

İntihâl *mi?* Hâl *mi?*

Nazlı Pektaş'ın
küratörlüğünde **Yapı Kredi
Kültür Sanat**'ta açılan *İntihâl
mi? Hâl mi? sergisi* son
zamanlarda sıkça tartışılan
sanatta intihâl konusunu
masaya yatırıyor

Röportaj: Merve Akar Akgün Fotoğraflar: Koray Şentürk



4



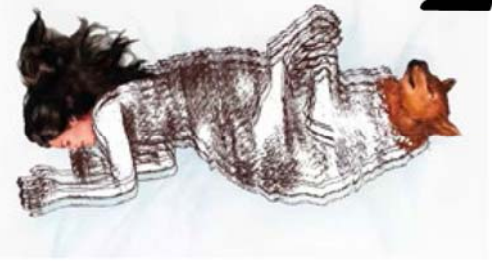
1



2



3



Yapı Kredi Kültür Sanat, 29 Temmuz 2018 tarihine kadar Nazlı Pektaş küratörlüğünde gerçekleşen *İntihâl mi? Hâl mi?* başlıklı bir grup sergisine ev sahipliği yapıyor. **Sergide** Çağrı Saray, Erinç Seymen, Ferhat Özgür, Mehtap Baydu, Özlem Günyol&Mustafa Kunt ve Necla Rüzgar'ın birbirlerinin daha önce yaptıkları çalışmalarından yola çıkarak yarattıkları altı yeni ve onların kaynağı olan altı eski olmak üzere toplam on iki iş yer alıyor. **Sergi** son zamanlarda Türkiye güncel sanat ortamında da sık sık gündeme gelen intihal kavramını yeni bir soruya çevirerek tartışmaya açıyor. **Sergi** üzerine konuşmak için Nazlı Pektaş buluştuğumuzda söylediğim ilk cümle Ferhat'ın işinin çok etkileyici olduğuytu alakalı olunca o da hemfikir olduğunu belirterek "En cesaretli hırsızdı Ferhat," diyor gülerek. **Sergiyle** ilgili konuşmaya başladığımız zaman, "Ben bir küratör değil sanat yazarıyım. Ancak bu **sergiyle** birlikte şunu gördüm," diyor ve devam ediyor "**Sergiye** önceden iş seçmeden başladım. Bu konu bir başlıktı ve çok fazla alt okuması vardı. Buradan yola çıkarak önce **sanatçıları** belirledim ve onları eşleştirdim. Sonra **sanatçılar** kendileri **sergiye** dahil olacak altı iş belirlediler. Kopya meselesi tarihte bir metot aslında. Örneğin biz Yunan heykellerini Roma kopyalarından öğreniyoruz. Rönesans döneminde Giorgio Vasari *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* adlı kitabında pek çok **sanatçının** ne kadar iyi kopya ustası olduğunu anlatıyor. Michelangelo uyuyan aşk tanrısı heykelini yapıyor ve bir **sanat** sımarsı olan Baldassare del Milanese'ye gösteriyor. O da Medici ailesinden Lorenzo di Pierfrancesco'ya gösteriyor. Di Pierfrancesco 'Ne kadar gerçeğe uygun! Sen neden Floransa'da vakit kaybediyorsun? Roma'ya gitsene!' diyor... İntihâl sözlük anlamıyla aşırma, başkasının eserini sahibinin haberi olmadan kendine mal etme demek. Fakat 18. yüzyıl, Modernizmin en başı ve biricikliğinin önemli olduğu, **sanatçının** tanrısal olduğu bir an. Kopyanın esamisi okunmuyor. 19. yüzyıla doğru Fransız intihalden sonra Akademi'nin **sanatçılar** üzerindeki etkisinin azalmasıyla **sanat** üretimi daha da özgürleşiyor. Zamanla endüstriyel gelişmeler, müzeler, **kitapların** çoğalması ve görsel iletişim araçları artık **sanatçı** başka biri olmaya başlıyor. 1917'de Duchamp'ın pisuarının da *ready made* olarak bambaşka bir yerden gelmesiyle artık **sanat** eseri de

bambaşkalaşiyor.

Sherrie Levine de önemli bir fotoğrafçı ve başka **sanatçıların** eserlerini çekiyor.

Levine eserlerini de zaman "*after xxx*" olarak adlandırıyor. Tıpkı Ferhat Özgür'ün bu **sergi** için yaptığı gibi. 1970'lerde eleştirmen Isabelle Graw'un söylediği gibi "plastik **sanatlar**, sinema ve fotoğraftan aldığı imgeleri yeniden kullanıyor ve bu bir janr olarak ortaya çıkıyor: Temellük **sanatı** (*appropriation art*).

Bütün bu tarihsel okumalar **sergiyi** ne yönden etkiledi?

En son yaşanan olaylardan sonra bu mevzu baki kalmamış ve tartışılmı istedim. Doğru bir şey var ki pek çok **sanatçı** birbirinden esinlenerek iş üretiyor. Bu dünyanın her yerinde var. Ben altı **sanatçı** birbirlerinin işlerine bakarak ne yapabilirler diye merak ettim. Altısı da projeyi ilk teklifimde kabul etti. Projeyi YKKS'de Tülay Güngen ve **Veysel Uğurlu'ya** ilk iletmişim de yıl 2016 ve yeni bina inşaat halindeydi.

Sanatçıları nasıl eşleştirdiğini merak ediyorum. İşte bu noktada yıllardır devam eden yazarlık deneyimim işin içine girdi. Oturdum ve tek tek eşleştirmelere dair metinler yazdım. Bu benim bir yazar olarak **sergiye** ilk ve tek müdahalem oldu aslında. **Sanatçıları** neyi seçecekleri konusunda yönlendirdim ve kendiliğinden iki tane çember oluştu. En güzeli de Erinç, Ferhat ve Mehtap ile Çağrı, Necla ve Özlem-Mustafa'dan oluşan bu iki çemberin organik olarak ortaya çıkmış olmaları. Önce tamamen icraları farklı olan **sanatçılar** eşleşsin dedim. Ferhat ve Erinç'in kimlik meselesine farklı bakışları vardı ve bu önemliydi. Erinç ve Mehtap'ı da cinsiyet meselelerine bakışları dolayısıyla birleştirdim ki bu denk düşmüş çünkü Erinç bana sonradan Mehtap'ın işinden yola çıkarak bir şey yapmayı çok isteyeceğini söyledi. Mehtap ise Ferhat'ı okusun istedim çünkü Ferhat da işlerine çoğu zaman kendi bedenini davet ediyor. Çağrı ile Özlem ve Mustafa'nın temiz, minimal anlatım dillerini yakalayan **sanatçılar** olduğunu düşünüyordum. Acaba bu kadar yakınlıkta ama aynı zamanda da uzaklıkta ne yaparlar diye onları bir oyuna tabi tutmak istedim. Özlem ve Mustafa ile Necla arasında büyük bir mesafe vardı. Necla ve Çağrı'nın üretimleriyle hem biçim hem de içerik olarak çok uzaktı. Bu şekilde biraz yakın biraz uzak ortaya

kendiliğinden iki çember çıktı. Bütün **sanatçılarla** benim bir bağım var. Hepsi üretimleri üzerine kafa yorduğum, beni zorlayan ve daha çok kamçılayan **sanatçılar**. Eşleştirme sonrası **sanatçılar** birbirlerine dosyalar gönderdiler ve ben sonuç sürecinde dahil oldum. **Sanatçıların** aralarında yüksek bir uyum vardı hiçbir sorun çıkmadı.

Sergi, senin de **sergi** yazında dediğin gibi aslında "razı olunmuş bir intihalin deşifre edilmesi."

Evet, her **sanatçının** karşı **sanatçıya** yaklaşması kendi yöntemiyle oldu. Kimisi imgeyi aldı kimi materyalden yola çıktı. Belki Özlem ile Mustafa'nın *Triton* ve Necla'nın *Mücevherlerini* biraz daha fazla anlatmalı. Triton tamamen deniz üzerine olan Ovid'in *Metamorfozlar* şiiirden bir kısım çıkarılınca bağlamı değişen/manipüle edilmiş bir başka şiir ve yapıldığı materyali çok önemli. Portakal rengi bu harfler *Dikili*'de parçalanmış halde bulunmuş bir göçmen teknesinin malzemeleri. *Mücevherler* ise "Parçalanmış etlere baktığımızda ne hissedersiz?" sorusu üzerinden gidiyor. Tanımadığımız insanlar, bilmediğimiz vücutlar, tekinsiz bir durum. Ama etler parçalanmış yani bir felaket var. Bu iş mitolojiden beslenen ve genel olarak Necla'nın okumasına bakan bir iş oldu.

Peki sen intihâlciler hakkında ne düşünüyorsun? Öncelikle eğitim hayatından başlamak gerek. Aslında her öğrenci baka baka öğrenerek kendi yolunu buluyor, burada hocalara çok iş düşüyor tabii. Ben atölye hocası değilim ama bir esine rastlarsam bunu öğrenciye hemen söylerim. Bence bunu herkesin bilmeye hakkı var. Birçoğu da esinlendiğinin zaten farkında... Fakat yazıları birebir almak bambaşka bir durum özellikle edebi metinlerde ve akademik yazılarda kaynak göstermeksizin alıntılama durumu çok yaşanıyor, bu birebir hırsızlıktır. **Sanat** üretimine gelince eğer referans gösteriliyorsa benim için sorun yok. **Sanat** tarihine mâl olmuş isimlerden birebir fikir, teknik alıp "esinlendiği" **sanatçı** hiç adını anmıyorsa bu suçtur. Ferhat'ın bir yazısından alıntılıdığım bir şey var: "İşini isteyen bir galericiye Andy Warhol, "Sturtevant'a gir onda daha çok iş var," diyor. Gün geçmiyor ki Jeff Koons intihâlden suçlanmasın, ama bir gerçek var ki bu meseleleri bizden çok daha iyi tartışıyorlar. **Serginin** tamamı bu meseleyi tartışmak üzerine kuruldu ve biz de **sergiyle** beraber bütün bunları tartışacağımız bir panelin hayalini kuruyoruz.

The billows rise, while the Union lifts the sea

5



6

1. Ferhat Özgür'ün *Sürpriz Tanık'tan Sonra* (2018) başlıklı yapıtı Erinç Seymen'in *Sürpriz Tanık 1** (2011) isimli resmindeki bir imgeye dayanır. Seymen'in *Sürpriz Tanık 1*'deki imgelerinin mekân ile kurduğu ilişki, Özgür'ü kendi kolaj imgelerine bağlar. Gerçeküstü bir dünyada gerçeküstü bir pres makinesi Özgür'ün icrasında dev bir aygıt döner. Ferhat Özgür, bir yandan olağan akışın politik örüntülerini ifşa eder, diğer yandan da bedenlerin kimliklere dolanan makus talihini ironi dolu dille işaretler. Erinç Seymen ise iktidar ve onun örgütlü düzeni içinde yaşamaya çalışan insanla ilgilenir. Çocuklarımıza hiç anlatmadığımız masalları; ideolojilerin, ideal düzenler içinde yarattığı ideal insanın dünyasını ironi yüklü bir dille anlatır. Özgür'ün üretim pratiği içinde rastladığımız ironi, Seymen'in *Sürpriz Tanık 1* isimli resmindeki ironiyle birleşir ve pres makinesiyle buluşarak canlanır.

2. Necla Rüzgar'ın *Fibrilasyon* (2018) isimli videosu, Çağrı Saray'ın *Bellek Mekânları ve Unutmanın Eşiği* (2016) isimli serilerinden esinle oluşturulmuştur. Necla Rüzgar, dünya ile temasa geçerken, yaralarından ve ölümden başlayarak sorular sormaya başlar. Nesnelere ve bedenlere, tuvale teatral bir kurguyla yerleştirir. Bu kurguda ironik bir dille yol alan güçlü çizgiler heykel olup ete kemige bürünürken, onlara şefkatle dokunmamızı diler. Bu isteği, tenleri örten tül den acı ve Necla'nın külliyatındaki derin yara izleri vasıtasıyla anlatır. Rüzgar'ın kendine ve hayvanlara sıklıkla yer veren sanat

üretimi, Çağrı Saray'ın kendi belleğini toplumsal olanla çarpıttığı üretilmiş kesidir. *Fibrilasyon*'da çizgiler, düzensiz bir ritim ile farklı yönlerde hareket eder. Bu ritim bir yandan çizgileri tanımlanamaz bir sona doğru sürükler, diğer yandan da bir tür dönüşümü vaat eder. Çizgilerin ritmi nabız atışının, dolayısıyla canlılığın titreşimini yayarken kadın ve hayvan birbirine dönüşecek diye bekleriz. Ancak, beklediğimiz türden bir son gerçekleşmez. Dolayısıyla, Necla Rüzgar'ın sözleriyle, dönüşümün tamamlanmış bir sonucunu görmekten çok, sürecin sancılı döngüsüne tanıklık ederiz.

3. Mehtap Baydu'nun *Güne Hazırlık* (2018) isimli işi, Ferhat Özgür'ün *Hyileştir beni!* (2007) adlı işiyle diyalog içinde üretilmiştir. Baydu'nun üretim dili, Özgür'ün bakışıyla örtüşür. Baydu'nun otoportrelerinde sık sık karşımıza çıkan toplumsal kimlik hakkındaki deneyimleri, Özgür'ün *Hyileştir beni!* adlı videosundaki içeriğe gönderme yaparak, Baydu'nun kendi bedenini kullandığı bir yerleştirme ve video-performansa dönüşür. Baydu, kendi bedeni ve başka bedenlerden aldığı fotoğraf karelerinden oluşan kâğıt kolajı, kendi bedeninden çıkardığı kalıba sivar. Ortaya çıkan kâğıt beden, bir ütü masası üzerinde Baydu tarafından ütülür. Özgür, iyileşmeyi/kırışıklıklardan kurtulmayı ütülenme metaforu ile ifade ederken; Baydu, kendi teniyle birleşen yeni kimliğini ütüyerek güne hazırlanır.

4. Erinç Seymen'in *Dikefâlos* (2018) isimli resmi, Mehtap

Baydu'nun *Kıyafet* (2015) isimli işindeki retrospektif bakışla buluşur. Baydu'nun, Anadolu'ya özgü çiçek desenli pazen kullanarak ürettiği bir çift erkek ayakkabısı ve takım elbiseden oluşan *Kıyafet*; kültürel alışkanlıkların veya cinsiyet rollerinin şaibeli kodlarının sorgulandığı bir iş olarak Seymen'in üretiminde desene dönüşür. Seymen'in resminde; 17. yüzyılda 19 yaşındaki Danimarka prensi için yapılan bir çift miğferin çizimini görürüz. Miğfer hem bir savaş nesnesi hem de bir maske olarak eril dilin imgesidir. Seymen, yeni resmi için Baydu'nun *Kıyafet*'inden ayakkabıyı seçer. Erkek ayakkabısından miğfere uzanan cümle, erkekler arasındaki rekabet ve iktidar savaşını kuir kavramına bağlar. Zira, Mehtap Baydu'nun çiçekli ayakkabısındaki eril ve dişil dilin birbirini örten münasebeti, Seymen'in maske/miğfer nesnelere temasa geçer. Miğferler ve ayakkabılar arasındaki halat/damar, eril dilin feodal hükümlerine gönderme yapmak suretiyle, iktidar olgusunu vurgular. Erinç Seymen, çizgileriyle desenin ikna gücünü test eder. Onun resimleri vasıtasıyla açığa çıkarılan, izleyiciyi, önünde uzun süreli bir bekleyişe tabi tutar. Seymen'in çift başlıklı anılamına gelen resminin adı, Baydu'nu *Kıyafet*'i eşliğinde, iktidarın varoluş mücadelesinin metaforuna dönüşür.

5. Özlem Günyol & Mustafa Kunt'un *Triton* (2018) isimli yeni işi, Necla Rüzgar'ın işlerinin genelde semboller ve mitler ile olan ilişkisiyle ve özellikle de parçalanmış bir canlıya ait kalıntıları çağrıştıran *Mücevherler* (2013) isimli heykeliyle iç içe bir

okuma sunar. Günyol ve Kunt, 2015 yılında Dikili kıyılarında karşılaştıkları bir mülteci gemisine ait bazı parçaları Almanya'daki stüdyolarına taşır. Sanatçı ikilisi, bu kalıntıların belleğindeki göç izlerinin yara ve yarıklarla dolu anlatısını Ovid'in *Metamorfozlar* kitabından alınan bir şiire bağlar. Günyol ve Kunt, şiirin bir dizesini çıkararak şiire müdahale ederler. Böylece şiir, sanatçılar tarafından manipüle edilerek yeniden yazılır ve mülteci teknisinin kalıntıları, karşımıza harf olarak çıkar. Şiirdeki mitolojik figür Triton, aynı zamanda Frontex'in Avrupa Birliği'nin sınırlarını korumaya yönelik olarak başlattığı operasyonun da adıdır. Rüzgar'ın *Mücevherler* işindeki tanımsız bir varlığın taşlanmış halini anımsatan ama öte yandan et parçaları gibi duran nesnelere, Günyol ve Kunt'un *Triton*'undaki kalıntıların temsil ettiği binlerce trajediyle birleşir. Özlem Günyol & Mustafa Kunt'un dille, sembollerle kurduğu ilişkinin nesneye dönüşmesi sırasına ortaya çıkan yeni formüller, Necla Rüzgar'ın çalışmalarında tarih, kimlik ve bedenle kurulan ilişkiyle buluşur. Üretim pratikleri farklı olan Rüzgar ile Günyol & Kunt ikilisinin hikâyelerinin sonunda ulaştığı cümle/bitmemiş söz, Necla Rüzgar'ın üretiminde dile gelmeye başlamıştır.

6. Çağrı Saray'ın sekiz gravürden oluşan *Bellek Mekânları: AKM* (2018) isimli işi, Özlem Günyol ve Mustafa Kunt'un *Haziran 2013* (2015) isimli yapıtından hareketle kurgulanmıştır. Bilindiği gibi, Gezi Direnişi'nin gerçekleştiği anın bir temsili olarak anıtsallaşan

Atatürk Kültür Merkezi (AKM), hem 2013'ün ve Taksim Meydanı'nın hem Türkiye'nin yakın tarihinin önemli bir hafıza mekânıydı. Saray, 2014'te gerçekleştirdiği desenler, gravürler ve haritalardan oluşan *Bellek Mekânları ve Unutmanın Eşiği* isimli iki seri yapmıştı. Serilerde İstanbul'daki pek çok anıtsal hafıza mekânı ile beraber AKM de yer alıyordu. Özlem Günyol ve Mustafa Kunt'un *Haziran 2013* isimli çalışmasında da AKM ile karşılaşırız. Fakat bu karşılaşmada 2013'teki Gezi Parkı protestolarındaki seslerin, tel örgüsü görünümüne bürünmüş dalgalarını görürüz. Bu renkli teller, posterlerle kaplı cephenin görüntüsünün birbiri üzerine bindirilmiş halidir. İşin boyutları AKM binasının cephesi ile orantılıdır. AKM'nin 2013'teki varlığı ve bugünkü yokluğu Çağrı Saray'ın yeni işinde varlıkla yokluk arasında bir hal alır. *Bellek Mekânları: AKM* isimli işinde Saray, AKM'nin cephesini sekiz eşit parçaya böler. Bu sekiz eşit parça bir araya gelecek tek bir gravür oluşturur. Beyaz üzerine beyaz gofre olarak ortaya çıkan sekiz resmin dikkörtgen formu, AKM'nin dış cephesinin ölçüsü ile orantılıdır. *Bellek Mekânları: AKM* isimli iş, AKM'nin yıkılmadan önceki varlıkla yokluk arasındaki durumunu görünür görmez bir ilişkiyle izleyiciye sunar.

*Thomas Olbricht Koleksiyonu'nun izniyle