

Art

unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, EYLÜL-EKİM 2021, SAYI: 65, KAPAK: NEŞ'E ERDOK



FOTOĞRAF: ORHAN CEM ÇETİN

NEŞ'E ERDOK

Nazlı Pektaş *Sınırsız Ziyaretler* kapsamında sanatçının Üsküdar'da yer alan atölyesini ziyaret etti

MURAT AKAGÜNDÜZ

Nazlı Pektaş *Sınırsız Ziyaretler* kapsamında sanatçının Cihangir'de yer alan atölyesini ziyaret etti

WALID RAAD

Shulamit Bruckstein sanatçının Köln'deki Kunst-Station Sankt Peter'de yer alan yapıtları üzerine yazdı

RIMINI PROTOKOLL

Ayşe Draz Beykoz Kundura yapımcılığında gerçekleşen *Remote Istanbul*'u Jörg Karrenbauer ile konuştu

BORN IN LE BRASSUS



AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

Proud Partner of **Art | Basel**

RAISED AROUND THE WORLD



AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE İSTANBUL : MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI



stayin' alive



BEY MEN

Merhaba,

Şehre dönüş sezonunun açılmış gibi yaptığı günlerden geçiyoruz. Erte-
lenen İstanbul Bienali'ne rağmen umut dolu sergiler açılıyor. Dirimart,
Ahmet Öğüt'ün çarpıcı işlerini bir araya getiren kişisel sergisini açtıktan
hemen sonra Protocinema 10. yılı vesilesiyle Beykoz Kundura'da nefes
kesen bir sergiye imza attı ve böylece İstanbullu sanatseverler tekrardan
unuttukları güzel hisler tekrar hatırlamaya başladılar...

Biz her sene olduğu gibi bu sene de Eylül-Ekim sayımız için özenle
çalıştık ve ilk paragrafta bahsettiğim güzel hisleri bünyenizde tutmaya
devam etmeniz için çabaladık.

Uzun süredir ağırlamayı çok arzu ettiğimiz Neşe Erdok'u bu sayı ka-
pağıımıza taşıyabildik hem de Bomontiada'da gerçekleşecek ve sadece
son dönem işlerinden oluşacak sergisiyle eşzamanlı şekilde. Ayrıca ça-
lışmalarını yakından ve hayranlık duyarak takip ettiğimiz Murat Aka-
gündüz'ü de aynı sayıda bir diğer kapak konuğumuz olarak ağırlamak-
tan memnuniyet duyuyoruz. Nazlı Pektaş bu sayıda *Sınırsız Ziyaretler*
kapsamında bize iki atölye deneyimini aktarıyor hem de Orhan Cem
Çetin'in gözünden kareler eşliğinde...

İbrahim Cansızoglu, *Odak: resim* serisinde bu sayı İhsan Oturmak'ı
ağırlıyor; Çınar Eslek, *Ak-sayanlar*'da Hera Büyüктаşçıyan ile Alev Er-
san'ı konuk ediyor; Huo Rf, Dilek Winchester'dan kişisel alıntılar
üzerine kişisel notlar yazmasını rica ediyor; Necmi Sönmez *Unlimited
Editions*'ın beşinci edisyonunda Güney Afrikalı sanatçı Sue William-
son'u ağırlıyor ve son olarak İlker Cihan Biner *Kıvrım*'da yalnızlık ve
birliktelik kavramlarını kişiselliği aracılığıyla ele alıyor.

Çarşamba Topluluğu'nun bir parçası olarak -ama dosyadan bağım-
sız olarak- bu sayı Shulamit Brukstein, Walid Raad'ın son dönem ya-
pıtlarını analiz ettiği bir yazıyı sanatçının Köln'deki sergisi vesilesiyle
yaptığı konuşmayla birleştirdi. Bu kıymetli yazıyı AICA Türkiye Baş-
kanı Sinan Eren Erk Art Unlimited okurları için Türkçeleştirdi.

Sanatorium'da açılacak olacak Ludovic Berthrand, Anna Laudel'in
Kazancı Yokuşu'ndaki yeni mekânında açılacak olan Ramazan Can,
Ferda Art Platform'da açılacak olan Şakir Gökçebağ sergileri hakkın-
da detayları ve Kasa Galeri'de yazarlarımızdan Misal Adnan Yıldız
küratörlüğünde açılacak olan *Dünyanın Ağırlığı* üzerine Murat Alar'ın
Yıldız ile yaptığı kapsamlı röportajı sayfalarımızda bulacaksınız.

Son olarak devam eden pandemi sürecinde Elif Dastarlı ve Melis Cin
tarafından kaleme alınmış "Sanat pandeminin toplumsal hafızasını tut-
tu mu, tutmakta mı?" sorusuna yanıt arayan bir değerlendirme yazısını
beğeninize sunuyoruz.

İyi okumalar ve güzel bir sonbahar diliyorum.

—Merve Akar Akgün



Murat Akagündüz
atölyesinden bir detay,
Fotoğraf: Orhan Cem Çetin

Born in Saxony.
At home around the world.



A. LANGE & SÖHNE
GLASHÜTTE I/SA

Giving German craftsmanship a distinctly global perspective, the new
LANGE 1 TIME ZONE connects the world: In addition to the main
dial that displays home time, the watch has a smaller auxiliary dial to
indicate the current time in any of the world's 24 time zones. A small

arrow points at the currently displayed time zone on the rotating city
ring and indicates whether summer time applies there. With assets like
these, the LANGE 1 TIME ZONE answers the questions of a connected
world by purely mechanical means. www.alange-soehne.com

ARTE

Arte İstinye Park Boutique • Katar Caddesi • No: 459 İstinye/İstanbul • Phone: +90 212 345 65 06 • www.arte.ist

16 **Kıvrım:** Rüyalar, serbest radikaller ve fazlası

İlker Cihan Biner

22 Lübnan ve tekrar eden güneş

Selin Çiftci

30 Oyunlar, haritalar, piyonlar

Oğuzhan İzmir

36 Eşyanın yeni tabiatı: Redimeyd

Selin Çiftci

38 **Huo Soruyor:** Dilek Winchester

HuoRf

42 Yeşil Ağıt

Sami Kısaoglu

46 Gölgelerden nasıl söz edilme(me)li - Walid Raad için

Shulamit Bruckstein

54 Birlikte yaşamak için ne kadar öngörülebilir olmalıyız?

Ayşe Draz

60 **Odak: resim:** Kazanın ardından, İhsan Oturmak

İbrahim Cansızoglu

66 **Sınırsız ziyaretler:** Neş'e Erdok atölyesi

74 **Sınırsız ziyaretler:** Murat Akagündüz atölyesi

Nazlı Pektaş

82 **Ak-sayanlar:** Hera Büyüктаşçıyan ve Alev Ersan

Çınar Eslek

88 Yabancı ben değilim

Marcus Graf

90 Pandeminin toplumsal hafızasında sanat nerede?

Elif Dastarlı, Melis Cin



Objects connect.



Art Unlimited Eylül-Ekim 2021 - 65. sayısını çift kapaklı olarak yayımlamıştır. Neş'e Erdok ve Murat Akagündüz atölyelerinde Orhan Cem Çetin tarafından fotoğraflanmıştır.

unlimited

ART UNLIMITED
Yıl: 13 Sayı: 65

Genel yayın yönetmeni
Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü
Hülya Kızılırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com

Mali işler müdürü
Berfu Adalı

Yazı işleri müdürü
Selin Çiftçi
editor@unlimitedrag.com

Design Unlimited
Liana Kuyumcuyan

Fotoğraf editörü
Berk Kır

Gösteri sanatları editörü
Ayşe Draz Orhon

Architecture Unlimited
Sena Altundağ

Katkıda bulunanlar
Murat Alat, İlker Cihan Biner, Shulamit Bruckstein, İbrahim Cansızoglu, Melis Cin, Orhan Cem Çetin, Elif Dastarlı, Çınar Eslek, Marcus Graf, Oğuzhan İzmir, Ümit Özdoğan, Nazlı Pektaş, Necmi Sönmez, Umut Yalım

Tasarım
Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama
Ulaş Uğur

Stajyerler
Yasemin Güney Erten, Eda Demir

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

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

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

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

PANERAI

LABORATORIO DI IDEE

LUNA ROSSA AC75
AMERICA'S CUP CLASS
FOILING MONOHULL



LUMINOR CHRONO LUNA ROSSA

PERFORMANCE INSTRUMENTS FOR HEROIC ENDEAVOURS

EXTEND YOUR INTERNATIONAL LIMITED WARRANTY
FROM UP TO 8 YEARS ON PANERAI.COM

İstanbul – Panerai Boutique – Maestro Nişantaşı Tel: (212) 291 5959 – Abacus, Nişantaşı Tel: (212) 222 2280
Arte, İstinye Park Tel: (212) 345 6506 – Greenwich, Zorlu Center Tel: (212) 353 6347
Luxury Timepieces, İstanbul Airport Tel: (850) 222 5288 – Sami Saat, Vadi İstanbul Tel: (212) 559 8159

Le meilleur Etablissement
de cafés

Kouroucafédji
MEHMET EFFENDI
FILS



6me Exposition des produits Nationaux: Parmi les exposants, citons tout particulièrement le petit pavillon, très chic et très propre des :

Fils de Kouroukahvedji Mehmet Efendi.

Tout brille dans ce pavillon attrayant, les cuivres éblouissants, la toile cirée scintillante, et jusqu'aux grains de café torréfié au fond de leurs vases de cristal.

La prévenance des Frères Kouroukahvedji Mehmet, leur affabilité, leur empressement à bien servir leur clientèle, sont l'apanage traditionnel de cette Maison turque, dont la probité et l'infatigable labeur en a fait la plus estimée et la plus importante de la place.

C'est autant à leurs qualités personnelles qu'à l'excellence des produits qu'ils mettent en vente que les frères Kouroukahvedji Mehmet Effendi ont acquis la renommée qui les consacre : **les Rois du Café** à Istanbul et dans toute la Turquie.

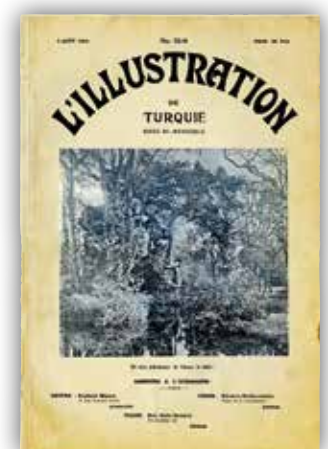
Achetez leurs produits sans crainte, parce qu'ils sont garantis purs sans mélanges, et toujours de la meilleure qualité.

Nous souhaitons la multiplication de pareilles Maisons turques en Turquie, qui par un labeur constant, une inlassable énergie, une probité continue, font honneur au commerce de notre pays.

Utiliser les produits de la Maison: KOUROUKAVEDJI MEHMET EFFENDI MAHTUMLARI est pour chaque citoyen un devoir et un honneur.



“ Mehmet Efendi Mahdumları'nın müşterilerine daha iyi hizmet vermek için gösterdiği gayret, nezaket ve incelik, bu Türk firmasının geleneksel bir özelliği; güvenilirlikleri ve yorulmak nedir bilmez çabaları bu yeri çok değerli ve önemli kılıyor. ”



ABONE OLUN,
SANATA DESTEK OLUN.

unlimitedrag.com/subscription

1 yıllık abonelik

Art **unlimited**

x 6 sayı

+

Yurtiçi 400 TL
Yurtdışı 800 TL

1 yıllık abonelik

*Architecture
Design* **Art unlimited**

x 8 sayı

+

Yurtiçi 600 TL
Yurtdışı 1000 TL

Ödemelerinizi nakit ya da hesaba
havale şeklinde yapabilirsiniz.

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

Havale yaparken açıklama kısmına
UNLIMITED ABONELİK olarak
belirtmenizi rica ederiz.

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

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

DAHA
ÜNLÜ & Co

YATIRIM SANATI

ÜNLÜ & Co'nun finans dünyasındaki 25 yıllık deneyimi, çok özel bir hizmet anlayışı
ile yanınızda. DAHA Yatırım Danışmanlığı olarak bir sanatçı titizliği ve özgünlüğü
ile ürettiğimiz size özel varlık yönetimi çözümleri ile hizmetinizdeyiz.

Gülşay Semercioğlu, "Zamanın Tüneli", 2015, Tel burlama, tahta panel



KIVRIM

İlker Cihan Biner



Ahmet Rüstem Ekici, *Hold tight*, Dijital fotoğraf, 2018

Rüyalar, serbest radikaller ve fazlası

1

Bir rüya gördüm.

İstiklâl Caddesi'nde kalabalığın arasında Murat vardı. Bağırarak istedim ama sesimin çıkmadığını hissettim. Murat hızla yürümeye devam etti ve kalabalığın içinde kayboldu. O an "Murat sesimi duymadı," diye endişeye kapıldım. Güneşli bir havaydı. Galatasaray Lisesi'nin biraz yukarısında, Çin Büfe'nin köşesinde, düştüğümü fark ettim.

Sürekli "Ne oluyor bana?" dediğimi hatırlıyorum. Ahmet'i aramak istedim. Aramadım. Elim bir türlü telefona gidemiyordu. Tüm o kalabalıkta çıplak olduğumu hissettim. Öylesine utandım ki; kaçacak yer bulamadım.

Korku hissiyle gözümü bir anda açtığımda karşımda duran yataкта köpeklerim Maya ve Mina uyuyordu. Biraz kalp çarpıntısı, ayak titremesiyle yataktan kalkmaya çabaladım. Sabahları onları tuvalet ihtiyaçları için evden dışarı çıkarırım. Onlar da bunu iyi bildikleri için hemen ayaklandılar. Kalktım. Yüzümü yıkadım. Yine bir gün başlamıştı. Maya'yı ve Mina'yı gezdirirken hep şu soruyu düşündüm: Ben yalnız mıyım?

Gündelik yaşantımda yer yer aklıma gelen bu soru gördüğüm rüyayla yeniden gündeme geldiğini düşündüm. Annemin kanserle mücadelesi, evin içindeki sorumluluklarım, yazı yetiştirme telaşı, sosyal medya polemikleri ya da memleketin yorucu gündemi derken odamın içinde kedere kapılabiliyorum. Bu duygu hali benim yolumu tıkarken ısrarla yalnız olduğum duygusunu bana dayatmaya kalkışıyor.

Öte yandan yaşadığım üzüntülerin, içinde boğulduğum bir başınalığının bana rüyada nasıl gözüktüğü meselesini ilginç buluyorum. Kimisi bana "arkan açık yatmışsın," diyebilir. Nitekim böyle bir anlayış var. Hatta rüyaları belli temsillerle yorumlayan dini görüşler de söz konusu. *Rüya Tabirleri* adlı *web* sitesinde halk arasında çıplak kalmanın ayıpları gizlemekle ilişkili olduğu yazılmış.

Başka bir saha daha var. Freud'un *Düşlerin Yorumu* adlı kitabından yola çıkarak kendi rüyamın analizine girmeyeceğim. Belli kriterler ışığında kendi hayatımı analiz etmek istemiyorum. Bu bana indirgeyici geliyor. Dev bir Freud şemasına ihtiyacım yok. Amacım Freud'u küçümsemek değil. Gerçekle düş bağlantılarının derinlerine inerken daha başka düşünce denemeleri yapma arzum var. Çünkü rüyaların ersaren-giz bir akışı var. Kaotik olay örgüleri, nesnelerin alışılmadık biçimleri... Rüyalar ayrıca hep görünme gibi bir özelliğe sahip. Hammaddesi yalnızca o rüyayı görenle ilişkili. Walter Benjamin bunların tam olarak aktarımı için uyanır uyanmaz aç karna yazılması gerektiğinden bahseder.*

Ama bir zamanlar düşlere dair daha farklı bir bakış açısına sahiptim. Yakın dostum Mert'in ölümünden sonra üstüme sürekli uyuma hissi çökerdi. Gündelik hayat bana zor geldiği için rüyalara kaçmanın ilginç bir deneyim olabileceğini düşünürdüm. Uyandıktan sonra da gördüklerimi ele alıp onları yazma planları yapardım. Gerçeküstücü bir kurgu isteğiyle yanıp tutuşurdum. Bu süreç bir yıl kadar sürdü. Rüya ve zaman ilişkisine dair okumalar yaparak ufku açmaya gayret ettim.

Biraz kendini zorlayarak öncelikle bu ikilinin birbiriyle nasıl dans ettiğinden.

2

Masamda yazı yazıyorum. Üzerimde tuhaf bir gerginlik hissediyorum. Odamın kapısı açık. Hafif sıcak bir rüzgâr esiyor. Maya yerde uyuyor. Yarın annemin tedavisi var. Kan değerlerinin nasıl çıkacağını merak ediyorum. Bu yazıyı yarına kadar bitirmem gerek. Arkada Philip Glass'ın *The Orphée Suite* albümü çalışıyor. Yazarken kendime minimal şeyler dinlemenin endişelerimi azalttığını söylüyorum.

Tüm bu karmaşayı bir anda ortalığa dökerken "Benim şimdiki bu mu?" gibi bir soruyu soruyorum.

Kaotik bir meseleden bahsettiğimin farkındayım. Lâkin oku biraz daha uzağa atmayı deneyeceğim.

Einstein olayların aynı anda oluşma manasında eş zamanlı olduğu görüşünü reddederek Newton'ı eleştirir. Evrende zamanı belirleyen sabit bir saatin olmadığını söyler. Nedensel süreçler denilen bir etki ağından bahseder.

İşte "benim şimdiki bu mu?" diye sorarken tam da Einstein'ın söylediklerini gündelik anlayışıma uyguluyorum. Şimdi dediğim şey çizgisel bir zaman akışında tek bir nokta değil. Aksine etkileşim ağı. Diğer bir deyişle bedenim etki ağına sahip. Sesler, görüntüler, kelimeler... Bunlar tek bir andan fazlasıyla ilişkili. Çünkü bedenimin mümkün kıldığı deneyimlerin ta kendisiyim. Dünyayla görelili bir ilişki kuruyorum. Geçmişimle şimdi ayrı olmamakla beraber birbirine karışabiliyor. Odamda hem zaman hem de mekâna yayılan deneyim saham var.

Etki ağı yalnızca tüm bunlardan ibaret olamaz. Mesela odamın kapısının açık olmasını ele alayım. Bu görüntü görsel deneyiminin bir parçası. Kapının açık olduğunu gördüm. Bu durum yalnızca görme korteksiyle sonlanmaz.

Beyin dış dünyadaki olayların etkilerini adeta arka planda fırtına varmışçasına biriktirmekle birlikte milyarlarca nöron, trilyonlarca sinapsiyle ne biriktirse onları döndürür, durur.

Hatta beyin o fırtınada etkiyi başlatan bir modem kutusu gibidir.

Bahsettiklerimle rüyaların ne ilişkisi olabilir?

Bu fragmanda kullandığım anahtar iki kelime olan deneyim ve etkinin sadece uyanıklıkla ilişkisinin olduğunu söyleyemem. Tam aksine rüyalarda da geçerlidirler.

Uyandıgımda gördüklerimden dolayı hissettiğim kalp çarpıntısından daha fazla gerçek olan ne olabilir? Murat'ın yakınım ya da Ahmet'in her derdime koşan dostum olması bahsettiğim fırtına misali etki ağı değil mi? Onlarla sık sık görüştüğüm gerçeği ortada.

Sadece uyku deneyimlerin akışını yavaşlatır. Bu durum rüyalarda sahne değişikliklerine sebep olur. Her rüyanın farklı bir zamanı var. İlk fragmanda nesnelerin alışılmadık biçimleri, kaotik olay örgüleri derken tam da işaret ettiğim şeye geldim. Türlü potansiyellikler taşıyan gerçek-düş arasındaki bu geçişlilikten yazı çıkarmamın farklı bir deneyim olabileceğini düşündüm. Bir rüyayı anlatmak içsel deneyimi anlatmaktan çok daha fazlası. Peki bu yazıda nasıl devam etmeli?

3

Serbest radikaller, bedendeki kimyasal süreçlerle ilişkili. Biraz daha teknik ifadeyle, makro besinleri (karbonhidratları, yağları, proteinleri) enerjiye dönüştürdüğü parçalanma sırasında ortaya çıkabilen atıklardır. Bedenin işleyişi olduğu için yaşam boyunca serbest radikaller hep vardır. Hatta etkisiz hale getirilmediklerinde kontrol edilemez halde çoğalır ve hücrelere, dolayısıyla organlara zarar verir.

Yazılarımı yazarken krizlerimi de doğrudan aktarmaya özen gösteriyorum. Beni sektire uğratan her ne varsa oraya eğilmek, üzerinde çalışmak ve onu bir nevi kıvrım-mak mücadelemle güçlü kılıyor. Acılarımdan, kederlerimden, başarısızlıklarımın neler çıkaracağım meselesi oldukça önemli.

Serbest radikaller diyebileceğim zehirleri kaygı, acı, keder olarak düşünüyorum. Bir nevi farmakon. Krizlerim hem zehrim hem ilacım. Bunları aynı anda birbirine uyumlu görmek yaratıcılığa kapı açıyor. Serbest radikallerin kuvveti yıkıma uğradığı ya da ondan geride kalan zamanlarımda benim yanımda.

Rüyamda kaygılı olduğumu, yere düştüğümü ve yalnızlığımı görmem bu açıdan önemli. Bir sınırı yeniden biçimlendirip kaleme aldım. Etki ağımlı en ince ayrıntılarıyla görünür kılmaya özen gösterdim.

Yaşamla başka bir türlü bağlantı kurdum ya da bu kaosu estetik bir güce çevirdim diyebilir miyim?

Sorunun cevabına dair şunları söyleyebilirim: Yazarken kendi kişiselliğimi kolektif hale getiriyorum. Sonunda yalnız olmadığım ortaya çıkıyor. Kaleme aldığım bu yazı okuyanlar için bir armağan. Metnimden neler çıkacağı okuyanların duygu dünyalarıyla ilişki.

*Theodore W. Adorno, *Rüya Kayıtları*, Yapı Kredi Yayınları, 2008, Çeviri: Şeyda Öztürk, *Benjamin'in Rüyağa Yaklaşımı*, Sayfa: 68

Fireman / Marc Sadler

KARMAN



Fireman'ı incelemek için QR kodu okutunuz.

TEPTA 30.yıl
AYDINLATMA



Aynı yerden iki defa vuruldu

Bora Âşık

Kağıt üzerine karakalem, 21 cm x 30 cm, 2020

Eylül ayında Mixer Art Gallery'de açılan
Çarpık Bilgiler İmparatorluğu başlıklı sergisinden

3.750 TL

Gece ansızın yüreğine yerleşen bir duygu. Ruhunu yıpratıyor. Düşüncelerini tırmalıyor. Anılarına sarılmak istiyorsun; kolların yok. “Bunu daha önce yaşadım!” diye haykırıyor zihninin, “Yine aynı hataya düşeceksin.” Olsun. Aynı hataya farklı şekilde düşeceğim. Hayat, hataların birikiminden oluşan tepelerin üzerine kurulu. Yaşam, görünmeyen tekrarların makro ölçekte monoton bir sonucu. Var olması gereken her şey, var olması gerektiği şekilde. İki. Hiçbir şeyin ikincisi, ilki ile aynı olmuyor. Zaman, her varoluşu kendine has biçimde farklı kılıyor. Yolu görüyorum. Yapmam gerekeni biliyorum. Harekete geçmeliyim. Ama. Korkuyorum. Yürürsem yana-çağım. Kalırsam vurulacağım.

AZADE KÖKER

Bir Katlin Provası | Murder of a Mannequin

07.09 — 04.12.2021

Zilberman | İstanbul



Azade Köker, *Peplos*, 2021 (detay) Kağıt, epoksi, tel, demir plaka, 45 x 25 x 160 cm. Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

One Day We'll Understand
Sim Chi Yin

Zilberman | Berlin

14 Eylül – 27 Kasım 2021

ARTWEEKS
@AKARETLER

A-11

8-19 Eylül 2021

ci contemporary
istanbul

Booth No: A1-102

5-10 Ekim 2021

ZILBERMAN
İSTANBUL | BERLIN

İstanbul: İstiklal Cad. Mısır Apt. No:163, K. 2 & 3 D. 5 & 10, 34433 Beyoğlu/İstanbul, Turkey **t:** +90 212 251 1214
Berlin: Goethestraße 82, 10623 Berlin/Germany **t:** +49-30-31809900 **zilbermangallery.com**
zilberman@zilbermangallery.com



Bu bayrağı renkli görmenin tek yolu yakmak

Ahmet Öğüt

Kumaş üzerine transfer baskı, 100 x 160 cm, 2015/2021
Eylül ayında Dirimart'ta açılan *It can and has been* sergisinden

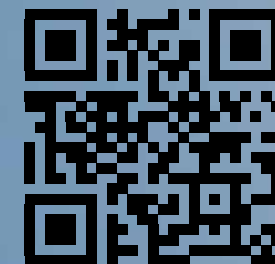
15.000 EUR

Üretimini, gündelik hayatın sanat kanalıyla yeniden yorumlanması üzerinden şekillendiren Ahmet Öğüt'ün *Bu bayrağı renkli görmenin tek yolu yakmak* adlı çalışması, kavramsal sanatın Hollanda'daki öncülerinden Marinus Boezem'in *If you'd like to see this photo in colors, burn it* (1967-1969) adlı kartpostal işine saygı niteliğinde üretilmiş bir bayraktan oluşuyor. Ortaya bir renk çıktığı anda kendisini imha edecek şekilde düzenlenen çalışma, normalde renklerle nitelenen bayrak fikrini tersine çeviriyor.

31.akbank caz festivali

AKBANK
SANAT

YENİDEN ŞEHRİN CAZ HALİ 1-10 Ekim 2021



KUŞLARIN DANSINI
İLHAN ERŞAHİN'DEN
DİNLE

Pozitif *biletix*
ticketmaster Türkiye

www.akbankcaz.com

Kuşlar kadar özgür



Ramazan Can, Şamanlar ve Ruhları, 2014-2021, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 117,7 x 207,8 x 6 cm

Anna Laudel, sanatçı Ramazan Can’ın *Ne Yerdeyim, Ne Gökte* isimli kişisel sergisi 9 Eylül-18 Kasım 2021 tarihleri arasında Anna Laudel’in Kazancı Yokuşu’ndaki yeni mekânında gerçekleşecek ilk sergi olarak sanatçının son yedi yıl içerisinde ürettiği eserleri bir araya getiriyor

Konmak eylemini kuşlarla özdeşleştiren sanatçı, yörüklerin göç etmeye devam ettikleri müddetçe bir kuş kadar özgür olduklarına ancak uygulanan iskan politikaları neticesinde bu özgürlüklerinin ellerinden alındığına vurgu yapıyor ve günümüzde ne yere ne de göğe sığdıramayan yörükleri bizlere aktarabilmek için kendi belleğindeki anılarını, geçmişle bugün arasında köprü vazifesi gören eserlerinde yansıtıyor. Sergi aynı zamanda ismiyle de Yörükleri tanımlamak için kullanılan konmak ve göçmek eylemlerine gönderme yapıyor.

Galerinin iki katında, farklı materyallerle üretilmiş eserlerin yer aldığı sergi sanatçının bakış açısından *Göçebelik*, *Şamanizm* ve *Temellük Sanatı* (kendine mâl etme) ve *Kimlik Konuları* temaları etrafında üç bölümden oluşuyor.

Göçebelik

Serginin ilk bölümünde Can, göçebelik temasını ele alıyor ve eski halılar, neon işler ve heykelleriyle Anadolu kültürüne ve geleneksel el sanatlarına atıfta bulunuyor.

Eserlerinde Jacques Derrida’nın “bir kavramın (iyi) diğer kavram olmadan (kötü) ele alınamadığı, çünkü birinci kavramın ikinciyle anlam kazandığı” anlamına gelen “sözmerkezcilik” kavramına getirdiği eleştiriden yola çıkan Can, yarı neon yarı halı işlerle birlikte bu iki ifade aracı arasındaki ilişkiyi ve bunlar arasındaki, eski-yeni, yukarı-aşağı, yerde-gökte, sanat nesnesi-sıradan nesne, hiyerarşisini de sorguluyor.

Bu bağlamda zamansal açıdan birbirine zıt iki malzemeyi bir araya getirerek ortaya çıkardığı eserlerinde, bir tarafta geleneksel motiflerle oluşturulmuş bir kullanım nesnesi olan halı, diğer tarafta ise neon, tamamlayıcı bir pratik olarak yer alıyor. Derrida’nın bakış açısından bu iki malzeme birbirini destekliyor ve dolayısıyla eski bir ifade aracı olan halı yeni bir ifade aracı olan neonu besliyor. Bu pratiğin üzerine yoğunlaşmasıyla birlikte, bir kültürün yok olma sürecini o kültüre ait en önemli gelenekler üzerinden gösteriyor.

Şamanizm

Geleneksel ritüeller üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda ortaya çıkan sergiyle, çocukluğunda geçirdiği rahatsızlıkların tedavisi için götürüldüğü sağaltıcı ritüellerin ve anılarının peşine düşen sanatçı, çoğu geleneğin İslamiyet’ten önceki inanç sistemi olan Şamanizm’e kadar dayandığını gözler önüne seriyor. Mitolojik kaynaklı bazı ritüellerin hala devam ettiğinin ispatı niteliğinde olan bu gelenekler, sanatçının güncel sorunlara “Şamanist” bir bakış açısıyla yaklaşabilmesine yardımcı oluyor.

Bu sorunlara cevap ararken Şamanizm’den esinlenerek izlediği metodolojiyle sanatçı, geçmişle bugün arasındaki bağlantıları kurabiliyor ve modern olanla ilkel olanı karşılaştırıyor.

Bir önceki sergisinin devamı niteliğinde olan *Ne Yerdeyim Ne Gökte* isimli bu sergi, benzer bir kronolojiye sadık kalarak Yörükler ve Yörüklerin geleneklerini besleyen asıl kaynak olan Şamanizm’e ait boğa, geyik, kurt gibi motiflerinin güncel bir yorumla deneyimlenmesini vadediyor. Figürlerinde kullandığı büyük, kalın vücut hatları, abartılı el ve ayaklarla ise Şamanizm’in doğasında bulunan mistisizmi yansıtıyor.

Temellük Sanatı ve Kimlik Konuları

Serginin üçüncü ve son bölümü, *Temellük Sanatı* ve *Kimlik Konuları* başlığı altında sunuluyor. Ramazan Can temellük bağlamında resimsel kolajları tarihin tanınmış ustalarının eserlerinin üzerine kısmi olarak boya ile kaplıyor. Da Vinci, Raphael, Dürer ya da Manet gibi dev ustaların yarattığı ikonik tablolarla, portrelerdeki bireylerin yüzlerinin yerini Can’ın yaptığı alternatif kafalar alıyor.

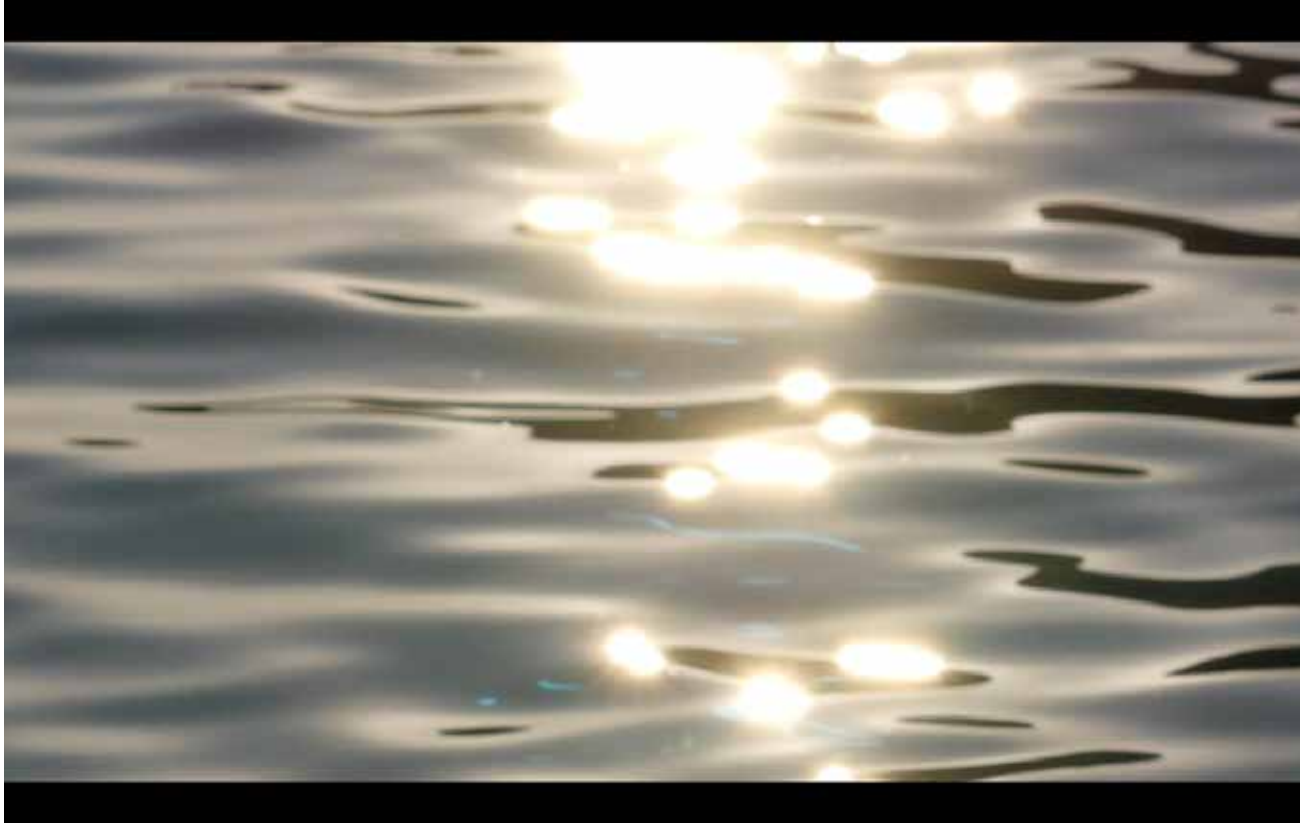
Bazı eserlerinde sanatçı, orijinal eserin tüm kompozisyonunu basılı bir reproduksiyon olarak alıyor ve daha sonra üzerine kalın yağlı boya katmanları halinde bir portrenin kendi etkileyici versiyonunu boyuyor. Bu eserlerde, 20. yüzyılın başlarındaki kolaj ve fotomontaj tarihinden bildiğimiz geleneksel dekupe tekniği, çağdaş bir yorumla yeniden hayat buluyor.



www.soy.com.tr

Cookware
Pastryware
Copperware





Lübnan ve tekrar eden güneş

Röportaj: Selin Çiftci

Güneşin hem hayat veren hem de ateş saçan ikili doğasını konu alan *a yellow sun a black sun* sergisi 20 Ekim’e kadar Martch Art Project’te devam ediyor. Etel Adnan, Vartan Avakian, Nadim Asfar, Gregory Buchakjian, Simone Fattal, Sirine Fattouh, Danielle Genadry, Lamia Joreige, Mireille Kassas, Stéphanie Saadé ve Roy Samaha’nın işleriyle yer aldığı bu kapsamlı serginin küratörü Karina El Helou’yla Lübnan’ı, güneşi ve projelerini konuştuk

a yellow sun a black sun, Etel Adnan’ın Lübnan iç savaşı sırasında kaleme aldığı *The Arab Apocalypse (Arap Kıyameti)* başlıklı şiirine ve onun “güneş”ine çokça referans veriyor. Bu sergiyle birlikte siz “güneş”le nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?

Sergi için, Adnan’ın 1975’te kaleme aldığı *Arap Kıyameti* adlı şiir kitabında tasvir ettiği gibi güneşin ikiliğini konu alan Lübnanlı sanatçıların eserlerini seçtim. Siyah güneş yıkıcıdır; cezalandıran, yakan ve savaşlara yol açan Güneş Tanrısı Samas’tır. Sarı güneş ise, dünyamızı besleyen ve gün batımında en güzel renkleri oluşturan sıcak bir gezegendir. Sergide Adnan’ın takıntılardan birkaçıyla; güneş, aylar, dağlar ve denizle diyalog halinde olan eserlerle karşılaşacağız. Simone Fattal’ın iki sulu boya çalışması, Lamia Joreige’in filmi ve Buchakjian’ın fotoğrafları gibi yeni üretilmiş işler de bunlar arasında yer alıyor. Söz konusu bu iki güneş, çatışma içerisindedir ve Lübnanlılar olarak Beyrut’la kurduğumuz aşk-nefret ilişkisini tercüme ediyorlar.

Sergide bir dönem, frankofonik kültürün Ortadoğu’daki vahası olan Lübnan’a tanıklık etmiş sanatçılarla birlikte bu dönemin sonrasını yaşamış genç sanatçıların çalışmaları bir arada yer alıyor. Bu jenerasyon farkı sergiyi nasıl besliyor, nasıl bir dinamizm sunuyor?

Lübnanlı sanatçıların yıllardır göç etmesi ve sanat ortamının dünyanın dört bir yanına dağılmış olması nedeniyle bu diyalogu çok önemli buluyorum. Lübnanlı sanatçıların arasındaki bu nesiller arası diyalogun varlığını Simone Fattal ve Etel Adnan’la tanıştımda fark ettim. Ne kadar çok Lübnanlı sanatçının onlarla diyalog içerisinde olduğunu ve onların da bu sanatçılardan kaçınıp desteklediklerini görünce şaşırdım, örneğin Joreige’in sergide yer alan filmi, Adnan’ın sanat ortamıyla arasında kurduğu diyalogun mükemmel bir örneği. Sergi aynı zamanda, rekabetçi sanat dünyasında bazen unuttuğumuz bu cömertlik ve paylaşım fikri üzerinde duruyor.

Türkiye’de daha az tanınan sanatçıları Etel Adnan’ın şiirleriyle diyalog halinde göstermek ve galerisinde sergilenen on bir sanatçıyla bu sanat ortamını keşfetmek Martch Art Project kurucusu Bahar Kızgut’un ilgisini çekti. Samimi bir sergi ama umarım Lübnanlı birkaç sanatçının eserlerine dair yapılan bu takdim onların üretimleri hakkında daha fazla ilgi uyandırır. Özellikle bu zor zamanlarda Lübnan’daki sanat camiasına yönelik bu dayanışma hareketini takdir ediyorum ve burdan yola çıkarak bazı satışların da sanatçılara destek olmasını umut ediyorum.

a yellow sun a black sun

0 7 . 0 9 ' 2 1 - 2 0 . 1 0 ' 2 1

sanatçılar

etel adnan
nadim asfar
vartan avakian
gregory buchakjian
simone fattal
sirine fattouh
daniele genadry
lamia joreige
mireille kassar
stéphanie saadé
roy samaha

küratör

karina el helou

asmalı meşcit, sofiyalı sk. no:22, kat:1 d:1 34430 beyoğlu / istanbul
info@martch.art • www.martch.art

MARTCH

08-19.09'21

ART WEEKS
AKARTELER

pelin çağlar
sinem dişli
can ince kara
erkut terliksiz

A 25-27 kat 1

05-10.10'21

ci contemporary
istanbul

mustafa boğa
sinem dişli
yuichiro kikuma
bence magyarlaki
harumi nakashima
alp sime
tom van veen

A1-208

Sanat, görüntüye yenilmeyendir

Yazı ve yapıtlar: Umut Yalım

Yazının buluşu, insanlığın insanlığı tanıma yolunda attığı en önemli adımdır, desem; çok mu iddialı olurum? Bilemiyorum, ancak atlama taşlarından biri olduğu kesin. En eski çağlardan beri, çizi, yontu gibi iletişim biçimleri insanlığın gelişmesine büyük katkı sağlamıştır ancak yazıyla birlikte iletişimle birlikte insanlığın yaşamına etkileşim de girmiştir. Etkileşim sayesinde, felsefe, matematik ve benzeri bilimler doğmuştur. Ve tabii ki, sanat.

Sanatı, her ne kadar bir iletişim aracı sayanlar olsa da özünde bir etkileşim sürecidir. Bu yüzden de mağara resimleri gibi çiziler sanattan çok tarihibilimi, kazıbilimi ya da insanbiliminin ilgi alanına girmelidir. Sanatın, mağara resimlerinden ya da tapınak yontularından ayrıran en önemli özelliği görüntüden çok bir gösterici olmasıdır. Mağara resimlerinden çiziyi yani görüntüsünü aldığınız anda geriye bir boşluk kalacakken, sanat yapıtı; görüntüsünü alsanız bile kendini başka bir ortamda, yapılış bağlamında ya da o bağlamdan bağımsız, kendini yeniden yaratmayı başarandır. Bu yüzden de, zanaat gibi, bir görüntüye ve hatta görünmeye gereksinimi yoktur.

Özellikle son yıllarda, “görüntü” ya da “görünür” olma takıntısı, gündelik yaşamımız haline geldi. Günümüzde, imge her şey ve insanlığa dayatılan bir sanrı. Bu sanrıyla, çeşitli benzetimler (simülasyon) yaratarak insanlığı güdülemek (manipüle etmek) içinden geçtiğimiz Düzen’in varoluş nedeni. Artık, bilim “sayesinde” soğan kokulu elma ya da istediğiniz göz renginde bebekler “üretilebiliyor”. Bu güdümlü üretim, sanat için de geçerli. Artık bizim için ne gördüğümüz değil, bize neyin ne kadar ve nasıl gösterildiği önemli. Bu “neyin ne kadar ve nasıl” süreci sanat izleyicisinin içinden etkin olarak geçtiği bir süreç olsa, sorun olmaz; ancak “neyin ne kadar ve nasıl”ı başkalarının dayatılan bir “şey”e evrilince sanattan çok başka bir “gündem”e dönüşüyor.

Birazdan gezeceğiniz, izleyeceğiniz ya da okuyacağınız (ya da ne yapmak isterseniz o) *DergiSergi*’de bu dönüşümü anlatan bir sergi. Bir sanatsever olarak, size dayatılan görüntülerden bakalım ne kadarına maruz kalacağınız ya da bu *WritingArting* (yazıçizi) sergisindeki “okuduğunuz” yapıtlardan kendinize hangi görselleri inşa edeceksiniz? İyi seyirler, iyi okumalar.

Ben bir sergiyim... İçimde, tam 10 yapıt var. Hepsı de 2x5 metre ve dijital. Yapım yılımı unuttum; sanırım 2020 idi. Malzemem umarım dijitaldir. Yapıtların yapıcısı Umut Yalım, her ne kadar başkasının yapmasını yeğlesem de. Sözü uzatmadan, yapıtlara geçiyorum:

1. Yapıt: L'Ego

Bu yapıt, sürekli sırtın Lego figürleri üzerine kuruludur. Lego yüzleri başlarına ne gelirse gelsin hep sınırlar. Bu durumu eleştirmek için yapıt bu yapıtı Umut Yalım. Yapıtın tam ortasında, biri erkek biri kadın iki Lego figürü var. Tavani yüksek yeşil bir oda içindeler. İki pencere var sadece, pembe. Üç kişilik bir divan duruyor Prusya mavisı odanın sağ alt köşesinde. 56 model bir televizyon var divanın karşısında. Televizyonda, Elvis yazıyor ancak TV'nin fişi takılı değil. Odanın sol üst köşesinde ters yanan bir mum var. Kadın Lego'nun şarap kadehine damlıyor ve aynı zamanda kadehi tamamlıyor. Betimlemeleri çok uzatmak istemiyorum. Öze gelisek: Kadın Lego, erkeğin kafasını yerinden çıkarsa da erkekteki o Lego sırtı hâlâ sürüyor.

2. Yapıt: Mezar Çekmeceleri

Yapıt, siyah bir zemin üstüne kuruldu. Tebeşirimsi bir dokuyla çizilmiş 4 adet Osmanlı'dan kalma mezar taşı var. Bilindiği gibi, Osmanlı'da, mezarbaşıları ölen kişinin kimliğini imlerdi. Mezarlardan en soldaki bir Beylerbeyi'ne ait. Onun yanındaki, bir Bektaşî'ye. Onun yanındaki de, san renkli bir koltuğu ve en sağdaki de, Rockabilly'e. Mezartaşlarında 4'er çekmece var. Bektaşî'ninkinden bir televizyon çıkıyor. TV'de, tıpkı birini yaptıktaki gibi, Elvis yazıyor. TV'nin fişi yine takılı değil birinci yaptıktaki gibi. Zaten bu imgeyi sergi boyunca sık sık göreceksiniz. Bu başbaşı fiş, büyük olasılıkla, Rockabilly'nin mezartaşında duran prize takılacak. Yine de, çok emin olmamak gerek. Diğer bir ayrıntı da, Rockabilly'nin mezartaşındaki ikinci çekmeceye takılı olan serum borusu. Yapıtın sol altına doğru, kumsaltı biçiminde ve içi kanla dolu bir serum şişesi var. Bu serum şişesi, demin yazdığım gibi, Rockabilly'nin mezartaşındaki ikinci çekmeceye bağlı. Bu imge size ne anlatıyorsa o. Daha fazla bir şey yazmayacağım bu konuda.

Diğer ayrıntılar: Yapıtın sol alt köşesinde “kedi” yazan biçimsiz bir şekil var. Umut Yalım güzel kedi çizemediğinden, kedi çizmek isteyince böyle yapıyor. Sağ üst köşede, iki bulutun arasına sıkışmış dolunay var. Bebek mavisı renginde. Sol köşede, sürekli çalışan iki silcek var ancak arabası yok silceklerin.

3. Yapıt: Masa

Zemin uçuk sanı renginde. Yapıtın ortasında yalnızca bir masa var. Masanın bacakları da masa biçiminde. Masanın hangi renkte olduğunu tam seçemiyorum. Büyük olasılıkla, uçuk sanı ya da sanı uçuk. Sonra birden, kırmızı bir elma yapıta müdahil oluyor ve masanın tam ortasına göreleniyor. Bu imge, Umut Yalım'ın kafasındaki “kızığın bozulması” olabilir ya da ilginçlik olsun diye de son anda koymuş olabilir. Bilirkişiler hâlâ tam emin değiller bu konuda. Ancak, yapıta en çok parayı veren istediği gibi düşünmekte özgür bu konuda.

4. Yapıt: Bir Hazır Nesne'nin Hali Pür Melâli

Bu yapıtta, bazuk bir televizyonu kullanmak istedi Umut Yalım çünkü taminirin yerisinden daha pahalıya patlayacağından korktu. Yani, yapıtta bir hazır nesne'lik aramayın lütfen. Yalnızca, sanatçının cinniliği.

Yapıta dönüşen televizyonun üstünde “Bu siyah ekran, siz baktıkça bir sanat esere dönüşecektir” yazıyor. Yapıt, Nisan 2032'de Step'te sergilendi. Oldukça da ilgi gördü ancak fiyatından ötürü satılmadı. Umut Yalım da, evinin duvarına astı ve televizyon gibi izliyor yapıtı.

5. Yapıt: Ben Bir Eser Değilim no: 234

Bu yapıt, kendini anlatmak istedi; şöyle ki:

Ben, ne yazık ki, Umut Yalım'ın yaptığı bir eserim ve sırf bu yüzden bir eser olmak istemiyorum. Çünkü, Step İstanbul için zoraki yapıldım. Sırf, su an asıldığım duvara asılmak için yapıldım. Meselâ, rengim kırmızı. Oysa ki, kırmızıyı sevmem; kırmızı olmayı hele hiç. Mavi'yi severim. Bir de, Umut Yalım beni yağlı boya olarak yaptı. Boyutlarım: 2mx1,5 metre. Yerleştirme olmayı isterdim çok. Örneğin, porselenden bir kalbim. Kırılmışım ve kırılmam gerçek bir kalbin içine konmuş. Boyutum da 7 cm falan. Rengim: mavi.

Ancak hayat böyle akmadı ve karşınızda duvara asılı bir biçimde durmaktayım. Bu arada, duvara asılı olmakta çok bir sorun yok özünde ancak insan bir dokunuş yapar. Meselâ, yapayım şimdi bir: *Bu andan itibaren kendime turuncu olarak devam edeceğim*. Böyle bir dokunuştan söz ediyorum. Umut Yalım da yapabiliirdi bunu. Şimdi aklıma geldi: Kapıdan giriyorsun; beni görüyorsun ancak düz bir beyazlığım. Üzerimdeki çizimleri yalnızca karşına geçince görebiliyorsun; nasıl ama? Güzel, değil mi? Teşekkür ederim beğendiğine. İşte bu dokunuştan yapamadığı için Umut Yalım hâlâ bir yere gelemedi.

Neyse, bana dönecek. Çok basmaktalıp bir eserim. Umut Yalım'ın sürekli çizdiği Uyumuz Rockabilly kişiliği yine tam ortamda duruyor. İşaret parmağı sigara biçiminde ve dumanı bir fiş olarak uzuyor yere doğru. Yer hali, tavansa parke kaplı. Rockabilly'nin rengi su yeşili bu arada. Yine 50'li yıllar gibi giydirilmiş Umut Yalım tarafından. Pembe bir milkshake içiyor. İçeceğini birazdan öldürdüğü sevgilisi yapacakmış. Bu arada, Rockabilly'nin belden aşağısı yeşil renginde çuha bir koltuk. Modeli: düğmeli, yüzüyl ortası tarzında. Koltuğun tam oturma yastığının ortasında (Rockabilly'nin bibisinin denk düşen yerini düşünün) bir priz var. Prize giydirilmiş bir gri prezervatif. Ayrıca, Rockabilly'nin kalbının yerinde de bir priz var: prizden bir yeşil prezervatif damlıyor şıp şıp. Damlayan yerde kandan bir kumul oluşuyor. Yukarı geçerse; parkeden sürekli kedi damlıyor. Kedilerin üstünde “Cat” yazıyor. Damlayan kediler yere düştükçe kırmızı güllere dönüşüyorlar. Rockabilly'nin solunda, yerde, birazdan öldüreceği sevgilisi var. Niye ölecek bilemiyorum. Bence, Umut Yalım da bilmiyor; öylesine yapmış. Sağ üst köşemde, havada asılı duran, sürekli Elvis'ten “Heartbreak Hotel” çalan bir gramofon var. Priz, iktidarsız bir bibisi gibi, yukardan aşağı doğru sallanıyor. Bu arada, plak kendini Zeki Müren'den “Beklenen Şarkı” sanıyor. Bir de, sağ alt köşemde bir sonbahar var. Sonbahar'ın içeriği:

(Yağmur x 22) + İstanbul - miyopluk
Yürekle olmak isteyen bir kalp + aşk = [Ben - Sen]

Bu sonbahar'ın içinde bir de kesik bir el var: Serge Gainsbourg'un eli. Elde bir Gauloise var. Ancak dumanı yok.

Sol üst köşemde de ters yanan (12 x) mum var. Mumların ışığı aşağı doğru yarıyor. 8. ışığın izdüşümünde (bu sözcük yasaklanmalı kesinlikle) bir ayna var. Aynada, eserde olmayan (ya da görünmeyen) bir bıçak var. Bıçağın ucundan 14 adet kan damlıyor ancak hiçbirı birazdan ölen kadının değil. Bu durumdan çok korkuyorum. Eserde, daha kimin öleceği belli değil. Eser olarak ben bile ölebilirim. İşte, sırf bu yüzden bile bir eser olmak istemiyorum ve zaten, en başta da dediğim gibi, beni Umut Yalım yaptığı için: Ben bir eser değilim.

6. Yapıt: Ben bir Eser Değilim no: 101

Bu yapıt da, deminki yapıttan cesaretle alarak, kendini ifâde etmek istedi:

Bu eser turuncu bir eser. İçeriği:

Gözlük + tabure + limonata - (34 x kan) + Londra x

Aşk +

kurukafa : yağmur + dekoder x (abajur) - lolipop

Aşk, sevmeyi borç vermektir

+ Su + fresk +

Yorulmak + uskurmu - cinayet x gece +

Cinayet + + Ben = Sene: 1956.

Saat: 07.77

bu bir jettir. Van Gogh'un sağ kulağını kestigi hem de.

Aynaya bakıyorum ancak yansımam yok. Çünkü,

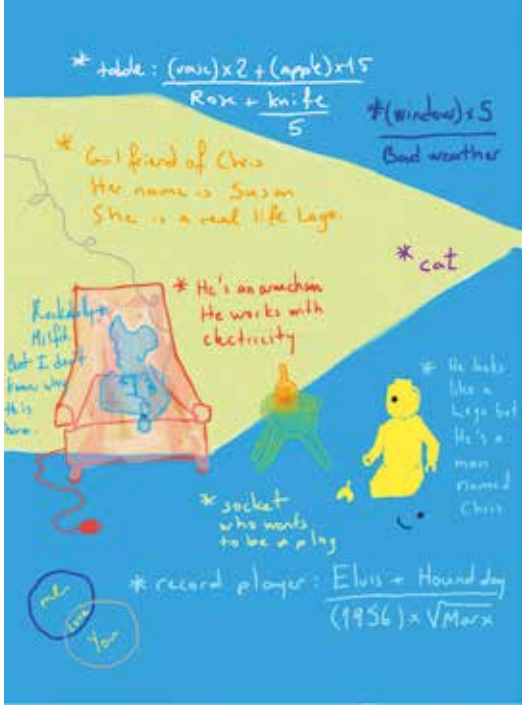
dün gece sakalımı keserken, yanlışlıkla, aynayı öl

dümlüştüm.

7. Yapıt: Zürafa Doğanın Penisidir

Yaptımız, kavunçı bir zemine sahip. Sol alt köşesinde başı kesilmesine rağmen otlayan bir zürafa var. Zürafanın başı, yapıtın ortaya yakın sağ üst köşesinde duran ve bedeninin alt tarafı koltuk biçimde olan Rockabilly'nin kucagında. Kesik olmasına rağmen, Zürafa başının dikik ve kalkık durumunun göndermesi: Dışarda ekonomik, kültürel ve sınıfsal olarak içiçil edilmesine karşın, erkek egemen düzenin ev içinde sürmesi. Zaten, Rockabilly'nin yanında, evin hanımı yanı sıra küçük bir şişme bebek gibi duruyor. Pompasının ucu da, “Ego” yazan bir baloncukla bağlı ancak baloncukun da ucundan ısırılmış. Yani, yapıtta genel bir sönüklük egemen. Evin kedisi yine hava kaçıran bir nesne gibi yanı sıra sönük duruyor sağ alt köşede. Aynı biçimde, sağ üst köşede duran televizyon da öyle. Televizyon camında “Haberler” yazıyor ve yapıt bu şekilde bitiyor.

8. Yapıt: Real Life Lego



Bu yapıt sergiye izinsiz girmiştir. Görselliğini bize dayatmaktadır. Lütfen, ciddiye almayınız.

9. Yapıt: Bir Çalkma Rothko

Rothko'ya o kadar da para vermek istemeyen bir zenginimiz için yapıldı bu çalkma yapıt. Yine de, iyi katanıldığını düşünüyorum. Kan çürüğü bir zemin üstünde 3 tane yatay dikdörtgen blok var. Bu dikdörtgenlerden en üstteki koyu gri ve en incesi. Ortadaki en kalını ve kapkara olanı. En alttaki de, orta kalınlıkta ve açık siyah. Dijital fırça darbeleri biraz korkak. Sanırım, sahte yapıt üretiminde başa gelen sorunlardan biri de bu.

10. Yapıt: Bir Umut Yalım'ın Otoportresi

Umut Yalım, bu sergiyi kendi otoportresiyle bitirmeyi yeğliyor. Tensel yerine tinsel bir otoportre. Yıllar içindeki titilişlik ve yoksayılışlıkların ardından kendini bir natümort gibi hisseden Umut Yalım, bu yapıtta kendini bir otoatümort biçiminde resmediyor. Yapıtın geneli bulanık. Sanık yapıta, eşyalar kırılmasın diye sanılan o baloncukta plastik poşetin ardından bakılıyor. Yapıtın merkezinde, bir kaya var ancak kaya çok yumuşak. Plastik bir çatalla (bıçak bile değil) dahi dilimlenebiliyor. Kayanın yanında bir salıkım üzüm var. Plastik olmalarna rağmen hepsi çürümüş. Salıkım üzümün yanında soydam bir elmek var. Ekmegin içinde belki binlerce tutsak insan figürü. Ancak hepsi de, çocukken oynadığımız o hâki yeşil plastik askerler gibi. Yapıtın sol üst köşesinde, mobese kamerası var. Ancak eriyor durmadan. Erilen damlaları da, yapıtın sol alt köşesindeki bir serum şişesinin içisine damlıyor. Şişeden çıkan boru bir beyne bağlı. Beynin bir fişi var ancak hiçbir prize takılı değil. Bu satıra birlikte yapıt ve sergi bitiyor. Umarım, fazla vaktinizi almamışsımdır. Sağıklı ve esen kalın. Başka bir sergide görüşmek dileğiyle, hoşça kalın.

RAMAZAN CAN

Ne Yerdeyim Ne Gökte

9 Eylül - 18 Kasım 2021

İstanbul



ANNA LAUDEL

İSTANBUL | DÜSSELDORF

www.annalauedel.gallery

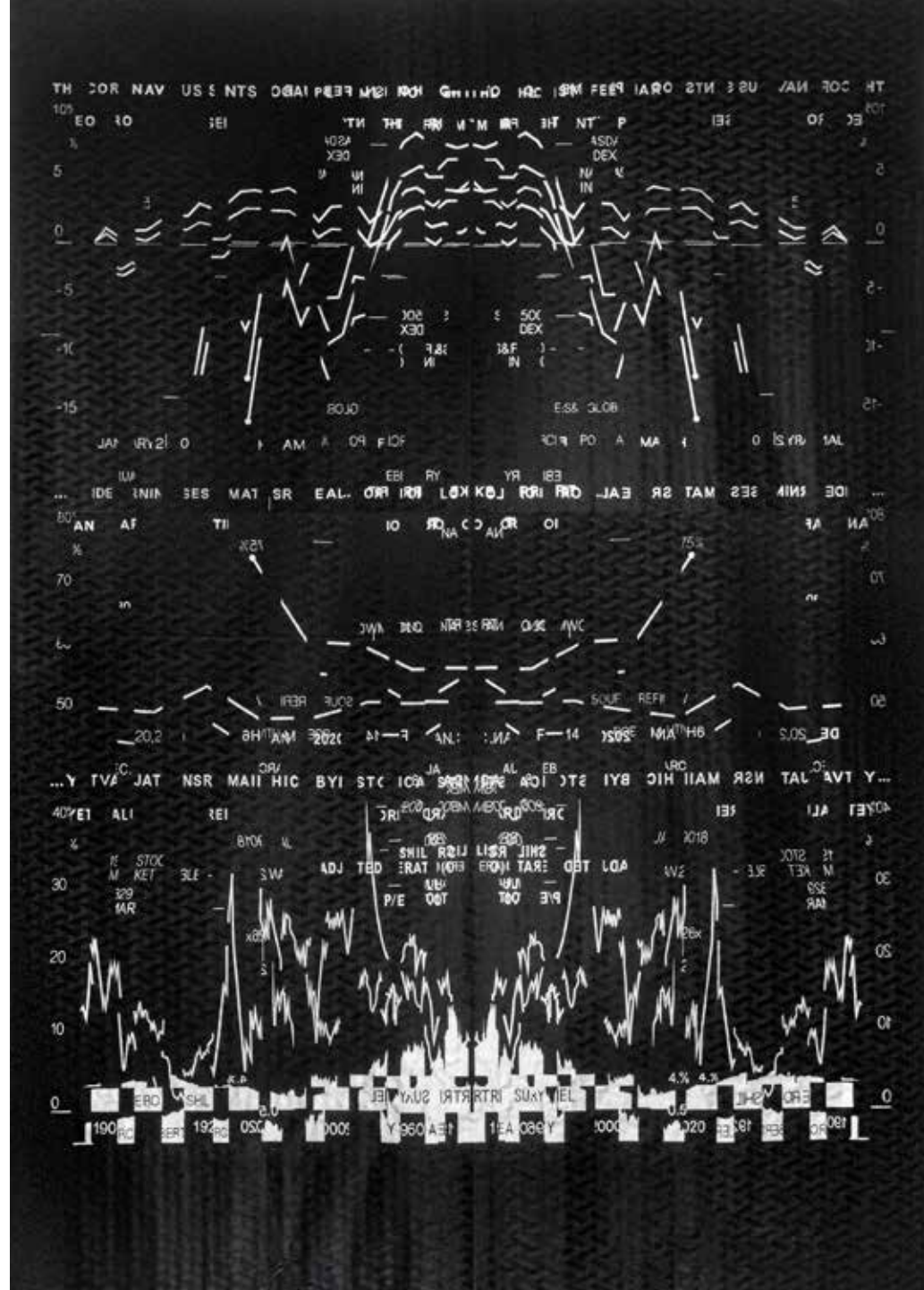
Kazancı Yokuşu No: 45, Gümüşsuyu Mah, Beyoğlu

T: +90 212 243 32 57 info@annalauedel.gallery

Oyunlar, haritalar, *piyonlar*

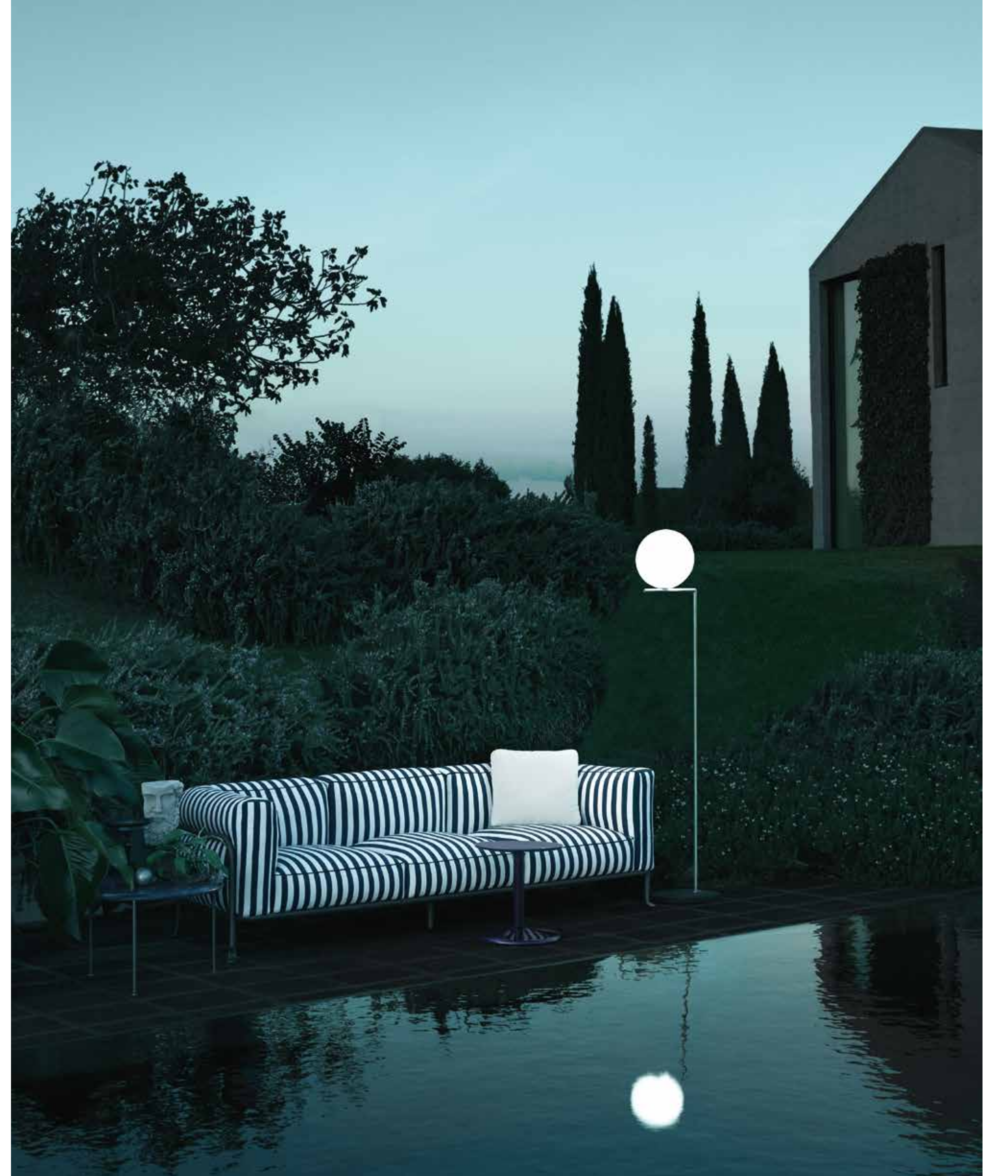
Yazı: Oğuzhan İzmir

SANATORIUM, Ludovic Bernhardt’ın *The Gaming Room* başlıklı galerideki üçüncü kişisel sergisine 24 Ekim 2021’e dek ev sahipliği yapıyor. Sanatçının grafikler, haritalar, oyunlar gibi küresel süreçleri geniş bakış açısıyla aktaran görselleştirmelerini inceledik



Mütemadiyen kaos içinde yaşıyoruz. İlginç olan ise, içinde yaşadığımız bu kaostun her temsiliyetinde, her yansımasında mutlak bir düzen söz konusu. Dünyayı yönetsel bölgelere ayrılmış resmeden haritalar, finansal hareketlerin inişini çıkışını işaret eden grafikler, ölen, doğan, doğuran, göç eden bireyleri birkaç hanede toplayan *Excel* dosyaları ya da kriz durumlarını birkaç cümlede özetleyen son dakika kutusu hep bu kaosu “anlaşılır” ve “açıklanabilir” bir formda görselleştirme hevesinin ürünleri olarak karşımıza çıkıyor. Bu görselleştirmeler de şüphesiz “yönetme” amacına yönelik oluşturuluyorlar. Hâkim ve üstten bir bakış açısıyla oluşturulan bu temsiller “büyük resmi” görüp “büyük oyunu” şekillendirmek isteyenlere hizmet ediyor. Ancak bunlar yalnızca pratik aletler değil, “yönetilenlerin” de perspektifini oluşturan simge sistemleri aynı zamanda. Ludovic Bernhardt işte bu kapalı sistemleri parçalarına ayırıyor. Parçalar ise bir virtüs gibi kendilerini kopyalayarak çoğalmaya devam ediyor.

SANATORIUM’un 10 Eylül-24 Ekim tarihlerinde ev sahipliği yaptığı *The Gaming Room* sergisi, Ludovic Bernhardt’ın grafikler, haritalar, oyunlar gibi küresel süreçleri geniş bakış açısıyla aktaran görselleştirmeleri malzeme olarak kullandığı üretimlerden oluşuyor. Bernhardt, kırılma noktası teşkil eden toplumsal olayları “yöneten” bakış açısıyla anlaşılabilir hale indirgeyen bu simge ve anlam sistemlerini adeta diseke ediyor. Ardından, açığa çıkan sembol ve şekiller arasındaki şiirsel ilişkileri mercek altına alıyor. Örneğin, *Night Music 2* ve *Coronavirus spread sinks world stock markets - 1&2* isimli üretimler, Koronavirüs pandemisinin ilk dönemlerinde finansal marketlerdeki düşüşü görselleştiren grafikler üzerinde yaptığı oynamalar ile meydana gelmiş. Grafikte çeşitli coğrafi merkezlerde (borsalar) boğumlanan para akışlarını temsil etmek üzere kullanılan harfler ve çizgiler kesin vuruşlarla parçalarına ayrılıp birbirlerine göre yeni konumlarda yerleşiyorlar, bazı kısımlar ise nakışın arka yüzünde kalan iplikler gibi siyah renkli arka plana gömülüp kayboluyor. Bu çizgilerin, ancak özgönderimsel bir şekilde, beraber oluşturdukları düzen içinde anlam kazandıklarını ve gerçekliğin kendisi değil birer politik temsiliyet projesi olduklarını hatırlıyoruz böylece. Parçaları önümüze serilmiş bu anlam sisteminin, göğüs kafesi açılıp organları çıkarılan bir ceset gibi, bütün olmaya gücü yetmeyen bir parçalar kümesi halini aldığına şahit oluyoruz. Ancak sanatçı bu grafiklerde ve haritalarda görünmez olanı su üstüne çıkarmak gibi bir amaç üstlenmiyor. Yalnızca bu simgelerin birbirleri ile oluşturdukları görsel ilişkiler üzerine yoğunlaşarak yeni bağlantılar kuruyor. Bu yeni oluşan “resimler” adeta birer parodi halini alıyorlar: işlevsiz, birbirlerine teğet birleşen bir zamanların güçlü temsil elemanları...



Borea outdoor collection, design Piero Lissoni. www.bebitalia.com

mozaik

B&B Italia Stores: Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 İstanbul
T +90 212 327 0595 - F +90 212 327 0597
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya/Ankara
T +90 312 440 0610 - F +90 312 440 0594
www.mozaikdesign.com - info@mozaikdesign.com

B&B
ITALIA **OUTDOOR**

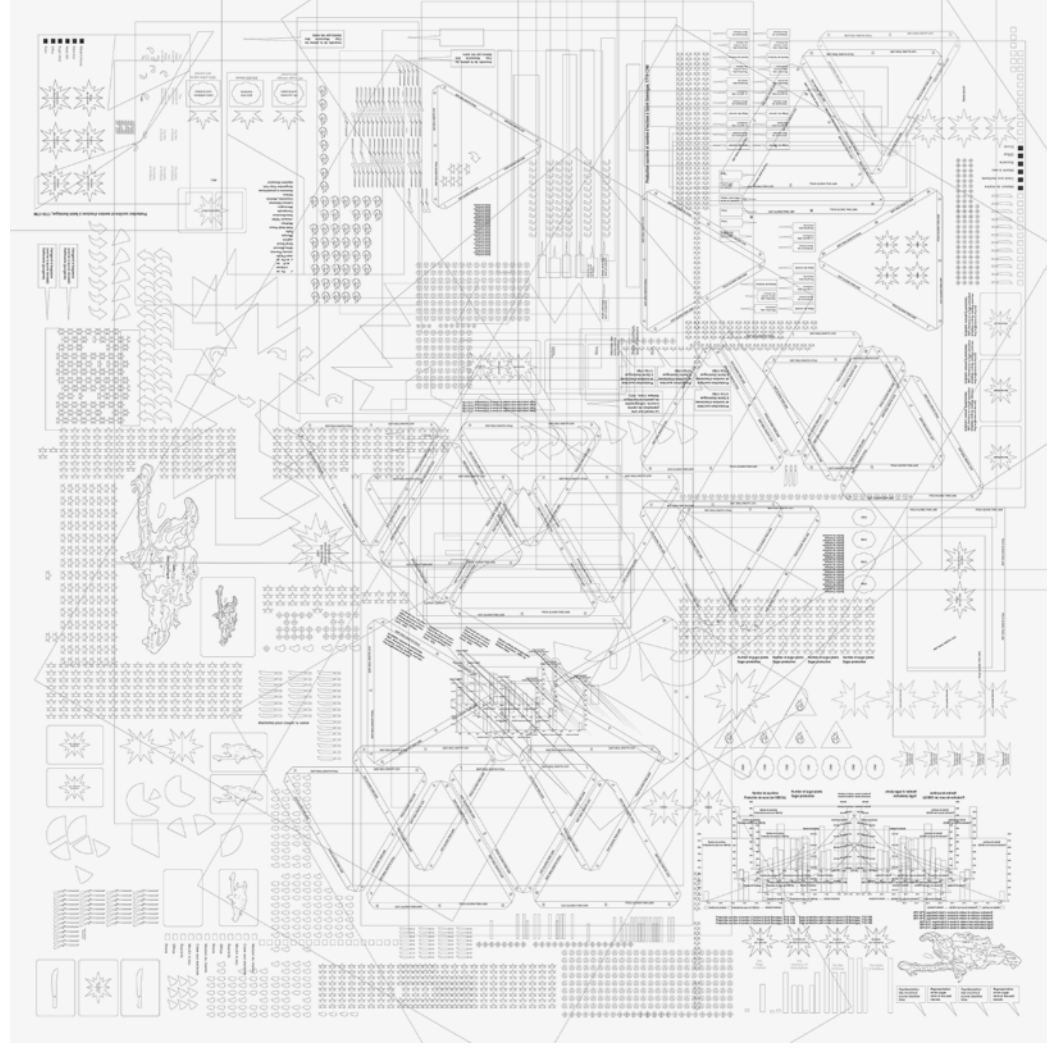
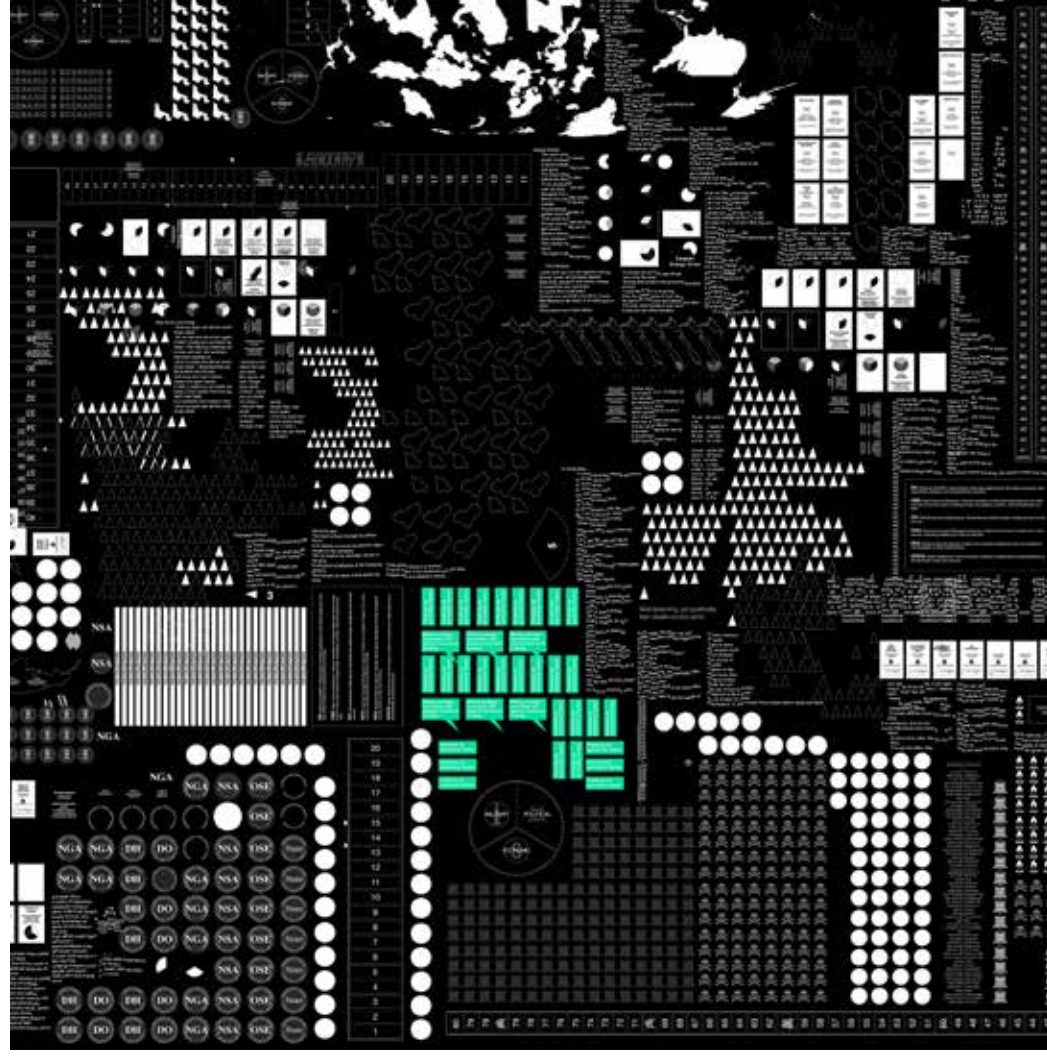
Serginin ismine de esin kaynağı olan *Night Music 1 (CIA Game)* isimli duvar kâğıdı CIA'nın ajanlarını eğitmek için kullandığı strateji oyunu temel alınarak hazırlanmış. Bu oyun, ülkeler arası siyasetin Amerikan bir bakış açısıyla yönetilebilir kategoriler ve kriz anları çevresinde temsil edildiği bir sisteme sahip. Oyunda kullanılan simgelerden biri bir pasta grafiği var. Bir tam daire üç eşit parçaya bölünmüş ve her dilime bir kategori atanmış: siyasi, ekonomik ve askeri. Bu kavramsallaştırma her ne kadar alışık olduğumuz bir gruplama olsa da bir oyun basitliği içinde yer aldığında temsiliyet gücüne dair bir soru işareti yaratıyor: Dünya gerçekten bu üç kategoriye sığabilir mi? Bu pasta şeması kendini tekrarlayarak yayılıyor, dağılımına devam eden diğer simge ve işaretler ile yan yana ilerliyor ve hepsi beraber bir labirent oluşturuyor. Bu labirent bir oyun dünyasının temsil ettiği kadar yaşadığımız dünyanın belirli bir ideolojinin gözlüğü ardından gözüktüğü halini de temsil ediyor. Sanatçı, oyunun orijinal halindeki anlam sistemini yeni bir çerçevede sunarken, oyunun temelini oluşturan kurumsal ideolojiye de kapı aralıyor. Bir oyun basitliğine indirgenmiş olsa da prensipte CIA'nın gözünden dünyayı görüyoruz bu oyunda.

Ajan eğitiminde kullanılan oyunun sunduğu ideolojik bakış açısına dair izler bulduğumuz diğer bir iş de *Chaos Game - 2* isimli yerleştirme. İlginç olan ise sözünü ettiğim üstten ve hegemonik bakış açısının bu sefer karşı-hegemonik bir halk hareketi olan Haiti Devrimi'ni temsil ederken kullanılıyor olması. Haitililer'in Fransız sömürgecilere karşı kazandıkları bu zafer ve ardından kurdukları başarılı cumhuriyet izleyiciye bir CIA operasyonu gibi sunuluyor. Yerleştirmenin bir operasyon masasını anımsatması da bu izlenimi güçlendiriyor. Tabandan gelişen bu demokratik hareketin içerebileceği ilişkilermeler, rastlantılar, sebep olduğu acılar ve etik olarak doğru pozisyon almakta zorlanabileceğimiz durumlar bir anda spesifik aktörlerin planlı ve hesaplı adımlarla ilerlediği, kazananı kaybedeni aşikâr bir oyuna dönüşüyor. Hayatları pahasına özgürlük için çabalaayan kişiler haritadaki minik piyonlarla temsil ediliyor. Oyunların her zaman masum olmadıklarını hatırlatmak isterim. Öyleyse, sanatçı sömürgecilik karşıtı tarihte önemli bir olayı anlamından ve değerinden soyarken ve neokolonialist çarkların en kritik üyelerinden olan bir kurumun perspektifinden sunarken sömürgeci, kontrol manyağı ve kana susamış olan CIA'nın ideoloji ve perspektifini de yeniden üretiyor mu? Yoksa, sadece bu zıtlığa dikkatimizi çekerek izleyicinin tamamen özgür bırakıldığı bir tartışma ortamı mı yaratıyor?

İlginç bir karşılaştırma noktası oluşturması için geçtiğimiz bahar Arter'de gerçekleşen KP Brehmer sergisini hatırlatmak istiyorum. Sergide benzer şekilde makro verileri yeniden yorumlayan ve göz önünde olmayan veriyi gözler önüne süren işler vardı. Brehmer'in bu üretimlerde bir politik ajanda çevresinde hareket ettiği ve üretiminin propagandaya alet olmadan politik olabileceğine inandığı söylenebilir. Bir anlamda Brehmer, kurumların süreç ve ürünlerini yapışöküm ile ifşa ederek kapitalist ekonomiyi ve kitlesel medyanın gücünü eleştirir.* Sanatçının bu aleni amacı, aynı zamanda temsil ettiği gerçeklikle ilişkisine ve ona dair bakışını da açıklıyor ve aklıyor. Bir anlamda sanatçının politik duruşu, işlerini yorumlamak için bir kullanım kılavuzu olarak işlev görüyor. Bernhardt'nın üretiminde ise böyle siyasi bir çizgi Brehmer'e oranla çok daha belirsiz. Her ne kadar iki sanatçı da izleyici kendi anlam bütününi yaratabilsin diye bütünləri parçalarına ayırıp sunuyor olsa da Brehmer izleyici üzerinde daha kuvvetli bir tahakküm uyguluyor, Bernhardt ise izleyiciyi sunduğu yapıtaşları ile kendi dünyalarını oluşturmak konusunda daha özgür bırakıyor denebilir. Bu kuvvetli tahakkümün sanatçının siyasi ajandası çerçevesinde kabul edebiliyoruz. Hayal ettiği "daha iyi dünyaya" davet etmek için, bizi orayı görmeye zorluyor. Bu farklılığın temelinde de dönemsel bir fark yatıyor diye düşünüyorum. Aradan geçen elli yıl sonra, anlamın artık çoktan buharlaştığı, havada uçtuğu, herhangi bir ifşanın ille de politik bir yansıması olmadığı bir zamanda yaşıyoruz. Bu noktada sanatçıdan imkânsız bir göreve çıkmassını beklemek adil olmayabilir.

The Gaming Room'da yer alan işlerin belirsiz siyasi çizgileri bir dereceye kadar özne durumundaki ideolojilerin ve perspektiflerin yayılmacı karakteriyle de ilişkili. Öyle ki, bu kurumsal ideolojiler, Bernhardt'nın işlerinde olduğu gibi, yapışöküme uğratılsa da ortaya çıkan parçalar bizi kendiliğinden alternatif ve daha iyi çözümlere götürmüyor. Tam tersine, bu parçalar birer genetik kod gibi, yeni oluşan görüşlere sızıyor. Üzerinde cüzi etkiye sahip olduğumuz küresel süreçleri etkilemek için attığımız her adımda, geliştirdiğimiz her çözümde bu parçalar yeni ve alternatif olanı kontamine etmeye devam ediyor. Öyle ki, baskıcılığı, insafsızlığı çoktan ifşa olmuş kurumlar altında, bu kurumların zihniyetini içselleştirerek yaşamaya devam ediyoruz. Yaşamaya devam etmekle kalmayıp bu ideolojilerin yeniden üretimine de katkıda bulunmaktan kaçınıyoruz. 🌱

*KP Brehmer sergisinin bu yönüyle ilgili bir yazı önerisi: Diren Demir, *KP Brehmer'den Günümüze Çağdaş Sanatta Görünmeyen Açığa Çıkarma ve İfşa Etme Eğilimleri*, <https://nacmanlisanat.com/kp-brehmer-ifsa-etme-egilimleri/>, 24.08.2021



(Ön sayfa)
Coronavirus spread sinks world stock markets - 1, 2020, Goblen: bazin üzerine gümüş mürekkep (Afrika damask kumaşı), 210 x 142 cm

(Üst)
Night music 1 (CIA game), 2021, Duvar kâğıdı, folyo üzerine baskı, 276 x 800 cm

(Ortadaki)
Chaos game - 2 (Haïtian revolution) 2021, Hahnemühle fotoğraf kağıdına baskı, ahşap masa, led ışık, 3 + 1 AP, 150 cm x 150 cm x 40 cm

(Alt)
Fotoğraf: ©EarFish



FERAHLATAN ORGANİK İÇECEKLER.

@organicsbyredbulltr | organicsbyredbull.com

Yetenek doğasında var.



OLUMLAYAN DÜNYA

ALİ ŞENTÜRK - AYÇA TELGEREN - BERAT IŞIK - DENİZ ÇOBANKENT - EKİN KANO
GAMZE ESKİNAZİ - İLGEN ARZIK - MURAT MOROVA - NAZIM ARSLAN - NERİMAN POLAT
SEVİM KAYA - SEZA PAKER - SİYA FATİH GÜRBÜZ - SOYHAN BALTACI - UĞUR GÜLER
VAHHAB AYHAN - YİĞİTCAN ALPER - YILMAZ BULUT

KÜRATÖR : M.WENDA KOYUNCU

12 EKİM - 30 KASIM 2021

summart

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

  @summartsanat

Sanatsal üretimin, basit anlamda, verili dünyaya karşı bir olumsuzlamanın semptomu olarak işlediği iddia edilebilir.

Ancak buradaki olumsuzlama yaşamı daraltan etkilerin, yasaların kurumların veya söylemlerin olumsuzlanmasıdır, bir tür direniş uğrağı yaratılmasıdır. Sanatsal yaratım, yaşamdan yana yatırım yapmanın edimidir biraz da. Yani bir yandan bir duruma tepki olarak kendini ortaya koyarken, diğer yandan bir virtüellik ya da öneri ile kendini açar. Verili imgeye teslim olmaktan kaçınarak, kendi imgesini üretir veya uzlaşımsal imgeyi bozarak, dönüştürerek başka bir çizgiye kaydırır. Bu da yaşamla kurulan bağın öznel bir varoluş biçimidir aynı zamanda. Kendi tercihini yaratmanın bir stratejisidir Sartre'ın deyimiyle.

Olumlayan Dünya sergisi, yaşamı onu hapseden şeydelerden kurtarma ve kişinin ötesinde bir şey yapma çabasında birleşmeyi, renklerin, çizgilerin veya imgelerin dirimselliğini, yaşama tonunu var edebilmenin, yeni yaşam imkanlarını inşa etme sürecine katılmanın gerekliliğine odaklanma arzusundadır.

M.WENDA KOYUNCU

Eşyanın yeni tabiatı: *Redimeyd*

Röportaj: Selin Çiftci



Gündelik hayatın aşına nesnelerini, kendi tabiatında dönüştürüp yeniden yorumlayarak, başka anlamlara ihtimal kapıları aralayan Şakir Gökçebağ'ın son sergisi *Redimeyd*, 15 Ekim'e kadar Ferda Art Platform'unda devam ediyor. Sanatçıyla yeni sergisini, görme biçimini ve “sıradan olan”ı konuştuk

Şakir Gökçebağ, Fotoğraf: Berk Kır

Sonraki sayfa (soldan sağa, yukarıdan aşağı)
Şakir Gökçebağ, *Redimeyd*, 2021, Yerleştirme görüntüsü
Şakir Gökçebağ, *İsimsiz*, 2021, Halı yerleştirme, 340x175cm
Şakir Gökçebağ, *İsimsiz*, 2021, Halı yerleştirme, 231x350cm
Şakir Gökçebağ, *İsimsiz*, 2021, Halı yerleştirme, 219x216cm

Görsellerin tümü Ferda Art Platform'un izniyle kullanılmıştır.



Readymade malzemeler kullanıp, işlevinden, formundan kopardığınız nesne için, pek çok yönden katmanlı ve yeni bir düşünce zemini sunduğunuz bir sanat pratiğiniz var. *Redimeyd* sergisinin, ismine referansla kendi eleştirisini; kendi yapı-bozumunu da tarif ettiğini söyleyebilir miyiz?

Evet, söyleyebiliriz. *Redimeyd*'in bu şekilde yazılmasında bir bıyık altı durum söz konusu. Yapı-bozumu sadece sanat eserleriyle sınırlı değil elbet. Sözlü anlatımlarla da yapılabilir. Kaldı ki bu şekilde üretilmiş pek çok eser ve sergi isimlerim var. Bunun görsel imgeye nasıl bir katkısı vardır bilmiyorum. Ama geniş açıdan bakıldığında genel konsepti tamamlama fonksiyonu var diyebiliriz.

Redimeyd sergisi, sanat pratiğinizde nerede konumlanıyor; nasıl tarif edersiniz?

Sanat sadece belli bir zaman diliminde üretilmez. Üretim, hayatın her anında olabilmelidir. Sanat üretimi için belli bir mekân da olamaz bana göre. Yolda, uçakta, deniz kenarında her yerde sanatla karşılaşabiliriz. Dolayısıyla ben, gördüğüm imajlardan, malzemelerden yola çıkan fikirleri yine bu malzemeleri kullanarak somutlaştırıyorum. Bana göre bunlar hayatın kendisi, zaten bizim dünyamızda olan şeyler. Ben onları başka türlü görüyor ve gösteriyorum.

Bugüne kadar gerçekleştirdiğiniz pek çok yerleştirmeyi; *site-specific* olarak tasarladınız; bu anlamda *Redimeyd*'de mekânla nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?

Mekânla olan ilişki farklı şekillerde ele alınabilir. Mekânın kendine özel durumlarının sergi ya da eserle beraber tasarlanması veya bitmiş sanat eserlerinin mekâna uygun bir şekilde yerleştirilmesi. Bu çok geçişken bir konu. Her iki durumda da mekân ve eser ilişkisi önemli. Bu sergimde bazı işler duvar ölçülerine uygun olarak tasarlandı. Yüksek tavana, özellikle de köşelere uygun yeni işler ürettim.

Düşünceyi malzemeye yerleştirdiğiniz, ama empoze etmediğiniz; objeyi ilk temsilinden koparmayıp, dönüşümüne davet ettiğiniz bu düzlemde; objenin/ nesnenin yeni kozasını inşa ederken hassasiyetleriniz; öncelikleriniz neler oluyor?

Benim üretimlerimde başlangıç, ilk kıvılcım veya esinlenme hep görseldir. Zihinsel analizler ve yorumlamalar bu görselden çıkar. İlk başlangıç imgesi pek çok şey olabilir. Eğer o herkesin bilmediği, ilk görüşte algılamadığı bir nesne ise onu sergilemeyi tercih etmem. Tercihim hep çok bilinen objelerden yana olmuştur. Az bilinen objelerle yapılan işlerin algılanması lokal kalır, ilave bilgi gerektirebilir. Bir diğer durum da, yaptığım müdahalelerde aşırıya kaçmam. Obe tanınır durumda olmalıdır. Yoksa genel konseptin anlaşılabilirliğini etkiler. Bana göre izleyicinin kısa zamanda her şeyi kavraması gerekir. Aksi durumda sonuç sadece görselden ibaret kalır.

Arka planını merak etmediğimiz, “nasıl”ını sormadığımız, hazır, endüstriyel nesneler üzerinden kurguladığınız bu yeni, incelikli ilişki biçimleri; kendi içerisinde tüketime, alışkanlıklara dair bir eleştiriyi de barındırıyor mu?

Evet, doğrudan olmasa da bu konuya bir gönderme var. Benim için her obje değerlidir. İster bir endüstri ürünü olsun isterse bir taş parçası, her obje kendi içinde potansiyel olarak bir yaratıcılık barındırır.

Gündelik hayatınızda bu gözü, görme biçimini, perspektifi canlı tutmak, sürekli kılmak için neler yapıyorsunuz?

Açık söylemek gerekirse pek bir şey yapmıyorum. Bu konuda kendimi şanslı hissediyorum. Günlük yaşamımda etrafımda olup bitenler bana yetiyor. Pek çok şeyi bir arada görebildiğim bit pazarlarına giderim arada bir. Bir araya gelmesi neredeyse imkânsız olan pek çok şeyi, belki de ilham veren şeyleri, bir arada görebiliyorum orada. Aynı şekilde atölyemde pek çok malzeme var. Bir satranç oyunu gibi bir araya gelme hamleleri kurgularım. Farklı malzemeler ve konularla aynı gün içinde peş peşe meşgul olabiliyim. Bu durum maymun iştahlı gibi görünse de yaratıcı sonuçları olur.

Son olarak, sizce “sıradan” olan şey nedir?

Eşyanın tabiatına aykırı olmayan şeyler “sıradan”dır desem... Sıradan bir cevap oldu. Çok zor bir soru, bir o kadar da göreceli. Bence “beklentilerin dışında olmayan şeyler” sıradan olan şeylerdir. 🌸



Huo soruyor

Bu sayıda, *Huo Soruyor* için kitaplığıma döndüm. Önceden altını çizdiğim bazı satırları Dilek Winchester’ın pratiğini düşünerek seçtim. Dilek de bu alıntılara kendi notlarını ekledi. Edebiyatın, sanatın, yaşamın, düşündüklerimiz ya da hissettiklerimizin buluştuğu bu sayfalara kendi notlarınızı eklemeniz dileğiyle...

İnsanca özelemler dünyaya uymuyorsa, bozuk olan dünyadır; insanca özelemler değil...

—Oruç Aruoba, *İle*, Metis Yayınları

Aruoba’nın dilinin sadeliği hep çok çarpıcı geliyor insana. İnsanca özelemlere dair şu an umutlu hiçbir sözüm yok. Umutsuzluğu biraz da çaresizlikten askıya alıp Aruoba alıntısına bambaşka bir Aruoba alıntısıyla cevap vermek isterim ama. Benim ilk okuduğum kitabından, yazarın alışık olduğumuz metinlerinden farklı bir metin. Kuruyemişli olan metni, belki biliyordundur. Biraz muzip bir tarafı var. Aynı zamanda Aruoba’nın o duru ifadeye nasıl vardığına dair bence bize bir şey söylüyor. Hiç beklenmedik bir biçimde bol kelimeli, fındıklı fıstıklı bir metin.

Şöyle başlıyor:

“Bir akşam kuruyemişçiye gider, kuruyemiş alırsın. ‘Ayrı mı olsun, karışık mı?’ diye sorar satıcı. ‘Karışık,’ dersin: biraz beyaz leblebi, tuzlu fıstık, badem, Şam fıstığı (kabuklu olandan çünkü kabuksuzu çok pahalı), biraz da fındık -tuzla kavrulmuş. Satıcı kesekağıdını doldurur, sallar, içindekileri iyice karıştırır.”

Ve şöyle bitiyor:

“Yaşamı anlamaya başlamışsındır. (-Şimdi ne yazacağını biliyorsun.)”

Kuruyemişin karıştırılması, sonra sırayla hepsinin tek tek ayrılıp, avuç içinde toplanıp, yenilmesi ve geriye bir şey kalmadığında artık ne yazacağını biliyor olmak. Bu cümlenin parantez içine alınmış olması da matrak: “(-Şimdi ne yazacağını biliyorsun.)” Buradaki “şimdi” anı ve o ana giden süreç bana son derece tanıdık gelen bir an.

“Manzara bir ruh halidir” sözünü gitgide daha müphem buluyorum. Bu sözle birçok kapılar açtılar. İngiliz anahtarı gibi becerikli bir söz. Bu anahtara yeni bir diş daha açmak lazım: - Manzara sadece bir ruh hali değil, bütün bir insandır...

—Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resme Başlarken*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ülkü Dergisi, Şubat 1946, Sayı: 105

İçinde olduğun manzaranın dışına düşmek ilk aklımdan geçen şey. *Resme Başlarken* farklı projeler için dikkatle okuduğum bir kitap aslında. Ama bu alıntıyı okuyunca ister istemez, bu araştırmalar değil, özellikle İvi Stangali geliyor aklıma. İş Bankası Sanat Galerisi’nde Eyüboğlu’nun arşivinde bulunan mektuplardan bir seçki sergilenmişti. Çok iyi bir



Dilek Winchester, İhlamur ağacı (Büyükada Rum Yetimhanesi), 2018

sergiydi. Sanırım kitabı da basıldı hatta. Ben İvi Stangali’den ilk defa bu sergi sayesinde haberdar oldum. Sergideki onlarca mektup arasında unutulmaya direnen keskin ve içten bir çılgılık gibi gelmişti. Bir yandan da hepimizin birbirimize nasıl görünmez ağlarla bağlı olduğunu düşündürmüştü. Geçen senelerde *The Futureless Memory* adlı sergi üzerine çalışırken zorunlu göçe maruz kalanların geride bıraktıkları manzara- lar-ve bir topluluğun içindeki yerlerinin kaybı için de yas tuttukları üzerine yeniden düşündüm. Serginin başlığı da bu tür yasla ilgili.

Stangali 1942’den 1964’e kadar Akademide Bedri Rahmi atölyesinde önce öğrenci, sonra asistan olarak çalışıyor ve son derece aktif bir sanatçı. On’lar grubunun bir üyesi. Ancak 1964’te sınır dışı edilen 12 bin Rum’un arasında Stangali de var. İstanbul’dan ve akademide parçası olduğu ortamdan koparılıp yaşamını Atina’da sürdürmek zorunda bırakılıyor. Hera (Büyüktaşçıyan) ile 2015 yılında Salt’ta sergilenen Şam’da Kayısı bağlamında güçlerimizi birleştirip Stangali anısına bir fanzin yapmıştık. Stangali’nin Atina’dan Bedri Rahmi’ye yazdığı mektuptan şu sözler fanzinde de yer alıyor:

“Bana uzun uzun anlatın oraları. Ne yapıyorsunuz, kimleri görüyorsunuz, neye kıızıyorsunuz, neye seviniyorsunuz...”

Şu dünyada oturacak o kadar yer yapıldı: Kulübeler, evler, hanlar, apartımanlar Bölüşüldü oda oda, bölüşüldü kapı kapı Ama size hiçbir hisse ayrılmadı Duvar dipleri, yangın yerleri halkı, Külhanlarda, sarnıçlarda yatanlar!

—Behçet Necatigil, *Silinir Ayak İzleri (Evler şiiri)*, Adam Şiir Klasikleri

İki şey çağırıyor benim için bu şiir. İlki Sylvia Plath’ın bir şiiri. “Yapıldı” ve “ayrılmadı”ya karşılık “yaptım” fiili zıt köşelerde durduğu için.

*This is a dark house, very big.
I made it myself,
Cell by cell from a quiet corner,
Chewing at the grey paper,
Oozing the glue drops,
Whistling, wiggling my ears,
Thinking of something else.*

Slyvia Plath

İkincisi orijinali Bosch’a atfedilen Van der Heyden’in gravürü. Son dönem üniversitede verdiğim bir ders için öğrencilerle Gaston Batchelord’ın *Mekânın Poetikasi*’ndan okumalar yapıyoruz. Bu kitapta *Kabuk* adlı bölümde geçiyor. Kalabalık bir grup dev bir istiridye kabuğunun içinde mekân tutmuşlar. Yemek yiyen, şarkı söyleyen, kusan, eğlenen insanlarla ve hayvanlarla dolu bir deniz kabuğu. Yüzen bir ev. Olağanüstü detaylar var.



Dilek Winchester, İsimsiz (Büyükada Rum Yetimhanesi), 2018

Zaten sevincin en güzel tarafı, tesadüfi ve bedava olmasıdır; özgürdür sevinç ve Tanrı’nın armağanıdır herkese, ıhlamur çiçeğinin esip gelen kokusu gibi.

—Hermann Hesse, *Ağaçlar*, Kolektif Kitap

Büyükada Rum Yetimhanesi üzerine bir sergi için ben *İhlamur Ağacı* adında bir yerleştirme yapmıştım. Sergi Galata Rum Okulu’nda Hera Büyüktaşçıyan’ın müthiş emek ve enerjisiyle hayata geçmiş olan *206 Odalı Sessizlik: Büyükada Rum Yetimhanesi Üzerine Etüdlr* adlı sergi. *İhlamur Ağacı*’nın ses tasarımını Mine Erkaya ve Gökke Uygun yapmıştı. Binanın içinde dolaşan rüzgârın sesi, ahşabın gıcırtsı ve ıhlamur ağacının yapraklarının hışırtısı ziyaretimizde binanın terk edilmişliği ve ihtişamına eşlik etti. Bu sesleri yerleştirmeye taşımış olduk. İşin adı, Schubert tarafından bestelenmiş olan *Der Lindenbaum* (İhlamur Ağacı) adlı şiire gönderme yapıyor. Çocukların bahçede ıhlamur ağacının altında bu şarkıyı söyledikleri, yetimhanede çalışmış kişilerin anılarında geçen bir detaydı.

Çocukların ve büyüklerin sıklıkla yaralandığı bir dünyada yaşıyorduk (...)

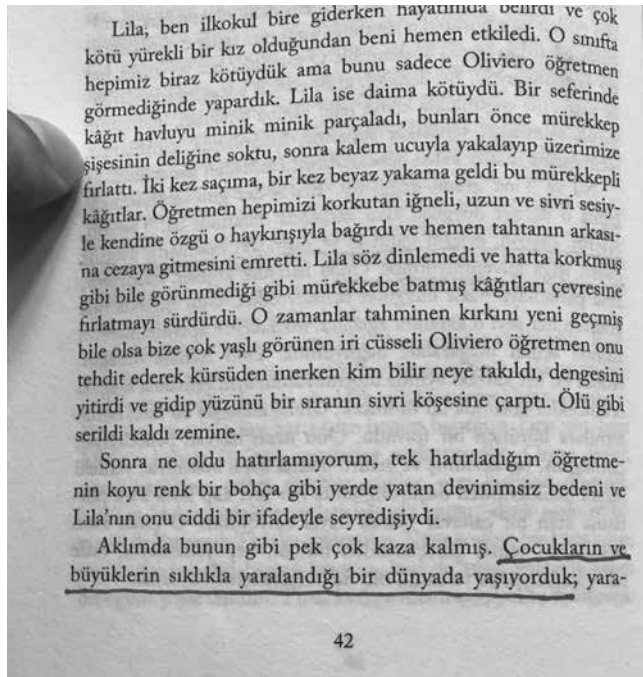
—Elena Ferrante, *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım*, Everest Yayınları

Ferrante hiç okumadım. Ama geçen yıllar içinde Ferrante’nin İngilizce çevirmeninin pek çok röportajını okudum. Ferrante kim olduğunu gizli tuttuğu için aslında çevirmeni mecburen daha ön plana çıkıyor sanırım. Benim bu röportajları takip etme nedenim aslında 2014 yılında gittiğim bir misafir sanatçı programının hoş hatırası. İtalya’da Civitella Ranieri adında eski bir şatoda sanatçı, yazar, şair, müzisyen, çevirmenleri yan yana getiren enfes bir program. Akşamları masa başında toplandığımızda dönen sohbetleri çok güzel hatırlıyorum. Ferrante’nin çevirmeni de bu masadaki kalabalık arasındaydı. Sohbetlerin keyfini belki röportajın satır aralarında arıyorum. Ferrante çok popüler olduğu için de ara sıra karşıma çıkıyor röportajlar. Kitapla ilgili çok dolaylı ama çevirisine dair epey bilgi var dolayısıyla.

Kitapta nasıl bir bağlamda geçiyor tam bilmiyorum ama kitabın adını seviyorum. İçtenlikle “işte benim olağanüstü akıllı arkadaşım” diyebileceğim insanlar var etrafımda. Eski Yunancada aşkın/sevginin çeşitlerine farklı isimler verilmesi, yani bugün bizim bir-iki kelimeye hapsettığımız karmaşanın *eros*, *philia*, *storge*, *agape*, *ludus*, *pragma* gibi kelimelerle daha çeşitli ve farklı tanımlanmış olması bana çok ferahlatıcı geliyor. Bunlar arasında *philia* arkadaşlık için kullanılıyor. Karşılıklılık ve eşitlik üzerine kurulu bir çeşit sevgi. Takdir ve iltifatta çok cimriyiz çoğu zaman. O yüzden başlık beni gülümsetiyor.



Civitella Ranieri. fotoğraf: Dilek Winchester



VISION

ART PLATFORM

Süleyman Seba Cd. No:35
Akaretler - Beşiktaş, İstanbul

visionartplatform.co / info@visionartplatform.co / IG: @visionartplatform

I.—

#soloexhibition

UFUK YILMAZ

Opening 24.09.2021

TAYFA—35

ARTWEEKS@AKARETLER //

MERT ACAR · PINAR AKKURT · TANZER ARIĞ · MAJID BAHARAN
LEYLA EMADİ · SERRA KUŞKAYA · ALBENA MARTINOVA
MEHMET ÖĞÜT · IŞIK ÖZÇELİK · SEVİM SANCAKTAR · ÇAĞRI SARAY
CANDAŞ ŞİŞMAN · NERMİN ÜLKER · UFUK YILMAZ · SEMİH ZEKİ

08 — 19.09.2021

II.—

#grouppexhibition

MIKE BERG · MERVE DENİZCİ UMUT KAMBAK · SEMİH ZEKİ

Opening 24.09.2021

#visionartplatform

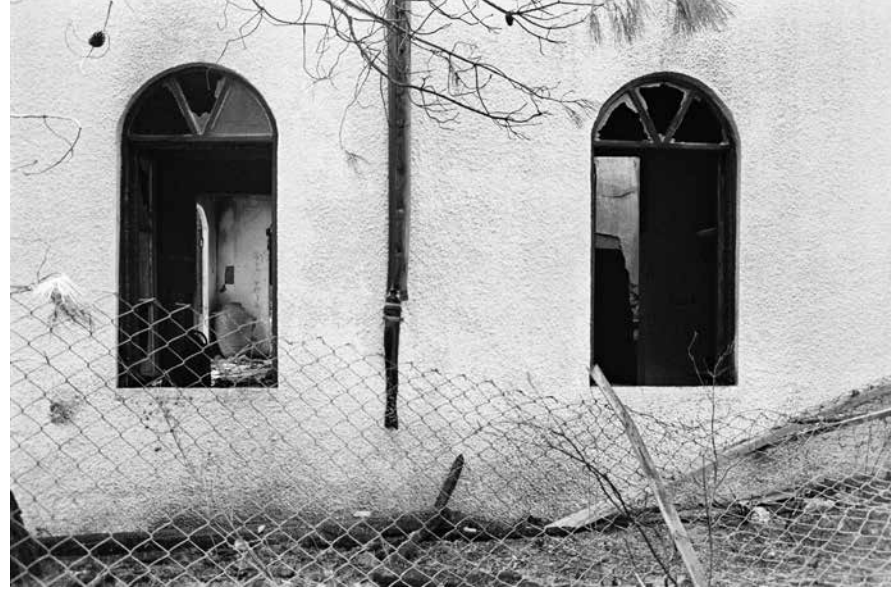
Yeşil *ağıt*



Türkiye önce Ağustos ayının ilk günlerinde ülkenin 40'tan fazla ayrı noktasında yaşanan yangın felaketleriyle sonra ise Karadeniz'de yaşanan sel felaketiyle yüzleşti. Küresel ısınmanın ve iklim değişikliğinin farklı boyutlarıyla kendini bir kez daha görünür kıldığı birkaç haftalık dönemde doğaya, ekolojiye, hayvanlara ve kendi türümüze dair onlarca umut ve yaşam soldu

Şiir ve fotoğraflar: Sami Kısaoglu





28 Temmuz Çarşamba günü Marmaris ve çevresinde başlayan yangında Delikyol'daki aile teknesinde olan yazarlarımızdan Sami Kısaoglu yangın boyunca yeryüzünün onlarca farklı acısına doğrudan tanıklık etti. Bölgede geçirdiği süre boyunca Marmaris yangınından izleri ve anları objektifinin merkezine alan yazarımız, doğup büyüdüğü toprakların sessiz çılgınlığının görsel günlüklerini tuttu.

Unlimited olarak Eylül-Ekim sayımızda Sami Kısaoglu'nun gözünden kimi karelere yer verirken kendisinin yazmış olduğu bir metni bu fotoğraflar eşliğinde okurlarımızla paylaşıyoruz. Gelecek günlerde böylesine büyük çaplı felaketlerin hiç tekrarlanmaması ve umudun tüm canlılar için yeniden çiçek açabilmesini diliyoruz. 🌱

Yeşil'e Ağıt

Ben bir orman idim.
Ağaçlarım vardı.
Yapraklarım parlardı boşlukta,
kıvılcımlanan, parlayan yeşillerime
hayat konardı.

Ben bir orman idim.
Seslerim vardı.
Mevsimlerin sahnesinde yeşillerim
dans eder, nehirlerim şarkı söylardı.

Kimseler bilmezken belki sen görür,
sen duyardın seslerimi, imgelerimi
ben bir orman iken...

Günlerden bir gün yaktılar beni.
Dünya sıcak nedir bilmez iken,
ben sıcaklığı koynuma aldım,
bağrıma bastım,
garip kimsesiz bir orman iken.

Yedi kıtadan ademoğlu,
ağıtlar yaktı yeşillerime,
yuva olduğum hayatlar solarken.

Ben bir orman idim
sana,
tarih yok iken,
tarih var iken,
sessizlik daha
ses olmamışken.

LUDOVIC BERNHARDT THE GAMING ROOM

10.09—24.10.2021

—
PARALLEL VIENNA
CHRISTIANE PESCHEK
SOFT CORE
07—12.09.2021

—
CONTEMPORARY
ISTANBUL
05—10.10.2021

SANATORIUM

KEMANKEŞ MAH. MUMHANE CAD.NO:67/A —34425—KARAKÖY /İSTANBUL SANATORIUM.COM.TR|INFO@SANATORIUM.COM.TR| T:+90 212 293 6717

Gölgelerden nasıl söz edil(*me*)meli.

Walid Raad için

Yazı: Shulamit Bruckstein/House of Taswir
İngilizceden Türkçeye çeviri: Sinan Eren Erk
Görseller: Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery izniyle

Walid Raad'ın yeni eserleri kısa süre önce Köln'deki Kunst-Station Sankt Peter'de gösterildi.¹ *Kitlelerle yeniden buluşmayı özliyorum* adındaki sergi için sergi mekânında Zoom aracılığıyla bir konuşma yapmam istendi. Serginin küratörü hazırlık aşamasında, bana sergiye adını veren *Kitlelerle yeniden buluşmayı özliyorum* başlıklı iki büyük ahşap heykelin fotoğraflarını gönderdi. Biri insan ve diğeri kuş olmak üzere iki heykel, genellikle sanat eserlerini taşımakta kullanılan ahşap kasalardan veya bu kasaların parçalarından yapılmıştı. Eserler görüntülerde adeta, 1943'te tamamen yıkılan ve 1513 ile 1525 yılları arasında inşa edilen Gotik katedral olan bu Roma Katolik kilisesindeki² kamusal anıtlara dönüşmüşlerdi. Kilisenin tarihine dair ilgi çekebilecek bir detay da sanatçı Peter Paul Rubens'in burada vaftiz edilmesi. Fotoğraflara bakınca bu heykelleri daha önce gördüğümü düşündüm. Örneğin Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'ndeki *Dürüst olalım hava yardım etti* sergisinde *Kitlelerle yeniden buluşmak için büyük bir istek duyuyorum* _ VI, XVII, XXXIII adlı işlerini görmüştüm.³ Ayrıca yakın zamanda, benzer heykeller Hamburg'daki Sfeir-Semler'de *Tatlı Dil: Siparişler* sergisinde gösterildi.⁴ Bu eserler orada da, tıpkı burada olduğu gibi, heykellerin Lübnan İç Savaşı sırasında sökülen parçalarını bir araya getiren ve onlara bu defa Köln'de, Aziz Petrus'ta kendilerine çok benzemeyen bir formda yeni bir hayat veren Lübnan hükümet görevlisi Hilwé Hilwé'nin hikâyesine referans veriyordu. Ancak Hamburg'da isimleri farklıydı: *Onyedinci Baskıya önsöz*. Bu heykellerin veya benzerlerinin hiçbirisi *Üçüncü baskıya önsöz* sergisine yol açan *Onaylamayabileceğim Şeyleri Kaşımak*'ta⁵ veya Louvre Müzesi'nde 2013'te açtığı kişisel sergisi *İlk baskıya önsöz*'de⁶ gösterilmedi. Tüm bu sergi başlıkları ve eserler adları birbirine bir ad aktarmaları (*metonimi*) zinciriyle bağlıdır. Peki ama bütün bunlar dönüşüm süreçlerini gösteren geçiş sahnelerini mi yansıtır? Böylesine bir isim ve başlık labirentinden geçerken heykellere ne olur? İfadeleri mi değişir? Bunun aklımızı karıştırması mı gerekir? İsimler neden aktarımın saklanması yeri olarak yaratılır?

İsimlerdeki ve başlıklardaki bu tür anlam geçişleri aslında tesadüfen sanat eserlerini koruyup heykelleri tuhaf biçimde ait oldukları yere yaklaştırsa da hemen heyecana kapılmamak gerekli. Ne de olsa sanatçının *Okıyucuya Mektuplar* ile *Onaylamayabileceğim Şeyleri Kaşımak*'taki tüm işleri, sanatçının tanıklığında, onun elleriyle ve sözleriyle belgelenerek aslında hapsedilmiş, kesilmiş, ayrılmış veya bedenlerinden özgürleştirilmiş, hatta bazen diriltilmiş veya bedenleriyle yeniden bir araya getirilmiştir.

Bu anlam geçişleri ne yönde olursa olsun buradaki iki heykel bana fiziksel olarak Amsterdam, Stockholm ve Hamburg'dakilerden farklı görünüyordu.

Heykeller Roma Katolik kilisesinin içinde iki boyutlu sade görüntüleriyle görkemli bir şekilde dururken geniş ve büyüyen gölgeleri dikkatimi asıl çeken şey oldu.

Gölgeler o kadar canlı ve büyüleyici ki hiçbir imgeyi kopyalamıyor, bu da onların özgürleştirilmiş ve hür bir biçimde kendilerine ait bağımsız hayatları olduğunu ortaya koyuyor. Dev, çift kanatlı bir yaratığın havalandığını, iplerini koparan bir Anka kuşunun⁸ bedeniyle olan bağlarından kurtulduğunu gördüm. Gölgeler için bir uçuş hattı gördüm. Ve bu nedenle konuşmama *Gölgeden nasıl söz edil(me)meli* / *Wie nicht über Schatten sprechen* başlığını verdim. Bu kararı üzerinde uzun süre düşünmeden hızlıca verdim. Belki de aklımda Paul Celan'ın *Sen de Konuş / Sprich auch Du* şiiri vardı.⁹ Ya da 2010'da yaptığı *Beyrut Üzerindeki Gökyüzü*¹⁰ başlıklı konuşmasıyla yürüme eylemini bir psiko-coğrafya egzersizi olarak göğeleri kentin yaralarından kurtarma aracına dönüştürüşünü hiç unutmayacağım Beyrutlu sanatçı Tony Chakar'ın *Gölgeden Söz*



Walid Raad, *Kitlelerle yeniden buluşmayı özliyorum*, 2020/21, Kunst-Station Sankt Peter Köln
 Fotoğraf: Christopher Clem Franken. © Walid Raad

How (not) to speak shadows. For Walid Raad

Text: Shulamit Bruckstein/House of Taswir
Images: Courtesy of the artist and Sfeir-Semler Gallery

Several new works by Walid Raad were recently shown at Kunst-Station Sankt Peter in Cologne.¹ The exhibition was called *I long to see the masses once again* and I was asked to speak in this exhibition in an in-situ lecture via Zoom, without a physical audience. In preparation, the curator and initiator of the exhibition sent me photographs of the two large wooden sculptures *I long to meet the masses once again* which gave the exhibition its title. Two sculptures, human and bird, are constructed from the wooden crates, whole or cut into pieces, that are generally used to transport art. The images present them as public monuments in that very Roman Catholic church,² a Gothic cathedral, utterly destroyed in 1943, that was built between 1513 and 1525. It may be of interest that the artist Peter Paul Rubens was baptized and christened in this church. I thought I had seen these sculptures before. I had seen the work *I feel a great desire to meet the masses once again* _ VI, XVII, XXXIII in the exhibition *Let's be honest the weather helped* at the Stedelijk Museum in Amsterdam, for example.³ Or just recently, similar sculptures were shown in the exhibition *Sweet Talks* at Sfeir-Semler in Hamburg.⁴ There, just like here, they are referencing the selfsame story of the Lebanese government official named Hilwé Hilwé who re-assembled pieces of sculpture that had been dismantled during the Lebanese Civil War, giving them a new life here in Cologne, here in St. Peter, in form of *doppelgängers* that do not quite look like themselves. But in Hamburg their names were different. *Preface to the seventeenth edition*—no longer *I long to meet the masses* Leading to *Preface to the third edition*, a series belonging to *Scratching on things I could disavow*⁵ or *Preface to the first edition*, his solo show in the Louvre 2013,⁶ none of which showed any of these or similar sculptures. All these exhibition titles, names of artworks, are linked to one another in metonymic chains. Do they offer scenes of transit, indicating processes of transformation? What happens to sculptures when they pass through such a maze of names and titles? Do they exchange faces?⁷ Are we meant to get lost here? Why create names as hideouts for transference?

- 1 Walid Raad. *I long to see the masses once again*, Kunst-Station Sankt Peter, Cologne, December 2020–March 2021, initiated and curated by Friederike Schuler.
- 2 The church was constructed in the Gothic style in the sixteenth century on the remains of an earlier Romanesque church. It was bombed during World War II in 1943 and rebuilt in the 1960s. Since July 1960 the church has been run by the Jesuits.
- 3 Walid Raad. *Let's be honest, the weather helped*, Stedelijk Museum, Amsterdam, May 18–October 13, 2019. The exhibition was organized in collaboration with Moderna Museet, Stockholm, where it was shown from February 15 to August 16, 2020.
- 4 Walid Raad. *Sweet Talks*, Sfeir-Semler Gallery, Hamburg, November 5, 2020–February 19, 2021.
- 5 Walid Raad. *Scratching on things I could disavow*, long-term project, 2007–ongoing.
- 6 Walid Raad. *Preface to the first edition*, Louvre, Paris, January 19–April 8, 2013, organized by Marcella Lista.
- 7 In his work *Les Louvres and/or Kicking the Dead*, Walid Raad confronts us with artifacts that have “exchanged faces.” In his work *Letters to the reader* artworks lose their shadows. And in the work *Preface to the ninth edition: On Marwan Kassab Bachi (1934–2016)* we find the shadows of paintings on the back of other paintings. All three of these series are part of *Scratching on things I could disavow*, a project that was started with reference to affairs in the world of art institutions in Abu Dhabi, Beirut, Doha, and other cities in 2007.



Walid Raad, *I long to meet the masses once again*, 2020/21, Kunst-Station Sankt Peter Cologne
 Photo: Christopher Clem Franken. © Walid Raad

We should not get carried away right at the beginning, although such slips in names and titles may indeed incidentally protect the artworks and lead the sculptures to a strange home-coming of sorts. After all the artist's work *Scratching on things I could disavow* with its various *Letters to the reader* indeed deals with shadows of artworks that have been imprisoned, cut off, separated, or set free from their bodies, at times even resuscitated or reunited with their bodies, all witnessed by the artist and documented by the artist's hand and speech.

Wherever these name slips may lead to—the two sculptures here seemed physically different to me from those in Amsterdam, Stockholm, and Hamburg.

They stand majestically, in their flat attire of 2D performers in this very Roman Catholic church, but it is their large and looming shadows that caught my attention.

These shadows are so lively and captivating, they do not double any image at all, they seem liberated, free, revealing an independent life of their own. I saw a giant, double-winged creature take off, a simurgh⁸ untying its bonds, escaping its ties to the body. I saw a line of flight for shadows. This is why I have entitled my talk *How (not) to speak shadows (Wie nicht über Schatten sprechen)*. I did this quickly and sent it off without long deliberation. Perhaps I had Paul Celan's *Sprich auch Du* in mind.⁹ Or the *To Speak Shadow* essay by Tony Chakar,¹⁰ the Beirut artist whose 2010 lecture-walk *The Sky over Beirut* I will never forget, an exercise in psycho-geography that took walking as a means to redeem shadows from the wounds of the city.¹¹ But why the negation? Why “not to speak shadows”? The negation indicates a precaution. *Wie nicht sprechen. How to Avoid Speaking: Denials* was the title of a lecture Jacques Derrida gave in Jerusalem, the only one he ever delivered there, in 1986, at the edge of the desert at Har Zofim when I still lived in that city and thought I would never leave.

How not to... Not to speak, not to touch, not to interpret, not to act... I come to think of the ancient poet who speaks to the daughters of Jerusalem: “I adjure you: Do not arouse or awaken love, do not speak about love until it so desires.”¹² Is it the right to opacity then,¹³ the right to secrecy that pertains to an artwork's shadow just the way it pertains to the lovers' secret that is at stake here? Does the artist by veiling his works in slippery names and titles protect their right to opacity? In similar ways in which one protects the lovers' right to secrecy? And is this very act of veiling the artworks' secrets then emulated now by the caretakers of this very Roman Catholic church,¹⁴ having concealed the faces of all its artworks as if to say—caution—Lent—handle with care—do not touch, do not arouse, “do not awaken the shadow until it so desires”? Is it that? Walid Raad sets out to protect other artworks' shadows? And an entire church does the same? And now, what then?

Yes, we do see lines of flight for shadows in the artist's work. But how are they connected to a way of speaking? Are the warps and slips in the artist's titles indeed escape ways for shadows covered by metonymic chains of language operations? “I long to meet the masses once again,” slipping into “I long to meet the masses once more”¹⁵ or “I feel a great desire to see the masses once again,” or think of his “Sweet Talk: Beirut (Commissions)” in its various aberrations, his “Preface to the First, Third, Ninth, Seventeenth Edition,” all tunnels for escape? “Scratching on things I could disavow, Letters to the reader, I want to be able to welcome my father in my house again,” all thresholds for smuggling art works and their censored belongings?

8 The simurgh is a mythological bird in Persian and Islamic poetry and literature. Wendy M. K. Shaw's inspiring book investigates the mimetic qualities of the simurgh in Islamic art and poetry: *What is “Islamic” Art? Between Religion and Perception* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

9 Paul Celan, “Speak You Too,” in John Felstiner, *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, trans. John Felstiner (New York: W. W. Norton, 2001), 76–77; originally published in Paul Celan, *Von Schwelle zu Schwelle* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1955).

10 Tony Chakar, “To Speak Shadow,” *Afterall* 35 (2014).

11 Tony Chakar, *The Sky Over Beirut. Walking Tours, Homeworks 5*, A Forum on Cultural Practices, Beirut, April 21–May 1, 2010. See also A. S. Bruckstein Çoruh, *House of Taswir. Doing and Un-Doing Things. Notes on Epistemic Architecture(s)* (Munich: Fink, 2014), 210.

12 Song of Songs 8: 3–4. “His left hand is under my head, and his right arm embraces me. O daughters of Jerusalem, I adjure you: Do not arouse or awaken love until it so desires.” See also my contribution to this magazine's Wednesday Society Dossier: Shulamit Bruckstein, “Behold, you are Beautiful my Love,” AU 58, translated by Sinan Eren Erk.

13 The “right to opacity” is a concept by Édouard Glissant, *Poétique de la relation* (Paris: Gallimard, 1990).

14 Veiling the icons and art pieces inside a Catholic church between Ash Wednesday and Easter Sunday is part of the tradition of Lent. The appearance of Walid Raad's works at the time of this great *velum* had its own significant effects.

15 See image 3 in this essay.

Walid Raad. Another letter to the reader. 2015. International Istanbul Biennial, Kasa Galerî
Photo: International Istanbul Biennial. © Walid Raad



Walid Raad. I long to meet the masses once more. 2020. Installation View. I long to meet the masses once again. 2020/21. Kunst-Station Sankt Peter Cologne. Photo: Christopher Clem Franken. © Walid Raad

Afraid of getting lost in all this, scared to lose myself in the thickets of an alluring, indeed tricky and slippery language game that the Talmudic masters refer to by the acronym *Pardes*—“Paradise” in English—¹⁶I turned to personal guidance of the artist. I confessed to him that I had rashly given this title and that I now found myself trapped in a deadlock with no easy way out. “The reason,” I wrote, “lies deeper *-n my own obsessive interest in shadows- more specifically- how names assume the function of shadows in some medieval Jewish mysticism.” The next day I got an email back. “This can be very rich. I had not heard of this before.”

Thus I went further. Deeper into *Pardes*. It is one thing to think about works of art becoming hideouts for other works in need. But even their names and titles? How do they become thresholds for shadows to pass? And what about the names and numbers hiding inside those names and titles? Hilwé Hilwé, St. Peter, 1975, 2020, 1978, and so forth. How do *they* speak shadows?

We have to proceed slowly not to get dizzy. Let me consult *Another letter to the reader*, a public work by Walid Raad that was shown at the 14th Istanbul Biennial in the year 2015, which I have seen: an installation with several moving boxes and crates made of brown paper and wood, exhibited in the former subterranean vault of Istanbul's Freemasons, today the basement of Minerva Han, an old building in Galata used as a bank since the early twentieth century and serving as Kasa galerî, Sabancı University's contemporary art gallery, since 1999. The installation spread through all three rooms of the vault, with boxes and crates assembled into wall-like structures resembling scenes of moving and transport. There were holes cut out of the long side of the boxes. According to the artist's communication, they served as escape routes for some art works or even just their forms or shadows stored inside the boxes. But why were these art works being stored away in boxes? The answer may lead us astray—but I feel you should know.¹⁷ At the beginning of World War I, the Young Turk Minister of War, Enver Pasha, one of the main perpetrators of the genocide on the Armenians, had all the precious courtly Iznik ceramics stored in subterranean bank safes in order to protect them from war. And yes, the artist, for reasons of solidarity and love rushed to their side. He rushed to save those Iznik ceramics from Enver Pasha's subterranean safes. Why? Because what looks like a safe to the Pasha may indeed turn out to be a prison, or even grave for the artwork. Realizing that the magnificent red, blue, and green tulips, birds, and animal motifs would surely be damaged by false protectors, the artist created escapeways for—indeed—for what makes the art works unique: their forms and shadows. But what happened to these forms and shadows of the famous Iznik motifs after they escaped from Enver Pasha's safe? You must have heard about what happened to them.

16 *Pardes*, originally a Farsi word for “garden” (“paradise”), became an acronym for the four rabbinic layers of interpretation: P for *Pshat* (literal), R for *Remez* (hint), D for *Derash* (interpretation), S for *Sod* (secret). There is an entire library of literature on PaRDeS in the rabbinic tradition. See also Bruckstein, *House of Taswir. Doing and Un-Doing Things. Notes on Epistemic Architecture(s)* (Munich: Fink, 2014), 120.

17 For the artist's literal version of this narrative, see the Sfeir-Semler Gallery website, <https://www.sfeir-semler.com/%09another-letter-reader-2015>.

The answer lies right here before our eyes. “Sometime in the middle of the seventeenth century, 27 Iznik motifs vanished from the Ottoman empire” . . . and so forth. I do not have to remind you where these lines are coming from. They stem from the porous name of the work *I long to meet the masses once more*, 2020 shown right here at St. Peter. Yes, I long to meet the masses *once more*, not *once again*. There is a deviance in the doubling of the title. To see this work we do not have to go far, it is standing here right next to us, leaning its face to the wall, showing us the back of a painting upon which fresh traces of Iznik's motifs are clearly seen.

Shades of absence, not too different from the large shadow of light witnessing the absence of Peter Paul Ruben's late work dedicated to St. Peter, the Roman martyr, St. Homme of Rome. Listen carefully how the title slips, and fathom the doubling, the split, the threshold through which the secret, the shadow passes. “I long to meet the masses once more”—not “once again.” The word “more” marks the overflow in the doubling of the title, it is the surplus in the repetition, “more” indicates the surplus inside any “once again.”

I will read to you the full title of the artwork, and you will realize the rift, the split through which the Iznik shadows slip: I long to meet the masses once more. 2020. Sometime in the middle of the seventeenth century, 27 Iznik motifs vanished from the Ottoman empire, their fate unknown. Large search parties were dispatched from the outskirts of Vienna to the Indian Ocean, the Black Sea to southern Arabia. All to no avail.

Little did anyone suspect that the motifs had taken refuge [here] in Cologne, on the back of Ruben's last completed painting, *The Crucifixion of St. Peter*. ...

In 2020, upon the removal of the painting for its most recent restoration, the Iznik motifs . . . suddenly became manifest on the back of the canvas. An additional research and restoration project was initiated which concluded last week that the motifs were once again on the run.¹⁸

What made them run this time, we may ask—but we set this aside for later or never.

Without a doubt, we do see those Iznik shadows testifying to the matter's truth here in the church of St. Peter. And even if they are now missing again, Iznik motifs did hide behind the back of Ruben's work. Evidence sets in. A miracle of sorts. It may be of interest that the Jewish philosopher Franz Rosenzweig defined a miracle as being the advent not of the unexpected, but rather of that which “I longed to see”—of something that will have been expected all along.¹⁹ And isn't this true especially now—when we are praying for the advent of that future past, of that future moment when we will finally realize that the longing will have come to an end, that we will be finally seeing the masses once again once more—not only here at St. Peter? Was the artist aware of this detour through post-covidian times, did he know this when he created the work *I feel a great desire to meet the masses once again* for the Stedelijk in May 2019? And how did we get here exactly, stepping into what the artist calls a “miraculous beginning,”²⁰ a future past that lies in waiting, promised but not-yet delivered?

All we did is follow slippages in names. Yes, “once more” means more than “once again.” “Schlitterlogik”²¹ is how Aby Warburg describes it—following the erratic repetitions of a symptom through its elliptic reappearance veiled by slippages in tongue and time: no, seventeenth-century Ottoman Istanbul is not the era of World War I, nor that of the Lebanese Wars, nor twenty-first-century Cologne with its scenes of contemporary art, nor the future of the post-covidian era. Yet without a doubt, we clearly see the evidence of liberation in the work. Whatever the symptom might have been that caused such painstaking serial operations—it materializes in creative action.

Walid Raad's works are *shibboleths* for liberation. A *shibboleth* is that which “permits one to pass or go through, to transfer from one threshold to another.”²² For art works to become hideouts for endangered artifacts they need to act in series, in elliptic repetitions. Their slippages in names and titles become thresholds for shadows to pass. But what about those porous titles' endings, those lengthy prolongations which sound like stories, as if to offer a background to the work in question? I read to you Walid Raad's name of the two sculptures once again, with all that is in it.

I long to meet the masses once again. 2019. 1975, at the beginning of the Lebanese wars, most public monuments in Beirut were hastily disassembled and crated to protect them from the ongoing violence. In 1978, and with the wars raging, the crates were sent to Sankt Peter in Cologne for safe storage. The crates were accompanied by a caretaker, a government worker named Hilwé Hilwé.

During her 42 years in Cologne, Hilwé tried to re-assemble the monuments numerous times. However, the *lack of a breakdown and re-assembly protocol* resulted in odd compositions which Hilwé found more appealing than the original monuments. Over time, Hilwé “composed” dozens of new monuments, two of which are displayed here.²³

Let's not be distracted by the story. Let's stick to the names and their shadows. Hilwé Hilwé, the government worker, the composer of monuments, who re-assembled those sculptures into dozens of new ones while missing the matrix of their original form. Why does it say “composing,” not “creating” those new monuments which she found more appealing than those that were lost? Because Hilwé was lacking the code, the architectural blueprint, the original plan, she could only re-assemble, not re-create, those works. In a long series of variations, editions, repetitions she creates copies, aberrations to begin with. A split, doubling, absence, loss stands in for the beginning. If creation is *ex nihilo* -hers starts out with some specific thing, something irretrievably lost.

18 For the artist's full version of this narrative, see the publication to the exhibition, *Walid Raad. I long to meet the masses once again*, edited by Friederike Schuler (Cologne: Kunst-Station Sankt Peter, and Roma Publications, Amsterdam, 2021), 34.

19 Franz Rosenzweig, *The Star of Redemption*, Part II: Introduction, trans. Barbara E. Galli, Introduction by Elliot R. Wolfson (Madison: University of Wisconsin Press, 2004).

20 *Miraculous Beginnings* was the title of Walid Raad's solo exhibition at Whitechapel Gallery, London, curated by Achim Borchardt-Hume, 2010–11; also shown at the Kunsthalle Zürich, 2011. A catalogue was published: *Walid Raad. Miraculous Beginnings*, ed. Achim Borchardt-Hume (London: Whitechapel Gallery, 2011).

21 Aby Warburg, *Mnemosyne I*, translated as “slidding-logic” by Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca: Cornell University Press, 2012), 58. In my own writings, I have rendered *Schlitterlogik* as a “logic of slipping or slithering.” Bruckstein, *House of Taswir*, *ibid.*, 81.

22 Jacques Derrida, *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, ed. Thomas Dutoit and Outi Pasanen (New York: Fordham University Press, 2005), 30.

23 *Walid Raad. I long to meet the masses once again*, *ibid.*, 6. Emphasis mine.

Doesn't she remind us a bit of the prophet Moses who, according to the masters of the Talmud, messed up the holy writ? Unknowingly and with the best of intentions he, Moses, introduced all kinds of flaws and mistakes to the script.²⁴ Why is that? Because he, just like Hilwé, lacked the original code of the letters which the Eternal One had given not to him, but to Bezalel, the biblical architect. We are talking here about Bezalel, the artist who was in charge of building the temple, and who knew all of creation's original breakdown and reassembly protocols including the various measurements for temple, text, and universe, until they disappeared with him, lost to mankind forever. And what is in *his* name—in the name of the artist, what is in the name Bezalel? Bezalel means literally: “in-the shadow of”—*bezel-el*—of God. The Talmud continues like this: why Bezalel and not Moses? The answer lies in the name, literally in its shadow. What do we learn? Are we meant to read all names like the name *Bezalel*? Yes. We are meant to read and speak shadows. The shadow, the gift of the shade, is imparted, spread out, or apportioned according to a thing that's concealed. The shade and the absence of shade depends on a doubling, a rift, a cut, a partition defined by the hour, by a *datum*, from Latin *dare*, something gifted and given. There is a doubling due to a mark, a lack, due to a light that's concealed. How then to speak shadows? There must be a lack, a doubling in the given name for the shadow to live, for the gift of the shade to appear.

There is Hilwé Hilwé, with her shadow alive, and there is Peter, Sankt Peter. You see: “In 1978, and with the wars raging, the crates were sent to Sankt Peter in Cologne for safe storage.” Who's Sankt Peter? The martyr of Rome, the apostle, whose name stands alone, and whose shadow seems missing. St. Peter, St. Paul, the two martyrs, apostles of Rome, they belong together in this very Roman Catholic church, in which the artist Peter Paul Rubens was baptized and christened with the names Peter and Paul. So let's start with Paul then, let's start with what's missing. Let's start with the name that was skipped when only Peter was mentioned. The rabbis teach us to search for the thing in one's letters or dreams that's left out.²⁵ When Paul is the thing that's left out in St. Peter—where is his shadow? Where is the double of Paul? How does the chain of shadows continue? We turn to the man who knows to speak shadows. It is Paul Celan, and the name missing with Paul is the name-of-the-father,²⁶ the name that signifies in its absence, the name missing with Paul. The name missing with Paul is Antschel, anagrammatically transformed to Celan.²⁷ Celan is a hideout, a refuge for Antschel, just as Peter is a hideout for Paul. And Hilwé? The shade of Hilwé is Hilwé, a doubling for the sake of the living.

Yes, it is Paul Celan who teaches how to speak shadows. In 1955, he publishes the poem “Speak You Too” in his second collection of poems, called *From Threshold to Threshold*.²⁸

24 The following narratives are based on passages in the Babylonian Talmud, TB 55a–57a. See also Bruckstein, *House of Taswir*, *ibid.*, 126–28, as well as the biblical account of Genesis 31:1–6.

25 TB Berakhot 57a and Bruckstein, *House of Taswir*, *ibid.*, 132.

26 Used here, however loosely, in the Lacanian sense.

27 Paul Celan, the most significant poet writing in German after World War II, was born as Paul Antschel to a Jewish family in Czernowitz, then in the Kingdom of Romania, in 1920. A committed group of intellectuals translated Celan's work into Turkish in Istanbul in the 1970s and 1980s, among them Gertrude Durusoy and Ahmet Necdet.

28 Felstiner, *Selected Poems and Prose of Paul Celan* and Celan, *Von Schwelle zu Schwelle* (see note 9).

Walid Raad. I long to meet the masses once again. 2020/21. Kunst-Station Sankt Peter Cologne Photo: Christopher Clem Franken. © Walid Raad





Walid Raad. Appendix 137_106. 2018 Archival inkjet print mounted on Sintra, 90.2 × 76.8 × 4.4 cm. © Walid Raad

I read, erratically:
...
Speak—
But don't split off No from Yes.
...
give it the shadow.
Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.
Gib ihm Schatten genug,
Give it shadow enough,
...
see how things all come alive—
By death! Alive!
Speaks true who speaks shadow.
Wahr spricht, wer Schatten spricht.
Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
But now the place shrinks, where you stand:
Where now, shadow-stripped, where?
...
Thinner you grow, less knowable, finer!
Finer: a thread
the star wants to descend on:
... in *der Dünung* wanderder Worte.

Walid Raad. Those that are near. Those that are far. 2016. Installation by Walid Raad and SITU Studio in Stommeln Synagogue 2016. Photo: Werner J. Hannappel. © Walid Raad



In the work of Paul Antschel -things all come alive- by death! alive!—Antschel to Celan— Paul to Peter—Hilwé to Hilwé—and names transfigure, shadows are inscribed in the name: “Wahr spricht, wer Schatten spricht”—“Speaks true who speaks shadow.” It is the poet—the artist—who—speaks true—who speaks shadow. It is the artist who knows—the place shrinks, where you stand, who knows that things stripped of their shadows are shrinking in transit, that shadow-stripping is somehow related to “thinner it grows, less knowable, finer! a thread.”—*My Neck is Thinner Than a Hair*.²⁹ This is the telepathic name of an artwork by Walid Raad and The Atlas Group investigating the history of the car bomb in the 1975–1991 Lebanese Wars. 2004 this work took on the form of a performance conference together with Tony Chakar and Bilal Khbeiz.³⁰ This work has been performed in numerous variations, wherever The Atlas Group performed, in solo and group exhibitions at New York’s MoMA, Berlin’s Hamburger Bahnhof, the Venice Biennial, the Whitney Biennial, Kassel’s Documenta; the list is too long to spell out.³¹ Walid Raad’s *My Neck is Thinner Than a Hair*... and his *The Atlas Group*: “the place shrinks, where you stand”—where now, he asks, “where now, shadow-stripped, where?”³²

While I am writing, the catalogue with more splendid pictures arrives. I long to meet the masses once again. Now I can study the sculptures in detail, feel their textures, see the proportions in space, follow the shades of the hour, sense the sculptures from up close. Some of the plywood looks strong, but in the folds of their wounds, where all those crates were cut into pieces, there, at the seam, the wood looks vulnerable and flat, as if freshly cut, a visceral layer, an inside skin, the inside turned outside. You see, how “the outside sometimes becomes form, more inside than inside”—the artist had told me, just like any words that are spoken—everything is out on the surface, the ancient rabbis say, and this is transmitted in the name of Ben Bag Bag, a fourth-century sage:

the letters, just turn them and turn them—*hafach ba wahafach ba*, everything is in them. Reflect on them and grow gray with them.³³
Don’t turn away from the surface.

And that lady, over there, a *christo vivo* upright and female?
Her body is flat, and I know her from somewhere. Yes. She mimed a military fatigue for fighting militias before. How does she do it? How does she manage to hide and escape, and then reappear on such deviant scene?

Walid Raad shows her to us in his *Appendix 137* of “Scratching on things I could disavow.” The work *Appendix 137_106* shows us the lookbooks of several Lebanese artists who volunteered their services during the war years and designed camouflage military fatigues for the fighting militias. If you look intently, the fatigue of this lady is there among them. Somewhere in trouble, she mimes her own personage, leaves her mime on the scene, trades in her face, and escapes with her shadow alive.

Yes. Those sculptures are near. And they seem far. That’s another title that slips. *Those that are near. Those that are far*. That was the exact name of Walid Raad’s exhibition in Pulheim, not far from here, a bold project installed in the synagogue of Stommeln 2016.³⁴

Rumor has it that the crates and boxes, cut into pieces and rearranged by Hilwé here at St. Peter may indeed have been kept there, in the synagogue of Pulheim, before. They were the same boxes, and they left fresh traces there on the synagogue’s ground, as if something or someone had left in great haste.

Inside those boxes were all items, objects, and furniture needed for service, all the liturgical objects, the Torah, the prayer books, possibly even the entire rabbinic tradition itself. All these must still be inside. But why would Jewish liturgical objects seek refuge here at St. Peter? And is it reasonable that these items and public statues from Lebanon find refuge in a Catholic church all together? Those synagogue items having merged then with the fragments Hilwé saved from Beirut’s surpassing disasters?

In Walid Raad’s work radically alienated traditions enjoy surprisingly beautiful encounters. This artist creates hideouts for love that’s forbidden. There is another thing in the Talmud the rabbis call “sweeter than honey.” In the *Tractate Makkot* (Lashes) we find a discussion of ancient “cities of refuge” especially set up for people and objects and stories undead. But no. We do not enter. It might turn out an even more insidious scenario to follow. Not now. Not yet.

Berlin, March 23, 2021

Translation into Turkish: Sinan Eren Erk

Copyediting: Tas Skorupa

All Images: Courtesy of the artist and of Sfeir-Semler Gallery, Hamburg/Beirut

The translation was supported by Kunst-Station SanktPeter, Cologne.

29 *My Neck is Thinner Than a Hair* is a research project by The Atlas Group about the uses of thousands of car bombs in the Lebanese wars between 1975 and 1990. *My Neck is Thinner Than a Hair: Engine* was also the title of the solo exhibition of Walid Raad and The Atlas Group at Sfeir-Semler Gallery in Hamburg (January 23–March 20, 2004) and appears in numerous other contexts, some of which are listed below.

30 *My Neck Is Thinner Than a Hair. A History of the Car Bomb in the 1975–1991 Lebanese Wars Volume 1: January 21, 1986. Mixed Media Conference—Beirut—Premiere*, performed at Centre Pompidou (Paris), Haus der Kulturen der Welt (Berlin), and KunstdenFESTIVALdesArt (Brussels), with The Atlas Group in collaboration with Ashkal Alwan (Beirut) and others, 2004.

31 *Walid Raad*, solo exhibition, Museum of Modern Art, New York, October 12, 2015–January 31, 2016. *Atlas Group* (1989–2004). *A Project by Walid Raad*, Hamburger Bahnhof, Berlin, September 22, 2006–January 7, 2007. *The Atlas Group / Walid Raad*, Contemporary Arab Representations at the 50th Venice Biennale, curated by Catherine David, June 15–November 2, 2003, in collaboration with Witte de With, Rotterdam, and Fondació Antoni Tàpies, Barcelona. *Walid Raad / The Atlas Group*, Whitney Biennial 2002, March 7–May 26, 2002, curated by Lawrence R. Rinder, Chrissie Iles, Christiane Paul, and Debra Singer. The Atlas Group, Walid Raad participated in documenta 11, June 8–September 15, 2002, directed by Okwui Enwezor.

32 Walid Raad’s *Section 139: The Atlas Group (1989–2004)* sets out to present a retrospective of The Atlas Group in Beirut only to realize that the works have shrunk to one-hundredth of their original size. Cf. Walid Raad, “Section 139: The Atlas Group (1989–2004),” *e-flux Journal* 51 (January 2014).

33 Mishna *Pirge Avot* 5:22.

34 *Walid Raad. Those that are near. Those that are far*, Walid Raad with SITU Studio in Stommeln Synagogue, Pulheim, 2016. Cf. also Bruckstein, *Mirrors and Tunnels: For Walid Raad*, in Bruckstein, *FREUD TALMUD TAS-WIR* (Istanbul: taswir publishing, 2019), 184–89.

Etmek adlı makalesi¹¹. Peki ama neden bu bir olumsuzlama? Neden “gölgelerden söz edilmiyor”? Olumsuzluk bir önemi işaret eder. *Wie nicht sprechen: Verneinungen/Konuşmaktan Nasıl Kaçılır: İnkârlar*, Jacques Derrida’nın 1986’da Kudüs’te bulunan Har Zofim’deki çölün eşğinde ben hâlâ orada yaşıyor ve oradan ayrılmayı hiç düşünmezken verdiği tek dersin başlığıdır.

Nasıl... Konuşulmaz, dokunulmaz, yorumlanmaz, harekete geçilmez... Aklıma Kudüs’ün kızlarına seslenen kadim şair geliyor: “Ant içiriyorum size, ey Yerusâlim kızları! Aşkımı ayılt-mayasınız, uyandırmayasınız diye, gönlü hoş olana dek.”¹² Öyleyse burada söz konusu olan mahremiyet hakkı¹³, gizlilik hakkı, bir eserin gölgesiyle tıpkı âşıkların tehlikedeki sırrıyla olduğuna benzer bir ilişkide midir? Sanatçı, eserlerini muğlak isimler ve başlıklarla örtterek mahremiyet hakını tıpkı âşıkların gizliliğini koruduğu gibi mi korur? Ve eserlerin sırlarını örtmek bu Roma Katolik kilisesinin koruyucuları tarafından¹⁴, eserle yüzeylerini sanki -dikkat-, -ödünc- verilmiştir-, -dikkatle taşıyın-, dokunmayın, uyandırmayın, “içimden gel-medikçe bende gölgeyi uyandırmaya çalışmayın” der gibi gizlemeye mi benzer? Gerçekten böyle midir? Walid Raad, diğer eserlerin gölgelerini korumak için mi yola çıktı? Ve bütün bir kilise aynı şeyi mi yapıyor? O halde şimdi ne olacak?

Evet, sanatçının çalışmalarında gölgeler için uçuş hatları görüyoruz. Ama bunlar bir konuşma üslubuyla nasıl bağlantılı? Sanatçının başlıklarındaki değişimler ve kaymalar, gölgelerin dil işlemlerindeki ad aktarmaları zinciri tarafından kapsanan kaçış yolları mıdır? *Kitlelerle yeniden buluşmayı özlediyorum*, *Kitlelerle bir kez daha buluşmayı özlediyorum*¹⁵ ya da *Kitleleri yeniden görmeye büyük bir arzu duyuyorum* veya yol açtığı tüm farklı düşüncelerle *Tatlı Dil: Siparişler (Beirut)*, *Birinci*, *Üçüncü*, *Dokuzuncu*, *On Yedinci Baskıya Önsöz* adlı tüm eserleri birer kaçış tüneline mi dönüşürler? “Onaylamayabileceğim Şeyleri Kaşımak, Okuyucuya mektuplar, Babamı evime yeniden buyur edebilmek istiyorum” bunların hepsi sanat eseri kaçakçılığı ve kişisel eşyaların sansürlenme eşikleri midir?

Tüm bu soruların içinde kaybolmaktan, Talmud ustalarının *Pardes* akronimiyle bahsettikleri -İngilizcede cennet (*paradise*)¹⁶- çekici, yanıltıcı ve kaygan dil oyununda yolunu kaybetmekten korkarak, kendimi sanatçının kişisel rehberliğine bıraktım.

Bu başlığa aceleyle karar verdiğimi ve şimdi kendimi bir açmazda hapsolmuş bulduğumu ona itiraf ettim. “Bunun nedeni” diye yazdım “gölgelere olan takıntı boyutundaki ilgimin, daha açık bir ifadeyle, isimlerin Ortaçağ Yahudi mistisizminde gölgelerin işlevini nasıl üstlendiğinin derinliklerinde yatıyor.”

Ertesi gün ondan bir e-posta aldım. “Bu çok enteresan olabilir. Daha önce böyle bir şey duymamıştım.”

Böylece daha da ileri, *Pardes*’in derinliklerine doğru gittim. Üzerinde düşünülmesi gereken şeylerden biri sanat eserlerinin gerektiğinde diğer eserlerin sığınaklarına dönüşmesidir. Eserlerin başlıkları ve adları da bu koşulu sağlar mı? *Onlar* gölgelerin geçiş eşiklerine nasıl dönüşürler? Peki ya bu isimlerin ve başlıkların içinde saklanan isimler ve numaralar? Hilwé Hilwé, Aziz Petrus, 1975, 2020, 1978 ve diğerleri. *Onlar* gölgelerden nasıl söz ederler?

Baş dönmesi yaşamamak için yavaş ilerlemeliyiz. Burada Walid Raad’ın 2015 yılında 14. İstanbul Bienali’nde gösterilen *Okuyucuya bir başka mektup* adlı eserine danışmama izin verin: Bu kahverengi kâğıt ve ahşaptan yapılmış hareketli birkaç kutu ve kasadan oluşan yerleştirme, Galata’da 20. yüzyılın başından beri daha önce İstanbul’daki Masonların yeraltı kasası ve banka olarak kullanılan Minerva Han’ın bodrum katında Sabancı Üniversitesi’nin 1999’da bir çağdaş sanat galerisine dönüştürdüğü Kasa Galerisi’de sergilenmişti.

Yerleştirme kasanın üç odasına da yayılmaktaydı; kutular ve kasalar, nakliye depolarında-kini andıran duvar benzeri yapılara monte edilmişti. Kutuların uzun kenarlarına açılmış delikler vardı. Bunlar sanatçıya göre, bazı eserler için kaçış yolları, hatta kutuların içinde saklanan kendi formları veya gölgeleriydi. Peki bu sanat eserleri neden kutularda saklanıyordu? Cevap bizi yanlış yola götürebilir - ama bilmeniz gerektiğini düşünüyorum.¹⁷ I. Dünya Savaşı’nın başında Ermenilere yönelik soykırımın başlıca faillerinden Jön Türk Harbiye Nazırı Enver Paşa, savaştan korunmak için tüm kıymetli İznik seramiklerini yer altı banka kasalarında saklamıştı. Ve evet, sanatçı, dayanışma ve sevgi nedeniyle yanlarına koştı. O İznik seramiklerini Enver Paşa’nın yer altı kasalarından kurtarmak için acele etti. Neden? Çünkü Paşa için kasa gibi görünen bir şey sanat eseri için aslında bir hapisane, hatta bir mezar olabilir. Muhtemem kırmızı, mavi ve yeşil lalelerin, kuşların ve hayvan motiflerinin sahte koruyucular tarafından mutlaka zarar göreceğini fark eden sanatçı, eserleri benzersiz kılan şey için - gerçekten de - kaçış yolları yarattı: onların formlarını ve gölgelerini. Peki Enver Paşa’nın kasanından kurtulan ünlü İznik motiflerinin formlarına ve gölgelerine ne oldu? Onların akıbetini duymuş olmalısınız.

Walid Raad, Okuyucuya Bir Diğer Mektup, 2015, 14. İstanbul Bienali, Kasa Galerisi
Fotoğraf: İstanbul Bienali © Walid Raad



Walid Raad, Kitlelerle bir kez daha buluşmayı özlediyorum, 2020, Yerleştirme görüntüsü.
Kitlelerle Yeniden Buluşmayı Özlediyorum, 2020/21, Kunst-Station Sankt Peter Köln
Fotoğraf: Christopher Clem Franken © Walid Raad

Cevap tam da burada, gözlerimizin önünde duruyor. “On yedinci yüzyılın ortalarında 27 İznik motifi Osmanlı İmparatorluğu’nda kayboldu”... gibi. Bu satırların nereden geldiğini size hatırlatmama gerek yok. Bunlar burada Aziz Petrus’ta gösterilen *Kitlelerle yeniden buluşmayı özlediyorum*, 2020 eserinin gözenekli adından geliyor. Evet, kitlelerle “yeniden” buluşmayı özlediyorum, “bir kez daha” değil. Başlığın tekrara dayalı yapısında bir çarpıklık var. Bu eseri görmek için uzağa gitmemiz gerekiyor, o hemen yanımızda duruyor, yüzünü duvara yaslıyor, bize İznik motiflerinin taze izlerinin açıkça görüldüğü bir resmin arkasını gösteriyor.

Noksanlığın tonları, Peter Paul Rubens’in Roma şehidi Aziz Petrus’a adanmış geç dönem işinin yokluğuna tanıklık eden ışığın büyük gölgesinden çok da farklı değil. Başlığın nasıl kaydığını dikkatle dinleyin ve tekrarın, ayrışmanın ve gölgenin, gizli olanın geçtiği eşiği kavrayın. “Kitlelerle yeniden buluşmayı özlediyorum” -“bir kez daha” değil. “Daha fazla” tanımı, başlığın tekrarındaki taşmayı işaret eder, o tekrardaki fazlalıktır, “daha fazla”, herhangi bir “bir kez daha” içindeki artığı belirtir.

Size yaptırım tam başlığını okuyacağım ve İznik gölgelerinin içine düştüğü ayrımı anlayacaksınız: Kitlelerle yeniden buluşmayı özlediyorum. 2020. On yedinci yüzyılın ortalarında 27 İznik motifi, Osmanlı İmparatorluğu’nda kayboldu; akıbetleri bilmiyor. Viyana’nın dışlarından Hint Okyanusu’na, Karadeniz’den güney Arabistan’a büyük amara ekipleri gönderildi. Hepsı boşuna. Hiç kimse motiflerin Köln’e [buraya], Rubens’in tamamladığı son resim olan *Aziz Petrus’un Çarmıha Gerilmesi*’nin arkasına, sığındığından şüphelenmedi...

2020 yılında son restorasyonu için tablonun kaldırılması üzerine İznik motifleri... tuvalin arkasında birdenbire belirdi. Geçtiğimiz hafta, motiflerin bir kez daha kaybolması üzerine yeni bir araştırma ve restorasyon projesi başlatıldı.¹⁸

Kendimize onların bu defa neden kaybolduklarını sorabiliriz -ancak şu an için veya son-suza dek bunu bir kenara bırakıyoruz.

Kuşkusuz bu İznik gölgelerinin, buradaki Aziz Petrus kilisesinde meselenin gerçeğine tanıklık ettiğini görüyoruz. Ve şimdi tekrar kaybolursa da İznik motifleri Rubens’in işlerinin arkasına saklandı. Burada kanıtlar devreye giriyor. Bir çeşit mucize. Yahudi filozof Franz Rosenzweig’in mucizeyi beklenmedik olanın değil, daha çok “gerçekleşmesini özlemle beklediğimiz” bir şeyin -başından beri beklenen bir şeyin¹⁹- ortaya çıkışı olarak tanımlaması kulağa ilginç gelebilir. Gerçekleşmesi için dua ettiğimiz yakın gelecek, sonunda özlemin biteceğini, kitlelerle sonunda yeniden -sadece burada Aziz Petrus’ta değil- buluşacağımızı idrak edişimiz, özellikle şimdi tam da bu şekilde değil midir? Sanatçı Covid sonrası dönemde bu yol ayrımından haberdar mıydı, *Kitlelerle bir kez daha buluşmayı özlediyorum* eserini Stedelijk için ürettiğinde bunun farkında mıydı? Ve sanatçının “mucizevi bir başlangıç”²⁰ dediği şey, beklemede yatan, vaat edilen ama henüz gerçekleşmemiş bir yakın geleceğe adım atarak buraya tam olarak nasıl geldi?

Tek yaptığımız isimlerdeki kaymaları takip etmekte. Evet, “yeniden”, “bir kez daha”dan fazlası anlamına gelir. *Schlitterlogik*²¹, Aby Warburg’un tarif ettiği şekilde -bir semptomun dilde ve zamandaki kaymaların örtüsünün altında daireler çizerek yeniden ortaya çıkışının düzensiz tekrarlarını izler: Hayır, on yedinci yüzyıl Osmanlı İstanbul’u ne I. Dünya Savaşı

veya Lübnan Savaşları dönemi, ne yirmi birinci yüzyılın Köln’ü ne de Covid sonrası gelecek değildir. Yine de hiç şüphesiz, eserde özgürleşmenin kanıtını açıkça görürüz. Böylesine zahmetli seri işlemlere neden olan belirti ne olursa olsun, yaratıcı eylemde vücut bulur.

Walid Raad’ın eserleri özgürleşmenin *shibboleth*’ıdır. *Shibboleth (parola)* “birinin geçişine veya bir eşikten diğerine ilerlemesine izin veren” şeydir.²² Sanat eserlerinin nesli tükenmekte olan eserler için saklanma yerleri haline gelmesi için daireler çizen tekrarlarla seriler halinde hareket etmesi gerekir. İsimlerdeki ve başlıklardaki kaymalar, gölgelerin ilerlerken atladığı eşikler haline gelir. Peki ya bu gözenekli başlıkların sanki sorgulanan çalışmaya bir arka plan sunarasına hikâyeler gibi uzatılan sonları hakkında ne söylenebilir?

Size Walid Raad’ın iki heykelinin adını, tüm açıklamasıyla bir kez daha okuyorum.

Kitlelerle yeniden buluşmayı özlüyorum. 2019. 1975, Lübnan Savaşları’nın başlangıcında, Beyrut’taki çoğu kamusal anıt aceleyle söküldü ve devam eden şiddetten korunmaları için sandıklara yerleştirildi. 1978’de ve savaşların şiddetlenmesiyle sandıklar, güvende olmaları için Köln’deki Aziz Petrus’a gönderildi. Sandıklara, Hilwé Hilwé adında hükümet yetkilisi bir bekkî eşlik ediyordu.

Hilwé, Köln’de geçirdiği 42 yıl boyunca anıtları defalarca yeniden bir araya getirmeye çalıştı. Bununla birlikte, bir *arıza ve yeniden birleştirme protokolünün olmaması*, Hilwé’nin orijinal anıtlardan daha çekici bulunduğu tuhaf kompozisyonlarla sonuçlandı. Zamanla Hilwé, ikisi burada sergilenen düzenerlere yeni anıtı “düzenledi”²³

Hikâye dikkatinizi dağıtmasın. İsimlere ve gölgelerine bağlı kalalım. Hükümet yetkilisi, anıtların kompozitörü Hilwé Hilwé, orijinal biçimlerinin matrisinden uzaklaşırken bu heykelleri düzenerlere yeni biçimde birleştirdi. Neden kaybolanlardan daha çekici bulunduğu bu yeni anıtları “yaratmak” yerine “düzenledi” deniyor? Hilwé kurallardan, mimari projeden, orijinal plandan haberdar olmadığı için, bu işleri sadece kendi içlerinde yeniden düzenleyebilir ama yeni bir şey yaratamaz. Uzun seriler, edisyonlar, tekrarlar halinde, farklı düzenleme-lerden başlayarak kopayalar yaratır. Bunlar bir bölünmeyle, tekrarla, noksanlıkla, kayıpla başlar. Eğer yaratım *ex nihilo* ise - onunki kendine has, geri dönüşü olmayan bir şeyle başlar.

Bize Talmud’un ustalarının aktardığına göre kutsal emri bozan Musa peygamberi hatırlatmıyor mu? Musa, bilmeden ve en iyi niyetiyle o yazıya her türlü kusur ve hatayı da kattı.²⁴ Neden? Çünkü o, upkî Hilwé gibi, Ebedi Olan’ın kendisine değil, İncil’de adı geçen mimar Bezalel’e verdiği harflerin kendine özgü kurallarından yoksundu. Burada Bezalel’den, tapınağın inşasından sorumlu, tapınağın, metnin ya da evrenin farklı şekillerdeki ölçümlerini ve yaratılışın onunla birlikte yok olan, insanlığın bu nedenle sonsuza dek kaybettiği özgün parçalama ve yeniden birleştirirme protokolünü bilen o sanatçıdan söz ediyoruz. Ve onun isminde ne olduğundan -sanatçı adına, Bezalel isminde ne var? Bezalel, kelimenin tam anlamıyla: Tanrı’nın “gölgesinde” -*bezel-el-* anlamına gelir. Talmud şöyle devam ediyor: Neden Musa değil de Bezalel? Cevap isminde, kelimenin tam anlamıyla gölgesinde yatıyor. Ne öğreniyoruz? Tüm isimleri tıpkı *Bezalel*’i okduğumuza benzer şekilde mi okumalıyız? Evet. Göl-geleri okumak ve onlardan söz etmemiz gerekli. Gölgeğin armağanı olan gölge, gizlenmiş bir şeye göre açıklanır, yayılır veya paylaşırlır. Gölge ve noksanlığı ikilemeye, yarıklara, kesiklere, saatle, Latince vermek, hediye etmek anlamındaki *dare* kelimesinden gelen *datum*’a göre tanımlanır. Bir işaret nedeniyle ikilik, gizlenen bir ışık nedeniyle de bir eksiklik vardır. O zaman gölgelerden nasıl söz edilir? O halde burada bir eksiklik, gölgenin, gölgeğin armağanının yaşaması için verilen isimde bir ikileme olmalıdır.

İşte, canlı gölgesiyle Hilwé Hilwé ve Petrus, Aziz Petrus. Görüyorsunuz: “1978’de ve savaşların şiddetlenmesiyle sandıklar, güvende olmaları için Köln’deki Aziz Petrus’a gönderildi.” Aziz Petrus kim? İsmi tek başına duran ve gölgesi eksik görünen Roma’nın şehidi, havari. Aziz Petrus (Saint Peter), Aziz Paul, iki şehit, Roma’nın havarileri, sanatçı Peter Paul Rubens’in vafiz edildiği, Peter ve Paul isimlerini aldığı Roma Katolik kilisesine aitler. Öyleyse Paul ile başlayalım ve neyin eksik olduğuna bakalım. Sadece Peter’dan bahsedildiğinde atlanan adla başlayalım. Hahamlar bize kişinin harflerinde veya rüyalarında dışında bırakılan şeyi aramayı öğretir.²⁵ Paul, Aziz Petrus’ta bırakılan şey olduğunda -gölgesi nerede? Diğer Paul nerede? Gölgeler zinciri nasıl devam ediyor? Gölgelerden söz etmeyi bilen adama dönüyoruz. O Paul Celan ve onda eksik olan soyadıdır²⁶. Paul’ün adının eksik kısmı, anagramatik olarak Celan’a dönüştürülen Antschel’dir.²⁷ Tıpkı Peter’ın Paul için bir saklanma yeri olması gibi, Celan da Antschel için bir sığınaktır. Peki ya Hilwé? Hilwé’nin gölgesi ise yaşayanlar uğruna ikilenen Hilwé’dir.

Evet, gölgelerden nasıl söz edileceğini öğreten Paul Celan’dır. 1955 yılında, *Eşikten Eşiğe*²⁸ adlı ikinci şiir koleksiyonunda “Seni de Konuş” şiirini yayınlar.

Düzensiz bir biçimde okuyorum:

...

Konuş -
Ama ayırma hayrını evetten.

...
Ona, gölgeyi ver.

Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,

Ona yeterince ver gölgeyi,

...

Gör, nasıl da canlı, çepeçevre -
Ölüm aşkına! Canlı!
Hakikattir gölgeden söz edenin söylediği.

Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:

Ama bak, küçülmekte şimdi durduğun yer:
Peki şimdi nereye, ey gölge çıplağı, nereye?

...

İncelmektesin gittikçe!

Daha ince - bir iplik,

yıldızın aşağı inmek için kullandığı;

... in der Dünung wandernd Worte.

Paul Antschel’in eseri —nasıl da canlı, çepeçevre- Ölüm aşkına! Canlı! — Antschel’den Celan’a - Paul’den Peter’e - Hilwé’den Hilwé’ye - ve isimler değişir, gölgeler isme kazınır: “Wahr spricht, wer Schatten spricht” —” Hakikattir gölgeden söz edenin söylediği.” Gölgeden söz eden şair —hakikati söyleyen— sanatçıdır. Mekânın, durduğumuz yerin küçüldüğünü, gölgelerinden sıyrılan şeylerin geçiş sırasında küçüldüğünü, gölge çıplaklığının bir şekilde “İncelmektesin gittikçe! Daha ince - bir iplik” dizeleriyle ilgili olduğunu bilen sanatçıdır -*Boynum Kıldan İnce*.²⁹ Bu, Walid Raad ve The Atlas Group’un 1975-1991 arasında süren Lübnan Savaşları’ndaki bombalı arabanın araştırıan bir sanat eserinin telepatik adıdır. 2004 yılında bu çalışma Tony Chakar ve Bilal Khbeiz ile birlikte bir performans konferansı şeklini aldı.³⁰ Bu iş farklı şekillerde, Atlas Group’un katıldığı aldığı tüm kişisel ve grup sergilerinde, New York’taki MoMA, Berlin’deki Hamburger Bahnhof, Venedik Bienali, Whitney Bienali, Kassel’deki Documenta gibi birçok yerde gerçekleştirildi. ³¹ Walid Raad’ın *Boynum Kıldan İnce* eseri -ve The Atlas Group- “küçülmekte şimdi durduğun yer” - şimdi nerede, “peki şimdi nereye, ey gölge çıplağı, nereye?”³² diye sorar.

İçinde muhteşem resimlerin olduğu katalog ben yazımı yazarken geliyor. Kitlelerle yeniden buluşmayı özlüyorum. Artık heykelleri detaylıca inceleyebilir, dokularını hissedebilir, mekândaki oranlarını görebilir, saatin gölgelerini takip edebilir, heykelleri yakından hissedebilirim. Kontrolplakların bir bölümü sağlam görünüyor, ancak tüm bu sandıkların parçalara ayrıldığı birleşim yerlerdeki yaralarının kıvrımlarında, ahşap dümdüz sanki yeni kesilmiş gibi duruyor; bir iç organ katmanına, bir alt deriye benziyor. Görüyorsunuz ya, “dışarısı bazen içeriden de içeri bir forma dönüşüyor” - sanatçı bunu bana herhangi bir şeyden söz eder gibi söylemişti- kadim hahamlar neden her şey yüzeyde diyorlar ve bu dödüncü yüzyılda yaşamış bir bilgi olan Ben Bag Bag tarafından şöyle aktarılıyor:

Karıştırın harfleri, karıştırın -*hafach ba wahafach ba*,

her şey onların içinde. Onlara kafa yorun ve onlarla olgunlaşın.³³

Yüzeye sırt çevirmeyin.

Peki ya şurada dimdik duran kadın bir *cristo vivo* (çarmıha gerilmiş canlı İsa) değil mi?

Vücudu dümdüz ve onu bir yerden tanıyorum. Evet. Daha önce milislerle savaşmak için bir askerî üniformayı taklit etti. Bunu nasıl yapıyor? Saklanıp kaçmayı nasıl başarıyor ve sonra böylesine olağan dışı bir yerde nasıl yeniden ortaya çıkıyor?

Walid Raad onu bize “Onaylamayabileceğim Şeyleri Kaşımak” projesindeki *Appendix 137* serisinde gösteriyor.

Appendix 137_106 adlı çalışma, savaş yıllarında savaşan milisler için gönüllü olarak çalışan ve askerî üniformalar tasarlayan birkaç Lübnanlı sanatçının referans kitaplarını gösterir.

Walid Raad, Kitlelerle bir kez daha buluşmayı özlüyorum, 2020/21, Kunst-Station Sankt Peter Köln, Fotoğraf: Christopher Clem Franken © Walid Raad



Walid Raad, Appendix 137_106. 2018, Sintra üzerine arşiv kalitesinde inkjet baskı, 90.2×76.8×4.4 cm © Walid Raad

Dikkatli bakarsanız, bu kadının kamufajının onların arasında olduğunu fark edebilirsiniz. O tüm bu karmaşanın içinde kendi kişiliğini taklit eder, bu taklidi oraya bırakır, yüzünü takas eder ve gölgesiyle canlı olarak kaçar.

Evet. O heykeller yakında. Ve uzak görünüyorlar. Bu da kayan başka bir başlık. *Yakındaki-ler. Uzaktakiler*. Walid Raad’ın buradan çok da uzak olmayan Pulheim’daki Stommeln 2016 sinagogunda gerçekleştirdiği cesur projenin adı tam da buydu.³⁴

Söylentiler, parçalara ayrılmış ve burada Hilwé tarafından Aziz Petrus’ta yeniden düzenlenmiş sandıklar ve kutular, buradan önce Pulheim sinagogunda saklanmış olabileceği yönünde. Bunlar aynı kutulardı ve sanki bir şey ya da biri bir telaşla oradan ayrılmış gibi sinagogun zemininde taze izler bıraktı.Bu kutuların içinde kullanılabilecek için gerekli tüm eşyalar, nesneler ve mobilyalar, tüm ayinsel nesneler, Tevrat, dua kitapları, hatta muhtemelen haham geleneğinin tümü vardı. Bunların hâlâ içeride olmalı.

Ama Yahudi ayinlerine ait objeler neden buraya Aziz Petrus’a sığsın? Ve Lübnan’dan gelen bu eşyaların ve kamusal heykellerin hep birlikte bir Katolik kilisesine sığınması mantıklı mı? Bu sinagog objeleri, Hilwé’nin Beyrut’un üstesinden geldiği felaketlerden kurtardığı mı parçalarla birleşti?

Walid Raad’ın işinde kökten yabancılaşan gelenekler şaşırtıcı derecede güzel karşılaşmaların tadını çıkarır. Sanatçı yasaklanmış aşklar için sığınaklar yaratır. Talmud’da hahamların “baldan daha tatlı” dedikleri başka bir şey daha var. Makkot (Kırpkler) Risalesi’nde, özellikle insanlar, nesneler ve ölümsüz hikâyeler için kurulmuş antik “sığınak şehirler” hakkında bir tartışma buluyoruz. Ama hayır, buralara giremeyiz. Ardından daha da sinsi bir senaryo ortaya çıkabilir. Şimdi değil. Henüz değil. 🌿

Bu yazının çevirisi Kunst-Station St. Peter, Köln tarafından desteklenmiştir.

Walid Raad, Yakındakiler Uzaktakiler, 2016, Walid Raad ve SITU Studio tarafından Stommeln Sinagogu’nda gerçekleştirilen yerleştirmeden görüntü, 2016 Fotoğraf: Werner J. Hannappel © Walid Raad



- Walid Raad. *Kitlelerle yeniden buluşmayı özlüyorum*, Kunst-Station Sankt Peter, Köln, Aralık 2020 - Mart 2021, küratör Friederike Schuler.
- Kilise, on altıncı yüzyılda daha eski bir Romanesk kilisenin kalıntıları üzerine Gotik tarzda inşa edildi. 1943’te II.Dünya Savaşı sırasında bombalandı ve 1960’larda yeniden inşa edildi. Temmuz 1960’tan beri kilise İsa Cemiyeti tarafından yönetilmektedir.
- Walid Raad. *Dürist olalım hava yardım etti*, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, 18 Mayıs - 13 Ekim 2019. Sergi daha önce 15 Şubat - 16 Ağustos 2020 tarihleri arasında sergilendiği Stockholm, Moderna Museet iş birliği ile düzenlendi.
- Walid Raad. *Tatlı Dil: Siparişler*, Sfeir-Semler Gallery, Hamburg, 5 Kasım 2020 - 19 Şubat 2021.
- Walid Raad. *Reddedebileceğim şeylerin üzerini kazımak*, 2007’den bu yana devam eden uzun dönemli proje.
- Walid Raad. *Birinci baskıya önsöz*, Louvre Müzesi, Paris 19 Ocak - 8 Nisan 2013, Marcella Lista tarafından organize edildi.
- Les Louvres ve/veya Ölüyü Tekmelemek* adlı işinde Walid Raad bizi “yüzlerini değiştiren” eserlerle karşı karşıya getirir. *Okuyucuya Mektuplar* adlı eserinde sanat eserleri gölgelerini kaybeder. *Dokuzuncu baskıya önsöz: Marwan Kassab Bachi (1934–2016)* işinde ise resimlerin gölgelerini diğer resimlerin arkasında görürüz. Bu serilerin üçü de *Reddedebileceğim şeylerin üzerini kazımak* adlı 2007 yılında Abu Dhabi, Beyrut, Doha ve diğer şehirlerde sanat kurumları çevresindeki olaylara referansla başlatılan projeye dahildir.
- Anka Kuşu (Simurg), Pers ve İslam şiirinde ve edebiyatında adı geçen mitolojik bir kuştur. Wendy M. K. Shaw’un ilham verici kitabı “*İslami Sanat nedir? Din ve Algı Arasında*” (Cambridge: Cambridge University Press, 2019) simurgun İslam sanatı ve şiirindeki mimetik yerini inceler.
- Paul Celan’ın “Sen De Konuş” şiiri Ahmet Cemal tarafından Türkçe’ye çevrilen *Ellerin Zamanlarla Dolu* kitabında yer alır. (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s.44) Metnin orijinali: Paul Celan, *Von Schwelle zu Schwelle* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1955)
- Tony Chakar, “Gölgelerden Söz Etmek”, *Afterall* 35 (2014)
- Tony Chakar, *Beyru Üzerindeki Gökyüzü. Yürüyüşler, Ev Ödeveleri* 5, Kültürel Uygulamalar Üzerine Bir Forum, Beyrut, 21 Nisan - 1 Mayıs 2010. Ayrıca bkz. A. S. Bruckstein Çoruh, *House of Taswir. Doing and Un-Doing Things. Notes on Epistemic Architecture(s)* (Munich: Fink, 2014), 210
- Ezgiler Ezgisi 8:3-4. “Sol eli başımın altında, sağ eli sarsın beni. Ant içiriyorum size, ey Yerusâlim kızları! Aşkımı ayıltmayasınız, uyandırmayasınız diye, gönülü hoş olana dek.” Ayrıca Art Unlimited’ın 58. sayısında yazdığım ve Sinan Eren Erk tarafından çevrilen Çarşamba Topluluğu: Shulamit Bruckstein “İşte Bak, Ne Güzelşin Aşkım” metnine bakınız.
- “Gizlilik hakkı” Édouard Glissant’ın *Poétique de la relation (Paris: Gallimard, 1990)* kitabında açıkladığı bir kavramdır.
- Katolik kilisesinin içindeki ikonları ve sanat eserlerini Kül Çarşambası ile Paskalya Pazarı arasında bir örtmek, Büyük Perhiz (Lent) geleneğinin bir parçasıdır. Walid Raad’ın çalışmalarının bu büyük *velum* zamanında ortaya çıkmasının kendine has önemli etkileri oldu.
- Yazının 3. görseline bakınız.
- Başlangıçta “bahçe” (cennet) anlamına gelen Farsça bir kelime olan Pardes, dört rabbinik yorum katmanının kısaltması haline geldi: *Pshat* (değişmez), *Remez* (ipucu), *Derash* (yorum), *Sod* (gizli). Haham geleneğinde PaRDeS hakkında büyük bir literatür vardır. Ayrıca bkz. A. S. Bruckstein Çoruh, *House of Taswir. Doing and Un-Doing Things. Notes on Epistemic Architecture(s)* (Munich: Fink, 2014), 120
- Sanatçının eser metni için: https://www.sfeir-semler.com/%09another-letter-reader-2015
- Sanatçının eser metni için editörlüğü Friederike Schuler tarafından yapılan *Walid Raad. I long to meet the masses once again* (Cologne: Kunst-Station Sankt Peter, and Roma Publications, Amsterdam, 2021, s.34) sergi yayımına bakınız.
- Franz Rosenzweig, *The Star of Redemption*, Bölüm II: Giriş, Çev. Barbara E. Galli, giriş metni: Elliot R. Wolfson (Madison: University of Wisconsin Press, 2004).
- Mucizevi Başlangıçlar*, Walid Raad’ın Londra’daki Whitechapel Galerî’de (2010-11) Achim Borchardt-Hume küratörlüğündeki kişisel sergisinin başlığıydı; ayrıca Kunsthalle Zürich’te 2011 yılında gösterildi. Sergi üzerine bir de katalog yayınlandı: *Walid Raad. Miraculous Beginnings*, ed. Achim Borchardt-Hume (Londra: Whitechapel Gallery, 2011).
- Aby Warburg, Mnemosyne I, Christopher D. Johnson tarafından “kızak mantığı” olarak çevrildi, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg’s Atlas of Images* (Ithaca: Cornell University Press, 2012), 58. Kendi yazılarında *Schlietterlogik* kavramını “kayma veya sürünme” olarak kullandı, Bruckstein, House of Taswir, age. s.81.
- Jacques Derrida, *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*, ed. Thomas Dutoit ve Outi Pasanen (New York: Fordham University Press, 2005), s.30.
- Walid Raad, *Kitlelerle Yeniden Buluşmayı Özlüyorum*, age s.6 Vurgu yazara aittir.
- Sonrasındaki anlatılar Babil Talmud’undaki TB 55a – 57a pasajlarına dayanmaktadır.
- Ayrıca bkz. Bruckstein, *House of Taswir*, age. s. 126–128 ve ayrıca Yaratılış 31: 1–6
- TB Berakhot 57a ve Bruckstein, *House of Taswir*, age., s.132.
- Burada Lacancı bakış açısıyla ancak daha geniş anlamıyla kullanılmıştır.
- II.Dünya Savaşı’ndan sonra Almanca yazar en önemli şair Paul Celan, 1920 yılında kısa bir süre sonra Romanya Krallığı’na bağlanacak olan Czernowitz’de, bir Yahudi ailenin çocuğu olarak Paul Antschel adıyla dünyaya geldi. Celan’ın çalışmaları 1970’ler ve 1980’lerde aralarında Gertrude Dursosy ve Ahmet Necdet’in de aralarında bulunduğu bir grup gayretli entelektüel tarafından Türkçe’ye çevrildi.
- Felstiner, *Selected Poems and Prose of Paul Celan and Celan, Von Schwelle zu Schwelle* (bkz. 9. not)
- Boynum Kıldan İnce*, Atlas Grubu’nun 1975-1990 Lübnan Savaşları’nda binlerce bombalı aracın kullanımıyla ilgili bir araştırma projesidir. *Boynum Kıldan İnce: Motor* aynı zamanda Walid Raad ve The Atlas Group tarafından Hamburg’daki Sfeir-Semler Galerî’de gerçekleştirilen kişisel serginin başlığıydı (23 Ocak - 20 Mart 2004) ve bazıları aşağıda listelenen çok sayıda başka yerlerde de gösterildi.
- Boynum Kıldan İnce. 1975-1991 Lübnan Savaşları’ndaki Bombalı Araçların Tarihi Bölüm 1: 21 Ocak 1986. Karışık Teknik Konferans — Beyrut — Prömiyer*, Centre Pompidou (Paris), Haus der Kulturen der Welt (Berlin) ve KunstdenFESTIVALdesArt (Brüksel), The Atlas Group ile Ashkal Alwan (Beyrut) ve diğerleri, 2004.
- Walid Raad, kişisel sergi, Museum of Modern Art, New York, 12 Ekim 2015 - 31 Ocak 2016. *Atlas Group* (1989–2004). *Bir Walid Raad projesi*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 22 Eylül 2006 - 7 Ocak 2007. *Atlas Group / Walid Raad*, Catherine David küratörlüğünde 50. Venedik Bienali’ndeki Çağdaş Arap Temsilcileri, 15 Haziran - 2 Kasım 2003; Witte de With (Rotterdam) ve Fondació Antoni Tàpies (Barselona) ile. *Walid Raad / The Atlas Group*, Whitney Biennial 2002, 7 Mart - 26 Mayıs 2002, Lawrence R. Rinder, Chrissie Iles, Christiane Paul ve Debra Singer küratörlüğünde. Atlas Group, Walid Raad, Okwui Enwezor’un direktörlüğündeki 8 Haziran - 15 Eylül 2002 tarihli documenta 11’e katıldı.
- Walid Raad *Bölüm 139: Atlas Group (1989–2004)*, Beyrut’taki Atlas Grubu’nun retrospektifini eserlerin orijinal boyutlarının yüzde birine küçülterek sergiledi. Bkz. Walid Raad, “Bölüm 139: Atlas Grubu (1989–2004)”, *e-flux Journal* 51 (Ocak 2014).
- Mishna *Pirge Avot* 5:22.
- Walid Raad. *Yakındakiler. Uzaktakiler*, Stommeln Sinagogunda SITU Studio ile Pulheim, 2016. Bkz. ayrıca Bruckstein, *Mirrors and Tunnels: For Walid Raad*, Bruckstein, *FREUD TALMUD TASWIR* (İstanbul: taswir yayıncılık, 2019), s. 184–189.

Birlikte yaşamak için

Sadece belgesel tiyatroya getirdikleri yeni yaklaşımla değil aynı zamanda gerçekleştirdikleri farklı formatlardaki performanslarla da Avrupa’nın öncü tiyatro topluluklarından biri olan Rimini Protokoll’ün, Beykoz Kundura yapımcılığında şehrimize uyarlanan işi *Remote Istanbul*, bir *audio-walk* formatında gerçekleşen ve de katılımcılarını İstanbul sokaklarını farklı bakış açılarıyla yeniden keşfetmeye davet eden, eğlenceli olduğu kadar güncel ve değişmeyen bazı konular üzerine de düşünmeye davet eden bir performans. Kundura Sahne, bu yapımın ilk turlarını pandemi koşullarına rağmen şehre bir hediye misali 2020 Eylül ayında gerçekleştirmiş, ancak birkaç hafta sonra kapanmalardan ötürü, açık havada gerçekleşen bu performansa ara vermek zorunda kalmıştı. *Remote Istanbul* Ağustos 2021’den itibaren tekrar sokaklara döndü ve koşullar el verdikçe devam edecek. İşin İstanbul’a uyarlamasını üstlenmiş olan Jörg Karrenbauer ile sizler için, kendisi Eylül 2020’de İstanbul’da iken gerçekleştirdiğimiz röportajı nihayet yayımlamanın zamanı geldi

Röportaj: Ayşe Draz



Rimini Protokoll olarak tiyatro, radyo oyunları, filmler, sergiler, kitaplar ve uygulamalar gibi çok çeşitli formlarda işler üretiyorsunuz; bunu projelerinizi kategorize etme şekilleriniz üzerinden de gözlemleyebiliriz. Şimdiye kadar İstanbul’da, Rimini Protokoll’ün sadece iki işini izleme fırsatımız oldu; ilki 2010 yılında ekipten Helgard Haug ile Daniel Wetzel’in İstanbullu çöp toplayıcılarıyla gerçekleştirdikleri ve garajistanbul’da gösterilen *Dağaçar Bey ve Çöpün Altın Tekniği*; ikincisi ise 2012 yılında idans festivali kapsamında gösterilen *Radio Muezzin* idi. Ancak her iki işi de deneyimlerken, konvansiyonel anlamda bir tiyatro işini izler gibi, birer seyirci olarak bir oditoryumda oturuyor, sahnede olup biteni izliyor, bize sahnedeki profesyonel olmasa da sahne üzerinde yerlerini almış oldukları için birer “oyuncuya” dönüşmüş kişiler tarafından aktarılanları dinliyorduk. *Remote X* ise bunlara kıyasla çok çok farklı bir deneyim, ne bize bir sahneden gösterilenleri izliyor ne de koltuğumuzda oturuyoruz. Gene de Rimini bu yaptığını da “tiyatro” olarak tanımlıyor; bize biraz kullandığınız kategorilerden ve tiyatro tanımınızdan bahsedebilir misiniz?

Remote X’i tiyatro değil bir *audio-walk* olarak tanımlıyoruz; tiyatro daha çok arka planını ve çerçevesini oluşturuyor. Normalde bu işimiz tiyatro festivallerinde yer alıyor veya tiyatrolar işi sunmak üzere bizi davet ediyorlar. İş, “tiyatro” mu değil mi tartışılabilir ama yine de bu işin bir çevreleyen tiyatro (*immersive theatre*) örneği olduğunu söyleyebiliriz. Elbette eğer seyreden biri yoksa, bir performanstan söz edilemez ancak bu işin “seyircisi”nin bir tür performans deneyimlendiğinden söz edebiliriz. Dolayısıyla *Remote X*’i hâlâ “tiyatro” olarak tanımlayabiliriz ancak onun geleneksel tiyatro anlayışıyla yakından uzaktan bir alakasının olmadığını söyleye-

rek... Bu iş özelinde bir performansçı ve bir seyirciden de söz etmek pek mümkün değil çünkü ikisi de artık aynı kişi olmuş oluyor; *Remote X*’te insanlar birbirlerini izliyorlar ve eğer tiyatronun tanımı zaten biri bir şey yapar ve diğeri onu seyrederek ise *Remote*’ta bu ikisi birleşiyor ve aynı kişi hem icra eden hem de seyreden konumunda buluyor kendini.

İşin sanatsal doğasından çok bir çerçeveleme mekanizmasından söz ediyoruz.

Öte yandan da bir sesli-oyun (*audio-play*) tiyatro mudur, diye sorarak çok daha karmaşık bir tartışma başlatabiliriz. Örneğin, insanlar bir kamyonun arkasında oturduğumuz ve bu insanların belirli duraklarda dururken bazı radyo oyunlarını dinledikleri bir işimiz *Truck Tracks*’i tiyatro olarak tanımlayan veya tiyatro olarak dışlayan unsurlar neler? *Truck Tracks* sadece kamusal alanda yer alan hareketli bir sesli-oyun mu? Bize sık sık -özellikle *Remote X*’i- tiyatro olarak tanımlayabilir miyiz diye soruyorlar ve ben her zaman “onu nasıl adlandıracağınız size kalmış,” diye yanıtlıyorum. Biz onu tiyatronun çerçevesinde veya zemininde, tiyatro olarak sunuyoruz.

Belki de *Remote*’u radyo oyunları diye kategorize ettiğiniz işlerden ayıran unsur, onun işitsel boyutunun yanı sıra güçlü bir görsel katmana da sahip olması ve de bu görsel katman bireysel katılımcıya/ıcracıya/seyirciye/kişiye bağlı.

Biraz önce de bahsettiğim gibi çevreleyen tiyatro bence hâlâ tiyatronun kurallarına uyuyor. Bu tartışmayı kısaca sonuçlandırmak için *Remote*’u tanımlamaya en yakın şey bu diyebiliriz.

İşlerine baktığımızda görüyoruz ki Rimini Protokoll insanların hikâyeleriyle ilgileniyor. *Remote* özelinde ise sanki odak biraz da mekâna kaymış gibi geliyor bana; insanların içine yerleştikleri ve kendi hikâyelerini oluşturdıkları mekân. Ya da belki mekânı, katılımcılar/



İnsan ne kadar

seyirciler tarafından hikâyeler oluşturmak için, elbette belli bir dramaturjik izlek çerçevesinde, bir sahne olarak kullanıyorsunuz. İnsanların hikâyelerinden mekânın hikâyesine kayan bu ilgi ne zaman devreye girdi; yoksa hep iç içe miydiler?

Remote’un insanların mekânla ilişkisi hakkında bir iş olduğunu bile söyleyemem. Bu işin belki önemli bir parçası ama asıl yaklaşımı merkezinde yok. Rimini’nin çalışmalarının çoğunun insanlara karşı duyulan bir ilgiden kaynaklandığını söylerken tamamen haklısın. Çoğu zaman, günlük yaşamımızın kör noktalarına bakmakla ilgili oluyor işler, ilgi çekici olmadığı ya da başkalarının çok dikkat etmediği yerlerde insanlar veya onların yaptıklarına bakmakla ilgili. Örneğin, Stefan (Kaegi) ve ben kamyon şoförleriyle ilgili *Cargo* işini yaptık. İki Bulgar kamyon şoförünün kullandığı bir kamyonu, arkasında 50 kişi taşıyarak mobil bir izleyici mekânına dönüştürdük. 2005 yılıydı ve Avrupa sınırlarını Doğu’ya açıyor, Doğu’ya doğru genişliyordu. Kamyonlar aniden sınırlarda devasa kuyruklar oluşturmaya başlamışlardı ve bu Batı’dan Doğu’ya taşıma meselesi büyük bir sorun olarak gündemdeydi. Stefan’ın aklına “bu adamların kim olduklarını” sormak geldi; Türkiye’den Almanya’ya balık, Yunanistan’dan Portekiz’e lastik taşırken, nasıl taşıyorlardı. Hepimiz bu türden lojistik süreçlerin varlığını biliyoruz, hayatımızı ve tüketim çeklimizi tanımlıyorlar ama bu süreçlerin nasıl işlediğine dair hiçbir fikrimiz yok. Biz de işte bu örnekteki gibi, genellikle gündelik hayatın içindeki bazı kör noktalara bakmaya çalışıyor, aynı zamanda bazen sadece durarak, çerçeveleyerek, açığı değiştirerek veya sadece bir çerçeve oluşturarak gündelik hayatın teatral anlarına bakmaya çalışıyoruz. Bu yüzden de çoğu zaman insanların hikâyelerini merkeze almış oluyoruz. Aynı zamanda bu insanların yerine aktörler koymayı değil onların kendilerini icra etmelerini istiyoruz; işte bu da Rimini işlerindeki bir diğer çok önemli unsur. *Remote* bunun bir şekilde çok nadir bir istisnası. Oysa işlerin çoğu röportajlara, insanlarla tanışmaya ve araştırma yapmaya, ardından en ilginç, en teatral insanları sahneye çıkarmaya ve kendi hikâyeleri hakkında konuşmalarını sağlamaya dayanıyor. Oysa *Remote* -bir bakıma- sıfırdan kurgusal. Sürü zekâsının hayatımızı nasıl etkilediğini ya da sürü zekâsının varlığını sorguluyarak başlıyor. 2013 yılında *Remote*’a ilk başladığımızda, bu sürü zekâsı sorusu büyük bir meseleydi. İnsanların kendi başlarına yürümedikleri bir *audio-walk* olarak bir performans yaratmak da Stefan’ın fikriydi. Çoğu zaman *audio-walk*’larda yapılan şey yalnız yürümek oluyor; cihazınızı alıp *audio-walk*’u kendi başınıza yapıyorsunuz çünkü ne de olsa kulaklıklarınızın altında zaten izolesiniz. Stefan bu deneyimi, grup içinde yürüme deneyimiyle birleştirmek istedi ve bu grup deneyimi giderek işin en önemli parçası haline geldi. Başlangıçta hâlâ röportaja dayalı bazı kısımlar vardı; yapay zekâ hakkının da, bizlere konuşan tüm bu sesler ve bu durumun gelecekte nasıl gelişeceği hakkında...Yolda ilerlerken gerçek röportajlar dinliyordunuz ancak Stefan bir süre sonra tüm bu röportajları, katılımıyla konuşmakta olan bu yabancı sesleri çıkardı ve tüm performans boyunca seyirciyi yönlendiren tek bir yapay sese odaklandık. *Remote*, insanların ne kadar öngörülebilir olduğunu, şehirde organize olmak ve birlikte yaşamak için ne kadar öngörülebilir olmamız gerektiğinin yansımasıyla ilgili. Bunun için kurallara ihtiyacımız var, trafik ışığının önünde durmak gibi çok bariz kurallar olmalı ki kimse yaralanmasın ama bir de konuşulmayan kurallar var; mesela insanlar birbirlerine ne kadar yaklaşsın. Elbet son zamanlarda, pandemi koşullarında, bu çok farklı bir konu haline aldı ve ona farklı bir açıdan bakmak durumundayız ama günlük hayatta biliyoruz ki birbirimize belli bir fiziksel mesafemiz var. Bu mesafe aşıldığında artık karşınızdakinin bize fazla yaklaştığını hissediyoruz. Bu, birinin yazdığı bir kural değil. Şehirdeki hayatımızı düzenleyen yazılı ve bunun gibi yazılı olmayan birçok kural var. *Remote*, yıllar içinde, günlük hayatımızdaki bu tür öngörülebilir anları toplayan büyük bir veri şirketi gibi. Topladıklarını bir sesli-oyun olarak çok eğlenceli bir şekilde sunuyor. Normalde 50 kişilik -pandemi koşullarından ötürü bu süre 20-30 arası bir sayıya düşürdük- bir grupla şehirde birlikte yürüyör ve kendinize sürekli şöyle sorular soruyorsunuz; bu sesi takip etmeyi seviriy muyum? Ne zaman sinir bozucu, sıkıcı oluyor? Ne zaman yoruluyorum? Ne zaman benden yapmamı istedikleri şeyin çok aptalca olduğunu düşünüyorum? Şehirdeki bu tur bazı *flash-mob* öğelerine sahip ve sen sürekli grubu nasıl takip etmek istediğinle, onun içinde nasıl hissettiğinle, ne zaman hayır demek istediğinle, bir şeyi yapmamayı veya diğerleri öne adım atarken geri adım atmayı tercih ettiğinde neler olduğuyla meşgulsün. Bir grubun nasıl organize edildiği, bir grubun insanı nasıl etkilediği, bir grubun ortak kararlarla nasıl vardığı ve aynı zamanda bir şehrin nasıl organize edildiğiyle ilgili bir iş *Remote*. Ve daha da büyük arka planda, günlük hayatımızda bize yardımcı olan tüm bu büyük veri şirketleri, cihazlar var. Bizimle konuşan bu seslerin çoğu, insanların belli bir duruma nasıl tepki verdiğine dair toplannmış Büyük Veri’ye dayanıyor. Mesela akıllı saatine artık ne zaman su içmen gerektiğini sorabiliyorsun.

Kamyonda gerçekleştirdiğiniz iş için de elli kişiden bahsettiniz, *Remote* için de orijinal halinde elli kişi ile gerçekleşiyor dediniz. Benim çok sevdiğim Yuval Harari insanların belli topluluklar halinde çeşitli şekillerde organize olmaları için bazı ideal sayılardan bahsediyorduk. Sizin de bahsettiğiniz bu seyirci/katılımcı “topluluklarının” elli kişiden oluşmasının belirli bir nedeni veya önemi var mı?

Hangi sayıya ulaştığınızda gerçekten bir grup içinde yürüyor gibi hissetmeye başladığınızıla ilgili. Pandemi koşullarında sayıyı azaltmak zorunda olmamız gerçekten çok yazık oldu çünkü bu aynı zamanda hem deneyimi hem de diğer insanlara dışarıdan görünürlüğü de değiştiriyor. Eğer elli kişiyle dolaşıyorsanız ve aynı anda belirli hareketleri veya belirli eylemleri yapıyorsanız yoldan geçenler için anında birer oyuncuya dönüşürsünüz. Grup ne kadar küçük olursa, etraf üzerindeki etkisi de o kadar az olur ve grubu gözden kaçırmak kolaylaşır. Öte yandan, bütün grup üyelerinin aynı anda aşağı yukarı aynı deneyime sahip olabilecekleri bir şekilde turu düzenleyebileceğimiz maksimum sayının elli olduğunu keşfettik. Kaldırımda yürüyen elli kişilik bir grup gözünüzün önüne getirin. 20-30 metrelik bir alana yayılmışlar ve aynı anda duydukları her şey önceden kaydedilmiş. Eğer önde gidenlere -diğerlerinin hâlâ 30 metre geride olduğunu hayal ederek- bir sonraki virajda sağa dönmeleri gerektiğini söylerseniz her seferinde gruba liderlik eden insanlara atıfta bulunmak ihtiyacı doğar ve de bu deneyimi, arkada yürüyenler, yavaş yürüyenler ya da öne geçmek istemeyenler için biraz farklı kılar. Oysa kimin liderlik etmek istediği, kimin elli kişinin önünde yürümek ve bir şekilde gruba liderlik etmek için sorumluluk almak istediği işin mesele edindiği bir konu. Mesela çoğu insan geri çekilip görünmez olma eğilimine sahip veya sorumluluk almak istemiyor, sadece diğerlerini takip etmeyi tercih ediyor. Ama köşeyi döndüğünüzü ve grubun yarısının hâlâ sokağın diğer tarafında olduğunu hayal ederseniz, bu insanların aynı şeyi görmediklerini ve yaşamadıklarını fark edersiniz. Elli, gerçekten bu anlamda maksimum katılımcı sayısı.

Rimini Protokoll (çağdaş) belgesel tiyatronun en önemli isimlerinden biri olarak tanımlanıyor ya da bir yerde okuduğum üzere onlara “gerçek tiyatrosu yapımcıları” (*reality theatre makers*) deniyor çünkü oyuncular olarak aktörleri değil gerçek insanların kullanıyor ve de hikâyelerin, onları deneyimleyenler tarafından anlatılmasını tercih ediyorlar. *Remote* sıradan vatandaşlardan oluşan katılımcılar, gerçek hayatı irdelemenin bir aracı olarak kullanıyor. Bu sadece belgesel tiyatro ya da gerçek tiyatrosu yapmakla ilgili değil aynı zamanda bir çeşit temsiliyet sorgulaması. *Remote* söylediğiniz gibi muhtemelen Rimini’nin en kurgusal işi; içinden geçerken bir şehrin gerçek hikâyesine atıfta bulunmuyor. Okuduğum bir röportajınızda ise, belgesel tiyatronun hakikat ile ilgili olduğundan ama teatral amaçlar için malzemesini kuralcladığından söz etmişsiniz. Peki gerçek tiyatrosu yapmak veya belgesel tiyatro yapmak ile hakikat arasındaki ilişki nedir, temsiliyet bu tartışmanın neresinde duruyor?

Belgesel tiyatro Rimini ile kesinlikle çok kuvvetli bir bağa sahip çünkü başından beri yaptıkları neredeyse her iş, edebiyata değil, oyunlara değil -arada bazı tiyatro oyunlarına atıfta bulunan veya bunlara dayanan bazı eserler ortaya koymuş olsalar da- gerçek röportajlara ve araştırmalara dayanıyor. Zaten bu yüzden de yaptıkları belgesel tiyatro olarak tanımlanıyor. Ancak Rimini’nin yaptığının sadece belgesel tiyatroya indirgenmesi de giderek sıkıntı yaratmaya başladı. Çünkü biz hakikati söylemiyoruz -ya da sadece hakikati söylemiyoruz-; bir belgesel filmin de yaptığı gibi biz de onu etkiliyor, daha teatral bir hale, daha dramatik bir hale getiriyoruz ve sahnede yalan da söylüyoruz. İnsanları kendi hikâyeleri hakkında yalan söylettiriyor ya da rol yapmaya, gerçeklerle oynamaya davet ediyoruz; sahnede duyduğunuz her şey olgusal gerçekler değil. Belki de tiyatro ve gerçeklik, tiyatro ve belgeselden daha iyi bir kombinasyon çünkü bu temsiliyet meselesi, başka birinin hikâyesini temsil eden oyuncular/aktörler unsuru en başından beri bizim için bir sorundu ve her zaman “neden” diye sorduk. Neden kamyon şoförleriyle görüşelim, röportajlar yapalım, konuştuklarımızı yazalım ve sonra kamyon şoförü gibi davranmak üzere başka birilerini eğitelim? Oysa istediğimiz kamyon şoförlerinin kendilerini sunmalarına bir yol bulabilmek. Kamyon şoförlerinin hikâyelerini tiyatroya nasıl getirebiliriz diye düşünürken, onları bir tiyatro mekânına getirip hayatları hakkında konuşmalarına izin vermenin -yeterince- ilginç olmayacağı düşünerek yola koyulduk. Daha iyi bir yol olarak izleyicileri kamyon şoförlerinin olduğu yere getirmeyi bulduk. Bir hikâyeyi ve onun sahibini seyircinin önünde tiyatroya getirmek değil, seyirciyi benzin istasyonlarına, konteyner limanlarına, kamyon şoförlerinin gerçekte bulunduğu yerlere götürmek ve şoförlerin kendi hikâyelerini anlatmalarına izin vermek... Hepsi önceden kâğıda dökülmüştü, provaları yapılmıştı ancak işlerin zorlaşmaya başladığı bir nokta oldu. Kamyon şoförleri bir süre sonra insanları eğlendirmek istedikleri ve bundan keyif aldıkları için kurgusal hikâyeler anlatmaya başladılar. Eğer bir oyun özellikle uzun süre devam ediyorsa, profesyonel oyuncu olmayan kişiler, bizim aslen ilgilendiğimiz gerçek alışkanlıklarına geri döndürmek büyük bir çaba gerektiriyordu. Özellikle turneye çıkan işlerde, oyuncu olmayanlarla çalışmak her zaman belli bir tehlike barındırır; fazla eğitilmiş bir hale geldiklerinde veya diğerlerinden daha iyi işleyen şakalar, zamanlamalar, hikâyeler hakkında çok emin olduklarında, başka bir şeyleri kaybetmeye başlarlar. Ve sonrasında, bazen, ortak bir dili bulmak zorlaşır çünkü onlarla profesyonel birer oyuncu ve siz de bir yönetmen olarak tanımlanmış bir anlayışa sahip olmazsınız. Karşınızdakiler müezzinler, kamyon şoförleri, çöp toplayıcılar... Onlarla bir “sanat eseri” üretmekten bahsedemezsiniz çünkü bu onların seçimi değil; onların seçtiği “bir şeye” katılmak.

öngörülebilir

Rimini’nin işlerinde, özellikle son zamanlarda, teknolojiyi sıklıkla kullanıyorsunuz. Mesela *Remote*’ta ses teknolojisini hem işin dramaturjisine hem de icrasına entegre etmişsiniz. Bazen teknolojiyi *Tekinsiz Vadi* adlı işinizde olduğu gibi bir konu olarak daha geleneksel biçimde sahneye taşıyor, bazense onu *Remote*’ta olduğu gibi teatral deneyimi çerçeveleme aracı olarak kullanıyorsunuz. Teknolojinin kullanımına özel bir ilginiz olduğundan söz edebilir miyiz?

Yeni teknolojiye özel bir ilgi duyduğumuzu söyleyemem; elbette ilgilimiz var ama bu ilgiyi yönlendiren şey, ortak meseleler hakkında nasıl yeni bakış açıları yaratabileceğimiz veya seyirci için gerçekten seyirciyi de içeren, onu pasif konumundan çıkaran ve onun da bir şeyler yapmasına, örneğin düğmelere basmasına veya hareket etmesine izin veren bir deneyimi nasıl yaratabileceğimiz oluyor. Sonra mevcut teknolojiye veya teknklere bakmaya başlıyoruz. Performanslarımızda çoğunlukla en gelişmiş olanları kullanmıyoruz; bu yüzden teknolojideki en yeni şeylerin ne olduğu konusunda özel bir merakımız yok. Bazen çok eski moda şeylerle çalışıyoruz; asıl olarak seyirci için yeni bir bakış açısını neyin yaratabileceğinin ve onu nasıl gerçekten dahil edebileceğimizin, ona dolaysız bir şekilde nasıl hitap edebileceğimizin peşine düşüyoruz. Örneğin sesli-oyun seyirciye hitap etmenin ve seyirciyi organize etmenin “süper dolaysız” bir yolu. Bazı performanslarımızda seyircilerin *joystick*’leri var ve seçimler yapabiliyor. Ancak her zaman seyirci için ya tek başına ya da grup içinde birlikte deneyimleyeceği gerçek bir deneyimle ilgileniyoruz. Bazen de bunun için teknolojik araçlara ihtiyaç duyuyoruz. Mesela, Helgard ve Daniel’in tasarladığı ve haberlerin nasıl oluşturulduğu, bize nasıl iletildiğine dair bir iş olan *Breaking News*’da (Son Dakika Haberleri) olduğu gibi. Büyük hızla gerçekleşen bir gerçek durum anını tiyatronun içine getirmek için tiyatronun çatısına uydu antenleri yerleştirmiştik, ki böylece önceden kaydedilmiş bir şeye sahip olmak yerine dışarıdaki dünyayla canlı bir bağlantı kurmuş, performansa canlı bir öge katmanın aracı olarak teknolojiyi kullanmıştık.

Remote’a geri dönecek olursak, 2013 yılında ilk defa Berlin’de gerçekleştirdiğinizde turneye çıkmasını planlamış veya öngörmüş müydünüz? Başka şehirlerde gezinmesi konseptin bir parçası mıydı?

Evet, ama çok pratik bir şekilde. Bu proje başından beri, Berlin’den Portekiz ve İsviçre’ye kadar uzanan yedi veya sekiz farklı tiyatronun/mekânın ortak yapımıydı. Ama asla bu kadar uzun süre turneye çıkarılmak için tasarlanmamıştı, hiçbir iş şimdi olduğu kadar uzun süre turneye çıkarılmak üzere tasarlanamaz. Daha dün, İstanbul’un, *Remote*’u yedi yıl içinde dolaştığı 54. şehir olduğunu fark ettik. *Remote*’u gerçekten de dünyanın her yerinde, hatta Afrika’da bile gerçekleştirdik... Sadece Avustralya’ya henüz gitmedik ... Kesinlikle böyle bir şeyi önceden planlayamazsınız. Zamanla *Remote*’a bir talep olduğunu ve de işin, daha da geliştirelebilecek belirli gerçek anlara sahip olduğunu fark ettik. Farklı performanslar deneyimlediğimiz metni, yeni teknolojiler doğrultusunda, mesela yapay zekâ seslerini kullanan cihazlar üzerinden, uyarladık ve de geliştirdik. Metni sürekli güncel tutuyoruz. Ancak başlangıçta böyle olması planlanmamıştı ve bu kadar uzun süre devam edeceğini beklemiyorduk.

Remote’u Hindistan’da da gerçekleştirmişsiniz ve bir yazıda orada çok politik karşılandığını okudum. *Remote*’u yeni bir şehre uyarlarken ne tür zorluklara yüzleşmek zorunda kalıyorsunuz?

Remote’u sansürün çok daha şiddetli uygulandığı bazı ülkelerde, örneğin Çin’de gerçekleştirdik. Metni yetkililere sansürleyibilmeleri için vermek zorunda kaldık. İşin kapsamında mesele edindiğimiz belli konularımız var, mesela, bir ulus olarak da algılanabilecek bir grup insan, nasıl ortak kararlar alır sorusu. Çoğunluğın ne olduğunu kim tanımlar, çoğunluğın referansı nedir ve sonunda buna kim karar verir? Dikkatli olmamız ve uyarlamalar yapmamız gerekti ve bazen bazı konulardan bahsetmedik, bazı “sahneleri” gerçekleştirmedik. Bangalore turneye gittiğimiz ilk şehir ve biz *Remote*’u hiçbir zaman politik olarak bu kadar etkili olabilecek bir iş olarak düşünmemiştik. Hangi şehirde ve hangi ülkede nasıl gerçekleştirdiğin farklı ülkelerde neler olduğuya ilgisiz var. Bangalore sadece ekonomik kısıtlamalara ve taleplere uyan bir şehir; yürümek için organize edilmemiş, düzgün bir kaldırım yok, etrafta dolaşmak için güzel parklar veya sessiz alanlar yok, yaya bölgeleri yok, sadece trafiğin ihtiyaçlarını ve insanları A’dan B’ye götüren ekonomiyi takip ederek organize edilmiş. Nasıl görüldüğü ve insanların yolda nasıl hissettiği veya insanların nefes alıp aldığı kimsenin umurunda değil. Ve insanlar gerekmedikçe kamusal alanda bulunmaktan hoşlanmıyorlar. Bu yüzden *Remote*’u çok politik bir iş olarak ele aldılar. Bangalore de *audio-walk*’lar de pek popüler olmadığı veya o sırada Bangalore’de hiç kimsenin belki de *audio-walk* deneyimlemiş olduğundan işin etkisi daha da arttı.

Stefan bir yerde şehrin kendisinin *Remote X*’in baş karakteri/kahramanı olduğunu söylemiş; eğer bu işte şehirler baş karakterlerse, sizin en favoriniz hangisi?

Sanırım en favori olanındansa şimdiye kadar deneyimlediğimiz en kötü şehir hakkında cevap vermek daha kolay: New York. Biz, bir şehirde yürürken hep en beklemedik açıları, kısa yolları, en şaşırtıcı alanları, içine girebileceğimiz arka bahçeleri ve binaları arıyor oluyo-

ruz. New York’ta sokaklar çok keskin bir kalıba sahip ve her şey korumalı veya çitle çevrili. Bir yere girmek istiyorsanız çok para ödemeniz gerekiyor; mesela 10.000 dolar vermeden bir kiliseye bile giremiyorsunuz. Biz rotamızı normalde bir mezarlıktan başlatıyoruz; İstanbul’da, bir parkı tercih etmek zorundaydık çünkü pandemi durumundan ötürü haklı olarak bir cenazenin yanında bulunmamızı istemediklerini söylediler. İşi Brooklyn’de bir mezarlıkta başlattık ama organizatörümüz NYU (New York Üniversitesi) sadece oradan başlayabilmemiz için mezarlığa 7000 dolar ödemek zorunda kaldı – oysa orada hiçbir şey yapmadık, sadece mezarlıkta insanları topladık ve mezarlıktan başlayarak yürüdük. Veya bir kiliseye girmeye çalıştığımızda bu bize 10.000 dolara patladı çünkü *Godfather*’dan bir sahnenin çekildiği bir kiliseydi ve bize kiliseyi kiralıyoruz dediler. Bu New York’un bir şehir olarak orada olmaması gereken her türlü müdahaleye ne kadar agresif ve ne kadar kısıtlayıcı bir şekilde tepki verdiğini gösteren güzel bir örnek. Karşıdan karşıya sadece kırmızı ışıkta veya trafik ışıklarında geçmek zorundasınız yoksa polisler sizi trafik ışığı olmadan karşıdan karşıya geçerken görürlerse para cezası kesiyorlar ve hep sol-sağ, sol-sağ yürümek zorundasınız. NY hiç organik olmayan bir şehir ve *Remote* için gerçekten zor bir deneyim oldu çünkü şaşırtıcı bir açı bulamadık, hiçbir yere giremedik ve sonunda rotamızı normalde olması gerektiği gibi NYU’nun, ki bizi davet eden organizatörümüzdü- çatısında bile bitiremedik çünkü güvenlik şefleri kendi balkonlarına girmemize izin vermediler, çok tehlikeli dediler, herkes intihar edecek ve çatıdan atlayacak diye korktular. Güvenlik, emniyet, korkular ve kısıtlamalar açısından tamamen paranoyak bir şehir, özgürlükler diyarı olan New York. En iyi deneyim hangisi bilemiyorum –daha açık; olan ve içinde insanların özgürce dolaşabildiği, onları sürekli kısıtlamayan şehirler...

Remote birçok açıdan yaşayan bir iş; nereye giderseniz gidin, yeni gözlemler yaptığınız, o şehirde insanların nasıl davrandığı, kültürü hakkında yeni bir şeyler keşfettiğinize eminim.

Kesinlikle. Çünkü turun içinde bahsettiğim gibi *flash-mob* anları var; örneğin bazen insanlardan bir meydanda dans etmelerini istiyoruz ve bunu Güney Amerika’da yaparsanız, aniden elli kişi yerine iki yüz kişi dans etmeye başlıyor çünkü katılıyorlar. İnsanların hareket ettiğini görüyorlar, ne olduğu hakkında hiçbir fikirleri yok, ama meraklılar, oyuncular, açıklar ve sonra da hareket etmeye başlıyorlar. Aniden bir bakmışsınız elli kişi yerine iki yüz kişi hareket ediyor. Aynı sahneyi Asya’da gerçekleştirdiğinizde, insanlar başka yöne bakıyorlar, anlamadıkları bir şeye karışmama eğilimindedirler ve bu aynı zamanda onların mesafe, mahremiyet, kibarlık algısıyla ilgili. Bu örnekler bile kültürel çeşitlilik hakkında çok şey anlatıyor.

Ben kültürümüzün kökenleri oyuna yatkın olsa da maalesef oyunsuluğumuzu kaybettiğimiz ve bunun en temel sorunlarımızdan biri olduğunu düşünüyorum. Bakalım İstanbul deneyimi nasıl seyredecek...

En başta böyle bir performansa katılmaya karar vermeniz endişeli ya da dar görüşlü biri olmadığınızı gösteriyor. Bu deneyime bilet almış olanlar ilk adımı da atmış oluyorlar, ayrıca işin kendisi de onlara istediklerinde katılmama şansı sunuyor; kulaklıktaki ses onlara “istersen şimdi dans edebilirsin” dediğinde, dans etmeyi ya da etmemeyi tercih edebilirler. Bu tabii ki de grubun enerjisini belirliyor. Eğer dans eden otuz kişi varsa ve tek dans etmeyen sizseniz -ki bunu da görünür olmak istemediğinizin için tercih ettiyseniz- fazlasıyla görünür olursunuz çünkü tek dans etmeyen sizsinizdir; *Remote* da zaten sürekli benzer durumlarla oynuyor. Görünmemeye çalışmak bazen tam tersi etkiyi yaratabiliyor.

Sizin İstanbul’daki çalışma süreciniz nasıl bir süreç oldu?

İlk önce temmuz ayında (2020) rotayı belirlemek ve araştırma yapmak üzere beş günlüğüne geldim; sonra da şimdi (Eylül 2020) iki buçuk haftalığına buradayım. Buse (Yıldırım) ve ekibi tüm izinleri almak zorundaydılar. O kadar çok mekân gezdik ki; Avrupa yakasında da bir rota oluşturduk ama oradaki belediyenin Kadıköy Belediyesi’ne göre daha az esnek olmaları sebebiyle rotamızı Asya yakasında gerçekleştirmeye karar verdik. Sonra bazı izinler alınabildi bazıları alınamadı. Alınabilen izinlere uyum sağlamamız gerekti ve de şimdi iki ses tasarımısıyla buradayız. Ben metni düzenliyorum, onlar da rotaya göre ses tasarımı uyarlıyorlar -ki bu da yeni bir şehir için yaklaşık iki buçuk hafta sürüyor. 12 Eylül’de açılış olacak ve biz de ayın 14’ünde, ilk iki performanstan sonra şehirden ayrılıyoruz. Bir yandan da yerel ekibi eğitiyoruz, böylece biz olmadan da onlar işi sürdürebilirliner.

Remote tiyatronun ne olduğundan, gündelik hayatın ne kadar teatral olduğundan, çerçevenince gündelik hayatın bir sahneye dönüşebileceğinden de bahsediyor. Bu açıdan da onun meta-tiyatral olduğunu söyleyebiliriz. Tiyatro nedir, onu icra edenler kimler, şehir mi, yoldan geçenler mi diye soruyor. Tiyatronun veya teatrallığın ne olduğuna dair bir sorgulama yapıyor.

Kesinlikle. Size pozisyonunuzun ne olduğunu soruyor. Ne zaman rol yapmaya başlıyorsanız ve ne zaman izliyorsunuz? Günlük hayattaki teatral anlar derken kastettiğimiz şey bu anlar. Hepimiz sürekli bir performans sergiliyoruz ve bizi izleyen veya izlemeyen insanlara tepki veriyoruz. Gündelik hayatın içinde, şehirde yürürken keşfedilecek pek çok ilginç yeni bakış açısı var. Şehir nasıl ve ne için organize edilmiş ve de daha başka ne olabilir? Bir mekân,

Bilir Olmalıyız?



açık bir alan, insanların bir gösteri veya hatta bir devrim başlatması için bir buluşma noktası olabilir ama aynı zamanda bir dans pisti de olabilir. Orası sadece bir mekân; içinde farklı eylemleri gerçekleştirmek mümkün. Bir şehri nasıl kullandığınıza dair de farklı fırsatlar mevcut. Bir alışveriş merkezini alışverişe gitmek için de kullanabilirsin, orada durup insanları izlemek için de ve orada tiyatroyu bulabilirsin. *Remote* gündelik hayata yeni perspektiflerden bakma fırsatlarıyla ilgili. Perspektifi değiştirirsiniz, geriye de dönebilir ve geriye doğru da ilerleyebilirsiniz...

Bir performansın gerçekleşiyor olması için bu bir kişi olsa bile kesinlikle bir izleyiciye ihtiyaç var ve bazen bu kişi belki de “dışarıdan bir gözle” kendisine bakmaya çalışan performansının kendi olabilir. Öte yandan bir performans gerçekleştigiine kimin karar verdiği meselesi var ki bu da sürekli değişiyor. Eğer sokaktan geçen biri bir başkası için farkına varmadan bir “performansçı” oluyorsa, kararı veren kişi, ona bakan ve onu çerçeveleyen kişi oluyor. Bu beraberinde birçok etik soru da getirebilir. Ancak *Remote*’a geri dönecek olursak, *Remote* katılımcıları yapay zekânın sentetik sesi tarafından yönlendiriliyorlar ve de iş aynı zamanda insanlar ile robotlar arasındaki ilişkiye değiniyor. Güven de buradaki ana temalardan biri; izolasyonda birlikte olduğunuz grubun üyelerine ne kadar güveniyorsunuz? Yapay zekânın sentetik sesine ne kadar güveniyorsunuz? Biraz güven temasını açabilir misiniz?

Güven, yıllar içinde bir tema olarak giderek daha önemli bir hale geldi. Ana sorularımızdan biri de şu; örneğin Siri bizimle konuşurken bizimle aslen kimin konuştuğu. Bir navigasyon sistemini takip ediyorsak bizimle konuşan kim? Arabalarda navigasyon sistemleri ilk kullanılmaya başlandığında, belki bu hikâyeleri biliyorsunuzdur, navigasyon köprü 10 metre ötedeyken “şimdi sola dönün” dediği için, insanlar arabalarıyla nehirlere düştüler. İnsanlar düşünmeyi bırakıp makineye güvendiler, duydukları o sese güvendiler ve özellikle o zamanlarda çok kazalar oldu. Bizimle kimin konuştuğu sorusu önem kazandı; Alexa veya cep telefonumuz bizimle konuşurken aslında kim bizimle konuşuyor? Bunların arkasında şirketler var; birilerinin bu algoritmayı programlaması gerekiyor. Siri’ye aptalca bir soru sorduğunuzda bir de bakmışsınız şirketin bütün bir departmanı Siri’ye aptalca soruları cevaplamayı öğretmekle meşgul. Siri’ye bugün hangi elbiseyi giydiğini sorarsanız, “Bugün üzerimi değiştiriyorum, pantolon falan giyerim,” diyebilir. Ve bu sadece eğlence amaçlı değil. Hedef Siri’yi mümkün olduğunca “insan” kılmak. Başlangıçta onu şaşırtmak kolaydı fakat artık Siri’nin gerçek bir insan olduğu hissine kapılabiliyorsunuz çünkü o da bir hayat yaşıyor, şakalar yapıyor, insani bir şekilde tepki verebiliyor. Bizim sorduğumuz soru da bu; bu sesler kimin ve bu seslerin arkasında ne tür çıkarlar var? Çünkü onları programlayanlar gerçek insanlar. Tüm verilerimizi toplayan şirketler var ve Siri aniden size “Dün fotoğrafını çektiğin adamın doğum gününü unutma!” dese şaşırsınız ama bu pek yakında mümkün. Siri’yi artık giderek daha gerçek ve hayatlarımız üzerinde gerçekten kontrolü olan biri olarak kabul edeceğiz. Bu seslere güvenmenin tehlikesini fark ettiğimiz bir an olacak.

Öte yandan katılımcıların performanstaki sese güvenmelerine, bu sesi takip etmelerine ihtiyacımız var, yoksa kaybolurlar ve performans gerçekleşemez. Onlara sağa dönmelerini söylersek ve hepsi sola giderse, metnin geri kalanı artık bir anlam ifade etmez ve insanlar dağılır. Bu yüzden bu ses ile seyirci arasındaki ilişkiyle oynuyor, onlara bu sese güvenmelerinin önemli olduğunu söylüyor ve bunu sık sık tekrarlıyoruz. Bu güven anını farklı bağlamlara taşıyoruz ki performans katılabilmek için önce bu sese güvenmeniz gerektiğini, eğer varsa kırmızı ışıkta duran insanlara güvenmeniz gerektiğini fark edin. Performansta yer alırken ya da şehirde yürürken güvene ihtiyaç duyulan o kadar çok fazla an var ki ve kime güvendiğin kesinlikle büyük bir konu.

Objektif veya nötr diye bir şey olduğunu düşünerek yanılığa düşüyoruz. Sanki *Remote*’un da bu bilinci yaratma potansiyeli var. *Remote*, insanlar, robotlar, gruplar ve bireysel dinamikler, kamusal davranışlar, özel düşünceler, demokrasi ve de ölüm hakkında bir iş. Rimini bazı başka işlerinde de ölümlülük ve hafızayı irdeliyor; makinelerin aynı zamanda anılarımızı da arşivleyebiliyor olmasını tartışmaya açıyor ve anılarımızın zamanla bizden daha mı uzun yaşayacaklarını sorguluyor. Üzerine düşündüğümde, Batı’da bir arşivcilik takıntısı varmış gibi geliyor bana; oysa Doğu’ya baktığınızda sanki iz bırakmamak daha ön planda, belki de bu göçebe kökenlerden kaynaklanıyor ama zamanın içinden geçiyor ve o zamanın akışında bir iz bırakmak istemiyormuşuz gibi... Stefan’ın bir yerde *Remote*’u “geçici görünmez mimariler yaratmak” (*creating temporary invisible architectures*) olarak tanımladığını okudum; adeta bu anlamda Doğu’ya yaklaşıyor, geçiciliği, görünmezliği dinlemeye davet ediyor bizi.

İz bırakmamak konusunda söylediklerin ilginç. Normalde rotamıza bir mezarlıktan başlıyoruz; insanları şehir merkezinden, gürültüden uzaklara, alışılmadık bir ortama çıkarmak ve böylece onları farklı bir ruh haline sokarak, sakinleştirmek istiyoruz. Eğer başlangıç noktası bir mezarlıksa ölümden bahsetmek gayet normal oluyor. Ayrıca duyduğunuz ses size ölümünüzden sonra tüm bilgilerinize, tüm deneyimlerinize neler olup bittiğini sormaya başlıyor.

Artık vücudumuzun parçalarını yapay olanlarla değiştirebiliyoruz, daha uzun yaşamak, daha sağlıklı hareket edebilmek için ilaçlar alabiliyoruz ama beynimize yani deneyimlerimize bizden sonra neler oluyor hâlâ bilmiyoruz. Bu da söz ettiğin gibi, mümkün olduğu kadar enformasyonu arşivlemek ve ölümsüz olmayı ummakla ilişkileniyor. Muhtemelen bir birey olarak değil, belki tüm insanlık olarak ölümsüz olmak. Var olmuş her şeyin ve tüm deneyimlerin sonsuza kadar kalmasını ummak. Yapay zekânın arkasında yatan büyük hayal bu. İlk başta sadece hayat süremizi uzatmakla ilgili gibi geliyor ancak daha sonra, meta düzeyde, yapay zekânın ardındaki ana fikrin bu arşivleme, toplama ve koruma olduğunu görüyoruz.

Rimini’nin diğer bazı işlerinde de mutlaka arşivleme ile ilişkilenmese de ölüm temasına rastlıyoruz?

Hepsinde değil ama evet bazen karşınıza çıkabiliyor. Onlarla ilk birlikte çalıştığım iş, 2003 yılında gerçekleştirdikleri *Deadline* idi. *Deadline* cenaze sektöründe çalışan insanlarla ilgiliydi; krematoryum işleten insanlar, mezar başlarında konuşma yapan insanlar, cenazelerde müzik yapan insanlar... Bu işin sadece konusuysa; Batı dünyasında, Almanya’da ölümle nasıl başa çıkıyoruz ve bir insanı gömmek için kaç meslek söz konusu oluyor. Ama, Rimini’nin ölüme karşı özel bir yaklaşımı olduğunu söyleyemem.

Tekrar eden bir tema gibi geliyor bana... Bugüne dönersek, Rimini pandemi koşullarına çok hızlıca uyum sağladı ve hemen bir kişilik *Black Box* (kara kutu) “bir kişi için hayatlar tiyatrosu” işini gerçekleştirdi. *Remote X* de pandemi koşullarında birçok kişiye hitap eden bir format.

Genellikle sahne için bir şeyler yaratmakla meşgul olan geleneksel tiyatrolar, mevcut yapılarını kullanamadıkları için yeni formatlar arayışındalar.

Son sorum Rimini’den çok seninle ilgili Jörg. Geçmişine baktığımızda, Rimini Protokoll ile çalışmaya başlamadan önce René Pollesch, Jérôme Bel gibi isimlerle çalışmış olduğunu görüyoruz. Oysa Rimini Protokoll’ün, örneğin Pollesch ile tiyatroya yaklaşımları çok farklı; onlar kendilerine has bir performans yaratma yaklaşımına sahipler. Bambaşka deneyimlerden gelip Rimini ile iş birliği yapmak nasıldı?

Ben aslen tiyatrodan çalışmaya bende en büyük etki bırakan insan olan Pollesch ile başladım. Hamburg’daki Schauspielhaus’ta onun asistanı olduğumda, Pollesch oyuncularla çalışmıyordu -hatta sahnede oyuncuların olmaması onun için önemli bir unsurdur. Birlikte çalıştığı bir kadın oyuncu vardı ancak diğerleri örneğin şarkıcılar gibi, daha çok performanslıardan oluşuyordu. Profesyonel oyunculuk eğitimi almamışlardı ve Pollesch de onlara bu süreçte öylelermiş gibi davranmıyordu. Birlikte metinler oluşturuyor ve birlikte sahneler yaratıyorlardı, ancak bir süre sonra gerçek oyuncularla çalışmaya başladı çünkü artık Volksbühne’de çalışıyordu. (Öncesinde de Hamburg’daki Schauspielhaus’ta.) Profesyonel oyuncularla çalışmanın oyuncuların metinlerini ezberlemekteki yetkinlikleri, telaffuz becereleri gibi avantajları oluyordu.

Jérôme Bel’in de işlerindeyse oyuncu yoktur; dansçılarla, koreograflarla çalışır ya da kendi icra eder. Bir fikri olup da bu fikri sahne üzerinde temsil edebilecek oyuncular arayan geleneksel bir yönetmen gibi davranmaz. Bu açılardan, özellikle başlangıçta, Pollesch, Bel ve Rimini arasında da bir benzerlik vardır. Almanya’nın en büyük Almanca konuşulan tiyatrosu Hamburg Schauspielhaus’de çalışırken oyuncularla birlikte çalışılan birçok geleneksel eser deneyimledim. Sonunda anladım ki bana hitap etmiyor, ilgimi çekmiyor. Benim bir adım daha ileri gitmem gerekiyordu, bu da tiyatronun dışına çıkmak anlamına geliyordu. Hâlâ tiyatroya gitmekten zevk alıyorum, bu farklı bir tartışma. Rimini ile onlar Hamburg Schauspielhaus’ta *Deadline*’ı yaparken tanıştım ama ilk gerçek iş birliğimiz Stefan’la *Cargo*’yu yaptığımızda başladı. O günden beri, sahne üzerinde bir şeyler yaratma konusundaki ilgimi giderek kaybettim. Ben mekâna-özel (*site-specific*) tiyatroya, performansa, yürüyüşe... daha çok ilgi duyuyorum. Kapalı pencerelerle bir prova alanında oturmaya ve sessiz bir atmosferde bir şeyler yaratmaya olan ilgimi kaybettim. Bazen şehrin içinden geçerken sessizliği özleyorum ama kelimenin tam anlamıyla artık şehir benim için bir sahne oldu.. 🌆



Remote Istanbul performansından görüntüler



Katların Arka Plan

Röportaj: İbrahim Cansızoglu

İhsan Oturmak'ı 20-26 Eylül tarihlerindeki Liste Art Fair Basel sunumu vesilesiyle *Odak:Resim* serimize konuk ediyoruz



Resimlerinin en ayırt edici özelliklerinden biri oluşturduğun kompozisyonlar. Kalabalık figür gruplarını farklı biçimlerde bir araya getirdiğin kompozisyonları tercih ediyorsun. Bu figür grupları da belirgin topluluklara işaret ediyor. Öğrencilerin sınıf fotoğrafı çekilirken aynı kareye sığmak için girdikleri sıralarda, bir cami içinde uyuklayan Müslüman cemaatte, bakışları televizyona kilitlenmiş izleyici gruplarında ve insanların hayali bir eve girme yaşağı nedeniyle evlerinin önünde birikmeleriyle oluşmuş kalabalıkta toplanmanın çeşitli biçimlerini görüyoruz. Toplanma eylemini resmetmeye yönelik bu yoğun ilginin kaynağı ne?

İnsanlar genel olarak kendilerini bir gruba ait hissederler. Çocukluğundan beri birilerinin bir gruba ait olduğunu hep gördüğüm açıkçası. Bunlar meslek grupları da olabiliyor, din grupları da... Camilerde politik zeminde gruplaşan cemaatler ya da okula giden öğrenciler olabiliyor. Öğrencilerin mahalleye, semte göre kendi içlerinde gruplaşmalar olabiliyor. Benim işlerimde de genelde birbiriyle ilişkili insanlar bir arada bulunur. Üniversite için Diyarbakır'dan İstanbul'a ilk geldiğim zaman, benim gibi farklı bölgelerden gelen öğrenciler vardı. Bu öğrenciler bir müddet sonra kendi aralarında gruplaşmaya başlıyorlardı. İç Anadolu'dan gelenler üniversitede hemen bir-birlerini buluyorlardı. Aynı dili konuştukları için aynı kültürden geldikleri için sohbetleri ona göre oluyordu. Karadenizliler birbirini buluyordu. Egeli-ler bir araya geliyordu. Kürtler sürekli beraberlerdi. Bu insanlar bir araya geldiklerinde, kaybettikleri duyguları, durumları, mekânları arıyor gibiydiler. Hem birey hem de toplum kendi varlığını göç ettiği yerde kaybetmişti sanki.

Bir arada olma durumu üzerine sürekli düşünmeye başladım. Acaba neden birbirimize ihtiyaç duyuyoruz? Neden sürekli yan yana oluyoruz? Bunun altında yatan şey ne bilmiyorum ama galiba aileyle ilişkilerin etkisi var. Bir şekilde bir aile içeriği arıyoruz gittiğimiz yerlerde. İstanbul'a geldiğimde ben de farklı gruplara aidiyet yaşadım. Bunlar ilk dönem dindar dedğimiz gruplardı. Eğer geçmişinde bir zümreyle ilgili bir eğitim varsa ya da onunla ilgili bilgi sahibi olmuşsan onlara ilgi duyup bir şekilde içlerinde kala-biliyorsun. Sonraki dönemlerde seküler kesimle böyle bağlar kurdum. Soruya gelirsek işlerimde bu gruplara çok fazla değiniyorum. Aslında değinmeye çalışmıyorum da ister istemez içine dahil oluyorum. Çünkü gündelik yaşamda da bu var. Bir şekilde kendini ait hissettiğin yerde yaşamını sürdürmeye, kendini güvende hissetmeye çalışıyorsun. Benim de kendime ait güvenli bir alanım var ve bu güvenli alan beni korkularımdan kurtarıyor. Ben de o güvende hissetme rutinini resimde devam ettiriyorum.

Diyarbakır'daki Loading Art Space'deki bir söyleşinde estetik anlayışını kurarken üzerinde düşündüğün kavramların denetim, gözetim ve ideoloji olduğunu belirtmiştin. Resim pratiğinde bu kavramların figüre yaklaşımını nasıl şekillendirdiyor?

Bir dönem İstanbul'da bir cezaevinde çalışıyordum. Orada çalıştığım atölyede üç tane kamera vardı. Bu üç kamera bizim resim yapışımızı gözetliyordu. Cezaevi müdürü de bu görüntüleri izliyordu. Orada tutuklulara resim çizdirirken sürekli gözüm kameralara takılıyordu ve kendimi dersten ziyade sunumdaymış gibi hissediyordum. Genelde de basit, apolitik konular tercih ediyordum. Çoğunlukla figür çizmeyi öğretmeye çalışıyordum. Sonraki dönemde manzara resimleri öğretmeye çalıştım çünkü çoğu içeride olmanın verdiği psikolojiyle manzara resmine meraklıydı. Kameraların beni gözetleme hissi sürekli üzerimdeydi. Diğer yandan benim de gözlerim resim yapan tutukluların üzerindeydi. Hem gözetleyen hem de gözetlenen olmak çok enteresandı. Gözün gözü takip etmesi üzerine ilerleyen bir süreç gibiydi. O dönemlerde bu denetim-gözetim meseleleri benim daha çok ilgimi çekmeye başladı. Sonra yaşadığım bu süreç resimlerimde de belirginleşmeye başladı. İşleri yaparken genelde kontrol edilmiş, kontrol altına alınmış, her hareketi gözetlenen insanları, mekânları, durumları ve yaşamları işlerime aktardım.

Öktem Aykut'taki ilk kişisel sergin *Açık Stratejiler kaza, karşılıklı silah çekme ve tutuklanma gibi durumları konu ediniyor, çarpıcı mizansenlere odaklanıyordu. Bu sergine neden Açık Stratejiler ismini verdin?*

Açık Stratejiler dizisi çok açık bir şey aslında. İsimden belli olduğu gibi. Çok fazla kötü toplumsal olay yaşanıyor. Bu olaylar çok açık gerçekleşiyor ama genelde insanlarda şöyle bir intiba oluşuyor; sanki olay çok gizliymiş, sanki farkında değilmişiz gibi bakıyor, öyle çözümlemeye çalışıyor ve komplo teorileri üretiliyorlar sürekli. Ama çoğu şey ortalıktadır ve belirgindir aslında. Yeter ki görmek iste. O dönemde cezaevinde çalışıyordum, üçüncü yılım dolmuştu ve bu süreci bir şekilde Öktem Aykut'a taşıdım.

Aynı dönemlerde Tahir Elçi'nin öldürülmesi olayı vardı. Sürekli ekranlarda bir görüntü dönüyordu. Diyarbakır Sur hep haritalandırılıyordu televizyonda. Bir taksi Tahir Elçi'nin konuşma yaptığı sokağın başında duruyor. Ondan sonra silahlı bir adam çıkıyor taksiden. Adam konuşma yapılan sokağa giriyor. Tahir Elçi konuşma yaparken polisle kaçan kişi arasında çatışma oluyor ve biri ateş ediyor. Orada belirsiz bir şekilde bir kişi ölüyor; nedense ölen kişi Tahir Elçi oluyor. Tekrar kim öldürdü, diye sürekli çekilen videoları geriye alıyorlardı. Televizyonlar defalarca aynı görüntüleri yavaşlatarak izlettirdi. O durumun belirsizliği ilginç gelmişti açıkçası. Kimin ateş ettiğinin belirsiz olma durumu... Daha sonra bu durumu *Birbirini Arayan Polis* işiyle göstermiştim. İki tane polisin birbirini aradığı bir videoydı. Otuz üç görselden oluşan bir kısa animasyondtu. Bu videoda birbirini arayan polislerden kimin suçlu olduğunu bilmiyorsun. İki polisten biri suçlu ama biz suçluyu bulamıyoruz. Ancak video karelere bölününce belinde silahlı olan suçluyu tespit edebiliyoruz. Benzer deneyimleri cezaevinde çalışırken de yaşadım. Cezaevine giren-ken, gardiyanın gardiyanı araması aklımda yer eden bir sahneydi. Herkesin

(Sayfa 60)
İhsan Oturmak,
Fotoğraf: Onur Kaya

(Sayfa 61)
İhsan Oturmak, Görünmez
Kaza, 2018, Tuval üzerine
yağlı boya, 200x150 cm

(Alt)
İhsan Oturmak, İsimsiz,
2018, Tuval üzerine yağlı
boya, 90x400 cm

birbirini şüphe içinde gözetlemesi deneyimlediğim bir durumdu. *Açık Stratejiler* dizisi cezaevinde çalışma deneyimim ve Tahir Elçi'nin öldürülmesi olayının bir sentezi gibiydi. Açık bir olayın gizliği üzerine düşünülmüş bir sergiydi tabii kaza yapmış araçlar da olayın bir parçasıydı.

Ambulans, polis arabası, iş makinası gibi çeşitli araçları resmetmekle de ilgileniyorsun ve bunların kazaya uğramış, deforme olmuş halleri resimlerinde sıkça karşımıza çıkıyor. Bu nesnelerin resminde sunulma biçimleriyle denetim, gözetim ve ideoloji kavramları arasında nasıl bağlantılar var?

Araçlara baktığın zaman, seni bir yerden bir yere götüren basit bir nesne olarak algılayabilirsin. Anlamı derinleştirmedin mi hareket eden bir obje gibi gelir gözünün önüne. Bu anlamları ona kazandıran şey, onun görev durumu. *Açık Stratejiler* dizisinde zaten bir denetim, gözetim meselesi içindeydim. İçinde bulunduğum süreç araçlara ilk anlamların dışında ikinci anlamlarıyla yaklaşmamı, onlara birer metafor olarak bakmamı sağladı. Çünkü araçların varoluşları gereği kazalara uğrama, olay yaratma kapasiteleri çok yüksek ve belirsiz problemler yaratmada çok aktifler. Susurluk Olayı'ndaki gibi bazen de belirsizliği açığa çıkarırlar. Bu da bize politik alt okumalar sunar. Aksamalar üzerine de çalıştığım bir dönemdi. Ama bu aksamalar da birer metafordu. Her zaman aksamanın olması gerekmiyor. Bazen makam aracı gibi bir arabanın kendi varoluş biçimi politik bir anlam da barındırıyor olabilir. Makam aracın kaza geçir-mesiye okumayı derinleştiriyor ve politik alt mesajlarını okunur kılıyor. Bu kaza hallerini metafor olarak okumak yeni ilişkiler kurmamızı sağlıyor.

Topluca gerçekleştirilen ve resimlerinde yer bulan bir başka eylem de araba itmek. Bu eyleme dikkatini çeken şey neydi?

Araba itme eylemi *Açık Stratejiler* dizisi sergisinden sonra ortaya çıkan bir durum oldu. Çünkü bir dönem dar sokağa giren araçları resmetmeye başladık-tan sonra, araç merakım doğmaya başladı. Araçların salt gizil anlamlar, teorik yeni anlamlar üretmesi, aracın endüstriyel varlığının mimariyle bir araya geldiğinde kendiliğinden sorular yaratması gibi durumlar araçlarla ilgilenmeme neden olmuştu. Araçlara ilgi duymaya başladıkça, araçların kaza halleriyle ilgilenmeye başladım. Çünkü kaza halleri basit okumalar sağlıyordu. Örneğin, ambulansın kaza sonrası parçalanmış hali, aslında kurtarıcı olması gerekirken ambulansı kendi kendine yetemeyen pasif bir güce dönüştürüyordu. Bu güç seni yönetiyor -tabii bunu bir metafor olarak düşünüyorum. Gittikçe kullandığım metaforlar artmaya başladı. Bir yerden sonra aracı bir sistem, bir ideoloji, bir gücün sembolü gibi okumaya başladım. İşleyen bir mekanizma ama bir yandan da gücün temsiliyeti... Bu güç yetersiz kaldığında onu hareket ettirmeye çalışan halk benim resimlerimde aracı iten adamlar. Yani araçları iktidarın temsili gibi bir şeye dönüştürmeye başladım. En sıradan aracı bile, örneğin, Toros... Sıradan bir araç bir köylünün arabasıyken diğer yandan beynim onu sürekli ideolojik bir araç olarak okumaya başladı.

Beyaz Toros arabaların öyle bir boyutu da var tabii, toplumsal hafızada var en azından Türkiye yakın tarihindeki faili meçhul cinayetlerle ilgili olarak.

Evet, toplumsal hafızada öyle bir karşılığı var. 90'lardan tanıdık olduğumuz bir durum. Ama bendeki karşılığı şöyle bir şey oldu, bunları sürekli öyle okumaya çalışmaktan kaynaklanıyor olsa gerek; bir yerden sonra Doğan SLX, Şahin, Serçe aracını politik okumaya başladım açıkçası. Sicili temiz araç modellerinden de şüphelenmeye başladım. Kafamda onları da yargılı-yordum. Onları sürekli bir olayın karşısında suç unsuru dönüşme ihtimali olan birer sembol gibi görmeye başladım. Aslında araçları yavaş yavaş meta-forlaştırıyordum beynimde olayı sistem olarak görmeye başladıktan sonra. Toplumda şöyle karşılık da var: Haberleri sürekli günlük yaşam rutininin içinde izliyorsun. İşlemeyen bir sistem de görüyorsun. Kendi kendini işlete-meyen bir sistem. Sürekli problemler çıkaran bir ideoloji... Ama bu ideoloji sürekli destek alıyor. Toplumdan destek alarak kendini işler hale getirmeye çalışıyor. Sistemi, benzini bitmiş bir aracın dışardan itmeyle aktiveştirilmeye çalışılan motoruna benzetiyorum.

Resimlerinde durumları tersine çevirerek ürettiğin bir ironi hâkim ola-biliyor bazen: Polis polisin üstünü arıyor, araçlar sıkışık sokaklardan geçebil-meleri için daralıyor, sokağa çıkma yasağı değil eve girme yasağı ilan ediliyor, izleyicilerin bakışlarını kilitledikleri televizyon ters duruyor... Resimlerindeki bu ironik mizansenler üzerine konuşalım mı?

İroniyi incelemeye, çözümlemeye çalıştığın zaman ironinin güvenli bir alan sağladığını görürsün. Aslında ironi bir kalkan, koruma kılıfı... İroni yaparak olayın merkezinden, asıl gerçeklerinden kaçarak ikinci anlamlar üretiyorsun. İlk anlaman başına dert çıkarma olasılığı yüksek olduğu için anlamı manipüle ederek, gelecek tehlikeleri minimuma indiriyorsun. Bundan dolayı sanatta ironi yaparken, aslında yaptığın ironin içinde kendine otosansür de uyguluyorsun. Çünkü olayı olduğu gibi, net bir şekilde açıklamıyorsun. Dolambaçlı yolları tercih ediyorsun. Olayı olduğu gibi anlatsan seni tehlikeli yönlere götürebileceğini biliyorsun. Bu tehlikelerden kaçmazsan ilk anlamıyla açıklarsan işini karikatür bir dile de dönüştürebilirsin. Bu yönden düşündüğümde otosansür gerekli bir şeymiş gibi geliyor bana. İşin kıvamını dengede tutuyor. Kavramsal bir dil oluşturmanda yardımcı oluyor. Otosansür kullanmıyorsan ve konu politikse olay zaten otomatikman karikatürleşiyor.

Otosansür üretken de olabilir, evet. Tabii ki kısıtlayıcı bir tarafı var ama başka anlamlar arayıp bulmak senin estetiğini çoğaltan, geliştiren, zenginleştiren bir şeye de dönüşmüşe benziyor.

Aslında kısıtlayıcılık yapacağın işin kıvamını ayarlamamda çok etkili. Ortaya çıkacak işin fazladan dışarı taşan kısımlarını dengelemek için önemli. İşin çok bağırın yanlarını dizginleyebiliyorum. Böylece izleyenin de yeni anlamlar bulduğu bir süreç geliyor. Sanatçı izleyenle ortak çalışıyor aslında.



(Üst)
İhsan Oturmak, İsimli,
2020, Tuval üzerine
yağlı boya, 30x48 cm

(Alt)
İhsan Oturmak, İsimli,
2020, Tuval üzerine
yağlı boya, 30x35 cm



20-26 Eylül tarihlerinde Liste Art Fair Basel'a yeni işlerinden oluşan bir sunumla katılıyorsunuz. Bu çalışmalarından bahsetmek ister misin?

Bir işi ürettiğimde ortaya çıkan sonucun önceki işlerimden bağımsız olmasını tercih ederim. Önceki ve sonraki arasındaki bağlantı, teknikten ziyade düşünceyle ilgilidir. Bir düşünce etrafında birkaç soru geliştirdikten sonra bunlara yeni sorular eklemeyerek ilerlerim; böylelikle aklımdaki o ilk ham düşünceyi de geliştirmiş olurum. 2019'daki *Açık Stratejiler* dizisi sergisinde denetim, gözetim ve bunların ideolojiyle olan ilişkileri üzerine çalışırken ürettiğim yeni sorularla beraber meselenin ideolojinin yetersiz kaldığı yerlere gelmeye başladığını gördüm. Tabii bu yetersizlik halinin domino etkisiyle tabana doğru inmesi kaçınılmazdı. Gittikçe yalnızca ideolojiyi değil ideolojiden etkilenen kitleyi de irdeler oldum. Liste Art Fair Basel'da göstereceğim *Alternatif Kaynaklar* serisi ve *Zincirleme Trafik Kazası* işlerim bu izlekler üzerinde şekillendi. Bunun dışında son iki yılda çok fazla olumsuz olay yaşadık. Pandemi, doğa olayları, iktidarların şiddeti vs. Bu olaylar her insan gibi beni de etkiledi; yeni sorular sormamı sağladı. Uzun zamandır dünya ile barışık yaşamayan biz insanlar, sistemden gördüğümüz zararların benzerlerini doğadan da görmeye başladık. Dünya yaşanamaz bir yere dönüşüyor. Gerçek dünyadan kaçmak mümkün olmadığı için yapacağım yeni sunumda soyut bir kaçış için olası yöntemler bulmaya çalıştım. 🌱

KURUMSAL SPONSOR
Tüpraş

ARTER

CANDEĞER FURTUN

KÜRATÖR: SELEN ANSEN
16 Eylül'den itibaren



FÜSUN ONUR: OPUS II – FANTASIA

KÜRATÖR: EMRE BAYKAL
20 Şubat 2022'ye kadar



TEDBİR

KÜRATÖR: EMRE BAYKAL

20 Şubat 2022'ye kadar



DİNLEYEN GÖZLER İÇİN

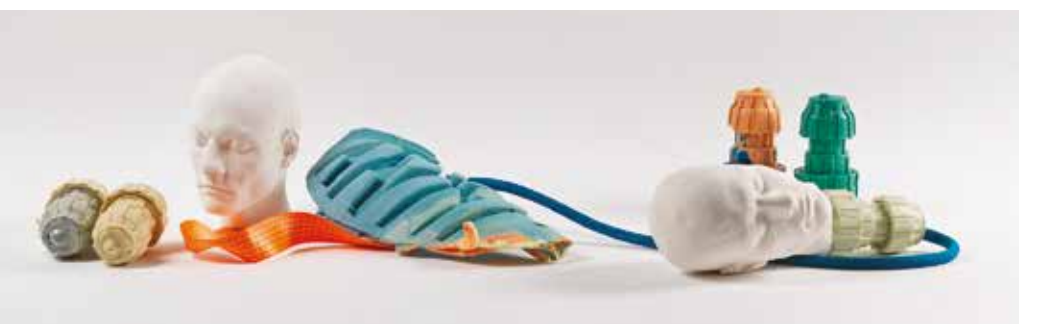
KÜRATÖR: MELİH FERELİ

2 Ocak 2022'ye kadar



EMRE HÜNER

[ELEKTROİZOLASYON]:
BİLİNMEYEN PARAMETRE KAYIT-DIŞI
KÜRATÖR: ASLI SEVEN
5 Aralık 2021'e kadar



DAVID TUDOR & CIE, INC.

YAĞMUR ORMANI V (varyasyon 3)

KÜRATÖR: MELİH FERELİ

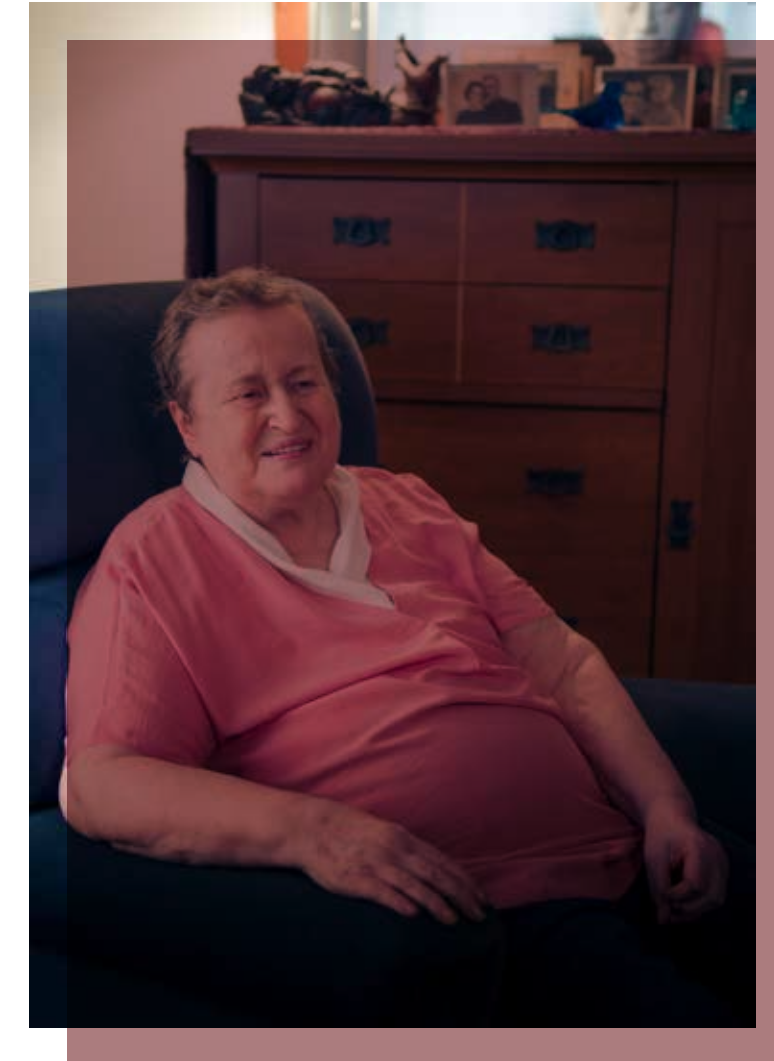
30 Ocak 2022'ye kadar



Arter, Pazartesi hariç her gün 11:00-17:00 saatlerinde açık. Kurumsal Sponsor Tüpraş'ın değerli desteğiyle tüm sergilere giriş 24 yaş altı izleyiciler için her gün; Perşembe günleri ise her yaştan izleyici için ücretsiz. Arter Beraber üyeleri ise sergileri yıl boyunca ücretsiz ziyaret etmenin yanı sıra farklı ayrıcalıklardan faydalananıyor.

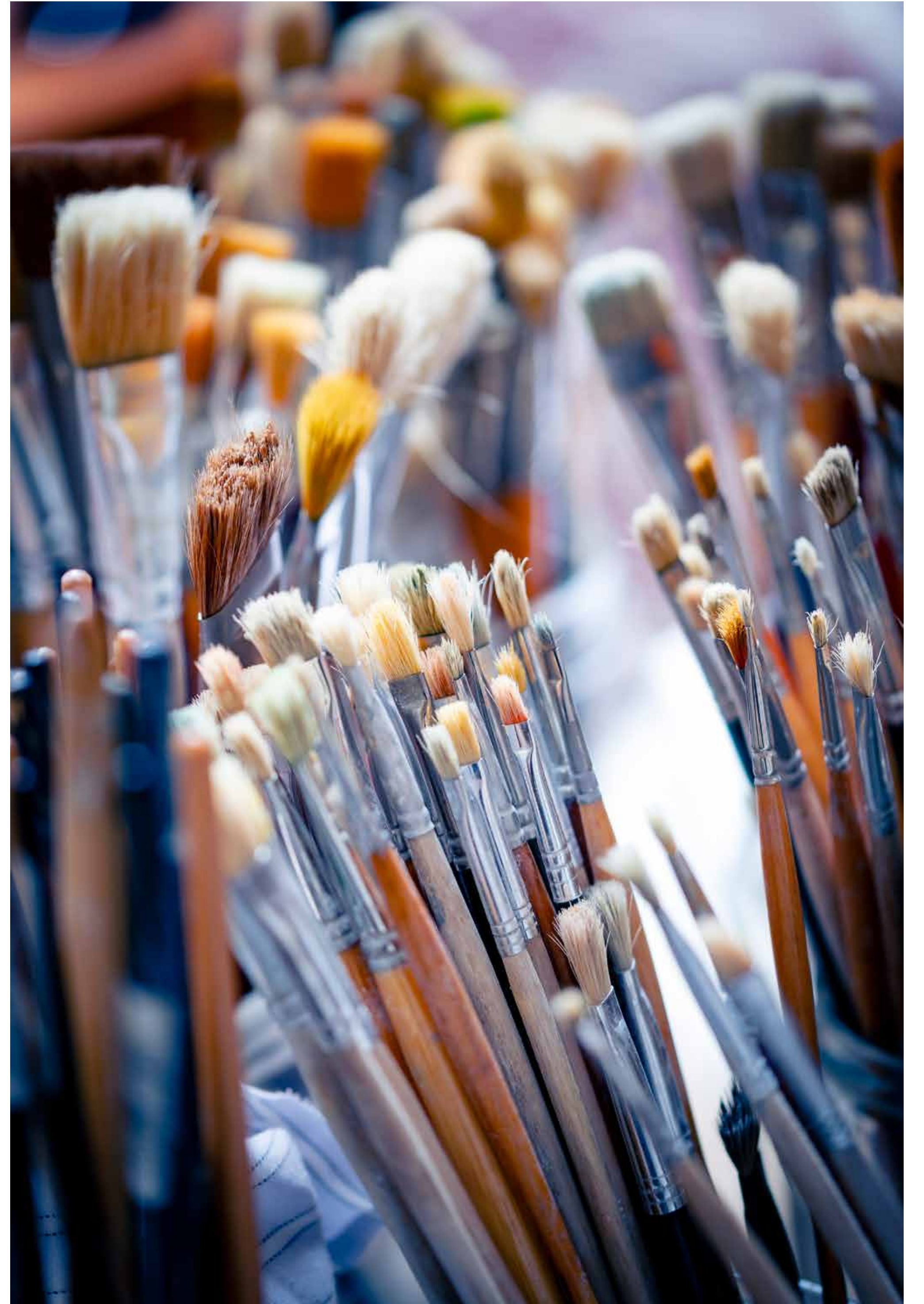


Neş'e Erdok atölyesi: *içerinin* *içerisi*



Yazı: Nazlı Pektaş
Fotoğraf: Orhan Cem Çetin

“Ben atölyesiz bir ressamım, akademideyken okulun atölyesinde çalışırdım öğleden sonraları. Emekli olunca da evim neredeyse atölyem orası oldu.” Neş’e Erdok’un bu sözleri eşliğinde *Sınırsız Ziyaretler* dosyası için evindeyiz. Uzun zamandır tüm vaktini evinde ve salonun yarısını dolduran atölyesinde geçiriyor Erdok. Üretmeye, televizyondan ve gazetelerden takip ettiği yeryüzünün dertlerine ortak olmaya devam ediyor. Hiç sahip olmadığı kedileri ve geçmişin kadrajları eşliğinde... Sohbetimizin en başında: “Atölyem, belli bir yalnızlığı gösterir, başlangıcından beri bu hep böyle oldu. Çalıştığım yere kimseyi almam, sürekli yalnız yaşadım... Bu kural gibi oldu benim için,” diyerek atölyesini tarifliyor.





Neşe Erdok resimleri; yalnızlığın içinde üreten bir ressamın, onca kala-balığı atölyesine resimleri vasıtasıyla doldurduğu türlü mekânın adresi. 1972 yılında açtığı ilk kişisel sergisinden bu yana Erdok, toplumsal olanla bireysel olanı çok ağır bir hüznün eşliğinde çarpıştırıyor. Belki de bu çarpışmada izleyen olmanın ağırlığı resimlere sinen hüznün kaynağı. Zira Erdok, Oğuz Erten'in yazdığı *Zaman Kuşu*' kitabında "Akvaryumdaki balıklara bakan kedi gibiyim, içine girmeden sürekli dışarıdan seyreden," diyecektir.

Kedi metaforu eşliğinde tanıklık; sanatçının iflah olmaz gözlem yeteneği eşliğinde tuvalde ve kâğıtta, tarihin kalınlığı boyunca sürmekte. Deprem, yangın, savaşlar, sokak satıcıları, çocuklar, deniz, vapur yolcuları, grevler, yaşlılar, portreler, otoportreler... Dev külliyyatın içinde sayısız figür, ait olduğu konunun renklerini giyinerek atölyenin derin yalnızlığında fırçalar ve boyalar arasından tuvalere yerleşiyor. Figürler, boya ve çizginin canlandığı bir sonuç mudur Erdok'un resimlerinde? Yoksa tanıklık yahut anonim bu figürler; yaşamının içinden/kıyısından ona temas ederek geçen, sonsuz bir merakla kaydettiği duyguların bedenlenişidir? İnsan oluş ve hayvan oluş arasında Erdok'un gözüne tutunan, kendine hapsedtiği, belleğine diktığı, türlü bakış, hareket... Her defasında bir yol bulup onca şey arasında belirir ve sanatçının yarım asrı aşan sanat yaşamında onunla çoğalır.

Atölye, geçmişin yeniden canlandığı bir yer olabilir Erdok için. Bundan da fazlası söylenebilir pekâlâ: Tam da bu canlanışın aktığı, sanatçı ve tuval arasındaki kısa mesafenin kendisi, atölye olarak isimlendirilebilir. Neredeyse tüm tuvali kaplayan anısal figürler, Erdok'un belleğinin ifşasıdır ve onca beden, sokaktan, çocukluktan, güncel olaylardan, doğadan kopup atölyeye vardığında yüklendikleri hayat, tuvalin bedenine yerleşir. Türlü hayatlara dair çoğunlukla hüznünlü fragmanlar izlediğimiz Erdok resimleri; figürlerin ifadeleri aracılığıyla sanatçının, yaşamı tenine nasıl bürüdüğünü anlatır. Tam da burada sanatçının 2008 yılında Ayşegül Sönmez ile yaptığı röportajda söylediklerini hatırlamak gerekir. "Çok mutlu olan bir kişi, oturup resim yapıp yazı yazmaz. Niye yapsın ki? Yaşar..."²³ Yine aynı röportajda; "Melodram ile duygusal arasındaki sınırı korumanız lazım" diyecek ve resimlerdeki duygusal çarpılmanın kırmızı çizgisini çekerek; içinde olan bitenle, dışarıda olana biteni nazikçe kavuşturacaktır.

Erdok, Türkiye figür resmi içinde kadın bir ressam olarak dişil varlığını sessizliğe gömmeden topluma bakar, bedenini ve ruhunu susturmaz. Kasvet acı, hüznün gibi duyguların baskın olduğu bu dramatik fragmanlar kadın oluşun sahiplendiği bir temasla sosyo-kültürel ve politik bir duruşu sahiplenir. Kadınlar ve çocuklar, gençlik ve yaşlılık, anne! Erdok'un kendinden dışarıya bakışı eşliğinde bir varoluş mücadelesi olarak tuvalden toplumun karşısına dikilir.

Neşe Erdok'un resminde; figür tuvalin kendisini bir mekân olarak sahiplenir. Bir başka deyişle dahil olduğu konunun geçtiği mekân değil tuvalin kendisi, figürün sahnesidir. Resim ne ressama ne de içindekilere kural koymaz. Seyirci de kendisine bu ilişkide bir konum tayin eder. Hatta ressamın kendisi de! Sokak ya da ev, kır ya da kent içeridedir. Erdok'un belleğinde olan onca şey de dışarıya ama ressamın da içinde olduğu içeriye yerleşir. Tuval içerisidir. Atölye de içeriinin içerisi.

Resimleri hakkında konuşuyoruz... İnsanlar, köpekler, kediler, sahil, köyler, vapurdaki çaylar, sesler birdenbire atölyeyi dolduruyor. Uzun bir süredir evden çıkmayan Neşe Erdok; içinde bulunduğumuz pandemi süresince ürettiği eserlerden söz açıyor: Otoportrelere eşlik eden göçmenler, yangınlar, çocukluğu, kediler, Koronavirüs... Erdok'un tuvalin dört kenarının içine sığdırdığı gerçeklikler olarak olanca heybetiyle yerleşiyorlar. Gözlem yeteneğinin evlerden beri kılavuz olduğu sanat üretiminde Erdok, duygularını da bu heybetin içine gerçekçi bir anlatımla iletiyor. Onca kasvetli duygunun renklere bürünmüş yükü; atölyeyi çerçeveleyen tuvalde gerçekle düş arasında hayata karışıyor. 

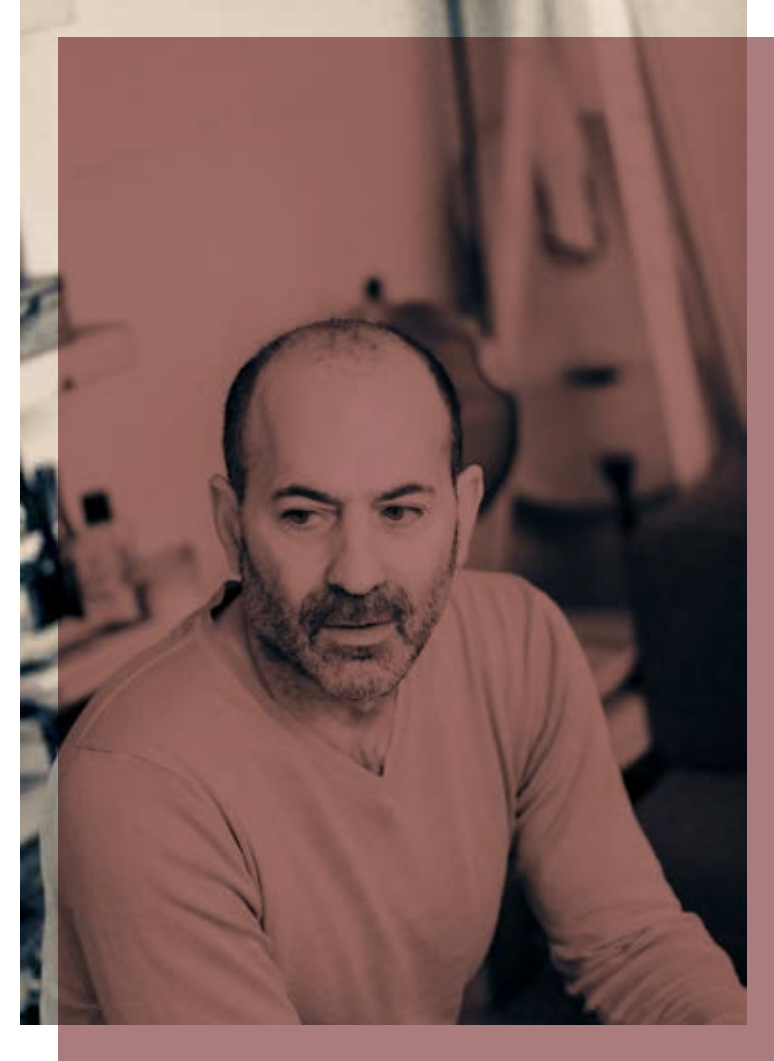


1 Oğuz Erten, Zaman Kuşu: Neşe Erdok'un Yaşamı ve Sanatı, İstanbul, 2017, Bozlu Sanat Yayınları.

2 Çok mutlu olan resim yapmaz, yaşar, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul-sonmez/cok-mutlu-olan-resim-yapmaz-yasar-906500/>, 20.Ağustos.2021



Resmi *örgütleyen* bir yer: Murat Akagündüz atölyesi



Yazı: Nazlı Pektaş
Fotoğraf: Orhan Cem Çetin

Murat Akagündüz, manzaranın tümünü, merak uyandıran bir espasa dönüştürmekte mahir bir sanatçıdır. Resimleri bazen izleyeni ufkun içinde asılı bırakıp bir türlü karaya varmayan bir bakışı giydirir -ve bu bir nevi okyanusun içinde salda olmaya benzer. Bazen de yükseklerden bir bakışın içine dalmak olarak tarif edilebilir: göğün içinde, yere inmeyen lakin dağı, tepeyi, evi, anıtı, adayı, karayı, delik deşik eden, bin çizginin içine dikey bir boşluktan süzülen bakış...





Murat Akagündüz'ün son dönem çalışmalarıyla dolup taşan atölyesindeyiz. Kendi sözleriyle; “olağan akışın altına dalıp oralarda gezindiği, üretmek için ihtiyacı olan yalnızlığı bulduğu bir tür deliliğe daldığı” yer, sığındığı alan, mağara içinde mağara hatta zaman zaman bir kabuğa, ya da çekirdeğe dönüşen bir mekân... Boşlukta ve sonsuzda süzülen bakış, bu atölyeyi tıka basa doldurmak yerine gölge ve ışığın rehberliğinde sanatçının belleğine tutunarak orada bir yere yerleşiyor.

Yeryüzü, bu sığınığın içinde bir yerde Akagündüz'ün beden hareketleri ve belleği eşliğinde manzara resmi olduğunda çizginin ve rengin belleği de kâğıda ya da tuvale geçiyor ve yeni bir yolculuk başlıyor. Bu geçmişte başlayıp şimdide süren ve yarına uzanan bir zamansallığı işaretlerken Akagündüz atölyesi bu oluştta, çekirdeğin gelecek vaadi gibi, sanat eserini geleceğe tohumluyor.

Doğum her vakit gerçekleşmektedir: Birdenbire öyle bir sancı gelir ki manzaranın manzara olmadan önce yeryüzü olduğunu söyleyen ve çınlamaya dönüşen inleme sesleri tüm atölyeyi doldurur.

Düşüncenin çoğaldığı bir yer olarak Akagündüz resmi; doğaya ve akışa teslim olmuş, sanatçının, kendi yeryüzünü de bu akışa teslim ettiği bilinçdışı bir örgütlenmedir. Deniz üstünde geçirdiği zamanın ufuksuzluğunu da içine





alan bu ritim az önce salda olmaya benzettiğim bakışın rüzgarla değişen yönünü, ışıkla değişen açısını da içerir. Denizin üstünde karadan baktığın ufukta – o sonsuzun içinde- olmak mutlak fikri titreşime uğratmaktadır.

Haritadaki dağ, Google Earth'teki dağ, cep telefonuyla çekilen manzara, resim dersinde yapılan dağ manzaralı küçük resim, müzede gördüğün empresyonist dağ, soyut resimde dağa benzettiklerin... Bir nesne olarak herhangi bir manzara sonsuz biçimde bilinir, tanınır ve hafızalarda yer eder. Murat Akagündüz'ün *Yurt-Anadolu, Ada-Kıta, Kaf* gibi resimleri manzara denen türün içine girebilir ama bu türün çoğunlukla saadet vaat eden repliğini asla zikretmez. Kaybolmuş, sanki silinmiş, varla yok arası bir mesafeyle izleyiciye sokulan resimler, manzara resminin akademik hiyerarşisini ve ressamın elinin iktidarını devirir. İsimleri belli bir yeri yahut mesafeyi, tarihsel ve mitolojik olarak işaretlese de oluş anı ve Akagündüz'ün geri çekilmeyle yarattığı frekans arketipsel olanı açığa çıkarır. Resim olmadan resim, manzara olmadan manzara...

Akagündüz son serilerine *Manzara* adını vererek resimlerini bu kez herhangi bir verili bilgiyle sunmaz. Daha önceki *İz* serisi gibi bu seride de oluşun kendisi resmin içindedir. Akla, Merleau-Ponty'nin *Göz ve Tin*'de Cézanne'ın diliyle ilgili söyledikleri gelir: “Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez -resim tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır”.¹

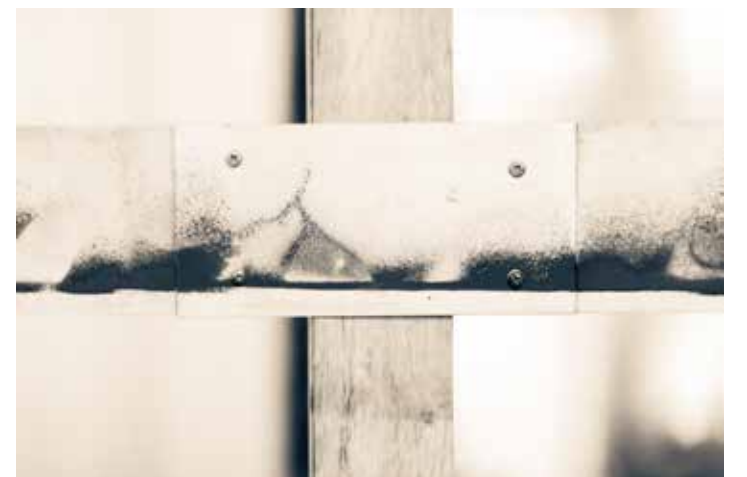
Akagündüz'ün resminde olan bitene dair ontolojik-fenomenolojik bu bakış; gören, görünen ve gösteren arasındaki ilişkide keşişme anını işaretler. Bu bir dünya tasviridir. Görmekle başlayan bu keşişmede resmin gösterdikleri/kendisi, görüyorum edimiyle değil öncesinde gerçekleşmiştir. Görmek deneyimlerin temelini atar lakin bu temel inşasına ilk katkı verili olan ilk kabuldür. Yine Merleau Ponty'ye dönersek; Fransız felsefeci, nesne olan ilişkiyi şu şekilde özetleyecektir: “Dünyanın duyularım üzerindeki ilk hücu-

munu az önceki geçmişe göndererek, az sonraki bir geleceğe yönelircesine nesneye yönelirim.”²

Murat Akagündüz, tarihin içine işlemiş katılığı, sesi kısılmış hakikati, örtülmüş kötülüğü bazen belli belirsiz manzara- ralar bazen de devingen çizgilerle oluşa çevirir. Resim bedensel bir eylem olarak ressamın baktığı yere, durduğu zemine, kullandığı malzemeye, içinden geçtiği zamana, belleğine ve bilinç dışına bağlı bir şey olarak duvarda asılıdır. Resim bittiğinde, ressamın bakışına teslim olan değil, onu yeni bir bakışa doğru örgütleyen bir oluşturmaktır.

Akagündüz'ün atölyesi bu oluşun doğum anını, çekirdek olarak saklar, kabuk gibi sarar ve zamanı geldiğinde akışkan ve devingen bir ritim eşliğinde yeryüzüne salar. 🌸

1 Maurice Merleau- Ponty, *Göz ve Tin*, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.44. Çeviri: Ahmet Soysal



2 Erdem Gökyaran, *Başkası ve Aşkınlık, Dünyanın Temi*, Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.58. Hazırlayan: Zeynep Direk

Ak-sayanlar

Dosya: Çınar Eslek

Fotoğraf: Berk Kır



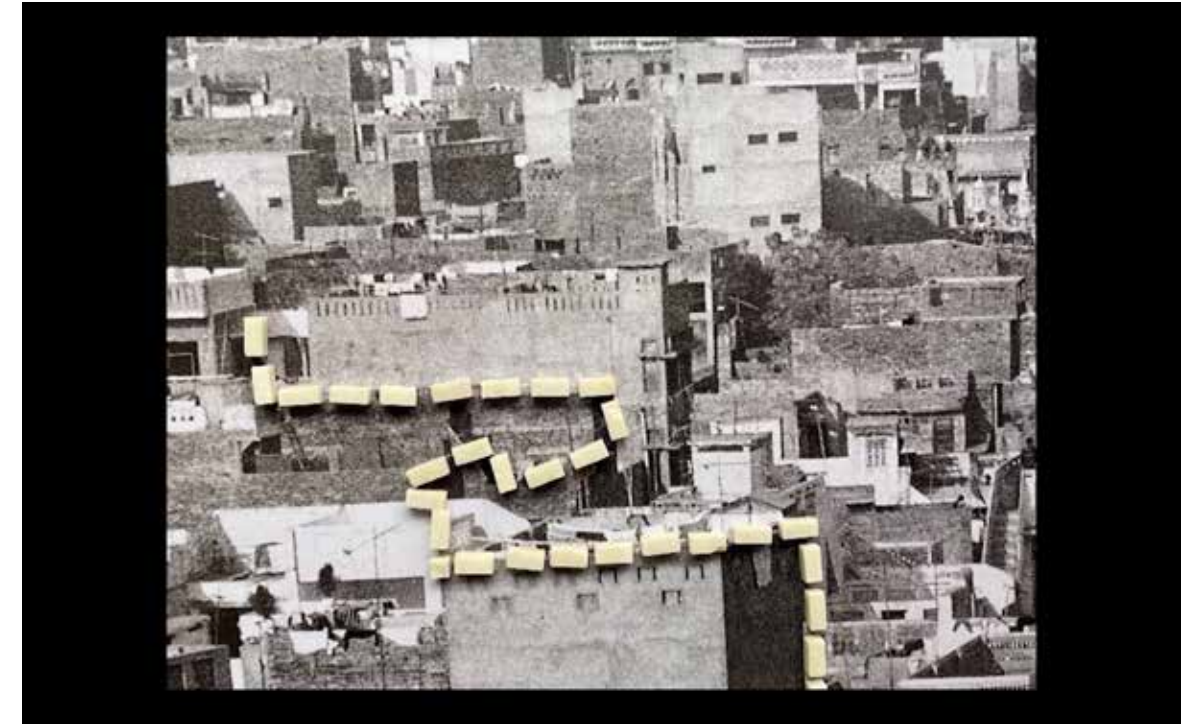
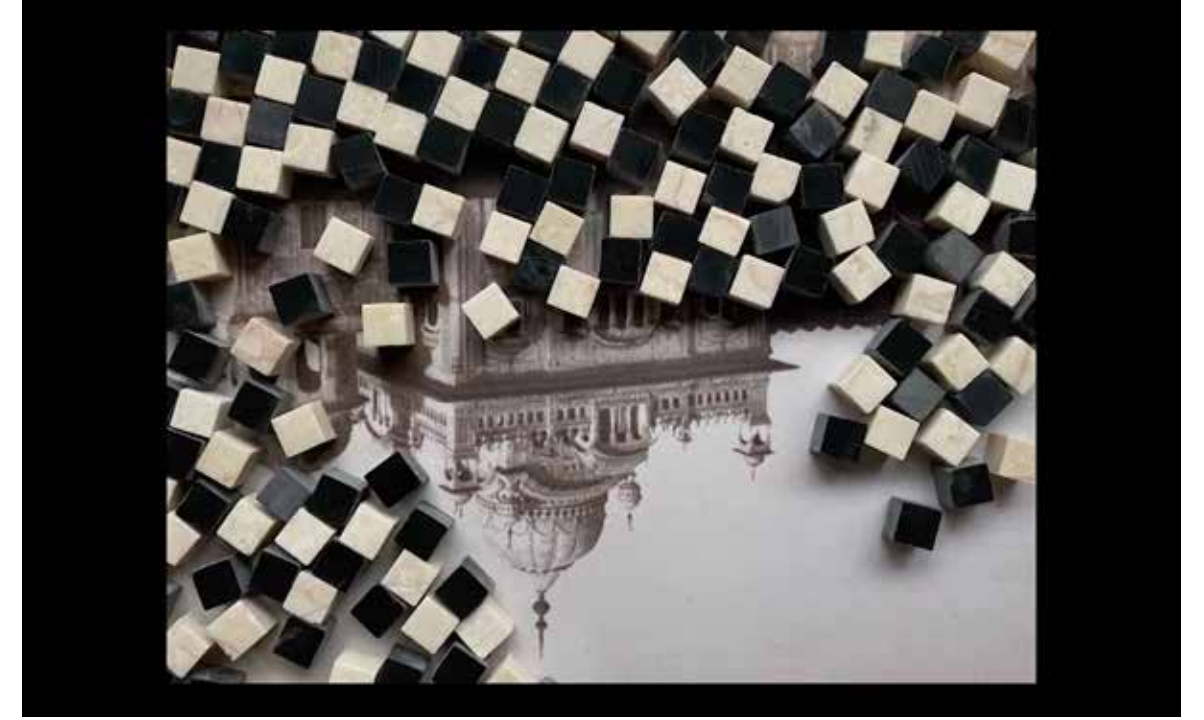
Günümüzde aktarma ve saklamanın değerini vurgulayarak farklı alanları yan yana getirmenin imkânlarını arayan *Ak-sayanlar* 2010 yılında x-ist'in galeri mekânında fiziksel bir sergiye dönüştü. Anlatım olanaklarını çoğaltarak kendi içinde katmanlanan diyaloglar yaratmaya devam eden dosyamız on dördüncü bölümünde sanatçı Hera Büyüктаşçıyan ile şair ve çevirmen Alev Ersan'ı bir araya getiriyor

Hera Büyüктаşçıyan: Bir süredir birbirine uzaktan ses veren ve paslaşan iki çizgi gibiyiz. Bu paslaşmaya Arter Araştırma Programı'ndaki (AAP) sunumuna davetin ve bir nevi yazmış olduğun -ve sanırım halen de üretmeye devam ettiğin- bir yazıda kendi yansımama rastlamamla başlamış olduk. Kendine dair elementleri bir başkasının anlatısının ve hatta üslubunun içerisinde bulmak sanırım hem yeni bir şeyin inşasına hem de var olanı deforme edip açmaya yarayan bir durum bence. O yüzden sanırım buradan başlamak güzel olabilir.

Yazım ve dili kullanım biçimin bana hep çoksesliliği ve kendi içerisinde bir devinimi olan tektonik bir yapıyı düşündürüyor. Özellikle de bir araya gelmemize vesile olan metninde bunu oldukça hissetmişim. Var olmaya-na ses vermek ve ona kendi varlığını dahil ettiğin bir alan yaratarak birbirini var etme ve aktive etme hali bence buradan çıkıyor. Bir başkasının yokluğuna ses verirken veya onun varlığından el alırken eş zamanlı var olmak ve bunu da dil üzerinden bir köprü kurarak yapmak gibi geliyor. Bu çok seslilik hali ve bu sesleri zamanlar arası düzlemde bir arada tutabilme yetisi bir yandan çok dilli bir ortamdan gelmenin de kazandırdığı bir şey bana göre. Bu kendimde de tecrübe ettiğim bir şey en azından. Böyle bak-tığımda dilin senin için bir kazı alanı olduğunu düşünüyorum. Sürekli olarak alt katmanları yüzeye taşıdığın bir zemin gibi sanki.

Alev Ersan: Seni o toplantıya çağırmanın itekleyen şey neydi, belki oradan başlayabilirim. Birkaç senedir (2017'den beri) çok da farkında olmadan yapmakta olduğum bir yas ve dil araştırmasını (farkına var-mamla!) AAP 2021 döneminde biraz daha yoğunlukla çalışırken, araştı-rma programının tamamlanmasına yakın yapılan son kritik/geri bildi-rim tartışma toplantısına davet etmiştim seni, Leyla Neyzi ile birlikte. Benim davetimin bir sebebi, kendi pratiğine yaklaşımındaki anlatı ve dil, bu dilin örtüklüğü ile kullandığın malzemelerin (materyal anlamın-daki malzeme olduğu kadar hareket, mekân, ses, sessizlik, tekrar eden imge) bir arada işliyor olması ve unutmaya ve hafızasızlıkla uğraşıyor ol-mandı. Beni cezbeden buydu ve o toplantıda sunduğum ve halen çalış-maya devam etmekte olduğum çeviri, ölüm ve kuir arasında gidip gelen bireysel ve kolektif yas çalışmasını senin nasıl okuyacağını ve oradan neler çıkacağını merak ettim; özellikle de aslında benzer konularda ama farklı bir yaklaşım ve pratikle çalışan Leyla Neyzi ile de birlikte, üçümüzün konuşacağını düşünmek çok müthiş gelmişti. Senin bazı işle-rini de düşündüğümde bu yorumuna benim senin işlerinde gördüğüm dilin imge ve mekânla birlikte nasıl işlediği sorusu geliyor. Senin işlerin-de de anlatının olduğunu veya bir anlatıcılık meselesi olduğunu hissediyordum. Ben birden fazla alanda çalışıyorum, mekâna özgü yerleştirme de yaptım, şiir yazıyorum, edebiyat çevirisi başta olmak üzere çeviri ya-pan ve çeviri üzerine düşünen biriym. Yani tamamıyla içinde olduğum tek bir alan ve onun kendine özgü çevresi yok aslında. Bu da o çevrenin dinamikleri açısından hem garip hem bana iyi gelen bir şey. Bir yerde tamamıyla var olmamak veya bir miktar yok olmak. Bu belli bir "sorum-suzluk" ve "hareketlilik" kazandırıyor bana. Lafı buraya kadar getirme-min sebebi sanırım yaptığım farklı türlerdeki işlerde dilin ya bağlayıcı ya da başlangıç noktası olması. Dil beni heyecanlandıran bir malzeme ve ilişki kurma biçimi ve dediğin gibi çok dilli bir geçmişten gelmenin de bir etkisi var. Veya dille edebiyat üzerinden kurulmuş bir arzu ilişki-sinden de kaynaklanıyor olabilir bu ilgilim. Biraz müzik ilişkisi gibi, yani kulakta kalan dillerin bıraktığı izlerle oluşmuş bağlar. Bir yandan da çok dillilik deneyimlerimiz çok farklı birbirinden.

HB: Evet. Sanırım benim açımdan çok dillilik bir tür iç ve dış ilişki-si/gerilimine tekabül ediyor. İç mekânda konuşulabilen ve dışarıda ko-nuşulamayan diller olarak çocukluktan kalma referanslarda böyle bir ayırım var zihnimde. Her ne kadar bu durum şu an eski dönemlere göre yoğun bir biçimde tecrübe edilmese de bu gerilim insanın zihninde iz bırakabiliyor. Ve bu iz kendi açımdan zaman içerisinde söylenemeyen-leri nasıl ifade ederim meselesini düşündürmeye ve onun üzerine gide-



“Üstü örtük olan bir şeyleri görünür kılma isteği... Görünür kılmak çok iddialı bir söz gerçi. Daha doğrusu, gözle görünmeyen ama halen varlığını sürdürenlerin su yüzüne çıkabileceği bir dil inşa etmek... Bir nevi ses vermek de diyebiliriz. Anlatıcılık da söylenemeyenleri farklı yollarla tanımlamaya, betimlemeye ve kendi içinde dönüşerek yeni bir organizmaya evrilmesine yol açan bir aracı niteliğinde benim için. Aktarılanı açarak içine girmeye ve farklı bir dil üzerinden onu deneyimleyerek içselleştirmemize yarıyor.”

—Hera Büyüktaşçıyan

“Ben de örtüklüğün bir yöntem veya ifade aracı olarak kullanıldığında görünmeyi veya konuşulamayanı canlandırma imkânı açıp açmadığını düşünüyordum. Kendi katmanlılığı, bir yüzeyin içinde varlığını sezdiren farklı yüzeylerin olduğuna dair bir işaret etme yöntemi veya dili gibi de işleyebilir örtüklük...”

—Alev Ersan

rek kendim için bir dışavurum metodu aramaya itti. Üstü örtük olan bir şeyleri görünür kılma isteği... Görünür kılmak çok iddialı bir söz gerçi. Daha doğrusu, gözle görünmeyen ama halen varlığını sürdürenlerin su yüzüne çıkabileceği bir dil inşa etmek... Bir nevi ses vermek de diyebiliriz. Anlatıcılık da söylenemeyenleri farklı yollarla tanımlamaya, betimlemeye ve kendi içinde dönüşerek yeni bir organizmaya evrilmesine yol açan bir aracı niteliğinde benim için. Aktarılanı açarak içine girmeye ve farklı bir dil üzerinden onu deneyimleyerek içselleştirmemize yarıyor.

AE: Aslında ben de örtüklüğün bir yöntem veya ifade aracı olarak kullanıldığında tam da bahsettiğin bu görünmeyi veya konuşulamayanı canlandırma imkânı açıp açmadığını düşünüyordum. Kendi katmanlılığı, bir yüzeyin içinde varlığını sezdiren farklı yüzeylerin olduğuna dair bir işaret etme yöntemi veya dili gibi de işleyebilir örtüklük mesela. Yani sadece görünür olanın var olana tekabül etmediğini veya görme sınırlarımızın, silme edimlerimizin kendisi hatırlatılabilir bu şekilde. Ses deyince çağırarak da aklıma geliyor şimdi bu söylediklerinden. Ses vererek çağırarak, bir rezonans oluşturmak veya o rezonansın oluşabileceği koşulları ayarlamak. İç/dış dinamikleri ve gerilimini bu çağırma itkisi ile bir arada düşündüğümde de aklıma deneysel elektronik müzik ve ses/dalga kompozisyonları yapan Marianne Amacher’in bazı “ses karakterleri” geliyor. Birçok farklı işi var aslında sanatçının ama yaptığı bazı kompozisyon veya performanslarda *Third Ear Music* denilen, kulağın ses dalgalarının titreşimlerine verdiği hareketli tepkileri göz önüne alarak bestelenmiş ses figürleri üretiyor ve bu belli bir völümde dinlendiğinde müziğin zihnin içerisinden geldiği deneyimini yaratıyor. Vücudun sese sesle cevap vermesi ve bunun üzerinden oluşan karşılıklı bir dinleme ve titreşme deneyimi. Birinin gelip gelmeyeceğini bilmiyorsun o çağırıp yapınca veya görünür olmayanın görünür olup olmayacağını ama o çağrı üzerinden bir ses ortaya çıkıp, bir yer açmaya başlıyor. Benim çok dillilik hikâyem farklı dediğim gibi, bir iç/dış meselesi olsa da yasaklanmış diller değildi bunlar, biri yaşadığım coğrafyalarda anadil olmayan bir dildi, diğeri ile de bir aşk/nefret ilişkisi vardı, her iki dilin de o coğrafyanın sömürge geçmişinin dilleri olduklarını da söyleyebilirim belki.

HB: Peki bu açıdan çeviriyi düşünürsek senin için tam karşılığı ne? Neticede özünde, farklı dilleri birbirine bağlamak veya bir kelimeyi bir başka sese dönüştürmekten ibaret değil çeviri. Daha ziyade bir dilde ifade edilen bir betimlemenin ruh halini başka birinin evrenine taşımak aslında.

AE: Evet, benim de benzer bir yaklaşımım var çeviriye. Daha önceki konuşmamızda sen “aura” kelimesini kullanmıştın. Çeviri yaparken de çeviri üzerinden farklı dillerle olan ilişkileri(mi) düşünürken de önemli bir kelime bu benim için, çünkü bu anlam taşıyıcılığında eş zamanlı işleyen çok sayıda dinamik var her zaman. Aura, bu dinamiklerin veya gerilimlerin hareketliliğini kapsayabilecek bir alan ifade ediyor. Edimden ziyade bir dil ilişkisi olarak tercüme, nüansların sürekli oynadığı bir ruh hali gibi. Çocukken de böyle olduğunu hatırlıyorum benim için ve belki de o yıllarda başlayan bu ilgi özellikle ses ile alakalı bir ilgiydi zira entelektüel veya analitik olmazdı zaten! İki dünya arasında gidip gelme oyunu gibi bir şeydi ve sakınılması gereken veya ayrımcılığa maruz bırakılan diller olmadıkları için bendeki iz bir arzu ve zevk, dediğim gibi bir



oyun oynama ilişkisi üzerinden kuruldu sanırım. Başlangıcında da sonrasında da büyük bir kısmı bir zevk meselesiydi bu dillerle kurduğum ilişkinin. Bir kaçma yeri de veriyordu bu oyun. Bir saklanma yeri.

HB: Evet. Bu açıdan iki farklı dünyanın aynı evrende var olması ve birbirinin “aura”sını taşıma hali kendi adıma özellikle mekânsal yerleştimelerde deneyimlediğim bir boyut. Formun mekâna, mekânın da forma ses verme-nefes üfleme hali.

Daha önce de çevirinin hep bir tür ses verme olduğundan söz etmiştik. Örneğin Leyla Erbil çevirin üzerine konuşurken. Benim hep merak ettiğim bir başkasının sesini farklı bir dilin yüzeyine taşıırken, neticede bunu taşıyan sen olduğun için kendi sesin olarak içerisinde ne kadar var olabiliyorsun? Bu taşıma ve bir arada olmak bir tür yüzey gerilimi gibi..yani bir çizginin başka bir çizgiye dönüşümü gibi aslında. Bir yandan bu bir başkasının anlamının merkezinde kendini var etmeye de tekabül ediyor. Bence farklı sesleri içsel olarak dönüştürme hali yazım üslubunda kendini oldukça gösteriyor. Bu anlamda çeviride ne kadar kendi sesini var edebiliyorsun?

AE: Evet şimdi iki soru var burada. Leyla Erbil çevirisi iki farklı çevirmenle (Amy Marie Spangler ve Mark David Wyers) birlikte yaptığım kolektif bir çeviri, bu da başlı başına ilginç bir çalışma biçimi aslında. Farklı sebeplerden dolayı uzun bir zamandır üzerinde çalıştığımız bir kitap. Hem araştırma hem de yoğun tartışmalarla geçen bir çalışma hali. Bu kitap özelinde en başlarda bir arada çalışmak için bazı yöntemler geliştirdik. Leyla Erbil gibi dilin kendisini bir malzeme veya tanık/özne olarak gören şair-yazarları çevirirken hem pür dikkat çalışıyor insan (en mahrem okumayı yapıyor) hem de metne ve kaynak dile yapışıp kalma batağına girip çıkıyor sürekli, sonra o ipi gevşetiyor, bütün bu okuma dinleme ve yazma edimlerini çepeçevre saran şey de senin dediğin “aura” bence. Kendi yazma ve okuma pratiklerimle örtüştüğü için çok yüzeyli/deneysel adlandırılabilcek metinlerle çalışmayı özellikle seviyorum. Senin çeviriyle ilgili değindiğin iz taşıma, yani diller arası biriken izler, bizim kendi izimizi yazarın kendi iziyle bir arada bırakıyor oluşumuz anlamına da geliyor. Yazarlığını, okurluğunu bırakmadığın gibi bırakmıyorsun bence tam olarak, ama yazarın yazarlığının aurasının içerisine salınıyor o yukarıda lafı geçen ip ve sonra buralardan kalanlar ve öğrendiklerini (tam olarak unutamadıklarını) taşıyorsun başka işlere veya kendi yazılarına. Ve bir yandan da çalışırken kafandaki bütün sesler arasında arıyorsun o yazarın sesini. Ya da ben öyle yapıyorum ve belki feci bir şey yapıyorumdur ama ben zihnimdeki ve evimdeki kütüphanelerime de gidiyorum çeviri yaparken, yazarı duymaya ve dinlemeye çalışırken. Belki benim için bu ses meselesinin daha ön planda olmasının sebebi şiirle kurduğum bağ yüzündendir veya İngilizceyle ilişkinin çocukluğumla ilişkili olması ve oradaki ses yüzeyi ile ilişkilidir.

HB: Bahsettiğin zihinsel kütüphane tabiri çok güzel ve yerinde oldu. İçsel külliyyatımızda kim bilir kaç alt mekânın ve anlatının oluşmasına alan açacak zaman parçacığı ve yankıları var. Bu açıdan yazı ve ses (iç/dış) dinamiği çok resimsel bir dil de yaratıyor.

Bir metni okumak, yazarın söz dizimiyle inşa ettiği mekân, zaman ve betimlemeleri sonsuz çeşitlemelerle zihninde çizmeni sağlıyor. Dolayısıyla aslında her okuyucunun ya da dinleyicinin zihninde birbirine asla benzemeyecek mekânlar, ara katman ve mikrokozmoslar açmış oluyor. Sonsuz bir zaman dilimini taşıyan bir yüzeyde çizmek veya iz bırakmak gibi.



Ses de bunun paralelinde dönüştürücü, aracı, açığa çıkarıcı ve aynı zamanda etkinleştirici oluyor bu haliyle.

Bir de beden ile olan ilişkisi geliyor aklıma kaçınılmaz olarak. Bir cümleyi sesli okurken içeride olanın, bedenin aracılığı ile dışarıdaki dünyaya taşınması. Sadece kendimizin duyacağı iç sesimizin, fiziksel bir boyutta duyuluyor olması ve kendi sesine tanık olma hali de bir boyut katıyor mekân yaratımında bence. İfade edilen veya görünür kılınanın bu sese göre dinleyenin zihninde yer edinmesi ve derinliklerindeki bir anının bu sesin hatırlattıkları üzerinden geri çağırmasına vesile oluyor.

AE: Çok dillikten bahsederken ben bir başka şeyi de söylemek isterim. Birden fazla dil ile dolu olunca ve belki insanın meşgul olduğu şey de bu olunca aslında ikisi de bazen çok tıkrında işlemiyor, biraz itiş kakış oluyor diller arasında. Birbirlerine dönüşememeleri bedende hissedilir hale geliyor zaman zaman. Birbirlerinin dünyasına sataşiyor, birbirlerinin söz dizimine veya gramerine giriyorlar. Konuşmamızın başında bahsettiğim iki dilli metnimde bir ağız imgesi var, metnin çok hızlı tempoda giden bir yerinde ve orada tam da bu söz dizimi çatışması ve çatışmayı başka bir (senin deyimimle) yüzey veya mekâna taşıyan soyutlama ile dönüşüm anı var.

HB: İnsanı arafta bırakan da bir durum sanırım. Sadece üretim sürecinde değil ama gündelik hayatımızda bile aslında bir durumu iki farklı dille düşünüp ele aldığımız zaman bir iç gerilim de ortaya çıkabiliyor veya biri diğerinin tetikleyicisi olabiliyor. Tanımlanamaz ve örtük alanlar bırakıyor kimi zaman. Bazen de biri diğerinin görünmezini ortaya çıkarabiliyor, ya da tam tersi. Ki bu itki ve sürekli devinimle birbirini dönüştürme hali beni de çeken bir durum. Birbirinin boşluğunu tamamlama veya muğlak bırakma beklenmedik okumalara da alan açabiliyor. Dilin sözsel ve yazınsal olan boyutunun dışında, form ve imge çerçevesinden bakacak olursak, nesnel olanın taşıdığı dokunsal, fiziksel ve sezgisel bir dil söz konusu.

Form, hem taşıdığı maddesel referansları, uzamdaki varlığı hem de de içerisinde bulunduğu bağlamla iç içe geçmesiyle dile gelir.

AE: Evet bir de ne kadar farklı yaklaşımlar içerdiğini görüyorsun. Özellikle de imgesel dilde, dillerin farklı yaklaşımlarını ve ortak itkilerini görüyorsun. Yani her zaman ortaklaşmıyor da itkiler ama belli yerlere doğru gitme yolları var. Farklılıkların birbirini tamamlamayacak oluşu üzerinden önemli bir deneyim var ve bunu hem bedensel hem de zihinsel olarak deneyimliyoruz.

HB: Hem iç hem dış evet. Bir yandan çok dilli bir yerden gelip gelmesen de başka birisine ait olan bir anlatı bile başlı başına başka bir dil demek. Literal anlamda dilden bahsetmiyorum ama başkasına ait bir anlatıyı taşıırken kendi üretimine ya da dönüşüş biçimine, orada kendini var etmeye çabalama hali de başlı başına bu arafta olma haline eşdeğer. Döngüsel olarak kendini tekrarlayan ihtilaflı bir durum. Kendimde çoğu zaman sorguladığım bir şey... Yabancısı olduğum bir anlatının veya alanın içerisinde tam olarak kendimi nasıl konumlandırmalıyım... Yabancısı olduğum bir mekân ve bağlamda kendi yansımanı bulmam gerekiyor ki kendimi içerisinde hissedebileyim. Öteki türlü başkasının alanına girip onu tüketiyormuşum hissi uyanıyor. Bilinmeyenin alanında olmak kendi içerisinde bir çekim unsuru da barındırıyor tabii ki.



Kendi çizdiğin sınırlara sadık kalmakla, onu geçmek arasında çok ince ve hassas bir çizgi var. Üretim süreci bu açıdan sürekli bir iç hesaplaşma ve içsel konuşma halini gerektiriyor.

AE: Lafı buraya getirmene çok sevindim gerçekten, bununla ilgili hem sana sormak hem de ifade etmeye çalışmak istediğim bazı şeyler var. Bu iç-dış meselesi ile ilgili olarak ben çoğunlukla farklı bir rota izliyorum gibi hissediyorum. Ben kendi bireysel dünyamda elzem olarak hissettiğim ve o elzemliğin de nereden geldiği ile ilgili her zaman yüzde yüz bilgimin olmadığı bir hikâyeyi/imgeyi dışarıya doğru açmak veya o imge veya anlatının dışarıda nelerle bağlandığını görmek çabası içinde oluyorum. Orada da ortaya çıkan işin tamamıyla bireysel/içe dönük kalmasıyla ilgili bir eksiklik duygusu olabiliyor ama onu sadece bu eksiklik duygusundan kurtulmak için de açmak da istemiyor insan, çünkü tam da o eksiklik duygusunun karşısında ona direnen ve o konu veya imgenin ne olduğunu görmeye çalışan bir başka yaklaşım da işin içinde oluyor.

HB: Yüzleşmeyi ve iç hesaplaşmaları da gerektiriyor çünkü.

AE: Sürekli bir karşılaşma ve hesaplaşma evet.

Yaklaşık bir senedir üzerinde çalıştığım bu metnin başlangıç noktası bireysel bir yas deneyimi ve ben buradan yola çıkıp bunun dışarıya doğru nasıl açılabileceği ile ilgili bir deneme yapıyorum hem yaptığım araştırma hem de video ve metin üzerinde çalışırken. Yazarlardan birinin ölmüş olduğu, iki sesli/dilli bir metin, bir konuşma. İki metnin birbiriyi le konuşurken ve ilişkilendirirken ortaya çıkardığı, dil ile kayıp ilişkisi üzerine bir araştırma. Aslında buna ilişki kurma da diyebilirim. Leyla Neyzi, seninle de birlikte yaptığımız o buluşmada insanların sözlü tarih projeleri düşünüldüğünde ulaşılmaya çalışılan bir hikâye/hakikat olduğunu varsaydıklarını hâlbuki orada esasında olanın bir ilişki olduğunu söylemişti. Senin çalışma ve okuma pratiğinde bu nasıl işliyor merak ediyorum, ikinci bir soru olarak da okumak senin için ve yaptığın işler için nasıl bir yerde konumlanıyor?

HB: İlk sorundan başlayacak olursam; Leyla Neyzi'nin bahsettiği ilişki bence yaratım sürecinin temeli. Her durum ve öge ile bağ kurulması mümkün ve kolay olmasa da kendi adıma ilişkisellik veya birbirine ses verme hali; çevreme ve üzerine çalıştığım hikâyelere daha farklı bakmamı ve daha derin bağlar kurmamı sağladı. Kendi iz düşümümü veya hafızama ait yansımaları farklı mekân veya durumlarda aramak bir nevi o elementin varlığına aykırı düşmeden, onu tüketmeden, yeni bir biçime ve imgesel bir dile dönüşmesine de alan açıyor. Bir yandan yeni bir varlık ortaya çıkarken diğer yandan içinde halen kendime ve karşımdakine dair izler eş zamanlı olarak var olabiliyor. Buna örnek olarak 2017 yılından bu yana üzerine çalıştığım ve 1947'deki Hindistan-Pakistan sınırlarını oluşturan Büyük Mübadele'nin yarattığı boşluğu ve taşlaşmış zamanı, mermer bir elin anlatımıyla takip ettiğimiz, *Infinite Nectar* (2019) filmini verebilirim. Öznesi olmadığım bir tarihin ve coğrafyanın içinde kendime ve geldiğim yere dair izlere rastlamamla beraber, derinden bağlandığım ve içselleştirdiğim bir işti. Bu süreçte bağ kurduğum tarih ve kentlin çekimine kapılıp kendimi unutma potansiyelinin tedirginliği de vardı çoğu zaman. Özellikle işaret ettiğim anlatının kendi içinde taşıdığı kırılganlıklardan ötürü sürekli bir iç hesaplaşma halindeydim. Bu açıdan işin imgesel dilinin

ötesinde, kendi sesimi kullanarak var olmayana ses vermek bir tür aracılık konumunu beraberinde getirdiğinden dolayı rahatlatıcı oldu. Yine ses geri geliyor burada... Kendi bedeninden çıkan sesin bir başkasının varlığında beden bulması, kurulan sezgisel ve duygusal ilişkiyle bağlantılı.

Bu ilişkilendirmeyi güçlendiren araçlardan en önemlisi edebiyat benim için. Birbiri arasında zihnen bağlar kurduğum farklı tür kitapları aynı anda parça parça okuyarak ilerliyorum çoğu zaman. Birden fazla seste yine kendime dair bir kırıntı aradığım ve üzerinde çalıştığım formun farklı bir evrende nasıl zuhur ettiğini görebilmek için çoğunlukla. Bu açıdan okumak, sürece yayılan ve üretim sürecinin iniş çıkışlarını ve akışında rolü olan ve üzerinde çalıştığım yapının zihnimdeki varlığını köklendirmeye sağlayan bir tür refakatçi benim için. Bir yandan da yalnız olmadığımı ve o belirli an içerisinde tecrübe ettiğim bir durumu, düşüncüyü bir başkasının farklı bir zamanda da olsa benzer bir biçimde düşünüp dışı vurmuş olması beni çok etkiliyor. Her ne üslupta olursa olsun. Yine farklı bir sesle yoldaşlık etme haline geliyor bu nokta. Tekrar *Infinite Nectar*'dan örnek verecek olursam; üzerinde çalıştığım dönemde ağırlıklı olarak 1947'deki Hindistan- Pakistan Mübadelesi öncesi ve sonrasında yazılmış olan şiirler okuyordum. Amrita Pritam, Shiv Kumar Batalvi, Bulleh Shah, Yorgo Seferis, Yannis Ritsos vs gibi birbirinden bambaşka coğrafyalardan gelen ama benzer tarihlere tanık olmuş ve bunu yaptıklarına taşınmış şairlere bakmak bana çok iyi gelmişti. Bu kolektif yansımalar bir yerden sonra işin *essay-film*'e evrilmesine vesile oldu. Yazmış olduğum şiir, filmdeki durağanlığa paralel giden, biraz da *stop motion*'un aktive ettiği durağanlığı destekleyen bir ara element olarak var oldu. Taşlaşmış bir elin, kendisi gibi taşlaşarak sessizleştirilmiş tarihleri etkinleştirmesini ve kendine ait olanı geri çağırmasını sağlayan bir tür ağıt niteliğinde de diyebilirim bu şiir için. Belirli bir tempoda hareket eden bir -çizginin ikamet ettiği yüzeyi aktive etme halini düşünecek olursak, senin Ürperti (*Frisson*) adlı işin geliyor aklıma. Şiirin aktif bir çizgiyle akma hali gibi.

AE: Bir şiirin *stop-motion* yöntemiyle canlandırılmasının bana cazip gelen birkaç tarafı vardı. Dil, yazı ve çizgi arasındaki dönüşümlerin izlerini görebilmek, dize/cümlelerin imge ile arasındaki ilişki ile oynamak ve okuma deneyimiyle izleme deneyimi arasında *stop-motion*'ın aksak zamanının (dilimin ucunda asılı kalan, arada bir düşen heceler, kelimeler) nasıl işleyeceğini görmek gibi şeyler. Bu şiirin yazım aşaması, çizim ve canlandırma ile bir arada gitti ilk nüshalarda. Yani hem ileriye doğru bir ifade vardı varmak istediğim hem de bu ifadenin çizgisel olarak da bir deneyim yaratabilmesini istedim. İnsan-hayvan arasında beklenmedik bir karşılaşma anının şaşkınlığının bedende ve zihinde bıraktığı bir ize gelmeye çalıştım, buna eşlik eden de son on yıldır okumakta olduğum farklı şiir ve felsefe metinleri vardı tabii, zaten böyle bir hafıza-kalıntı-birikinti halinde çalışıyorum, çoğumuz gibi. Bir de bunlardan daha dolambaçsız, daha yüzeyde sayılabilecek ve benim için oldukça önemli olan şeylerden biri *stop-motion* tekniğinin aksak zamanının bir mizah açıklığı barındırabilmesi. Beklenmeyenin beklenmedik şekilde hareket etmesinden yayılan bir gülünçlük hali.

HB: Bahsettiğin *aksak zamanın* getirdiği deformasyon beni de çok tetikleyen bir şey. Bir şeyin deforme olması onu yapı bozma uğratarak açmana daha çok elveren ve böylece bir şekilde onu yeniden ayaklandı-rıp oradan başka bir varlığa evrilmesine tanık olabiliyorsun. Yüzey gerilimi dediğimiz şeye geri gelmiş oldum yine ama aynı düzlemde farklı frekanslardan olan unsurları çözümleyerek biçimlendirmeyi sağlıyor bu gerilim. *Stop-motion* da birbirine nüfuz eden bu yüzeyleri eş zamanlı olarak aktive edip, kimi zaman kesintili kimi zaman da akıcı hareketiyle imgeyi taramamızı ve açmamızı sağlıyor dediğin gibi. Tam da bir palimpsest gibi aslında. Sürekli olarak yapıp-bozmak-silmek- eklemek- karalamak... Bir sonraki gelecek adımı bilmeden, neye dönüşeceğini, bir sonraki sahnede nasıl ilerleyeceğini tam kestiremem halini de seviyorum. Tanımsızlık ve muğlaklık alanı sağlıyor imgeye. Bir yandan da bir tür tanıklık sağlıyor olması bana iyi geliyor.

AE: *Stop-motion* animasyonda hareketin akışına bir durağanlık katılarak da farklı yüzey ve katmanlar ortaya çıkarılabiliyor. Durağanlığı kabul etmeyen, akan zamana inat farklı bir zamanlama katmanı. 🌸



*My fingertips follows a line
That consists of an infinite number of points
Posing a true challenge
Of gathering lost fragments of time and space
For my own imagined universe .
Infinite Nectar'dan bir bölüm, Hera Büyüктаşçıyan*

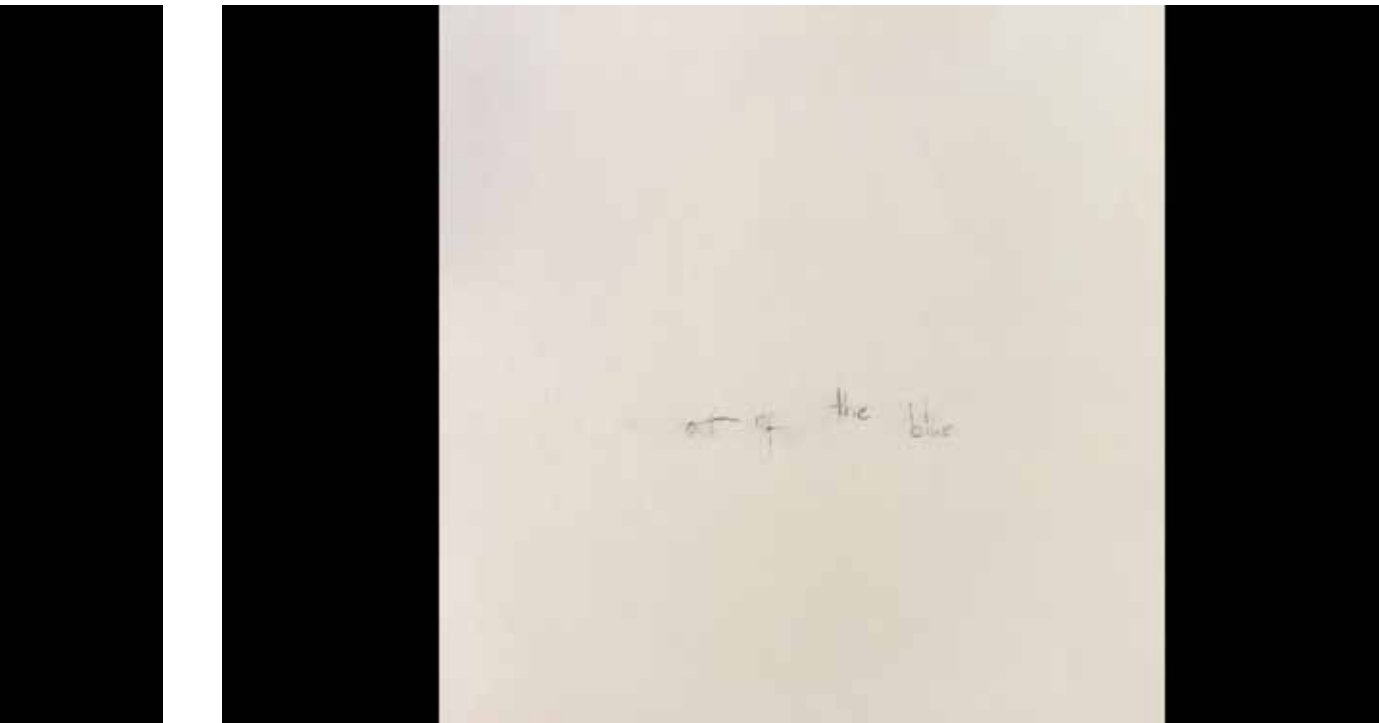
*Slow in my blindness, with my hand,
I feel the contours of my face
And of those whose names
Have been buried
Within the heart of the marble
Infinite Nectar'dan bir bölüm, Hera Büyüктаşçıyan*

The movement becomes apparent midway. In the sentence. The line already cast. A crack formed, ripping through the page, the mouth, the syntax insists on following one despite the deluge of the other. This constant interruption of language by language and their force of desire is bound for failure. A failure to settle, a failure to pick one over another, a failure of grammar and of direction. In failure I look for openings. The dog does not approve of closed doors. He returns with something in his mouth. A bush of some sort. Airy and intricate.

Artık yaşanmaktaydı. At sırtında, bütün bir sabah gidilerek varılacak mesafeyi üç kere art arda koşarak aşmak ve geri dönmek artık kolay gelmiyordu Hoytuğa. Kafası da eskisi kadar çabuk ve gerektiği parlaklıkta çalışmıyordu zaman zaman.

Alev Ersan'ın devam etmekte olan ve 🌸, an excerpt başlıklı

metninden bir alıntı. Arter Araştırma Programı 2020-2021 döneminin yayını olan *RE:[AAP_2020]* adlı kitapta yer alacaktır.



Alev Ersan
Ürperti (*Frisson*)
Video Detayı, 2021
Through the Window 2021 desteğiyle
gerçekleştirilmiştir

Yabancı ben değilim



Ramazan Can, (sağ sayfa) Ramazan Can, Eje-Eley, 2021, Alışıp üzerine karşıt teknik, 91x153 cm

Bir süredir Yörüklerle ilgili çalışan Ramazan Can'ın *Ne Yerdeyim Ne Gökte* sergisi 18 Kasım 2021'e dek Anna Laudel Gallery'de devam ediyor. Yörükleri tanımlamak için kullanılan “konar-göçer” ifadesinden yola çıkarak konmak ve göçmek fiilleriyle gök kavramlarını bir araya getiren sergi hakkında merak ettiklerimizi Can'a sorduk

Röportaj: Marcus Graf

Senin ve ailenin köklerinde göçebelik olması üretimini derinden etkilemiş olmalı.

Anımsayan özne, düne ait olan geçmiş yaşantısını, bugün de bellek aracılığıyla oluşturur. Belleğin sakladığı izler olarak anılar geçmişe aitken; bellek, şimdide yaratılan bir kurgu olarak, varlığını içinde bulunduğumuz ana yayar. Geçmiş, şimdi, gelecek birlikteliği, bu anlamda belleğin kimlik tasarımlarında kullanılmasını sağlar. Ürettiğim işlerin kendi kimliğimle ilgili olmasına karar verdiğim dönemde gözümü doğup büyüdüğüm bölgeye çevirdim. Bir zamanlar göçebe olup sonrasında yerleşik hayata geçmiş insanların yaşadığı bölgeye ait kendi belleğimdeki unutulmaz anekdotların peşine düştüm. Çünkü Huyssen'in de söylediği gibi: “Geçmişin anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekmektedir.”

Çalışmalarında sıklıkla kişisel ve kültürel hafızaya atıfta bulunuyorsun. Ne var ki, geçmişin haturaları daima hikâye ile tarih, gerçek ile hayal arasında gidip gelir.

Geçmiş, belleğin içinde saf ve yalın halde bulunmaz. Anımsama ediminin statüsü şimdidedir. Anımsama geçmişin kendisi değildir. Bu nedenle bir olayı yaşamak ile bir temsil içinde anımsamak arasında, geçmiş ve şimdinin arasında olduğu gibi ince bir ayrıkta söz edilebilir. Belleğin canlılığını, aktarım gücünü sağlayan bu yarık, sanatsal yaratıcılığı da beslemektedir.* Çocukluğumda geçirdiğim rahatsızlıkların tedavisi için bölgede alışılagelmiş tedavi yöntemlerine başvuran ailem tarafından götürüldüğüm şağaltıcıların gerçekleştirdiği ritüeller ilk ürettiğim işlerin besleyicisi oldu. Araştırdıkça meselenin İslamiyet'ten önceki inanç sistemi olan Şamanizm'e kadar uzandığını keşfettim. Bu durum mitolojik kaynaklı bazı geleneklerin hâlâ devam ettiğinin ispatı niteliğindedir. Bu mitoslar güncel bazı sorunlara Şamanist bir bakış açısıyla yaklaşabilmeme yardımcı oldular.

Günümüzün post-postmodern dünyasında eski Şamanizm geleneğine hâlâ yer var mı?

Yani aslında benim için var ve bunu bir şağaltma eylemi olarak düşünebiliriz. Şöyle ki, güncel sorunlara cevap ararken izlediğim bu metodoloji, geçmişle bugün arasındaki bağlantıları kurabilmemi sağlarken modern olanla ilkel olanı karşılaştırmama neden oldu. Hatta daha da ileri giderek modern olanın ortaya çıkardığı sorunların çözümünde ilkel olanın metotlarını kullanmanın akıllıca olabileceğini varsayarak bu duruma göndermeler yapan birkaç serilik iş ürettim. Bu aşama üretim açısından tek bir pratiğe bağlı kalmamam gerektiğini fark etmemi sağladı. Sonuçta anlatmak istediğim şeyi izleyiciye doğrudan yansıtabileceğim farklı pratikler denemeye başladım.

Güncel sergini önceki çalışmaların bağlamında nasıl yorumlayabiliriz?

Dördüncü kişisel sergim olan *Evvel Zaman İşi* hem kendi belleğimdeki tarihsel katmanların hem de bu katmanlardaki anılar aracılığıyla yaptığım mitsel arayışın deneyimlenmesini önerdiği için ağırlıklı olarak 2013-2018 yılları arasında ürettiğim işlerden oluşuyordu. Bir önceki sergimin devamı niteliğinde olan *Ne Yerdeyim Ne Gökte* isimli bu sergi, benzer bir kronolojiye sadık kalarak Yörükler ve Yörüklerin geleneklerini besleyen asıl kaynak olan Şamanizm'e ait motiflerin deneyimlenmesini vad ediyor. Bununla birlikte, ağırlıklı olarak bir önceki sergimin en önemli parçası olan *Evvel Zaman İşi* künyeli işin bende oluşturduğu farkındalıklar sayesinde yaptığım küçük çaplı saha araştırmalarımın neticesinde ortaya çıktı denebilir.

Eserlerini yaratırken göçebelilerin kültür ve geleneklerinin, göç ve Şamanizm kavramlarının yanı sıra Jaques Derrida'nın felsefesinden de etkilendiğini biliyoruz.

Bahsettiğim bu imge hiyerarşisini sorgularken bana yol gösteren, Derrida'nın logo merkez-

ciliğe getirdiği eleştiriler oldu. Logo merkezçilik, esas olarak düşünce dünyamızı kapsayan kalıplaşmış bir düşünce biçimi olup içeri/dışarı, erkek/kadın, hatırlamak/unutmak, mevcut/yok gibi dikotomiler üzerinden yürütülür. Derrida'ya göre bizler dünyayı bu tür dikotomilerin penceresinden okuruz. Bu dikotomiler üzerindeki her bir ayrım, kendi içinde birincinin ikinciye üstün görüldüğü bir hiyerarşiyi simgeler. Örneğin; dost-düşman, varlık-yokluk, iyi-kötü, hayır-şer, konuşmak-yazmak... Derrida'ya göre birinci sıradaki (iyi) ve öncelikli olan kavram, diğeri olmadan ele alınamaz. Çünkü birinci kavram ikinciyle birlikte anlam kazanmaktadır. Daha doğrusu, ikinci kavram birinciye varlık kazandırmaktadır. Örneğin, hatırlamak kavramı, ancak unutmak varsa bir anlam ifade eder. Ya da dünyada zenginlik, ancak fakirlik varsa mümkün olabilir. Derrida'ya göre her bir dikotomideki kavramın biri diğerinden bağımsız değildir. Bu bağlamda, zamansal açıdan birbirine zıt iki yapının bir araya getirilmesiyle oluşturduğum işlerde, bir tarafta geleneksel motiflerle oluşturulmuş bir kullanım nesnesi, diğer tarafta ise halıyı tamamlayıcı bir şekilde uzanan güncel bir pratik yer almaktadır. Derrida'nın penceresinden bu iki yapı birbirini destekler niteliktedir. Dolayısıyla eski bir ifade aracı olan halı, yeni bir ifade aracı olan neonu beslemektedir ve ona varlık kazandırmaktadır.

Çalışmalarının genel biçimsel ve kavramsal parametrelerini belirlediğimize göre, sergiyi alt başlıkları üzerinden tartışalım. Sergini üç bölüme ayırıyorsun. Serginin birinci katında Yörük kültürüyle ilgili eserler sergileniyor. İkinci katta ana kavramsal odak noktası Şamanizm ve üçüncü katta kişisel hafıza ve kimlikle ilgili eserler var. Bu özel bölümü iki parçaya ayrılabilir: Heykeller ve halı/neon işleri. Heykel çalışmalarının hepsi geleneksel halıların entegre edildiği geometrik beton bloklardan oluşuyor. Bazen dışarı çıkıyorlar, bazen betonu delip geçiyor gibiler, bazen de halılar eriyip betonun içine akmış gibi görünüyor. Bu seriden, malzemeyi kullanma biçiminden ve beton ile halı kombinasyonundan biraz bahsedebilir misin?

Yörükler, Osmanlı Devleti'nden bu yana güdülen iskân politikaları neticesinde göçebe yaşam biçiminden yerleşik hayata geçiş yapmışlar. Yörük dokumalarının, yerleşik hayatın en önemli endüstriyel malzemesi olan betonun içine girift bir şekilde hapsedilmesiyle oluşturulan işler, bir kültürün başka bir kültürün etkisiyle nasıl yok olduğunu izleyiciye sunmayı hedefliyor. Beton, yerleşik hayatın en önemli endüstriyel malzemesi olduğu için tercih ettiğim bir materyal. Bu işlerin güçlü bir hikâyesi var ve plastik değerlerden ziyade ben bu hikâyenin ön plana çıkmasını istiyorum. Bunun için de saf bir form oluşturmak gerekiyor. Zira özellikle halı, görsel olarak çok güçlü bir yapıya sahip. Bu güçlü yapı ancak daha saf bir müdahaleyle dizginlenebilir. Dolayısıyla betonla oluşturulan saf bir biçim bunun için yeterli oldu diye düşünüyorum.

Serginin ikinci bölümü Şamanizm kavramıyla ilgili. Şamanizmi ile kişisel ilişkin nedir? Şamanizm hayatında nasıl bir rol oynuyor?

Çocukluğumda geçirdiğim bir dizi rahatsızlık var ve bu rahatsızlıklardan şu an benim için en önemlisi, şimdiki üretimimin büyük bir kısmını oluşturan kaynağa ulaşmama neden olan uyurgezerlik. Ailem tarafından birkaç doktora götürüldüm ve ardından rahmetli dedemin “o çocuğun işi doktorluk değil, ocaklık” demesiyle bu sefer geleneksel tedavi yöntemleri uygulanırsa birkaç şağaltıcıya götürüldüm ve götürüldüğüm ocaklarda bazı basit ritüellere şahit oldum. Daha sonra yaptığım okumalar ve araştırmalar neticesinde Şamanizm'le tanışmış oldum. Öğrendim ki, Türklerin İslamiyet'ten önceki dini veya yaşayış şekli olan Şamanizm (kamlık inancı) İslamiyet'in içine eklenerek varlığını bir şekilde devam ettirmiş. Dolayısıyla benim götürüldüğüm şağaltıcılarda şahitlik ettiğim ritüeller, İslamiyet'ten ziyade Türklerin İslamiyet'ten önceki inanç sistemiyle alakalıymış. Tabi benim bu konulara vakıf olmam, daha sonra neredeyse tüm geleneklerin taa oralara dayandığını fark etmemi sağladı. Yani bu değerler bütünüyle büyüdüğümü fark ettim. Göçerlikten kaynaklı olsa gerek, çoğu gelenek olduğu gibi korunmuş.

Şamanizm'in sanatsal çalışmandaki rolünü biçim ve kavram bakımından nasıl tanımlarsın?

Yaptığım her araştırma, günümüzde de var olan bazı geleneklerin nedenlerini ve asıl kaynaklarını öğrenme merakıyla oldu. Rastladığım en büyük öğretiye Şamanizm'in, var olan, yani madde olarak kabul ettiğimiz her şeyin canlı olduğunu varsaymasıydı.

Hayvan kemikleriyle yaptığım işlerin alt metnini bu varsayım oluşturuyor. Şamanizm'e göre, gördüğümüz her tür, kendi içinde yaşayan can, ruh veya hükim-sahip şeklinde nitelendirilebileceğimiz ve diğer güçlerden ancak yoğunluk açısından farklı niteliği olan bir gücün

varlığı sayesinde yaşar. Sonra da her kuvvet, her can, her ruh, her hükim-sahip, aynı türde değerlere (can, ruh, efendi) kendi içinde bölünebilir veya aksine daha kapsamlı bir varlık, kolektif bir güç oluşturmak için değerleriyle birleşebilir. Kosmik düzeyde gök, hem tekliliğiyle hem de çokluğuyla hissedilir. Birtkisel düzeyde her ağaç bir bireydir ancak kendisi de bir toprağa, bir bölgeye ve tüm dünyaya ait olan, orman denen kolektif bir varlığın parçasını oluşturur. Madenler dünyasında her taşın bir ruhu vardır ve bütün taşların ruhları bir taş yığınının tek olan ruhunda birleşir. İnsan düzeyinde, günlük dilde tanımlandığı gibi, her kişinin birçok ruhu vardır ve birkaç gücün oluşmaktadır -ayrıca ailesinin, kabilesinin ortak ruhlarına da bağlıdır. Her nesnede var olan bu kuvvet, benzer nesnelerin güçleriyle kaynaşabilir ve birleşik bir güç oluşur. Bir tek aynı nesnenin özellikle bileşik bir güç oluşturduğu zaman, onu oluşturan değişik bölümlerinde saklı bulunan çeşitli güçlerin birikim yeri olabilmesi ve sırasıyla hem bir birim olarak hem de birleşik bir güç olarak ortaya çıkması her zaman için olanaklıdır. Bu durum özellikle insan için söz konusudur ve işte bu nedenle günlük konuşmada onun birçok ruhu içinde barındırdığı söylenir. Elbette, her görünmez karıştı olarak bir görünür nesne vardır ve ruhun da görünür karıştı bedendir. Hiçbir ruh bir nesnenin içine kesin biçimde ve ebediyen hapsedilemez. Görünmez olan ruhun bazen üzücü bir şekilde, serserice dolaşma eğilimi vardır ki bunun çok tehlikeli olduğu düşünülür. İnanca göre, insan ruhu gerektiğinde bir önlem olarak beden dışında bir yerde saklanabilir. Ancak beden var olduğu sürece ruh, beden çok uzakta olduğu durumlarda bile ondan ayrılmaz ilişkiler içindedir ve her an tekrar geri gelebilir. Bu varsayımlardan birçok ritüel ortaya çıkmıştır. Beden yok olduğu zaman ruh serbest kalır ve başıboş bir ruh olur veya başka bir yere yerleşerek belki de bedeninin oluşmasından önce sahip olduğu özerkliğe tekrar kavuşur. Başıboş ruhlarla ve gizli güçlerle girilen mücadele sonucu sihir ve tılsımın başladığı tam bu noktada Şaman (kam) devreye girer. Ruhlarla girilen bu mücadelede ilk insan kendinden daha güçlü bir varlık olan boğa, geyik, kurt gibi hayvanların bedenleriyle özdeşleşerek onların gücünü ele geçirir, görüntülerini mağaranın duvarına resmetmiştir. Doğal görünüme bunca önem vermesi ve dikkat etmesi, şekillere mümkün olduğu kadar fazla canlılık kazandırmak istemesinden, onlara bir yaratığın gerçek niteliklerini vermek amacını gütmesinden ötürüdür. Dolayısıyla, bu ilk tasvirlerdeki göz alıcı natüralizm, insanoğlunu bütün öteki canlılardan ayıran dünya ile özdeşleşme isteğiyle açıklanabilir. Doğadaki ve gökyüzündeki tüm nesneleri kendisi gibi canlı varlık olarak algılamış, bunları insan ya da hayvan olarak adlandırmış ya da ikisinin karşımı yaratıklar olarak nitelemiştir. Böylece görünen ve bilinen maddi dünyadan başka, cinler, ruhlara ve doğaüstü yaratıklardan oluşan, görünmeyen düşsel bir dünyanın varlığından söz edilmiştir. Bu düşsel dünyanın günümüz söylemlerinde var olan halleri benim işlerimin yegâne besleyicisi. Tuvallerimde yer alan ürkütücü bedenler “don değiştirme” olarak bilinen ve tasavvufa halen varlığını koruyan düşüncenin kaba bir ifadesi.

Otoportrelerin, yapıtlarının içinde nasıl bir anlam ifade ediyor?

Bir otoportre takıntım var. Öğrenciyken, boyayla yaptığım kendime ait ilk iş bir otoportreydi. O iş bende bir kırılma noktası yaratmıştı. Bundan dolayı bazen yeni bir kırılma noktası ararken de otoportre yapıyorum. Lisans döneminde yaptığım ilk otoportreyi aynaya bakarak yaptımdan, daha sonra yaptığım tüm otoportrelerde o işe olan saygımı hatırlamak için aynı yönteme sadık kaldım. Bundan dolayı bu portreleri kendimle yüzleşme olarak görüyorum, kendimle ilgili tuttuğum notlar gibi düşünüyorum. Her biri ayrı bir anı temsil ediyor; bendeki farklı duygu yoğunluklarını temsil eden anlar. *Ben 10 yaşındayken* künyeli iş, resimle bağlarımı güçlendirmemi sağlayan bir kazayı temsil ediyor. İlkokul 5. sınıfta geçirdiğim talihsiz bir kaza neticesinde sağ elimde üç, sol elimde iki parmağım kesildi ve doku ve uzuv kaybını önlemek adına sağ elim için art arda üç ameliyat geçirdim. Üçüncü ameliyatın sonunda doktorun tavsiyesi gereği bilek ve parmaklarımı sıkça hareket ettirmem gerekiyordu ki bunun için en mantıklı yöntem yazı yazmak ya da resim yapmak. Dolayısıyla bu olay, resimle olan bağımı geliştirmek adına bir hayra vesile olmuş oldu. Keza o gün bu gündür resim yapıyorum. *Kurt Gibi Görünen Köpekler de Var* künyeli iş bu zamanki hallerimin, *Explosion* künyeli iş de hayal ettiğim ihtiyarlığın bir temsili diyebilirim. Bu iki işte de yer alan ilkel işitme cihazı ve güller duymayan sağ kulağımla alakalı. İşlerde yer alan hayvanlarsa Şamanizm'deki koruyucu ruhu temsil ediyor. 🐾

* Andreas Huyssen, *Alacakaranlık Anıları (Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek)*, İstanbul: Metis Yayınları, 1999





Pandeminin hafızasında

Yazı: Melis Cin ve Elif Dastarlı

Peki tüm dünyayı etkileyen olaylar karşısında, örneğin pandemide toplumsal hafızanın kayda nasıl alındığını görmekteyiz? Charles Dickens’ın *İki Şehrin Hikâyesi* romanında olduğu gibi, pandeminin öncesinde ve sonrasında farklı şehirlerdeki hayatların hikâyelerini nasıl yazabiliriz? Sanat pandeminin toplumsal hafızasını tuttu mu, tutmakta mı?

Sanatçı Roderick Sauls, “Whites Only” ve “Non-White Only” yazan bankları Capetown Queen Victoria Caddesi üzerine yerleştirerek apartheid dönemine gönderme yapıyor, 2009



toplumsal sanat – *nerede?*

Sanatın dünya tarihinin arşivlenmesindeki yerini nasıl açıklayabiliriz? Örneğin, Raymond Williams, sanat eserlerinin içinde ifade edildikleri tekil topluma gönderme yapmadan incelenemeyeceklerini söylerken öte yandan yapılacak toplumsal açıklamanın belirleyici ve eserlerin ise sadece yan ürünler olduğunu varsaymanın yanlışlığına dikkat çeker.¹ Yani sanatı toplumsal hafızayı tutmanın bir yöntemi olarak değerlendirebiliriz ancak amacının toplumsal hafızayı tutmak olduğunu söyleyemeyiz. Üstelik sanatın eleştiri, sergileme gibi aracı kurumlar olmaksızın, döneminin ulusal ya da küresel olayları karşısında kolektif hafızayı bizzat oluşturmaya dair önemli rolü de hatırlanmalıdır. Bu rol, yaşananları yeniden kurgulama alanı yaratıp yüzleşme yöntemiyle duyguların daha görünür hale gelmesini mümkün kılarken sanatın travmalar ya da felaketler sonrasında bir nevi iyileşme sürecinin parçası olmasını sağlar. Tekrar etmek pahasına; günümüzde sanatın amacı böylesi bir Aristotelesçi “katharsis” yaratmaya elbette indirgenemez; ancak tarih boyunca böyle işlediği de çokça olmuştur. Süreç, kişisel hikâyelerin ve mahrem hayatların kamusalığa dönüşerek felaketler döneminde yaşananların en mikro düzeyde insanların günlük hayat pratiklerinde nasıl belirgin hale geldiğini ortaya çıkararak sürer. Sanat bu bağlamda farklı formları, örneğin sadece anıtlar aracılığıyla ya da müzelerde sergilenen düşüncelerin ötesinde kolektif bir hafızayı hem istemli hem de istem dışı şekilde² ortaya koyabilmektedir.

1 Raymond Williams, Kültür Analizi, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, ed. C.Harrison-P. Wood, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre, 2011, s. 773
2 Marcel Proust’un bu ikili ayrımı için bkz. *In Search of Lost Time*, vol. 1, *Swann’s Way*, 1913 (London: Vintage Classics, 2002)

Söz konusu sürece bir örnek olarak, Güney Afrika *apartheid* rejiminin irdelendiği anonim işlerle birlikte aktivist sanatçıların üretimlerini gösterebiliriz. Rejim altında yaşananlar ve sonlanan hayatlar Johannesburg’daki Apartheid Müzesi’nde sergilenmekte. Oldukça çarpıcı bir örnek, sanatçı Roderick Sauls tarafından Cape Town’da halkın kullanımına sunulan iki bank ile karşımıza çıkar. Bu basit kent mobilyasını çağdaş sanatın politik direnç alanına dahil eden şey, üzerindeki “sadece beyaz olmayanlar” ve “sadece beyazlar” içindir yazısıyla kimlerin o banklara oturabileceğini ve daha önemlisi oturamayacağını söylemesidir. Toplumsal hafızayı her daim canlı tutan çalışma, böylece dönemin ırk ayrımcılığını net bir şekilde yansıtır. Öte yandan 2006 yılında başlayıp bir süre devam eden *Kültürel Miras* projesinin ülkenin Sunday Times gazetesinde yer bulması, 20. yüzyılın en büyük siyasi ve ırk çatışmalarından birinin nasıl geniş kapsamlı şekilde kamusal alana yansıtıldığını gösterir. Güney Afrika’nın geçmişinde derin yaralar açan *apartheid* gibi bir toplumsal çatışmanın nasıl hatırlanacağı, insanların neyi bilmek isteyeceği ve daha da önemlisi toplumsal hafızayı kimin ve nasıl temsil edeceği daima sorulan sorulardır. Zira, bu tarz kanlı, travmatik ve acı dolu tarihin belleğinin sunulmasında verilen kararlar ve uygulanan yöntemler, sadece Güney Afrika halkı değil, dünya tarihi ve o tarihin mirasçıları için de korkunç sonuçlara yol açabilir.

Bu noktada, başlıca çalışma alanı insan hakları ihlalleri olan öte yandan Türkiye’nin siyasi ikliminin son yirmi yılına sanat açısından bakan Hafıza Merkezi’nin yaptıklarını da ülkemiz adına önemli bir girişim olarak vurgulamak gerekir. 2000 yılı sonrasında üretilen ve Türkiye çağdaş sanatının toplumsal hafıza üzerindeki izdüşümünü araştıran Merkez, çağdaş sanat işlerinden bir koleksiyon yaparak -henüz bu koleksiyon kamuya paylaşılmamıştır-, işler üzerine gerçekleştirilen konuşmaları ve hazırlanan bir

yayını çevrimiçi ortamda paylaşmakta. Hafıza Merkezi'nin çalışmalarını takip etmek, hem kişisel olarak sanatın hayatla kurduğu sıkı bağın üzerine metodolojik açıdan düşünmek hem de birbirinden değerli isimlerin sanat ve toplumsal hafıza bağlantısındaki düşüncelerini izleyebilmek açısından çok değerli.

Peki tüm dünyayı etkileyen olaylar karşısında, örneğin pandemide toplumsal hafızanın kayda nasıl alındığını görmekteyiz? Charles Dickens'ın *İki Şehrin Hikâyesi* romanında olduğu gibi, pandeminin öncesinde ve sonrasında farklı şehirlerdeki hayatların hikâyelerini nasıl yazabiliriz? Sanat pandeminin toplumsal hafızasını tuttu mu, tutmakta mı? Bu soruyu sormak çok önemli çünkü yanıtı, yakında "geçmiş zaman" olacak "bugün"ün hafızasını kaydetmek kadar, "bugün" olacak "gelecek zaman"ı kurmakla da ilişkili. I. ve II. Dünya Savaşları hakkında dünya müzelerinde sayısız doküman ve sanat çalışması yer alırken 1918 pandemisine dair üretimin sınırlı olması oldukça çarpıcıdır örneğin. Bu ise sosyolog Maurice Halwachs'ın 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya koyduğu toplumsal hafıza kavramı ve toplumsal hafızanın sanatla olan ilişkisinin ne kadar önemli olduğunu bir kez daha hatırlatır.

Sanatın otobiyografik hafızanın toplumsal inşasındaki rolü pandemi söz konusu olunca nedir? Aşılamanın yaygınlaşması ve umuyoruz ki yakın zamanda pandeminin bitişiye yaklaşmamızla, dünyayı kasıp kavuran salgına dair nasıl bir kolektif hafızaya sahip olacağımız ve hangi kolektif anıların pandemiye temsil edeceği de yavaş yavaş çalışılmakta. Örneğin, sanatçılar, galeriler, müzeler ya da sanat kuruluşları tarafından artık hem çevri-



Nur Gürel, 2020,
Zihninde ne var senin,
21 sn video

**HALIDA BOUGHRIET
NICOLAS DESCOTTES
ANNE-CHARLOTTE FINEL
NOÉMIE GOUDAL
BERAT IŞIK
YUSUF ŞEVİNÇLİ**

**KÜRATÖR | CURATOR
YEKHA PİNARLIĞIL**

**13 AYLI BİR YILDA
A YEAR OF 13 MOONS**

15.09 | 23.10.2021

MESRUTİYET CAD. 67/1
TEPEBAŞI BEYOĞLU 34430
İSTANBUL TÜRKİYE
T. +90 212 252 18 96

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

JOTUN VE TEPTA AYDINLATMANIN DESTEKLERİYLE
WITH THE KIND SUPPORT OF JOTUN AND TEPTA LIGHTING

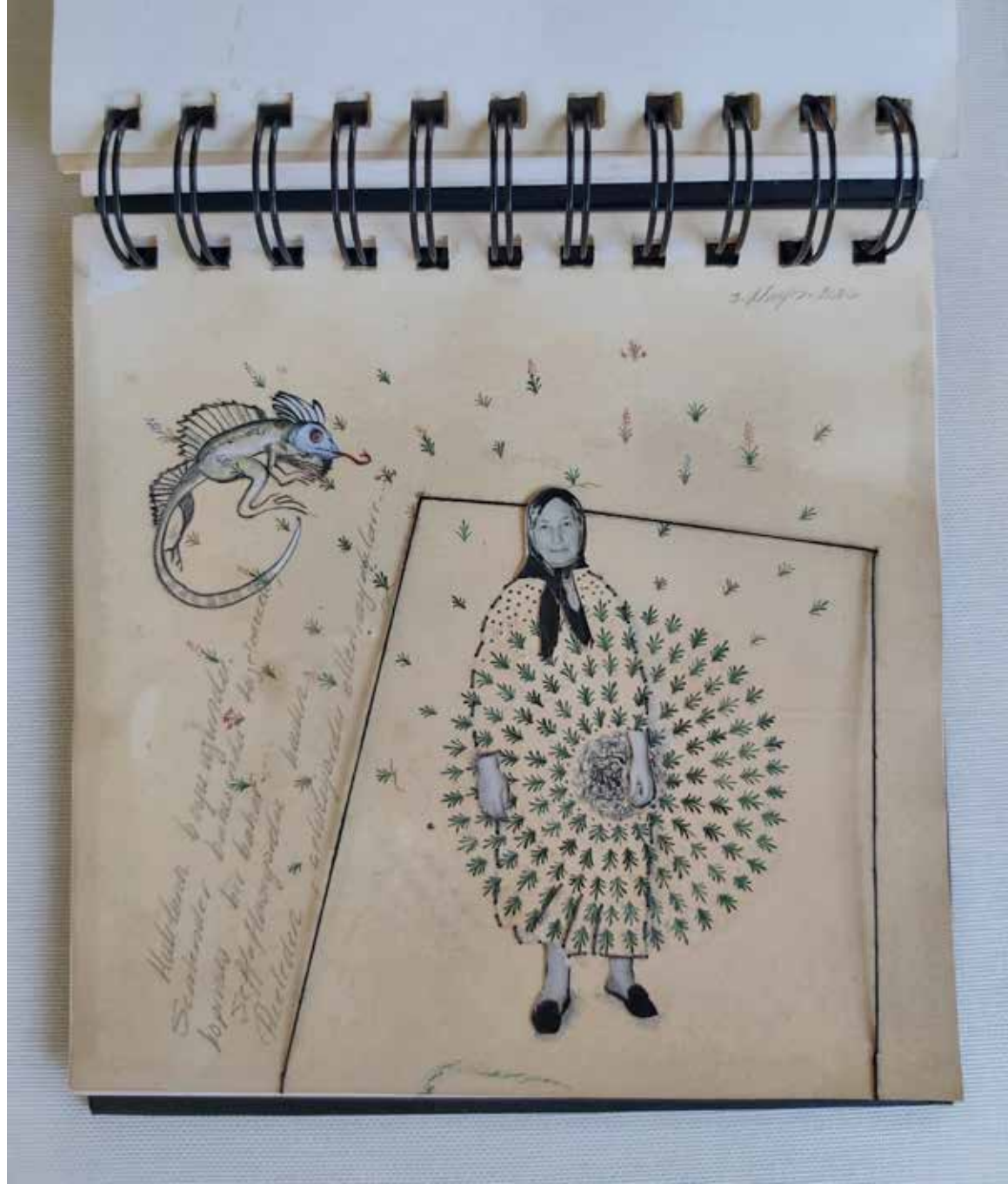
GALERIST

miçi hem de fiziksel mekânlarda özellikle performans veya yerleştirmeyle video ve diğer dijital çalışmalar görünür olmaya başladı. Pandemiye adeta bir tiyatro skecini andıran günlük diyaloglarımız ya da anekdotlarımız bile bize dünyadaki tüm eşitsizlikleri iyice derinleştiriyor. Bu hikâyeleri nasıl sunacağımız, nasıl şekillendireceğimiz, sanatın ve yaratıcılık ekonomisinin, özellikle yereldeki daha sanatsal üretimlerin bu hikâyelerin bir parçası olması, pandemiyle nasıl başa çıktığımızı, yaralarımızı nasıl sardığımızı ve ayakta kaldığımızı bir sonraki nesillere anlatmak ve yaşananlardan öğrenmek için tarihsel bir sorumluluk projesi olarak okunmalı. Hannah Stower ile Marianne Guennot, Nature dergisinde Mart 2021’de yayınladıkları yazılarında, sağlık sektöründe ön safta çalışan sağlık personelinin pandemi deneyimlerini tuval ya da dijital mecralarda yansıttıkları ve sanat adına oldukça profesyonel görünen bir koleksiyon sundu. Benzer şekilde New York Üniversitesi’ndeki Asya/Pasifik/Amerikan Enstitüsü, pandeminin toplumlar üzerindeki etkisini arşivlemek için sözlü tarih başta olmak üzere diyalog üzerine kurulu ve sanatın dijital medyumlarına dahil edilebilecek çalışmaları çevrimiçi platformlarında sergilemeye başladılar.³ Farklı sesleri, dilleri ve kimlikleri birleştirmenin kapsamlı yolları üzerine düşünen proje oldukça ilham verici.

Türkiye’de ise bu süreçte sergilerini çevrimiçi platforma taşıyan galeri ve müzeler oldu. Var olan sergileri taşıyanların yanında örneğin İstanbul Modern çevrimiçi ortamda pandemi üzerine *Pandemi Günlerinde Fotoğraf* adlı bir fotoğraf sergisi gerçekleştirdi. Ancak ülke çapında yaşanan deneyimi toplumsal hafızaya kaydedecek geniş çaplı bir perspektif sanat ya da başka disiplinlerdeki profesyonel kurumlar tarafından henüz kazanılmış gibi görünmüyor. Konuya dair akademik alanda Kadir Has Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen *Küresel Covid-19 Salgınının Türkiye’deki Çağdaş Sanatı Dönüştürücü Etkileri* başlıklı çalışma bir istisna olarak gösterilebilir. “Salgın sonsuza kadar çağdaş sanatı değiştirdi mi?” sorusuyla ilk adımı atılan projenin sunduğu ve internette bulunabilen özellikle infografik veriler, yeni kuramsal değerlendirmeler yapabilmek ve sanata bu perspektiften bakabilmek için değerli.

Türkiye’de pandemi söz konusu olunca bir kurumsal farkındalığın olmayışı hem ülkenin genel iklimi hem de sanat özelinde düşünüldüğünde pek şaşırtıcı değil aslında. Böylesi negatif -ve maalesef doğru- bir önyargıyla birlikte, özellikle karantına döneminde sanat ortamında hiçbir şeyin yapılmadığını düşünmek de elbette mantıksız. Pandemi herkesin yaşamını derinden sarstı. Özellikle de sanatçıların yaşadığı maddi kriz maalesef çok ciddi boyutlara ulaştı. Konuyla ilgili Eda Yiğit’in Birikim Dergisi’nin Eylül 2020 sayısında yayımlanan ve çevrimiçi ortamda da erişilebilen *Pandemi sürecinde sanat alanındaki dayanışma pratikleri ve örgütlenme üzerine bazı saptamalar* başlıklı yazısı bu durumu açıkça ortaya koymakta. Pek çok sanatçı kendi yaşadıkları deneyimlerden yola çıkarak gerek maddi gerekse manevi anlamda bu sarsılmanın hafızasını yaşamları ve sanatlarıyla kayda almış oldular. Bu süreçteki asıl kaygıları bir “kayıt” meselesi değildi kuşkusuz; öncelikle pandeminin yarattığı krizle başa çıkma niyetlerinin sanatçıları yönlendirdiğini saptayabiliriz. Nihayetinde ise sanatsal hakikat tarihsel hakikatle örtüştü. Çünkü çağdaş sanat, modern sanatın özerklik ilkesinden vazgeçerek toplumsal hakikate derinden dahil olmuştur. Bugünün çağdaş sanat dünyasındaki üretimin çokluğu karışıklığının sebebi 1918 pandemisine dair modern sanatın akılda kalıcı neredeyse hiçbir çalışma yapmamış olmasıdır. Çağdaş sanatın disiplinler arası geçişken karakteri hatta disiplini kategorik olarak reddedip dışlan beslenmesi, 1960 sonrası serüveninde dünyevi olanla kurduğu sıkı bağı açıklar. Dolayısıyla çağdaş sanata dair toplumsal hafıza bağlamında söz söylerken, sanatın üretilmesi ve sergilenmesi/alınlanmasıyla sanat hakkında düşünülmesi, yazılmasını kati biçimde ayırmak da pek mümkün olmaz; hatta tercih edilmemelidir.

Çağdaş sanatçının pandemi döneminde önce bireysel sonra daha kolektif bir üretime yönelmesi, hayatla kurulan bağın niteliği kadar dayanışma gereğinden de kaynaklandı. Pandeminin yarattığı krizi karantına koşullarında, sokağa adım atınca ölme riskiyle veya sevdiği birini kaybetmek gibi ağır duygusal yüklerle yaşamının yanı sıra güvencesiz bir alanda üretim yapabilmeyen dayanışmayı gerekli kılması da krizi derinden hisseden pek çok ismi, çevrimiçi mecralar aracılığıyla çeşitli kolektif direniş biçimleri yaratmaya sevk etti. Merve Akar Akgün ve Selin Çiftci’nin sanat dünyasından farklı isimlerle görüşmelerini içeren *Sanat dünyasında dayanışma pratikleri* bu duruma örnek teşkil eden bir



Ayşecan Kurtay, Semender, Kolaj, GIF animasyon, 2020

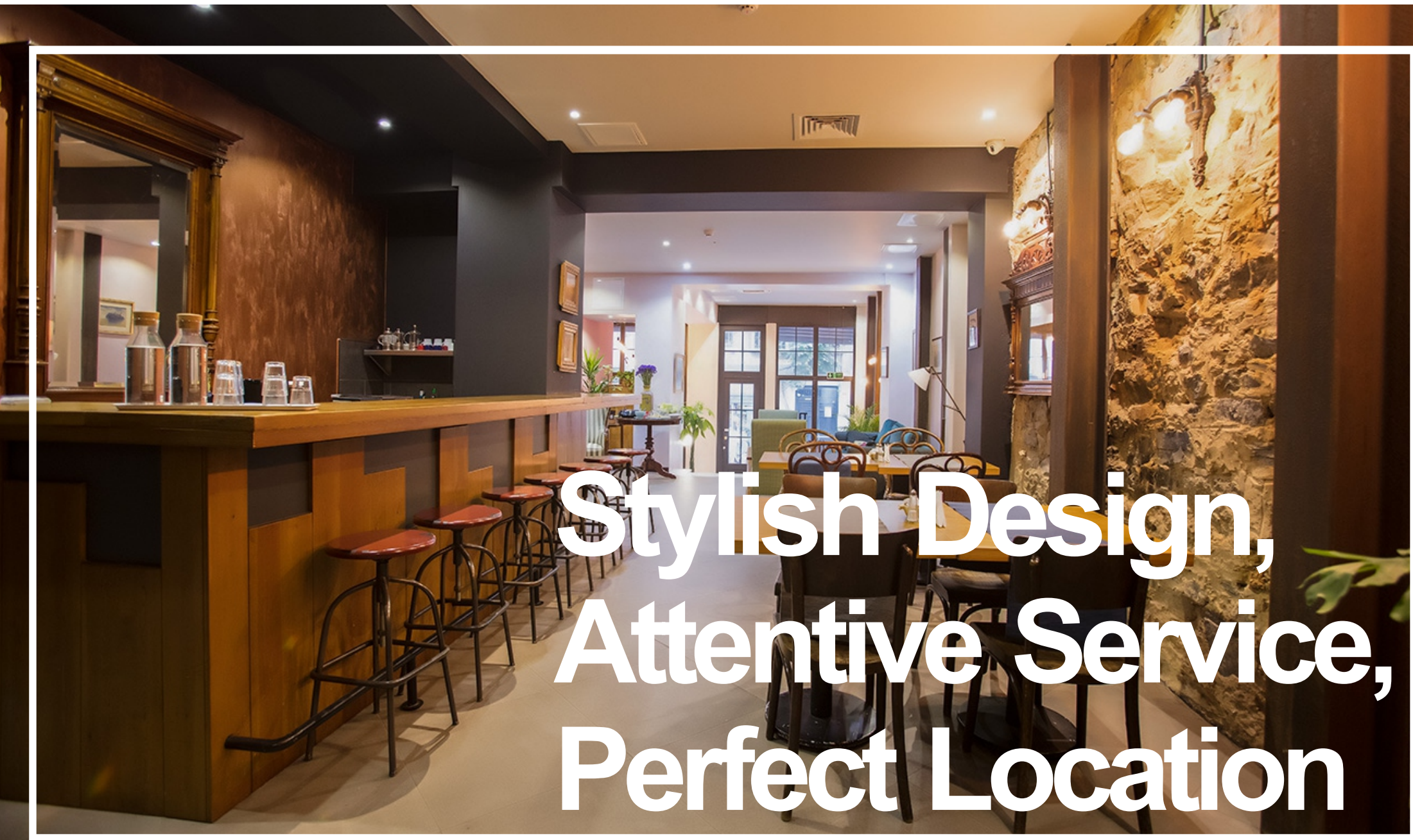
projeydi. İzole Project veya @cevrimici40dakika bu noktada yatay örgütlenmeye dayalı kolektif bir duruş sergileyerek biraz daha öne çıktı. Hatta yapılanların sadece çevrimiçi ortamda birlikte düşünmek, üretmek, süreci deneyimlemekten öte kolektif anlamda hakikatle yüzleşmenin yeni formlarını yarattığını iddia edebiliriz.

Feminist sanat adına da bir ortam olarak hafızanın yenilediği böyle bir dönemde, toplumsal cinsiyet normlarını yıkmaya asıl amacı nedeniyle pandemi belki de daha önemli bir süreç oldu, olmakta. Sanat piyasasının dayattığı fiziksel mekân koşulundan sıyrılabilir, sanatçı kadınlar için daha demokratik bir varlık alanını mümkün kıldı. Var olana muhalif bir tarih bilinci ihtimali ortaya çıktı.

Yaşanan küresel krizlerde her toplumun kendine özgü anlatımlarıyla şekillendirdiği bir toplumsal hafızası vardır ve bu toplumsal hafızanın nesillere aktarımı tabii ki çok büyük bir toplumsal proje gerektirir. Tıpkı ulus inşasındaki anlatıların anonimleşerek tarihe dönüştüğü, sanatsal temsillerin müzelerde sergilendiği, anıtların dikildiği gibi bir dönemden geçiyoruz belki de. Bu nedenle, pandeminin Türkiye hikâyesinin hem sanat hem de pandemi tarihinde yerini alması oldukça önemli görünüyor. Öte yandan bunların hiçbirisi, süreç içinde çağdaş sanatın daha minör görünen tavrını küçültmez. Hatta ulus inşasındaki grotesk bir sanatsal tavırdan yana olmak yerine çağın sanatının aktüel üretimlerini öncelikle fark ederek beslemek, onlar hakkında düşünmenin, yazmanın, onları sunmanın yollarını aramak elzemdir. Üstelik baskıcı rejimler toplumsal hafızalarda oyunlar oynamaya çalışırken kolektif hafızanın kaydını tutmak, başlı başına bir direniş biçimidir.✂



Asmalı Mescit, Balyoz Sokak, No: 11 Beyoğlu 34430 İstanbul Türkiye
+90 212 293 44 64 info@no11apartments.com **no11apartments.com**



**Stylish Design,
Attentive Service,
Perfect Location**



ZAMANA DAYANAN MÜKEMMELLİK

Zamana meydan okuyan zarafet ve mükemmeliyet tutkusu ile en üst kalite malzemelerin bulunduğu bir Rolex'in değeri, saatin kendisi kadar dayanıklıdır.

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL YACHT-MASTER 42
18 KARAT BEYAZ ALTIN



RHODIUM