

Sanat Dünyamız

SAYI 176

ISSN 1300-2740

Yapı Kredi
Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
adına sahibi:
Levent Altunbek

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Aslıhan Dinç

Genel Müdür
Tülay Güngen

Dergi Editörü
Fisun Yalçinkaya

Yayın Danışmanları
Güven Turan
Ali Akay
Levent Çalıkoğlu
Emre Baykal
Başak Şenova

Dergi Format Tasarımı
Esen Karol

Sayfa Tasarımı
İlknur Efe

Düzeltili
Filiz Özkan

Yapı Kredi Yayınları - 5598

Reklam ve Halkla İlişkiler
Derya Soğuk

Renk Ayrımı / Baskı
Promat Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Orhangazi Mahallesi, 1673. Sokak, No: 34
Esenyurt / İstanbul
T: (0 212) 622 63 63
E: info@promat.com.tr
Sertifika No: 12039

Yazışma Adresi
Sanat Dünyamız

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433
İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00
Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
[facebook.com/yapikrediyayinlari](https://www.facebook.com/yapikrediyayinlari)
twitter.com/YKYHaber
twitter.com/sanat_dunyamiz
[instagram.com/yapikrediyayinlari](https://www.instagram.com/yapikrediyayinlari)
[instagram.com/sanatudnyamiz](https://www.instagram.com/sanatudnyamiz)
e-posta: fisun.yalcinkaya@ykykultur.com.tr

Sanat Dünyamız, iki ayda bir yayımlanır.
Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarına aittir. Gönderilen
yazılar iade edilmez. *Sanat Dünyamız*'da
yayımlanan yazılardan alıntı yapmak,
kaynak belirtmek koşuluyla serbesttir.

Yayın Türü: Yerel, süreli yayın

Subscription / Abonelik
idealdergi@idealkultur.com

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle
üyesidir.

İÇİNDEKİLER MAYIS - HAZİRAN 2020

3

Editörden

Fisun Yalçinkaya

4

Ajandada Ne Var?

6

İki Yönlü Bir Hafıza Hikâyesi

Fisun Yalçinkaya - Cevdet Erek

18

Bir Kenti Seslendirmek

Özlem Altunok

24

**John Cage,
Ses ve Dinlemek Üzerine**

Semih Fırıncıoğlu

30

**"Başkayer"den Büyüklere
Masallar**

Nermin Saybaşılı



44

Kulaklarımızın Kapağı Yok!

Merve Ünsal

50

**Ses Sanatında Gürültü:
Teknoloji ve Makine**

Nesli Gül Durukan

56

**Bir Görsel Sanat Olarak Müzik:
Fluxus**

Fırat Arapoğlu

64

Dokunarak Duymak

Nergis Abıyeva - Evrim Kavcar -
Elif Öner

72

MİAM Dr. Erol Üçer

Müzik Kütüphanesi

Yücel Manyas - Özlem Gürkan

78

**Her Seferinde Farklı Mekân,
Farklı Deneyim**

Rana Kelleci - Nursaç Sargon

84

Bir Balkonda, Bir Akşamüzeri

Süreyya Evren

94

**Müzeleri Yeniden Düşünmek:
Çevrimiçi Dünyada Bilgi**

Hatice Utkan

100

**Pandemik Bir Gezegende
Direnmenin Estetiği**

Çelenk Bafra

110

**Bilge Yolcu Hayal Gücünde
Seyahat Eder**

Yasemin Elçi

118

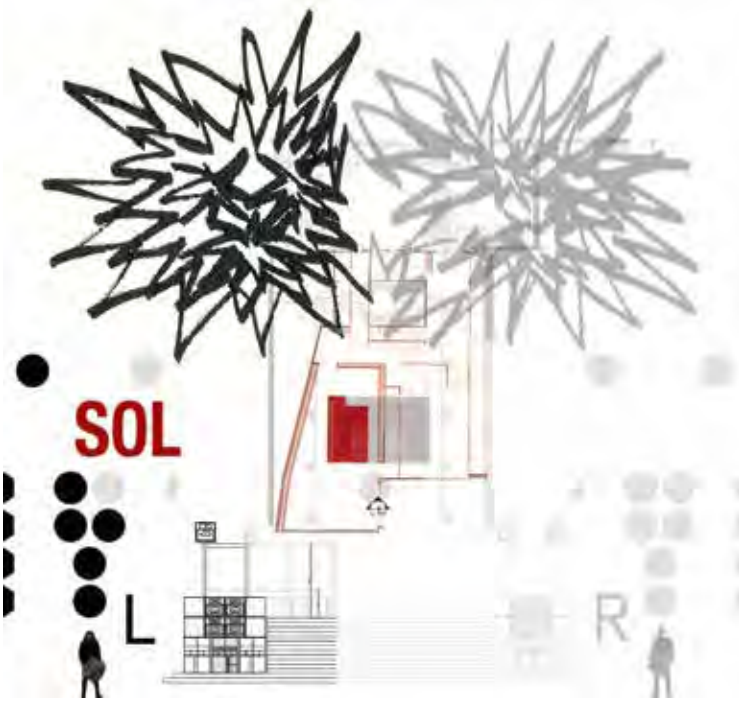
**Karanlık Zamanların Getirdiği
Tuhaf Bir Macera**

Ezgi Yakın

126

**Sağlık Çalışanlarına
Teşekkürlerimizle**





Cevdet Erek “Sol - Sağ, stereo” ismini verdiği bu dijital kolajı, Sanat Dünyamız’ın 176. sayısı için **Bergama Stereo** ve **Bergama Stereotip** işleri üzerine ürettiği taslak, diyagram ve mimari çizimleri kullanarak yapmıştır. Sanatçının izniyle, 2020.

BAĞLAR, SESLER VE DİNLEYİŞLER

BU YIL BAHAR HAVASI, ONU DOYA DOYA KUCAKLAYAMAYACAĞIMIZ BİR VAKİTTE GELDİ. BAĞLARIMIZI, BAĞLILIKLARIMIZI, YAKINLIKLARI, UZAKLIKLARI, GÜZEL HAVALARI, YAZ MEVSİMİNİ BAŞTAN TANIYORUZ. NERELERE GİDEBİLİRİZ, NERELERE GİDEMİYİZ, NELERE BAĞLIYIZ, KİMLERE YAKINIZ?

YARALANABİLİRLİĞİMİZİ, KIRILGANLIĞIMIZI APAÇIK ORTADA GÖRÜYÖRÜZ. KENDİMİZE, BİRBİRİMİZE VE DÜNYAYA DAHA DİKKATLİ, DAHA NAZİK YAKLAŞMAYI ÖĞRENİYÖRÜZ... ÇOK SORU VAR AKLIMIZDA AMA AYNI ZAMANDA GEZEĞENİMİZDEN GELEN BÜYÜK YANITLARIN DA İÇİNDEN GEÇİYÖRÜZ... GELECEK GÜNLERE HAZIRLANMAYA ÇALIŞIRKEN, BAKIŞ AÇIMIZI ZENGİNLEŞTİRMEK İÇİN OKUYOR, BAKIYOR VE DİNLİYÖRÜZ.

KAPAK DOSYAMIZ OLAN “SESİ İŞLER”, DİNLEMEK, DUYMAK VE SES ÜZERİNE YAZILAR VE SÖYLEŞİLERDEN OLUŞUYOR. ‘SES’İ SANATINDA KULLANANLARA, ‘SES’TEN İBARET İŞLER ÜRETENLERE VE ‘SES’LE ESER ÜRETMENİN TARİHİNE BAKMAYA ÇALIŞIYÖRÜZ.

ELBETTE, PANDEMİ GÜNDEMİNE DAİR YAZILARA YER VERİYÖRÜZ; DİRENÇ KAZANMAK İÇİN, SANATIN ÖNERDİĞİ YÖNTEMLERİN NELER OLABİLECEĞİNE HEM GÜNCEL TEPKİLER ÜZERİNDEN HEM DE SANAT TARİHİNDEN ÖRNEK OLUŞTURABİLECEK YAKLAŞIMLARLA BAKIYÖRÜZ.

YENİDEN BULUŞACAĞIMIZ GÜNLERİ BEKLERKEN SİZLERİ, RÜŞTÜ ONUR’UN BİR ŞİİRİYLE SELAMLİYÖRÜZ:

“...

Sebepsiz gülüşüm caddelerde

Memnuniyetimden;

Ve bu çılgınlık delicesine

İçimden geliyor.

Dilsiz değilim susamam

Öyle ölümler gibi

Bu güzel dünya ortasında”

FİSUN YALÇINKAYA

Ajandada Ne Var?

HER SAYI BİR SANATÇININ AJANDASININ YER ALDIĞI BÖLÜMÜMÜZDE BU SAYI NECLA RÜZGAR VAR. İZLEME, DİNLEME VE OKUMA ÖNERİLERİNİN YER ALDIĞI AJANDA, BU SAYIDA BAMBAŞKA BİR ANLAMA BÜRÜNDÜ. ÇÜNKÜ EVLERE KAPANILAN SÜREÇTE EN ÇOK KONUŞULAN KONULardan BİRİ DE BENZERİ TAVSİYELERDİ. SANATÇI NECLA RÜZGAR OKUDUKLARINI, DİNLEDİKLERİNİ VE TAKİP ETTİKLERİNİ OKURLARIMIZ İÇİN PAYLAŞTI.



Sanatçı Necla Rüzgar.
Fotograf: Ahmet Sel



Necla Rüzgar,
Neysem oyum / I am what I am, kâğıt
üzerine suluboya ve akrilik, 70x100cm, 2019

Kitap

Son iki yıldır YouTube üzerinden sesli kitap dinliyorum. Sesli kitapları keşfetmek hayatıma büyük bir güzellik ve boyut kattı. Bazı sesli kitapları defalarca dinliyorum. Örneğin en sevdiğim kitaplardan biri Carlos Maria Dominguez, *Kâğıt Ev*'i, Stefan Zweig'in *Satranç*'ı. Sesli kitap dünyasına girince arkası kendiliğinden geliyor. Edebiyat eserlerinden uyarlanmış radyo tiyatroları mesela... Ya da klasikler. Gogol'un hiç okuyamadığım ve muhtemelen okumaya vakit bulamayacağım kitapları vardı. Bazılarını sesli kitaplar sayesinde dinlemiş oldum.

Kâğıt Ev
Carlos Maria Dominguez
Çev: Seda Ersavcı
Jaguar Kitap , 94 s.

İsimsiz bir coğrafyada, bilinmeyen bir savaşın ortasında anneannelerinin yanına bırakılan ikizlerin hikâyesi, Macar yazar Kristof'un son derece özgün dünyasına okurları davet ediyor.

Büyük Defter-Kanıt-Üçüncü Yalan
Agota Kristof
Çev: Ayşe İnce Kurşunlu
Yapı Kredi Yayınları, 372 s.



Film

Toz Bezi (2015)
Yönetmen: Ahu Öztürk
Görünmez emek, toz gibidir. Her gün sil baştan aynı mücadeleyi vermeleri gerekir.

Ev içi halleri, kadınlar arasındaki iletişim biçimlerini benzersiz bir biçimde aktaran film arkadaşlık ve aile hakkında bir hikâye dinlemek isteyenler için.

Kız Kardeşler (2019)
Yönetmen: Emin Alper
Filmin adının tersine kadınlardan çok erkekleri, erkekler dünyasının hiyerarşisini, gizli hukukunu, erkeklerin diğer erkeklerin kusurunu/ suçunu görmezden gelmelerini anlatan bir film olduğunu düşündüm.

Nocturnal Animals / Gece Hayvanları (2016)

Yönetmen: Tom Ford
Film, bir galeri açılışında çıplak olarak dans eden şişman kadınların performansı ile başlar. Unutulmaz bir sahnedir. Ve gerisi ise vefa ile ilgili... Ne uğruna nelerden vazgeçeriz? Vazgeçme tarzımızın merhametten ve vefadan uzak olması geride bıraktıklarımıza nasıl hissettirir. İhanet bir metafor olarak neye benzer... Filmin bana verdiği hissi uzun süre üstümde taşıdım. Sonra adını kolaj ve mürekkeple yaptığım bir resim dizime isim olarak kullandım.

Sergi

Jean Tinguely
Jean Tinguely'nin kinetik heykelleri çevrimiçi olarak izlenebilir.

<https://www.tinguely.ch/meta/en>

Treibsand
Türkiye, İran, Batı Asya ve daha birçok ülkeden çağdaş sanatçıların videoları bu adresten izlenebiliyor. Sayfanın küratörü Susann Wintsch. Hem eserleri izleyip hem de eserler hakkında yazılan metinler okunabilir.

<https://www.treibsand.ch/>

Guggenheim Müzesi
Guggenheim Müzesi'nde çevrimiçi izlenebilecek sergiler

<https://artsandculture.google.com/partner/solomon-r-guggenheim-museum?hl=en>
-But a Storm Is Blowing From Paradise: Contemporary Art of the Middle East and North Africa
-Under the Same Sun: Art from Latin America Today
-No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia

Rijkmuseum
Rijkmuseum'da izlenebilecek sergiler

https://artsandculture.google.com/streetview/rijksmuseum/iwH5aYGoPwSf7g?hl=en&sv_lng=4.885223847541195&sv_lat=52.36037428857789&sv_h=34.09997211000608&sv_p=-9.580653872495219&sv_pid=uLpkkvpmY6h0w52uR_0c6g&sv_z=0.23277495918068603

Müzik

Onnik Dinkjian & Ara Dinkjian
Her ikisi de kendine özgü ifade tarzları olan efsane müzisyenler. Baba oğul Dinkjian'lar hakkında yapılmış olan bir belgesel var; *Gorod/Hasret*.

Mohsen Namjoo & Nederlands Blazers Ensemble
Birlikte verdikleri konserlerde söyledikleri parçalar: *Daf, Zolf, Sanama*. Özellikle *Daf* ve *Zolf* adlı şarkıların düzenlemesi onları birer başyapıta dönüştürmüştü.

Wim Mertens: *Wound to Wound, The Fosse, Iris, Struggle For Pleasure, Maximizing The Audience* da diğer tavsiyeler.



Mohsen Namjoo & Nederlands Blazers Ensemble



İki Yönlü Bir Hafıza Hikâyesi

SANATÇI CEVDET EREK'İN ARTER'DEKİ GALERİ MEKÂNINA ÖZEL OLARAK TASARLADIĞI SESLİ BİR MİMARİ YERLEŞTİRMEDEN OLUŞAN *BERGAMA STEREOTIP* BAŞLIKLİ KİŞİSEL SERGİSİ ŞUBAT AYI SONUNDA AÇILDI. SAĞLIK TEDBİRLERİ KAPSAMINDA FİZİKİ FAALİYETLERİNE ARA VEREN MÜZEDE YER ALAN ESERDEN YOLA ÇIKARAK SESİ VE SESLE KURULAN İLİŞKİLERİ KONUŞTUK.

FİSUN YALÇINKAYA - CEVDET EREK

Görseller: Arter'in ve sanatçının izniyle

Almanya'da politik tiyatroyla birlikte anılan teorisyen Peter Weiss, *Direnmenin Estetiği*'nde 1937-1944 yılları arasında Almanya'daki direnişi ve tarihe uzanan bağlarını anlatır. Şöyle yazar Pergamon için, “Pergamon Bizans İmparatorluğu'nun yükselmesiyle birlikte yok olup gitmeden önceki parlak dönemini yaşıyordu, bilginleri, okulları, kütüphaneleriyle ünlüydü, tabaklanmış, inceltilmiş, perdahlanmış dana derisinden elde edilen parlak kâğıtlarıysa edebi yaratıcılıkla bilimsel araştırmaları kalıcı kılıyordu. Kaderi ayaklar altına alınmak olanların suskunluğu ve atıllığı da her zamanki gibi devam ediyordu. Onlara, yani İyon devletinin okuması yazması olmayan asıl taşıyıcılarına düşen, ayrıcalıklı küçük bir gruba zenginlik sağlamaktan, seçkinlerin ihtiyaç duyduğu bol zamanı sağlamaktan ibaretti. Göksel dünyayı temsil edenler onlar için erişilmezdi ama dizleri üstüne çökmüş bu hayvansılaşmış yaratıklarda kendilerini görebiliyorlardı. Kaba sabalıklarıyla aşağılanmış ve ezilmişlikleriyle bu yaratıklar kendilerine benziyordu. Bugünkü bakış açımızla sadece bizler değil, belki o dönemin köleleri arasında da birileri,

hiç dile getirmeseler de, kanatlı tanrıları ve kapiya dayanmış olan tehdit edici gücün imhasını, iynin kötüyeye karşı mücadelesi olarak değil de, sınıf mücadelesi olarak anlamışlardı. Ama sunağın keşfini sağlayan da yine zenginlerin girişimci ruhu olmuştu.”

Bu satırlarla birlikte, emekle, zamanla, yapılarla, mimari oluşumlara dönük kavramlarla ilişki kurarak Cevdet Erek, 2019'da, Berlin'deki Pergamon Müzesi'nde sergilenen Büyük Sunak'tan yola çıkan *Bergama Stereo* adlı bir yapıt hazırlar. Cevdet Erek, bu yapıtı önce Almanya'nın Bochum şehrindeki Turbinenhalle'de Ruhrtriennale kapsamında, ardından Berlin'deki Hamburger Bahnhof Müzesi'nin tarihi holünde sergilenmek üzere bu iki mekâna özgü bir çalışma olarak üretir. 2020'nin Şubat ayı sonunda ise Arter'de bu yapıtın bir devamı ve varyasyonu niteliğindeki *Bergama Stereotip* adlı yerleştirme, hareket noktası olarak aldığı Büyük Bergama Sunağı'nı yeniden yorumlar. Selen Ansen'in küratörlüğünde Arter'de yer alan ve *Bergama Stereo*'nun bir bölümünü de içinde barındıran *Bergama Stereotip*, Büyük Bergama Sunağı'nın ve yapıtın önceki



versiyonunun mirasına işaret ediyor. Eser, Mart ayında alınan sağlık tedbirleri sebebiyle müzenin fiziki faaliyetlerine ara vermesiyle beraber, ziyaretçilerden uzak kaldı. “Sesli İşler” dosyamız kapsamında Cevdet Erek'le 2017'de Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda sergilenen *ÇİN* eserinden *Bergama Stereo*'ya, şimdilerde kapalı olan *Bergama Stereotip*'e uzanan bir söyleşi yaptık.

Fisun Yalçinkaya: İçinden geçtiğimiz son derece tuhaf zaman hakkında bir soru sorarak başlamak istiyorum. Daha önceki söyleşilerinde her koşula rağmen üretime devam etmek ve birlikte üretmek vurguladığınız kavramlar olmuştu. Şimdi bugünlerde nasıl devam ediyorsun üretime bu süreç senin için nasıl geçiyor?

Cevdet Erek: Bugün biraz farklı bakıyorum, bugünün şartları

2016'dan biraz farklı. Üretim, her türlü devam eder, zaten üretim çoğumuz için de doğal bir etkinlik. Fikirsel üretim, sanatsal üretim sadece bir eser yaratmak değil; kararlar üretmek, gözlemler üretmek, yeni sentezler yapmak notlar almak anlamına da geliyor. Üretimin 'her türlü' devam ediyor olmasının dışında da o üretimleri paylaşmak için çeşitli organizasyonlar yapıyoruz doğal olarak. Bizim için sergiler, konserler, bir araya gelişler... Üretim devam etse de, hangi organizasyonun nasıl yapılacağı her gün, her sabah tekrar tekrar sormamız gereken sorular gibi geliyor. Üretim, elinde kalem varsa devam ediyor zaten. Ben geçtiğimiz on günde evde iki tane ritimcik programladım. Dışarıdan hiçbir neden, ihtiyaç veya işbirliği olmadan üretebildiğim şeylerden biri, ritim programlamak. Doğal bir akış şeklindeki

Cevdet Erek,
Bergama Stereotip,
Mimari konstrüksiyon ve 13 kanal ses
Hoparlörler, amfiler, bilgisayar, ses arayüzü,
ahşap, metal, molton perde
Değişken boyutlar ve süreler,
Arter, 2019-2020,
Fotoğraf: flufoto





bir üretim... Bu üretim, dört ay sonra bir parça olabilir, bir yerde kullanılabilir ya da çoğu benzeri gibi dijital bir dosya olarak bir kenarda durur, sonra muhtemelen kaybolur. Böyle dışarıdan bağımsız, salt dürtüyle yapılan ayrı, diğer işlerin şartları bambaşka, yapılacak şeylerin belli programları ve işbirlikleri var, onları gerçekleştirmek gerekiyor. Ama bunun dışında ürettiğimiz için neyi nasıl göstermeliyiz kısmını sorgulamak için tekrar çok önemli bir zamandayız. Her sabah bu işi neden yapıyoruz ne olursa iptal ederiz gibi sorgulamalara devam etmek şartıyla, tek bir kural olduğunu düşünmüyorum. Şekil değiştiriyor, yöntem değiştiriyor üretimler. İki haftadır evdeyim, yurtdışından geldiğim için okula gelme dendi, çevrimiçi okul başladı, yeni bir dönem, bakalım şu an söylediklerimiz bize altı ay sonra nasıl gelecek? Şu an sakinlik ve

değerlendirmenin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Diğer yandan, ağır çalışma ile geçen son yıllardan sonra, becerebilsem biraz daha fazla nefes alma ve toparlanma vakti.

F.Y.: Sesin imkânlarından bahsetmeye başlarken şu sıralarda her zamankinden boş ve sakin olan Venedik'e uzanmak istiyorum. 2017'de Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda yer alan *ÇİN*, bir rampayla tekerlekli sandalye kullanan yaşlıların ve engellilerin rahatça çıkacağı şekilde hazırlanmıştı. O dönemle ilgili notlarımda görsel estetiğin yazılı kurallarından arınmış bir proje olduğu var *ÇİN*'in. Acaba görsel olanın hegemonyasından çıkan bir yapıtta ses daha mı özenli davranıyor?

C.E.: Hafif bir yerinden başlayayım bu sorunun, ben tekerlekli sandalye kullananların rahatça eserin



Cevdet Ere,
Bergama Stereo'nun önünde,
Hamburger Bahnhof, Berlin 2019.
Fotoğraf: Mathias Voelzke

içinde dolaşabilmesi durumunun yaşlılara ve engellilere hizmet edeceğini düşünürken aslında ilk olarak başka bir gruba daha hizmet etmişti. Bundan da çok memnun oldum, çünkü ilk ziyaretçimiz komşumuz Peru Pavyonu'ndan bir anne ve bebek arabasında yeni doğmuş bebeği olmuştı. İlk onlar çıktı işin üzerine o rampalardan, bizde bunu hayra yorduk (gülücük)... Tekerlekler ve ağır bir yük var elbette orada da... Görsellik demişken, ÇIN'da da *Bergama Stereotip*'te de, *Bergama Stereo*'da da, yaptığım işlerin çoğunda, sesi izole etmemeye çalışıyorum. Ses ne kadar mühim bir role sahip olsa da, orada öncelikle bir mekân ile baskın bir mimari var. Seslerin nasıl dinleneceğini nasıl algılanacağını mimari program belirliyor. Yani sadece seslerin nitelikleri veya hoparlörlerin yöneltilmişlik özelliği ile değil, mimarinin senin hareketlerini, zamanını yönlendirme-siyle de. Bu anlamda ÇIN ile *Bergama Stereo* ve *Bergama Stereotip* çok uzak

değiller birbirlerinden. ÇIN'da bu müdahale işin fizikselliğine çok şey ekledi, o rampalar, dramatik olarak değiştirdiler mekânı, açıkçası biraz da çirkinleştirdiler, mimari programın içinde insanları güvenli şekilde yukarıya ulaştırmak ve bu esnada seslerle ilişkilerini adım adım belirlemek işin mühim bir parçası. Bu arada bizim rampaların dışarıdaki yaya köprülerine Venedik maratonu için eklenen geçici rampalardan “örneklenmiş” olması ile mimari yapı başka bir açıdan da ekleniyor görselliğe.

ÇIN'da da *Bergama*'da da sesin mekânları hatırlatabilme becerisi kullanılıyor. Mekânları ve olayları, durumları, zamanları... Bu hatırlatılanlar bir film sahnesi gibi, başka bir yapıttan gelen anlar, sahneler de olabilir. O kadar büyük bir becerisi var ki sesin, bu bahsettiğim işlerde hafızayla kurduğu iki tip ilişkiden bahsetmek istiyorum: İşi ziyarete geldiğin zaman ondan önceki hayatın ve hatırladıklarının arasından bilemediğimiz bir sürü şeyi, yapıt seslerle geri çekebiliyor, hatırlatabiliyor. Müziğin dilini, iletişimde kullandığımız kelimeleri, sesleri, doğa seslerini, çevresel sesleri kullanarak... İkincisi de sen işi gördükten sonra başlıyor, mekândan çıktuktan sonra iş sana kendini hatırlatmaya devam ediyor... İşin mekânından çıkıyorsun, bu deneyimi yaşadıktan sonra dışarıda hayatına devam ediyorsun, bu sırada iş hafızanda bir yerde ve bir anda bir itki ile seni geri çağırıyor. Burada işitselliğin bayağı bir etkisi var gibi gözüküyor. Sen, sana ne kaldıysa o sestene, sana ne düşündürdüyse onu, başka yere taşıyorsun. Bu bana, kişinin yapıtla kendi kurduğu ilişki açısından özgürleştirici geliyor. Genelde sanatçının kendini ifade etmesinden de daha öncelikli geliyor. Sesle kurulan iletişimin, müzik sanatının ya da deneysel ses sanatının bir sürü yönünü veya bunları tartışan, yadsıyan denemelerini, insanlara bir mekân hazırlayarak kullanıyorsun, insanlara



kendi derdini anlatmaktan, salt fikri temsilden ziyade işin bütünü bir alan yaratarak izleyiciye hizmet etmeye çalışıyor. Bunun gibi şeyler deniyorum, diyelim.

F.Y.: Mekânların iç içe geçmesi ve mekân yaratmak meselesine geçmek istiyorum. Pergamon bir coğrafi mekân ve Büyük Bergama Sunağı anıtı onun bir parçası. Büyük Bergama Sunağı onun için özel olarak kurulanmış ve 2023'e dek restorasyon sebebiyle kapalı olan bir müzede ve Berlin'de sergileniyor. Senin projende de ilk olarak Bochum'da sonra Berlin'de yer alan *Bergama Stereo* isimli eserinin devamı ve versiyonu *Bergama Stereotip* isimliyle İstanbul'da yer alıyor. Bu kapsamda mekânın yeniden üretilmesi mekânların yeniden üretilerek yaşaması devam etmesi üzerine neler söylemek istersin?

C.E.: Bize anlatılan tarihle, bildiğimiz kadarıyla, Pergamon'un büyük sunağı, Avrupa'dan Balkanlar üzerinden gelen Kelt kökenli Galatlar veya Galyalılarla yapılan savaşın sonucu. Uzun süren bu savaşları nihayet kazandıktan sonra da bir sunak yapıyorlar. Nasıl hissediyorlardı, nasıl görüyorlardı, nasıl ilişki kuruyorlardı tam bilmiyoruz. Ama o anıtın dışındaki frizin –*Gigantomakhia*– üzerine, tanrılarla yeraltı devlerinin savaşını resmettiklerini kabul ediyoruz. Bir savaşı anıtlıştırmak için, başka bir savaşı resmediyorlar. Bir de içeride friz var, *Telephos*, orada kralın soyunu tanrıların soyuna bağlayan bir hikâyeye yerleşiyor ve böylece kralın ve hanedanın soyu da garantiye alınıyor. Aradan zaman geçiyor, bir sürü şey oluyor, meraklılar için çok kaynak var, burada sıralamaya çalışmıyorum, ve nihayetinde bu frizlerin dağılmış parçaları topraktan veya duvarlardan çıkarılıyor, Berlin'de bir tahayyül üzerinden bir araya getiriliyor ve yapı da ortaya çıkıyor. Şimdiden bir sürü mekân yeniden üretildi bile. Sonra

ona ismi veriliyor, burası bir müze oluyor, o müzenin en önemli eseri de bu frizler oluyor. Ben de o müzede ki sunağı, çocukluğumda, gazetelerden okuduğum kadarıyla, buradan çalışanan büyük bina olarak tanıyordum. Ancak bu çalışmada anladım ki, o heybetli yapının büyük bölümü buradan götürülmüş değil aslında, buradan götürülenleri göstermek için bir yapı yapılmış. Diğer yandan *Direnmenin Estetiği* kitabı da etkili oldu, bir bakış açısı oluşturmak bakımından. O kitapta, İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde Berlin'deki direnişçilerin faşizme karşı mücadelelerini, birbirleriyle farklılıklarını, frizi, sunağın yapıları ve müzede ki hali ile birlikte konuştukları kısımlar özellikle. Bu kitapla birlikte düşününce, sergi için proje önermeye davet edildiğim zaman Pergamon'u tekrar düşündüm ve galiba bu işten kaçış yok dedim. Sonra da “iş buraya getirelim ama nasıl?” sorusunu cevaplamaya çalışarak, Arter'deki küratörümüz Selen (Ansen) ve ekipteki diğer kişilerle uğraşarak da *Bergama Stereotip* ortaya çıktı.

Bir de binalardan, tarihteki belli dönemlerdeki baskın mimarinin simetrisi, işitselliğin sol-sağ panoraması ve politik spektrumun geleneksel sol-sağ siyasi algısını, parçalarını/ fraksiyonlarını ilişkilendirme denemesi var. O dönemde ve tarihteki bazı dönemlerde uçlar beraber hareket ediyorlar. Bir de bir 1 Mayıs korteji gibi: Kendin yürürsen farklı grupları duyabiliyorsun görebiliyorsun, bazen algılayamasan da, anlamasan da, bir grubun içinde isen genelde oranın toplu ve tekrar eden sesini duyuyorsun. Bazen sadece duyuyoruz, bir şey anlamak zorunda olmadan.

F.Y.: Anlamak zihnin işlevlerinden sadece biri diyor, Ulus Baker.

C.E.: Bana uyar. Çünkü çoğunlukla herkes, işi tamamen açıklamamızı istiyor ve insanların ne anlama-



Cevdet Erek,
Bergama Stereo,
Hamburger Bahnhof sergi görünümü, 2019.
Fotoğraf: Mathias Voelzke

sı gerektiğini soruyor. Ben yaptığım işlere salt deneyimsel demiyorum, çünkü o zaman bir etki ile de salt bir zevk yaratmak anlaşıyor. Sezgisel, düşünsel belki... Her insanın o kadar büyük yetenekleri var ki kendi di- mağıyla, kendi tecrübesiyle kim bilir nerelere dokunacak benim yaptıklarım. Sonra, ilk deneyimin ardından bazı insanlar buraya nasıl geldiniz veya bu konularla nasıl ilişki kur- dunuz diye soruyor. Bazen, “Kitap- çıktı, bültende, kitapta yazdık ama okumak zorunda değilsiniz, okumak zorunda olsaydınız bu işi yapmaz, tek başına kocaman bir yazı asardım” diyorum.

F.Y.: Bu anlamak, bilmek, bilme- mek meseleleri üzerinden, Büyük Bergama Sunağı’nı hiç görmemiş ol- mak bu projeye neler kattı?

C.E.: Müzeyi gördüm aslında ama sunak bölümü binanın yeni- leme işinden dolayı kapalıydı, ha- len de kapalı, ama oraya gitmişken müzenin başka yerlerini görmüş oldum. Görememek iyi oldu, şuna karar verdim, yıllardır sunağın imaj- larını görmüş olmak, hakkında oku- mak ama kendisini görmemiş olmak şuna yol açtı: Algılanan, akılda kalan imaj ya da başka sanat eserlerinin ona bakışı üzerine çalıştım. Aracı bir bakış, çok şey kazandırıyor insana,



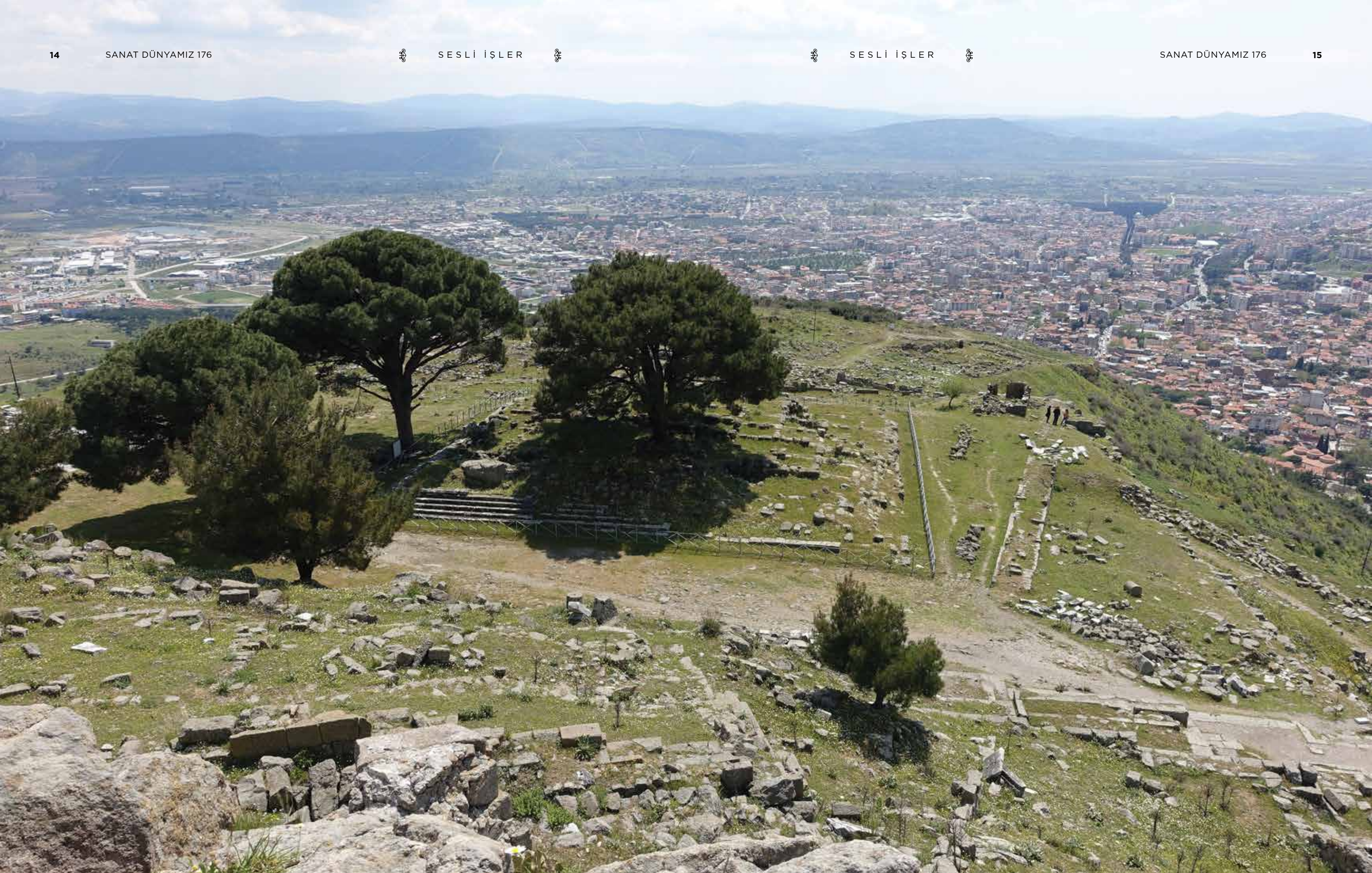
başka bir haritalama yapma imkânı tanıyor.

F.Y.: *Bergama Stereotip* için Arter’de düzenlenen basın toplantı- sında bu eseri İstanbul’da paylaşma- nın, yakınlarımızın, hemşerilerimi- zin bunu görebilmesinin öneminden bahsetmiştin. İstanbul’da bu eserini göstermek, paylaşmak üzerine neler söylemek istersin?

C.E.: Benim için büyük bir dilek- ti, son zamanlarda yurtdışında ger- çekleşen bu çaptaki işleri İstanbul’da eşe dosta çevreye gösteremedim, sadece çeşitli görsel sesli temsilleri- ne sınırlı olarak ulaşılıbiliyordu ve

buna üzüliyordum. Bundan dolayı, yeni işler için genelde direkt gale- ri/gösterme mekânı üzerinde çalış- maya başlayan biri olarak, bu sefer Arter’de direkt Bergama çalışmasını nasıl getiririz nasıl devam ederiz di- ye düşündüm. Sonra bunu Arter’de gerçekleştirebildik. Sonra da bu süreç oldu, İstanbul’da işi yaptık, açtık, bir hafta on gün durdu, şimdi de kapan- dı. Fotoğrafları kayıtları üzerinden hakkında başka bir söylence yaratı- labilir bile... Yerinden koparılmış, görülemeyen ve sanatçının görme- diğini üstüne bastıra bastıra söyle- diği bir eserden yani sunaktan yola çıkarak bir iş üretiliyor, Almanya’da

Sonraki sayfa:
Pergamon Antik Kenti’nde
Büyük Sunağın konumu ve
geride kalan yapı elemanları.
Bergama, Mayıs 2019.





sergiliyoruz, buradakilere nasıl ne-yini gösterebiliriz diye yeni işi şekillendiriyoruz, şimdi de o, bu acayip dönemden dolayı görülemiyor. Bu durumu işin bir parçası haline mi gelecek, ama duruyor iş orada, Arter’de, ama şu anda sessiz.

F.Y.: ‘Ses’in çalışmalarında hayatında, Nekropsi’yle, akademisyen olarak yaptıkları ve işlerini düşündüğümüzde nasıl bir yeri olduğunu söylersin?

C.E.: Sesle çalışmak, hayatın büyük bir bölümü oldu, kim bilir belki fazla bile oldu. Üniversitede çalışıyorum, üniversitede de ses ve müzik bölümünde. Mimariye veya başka bölümlere de pek gitmiyorum bir süredir. Genelde yaptıklarımın çoğunun salt ses işleri olmadıklarını, sesli işler olduklarını düşünsem ve sıkça ifade



etsem de, ses ile bayağı vakit geçiyor. Grafik tarafıyla da uğraşmayı çok seviyorum, bugünlerde biraz o da var.

Ses nasıl bu kadar önem kazandı dersin önce Nekropsi’ye dönerim, Nekropsi’yle birlikte ses denemeye, üretmeye ve yayımlamaya baş-



ladık. Çünkü ondan önce üretmek anlamında ses yoktu hayatta, müzikseverlik vardı. Sonra güzel sanatlar okulunda mimarlık okurken bu gruba devam etmek, bir yandan da grubun kapakçısı postercisi de olmak... Ses üretmek artık öyle ya da böyle hep devam ediyor. Eğitim kadrosunun içindeyim, çok tipik bir akademisyenlik yapmasam da onun dilini arıyorum hâlâ, nasıl olabilir diye... Ses hayatımda artık sessizlik olsun diyebileceğim kadar var. En zor zamanlarda bile iki tane ritim programlamak ve çalmak zevkle yaptığım için, benim doğal zanaatıma dönüştü belki. Görsel alandaki bir işte, mimari mekânda, sesin bu kadar öne atılmasının bir nevi militanlığını yapmak da hoşuma gidiyor. Her ne kadar 20. yüzyılla birlikte, özellikle enstalasyonlarla birlikte di-

tanlığını yapan doğal bir grubun veya jenerasyonun parçası oldum. Bu, çok hoşuma gidiyor. Çünkü, sesler, müzikler, ritimler çok güzel (gülücük)... Bunun militanlık dediğim etkinliğini yapmaya da ben okuldan Mimar Sinan’dan alışkınım. Şu anda bu konuşmayı yaptığımız anne baba evinde kasetlerini sattığımız grubun ürettiklerinin nasıl paylaşılacağını düşünmek söz konusuydu liseden itibaren. Bir de şu var ki çağdaş ya da görsel sanatlar sadece olası alanlardan biri, o yüzden tek bir alandan bu durumu geri çekerek yanıt vermeye çalışıyorum. Şu anda seninle kurduğumuz iletişimimiz de öncelikle sesle ve ses çok yerde çok alanda var. Çok önemli bir şey: Sürekli ses üretiyoruz kişiler olarak. Sonra bütün bunların içinde de ses temsil teknolojileri var, daha çok okulda üzerine



ğer duyuların alanların görsellikle başatlığından bahsedilebilse de, esas olarak hâlâ görsel sanatların hâkim olduğu bir alanda, yayınlarda, basın da temsil hâlâ baskın olarak görsellik üzerinden gidiyor doğal olarak. Ben bu alanda, bir nevi sesin mili-

çalıştığımız. Dolayısıyla, benim için sonsuz bir alan, kendimce yenilikler de yapmaya çalışıyorum, sadece tekrara düşmemek için.



Bir Kenti Seslendirmek

KOLEKSİYONUNDA SESLE BAĞ KURAN YAPITLARA AYRICALIKLI BİR YER VEREN ARTER, NEVİN ALADAĞ’IN ÜÇ KANALLI VİDEO YERLEŞTİRMESİ “İZLER”İ SERGİLEMEYE BAŞLADI. TÜM SANAT KURUMLARI GİBİ ETKİNLİKLERİNE BİR SÜRELİĞİNE ARA VEREN MÜZEYİ ZİYARET ETMEK ŞU GÜNLERDE MÜMKÜN DEĞİL AMA 2015 TARİHLİ YAPITIN GERİDE BIRAKTIĞI ‘İZLER’İ SÜREBİLİRİZ...

ÖZLEM ALTUNOK

Görseller: Arter’in ve sanatçının izniyle.

Sokaklara sessizliğin hâkim olduğu; kaygı, kayıp, yıkım, ölüm gibi kavramların neredeyse elle tutulur; gelecek tasavvurunun ise her zaman-kinden daha karanlık olduğu şu günlerde Oscar Wilde’ın “Hayat sanatı taklit eder” sözü daha bir manidar sanki. Sinema, çağdaş sanat ya da edebiyat tarihinde yer edinmiş distopik yapıtlar kaçınılmaz olarak kendilerini hatırlatıyorlar bir bir.

Şimdi gerçekte kurgunun sınırlarının eridiği yerde insan yüzyılların bilgisine, deneyimine sil baştan yeniden bakabilir mi? Kavramların içini yenden doldurabilir, kaybettiği sesi bulabilir mi? Ya da sessizliğin içindeki ses ve eylem yükünü dönüştürebilir mi?

Nevin Aladağ’ın “İzler”ini 14 Mart’ta, pek çok sanat kurumu gibi kapılarını kapatmadan hemen önce Arter’de görmeye gittiğimde koca müzenin neredeyse tek ziyaretçisiydim. Kentin hayaletleşeceği, hayatın büyük oranda duracağı günlerde insanların göremeyeceği bir sergiyi yazacak olma durumunun tuhaflığı düştü önce aklıma.

Nevin Aladağ’ın çocukluk yıllarını geçirdiği Stuttgart’ın müzik enstrümanları aracılığıyla görsel-işitsel bir portresini çizdiği “İzler”de de insandan arındırılmış bir kent kadrajı vardı.

Akordeon, flüt, bendir, keman gibi müzik aletlerinin bir meydan, sokak lambası, merdiven, rüzgâr ya da atlıkarınca vesilesiyle dile geldiği üç kanallı video yerleştirmede başrol, özgürleşip özneleşen müzik aletleriydi. Bir başka deyişle enstrümanların icracısı insanlar değil, kentin kendisiydi. Kent, kendi melodisini ürettiyordu.

İnsanın yokluğunda bir kenti ve çevresini dolaşarak iz bırakan, kente “eşlikçilik” eden bu müzik enstrümanlarının yolculuklarını dinleyip izlemek o “sessizlikte” zihin esnetici bir deneyimdi.

Geleneksel normlar, yerleşik kurallar, bireylere giydirilmiş standart rollerin, ezber modellerin izini sürüyor başından beri Nevin Aladağ. Kavramların içini genişletiyor, nesnelerin işlevlerini sorgulayıp sınırlarını esnetiyor. Oyunsu ve performatif yapılarıyla da dikkat çeken işlerinde ses; özellikle müzik, buna ek olarak dans da önemli bir yere sahip.

Aladağ’ın birbirinin içinden çoğalan, karakterlerinin her sahnede farklı roller ve işlevler üstlendiği yapıtları, bir bulaşık telinin olağan karmaşası gibi birbirine iç bağlarla tutunuyor.

Bu bağların köklerinden biri olarak rahatlıkla Aladağ’ın heykeltıraşlık



eğitimden gelen forma ve nesneye dair sorgulayıcı refleksleri gösterilebilir. Sanat pratiğinin de nesnelerin anlamı, potansiyeli, biçimiyle oynadığı; kavramlar arasındaki sınırlara, geçişliliklere vurgu yaptığı, normları sorguladığı işler bütününden oluştuğu söylenebilir.

Aladağ’ın üretimlerine “İzler” üzerinden baktığımızda da bulaşık teli metaforunu karşılayacak yoğun ilişki trafiği dikkat çekiyor.

İşlerinde işitsel öğeleri performatif bir yapıda kullanan, hareketli/geçirgen ve geçişli sahneler kuran Aladağ, “İzler”de kenti performansın hem sahnesi olarak kullanıyor hem de öznesi olarak harekete geçiriyor.

Gökyüzünde süzülen sarı bir balonun ağzına tutunan flüt, balonun içindeki havayı tüketerek yükseldikçe sesi tizleşiyor; sokak lambası ile

çocuklar için yapılmış sallanan atların arasına konuşlanmış akordeon, tahta at hareket ettikçe tuhaf sesler çıkıyor. Bendir daha başı boş, toprak yollardan, demir merdivenlerden savuruyor kendini gürültüyle, atlı karıncanın üzerinde dönüp duran keman ise yere sabitlenmiş bir yayla kısa çığlıklar atıyor... Üç kanaldan aynı anda akan görüntüler ve sesler kâh anlamlı bir geçişkenlik yakalıyor, kâh kakafoniye dönüşüp dağılıyor.

“İzler”den iki yıl kadar önce Sharjah Bienali için hazırladığı *Session* (2013) isimli video yerleştirmede de Birleşik Arap Emirlikleri’ndeki farklı göçmen toplumların kullandığı müzik aletlerine başrolü vererek çölle kentsel alanlar arasında bir yolculuk yaptırmıştı Aladağ.

Pakistan, Hindistan, Irak gibi Emirlikler’deki göçmen işgücüne de

Nevin Aladağ
İzler, 2015
3 kanallı video yerleştirmesi;
HD video, 3 kanallı mono ses
Her biri 6’
Arter Koleksiyonu







dikkat çektiği bu çalışmada kullandığı davul, tef, darbuka, zil gibi vurmali çalgılar kentin farklı toplumsal yapılarına ait alanlarda ve kum, deniz, rüzgâr gibi doğal unsurlarla temasa geçerek kültürel mirasa, kimlik ve belleğe atıfta bulunuyor; sosyokültürel referanslarla bir kent senfonisi oluşturuyordu.

Biraz daha geriye gidip 2009 tarihli *Şehir Sesi/City Language* üçlemesini, özellikle de *Şehir Sesi I*'i hatırlamak yerinde olur. İstanbul'un çeşitli kamusal alanlarında, flüt, tef ve saz gibi müzik aletlerinin rüzgâr, su, sokak ve güvercinlerle etkileşimini yansıtan *Şehir Sesi I*'de, enstrümanlar tuhaf yollarla ortaya çıkan ama tanıdık birtakım sesler yayarken müzisyene, duyduklarımızsa şehrin sesine dönüşüyordu (bir meydana güvercinlerin üstüne yem dökülmüş bağlamayı galayarak çıkardıkları ses, Boğaz sularında bir deniz hayvanı gibi çırpınan tefin sesi gibi).

Koltuk, sehpa gibi mobilyaları ve çeşitli ev içi objeleri müzik aletleri-

ne dönüştürdüğü *Müzik Odası* adlı yerleştirmesini ise önce 2014'te Rampa'da açtığı "Diyapazon" sergisinde sergilemişti Aladağ. Sandalye-gitar ya da tuval-arp gibi çalınabilir heykeller ürettiği bu işinde kullandığı tüm malzemeler, "İzler"de ve diğer pek çok işinde olduğu gibi o kentin edinilmiş, o kente ait nesnelerdi. 2017'de Documenta'nın Atina ayağında farklı bir versiyonunu uyarladığı aynı adlı işinde ise performans sanatçıları bu çalınabilir nesneleri icra ediyordu.

Yine İstanbul'daki "Diyapazon" sergisinde Mozart'ın *Türk Marşı*'nı galerinin nota sayfasına dönüştürülmüş duvarında farklı boyutlardaki top güllerle notalara dökmüştü.

2. Viyana Kuşatması sonrasına it-hafen bestelenmiş bu eser, militarist bir obje aracılığıyla vücuda gelirken de Aladağ'ın biraz önce bahsettiğimiz işlerinde olduğu gibi nesne, geleneksel anlamından ve işlevinden kopup özerkleşiyor, olası potansiyeller yükleniyordu.



Raise the Roof'ta kadınların dans ettiği stiletto ayakkabıların vurmali bir çalgıya ya da bir çekice, *Session*'da darbukayı çalan çöl kumunun bir icracıya dönüştüğü gibi...

Aladağ'ın bu sürekli bozma eylemi, işlerinde kullandığı ya da ürettiği müzik için de geçerli. İşlerinde geleneksel müziğin normlarını da masaya yatırıyor. Enstrümanların kültürel kodlarından müziğin nerede ve nasıl çalındığına, doğaçlama seslerle müdahale edilmiş sesler arasındaki geçişlere, bir anlamda müziğin de akordunu bozuyor Aladağ.

"İzler"de kent nasıl enstrümanlar için bir performans alanı olduysa Arter'in Beyoğlu'ndaki mekânında 2012'de açılan "Sahne" sergisinde de galeri, izleyici için performans alanına dönüştürülmüştü. Yapay saçları kullanarak aynı zamanda farklı saç modellerini çağrıştıran sahne perdelerine dönüştürdüğü bu mekâna özgü yerleştirmede cinsiyet kimliklerine

dikkat çekerek izleyiciyi 'öznesini kırmaya' davet eden sanatçının bu işi vesilesiyle nesneler, kavramlar ve özneler arasında kurduğu ve kopardığı bağları farklı sahnelerde çoğalttığını da görüyoruz.

Öte yandan bu müdahaleleriyle farklı kentlerin ve sakinlerinin az çok birbirine benzeyen kimliklerini, kentle kurduğumuz ilişkiyi ritmik ve sürekli değişen bir biçimde yeniden yorumluyor.

Son olarak "İzler"de 'gizli özne'nin Nevin Aladağ olduğunu belirtmek gerek, büyüdüğü kenti bize kişisel/özel deneyimi üzerinden gösterdiği bu işi, rahatlıkla bireyselle toplumsal olan arasında yine bir sınır ihlali olarak okunabilir.

Ev içlerinde sınırlandırılmışken her tür sınırı önce zihinde esnetmeye, zihni yeni çağrışımlara, yeni söylemlere, yeni ilişkilene ve dayanışma biçimlerine açık tutmaya dair aynı zamanda "İzler".





John Cage, Ses ve Dinlemek Üzerine

SEMİH FIRINCIOĞLU'NDAN DİNLEMEK, SESLER, RASTLANTILAR VE JOHN CAGE ÜZERİNE.

SEMİH FIRINCIOĞLU

John Cage dümdüz ve ‘konsant-re’ davranan biriydi: Yani, Türkçe-de “oturmaksa oturmak, kalkmaksakalkmak, dinlemekse dinlemek, bakmaksakbakmak” diye betimleyebileceğimiz türden biri. Kimle konuşuyor olursa olsun, söyleneni tek kelime kaçırmadan dinleyen ve söylediğini karşıdakinin gözünün içine bakarak, dikkatle, anlaşılmaya özen gösterek söyleyen biri. “Ben şimdi şu taşabakacağım” diyebilen ve oturup bir yerden bulduğu taşın yüzeyindeki biçimleri uzun uzun, dikkatle inceleyebilen birinden söz ediyorum.

1980’lerin ortalarında New York’taki Cooper Union salonunda Cage’in bestelerinin de seslendirileceği bir konsere gitmiştim. Yerime oturduktan kısa bir süre sonra Cage salona girdi, gelip önümdeki koltuğa oturdu, etrafa bakınmaya başladı. Öne uzanıp merhaba dedim, bana döndü, kısa tarafından hal hatır sorduk, sonra o önüne döndü, ben de arkama yaslandım.

Az sonra Cage başını çevirip bana eliyle “yaklaş” işareti yaptı, yaklaştım, gözünü gözüme dikip “Ben izlemeye başlamak için zilin çalmasını beklemem” (*I don’t wait for the bell to begin to watch*) dedi ve tekrar döndü. O anda adamı rahatsız ettiğim için azar

yediğimi düşünüp terler bastığını hatırlıyorum ama sonradan düşündükçe söylediğinin azar değil, benim gibi gençlere her fırsat bulduğunda (bazen damdan düşer gibi) verdiği öğüt ya da derslerden biri olduğuna karar verdim. İçinde bulunduğumuz bağlamı kullanarak ömrünü adadığı “görüş”ü bir cümlede ifade edebileceğini keşfetti ve o cümleyi bana ilettili. Bu anlayışın kafama “dank” edebilmesi için de mükemmel bir iletilydi bence.

Cage, bir konserin ya da herhangi bir gösterinin öncesinde ve sonrasında da izlenebilecek hareketler ve dinlenebilecek sesler olduğuna dikkatimi çekiyordu. Bunlar tasarlanmamış, düzenlenmemiş, çerçeveye alınmamış oldukları için umursanmazlar: Zil sesi ya da ışıkların sönmesi gibisinden bir “komut”, dikkate değmez olayların bitip dikkate değerlerin başladığını duyurur. Genellikle gişede para verip satın aldığımız bir zaman dilimini izleyip dinleyerek “tüketme” vaktinin geldiğini bildiren sinyaldir bu – pizzacıdan aldığımız bir dilim pizzayı “ye” komutuyla birlikte yemeye başlamak gibi.

Hareketi bir kenara bırakıp sese odaklanalım: (1) Çevremizde sürekli yer alan sesleri (gürültüler) müzik dinler gibi dinleyebilmemiz mümkün



JOHN CAGE SEÇME YAZILAR



Yayına Hazırlayan ve Çeviren: Semih Fıncioğlu



John Cage, Seçme Yazılar,
Çev: Semih Fıncioğlu, Pan Yayıncılık, 2012, 208 s.



Woodstock Artists Association

presents

john cage, composer
david tudor, pianist

PROGRAM

aug. 29, 1952 john cage
for piano christian wolff
extensions #3 morton feldman
3 pieces for piano carle brown
premier sonata pierre boulez
2 parts
5 intermissions morton feldman
for prepared piano ... christian wolff
4 pieces john cage
4' 33"
30"
2' 23"
1' 40"
the banshee henry cowell

PATRONS: Mrs. Emmet Edwards, chairman; Mr. and Mrs. Sidney Berkowitz
Dr. and Mrs. Hans Cohn, Mr. and Mrs. Henry Cowell, Mr. and Mrs. Rolli
Crampton, Mr. and Mrs. Roland d'Albis, Mr. and Mrs. Pierre Henrotte, Dr
and Mrs. William M. Hitzig, Mrs. Charles Rosen, Dr. and Mrs. Harold Rugg
Mr. and Mrs. Alexander Semmler, Mr. and Mrs. John Striebel, Mr. and Mrs
Richard Thibaut, Jr., Capt. C. H. D. van der Lee, Miss Alice Wardwell.

MAVERICK CONCERT HALL

Friday, August 29 8:15 P. M.

BENEFIT ARTISTS WELFARE FUND

David Tudor ve John Cage'in
yer aldığı konserin programı.



mü? (2) Mümkünse de, bunlar dinle-
meye değer mi?

John Cage bu iki sorunun ikisine
de “evet” dediği için yalnızca müzikte
değil, sanat genelinde de çığır açıyor:
(1) Her ses, dikkatini odakladığın sü-
rece, dinlenebilir: Bir odada oturmuş
müzik dinliyorsan sokaktan gelen
sesler “gürültü” olur, sokaktaki ses-
leri dinliyorsan da önündeki müzik
gürültü olur. (2) Kişilerin bilinçli se-
çimleriyle düzenlenmemiş, doğadaki
hareketler gibi rastlantılarla biçim-
lenen ses trafikleri, öngörülemez ve
sürprizlerle dolu oldukları için daha
ilginç, dolayısıyla da daha dinlemeye
değerdir.

John Cage’in bu görüşlerinin ilk
ve en “ses getiren” manifestolaşması
29 Ağustos 1952, Cuma günü, saat
20:15’te başlayan bir piyano konse-
rinde gerçekleşir. Konser, Woodstock
(New York) yakınlarındaki Maverick
Concert Hall’da düzenlenir. Hâlâ kul-
lanımda olan salon ağaçlar arasında,
ambara benzeyen ahşap bir binadır.
Hava uygun olduğu zaman arka du-
vardaki kapılar açılabilir ve isteyenler
konseri açık havada da oturup dinle-
yebilirler.

Bu konserde o yılların modern pi-
yano müziğinin önde gelen virtüozla-
rından David Tudor, aralarında bir sü-
redir birlikte çalıştığı John Cage’in de
olduğu “ultra-modern” bestecilerin
yapıtlarını seslendirecektir. Üstünkö-
rü hazırlanmış program sayfasından
da anlaşılabilceği gibi civardaki tatil-
cilerin öylesine geldiği, küçük çaplı
bir “yaz konseri”dir bu.

Sıra adı programda yanlışlıkla “4
parça” diye yazılmış, bestesi Cage’e
ait parçaya gelince David Tudor pi-
yanoya oturur, önüne birkaç sayfalık
notayı koyar, tuşlara vurmak yerine
klavyenin kapağını sessizce kapatır-
ken elinde tuttuğu kronometreye bas-
sar ve 30 saniye kronometreyi ve boş
ölçülerden oluşan notayı izler, son-
ra kronometreyi durdurur ve kapağı
açar. Kısa bir süre sonra kapağı yine

kapatırken kronometreye basıp bu
kez 2 dakika 23 saniye bekler. Üçüncü
ve son bölüm de 1 dakika 40 saniye
sürer ve sonunda Tudor piyanodan
hiçbir ses çıkarmamış olarak kalkar.

Parçanın bölümleri toplam 4 da-
kika 33 saniye sürmüştür ve adı da
budur: *Dört Dakika Otuz Üç Saniye*
(genellikle İngilizcedeki dakika ve sa-
niyeyi gösteren kesme işaretleri kul-
lanılarak 4’33” yazılır, “*Dört Otuz
Üç*” diye anılır). Ücra bir yerde bir
avuç insana sunulan bu yapıt, Cage’in
en bilinen, en çok tartışılan işi olma-
nın ötesinde, estetik gelenekle bağını
en radikal biçimde koparmış birkaç
sanat yapıtından biri ve müzikte or-
taya konmuş en çarpıcı ve düşündü-
rücü soru işaretidir. (Görsel sanatlar-
daki karşılığı olarak öncelikle Mar-
cel Duchamp’ın 1917’de sergilediği
çöpten bulunma pisuvarı ve Robert
Rauschenberg’in bütünüyle beyaza
boyadığı panoları (1951) sayabiliriz.)

Dört Otuz Üç’ün geniş çapta
duyulması ve ana fikrin anlaşılma-
sı oldukça uzun bir zaman alır (hâlâ
birçoğunca tam kavranamadığını dü-
şünürüm). Yapıtın “sessiz parça” ola-
rak anılması yanlış anlamının başlıca
nedenidir: Cage’in sessizliği beste-
lemiş olduğu söylenir. Gerçekte, parça
sessizlik diye bir şey olmadığına işaret
etmek üzere akıl edilmiştir. Cage, her
anımızda seslerle kuşatılmış olduğu-
muza ve bunları duymazdan gelmek
yerine dinlediğimizde rastlantılarla
biçimlenen bir müziğin ortasında
yaşadığımızı fark edeceğimize işaret
eder. Başka bir deyişle, her zaman
duyduğumuz ama dinlemediğimiz
sesleri zamansal bir çerçeveye almış-
tır, sokaktan bulunma bir nesneyi
çerçeveleyip bir galeride sergiler gibi.
Cage söz konusu konserle ilgili şun-
ları söyler:

“Dinlemeyi bilmedikleri için ses-
sizlik diye düşündüler; her yan rast-
gele seslerle doluydu. İlk bölümde
dışardaki rüzgârın sesi duyuluyordu.
İkinci bölüm sırasında çatıda yağmur



John Cage,
Fotograf: Lütfi Özkök

damlaları pıtır damaya başladı. Üçüncü bölümde de insanların konuşmaları ya da kalkıp çıkmaları bir yığın ilginç ses çıkardı.”¹

John Cage’in kariyerini iki döneme ayırabiliriz: Birincisi, “müzik temelde sestir ve her türlü ses müzikte kullanılabilir” dediği dönemdir. İkinci dönemde ise her sesin müzik olarak algılanabileceğini ve çevremizde yer alan seslerin akıp giden sonsuz bir kompozisyonun anlık birimleri olduğunu savunur.

Cage, *eğer sesleri düzenlemek, bir “müzik parçası” haline sokmak istiyorsak, bu düzenlemenin doğanın rastlantısal “işleyiş biçimini” taklit ederek yapılabileceği fikrini ortaya atar. Bunu yapabilmek için de kompozisyondaki seçimlerini “rastlantı işlemleri” diye adlandırdığı birbirinden farklı “şansa bırakma” yöntemlerine başvurarak yapar. 1950 sonrasında akıl ettiği bu yöntemlerin uygulanmasında da, sonuçta ortaya çıkan notanın icrasında da alabildiğine ciddi, titiz ve disiplinlidir: “Disiplinsizliğin disiplinli biçimde aktarımı” denebilir. John Cage’in yapıtlarını kayda değer kılan, ayakta tutan, arka planda ciddi bir sav, ayrıntılı bir yöntem ve yoğun emek olmasıdır.*

Peki, nasıl dinleyeceğiz bu sesleri? “Dinlemeyi bilmek” nasıl oluyor? İnsanların çok büyük çoğunluğu için yarım saatliğine durup caddenin trafiğini (ya da Cage’in *Europera*’sını) dinlemek, çıldırmışlığa denk gelen, akli başında birinin yapmayacağı bir eylem sayılır. Böyle sıradışı eylemler genelde meditasyon ya da mistiklik gibi kurumsallaşmış kılıflar uydurularak gerekçelendirilir – toplumda “anormal” damgasını yememek için. Cage’in söylediği, gerçekte, son derece basit ve ayağı yere basan bir önermedir: “Dikkatini ver ve dinle”, o kadar.

John Cage’i tanımış kişiler fikirlerini eksantriklik olsun diye ortaya atmadığını, keşfettiği birtakım ger-

çeklikleri dünyayla paylaştığını ve bu keşiflerini keyifle “yaşadığını” bilirler. Örneğin, New York’taki 18’inci Sokak’la Altıncı Cadde’nin köşesinde, Merce Cunningham’la birlikte oturduğu büyük dairede tek bir çalgının da, herhangi bir müzik dinleme aparatının da bulunmadığı biliniyordu (bir odada bir televizyon olduğu söylenirdi). Onun yerine, Altıncı Cadde trafiğinin yirmi dört saat süren sesi doldururdu daireyi:

“Bu dairede olduğumdan daha mutlu olamazdım, Altıncı Cadde’nin sesleri sürekli şaşırtıyor beni, bir kez olsun kendini tekrarlamıyor. ... Londra’ya giden Afrikalı prensin öyküsünü bilirsin, bütün bir müzik programı sunmuşlar, orkestra müziği. Prens ‘Niye hep tekrar tekrar aynı parçayı çalıyorsunuz?’ demiş”. Cage güldü, gözleri parladı, başıyla pence-reyi işaret etti. “Onu Altıncı Cadde’de hiç yapmıyorlar.”²

NOTLAR

1

Kyle Gann, *No Such Thing as Silence: John Cage’s 4’33”*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 2010, s. 4.

2

Alex Ross, “Searching for Silence: John Cage’s art of noise.” *The New Yorker*, 4 Ekim 2010 (52-61), s. 61.

Bu yazıda söylenenlerin kaynakları için:

Semih Fırıncıoğlu, *John Cage: Seçme Yazılar*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011.

Semih Fırıncıoğlu, internet sitesi:

“Gösteri Sanatları Üzerine Notlar”, www.performansfikri.com

HER YERDE HAYATIN İÇİNDEYİZ





"Başkayer"den Büyüklerle Masallar

HALE TENGHER'İN *ALTINDA*, *HAYAT*, *ÖLÜM*, *AŞK VE ADALET* İLE *SURET*, *ZUHUR*, *TEZAHÜR* BAŞLIKLİ ÜÇ FARKLI SESLİ YERLEŞTİRMESİNDE KARŞIMIZA ÇIKAN KADIN SESİNİN YANKISI ÜZERİNE...

NERMİN SAYBAŞILI

Görseller: Sanatçının, Galeri Nev İstanbul ve Green Art Gallery'nin izniyle.

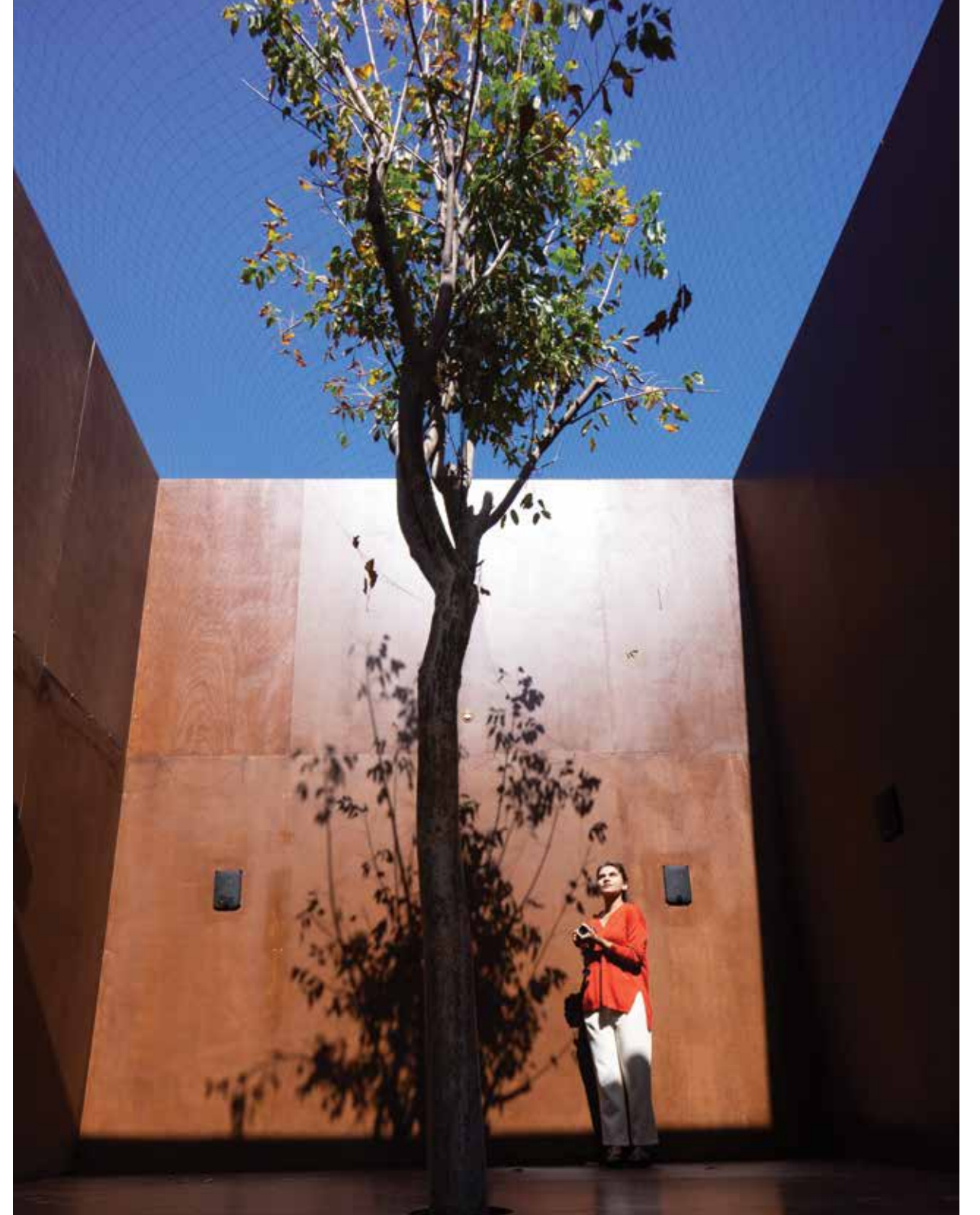
Doğanın sükûnetiyle kültürün gürültüsünü buluşturacak bir cennet vaadinin arketipi olan Orpheus mitinin en can alıcı noktalarından biri, çalgısıyla kaplanları büyüleyen, ezgisiyle taşı ve meşe ağaçlarını dans ettiren, sadece kralları değil ölü ruhları bile cezbeden şiirin ve müziğin yalvacı Orpheus'un gözlerine yenik düştüğü andır. O tek bir an doğa ile kültür arasındaki kapanmaz yarığın sonsuz olacağının sarsılmaz işaretidir çünkü.

Mite göre Orpheus, Hades'in tutsağı olan karısı Eurydike'yi yeraltından yer üstüne çıkarmak üzereyken çok sevdiği eşine kavuşmanın heyecanı ile yeraltı tanrısı Hades'e verdiği sözü bir an için unuttur ve arkasından gelip gelmediğinden emin olabilmek için gerisindeki Eurydike'ye bakar. Bir gümbürtüdür kopar. Orpheus'un tek bir bakışı sevdiği kadını ölümler diyarına geri göndermiş, onu sonsuza kadar yeraltının karanlık dehlizlerine mahkûm etmiştir. Ondan geriye ise Orpheus'un ağzından düşürmediği ağıdı ve bu ağıdın yankısı kalır. Fikrimce bu kadim ağıt, Hale Tenger'in son dönemde gerçekleştirdiği mekâna özgü sesli yerleştirmelerinde fısıldayan kadın sesinde yankılanmaktadır.

Bu yazıda Tenger'in *Altında* (2018), *Hayat*, *Ölüm*, *Aşk ve*

Adalet (2018) ile *Suret*, *Zuhur*, *Tezahür* (2019) başlıklı üç farklı mekâna özgü sesli yerleştirmesinde karşımıza çıkan fısıldayan kadın sesinin, işitsel bir fazlalık, sözsel bir tortu olarak yeryüzünde yerini aramakta olan "istisnai bir ses (dil)", "artık bir beden" olduğu fikri üzerinden yola çıkacağım. Her üç çalışmada da geleneksel sinemada yaygın bir kullanım alanı bulmuş olan erkek anlatıcı yerine kadın anlatıcı vardır. Sesi yankılı bir fısıltı şeklinde çıkan bu anlatıcı, görünür olana tümüyle hâkim bir konumu mesken edinmiş erkek anlatıcı gibi sözü/bilgiyi kalın ve tok, kimliksiz sesiyle aktarmaya yeltenmez. Tersine farkın duyulmasına imkân veren bu yankılı ses, Pascal Bonitzer'in sözcükleriyle ifade edecek olursak, "pürüzlü"dür: "*Şive* –çünkü eleştirel dinlemenin takıldığı sesin bu pürüzdür (sıyırarak geçen ışığın bir yüzeyin pürüzüne, boyanmış bir tuvalin 'maddesi'ne takılması gibi)– evet, şive de algılanır... Söylemin pürüzlerinden, hakikatten sıyrılmak mümkün değildir ('düz'lükte bile)."¹

Daha genel olarak bakıldığında ise bu çalışmalar bir ölçüde bizzat insan oğlunun yarattığı ekolojik krizin aşılması için gerekli olan "ontolojik dönüş"ün yalnızca benlik ile öte-



Hale Tenger, *Altında*, 2018. Ses içeren açık hava yerleştirmesi, çelik konstrüksiyon, oluklu demir sac, marın kontrplak, ağaç, ses sistemi, 670 x 450 x 590 cm. Yerleştirme görüntüsü: The Yard, Alserkal Programming, Dubai.



Hale Tenger'in *Altında*, *Suret*, *Zuhur*, *Tezahür*, ve *Hayat*, *Ölüm*, *Aşk ve Adalet* eserlerinin videolarını izlemek için QR kodu okutabilirsiniz. Sanatçının izniyle.



Hale Tenger,
Suret, Zuhur, Tezahür, 2019.
Ses yerleştirme; ultrason yönlü
ses hoparlörü, 1'02".
Yerleştirme Görüntüsü:
16. İstanbul Bienali, Sofronios Köşkü
(Taş Mektep), Büyüka

Sonraki sayfa:
Hale Tenger,
Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet, 2018.
Ses yerleştirme; ultrason
yönlü ses hoparlörü, 1'02".
Yerleştirme Görüntüsü: "Sessizlik",
Cappadox, Balkandere Vadisi,
Kapadokya.

ki, erkek ile kadın, doğa ile kültür, ayna ile göz, köle ile efendi, beden ile akıl gibi ikili karşıtlıkların aşılmasıyla değil, "insan" ile "insan-olmayan" arasındaki ikiliğin bertaraf edilmesiyle mümkün olabileceğini düşündürür. İnsan-merkezci ve insanbiçimci dünyanın dayandığı eril tahakküm doğayı/kadını çifte öteki olarak işaretlemişken Tenger, çeşitli sömürgecilik, ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı ve sınıf tahakkümü tarihlerinde doğanın "öteki" olarak araçsallaştırılmasını sorgular. "Öteki"nin sahiplik ilişkisinden kopma imkânını ararken de başkahraman olarak karşımıza kadın sesi çıkar. Başkahramanımız kendisi görülmeyen ama duyulan bedensiz bir ses, daha doğru bir ifadeyle, bir yankı olarak doğanın kültürleştirilmesini olduğu kadar kültürün do-

ğallaştırılmasını da sorgulamamıza imkân verecek masallar anlatır bizlere.

Masallaştırma

Tenger'in performatif kadın sesinde cismanileşen kurgusal hikâyeleri, Donna J. Haraway'ın "spekülatif masallaştırma" olarak tariflediği anlatım modeli bağlamında değerlendirilebilir. Haraway, bilimsel olan ile kurgusal olan, dilsel (söz) ile dilsel-olmayan (ses) arasındaki sınırları reddederken bilimkurgunun (sciencefiction) kısaltılmışı olarak kullanılan SF (ya da Türkçesi BK, BilimKurgu) ibaresini "spekülatif masallaştırma" (*speculative fabulation*) olarak yeniden tanımlar. Bu yöntemle ilişkin olarak şu ifadeleri dikkat çekicidir: "Başka meseleleri düşünmek için hangi meseleleri kullandığımız



önemlidir; başka hikâyeleri anlatmak için hangi hikâyeleri anlattığımız önemlidir; düğümleri hangi düğümlerin düğümlendiği, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğü, bağları hangi bağların bağladığı önemlidir. Hangi hikâyelerin dünyalar ürettiği, hangi dünyaların hikâyeler ürettiği önemlidir."²

Tenger'in çalışmalarında karşımıza çıkan kadın sesi Haraway'ın kavramsallaştırdığı anlamda "başkayer"den (*elsewhere*) bir nefestir: "Kuramdan beklediğimiz, doğayı doğrudan görmeyi ve yerleştirmeyi [*si(gh)ting*] yasaklayan amansız bir yapaycılığın içinden hareket ederek, bizi adını basitçe "başkayer" [*elsewhere*] koyabileceğimiz bilimkurgusal, spekülatif olgusal bir BK mekânına yöneltmesi, en kabasından da olsa bir yolculuk planı çıkarabilmesidir."³ Tenger'in çalışmasında "başkayer"den gelen bu ses, bir yankı olarak, başka bir deyişle, bir fazlalık, "istisnai bir ses" olarak geleceğin namevcudiyetlerle ve görünmezliklerle, sessizlikle ve ölümle bağlantılı olduğunu hatırlatır; bizi yakın ya da uzak geçmişteki eksik ya da kayıp hikâyelerin geometrisine ekleyerek hakikat ve adalet için geleceğe doğru atar. Tenger'in yalnızca sesini duyabildiğimiz kadın kahramanlarının Haraway'ın son dönem çalışmalarında karşımıza çıkan ve korku edebiyatının kült isimlerinden H. P. Lovecraft'ın *The Call of Cthulhu* (1928) başlıklı bilim kurgu hikâyesinden yola çıkarak geliştirdiği *Chthulusen* kavramı üzerine oturduğu da düşünülebilir. Haraway, kadın düşmanı ve ırkçı bir kâbus figürü olan "Cthulhu"nun yazılışını "Chthulu"ya dönüştürürken kökten farklı bir mitik kurgu oluşturur. Ayrıca "Chthulusen", mitolojide yer almayan yaşıyan tanrıların yeri anlamındaki *chthonic* sıfatıyla da bağlantılıdır. Haraway bu kurguyu özellikle seçmiştir, çünkü kendi ifadesiyle "(t)am şu anda yeryüzü barınacak yeri olmayan

insan ve insan-olmayan sığınmacılarla dolu"dur, içinde bulunduğumuz Antroposen çağında insanlar ve diğer canlılar için barınma ya da sığınma mekânları yok edilmiştir.⁴

Öyle ki sınırları geçmek isterken sulara boğulan göçmenler, Avustralya'da çıkan orman yangınının kül ettiği hayvanlar ve bitkiler, Kuzey Kutbu'nda hızla eriyen buzullar ve bu yazıya son şeklini verdiğim şu günlerde dünya üzerindeki tüm diğer insanlar gibi beni de evimde toplumsal karantinaya mahkûm etmiş olan küresel tehdit koronavirüs gibi sayısız kültürel, toplumsal ve doğal felaket insanlığın hem kendisini hem de insan-olmayı yerinden ettiğinin ve dünyada gidecek başka bir yeri kalmadığının acı ve acil göstergeleridir. Tenger, bu son dönem sesli yerleştirmelerinde ses ve sesin yankısı, imge ve imgenin yansıması üzerinden bu acı ve acil göstergeleri masallaştırır, ona yeni bir dil ve farklı bir form verir, verir ki dünyada olan değil ama olması gereken tahayyül edilebilsin. Böylece, bir bakıma, her masalın ilk sözünde taşınan vaat yankılanmış olur: "Bir varmış, bir yokmuş Allah'ın kulu çokmuş. Çok söylemesi günah, söyleneni dinlememek çok ayıpmış."⁵

Sözkonusu çalışmaların en erken tarihli örneği *Altında*'da (2018) doğa ile kültürün kapanmaz gediğinde konumlanırken gerçekte her tür doğanın, aynı zamanda bir kültür olduğunun farkına varırız. Tenger, Dubai'deki ambarlardan meydana gelen Alserkal Avenue'nun merkezine, çevresindeki diğer binaların küçük bir kopyası olan metal bir yapı inşa etmiştir. Bu metal konstrüksiyonun içine sakı içinde dikilen bir ağacın –sergi bitiminde Abdelmonem Bin Eissa Alserkal'ın Dubai'deki çiftliğinin bahçesine dikilmiştir– yeşil yapraklı dalları üstü açık çatıdan masmavi gökyüzüne doğru uzanırken mekâna getirilmiş ağlar gözümüze ve bedenimize sınır olurlar. Kulağımızsa kuş avına

dayanan kurgusal bir hikâyeye kanat seslerinin birbirinin üzerine bindiği bir ses asamblajının tellerine takılır.

Altında çevresiyle ve izleyicisiyle bir (b)ağ kurar. Sessizce onaylanmış ve kabullenilmiş iktidar ilişkilerinin limitleriyle bu limitleri aşma arasında süregiden gerilimli ilişki iki farklı ses ögesiyle verilmiştir. Bir yandan başımızın üzerinde uçan görünmez kuşun kanat seslerini duyarken diğer yandan da bir kadının fısıltıyla anlatıldığı hikâyeye kulak misafiri oluruz:

Avcılık ve toplayıcılıktan çok sonra,
hâlâ bolluk ve bereket zamanı iken.
Ateş etmek diyorlardı artık adına,
avlanmak değil,
bir tür vakit geçirmenin.

Oyunun bildik kuralları altında,
bazıları yer, bazıları hizmet eder.
Ormana ağlar kurdu adamlar.
Aşağıda hapis kalan kuşlar,
bundan böyle yükseğe uçamaz oldular.

Söktüler ağları daha sonra,
av partisi başlamadan önce.
Artık sadece alçaktan
uçmaya alışmış kuşlar,
yükseğe uçmayı unuttuklarını
bile anlayamadan,
insana yem oldular.

Ağaçta bir kuş gibi olabilir misin?

Yapmadan olabilir misin?

Tenger, okuduğu bir kitaptan belleginde kalmış, aristokratların düzenlediği bir kuş avı partisine dayanan tarihi bir bilgiden ilhamla yazmıştır bu metni. Buna göre av vaktinden belli bir süre önce kuşları alçaktan uçmaya alıştırmak için ormandaki ağaçların arasına bir ağ çekilir ve av vakti bu ağ kaldırıldığında kuşlar alçaktan uçmayı sürdürürler. Daha yüksekte uçtuklarını, uçabildiklerini çoktan unutmuşlar, yeni doğal/kültürel düzene ayak uydurmuşlardır. Avcılara av olurlar. Söz konusu yöntem günümüzde av kuşu yetiştirme çiftliklerinde "yaşatı-



lan” kanatlı hayvanların hareketlerini düzenlemek ve kontrol etmek için halen uygulanmaktadır.

Michel Foucault’nun adlandırıp tanımladığı şekilde biyo-politik iktidarın hükmettiği bir yaşamda doğmak ve yaşamak doğal bir olay ya da bir kader değildir. “Biyo-politika” tüm doğal ritimleri ve insan aktivitelerini biçimlendirir; doğa(mız) da buna dahildir. *Altında*, kuşun kanadı ile bizim (potansiyel) hareketlerimiz arasında kurduğu analogiyle, kadının sesi ve bizim bedenimiz arasında ortaya koyduğu geçişli ilişkiyle sorar: Kuşlar yüksekten uçmayı unuttularsa eğer, biz insanlar neleri unutmuş, toplumsal yaşam için neleri feda etmişizdir? Buz gibi soğuk metal konstrüksiyonun içinde yankılanan ses, yüzyıllara dayanan bir azimle ve maharetle tıpkı doğadaki canlılar gibi kadının bedeninin ve dilinin yok sayılmış olduğunu hatırlatır, maviliğe doğru uzanan genç ve uzun ince ağaçsa bir şekilde umudu yeşertir.

Tenger’in çalışmalarının doğa ve kültür arasındaki ikiliğin ötesine geçmekten ziyade bu ikiliğin “doğa” tarafında konumlanır gibi görüldüğünü belirtmek gerekir. Farklı bir “biz”in nasıl ortaya çıkabileceğini düşünmeye sevk etmekle birlikte Haraway’in öngördüğü biçimde insandan radikal biçimde farklı olan çoklu-türlerle karşılaşmaların gerçekleşebileceği ilişkisel bir yeryüzü modeli biçebilmenin tahayyülünü sanatçının çalışmalarında gördüklerimiz ve duyduklarımız üzerinden kurabilmek tümüyle mümkün değildir, ancak bizim gibi olmadıkları, insan olmadıkları için (toplumsal) dilin dışına atılan, dolayısıyla sembolik canlılar olmayan diğer varoluşlara, başka mahluklara karşı alınacak etik tavrın, her şeyin yeni baştan filizlenmeye başlayacağı an olduğunu düşünmemize olanak sağlarlar, çünkü bu çalışmalar izleyicisini/insanı bu tahayyül alanının eşğine getirip bırakırlar. Bunu da yapmadan olabilmek,

yani en yalın haliyle “yapmak” ve “olmak” üzerinden düşünmeye davet ederek yaparlar.

Toplumsal ve kültürel dünyamızın dışındaki varoluşlar bakmanın ve dinlemenin –ve tabii koklama, tatma, dokunma da bu duyumlara dahildir ve olmalıdır– yeni biçimlerini gündeme getirerek ahlaki dünyamızın dışındaki dünyayla ve tüm kainatla bütünleşmemize imkân sağlayacaktır. Biraz önce sözünü ettiğimiz Haraway’in önerdiği SF bir ölçüde formlarla düşünme ve düşündürtme, algılama ve algılatma, hissetme ve hissettirme, bilme ve bildirme modeli sunan sanat pratiği için de uygun bir araçtır. Ancak burada kastettiğimiz form ne tümüyle akıl (us) ne de dünyadaki somut bir nesnenin karşılığıdır. Ayrıca sadece insan değil tüm kainat düşünür. Tenger’in masallaştırması da kainatın düşündüğü ve bildiği üzerinden işlemektedir.

“Kainat düşünür” derken özellikle antropolog Eduardo Kohn’un, Amazon ormanlarında gerçekleştirdiği dört yıllık etnografik araştırmasına dayanan önemli kitabı *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*’a (2013) atıfta bulunuyorum. Kitabında Kohn şu temel soruyu sorar: “Peki nasıl ormanla birlikte düşüneceğiz? İnsan-olmayan dünyada konumlanır o dünyanın düşüncelerinin kendi düşünce biçimizi özgürleştirmesine nasıl imkân vereceğiz? Ormanlar, düşünmek için uygunlar çünkü kendileri düşünüyorlar.”⁶ Hatta Avila’daki Runa topluluğu üzerine gerçekleştirdiği etnografik araştırmasını ele aldığı kitabına, kamıştan yapılmış kamp mekânında uyumaya hazırlandığı sırada kendisine yapılmış bir uyarıyla başlaması da bundandır. Juanicu kendisine şu elzem bilgiyi vermiştir: “Sırtüstü yat! Eğer bir jaguar gelirse senin ona geri bakabildiğini bilir ve seni rahatsız etmez. Eğer yüzükoyun yatarsan sen bir etsindir artık ve sana saldırır.” Do-

layısıyla, “[d]iğer başka canlıların bizi nasıl gördüğü önem arz eder,” diye yazar Kohn.⁷

Tenger’in *Altında*’da inşa ettiği, baskıcı ve kontrolcü küresel sistemin başat sembolü olarak okunabilecek kimliksiz, hücre benzeri mimarisi içindeki izleyici/dinleyici kendisini doğanın efendisi olarak gören ve öyle konumlandırıran insanın “Ben” (I) perspektifinin, kainatta yaşayan diğer canlıların ve organizmaların perspektifiyle sürekli bir biçimde yer değiştirdiğine tanık olur. Kainat üzerinde farklı doğalar mevcuttur, canlı ve cansız varoluşların çok çeşitli bedensel ve konumsal tabiatları vardır. Dolayısıyla insan ya da insan-olmayan her şeyin bir “Ben” perspektifi vardır ve kültürün bu perspektiflerden örülü ilişkisel ve hareketli bir (b)ağ olarak düşünülmesi gerekir. Form dediğimiz şey ise bir ağacın gökyüzüne uzanan dalları ya da bir kuşun kanat sesi misali bu karşılıklı etkileşimden ortaya çıkan cismani ve/veya soyut bir motif, esnek ve geçici, uçucu bir oluşumdur. Dolayısıyla sanatsal form da yukarıdan bir yerlerden yükle(t) meden geliverir, oluverir. Görünür ya da görünmez olsun, su gibi akar form, rüzgâr gibi eser, ağaç gibi salınır. İzleyicide / dinleyicide hareket eder form, onda yaşar; o da kendisini sarpırmalayan bu akışkan form dünyası içinde “gerçeğin” ne olduğunu yeniden düşünmeye sevk edilir. Bir başka deyişle, sabit veya geçirgen olsun form yalnızca belli durumlar ve koşullar altında ortaya çıkar.

Fısıldayan Çifte-Ötekilik

Tenger’in kadın sesi kullanması ve bu sesi bir fısıltı şeklinde yorumlaması boşuna değildir. Dilin “öteki”sidir fısıltı, mahremiyetin dilidir, bir iç-ses ve/veya dış-ses olarak bir hayalet-konuşmadır. Sanatçının çalışmalarında bu hayalet-konuşma rüzgârlar gibi eserek ansızın ve hırsızlama kulakla-



Can Serrat’ın bahçesindeki “ay yüzü”, El Bruc, Katalonya.
(foto: Nermin Saybaşı)

rımıza giriverir. Kadim bir sestir bu ses, çok şey bilir, bilir ve ‘eyler’. Daha da önemlisi bu bilme ve eyleme halini bize, biz izleyicilerine/dinleyicilerine de geçirirler. Görülen ve görülmeyene, işitilene ve işitilemeye ortaktır masal. Anlatılanlar anlatıl(a)mayanlara da yol verir. “Benim olacak kadar eski, Kendiliğinden Olan eski dünya.”⁸

Tarihsel olarak bakıldığında, göz-merkezci olduğu kadar söz-merkezci Batı bilim ve felsefesinin dayandığı Antik Yunan’dan beri söz-edimi erkeğin kullanımına ayrılmışken, payına şarkı söylemek düşen kadın sesi bir yandan cezbedici bir yandan ise tehditkâr, hatta ölümcül olarak işaretlelenerek dilin dışına atılmıştır.⁹ Kadının ağzından erkeğin kulağına akan olan *logos* değil, sözsüz yatıştırıcı sesler, arzu iniltileri ve diğer dilsel olmayan bedensel seslerdir. Yazıya Orpheus ile başladım, ölmüş karısı Eurydike’yi yankılıyordu. Peki, ama Eurydike konuşsaydı ne söylerdi, ne söyleyecekti? Bunu hiç bilemeyeceğiz, çünkü tıpkı “bakış” gibi insan sesi de daha en başından cinsiyetleştirilmiştir. Sirenler örneğinde bu çok net bir biçimde çıkar karşımıza. Sirenler’in sesi de Orpheus’un liri, şiiri ve sesi gibi cezbedicidir ama birbirinden çok farklı hatta zıt anlam ve biçimlerde: Orpheus’un sesi yatıştırıcı ve ehlileştiricidir, Sirenler’in sesi ise tehditkâr ve ölümcül. Sembolik patriarkal düzen, erkeği akılla, kadınıysa bedenle işaretleyerek bu ikili karşıtlıkta huzura ermiştir. Oysa Homeros, Sirenler’in söyledikleri her şeyi bildiklerini yazmıştı; farklı bir *logos*’ları olan Sirenler “her şeyi biliyoruz,”¹⁰ diye söylüyorlardı şarkılarını.

Hem bedenın içinde hem de dışında olup bitiveren fısıldama eylemi, bir yandan bir söz-edimidir öte yandansa değil. Çokça nefes içeren fısıltının Antik dönemden itibaren söz-ediminde bulunan bir ses olarak görülmemesi dikkat çekicidir.¹¹ Oysa tüm sesler biçimlendirilmiş nefestir

ve dilin ötesinde anlamları, kendine özgü güçleri vardır.

Tenger’in Cappadox “Sessizlik” etkinliği kapsamında Nevşehir’in Balkan Deresi vadisinde sergilenmiş olan *Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet* (2018) başlıklı ses çalışmasında “çifte-öteki” kadının/doğanın fısıldayan sesini duyarız. Öyle ki tarihle yoğrulmuş geniş bir vadide, masmavi bir gökyüzü altında kayalar, ağaçlar, bitkiler ve hayvanlar, Orpheus mitini yankıarcasına izleyiciye/dinleyiciye hep bir ağızdan “yapmadan olabılme”nin ne anlama gelebileceğini düşündürür. Kapadokya’nın anıtsal kaya oluşumlarına yaklaşıldığında fısıltı halinde çıkan bir kadın sesinden şu sözler bize doğru uzanır, geliverir. Medeniyetlerin kurulup yıkıldığı, doğa ile kültürün benzersiz bir biçimde bulunduğu bir coğrafya bir kadının sesinde dile gelmiş, geçmiş ile şimdiiyi, canlı ile cansız, ölü ile diriye şimdide yaşatmaya yeltenmiştir:

“Su çatlağını bulur” dedi
Su gibi çatlağını bulabilir misin?
Ağaçta bir kuş gibi olabilir misin?
“Her şeyin içinde bir çatlak,
bir çatlak var” dedi
Çatlaktan giren ışık olabilir misin?
Yapmadan olabilir misin?

Tenger bu yazıya konu olan her üç ses çalışmasında da karşımıza çıkan “Yapmadan Olabilir misin?” dizesini Ursula K. Le Guin yorumu olan Lao Tzu’nun Tao Te Ching’inden esinlenerek kaleme almıştır. Ancak bu şiirin haricinde Hrant Dink’in bilinen “Su çatlağını bulur” sözüne ve Leonard Cohen’in *Anthem* şarkısında geçen “Her şeyde, her şeyde bir çatlak vardır / Böyle girer ışık içeriye” dizesine de atıf vardır.

Yapmak bir *fazlalıktır*, doğaya bir ek, yeryüzüne bir eklentidir. Bu *fazlalıkla* ne yapacağımız ise dünyamızı be-

lirleyecektir. Gerçekte tarihi prehistorik dönemlere uzanan Kapadokya’nın volkanik ve doğal oluşumlar neticesinde meydana gelmiş coğrafyası doğanın da *fazlalıklar* üreterek varlığını sürdürdüğünü hatırlatır. Peribacaları oluşmuş, insanlar da bu peribacalarına evler, kiliseler oymuş, bu mağara benzeri oyukları fresklerle süsleyerek doğanın yeni formlarına yerleşmiş, orada barınmışlardır. Bir *fazlalık* bir başka *fazlalıkla* ahenkli bir biçimde doğal/kültürel bir etkileşime girmiş, insan ve insan-olmayan birlikte bir tarih yapmışlardır. İşte *Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet*’te bu tarihin taşıyıcılığı rüzgârlar gibi esen bir kadın sesinde yankılanmaktadır.

Her ses bir yankıdır ve bu yankıda geçmiş ile şimdi diğer başka seslerin, sözlerin ve gürültülerin arasına gizlenir, çünkü ses gider ve geri gelir, geri gelense tınısı, titreşimi ve hacmiyle aynı ses değildir. Dağlardan, tepelerden, ağaçlardan otlardan hışır hışır ve fısır fısır peyda olur ses. *Hayat, Ölüm, Aşk ve Adalet*’in bu yankılı varoluşunda tüm bastırılanların, şiddete uğrayanların ya da yok edilenlerin dilinin ve bedeninin gizlendiği/baskılandığı yerin sırrı ve ifşası tınlır. Tenger’in jeolojik katmanlarıyla ve tarihi zenginliğiyle doğaların ve medeniyetlerin beşiği Kapadokya için özel olarak ürettiği sesli yerleştirmede Eurydike’den Anadolu’nun Ana Tanrıça’sına, oradan Kapadokyalı Azize Nino’ya ve daha türlü mitik hikâyeye (b)ağlanabileceğimiz fısıltılı ses, insanın ve insan-olmayanın hakikatini akustik bir ihtimal olarak kendisinde barındırır. Göze yenik düşülerek bakılanın kaybedildiğinin hazin bir hikâyesi olan Orpheus mitinin aksine, Tenger, kadına sesini geri iade eder, bir göz-kulak, bir ses-yankı sarmalı içinde kaybın sesi daim kılınır ve yeryüzünde çınlr durur. Haraway’in sözünü ettiği, ne doğa ne de kültürün alanı olan “başkayeri” tınlatır ve orada tınlr. Bu kez Haraway’in tanımladı-

ğı şekilde “bir canavarın karnı”ndan değil de peri bacalarının mit ve tarihi buluşturan bilim kurgu filmde çıkmış evreninde “başkayer”ler konuşur, başka zamanlar yankılanır.

Aynanın Sihri, Sesin Büyüsü

Tenger’in bu son dönem ses yerleştirmeleri sanatçının külliyatındaki diğer çalışmalarında olduğu gibi temelinde iktidarın sorgulanmasıyla ilgilidir. Dünyada farklı ve çoğunlukla eşitsiz konumlara sahip değişik varoluşlar arasındaki yasanın yeniden kurulmasına ilişkin bilinç, sanatçının 16. İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği *Suret, Zuhur, Tezahür* (2019) başlıklı ses yerleştirmesinde bu kez doğa-kültür arasındaki çatışmanın kökeninde yatan ayna ve aynalamanın mantığı üzerinden kültürün arkeolojisine girilerek ele alınır.

Büyükadada’ki Patrik III. Sofronios (1798-1899) için inşa edilen ve 1922-1979 yılları arasında okul olarak kullanıldıktan sonra terk edilen Sofronios Köşkü’nün (Taş Mektep) bahçesinde sergilenen sesli yerleştirme, odağına “bakma” ve “yapma” eylemlerini alarak doğanın araçsallaştırılmasını, Antik dönemden günümüze botanik alanında kullanılagelen ‘bilezik alma’ yönteminden esinle şiirsel bir dille sorgular. Yerleştirmenin görünür parçaları izleyiciyi evrenin ilk aynası olan sudan insan üretimi aynaya doğru yönlendirirken, işitsel formları da doğaya verilen hasarı dillenen bir meyve ağacının hüznünlü ama bilgelik dolu hikâyesiyle anlatır.

Suret, Zuhur, Tezahür’de düzleştirilmiş yüzeyleri yukarı bakacak şekilde Büyükada’daki köşkün bahçesine yerleştirilmiş ince metal çubuklar üzerinde yükselen volkanik obsidyen taşlar, gölgeli yansımalarında gerçekte taşıdıkları ikiliği açık ederler: Bu “siyah ayna”lar bulutları ve bedenleri, kuşları ve yüzleri, dalları ve elleri hem

yansıtır hem de emerler, hem gösterir hem de gizlerler, hem ikiler hem de silerler.

Arkeolojik buluntulara göre insan ilk aynalarını obsidyenin de dahil olduğu taş parçalarını cilalayarak elde etmiştir. Siyah obsidyen taşından yapılmış en eski ayna, eldeki verilere göre Anadolu’da MÖ 7000 dolaylarında Çatalhöyük’teki kadın mezarlarında bulunmuştur. Tenger de gerçekleştirdiği bir söyleşisinde ilk aynaların Çatalhöyük evlerinin duvarlarındaki leopar tasviri kabartmalarla birlikte bulunduğunu belirttiikten sonra vurgular: «Leoparlar Anadolu’da yok olalı çok oldu. Aynaların soyu ise hâlâ tükenmedi.»¹² Ayrıca tarih öncesi zamanlarda ok ucu, mızrak ucu ve alet yapımında keskin kenarlı olarak işlenebilmesi dolayısıyla bu taş çok önem verildiği ve başlıca takas malzemelerinden biri olduğu bilinmektedir. Sanatçı insanlık tarihinin bu en eski ve en kıymetli doğal malzemelerinden obsidyeni kullanarak yalnızca öznelliğimizin yapı taşı olan narsisizmin kökenine işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda doğadan yabancılaşmamızın ilk izlerini sürer.

Işığı emip ondan bir dünya yaratan su, doğanın gözüdür. Bu göz aynı zamanda suya yansıyan manzara ile evrenin kendisini algıladığı ilk görüntü olarak kökensel bir aynadır da. Sanatçının bahçedeki toprağa gömdüğü içi su dolu yuvarlak metal kaplar suyun gözünün ve aynasının bir metaforudur. Bakma ve bakılma arasındaki asimetrik ilişkiyi tersyüz eden Tenger’in su dolu metal kapları yansıtıcı oldukları kadar kapsayıcıdır: Sergi boyunca doğa parçalarını ve suretlerimizi birer imge olarak yansıtmakla kalmamış, rüzgârla ve yağmurla savrulan bahçenin yapraklarını ve otlarını, tarihi binanın küçük doğa parçasındaki ağaçlarından düşen meyveleri kendi akışkan mekânlarında ağırlamışlardır. Böylece temsili ile gerçek arasındaki karşıtlık



sözcüğün gerçek anlamıyla “su yüzüne çıkmış”tır.

Birer iletken gibi izleyiciyi yönlendiren bu yuvarlak obsidyen taşlara ve birer köşe taşı gibi izleyicinin yolunu işaretleyen bu içi su dolu metal kaplara, sanatçının diğer iki çalışmasında olduğu gibi fısıldayan bir kadın sesi eşlik eder. Kadın sesi tüm bu körleştiren aynalar ve akisler arasında izleyicinin yolunu bulmasına olanak veren bir öge, Kaja Silverman’ın sözcükleriyle söyleyecek olursak, bir “akustik ayna”dır. Bu “akustikayna”da kendini görmeden olan ve meyve veren bir ağaç dilllenmiş, öznelliğimizde kapanamayacak bir gediği gecikmiş bir işitsel yansıma olarak bize geri iade etmektedir:

Yansırđı sulara suretim,
nereye düřtüğünü bilmeden.
Görmeden kendimi,
olurdum.

Silverman, Jacques Lacan’ın bakış bağlamında “ayna evresi” olarak çözümllediğı körleşmeye (narsisizm ya da kendini bilemeyen bir hayali ‘Ben’ imgesi) “akustik ayna”yı eklemiştir: Lacan’ın görsel aynasına karşılık, Silverman’ın aynası seslidir. Toplumsal dilin sembolik dünyasına ait bu sesli aynada narsisizm sağır ve güdük bir “Ben” olarak yankılanacaktır. Fısıldayan kadın sesinden de insanoğlunun açmazını duymaya devam ederiz:

Onlar ki,
önce sularda gördüler suretlerini
sonra aynalarda,
ve bundan böyle yapmanın büyüüne
kapıldılar.
Yaparak oldular.
Ve böylece
gözlerinin değdiğı her şeyde
kaldı izleri.

Önce suda, sonra aynada aksini gören insan, kendilik-özdeşleşmesini (narsisizm ya da kendini bilmeyen bir

hayali “Ben” imgesi) aynanın ötesine, dünyaya yönlendirmiş ve oralarda “yaparak” yansımaya devam etmiştir. Yaparken yaralamış ve hatta öldürmüştür. Oysa aynadaki imgemiz gerçekte nasıl bir *fazlalık*sa, “yapmak” da bir *fazlalıktır*. Yukarıda belirttiğimiz gibi, bu *fazlalıkla* ne yapacağımız ise-dünyamızı değiştirecektir.

Bununla beraber, Tenger sadece formlarla –nesne ya da imge– ilgilenmez. Aynı zamanda onlarla “ne yaptığımız”ı, nasıl “eylediğimiz”i de dert edinir, çünkü sanatçının yazdığı şiirsel metne esin kaynağı olan ve dillenen meyve ağacının konuşmasının ilerleyen bölümlerinde “gövdesine demir mıhlamak” olarak tarif ettiğı ‘bilezik alma’ (*girdling*) yöntemi bize bir kez daha “yapma”nın ne olduğunu düşündürür... ‘Bilezik alma yöntemi’ doğanın kültürleştirilmesinin ve kültürün doğallaştırılmasının sembol eylemi olduğu kadar kadının bedeninin ve dilinin zapturapt altına alınmasının, sesinin ve sözünün yutulmasının da işaretidir.

Tarihi Antik döneme dayanan, ağacın gövdesine, bitkinin damar dokusuna yüzeysel ya da derinden kesik atılan “bilezik alma” yönteminde amaç ya ağacın meyvelerinin olduğundan hızlı büyümesi, daha büyük ve tatlı meyveler vermesi ya da ağacın tümüyle kurutulmasıdır. Bununla birlikte, botaniğin dışında bu terimin toplumsal cinsiyetle ilintili bir başka anlamı daha vardır: 1940’lar ve 1950’lerde Avrupa ve ABD’de moda dünyasına giren vücut şekillendirici yeni korse tipinin de adıdır (*girdle*). Dönemin öngördüğü ideal ölçülere sahip olması dayatılan kadının bedeni biyolojik ve kültürel formların ünik bir bileşimi ve mekanizmasıyla tıpkı doğadaki ağaç gibi “yapmaya” ve “olmaya” maruz bırakılmıştır.¹³ Korse de tıpkı aynadaki yansıma gibi bir gerçeklik değildir, kadınlığın bedendeki nişanesi olarak bedenin şablon bir formla, bir imgeyle kısıtılması,



kontrol altına alınıp (yeniden) üretilmesidir.

Oysa aynadan medet umulsa bile bu dünyada her türlü “Ben” (*I*), her zaman kendisi açısından bir görünmezlik içerir. Onu gören gerçekte her zaman “öteki”dir. Bu tüm canlıların hem gücü hem de güçsüzlüğüdür. İnsan-biçimci dünyanın aynalarındaki akisleri ve insan-merkezci dünyanın yankılarını düzeltecek olan “öteki”dir, bu “öteki” cansız bir form olsa bile. Aynadaki gölgeli akisleri ve suretleri yalayan fısıldayan ses mahremiyetin, sırrın ve kehanetin diliyle, bir iç-ses ya da dış-ses olarak yine ve yeniden sorar: “Yapmadan olabilir misin?” Kadının tane tane sözle-

ri, gölgeli akisleri hem çok hem de az kılar. Ama anlamları gediklerine oturtur, imgelerin ve yansımaların, sesin ve sessizliğin, sözün ve yankının asimetrisini düzeltir. Bu noktada masallardan aşına olduğumuz üzere aynanın sihirle, yansımanın büyüyle kurulan kadim ilişkisi de akla gelebilir.

Suret, Zuhur, Tezahür’ün bize tuttuğı “akustik ayna”, bu “yersiz yer” kişinin kendi eksik ve kusurlu imgesini dönüştürebileceğı, kör ve sağır bedenine bir dizi yer değişimiyle insani ve vicdani bir yön verebileceğı başka bir ihtimalin aracıdır. Temsilde yansılardan değil, kırılmalardan söz etmek gerekecektir artık. Bundan

Hale Tenger, *Altında*, 2018.
Ses içeren açık hava yerleştirmesi,
çelik konstrüksiyon, oluklu demir saç,
marin kontrplak, ağaç, ses sistemi,
670 x 450 x 590 cm.
Yerleştirme görüntüsü:
The Yard, Alserkal Programming, Dubai.



böyle benlik ile öteki'nin tarihinin önce inşa edilip sonra da dönüşü olmaz bir kadere eşitlendiği dizi dizi maske-leri, verili ilişkiler ağını ve benzerlikler silsilesini yansıtan aynaların değil farkın ve farklılığın optik ve sonik, geometrik ilişkisel ihtimaller alanında buluruz kendimizi. Burada“aynı”yı yer değiştirmiş olarak yeniden üretmek yoktur. İç içe geçişlerin, melezlenmelerin alanında “farklılıkların görünür olduğu yerlerin değil, farklılıkların *et-kilerinin* görünür olduğu yerlerin haritası”¹⁴ çizilir.

Bilmenin Buğusu

Biraz önce sözünü ettiğim gücün ve güçsüzlüğün anlamını bu yazıya başladığım Can Serrat Residency Programı'nın bulunduğu, tarihi üç yüzyıl öncesine kadar uzanan eski konağın geniş bahçesindeki küçük bir bayırın yamacına nakşedilmiş “ay yüz”e bakarken düşünüyorum. Öğrendiğime göre, en az beş-altı yıl öncesinde Norveç'ten Can Serrat'a gelen sanat öğrencilerinin döneminden kalma, tarihini, yaratıcısını kimselerin hatırlamadığı bir portre, daha doğrusu bir portrenin izi bu. Doğaların, kültürlerin, tarihlerin ve hayaletlerin bulunduğu Katalonya'nın El Bruc kasabasındaki bu “ay yüz”, masaldan kopup gelmiş bir kahraman gibi orada öylece, gözleri yarı açık-yarı kapalı dünyayı ve bizi izliyor. Bilgisizlikten hırpalanmış, cahillikten örselenmiş ama yine de dirayetli; orada duruyor, durmaya devam ediyor. Ve edecek.

... bilginin iyiliği adına bilgi bir hasta-lık formudur. Hastalıktan hasta olmuş onun [she] hikâyeyi aktarmasına izin ver, ayışığının koca kesesinde beklenmeyen bir hediye. İşte şimdi renkli gökyüzünde, siyah üzerinde yıldızlar beyaz ışıyor.¹⁵

Bu silik yüz, toprağın göğsünde kapanmayan bir yara gibi kainatın gü-

cünün ve güçsüzlüğünün masalını anlatıyor. Bize aya bakmayı öğretiyor.

NOTLAR

- Pascal Bonitzer, *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yaşar, Metis Kitap, İstanbul, 2007, s. 36.
- Donna J. Haraway, “SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far” (Bilimkurgu, Spekülatif Maallaştırma, Sicim Figürleri), *ada: A Journal of Gender, New Media & Technology*, Issue No.3, 2013. <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/> (Erişim Tarihi: 12 Ocak 2020).
- Donna J. Haraway, “Ucubelerin Vaatleri: Uygunsuz/laşmış Ötekiler için Bir Yenilenme Politikası”, *Baska Yer* içinde, çev. Güçsal Pusar, Metis Kitap İstanbul, 2009, s. 121.
- Donna J. Haraway, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin,” *Environmental Humanities* 6 (2015), s. 160.
- Çocukken dinlemekten en çok zevk aldığım “Üç Turunçlar” masalı böyle başladı, bu masalı anlatan teyzemin sesi kulaklarımdan hiç silinmedi. Bkz. Nebahat Çetin (der), “Üç Turunçlar”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Sayı 227, 1968.
- Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, Londra, 2013, s. 21-22.
- Agy, s.1.
- “As old as my me, Old Spontaneous me, the world.” Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press: Bloomington ve Indianapolis, 1989, s.1.
- Bkz Adriana Cavarero, *For More than One Voice Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Agy., s.105.
- David Appelbaum, *Voice*, State University of New York Press, New York, 1990, s. 30.
- Ayşegül Oğuz ve Anıl Olcan, “Hale Tenger'le Yeni Sergisi Rüzgârların Dinlendiği Yer: Çıkarmadık Su Altındaki

Ölüyü”, https://www.birartibir.org/kultur-sanat/571-cikarmadik-su-altindaki-oluyu?fbclid=IwAR0BW EmywK6TYGWHhVvYJpcstVIFfyJvOd_p5sNLUoH5WIEYOY7OuJn4pB9M#.XiQJrO3_MRp.facebook (Erişim Tarihi: 15 Nisan 2020)

13

Terimin İngilizcede taşıdığı bu ikinci anlama dikkatimi çeken sanat tarihçisi ve kuramcısı Lewis Johnson'la teşekkür ederim.

14

Haraway, “Ucubelerin Vaatleri: Uygunsuz/laşmış Ötekiler için Bir Yenilenme Politikası”, s. 136.

15

Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other*, s. 2.

“İtalikler yazara ait.”

SÜPÜRGENİN EN MÜKEMMEL HALİ

Arçelik Imperium Go, kablosuz ve şarjlı dik süpürge.

Temizlik alışkanlıklarınızı değiştirecek, performansıyla sizi kendine hayran bırakacak.

Yeni bir süpürge deneyimiyle tanışmaya hazır olun.



Yüksek Emiş Gücü

165W emiş gücüyle evin ana süpürgesi.



Ergonomik Tasarım

Katlanabilen borusu sayesinde ulaşılması zor yüzeylere kolay erişim.



Uzun Süreli Çalışma

45 dakikaya kadar kullanım süresiyle uzun süreli süpürme imkanı.



Led Işıklı Fırça

Fırçasındaki Led ışığı sayesinde görünmeyen tozlar için daha detaylı temizlik.

Ücretsiz
Evde Servis
Hizmeti

Kulaklarımızın Kapağı Yok!

SANATÇI KENDİ PRATİĞİNDEN YOLA ÇIKARAK SES ÜZERİNE NASIL DÜŞÜNÜR? DİNLEME VE DUYMA ARASINDAKİ MUĞLAKLIKTAKİ BİTMEYEN ‘SES İŞLERİ’ ÜZERİNE BİR DENEME.

MERVE ÜNSAL

Görseller: Sanatçının izniyle

Geçen hafta bitiremediğim bir işle ilgili yazıştığım bir meslektaşım, bana Paul Valéry’den şöyle bir alıntı yol-ladı: “Bir işin bitmesi ancak yorgun-luk, tatmin, teslim etme ihtiyacı ya da ölüm gibi kazalar sonucu olur; yapan kişi ya da şey için, iş sadece bir seri iç dönüşümün aşamalarından biridir.” Bu dönüşümlerin aşamalı olması ve birbirini takip etmelerinin, ses işle-rinde özellikle geçerli olduğunu dü-şünüyorum: Dinleme ve duymanın arasındaki muğlaklık, işlerin bitmez-liğinde farklı bir anlam kazanıyor.

Pratiğinde fotoğrafı çıkış nokta-sı olarak kullanan biri olarak ilk ses işim, hissettiğim ama temsil ede-meyeceğim bir korku ve karşılaşma anını, bir ihtimali aktarmaktı. 2017 yılında gerçekleştirdiğim *Anadolu Kaplanı’nı Çağırırken* adı kadar basit bir iş: Sergi mekânına yerleştirilen bir hoparlörden, Anadolu kaplanla-rının birbirini çağırırken çıkardığı ses sürekli olarak tekrar ediyor (yaklaşık olarak 30 saniyelik bir kayıt). Sesin geldiği nişin yanında gösterilen ve sesin kendisi kadar işin parçası olan metinde de, bu çağrının ne olduğuyla birlikte en son Anadolu kaplanının ondan korkan kişiler tarafından öldü-rüldüğü güne referansta bulunuluyor. Tanınmayan ya da tanınmak isten-

meyen şeyden korkmanın tetikledi-ği şiddeti anlatmak için kullandığım ses, Tophane’nin ortasında yapılan bu çağrının âcizliğine dikkat çekerken, aynı zamanda nerede olduğumuzun, orada o an ne yaptığımızın da farkına vardırarak, mevcudiyetle ilişkilene-meyi belki de bir anlığına kolaylaştırabile-cek bir jest olma amacını taşıyordu.

Duymamış Olayım (2018), 17 dakikalık bir radyo oyunu. 11 Ey-lül 2018’de Açık Radyo’nun “Açık Dergi” programında yayımlan-dıktan sonra yolculuğuna SALT Beyoğlu’nda bir ses yerleştirmesi olarak devam etti. Taksim Camisi’nin ölçeği, AKM’nin yıkım süreci birbi-riyle sembolik bağlamda ilişkili. Biri yükselirken diğeri yıkıldı ama yıkı-lanın temelleri hâlâ yerin altında du-ruyor ve radyo oyununda AKM’nin “Rutin tüm korkuları köreltir” di-ye haykırmaya devam ettiğini hayal eden bir röntgen-dinleyici, konuş-mayı aktaran. Benim seslendirdiğim Taksim Camisi, Thoreau’nun Wal-den’inin kadınsılaştırılmış ve biraz daha uç noktalara gitmiş hali. Naif ve ideallerden bahseden bir hali var ama bir taraftan da tam da empati kuramıyoruz bu karakterle. Oyu-nun karakterlerinden biri olan Eu-ro Plaza İstanbul tarihinde önemli

bir mekân, şehrin neoliberalizmle yoğrulduğu kararların verildiği, şim-di tam anlamıyla bir kabuk olarak kalmış bir bina, ismindeki Euro’nun sembolize ettiği Avrupalılık fikri za-ten çatırıyor, o yüzden Euro Plaza hep ambalajların üzerindeki yüzey-sel cümleleri tekrar ediyor, bize bir faydası yok bu karakterin, ilk andan itibaren bunu hissediyoruz. SALT Beyoğlu’nun cümleleri büyük bir şevkle zikredilen, başkalarını dahil etmeye, inandırmaya çalışan laflar, en çok o konuşuyor, en çok o ikna etmek istiyor dinleyicileri, sanatsal üretimin kendisiyle ilişkili bu ka-rakter, gösterme, anlatma, aktarma, temsil etme kaygılarıyla sesini yük-selten biri. Ana karakter ise bilinme-yen biri. Ben hep bu binanın yıkılmış olduğunu ve temellerinin yer altında kalarak konuşmaya devam ettiğini hayal ettim. Kadınların kurduğu bir bina olduğunu düşündüm, bir ara-ya gelmek için yapılmış sonra da iş-leвинi yitirdiğinde yine kadınların kararıyla yok edilmiş. *Paratext* kav-ramından bahsediyor ki bu da zaten kendinin farkında bir metin, met-nin yorumlanmasını etkileyen diğer metinlerden oluştuğunu anlatan bir fikir. Radyo oyunundaki görmediği-miz ama duyduğumuz bir mizanse-ni hayal etme fikri aslında sanattaki temsil konusunun temellerini de-şifre ediyor benim için. Birçok insa-nın her gün gördüğü binaların dil-lenmesi fikri, binaların yer altındaki konuşmalarını röntgenleyen benim radyoyu dinleyenleri kendime suç ortağı almam, titreşim dilinin bizim dilimize dönüştürülmesi gibi fikirler, bu işin oluşum süreciyle ilgili altını çizebileceğim noktalar. 25 Haziran 2018 tarihi tabii ki mikro-ölçekte olan bir ‘sonraki gün’den bahsediyor; Türkiye özelinde süreçlerin bir ge-celikmiş gibi o günlerin tarihleriyle anılması fikrini de tuhaf buluyorum. Bu yüzden de 25 Haziran’ı bu şekilde sahiplenmek bana iyi geldi. *Duyma-*



Merve Ünsal, *Duymamış Olayım ve Sahne Yüzeyleri*, 2018. “Evrenin Titreşen Işıkları” sergisinden (SALT Beyoğlu, İstanbul) yerleştirme görüntüsü, 2018.

mış Olayım ismi de aslında röntgen-ciliğin temelinde yatan, duydukları-nı, gördüklerini duymama görmeme şansının imkânsızlığıyla ilişkileni-yor: Kulaklarımızın kapağı yok!

İletilmiş Bir Diyalog (2019) ile görenin görmeyene gördüklerini ak-tardığı, saha araştırması kayıtlarından oluşturulmuş ses kolajında, aktarı-mın işlevini kaybedişini araştırdım. NASA’nın halihazırda editlenmiş olan ses kayıtlarındaki ‘karşılaşma’ anlarındaki aktaramamazlık, anlata-mazlık ilgimi çekti. Bu cümleciklerin ve aktarım biçimlerinin altında ya-tan o ilk defa karşılaşılıyor olmanın getirdiği çaresizlik, heyecan ve bilin-mezliği abartarak yeniden düzenle-dim. Birbirlerinden farklı zamanlarda farklı misyonlarla uzaya gitmiş olan kişilerin arasında ürettiğim diyalogla aslında bir taraftan da vurguyu keş-fetmekten çok keşfediyor olabilme tecrübesine çekmeye çalıştım.

Sesle ilgili çalışırken hâlâ en çok ilgimi çeken sanırım sesin iz sürme potansiyelleri. 2018’de Atay İlğün’le işbirliğimiz sonucunda ortaya çıkan *Salt Beyoğlu’nu Dinlerken*, binanın zi-yarete açık ve kapalı olduğu günlerde,



farklı mekânlarından, borularından, duvarlarından, tavanından aldığı ses kayıtlarını İlgün'ün 5-kanallı bir besteye dönüştürmesiyle ortaya çıkmıştı. Fikrin ilk çıktığı nokta, mekânı o anda dinleyerek sesi içeri geri vermektir: Yani, o anda kulağımızın duymadığı şeyleri manipüle

çıkarmak, mekânın içini dışarı çıkarıp göstermekten daha iyi geldi. Bu da aslında etik bir röntgenci olunabilir mi sorusuna dönüşüyor benim için: Eğer iz sürmek, temsil etmekle röntgeniciliğin arasında ilişkiler kurulabilirse (bakmakla izlemek arasındaki fark nedir?), o zaman bu eylemi de bilinçli ve

Solda:
Merve Ünsal,
Pencereye Bakarken, 2019. Fotoğraf.



ederek dinleyici-izleyiciyi gerçek zamanlı bir tecrübe yaratmaktı. Daha sonra bunun mekânı da izleyicileri de suistimal edeceğine karar verdik: Asıl yapmak istediğimiz, mekândaki titreşimleri ve başka duyularımızla hissedemediğimiz hareketleri dönüştürerek bir kompozisyon yaratmaktı. Diğer bir deyişle, mekânın bir izini

merak etmenin ötesinde nedenlerle destekleyerek eylemek elzem bir hale geliyor.

Ümraniye'deki Anel Plaza'da yer alan Galerî 5'teki *Devir* sergisi sürecinde 90'lardaki Ümraniye çöp patlaması üzerinden düşünerek yaşanan zulmün kuşaktan kuşağa aktarılması, ifade ve temsil edememe, imgenin

Merve Ünsal, *Gezen Bir Pencereden*, 2019.
Video görüntüsü.
Kamera ve montaj: Ali Taptık.



Merve Ünsal, Duymamış Olayım, 2018.
“Evrenin Titreşen Işıkları” sergisinden (SALT Beyoğlu, İstanbul)
yerleştirme görüntüsü, 2018.



zaafları, genel olarak acıyı temsil edememe, dilsizlik gibi konulara bakarken ‘teremin’e vardım. Teremin bir enstrüman; çalan kişi havayı çalıyor-muş gibi gözüküyor; elektromanyetik alanın manipüle edilmesiyle çalışan bu enstrüman, ilk elektronik enstrüman olarak da biliniyor. Léon Theremin’in efektif bir hırsız alarmı üretmeye çalışırken teremini icat etmesi manidar; bedenlerin olmamaları gereken yerleri sesli kılan bir teknolojinin ürünü teremin. Kendileri var olamayan bütün bedenleri düşünmek için teremin bir metafor olabilir mi? Arazi, zaman, yer, mekân, alan tereminleşebilir mi? Anel İş Merkezi’ne bıraktığım-yerleştirdiğim iki araba antenin mekânı tereminleştirmeye başladığı, orada var olmayan ve olamayacak bedenlerin ima edildiği *Araçsallaştırılmış* (2019) işine kadar uzanan müzakerelerin ortak noktası, halihazırda var olan durumlar içinde mevcudiyet, hareket, dillendirme alanları yaratmak. Bu alanların ancak öznel tecrübeler ve durumlar üzerinden tartışılabileceğini düşünüyorum. İçinde bulunduğumuz, iştirak ettiğimiz, temsil etmeye çalıştığımız her yer aslında birçok farklı bedene ev sahipliği yapıyor: Zamanın bedeni, mekânın, coğrafyanın, kimliklerin bedenleri. Bu yüzden de teremin enstrümanının dokunulmadan hareketi yorumlayan elektromanyetik halini bir mecra olarak görüyorum: Mekânlarla kurulan ilişkilerin bedenleri ima eden ve öncesine, sonrasına uzanan bir halde işlediğinde bir şeye dokunulabileceğini düşünüyorum.

Aktarılmış Bir Diyalog (2019) için eskiz.



Fark edilir. Fark yaratır.



İlanda kullanılan araç görseli ile pazara sunulan araçlar arasında donanımsal ve görsel açıdan farklılık olabilir. Ford Edge'in CO₂ salımı 187 g/km arasında, yakıt tüketimleri l/100 km: Şehir içi 9,0, şehir dışı 6,1, ortalama 7,2 arasındadır. (Opsiyonel donanım, aksesuarlar, jantlar ve lastiklerden dolayı yakıt tüketimi değerleri farklılık gösterebilir.)

Ses Sanatında Gürültü: Teknoloji ve Makine

GÜRÜLTÜYÜ SANAT PRATİĞİNİN PARÇASI OLARAK KURGULAYAN SANATÇILARI MERCEK ALTINA ALDIK.

NESLİ GÜL DURUKAN

Görseller: Sanatçıların izniyle.

1900’lü yılların başında fütüristlerin yegâne derdi makineleşmeyi, sürati, dinamizmi, teknolojiyi ve gençliği vurgulayan yeni bir estetik sanat algısı/dili yaratmaktı ve gürültü, müzik kapsamında bunun bir parçası olarak görünür oldu. Sanayi endüstrisinden Endüstri 4.0’a uzanan İtalya menşeli gürültü müziğinin, kendini dönemin teknolojiyle güncelleyen ve zamanın ruhunu yansıtan bir yönü var. 1913’ten beri var olan gürültü yapma makineleri bugün farklı şekillerde her yerde. Luigi Russolo’nun *Gürültü Sanatı* manifestosu ve gürültü makinelerinden (Intonarumori) John Cage’in ortamın sesine/sessizliğine kulak verdiğimiz 4’33’üne, Merzbow’un kariyeri içinde dönüm noktası olan *Gürültü Projesi*’nden Christian Marclay’in ses yerleştirmesi *Guitar Drag 2000*’ına Bruce Nauman’ın *Raw Materials*’ından Marina Rosenfeld’in *Music Stands*’ına sayısız üretimin olduğu zamanın, mekânın, makinenin ve bedeninin sesini, dönüşümünü içine alarak bir taraftan birleştiren diğer taraftan dağıtan bir janra ‘gürültü’. Yeni medya, video, film, performans ve enstalasyon gibi farklı sanat pratikleriyle de bağlantı kuran güncel sanatın gözdesi...

Hoş olmayan, yüksek, dağınık, ra-

hatsız, bozuk, birinin ya da bir şeyin çıkardığı sesler olarak bildiğimiz ‘gürültü’, ritim, melodi, harmoni yerine kakofoni, doğaçlama veya uyumsuzluğu ifade eder.¹ Gürültü sesin kendisi olarak, bir ortamı, atmosferi sunar. Kuşkusuz sesi ileten her şey gürültü müziği için bir araçtır: Makinelerin ya da nesnelerin sesi gibi... Disiplinlerarası yönü olan ses sanatı, gürültüyü bir sanat pratiği olarak sunar. Görsel sanatlarla karşılaştırıldığında ses sanatı olarak gürültü, diğer sanat formlarıyla buluştuğunda ya da kaynaştığında (etkileşimli sanat, enstalasyon gibi) daha fazla duyuya hitap ederek sanat deneyimini güçlendirir. Sesi birincil medyum olarak karşılayan gürültü, sanat formu olarak sanat deneyimini teknoloji, makine ve beden arasında bir yerde kurgulayan ya da bunlardan birine doğrudan bağlanan bir konumda... Bunu güncel sanat pratiğine aktaran, makine ve teknoloji ile ilişkisinden yola çıkan gündelik ve buluntu nesneleri sanat üretiminde kullanan ya da DIY (Do it Yourself / Kendin Yap) mantığıyla hareket eden sanatçılar da bir hayli çok. Bu bakımdan bu yazıda, teknoloji ve makine ekseninde gürültüyü doğrudan ya da dolaylı olarak sanat pratiğinin bir parçası olarak kurgulayan güncel sanatçı-

ların örnekleri mercek altına alınıyor. Karmaşık yapılara dayanan ses enstalasyonları, politik söylemli ses performansları, biyofiziksel teknolojinin kullanıldığı heykelleşen sesler ve DIY mantığıyla görünür olan etkileşimli ses üretimleri bedenin birer uzantısı olarak karşımıza çıkıyor.

Sesin ve müziğin sınırlarını zorlayarak gürültüyü yeniden yorumlayan, provokatif sesler üreten ve bunu sanat pratiğine enstalasyon ve ‘asamblaj’ dan faydalanarak aktaran Haroon Mirzada bu sanatçılardan biri. Çalışmalarının merkezinde ses, müzik ve gürültü arasındaki değişimler ve çakışmalar yer alıyor. Karmaşık enstrümanlar yaratan Mirza’nın, 2013 yılında ürettiği *Pavilion for Op-*

timisation (Optimizasyon Pavyonu) isimli çalışması duş başlığından yarı dolu bir kovaya düşen suyu gösterir. Kovaya düşen su tekrar kovadan pompalanarak içeri döner ve bu döngü durmadan devam eder. Su sesinin/ gürültüsünün başında yer alan bir mikrofon bunu kaydederek beyaz bir odaya LED şeridinden gelen bir ışık olarak aktarır. Odadaki ışık periyodik olarak azalır ve oda karanlıklaştıkça duş başlığındaki kayıtlardan oluşan beyaz gürültü hacim olarak artarak yükselir ve son bulur. Bu sürekli bir döngü içinde tekrar eder.

Sanatçıların gürültüyü kullanımları ya da yapılandırmaları, belli bir sistemin ya da söylemin içine dahil etmeleri –ki Mirza’nın çalışmalarında

Görkem Arkan, *ARMonic*, 2019,
Fotograf: Hejoon Kwak



Görkem Arkan’ın çalışmasını
bu QR kodu okutarak
izleyebilirsiniz.



da gözlemlenebilir–gürültünün varoluşuna dair sorgulamaları da beraberinde getirir. Yazar ve müzisyen Paul Hegarty, gürültünün tıpkı kaos teorisinde olduğu gibi belli bir mantık, biçim, doğrusallık ile olan ilişkisini yapılandırmaya yönelik bir girişim olduğunu sadece gürültü olmadığını bu sebepten de bu girişimin başarısız olması gerektiğini aksi takdirde artık ortada gürültü olamayacağını savunur.² Ancak, bu Hegarty için gürültünün müzik olmadığı anlamına gelmez, gürültüyü avangard bir girişim olarak görür. Bu noktada Mirza ile Hegarty’nin düşünceleri birleşmektedir. Mirza için “Tüm müzikler organize ses veya organize gürültüdür. Akustik malzeme düzenlediğiniz sürece, onu sadece müzik, gürültü, ses veya sadece rahatsızlık olarak tanımlayan algı ve bağlamdır” der.³

Sesin yerleşik anlayışına meydan okuyan besteci ve sanatçı Tarek Atoui’nin 2009 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansı *Un-drum/strategies of survivingnoise* (Undrum/gürültüden kurtulma stratejileri) bu duruma işaret edebilir mi? 9. Sharjah Bienali’nin desteğiyle üretilen performans, Temmuz 2006’daki Lübnan savaşı sırasında yaşadığı üç günlük tutuklama ve işkenceye dayanıyor. Performans’ta, fiziksel ve psikolojik alıkoyma ve kuşatma durumlarını kırma girişimleriyle, müzik performansını sınırları, dizüstü bilgisayar sanatı ve elektronik müziğin çöküşü arasındaki paralellığe vurgu yapılıyor.⁴ Atoui’nin müzik kompozisyonu bilgisayar, beden, performans ve elektronik mühendisliğini harmanlıyor. Bu bir aradalık içinde Atoui’nin çalışmasının, gürültü’nün kendisini var etmeye çalıştığını görmek mümkün.

Makine nasıl ki 19. yüzyıldan bu yana gürültüyü ortaya çıkaran hammaddeyse teknoloji de gürültü müziği için daimi bir işbirlikçidir.⁵ Gürültü, günümüzde teknoloji

beslenerek bedenin sınırlarını zorlar ve yeni deneyimlere olanak tanır. Hollandalı besteci Michel Waisvisz da bu deneyim üzerine örnek ve belki de öncü gösterilebilecek bir sanatçı. 1960’ların sonlarından itibaren elektronik müzik enstrümanlarıyla fiziksel bir dokunuş elde etmek için yepyeni yollar geliştirdi. Dokunmatik etkileşime dayalı enstrümanlar üreten sanatçı sahnede ilk kez synthesizer kullananlardan biri. Waisvisz, Amsterdam’daki Elektro Enstrümantal Müzik Stüdyosu STEIM vakfında geliştirdiği The Hands (bir hareket sensörü aleti) kullanarak son derece hassas ve fiziksel elektronik müzik performansı ile tanınıyor.⁶

Günümüz ses sanatında bu tür deneyimlerin daha ileri bir noktaya taşındığını sanatçıların üretimlerinden görüyoruz. Beden, politika, teknoloji ve ses ekseninde çalışmalarını gerçekleştiren sanatçı Marco Donnarumma biyofiziksel teknolojiye dayanan 2012’de ‘dünyanın en yenilikçi müzik enstrümanı’ seçilen Xth Sense isimli enstrümanı ile vücudun sesine kulak verir. Xth Sense, kalp, kan ve kaslardan gelen sesleri yakalar ve bunları, insan vücudunu ses ve video üretimi için dijital bir interaktif sistemle entegre etmek için kullanır.⁷

Xth Sense, bireyler tarafından başlatılan ve dünya çapında bir topluluk tarafından gelişmeye devam eden ücretsiz ve açık bir proje olması bakımından dikkat çekicidir. Bu proje katılımcıların kendi Xth Sense biyofiziksel sensörlerini sıfırdan oluşturmalarına olanak tanır.⁸

Çağdaş performans ve yeni medyayı iç içe kullanan sanatçının Xth Sense müzik enstrümanından faydalanarak ortaya çıkardığı çalışması *Ominous* ise sanat deneyimine farklı bir perspektif kazandırıyor. Bunu sadece sanat deneyimi olarak da görmemek lazım sanat nesnesinin kendisini okuma biçimimizi de sorguluyor. Donnarumma, adeta se-



si heykelleştiriyor. Çalışma, Alberto Giacometti’nin *Boşluğu tutan eller* heykelinden esinlenmiş ve bilinmeyen bir nesne sanatçının elinde kaslarının doğal ve yapay sesiyle şekilleniyor.⁹ İzleyiciler sanatçının hareketini izleyerek nesnenin şeklini hayal ederken, sonik uyarılar algısal bir bağlantıya olanak tanıyor ve görüşlerinin algılayamadığı heykeli sesle görmeye başlanıyor.

Müzikal bir yapıya sahip olmayan gürültü, belirsizlik üzerinden ilerler. Bu belirsizlik, etkileşimli bir üretime tabii olduğunda ortamla birlikte dönüşür. Disiplinlerarası çalışan, etkileşimli enstalasyonlar üreten ve teknoloji

Marco Donnarumma, *Ominous*, 2014,
Fotograf: Ugo Dalla Porta



çip, onu aşarak, belirsizliğin ortamları değişiminin doğaçlaması olur). Gürültü çıkaran bu performans, sanatçının DIY mantığıyla kendi yaptığı mik tabanlı bir sisteme dayanıyor ve bu yüzden oluşturduğu sistem (ya da enstrüman) kendisine özel ve sadece kendisi çalabiliyor. Sanatçı için zaman içinde değişen dönüşen malzemeler de oluyor daha pratik, daha dayanıklı ya da daha makul olması gibi. Arıkan bu süreci “yaptığın işi yaşamak” olarak tanımlıyor ve oluşturduğu sistemin ihtiyaçlara göre şekillendiğini bir noktadan sonra ‘kendisinin bir parçası’ olduğunu ifade ediyor.¹⁰

Birbirleriyle sürekli etkileşim içinde olan insan bedeni, makine, teknoloji ve ses birlikteliği gün geçtikçe beklenmedik formlar ya da kavramlar ortaya çıkarıyor. Heykelleşen ses, enstrümanlaşan beden gibi... Bu tarz etkileşimler her ne kadar güncel sanat eserlerinde bir şekilde varlığını hissettirse de bizim vücudumuza bir anda oturmuyor, akla kolay yatmıyor. Bu sanatçılar, günümüzde pek de yaygın olmayan hatta az bulunur yenilikçi bir ‘sanat disiplini’ni dile getirmeleriyle, üzerine düşündükleri, ürettikleri ve bağlı oldukları alana dair adanmışlıklarını gözler önüne seriyorlar. Ortaya çıkan üretimler, teknik olduğu kadar söylem olarak da dolu ve yeniliklere yol açmaya hazır.

NOTLAR

1

Gürültü tanımı için bkz. “Noise”, Collins (Erişim Tarihi: 15 Mart 2020) <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/noise>

2

Bkz. Paul Hegarty, Noise Music, 2006, (Erişim Tarihi: 16 Mart 2020) <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/srb/vol%2016.1.pdf>

3

Haroon Mirza, Lisson Gallery, (Erişim Tarihi: 16 Mart 2020), <https://www.lissongallery.com/artists/haroon-mirza>

4

Tarek Atoui, (Erişim Tarihi: 16 Mart 2020), Un-drum/strategies of surviving nose, sound/noise performance, <http://daratafunun.org/?event=un-drum-strategies-of-surviving-noise>

5

Doug Van Nort, “Noise/musicandrepresentationsystems,” *Organised Sound* 11, 2, (2006):173.

6

Michel Waisvisz, <https://v2.nl/archive/people/michel-waisvisz> (Erişim Tarihi: 16 Mart 2020)

7

Marco Donnarumma, Xth Sense, (Erişim Tarihi: 16 Mart 2020), <http://res.marcodonnarumma.com/projects/xth-sense/>

8

Daha fazla bilgi için bkz. <http://res.marcodonnarumma.com/projects/xth-sense/> (Erişim Tarihi: 16 Mart 2020)

9

Marco Donnarumma, Ominous, 2012, (Erişim Tarihi: 16 Mart 2020) <https://marcodonnarumma.com/works/ominous/>

10

Görkem Arıkan'la görüşme, 22 Mart 2020.

Bir Görsel Sanat Olarak Müzik: Fluxus

“BİZİM YAPTIĞIMIZ MÜZİK, MÜZİK DEĞİL; ŞİİRLERİMİZ ŞİİR, RESİMLERİMİZ RESİM DEĞİL. FAKAT BİZİM YAPTIĞIMIZ MÜZİKLER ŞİİR, ŞİİRLER RESİM, RESİMLER...”
DİYEN FLUXUS AKIMINA SES SANATINA YÖNELİK KATKILARI VE SINIR İHLALLERİ KAPSAMINDA BAKTIK.

FIRAT ARAPOĞLU

Görseller: Smithsonian Institution arşivi izniyle.

Ses ve ses sanatı terimleri, tıpkı performans, performans sanatı ya da performatif sanatlar kavramlarında olduğu gibi oldukça muğlak. Bir sanat üretim stilini ve biçimini, görsel ya da sessel bir işi ve tüm bunları kapsayan bir bağlamsallaştırmayı içerebilir. Bundan dolayı ‘ses sanatı’ başlığını atarak bir konuya dair tüm parametreleri içerdiğini iddia etmek olanaksızdır. Fakat, bu çekinceyi ifade etmek üretimi devam eden ‘ses sanatı’nın tarihindeki belirli ve önemli tarihsel dönüm noktalarına, sanatsal eğilimlere, sanat akımlarına ve sanatçılara dair tarihsel ve teorik bir önermede bulunmamıza engel teşkil etmez. Bu bağlamda Fluxus’un ses sanatı kapsamındaki konumunu ve bunun boyutlarını kısaca anımsatmaya çalışacağım.

Öncelikle ses sanatını tanımlamadaki zorluk, sadece müzik alanındaki sesle ilgili değil sesselliğe dair fenomenler ve bunların algısıyla alakalı bir konu olması ve bu açıdan çağdaş sanat şemsiyesi altında yeni deneyimlere açık olmasına dayanır. Anne Thurman-Jajes, Ses Sanatı’nın ortaya çıkışını üç temel nedene indirir: Ses olgusunu profesyonel müziğin alanı dışında düşünme, sanatın alışılagedik tanımlarının reddedilmesi ve di-

lin materyal olarak kullanımı. Bu üç nedenden hareketle ortaya konulan çalışmalar sanat, edebiyat ve müziğe çizilen sınırları biteviye aşındırmaya çalışmaktadır. Dilin, sesin ve görselliğin bir arada kullanımıyla ortaya çıkan sanat yapıtları limitli edisyonlara dayalı üretim pratiği ve kamusal gösterilerle izleyicisiyle/dinleyicisiyle/katılımcısıyla buluşmuştur. Yapıtların üretiminde teknik olarak radyo, televizyon, amfiler ve ses kayıt cihazları gibi medya araçları kullanılırken, profesyonel müziğin kaçındığı kitlesel medya araçları ve özgünlüğün aşındırılması gibi olgular işe koyulmuştur. Böylece 1960’lardan bu yana çağdaş sanatçılar, müzisyen, kompozitör ve yazarlar Ses Sanatı başlığı altında intermedyal (araçlararası) işler üretmektedirler. Burada kastedilen müzik notasyonlarının resme dönüşmesi, müzikal olmayan sesin şiire ve sanatsal performans pratiğinin müziğe veya konsere dönüşmesidir ve işte bu bağlamda Fluxus sanat hareketi önemli bir dönüm noktasını teşkil etmektedir. Nitekim Fluxus grubu sanatçılarının katıldığı 1962 yılında Londra’daki Festival of Misfits’te izleyicilere şu sözcükler anons ediliyordu: “Bizim yaptığımız müzik, müzik değil; şiirlerimiz şiir, resimlerimiz

resim değil. Fakat bizim yaptığımız müzikler şiir, şiirler resim, resimler... bir şey, uzmanlık gerektirmeyen bir fantezi, bir mutluluğun keyfini sürmek için bize şans veren bir şey.”

Ses sanatının tarihsel öncülleri olan sanat akımları ve sanatçılar, aslında Fluxus’un da öncülleri. Futürizm, Dadaizm ve Sovyet Avangardı’nın 20. yüzyıl başlarında ortaya koyduğu dil, ses ve görsellik arasındaki sınırlarda salınan işleri, İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatındaki bazı eğilimleri derinden etkilemişti. Dadacıların Zürih’te Cabaret Voltaire’deki performansları, Kurt Schwitters’ın 1924 tarihli *Ursonate*’i, Aleksei Kruchonykh’in librettosunu yazdığı fütürist opera *Victory Over Sun* ve bizzat İtalyan fütürizminin lideri Filippo Tommaso Marinetti’nin dil oyunları bu erken dönemin önemli avangard girişimleri arasında sayılabilir. Öte yandan müzik dışı sesler ve gürültülerin sanata dahil edilmesi konusunda Luigi Russolo ve Arseniy Avraamov önyak olmuşlardı ve örneğin Avraamov, fabrika sirenleri ve buharlı düdükler için konçerto yazmıştı. Bu öncü isimlerin ardından 1937 gibi erken bir tarihte John Cage bu konu üzerine *Müziğin Geleceği: Credo* başlıklı bir yazı kaleme almış ve bunu Seattle Sanat Derneği’nde Bonnie Bird’ün düzenlediği bir toplantıda okumuştur. Böylece müzikal gelenekleri ve müzikteki kuralları aşmak için edimlerde bulunanlar arasında Erik Satie, Alexander Scriabin, Edgard Varèse, atonal müziği, yani anahtarı olmayan müziği ortaya koyan Arnold Schoenberg ve John Cage’i sayabiliriz. Peki bu tarihsel gelişimin üzerine Fluxus’u nasıl inşa edebiliriz?

Fluxus’un müzikaliteye en fazla dayanan avangard sanat akımı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İtalyan fütürizmi bir yana, avangard akımlarda müzikal alandaki deneyimler ve olası kazanımlara yeterince değer atfedilmediği görülür. Bu şu yar-



Charlotte Moorman,
Bomba Çello, 1965-1990

gının konulmasına olanak vermektir: Fluxus ses sanatına dair avangard akımların görece yetersiz ve geç kalınmış düşünsel boşluğundan yararlanmıştır. Fluxus hareketindeki sanatçıların çoğunluğu performans ve kompozisyon konusuyla ilgiliydi ve ses sanatı bağlamında La Monte Young, Nam June Paik ve Benjamin Patterson gibi önemli isimler oldukça iyi müzik eğitimine sahiptiler. Zaten akımın erken dönem etkinlikleri ve böylece tanınırlıklarını yaratan edimlerin birçoğu müzik üst başlığı altında sunulmuştur. John Cage’in 1950’lerin sonunda New York School for Social Research’te verdiği deneysel kompozisyon dersleri, Yoko Ono’nun Soho’daki atölyesinde düzenlenen etkinlikler, Fluxus grubunun empiresaryosu George Maciunas’ın AG Galerisi’ndeki etkinlikler bunlar arasında sayılabilir. Grubun Wiesbaden’da,



Milan Knizak,
Plak ve 5 Müzisyen için Kompozisyon,
1985-1988



Horseal Stadtischen Museum’da 1962 yılında düzenlediği etkinlik Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik (Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Festivali) adını taşımaktaydı.

Fluxus elbette sadece müzikle açıklanamaz: Aksine müzik, performans ve edebiyat arasındaki sınırları flulaştırarak, kolay kategorize edilemeyen işler üretmişlerdir. Öte yandan belirli bir kategoride iş üretmeleri ve deneyime dayalı bir pratiği sistemli bir biçimde üretmeleri bir tür anti-art, anti-müzik ya da anti-pratik zeminde iş görebilmelerini sağlamıştır. Peki, ilk elden müziğin tanımlanmış ve sınırlandırılmış alanının dışında ama yine de bir ‘ses’ olan bir çalışma üretmek nasıl mümkün olmuştur? Ve Fluxus buradan nasıl bir strateji geliştirerek özgün bir yaklaşım sergilemiştir?

Müzik-dışı seslerin müziğe dahil edilmesi tarihsel avangardın ilk önemli hamlesiydi – “Müzik-dışı hangi sesler?” sorusu da ayrıca akıldatılmalıdır. Müzik-dışı bir sesin müzikaliteye dahil edilmesi, bugün için artık alışıldık bir edim olarak görülebilir ama 20. yüzyılın erken dönemleri için radikal bir önermey-

di; çünkü Batı müziği sınırlı bir ses çantası ve o seslerden sınırlı sayıda enstrümandan yararlanarak üretilen müzikal kompozisyonlardan oluşmaktaydı ve kompozisyonlar uzunca bir süre çok değişiklik göstermemişti. Burada temel soru şudur aslında: *Müzikal kompozisyondaki sesleri, diğer seslerden ayrıcalıklı kılan nedir?* Müziğin materyali konusundaki sorgulama İtalyan Fütürist kompozitör Luigi Russolo’yla başlar ve Gürültü Sanatı Manifestosu’nda yaklaşımlarını iyice açıklar. Doğadaki geçici ve küçük seslerle kentteki fabrika ve siren seslerinin gürültüleri dahil olmak üzere tüm sesleri müziğe dahil etme stratejisinin barındırdığı avangardizmi oldukça etkili olmuştur ama bunu müziğin işaret sistemi içerisinde tutmaya çalıştığı görülür. Yani diğer bir deyişle müziğin sınırları içerisinde kalarak ve müziğin sınırlı dilini kullanarak ses ve müzik arasındaki gerilime dair bir otonom alan yaratmamıştır. Bu gelecek kuşaklar tarafından olsa olsa müziğe bazı öğeler katmak olarak görülebilirdi ve Nitekim Edgard Varèse ve Pierre Schaeffer’i bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Bu teorik ve pratik gerilimi sadeleştirerek ikna edici bir önermeye ulaştıran John Cage olacaktır. Öyle ki John Cage’e göre müzik yapmak için müzik yapmayı amaçlamaya dahi gerek yoktur, yapılacak şey işitsel fenomenlerle ilgilenmektir. *Yani müziği duyulabilir veya duyulabilme potansiyeline sahip ham seslerin malzemesini oluşturduğu bir pratik olarak tanımlarsanız, müzik olan ve müzik-dışı olan arasındaki fark anlamsız hale gelir ve böylece bir ses müzikal sesin kümesi içerisine girer.* Bu noktada sesleri nasıl manipüle ederek kullandığına dair üç çalışması örneklendirilebilir: *William Mix, Variations IV* ve *4’33”*. İlk ikisinde seslerin anlaşılabilirliğini manipüle ederken, sonuncusunda artık çevresel sesleri müzikleştirmiştir. Cage bunu “*Seslerin kendileri gibi ol-*

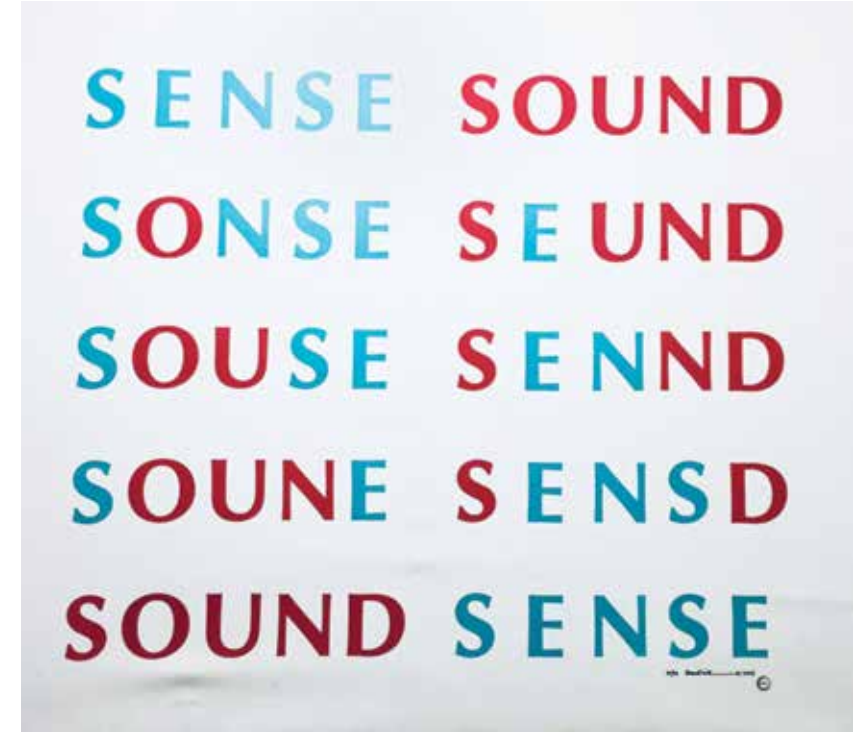
Ben Vautier,
Bütüncül Sanat-Kibrit Kutusu, 1965



malarına izin vermek” olarak formüle etmiştir ve kültürel ve toplumsal olarak inşa edilen “duyulur” sesin sınırlarını tariflemekte, diğer bir deyişle sesin ilintili olduğu kültürle olan bağını kesmeye çalışmaktadır.

Fluxus’un şekillenmeye başladığı 1950’lerin sonları sinema ve radyonun etkisinin devam ettiği ve yeni yeni televizyonun yükselişte olduğu bir dönemdi ve akustik ve elektronik medya gelişmekteydi. La Monte Young ve Nam June Paik gibi isimler de facto Cage’i biliyor ve üretimlerinde ondan esintiler taşıyorlardı. Fluxus grubu da müzikal avangard ile kendileri arasındaki köprünün John Cage olduğunun farkındaydı. Nitekim Cage’in New School for Social Research’teki sınıfında derse katılanlar arasında Fluxus’un, Happenings’in ve ilintili aktivitelerin yaratılmasında kurucu rol oynayan George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow ve Jackson MacLow gibi isimler bulunmaktaydı.

Fluxus sese dair tüm bileşenleri içermekten ziyade, ses üretimi ve işitmenin sınırlarını sorgulamaktaydı. Bu aşamada avangardist bir “Ses nedir?” sorusundansa, “Hangi ses?” ve “Zaman ve mekânda ses, üretildiği araç ve pratiklere bağlı olarak nerede bulunur?” sorularını gündemine almıştı. Diğer bir deyişle sorgulanan artık gürültü ve atonalite değil, müzik ve sesin artık birbirlerine yaklaştıkları pratiklerdi, yani Fluxus sesin psikolojik ve kinestetik süreçleriyle ilgilenmekte ve teori ve pratikte yeni önermelerden ziyade, mevcut üretimlerin süreçlerini ve olasılıklarını genişletmekteydi. Örneğin George Brecht’in *Tesadüfi Müzik* (1961) çalışmasında ses ya da sessizlik bir görev üzerine –yani sesin çıkması için gerekli bir yönerge ile– değil, tesadüfen üretilmekteydi. Artık, orkestrasyonda ses üretmek hatta işitilebilir ses üretmek bir zorunluluk değildi; çalışmadaki yönerge şu şekildedir: Her bir bölüm



Emmett Williams,
Duy-Ses, 1955

herhangi bir düzen ve kombinasyonda çalınabilecek biçimde piyano taburesi piyanoya yaslanır, piyanonun içine ahşap küpler birbiri üzerine gelecek biçimde düşene kadar dizilir, piyanonun fotoğrafı çekilir, piyano tuşları üzerine üç adet nohut tanesi düşürülür ve düştüğü yere en yakın tuşa bir bantla yapıştırılır. Görülebileceği gibi burada amaçlanan artık bir nota sesi çıkarmak değil, örneğin sadece nohut tanelerini tuşlara yapıştırmaktır, yani ses üretmek bir görev değildir. Bu tesadüflik konusunda Mieko (Chieko) Sihomi’nin 1963 tarihli Boundary Music (Sınır Müziği) isimli çalışmasıysa şu şekildedir: Amaç sınırlı bir alanda olabilecek en küçük sesi çıkarmaktır ve bu performans için insan bedeni, elektronik aygıtlar veya herhangi bir şey kullanılabilir.

Fluxus müziğinin farklı bir yorumu La Monte Young’dan gelmiştir. 1960 tarihli *David Tudor için Piyano Parçası #2* çalışmasında, piyano klavyesinin kapağının ses üretmeden açıl-



ması istenir. Parça icracının kendisini parçanın gerçekleştirildiği konusunda başarılı addetmesi ya da denemeyi bırakmasıyla sona erer ve icracı bunu izleyiciye belirtmek zorunda da değildir. Fluxus grubunda önemli bir konumu olan La Monte Young, *Composition 1960 #5* işinde, ses üretimi ve ses algısını ikiye ayırmıştı ve bu çalışma bağlamında dinleyici sesin işitilmese dahi var olduğunu hesaba katmalıydı. *Kelebek Parçası* olarak da bilinen çalışmada, bir kelebek performans alanında serbest bırakılır ve kompozisyon bittiğinde kelebe-

ler, elektronik sesler, manuel üretilmiş sesler ve rüzgâr seslerinin yanında “yükseltilmesi gereken küçük sesler” kategorisi bulunmaktadır. Cage küçük seslerin yükseltilmesiyle işitilebilir olacağını ve bu sayede de müzik olabileceğini öne sürmüştü. La Monte Young’a göreyse sesin varoluşunun düşünebilir olduğu her durumda ses bir müzikti (*Kelebek Parçası*’nda olduğu gibi). Buna benzer bir iş Milan Knizak’ın “Flux-audio” parçasıdır ve çalışma rüzgâr sesinden oluşur, rüzgâr olmadığında sessizlik duyulacaktır. Alison Knowles’ın 1962 tarihli *Oscar (Emmett) Williams için Nivea Krem Parçası* ise şu şekildedir: “İlk performansçı sahneye elinde bir şişe Nivea Krem ya da, eğer olmaması durumunda, üzeri Nivea Krem etiketli bir şişe el kremi ile gelir. Kremden eline alır ve mikrofonun önünde ellerine sürer. Diğer performansçılar da birer birer sahneye gelirler ve aynı şeyi yaparlar. Sonrasında sahnede mikrofonun önünde bir araya gelerek ellerine krem sürme işlemini birlikte sürdürürler. İlk performansçının bir işaretiyle sahneye girdikleri sıranın tersi biçimde sahneyi terk ederler.” İşte sesin geçiciliği derken kastettiğim budur. Problem, sesi elde etme ve ardından bunu işitebilir kılacak kadar tutabilmektir. Geçici olanı derin olana dönüştürmek ya da gündelik yaşamın sanata dönüşmesi de diyebiliriz buna.

Sesin müzikallliği konusunda diğer bir üretim yöntemiye sesin tek-rara dayalılığıdır. La Monte Young’ın *Henry Flynt için X* isimli 1960 tarihli işi, yüksek bir sesin sürekli bir ya da iki saniye içinde defaatle tekrar edilmesine dayalıdır ve böylece bir sesi tekrar etmede hakiki bir tekrarın aslında imkânsız olduğunu gösterir. Çünkü perform etme ödevinin unsurları, enstrümanın fiziki durumu, mekânın akustığı, dinlemenin değişkenliği ve seçilen sesin kendisinin çınlaması aynı üretimin tekrarını engeller. Bu Herakletios’un “Panta rei”



Burning Fluxus,
Konser, 2010

ğın dışarı çıktığından emin olunması gerekir. Parçanın uzunluğu icracının dilediği kadardır ve limitli bir zaman içerisinde bitmesi istenirse kapı ve pencereler bu karara göre açılacaktır.

Bu bağlamda John Cage etkisinin ne kadar önemli olduğu görülmektedir ve aslında işitilmesi zor küçük seslerin yükseltilmesiyle ilgili Cage’in çağrısı 1937 gibi erken bir tarihe, “Müziğin Geleceği: Credo” bildirisine kadar geri gitmektedir. Cage, yukarıda değinilen 1952 tarihli “William Mix” çalışmasında şehir sesleri, kırsal ses-



(Her şey akar) düşüncesini ve Fluxus adının “akma/akış” anlamlarını refer etmektedir.

Takehisha Kosugi’nin *Tiyatro Müziği* isimli 1964 tarihli çalışmasındaki “Bir amaca sahip olarak yürümeye devam et” yönergesiye, Fluxus etkinliklerindeki sessel özelliklerin performansı nasıl etkilediğini örneklerdir. *South No.1 to Anthony Cox* çalışmasında ‘South’ (güney) sözcüğü önceden belirlenen ya da belirlenmeyen bir sürede tekrar edilir. *South No.2 to Nam June Paik* ise performansçının sözcüğü minimum 15 dakika süre söyleme izniyle sınırlanır. Mieko Shiomi’nin *Disappearing Music for Face* (1964) çalışmasıysa bir gülümsemenin sona ermesini işaret eden bir performans (ayrıca bir kısa film ve flip-book) çalışmasıdır.

Böylece şunu söylemek olasıdır: Fluxus’un performans ve konserlerinde, müziği oluşturan sessel unsurların sorgulanmasının ötesinde müziğin diğer tüm unsurlarının dahil edilmesi görülür. Dolayısıyla performans, nesne, teknoloji ve metin gibi üretimler çeşitli dolayımrlarla Fluxus işlerinde yer almışlardır. Bu perspektiften bakılırsa Nam June Paik, müzisyenden ziyade, performansçı olarak görülür. İkinci olarak bu yöntemin kökleri, Cage üzerinden Duchamp’a kadar uzanır. Duchamp’ın gündelik hayata dair bir nesneyi ilgili olduğu yaşamdaki işlevinden kopararak sanata dahil etmesi gibi, Fluxus’un müzikal işlerinde kullanılan sesler de varoluş ortamından kopararak, müziğe dahil edilir. Bunu öyle örnekleyebiliriz: Performans bir müzik değildir ama performans müzikal pratiğin içine dahil edilmiştir. Bunu şöyle örnekleyebiliriz:

Klasik Batı müziğinde performansçının ya da izleyicinin öksürüğü dahi baskılanması gereken bir edim olarak düşünülür ama normalde birçok vokalist icrasında boğazını temizlemek zorundadır. İşte seslerin

bütünü, Fluxus açısından dünyasal-lıklarıyla sesler dünyasına dahil edilebilir ve bunun için müziği amaçlamak dahi gerekmez, belki de gereken sesi sadece yükseltmektir. Bu bakış açısına göre *bir Fluxus işi üretmek için öncelikle geleneksel müzikal pratiğin belirli unsurlarını kesip, bu yeni ham malzemeyi şiir, eleştiri, parodi ve komedi içerisine sürüklemek gerekir*. Bu yöntemde Fluxorquestra işleri farklı ve mizahi davranışlar önermişti. Emmet Williams’ın 1962 tarihli *La Monte Young için Sayma Parçası*, icracıyı izleyicileri sayması için parmağını kullanmaya teşvik ederken, Mieko (Chieko) Shiomi’nin *Düşüş Etkinliği* konser programının balkondan kâğıt uçak ya da buruşturulmuş kâğıtlar olarak dağıtılmasını içerir. George Brecht’in 1964 tarihli *Symphony No.3, Fluxversion I* çalışmasında orkestra kondüktörün işaretiyle sandalyelerinden ayrılır ve *Symphony No.1, Fluxversion I*’de ise, başka bir orkestranın reel ölçekteki fotoğrafındaki kesikler arasından müzik icra ederler. George Maciunas’ın 1965 tarihli *Kondüktör için Solo* çalışmasında kondüktör uzun bir reverans yaparken zeminle ve ayakkağılarıyla ilgilenir ve daha sonra reveransını bitirirken performans da biter. Ben Vautier’nin *Gizli Oda* çalışması konser sonunda izleyicileri gizli bir alana götürür, aslında bu alan sokağa açılan bir çıkış kapısıdır. Bunu bir üst aşamaya götüren Tomas Schmit izleyicinin salona girmesine dahi izin vermez; 1963 tarihli önermesinde tiyatronun kapıları kapalıdır ve izleyici ancak içerden gelen kaydedilmiş alkışlama, müzik ve bağırış gibi sesleri duymaktadır.

Geleneksel müzikal eylemleri sabote etme önermesini de burada not olarak düşmek gerekmektedir. George Maciunas *Fluxus-News-Policy Letter* dergisinin 6 Nisan 1963 tarihli altıncı sayısında koku bombaları ve hapşırık tozları kullanarak kültürel



hayatı etkilemek, yalan ihbarlarda bulunmak ve acil servisi arayıp, bunları galalarda galerilere, müzelere yollamak gibi politik eylemleri önermişti. Bu bildiriye farklı sanatçılardan çeşitli tepkiler gelmiştir. George Brecht, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Nam June Paik ve Tomas Schmit bu eylem önerilerini eleştiren mektuplar yazmışlardır.

Eklememiz gereken diğer önemli bir olguysa ‘su’dur. Fluxus içerisinde su ile üretilen işlerin başında George Brecht’in 1959 tarihli *Damlatma Müziği* gelir. Çalışma tek ve çoğul bir performans olarak suyun bir kaba damlatılmasıyla gerçekleştirilir ve mikrofon kullanılarak sesin yükseltilmesiyle müzikalitenin daha da işitilebilir olması sağlanır. Bu yaklaşımın ilginç bir versiyonu Nam June Paik’in 1962 tarihli Fiziki Müzik: Fluxus Şampiyonluk Yarışması çalışmasıdır. Çalışmada sahnede bir leğen ya da kova etrafında toplanan performansçıların, bu nesnenin içine işerken kendi ulusal marşlarını söylemesi istenir. İşemesi biten, marş söylemeyi keser, en uzun süre marş söyleyen kazanacaktır. Paik’in beslendiği avangard kaynağı Dadacı Tristan Tzara’nın “*Farklı renklerde işeme hakkımızı talep ediyoruz*” söyleminde bulmak mümkündür. Dada kökenine dair diğer bir çalışma ise müzikte kullanılan şiddet üzerinedir. Philip Corner’ın yaklaşık 1962 tarihli *Piyano Parçası* işini farklı bir yorumla doğru genişleten Fluxus grubu, Wiesbaden’daki konserlerinde bir piyanoyu çekiç, testere gibi aletler kullanarak parçalamışlardır. Nam June Paik’in 1961 tarihli *Keman Solosu* ise bir performansçının başının üzerine kaldırdığı kemanı neredeyse görünmez bir noktaya ulaşacağı kadar geriye doğru kıvrıldıktan sonra şiddetli bir şekilde parçalanmasıyla gerçekleştirilir. Bu çalışmaya benzer iki örnek Robin Page’in 1962 tarihli *Blok Gitar İşi* ve George Maciunas’ın

1964 tarihli *Nam June Paik için Piyano Parçası No.13* (Carpenter’ın Piyano Parçası olarak da bilinmektedir) işleridir. İlkinde bir gitar sahneden tekmelenerek dışarı çıkarılır bir blok etrafında döndükten sonra yine tekmelerle sahneye geri getirilirken, ikincisindeyse bir piyanonun bütün tuşları çiviyle bulundukları yere sabitlenmektedir.

Böylece Fluxus’un sese dayalı işlerinde herhangi bir performans müzik olabilmektedir ve böylece Fluxus sanatçıları performansı açıklamak adına müzikte çeşitli olasılıklar aramıştır. Elbette hâlâ bu girişimlerin geleneksel müzik içerisinde kategorize edilme problematiği devam etmektedir ve belki de müzikle hiç alakaları olmadıkları ileri sürülmektedir. Müzikal avangardizmin limitlerini gösteren bu girişimler, işitilebilir her şeyin müzikal olabileceğini gösterir ve isterse müzik tarihi bunu antolojisine katmasın, başka bir isim altında bu işlerin tarihteki önemli yerlerini aldıkları gayet açıktır. Yazının başında belirtildiği gibi müziğin şiire, şiirin resme ve resmin bir başka şeye dönüştüğü ve uzmanlık gerektirmeyen bir keyif, herhangi bir banal ve standart kategorizasyonu daha baştan reddetmektedir. Zaten sanat tarihi de bir tür sınır ihlallerinin tarihi değil midir?

Türkiye’nin en sevilen akaryakıt markası 5. kez **opet**



Türkiye’nin Lovemark’ları 2019 Araştırması; MediaCat önderliğinde, Ipsos tarafından, 15-55 yaş aralığında, kadın-erkek oranı eşit, Türkiye temsili 2.000 kişiyle bilgisayar destekli telefon görüşmeleri tekniği (CATI) kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre Opet, “akaryakıt” kategorisinde birinci olarak kategorinin Lovemark’ı olmuştur.





Dokunarak Duymak

DUYMANIN, SESSİZLİĞİN VE SESİN İMKÂNLARINA BAKAN SERGİLERİ “KABA GÜNÜ YONTTUĞUMUZ İNCE BİÇAK” VE “HASSAS SESLER SÖZLÜĞÜ” İLE EVRİM KAVCAR VE ELİF ÖNER ‘SES’E DAİR BİR ARAŞTIRMA SÜRECİNİ PAYLAŞMIŞLARDI. İKİ SANATÇIYLA ÜRETİM SÜREÇLERİNİ VE SESİN İFADE ARAÇLARINI KONUŞTUK.

NERGİS ABİYEVA - EVRİM KAVCAR - ELİF ÖNER

Görseller: Sanatçıların izniyle

Evrım Kavcar ve Elif Öner’in 4 Aralık 2019 - 3 Ocak 2020 tarihleri arasında Kasa Galerisi’de gerçekleştirdikleri, Gülten Akın’ın “Kaba Günü Yonttuğumuz İnce Bıçak” dizisini serginin başlığına taşıyan ortak projesi 2019’un en ayrıksı ve öne çıkan sergilerinden biriydi. “Kaba Günü Yonttuğumuz İnce Bıçak” sergisini, sanatçıların 2019 Nisan’da Pasaj’da gerçekleştirdikleri “Hassas Sesler Sözlüğü” sergisinin devamı olarak düşünebiliriz. Kasa Galerisi’nin Mi-

nerva Han’da yerin altında konumlanması ile serginin bilinçdışı, hafıza, psikanaliz sularında yüzmesi arasında organik bir ilişki de söz konusuydu. Ses, Öner ve Kavcar’ın ortak ve kişisel üretimlerinde hem metafor hem de malzeme olarak ele alınıyor.

Nergis Abiyeva: Sizi bu projelerde buluşturan ortaklık nedir? Nasıl çıktı birlikte üretmek fikri?

Evrım Kavcar: 2010’da Borusan Sanat Merkezi’nin Beyoğlu’ndaki sa-

Evrım Kavcar & Elif Öner,
Beyhude Çaba, 2019, video, 9’42”
1920X1080, HC.264, AAC (video still)



natçı misafir programından beri bir-birimizi tanıyoruz. ArtCenter’daki atölye komşuluğumuz, birlikte üretmesek de gerek bireysel çalışmalarımızın içeriği, gerekse sanat ve hayat ilişkisi üzerine bir tartışma zemini oluşturdu.

Elif Öner: Hayata yaklaşımımızda, sezgisel bir yerden benzeştığımız çok şey vardı. Daha çok işlerimiz üzerinden gelişen diyalogumuz zaman içinde kuvvetlendi.

E.K.: 2018’e geldiğimizde diyalogumuz kullandığımız malzemede bir ortaklık keşfetmemizle daha ilginç bir hale geldi. Elif İstanbul’da atölyesinin arka bahçesinde toprakla çalışırken,

benim de misafir sanatçı programı vesilesiyle bulunduğum Berlin’de parklardan çıkarttığım toprakla çalışıyor olmam sanırım bu ikili çalışma pratiğimizi başlattı. Bu malzeme ortaklığı ve toprağı tanıklıkla, hafızayla, bireysel ve toplumsal yas süreçleriyle ilişkilendirmemiz birlikte çalışmamızı tetikledi. Saldırı, kayıplar, yayın yasakları, gözaltılar...

E.Ö.: Toplumsal ve bireysel olarak ciddi bir baskı döneminden geçiyorduk. Sanat mekânlarının da kapandığı, sanatçıların atölyelerine çekildiği, kayıplar ve saldırılar karşısında susmak zorunda kaldığımız ya da öyle hissettiğimiz bir zamandı. Bu ortam-

Evrım Kavcar, İç Ses, 2019,
stop motion döngü animasyon, 1’30”
1920X1080, HC.264
Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz



Elif Öner, Çentik, 2019,
kadife üzerine elle müdahale,
160 x 350 cm.
Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

da sanatçı olarak pozisyonumuzu ve sorumluluğumuzu sorguluyorduk.

N.A.: Sesi sizin için hem malzeme hem de metafor olmasının sebebi bu sanırım. Gülten Akın’dan ödünç aldığınız dizinin öncesinde ‘sustukça köreldi’ diyordu Akın. “Sustukça köreldi kaba günü yonttuğumuz ince bıçak”. Peki, topraktan bahsediyoruz hâlâ, sizi sese getiren neydi?

E.K.: Toprağa dokunarak, malzeme dinleyerek çalışmanın düşünsel olarak bizi götürdüğü yerler var. Sessiz tanıklık kavramı mesela. Pasaj’dan davet geldiğinde toprağın hafızası üzerine çalışıyorduk. Ses; ki bu sessizlik diye de düşünülebilir, sürece hep dahildi. Ağır süreçlere tanıklık etme halleri sonrasında kendine gelme, ölü toprağını üstünden atma, ses çıkarma, iyileşme çabası... Dinleme, duyma, duyamama, maruz kalma hallerini dert edinmiştik. Bir yandan özgürce konuşmaya ihtiyaç duyarken, bir yandan da “biz dinliyor muyuz, dinlemek istiyor muyuz, neyi duymak istiyoruz, neyi duymak istemiyoruz” sorularını soruyorduk.

E.Ö.: Nefesimiz, iç sesimiz, kafamızdaki sesler, neyi dinleyip neyi dinlemediğimiz... Ne kadar dinliyoruz ve dinlemek istiyoruz? İlk önce kendimizle iletişimimizden yola çıktık. Kendimiz ve çevremizle iletişimizdeki aksaklıkları, bu aksaklıkların dinleme, duyma, iyi ifade etmeyle ilgisini konuştuk.

E.K.: Ayrıca maruz kaldığımız sesler çok baskın olabiliyor. İktidarın sesi öyle bir şey. Ve bazı seslerin diğer tüm sesleri bastırdığı ortamlarda, kendi sesini duyabilmek, bulabilmek, dinleyebilmek çaba gerektiriyor. Yani kendinle ve çevrenle bağı koruyabilmek. Bağ üzerine Elif’le çok konuştuk. Ve ses dediğimiz şey aslında temas demek. Birbirine az değenler, hızla çarpınlar, bir arada durmaya çalışanlar, sürtünenler, aşınanlar, zorlananlar. Türlü temas halleri sonucunda çıkan,

kulağımıza çarpınca da duyulur hale gelen titreşimler. Ses bir çağrı da aynı zamanda; seni şimdiki zamana çeken sesler. Kapı gıcirtısı mesela, gıcırda-
dığına “beni yağla” diyor aslında, dinlemek istersen.

N.A.: Sesi daha önceki işlerinizde de kullandınız bildiğim kadarıyla.

E.K.: Elif video ve ses ağırlıklı çalışıyor; sesi bir malzeme olarak kullanmak benim işlerim için de geçerliydi.

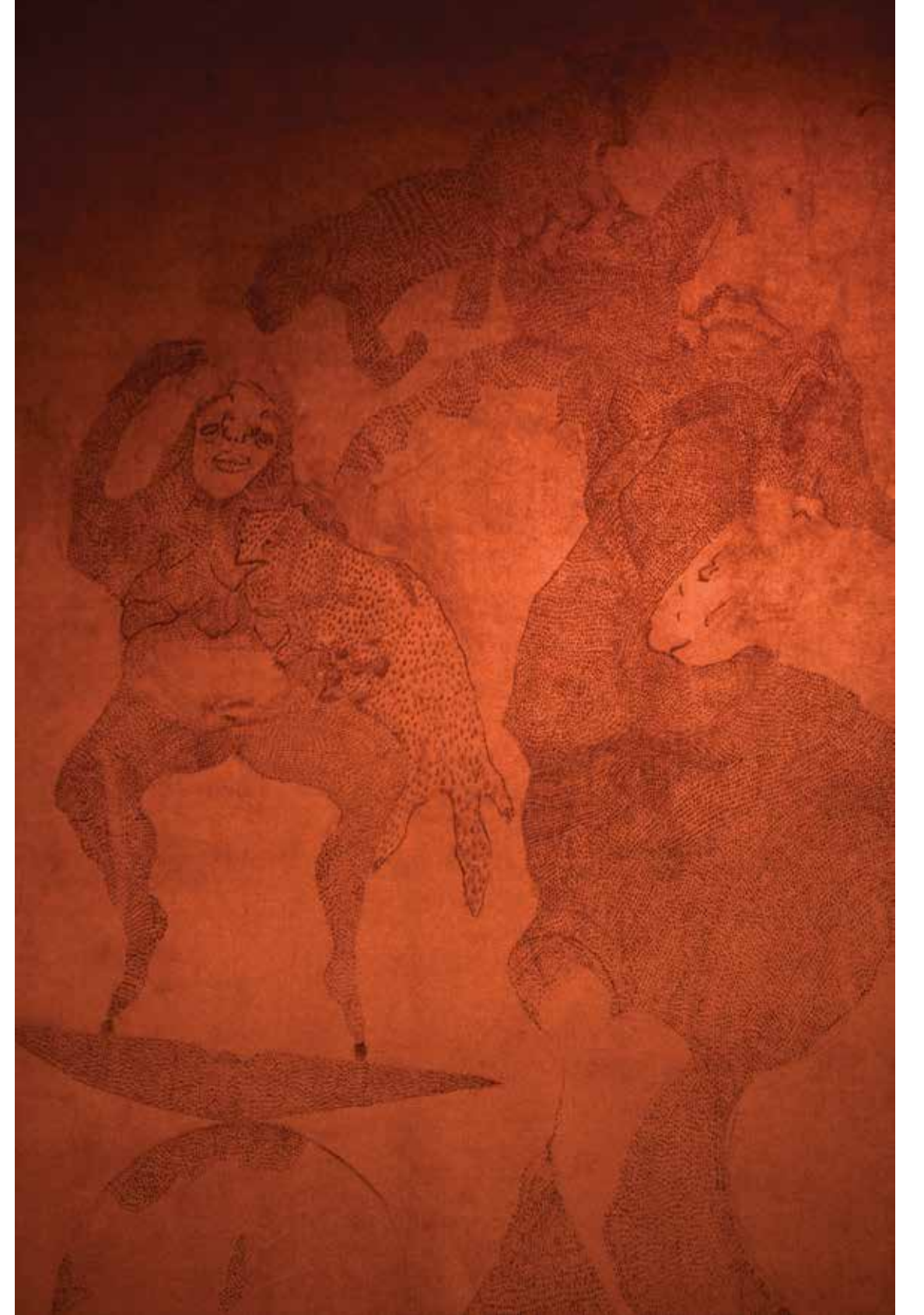
E.Ö.: Pasaj’daki sergide ise doğrudan ses meselesini irdeledik. Hatta başka disiplinlerden katılımcılarla ses meselesini evirip çevirdik. Sorularımız oluştu. Örneğin psikoloji ve sinirbilim üzerinden düşündüğümüzde iç sesimizi dinlemenin, duyma/dinleme eyleminden farkı neydi? Dışardan bir uyaran olmaksızın, düşüncelerimizin sesi beyinde hangi noktaları harekete geçiriyor? Dışardan gelen sesler beynin hangi kısımlarını uyandırıyor?

E.K.: Mani dönemindeki yüksek ses duyarlılığı karşısında depresyon dönemindeki durgunluk. İç sesini duyuyor musun meselesi. Ciddi bir depresyonda iç sesle bağlantı da kopuyor. Sağlıklı olmak o dengeyle ilgili.

N.A.: Bir yandan da rasyonel dünya, aslında sana iç sesini dinlememeni, duyduğunun bir sanrı ya da paranoya olabileceğini dikte ediyor.

E.Ö.: Sergiyle eşzamanlı gerçekleştirdiğimiz konuşmalarda davet ettiğimiz araştırmacılarla bu konuları da konuştuk. Paranoyayla iç sesi ayıran ne?

N.A.: Sergide seslerin tanımlarının yer aldığı “Hassas Sesler Sözlüğü” adlı video da çok ilgi çekiciydi. Ses yok, sesin tanımı var. O sesin bir kimliği var ki okurken, okuduğumuz şeyin sesini duymaya başlıyoruz. Bir dış ses olarak değil, zihnimizdeki bir iç ses olarak. Merak ediyorum, bu işi ortaya çıkarırken etrafınızdaki seslere



kulak verip, kimliği olduğunu düşün-
düğünüz sesleri yazıyla kayıt altına mı
almaya başladınız, nasıl gelişti?

E.Ö.: Yazılamayan, yazıya döküle-
meyen sesleri düşünüyorduk. Oradan
tarife, seslerin, ses çıkaran jestlerin
tanımına geldik.

E.K.: “Cık cık” diye yazılan bir
sesle, sesin kendisi arasında bayağı bir
boşluk var. Yansıma seslerden farklı.
Bu sesi çıkartıyoruz. Ama duyduğu-
muz o dil - damak - diş - hava ilişki-
sinden çıkan sesi harflere dökemi-
yoruz. Bir yandan da, duyduğumuz,
hayatın akışına ait oldukları için en
iyi kayıt yolunun hatırlamak olduğu
sesler var. Duygulanımlar ya da dene-
yimin ortaklığı eşlik ediyor bu seslere.
Buğulu cama parmağını bastırıp aşağı
doğru çekerken çıkan ses gibi. Bir sesi
deneyimlemek söz konusu. Gıcırta-
 deyince karşılamıyor. Sözlükteki has-
sas sesler böyle bir yerden çıktı.

E.Ö.: Sesin izinin peşindeyiz. Ve
uçuyor. Sesleri dinleyip, duyup, vo-
kal olarak tekrar etmeye çalıştığımız
Beyhude Çaba adlı videomuzda da o
var; hafızada yer alan seslerin tarifin-
de de o var. *Hassas Sesler Sözlüğü*’nde
gündelik yaşamda anların deneyimle-
rine dönüp hatırladığımız sesleri not
ettik. Bir ses listesi gibi. Sonrasında
günlerce onları doğru kelimelerle tarif
etmeye çalıştık.

N.A.: Videodaki seslerin tarifini
ve kaydını aynı zamanda jestlerin ta-
rifi ve kaydı olarak da düşündüm. Ses-
leri yazıyla tarif etmenizden nedeni de
bu sanırım.

E.K.: Listelediğimiz sesleri dijital
olarak kaydedip bu kayıtları paylaştı-
mak yerine yazılı tariflerini kullanma-
yı tercih ettik. Nereden geldiğini gör-
mediğimiz bir sesi anlamlandırmak
zor. Sesi duyuyorsun; eğer kaynağını
görmüyorsan tam olarak neye ait ol-
duğunu bilmiyorsun. Kaynağını gö-
remediğimiz ses, her zaman yoruma
açık. Yapmaya çalıştığımız hafızadan
o sesi çağırarak ve tanımlamak. Ortak

hafızada yer alan sesleri detaylı bir
şekilde tarif etmek, hatırlamaya ve
hayal etmeye yer açıyor. Metin kul-
lanma tercihi edebiyata yakın durma
tercihi aynı zamanda. Her okuyucu
kendini hatırladığı şekliyle tarif edilen
sesi zihninde duyuyor.

E.Ö.: Bir sesi yazıyla tarif etmek,
o sesi teknik yetersizliklerden dolayı
kaydedememek gibi bir engeli de or-
tadan kaldırıyor. Artık var olmayan
seslere de yer açıyor.

E.K.: İlginç olan, başka malzeme-
lerle o sesi çıkardığında, o seslerin
kaydından çok daha gerçekçi bir şekil-
de o sesi temsil etmeleri. Kurgu olan
sanki gerçeği anlatmada daha başarılı.
Yine edebiyata, tanıklık ve hayal gücü
ilişkisine dönüyoruz böylece.

N.A.: Pasaj’daki “Hassas Sesler
Sözlüğü” serginizde yola çıktığınızı
halat sesinden bahseder misiniz?

E.K.: Pasaj’ın Karaköy’de olması
bizi yönlendirdi; Karaköy’ü ses üze-
rinden deneyimlediğimiz çalışmalar
yapmaya başladık. Lodosta yaylı çal-
gılar gibi sesler çıkaran eski iskelenin
hafızamızdaki izi yönlendirici oldu.
TMMOB’un zamanında yapmış ol-
duğu açıklamalar iskelenin özelleş-
tirme sonrası ihmaller sonucu bat-
tığı yönündeydi. İskeleyi ana karaya
bağlayan demir zincirlerin çıkardığı
sesler iskelenin batışını da hatırlatı-
yordu. İçinde bulunduğumuz döne-
min ruh haline denk düşen bu sese
yöneldik.

E.Ö.: Aslında ilk odaklandığımız
ve kaydettiğimiz sesler, şehir hatları
vapurlarındaki halatların sesleriydi.
Vapuru iskeleye bağlarken kullanı-
lan yeşil halatların çıkardığı gıcırtilar.
Koskoca gemiyi sadece iki halat bağlı-
yor. Ve bir arada tutarkenki o zorlan-
mayı fark ettiren bir ses bu.

E.K.: Vapuru iskeleye bağlayan
halatların geriliminden çıkan türlü
sesler, ilişki ya da bağ kurma halle-
rimize de denk düşüyor. Pasaj’da ise
Karaköy İskeleyi’ni karaya bağlayan

demir zincirlerin çıkardığı sesleri
kullanmayı tercih ettik. Tedirginlik-
le karışık bir ısırap vardı bu seste.
Ayrıca zincirler, deniz dalgalandıkça,
görüntü olarak da nefes alıp veren
bir organizmayı andırıyordu. Baş-
kalarıyla, kendimizle ya da devletle
ilişkilerimizin, bağların zorlandığı
bir halin cisimleşmiş şekli gibiydi.
Tutunmaya çalışmak, karar vermeye
çalışmak...

N.A.: *Beyhude Çaba* adlı video na-
sıl ortaya çıktı?

E.K.: Malzemeye dokunmak,
onun havasına bürünerek sesini tak-
lit etme isteği vardı orada. Objelerle
çıkardığımız sesleri taklit ediyorduk;
birbirimizi de sözsüz bir şekilde doğ-
ru tınıyı bulmak için yönlendiriyor-
duk. Beden dili devreye giriyordu.
Bilmediğimiz bir dilde konuşmak gi-
biydi. Hem malzemeyle, hem birbi-
rimizle. Eşyanın çıkardığı sesi vokal
olarak taklit etmek aslında imkânsız.
Bu performans KASA Galeri’de, sergi
açılmadan önce gerçekleştirdik. *Bey-
hude Çaba*’yı göstermek konusunda
ben tereddütteydim ama o noktada
Elif’e inandım sanırım.

N.A.: İyi ki sergiye dahil etmiş-
siniz, sergide bulunması önemliydi.
Videoyu izlerken, görsel bir şeyi alım-
lamama rağmen, sese odaklandığımı
anımsıyorum. Videoda bedenleriniz
var ama ön planda ve önemli değiller,
odak noktası ses. Bu yanıyla da baş-
ka soruları ve düşünceleri akla getiri-
yor: Sanat nerdeyse 20. yüzyıla kadar
görme duyusunun ve görselliğin ön
planda olduğu, başka duyuların ar-
ka planda kaldığı bir alan oldu. Sese
odaklanan ilk sanatçılardan biri olarak
Luigi Russolo’nun gürültü resitalle-
rini düşünüyorum. Bir anlamda me-
rakımı da tetikledi, acaba ben yapsam
ne kadarını yapabilirim sorusunu sor-
dum kendime.

E.K.: Bunları yapmak çok öğreti-
ciydi. Duyduklarımı çok iyi hatırlıyo-



Evrim Kavcar, *Geçiş Nesnesi*, 2019,
çelik para kasası içine yerleştirilmiş heykel,
pişmemiş toprak, metal çubuk, miknatis,
4 x 6 x 6 cm
Fotoğraf: Cevahir Akbaş

rum. Biraz daha dinlemek istediğim
anlar oldu.

E.Ö.: Sese odaklanmıştık. Beden-
lerimiz dediğin gibi ön planda değil-
di. Biz şimdi videodaki performatif
süreci davetlerle devam ettirmek, o
(beyhude) çabayı kolektifleştirmek
niyetindeyiz. Dile dökülemeyenin ça-
basını başka katılımcılarla birlikte eg-
zersiz etmek gibi bir düşüncemiz var.

E.K.: *Beyhude Çaba*’da dinledi-
ğim sesi taklit etmekte daha çok zor-
landım. Elimde tuttuğum nesneyle
özdeşleştirdiğimde onun çıkardığı sesi
daha iyi taklit edebildiğimi fark ettim;

yani dokunarak duyduğumda. Kasa
Galeri’nin ilk odasında, sürecimizin
başlangıcındaki ve sonundaki iki iş
birlikte yer alıyordu. Sözlü tarifler ta-
mamen okumaya dayalıydı; perfor-
mans videosu ise daha çocuksu ve dil
öncesiyle bağlantılıydı.

N.A.: Serginizde ses ve duyma dı-
şında, dokunma duyusu da vardı. Oto-
mat kolun kadife üzerinde gidip geldi-
ği ortak işiniz gibi. Kadife dokunması
en zevkli kumaşlardan biri, dokununca
verdiği his de ilginç. İz bırakması da.
Kadifeyi seçmenizden sebepleri neydi?



Elif Öner & Evrim Kavcar, *Tekrar Tekrar*, 2019, kinetik heykel, kadife kumaş, DC motor, 160 x 270 cm
Fotoğraflar: Kayhan Kaygusuz

E.Ö.: Bir süredir kâğıt ya da tuval yerine kadife üzerine toprakla resim yapıyordum. Sergimizde de kadife-yi kullanma biçimimiz toprağa de-ğişimiz gibi; dokunsallıkla ilgili. Dokunsallık ve ses ilişkisinin peşinden gidiyorduk sergide. Kasa Galeri'den önce atölyede yaptığımız denemelerde kadifeyi kullanacağımızdan emin olduktan sonra İMÇ'ye (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) gittik.

E.K.: Kadife kumaşın ortak hafıza-da bir yeri var, küçükken gidilen mi-safirlikler mesela. Ekonomik durumu daha iyi olan evlerde kadife koltuklar olurdu; kadifeye dokunduğunda çı-kan izlerle oynardık. Bu dokunuşun bir sesi de var. Kadifenin rengi ko-nusundaysa sergi mekânının eski bir kasa dairesi oluşu, altın varaklı beze-meleri bizi yönlendirdi.

E.Ö.: Kasa Galeri, banka olarak ya-pılmış bir yer.

N.A.: Bir yandan altın rengi, altın varak Hristiyan ikonografisi temelli resim tarihinde kutsal bir renk.

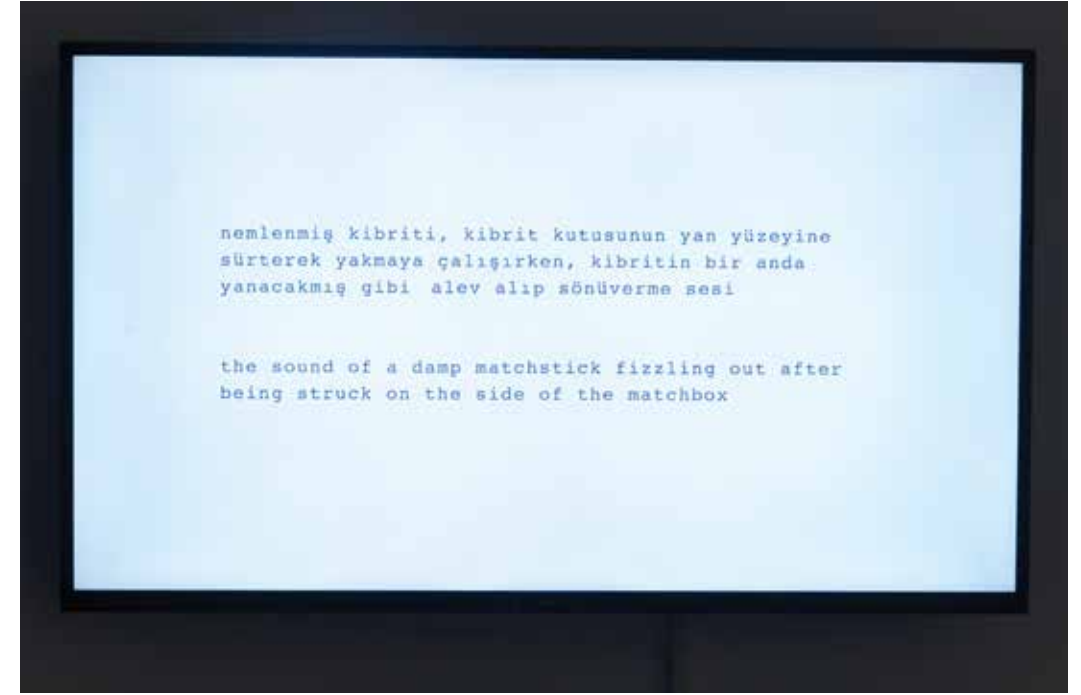
E.Ö.: Evet, dinle de ilişkileneiyor, gösterişle de, parayla da...

E.K.: Şıklık, renk, doku önemliydi. İzi görünür kılması önemliydi. Ses de bir iz çünkü. Dokunmanın bıraktığı izle sesin bıraktığı iz arasında bir ilişki var.

N.A.: Elif senin kadife kumaşın üstüne iğnenin ucuyla tersine hare-ketlerle oluşturduğun desen çok et-kileyiciydi.

E.Ö.: Toprak rengi bir kadifeyi seçtim o iş için. Tekniğin bu derece emek ve zaman gerektirdiğini öngö-rememiştim. Tahminimden çok daha uzun bir süre aldı. Doğaçlama bir de-sendi. Ve deseni oluşturduktan sonra kumaşa değmemek gerekiyordu; do-kunduğun anda desen siliniyordu.

N.A.: Evrim senin Çatalhöyük'ün Oturan Kadını'nı hareketlendirdiğin *İç Ses* isimli videon nasıl gerçekleşti?



E.K.: Animasyonu, çamurdan modle ettiğim heykelciğin dokusunu dişçi aletleriyle kazıya kazıya; yani dokusunu değiştire değiştire oluşturdum. Heykelciğin formunun 14 defa minik dokunuşlarla değiştirilmesi ve fotoğraflanması, animasyonun bir saniyesini oluşturuyor. Yani on dört kare bir saniyeyi oluşturuyor. Elif de işini dokuyu değiştirerek yaptı. İşin anlam boyutu dışında, jest olarak bir örtüşme de var.

N.A.: Sergideki çalışmalarda, kolektif üretimde çok sevdiğim iç içe geçme durumu söz konusuydu; iş-lerin bir kısmı da ortak üretilmişti zaten. Aklıma Hans Arp ve Sophie Taeuber geldi, birlikte üretip kimin neyi yaptığını çok da önemsemeyen bir ikili; bu tavır sanatçı olmaya, sanatçının kimliğine, sanatçı imgesine dair bir şey söylüyor aslında. Buna dair ne söylemek istersiniz?

E.K.: Evet, ayrı ayrı Elif ve Evrim olarak yaptığımız işler var, bir de birlikte ürettiklerimiz var. Hepsi

bir araya geldiğinde güzel bir diyalog oluşturduysa, bu izleyiciye geçtiyse ne mutlu. Bu hissin sebebi Kasa'nın mekânını atölye olarak kullanmamız bence.

E.Ö.: Bütün işler Kasa'nın mekânında ve birlikte çalışırken or-taya çıktı. Bu süreçte Derya Yücel'in desteği çok değerliydi.

N.A.: Sergiye paralel gerçekleştirdiğiniz konuşmalardan bahseder misiniz?

E.Ö.: Sesi dinlediğimiz, birbirimi-zi dinlediğimiz, başka insanların da birbirini dinlemesine alan açtığımız konuşmalardı. Farklı disiplinlerin bir araya gelmesini istedik. Çağdaş sana-tın içine kapanmaya meyilli halinin dışına çıkma arzusundaydık.

E.K.: Merak duygusu önemliydi, konuşmalar ve konuşma sonrası sohbetler yeni bir aradalıklara, yeni diyaloglara ve gerçekten disiplinlerea-rası olan sorulara, paslaşmalara vesile oldu.

Elif Öner & Evrim Kavcar, *Hassas Sesler Sözlüğü*, 2019 video, 5'19" 1280 x 720, H.264
Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz

MİAM Dr. Erol Üçer Müzik Kütüphanesi

SANAT KÜTÜPHANELERİ'NDE SES KONULU DOSYAMIZ KAPSAMINDA İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MAÇKA KAMPÜSÜ'NDE BULUNAN MİAM KÜTÜPHANESİ'NİN SORUMLUSU ÖZLEM GÜRKAN'LA GÖRÜŞTÜK.

YÜCEL MANYAS - ÖZLEM GÜRKAN

Görseller: MİAM'ın izniyle.



Yücel Manyas: İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) hakkında bizleri kısaca bilgilendirebilir misiniz?

Özlem Gürkan: Müzik İleri Araştırmalar Merkezi, kendisi de İstanbul Teknik Üniversitesi'nin eski bir mezunu olan Dr. Erol Üçer tarafından kurucu ve destekçiliği üstlenilerek 1999 yılında kurulmuş. Bu merkez, araştırmacı müzik uzmanları yetiştirmek, müzikal araştırmalar yapmak ve sonuçlarını yaymak amacıyla çalışmalar yürütmekte. Modern lisansüstü müzik eğitimi sağlamak hedefiyle gelecek nesillere müzikal mirasın aktarımını teşvik etmekte, yurtiçi ve yurtdışındaki üniversitelerle koordinasyon halinde benzer programları başlatmakta ve öğrenci değişim programları uygulamakta.

MİAM yaratıcı müzik insanları yetiştirmeyi amaçlayan çalışmalarıyla dikkat çekmekte ve farklılığını ortaya koymakta. Yaratıcılık; farklılaşmak, yenilik ve özgün yaratımlar ortaya koymakla mümkün. Bu süreçte kişinin heyecan duyulan yaratımlar ortaya koyabilmesi özgür ve cesur bir düşünce yapısına sahip olabilmesi ile birlikte öncüllerinden ne derece farklı olabildiğinin bilincinde olmasını gerektiriyor. Müzik dünyasında

önemli yaratımlar ortaya koymuş, tartışma ve heyecan yaratmış çoğu müzik insanı mevcut olanın, kendisinden önce gelenin bilincinde. MİAM bu yaratıcı potansiyelin ortaya çıkabilmesi için gerekli farkındalığın oluşturulduğu ve müzik donanımının sağlandığı özgür ve paylaşımcı bir müzik okulu.

Merkezimiz müzik alanında yüksek lisans ve doktora düzeyinde eğitim veren bir kurum. MİAM'da verilmekte olan eğitim kapsamında Müzikoloji, Müzik Teorisi, Etnomüzikoloji, İcra, Kompozisyon, Ses Mühendisliği ve Tasarımı, Sonik Sanatlar, Müzik Yöneticiliği ve İşletmeciliği uzmanlık alanlarına yönelik eğitimler yer almakta.

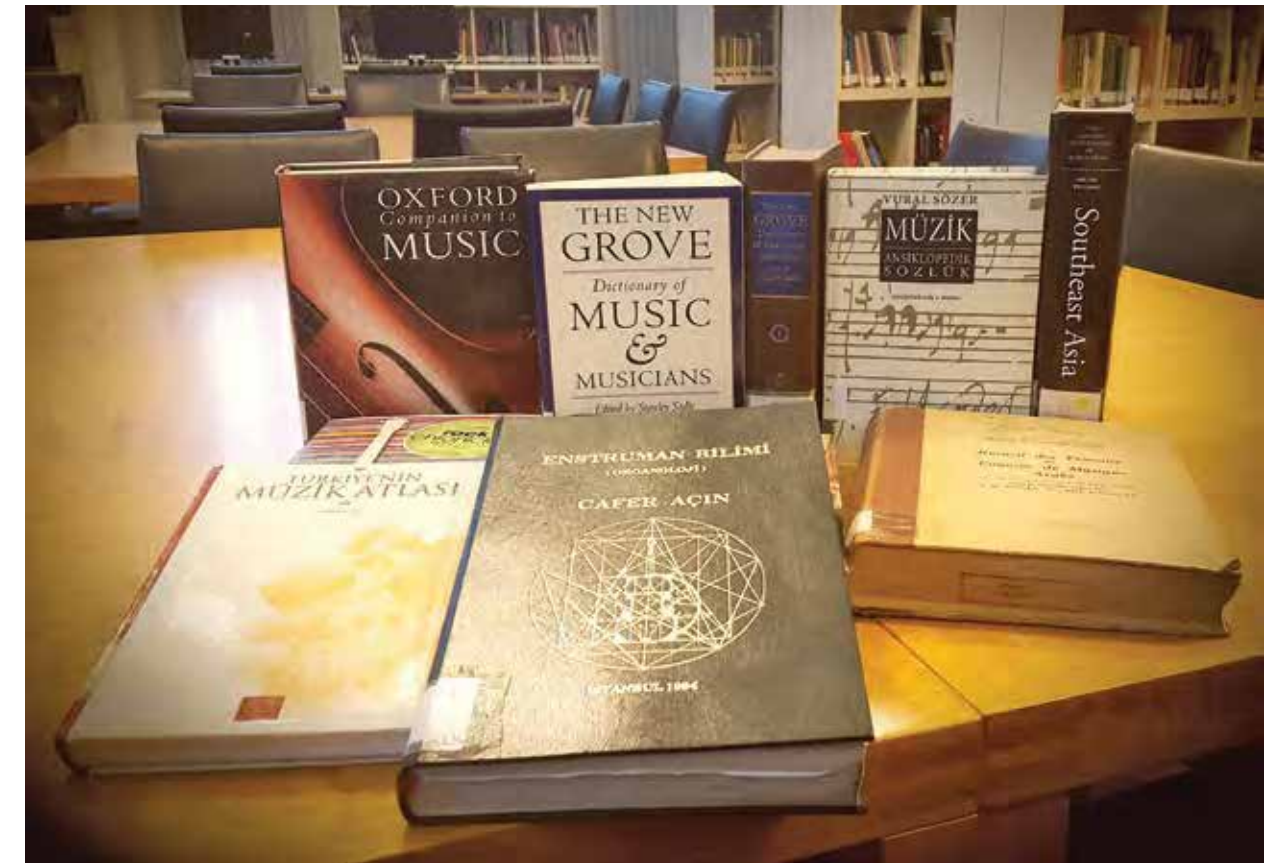
Eğitim dili İngilizce olan MİAM'ın akademisyen kadrosu Türk ve yabancı öğretim üyelerinden oluşmakta. MİAM'ın ulusal ve uluslararası birçok kurumla bağlantısı mevcut. Bu çokkültürlü ortamda yetişen öğrenciler yurtiçinde olduğu kadar yurtdışında da araştırma faaliyetlerine kolayca devam edebilmekteler. MİAM aynı zamanda yerli ve yabancı müzisyen, akademisyen ve araştırmacıların hem Türk müziğini hem de dünya müziğini ayrı ayrı, eşzamanlı ve de bütünleşik olarak deneyimleme fırsatı

bulabildikleri sosyal bir merkez. Bu çalışmalardan çıkan ürünlerin kütüphanemizde yer bulması da yine bizim için özel durum oluşturmakta.

Y.M.: MİAM'ın içindeki oluşumlardan biri olan kütüphanenizin kurulma serüveni nasıl gerçekleşti, bu süreçte vurgulamak istediğiniz noktalar neler?

Ö.G.: MİAM Dr. Erol Üçer Müzik Kütüphanesi, 2000 yılının Mayıs ayında kurulmuş. Kütüphane koleksiyonu müzikle ilgili çok çeşitli kitaplar, notalar, işitsel-görsel içerikten (CD, DVD vs) oluşmakta ve koleksiyon gün geçtikçe yeni materyallerin eklenmesiyle genişlemekte. Kütüphane kataloğunun çeşitliliği lisansüstü öğrencilerimizin ve merkezimizin çeşitli alanlarında çalışmalar yapan araştırmacıların bilimsel ihtiyaçlarını

karşılama amacıyla düzenlenmekte. Kütüphanemiz İstanbul Teknik Üniversitesi Maçka Kampüsü'nde Yabancı Diller Binası olarak bilinen yapının en üst katında hizmet vermekte, şehir merkezine yakınlığı açısından da konuyla ilgili araştırmacılara erişim kolaylığı sağlamakta. Kitap, nota ve basılı dergilerin bulunduğu giriş katı ve CD, DVD ve diğer kitap dışı materyallerimizin bulunduğu asma kattan oluşan kütüphanemizde öğrencilerin ve araştırmacıların kullanımına açık altı adet masaüstü bilgisayar ve sekiz adet müzik dinleme sistemiyle hizmet vermekteyiz. Kurulduğu yıldan bugüne kütüphaneye yapılan çeşitli bireysel ve kurumsal bağışlar sayesinde kütüphane koleksiyonunda önemli ölçüde zenginleşme ve çeşitlilik sağlanmış durumda. Özellikle Borusan Müzik Kütüphanesi'nin ka-





panması sonrasında bu koleksiyonun da MİAM Müzik Kütüphanesi'ne aktarımıyla birlikte kütüphane koleksiyonumuz daha da zenginleşmiş ve büyümüş olarak müzik araştırmacılarına hizmet sunmakta.

Y.M.: Kütüphane koleksiyonunuzu geliştirme politikanız var mı? Yayın seçimini hangi kriterlere göre gerçekleştiriyorsunuz?

Ö.G.: İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik Kütüphanesi İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlı bir oluşum ve yayın bütçesi de yine üst kurumumuz olan üniversitemiz tarafından karşılanmakta. Kütüphane koleksiyonumuzu geliştirmede dikkat ettiğimiz husus; öğretim görevlilerimiz ve öğrencilerimizin araştırmalarına kaynak teşkil edecek ve onları bu konularda destekleyecek yayınlara öncelik vermek oluyor. Bu doğrultuda öğretim görevlilerimiz ve öğrencilerimizden gelen talepler doğrultusunda yayın alımlarımızı gerçekleştirme yoluna gidiyoruz. Zaman zaman kütüphanemizin içeriğine uygun olarak kabul ettiğimiz bağışlar da koleksiyonumuzun gelişmesinde hatırı sayılır fayda sağlamakta. Bu vesileyle bizlere bağışta bulunmuş olan tüm bağışçılarımıza bir kez daha buradan teşekkürü bir borç bilirim.

Y.M.: Kütüphanenizde vurgulamak istediğiniz araştırmacılar tarafından rağbet gören eser ya da eserleriniz hangileri?

Ö.G.: MİAM'da müziğin her alanında üretim mevcut, yeni bir beste, icra tarzı, kayıt tekniği, ses tasarımı, miks, alan çalışması, analiz, araştırma, tez, teori, enstrüman vb. MİAM'da değişik uzmanlık alanlarında eğitim gören öğrenciler kendi alanlarındaki çalışmalar dışında diğer alanlarla da disiplinlerarası çalışmalar içinde bulunabilecekleri bir ortama sahipler. MİAM Müzik Kütüphanesi'nde başka herhangi bir yerde bulunması pek

mümkün olmayan bütün bu çalışmaların içeriklerinin bulunduğu çeşitli kayıtları, notaları ve yayınları bulmaları mümkün. Osmanlı dönemine ait notalarımız ve ünlü bestekâr Cemal Reşit Rey'in hayatta olduğu döneme ait bizzat kendi kütüphanesinde, kendi kullanımında olan bir miktar notayı koleksiyonumuzda bulundurmaktan da memnuniyet duyuyoruz. Çağdaş bestecilerimizden bazılarının ait notalarımız da konunun ilgilileri için kütüphanemizde hazır bulunmakta.

Y.M.: Borusan Müzik Kütüphanesi'nin arşivini de bünyenizde bulundurmaktasınız. Bu süreç nasıl gerçekleşti, kütüphane açısından kazanımları neler oldu?

Ö.G.: 2014 yılında Borusan Müzik Kütüphanesi kapanma kararı alıyor, bu kapanmanın ardından Borusan Müzik Kütüphanesi'ne ait yayınların MİAM'a bağışlanmasına karar veriliyor. Kütüphanemiz açısından bu birleşme büyük kazanımlar sağlamıştır. Yayın sayımız ikiye katlanırken, nitelik ve içerik olarak da büyük gelişme göstermiş bulunmaktayız. Diğer yandan değerli ve tanınmış bir kütüphane olan Borusan Müzik Kütüphanesi'nin materyallerinin kullanıcıları tarafından yine erişilebilir olması sağlanmış, bu değerli birikimin kullanıcılarına bir başka çatı altında da olsa hizmet vermeye devam etmesi mümkün kılınmış oluyor. Borusan Kütüphanesi'nden gelen tüm kayıtların İTÜ Kütüphaneleri katalog sistemine girişlerinin yapılmasıyla birlikte dünya üniversite kütüphanelerinin bağlı olduğu sistem dahilinde tüm bu yayınların görünürlüğü sağlanıyor.

Y.M.: Sayılarla MİAM Kütüphanesi'nden bahsedecek olursak neler söylemek istersiniz?

Ö.G.: Koleksiyonumuz müzik konusu çerçevesinde oluşmuş ve bu



alandaki gelişme göstermektedir. Koleksiyon çeşitliliğimiz kitap, dergi, ansiklopedi, nota vb. basılı yayınlar dışında müzik kayıtlarında taşıyıcılığı üstlenen CD, DVD, kaset, VHS video kasetler, plaklar gibi kitap dışı çeşitli malzemeden oluşmaktadır. Tüm bu basılı ve kitap dışı materyaller toplamı 41 bin kayıtlık bir derme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Y.M.: Kütüphanenizde kullanıcı memnuniyetini artırıcı uygulamalarınız var mı? Varsa bu uygulamalardan bahsedebilir misiniz?

Ö.G.: Kütüphanemizden faydalanmaya gelen tüm araştırmacılara yaptıkları araştırmalarda kaynak sağlama, nitelikli bilgiye, zaman ve emek

kaybını en az düzeyde tutarak ulaşmalarını sağlamak öncelikli amacımız. Okulumuzda eğitim alan öğrenci arkadaşlarımıza yapacağımız bilgi desteği konusunda eldeki imkânlar doğrultusunda her türlü faydayı sağlamayı hedefleyerek hizmet vermekteyiz. Bunun yanı sıra kütüphanelerin bilgiye erişim mekânları olma özellikleriyle birlikte, sosyalleşme ve kültürel paylaşım ortamları olmalarını da amaçlayarak, kütüphanemizde gerçekleştirdiğimiz panel ve konserlerle kullanıcılarımıza keyifli zamanlar yaşatmaya çalışıyoruz.

Y.M.: MİAM Kütüphanesi elektronik kaynaklardan nasıl etkilendi, avantaj ve dezavantajları neler oldu?





Araştırmacılar, kullanıcılardan dönüşler nasıldı?

Ö.G.: MİAM Kütüphanesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Kütüphane sistemine bağlı olarak üniversitenin abone olduğu tüm elektronik kaynak aboneliklerine ulaşabilme imkânını kullanmaktadır. Sahip olduğumuz elektronik kaynak abonelikleri sayesinde güncel bilimsel bilgiye hızlı ulaşabilmemiz mümkün olmaktadır.

Elektronik kaynaklar, her kütüphanede olduğu gibi bizim kullanıcılarımıza da yapmakta oldukları araştırmalarda ve bilgi taramalarında zaman ve emek konusunda büyük kazanımlar sağlamaktadır. Araştırmacılar tek bir taramada binlerce elektronik dergi ve kitaptan sadece konularıyla ilgili olan alanları süzerek bir iki dakika içinde binlerce kaynak arasın-

dan işlerine yarayan makalelerin tam metinlerine erişme imkânına ulaşabilmektedirler. Uluslararası camiada yapılan çalışmaları yakından ve hızla takip edebilme olanakları olmakta, bu sağlanan kolaylıklar ve faydalar da beraberinde olumlu dönüşleri bizlere yansıtmaktadır.

Y.M.: Araştırmacılar MİAM Dr. Erol Üçer Müzik Kütüphanesi'nden nasıl yararlanabilirler?

Ö.G.: MİAM Müzik Kütüphanesi İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlı olması sebebiyle, İTÜ Kütüphanelerinde geçerli olan bütün yararlanma kuralları kütüphanemizde de aynen uygulanmakta. İTÜ öğrencisi ve mensubu olup (akademik, idari) kütüphanede kaydı bulunan herkes ödünç yayın alma ve kurallar gereği bu ya-

yınları elinde bulundurma hakkına sahip. Dışarıdan gelen İTÜ mensubu olmayan araştırmacılarımız ise kütüphane dahilinde ihtiyaç duydukları yayınlardan faydalanma hakkına sahip bulunmaktalar, bununla birlikte dışarı yayın çıkartma hakları bulunmamakta.

Y.M.: Kütüphane kullanıcı profilinizin çoğunluğunu kimler oluşturuyor? Bu profili değerlendirecek olursanız neler söylersiniz?

Ö.G.: MİAM Müzik Kütüphanesi'nin doğal kullanıcılarını öncelikle MİAM öğrencileri ve tüm İTÜ öğrencileri oluşturmaktadır. Bunun dışında MİAM Kütüphanesi daha çok müzik konusuyla ilgili araştırma yapmayı amaçlayan, yeni yetişmekte olan genç müzisyenler, müzik camiasına emeği geçmiş ve kütüphanemizden çeşitli vesilelerle haberdar olmuş belli bir

kitle tarafından kullanılmakta. Ben kendi adıma şunu ifade etmek isterim; bir arada olmaktan büyük mutluluk duyduğum, aramızda zaman içinde güzel tanışıklıklar ve dostlukların olduğu güzel bir toplulukla çalışmanın keyfini yaşamaktayım.



Her Seferinde Farklı Mekân, Farklı Deneyim

SANAT İNİSİYATİFLERİ SÖYLEŞİLERİ'NDE BU SAYIDA MEKÂNSIZ KALAN GÜNDEMİMİZE PARALEL, MEKÂNI OLMAYAN BİR SANAT İNİSİYATİFİ, İZMİR MERKEZLİ GÖÇEBE OLUŞUM 'MONİTOR' VE KURUCUSU NURSAÇ SARGON VAR.

RANA KELLEÇİ- NURSAÇ SARGON

Görseller: Monitor'un izniyle.

Geçtiğimiz sayıda İzmir'den Hayy Açık Alan ile başlattığımız 'Sanat İni-
siyatifleri Söyleşileri' serisinde ikinci
konuğumuz yine İzmir merkezli fak-
kat göçebe bir oluşum olan Monitor.
Güncel sanat odaklı video ve film gös-
terimlerinden yapan Monitor proje-
lerini farklı mekân ve oluşumlarla iş-
birlikleri aracılığıyla gerçekleştiriyor.
Oluşumun kurucu direktörü Nursaç
Sargon ile Monitor vizyonunu, İz-
mir'deki güncel sanat ve kent ilişki-
sini, oluşumun sürdürülebilirliği ve
gerçekleştirdikleri projeleri konuştuk.

Rana Kelleci: Monitor kelimesi
hem odaklandığınız video sanatını iz-
lediğimiz ekranı hem de İngilizce'de-
ki to monitor-izlemek, gözlemek fiilini
akla getiriyor. 2018'in Nisan Ma-
yıs aylarında gerçekleşen ve mülteci-
liği irdeleyen ilk serginizden bu yana,
güncel jeopolitiğe dair etkin ifadeler
üreten sergi ve etkinlikler düzenledi-
niz. Bu oluşumu kurarken aklınızdaki
amaçlar doğrultusunda güncel olanla
bağınızı nasıl açıklarsınız?

Nursaç Sargon: Monitor, düzen-
lediği sergi ve sergilerdeki kavramla-
dan yola çıkarak belirlediği başlıklar
altında yapılan konuşmalarla farklı
disiplinlerden aktörleri bir araya ge-
tiriyor. Kültür sanat yaşamında belir-

li dönemler haricinde İzmir dışarıya
bağımlı olmaya alışmış bir kent. Son
yıllarda görülen tersine göçle birlik-
te kentte sanatsal faaliyet talebinin
arttığını gözlemek mümkün. Çoğu
sanatçı, izleyici ve öğrencinin hareket
halinin kısıtlı olduğu düşünüldüğün-
de, bulundukları şehirde güncel sanatı
takip etmeleri oldukça zor. Herkesin
eşit koşullarda ulaşabileceği kültürel
bir proje olan Monitor, toplumsal ve
eleştirel düşünceyi geliştirerek talep-
lerin niteliğini arttırmayı, yeni bakış
açılarının gelişmesine katkı sağlamayı
hedefliyor. Bunu yaparken ele aldığı
küresel konuları, yerelde kurguladığı
mekânlar üzerinden izleyiciyle bulu-
turuyor.

R.K.: Güncel olanla ilişkimizi mo-
nitörler, ekranlar üzerinden kuruyo-
ruz, medya güncelliği anlamlandırdı-
ğımız görsel kültürü yoğun bir şekilde
etkiliyor ve inşa ediyor. İnişyatifin
özellikle video sanatına odaklanma-
sının bu durumla bir bağlantısı var mı
merak ediyorum. Neden diğer mecra-
lar değil de özellikle video?

N.S.: Monitor, 1980'lerin orta-
sından günümüze İzmir'de kültür
ortamı, kültür politikası ve kentte
gerçekleştirilen güncel sanat etkinlik-

leri ve oluşumlarına bakarak İzmir'de
güncel sanatın geçirdiği değişim in-
celendikten sonra ortaya çıktı. Bu sü-
reçte İzmir'de 1986-1995 arasında
düzenlenen açılım yaratan sergiler,
ardından gelen sessiz dönem, 2000'li
yıllarda ortaya çıkan fakat varlıkları-
nı sürdüremeyen sanatçı oluşumları
ve bunları etkileyen faktörler değer-
lendirildi. Böylelikle İzmir'e güncel
sanat alanında canlılık kazandıracak,
hem uluslararası bağlamı olacak hem
de sürdürülebilir olabilecek bir proje
düşüncesi bu inisiyatifi doğurdu. Vi-
deo, güçlü bir görsel dile sahip olması
ve izleyiciyle kurduğu diyalogun ya-
nı sıra lojistik bağlamında erişiminin
maliyetsiz olması sebebiyle odaklan-
dığımız üretim alanı olarak belirlendi.
Video mecrası aynı zamanda çeşit-
li mekânlara adapte edilebildiği için
kentte farklı mekânlarla kurduğumuz
iş birliklerine imkân tanıyor.

R.K.: Sanat İnişyatifleri Serisi'nin
ilkini geçtiğimiz sayıda Hayy Açık
Alan ile başlatmıştık. Hayy'ın ilk
sergisi "Aynada Görülen Nesneler,
Göründüğünden Daha Yakındır" da
Monitor küratörlüğünde gerçekleş-
mişti. Bu işbirliğinden biraz bahseder
misiniz?

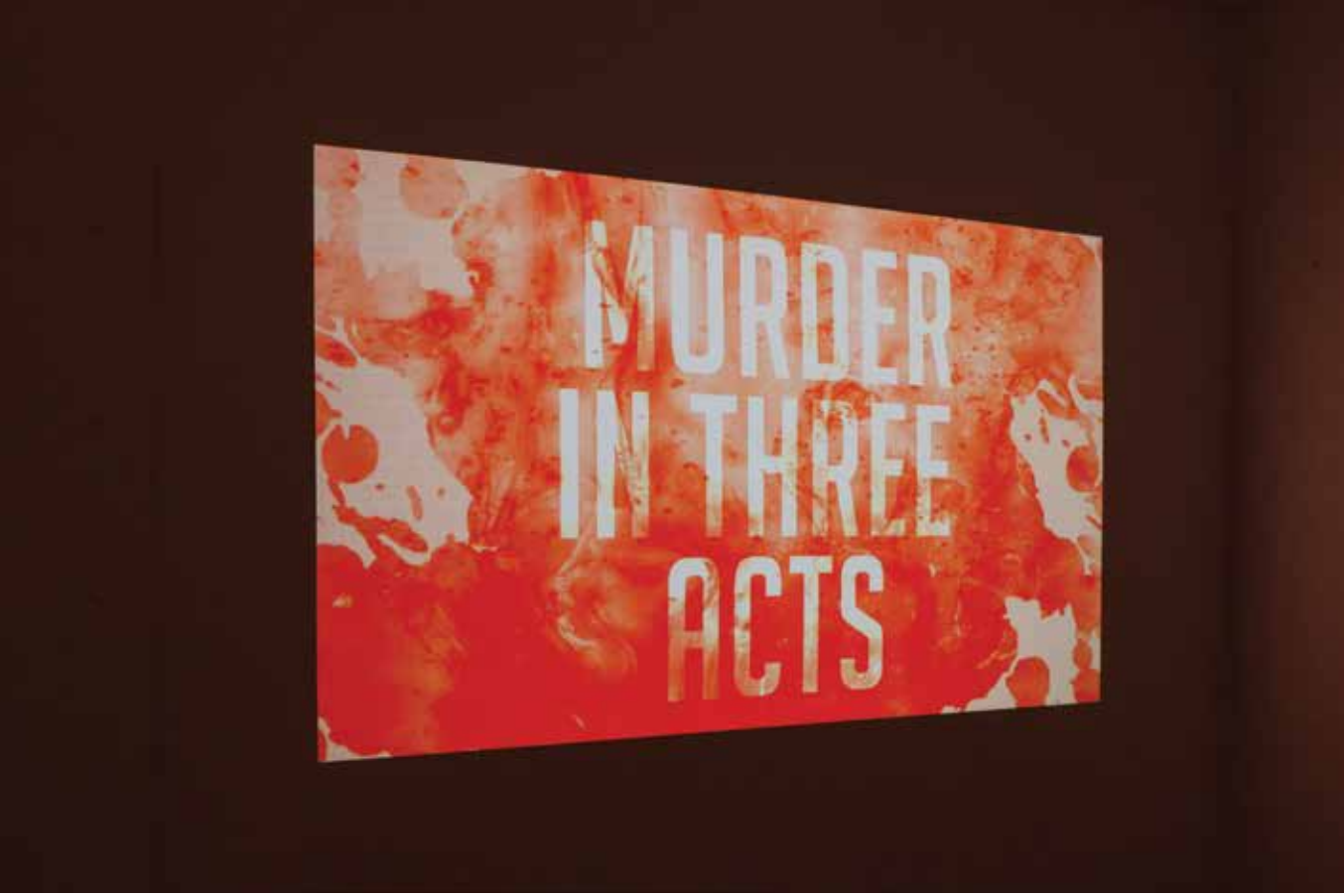
N.S.: Bu sergi görünürlük çağın-
da ortadan kaybolan insanlarla ilgi-
li sessizliğe, şiddetin, mağdurların,
azınlıkların medyadaki temsiline,
ardışık sunulan içeriğin anlamını
yitirip kitlenin duygu ve tepkisinin
yönetilmesine tepki olarak kurgu-
lanmıştı. Sergide Hayy Açık Alan
ve Loading'in önerdikleri sanatçılar
Barış Eviz ve Adem Bulut, Monitor
küratörlüğünde Hito Steyerl ile bir
araya getirilmişti. Bir arada üretme
ve birbirine destek olma pratiği İzmir
kültür sanat alanındaki dinamikler
sonucu gelişen bir yapı. Bu birlik-
teliğin getirdiği alternatif arayışlar
kentte bu alanda bulunmayan müze
ve galeri gibi kurumların yerini dol-
duruyor.



Nursaç Sargon,
fotoğraf: Y. Emre Çetin

R.K.: Şimdiye kadarki projeleriniz
arasından özellikle anmak istediklerin
var mı?

N.S.: Ali Kazma ve Slovenyalı sa-
natçı ikilisi Platearesidue'nun çalış-
malarının bir araya getirildiği "Bağışla
Beni, Daha Yüksek Sesle Konuşa-
mam" sergisi iklim krizini konu edi-
niyordu. Ali Kazma'nın 2013 yılında
ilk kez 55. Venedik Bienali Türkiye
Pavyonu'nda gösterilen video seri-



Aslı Çavuşoğlu, Üç Perdelik Cinayet, Sesli HD film – 3 Bölüm, 1. Bölüm: 8’15”, 2. Bölüm: 7’47”, 3. Bölüm: 6’30”, 2012, “Karanlığı Taramak” sergisinden

si *Rezistans*’a 2015’te eklediği *Kasa* adlı çalışması, olası bir nükleer saldırı, deprem ve küresel ısınma sonucu suların yükselmesi durumunda, bitki genetik çeşitliliğini bir sonraki nesle aktarmak üzere tüm felaketlere dirençli şekilde tasarlanan Svalbard Adası’ndaki küresel tohum deposunu izledik. Çalışmalarının temelini insanlığın tamahkâr ve ihmalkâr davranışları sonucu dengesi bozulan doğaya yönelik pasifliğe karşı mücadelenin oluşturduğu Platearesidue’nun, *Alma Mater* başlıklı video çalışması ise Slovenya’da varlığını sürdüren birkaç buz mağarasından birinde geçiyordu. Çalışmanın odak noktasını, küresel ısınma sonucu hızla erimekte olan buz katmanını oluşturuyordu. Serginin yapılacağı dönem, Atina’nın Mati kasabasında çıkan yangında

Angelopoulos’un arşivi yok olmuştu. *Alma Mater*’de de içinde yeryüzünün hikayesinin gizli olduğu buzulların erimesiyle dünya için benzer bir şey yaşıyordu. Bu sergiyi, sergiden yaklaşık bir yıl sonra yıkılan Austro-Türk Tütün Deposu’nda yapmıştık. O dönem, kent merkezinde bulunan bu binanın yıkılıp yerine gökdelen inşa edileceği söylentileri vardı. Bura’yı sergi mekânı olarak seçmemizin sebebi de buydu. 250 metre yüksekliğinin olacağı söylenen ve mimarlar tarafından kent suçu olarak tanımlanan gökdelen projesi, Mimarlar Odası İzmir Şubesi ve Şehir Plancıları Odası İzmir Şubesi’nin açtığı dava sonucunda iptal edildi.

Kentsel mekânın dönüşümü üzerinden toplumun hafızasını sorguladığı “Burada Hiçbir Şey Olmadı”

isimli bir diğer sergide, Gülsün Karamustafa ve Chto Delat’nın çalışmalarını göstermiştik. İzmir Fuarı döneminde, 1938’de inşa edilip günümüze kadar ayakta kalan ve kentin hafıza merkezi olarak da tanımlayabileceğimiz Kültürpark’ta bulunan Pakistan Pavyonu’nu mekân olarak kullanmıştık. Büyük İzmir Yangını’ndan önce Ermeni Mahallesi olan Kültürpark’ın bulunduğu alan, seneler içinde katman katman kentsel hafızanın işlendiği bir alana dönüşmüştü. Son olarak ise yapılması planlanan kentsel dönüşüm projeleriyle var olan bellek yerinden edilmek üzereydi. “Burada Hiçbir Şey Olmadı”, iktidarın, topluma hükmetme aracı olarak kullandığı mekânda yaptığı dönüşümlerle şekillendirdiği kentsel hafıza üzerinden, hatırladıklarımız ve henüz duymadıklarımız arasındaki mesafeyi kat etmemiz için çağrıda bulunan bir sergiydi.

R.K.: Monitor fiziksel bir mekâna bağlı olmayışıyla göçebe bir oluşum

olarak görülebilir. Göçebeliği yerleşik sistemleri olan, rasyonalist örgütlenmelere sahip modern kurumlara karşı bir alternatif olarak görmek ya da sembolik olarak hareketin bereketi ile ilişkilendirmek mümkün. Sen bu göçebeliği, fiziksel bir mekânı olmama durumunu nasıl değerlendiriyorsun?

N.S.: Göçebe yapıyı sürdürülebilirlik açısından avantaj sağlayacağını düşünerek tasarladık. Bu yapı serginin odaklanacağı konuya göre mekân seçebilme özgürlüğünü de yanında getirdi. İzmir’de, kentin farklı bölgelerinde farklı amaçlarla kullanılan veya kullanımdan düşmüş birçok yer sergi alanına dönüştü. Monitor sergilerinin ardından daha önce bu amaçla kullanılmamış yerler başkaları tarafından da kullanılmaya başlandı ve İzmir yeni sergi mekânları kazanmış oldu. Göçebe yapı, izleyici geliştirme konusunda da katkı sağladı. 2018’den bugüne, 10 farklı mekânda, 15 ülkeden 30 sanatçı ve sanatçı grubunu bir araya getirdiğimiz 13 sergi gerçekleştirdik. Bazıları merkezde bazıları merkez dışında bu-

Basir Mahmood, All Voices are Mine, video, 20’13”, 2018, “Benden Sonra Tekrar Et” sergisinden



Sağ üst:
Ali Kazma,
Rezistans Serisi / Kasa,
tek kanallı video, 3'18", 2015

Sağ alt:
Francis Alÿs,
Paradox of Praxis 5, video,
7'49", 2013, Julien Devaux,
Felix Blume, Alejandro
Morales & Rafael Ortega iş
birliğiyle "Perdenin Arkasında"
sergisinden

lunan bu mekânlarda izleyiciyle buluştuk. Kullandığımız mekânlar içinde belediye binası, oto tamir atölyesi, depo, matbaa, sanatçı atölyesi, ortak çalışma alanı gibi farklı yapılar vardı. Farklı mekânlar için oluşturulan sergi tasarımıyla dönüştürülen yerler, izleyici için de her sergide farklı bir deneyime dönüşüyordu.

R.K.: Sürdürülebilirlik açısından nasıl bir işleyişi var? Örneğin destekçilerinizden biri Kültür için Alan, bu destek programı nasıl işliyor?

N.S.: Monitor olarak Kültür için Alan'a yıllık programımızı hazırlayarak başvuruda bulunuyoruz. Kültür için Alan desteği sayesinde Monitor ilk sene profesyonel ekipmanlara ve kurumsal kimlik tasarımına sahip oldu. Bundan sonra 2019 yılında tekrar almaya hak kazandığı bu fon sayesinde sanatçılara ve konuşmacılara şerefiye verebilme imkânı buldu. Aynı zamanda çeşitli otellerden sanatçılar

ve konuşmacıların konaklaması için sponsorluk aldı. İnisiyatifin göçebe yapısı ve odaklandığı mecra da sürdürülebilirlik konusunda ona avantaj sağlıyor.

R.K.: Son olarak Monitor'un 2020 yılı programında neler var?

N.S.: Monitor, 2020 yılı programı için de Kültür için Alan'dan fon almaya hak kazandı. Bu doğrultuda, 2020'de gerçekleştirilmesi planlanan programda zıt kavramların birbirini tamamlayan varoluşu ile geçmişimizden bağlar ve bunların henüz yaşamadığımız günlere aktarılışı üzerine odaklanılacak. Buna ek olarak, İzmir'in görsel sanatlar tarihine dair verilerin kayıt altına alınmamasından dolayı yaşanan eksiklikleri göz önünde bulundurarak üç yıllık çalışmalarımızı bir kitapta toplamayı hedefliyoruz. Yaşadığımız bu pandemi döneminde Monitor, sergilerini çevrimiçi platformda izleyiciyle buluşturacak.



Bir Balkonda, Bir Akşamüzeri

SOKAĞA ÇIKMA YASAĞINDA, BİR BALKONDA, BİR AKŞAMÜZERİ
OTURUP 2011'DEN BİR OPERA TEMSİLİNİ 'CANLI' İZLEMEK VE SANATIN
AÇIKLANAMAZLIĞINDAN BAHSETMEK.

SÜREYYA EVREN

Sanatçı Marisa Merz ile söyleşi yapma denemelerinde Hans Ulrich Obrist'in başına iki ilginç şey geliyor. İlki özellikle tuhaf: Sözleşiyorlar, buluşuyorlar, tam söyleşiye başlayacaklar Merz masadan kalkıp gidiyor! An-sızın. Geri de gelmiyor. O söyleşi giri-şimi o şekilde bir jest ile iptal oluyor. İkincisinde bu kez kalkıp gitmiyor Merz, ancak tam söyleşi başlamadan önce teybi kapattırıyor, Obrist'e “Tamam sen iyisin güzelsin, konuşalım edelim de, makine sevmiyorum ben, istemiyorum” diyor ve ekliyor: “Ses dediğin yitip gider, yitip gitmesi de gerekir.”¹

Aslında yitip gitmesi gereken ses-leri kaydetmek, yazmak ve sonra da okumak, okutmak üzerine düşünüyorum...

Sanat/ı Açık'lamak

Bu yazıyı ‘koronavirüs günle-ri’nde, hatta sokağa çıkma yasağının uygulandığı bir cumartesi sabahı yazmaya başlıyorum. Dolayısıyla sokağı, dışarıyı hâkimiyeti altına alan olağan ve olağanüstünün yeni ilan edilmiş ritmi kendi iç olağan ve olağanüstüye dair ritimlerle karıştırıyor, birbirine geçiriyor. Kendi iç ritmim, zaten çok karmaşık değildi, daha da sadeleşiyor,

sergi gezerken duyguların yerine ba-karak *Sanat Dünyamız*’daki bu yazı dizilerine başlamıştım, sergi dene-yimlerine bakarak devam etmişlerdi, şimdi de bu deneyimlere eşlik eden açıklamalara yüzümü dönmek isti-yorum. Ve bu çabanın yüzümü fiili-yatta sanatın sadece e-versiyonlarına dönebildiğim günlere denk gelmesi söz konusu sadeleşmeyi kuvvetlen-diriyor. Hiçbir sanat yapıtına bir sa-nat mekânında bakmadan, türlü sanat yapıtı temsillerine evimden bakarak, sanat ve açıklamaları üzerine konuş-manın düzlemine sızıyorum.

Açıklama ifadesini biraz da bir suçlamayı baştan kabullenen muzır refleksle üstleniyorum, sanat hakkın-da sanat eserinin kendisi olmayan (fo-toğraf, video, söz veya başka formlar almış) bütün bilgi biçimlerine, ama özellikle söz/yazı ile biçimlenenlere açıklama gözüyle bakmak mümkün. Açıklama sıklıkla hor görülen bir ifade çünkü gerek iyi, yüksek, saygın, in-celikli, kaliteli, yeni, kapsamlı –hangi sanatsal övgü muteberse bugün artık–bir sanatın, gerekse doğrudan kalbe işleyen ve belki daha az kentli folk-lorik bir sanatın, ister sahici ve haki-ki olsun ister teorik ve araştırmaya dayansın giderek herhangi bir sanat yapıtının, sürecinin veya hatta jesti-

nin açıklama gerektirmeyeceği, eserin kendisinin kendi açıklaması olduğu, olması gerektiği yaygın kabulü var. ‘Bu yaygın kabul ile sanatın deneyi-minin pek çok bilgi biçiminden ge-çen teoriyle koşullanmış deneyimlere dayanması arasındaki gerilime bak-mak acaba bize ne söyler’i kurcalamak istiyorum. Dolayısıyla da daha çok sanat hakkında metinlere, reproduk-siyonlara, ‘metaveri’ye, sanatçı bil-dirilerine, manifestolara, söyleşilerle üretilen bilgiye, fotokopiyle mekâna bırakılan kâğıttaki veya duvar etike-tindeki bilgiye, basın bildirisine, sanat eserinin üzerine sanatçı tarafından yazılan eserin bir parçası olan ve illa ki bir şey açıklamayan ama gayet açıkla-ya da bilen sözlere, eşlik eden videola-ra, podcast’lere, radyo programlarına, (profesyonel) rehberli sergi turlarına, sanatçı, küratör, galerici veya eleştir-men rehberliğindeki sergi turlarına, internet sayfalarındaki içeriğe, sa-natçıların soruşturmalara verdikleri yanıtlarda yaptıkları göndermelere, seminer veya webinar’larda iş ile ilgi-li söylenenlere, en az da sanat tarihi yazımında işin nasıl temsil edildiğine bakmak istiyorum.

Peki, neden sanat eşlikçisi sözlere daha çok, sanat tarihsel sözlere daha az bakmaktan söz ediyorum?

Sanat eserine eşlik eden neredeyse eşzamanlı ve eserle birlikte bir yumak oluşturan, birlikte ‘sanat’ı oluşturan enformasyon kümesini sanat tarihi yazımıyla üretilen bloktan ayırıyo-rum çünkü ister kanona dayanarak ister dayanmadan yazılmış olsun, şe-bekede, kanon dışında ya da kanonda, yapılmış sanat tarihi kurgusunda bir işin nereye yerleştirildiği o iş ile çok az ilgiliyken ve daha çok kurgu hak-kında, inşa edilen sanat tarihi hikâyesi hakkında bir şey söylerken diğer say-dıklarımız, tüm o üretimin bir parça-sı olan enformasyon tipleri, eserden önce, daha eser fiilen üretilmeden ba-zen, kendileri üretilmeye ve izleyiciye ulaştırılmaya başlanan ve eser göste-

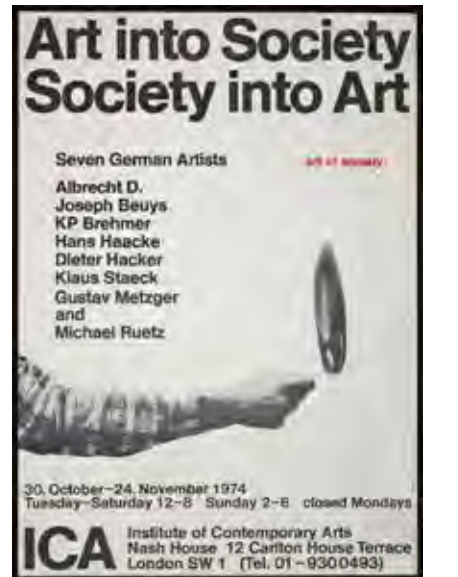
rimden kalktıktan sonra, veya izle-yici eseri deneyimledikten sonra da izleyiciye (artık zaten ziyaretçi değıl-dir) ulaştırılmaya devam eden ‘sanat’ olarak sanat enformasyonu, eserle birlikte yaşayan, ortakyaşarlık ilişkisi içinde olan, eserle birlikte bir yumak oluşturan, sanat eseri var olmasa veya hiç görülmese de var olabilen ‘sanat’, sanat eseriyle bir ortakyaşarlığa (sim-biosis) sahipler ve yapıtın bir obje ol-maktan ziyade bir süreç, tutum, jest, ima, yönergeler serisi vb olabildiği güncel sanat çağında iyice sınırların yokluğuyla ele avuca gelmezleşen sa-nat eserine artık tümüyle dahiller.

“Biz yapıtları müzelerde görerek büyüyemedik, kitaplarda reproduk-siyonlarına bakarak sanat tarihini öğrendik” diyen sanatçıları anımsı-yorum söyleşilerde bir zamanlar ve içinde bulunduğumuz koronavirüs günlerinde iyice görünür hale geldi-ğini düşünmeden edemiyorum bu mesafe ile öğrenmelerin de zaten her zaman –belki farklı ama dahil– birer öğrenme olduğunun.

Hiçbir sanat tarihçisi bir yapı-tı daha üretilmeden sanat tarihine yerleştirmeye cesaret edemiyor ama ‘sanat’ın kendisi, yani eseri sarmala-yan enformasyon üretimi, daha eser ortaya çıkmadan bilgiyi kurmaya da başlıyor ve tabii konumlandırma için ön hazırlığı da yapıyor.

Daha sonra, daha önce değil, bir sanat tarihi yazımı tarafından bir an-latıda bir görev verilecek olan şey, ya-pıtın kendisi, illa ki veya hiçbir zaman değil ama bu ‘sanat’ıyla yapıt, sözüyle, açıklamasıyla, açıklanamazlığını açık-lamasıyla isterseniz, yumağıyla, si-siyle, uydularıyla ama bazen yapıt mı açıklamalarının etrafında dönüyordu açıklamalar mı yapıtın etrafında diye sordurtan, bu ‘sanat olayı’, veya ‘sanat yumağı’ üzerine düşünmek istiyorum bu yazı dizisinde... Gerçi ‘sanat yuma-ğı’ her zaman biraz gevezelik ve boş-boğazlık içerir. Ketum zamanlarında bile bu kez sessizliğiyle doldurmaya,

“Art into Society – Society into Art”,
Londra, ICA, 1974



hareket alanlarını kodlamaya, boşluk bırakmamaya çalışır. Dolayısıyla bu kadar çok sesi düşünmeyi denemek için şu an içinde bulunduğumuz sessizlik günleri, şu an hatta yazıya başlamamın üzerinden bir gün geçti ve şimdi sokağa çıkma yasaklı pazar sabahı balkonundaki sessizlikteyim, sessizlik mükemmel (Cagevari?) bir bağlam değil de nedir? Neden mükemmel: Belki, bazı sesleri anlamak için burada şu anda var olan sessizlik bazı imkânlar açacak. Deneyelim. Sessizlik ve konuşma üzerinde duralım.

Sergiye Vermediğin İşin Açıklamasıyla Katılmak

Veya 1974 tarihli bir sergiye geri gidelim. Londra’da, ICA’de (Institute of Contemporary Arts), ICA küratörü Norman Rosenthal ile yazar ve küratör Christos M. Joachimides’in organizasyonunda gerçekleşen ve bir aydan az süren bir sergi, 29 Ekim’de açılmış 24 Kasım’da kapanmış. Amaç dönemin Alman sanatçılarını Londra sanat ortamına tanıtmak sanki... Ama son derece de politik bir sergi: Başlığını (Art into Society – Society into Art) *Sanattan Topluma – Toplumdan Sanata* olarak Türkçeleştirebiliriz.² ‘Sanat toplum içindir’in bir çeşitlemesi gibi geliyor kulağa – sanat toplum için ve toplum da sanat için ve hepisi politik olarak daha dolu dolu bir yerden sanat ile hayat ve toplum arasındaki bağları sıkılaştırmaya dönük gibi. Katılan sanatçılar Albrecht D. (1944-2013), Joseph Beuys (1921-86), KP Brehmer (1938-97), Hans Haacke (d. 1936), Dieter Hacker (d. 1942), Gustav Metzger (1926-2017), Klaus Staeck (d. 1938) ve Michael Ruetz (d. 1940). Londra’daki sergi, küratörlüğü gene Joachimides tarafından üstlenilmiş, bir yıl kadar önce (31 Mart – 13 Mayıs 1973) Kunstverein Hannover’de gerçekleşmiş *Kunst im Politischen Kampf* (Politik Mücadelede Sanat) başlıklı serginin bir devamı.

Sergiyi Metzger’in sergideki ‘iş’i dolayısıyla hatırlıyorum şu anda. Çünkü şunu merak etmeden edemiyorum, ICA’daki sergi korona günlerine rastlasaydı ve ICA bir e-sergi olarak açmaya karar vermiş olsaydı *Art into Society – Society into Art*’ı, Metzger’in işi ne form alırdı? (Ya Beuys’un işi ne olurdu da denebilir çünkü Beuys tümüyle sergiye gelenlerle etkileşime dair bir karatahta işiyle katılmıştı ama bunu çok kurcalamıyorum çünkü kolayca internet ortamına tercüme edilebilirmiş gibi görünüyor, hatta belki de karatahtadan çok bir akıllı tahtada daha bile keyifle çalışabilirmiş Beuys gibi. Dolayısıyla ilk aklıma takılan soruya dönüyorum, ya Metzger, o ne yapardı, onun işi ne olurdu, nasıl çalışırdı?)

Öğreniyoruz ki 1974’te Metzger sanatın radikal politik dönüşümde oynayabileceği rol konusunda şüpheyle doluydu. Sanat dünyasının kapitalizmle ilişkileri üzerinde durmaktaydı. (Sergideki Haacke işi de tahmin edilebileceği gibi bu alanı sorguluyordu Guggenheim Müzesi üzerinden ama o hâlâ bir sergide yer alan iş idi) hal böyle olunca Metzger fiziki bir iş ile katılmamaya karar verdi sergiye ve onun yerine tam üç sayfalık bir **açıklama** gönderdi! Serginin yedi sanatçısından biri olan, posterlerde ve her yerde görebileceğiniz gibi, bir eserle değil de esersizlikle ama esersizliğin aynı zamanda açıklamasıyla sergiye katılan Metzger’in sergi kataloğunda yayımlanan metni maddi varlıksızlığını anlamlandırıyordu. Burada bir sanatçı grevi de öneriyor, üç yıl süreceğini öngördüğü bu grevle sanat sisteminde devrimci bir dönüşüme yol açmaktan söz ediyordu. “Politik mücadeleye angaje olmuş sanatçılar iki kilit alanda faaliyet gösteriyorlar: Sanatlarını doğrudan toplumsal değişim için kullanmak ve sanat dünyasının yapılarını değiştirmek amaçlı eylemlerde bulunmak. Şu anlaşılmalı ki bu faaliyet illa ki devrimci değil de re-

formist karakterde kalacaktır. Gerçekten de politik faaliyet sıklıkla mevcut düzeni sağlamlaştırmaya yarar hem Batı’da hem de Doğu’da.” Ve devam ediyor Metzger: “Toplumsal değişim için sanatı kullanmak sanatın ve toplumun yakın entegrasyonu zora giriyor. Devlet sanatı destekliyor, korunç gerçekliğini örtecek kozmetik bir paravana ihtiyaç duyuyor ve sanatı büyük insan kitlelerini eğlendirmek, kafalarını karıştırmak, dikkatlerini dağıtmak için kullanıyor. Devletin çıkarları aleyhine olduğunda dahi, sanat devletle göbek bağı kesemez. Devrimin hizmetindeki sanat tatmin edicilikten uzaktır ve güvenilmezdir çünkü sanatın devlet ve kapitalizmle çok fazla bağı mevcuttur.” Sanat grevi döneminde insanların aksine sanatı kuşatan sayısız tarihsel, estetik ve toplumsal meselelere odaklanabileceklerini söylüyordu. Kapitalizm sanatı boğdu diyordu 20. yüzyılda ve “sanatsız geçecek yıllar sanata yeni bir şans verebilir.”

Metzger belki de sergi e-sergiye dönüşünce hayal ettiği sanat grevinin ansızın –o daha deklarasyonunu yapmadan, bir sürprizle– gerçekleşmesi üzerine yazmak durumunda kalacaktı. Veya böyle mi değerlendirecekti? Sanatın toplumsal dönüşüme katkı potansiyeline dair varsayımları protesto etmek ve bunların hiçliğine vurgu yapmak için Metzger eser yerine ama yine de eser olarak üç sayfa açıklama göndermişti.

Bu jestin kendisini de sergiye dair başka metinlerin açıklamakta oluşuna ne demeli acaba?

Basit Kafalı Olabilmek

Açıklama ifadesi sanat dünyasında evet sıklıkla hor görülür çünkü basitleştirme ima eder. Açıklanabilen bir sanat eseri deşifre olan bir sihir numarası gibidir. Bitmiş olur. Şapkadan nasıl tavşan çıkarılacağını söyleyip sonra da şapkadan tavşan çıkarırsan bu bir

gösteri değil bir eğitim olur – veya belki bir seminer. Sanatın açıklama ile bitmek bir yana tersine açıklaması ile başlayacağı düşünülmez. Halbuki, mesela John Cage’in böyle düşündüğü performansları olmuş olabilir mi? John Cage’in performansından önce sahneye çıkıp yapacağı şeyi önden açıkladığı çoğu sunum, performansın anlamına dair değil ama direkt neler içerdiğine dairdir. Ama bazen konuşmalar ile sesler ve müzik birbirine dolanır, bir yapı kurarlar.

Açıklamadan anlamı açan sözü anlarsanız sanata eşlik etmesini anlayışla karşılırsınız, açıklamadan anlamı sabitleyen, paketleyen, kodlayan bir şey anlarsanız –pratikte yoğun olarak kullanır ama– kendinizden uzak tutarsınız. Ve Cage’in 1956’da Merce Cunningham ile ortak bir performanslarından önce yaptığı konuşmada söylediklerini artık o günkü anlamını taşımadan biraz ezbere bir şekilde, bugün anlamı yönetme biçimlerimizin sanat dünyasında daha da örtük hale geldiğini hatırlatmak üzere alıntılırsınız: “Biz bu danslarda ve müzikte bir şey söylemiyoruz. Bir şey söylüyor olsaydık kelimeleri kullanırdık diyecek kadar basit kafalıyız. Söylemek yerine bir şey yapıyoruz. Yaptığımızın ne olduğuna gören ve duyan kişilerin her biri kendi karar veriyor.”³

E-sanat günlerinde açıklamaların bazen pandomim gibi işlediğini de düşüsek mi: Yukarıda sihir/tavşan analojisi yaptığım için aklıma geldi. Ünlü sihirbaz ve kaçış sanatçısı Harry Houdini ‘yanlış şeyleri doğru yapmak’tan bahsettiği kitabında izleyicinin göstericiden uzakta olduğu durumlarda pandomimin epey işe yarayacağını söylüyordu.⁴

Cage’in 1960’ta bir popüler televizyon programına, I’ve Got a Secret’a çıkıp *Su Yürüyüşü*’nü (Water Walk) sahnelemesini düşünelim. Ortam sanat ortamı olmadığı için, gösteri dünyası ortamı olduğu için bu karşılaşma



Valie Export, Tapp und Tastkino, (1968, 1969, 1989)

sıradışı bir kesişme sunuyor. Performansa başlamadan önce Cage işin isminin neden *Su Yürüyüşü* olduğunu şöyle açıklar: “Çünkü iş su içeriyor ve çünkü performansı gerçekleştirirken yürüyorum.”⁵

E-sanatta Eksikliği Hissedilen Shimeji Dostlar

Korona günlerinde, evde kendi özelleştirilmiş istasyonumdan e-sanat gelişmelerini takip ederken aklıma gelen bir diğer eser de Ryan Gander’ın *Looking for something that has already found you (The Invisible Push)*⁶ başlıklı yerleştirmesi. İşin başlığını Türkçeye şöyle çevirebiliriz: *Seni çoktan bulmuş bir şeyi, aramaya çalışmak (Görünmez İtme)*. İş temelde şu hisse dayanıyor, bir galeriye giriyor ve sanat eseri nerede diye bakınıyorsun, etrafta bir şey göremiyorsun, sanat eseri yok ama bir etiket var, bir enformasyon ile karşılaşıyorsun, enformasyonu okuyorsun ve işin ismini görünce hissettiğin hafif rüzgârın sen işi ararken seni çoktan bulmuş olan ‘şey’ olduğunu anlıyorsun. Sanat bu bulduğun şey mi yoksa hissine etikette okuduğun cümleler de dahil mi sorusunu şimdilik bir kenara bırakıyorum ve e-sanat ile ilgili başka bir eksiklik hissine geliyorum. Her şey biraz fazla kontrolünde izleyicinin... Karşıdan kimse gelmiyor. Ansızın içeriye bir rehberli tur grubu dolmuyor. Bir görevli yanaşıp “Ayağımızı o çizgiye basmıyoruz yalnız” demiyor. Shimeji’ denilen internet tarayıcı eklentisini anımsıyorum. Shimeji’yi yüklediğinizde, ekranınıza birtakım küçük canlılar konuk oluyor ve bunlar ekranda kendi kafalarına göre geziyorlar. Hatta bazen sizin bakmakta olduğunuz bir resmi tarayıcıdan çalıp götürüyorlar. Bakamıyorsunuz. Siz bir şey alırken sizi bulan o diğer şeyi düşündürüyorlar.

Engeller her oyunun kurucu öğesidir sonuçta. Elle oynamak yasak olmadan futboldan zevk alınamaz.

Bir Şiirin Anlamı

Edebiyat eleştirmeni Harold Bloom’un bir sözü var: “Bir şiirin anlamı ancak *gene bir şiir* olabilir ama *ancak başka bir şiir* olabilir” diyor.⁸ İlk bakışta bu güçlü söz açıklamaya karşıt gibidir. Ancak şunu da fark edersiniz, şiirin anlamı şiirin kendisindedir, şiir kendi başına orada durur ve anlamını açık etmek için başka herhangi bir şeyi de gereksinmez demiyor. Eğer şiirin anlamı sadece şiirde olaksa bu ancak bir diğer şiir olabilir diyor. Haliyle bir şiirler akışı, şiirler evreni içinde şiirin anlamını

Hiçbir Şey Hissetmemek

Sanatçı bildirileri (*artist’s statement*) deklarasyon ile beyan/açıklama arasında salınır. Açıklama apolojetik, ziyadesiyle mütevazı bulunabilir, iş sanki zayıfmış, kendi anlamı üzerinde duramıyormuş da bir açıklamaya muhtaçmış gibi durmasına yol açabilirken sanatçı bildirisi işin açıklamalar üstü olduğunu bağırır bazen ve böylece sanatçı kendi kendini sanat tarihsel olarak hızla konumlandırmaya gayret edebilir. Bir poetika da sunar sanatçı bildirisi ve sanatın nasıllığına dair tartışmayı eserin içine alır. Piyasanın çok egemen olduğu sanat momentlerinde poetika geriye çekilir ve açıklamalar değer biçme odaklı olur (bu anlamda, gene, hızlı sanat tarihsel konumlandırma denemeleridir).

Açıklamayan, gizemde kalan, iletişmeyen, örneklemeyen sanat havah görür – bu da temelde mistik bir alanda, büyülu bir alanda bir ayağını tutma ihtiyacıdır ki anlaşılır bir ihtiyaç kabul edilebilir.

Fakat günümüzde ilginç olan şeylerden biri de şu: Tam da **açıklamanın kendisi** sanat eserini büyülu yere özenle ve sarsılmaz biçimde koyuyor. Bakınca sanat yapıtında bir açıklanamazlık görmen için gerekli hikâyeyi baştan veren ve seni açıklanamazla karşı karşıya olduğuna dair koşullayan şey olma rolünü açıklama üstleniyor; tam da işin iletişimi işin standart bilgi kiplerinden taşıtığını, hiçbir kalıba girmedığını sana düşündürüyor; tam da işin örneklenişi, sunumu, kadrajlanışı, resmedilişi, hakkında edilen sözlerle kurgulanışı normalde sana hiçbir şey hissettirmeyebilecek bir eserden duygulanımlar icat etmek için seni teşvik eden, cesaretlendiren, kim bilir bazen de aklını çelen kuvvet oluyor... Susanne von Falkenhausen’ın ‘duygulanım teorisi’ (*affect theory*) üzerine zihin açıcı yazısında dediği gibi, Olafur Eliasson’un Londra’da Tate Modern önüne koyduğu eriyen arktik buz bloklarını görmek ve hiçbir



Shimeji internet tarayıcı eklentisinin karakterleri.

bulduğunu anlıyoruz. Bunu sanat yapıtıyla birlikte düşündüğümüzde de yapıtların yapıtları anlamlandırması ile karşılaşırız. Ve bu durumda sanat tarihsel yorum tüm bu şebekeyi okumaya dönük bir şey iken yapıta eşlik eden açıklamalar, tıpkı yapıtların kendileri gibi, birbirlerini açıklar, birbirlerini anlamlandırır. Açıklama bir başka eser olarak da düşünüldüğünde bütün o şebeke, bütün o birbirini doğuran eserler silsilesi göz önüne gelir. Şarkıdan çıkan şarkıdan çıkan şarkı, şiirden çıkan şiirden çıkan şiir birbirini bulur.

şey hissetmemek aslında mümkün ancak esere eşlik eden açıklamalar yumağı hislerini doğurmak, düzenlemek, kışkırtmak veya yüceltmekte fazlasıyla iddialı olabiliyor.

Bloom’un andığı şiirin anlamını gösteren/tutan bir diğer şiiri şebeke-nin bir diğer ögesi diye görebileceğimiz gibi bir rekabet unsuru olarak görmek de mümkün. Sanatta sanata içkin bir başarı olmasa da neyin yapısı olduğuna dair bir tartışma izleyicinin neyin izlenesi olduğuna dair arayışına müdahale edebilir.

Mecra ve Rekabet de Açıklar

Korona günlerinde bütün sanatın e-sanat olması sanat eserinin bir imaj olarak çevrimiçi içeriğe dönüşmesine de yol açtı yer yer. Sanat eseri bir imaj olarak çevrimiçi olduğunda diğer binlerce e-imajın rekabetinde bulur kendini. Bütün telefonlarla çekilen fotoğrafların, görselleri işleyen, üzerinde oynamaya imkân tanıyan platformların, yazılımların, ekran kalitelerinin, teknolojilerin ve bunları kullanma taktik, strateji ve hünerlerinin rekabetinin içindedir. Galerideyken, bunların tümünü kullanıp kendini başka bir mecra, beyaz kübe atabiliyor, ayrı bir şey olarak rekabetten azade olabiliyordu. Rekabeti sadece kendisi ve anlamı arasında, kendisi ve ekosü, kendisi ve gölgesi arasında tutabiliyor ve bir Red Kit gibi gölgesinden hızlı silah çekebiliyordu. Öte yandan e-sanat dünyasında gölge Red Kit’ten hızlı silah çekmektedir.

Ölü Adamın Canlı Spermleri

Susana Pilar’ın *El escandalo de lo real*¹⁰ (Gerçeğin skandalı) başlıklı tuhaf performansına bakalım bir de. Pilar 72 saat önce hayatını kaybetmiş bir adamın hâlâ hayatta olan sperm-leriyle kendini döletiyor. Kendini hamile bırakıyor gerçekten ölü adamın spermleriyle. İnternette dört dö-

nüp daha fazla bilgi arıyorum bu işle ilgili ama pek bir şey bulamıyorum. Tıbbi raporun hamileliği onayladığını öğreniyorum.

Susana Pilar Delahante Matienzo’nun deneyinin yaşamın nerede başlayıp nerede bittiğini belirsizleştirdiğini okuyorum. Tıpkı sanatın nerede biter nerede başladığının belirsizliği gibi diye düşünüyorum. Ve şimdi özellikle pek çok sergi açıldıktan çok kısa bir süre sonra korona salgını yüzünden kesilmişken, ansızın kapanmak zorunda kalmışken bu hissi hatırlamak daha kolay. Bir sergi bittikten sonra dolaşımdaki enformasyon ölü adamın Pilar’ı döleyen canlı spermi gibi başlangıcı ve sonu karmaşıklştırıyor belki de, biraz düz bakarsak. Daha çetrefil bakmak da istiyorum ama e-sanat avcılığında daha derine gidemiyorum. Pilar’ın kendine ölü süsü verip çektiği fotoğrafları içeren başka bir işine rastlıyorum. Pilar ölü mü, canlı mı, hamile mi, doğurdu mu, çocuk dünyaya gerçekten geldi mi, ölen adam kimdi?

E-sanat Tüketmek İçin Gereken E-emek

Hemen bütün sanatın e-sanat olması sanatı ilk bakışta daha kolay erişilebilir yapmış gibi göründü pek çoklara. Ama daha kolay gerçekleşen şey kapıdan içeri girmek sadece... E-sanat tüketmek için de gereken bir zihinsel e-emek söz konusu ve bu gayret de izleyiciye güç gelebiliyor. Mesele sanatın erişilebilir olmaması değil, zor içerikler önermesiymiş. Kısa zamanda o ya da bu bahaneyle bunların yerine daha az zihinsel emek gerektiren başka pencerelere göz çevrildiğinde her zaman iyi bir açıklama takip ediyor, ya ‘et mundar’, değmiyor, ya da ‘üzme kendini zaten yorgunsun’, değmez.

Sanal Olanın İkame Olmaktan Çıkması

Deneyim ile açıklama arasındaki gerilim E-sanat günlerinde yepyeni



bir boyut aldı. Küresel eve kapanma dalgası Mart ayında çok büyük yaygınlık kazanınca dünyanın hemen hemen bütün sanat kurumları kapılarını kapattılar. Sanatı artık fiilen deneyimleyemeyecektik, sanat mekânlarında göremeyecektik. Bunu çok çok kısa bir sürede sanat kurumlarının yoğun e-sanat içerik sunumları izledi. Sanal turlar, 360 dereceler, bilgilendirmeler, kurslar, seminerler, incelemeler, hepsi aktı.

Sanat kurumlarının ezelden beri çevrimiçi içerikleri zaten vardı. Yeni olan neydi? Sanat kurumlarının bazıları sanal etkinliğe daha fazla bazıları daha az önem veriyordu ama hepsi elzem bir ayak görüyorlardı sanal varoluşu. Fakat sanal varoluş mekândaki varoluşun bir destekçisi, bazen bir temsili bazen bir hazırlayıcısıydı; halbuki korona günlerinde sanal varoluş ana ve tek varoluş oldu sanat kurumları için. Artık bir şeyin temsili değildi, mekândaki bir şeyi ikame etmeye kalkışan ve bunda başarıya ulaşan veya başarısızlığa uğradığı söylenebilecek bir şey değildi sanal sergi turu. Var olan tek şeydi. O sergi o anda sadece o sanal tur ile vardı.

Bu şu da demek: Sanat kurumunun esas sunduğu ve yönettiği orada bir yerde var olan fiili bir mekân ve bu mekânı dolduran uygun bulunmuş düzenlemeyle objeler ve hareketler iken e-mekân da bu fiili mekânda yapıp edilenlerin temsili sunumu, tanıtımı, belgelenmesi, röprodüksiyonu, açıklaması, ‘metaveri’si idi, ama eve kapanma sonrası e-sanat günlerinde ansızın internet eldeki çalışan, işleyen tek mekân oldu. Ve hal böyle olunca ana içerik e-içerik oldu. Bazı müzelerin, galerilerin, kurumların korona günleri e-sanat sloganları bunu özellikle vurguladı.

Uzun süredir kendi kulvarında var olan sanal sanat içeriği yapısal bir değişikliğe uğradı böylece çok kısa bir sürede: Artık o ana içerikti ve tek sunulabilen içerikti, başka bir şeyin

temsili değildi. Ve dahası artık onun sunduğu deneyim tek deneyimdi, asla başka bir deneyimin açıklaması, kaydı, röprodüksiyonu değildi.

Hatta en güzeli, canlı tadı verilmiş banttan yayınlarda, sözgelimi banttan opera yayınlarında yaşandı. 2011 tarihli bir operanın kaydının 2020 yılında 17 Nisan gecesi canlı yayımlanması, sınırlı süre için erişilebilir tutulacağını ilan edilmesi, izlerken YouTube’da sağda sürekli binlerce yorum yazmamız, canlı efektini hepsi çok başarıyla verdiler ve canlı yayının aslında canlı muamelesi yapılan yayın demek olduğunu da tanıma eklediler. O anda gerçekleşen olayın gene o anda gösterilmesi demek değildi canlı yayın – aynı anda bulunması gerekenler gösteri ile izleyici değil izleyici ile diğer izleyicilerdi.

Canlı banttan yayınlar güçlü bir birliktelik hissi de verdi ve ihtiyaç duyulan, tüketilmek istenen şeylerden başlıcasının bu olduğu da görüldü. Deneyimler ortaklığı ile sanat deneyimi eşzamanlılık ve eşmekânlılık istiyor. Mekânın sahici mi sanal mı olduğu zamanın gerçekten canlı mı yoksa canlı süsü verilmiş banttan mı olduğu o kadar önemli değil. İkinci bunlar. Birincil olan eşzamanlılık ve eşmekânlılık ‘deneyimi’ belli ki.

Evden sanatın önemli özelliği özelleştirilebilirliği ise bir diğer özelliği de tabii disiplini zorlaştırması. Mekânsal ve sürüsel hiçbir dayatma olmadan bir e-sanat mekânından içeri girmek ve bir sanat eserine elektronik ortamda yaklaşıp onu incelemek için gerekli enerjiyi ve kuvveti bulmak her an herkes için kolay olmadı.

Ekstra motivasyona ihtiyaç duyulduğu görüldü. Özellikle de diğerleriyle birlikte içeri girme diye bir ihtimalin kayıp olduğu durumlarda.

Sanal sanat turuna gitmek için gerekli motivasyonu bulmayı zorlaştıran birincil sebep herhalde sanal sanat müzesi gezmenin ayrıcalık duygusunu baştan iptal etmesi. E-sanat evrenin-

de elitizm sıfır. Sanal sanat turlarına gitmekte zorlanmamızın bir sebebi de bu – inkâr edebileceğimiz kadar bile elitizm ödülü yok. “Ben şuradaydım, ben buradaydım” diyemiyorsun, içinden bile. “Yorulдум ama koskoca bilmem ne müzesini gezdim, buralara kadar gelip yollarda helak oldum ama X sanatçının bu unutulmuş enteresan sergisini kapanmadan yetiştirip görmeyi becerdim. İyi oldu.” Ve mesela galeri de boşsa ve siz zile basıp tek görevlinin gelip kapıyı açmasıyla içeri girdiyseniz. Deneyim maksimum. Siz ve mekân ve eser. Belki elinizde bir açıklama fotokopisi. Bir iki söz eden kıbar bir görevli... Belki şans o ki sanatçının veya galericinin kendisi. Özel bir an. Orada olmak için tek gerekçe eser kesinlikle değil – tüm bunların toplamı zaten deneyimlemeye değer bir yekûn.

Ama şimdi e-sanat çağında bir esere doğru yola çıkmak için –yani bir iki parmak ve göz hareketiyle doğru yerlere seri şekilde yönelmek için– fazla bir uğraşa gerek olmaması bunu bir ayrıcalık olmaktan da çıkarıyor. Ulaşılanın sanat eserinin kendisi olup olmaması da tabii ayrı bir tema...

Louvre e-müzesine gittim, Göbeklitepe e-müzesine gittim diye arkadaşına anlatabilirsin ama bunu gerçekten ilginç ve yapılası bulursa bir dakika içinde o da e-Louvre’da olabilir. Senden dinlemeye devam etmek zorunda değil. Sen ama yorumunla fark yaratabilirsin – açıklamanla. Deneyiminle değil –orada olabilmek süper kolaylaştırılmış durumda ve kendi başına değerli değil– ama açıklamanla –deneyimi nasıl anamlandırdığınla– kendi ‘açıklanamaz’ deneyimini inşa edebilirsin. Dolayısıyla eser röprodüksiyonuyla öne çıkmakla kalmıyor izleyici deneyimi de röprodüksiyonla öne çıkıyor.

E-eserlere Yaklaşmak, Biraz Daha Yaklaşmak

Bu durumda bir başka mesele sanat eserinin mekânda olduğundan

aslında daha fazla öne çıkması. Sanat eseri daha mühim hale geliyor. Malzeme önemsizleşiyor, mekânsal düzenleme önemsizleşiyor, edisyon meselesi önemsizleşiyor, dijital imajlarla rekabet edebildiği ölçüde sanatsal imaj ve eserin ne yaptığına dair daha kolay sorgulanabilir hale gelen hikâyesi kalıyor. İşçilik, emek, ince iş önemsizleşiyor, algı yanıltma işleri, optik illüzyonlar önemsizleşiyor, kaliteli detay, iyi uygulama, güzel yan yana getirmeler, arka plana ve mekânsal deneyime küratoryal özen önemsizleşiyor.

Biraz avangard sanat dönemlerindeki gibi belki. Avangard sanat da sonuçta her zaman açıklaması ile el ele gitmiştir; manifestolarda olduğu gibi kolaylaştırmak için bazen ama bazen de keskinleştirmek için. Bir sanatsal manifesto mutlak açıklama değilse nedir? Bir grubun manifestosu grubun sadece kendi işlerini değil işlerinin konumlandırılmasını da açıkladıkları bir mutlak açıklama metni gibi işler. Yıkıcı metin jestiyle yapılır ama ilk işlevi kanona kendini monte etmektir, kanonun, sanatın ve hayatın neliğini yorumlar manifestolar ve kendilerini bu toplam içinde nasıl okuyacağımızı açıklarlar. Hem de pek itiraz dinlemezcesine ve ikna etmekten çok etki altına almak üzere. Yani bir anlamda sanat tarihi kurgusuna ekleme çıkarma yapmak yerine her seferinde onu bir ucundan kapmayı deneyerek.¹¹

Dönüp dolaşıp Joseph Beuys 1965 tarihli *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır*¹² performansında ölü bir tavşana resimleri nasıl açıkladı diye sormalıyız belki de... Beuys ne açıklıyor? Açıklanamazlığı mı? Alıcı neden ölü olmak zorundaydı? Ve bir hayvan? Resimleri neye anlatıyoruz –imkânsıza mı?

E-sanatta hikâyenin önemi artıyor dedik. Hikâye dışında bir şey yok. Ne yapmış? Bu bir ne? Müzik internet üzerinden geldiğinde –nicedir– çok



Harry Houdini

güzel olabiliyor, söz/yazı çok güzel olabiliyor, görsel sanatlar nasıl çok güzel olabilir? Ya güncel sanat?

Mekânsızlaşma yerleştirmeyi, video sanatını, ses sanatını ve benzerlerini tümünden dönüştürüyor.

Burada obje karşıtı süreç ile hikâye ve jest yanlısı avangard atılımla ilginç bir kesişme var, sanat hayat, hayat da sanat oluyor çünkü hayat sanal, sanat da sanal oluyor – sanalda herkes birleşebildiğinde sanat ile hayat birleşebilmiş gibi hissettiriyor.

E-objeler

Bir başka şeffaflık da şu ki elitizm diye kodlanan şeyle uğraş vermekten imtina etmek arasındaki bağ da biraz görünürleşiyor. Yani müze orada, opera orada, iyi filmler, iyi tiyatrolar, iyi kitaplar, hepsi erişilebilir olarak orada ama erişmiyorsun. Çünkü fiziki emek değilse de zihinsel emek istiyor. Üşeniyorsun, eriniyorsun ve artık ona elit de diyemiyorsun çünkü hepsi orada, el altında. Sıkıcı diyorsun.

Ve internet göstermiyor belki ama gayet başarıyla ‘objeleştirebiliyor’. Obye sanalda da daha az yoruyor.

Hayatla sanatın ilişkisi tartışmasını hep diri tutmuş avangardın yıkımı öncü fikrinin askeri bir terim ve lineer bir terim olarak değersizleştirilmesiyle büyük ölçüde yaygınlaştı. Öncünün yokluğunda sanat da hayata doğru gitmek için bir neden bulamadı ve objeye doğru gidişini hızlandırdı. Öyle ki performans sanatının kendisi bir fikir, bir konsept olarak objeleşti. Büyük bir performans sergisinde yaşadığın deneyim temelde o performansta olmak deneyimi – performansın amaçladığını metinleştirdiği deneyim değil. Instagram ve benzeri platformlar da objeleştiriyor.

Objeleşmiş iki boyutlu sanatı geçmişe dair bir şey olarak kodluyor güncel sanat alanı ama sonra küresel piyasa geri alıyor objeyi, büyük kitlelerin daha da büyüdüğü, milyonlarca

dünya insanının büyük kentlerdeki büyük modern müzelere aktığı yıllar doğduğunda o kitlelerin hem eğitilmesi hem de büyülenmesi gerekiyor ve objeleşme geri dönüyor böylece.

Deneyim ve E-orjiler

Daha da deneyime dayanan alanlar var. Sözgelimi tensel temasın ve diğerinin bedeninin kaybolduğu bir zamanda en az 70 kişinin katıldığı çevrimiçi orjilerin organizasyonu bu gibi boşlukları kapatmak için düzenlenmiş benziyor. Koronavirüsten ölüm korkusuna karşı yaşam ifadesi olarak bakılabiliyor bu etkinliklere.¹³

Valie Export’un 1960’lar feminist sanatı deyince akla gelen temel performanslarında *Tapp und Tastkino* adlı işini anımsıyorum. Gene, e-sanat günlerinde olsa ne anlama gelirdi, nasıl çalışırdı diye düşünerek. Valie Export, 1968-1971 arasında Avrupa’da 10 kentte göğsünde bir sinema kutusu ile bu performansı gerçekleştirmiş. Temelde performans izleyicilere ellerini göğsündeki kutuya sokmalarını söylemesi ile başlıyor ve sonra izleyiciler bir noktada başlarını kaldırıp illa ki sanatçıya bakıyorlar.¹⁴

O anın bir karşılığı e-sanatta var mı acaba? O baş kaldırıp sanatçı ile göz göze gelme ve mimiklerin karmaşıklaşması anının?

Sanal çağda ellerimiz daha da derinlemesine kutunun içinde. Ama galiba kutu kimsenin göğsünde değil...

Güzelliği Değil Güzelliğe Erişebilirliğini Sevmek

László Krasznahorkai, *Seiobo Orada, Aşağıdaydı* romanında, ki sanat işçiliği, tutkusu, ince işçilik, özen, yaratıcılık, deha, takıntılılık, beceri, azim, ısrar, odaklanma, istidat vb gibi sanatsal temaları her sanat okuru için heyecan verici olabilecek pasajlar içere içere katederken, bir yerde bir Büyük Kraliçe hikâyesi anlatıyor.¹⁵ Anlatıya göre bir gün bir kral çok gü-

zel bir eş alır. Ancak yeni kraliçeye kral aşırı hayrandır. Onun güzelliği dışında gözü hiçbir şey görmez. Varsa yoksa büyük kraliçenin muhteşem güzelliği. Böylece Büyük Kraliçe, kralın yaydığı bu *aura* ile iki kat önemli bir güzelliğe sahip olur herkesin gözünde. Fakat Büyük Kraliçe’nin bir kusuru vardır. Sevmek istemekte, halkın kendisini çok sevmesini arzulamakta, bunu çok önemsemektedir. Bu amaçla sık sık halkla bir araya gelir ve her seferinde büyük kalabalıklar onu görmeye akın edince ne çok seviyorum diye düşünerek kendinden geçer. Halbuki, sonradan öğreniriz ki, kraliçe halkın onu sevdiğini görmeyi arzularken, bu sevgi aslında gerçek değilmiş, “Kraliçe’yi gördükleri zaman sevinç çığlıkları atanları, coşkuyula bağırانları aslında büyüleyen şey *görebilmek, seyredebilmekmiş*”.

Bunu korona öncesi sanat deneyimlerimizde çok yaşıyorduk, şimdi de e-sanata uyarlamaya çalışıyoruz. Sevgilisine çok hayran kralın yerini sanatsal açıklamalarımız tutuyor, fotoğraflarımız, videolarımız, sözlerimiz, imzalarımız, hepsi ve o açıklamaların etkisiyle sergiye gittiğimizde sergi onu seviyoruz diye sevinirken biz aslında sergiyi *görebilmeyi* seviyoruz, *seyredebilmeyi* seviyoruz.

NOTLAR

- Hans Ulrich Obrist, “I Learned Enormous Things”, *Frieze*, Ekim 2019, Sayı 206. <https://frieze.com/article/i-learned-enormous-things-hans-ulrich-obrist-remembers-marisa-merz-1931-2019>
- Sergi hakkında bilgi için bkz. <https://archive.ica.art/whats-on/art-society-society-art> ve <https://www.studiointernational.com/index.php/art-into-society-seven-german-artists-review-institute-of-contemporary-arts-ica-london>
- “Günümüzde...”, John Cage, *Seçme Yazılar* içinde, haz. ve çev. Semih Fıncıoğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 105-106.

- Harry Houdini, *The Right Way to do Wrong*, Melville House Publishing, Brooklyn ve Londra, 2012, s. 13.
- Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U>
- Bkz. <https://www.estherschipper.com/exhibitions/747-museum-with-ryan-gander/>
- Bkz. <http://shimejis.xyz/>
- “The meaning of a poem can only be a poem, but *another poem — a poem not itself*.” Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1997, s. 70.
- <https://frieze.com/article/trouble-affect-theory-our-age-outrage>
- Bkz. http://www06.zkm.de/zkmarchive/www02_religion/mediumreligion/index_com_content_article_69_susana-pilar-delahante-matienzo_53-4.html
- Barış Acar *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*’da çok iyi tartışıyor bunu. Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 15, d. 2.
- wie man dem toten Hasen die Bilder erklär*, 26 Kasım 1965, Galerie Schmela, Düsseldorf, Almanya.
- Bkz. <https://www.playboy.com/read/rise-of-the-online-orgy> *Playboy* dergisinin de korona günlerinde basılı dergiyi kapatıp çevrimiçi faaliyetlere ağırlık verdiği, Instagram takeover’lardan egzersiz programlarına çeşitli ikamelere yöneldiği okunabiliyor: <https://designtaxi.com/news/409448/Playboy-Brings-Playmates-Adult-Stars-Online-After-Suspending-Print-Magazine/>
- Bkz. <https://www.moma.org/collection/works/159727>
- László Krasznahorkai, *Seiobo Orada, Aşağıdaydı*, çev. Gün Benderli, Can Yayınları, İstanbul, 2019, s. 31.
- Tüm notlardaki bağlantılar için erişim tarihi: 23.04.2020

Müzeleri Yeniden Düşünmek: Çevrimiçi Dünyada Bilgi

İÇİNDEN GEÇTİĞİMİZ PANDEMİ SÜRECİNDE SAĞLIK ÖNEMLERİ KAPSAMINDA TÜM DÜNYADA MÜZELER FİZİKİ MEKÂNLARINI KAPADI, DİJİTAL FAALİYETLERİNİ ARTIRDI. MESELENİN BOYUTLARINI, NELERE YOL AÇABİLECEĞİNİ VE ŞİMDİYE KADAR NELER YAPILDIĞINI İNCELEDİK.

HATİCE UTKAN

Görseller: Müzelerin izniyle.

Çok değil, bundan birkaç ay önce, *Art Newspaper* dergisi, her yılın sonunda yaptığı müze araştırmalarının yenisini yayımladı. 2019’un en çok gezilen müze sergileri haberinde müzelerin farklı incelemeleri yer alıyordu. Bu araştırmalara bakılacak olursa birçok müze müdürü tek bir konu üzerinde hemfikirdi: Müze dünyasında her şey sayılar üzerine dönüyordu. Hangi sergiyi kaç ziyaretçi gezmiş, hangi sergi ne kadar ziyaretçi çekmiş gibi sayılar özellikle de çağdaş sanat müzelerinin sürdürülebilirliği için vazgeçilmez kriterler haline gelmişti. Bu konuda başı çeken ise Ai WeiWei sergileriydi. Yıldız sanatçının sergisi Brezilya’da önce Sao Paulo’da başlamıştı ve Rio De Janeiro’nun Centro Cultural Banco do Brasil’de (CCBB) sona ermişti. Toplamda 1.1 milyon insan bu sergileri ziyaret etti.¹ Bu rakamlar, Brezilya’da bulunan sanat kurumlarını ve müze müdürlerini mutlu etmişti. Bu haber yayımlandıktan birkaç gün sonra ise Covid-19 virüsünün önlenemez yayılışı nedeniyle, öncelikle Avrupa müzeleri, sonra da dünyanın diğer bölgelerindeki müzeler belirsiz bir tarihe kadar kapılarını kapamak zorunda kaldı. Bu arada, Türkiye’de de İstanbul Modern sanal müze uygulamasına geçti, Pera Mü-

zesi Google Arts and Culture’da çevrimiçi koleksiyon seçkisini genişletti, Arter ise farklı bir çevrimiçi uygulamadan (Sketchfab) sergi paylaşımları yapmaya başladı. Arkas Müzesi de geçmiş sergilerini ‘sanal müze’ bölümüne aktardı. Yapı Kredi Kültür Sanat, “Bir Zamanlar Toroslar’da: Sagalassos” sergisinin 360 derece sanal turunu erişime açtı ve geçmiş tarihli sergilerini internet sitesinde 360 derece sanal turla gezilebilen bir hale getirdi.

Bu çok hızlı gerçekleşti ve şimdi müzeler belirsiz bir geleceğe bakıyor. Söz konusu şartlar altında toplum, sanatı ne kadar düşünebilir ya da toplumsal bir kriz sanatsal aktiviteleri ne kadar etkiler sorusunun cevabı herkesin kafasını kurcalıyor. Diğer yandan, müzelerin, ziyaretçilerin keşfetme ihtiyacını canlı tutmaya ve çalışmaya devam etmesinin de gerekçeleri var. Uluslararası Müzeler Konseyi’nin (ICOM) 2019 yılında yenilediği müze tanımında bu kurumların sadece sanatsal aktivitelerin olduğu mekânlar değil, bilgi akışının sağlandığı, eğitim açısından zengin ve demokratik ortamlar olduğu yazması bu sebeplerden biri. Demokratik ortam, zengin sosyal aktiviteler ve herkesi dahil eden kurumlar olarak tanım-

lanan müzelerin görevleri, topluma karşı sorumlulukları krizler sırasında da var. Bu tanım, Covid-19 esnasında, Museum Next internet sitesinin de belirttiği gibi, daha çok çevrimiçi içerik, anlaşılır sanat içerikleri, sosyal hayata daha yakın sanatsal içerikler paylaşmak demek.

Bilgiyi yeniden tanımlamak

Tüm toplumsal krizlerde endişeyi yaratan ana unsur, bilginin nasıl ve nereden alındığı ve bilginin doğruluğu... Bu yüzden, günümüzde Covid-19 virüsünden kaynaklanan krizi düşündüğümüzde de her alandaki endişenin, henüz bu virüs üzerine bilginin yeterli olmamasından kaynaklandığını görebiliyoruz. Müzelerde depolanan sanat ve onun dönüştüğü bilgi kaynakları hayatımıza olumlu şeyler katacak kişinin yaşantısını tecrübe sonrasında iyileştiren ve olum-

lu etki bırakan bir görev görüyor. Bu bilginin kolay ulaşılabilirliği de bu yüzden önem taşıyor...

ICOM’un da tanımına bakılacak olursa, içine girdiğimiz dijital içeriklerden oluşan yeni dönemde, bilgiyi doğru dağıtma, sanat eserlerine dair farkındalığı yükseltme konusu gittikçe önem kazanıyor. Müzelerin birer eğitim alanı olarak algılanması, üniversitelerin ve okulların da çevrimiçi eğitime geçmesiyle belki de her zamankinden daha çok düşünülmesi gereken bir konu. Bilgi, kendimizle baş başa kaldığımız her dönemde bakış açımızı değiştirebilecek, yaşantımızı zenginleştirecek en önemli unsur. Bu nedenle, müze uzmanlarına ve küratörlere göre, çevrimiçi alanda da müzeler aracılığıyla elde edebileceğimiz sanatsal bilgi, bize sanatsal farkındalık sağlamakla kalmayacak, hayatı anlamlandırmamızda da önü-

Şimdilerde salonları boş olan Metropolitan Müzesi özellikle eğitim programlarıyla izleyicileriyle buluşmaya devam etti.





İstanbul Modern'in "Sanatçı ve Zamanı" sergisi sanal turundan bir görünüm.

müze yeni alanlar açacak. Ancak, bunun olması için önce çevrimiçi sanat içeriklerini doğru değerlendirmek gerekiyor.

Yapay zekâ ve artırılmış gerçeklik

Bir şeyi doğru bilmek, bir şeyin doğrusunu öğrenmek, bir konu üzerine gerçek bilgiye sahip olmak, bu kadar çok çevrimiçi ve dijital ortamda tartışılan konu varken zorlaşıyor. Bu konuda, sanat müzelerine büyük görevler düşüyor.

Sadece nasıl ayakta kalacaklarını değil, ziyaretçinin dikkatini nasıl çekeceklerini yeni bir beş yıllık planlama ile hayata geçirmeleri gerekiyor. Her ne kadar virüs hayatın her alanına sızmış olsa da hayat durmuyor ve sanatı toplumlara daha yakın hale

nasıl getiririz sorusu müzelerde sürekli tartışılıyor. Ne zor zamanlarda yaşıyoruz söyleminin yerine yeni bir şeyler söylemek, hayatı canlı tutmak ve sanatın verdiği yaratıcılık, sorgulama ve iletişim fırsatlarını doğru kullanmak.

1990'larda internet sitelerini etkin kullanan ilk müzeler aralarında virüsten en çok etkilenen şehirlerden New York'un Guggenheim Müzesi ve The Metropolitan Müzesi'nin bulunduğu ABD'deki müzelerdi, bu nedenle çevrimiçi alanda da ilk varlık gösteren müzeler Amerikan müzeleri oldu. Yine yenilikleri en iyi uygulayabilen müzeler olarak da Museumfromhome (evden müze) hashtag'iyle, ilk onlar ziyaretçileri çevrimiçi alanlara dahil etmeye başladı. Ardından İngiliz mü-



Guggenheim Müzesi neredeyse her gün her saate farklı bir çevrimiçi program hazırlayarak bu deneyimi eğitim doğrultusunda farklı bir boyuta taşıdı.

zeleri ve Avrupa müzeleri de bu harekete dahil oldu. (Ziyaretçiye ulaşma ve dahil etme bağlamında da İngiltere müzelerini, Avrupa müzelerinden ayırmak gerekiyor, İngiltere müzelerinin asıl amacı her zaman ziyaretçiyi sosyal alanda müzeye ve aktivitelere dahil etmek ve öğrenim üzerine yoğunlaşırken, Avrupa müzelerinin çevrimiçi alanları daha çok sanatı ve sanatçıyı tanıtmayla sınırlı kalıyor).

Çevrimiçi ya da sanal olarak bir müzeyi keşfetmek fiziksel olarak keşfetmekle çok farklı ve birçok sanal müze örneği, maalesef, genel yapısı ve altyapısı bakımından geri kalıyor. Bu konunun farkında olan Metropolitan Müzesi ise sanal turlar yerine farklı içerikleri bir araya getirerek ziyaretçiye video ve ses ka-

yıtlarıyla ulaşmaya çalışıyor. Tüm müzeyi sanal olarak internet sitesinde sunmadan, farklı koleksiyonları sanal olarak gezme imkânı sunuyor. Çünkü tüm müzeyi sanal olarak ölçekleyerek tek bir alanda göstermek etkisiz olabiliyor.

Şimdi ise müzeler artırılmış gerçeklik ve yapay zekâyla sergileme ve sunum tekniklerini geliştirmeye çalışıyorlar. Artırılmış gerçeklik, enstalasyon ve heykel eserler üzerinde oldukça sık denenmiş ve etkili bir yöntem, editör Lauren Styx, Museum Next'te yayımladığı yazısında bundan sonra, bu teknolojiyi iyi kullanabilen müzelerin bir adım öne çıkacağını söylüyor.²

Diğer yandan, yapay zekâ teknolojisinin de müzelerin altyapısında



Arkas Müzesi sergilerini 'sanal müze'ye hızla aktaranlardan oldu.

yer edindiği biliniyor. Amerika Müzeler Topluluğu Merkezi (American Alliance of Museums' Center) yöneticisi Elizabeth Merritt, yapay zekânın ziyaretçiyi müzelere çekebilecek en önemli unsur olduğunu, bir ziyaretçinin bu sayede en sevdiği sanatçıları seçerek onlarla çevrimiçi alanda sohbet edebileceğini, hatta onlar hakkında alınabileceği bilginin en yüksek ve en doğru halini bulabileceğini söylüyor.

Yapay zekâ sayesinde ziyaretçilerin ne tür sanatçılardan, hangi sanat akımlarından hoşlandığı ve hangi sanat içeriklerini tercih ettiği bile öğrenilebilecek. Birçok müzede, sanatsal bilgiyi ziyaretçiye kolaylıkla ulaştırılabilir bir durumda ifade edebilecek

şekilde özel uygulamalar hazırlanırken yapay zekâdan da yararlanılabilir. Londra'nın National Gallery, dijital direktörü Chris Michaels'a göre bu tür uygulamalar müzelere para kazandırabilir. Müzelerin büyük sponsor ödemelerini ünlü markalardan aldığı düşünülünce, gelecekte büyük bir markanın sponsor olduğu bir enstalasyon ve enstalasyonu anlatan ünlü bir sanatçının VR görüntüsüyle ziyaretçiyle konuştuğu hayal edilebilir. Bazı müzelerin bu sistemi uygulamak için halihazırda sistemleri bulunuyor. Böylece, müzeler yine büyük bir gücü elinde tutacak gibi görünüyor. Çünkü, yine bilgiyle edinilen tecrübe ve tecrübenin öne çıkması kaçınılmaz olacak.

Müzeler izlenme ve izleme alanları olabilir mi?

Gücü elinde tutmanın, tecrübeyi ziyaretçinin ayağına getirmenin ve bu şekilde ziyaretçiyle iletişime geçmenin bir bedeli var. Her müze, kullandığı çevrimiçi içerikle, (özellikle de yapay zekâyı kullananlar) siteye giren ziyaretçilerle ilgili detaylı bilgi sahibi olacağı benziyor. Böylece, bir müze, bir ziyaretçinin nelerden hoşlandığını, neleri tercih etmediğini hatta onu nelerin güldürdüğünü ve duygulandırdığını bile bilebilecek duruma gelecek. Elinde böyle bir 'izleme' bilgisi olan müzelerin ayakta kalmak için bu bilgiyi kullanmaları kaçınılmaz bir durum olabilir.

Bu durumda, müzeler sadece kendi ülkelerindeki ziyaretçisini değil, dünya müze ziyaretçisini kendilerine çekerek daha değerli bilgiler edinmeye çalışacak. Müzeler de bir izleme ve izlenme alanı olacak.

Yaşantımızı, sanatsal alanda bilgi ve tecrübe yönetmeye devam edecek. Burada elbette, yine büyük müzelerin

daha çok etki alanına sahip olacağı kesin. Artık, eskisi gibi sayılar konuşulmayacak ama onun yerine çevrimiçi alanda müze ziyaretçilerinin özellikleri, ne gibi seçimler yaptıkları, hangi sergilerin çevrimiçi olarak nasıl tecrübe edildiği konuşulacak.

Önümüzdeki dönemde de, çevremizdeki her şey farklılaşırken, müzeler de bilgi akışının sağlandığı ve bilginin paylaşıldığı gerçek izlenim alanları olmaya doğru yol alacağı benziyor.

NOTLAR

1

Emily Sharpe, Jose Da Silva, "Most Popular Exhibitions of 2019", Artnewspaper.com, Mart 2020, <https://www.theartnewspaper.com/analysis/art-s-most-popular-here-are-2019-s-most-visited-shows-and-museums> (Erişim tarihi: 17.04.2020)

2

LaurenStyx, Artificial Intellegence and Future of Museums, Museumnext.com, Mart 2020, <https://www.museumnext.com/article/artificial-intelligence-and-the-future-of-museums/> (Erişim tarihi: 17.04.2020)

İstanbul Modern'in en çok konuşulan uygulamalarından bir tanesi de Sarkis'in Gökkuşak yerleştirmesinden ilhamla çocukları gökkuşağı çizmeye davet etmesi oldu.



İstanbul Modern'in "Sanatçı ve Zamanı" sergisi sanal turundan bir görünüm.



Pandemik Bir Gezegende Direnmenin Estetiği

İÇİNDEN GEÇTİĞİMİZ PANDEMİ SÜRECİNDE BANKSY'DEN AHMET ÖĞÜT'E TÜRKİYE'DEN VE DÜNYADAN SANATÇILARIN ÜRETİM SÜREÇLERİ VE BU SÜREÇLERE NASIL BAKACAĞIMIZA DAİR SORULAR EN BAŞTA DURUYOR.

ÇELENK BAFRA

Görseller: Sanatçıların izniyle

Bizim sorunumuz sanatta bir üsluptan diğerine geçişin nasıl olduğu değil, hasta geçirilen bir günü güçsüz düşülen ertesi gün izlediğinde ne olacağıydı, çünkü üçüncü gün perişan durumda olunabilirdi. Hastalık, çalışmaktan canları çıkanları buluyordu daha çok, onların bilgilenmeye fırsatları yoktu, bakışları parmaklarıyla izledikleri satırlarda takılıp kalıyor, dudakları beyinlerinin bir saniye sonra unuttuğu bir şeyler mırıldanıyordu. Felaket artık kirası ödenemeyen odalara sızıyor ve ev sahipleri kapıyı çalma-ya gerek bile duymadan içeri dalyordu. Bir zamanlar hayranlıkla izlenen Antik tiyatronun o yüce eserlerinin başvurduğu katharsis araçları şimdi artık oyunun parçası olmaktan çıkıp alçakgönüllü bir gizlilikle, gündelik yaşam pratiğinin içine acımasızca yerleşmişti. Ara verdikten sonra işe gitmek daha da zor olur, dedi Coppi'nin annesi. Her şeye rağmen bıkp usanmadan görevimizin ne olduğunu sorgulamalıyız, diye yanıtladı Coppi, kendimizden başka hiç kimse içine sıkıştırıldığımız ilişkileri açıklayamaz bize.¹

Bugün artık 20. yüzyılın antifaşist direnişine ve direnen gerçek kişilerin öykülerine başvuran teorisyen Peter Weiss'ın kurduğu biçimde bir

direnmeye ihtiyaç duymuyormuşuz gibi görünebilir. Nitekim ilk bakışta bir savaşta, terör ortamında ya da siyasal baskı rejiminde yaşamıyoruz. Oysa, tam da Weiss'ın odaklandığı II. Dünya Savaşı bittiğinden bu yana bir sonraki dünya savaşının biyolojik ya da ekonomik olacağına dair teorileri okuyarak yetişmedik mi? Herhangi bir komplo teorisi ya da spekülasyona kapılmadan geçmekte olduğumuz dönemin ilan edilmediği halde küresel bir savaş, silahlı terör olmadan ölüm korkusu ve endişe, baskı rejimi gelmeden toplumsal ve ekonomik baskı yarattığını teslim etmek gerekir. Belki bir “dünya savaşı”nda değiliz ama bir tür “büyük buhran”dan geçmekte olduğumuz aşikâr. Sığınak yerine internetli evlere çekilip cephe yerine sokağa çıkıp iş veya hastaneye gittiğimiz süreç nerdeyse şizofrenik gerçeklik kırılmaları ya da algı sıçramalarıyla dolu. Sosyoekonomik ve politik paradigma değişirken genel itibariyle evren, uzam ve mekân kavramlarıyla ilgili farkındalığımızın ve zaman algımızın dönüştüğü günlerden geçiyoruz. Tıpkı devrim ya da buhran dönemlerinde olduğu gibi sadece gündelik hayat değil kültür sanat alanında da alıştığımız pek çok şeyi yeniden düşünüp tanımlama-

mız bekleniyor. Bize “normal” olarak kabul ettirilen pandemik kriz öncesi düzene ne zaman geri döneriz (dönebilir miyiz) kaygısını bu belirsizlik içinde bir kenara bırakırsak güncel ve yakın vadede doğması beklenebilecek pek çok meseleye yönelebiliriz. Zira, sanat adına ve sanat aracılığıyla ele alınabilecek yeni sorunsallar ortaya konması gereken yeni soruları doğurmaya başladı bile. Sanatçı ve düşünürlerin bu süreci çok verimli geçirdiğini ve hepimizden önce bugünü yorumlayıp geleceği duyumsayacaklarını düşünmek şaşırtıcı olmaz. Elbette öncelikle kendi güvenliklerini sağladıkları sürece ve kendi ruhlarını üretmeye ve paylaşmaya geçebilecek kadar sağaltabildikleri ölçüde.

Sanatım olmasaydı uzun zaman önce intihar etmişim ben

Yayoi Kusama

1929 doğumlu olmasıyla gezegenimizin sayısız trajedisine tanıklık ederken kendini sanatla iyileştirmeyi şiar edinmiş Japon sanatçı Yayoi Kusama, umut aşılamaaya çalıştığı bir şiirle karşıladı olan biteni. Galerisinin sitesinde “tüm dünyaya mesaj” başlığıyla yayımladığı bu şiirde dünyayı COVID-19 ile toplu mücadele ve dayanışmaya çağırırken “canavar” ve “tarihi tehdit” ilan ettiği virüsle savaşan sağlık görevlilerine şükranlarını sundu.

*Uzakta ve kesik kesik alevlense de
Umut için dua etmeye devam ediyorum
Işıltısı yolumuzu göstereceğini diye
Bu uzun zamandır beklenen büyük
kozmetik parıltının²*

Sanatı zor zamanlara dayanma ve bir umut aracı olarak sunan diğer kanaat önderleri arasında ışık ve algı sihirbazı Olafur Eliasson ve sokak sanatçıların en medyatığı Banksy de var. Eliasson daha pandeminin ilk günlerinde sanatının sofistike gö-



Dan Perjovschi, Disinfect, 2020, sanatçının ve L'internationale'in izniyle.



Dan Perjovschi, Virus Diary (Panic), 2020, sanatçının izniyle.



Dan Perjovschi, Virus Diary (still life), 2020, sanatçının izniyle.



Ali Cabbar,
Bahar Maskeleri, 2020,
fotoğraf serisi

rünen yapısını bir kenara bırakıp İtalyan dostlarına hitaben basit bir illüstrasyonla ortaya çıktı. Amacı insanları tecrit günlerinde mesafelere rağmen birbirine sevgi ve şefkatle bağlanmaya teşvik etmektir. Banksy, tam da kendinden beklenebilecek bir tavırla karantinada sanatını sokakta değil evinin tuvaletinde icra etmeyi seçti. Sanatçının alameti farikası sayılan sıçanların banyo duvarında yarattığı tekinsizliğin esprisi hayata (ve sanata) devam etmenin neşesini hepimize hatırlattı. Antony Gormley, Grayson Perry, Gillian Wearing, Idris Khan, Annie Morris, Ryan Gander, Mark Wallinger, Sarah Lucas, Richard Wentworth, Cornelia Parker, Micheal Landy ve Jeremy Deller'ın aralarında bulunduğu bir grup Britanyalı güncel sanat yıldızı ise önceliği bu dönemde evde uygulanabilecek sanat fikirlerine vererek karantina döneminde akıl

sağlığımızı ve iyimserliğimizi yaratıcı aktivitelerle korumayı önerdi. Çok katmanlı ve tekniği güçlü işler üretmesine alıştığımız bu sanatçılar, yatak odasını sergiye çevirmek ya da kendi elini tüm ayrıntılarıyla çizip çizimi pencereye asarak dış dünyaya el sallamak, hatta tuvalet kâğıdından ilhamla şarkı sözü yazıp bestelemek gibi Joseph Beuys'un "Her insan sanatçıdır" şiarına referans verircesine basit ve herkesin deneyebileceği yaratıcı süreçler önerdi. "Ev neredeyse sanat oradadır" olarak çevrilebilecek "Art is Where the Home is" başlığı altında toplanan sanatçı aktivite kitleri bu yazı hazırlanırken en az 20 bin kişi tarafından indirilip denenmişti bile.³ İstanbul Modern'in çocukları sanatçı Sarkis'in *Gökkuşak* adlı eserinden yola çıkan bir gökkuşağı çizip fotoğrafını paylaşmaya ya da evin penceresine asmaya davet ettiği kampan-

yadaki gibi kolayca uygulanabilen bu önerileri, evde insanları sanatla oylarken kolektif deneyimlerle umut yeşertmeyi başaran örnekler arasında saymak gerekir. Keza, Brüksel'de yaşayan sanatçı Ali Cabbar'ın *Bahar Maskeleri*'ni de. Maskenin varlığının ayrı yokluğunun ayrı endişe yarattığı bir dönemde "kendi maskeni kendin yap" sloganıyla topladığı kır çiçeklerini maskesine iliştirerek "geçici" eserler ortaya koyuyor. Böylece paylaştığı fotoğraflarla ilkbaharla doğanın yeniden canlanışının yarattığı olumlu enerjiyi virüse karşı mücadeleye kanalize ediyor.

Bugün, varolanı resmetmeye çalışmak umudu teşvik eden bir direniş eylemidir.⁴

John Berger

Zamanı kaydını tutarak anlamlandırmak, sürece şahitlik ederken eleştirmek ve dönemin ruhunu yan-

yordum; yaşamak hayattır, çok değerlidir.⁵

Pandeminin ilk ayında not, metin, ses, görsel ve görüntülerle günlük tutmaya başlayan çok sayıda sanatçı oldu ya da günlük formatını sanat alanı olarak kullanan. Çabuk üretilbilmeleri bakımından telefon görüntüleri ve çizimleri oldukça öne çıkarken pek çok karikatürist ve çizir gibi güncel sanatçı Dan Perjovschide panik günlerini kelime oyunlarına dayanan eleştirel üslubuyla yorumluyordu. Sosyal medyada gördüğümüz sayısız günce denemesi içinde Tracey Emin'inki elbette sert üslubu ve siyaseten doğruculuktan uzak cesaretiyle ayrılacaktı. Anksiyete bozukluğundan uyuşukluğa, kendini resme vermekten yeme krizine kadar değişken ruh halini görmek kendi dalgalanmalarımızla paralellikleri adına bizi rahatlatırken belki de dilimizin ucuna gelip de söyleyemediğimiz bazı şeyleri ale-



Borga Kantürk, Balkon, 2020,
fotoğraf serisi

"Balkon: Ne evde ne dışarıda, ara-zemin, içeride gergin dışarıda tedirgin ve yasaklı olduğun bu günlerde en huzurlu kısa bir çizgi bir kuşun aniden konduğu soluklandığı ince ağaç dalı... Küçük arka balkonlar iyi ki varlar."

sıtarak direnmek sanatçıların meziyetleri arasında her zaman... Kavramsal sanatçı Cengiz Çekil'in 1976'da ülke darbe sürecine giderken her gün aynı çiçekli deftere "Bu gün de yaşıyorum" yazdığı *Günce*'sini nasıl unutabiliriz. [...] çok kasvetli, ölümün kutsandığı, korku ortamının olduğu bir dönemde tepki olarak "Yaşamak en önemli şeydir"i vermek istedim. Kendi öğrencilerime de onu söylü-

nen Instagram güncesinden bağırıcaaktı: "Get between the lines, you fucking idiot!" (Sana sıraya gir diyorum, s... dangalağı!)⁶

Anı defterine dönüşen sosyal medya hesapları, sanat medyasında yayımlanan açık mektuplar, canlı yayınlar ya da çevrimiçi sunum ve performanslarla sanatçıların bu sürede ne yapıp ne düşündüğünü, ne sordüğünü ya da nasıl yanıt aradığını takip



Ahmet Ögüt,
Çizimler, 2020.

etmek besleyici görünse de sorunsuz sayılmaz. Bazı sanatçıların sosyal medya günlüklerini de işleri ya da özel hayatları gibi gösteri ve gösteriş odağına kayarken izleyici kendini pasif bir gözetleyici konumuna indirgeyecekti. Ya da tam tersine, sanatçıların ve kendini görünür tutma telaşına düşen galeri ve kurumların da etkisiyle sosyal medyada paylaşmak üzere durmaksızın bir şeyler üretmeye ya da evini, hayatını ve sanatını herkese açmaya yanaşmayan sanatçılara yokmuş muamelesi yapılacaktı. Bu bağlamda, paylaşırken bağırmayan ve günümüze cevap verip yeni sorularla katkıda bulunmayı başaran sanatçılar arasında Türkiye’den birkaç ismi de anmak ge-

rekir. Örneğin, 27 Mart 2020’de kendi evinde açtığı #BirazVaktinVarMı adlı sergisini sonradan çizdikleriyle güncellemeye devam ederken başka derdleri var Nâzım Dikbaş’ın... Sanatçının çizim ağırlıklı sergisinde hayatta söyleyecek sözü olan bazı karakterler bakışları, duruşları ve konuşma balonlarında bize ulaşan sözleriyle zihnimizi açıyor, belleğimizi besliyor. Belki de önceden beri bilinçaltına ittiğimiz ve susturmaya çalıştığımız karakterleri resmediyor sanatçı, zira sadece pandeminin değil travması ve derdi hiç bitmeyen coğrafyamızın insan tipolojisine ışık tutuyor. Örneğin maskeli bir adama “Ölümden sonra ukalalığın devam ettiğini saptadık” dedirtiveriyor; ya da bir başkasına “Zorunlu olmayan bütün düşünceleri durdurun”. Uzun süredir yaşamadığı İstanbul’da tam bir ay mecburen kalan Ahmet Ögüt, bir yandan meditatif çizimler yapsa da esasen güncel sanat tarihinden bu dönem için farklı açılardan anlamlı olabilecek işleri bulup çıkartıp yayımlıyor hesabından. Uzunca süren “Evde yapılan sanat işleri” serisini “görsel sanatçılar müzik yapınca” paylaşımları takip ediyor. Muğlaklıktan labirente dönüşen bugünü anlamlandırmak için geçmiş dönemin hatırı sayılır işlerini kerteriz almaktan daha anlamlı ne olabilir? Bir başka sanatçı Borga Kantürk ise her zamanki sanat pratiğine eklemlenebilecek nitelikte fotografik imgelerle İzmir’deki evinden *Balcony* (Balkon) adlı bir seri paylaşıyor. Evi (bizi) dışarıya (dünyaya) bağlayan yegâne arakesit olan balkondan sistematik olarak bir detay ya da manzara kadrılayıp paylaşmak derdi tasası hayatın içerisinde parça ve kesitler olarak sıradanlığın içinde olağanüstü olanı yakalamak olan bir sanatçı için iyi egzersiz olabilir şu günlerde.

Pandemik krizde sanat, zamanın kaydını tutmak, günü yorumlamak veya iyileştirici / destekleyici olmaya çalışmanın ötesinde neye evrilebilir?





Banksy,
My wife hates it when I work from home,
(Eşim evden çalışmamdan nefret ediyor), 2020

Bu vesileyle sanatı üretme, sunma ve deneyimleme önceliklerimizi farklılaştırıp daha adil ve demokratik kılabilir miyiz? Dünya Sağlık Örgütü pandemi ilan edeli henüz bir ayı yeni geçmişken sanattan da sanatçılardan da beklentimizi orantılı tutmak daha doğru. Bu bağlamda, sadece sanatçıların değil hepimizin sığındığı alternatif bir deneyim alanı olarak sunulan sanal ve çevrimiçi mecralar erişim ve görünürlük adına kolaylaştırıcı görünüyor. Elbette, sanat ve sanatçı adına asıl belirleyici olanın mecra değil, bağlam ve içerik arasındaki ilişkisellik olduğunu unutmamak kaydıyla. Belirsizliklerle dolu olsa da önümüzdeki dönemde en az çevrimiçi ve dijital kadar kamusal alanın da belirleyici olacağını ise öngörmek zor değil. Sosyal temas ve hatta sokağa çıkmak bir sonraki karara dek yasaklanmışken kamusal alanı tüm bileşenleri ve problematikleriyle yeniden tanımlamak gerekecek. Sadece kamusal alanın değil, kriz sırasında (ve sonrasında) pek çok kabulün yeniden ele alınması aciliyet kazanacak. Örneğin ortak alan nedir, özel alan nedir, ev kimindir, işyeri neresidir, kültür sanat mekânı veya sosyalleşme yeri nasıl olmalıdır? Bunlar hakkında sanatçıların ve küratörlerin soracağı



Cengiz Çekil,
Bugün de Yaşıyorum, 1976



Nâzım Dikbaş,
Biraz Vaktin Var mı?, 2020



Nâzım Dikbaş,
Biraz Vaktin Var mı?, 2020

daha derin sorular ve yapacağı projeler olmalı. Keza, doğa hakkında da... Bize yuva olmuş bir gezegeni bu kadar manipüle etmiş ve şimdi de (sınıfsal imkânlarımız ölçüsünde) kendimizi ondan izole ederken insan olarak bu ekosistemin neresindeyiz? Pandemi-de bile eşit olamadığımız bir düzende işimiz ne? Sanat hissettirip düşündürdürebildiği ve tavır alabildiği sürece varsa sanatın ölüm kalım mücadelesi veren pandemik gezegenimiz için vazgeçilmez olduğunu unutmadan son sözü yine bir sanatçıya bırakmak lazım.

Sanat bir enformasyon türü değil, ölümüne karşı bir dirençtir.

Akira Kurosawa

NOTLAR

1

Peter Weiss, *Direnmenin Estetiği*, çev. Çağlar Tanyeri, Turgay Kurultay, YKY, İstanbul, 1. Baskı, 2005, s. 57.

Victoria Miro'nun internet sitesinden (Erişim tarihi: 18.04.2020), çev. Çelenk Bafra.

https://www.victoria-miro.com/a-message-from-yayoi-kusama-to-the-whole-world?fbclid=IwAR0Zg2sgq_JJzuqFwiTFPGXUbq5Gjet5C6q5Xiwu_b4LuVrbXmtiqTVI2rQ

3

First Site internet sitesinden (Erişim tarihi: 18.04.2020) <https://firstsite.uk/art-is-where-the-home-is/>

4

John Berger, *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, Metis Kitap, İstanbul, 2017.

5

Vahap Avşar'ın, sanatçıyla söyleşilerini içeren "Cengiz Çekil Okulu" (1995-2016) işinden alıntılanmıştır. Saltonline açık kaynağından erişim <https://www.flickr.com/photos/saltonline/37353815394> (Erişim tarihi: 18.04.2020)

6

The Guardian internet sitesinden erişim 19.04.2020 https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/06/bathtime-and-black-paint-tracey-emin-posts-lockdown-diary?CMP=tw_t_a-culture_b-gdnculture (Erişim tarihi: 18.04.2020)



Bilge Yolcu Hayal Gücünde Seyahat Eder

FOTOĞRAF SANATI TARİHİ BİZLERE KARANTİNA SÜRECİNDE NASIL YOL GÖSTERİYOR VE DAHA ÖNCE İNZİVAYA ÇEKİLEN, TEK MEKÂNDAN KALAN SANATÇILAR FOTOĞRAFA NASIL DEVAM ETTİ SORULARINA YANIT ARADIK.

YASEMİN ELÇİ

Görseller: Sanatçıların izniyle.

“Eğer çok hasta isen ismini ve adresini değiştir’ Kabala öğretisine atmış bu yöntem. Kaybet, diyor aslında. Savaşığın kişi kendinsen, kaybet. Yeniden başla.”

Alp Sime bu cümleleri düşünürken Adana’nın dışında göl kıyısında bir evde, mecbur kalmadıkça kimseyle görüşmediği bir hayat idame ediyordu. 2013 yılında başlayan bu inziva yaklaşık üç yıl sürdü. Oldukça az fotoğraf üretti. Doğayı, hayvanları gözlemledi...

“İşlerine hayranlık duyduğum bir arkadaşım üretme sürecinin artık anesiyle cinsel ilişkiye girdiği duygusunu verdiğini söyledi. İşlerinizden uzun süre benzer sonuçlar aldığınızda size güven veren şeyler aynı zamanda sizi boğmaya başlıyor.”

İnzivaya çekilmenin değerli bir süreç olduğunu tekrar düzenli üretmeye başladığında daha net görüyor Sime. O, bu ihtiyacının farkında, sanatını ve hayatını kendi doğal ritminde sürdürüyor. Fakat birçok kişi dünyadan izole yaşama hissini ilk defa içinde bulunduğumuz bu dönemde bir parça tattı. Gündelik ve gösterişsiz olanla baş başa kaldık. Sürekli dışarıya bağlı (ya da bağımlı) olmadan her gün aynı odaların arasında dolaşırken kendimizi daha yakından izler olduk.

Belki de uzun zamandır ilk kez ‘içe dönük’ler ödüllendiriliyor.

L’Hotel serisinde Sophie Calle kendini başkalarının hayatına davetsiz misafir ederek, onların rutinlerini, en sıradan ve en mahrem alışkanlıklarını takibe alıyor. Fransız yazar ve sanatçı Calle, 16 Şubat 1981’te Venedik’teki bir otelde oda temizliği olarak çalışmaya başlar. Üç hafta boyunca otelin dördüncü katındaki 16 odadan sorumludur. Bu odalarda kalan misafirlerin günlüklerini okur, çekmecelerini karıştırır, parfümlerini koklar, kapıların ardından özel konuşmaları dinler. Odalarındaki her detayı, örtünün altındaki saç tellerine, çöpteki yemek artıklarına kadar bir dedektif gibi gözlem altına alır ve onların yaşamlarıyla ilgili notlar tutar. Daha sonra bu notlar ve çektiği fotoğraflar *L’Hotel* başlığı altında New York’ta Guggenheim Müzesi, MoMA P.S. 1 Çağdaş Sanat Merkezi ve Metropolitan Müzesi’nin aralarında bulunduğu dünyanın en önemli sanat kurumlarında sergilenecektir. İzleyenle izleneni bir araya getirdiği bu serisinde Calle, birkaç duvar arasında yaşanan sıradan anlara şahit olarak onları belgeler, yüceltir ve hayal gücünün yorumuna açar.

İngiliz yazar W. Somerset Maug-

ham, “Bilge yolcu yalnızca hayal gücünde seyahat eder”¹ derken, 42 gün boyunca ev hapsine mahkûm edilen 18. yüzyılda yaşamış yazar Xavier de Maistre’yi kastediyordu. 1790 yılında tutsak edildiği odanın içerisindeki gündelik hayatını seyahat güncesi tutar gibi anlattığı *Odamda Yolculuk*’u yazdığında Xavier de Maistre 27 yaşındaydı. Sophie Calle’nin başkalarının otel odalarını incelediği gibi, De Maistre de kendi odasındaki eşyalar ve mobilyalar arasındaki yürüyüşlerini olağanüstü bir yolculuğun parçasıymış gibi kaydetti. Hapis cezasına katlanırken, esareti zihninde özgürlük fikrine dönüştürerek hafifletmeye çalışıyordu.

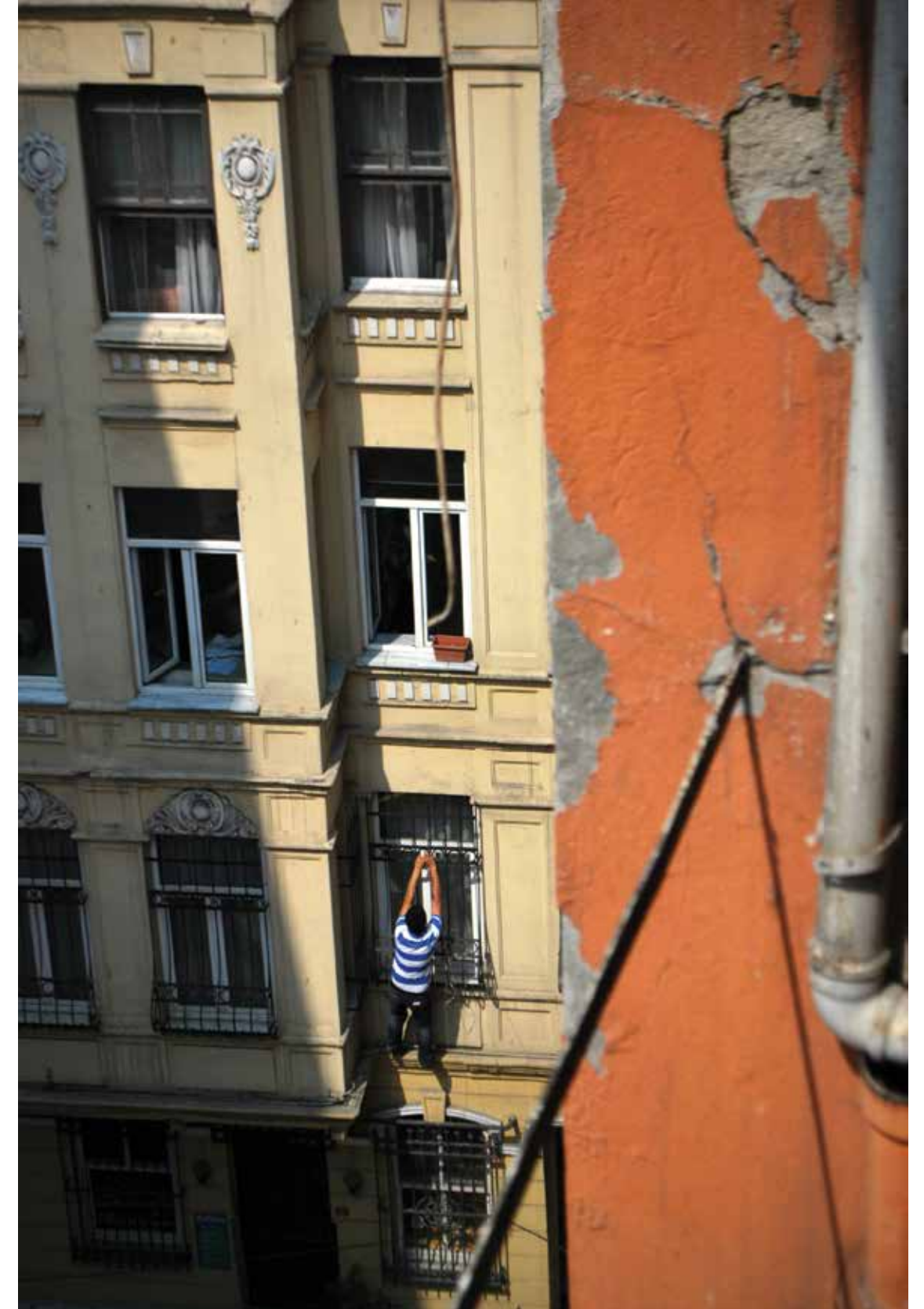
“Odam Peder Beccaria’nın ölçümlerine göre kırk beş derece en-

leminde bulunmaktadır. Doğu-batı istikametindedir. Tam duvar dibinden dolanarak, çevresi otuz altı adım olan uzun bir dikdörtgen şeklindedir. Ama benim yolculuğum daha fazla mesafe kapsayacaktır; çünkü odamı çoğu zaman boydan ve enden ya da çaprazlamasına; herhangi bir kurala ya da yöneme uymadan kat edeceğim... Benim ruhum her türlü fikre, zevk ve duyguya son derece açıktır; kendini gösteren her şeyi ağgözlülükle kabul eder.”²

Xavier de Maistre’den ilham alan Beril Gür, 2013 yılında yeni taşındığı beşinci kat dairesinden, binanın farklı cephelerini günlerce izleyerek bir görsel günlük oluşturur. *Evden Sokak Fotoğrafları* isimli serisinde evinin penceresinden görünen İstanbul so-

Beril Gür,
Evden Sokak Fotoğrafları,
2013







kaklarının gündelik ve absürd hallerini sanki bir kurgunun parçasıymış gibi fotoğraflar. “En yakınımı ve hatta en iyi bildiğimi (zannettiğimi) tekrar tekrar keşfetmeye çalışmak ilgimi çekiyor. Bunun mekânsal olarak en provokatif olanı, evden çıkmadan pencerelerden çekeceğim fotoğraflardan oluşan bu seri. Daha önce görmediğim bir şehirdeymiş gibi, her şeyi ilk defa görüyor gibi bakma denemeleri” diyen Beril Gür’ün kuşbakışı fotoğrafları ne kadar kamusal alana ait olsa da sanki takip ettiği anonim karakterlerin mahremiyetine sızıyormuş hissini de barındırıyor.

Evinin camından dışarıyı izleyen fotoğrafçılardan bahsederken Hitchcock’un *Arka Pencere* filmine değinmemek mümkün değil. Jimmy Stewart ve Grace Kelly’nin başrolde olduğu film, geçirdiği bir kazada bacağını kırdığı için New York’taki apartman dairesinden çıkamayan ve arka penceresinden teleskopla komşula-

rının hayatlarını gözleyen bir fotoğrafçının şahit oldukları üzerinden şekillenir. Ana karakter olan L. B. “Jeff” Jefferies adlı bu fotoğrafçının aslında Macar asıllı ünlü savaş fotoğrafçısı Robert Capa’dan esinlendiği söylenir. 1947 yılında Henri Cartier-Bresson, David Seymour ve George Rodger ile birlikte dünyanın en önemli fotoğraf ajanslarından Magnum Photos’u kuran Capa, özellikle İspanya İç Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı Normandiye Çıkarması’ndaki fotoğraflarıyla tanınır. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından oyuncu Ingrid Bergman ile ilişki yaşayan Robert Capa, Bergman’ın rol aldığı Hitchcock’un bir diğer meşhur filmi 1946 yapımı *Notorious / Aşk-tan da Üstün* setinde de fotoğraflar çekmiştir. Bu ilişkiye şahit olan Hitchcock birkaç sene sonra foto-muhabiri Capa’dan esinlenerek *Arka Pencere*’deki fotoğrafçı karakterini kurgulamıştır. Fakat tam da filmin yayımlandığı yıl, 1954’te, Robert Capa, Fransız

Arka Pencere (1954)



işgalindeki Vietnam’da bir kara mayına basarak hayatını kaybeder.

Bugün hem savaşı hem de inzivayı yakından deneyimlemiş foto-muhabirlerinden biri ise 1990 doğumlu Thana Faroq. Yemenli fotoğrafçı ülkesindeki savaş başladığı sıralarda Londra’ya yüksek lisans eğitimi için gidiyordu. Evine döndüğünde bu çatışmaların dineceğinden, ‘normal hayat’ın onu beklediğinden emin-di. Ancak eğitimi, ardından da vizesi bitti, fakat savaş halen devam ediyordu. Ailesi ise Yemen’den ayrılamıyordu. Hollanda’ya sığınmacı olarak başvurmak zorunda kaldı. Ülkesiz

kalmıştı, yeni evi göçmen kampıydı. Faroq bu kampta belirsizlik içerisinde tek başına yaşarken bir yandan da her gün Yemen’deki savaşı, ailesinin sağ olup olmadığını takip ediyordu. Oda arkadaşları sürekli değişiyor, bazıları ülkesine geri gönderiliyor, ümidi tükenenler depresyona giriyor ya da fiziksel olarak hastalanıyordu. Hayata tutunmasını sağlayan, eskiyi, ‘normal’ olanı hatırlatan tek eşyası fotoğraf makinesiydi. Kampta kaldığı süre boyunca yediği ekmeğin, portakalın, su bardağının, yerdeki kırıntılarının, camının önündeki boşluğun fotoğraflarını çekti. Fotoğraf maki-



Alp Sime,
Bukalemun, 2015

nesi alınmasın, çalınmasın diye onu sımsıkı sakladı, korudu. Fotoğraf ona nefes aldırıyor, her 24 saate tutunmasını sağlıyor, hatta bir nevi iyileştiriyordu. Neyi fotoğrafladığı ise pek de önem taşıymıyordu. Faroq bugün Hollanda’da yaşıyor ve göçmen kampında yalnızca altı ay kaldığı için kendini şanslı hissediyor.

Yarın sabah çok erken kalkmalıyız, 5 gibi. Kuzeyde Budel diye bir kampa doğru yola çıkacağız. Hepimizi almaya büyük bir otobüs gelecek. Aklım Eritrea isimli o genç kıza takılıyor, buraya tek başına gelmişti. Sonra da ülkesine geri gönderildi. Ne olduğunu hiç bilmiyorum. O da anlamamıştı, kabullenemiyordu. Yollar bitmek bilmiyor, otobüs-teki sessizlik beni öldürüyor.

Bu satırlar Faroq’un göçmen kampında tuttuğu günlüğün ilk sayfala-

rından. Artık kendi hikâyesinin en zor kısmının geride kaldığını düşünüyor ve içi rahat. Bir evi olduğu sürece izole yaşamak pek de korkunç değil, çünkü hayal kurmak ve ümit etmek hâlâ mümkün.

NOTLAR

- 1 W. Somerset Maugham, *The Trembling of a Leaf*, William Heinemann, The Floating Press, Londra, 1921.
- 2 Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Torino, 1794.

Belki de “Vadideki Zambak” bu saksıda açacak!

Siz de okuma köşenizi Koçtaş’tan alacağınız saksılarla güzelleştirin, evinizin havasını değiştirin.

#iyileşeceğiz



Evimi çok seviyorum!



Karanlık Zamanların Getirdiği Tuhaf Bir Macera

“NEREDE DURUYORSUN?” SERGİSİ NEREDE VAR OLDUĞUNA, BULUNDUĞUN KONUMUN SORGULANMASINA VEYA BİR YER TAYİN ETMEYE DAİR FARKINDALIĞI SALIK VEREN BİR SORU CÜMLESİ ETRAFINDA DÖNÜYOR. DOĞA VE İNSAN ARASINDAKİ DURUŞUN TEKRAR DÜŞÜNÜLDÜĞÜ BUGÜNLERDE GİZEM AKKOYUNOĞLU’NUN SANATORİUM’DA YER ALAN SERGİSİNE DAİR BİR KAPSAMLI DEĞERLENDİRME.

EZGİ YAKIN

Görseller: Görseller: Sanatorium’un ve sanatçının izniyle.

Bu yazı, belirsizlik içinde geçen endişeli günlere neden olacak pandemi zamanlarının arifesinde yazıldı. Evlerde dışarıdan ve sosyal ortamdan izole olurken, kendimize dönmek ve yaşadığımız dünyaya dair çeşitli sorgulamalara girmek için bir serginin içine düşmek çok manidar olabilir. Doğada baskın insan türünün virüs karşısında çaresizliğini yaşadığımız böylesi bir zamanda, yeryüzünde müşterek yaşadığımız türlerle kurduğumuz ilişki içinde “Nerede Duruyorsun?” sorusu insan olma durumunu düşünmek için iyi bir başlangıç. Gizem Akkoyunoğlu’nun 24 Ocak – 1 Mart tarihleri arasında Sanatorium’da gerçekleşen “Nerede Duruyorsun?” isimli ikinci kişisel sergisine yakından bakalım.

“Nerede Duruyorsun?” sergisi nerede var olduğuna, bulunduğu konumun sorgulanmasına veya bir yer tayin etmeye dair farkındalığı salık veren bir soru cümlesi etrafında döner. Hatta açık biçimde tehditkâr bir sorudur bu. Tercihlerin varlığını hatırlatır; orada veya burada olabileceğine dair özgürlük fikrine ve kurduğun aidiyetin sorumluluğuna

dikkat çeker. Genel kabullenişler yerine bu soruya verilecek her cevabın kişinin kendini tanımladığı ifadelerde ne kadar karşılık bulup bulamayacağını aklı getirir. Gerçekten neredeyim ben? Durduğum yer beni ve etrafımı nasıl etkiliyor? Bulunmadığım/ikamet etmediğim yer ile durduğum yer arasındaki fark ne?

Bu soruları düşünürken genel anlamıyla akla gelen şey, en temelde bu evrende bir dünyalı olarak yaşamak ve insan/human/homo sapiens sıfatıyla zaman-mekânı deneyimlemektir. Yeryüzüyle kurduğumuz ilişki, insan olarak tanımlanma/tanınma biçimlerimizle şekillenirken, doğa ve canlı türleri ben-öteki karşılıklarıyla ifade kazanır. Sergi, “ben” olarak kendimle ilgili içsel yolculuğumda yaşam-ölüm gerilimiyle kendimi arama hikâyesi sunar. Ayrıca ötekinin alanıyla ilgili başka bir ilişkilene biçimini düşünmeye davet eder. Fakat bu deneyim bilinenin ve hâkimiyet kurulan bir alanın aksine imgelerde ve serginin fiziki mekânında gizemli, ürkütücü “karanlığın” içinden geçerek yaşanır.

Böylesi bir yolculuğa çıkma serüveni Gizem Akkoyunoğlu’nun 2015

yılında Sanatorium’da gerçekleşen ilk kişisel sergisi “ve yolun her adımı”yla başladı. Sanatçının üslubunun ana malzemesi haline gelen siyah beyaz, karakalem ve kömürle biçimlendirilmiş işleri, bir hayali karakterin zamansız yolculuğundan geriye kalan kesitleri taşıyordu. Ayrıca sanatçının daimi eşlikçisi olan defterlerin bu hayali karakterin bir tür günlüğü olabileceğini düşündürüyordu. Resimler tanımsız bir coğrafyanın doğasında örtük olan kimi sembolik ifadelerle birlikte post-apokaliptik bir manzara deneyimi sunuyordu. Günümüz dünyasına çok da yabancı gelmeyen ıskartaya çıkmış post-endüstriyel yapıların ve ot bitmemiş geniş ovaların

yanında geyiklerin ve balıkların yaşadığı el değmemiş bir doğanın hatırası göze çarpıyordu. İnsanın çevresiyle kurduğu ilişkide büyüleyici güce ve ‘nimetlere’ sahip doğanın arkaik izleri ise hayvan imgelerinde karşılık buluyordu.

“Nerede Duruyorsun?” sergisinde ise yolculuk, bireyin veya insanlığın başı ve sonu kestirilemeyen “arada kalma” durumunu, çeşitli sınavlardan geçeceği bir deneyim olarak yaşatır. İçsel sorgulamalar yoğun karanlığın arasından değip geçen ışığın gösterdiği işaretlerle derinleşir. Sergi alanına girildiğinde sadece resimlerin görülebileceği ölçüde lokal aydınlatmaların olduğu tamamen siyaha bo-

Gizem Akkoyunoğlu,
The Sun Already Has Down, 2019,
kâğıt üzerine füzen, 47 x 67 cm





Gizem Akkoyunoğlu,
The Catastrophe, 2019,
kâğıt üzerine füzen, 67 x 120 cm

yanmış bir mekânda atmosferin içine çekiliriz. Keza resimlerin bütününde de görülen yoğun karanlıktan seçilen kimi formların hâkim olmayı güçleştiren yarı-bilinmezliği bu etkiyi iyice pekiştirir.

İzleyiciyi ilk karşılayan resim “The Sun has Already Gone Down”dır. Yunan mitolojisinde üç başlı köpek olarak bilinen Cerberus’un yeraltı dünyasına geçilen kapıda bekçilik etmesi gibi resimdeki köpekler de mesafeli ve şüpheli bir tavır içindedir. Yıkıntının önünde yüzü bize dönük bedenleri birbirine yakın bekleyen üç köpek, görkemli ama metruk yapı ile durduğumuz yer arasında geçit vermeyecek gibidir. Harabe yapı ve onu çevreleyen manzara bize fazlasıyla tanıdık gelebilir. Çünkü Caspar David Friedrich’in “The Abbey in the Oakwood” (1809-1810) adlı eserindeki bu betimlemeden esinle oluşturulan resim romantik duyarlılığı miras alan

bir yaklaşıma sahiptir. Ufku örten bu manzarada, gökyüzünde korkuluk gibi yükselen yapraksız meşelerin yatay ışıqla siluet biçimindeki tasviri ve önde karanlığın içine gömülü üç köpek, bir eşğin iki uç nöbetçisi gibidir. Tanıdık ama bilinmez bir doğaya doğru çekildiğimiz bu ilk karşılaşmada, uyarılığın artık koruyuculuğunu yitirmiş geçici yapıntılarından uzak, aşikâr bir sorunun muhatabı olacağımızı fark ederiz: Doğanın sonsuz olasılığı içinde kendine yarattığın ayrıcalıklı konumu sarsmaya var mısın?¹

Gizli Saklı Bir Jaguar

Bu soruya yaklaşmak için resimlerin bizi sürüklediği “arada kalma” halinde; eşikte veya geçitteki sorguda, insan yaşamının son bulacak olma gerçekliğini de hesaba katmak gerekir. Dünya üzerindeki hâkimiyetin yitimi karşısında sanatçının imgelemindeki balta girmemiş karanlık ormanların-

da tedirgin bir seyir bizi bekler. “Jaguar-catastrophe” resmi, ormandaki sık ağaçların gövdeleri ve dallarıyla örülmüş derinliklerinde ilerisini görmenin mümkün olmadığı bir yere konumlandırır bizi. Işığın yatay ve cılız dokunuşu aydınlatıcı olmaktan çok soğukluk ve güvensizlik verir. Karanlığın körlüğü içinde seçilemeyen bir gölge hayvan silueti vardır. Jaguar tam görünmeyişiyle izleyiciyi gafil avlar.

Resmin atmosferine girdikçe çeşitli düşünceler belirir: Gece hayvanları / gölge hayvanlar karşısında insanlar savunmasız hissedebilir. Jaguar, betimlenen doğanın karmaşası içinde bulunduğu mekâna aşına, saklanabilir ve saldırabilir özelliklere sahipken aynı mekânda insan, yabancı ve tehlikeye açıktır. Tüyleri, postları ve derilerinin rengi karanlıkta seçilemeyen canlılar hâkim olunamayan alanda daha da ürkütücü bir hal alır. Yabansı yaratıklar imgesi, ehlileştirilmemiş doğada insanın yaşamı anlamı çabası sonucunda mitsel değerler kazanmıştır. Tanrısal özellikler taşıyan mitsel hayvan imgesinde insanın erdemleri ve zaafırları sembolize edilirken buradaki imgede farklı bir durumla yüz yüzeyizdir. Sanatçının resimlerinde hayvanlar, insanın varoluşsal ve etik değerler üzerinden farklı bir yorumlanışında yol gösteren olurlar.²

Mitolojik veya teolojik yargıların belirlediği sembolik tasvirlerdeki iyi ve kötünün ötesinde, açık olmayan, korku, tedirginlik gibi olumsuz duyguyu uyandıran bir imgenin bize işaret ettiği şey nedir? Müdahil olmadığıımız bu tanıdık ama başka tasvir içinde içedönük bir bakış geliştirmek gerekebilir.

Sergideki resimler bizi içine aldığı duyulanımdan bir anlam arayışına sürükler ve durduğumuz yeri yeniden düşünmeye sevk eder. Önümüzdeki manzaranın zamansız ve mekânsızlığı karşısında yoğun karanlık ve örtük uzamda yerimizi bulmak iyice zor-

laşır. Engeli aşmak, eşği geçmek için mücadele etmen gereken adımların, geçmen gereken sınavların gösterilmeyişi kendi iç dünyamızda edineceğimiz sorgulama ve cevap biçimini koşullar. Bilinçdışı çağrışımlar, geçmişin izleri, dogmatik öğretiler veya bilimsel tespitlerin içinden geçen zihinsel taramanın sonucunda insan olmanın derinlerine dalarız. Günümüz dünyasında benlik temsilleri içinde karmaşık hezeyanlar yaşarken bu durum, bizi çevreleyen doğayı görme biçimimizi de etkiler.

Karanlığın yarattığı bilinmez aralıklar içinde tereddütlü adımlarla galeri mekânında turlarken derinlik sağlayan boşlukları fark ederiz. Sergi mekânında çalışmalara vuran loş ışık dışındaki bu siyah boşluk, izleyicinin duygu dünyasını besleyecek çağrışımlara sahne olur. Aydınlıkla karanlık arasındaki ilişkide karanlığa çekiliş dünyevi sonu veya hiçliği çağrıştırdığı gibi kötücül anlamda cezalandırıcı ve felaketlere gebe, beklenen bir kaosun habercisi de olabilir. Fakat aynı zamanda bu karanlık, mağara veya yeraltı geçitleri gibi değişimin, farklılığın ya da farkındalığın, yani kendini bulma hikâyesinin mekânına dönüşebilir.³

Bu doğrultuda “The coat that holds a mountain” resmi bir sonraki uğraşımız olur. Sergi mekânının merkezinde yer alan büyük boyutlu bu çalışmada başı ve kuyruğu görülmeyen, sayısını kestiremediğimiz yılanların düzensiz kıvrımları resmedilir. Adeta bulunduğu yeri boğan ve yutan yılanlar yayılmacı ve anarşisttir. Gizem Akkoyunoğlu bizi yine gördüğümüz manzara karşısında egemenlik kuramadığımız ve fakat bu sefer dar alana sıkıştığımız bir bakışa yerleştirir; imgelemindeki çoklu ve düzensiz tekrarlarla endişeli bakışımızı kıskırtır.

Genele hâkim koyu gri tonların kadifemsi hissi, yüzeydeki dokunun kurşuni parlaklığı içinde göz dolandır. Doğal kaya oyuklarını andıran küt-





Gizem Akkoyunoğlu,
At the Edge of the Silence, 2019,
kâğıt üzerine füzen, 33,5 cm x 41,5 cm

lelere sarmalanmış yılanların boğucu hareketi, şimdiki zamanın sonsuz tekerrüründe ruh halimizin sarsıcı imgesi gibidir: Belirsiz ve beyhude bir çabayla var olabilmek. Fakat diğer çalışmalarla bağını göz önüne alırsak, kati bir yön çizen ve sabit bir kimlik tahayyülü yerine değişimin ve dön-
günün habercisidir bu çalışma. Dişil bir güce benzetebiliriz bu durumu. Arayış içindeyken kendinden çıkıp kendine varma yani kabuk değiştirme potansiyelini barındırır. Korkularla yüzleşme ve yaşamla yeniden bağ kurup adapte olmaktır. Zehre karşı pan-zehir gibi, zamanın ortak yaşamdaki etkilerine maruz kalmamıza rağmen gelişimsel bir değişim umududur.

Aslında sergideki muğlak tüm alanlarda görünür olan hayvan im-gelerinin güçlü sunumu, semboller bulmacası⁴ arasında kendine özel bir yer açar. Bu yaklaşım, insan olma du-rumunun kendini olumlama, diğer canlı türlerini ise olumsuzlama bi-çimiyle idrak edilmesine mesafeyle bakar. Doğa-insan arasındaki ilişkiyi ontolojik fark üzerine inşa etmenin yerine yakınlığın ve uzaklığın içsel belirtileriyle ilgilenir. Batı metafizi-ğinin ortaya sürdüğü karşıt ikililikler özneyi kurucu bir varlık olarak tayin ederken, bu durum iktidar biçim-lerini oluşturur. Felsefede farklı bir önermeyle *hayvan-oluş* ise, fethetme, hükmetme ve alt etme yerine oluşlar

arasında dönüşüm hikâyesini içerir. Bu tahayyül kesişmeler ve karşılaşma-lar aracılığıyla kendisi olmayanla me-lez varoluş geliştirmeye teşvik eder.⁵ Bu bağlamda sanatçının imgelemin-den beliren çalışmalar sadece alego-riden beslenmez, özgün bir yorumla açığa çıkar. Bu yolculuğun uğrak yer-leri ve eşlikçileri unutilan, es geçilen doğayla kurulan canlı bağların, ben ile ilgili günümüz modern toplumunun yargılarına karşı kendinle olan sancılı keşfin karizmatik öğreticileri gibidir.

Distopik Bir Sona Giderken Öne Çıkan Yol Ayrımı

Çıplak doğanın korku nesnesine dönüşmesi fikriyle birlikte, gecenin açık tehdidini hissedebileceğimiz re-simlerde gotik karamsarlık ilk elden fark edilir. Fakat bunun yanı sıra Gi-zem Akkoyunoğlu, romantik eğili-min kırılğan temaslarından da geri kalmaz. “Blind light deaf darkness” çalışması yaşayıp yaşamadığını bile-meyeceğimiz örümceğin arkasında bıraktığı örülmüş ağların şiirselliğiyle içine çeker. Bir ev formu olarak örüm-cek ağı, canlısından geriye kalan ve dağılmasıyla görünmez olabilecekken bozulmamış miras gibidir. O bölgeye henüz girilmemiş, dokunulmamıştır. Etkili ve incelikli bir çalışmadır. Her an etrafına zarar vermeden yok ola-bilir bir formun gösterdiği şey çarpıcı gelir; dar alanda ve zamanda bile olsa, yaşamda olduğu gibi, bize yol katet-menin dokunaklı çabasının izlerini gösterir.

Bu incelikli var oluş ve yok oluş biçiminin aksine defterdeki iki yüze-yin bir tarafında görülen cehennem tasvirinde insanın evi olan yeryüzüne bıraktığı miras can sıkıcıdır. Yangın-lar, patlamalar ile korunaklı çatının çöküşü... Felaketler dizisini hatırlata-cak şekilde resmedilen olaylarda şid-dete maruz kalan yeryüzü formunun insan için sonu görülmeyen karanlık bir tünele dönüşmesi boşuna değildir.

Distopyavari bu betimlemede uygar-lık denen insanın sonuna atıf vardır. Sağır duvarların sürüklediği kimsesiz siyah bir boşluk. Öbür yandan ise def-terin diğer yüzünde sanatçının ilk ser-gisindeki “kusursuz doğa” hatırasına işaret eden resimlerle ilişki kurulabi-lecek bir cennet tasviri görünür. Do-ğanın değişmez güzellikte barışçıl ve huzurlu çağrışımlarıyla örülü olduğu bu ütopyanın maalesef bugünün ce-hennemi kadar güçlü biçimde içinde hissedemeyiz. Nerede durduğumu-zun gerçekliğini sorgulayan yolculuk, kabuğundan yeni çıkanların talepkâr açlığıyla; “The edge of the silence” resmiyle son bulur. “Nerede Duru-yorsun?” sorusuyla sergi, tekinsizlik içinde arafta kalan bizlerin farklı bir değer sistemiyle bakabilmek adına cesaret isteyen yolculuğunda, hem kendimize hem de yaşadığımız dün-yaya dair taze ve yeni isteklere aç bakı-sımızı muştular. Yine de bu açıktaki ürkütücü coşkunluk, yararcı ve çıkarıcı “ben” nedeniyle insan olma duru-muyla ilgili temkini elden bırakma-mayı öğütler gibidir.

NOTLAR

1

Bkz. Derek Ryan, *Hayvan Kuramı: Eleştirel Bir Bakış*, çev. Ayten Alkan, İletişim Yayınları, 2019 ve Oxana Timofeeva, *Hayvanların Tarihi: Felsefi Bir Deneme*, çev. Barış Engin Aksoy, Kolektif Kitap, İstanbul, 2018.

2

Margaret Atwood, *Başka Dünyalar: Bilimkurgu ve Hayal Gücü*, çev. Selin Sıral, Kolektif Kitap, İstanbul, 2014, s. 62-66.

3

Michel Pastoureaux, *Siyah*, çev. Mesut Tufan, Sel Yayınları, İstanbul, 2016, s. 26.

4

Rosi Bradidotti, *İnsan Sonrası*, çev. Öznur Karakaş, , Kolektif Kitap, İstanbul, 2014, s. 81.

5

Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 166-179.

Sağlık Çalışanlarına Teşekkürlerimizle

YAŞANAN PANDEMİ SÜRECİNDE , EN ÇOK ÖNE ÇIKAN BAŞLIKLARDAN BİRİ DE SAĞLIK ÇALIŞANLARININ ÖZVERİLERİYDİ. TÜM DÜNYADA SANATÇILAR ONLARI ESERLERİYLE ÖLÜMSÜZLEŞTİRİRKEN TÜRKİYE'DE İLLÜSTRATÖR ZEYNEP ÖZATALAY #SAĞLIKÇALIŞANLARINATEŞEKKÜRLER BAŞLIKLİ BİR HAREKET BAŞLATTI. BÖYLECE ÇOK SAYIDA ÇİZER, RESSAM KENDİLERİNE FOTOĞRAF GÖNDEREN VE RESMİNİN ÇİZİLMESİNİ İSTEYEN SAĞLIK ÇALIŞANLARINI RESMETTİ. BİZ BU DERGİYİ BASTIĞIMIZ SIRADA BUNLARA BENZER AMAÇLA PEK ÇOK RESSAM TARAFINDAN RESİMLER ÇİZİLMEME DEVAM EDİYORDU, BURADA YER VEREMEDİĞİMİZ ÇOK SAYIDA İSİM BU HAREKETE KATKI SAĞLADI. ULAŞABİLDİKLERİMİZ ARASINDAN DERLEDİKLERİMİZİ, TEŞEKKÜRLERLE SUNUYORUZ.

Görseller: Sanatçıların izniyle.



Fusun Turcan



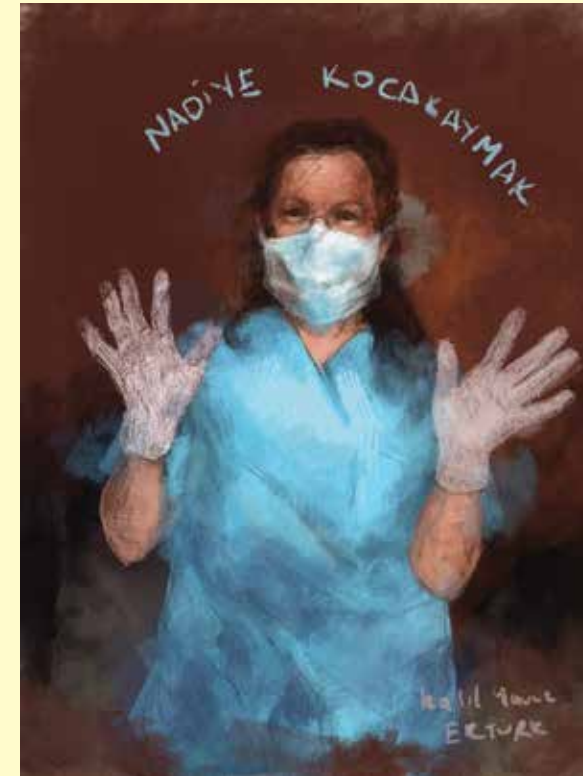
Zeynep Özatalay



Berrin Simavioğlu



Berrin Simavioğlu



Halil Yavuz Ertürk



Şiva Ertürk



Fulya Çetin



Zulaal



Zulaal