kanepenin arkasında duran dosyalardan heyecanla resimler göstermektedir. Odanın boyutu büyük resimler yapmasına uygun değildir. Hayatında hâlâ birçok şey eksiktir. Türkçeyi öğlediği için, yakın bir doktor arkadaşının evinde uydu üzerinden saatlerce Türkçe televizyon izler.

Ne yazık ki yaşı ilerledikçe Nejad'ın sağlığı bozulur. Nowy Sącz'lı bir sanat tarihçi ve ressam olan Ryszard Milek ile bu dönemde yakın arkadaş olurlar. Birlikte uzun yürüyüşlere çıkar, saatlerce oturup gelip geçen insanları izledikleri Stary Sącz adında küçük bir kasabaya gider ve sık sık tren istasyonlarında trenleri izlerler. Nejad artık iyice zayıf düşmüştür. Kızı Sylvia 1994'te onu Viyana'ya götürür. 1995 Şubat'ında Polonya'ya geri döner dönmez Nejad hastaneye kaldırılır. Kızı Sylvia'nın evlendiği 25 Şubat'tan bir gün sonra, 26 Şubat 1995'te hayata gözlerini yumar. 1 Mart 1995'te cenazesi Nowy Sącz'daki Belediye Mezarlığı'na defnedilirken Fransız ailesi (eşi Maria, kızı Véronique ve torunu) da oradadır.



NEJAD DEVRİM, “ÇİN” KAĞIT ÜZERİNE KARA KALEM, 44X62.5 CM. GALERİ NEV'İN İZNİ İLE



NEJAD DEVRİM, ÇİN, KAĞIT ÜZERİNE GUAJ, 44X62 CM. GALERİ NEV'İN İZNİ İLE



12.12.2018 - 12.02.2019, NEJAD DEVRİM “NEJAD'IN EN BÜYÜK ERDEMI NEJAD OLMAKTIR”; GALERİ NEV'İN İZNİ İLE, FOTOĞRAF: DUYGU TUNTAŞ

Dolapdere’den Eldorado’ya: *Küçük bir mahallenin öyküsü*

Çalışmalarını Brüksel’de sürdüren Ali Cabbar’ın son kişisel sergisi Başak Şenova’nın küratörlüğünde Split Fine Art Museum’da açıldı. 2000’lerden itibaren işlerini takip ettiği Cabbar ile tanışıklığı olmayan Necmi Sönmez, Mart ayında sanatçı ile Brüksel’de karşılaştı ve birkaç atölye ziyaretinin ardından bu kentte yürüyüşler yapmaya başladılar. Sönmez bu uzun yürüyüşlerde konuşulanları kaleme alarak Unlimited için yeni bir seriye başlıyor



NECMI SÖNMEZ VE ALİ CABBAR

Röportaj: Necmi Sönmez



ELDORADO: A WOR[L]D GAME, ALİ CABBAR 2016
ALTIN VARAKLA
KAPLANMIŞ TABAK
VE ALÇI DÖKÜM
HARFLERDEN
OLUŞAN ÜÇ BOYUTLU
YERLEŞTİRME,
YERLEŞTİRME ALANI
YAKLAŞIK 150X50 CM.
FOTOĞRAF: ROBERT
MATİ Ç. © GALERİJA
UMJETNINA SPLIT’İN
İZİNİYLE

Galerija Umjetnina, Split Fine Arts Museum’da açılan son kişisel serginin hem ismi *ELDORADO: A Wor[l]d Game*. Sergi Dolapdere’deki değişim sürecinden yola çıkarak İstanbul’un maruz kaldığı mutenalaştırma (*gentrification*) sürecini ironik göndermeler yapıyor. Bu konudaki gözlemlerin nasıl başladı?

Çocukluğum çok özgün bir dokusu olan Yeldeğirmeni’nde geçti. Arkada bahçeleri olan iki katlı taş Rum evleri ile yine aynı yükseklikte ahşap evlerin doldurduğu sokaklarda koşuşturdum, büyüdüm. Sonra “müteahhitler” dönemi geldi. Eski evler yıkıldı, yerlerine 5-6 katlı, cepheleri mozaikle kaplı binalar yapıldı. Bu süreç tüm İstanbul’da yaşandı. Kırsal bölgelerden göçün artmasına paralel olarak binalar yükseldi, şehir enlemesine genişledi, gecekondu semtleri kuruldu. 2000’li yıllara gelindiğinde İstanbul’un nüfusu 10 milyona ulaşmıştı. Genişleyecek yer kalmadığı için “dikine büyüme” dönemi başladı, Maslak’ta iş kuleleri, çevre yolları üzerinde TOKİ siteleri yapıldı. Kentin silueti tamamıyla değişti.

30 yıldır yurt dışında yaşıyorum. İstanbul’a her gidişimde değişiklikleri gözlemeye ve fotoğraflamaya başladım. Özellikle her gün şehir hatları vapurlarını bindiğim için gözümünden pek bir şey kaçmıyor. Mecidiyeköy ile Maslak arasındaki tepede kulelerden bir sıradağ kütesi oluştu. Kadıköy sırtları da bu eğilimden nasibini aldı. Sıra merkeze yakın semtlerin mutenalaştırılmasına geldi.

Bu gözlemlerinin tuval dışında farklı tekniklerle deneylere girmen için bir tür itici güç olduğunu söyleyebilir miyiz? Ben ağırlıklı olarak tuval çalışmalarını, baskılarını, üç boyutlu işlerini biliyordum. Yeni sergini içinde heykel, tipografi, fotoğraf gibi farklı teknikleri birleştiren bir yerleştirme projesi olarak tanımlamak mümkün mü?

Çok doğru. *ELDORADO: A Wor[l]d Game* yerleştirmesinde, senin de gözlemlediğin gibi, kendi açımdan farklı teknikler kullandım. İlk kez fotoğraf sergiliyorum örneğin... Ama fotoğrafın üzerine altın varakla müdahale ettiğim için başka bir şeye dönüştü. Her proje kendi malzemesini istiyor. Ayrıca üretim sürecinde yeni malzemelerle tanışmayı, onları keşfetmeyi ve kullanmayı heyecan verici buluyorum. Bu proje kapsamında, sergi alanına ve bütçeye bağlı olarak sırasını bekleyen yeni işler de var. Eğer başka mekânlarda da sergileme fırsatı bulursam belki onları da eklerim.

Bu çalışmalarını Brüksel’deki atölyende gördüğümde altın varak gibi eski bir tekniği de kullanman beni şaşırtmıştı doğrusu. Varak ilginç bir malzeme çünkü hem seçkinleştiren, değerli kılan bir özelliğe sahip, hem de belli açılardan bakıldığında ayna gibi yansıtıcı bir karaktere sahip. Bence bu noktadan yola çıkarak hem senin için önemli olan sanat-zanaat ilişkisini, hem de bunun eleştirel bir söylem olarak sloganlaşmadan güncel politik, ekonomik gelişmelere gönderme yapan karakterini konuşabiliriz diye düşünüyorum.

Altın varak sihirli bir malzeme. Yaprakları havada uçuşuyor, çok nazlı ama üzerine konduğu zemini tamamıyla değiştiriyor. İlk kez 2016’da, bu projeye başladığımda kullanmaya başladım. Eldorado, Ortaçağ’da Güney Amerika’yı talan etmeye giden İspanyol fatihlerin aradığı efsanevi kente verdikleri ad. Tüm kıtayı sömürgeleştirmeye böyle başlıyorlar. Dolapdere’den Eldorado kelimesini türetmem bu çalışmanın tetikleyicisi oldu. Dolayısıyla bu projede neden altın varak kullandığımı anlaşılabılır. Bu arada söylemeden geçemeyeceğim, eğer bütçem elverseydi gerçek altın kullanmak isterdim.

Varak genelde resim çerçevelerini, mobilyaları ve bina yüzeylerindeki kabartmaları kaplamak için kullanılıyor. Genelde, günümüz değerleriyle

kitsch diyebileceğimiz bir sonuç ortaya çıkıyor. Ama hassas bir zanaat. Ben daha çok düz yüzeylerde kullanmayı seviyorum. Malzemeyi resimselleştiriyorum. Bunun kendine özgü teknik sorunlarını çözmeye çalışırken müthiş keyif alıyorum. Kara mizah kullanarak politik göndermeler yapan işler üretiyorum. Varak, malzeme olarak bu anlatıma iyi gittiği için Eldorado dışında bir-iki seride daha kullandım.

Serginin bence en önemli özelliklerinden biri de, çağdaş sanatın mutenalaştırma süreçlerinde üstlendiği belirleyici role gönderme yapması. Amerika, Avrupa ve Asya’daki örneklerden biliyoruz ki, çağdaş sanat koleksiyoncularının, sanatçıların, galericilerin önemli bir bölümü açık ya da örtük bir şekilde emlak vurgunculuğuyla ilgileniyorlar. Be-yoğlu, Karaköy gibi semtlerde birçok sanatçımızın sahip olduğu apartmanlar var. Yatırım, gelir oluşturma perspektiflerinden bakıldığında *ELDORADO* projesi sanki sanatın yitirilen masumiyete adanmış bir *elegie*’yi andırıyor. Çünkü burada ikon geleneğine de gönderme yaptığını duyumsuyorum.

Altın varak-ikon ilişkisi doğru bir tespit. 2012’de yaptığım *Kırmızı Koridor* sergisinde ise varak kullanmadan ikonlar yapmıştım. Mutenalaştırma konusuna geri dönersek şunu söyleyebiliriz: Dünyanın tüm büyük şehirlerinde aynı oyun sahneleniyor, değişen sadece dekor. Önce sanatçılar daha ucuza atölye ve yaşam alanı buldukları semtlere taşınıyor. Bunu galeriler ya da sanat kurumları takip ediyor, ardından kafeler, butikler filan derken restore edilen sanayi tipi binalar açık alanlı apartmanlar (*loft*) olarak orta sınıfın işinde başarılı genç, yeni evli kesimine satılıyor.

Bu insanlar sanatçıların yarattığı havayı solumak istiyor ya da bütçeleri o aşamada ancak kentin bu mahallesine yetiyor olabilir. Fakat, orada yıllarca yoksulluk içinde yaşamış mahalle halkı çoğu zaman gözardı ediliyor. Bazen çelişkiler çatışmaya yol açıyor, bazen “yeni gelenler” eski mahalle dokusuna kendilerini uydurabiliyor. Mutenalaştırma birçok bilim insanı tarafından incelenmiş, hakkında tezler, kitaplar yazılmış bir konu. Üzerine saatlerce konuşabiliriz.

Ben Dolapdere’de başlayan değişimden yola çıkarak, genel olarak sanatın mutenalaşma sürecindeki -bilinçli ya da bilinçsiz- etkisine ışık tutmaya çalıştım. Gerçek suçlunun emlak piyasası, inşaat sektörü, yani genel olarak sermaye olduğunu bilmeme rağmen çuvaldızı kendime ve sanat dünyasına batırdım, bu süreçte bazen farkında olmadan nasıl kullanıldığımıza dikkat çektim. Hatta projenin bir parçası olan *Artwashing* (*Gentrification Guide for Dummies*)’de kendimi bu sürecin “kötü adam”larından biri olarak izleyiciye ihbar ettim. Bu arada, serginin en çok ilgi çeken kısmı bu parça oldu. İzleyiciler gördükleri ve okudukları üzerine tartıştılar. Bazen çok iyi bildiğimiz bir konuya bile değişik açıdan bakmak ufuk açıcı olabiliyor.

Artwashing (*Gentrification Guide for Dummies*) projesinin başlangıç ve gelişme süreçleri nasıl oldu? Bunun Başak Şenova küratörlüğünde bir sergiye dönüşmesi hakkında da bilgi almak mümkün mü?

Eldorado içinde yer alan çalışmalardan ikisi 2016’da yapıldı. Eskizleri tamamlayıp bir kenara koymuş, sergilemek için fırsat bekliyordum. Split Müzesi’nden davet gelince Başak Şenova bu projeyi sergilemeyi önerdi. İlk önce kafama pek yatmadı. İstanbul’un bir semtinde yaşanan mutenalaşma Hırvatistan’ı neden ilgilendirdin diye düşündüm. Bu arada konuyla ilgili araştırma yapmaya başladım. Onlarca yazı okudum. Sorunun global olduğunun farkına vardım. Dünyadaki her mutenalaştırma örneği, küçük bir mahallenin değişime uğrama öyküsü aslında. Bu araştırmanın sonucu olarak, *Artwashing* (*Gentrification Guide for Dummies*) ortaya

çıkmağa başladı. Daha önce yapmadığım türden bir çalışma olduğu için heyecan duydum. Basit bir anlatımla bu sürecin nasıl yaşandığını açıkladım, fotoğraflarla dünyadan ve Türkiye’den örnekler verdim. Amerikalıların karmaşık konuları basitçe anlatan *Dummies* kitap serilerinden esinle isimlendirdim. Sayfaları, senin de atölyede gördüğün gibi, oluklu kartonlara sıvadım ve çerçevesiz olarak sergiledim. Diğer iki eserin daha iyi anlaşılmasına hizmet etti.

İçeriği açısından gerilimli konulara kara mizahı perspektifinden yaklaşarak farklı bir perspektif geliştirdiğin duyumsanıyor. Biraz da geliştirdiğin farklı tekniklerin eş zamanlılığından konuşmak istiyorum. Gözlemlediğim kadarıyla tipografi, üçboyutlu nesne, fotoğraf, diyafram başta olmak üzere resim pratiğini geliştiren teknikler de kullanarak bir tür dijital üretim tekniklerini eş zamanlı olarak değerlendiriyorsun. Ama ilginç bir şekilde elle yapılmış, kotarılmış olan da kendi aurasını koruyor.

Çok iyi bir gözlem. Kendimi sanatçı olarak tanıttığım bazı ortamlarda ne tür işler yaptığım soruluyor. Yanıt verirken zorlanıyorum, çünkü işlerim hem anlatım biçimi olarak hem teknik açıdan sürekli değişiyor. Yeni malzemeleri denemeyi seviyorum. Örneğin son on yıldır tabelacıların dükkan vitrinlerinde kullandığı folyoyu kağıt üzerinde kullanıyorum. Şimdiye kadar bu malzemeyi bu şekilde kullanan başka bir sanatçı görmedim. Benim anlatım tarzıma çok uyuyor. Hem temiz çizgiler, hem güçlü lekeler elde ediyorum. Net, grafik ve özgün baskı tadında işler ortaya çıkıyor. Dijital baskıyı tuvale ilk uygulayanlardan biriyim. Ama dijital baskıyı, tekniğin kapasitesinin çok altında, ince sürülmüş bir akrilik tadında kullanıyorum.

Yaptığım işleri görenler, yalın anlatım biçimi ve konusundan dolayı işin teknik yanını pek önemsemiyorlar. Bu konuya dikkat çektiğin için teşekkür ederim. Malzemeyle mücadele, her sanatçı için yaratma sürecinin en önemli parçası. Bunun farkına varan biriyle konuştuğumda çok keyif alıyorum. 2016’da yaptığım siyasi parti afişleri serisi, *Kaneviçe Demokrası*’de toz pastel kullandığımı çok az izleyici fark etti. Çoğunluk afişlerde yazılan sloganların cazibesine kapıldı.

Dijital üretim teknikleriyle yakından ilgileniyor olman bir şekilde öğrenciliğinden itibaren baskı resimle çalışmanın getirdiği birikimler olabilir mi? Brüksel’deki atölye ziyaretim sırasında hem İstanbul’da, hem Avustralya’da yapmış olduğun gravürleri görmek son derece ilginçti. Biraz biyografik bir soru olacak ama grafik tasarım çalışmaları da yaptığın için dijitalizasyon tecrübelerinin farklı kaynaklardan beslendiğini düşünüyorsun.

Önceki soruna yanıt verirken baskı resmin benim üzerimdeki etkisine girmek üzereydim. Hiç bir zaman ustası olamadım ama baskı resim, yaptığım her işte kendini gösteriyor. Neden? Çünkü baskı resim kendi başına çok büyük bir macera. Onlarca teknik ve malzeme var. Çinko plakaya yapılan gravür, bakır plakaya yapılandan daha farklı bir etki veriyor. İyi bir siyah elde etmek için *mezzotint* tekniğini kullanmak gerekiyor. *Aquatint*, plakanın yüzeyini reçine tozuyla kaplayıp eriterek yapılıyor. Litografide suluboya tadında resimler yapabildiğin gibi afiş de yapabilirsin. Tahta ve linol baskı ayrı bir dünya. Ya baskı kağıtlarının güzelliğine ne demeli! Çeşitli ağırlık ve dokularda, bazıları el yapımı gravür kağıtlarına dokunmak bile çok güzel bir duygu.

Melbourne Print Workshop’ta bir yıl, Brüksel’deki RhoK Akademi’de üç yıl baskı resim atölyesini kullandım. Büyük emek ve disiplin isteyen bir sanat dalı ama aynı zamanda bir oyun gibi. O nedenle yaptığım işlerde baskı

resim etkisi hissediliyor olabilir. Dijital baskı ve çinko kalıbı birlikte kullandığım gravürler yaptım. Kısacası, patates baskı dahil tüm baskı türlerini seviyorum. Şimdi lazer kesim ve oyma tekniğini merak ediyor ve uygulamak istiyorum. Kendimi hiçbir zaman tuval sanatçısı ya da ressam (*painter*) olarak görmedim.

Çalışmalarını besleyen en önemli atar damarlardan biri de, bireysel-kitlesel-toplumsal değişim süreçleri arasındaki köklü ilişkiler. Biyografine bakıldığında hayatının yarısından fazlasını bilinçli olarak seçilmiş göçmenlik olgusuyla farklı dillerin konuşulduğu ülkelerde geçtiğini görüyoruz. Ama bir şekilde Türkiye ve oradaki değişim süreçleriyle de ilgini hiç koparmadığın ortada. Yıllar önce Güzin Dino Paris’te yaptığımız bir konuşmada Türkiye’den kopamama için “sırça gurbet” tanımlaması yapmıştı. Çift kültürlü yaşam, üretim hakkında ne düşünüyorsun?

Türkiye hiçbir zaman gerçek bir demokrasi olamadığı için aydınlarını sürgüne ve göçmenliğe zorladı. Nazım Hikmet, Abidin Dino gibi onlarca sanatçı şu ya da bu politik nedenle ülkelerinden ayrılmak zorunda kaldılar, gurbette öldüler. Bugün birçok sanatçı arkadaşımız değişik Avrupa şehirlerinde gönüllü sürgün olarak faaliyetlerini sürdürüyor. Göçmenlik bilinçli bir seçimi ifade ediyor. İş, okul veya evlilik nedeniyle kendi seçtiğin bir ülkede, belki ikinci sınıf bir vatandaş olarak yaşamaya karar veriyorsun. Ama sürgün, çoğu zaman bu seçimi yapma şansına sahip olamıyor. 2005’de, şimdi yıkılmış olan AKM’de yaptığım *Sürgümsel Varoluş* adlı sergimde kendi deneyimim ile hesaplaşmış ve aslında bu durumdan mutluluk duyduğumu vurgulamaya çalışmışım. Edward Said’in çok güzel ifade ettiği gibi, “ne orada, ne burada” olabildim. “Her zaman bir misafir” olarak kaldım. Bu da bana dünyaya hep dışarıdan bakmayı, izlemeyi öğretti. Güzin Dino’nun bahsettiği “sırça gurbet” böyle bir şey olsa gerek.

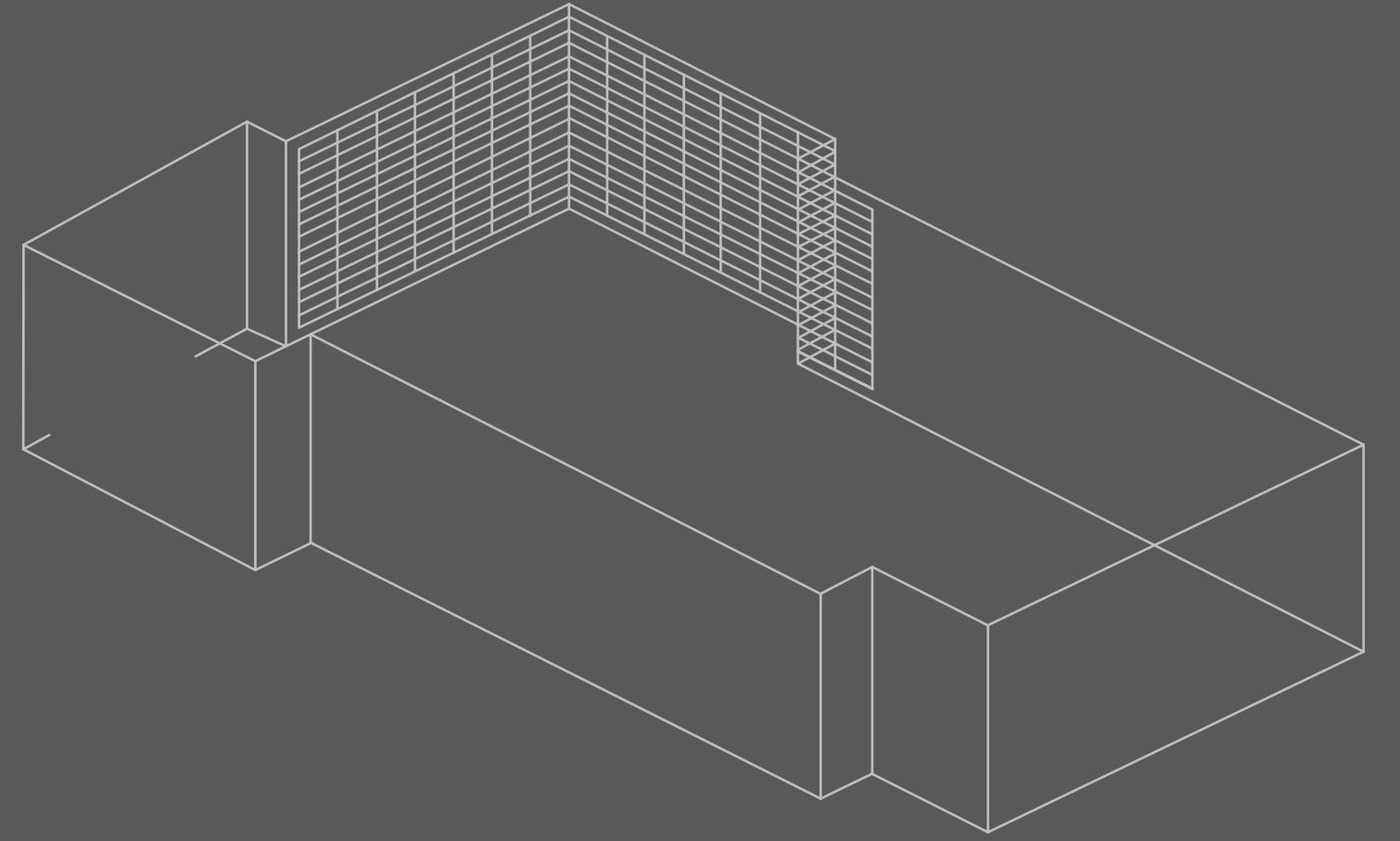


DO.RE.DO.LA/LA.DO.RE.DO (MUSICAL), ALİ CABBAR 2016
ÜZERİNE ALTIN VARAKLA MÜDAHALE EDİLMİŞ VE OLUKLU
KARTONA SIVANMIŞ 12 ADET, 40X30 CM BOYUTUNDA SİYAH BEYAZ
FOTOĞRAFDAN OLUŞAN BİR SERİ. FOTOĞRAF: ROBERT MATIĆ.
©GALERİJA UMJETNINA SPLIT’İN İZNİYLE

YÖNERGELER INSTRUCTIONS

Yağız Özgen

19.04 — 19.05.2019



FRAGMENTS OF A HOLOGRAM ROSE

25.05 — 30.06.2019

Küratörler

Ludovic Bernhardt

Luz Blanco

Sanatçılar

Chim↑Pom

Cari Gonzalez-Casanova

Erol Eskici

Luz Blanco

Sergen Şehitoğlu

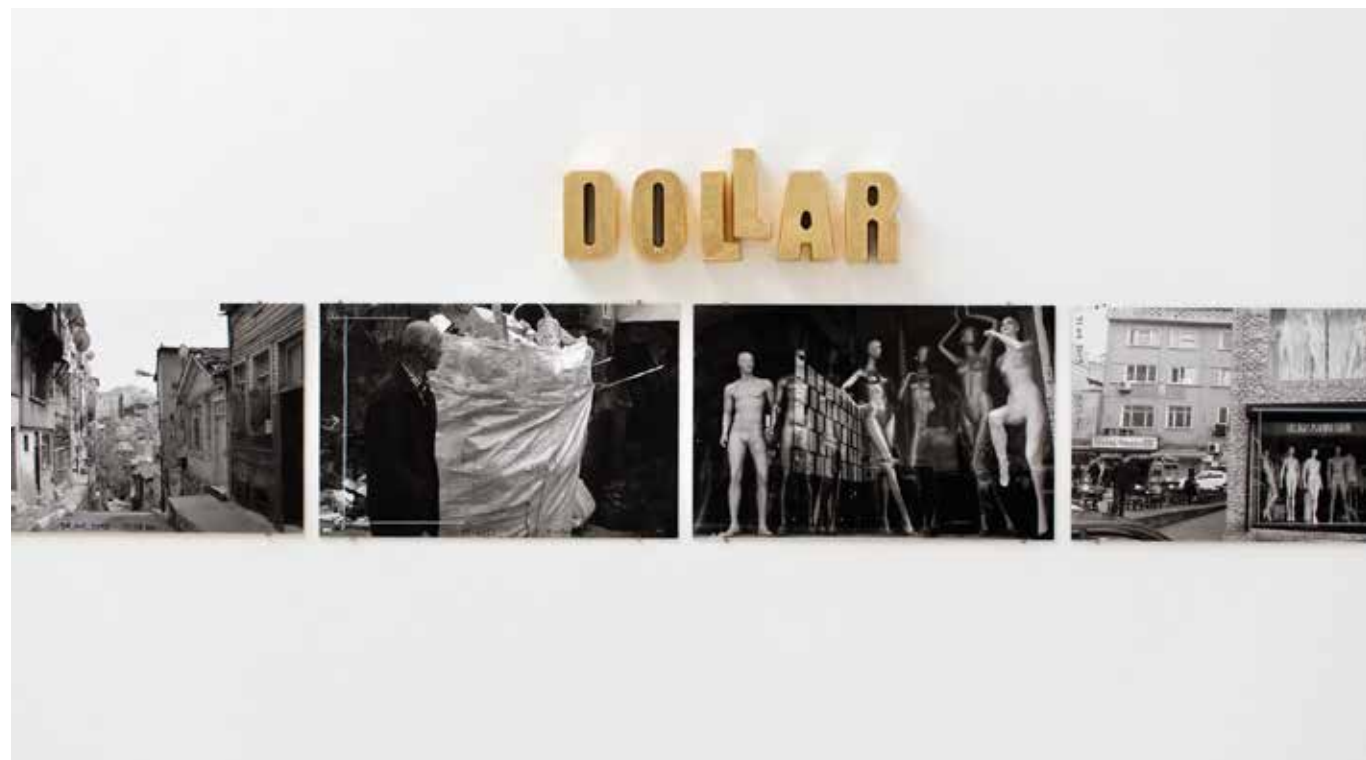
Berkay Tuncay

Ludovic Bernhardt

Eric Arlix

SANATORIUM

KEMANKES MAHALLESİ MUMHANE CADDESİ NO: 67/A BEYOĞLU / İSTANBUL, TR
WWW.SANATORIUM.COM.TR — INFO@SANATORIUM.COM.TR — T: +90 (212) 293 67 17



FINAL COUNTDOWN, ALİ CABBAR 2019, ÜZERİNE DOLMAKALEM VE KURUBOYA İLE MÜDAHALE EDİLMİŞ
VE DUZ KARTONA SIVANMIŞ 40 ADET, 22X14 CM BOYUTUNDA SİYAH BEYAZ FOTOĞRAFTAN OLUŞAN SERİ.
FOTOĞRAF: ROBERT MATIĆ. ©GALERİJA UMJETNINA SPLIT’İN İZNİYLE

Han odasındaki *muse*



Mercan, Çakmakçılar Yokuşu’nda, Büyük Valide Han’da Halil Altındere’nin kapısında *MUSE* yazan han odasındayım. Hanlar bölgesi olarak da bilinen bir bölgede, Kösem Mahpeyker Valide Sultan (IV. Murat ve İbrahim’in anneleri) tarafından 1651’de*, Üsküdar’daki Çinili Camii’nin vakfiyesi olarak inşa edilen ve bugün 200’den fazla odası ve üç avlusu olan bir hanın odalarından biri burası. Kentin ortasında, alışverişin, gürültünün ve kalabalığın yanı başında tek kubbeli bir oda. Penceresi çatılar üzerinden İstanbul’a bakan bir atölye; Halil’in sözleriyle, “saklı bir yer.”

* Hanlar bölgesinde, Çakmakçılar Yokuşu üzerinde bulunan hanlar arasında dönemin en büyük yapısı olarak kayıtlara geçen bina Büyük Valide Han’dır. Kitabesiz olmasına karşın hanın 17. yüzyılda yapıldığı bilinir, bazı kaynaklar 1651 tarihini de verir. Büyük Valide Han ile ilgili bkz. Zerrin İren Boynudelik, Kuruluşundan Günümüze Tarihi Belleğimiz İçinden Büyük Valide Han [https://www.arkeloglar.com/assett/images/TT%20276_Arkeologlar%20Dernegi%20\(1\).pdf](https://www.arkeloglar.com/assett/images/TT%20276_Arkeologlar%20Dernegi%20(1).pdf)

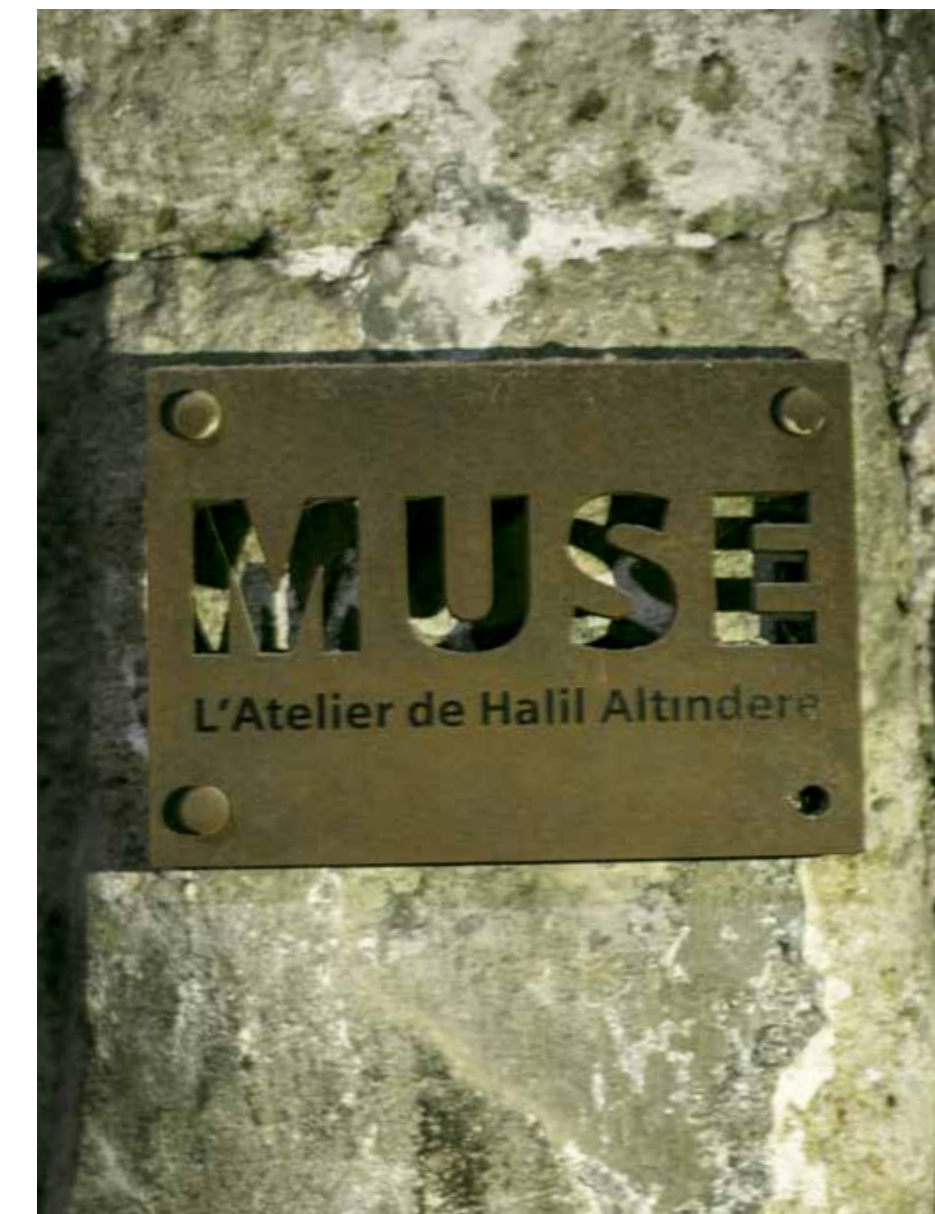




Kubbenin altında sohbet ederken Halil; “Benim hiç atölyem olmadı aslında,” diyor bir ara ve söz art-ist ofise geliyor. Halil Altındere, 1999’da Vahit Tuna, Süreyya Evren, Erden Kosova ve arkadaşları ile Türkiye’nin ilk süreli güncel sanat yayını olan art-ist güncel sanat dergisini yapmaya başlar. Dergi fikri Altındere’nin o zamanlar bir buluşma ve tartışma mekânı olarak kullanılan Kızıltoprak’taki evinin mutfağında konuşulur ve 1999’un haziran ayında art-ist’in ilk sayısı çıkar. Bir müddet Vahit Tuna’nın evinde tasarlandıktan sonra, 2002 yılında İstiklal Caddesi’ndeki Halep Pasajı’nda bir yer kiralarlar, aralarına yeni kuşaktan Pelin Tan, Başak Şenova, Sezgin Boynik, Alexander Brener&Barbara Schurz, Azra Tüzünoğlu, Burak Delier, Kâmil Şenol, Defne Ayas, Adnan Yıldız ve Ezgi Bakçay gibi editör ve yazarlar olarak ekibi genişletirler. 2007’ye dek bu mekân, hem art-ist’in ofisi olur hem de uluslararası sanat profesyonellerinin de sık sık uğradığı buluşma yeri. Farklı şehirlerden gelen genç sanatçılar da dosyalarını göstermek, işleri hakkında konuşmak için uğrarlar pasaja, İstanbul’a geldikçe. Halep Pasajındaki art-ist ofis, dergi ofisi olmanın ötesine geçerek düşünce üretim merkezine dönüşür yıllar içinde. 2008 yılında dergiyi dondurup Türkiye Güncel Sanatı tarihine odaklanan kitaplar (*User’s Manual: Contemporary Art From Turkey, 101 Artworks, Çocuklar için Türkiye Güncel Sanatı*) ve yedi kitaplık bir diziden oluşan ve genç sanatçıların ilk kitabı olma amacı taşıyan ve İngilizce ve Türkçe olarak iki dilli hazırladıkları genç sanatçı monografileri yapmaya başlarlar Süreyya Evren ile ve Azra Tüzünoğlu’nun kesintisiz desteği ile... Yıllar sonra Beyoğlu’ndaki bir pasajdan, Mercan’daki bir hana gelir Halil ve yeni ilham alanı artık kentin başka bir yüzüdür.

Bu han, çok farklı el işçiliklerine ev sahipliği yapan bir mekân. İstanbul’da pek çok işin erbabı hem bu çevrede hem de bu handa mesleklerini icra ediyor. Halil yaklaşık beş sene önce bu odayı kiralamadan bu bölgeye sık sık gelir ve türlü atölyeye uğrar ve sonunda bir yandan bu ziyaretler, diğer yandan merkezden uzak olma isteği Halil’in yeni adresini belirler.

2000’lerden bugüne daha çok alt kültürler, göçmenler ve gündelik yaşam; sıradan ama politik olanın merceğinde Altındere’nin işi ne yansırken; han ve çevresi bilyeleri dizmek için yeni bir alan açar sanatçıya. Aslında hep bildiği, tanıdığı, temas ettiği yerlere yakın bir mesafede demirci, kalıpcı, dökümcü gibi ustalarla komşu olur. *Golden Gun* (2015), bu temasın ve işbirliğinin sonucudur. Silahın kalıbını biri alır, bir başkası dökümünü yapar bir diğeri de kalemkârlık yeteneğini gösterir üzerinde... Ardından *Angel*, *Hip Hop Bitcoin*, *Tektaş Muştı* ve *Boomerang Skateboard* gibi işleri ile sürekli temas halinde olduğu ustalara, kendi sanatında yer açar Halil.





Sıradan türlü nesnesin üretildiği atölyelerle yan yana olma gerçekliği eşliğinde Halil, küçük işleri üretirken ortaya çıkan teması zaman zaman işlerine dahil eder. Kentin ortaklaşa tüketilen sanat merkezlerinden kaçma alanı olarak da tarif ettiği bu han odasında var olan projeleri yeniden düşünür, başka projeler üretmek için alan açar ve buraya “düşünme alanım” der.

Halil Altındere; heykel, video, fotoğraf, enstalasyon gibi disiplinlerarası sanat üretiminde; olağan saydığımız, üstüne çok da gitmediğimiz meseleleri 90'lı yıllardan bugüne ironin gücü eşliğinde yan yana dizer. Sert gerçekliğin eziciliğini, Altındere üslubuyla kırmızı çizgilerle işaretler. Gündelik hayatın durum ve hazır nesneleri üzerinde; ulus-devlet ve iktidarların tek tipleştirilen zorlamasını ve zulmünü ters köşeye yatırmak için ironik müdahaleler kullanır. Kimliklerin ve belleklerin dehlizlerinden çıkan onca şey küçük dokunuşlarla dev bir eleştiriye dönüşür. 2000'ler yerel olanla evrenselin birleşmeye başladığı yıllardır Altındere için. Yukarıda değindiğim gibi alt kültürler ve tükettikleri, göç alan bir şehrin gerçekliğiyle birleşir. Sinema, sokak, kentli, göçmen, direniş... Halil'in yaşamla girdiği samimi ve net ilişkinin kayıtlarıdır. En eleştirel olanın içinde bile alışık olunmadık bir dokunuş rastlamak olasıdır onun işlerinde. Halil'in gerçek olanla, onun yerine ikame eden arasındakileri deşifre ederken kullandığı dil, olan biteni yerli yerine koyar. Bu bazen Antalya'daki bir köyde; köylülerin “ikinci hasat” dedikleri, yeni halıları daha yüksek fiyata satabilmek için türlü yollarla eskittikleri bir merkezin dev fotoğrafı olur, bazen pırlanta taşlı bir muşta!

Büyük Valide Han'ın tarihi dokusu; yıllar içinde siyasi, toplumsal ve ekonomik olanla paralel dönüşümü, değişimi içinde han odası düşünme alanı olmanın dışında bir kaçış alanı Halil için. Sohbetimizin ilerleyen bölümlerinde Halil bu kaçışı ve atölyeyi şu sözlerle anlattı: “Sanatçıya ve atölyeye atfedilen kutsallıktan öğrenciliğimden beri mesafeli durdum. Bir sanatçının yaratıcılığından çok sadece yetenekle değerlendirilmesini anlamsız buluyorum. Eskiden bileği düzgün eli fırça tutanlar el sütünde tutulurdu ama özellikle günümüz sanatında yetenek ikinci planda. Ben üretimimi (video, fotoğraf, heykel ve resimlerimi) gerçekleştirirken yetenekli insanlarla çalışıyorum zaten diyor.

Politik olanla ironik olanın içinden sızanları izlediğimiz Altındere'nin işlerinde, yer değiştirmeler aracılığıyla mizahın sarsıcı gücüne tanık oluruz. Atölyelere, ilham perisine, yeteneğin biriciklikle eş değer sayılan tavrına karşı olan bir sanatçı olarak Halil, düşünme/kaçış alanım dediği bir han odasının kapısına *MUSE* yazarak kendi gerçekliğini mizahi diliyle sarsmaya çalışır.





**“Kimliklerin ve belleklerin
dehlizlerinden çıkan onca şey
Halil Altındere'nin ellerinde
küçük dokunuşlarla dev
birer eleştiriye dönüşür.”**



Ak-sayanlar



Son zamanlarda aktarma ve saklamanın, yapılabilecek en iyi şey olduğunu düşünerek, edebiyat ve görsel sanatların yan yanallığını daha sıkı dokumak, anlatım olanaklarını genişleterek kendi içinde katmanlanan bir iz yaratabilmek adına yazarlar ve sanatçılarla bir araya geliyoruz. Kendine ait bir sanat ve yazı diline sahip olan yazar ve sanatçıların birbirine ulaşma olanağını artırarak, bu sürecin mümkün olduğunca devam etmesini sağlayabilmenin başka bir eşik oluşturabileceğine inanıyoruz. Yedinci dosyamızda, yazar Sema Kaygusuz ile sanatçı Neriman Polat'ı bir araya getirdik

Yazı: Çınar Eslek Fotoğraf: Elif Kahveci

Son dönemde, sanatçıların kavramlardan yola çıkarak sanat yapıtı üretmek yerine, tam tersi bir akışla, duygulanımlardan hareketle yapıt ürettikleri yönünde dillendirmeler var. Duygu, sorgulamayı içermediği zaman ve günlük işlevsel tahminlerin içinde yer aldığı bir şey kavranabilir mi? Zamanın ruhu dedikleri şey, bu yöne mi kayıyor yoksa?

Neriman Polat: Sadece sezgi yeterli değil tabii ki, sonrası önemli. Sezerek harekete geçebilirsiniz sadece. Ben sanat yapıtının ya da üretiminin topluma değmesi gerektiğini düşünüyorum, sadece duygular bunun için yeterli değil. Kavramlarla düşünebilmek ve düşündüğünü kurgulayabilmek gerekli. Gündelik hayatla ya da geçmişle kurulan bağlar, yaşadığın yer ile, yaşadığın hayat ile gerçek bir ilişki kurma arayışı da çok önemli. Yoğun duygularla yüzeye çıkanların sorgulanması diye bir şey var her şeyden önce. Bana kalırsa sorgulama kısmını bırakmamak lazım. O biraz unutuldu sanki.

Sema Kaygusuz: Zamanının ruhu açısından, insan kendi duygusunun yamyamı olabiliyor. İnsan merkezci bir geleneğin içinde, insanın kendi duygularını sömürdüğü bir zaman içindeyiz bence. Bu bağlamda hepimiz birilerinin malıyız sanki. Örneğin hepimiz birer müşteriyiz, birer vatandaşız yaş gruplarına veya eğilimlerine olan belirlenmiş kategorik topluluklarla adlandırılan işlevsel araçlar. Sanata gelince; böyle neo-liberal bir ortamda sanat, sanattan öte, sektörün parçası. Bizi sistem birer vatandaş olarak kabul ediyor. Ayrıca şu *new-age* spiritüel akımlar yüzünden pek çok insan felsefi anlamda bir özü olduğunu zannediyor. Çaresiz bir öz arayışı bu. Dolayısıyla duygular, büyük dev kapıları açabileceğimiz koç başlarına dönüşüyor. Oysa duygular, ön bilgidir, olsa olsa görüdür; henüz düşünce ürünü değildir.

N.P: Bütün bunların pazarlanması değil mi bir taraftan?

S.K: Ama bu bir avantaj olabilir. Bir sanatçının yamyamlaşması, başka bir sanatçıya esin verebilir. Ben böyle hataları seviyorum doğrusu. Bunu bir savruluş olarak görmeye katlanabilirim. Ne güzel ki bu beraberinde bizi böyle konuşturuyor. Bir duygu nasıl bir görü haline gelebilir? Bunu düşünmeme fırsat sağlıyor. Bir duygu nasıl ön bilgi haline gelebilir? Ön bilgi olunca, bir düşünce ürünü haline gelmesi çabuklaşıyor, değil mi? Zamanın bize önerdiği şeylere itiraz etmek aslında o malzemeyi paradoksal olarak kullanmamızı sağlıyor. Onu alıp yeniden üretiyoruz böylece. Birer element haline getiriyoruz. Söz gelimi, ben melodram konusuna taktım bir dönem, nedir bu melodram sevgisi diye. Melodramlarda sınıfsal hiyerarşi, toplumsal cinsiyet, yalan, riya, şiddet ne ararsan var. Çok geçmeden melodramlarla bir halkın güdülebileceğini fark ediyorsun. Melodramın ürettiği çıkışsızlık, zamanla bir düşünce ürününe dönüşüyor. Yamyamlıktan kurtulduğumuz zaman öteki duyguyu yiyip tüketmekten de kurtuluyoruz. Sanat böyle katmanlanıyor. Hem içinde kalarak, hem de dışına çıkarak. Elbette kendimizi nerede, nasıl tanımlıyoruz, bu çok önemli. Ben artık bir cins olmaktan, bir etnik kimlik olmaktan, bir vatandaş olmaktan yıldıım mesela. Hatta ötekine kendimizi tanıtmaya çalıştığımız ifadelerden de yıldıım.

N.P: Çok acil bakılması gereken konular bile hızla tüketim malzemesi oluyor, rant sağlayan bir şeye dönüşüyor. Bu trajik bir şey bence. Bu bakımdan sanatçı dünya halinin de yamyamı olabiliyor. Ve üzerinde düşünüp çalıştığın bir konuyu nasıl anlatmalı ya da nerede durmalı gibi sorularla boğuşurken buluyor insan kendini. Yani malzemenin kendisine yaklaşıırken, zamanın önerisi ile birlikte-

yiz kuşkusuz. Onu bize sunulan halinden evirip çevirmek ve farklı biçimde göstermek belki paradoksal dediğin şeye yakındır. İtiraz etmenin biçiminin bile öngörüldüğü bir yerde, nasıl itiraz ettiğin ve nasıl inandırıcı olabileceğin önemli bence. İlginç bir dönemdeyiz, karışık duyguların evrenindeyiz, tanımlamak çok zor. Yine de bütün bu duyguların kültürel politikalarını bir kenara koyabilsek, bize ait bir şeyler çıkar.

S.K: Bizim yalnızlığımız... Ortadoğulu bir bireyin yalnızlığıyla bir Avrupalının yalnızlığı arasında farklar var.

N.P: Yalnızlık Ortadoğu coğrafyasında derin bir konu. Özellikle bir kadın olarak yalnızlık. Ya da tersten bakarsak veya bireysel açıdan, yalnızlık da paradoksal. Hem yalnız bırakılmak hem de yalnız kalmayı istemek. Ama üretmek için olmazsa olmaz bir durum. Bu anlamda yalnız kalabilmeyi başarabilmek de var. Özellikle bir kadının hayatını çok iyi kurgulaması gerekiyor. Çünkü gündelik hayatın yalnızlıkta gözü var, sana bırakmıyor, senden alıyor yalnızlığını. Küresel anlamdaysa her coğrafyada yükselen durum narsisizm. Öyle narsisistik bir dünyaya doğru gidiyoruz ki, sonu muamma, dünyanın sonu gelirken durmadan *selfie* çeken bir canlı türüüz. Bu çok tuhaf gerçekten. Empati kurabilmeyi tekrar tekrar hatırlamak lazım. Ben hâlâ başkalarının acılarını düşünebilmek, onları hissetmek için uğraşmak, toplumsal acılarla bağlar kurmak gerektiğini düşünüyorum. Her şey üst üste geçip giderken yas tutamayan bir toplumda yaşıyoruz. Neyin yasını tutup neyi tutamadığınıza bakmak zorundayız gibi geliyor bana. Tekrar tekrar dönüp duygulara bakmak lazım ama kendi duygularımızı da hissedemez hale getiriliyoruz her geçen gün...

Duygudan duyumsamaya geçemediğimiz için algı, algılamak, sorgulamak, bilgiye dönüştürmek problemlili hale gelebiliyor. Duygu kendi iç dinamiği içerisinde kaldığında ötekini algılamak mümkün olmuyor. Dolayısıyla Sema Kaygusuz'un Edebiyatın Kuşkusunu başlığını atması benim için önemliydi. Başlığın içinde kuşku kavramının bulunması birçok anlamın yanı sıra, sorgulama anlamını da içeriyordu.

S.K: Bir de etik var. Lavinas sonuna kadar sorumlusun diyor. İonna Kuçuradi'nin insan hakları nazariyesi de sorumluluk almak üzerinedir: Kendi haklarını düşünmek ya da pasif edilgen olmak yerine, ötekinin hakkını sürekli teklif etmeliyim, der. Dolayısı ile duygu araçsallaşıp bir görü, bir ön bilgi haline geldiğinde; vicdan, dayanışma, saygı gibi değerler sisteminin yerini almaya başlıyor. Oysa sadece kendinden söz eden mağdur, öznenin eşiğine dahi gelmeyi reddederek kendi duygusunu kemiriyor. Kendini kurbanlaştırmış oluyor. Nesneyi kurbanlaştırmak da bu anlamda çok sorunlu. Kurbanlığı kadersel bir öz haline getirmek önemli o yüzden. Bir de şu var ki, ezilenin etkin bir yol bulup kurtulma şansını imgesel düzeyde elinden almış oluyorsun ister istemez. Trajedinin nesnesi haline geldiğinde, işler daha da zorlaşıyor. Ama ötekiyle ve dolayısıyla kendinle ilgili ahlaki, etik bir çerçeve düşündüğünde, sıradan insanın gücünü de kudretini de hatırlatmış oluyorsun.

N.P: Mağdurun dili kullanıldığında ortaya sorunlu bir şey çıkıyor. Bu anlamda sorgulayan, dönüştüren dil kıymetli. Ötekinin hakkını teklif eden insan, mağdurun dilini kullanmadan, yani bir anlamda rant sağlamadan da bunu yapabilir. Mağdur diye bir şey de var kuşkusuz, o zaman diliminde ve orada.

S.K: Dediğim gibi, baktığımız özneyi kadersel bir öz şekline getirdiğimiz andan itibaren, başına gelen bir şeyden ötürü değil de,

sadece Suriyeli olduğu zaman anlamlı oluyor, mülteci olmaktan başka anlamı kalmıyor. Oysa birer birey bu insanlar; öznellikleri, dünyaları olan, yer değiştiren, ayakta kalan failler. Ortalık yangın yerine döndüğünde ben hiçbir yaratıcı zekanın politik doğruculukla, yanar döner ortalama duyarlılığa gönül indireceğini sanmıyorum. İnsan, kurtarmak ister baktığı acıyı. Öyle bir sorumlulukla bakmak ister. Ve bunu önce sanatta dener.

N.P: İncelikli işler bunlar, zor noktalar. Film yaparken, fotoğraf çekerken ya da yazarken de bu sorunsallar üzerinde ip cambazı gibi çalışmak gerekiyor. Her gün kadınlar öldürülürken bunun için ne yapmalıyım diye soruyorum kendime. Bu benim derdim oluyor, üretimimin bir parçası oluyor. Haberleri takip etmek beni çok üzüyor. Bir gün benim de başıma gelebileceğinin de farkındayım, yani aslında benim de hayatımın parçası bu. Sadece izleyici değiliz aslında. Tüm bu konular işlerin içine sızıyor. Bir tür sorumluluk hissi bazen bana “Bunlar olmazsa ne yapacaktım?” sorusunu da sorduruyor. Belki bambaşka şeyler üretecektik.

S.K: O soru geçerli mi?

N.P: Bazen insan hayalini kurmuyor mu? Başka bir ülkede yaşadım başka bir ortamda olsaydım ne yapardım diye.

S.K: Kanada’da yaşasan Kanada’nın yerlilerini görürdün. Fransa’da yaşasaydın Arapların neler çektiğini, siyahilerin zorluklarını görürdün. Kaçınılmaz şekilde.

N.P: Ben görsel sanatlar alanında epey duysarsız bir dönemde yaşadığımı düşünüyorum. Sanat piyasasının öngörülen kuralları var, o kurallara göre üreten sanatçılar çoğunlukta. Kimsenin büyük ya da küçük dertleri gösterecek cesareti de pek kalmadı gibi. Odukça dekoratif işler üretilip üretilip satılıyor.

S.K: Güncel sanatta yok mudur? Vardır. Edebiyatta da bir piyasa romanları vardır, bir de zamana bırakılmış yazınsal metinler vardır. Stephan King’in Nobel edebiyat ödülü almak gibi bir iddiası yoktur, çünkü bilir ki kendisi çok satan romanların yazarı. Gelgelelim hikâyesini muhteşem yazar. Yaşlılığı, hastalığı, mental sapmaları, korkuyu müthiş anlatır. İnanılmaz bir zanaatkar yönü vardır, birçok açıdan mahir bir yazar. Ama ben sanatçıyım, sanatsal işler yapıyorum ya da Pulitzer ödülü alayım gibi ihtirasları yoktur. Belki de insanın kendi sınırlarını bilmesi, onu daha da özgürleştiriyor.

N.P: Eleştirisi zayıf, bağımsız kurumlarda çok az, herkes kendi cemaatini oluşturuyor. Kriterler, değerler, bellek oluşturmak yerine görünürlük, çıkar ilişkileri ön planda gibi.

S.K: Evet, kültürün oturması ile ilgili. Bizde piyasa romanı, yazınsal roman, türler, ayrımlar yavaş yavaş oluşuyor. Eğer yazar kompleks duymazsa iyi bir çeşitlilik bence. Hem piyasa romanı yazmak hiç kolay değil. Sinema filmi çekmek ile dizi çekmek arasında nasıl bir fark varsa, o da öyle.

N.P: Görsel alanda o tür ayrımlar, kriterler yeterince oluşmadı bence. Uzunca bir süredir satılan değerlidir şeklinde bir piyasa oluşturuldu. Dekoratif işler çoğaldı fuarlar sayesinde. Ama politik işler üreten ve alternatif işler üreten sanatçıların bir kısmı da fuarlaştı. Bienaller de fuar gibi olmaya başladı. Böyle bir karışıklık hali. Kulvarlar iç içe geçti. Muhallif dil eridi, tıpkı politikada olduğu gibi. Tabii şimdi ekonominin çöküşü ile yeni bir döneme girdik, şimdi sadeleşme zamanı ve bakalım nasıl kriterler oluşacak. Umarım görsel sanatlar, bir şehri talan edenlerin aklınma aracı olmaktan çıkar, ama son gördüğüm sergi mekânları tam da inşaat sektörünün talanını, kıyımını aklıyor. Çünkü güçlü eleştiri yok, her şey mübah.

S.K: O zaman biraz daha hiyerarşik bir yapı var?

N.P: *Network* diyelim. Belki eskiden akademik dünyada bir hiyerarşi vardı. Şimdi bu network dünyası içerisinde varsan varsın, yoksan yoksun. Bayağı acımasız bir sanat ortamı var.

S.K: Edebiyat daha merhametliymiş. Bir dünyası varsa bir yazarın; biri, ne yapar eder onu ortaya çıkarır. Ben işimserler cehenne-

minde yaşayan biri olarak öyle düşünüyorum. Bir yazarın dünyası, tasarımılaşmış dili ve gücü varsa, o güç mutlaka birini büyüler. Onu alır ve böyle biri var diye dikkate, zamana teklif eder.

N.P: Evet, dediğin şey gerçek bir emek ve bakış, hatta tutku gerektiriyor. Kıymetli bir şeyi zamana sunma düşüncesi bana şimdi iyi geldi. Ben de sıkı bir pesimist olabilirim.

S.K: Bilmem, ben daha çok yazma kısmıyla ilgilendim hep. Yazmak oldukça sancılı bir süreç. Evet, acıyor ama hissetmiyorsun, senin haz alanın olduğu için. Bir metin için dört-beş yıl zaman ayırmak, o dışarıda akan zamanı kendi içinde öğütmek, gerçekten bir haz alanı.

N.P: Çok ilginç bir şey... Geçen gün bir arkadaşımla konuşuyorduk. Sanki hepimize bir görev verilmiş. Çalışmazsan suçluluk duyuyorsun. Bir tür işkoliklik hali. Kimsenin senden beklemediği ve talep etmediği, yapmazsan umurlarında olmayacak olsa da yapıyor olmanın verdiği değişik bir haz alma biçimi. Oysa istesen, oturup boş zamanının keyfini çıkarabilirsin...

S.K: İnsanın kendi ateşinde yanmasında tutkusal bir durum var. Çünkü hiç yoktan bir nesne yaratıyorsun. Yapmazsan yok. Yaparsan var. Çok varoluşsal bir süreç. Kendi varlığını ona yattırıyorsun.

Anladığım kadarıyla ilk önce bir sezgi, bir dürtü sizi yaratma arzusuna yönlendiriyor. Sonra sezdiğiniz şeyin üzerine araştırmalar yapıp bir bilgiye dönüştürdükten sonra tekrar ilksel dürtünüze mi dönüşörsünüz? Haz ile arzu arasındaki salınımın içinde yaratma dürtüsü gizli mi duruyor?

S.K: Ben kendimle ilgili şu, kadarını söyleyebilirim. Neriman’ın da dediği gibi kadınlar acı çekerken ben de bir kadın olarak özdeşim kuruyorum. Sözgelimi mülteci bir kadının hijyen ihtiyaçları, bebeklerine bakım sağlamak için çektikleri zorluklar, her bir anın nasıl azaba dönüştüğünü az çok tahmin edebiliyorsun. O yüzden Neriman’ın ruhsallığını anlıyorum. O derdi kendi ruhsallığında sınayarak bir şey yaratıyor. Bir yönelim bir bakış yaratıyor. Trajedinin türlü veçhelerinde formlar çıkarıyor. Aklıyla fikriyle değil de sezgi giriyor işin içine, ten giriyor, göz giriyor. O üslup ve biçime girmesi için o ilk arzuya geri dönüyoruz. Bence hepimiz dönüyoruz, yaşamın mümkünlüğüne.

N.P: Arzuladığın şeye hiç bir zaman ulaşamıyorsun aslında. Az önce hayalini kurduğun bir şeyin yasını tutmak gibi bir şey. Tehlikeli kısmı, arzunun tüketime çok yakın olması. Arzu, emekten biraz daha uzak bir şey. Ama bir şey yapmanın umudunu taşıdığın zaman onun üzerine çalışıyorsun ve düşünüyorsun. O yüzden arzu bana tehlikeli geliyor.

S.K: Şu bağlamda baktığımız zaman herkesin bir kudret alanı vardır, insanın kendisi arzudur zaten. Varlığını devam ettirmeyi arzular. Bu bağlamda alırsak, biz kendi gizilgücümüzü tanıyarak içinde varolduğumuz doğayı (doğa-tanrı diyor Spinoza) sonsuz bir kudretin parçası olarak etkinleşiriz. Yaşam mücadelesi her aşamada arzunun pratiğidir. Şimdi o sonsuz kudretin parçası olmamızı teklif eden ilk dürtü başlı başına arzudur. O yüzden şarkı söyleyen birinin resim yapmaya kalkışması kendi gizilgücüne yapılan bir saldırı gibi oluyor. Ne resim yapıyor ne de şarkı söyleyebiliyor. Varlığın imhası gibi. Kendi kudret alanını ihmal ve ihlale giriyor bu. Yani arzu bize neyi ihlal edemeyeceğimizi söyleyen bir iç ses olursa, şartlar elverdiğince kendi kudret alanında kalmış oluyorsun.

N.P: Hareket geçiren bir şey olarak

S.K: Yaşamsal ve etkinlik gücü. Bir varlık olarak. Örnek verirken kırlangıcın yuva yapması da kudret alanına giriyor. Onun kudreti otta ve çamurda. Örumceğin ağını örmesi de. Neriman’ın bir fotoğrafını çekmesi. Sema’nın yazısını yazması. Bütün yapıp etmelerimizi kırlangıcınkiyle denklersek böylece kendimizi abartmamış da oluruz.

N.P: Kırlangıç biliyor potansiyelini. Biz ne olduğumuzu bilmiyoruz. Bizim onu bulmamız ve duyabilmemiz gerekiyor. Duyabilmemiz için de bir sürü şeye açık olmamız gerekiyor ki, o sesi duyabilelim. Çünkü o sesler bir sürü sesler ile kapatılmış.



S.K: Biz gerilediğimiz zaman yamyamlaşıyoruz dediğim gibi. Ama bir marangoz yanıtları daha kolay bulabiliyor. Biz o kadar kolay bulamıyoruz. Bizim bu kadar basit yalın bir şeye erişmemiz için çok çalışmamız lazım. Kırlangıç ile denk olmamız lazım

N.P: Çok çalışmazsak da çok iyi hissetmemiz lazım.

S.K: Çaba anlamında, evet. Belki de çabayı bırakmak lazım.

N.P: Bazen zihnin durduğu da olabiliyor. Bazen de bambaşka bir yerde buluyoruz. Uyku ile uyanıklık arasında. Hata yaptığın anın içinde mesela...

S.K: Düşünceden arındığın, zihninden arındığın zaman kırlangıç olabiliyoruz. *Mindfull* meditasyonun önerdiği gibi. Bütün düşünceden arınıp bedenin içinde olabilmek bir terbiye meselesi.

N.P: O anda, geçmiş ve gelecekten bir kopuş var.

S.K: O sırada orada olmak zor iş. Bir “şimdi” var, ama kolay değil. Anıtsal bir “şimdiki zaman” yaratıyorsun. Pürüzsüz boşluk.

N.P: O yüzden yüzyıllardır yaratma anı çok yüceltiyor. Ben de sevmem ama bu yüceltmeleri ama gerçeklik payı var. Sanatçı üretip, ürettiğinin etkisini görmek istiyor.

S.K: Ama sanatçı kelimesini mümkün olduğu kadar en aşağıda kullanıyoruz değil mi? Yüceltmeden. Sanatsal yapıt ile üretmek ile meşgul olan sıradan yaratıcı insan diyelim. Herkes hayal kuruyor. Oysa sanatçı hayalinin yasını tutabilen kişi oluyor bence. Tek farkı bu. Sen mesele kafanda bir çerçeve kuruyorsun, aslında o çerçeveye hiçbir zaman

erişemeyeceksin. Yani fotoğrafını çektiğin anda hayalinde bir daralma oluyor. Yazarken de öyle zihnindeki tasarı yazdıklarından her zaman daha büyüktür. Hatta onu yazması imkansızdır. Yazdıkça eksiltirsin ister istemez. Çünkü ona bir türlü erişemeyiz. O kadar akışkan o kadar büyük ki onu bir forma sokmak için mecburen çerçeveliyoruz, bu bir vazgeçebilme rejimi bence, o hayalin yasını tutabilmek önemli gibi geliyor. Hayalin yasını tutmayı göze alamazsan üretemezsin.

N.P: Hatta bazen çok yas tutman gerekebilir.

S.K: Elbette, bir fikri uzun süre tasarlayamıyorsam demek ki yasa hazır değilim.

N.P: Sana yazdığın şeyden kaçmak gibi ya da uzak durmak gibi bir şeyler oluyor mu? Mesela yazılmış basılmış kitabından uzak durmak gibi.

S.K: Eski metinlerime baktığımda başka bir kadınla konuşuyorum. Gençliğimle tanışıyorum sanki. Büyümekteki bir kadını dinliyormuş, başka biri ile iletişim kuruyormuş gibi hissediyorum. Bir tür yabancılaşma.

N.P: Ben de geçmişimdeki işlerimi şu sıralar çok kurcalıyorum. Bir taraftan, asla bugün yapamayacağım çalışmalar. Ürünün yasıyla birlikte, değiştiğini de görüyorsun.

S.K: Bir de o kadın yok artık. Eskide kalmış bir ata var.

N.P: O duyguda yok belki. Ama nesneleştiği için herkese ait olma şansı var.

Milo Rau: Bireyselden *evrensele*

Son yıllarda Avrupa tiyatrosunun en çok konuşulan isimlerinden biri olan Milo Rau, yaptığı işlerle Avrupa'nın güncel meselelerine ve geçmiş deneyimlerine “demir leblebi” tadında bir ayna tutuyor; izleyicisini sadece sindirmesi zor hikâyelerle karşılaştırmakla kalmıyor aynı zamanda tiyatronun "aynasını" da tersyüz ederek onlara görünenlerin ardındaki gerçekleri, sorgulatıyor

Yazı: Mehmet Kerem Özel

Bir tiyatro oyunu nasıl başlar? Hele de o oyun; seyircilerine ayna tutacaksa, onları rahatsız etmesi muhtemel bir olay, bir durum anlatacaksa, günümüz Avrupasını meşgul eden ve sokaktakinin yanı sıra tiyatrodaki sıradan Avrupalı'yı da huzursuz eden, ikircikli durumda bırakan mülteci, göç, yabancı düşmanlığı, ırkçılık/ulusalcılık veya cinsiyet sorunlarını ele alıyorsa, seyircilerin ülkelerinde sürdürdükleri refah içindeki yaşamlarının hangi zulmün, hangi vahşetin üzerinde yükseldiğini fark etmelerine yardımcı olacaksa, hele de yaşanmış gerçek hikâyeleri, bizzat o zulümlere maruz kalmış kişilerin ağzından birebir aktaracaksa...

Milo Rau'nun oyunları genellikle birey odaklı başlar. Seyircilerin salona girmeye başladıklarında sahnede vakit geçirmekte olan kişilerle (bazıları profesyonel, bazıları amatör oyuncular) karşılaşması ve arkada çalan -popüler sınıfta tanımlanmasa da, çoğunluğun tanıdığı ve oyun içinde de kullanılacak olan- müzik parçalarını duyması, bir nevi gündelik hayatın teatral mekâna sızmasıdır. Işıklar söndüğünde sahnedeki oyuncuların bazen her biri, bazense biri veya ikisi, sahne önüne gelip kendilerini tanıtır. Seyirciler olarak onları, birazdan sahnede “canlandıracakları” kimlikleriyle değil, kendi gerçek hayatlarıyla tanırız önce. Milo Rau seyircileri en savunmasız oldukları yerden yakalar; kaldırımda, mahallenin fırını veya manavında girişken, sıcakkanlı bir komşunun laf attığı, başlattığı sohbeteymiş gibi

yaklaşır onlara. Başta ürkütmez onları, alıştırır, konuya yavaş yavaş sokar. Hangi klasik müzik bestesini piyanoda çalmaktan, hangi Rihanna şarkısını söylemekten hoşlandığını, gençliğinde müzisyen olmak istediğini ama müzik kulağı eksikliğinin onu oyunculığa taşıdığını, geçmişinde ona en çok acı veren anısını bütün samimiyeti ve rahatlığıyla sizinle paylaşan kişilere, seyirci olarak ister istemez yakınlık duymaya başlarsınız. Bu konuşmalar yavaş yavaş, birazdan hep birlikte içine gireceğimiz oyunun konusuyla daha direkt ilişkilenen yorumlar barındırır. Örneğin Lenin'in son günlerini anlatan Schaubühne yapımı *Lenin*'de eski Doğu Almanyalı bir oyuncu 1970-80'lerde Albert Camus'nün bir kitabı için nasıl bekleme listesine adını yazdırdığını, iyi ki Batı'dan arkadaşlarının ona kitabı temin ettiğini, çünkü Duvar yıkılmasaydı hâlâ sıranın kendisine gelmemiş olacağı gibi çok kişisel ama o dönem Doğu Bloku ülkelerindeki atmosferi ve orada yaşayan birçok insanın haletiruhiyesini ortaya seren bir anısını anlatır. *Tanrının Koyunu*'nun (*Lam Gods*) başlangıcında, oyunun kalabalık kadrosundaki iki profesyonel oyuncu kendi geçmişleri üzerinden oyunculuk sanatı hakkında konuşurlar. *Tekrar*'da (*La Reprise*) rol alan üç amatör ile üç profesyonel oyuncunun hepsi sahnededir, sözü ilk en yaşlı profesyonel erkek oyuncu alır ve kendi geçmişinden örnekler vererek oyunculuk sanatı üzerine konuşmaya başlar. Bazen de sahnedeki kişilerin oyunda “tekrarlayacakları” roller zaten kendilerine aittir; dolay-



TANRININ KOYUNU (LAM GODS) FOTOĞRAF: MICHIE DEVIJVER

sıyla önce kendilerini tanıtmaları faslı yoktur, oyunun bütünü zaten onların gerçek hayat hikâyelerini seyircilere aktarmaları üzerine kuruludur. Örneğin İmparatorluk'ta (*Empire*) biri Suriyeli Kürt, biri Suriyeli Arap, biri Romanyalı, biri Yunan dört kişi direkt kendi hikâyelerini anlatmalarıyla başlar.

Her ne kadar, genel olarak kültür ve görgü seviyesi ortalama bireyden biraz daha yüksek olduğu savı reddedilemeyecek tiyatro seyircisine sunuluyor olsa da, Milo Rau'nun ortaya serdiği olaylar, durumlar, hikâyeler çetrefillidir ve hazımları zordur. Bu özellikleri gerçek olmalarından gelir. Hikâyeler gerçektir, ancak Rau yaptığını hiçbir zaman belgesel olarak tanımlamaz, hatta bu tanımlı reddeder.

Rau sadece ortaya serdiği hikâyeler ile değil, o hikâyeleri ortaya seriş şekliyle de seyircisini afallatır. Rau öncelikle rollerle oynar. Lenin'i bir kadın oyuncuya oynatır. Ortaçağ Hristiyan sanatının başyapıtlarından *Gent Triptiği*'ni yeniden canlandırdığı *Tanrının Koyunu*'nda (Lam Gods), Avrupa'dan Ortadoğu'ya dini saiklerle savaşmaya giden Haçlı savaşçısı figürünün yerine bu sefer Avrupa'dan Ortadoğu'ya İŞİD saflarında savaşmak üzere giden bir Müslüman Avrupalı cihatçının bu yapıyı için çekilmiş videosunu koyar. Başka bir cihatçının annesini, İsa'nın annesi Meryem olarak sahneye çıkarıp konuşturur. Triptiğin gezginler sahnesini ise, çağımızın gezginleri olduğu düşüncesiyle Gent'e son yıllarda Suriye, Irak ve Afrika'dan göç etmiş mültecilere oynatır. Kız çocuk

seri katili Marc Dutroux'yu konu eden *Beş Basit Parça*'da (*Five Easy Pieces*) ise sadece 9-13 yaşları arasındaki çocuklara rol vermekle kalmaz, çocukları oyun boyunca yetişkin bir profesyonel erkek oyuncuya yönettirir. Soru soran, direktif veren, onları sahnede yönlendiren, canlı çekimlerde kameranın arkasında olan, çocukların yaptıklarını tam doğru bulmadığında ya da beğenmediğinde tekrarlatan hep o yetişkin erkek oyuncudur.

Dolayısıyla seyirci olarak Rau'nun bir yapıtına tanık olurken koltuğunuzda rahat, tasasız ve dalgın bir ruh haliyle oturamazsınız; her an diken üstündesinizdir. Ancak bu, sahneden size yapılacak herhangi bir sataşmayla veya sizi oyuna fiziksel olarak dahil eden bir davetle gerçekleşmez. Jacques Rancière'in “Özgürleşen seyirci” kavramının izinden gider Rau, seyirciyi düşünsel olarak her an tetikte tutar; oyunlarının, çoğu zaman birbirlerinden ayrı gibi duran, seyredirken oradan oraya atlıyormuş gibi algıladığınız parçalarını yorumlamanız, diğerleriyle ilişkilendirmeniz ve karşılaştırmamız için gerekli ortamı, arka planı, altyapıyı yaratır.

Rau'nun oyunlarının içeriği kadar tarzı da buna hizmet eder. Onun oyunları iki zıt durum arasında; gerçek ile kurgu, performans ile temsil, kendilik ile sahtelik arasında devamlı olarak gidip gelir. Seyirci her an istim üzerinde ve uyanık olmalıdır, çünkü Rau sağ gösterip sol vurabilir. Rau oyunlarında seyirci daima gri bölgede, sisler içindedir. Seyirci çoğu zaman da kendini ya-



Tür Nummer 7.
Da war ich 2 Monate und 28 Tage.



SOL SAYFA:
İMPARATORLUK (EMPIRE)
FOTOĞRAF: MARC STEPHAN

BU SAYFA:
TEKRAR (REPRISE)
FOTOĞRAFLAR: HUBERT AMIEL

kalar; çocuk katilini anlatan oyunda sahnenin üzerindeki çocukların “oyunlarına” kahkahalarla güldüğünde, soykırımın anlatıldığı oyunda katilleri gaza getirmek için çalınan müziğe tempo tuttuğunda.

Çünkü Milo Rau bireysel olana inanır; bireyin duygularına, kişisel deneyimlerine, kendinden yola çıkarak çevresiyle kurduğu ilişkilere ve toplumsallığına. 13 yaşında Troçki’nin *Genç Lenin*’ini okumuştur, kendini Marksist olarak tanımlar, küçükken anne-babası onu tiyatro değil (örneğin St. Gallen’de yapılması planlanan nükleer santrale karşı) protesto gösterilerine götürmüştür, 20 yaşındayken Zapatistalar ile röportaj yapmaya Meksika’ya gidecek kadar politiktir, çok genç yaşlarından itibaren entelektüel ve toplumsal anlamda bilinçlenmiştir, ancak bir yandan da bunların yanına en az onlar kadar değer ve önem verdiği gündelik hayat deneyimini yerleştirir. Meksika’ya gidişinin Meksikalı bir kızla yaşadığı aşktan dolayı olduğunu belirtir, aynı birkaç yıl sonra yerleşeceği Berlin’e de onu bir aşkın sürüklemiş olması gibi, aynı Çavuşeskuların mahkemesi ve idamı ile ilgili bir tiyatro oyunu sahneleme nedenini küçük bir çocukken televizyon karşısında o mahkemeyi izlemesiyle açıklaması gibi.

Pierre Bourdieu’nün öğrencisi olduğu için, Rau’nun bireyselden yola çıkarak toplumsala ulaşmaya çalışması şaşırtıcı değil. Onun oyunlarında herkes kendi anadilinde konuşur; onun oyunları çok dillidir. Örneğin İmparatorluk’ta Kürtçe, Arapça, Romence ve Yunanca konuşulur. Rau sadece dili değil, dillendirilen sözleri, yani oyun metinlerini de oyuncularından (bireylerden) çıkarır. Ona göre, aynı 16. yüzyılda Shakespeare’in, 20. yüzyılda René Pollesch’in yaptığı gibi, oyuncular onlardan bağımsız yazılmış bir metni değil, kendi sözlerini dillendirmelidirler; otantiklik ancak böyle sağlanabilir, tabii ki tekrar canlandırma yoluyla yapaylaşınca kadar; ama neticede seyircinin yabancılaşması

için yapaylaşmasının altının çizildiği otantikliğin özü, sahnedeki oyuncuların bireyselliklerine aittir. Bireyler hikâyelerini, yaşadıklarını, duygularını, düşüncelerini genellikle bir kameraya anlatırlar, kameranın kaydettiği görüntü canlı olarak sahnedeki büyük perdeye yansıtılır; gerçek bireysel hikâye kaydedilen evrensel hikâyeye dönüşür. Rau bütün o bireysel hikâyeleri, yaşanmışlıkları tiyatro sahnesinde toplar ve oyunları yoluyla; tarihselliği, toplumsallığı, kültürel, dini ve ekonomik yönleriyle günümüz Avrupasını kayıt altına alır.

Belki de bu yüzden sekiz yıldır Amsterdam’da düzenlenen ve daha önce Katie Mitchell, Peter Brook, Rimini Protokoll, Johan Simons gibi Avrupa tiyatrosunun önemli isimlerini ağırlamış olan tiyatro festivali Brandhaarden’in Ocak sonu-Şubat başında gerçekleşen 2019 versiyonu, bir tiyatro insanını ilk defa bu kadar kapsamlı bir programla mercek altına aldı; Rau’nun Avrupa’ya tuttuğu aynadaki görüntüleri olabildiğince geniş bir çerçevede sunabilmek için.

Kelime anlamı İngilizce *hot spots*’ın karşılığı, yani popüler nokta, eğlence yeri, tehlikeli saha olan Brandhaarden; oyunlarının çıkış noktaları için “Her zaman birey(ler)in ve o birey(ler)in yaşadığı ülkenin trajik, travmatik anlarını ararım,” diyen Rau’nun Avrupa’nın çeşitli ülkelerinden tiyatro kurumlarıyla farklı tarihlerde yapmış olduğu işbirliklerinden ortaya çıkarttığı altı yapımı, Rau ile bir söyleşi akşamı, her oyun sonrasında oyuncularla soru-cevap seansları ve film gösterimlerden oluşan görkemli bir programla çıktı Amsterdam’ın kozmopolit seyircisinin karşısına. Rau’nun adeta bir kuyumcu titizliğiyle hazırladığı, keskin, güçlü ve etkili işlerinin arka arkaya sunulduğu dokuz günlük festivalin gerek içerik, gerekse teatral biçim denemeleriyle tatmin ediciliği ve doygunluk hissi had safhadaydı, demir leblebi niteliğiyle sindirmek biraz zor olsa da...

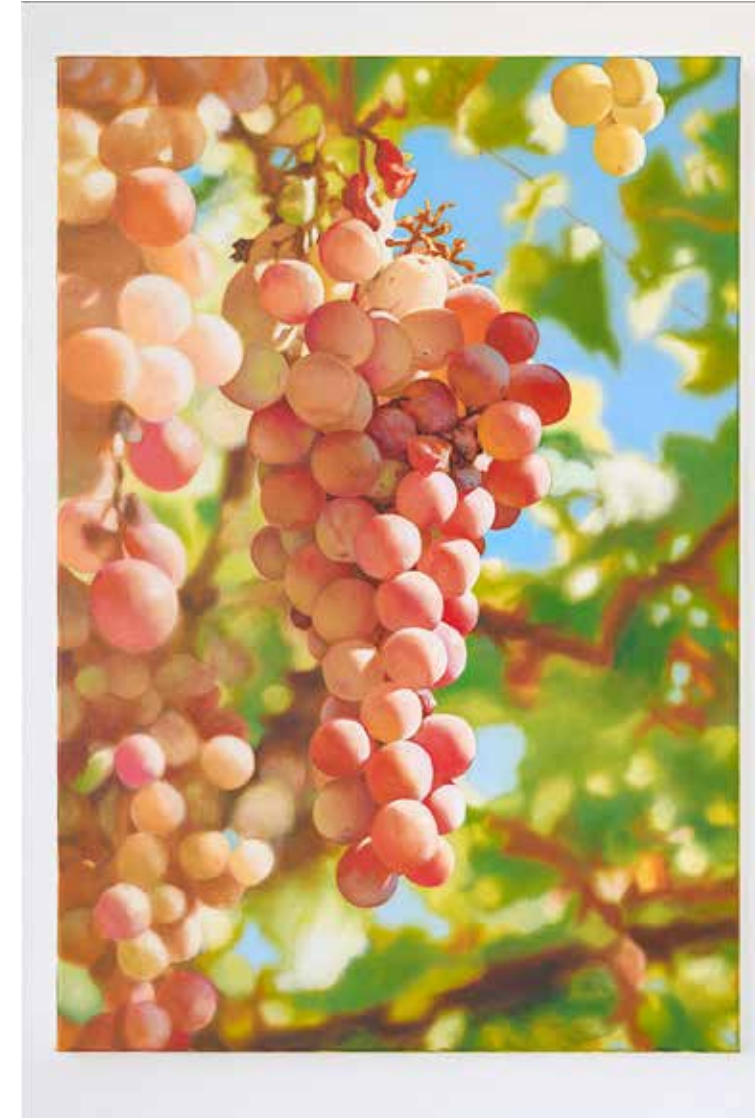
Algılar dünyasında *kendi gerçeğinin* peşinde



MUSTAFA HULUSİ, CYPRUS REALISM (OLEANDER 1) M. 2019, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 40X30 CM. İKİ PARÇA, HER BİRİ 204X152 CM. SANATÇININ VE PI ARTWORKS'UN İZİNİYLE. FOTOĞRAF: FRANCIS WARE

Mustafa Hulusi'nin Pi Artworks Londra'da gerçekleşen *Cyprus Realism* adlı sergisi sanatçının etik ve estetik kavramları etrafında dolaşan üretimin parçalarını bir araya getiriyor. 11 Mayıs'a dek görülebilen sergi, bilinen ve aşinalık duyulan nesnelerin alışılmamış yanlarını *kitsch* bir tavırla gösteriyor

Yazı: Ceylan Önalp



MUSTAFA HULUSİ, CYPRUS REALISM (VERIGO GRAPE 4) SM, 2019, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 51X76 CM. SANATÇININ VE PI ARTWORKS'UN İZİNİYLE. FOTOĞRAF: FRANCIS WARE

Mustafa Hulusi'nin Pi Artworks Londra'da açılan ilk sergisi *Cyprus Realism* bütününde bölünmeye ve birleşmeye dair farklı kavramların fiziksel ve soyut hallerini sorgulayan bir sergi. Sergi bilinen ve aşinalık duyulan nesnelerin alışılmamış yanlarını ziyadesiyle *kitsch* bir tavırla gösterirken, hayatın akışında algılanan imgelerin insanı dünyanın dışına çıkaracak araçlar olma potansiyelini ve bu duygunun bizde yarattığı büyülenme olgusunu inceliyor.

Bir başka deyişle, Hulusi'nin bu sergisi algılar dünyasının kendi gerçeğinin peşinde koşan bir tavra sahip. Sanatçının, İstanbul'da daha önce 2010'da Galerist ve 2017 yılında Dirimart'ta sergilediği işlerin tamamını bu sergideki seçki dahilinde görmek mümkün.

Serginin merkezinde, Hulusi'nin alışılan zakkum motifi ve onu tamamlayan renk kesitleri var. Kesitler, foto-gerçekliğin varsayılan gerçek algımıza etkisini fütursuzca ortaya çıkartırken, beynimizin renk ve motif algılama konusundaki seçiciliğine de göndermelerine temsili bir duruş halinde. Sergiyi gezerken, renk ve motiflerin arasındaki inanılmaz yolculuk bana sinestezi kavramını düşündürdü. Kelime anlamı "birleşik duyu" olarak bilinen sinestezi, geçen yüzyıldan bu yana nörolojik bir anomali olarak algılansa da son dönemde bir anomaliden ziyade toplumun belli bir kısmında -özellikle sanatçılarda- var olduğu keşfedilen, renkler, şekiller ve sesler aracılığıyla sosyolojik olarak tabulaştırılan algıdan daha değişik şeyleri algılamak olarak tanımlanıyor. Daha basit bir tanımla, sinestezi renkleri duyup, şekilleri tadıp, sesleri koklamak olarak anlatılabilir.

Buradan yola çıkarak, Hulusi'nin zehirli ama bir o kadar mucizevi zakkum çiçeğinin eşlediği renk kesitleri, ya da önceki sergilerinden aşına olduğumuz çiçek açan badem ağacının siyah ve beyaz hipnotik kesitlerle eşleşmesi, sanatçının kendi tabiriyle nesneleri gerçeğe dair var olan en açık haliyle tasvir ederken, bir diğer yandan da izleyiciyi kaçınılmaz olarak kodlanmış parametrelerle yüzleştirmeyi hedefliyor. Zira, foto-gerçeklik sayesinde imgeler üç boyutlu gerçeklikten çıkıp daha ileri bir noktaya doğru ilerliyor. İzleyici de bu vesileyle, dolaylı biçimde dahi olsa eserle kendi arasında empati kurabiliyor. Aynı Georges Bataille'nin savunduğu etki yaratan sanat kavramı gibi; hayat ile ölümün sınırı, kutsal olanla olmayanın karışımı arasında bir kopuş, diğer bir deyişle sınırlı ölçüde kendi olabilme yetisi ile sınırsız boşluk arasında bir ortaklık içerir. Burada bir parantez açıp, Bataille'dan bir başka ünlü isim olan Brian Eno'ya geçiş yapmak istiyorum. Asıl mesleği mimarlık olan Eno'yu dünya çapında meşhur eden şey müzikti. Daha spesifik konuşmak gerekirse, 70li yıllardan günümüze uzanan *art-rock* kavramsalcılığı ile elektro-punk'ın keşiştiği noktada yaşayan, aslında bir müzisyenden daha çok düşünce insanı olan Eno'nun varlığını Hulusi'nin renk kesitlerinde duymak ve görmek mümkün... Çünkü Eno müzik dünyasında "havaalanı müziği" olarak da bilinen *ambient/chillout* akımının öncüsü sayılır. Ambient tarzı aslında dinlenilmek için değil, belli bir ortamın arka planına karışması ve o anın anlamının tamamlanması için üretilen bir türdür. Tıpkı Hulusi'nin eserlerindeki alışılan ve kodlanan algıların tinsel olanın ötesine taşınıp, kalıplarımızı şekillendiren ve toplumlar olarak bizi tanımlayan coğrafi sınırların dayanılması güç gerçeklerini, insan yapımı bu kimlik taşıyıcılarını yansıtmaları gibi biraz arafta kalma hissiyle bizlere göstermesi gibi. Seçtiği bitkilerin mitolojik tarihleri incelendiğinde akıllara Aldous Huxley'nin *Cennet ve Cehennem*



MUSTAFA HULUSİ, CYPRUS REALISM SERGİ GÖRÜNTÜSÜ, SANATÇININ VE PI ARTWORKS'UN İZNİYLE, FOTOĞRAF: FRANCIS WARE

kitabındaki deneyi gelebilir. Yazar, bu kitabında algının normal var-sayılan seviyeden alınarak farklı bir seviyeye çekildiğinde, bu süre içinde tüm renkler, alınan kokular, insanlar, iç ve dış dünya, görülen ve duyulanlara verilen tepkiler algı seviyeleri sanki birer basamakmış ve her birine basarak bir yolculuk yapılmış gibi aktarmasından oluşuyor. Hulusi'nin tablolarında yansıttığı gerçeklik, Huxley'e oranla daha sabit bir varlık felsefesi içerse de bedensel ve ruhsal algıların birbirinden çok farklı ama bir o kadar da benzer perspektiflerden tekrar tekrar sorgulandığı bir ortam söz konusu.

Değınmek istediğim bir başka detay ise, Hulusi'nin sergide yer verdiği geniş ölçekteki seramik duvar enstalasyonu. Bu enstalasyon, izleyici de adeta bir duvar sanatı (*mural/wall-art*) hissi yaratırken aynı zamanda seramik karoların hem Kıbrıs hem de Türkiye tarihindeki yerini irdeliyor. Sergide yer alan iki farklı geniş ölçekli seramik duvar panosu evcut; ilkinin yapım sürecinde bir bilgisayar programı yardımıyla belli bir desen sistemi oluşturulmuş ve bu şekilde kalıplaştırılan askeri ve defans yöntemlerine de bir gönderme hedeflenmiş. Ortaya çıkan sistematik desenlerin, kalıplar dahilinde oluşan ve mükemmel olduğu var sayılan algıları da temsil ettiği söylenebilir. Öte yandan, Hulusi ikinci duvar seramik yerleşkesini yaparken, İslam sanatında büyük yer taşıyan kutsal geometrideki fraktal şekillerden yola çıkarak her hangi bir bilgisayar veya makinanın sistemik yardımı olmadan elle ürettiği karoları sergiliyor. Bu fraktal şekillerin kutsal geometride de bahsedilen gözle görülebilen ve görülemeyen detayları mevcuttur; fraktal içinde kar tanesi ve benzeri figürler gözle seçilebilirken, fraktalin esas geometrisini gözle göremeyiz, oluşan şekli görürüz. Çünkü fraktal, çoğunlukla kendine benzeme özelliği gösteren karmaşık geometrik şekillerinin ortak adıdır. Sonsuza dek iç içe geçmiş birbirini tekrarlayan şekillerdir. Bu tanıma göre fraktal ana şekle benzer gitgide küçülen alanı sonsuz olan bir şekildir. Ve bu minvalde kutsal olarak tanımlanan bütün nesneler, özlerinde temsil ettikleri anlamlar kadar ve onlara biçilen anlamlar sayesinde kutsaldır.

Bütün bunların ışığında, algı dünyamız da bizim ona yüklediğimiz değer ve anlam kadar kutsallaşabilir. Aynı dini, politik, sosyal ve diğer bilimüm kişisel fikirlerimiz gibi. Yazıyı kapatırken Kanadalı düşünür Marshall McLuhan'ın meşhur "araç mesajdır" kuramına değınmek istiyorum. McLuhan'a göre aracın gerçeğı kendisidir. Yani, iletişim kurarken içerik yerine biçime eğilinmesi gerekir. Zira, "iletişimin şekli belli iletiler için tercihe sahiptir. İçerik daima belli bir şekilde vardır ve bu biçimin dinamiğı tarafından bir dereceye kadar yöneltir. Eğer araç bilinmezse mesaj da bilinmez. Bu anlamda araç ortak iletidir. Araç kullanan kişilerin algısal alışkanlıklarını değıştirir. Araç yansız değildir. Kişilere olduğu kadar topluma da mesaj verir."

Tam da bu noktada Mustafa Hulusi'nin son sergisi hem sanatçının kariyerinde olgunluk dönemine denk gelişiyile hem de hayatın akışında süre gelen algı kapılarını aralamasıyla düşündüren, gülümseten ve bilinen gerçeğliğin aslında o kadar da gerçek olmadığını içerikten ziyade biçimle gösteren bir sergi. İşlerin yeni olmayışının bir önemi yok, sadece bütünde ve tekilde farklı ifadeleri yansıtımları önemli olan.

Algınızın kapılarını sakince aralayın, yeni dünyanıza hoş geldiniz. Artık kendinizi ve yaşam alanınızı sorgulayabilirsiniz.

Art On İstanbul
Meşrutiyet Caddesi, Oteller Sokak, Hanif Binası, No: 1A
Tepebaşı, Beyoğlu 34430 İstanbul
T +90 212 259 15 43
www.artonistanbul.com

Salı-Cumartesi 10.00 - 19.00
Tuesday-Saturday 10 am - 7 pm

KÜTLEYİ ÇAĞIRMAK CALLING FOR THE MASS

26.04 - 31.05.2019



BURCU ERDEN

ART
ON



30 yılı aşan hafızasını, geçtiğimiz ay açtığı *Arşiv: 1987-2018* sergisiyle paylaşan Galeri Nev İstanbul, bu birikimi bir de kitapla kalıcılaştırarak, arşivlere yeni bir kaynak daha ekledi. Haldun Dostoglu, galericilik ve müzeciliğin geleceğine umutla baksa da, genç kuşakların sanata, kültüre ve bunların tarihine yönelik merak eksikliğinden kaygılı. Dostoglu, kariyeri boyunca aldığı en iyi kararın 1987'de Ankara'dan İstanbul'a gelmesi ile, Beyoğlu'ndaki Mısır Apartmanı'na taşınması olduğunu söylüyor

Röportaj: Evrim Altuğ **Fotoğraf:** Elif Kahveci

Haldun Dostoglu, Ankara'da 1984'te Ali Artun ile birlikte kurdukları Galeri Nev'i 1987'den beri İstanbul'da yaşatan kıdemli bir sanat galericisi. Gerek modern sanat, gerekse çağdaş sanata yönelik merak ve sahiplenme güdüsü, onu 2019'da 26 Mart-6 Nisan arasında galerinin Maçka'dan sonra İstanbul'daki ikinci mekânı Mısır Apartmanı'nda bir film şeridi misali paylaştığı *Arşiv: 1987-2018* isimli bir sergiyi düzenlemeye yöneltti. Aslında bu, kurum adına daha uzun soluklu bir hafıza kazısının da ilk parçası olacak.

ODTÜ Mimarlık bölümü çıkışlı Dostoglu'nun her zamanki mimari merakı ve kaygısıyla tasarladığı arşiv sergisinin bu ilk ayağı, galeride görsel ve çoğul zamanlı bir müzikal olarak da deneyimlendi. Belli yıllar arasında gizlenen sürprizli, hatırası yoğun imgelere, galerinin sergi davetiyeleri ve kurumun emeğiyle üretilmiş yayınları eşlik etti. Biz de, aynı anda bir kitapla kalıcılaştırmış bu önemli çaba üzerine Dostoglu'ndan mesleğinin ve tecrübelerinin satır aralarını öğrenmek üzere kendisiyle bir kahve molası verdik.

Küratör ve galericisi Dostoglu'na bakılırsa Galeri Nev İstanbul halen Ankara'daki, Ali Artun'un kızı, sevgili Deniz Artun ile dostluğunu devam ettiriyor. Galeri Nev İstanbul, bugünlere gelişini “Günlük, gelip geçici hevesler, sevdalar içinde olmayan, çalıştığı her kim ise onunla sadakatini sürdürebilmiş nadir kurumlardan biri” olmasına borçlu. Şimdi isterseniz gelin, zamanın çektiği, ayıltan ve geleceğin falına baktığımız koyu kahvemizi onun sözleriyle yudumlayalım.

Basit bir soruyla başlayalım; arşiv ne işe yarar?
(Gülüyor.) Arşiv ne işe yarar? Niye insanlar arşiv tutar? Tabii, birincisi; insan arşive baktıkça geriye doğru, kendisini tanıyor. İkincisi ve daha önemlisi, sonraki nesillere kültür nasıl aktarılıyor? Bir şeyleri biriktiren insanlar sayesinde. Aynı işi koleksiyonerler de yapıyor. Koleksiyoner niye koleksiyon yapıyor? O anki gündelik zevklerini bir yana bırakalım, koleksiyonerler sayesinde kültür, daha sonraki nesillere aktarılmıştır... Arşiv de öyle.

Yani, arşiv için bir hafıza koleksiyonu mu diyelim?
Tabii, tamamen öyle. Hafıza koleksiyonu.
Peki kişisel bir şey midir arşiv? Kurumsal hafıza var, kişisel hafıza var...

Hayır. Bizim arşivimizden bahsediyorsak, tabii ki kurumsal. Hiç kişisel doküman yok. Ama senin dediğin tabir çok güzel: Bu bir hafıza koleksiyonu mudur? Bu koleksiyonu biriktirip, derleyip, bir sonraki kuşakta araştırmacılara aktarmak da, kurumların sorumluluğudur. Bu, endüstriyel kurumlar için de geçerli. Diyelim, Paşabahçe'nin arşivi, bundan 50 yıl, 100 yıl sonra çok önemli dokümanlar içerebilir. Bu, bizim için de öyle.

Serginin tasarımını, elinizdeki arşiv ile nasıl bağdaştırdınız?

Aslında basit bir sergiydi; 1987'den 2018 yılı sonuna kadar açtığımız 254 serginin davetiyelerini yan yana koyalım, bir film şeridi gibi kendimizi izleyelim istedik. Bunu yaparken, araya da, bu film şeridini zenginleştirici birtakım görseller koyalım, o tarihlerde yayımlanmış kitaplar, kataloglar varsa, onlar da yer alsın. Bir nevi dokümantasyon sergisi demek lazım aslında. Arşiv sergisi dememek lazım. Arşiv, başka bilgileri de içerir. Bunu, benim yapacağım bir sonraki serginin birinci etabı diye yorumluyorum. Biz, bunu aslında 2015'te hazırlıyorduk, fakat İstiklal Caddesi'nde patlayan bomba, o sırada çalıştığımız eki-bin ayrılığı, birinin işten, diğerinin Türkiye'den ayrılmış olması bu işi biraz yavaşlattı, bugüne kaldı. Şimdi ben, 2021'de ikinci bir etap düşünüyorum. Çalıştığımız sanatçılarla yapılan mektuplaşmalar, alınan notlardan oluşan, o dönemin fiyat listelerini de dokümanite edebilecek bir yayınla; bu sergiyi birinci etap olarak kabul edersem, ikinci etabı da tamamlanmış olacak gibi bir hayalimiz var... Aslında birkaç aydır bunun çalışmalarına da başladık, hayalden de öte...

Bu durumda galericilik ve koleksiyonculuk bizi yeniden güven ve mahremiyet kavramlarıyla buluşturuyor. Bu türlü bir geçmişte teşhirde izne tabi, edebe tabi durumlar söz konusu oluyor mu? Neyi teşhir edip etmeyeceğinize nasıl karar veriyorsunuz? Örneğin bu sergiyle paylaştıklarınız neydi?

Yok, şu anda paylaştığımız pek “iç çamaşırlarımız” değil; bunlar zaten kamu ile paylaşılmıştı, herkesin bildiği şeylerdi, hatta sergiye gelenler arasında -davetiyeleri görüp -“Aaa, bunların bir kısmı bende var, ben koleksiyonunu yapayım,” diyenler de vardı.

Serginin sorduğu sorulardan ve verdiği yanıtlardan biri de, yıllar içerisinde bir sergi yayını veya katalogunun nasıl olması gerektiğine dair çözümleriniz olmuş. “Sergi yayıncılığı” üzerine bir okul arşivi olmuş bu aynı zamanda...

Şimdi, sen de biliyorsundur, 1980'li yıllarda, 1990'ların başında Türkiye'de sanat yayıncılığı çok zayıftı. Hatta, bir kütüphanenin tek bir rafını doldurmayacak kadar az kitap yayını vardı. Biz, galeri olarak ilk yayın yapan kurumlardan biriyiz diye biliyorum; ondan sonra birtakım kurumlar sanat yayıncılığı işine el attılar. Yapı Kredi ve başka yayınevleri için içine girdi, bu iş çok zenginleşti, şimdi bir raftan çıktı, kütüphaneyi dolduracak kadar zengin bir sanat yayını külliyyatımız var. Fakat bizim sanat yayıncılığı biçimimize dair bir yorumum var. Biraz el yordamı ile oldu, baştan bilerek, düşünerek tasarlanmış şeyler değildi. Sınırlı sayıda çoğaltılmış, serigrafi baskı yayınları kendi bünyesi içinde nasıl tasarlarız? Zaten, sergiyi gezerken de, tasarım kültürüne baktığın zaman da, mesela biri tepit etti, 2001'de bugünkü davetiye tasarımını yapmış ve o tarihten beri de hiç değiştirmeden sürdürmüşsünüz. Demek ki, o zaman tasarlanan şey o kadar taze ki, hâlâ aynı tazelikliğini koruyor.

Demek ki, bir tür kurumsal grafik kimlik orada artık netleşmiş. Belki de. Tabii, şöyle bir şey de var Evrim, sen bunu çok iyi biliyorsun; çalıştığımız ve galerinin omurgasını oluşturan sanatçılarla, biz 1980'lerin sonu, 1990'ların başından bu yana beraberiz. Aynı zamanda, 30 senelik matbaamızla da, tasarımcımızla, çerçevenizle de bu durumdayız. Dolayısıyla böyle efemeral, günlük, gelip geçici hevesler, sevdalar içinde olmayan, çalıştığı her kimse ona sadakatini sürdürebilmiş nadir kurumlardan biriyiz diye düşünüyorum. O da ister istemez işe yansıyor.

Mimarlık kökenli oluşunuz, galeri mimarisi üzerine de düşünmeniz ve hareket etmeniz tetiklemiş olmalı. Bu sergide de galeri mimarisi ne ölçüde vardı?

Şimdi, galeri mimarisi başka, arşiv sergisinin mimarisi ise başka bir şey...

Sergiyi galerinin kurulduğu dönemden, yapım çalışmalarından karelerle başlatmışsınız, o yüzden sormuştum, Türkiye'de bir sanat galerisi nasıl inşa ediliyor?

Türkiye'de inşa edilmiş ilk galeri, galiba Abdurrahman Han-çı'nın yaptığı Galeri Bir. Bizim o galeriyi görme şansımız olmadı, yok oldu, gitti. Sonra da, geçtiğimiz yıllarda Murat Pilevneli'nin yaptığı, baştan bir galeri olarak tasarlanan mekânı. Onun dışındaki tüm galeri mekânları, mevcut bir mekâna yapılan küçük müdahalelerle dönüştürülerek oluşturulan mekânlar. Keza, bizim her iki galerimiz de öyle. Bize Maçka'da ev sahipliği yapan ve burada da (Mısır Apt.) 12 yıldır ev sahipliği yapan mekân, öyle. Serginin iç mimarisine gelince, benim özellikle kafa yordüğum bir konu bu. Bir sergi mimarisi, çok önemlidir. Mevcut mimari ile, serginin mimarisi nasıl bir uyum içerisinde olacaktır, sergilenen objeler, eserler her ne iseler, onlar bu mekânda nasıl algılanacaktır konusu, hassas bir konudur. Türkiye'de bu konuya çok fazla kafa yoran insan da yok. Yeni yeni oluşmaya başladı. Özellikle müzeler kurulmaya başladıktan sonra, bu işin önemi arttı ve müze sergilerinde, özel sergi mimarisi tasarlayan genç arkadaşlar yetişti. Bu sergide ise, en başta söylediğim ifade çok önemli: Bir

film şeridinden asla vazgeçmeyen bir sunum olsun istedik ve ona en çabuk cevap veren yöntemi seçtik. Kısa raflar, bir sekans içinde akıp gidiyor.

Elinizdeki anı birikimine toplu halde baktığınızda bir aile albümü duygusu mu yaşıyorsunuz? Sözelimi, sergide yer alan karelerde Sezer Tansuğ'u, Abidin ve Güzin Dino'yu, Erol Ak-yavaş'ı ve nice önemli ismi anımsıyorum.

Şimdi tabii, bu insanlar bizim, galerinin hayatında önemli figürler. İlk sergiyi Abidin Bey ile açmış olmamız önemli. Bizim kendisiyle bir gönül bağımız var. Bunu göz ardı edemem. Erol Ak-yavaş ise bana başka bir estetiğe bakmayı öğreten adamdır. İslam estetiğine uzak biri iken, ona yakınlaşmamı sağlayan kim-sedir. Sezer Tansuğ ise bir dönemin, sevin sevmeyin, beğenin beğenmeyin ama, sanat ortamının tek sanat eleştirmeni olarak varlığını sürdürmüştür. O bakımdan bu sergiyi yaparken, hatta bu serginin kitabını yaparken de bir amacım şuydu; özellikle genç kuşaklar, genç küratörler, kendi yakın tarihlerine dair o kadar ilgisiz, duyarsızlar ki... Halbuki 30 yıllık bu geçmişe bir baksalar, bu fotoğrafı bir 30 yıllık perspektifle görseler, İstanbul sanat ortamında kimlerin var olduğunu, nerelerden geçildiğini... Tansuğ'u duymamış, bilmemiş küratörler olduğunu hayal edebiliyor musun? Bırak Tansuğ'u, Adnan Çoker'i de duymamış olabilir. Alattin Aksoy'u da duymamış olabilir. Bu serginin ve çıkan yayının bunları hatırlatıcı bir yanı olduğunu düşünüyorum.

Bu projede, aynı zamanda galerinin başka mekânlarda da yer bulduğunu görebiliyoruz. Kurum bu yöndeki sorumluluğunu kendi sözleriyle nasıl tarifliyor? Sanatçı ile, her yerde olma meselesi mi bu?

Atatürk Kültür Merkezi hepimizin hayatında bir dönem çok önemliydi. Ve eğer, sanatçının üretimi, galeri boyutunun dışına çıkıp, başka bir mekânda gösterebilmeyi gerektiriyorsa, bizim aradığımız mekânlar arasında burası en başta geliyordu. Tabii bu yıllar, bizim bu tür sergileri yaptığımız yıllar, İstanbul Modern, Pera Müzesi, SSM'nin olmadığı yıllardı. Bunlardan önce, yani kabaca 2004 öncesi, başka sahnelere ihtiyaç vardı. Maçka'daki galerimizin 120 metrekaresel sahnesi, her şeye yetmiyordu. Dolayısıyla biz, yüksek kalitede üretim yapan sanatçıları, başka sahnelerde nasıl gösterebiliriz çabası içindeydik. Örneğin AKM'de üç, dört kez sergi yaptık. Dolayısıyla sanatçılar daha sonra başka sanat mekânlarında eserlerini sergileme imkanına kavuştular.

Bugün siz de biliyorsunuz, çok sayıda özel müze deneyimi yaşıyoruz. İyisi, kötüsüyle birçok örnek var. Hatta bazıları iyi niyetli olmakla birlikte, “Tabeladan öteye geçemiyor,” yorumları da yapılıyor. Aynı zamanda, devlet müzesi olmaya soyunan, gereğinden ağır davranan veya tamamen güncel olana yatırım yapan inisiyatif ve mekânlarımız var. Peki bir sanatsever, bu koşullarda “sağlıklı beslenmek” adına, “Yok arkadaş, ben böyle iyiyim, böyle takılayım,” diye kendini sadece belli bir kurum veya kaynağa mı adanmalı sizce?

Şöyle bir gerçeği yadsıyamayız. 16 milyonluk İstanbul'un kültürel tüketiminde aktif olan nüfus, çok fazla değil. 500 bini bile bulunduğunu zannetmiyorum. 1987'deki ilk İstanbul Bienali'nin ziyaretçi sayısı, beş bin civarındaydı Son bienalse 150 bini buldu. Bienaller ve 2004'ten sonra açılan müzelerin, şöyle bir faydası oldu; Türkiye'de sanat, kültür tüketicisinin sayısı çok arttı. Tabii bunda fuarların da rolü var. Onların da 60-70 bine yakın bir izleyici ve katılımcısı var. Dolayısıyla, kültür alanında galeri ziyaretçilerinin sayısı da, bu sayede artmış oldu. Bunların çok pozitif rolü vardır. Ama, müze kurmak, müze kültürü oluşturmak, toplumsal gelişme ile çok ilişkili. Biz daha o evrime girmiş değiliz. 2004'ten bu yana geçen 15 yıl, bir müze tarihi için bebeklik bile değil. Henüz prematüre durumdayız. Daha, müzelerimiz gelişecek, kurumlaşacak, bellekleri oluşacak, kendi kimliklerini, damarlarını bulacak... Şu anda hepsi biraz arayış içerisinde. Kendilerine has yollarını bulmaya çalışıyorlar. Yavaş yavaş, kristalize olan durumlar beliriyor gibi. Dolayısıyla biraz zamana bırakıp, fırsat vermek lazım.

Peki bu koşullarda sosyal medya ve İnternet, Galeri Nev İstanbul'u nasıl etkiliyor? Yirmi yıla yakındır kendi siteniz var.

Tabii artık, görünürlük sadece galeri ziyaretiyle olmuyor biliyorsun. Biz de herkes gibi, bu medyayı çok aktif kullanıp güncelleme-yeye çalışıyoruz. Bizim iş hacmimiz ve ziyaretçi sayımızın artmasında İnternet ve sosyal medyanın rolü olduğunu düşünüyorum.

Ama bunu öncelemiyorsunuz... Bir galeri ekranda gezilmiyor.
Hayır, bu mahrem bir ilişki. Seyirciyle eser, yakın mesafede yüz yüze gelince, öyle hissediliyor. Dolayısıyla biz izleyiciler ekran, telefon üzerinden haberdar olsun, ama “intim” ilişkisini galeriye gelerek yaşasın istiyoruz. Ki bu sadece bizim için değil, herkes için geçerli.

Son zamanlarda birçok sergi, bienal, fuar ya da “kültür etkinliği ziyaretçilerin cep telefonları aracılığı ile “izleniyor.” Herkes bir şeyleri sürekli kaydedip iletme telaşında.

Tabii, sen de farkındasındır; özellikle sanat fuarlarında insanlar gözleriyle değil, cep telefonlarının ekranlarından etkinliği izliyorlar. Hatta, geçen sene SAHA, Japonya'ya sanat eserleri ile işgal edilmiş bir adaya seyahat düzenledi. Adayı ziyaret ettiğinizde sizi karşılayan ekibin birkaç şartı vardı: “Yüksek sesle konuşmayın. Hızlı hareket etmeyin. Cep telefonlarınızı kapatıp, cebinize koyun. Bu, bizim için değil, sizin için. Sizin zevk almanız için.”

Yayınlarınızda çok ilginç sanat eleştirileri ve farklı imzalar-dan türlü okumalara rastlıyoruz. Kurum tarihi ve sanat tarihi ile eleştiri pratiği yan yana geldiğinde, sizin yorumunuz nedir?

Ülkemizde bu alanın en zayıf halkalarından biri bu. 120 yıllık Mimar Sinan Üniversitesi'nin Sanat Tarihi bölümü var, ama bu bölümden mezun olan arkadaşlar ne yazıyor, nasıl hayatla-rını sürdürüyorlar, ben merak ediyorum. Bu alanda bulunduğu noktanın üzerine çıkmış kalburüstü bir yazar, işte ilk dönemin yazarlarından Sezer Tansuğ ise, son dönemin yazarlarını da sen benden daha iyi biliyorsun. Çok zenginleşemedik bu konuda. Sa-nat yazarlığını geliştirmekte zorluk çektik. Bizim yayınlarımızda-ki çeşitliliğe baktığında da görüyorsun; çok fazla insan yok. Beş, on ismi maalesef geçmiyor. Gazetelerin hiçbiri kalmayınca, sade-ce sosyal medyaya sıkışmış bir sanat yazarlığı, maalesef kendini aşamayacak. Bu konuda müzisyenler, bestekarlar kendi haklarını koruyarak çok başarılı oldular, ama yazarların, sanat eleştirmen-lerinin mesleki örgütü yeteri kadar sesini duyuramadı ve hakları-nı koruyamadı diye düşünüyorum. Bu hakların korunacağı geniş çaplı tartışmalar mutlaka yer almalı.

Sergide, dikkat çeken başka bir şey de günümüzde artık ya-zık ki hatırlamadığımız kimi sanatçıların ya da hiç duymadığı-mız kimi yabancı sanatçıların sergileri. Sizlerin onlara vaktiyle fırsat tanımış olmanız da herhalde hayatın olağan bir neticesi olsa gerek. Kimileri kalıyor, kimileri gidiyor sonunda...

Evet, galericilik aslında çok kişisel bir şey ve bu bütün dün-ya için geçerli. Her galeri, galericinin kişisel zevkleriyle oluşur. Her ne kadar akımlar, genelgeçer biçimde yönlendirmiş olsa bile. Bizim de kendi ilişkilerimiz içinde birtakım tercihlerimiz oldu. Bu tercihlerin içinde kimileri hayatını yitirdi. Örneğin, en genç kuşaktan Nazlı Damlacı. 1980'li yıllarda, 1990'ların başında üç kez kişisel sergisini yapmıştık. Sonra vefat etti. Bunun gibi bir-çok isim var. Ama omurgayı hep tuttuk. En radikal değişimi ise 1990'ların başında yaptık. O günlere kadar sergilediğimiz Türk modernistlerini veya o gün çok aktif olan Mehmet Güleriyüz, Adnan Çoker, Komet, Ömer Uluç gibi isimleri bırakıp, hiç sergi açmamış olan Canan Tolon, İnci Eviner, Hale Tenger kuşağı ile yola devam etmek, hayatımda verdiğim en radikal karardı. Bu, tabii ticari olarak çok büyük bir riskti, ama bunun doğru bir karar olduğunu, ancak 15 yıl sonra anladık.

Ankara Galerî Nev, daha doğrusu Ali Artun Bey ile yolları ayırınca ilişkiniz nasıl yürüdü? Bir misyon ortaklığı var mıydı?

Bizim ortaklıktan ayrılmamız, yalnızca kağıt üzerinde bir for-maliteydi. Yaşlanıyoruz ve bizden sonraki kuşaklara sorun bırak-mayalım, sorunsuz çözülsün her şey diyerek, Deniz (Artun) ile de irtibatımızı sürdürmekteyiz. Onun kendi programı var. Artık orası Deniz'in galerisi. İki ayrı galeri olsak dahi, çok uzak olma-yan dünyalarda, aynı damarda misyonu sürdürdüğümüzü düşü-nüyorum.

Arşive baktığımızda yine risk almaya devam ediyorsunuz. Genç sanatçı keşiflerini nasıl yapıyorsunuz?

Bu keşifleri yapmak, önceden daha kolaydı. Giderek daha zorlaşıyor. Önceleri bu arenada yer alan sanatçı sayısı, şu andaki kadar olmadığı için, birazcık pırlıtlı bir ismi siz veya başka her-hangi bir meslektaşımız hemen fark edebiliyordunuz. Fakat artık sanat okullarının sayısı 180'e çıkınca, genç kuşak kendini görü-nür kılmakta zorlanıyor. Peki biz nasıl fark ediyoruz? Günümüz sanatçıları sergilerini izleyerek, eğitim kurumlarındaki hocaların, yetenekli öğrencileri tavsiyelerine dikkat ederek... Örneğin Aras Seddigh böyledir. Erdağ Aksel'in, bana “Gel bir bak,” demesiyle bulduğumuz bir isimdir.

Peki bu yıpranan çark içerisinde en çok zedelenen meka-nizma hangisi? Medya mı, galeriler mi, okullar mı, fuar mı, bienaller mi?

Ooo, eğitim! Maalesef sanat eğitimi yerlerde. Türkiye'nin son 15 yılında neredeyse bütün dallarda eğitim kalitesi çok düştü. Eğitim değersizleştirildi ve iyi eğitimler Türkiye'yi terk ettiler. Bu her alanda geçerli.

Sizin de yitirdiğiniz isimler oldu...

E tabii, Nazif Topçuoğlu ülkeyi terk etti, Leyla Gediz örneğini verebiliriz bu alanda, yine birkaç sanatçı daha var.

Yolları ayırdığınız sanatçılarla günlük ilişkileriniz nasıl yürüyor?

Ben bir sanatçı hariç, hiç kimse ile yolumu ayırmadım. Bir ta-nesi ile ben yolumu ayırdım. Bunun dışında, kendiliğinden olu-yor. Sanatçı bunu kendisi de hissedebiliyor.

En güzel ve en kötü anılarınız neler?

Hayatımda verdiğim en doğru karar, Ankara'dan İstanbul'a gelmek, ikinci doğru karar ise Maçka'dan Mısır Apartmanı'na ta-sınmaktı. Bunlar, en güzel anılarım. Kötü anım da yok. Pişman olduğum bir şey yok. (Gülüyor.)

Geleceğe ilişkin umudunuz nedir?

Bu sektör daha çok yeni ve önü çok açık. Eğer Türkiye'nin baş-na savaş, büyük deprem gibi felaketler gelmezse, bu sektörün önü-müzdeki 15-20 yıl içinde çok daha büyüyeceğini düşünüyorum.

Türkiye'de son 15-20 yılda aynı zamanda çok galeri açıldı ve kapandı da. Bu iyi mi peki?

Hayır. 1980'lerde 100 galeri vardı, halen 100 galeri var. Ama, 1980'lerden bu yana baktığında İstanbul'da bir TEM, bir Teşvi-kiye Sanat Galerisi, onun dışında devam eden bir galeri yok. Hal-buki süreklilik çok önemli.

Sergiye, müzeye, galeriye, en kısa yoldan gidilen adres

no11
HOTEL & APARTMENTS

Asmalı Mescit, Balyoz Sokak No: 11 Beyoğlu 34430 İstanbul Turkey
+90 212 293 4464 info@no11apartments.com **no11apartments.com**



Zeyno Pekünlü’nün *İş* başlıklı sergisi, Sanatorium’da 28 Şubat-7 Nisan 2019 arasında gerçekleşti. Sanatçıyla son sergisinden yola çıkarak pratiği ve ilham kaynakları üzerine konuştuk

Röportaj: Nihan Karahan **Fotoğraf:** Sıtkı Kösemen

Absürt ve mizah dokunuşlu, feminist ve politik eleştiri içeren kolaj video çalışmalarınızla tanınıyorsunuz. Videolarınız aktivist sanat çerçevesinde tanımlanabiliyor. Siz bu yaklaşımı nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ben çalışmalarımı özellikle aktivist sanat olarak tanımlamıyorum, ancak pek çoğumuz gibi gündelik ve toplumsal hayatta dikkatimi çeken, bana dokunan, öfkeleniren ya da absürt gelen durumlar üzerine düşünüyorum ve harekete geçiyorum. Harekete geçmek olarak tanımladığım durumların hepsi sanat üretimine dönüşmüyor elbette ama kaçınılmaz olarak üretimimin içine sızıyor. Diğer yandan, siyaset alanındaki angajmanlarımın hiçbirini aslında sanat üretimimin içinde direkt olarak temsil etmiyorum. Daha çok fikren ilişki halinde oluyorlar diyebilirim.

Akademik eğitiminiz resim. Medyum olarak videoyu tercih etmeniz nedenleri nelerdir?

Video işlerim sayıca çok olsa da yalnızca video ile çalışmıyorum. Zaman içerisinde gerçekleştirmek istediğim çalışmalar ya da projeler kendilerine en uygun medyumunu kendileri dayatıyorlar. Bu kimi zaman video, kimi zaman ise fotoğraf, poster, bulunmuş kopya kağıtları veya kağıt üzerine basılmış kelimeler olabiliyor.

Elbette ilgi alanlarımın ve beslendiğim kaynakların da bu konuda bir etkisi olduğunu söyleyebilirim. Sinema ve edebiyat her zaman hayatımda önemli bir yere sahip oldu. Bu da sanat üretimimde sıklıkla hareketli görüntüye, yazıya ve de kelimeye yönelmeme sebep oluyor. Öte yandan popüler kültür alanından beslendiğim için popüler filmler, çok izlenen Youtube videoları, *Youtuber*’lar gibi konular hakkında araştırma yaparken, kendimi onların kullandığı medyumları tekrar ederken buluyorum.

Videolarınızda buluntu görüntülerden faydalaniyorsunuz. Kurgulanmış görüntünün yeniden kurgulanması ve kolaj teknikleriyle siyaset ve cinsel rollere dair temaları öne çıkararak görünür ve algılanır kılıyorsunuz. Çalışmalarınızda çıplak gözle fark edilemeyen birçok detay yer alıyor. Bu görseller üzerinde nasıl çalıştığınızdan bahsedebilir misiniz?

Gündelik hayatta sık karşılaştığımız için kanıksadığımız, çok da üzerinde durmadığımız imajlar, metinler, söylemler aslında toplumda ve özel hayatımızdaki eşitsizliklerin, ayrımcılıkların en önemli taşıyıcıları olabiliyor. Gülüp geçtiğimiz bir melodram ya da “Of ne aptalca,” dediğimiz bir YouTube fenomeni videosu, dünyayı algılama biçimimizde ya da cinsiyet rollerinin inşasında sandığımızdan daha fazla öneme sahip olabiliyor.

Bulunmuş görüntü, metin ya da nesnelerle çalışmak, onları yeniden düzenleyerek izleyicinin karşısına koymak bu kanıksamayı anlık olarak yıkararak, altında gizlenen söylemleri daha iyi algılamamızı sağlayabiliyor. Yine malzemenin bulunmuş olması bence işin didaktik olmasının da önüne geçiyor. Siz yeniden kurgulayarak, yeniden düzenleyerek bunu izleyicinin önüne koyduğunuzda herkes kendi geçmiş ve birikimlerinden yola çıkarak bu örtük özelliklerin başka yönlerine dikkat edebiliyor.

Bu durum, üretici olarak benim açımdan da şaşırtıcı ve keyifli bir süreç. Örneğin eski bir çalışmam olan *Çifdüşün-1* video-sunda Türk milliyetçiliğinin en önemli sembollerinden biri olan İstiklal Marşı’nın kelimelerini alfabetik sıraya göre yeniden düzenlediğimde içinde Türk ya da Türkiye kelimelerinin bir defa bile geçmediğini fark etmiştim. Bir ulusun kimliğiyle özdeşleşmiş olan bir metin söz konusu aslında; ancak aynı zamanda o ulusun kurulmasından önce çok farklı saiklerle yazılmış bir metin ve bu basit düzenleme bence ulusların kuruluşunda anlatılan mitleri ve tarihin nasıl çarpıtıldığını hatırlatıyor.

Sanatorium’daki son serginizdeki *İş* isimli videoda İnternet çağında bir sanatçının nasıl çalıştığı görülüyordu. İlk defa, üretimin arka planını odak noktanıza alıyorsunuz. Bakış açınızdaki bu değişiklik nasıl oluştu?

Hayatımın başka alanlarında *freelance* denilen çalışma biçimi üzerine zaten düşünüyordum ve bu şekilde çalışanlar için hayal edilmiş bir mekân olan Dünyada Mekân girişiminin içinde yer alıyordum. Aynı zamanda İnternet fenomenleri ve *YouTuber*’lara yönelik daha önceki sergimde başlamış olan ilgilim devam ediyordu. Aslında bu iki ilgimin kesişmesinden ortaya çıktı bu çalışma. Hem kendimin hem de çevremde bana benzer çalışan insanların iç içe geçen emek biçimlerine bakmak istedim; öte yandan da gerçek hayatlarını bizlerle paylaşma iddiasında olan İnternet fenomenlerinin cılalı gerçek hayat temsillerinin karşısına “gerçek” gerçek hayat temsiliyle çıkma arzusu duydum. Bugünün esnek çalışma koşullarıyla, pek çoğumuzun çalışma hayatının aldığı yeni biçimini, bir mesai saati uzunluğunda süren bir video üzerinden incelemeye çalışıyorum. Video boyunca; bir yandan sanat emeği akıp giderken, diğer yandan sanatçının ücretli emeğine, gönüllü emeğine ve kadın olarak ev içi işlerin organizasyonundaki emeğine aynı anda tanıklık etmiş oluyoruz. Bütün bu emek biçimleri sürekli olarak iç içe geçiyor, birbirini kesintiye uğratıyor. Üstüne üstlük dış dünyadaki siyasal çalkantılar da; gelen telefonlar, atılan mesajlar, aralarda bakılan sosyal medya hesapları ve gazeteler üzerinden odaya sızıp duruyor.

Artık neredeyse her alanda, “görünen” gerçeğin yerine geçmeye başladı. Bunu da kendini oluşturan somut koşulları perdenin arkasına iterek ve saklayarak yapıyor, böylece emek kavramını da yok ediyor. Sosyal antropolog ve yazar Tayfun Atay’a göre varoluşun yeni mottosu “Görünüyorum o halde varım.” Sosyal medya da bu durumun çok net bir örneğini oluşturuyor. *İş* videonuz bu doğrultuda okunabilir mi?

Kesinlikle. Sosyal medya hepimize bir görünürlük ve kendimizi ifade etme olanağı sundu. Bunun pek çok olumlu yanı var. Özellikle Türkiye gibi ana akım medyanın iktidarın kontrolünde olduğu ülkelerde, kendine ana akımda yer bulamayan haber ve yorumlara bu sayede ulaşabiliyoruz. Hayatlarını normların dışında yaşayan veya yaşamak isteyen insanların; tecrübelerini paylaşabilmek ve yalnız hissetmemek için fiziksel yakınlığa ihtiyaç duymaksızın bir araya gelmelerini sağlayan çok önemli bir mecra olduğu da söylenebilir. Ama gündelik hayatımızı nasıl yaşadığımızı fazlasıyla belirlemeye ve yaşadığımız şeyleri ancak başkaları da görürse yaşamış hissetmemize sebep olmaya başladı.

Dünyada daha erken başlamış olsa da Türkiye’de de yakın zamanda fenomenlik, *YouTuber*lık, *influencer*lık artık bir meslek oldu. Ancak bu kişilerin amatör başladıkları iş hayatlarına yakından baktığınızda paylaştıkları içerikleri üretebilmek için yaşadıkları anların prodüksiyonunu yaptıklarını görüyoruz. Bu anlamda *İş* videosu *YouTuber*lığın eski tip estetiğine ve içeriğine göz kırıyor ve gerçek hayatı süslemeden, cilalamadan paylaşıyor.

Ben de, *İş* videonuzda eleştirinizi kuvvetlendirmek adına; mizah, kurgu ve nostalji estetiği gibi sıklıkla kullandığınız unsurlardan vazgeçtiğinizi düşündüm, bu izlenimime katılıyor musunuz?

Doğru ama bu baştan karar vererek ya da amaçlayarak yaptığım bir şey değildi aslında. Bu defa üzerine çalıştığım malzeme ya da “bulduğum şey” kendi çalışma hayatımın kaydı oldu. Dolayısıyla onun içinde mizah ve ironi ne kadar varsa, bu çalışmada da o kadar var. Bunun sebeplerinden biri de bence içinde bulunduğumuz durum. Belki bu video 2016’dan önce yapılmış olsaydı, sosyal medya ya da WhatsApp gibi kanallardan videonun içine çok daha fazla mizah sızabilirdi. Ancak şu dönemde, en azından benim etrafımdaki pek çok insan, içinde bulunduğumuz ağır politik süreçle baş etmenin yolu olarak kendilerini yorgunluktan bitkin düşercesine çalışmaya verdi, akıl sağlığını üretim yaparak korumaya çalışıyor. Yine 2016 öncesinde ağır gündemle baş etmek için kullandığımız mizah, olayların ciddiyeti karşısında giderek azaldı.

Bu videoda gerçek kimliğinizle yer alıyorsunuz ve özne sizsiniz, bu tercihinizin videoyu bir performansa yakınlıktırdığı söylenebilir mi?

Son 10 senelik pratiğimde, zaman zaman kendi bedenimle ya da kendi kimliğimle yer aldığım çeşitli işler ürettim. *Gelin Baş,*

Pretty Furious Women, Bildiğim Her Şey, Bütün Mümkünlerin Kıyısında bu işlerden bazıları ve hemen hemen hepsi performanstan yola çıkıyor, ancak performans anındansa kaydını, son halini izleyiciyle paylaşıyor; *Bütün Mümkünlerin Kıyısında* hariç. Bu anlamda pratiğim açısından yeni bir tavır değil ancak daha bariz ve daha dolaysız bir yaklaşım belki.

***İş* videonuzda, *Yıpranan Yer* isimindeki, farklı çalışmalarınızda sıklıkla kullandığınız Türk filmlerinden, bantlardaki leke ve silinmelerden oluşan bir video kolajınız eşlik ediyor. Bu iki video arasındaki ilişki; film kurgusunun bittiğini ve “kurgulanmış gerçekliğin” başladığını hatırlatmak mı istiyor?**

Ben böyle düşünmemiştim ancak güzel bir yorum. Zaten bence yaptığımız işin en keyifli kısmı iş kendimizden çıktıktan sonra karşımızdaki kişide oluşturduğu farklı okumaları duymak. Benim açımdan aralarındaki bağlantı daha çok “yıpranma” kelimesi üzerindendi. *İş* videosunda hem çalışma koşullarının, hem de toplumsal hayatın dayattıkları karşısında kendini paralarcasına çalışan birine ve ne kadar çalışırsa çalışsın bitmeyen, aksine artan işlere tanıklık ediyoruz. Bu videonun hemen arkasında açtığımız bir delikten göstermeyi seçtiğim *Yıpranan Yer*, aslında bu çalışmayı biraz olumlamaya çalışıyor. Filmlerin üzerindeki izleri bir hata ya da bir hasar olarak görebiliriz. Ancak bu hasarlar ancak o filmler dolaşırsa, gösterilirse; insanlara, makinistlere, makinalara ve yollara temas ederse oluşabiliyor. Dolayısıyla aslında yıpranan yerler tam da kolektif olarak üretmenin, paylaşmanın, seyrin izleri olarak değer kazanıyor.



Sanat dünyasındaki alternatif duruşunu muhafaza eden Mixer'in direktörü Bengü Gün ile bir araya gelip, galerinin geçmişinden bugününe ve gelecek planlarına uzanan bir sohbet gerçekleştirdik

Röportaj: Nihan Karahan **Fotoğraf:** Nazlı Erdemirel

Biraz beklenmedik bir giriş olacak belki ama galerinin ismi Mixer nereden geliyor? Hep merak etmişimdir.

Mixer, 2012'de İstanbul'un hâlihazırda hareketli olan sanat ortamına yeni bir *white cube* eklemek amacıyla değil, alternatif bir sistem ve çalışma şekli sunmak üzere yola çıktı. Olabildiğince çok sanatçıya yer verebilmek için "temsil" sisteminin olmadığı, sanatçılarla uzun süreli, işleriylese daha kısa süreli bir ilişkimizin olduğu bir yapı oluşturduk. Ulaşılabilir olma fikri ile dijital bir platformda var olması, farklı disiplinlerden işlere yer vermesi, biraz da alışık olduğumuz sisteme deneyssel yaklaşımı nedeniyle Mixer ismini galeri için uygun bulduk. *Web* sitemiz www.mixerarts.com, o nedenle birçok kişi bizi Mixer Arts olarak biliyor ama bizim kullanmayı sevdiğimiz şekli sadece Mixer.

Mixer, İstanbul galerilerinin en kendine münhasır olanlarından biri. 2012'deki ilk zamanlarında, Boğazkesen Caddesi'nde, daha küçük ama kesinlikle çağdaş enerji yüklü, ziyaretçilerin bolca ilham alabildiği kompakt bir galeriydi. 2015'te Sraselviler'e, 2017'de ise Karaköy'deki yeni adresine taşındı. Bu son taşınmanın nasıl bir etkisi oldu? Çağdaş sanata alternatif bir konumdan daha kurumsal, *white cube* bir anlayışa yöneldi denilebilir mi?

Boğazkesen'deki ilk mekânımız Mixer'in kimliğini en iyi yansıtan ve birçok şeyi ilk kez deneyimleyerek olgunlaştığımız bir mekândı, eski bir otopark alanıydı. Sergileme alanlarımıza ek olarak sanatçıların, tasarımcıların vakit geçirmesi için planladığımız bir kafe alanı ve tasarım *ürünlerinin* satıldığı mini bir dükkan da vardı. Ayrıca senede dört defa sergi mekânından bir bölümü yurtdışından gelen bir sanatçıya atölye olarak tahsis ediyorduk. O dönemde, Boğazkesen Caddesi sanatın ve tasarımın merkezi gibiydi ve şu ankinden çok daha hareketliydi, yoğun bir turist trafiği vardı. Orayı, bugün çok daha yaygın olan, *co-working* olarak da adlandırılan açık çalışma alanı mantığıyla planlamıştık ve alternatif yapısıyla gerçekten pek *çok insana ilham kaynağı olmuştu*.

Tophane'deki mekânımızda *Açık Depo* olarak planladığımız alan, *Sraselviler ve Karaköy'de daha tanımlı bir Proje Odası'na* dönüştü. Kafe, tasarım dükkanı ve sanatçı atölyesinin olduğu alanlar ise artık yok. Sraselviler'deki konumumuz da *çok özeldi aslında. 90'lı yıllarda eski Alt Kemancı'ya ev sahipliği* yapmış, o dönemde birçok müzisyenin ilk *çıkışını* yaptığı bir yerdi. O açıdan Mixer'in ruhuna da uyan bir özelliği vardı. Adres değişse bile *tüm bu süreçte sanatçılarla çalışma şeklimiz hiç değişmedi*. Her sene *yüzün üzerinde sanatçı ile çalışıyoruz*, karma ve solo sergiler ve etkinliklerle hareketli bir program sunuyoruz. Yeni mekânımız biraz daha steril *çünkü yeni bir bina*, galeri olmak üzere ihtiyaçlarımıza göre tasarlandı. O nedenle alanlar daha net bir şekilde tanımlı. Fakat Mixer yine alternatif yapısını koruyor.

Mixer açısından bu yana genç ve lokal sanatçıları destekliyor. Genel olarak genç sanata artan ilgiyi ve Mixer'in bu bağlamda oynadığı rolü nasıl değerlendiriyorsunuz?

2012 yılında ilk başladığımızda, Mixer gibi, öncelikli olarak yeni mezun ve kariyerinin başındaki sanatçılarla çalışarak onlara hem işbirliği yapıp hem de bağımsız kalabilecekleri bir platform sunan bir mekân yoktu. Sanatçılarla konuşarak, onların ihtiyaçlarını dinleyerek şekillenmişti Mixer. O dönemde mezun olan sanatçıların birçoğunun işlerini gösterecekleri bir alan bulma problemi bizim için ön plana çıkan, önemli bir konuydu. Sergi programımızı oluştururken kariyerinin başındaki sanatçıları, daha tecrübeli sanatçılarla bir araya getirmeye de özen gösteriyoruz. Bu süreçte sanatçılar arasında paylaşımın ve bir aradalığın ne kadar değerli olduğuna çok kez şahit olduk. Günümüzde sanatçıların bağımsız olarak işlerini gösterebileceği alternatif kurumların sayısı arttı, daha da artması için alan olduğuna inanıyorum. Sanatçıların ilk sergilerini yaptıktan ya da bir genç sanatçı fuarına katıldıktan sonra ilerleyebilecekleri alanlar ise Türkiye'de maalesef hâlâ kısıtlı. Yaptığımız şeyin hâlâ çok önemli bir boşluğu doldurduğuna inanıyorum, misyonuna hizmet ettiği sürece de devam edecek.

Güncel olarak Karaköy'de Juma Art binasını diğer üç galeriyle (x-ist, Pi Artworks, .artSümer) paylaşıyorsunuz. Yaklaşım olarak farklı olan bu galerilerle birliktelik neler getiriyor?

Binada yer alan galerilerin hepsinin kendine özgü bir tarzı ve izleyici kitlesi var. Bu bir aradalık hepimizi tazeledi, umut verdi. Yeni bir izleyici grubuna ulaşmamızı sağladı. İzleyici açısından da pratik oldu. Karşı binamızda yer alan Sanatorium ile birlikte beş galeri yan yanayız, aynı zamanda SPOT'un ofisi de binamızda yer alıyor. Böylelikle çağdaş sanatı takip eden kişiler ve turistler için güzel bir destinasyon oluştu. Benzer şekilde Çukurcuma'da, Şişhane'de de bir araya gelen kurumlar var. Özellikle bu dönemde bu tarz bir dayanışmaya hepimizin ihtiyacı var.

Peki bu doğrultuda Mixer için 2018 nasıl bir sene oldu?

2018 yine seçimlerin ve belirsizliğin damga vurduğu, dış siyasetin çalkantılı olduğu, ekonomik olarak zorlu bir sene oldu. Ağustos'ta doların ani yükselişi ve artan enflasyon sanat piyasasını da etkiledi. Yeni açılan sanat mekânları ve yer değişiklikleri ile İstanbul sanat haritası yeniden şekil aldı. Ekonomik sıkıntılara rağmen, özellikle Juma binasındaki birlikteliğimizin de katkısıyla, geçen senelere göre çağdaş sanata artan bir ilgi olduğunu görmek güzel. Eylül 2018'de Mixer programına Alican Leblebici'nin solo sergisi ile başlayarak, birçok solo ve karma sergiye ev sahipliği yaptı. Geçtiğimiz sene Contemporary İstanbul'a ek olarak, Singapur'da Art Stage fuarına katıldık. 2018'den bu yana sergilere paralel eğitim programlarımızı daha düzenli hale getirdik.

Eğitim etkinliklerine de önem veriyor, seminerler ve atölyeler düzenliyorsunuz. Mixer'i diğer galerilerden ayıran biraz da bu yaklaşım mı?

Sanatın ulaşılabilir olması gibi önemli bir misyonumuz var. Bunu da her yönüyle ele alıyoruz. Hazırladığımız atölye, seminer ve eğitim programları bu misyona hizmet ediyor. Bu sayede sergilerimizin ve birlikte çalıştığımız sanatçıların işlerinin izleyici ile daha etkin bir şekilde iletişime geçmesini hedefliyoruz. Bir diğer misyonumuz da genç sanatçıların kariyerlerine ilk adım attıkları noktada onlara destek olmak. Sanatçılar için hazırladığımız portfolyo ve sunum atölyeleri, konuk sanatçı programları ile ilgili eğitimler de onların gelişimi açısından önemli. Proje Odası ile birçok sanatçının ilk solo sergisini gerçekleştirerek, onları profesyonel bir ortamda izleyici ile buluşturuyoruz. Bu sezonda Proje Odası'nda Yüksel Dal ve Furkan Öztekin'in ilk kişisel sergilerini gerçekleştirdik.

Sergilerinizden *Printed 2018*'de Tracey Emin'ler görmüştük, hatta küçük bir fuar gibiydi, kataloğu ise çok güzel, arşivlik bir kitaptı. 11 Nisan'da başlayan *Printed'19*'da ise Abidin Dino'dan, MET New York'un koleksiyonuna girmiş Gülay Semercioğlu'na, grafiti sanatçısı Cins'e ve ironik eleştirel mizaçlı eserler üreten sanatçı kooperatifi Hallederiz İnş.e uzanan oldukça eklektik bir sanatçı yelpazesi var. *Printed* seçkisi nasıl gerçekleşiyor?

2013 yılında, yine ulaşılabilir olma misyonumuza paralel olarak Mixer Editions isimli alt markamızın lansmanını yaptık. Mixer Editions, sanatçıların geleneksel baskı tekniklerini ya da farklı tekniklerle çoğaltılmış işlerini içeren bir seçki sunuyor. 2014'ten bu yana ise her sene nisan-mayıs aylarında *Printed* isimli bir edisyon sergisi yapıyoruz. Bu sergi serisi ile amacımız farklı baskı tekniklerini izleyiciye tanıtmak. Bu amaçla baskı üretimine odaklı atölyeler de düzenliyoruz. Bu sene *Printed'19*'un seçkisini Prof. Dr. Marcus Graf gerçekleştiriyor. Ayrıca bu sene baskı işlere ek olarak çoğaltılabilir objelere de yer veriyoruz. Toplam 33 sanatçı katılıyor ve Mayıs sonuna kadar ziyarete açık olacak.

Çağdaş sanat tarihi yazımını teşvik eden ve arşivleyen Art Writing Turkey projeniz de 2013'ten bu yana devam ediyor. Bu proje kapsamında ortaya çıkan yayınlara okuyucular nasıl ulaşabilir?

Bu proje bir yandan genç sanat yazarlarının profesyonelleşme yolunda adım atmalarını sağlarken, *öte* yandan sanatçıların işlerinin izleyici tarafından daha rahat okunmasına aracı oluyor.

Bu kapsamda paneller ve atölyelerle sanat yazarlığını kariyer olarak seçmek isteyen kişileri uzman kişilerle buluşturuyoruz. Birçok farklı kurumla da işbirliği yapıyoruz. Örneğin, daha önce Art Unlimited ve Merve Akar Akgün desteği ile Artist 2018, 28. İstanbul Sanat Fuarı'nda bir etkinlik yapmıştık. Üretilen yayınları Türkiye'de birçok kütüphaneye gönderiyoruz. İsteyenler bu yayınlara dijital olarak *web* sitemizden ya da basılı olarak galeriden de ulaşabilir. Bu ay ise Nazlı Pektaş ile bir atölye yapıyoruz.

Şu sıralar gündeminizde neler var ve bu yıl Mixer'i Juma dışında nelerde görebileceğiz?

Mixer'in Sraselviler'deki eski mekânında 12-14 Nisan tarihlerinde gerçekleşen border_less Art Book Days'e güzel bir sanatçı kitapları seçkisi ile katıldık. Yine Nisan ayında Contemporary İstanbul'un bu sene ilk kez düzenlediği Step İstanbul fuarında yer aldık. Eylül'de ise, bienale paralel olarak bir solo sergi planlıyoruz. Eylül'deki Contemporary İstanbul'a da katılmayı düşünüyoruz.

Mixer, son üç senedir Art Stage Singapore'a katılıyor. Asya'da Türkiye genç çağdaş sanatına nasıl tepkiler alıyorsunuz? İzlenimleriniz neler?

Art Stage bizim için çok özel bir tecrübe oldu. Sanatçılarımızın yurtdışında görünürlük kazanması için yurtdışı fuarları çok önemli, Asya ise dünya sanatı açısından yükselen bir noktada. İstanbul'dan bir galeri olarak gördüğümüz ilgi ve Türkiye'den sanatçıların işlerine olan merak bizi motive etti. O bölgeye yeni aktörler de katılmaya başladı ve dünya sanat takvimine yeni fuarlar ve bienaller ekleniyor. Önümüzdeki dönemde de gözümüz yine Asya'da. Amerika'daki fuarlara da katılmayı planlıyoruz.

Mixer'de sanat izleyicilerini önümüzdeki sezonda neler bekliyor olacak?

Eylül'de sezona Ali Şentürk'ün kişisel sergisi ile başlıyoruz. 2020'nin başlarında da Doğu Özgün'ün solo sergisine yer vereceğiz. Her sezonda farklı disiplinleri buluşturan bir sergi planlamaya özen gösteriyoruz, bu sene de sinema ve çağdaş sanatı buluşturan bir proje hazırlığı içerisindeyiz. Geniş kapsamlı bir fotoğraf sergisi de planlarımız arasında. Yurtdışı fuarları için ise takvimimizi paylaşacağız.

İşbirliği ve bağımsızlık

Yeni bir *soluk*



Bu yıl ilk defa 12-13-14 Nisan tarihlerinde gerçekleşen border_less Art Book Days sanat kitabı okuyanları, yapanları, sevenleri, yayımlayanları ve tasarlayanları Siraselvililer Caddesi 35 numarada bir araya getirdi. Açık kaldığı üç gün süresince yoğun ilgi gören etkinliğin kurucuları Melek Gençer ve Huo Rf'ye merak ettiklerimizi sorduk

Röportaj: Merve Akar Akgün Fotoğraf: Elif Kahveci

Önce border_less ile sanat yayıncılığına katkı sağlamak ve sonrada Türkiye’de gerçekten eksikliğini hissettiğimiz bir alanda etkinlik yapmaya girişmek... Bütün bunlar ilk olarak nasıl ve hangi tetikleyici sebeplerle ortaya çıktı?

Huo Rf: Melek ile arkadaşlığımız ikimizin de Rampa Galerisi’de çalışmasıyla başladı. Bir-birimizle yayınlanan yeni yazıları paylaşma, takip ettiğimiz sanatçıların işlerini sosyal medyadan üzerinden yollama, sergi gezme gibi ortaklıklarımız hep oldu. Her konuda aynı fikirde olmasak da sanat algımız birbirine çok yakın. Melek bir sanat profesyoneli, ben bir sanatçıyım. Benim yetişemediğim yerleri o tamamlıyor, onun yetişemediği yerleri de ben tamamlamaya çalışıyorum. Günün sonunda benim memnun olduğum bir işbirliği ortaya çıkıyor. 2018 yılının Ocak ayında border_less’i kurduk. Bizi böyle bir yayın kurmaya iten sebep fark ettiğimiz bir eksiklikten kaynaklanmıyor aslında... Yeterli sayıda ve içerikte olmasa da Türkiye’de çok önemli matbu ve dijital sanat yayınları var. Biz de bir alternatif olarak yola çıktık. Çalışmak istediğimiz, fikirlerini önemseydiğimiz yazar, sanatçı, küratör ve sanat profesyonelleriyle görüşmeler yapıyoruz. Sonra border_less’te paylaşabileceğimiz İngilizce ve Türkçe metinler yayınlıyoruz. Yazıların güncel olması gerekmiyor, öncesinde okuduğumuz ve aklımızda kalan veya öneriler üzerinden akıllarda kalan metinlerin izinlerini rica ederek de paylaşabiliyoruz. Asıl hedeflerimizden biri de çift dilli bir arşiv oluşturmak.

Geçtiğimiz Aralık ayında Paris Ass Book Fair’a başvurdum ve kabul edildim. Benim için heyecanlı ve bolca araştırma yaptığım bir dönemdi. Melek de bu süreci yakından takip ediyordu. Sonrasında uluslararası muadilleri Art Book Fair olan kitap günlerini İstanbul’da organize edip edemeyeceğimizi etrafımızda fikrine güvendiğimiz isimlerle görüşüp konuşmaya başladık. Çok fazla toplantı yaptık, her türlü kanaldan bilgi edinmeye çalıştık. Kurumlar, galeriler ve sanatçılarla görüştük. Bu hususta Bandrolsüz ile yaptığımız toplantı bizim için zihin açıcı olmuştu. Her toplantı sonrası heyecanımız giderek yükseldi, olumlu geri dönüşler sürecimizi hızlandırdı ve tarih olarak belirlediğimiz 12-13-14 Nisan’da etkinliği gerçekleştirebilmek için yüksek bir tempo ile çalıştık.

Açıldığından bu güne border_less nasıl gidiyor? Ulaşmak istediğiniz amaca ne kadar yaklaştınız? Bu süre zarfında nasıl bir fark yarattığınızı düşünüyorsunuz?

Huo Rf ve Melek Gençer: border_less’i fark değil alternatif yaratmak amaçlı kurduk. Sen de çok iyi biliyorsun sanat yayıncılığı yapmak oldukça çok zor ancak aynı zamanda uzun süredir var olan yayınlar da var. Dolayım kanallarından emin olamıyoruz. Yayınların ne kadar ulaşılabilir olduğu bizim için bir soru işareti. “Kim okuyor?” diye düşündürüyor hep ve çok fazla sanat ortamının kapalı kapıları içerisinde dönüyor. Muhtemelen herkes daha fazla izleyiciye ve okuyucuya ulaşmak için çaba gösteriyor. Belki bu noktada kurumların sorumluluğu giriyor devreye, yayınlar için Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın bir fonu var mı, emin değilim. Müzelerin, vakıfların, derneklerin, galerilerin, bağımsız mekânların ve yayınların sürekli dirsek temasında olmaları lazım, özellikle Türkiye’de.

Biz border_less’te sadece güncel sergiler, röportajlar değil aynı zamanda daha önceden yayınlanmış ama dijital mecra da yer almayan ve yahut yer alsa bile hatırlamak ve hatırlatmak istediğimiz yazıları paylaşıyoruz. Aynı zamanda alternatif dijital ve çift dilli bir arşiv sunmuş oluyoruz. Sistematiik bir paylaşım sürecini şu an için ön göremiyoruz. Her türlü öneriye de açığız.

border_less Art Book Days özlemi içerisinde olduğumuz sanat yayını odaklı bir etkinlik oldu. Hazırlık sürecinden bahsetmek isterim.

Melek Gençer: Biz bu etkinliği yapma kararını Ocak ayının sonunda aldık ve hazırlık için çok az bir zamanımız vardı. Dolayısıyla çok yoğun ve neredeyse her güne birkaç toplantının düştüğü günler geçirdik. Bu yüksek tempo ve çok sayıda insanla görüşüp fikirlerini almak bize çok iyi geldi diye düşünüyorum. Ulaşabildiğimiz kadar çok insana ulaşmak üzere yola çıktık ve önceden hep ismini duyduğumuz fakat tanışma ya da birlikte çalışma fırsatı bulamadığımız kişilerle fikir alışverişi yaptık. Bu bizi çok geliştiren bir süreç oldu. Etrafımızda bize destek olan bize inanan çok insan varmış, bunu gördük, bu ikimiz için de çok kıymetliydi.

Görüşmelerimizde dahil edebildiğimiz kadar çok ve farklı alandan katılımcıyı border_less Art Book Days’de görmek istiyoruz diye dile getirdik. Bireysel olarak başvuran sanatçılar, galeriler, sanat kurumları, inisiyatifler, matbaalar ve kitabevleri oldu. Senin de önerinle “sıfırıncı edisyon” dediğimiz bu sene nereye yönelip, nasıl bir tarafa doğru evrileceğimizi görüp üzerine tartışacağız.

En baştan beri adı “fuar” olmayan, daha samimi ve mütevazı bir etkinlik yapalım ve eksik ne taraftaysa oraya destek sağlayalım diye düşünüyoruz. Yeni diyaloglar oluşturmak üzere yola çıktık. Çok verimli ve önemli boşlukları dolduran bir hafta sonu geçirdiğimize inanıyoruz.

İnsanların yaklaşımlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Melek Gençer: İletişime geçtiğimiz herkes, bu etkinliğe katılma kararı alan ya da almayan herkes böyle bir eksiklik olduğunun farkındaydı. Biz bu etkinliğin hem sanatçı üretimlerini hem de kurumların ve galerilerin yayın üretimlerini çoğaltması yönünde bir teşvik olarak da hissedilmesini istiyoruz. Bazı galeriler yeterli sayıda yayın ve kitapları olmadığını ve katılmayacaklarını dile getirdiler. Belki seneye kendi yayınladıkları ya da sanatçıların destekledikleri daha fazla kitap olacak ve bunları göstermek üzere katılacaklar.

İletişimde olduğumuz herkesin tüm süreç boyunca desteğini hissettik. Herkes açık gönüllülükle bize etkinliği zenginleştirmek için yapmamız gerekenler konusunda fikir verdi, bütün bu süreci ve etkinliği samimi kılan herkesin bir şekilde işin içinde tuzunun bulunmasıydı diye düşünüyoruz.

Peki, etkinliğin detaylarından bahsedecek olursak, kimler katıldı? Kurum, galeri, inisiyatif ve katılan tekil kişiler bazında nasıl bir oran vardı?

Huo Rf: Etkinliğe 22 sanatçı, 9 galeri, 2 kitabevi, 2 basımevi, 4 inisiyatif, 3 kurum, 3 dernek, 2 vakıf, 1 dergi, 1 yayınevi/yayıncı ile koleksiyoner kitaplarından bir seçki katıldı. Bu sayılardan da görüleceği gibi bağımsız olarak katılan sanatçılar ağırlıktaydı.

Bu süreçte destek aldınız mı? Kimler böyle bir projeyi desteklemek istediler ve neden?

Melek Gençer: İncece usulü bir araya geldik öncelikle, çok fazla toplantı yaptık. Toplantılar sadece davet etmek istediğimiz katılımcılarla olmadı. Sanatçı, küratör, ya-

zar, koleksiyoner, kurum temsilcisi gibi çok fazla isimle görüştük. Görüşmelerimizden hem etkinliğimizi gerçekleştirmek istediğimiz mekân önerileri, hem katılımı gereken isim önerileri, nasıl daha fazla izleyiciye ulaşabileceğimizin notlarını tuttuk. Aynı zamanda kitap fonu danışma kurulumuz var. Kuruldaki danışmanlar sadece fon için değil aslında bütün bir süreç için destek verdiler. Biz çok büyük bir iddia ile bu işi organize etmeye başlamadık. Çok açık ve şeffaf ilerledik. Konuştuğumuz her isimden yeni bir isim ile görüşme fırsatı çıktı. İhtiyacımız olan kalemleri şeffaf bir şekilde paylaştık. İlk etkinliğimiz olduğu için çok büyük bir destek beklentisinde olmadık. Ama destek olmak isteyen, işbirliği yaptığımız isimler ve kurumlar ile ilgili çok şanslı hissediyoruz. Bütün bu süreci hep birlikte geliştirdiğimizi ve gerçekleştirdiğimizi söylemek isteriz.

Destekçiler yeni bir şey denemek isteyen, sanatçıları, galerileri, kurumları yan yana getiren, hep birlikte olan ve kitap üzerinden bu alanı açan bu projeyi desteklemekten mutluluk duydular. Düzenlediğimiz konuşma programı ile farklı bir tartışma alanı oluşturmak istedik. Kitap fonu ile ihtiyacı olan bir araştırmanın, sanatçının, sürecin parçası olmak istedik. Bu anlamda aslında sadece destekçiler işbirliği yaptığımız isimler, kurumlar olmadı bizce, katılımcılar da bu projenin ilk edisyonunu desteklemiş oldular.

Düzenlediğiniz konuşmaların aktif bir parçası olarak zihin açıcı olduklarını düşünüyorum. Bugün yayıncılık zorlu bir dönemden geçerken sanat yayıncılığı durumdan nasibini alıyor. 12 senedir basılı yayın yapan biri olarak merak ediyorum sizin basılı ve dijital yayıncılığa yaklaşımınız nasıl?

Huo Rf: Ekosistemi düşününce basılı yayın için bambaşka sorunlar ortaya çıkıyor. Basılı yayınlar için bu anlamda nasıl bir alternatif ortaya çıkabilir emin değilim. Türkiye nezdinde içerisinde olduğumuz ekonomik süreç, döviz kurlarının yükselmesi ve kağıdı, mürekkebi ithal etmek durumunda oluşumuz sebebiyle kitap üretim maliyetlerinin çok yükselmesi. Kısa süreli olarak bu ekonomik duruma çözüm bulunur mu? Pek sanmıyorum. Ama bu süreç kitap üretimlerine yeni alternatifler getirebilir. Tabi sadece üretim bir yayının tek tarafı değil, yazar telifleri ve yayın giderleri bulunuyor. Çok ciddi bir maliyet. Bu süreç *online* yayınların zeminini genişletecektir. İçeriklerin çeşitlenmesi gerekiyor ve belki çift dilli içerik oluşturmak üzerine eğilmeli. Örnek vermem gerekirse Unlited'in başlattığı *Her Güne Bir Yazı* çok dikkat çekici. Yazı dilinin, çeşitliliğinin her alandan takipçiye hitap ettiğini düşünüyorum.

Seneye gerçekleşecek etkinlik için geliştirmeyi, eklemeyi düşündüğünüz şeyler var mı?

Huo Rf: Seneye gerçekleştirmek istediğimiz edisyonu uluslararası olarak kurguluyoruz. Zamanımız ve gücümüz el verdikçe her edisyonu farklı mekânlarda gerçekleştirmek gibi bir hayalimiz var. Mekânların hafızalarının bu sürece iyi bir aç katabileceğini düşünüyoruz. Şimdiden görüşmek, konuşmak ve çalışmak istediğimiz alternatif pek çok mekân bulduk. Öncelikle bu edisyon katılımcılarının geri dönüşlerini alacağız. İyileştirip, geliştirmemiz gereken yönleri görmemiz açısından onların yorumları çok önemli.

Yurtdışından davet edeceğimiz sanatçılar ve yayınlar konusunu görüşeceğiz, belki her sene Dünya'nın farklı bölgelerinden çıkan üretimleri davet ederek onlara odaklanı ve daha uzun süreli, sağlam işbirlikleri oluştururuz. Bunların hepsi önümüzdeki aylarda belli olacak mühim detaylar.

Son olarak Kitap Fonu'nu anlatabilir misiniz? Bu fon nasıl ve kimlere veriliyor?

Huo Rf: Kitap üretmek bir serginin, sürecin her açıdan belgelenmesi açısından çok önemli. Kitap aynı zamanda kaynak demek. Geride bıraktığınız, zihninizi gösteren en güçlü belgelerden bir tanesi olması mümkün, yeterli olduğu müddetçe... Bahsettiğimiz birçok konu üzerine kitap; zaman, birçok kişinin işbirliği (yazar, editör, fotoğrafçı, çevirmen, tasarımcı, matbaa) ve para ile ortaya çıkıyor. Ben bir sanatçı olarak üç solo sergim için, elimden geldikçe iyi olması için uğraştığım, üç ayrı kitap üretim ve hepsi arkadaşlarım sayesinde gerçek oldu. Ne kadar zor bir süreç olduğunu çevremdeki arkadaşlarımla, birlikte çalıştığım, destek olan arkadaşlarımla ve birlikte çalıştığım galeri ve kurumlarla birlikte gördük. Melek'le kitap üretmek konusunda da ortaklığımız, birlikte çalışmışlığımız var. Kitap fonumuz bir kitap üretimi için yeterli olabilir ya da içerik ve baskı teknikleri, sayısına bağlı olarak yeterli olmayabilir de. Biz seçilen projenin sadece bir kısmını da destekliyor olabiliriz. Bu sebeple başvuruların künye bilgilerini istiyoruz.

Melek Gençer: border_less Art Book Days bünyesinde yer verdiğimiz kitap fonu her sene etkinlik tarihinden önce bir açık çağrıyla duyurulacak ve etkinlik sonrasında kazananı açıklanacak. Şimdilik ayırabildiğimiz bütçe dahilinde bu desteğin halihazırda üretim aşamasında olan bir kitaba verilmesi konusunda anlaştık. 10.000 TL olarak belirlediğimiz fon basıma hazır olan bir kitaba verilecek ve önümüzdeki edisyonda sanatçının isteği doğrultusunda satışa açık ya da kapalı şekilde yer alacak. Uzun yıllar devam edeceğine inandığımız bu fon sayesinde zaman içinde border_less olarak bizim de bir kütüphanemiz oluşacak ve yurtdışı fuarlarına bu kitaplarla katılma fırsatımız olacak. İşbirlikleri ve kurulan sağlam diyaloglar sayesinde bir iş her zaman daha ileri ve önemli yerlere taşıyor; border_less Art Book Days çatısı altındaki her detayın da bu şekilde ilerlemesi bize önümüzdeki yıllar için müthiş bir inanç kaynağı. Kitap Fonu Danışma Kurulu üyelerimiz de bu bağlamda çok büyük bir destek. Her biri alanında önemli isimler ve bu projenin her aşamasında bize çok destek oldular. Mart ayı içerisinde yaptığımız açık çağrı sonucunda 21 kitap başvurusu aldık. Katılım koşullarına uyan bütün başvurular yetkin projelerdi. Bu sene 10.000 TL olarak belirlenen border_less Art Book Days Kitap Fonu, Merve Akar Akgün, Selim Bilen, Merve Elveren, Sevim Sancaktar, Nicole O'Rourke ve Mosaic Art Foundation temsilcisinden oluşan danışma kurulu kararıyla iki proje arasında eşit olarak bölündü. Fon kazananları Didem Özbek *Türkiye Bibliyografyası* projesi ve Karton Kitap x Metehan Özcan'ın birlikte üretmek istedikleri *Resimli Bilgi –Ek* kitapları oldu. Projelerle ilgili detaylı bilgileri sosyal mecralar aracılığıyla herkesle paylaştık. Kitap fonunu henüz yeni kurulan Mosaic Art Foundation sağlıyor. Umuyoruz ki seneye daha yüksek bir bütçeyle üretimlere daha çok destek verebiliriz.

GALERIST



PARİSTÜDYOSUNDA ARTURE 331 TAMAMLARKEN, 1984. DETAY, ÖZEL KOLEKSİYON.

**YÜKSEL
ARSLAN**
FRIEZE NEW YORK
SPOTLIGHT
RANDALL'S ISLAND PARK, NY
03.05 – 05.05.2019
STAND #S4

GALERI^{ne}nev
işbirliği ile

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

PERPETUAL FREEDOM.



– **Big Pilot's Watch Perpetual Calendar Spitfire. Ref. 5036:** Want to know what real freedom feels like? The Big Pilot's Watch Perpetual Calendar is a miniature cockpit instrument for the wrist, packed with features such as a mechanically programmed calendar that won't need adjusting until 2499, as the perpetual calendar displays the date, day, month, year and moon phase correctly and even

recognizes leap years autonomously. The only Big Pilot's Watch in the new Spitfire collection is powered by the IWC-manufactured 52615 calibre. The bronze case, olive green dial and brown calfskin strap evoke the spirit of a time when flying was still the privilege of a bold and fearless few. Today, it's a similar privilege to wear a watch like this one, limited to an edition of just 250.

Limited edition of 250 watches · Mechanical movement · Pellaton automatic winding · IWC-manufactured 52615 calibre · 7-day power reserve when fully wound · Power reserve display · Perpetual calendar with displays for the date, day, month, year in four digits and perpetual moon phase for the northern and southern hemispheres · Small hacking seconds · Rotor with 18-carat gold medallion · Screw-in crown · Water-resistant 6 bar · Diameter 46.2 mm

İstanbul: Arte Gioia, İstinye Park Tel: (212) 345 6506 - Greenwich, Zorlu Center Tel: (212) 353 6347 - Unifree Duty Free, İstanbul Airport

Ankara: Greenwich, Armada Tel: (312) 219 1289 | **Bursa:** Permün Saat, Korupark AVM Tel: (224) 241 3131

İzmir: Günkut Saat, Alsancak Tel: (232) 463 6111 | **Muğla:** Arte, Yalıkavak Marina Bodrum Tel: (252) 385 4429

IWC.COM

IWC
SCHAFFHAUSEN