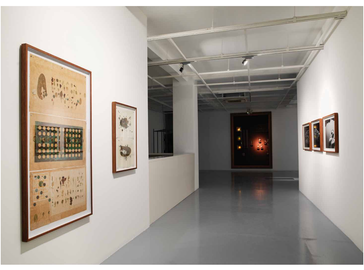
GÜNCEL

18.01.2021 • SAYI 23

Dosya: Müstesna Kadavra

Güncel'in 18 Ocak - 15 Şubat 2021 tarihleri arasında yayınlanacak sayılarında farklı yazarlar, Galeri Nev İstanbul'da gerçekleşen "Cadavre Exquis / Müstesna Kadavra" adlı grup sergisine katılan sanatçılara ve eserlerine odaklanacak. 18 Aralık 2020 – 13 Şubat 2021 tarihleri arasında gerçekleşen sergide Ani Çelik Arevyan, Kerem Özan Bayraktar, Nermin Er, Tayfun Erdoğmuş, Ali Kazma, Ekin Saçlıoğlu, Hale Tenger, Nazif Topçuoğlu ve Nergiz Yeşil'in üretimleri Gizem Gedik küratörlüğünde bir araya geldi.



Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü
Galeri Nev İstanbul

Sıfır Noktası: Tayfun Erdoğmuş'un Resimlerinin Olduğu ve Olmadığı Şeyler Üzerine Notlar

NAZLI GÜRLEK HODDER

Sıfırın ana fikri, ona günlük hayatta işlerimizi görmek için ihtiyaç duymuyor olmamızdır. Kimse sıfır balık satın almaya gitmez, kullanımı yalnızca kültürün alanına dahil olan düşünce biçimlerinin ihtiyaçları tarafından zorlanır.

Alfred North Whitehead

Tayfun Erdoğmuş'un resimlerinde, doğayı "şekillendiren" insanın eline ve aklına dair bir takım düşüncelerin de; Ana Tanrıça mitinin de; gezegenden Evren'e bakışın da; sanat, zanaat ve sanayi arasındaki o gerilimli ilişkiyi içeren insanlık meselesinin de izi bulunur.

Bir başka deyişle bu resimler, mağara insanlarının göğe bakışının da, ilk uzay fotoğraflarının görülmesiyle birlikte Dünya'ya ve Evren'e dair genişleyen görüşümüzün de, endüstriyel ilerlemeyle yerkürenin yapısını temelden değiştirecek denli ona etki eden insan faktörünün de, Toprak Ana'ya ritüelistik bir bağlılığın da izlerini taşır. Fakat bu resimler, tam olarak bunların hiçbiri değildir. Çünkü, bu resimler salt resimdirler. Erdoğmuş'un kurutulmuş yaprak, çiçek ve diğer bitkilerle oluşturduğu soyut kompozisyonlar, hiçbir hikaye betimlemez ve hiçbir cismi temsil etmezler. Bu anlamda, tamamen soyuttur-lar. Soyut resimden farkları ise, boya yerine doğadan toplanmış malzemelerle yapılıyor oluşlarıdır. Erdoğmuş'un topladığı bitkiler, geldikleri doğal ve kültürel bağlamdan soyutlanmış vaziyette (yani o veya bu ağacın bitkisi olduğu için veya o veya bu kültür ya da mitolojide bu anlama geldiği için değil), salt soyut şekiller olarak kompozisyonda yerlerini alırlar. Erdoğmuş'un tuvali üzerine yerleşen bitkilerin salt birer geometrik şekil olarak görülebileceğini bile öne sürebiliriz; daireler, çizgiler, kareler ve çokgenler olarak... Tüm bu geometrik şekiller, sanatçının önsel olarak (*a priori*) belirlediği bir görsel sisteme göre tuvalin yüzeyine dizilirler; bu bazen bir ızgara sistemi, bazen de daha amorf bir düzendir. Her şekilde, belirleyici olan, hiçbir görsel hiyerarşi gözetmeden yüzeye mümkün olduğunca homojen bir biçimde yayılmalarıdır.

Tayfun Erdoğmuş, "Isimsiz", 2020
Pirinç kağıt üzerine varak, kurutulmuş bitkiler ve akrilik emülsiyon, 140 x 76 cm (sol), 76 x 50 (sağ)

Bu resimlerdeki doğa, bildiğimiz, alıştığımız halinden çıkmıştır; biçim verilecek ham madde, resmin yapı taşı, insanın aklının uzantısı olmuştur. Nitekim, malzemeye dair önemli bir nokta, bitkilerin birer hazır nesne gibi ele alınıyor oluşlarıdır. Bildiğimiz anlamda hazır nesne, endüstriyel ürünlerin sanata dahil edilmesiyken, Erdoğmuş'un hazır nesne muamelesi yaptığı bitkiler, doğanın birer parçasıdır. Yani, Duchamp'ın hazır nesneleri, endüstri ürünü nesneleri, zanaat ürünlerinden ayırmaya yönelik bir görüşün ürünüyken; Erdoğmuş'un hazır nesneleri, sanat-zanaat-sanayi ürünü arasındaki tanımları tamamen gereksiz bulur. Erdoğmuş, modernizmin mirası hazır nesne fikrini alıp uygularken, bir bakıma yeniden icat eder; çünkü, dikkatini yönelttiği nesnenin sanat mı zanaat mı yoksa sanayi ürünü mü olduğuyla hiç ilgilenmez. Seçilme nedenleri, ezoterik bir bilginin eseri gibidir ve karşımıza çıkmaları için bir dizi uygulamadan geçmeleri gerekir (...) Erdoğmuş'un kendi deyişiyle, "hazırlanmalıdırlar". Söz konusu hazırlık süreci, çok aşamalı ritüelistik bir süreçtir: Biriktirme, tasnif etme, bekletme, ayıklama, parçalama gibi aşamalar, malzemeyi ketene hazırlar. Malzemenin ritüelistik kullanımı, ona orijinal bağlamının tamamen dışında, yepyeni anlamlar katar; daire şeklinde kesilen yaprakların, salt geometrik şekiller olarak kompozisyonun parçası olmaya hazırlanması gibi. Ya da sapçıkların çiçekten koparılarak, salt birer çizgi olarak dairelerin arasındaki boşlukları doldurmaya hazırlanmaları gibi.

Tayfun Erdoğmuş'un *techne*'sinde, her şey, her şeyin sıfırlanması ve resim olması için kurulmuştur. Bu amaca yönelik bir derviş gibi çalışan Erdoğmuş için her şey hem pratik bir rasyonalitedir hem de ritüelistiktir, gören gözler için sembolik anlamlara gebedir. Her şeyden önce bize şunu hatırlatır: Resim, salt kültürün alanına özgü kalmış istisnai oluş alanlarından biridir. Resim, Erdoğmuş'un bize gösterdiği haliyle, bugün hala saf bir lisandır. Tuvalin [veya kağıdın] sınırları içinde kalan alan bir hiçliktir; algının sıfırlandığı, her şeyin sıfırdan yepyeni yaratıldığı bir boşluktur. Burası, ilk gökbilimcilerin resmettiği, sıfır noktasıdır; Gaia'nın içinden çıktığı Khaos'tur, sembolü Ay olan Kybele'nin doğum yeridir. Burada, ezoterik bilgiler bitkiyi büyüye dönüştürür; techné idea'yı maddeleştirir, el aklı görünür kılar.

Orijinal metin: Nazlı Gürlek, "Sıfır Noktası: Tayfun Erdoğmuş'un resimlerinin olduğu ve olmadığı şeyler üzerine notlar", Galeri Nev İstanbul Yayınları, Katalog, İstanbul: Eylül 2015, s. 3-15

Rastlantısal Vals

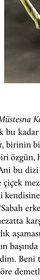
SERFİRAZ ERGUN

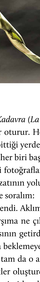
Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü, Galeri Nev İstanbul

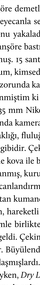
Bundan 5-6 yıl önce Sakıp Sabancı Müzesi'nde açılacak sergi öncesinde Düsseldorf'ta 20. yüzyıl sanat akımı Zero'nun kurucularından Alman sanatçı Heinz Mack'ın atölyesini ziyarete gitmiştik. Mack'ın aklımda kalan en değerli sözü görsel sanat yaptılarının da aynı müzik eserlerinde olduğu gibi müzikal bir ritmi, bir ölçüsü olduğu, olması gerektiğiydi. Aklıma takıldı; ondan sonra baktığım, gördüğüm, izlediğim yaptılarda, "Bu acaba hangi müzik parçası olabilir ki?" diye düşündüğüm çok oldu.

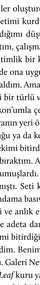
Ani Çelik Areyyan'ın ustalıkla kurduğu ışıkta çektiği kuru çiçek ve yaprak kompozisyonlarını stüdyosunda ilk kez görme ayrıcalığına şahip olduğumda, aklıma gelen bu işlerin ancak bir bale müziği, belki bir vals ritmi taşıyabileceği oldu. Seyrantepe Adas'taki kişisel sergisinde ise bu görüşüm daha da güçlendi. Hatta şimdi, bu kompozisyonların Anna Pavlova belki de Margot Fonteyn zerafetiyle perform edilen Tchaikovsky'nin Kuğu Gölü Balesi'nden başka bir şey olmayacağı kanısındayım. Ani'nin 1998'de çektiği *Chrysalide* fotoğraf serisindeki tüllere sarılı kıvrak bedenli alımlı kadın kompozisyonlarını da Galeri Nev İstanbul'daki ölü doğa fotoğraflarına benzetiyorum. Bence bu da sanatçının sanat pratiğinin tutarlılığının bir göstergesi.

Galeri Nev İstanbul'daki *Müstesna Kadavra* başlıklı sergide Ani'nin 16 parça işi var. Fotoğraflar 90 derece açıyla sağ ve sol duvarlara yerleştirilmişler. Bakıyorum; bunlar tamamen soyut. Soyut, çünkü siyah zemin üzerindeki yapraklar, saplar ve kuru dallar solgun toprak renkleriyle çerçevenin bir ucundan yukarı doğru birer fırça darbesiyle savrulmuş sanki. Yakına geliyorum figüratif, çünkü sanatçı onları bilinçli kıvrımlarla özene bezene yerleştirmiş, üzerlerine de öyle işık düşürmüş ki yaprakların en ince kıvrımına kadar ortada, ya da ışığın gerisinde siyah zeminin içine gizlenmiş.







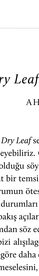


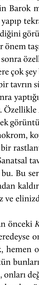
Ani Çelik Areyyan
"Nature on Canvas Serisi", 2020
Hahnemühle
Fine Art Baskı
33x43 / 41x53 cm

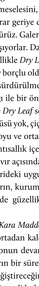
Müstesna Kadavra (*La Cadavre Exquis*) demişken, bir başlık da bir sergiye ancak bu kadar oturur. Hem dokuz sanatçının tüm eserleri birbiriyle konuşuyor, birinin bittiği yerden diğeri başlayarak birbirlerini tamamlıyor hem de her biri özgün, her biri başka bir yaratıcı elden, akıldan, fikirden çıkmış.

Ani bu dizi fotoğraflarını yaratmaya hazırlanırken sabahın erken saatlerinde çıçek mezatının yolunu tutmuş. İsterseniz bu fotoğrafların hazırlık sürecini kendisine soralım:

"Sabah erkendi. Aklımdaki prodüksiyonun her an değişme şansı vardı, o an mezatta karşıma ne çıkarsa ona göre şekillenir diye düşündüm. Çekime hazırlık aşamasının getirdiği sürprizlere hep açık oldum. İhale başladığında bandın başında beklemeye başladım. En kıymetli ya da en pahalımı peşinde değildim. Beni tam da o anda cezbeden çiçekleri almaya niyetliydim. Kendime göre demetler oluşturdum ve sepetime koyup stüdyoya getirdim. Büyük bir heyecanla setimi kurdum. Kurduğum dramatik ışıkla aklımdaki kompozisyonu yakaladığımı düşündüm. Orta format Hasselblad ile çalışıyordum; deklanşöre bastım, çalışmadı. Bir, iki, üç çalışmadı. Digital back'e bağlı kablo kopmuş. 15 santimlik bir kablo her şeyi berbat ediyor. Fotoğrafçı dostlarıma sordum, kimsede ona uygun bir şey çıkmadı. Kabloyu Danimarka'ya ısmarlamak zorunda kaldım. Ama stüdyoda kurduğum ışık ve kompozisyonu o kadar beğenmiştim ki bir türlü vazgeçemiyordum. Başka bir kamerayla, yine sevdiğim 35 mm Nikon'umla çekmeye karar verdim. Fotoğrafı oluşturan ögelerin arasında kameranın yeri önemliydi. Getireceği net derinliği veya ara tonların berraklığı, fluluğu ya da keskinliği her makinede ayrıdır ve sanatçının seçtiği fırça gibidir. Çekimi bitirdiğimde bu bitkilere kıyamadım ve stüdyomun bahçesine koya ile bıraktım. Aradan geçti bir buçuk ay. Yağmur yağdı, güneş açtı. Tozlanmış, kurumuşlardı. Elime aldığımda yeni şekilleri, farklı duruşları beni heyecanlandırmıştı. Seti kurduğumda kamerama yetişemeden boynumdaki uzaktan kumandama basverdim. Çekimlerim ölü doğa (still life) olsa bile yaşayan, hareketli ve anlık enstantaneler oluyorlar. Baktım ki bu kuru çiçekler benimle birlikte adeta dans ediyor, hatta duruşlarıyla bana cevap veriyorlar gibi geldi. Çekimi bitirdiğimde zaten kuru yapraklar da toza dönüştü yok oldular. Büyülendim. Benimle beraber bir buçuk ay bekleyip için biter bitmez vedalaşmışlardı. Galeri Nev İstanbul'daki bu sergide de *Nature on Canvas* daha canlıyken, *Dry Leaf* kuru yaprak haline geldiklerinde çektiklerim, arada geçen zamanı da anlatan bir birlikteliğe bir hikayeye dönüştüler sanki. Tıpkı bir film ya da zaman şeridi gibi."







Ani Çelik Areyyan
"Dry Leaf Serisi", 2020
C-print, diasec
50 x 36 cm (3 adet),
110 x 80 cm (1 adet)

Dry Leaf üzerine Son Söz

AHMET ÖKTEM

Ani Çelik Areyyan'ın *Dry Leaf* serisinde yer alan işlerin aslında tek bir işe gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Ortak görünümlerinin, koyu bir arka plan ve monokrom bir yapı olduğu söylemek mümkün. Yüzey düzenlemeleri açısından ise oldukça soyut bir temsiliyet içerisinde hareket ediyorlar. Burada bize kalan seyirlik bir durumun ötesini kurcalamaktır. Diğer çiçek düzenlemeleri bize daha çok ruhsal durumları çağrıştırırlar. *Dry Leaf* serisi, yeni Barok görünümüyle bize farklı bakış açıları sunar; burada ruhsal bir çözümlemeden çok düşünsel bir yaklaşımdan söz edebiliriz.

Gördüklerimiz bizi algılayalemiş çiçek dünyasının dışına sürükler ve bu yeni durum eskisine göre daha çok gürültü çıkarmaktadır.

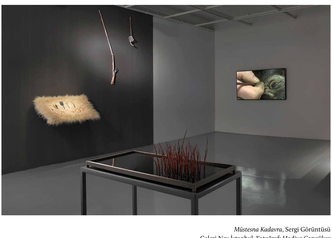
"Ani'nin Barok meselesini, yıllar evvel yaptığı bir dizi fotoğraftan sonra başka işler yapıp tekrar geriye dönüp siyah fonlu görüntüler üzerinden gündeme getirdiğini görürüz. Galeride sergilenen işlerin bazı serileri var ki benim için özel bir önem taşıyorlar. Daha önce yaptığı çiçek işlerini devam ettiresydi de bir süre sonra özellikle *Dry Leaf* ve hatta *Red* serisine ulaşabilirdi, yine de o aradaki işlere çok şey borçlu olduğunu düşünüyorum. Çünkü belli bir gelişme içerisinde bir tavrın sürdürülmesi önemlidir ve ilerlemeyi böyle görürüz. Yani bir süre sonra yaptığı ile bir önceki yaptığı arasındaki ilişkilerin sorgulaması önem taşır. Özellikle *Dry Leaf* serisi beni etkileyen işlerden biri; bu seride bildiğimiz çiçek görüntüsü yok, çiçeğin yarattığı albeniyi bulamıyoruz. İşlerin tamamı monokrom, koyu ve orta tonlar arasında dolaşan bir düzenleme, hatta düzen dışı bir rastlantısallık içeriyor. Onlara yaklaşımımız ilgiden çok bilgiyi çağrıyor. Sanatsal tavır açısından rahatsız edici, çözümleme yönünü arttıran bir durum bu. Bu serideki uygulamada; rengi atın, albeni yaratacak durumları da ortadan kaldırın, kurumuş birtakım dal ve yaprakларla bir düzenleme görürsünüz ve elinizde gözlerik kaygısından çok bilgiyi öne koyan bir tutum kalır.

Bundan önceki *Kara Madde* sergisinde, Ani'nin yaptığın görülmesi gereken şeyi neredeyse ortadan kaldırmaktı! Nesneyi oldukça soyut bir hale dönüştürmek, hemen onun devamında, gösterme biçimini sorgulamaya çalışmak...! Bütün bunların bir süre sonra Ani'nin gelecekteki işlerine ciddi katkı sunacağını, onları değiştireceğini, işlerini bir nevi yapı bozumuna uğratacağını düşünüp bunları önemli buluyorum."[1]

[1] "Barok bir koreografi", Ani Çelik Areyyan'ın Adas'ta gerçekleşen sergisi *Işık Etüdü-I* üzerine Areyyan ile Ahmet Öktem'in 12 Mart 2020 tarihinde sergi mekanında gerçekleştirdikleri konuşmadan alıntı, Art Unlimited: https://www.artlimitedbag.com/post/barok-bir-koreografi

GÜNCEL
25.01.2021 • SAYI 24

Dosya: Müstesna Kadavra



Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü
Galeri Nev İstanbul, Fotoğraf: Hadiye Çangökçe

Anlamdan İmgeye

ALİ GAZİ

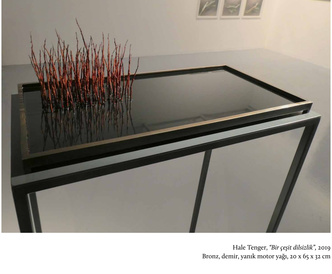
*

"...
Anlatır gibi
Bir çeşit dilsizliği, bir çeşit beraberliği.
Peki
O çocuk gönüllü yabancı kimdi."

Etkileyici kavramsal eserleriyle öne çıkan günümüz sanatçılarından Hale Tenger, kariyeri boyunca farklı medyumlarla çalışmış bir isim. Galeri Nev İstanbul'da 18 Aralık 2020 – 13 Şubat 2021 tarihleri arasında gerçekleşen *Cadavre Exquis / Müstesna Kadavra* adlı grup sergisinde ise mekanın ortasına konumlandırılan 2019 tarihli "Bir çeşit dilsizlik" adlı eseri, sanatçının 1990'lardan itibaren zaman zaman atık malzeme ve genellikle hazır nesnelerden yararlanan tekniğini takip ediyor. Tenger'in evinin önündeki at kestanesi ağacından toplanmış kuru dal parçalarının bronz dökümleri, demirden metal bir kap içinde, yanık motor yağıyla dolu havuzda adeta minik, kurumuş bir koru gibi yükseliyor.

Serginin doğanın kendi çevrimiçi döngüsüne atıfla kurguladığı kavramsal bakışı, malzemenin farklı form ve ortamlarda varlığını devam ettirmesine odaklanarak sanatsal düzlemde "kadavra" metaforuyla yorumlanırken, "şeylerin" nihai bir ürün gibi estetik sanat yapıtına dönüşümünü imgeleştiren işleri kuşatıyor. Günümüzde bir sanat eseri için kastedilen ve tıpkı doğanın işleyişindeki organik veya inorganik malzemelerin yerini tutan bu şeyler; Tenger'in işinde karşımıza çıkan dize gibi arkasında pekâlâ bir fikir, bir söz, bir metin de barındırabilir.

"Bir çeşit dilsizlik" kısaca, Edip Cansever'in 1980'de yayımlanan Şairin Seyir Defteri kitabındaki "Rüzgarların Dinlendiği Yer" adlı şiirinde geçen aynı dizeden hareketle Tenger'in sözel bir ifadeyi görselleştirmesi olarak okunabilir. Kavramsal yaratımında varoluş, toplumsal ve kişisel bellek, doğa, tarih, kimlik ve pek çok kültürel unsura göndermelerle çalışan sanatçının üç boyutlu bir yerleştirme olarak görselleştirmeyi tercih ettiği eserinde döküm tekniği ve atık hale gelmiş motor yağı kullanması, doğa içinde ölümle döngüsel hale gelen yaşamı sembolize ederek, sözden imgeye dönüşümü ortaya koyuyor.



Hale Tenger, *"Bir çeşit dilsizlik"*, 2019
Bronz, demir, yanık motor yağı, 20 x 65 x 32 cm

Aslında sanatçının ikinci yeni şairlerinden Edip Cansever'in şiirleriyle dönem dönem kurduğu özel ilişkisi, sanatsal pratiği içinde kendi imgesel dilinden süzerek görselleştirdiği çeşitli eserlere dönüşmüş. Örneğin aynı şiirin "Çıkardık mı su altındaki ölüyü / Çıkarmadık su altındaki ölüyü" dizeleri, Tenger'in 2007 tarihli bir diğer yerleştirmesinde, vantilatörlerle dolu loş bir odanın zemin hizasında çepeçevre döndürülerek yansıtılmasıyla kurgulanmıştı. Zamanla değişerek derinleşen bu ilişki nihayet 2019'da şiirin tamamından çağrışımlarla çalışılmış *Rüzgarların Dinlendiği Yer* isimli kişisel sergiye dönüştü. Dolayısıyla böylesi esinlenmelerin kavramsal derinlik açısından çağdaş sanat içinde bereketli bir damar oluşturduğunu, Tenger'in de üslubuyla yapay olmaktan uzak, sahici bir görsel anlatıma kavuştuğunu söyleyebiliriz. Zira sanatın temsili, yazının ise tasvir edici bir alan oluşu, sanatçıya uymak zorunda olduğu sınırlamalar değil, aksine birbirlerine farklı şekillerde "dönüştürülebilen" özgür açılar bırakıyor. Özetle metin veya anlatı, modern öncesi klasik sanatta olduğu gibi belirli şeyleri dikte eden yerine, özgün ve açık bir kaynak olarak çağrışımlarla, sanatçının öznel yaşantısı ve yaratımına katılıyor.

Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü
Galeri Nev İstanbul, Fotoğraf: Hadiye Çangökçe

Tam da bu dönemeçte genel anlamıyla plastik sanatların tarihi söz konusu olduğunda, her zaman için imgenin evrimini ve gerçeği temsil etme kapasitesini hatırlamak önemli. Çünkü klasik anlamda özellikle Rönesans'tan Modernizm'e kadar geçen uzun dönemde imge, verilmek istenen mesajın ve mesajla ortaya çıkan anlamın tam bir karşılığı olarak işlev görmüş ve dolayısıyla "gerçeği" temsil etme bağlamında belirgin bir güç sahibi olmuştur. Yani din, mitoloji veya tarih konulu bir eser, anlatıdan hikayenin çarpıcı şekilde görselleştirilerek sunulması bakımından kendisine hep bir referans noktası edinmiş, sanatçının özgün yaratımı ve yorumlama isteği hemen her zaman göz ardı edilmiştir.

Diğer taraftan, temel dinamiği siyasal, ekonomik ve toplumsal değişimler olan, 19. yüzyılda başlayıp özellikle 20. yüzyılda farklı yönlere evrilen modern süreçte sanat, bağımsız rotalarda ivmelenerek adeta kendi özerk, ontolojik alanını belirginleştirmiştir. Mikro ölçekte konu anlamında bağlı olduğu metinsel referanslardan arınırken, makro ölçekte kilise veya akademi gibi kurumlara karşı da tavır almıştır. Elbette klasikleşmiş edebi metinlerin, efsanelerin, halk masallarının çeşitli sanatçılara kaynaklık ettiği örnekler devam etse de, artık üslup anlamında sanatçının özgür seçimi ve çağrışımlarla dolu özgün yorumu öne çıkmaktadır.

Bu anlamda çağdaş sanat içinde geliştirdiği imgeleme ve temsil gücüyle Tenger'in, özellikle 1980 ve 90'lı yıllarda keskin ve travmatik dönüşümler geçiren toplum ve hayatımıza ait dil ve bellek öğeleri olarak okunabilen bir şiiri, içinden geçtiği zaman ve yerin yaşamıyla örtüştürmesi önemli. Bir akış halinde tekrar tekrar değişerek karşılaşılan süreçte, şiirin açık veya örtük anlam veren ya da tamamen muğlak ifadelerinde karşılığını bulan bir hava var. Bir yapı oluşturan, kendi ritmi, söyleyiş biçimi ve hatta mimarisi olan bu dilsel kurgu, yaşamın bir kesitini tasvir eden ifadesiyle Tenger'in yaratım eşiğinden geçtiğinde, öznel yaşantısı ve bilincine değen bir çağrışıma dönüşüyor. Görsel olanın dil ve bellek arasındaki organik ilişkiden doğabileceğinin bir göstergesi olarak "Bir çeşit dilsizlik", dizedeki "söyleyememe" halini aşarak, izleyiciye yeni bir dilde ve yeni bir kurgu içinde sesleniyor.

Kırılgan Bir Görüntü Ağı

İLKER CİHAN BİNER

Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü
Galeri Nev İstanbul, Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

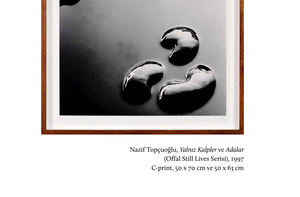
Müstesna Kadavra başlıklı sergide Nazif Topçuoğlu'nun galerinin giriş bölümündeki üç fotoğrafına baktığımda, "Orada neler oluyor?" demekten kendimi alamadım. Hatta, bu çalışmaların "düşündüklerini" hissettiğimi söylemek kulağa biraz garip gelebilir. *Yalnız Kalpler*, *Göz Bankası* ve *Adalar* başlıklı üç eser, sanatçının 1990'ların sonlarına denk gelen *Sakatat Serisi'ne* ait ve bana kalırsa, insan-hayvan ilişkisini çatışmalı şekilde ortaya koyuyor. *Yalnız Kalpler*, streç film üzerine dizilmiş hayvan kalplerinden oluşurken *Göz Bankası* adlı fotoğrafta dizilmiş dana gözleri ve *Adalar* isimli eserde ise üç adet hayvan böbreği, içeriği bilmesek belki de ne olduğunu pek anlayamayacağımız şekilde kompozisyon haline getirilmiş.

Bu şok görüntüler, insan merkezli bir dünyanın şiddet dolu hâlinin üstündeki örtüyü belki de kaldırmaya uğraşıyor. Yazımın başında "görüntüler düşünüyor" diyerek işaret ettiğimde de, tam olarak bu çatışmalı alanı kasteediyordum. Daha açık bir ifadeyle, bu görüntüler kesinlikle belirli bir gerilim gücüne sahip. Çalışmalardaki "sıradan olana" yönelik müdahalenin de bu çatışmalı konudan azade olmadığını söylemem gerekiyor. Örneğin kasapların önünden geçerken, vitrinde duran ya da süpermarketlerin et reyonlarında sakatat çeşitleri mutlaka göze çarpar. İşte bu fotoğraflardaki kalp, böbrek ya da herhangi bir organ, aslında kasap gibi gündelik bir tüketim alanında da bulunabilir. Bu eserlerde de "sanat" haline gelebileceği bile düşünülemeyecek hayvan organları düzenlenerek, yeni bir imge yaratmak üzere bir araya geliyor. Karanlık arka planlar ve yüzeylerle buluşan bu organlar, sıradan görünümlerinden tamamen sıyrılarak "direnen" bir sanatsal forma kavuşuyor.

Nazif Topçuoğlu, *Göz Bankası*
(Offal Still Lives Serisi), 1998, C-print, 50 x 63 cm

Hayvan meselesi gelmişken, elbette konunun politik yüzüne değinmeden geçemeyiz. Bu eserlere baktığımda, aklıma ister istemez Borges'in sınıflandırması geliyor. Yazar, insan-hayvan ilişkisini üç şekilde ele alır: İlki, birlikte ödipal ilişki kurduklarımız (kendini üstün tutan ebeveyn), ikincisi araçsallık (tüketim), üçüncüsü ise egzotikleştirme (dinozor mitleri, korkutucu ve efsanevi yılan hikâyeleri gibi). Bana göre Nazif Topçuoğlu'nun eserlerinde, insan türünün hayvan üzerindeki egemenliği, etçil – fallus merkezci mantık[1] olarak yani Borges'in sınıflandırmasındaki ikinci özellik olarak ele alınıyor. Sanatçının ifadesine göre ise bu organlar izleyici ve gördüğü görüntü arasında bir şok unsuru, şiddetin imgesel yansıması olarak kullanılıyor.

Antik çağlardan beri insan kontrolünde kullanılan ve sonraki tarihsel süreçlerde de hayvan bedenlerinin et, süt olmak üzere endüstriyel kaynak hale getirilmesi sömürünün nasıl sürdüğünün kanıtı. Özne olarak insanın üstünlüğü anlayışının gelişimi bu yazıya sığmasa da sanatçının ortaya koyduğu çatışmanın izlerini böyle bir hatta da ele almak mümkün. Bu açıdan sanatçının insan merkezci paradigma ile bağını koparmasının ne kadar kıymetli olduğunun altını da çizmek lazım.



Nazif Topçuoğlu, *Yalnız Kalpler* ve *Adalar*
(Offal Still Lives Serisi), 1997
C-print, 50 x 70 cm ve 50 x 63 cm

Bugünden baktığımızda, bu eserlerin ortaya çıktığı tarih de oldukça önemli. Topçuoğlu'nun çalışmaları 1997-98 yıllarına ait ve hâliyle o dönemden bu yana insan – hayvan ve maruz kaldığımız görüntüler eksninde değişen mevzular da söz konusu. Güncel sanatın sahasında "heterojen unsurların kaynaşması" diyebileceğim olumlu bir bellek yaratımından söz edebiliriz. Görsel malzemelerin değişimi, teknolojinin ilerlemesi ve görüntünün yayılımıyla birlikte tanıklık hâli taşıyan fotoğraflar, nesneler... Birçok hayvan türünün video ya da ses kayıtları, *siborg*[2] olarak da kavramsallaştırılan kedi, köpek, insan etkileşimli görsellerle beraber çerçeveyi değiştiren durumlar var. Günümüzde bu olanaklar, hem kolektif yaşamla ilgili durumları hem de imgelerin ortak tarih potansiyelini açığa çıkartmaya gayret ediyor. Topçuoğlu'nun karara bağlanamaz, kışkırtıcı görüntülerinden çağrışımla, bunları aşarak yoldaş türler[3] geliştirmeye çalışan böyle estetik pratiklerin de oluşumu kolaylaşıyor. İnsan – hayvan sürekliliğine dair imgelere, görülere daha çok ihtiyaç var. Böylelikle kurgu oluşturma, görüntü düzeneği meydana getirme anlamında yeni ilişkiler kurmanın kapıları açılabilir. İnsan – hayvan etkileşimini egemenlik bağlantılarıyla değerlendirmek meselenin yalnızca etrafından dolaşmaya yol açar. Bir diyalektik karşıtlık şemasını yerinden etmek ve insan ile hayvan arasındaki derin eşitlikçiliğin kurulması temel referans olmalı. Nitekim, günümüzde yeni bir bir anlam rejimi oluşturulamaz mı?

Bu yüzden "algılanabilir ve düşünülebilirin peyzajını"[4] yeniden yapılandırırken derin ekoloji de hesaba katılabilir. Özetle, Nazif Topçuoğlu'nun bu düşünce akışını sağlayan "direnen" estetik formların kayda geçerken, bir yandan da insan – hayvan bağının baskı ilişkisinin (ve bilhassa da türcülüğün) ötesine geçip, hiyerarşik olmayan ilişki biçimleri üzerine de düşünülmesi gerektiğine inanıyorum. Nitel bir değişim bu dünya için şart.

[1] Derrida'nın makalesi önemli: *Hayvanlara Karşı Saç, Çeviri: Elçin Gen:* https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-hayvanlara-karsi-suc/2631
[2] Bkz. Donna Haraway, Siborg Manifestosu: *Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist – Feminizm*, Türkçesi: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı (İstanbul, 2006)
[3] Bkz. Ergil Ece Çelik, "Donna Haraway'in Yoldaş Türleri ve Ağ Ören Anlatılar": https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/41871/460239
[4] Bkz. Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 2. Bölüm: Eleştirel Düşüncenin Talihsiz Maceraları, Çeviri: E. Burak Şaman, Metis Yayınları (İstanbul, 2010), s. 47

Dosya: Müsteena Kadavra

Mürüvet Kalender, Sergi Gözetmeni
Çağlar Ece Yazarlık Dersleri Yazılı Ürünler

Bedenden İçeri, Zihinden Dışarı

SINAN EREN ERK

İçi boş, temizlenmiş bir hayvan postu, yatak ürünleri ve dağınmamış cilt ifyla kaya ölçeyleri tonlu olmuş durumda. Bir zamanlar at olduğu bedenden ürünlerek yerleşen bu organik doku, bozulmamasın diye yapay olarak kurutulmuş ve kimyasal bir bedenlenme "nakledilmeden" önce tahnitçinin dokuz yıl boyunca çalıştığı bir atelyesinde. Bunu, kulaklar ve gözler çakıraktan tepki yıkandıkten hemen sonra yar anlamış bir gömlek gibi tıpkımıza rüzgarıyla salıp sıra sarkıyor. Ardışık birkaç plandan oluşan bu "yıkım" sarmonda kamera ağır insana bir hareketle hafifçe yalpalayan duyudan tek yer kurtarmacası sesi. Çağrıştırdığı durum daha da ilginç. Kadraja ilişe takıntılı görüşe ardından da gösterişsiz atlıyor. Bursa açık renk duvarları esnekça farklı hayan "hayıtlıyle" dolu. Arkada yoğun bir kalabalık var. Ortada, bir bedenden ürün ayna montaj halinden ardan bir zaman daşı mekân. Dünyadan seyalanmış ve tamamen yana bunuzlu atelye tahnitçinin yüzünde bulduğu bir bedenden bir tıkde seçilemiyor. Ölü ki, belki hasret etmesi soğan ve gergin cildiyle sanki zamanda dolmadığı kayalardan birini dönüşmüş gibi ortam dokuz cildi ve yoğunluğu dilgisindedir. Ali Kazmacı'nın *yeni yıkım ad Tasidermi* (Tahnitçi) adlı videosu için bu tıkınmı hayata başlıyor.

Müstesna, bilim ve sesin tükenmez hayranlar

Ali Kazmacı'nın yıkım adlandırdığı çalışan Thomas Bauer, sanatçı-tahnitçinin (*dogmatist*) serisinde yer verdiği çok denyeniyi bir tahnitçi. Kadraja girdiği ilk anda yoğun bir ilgiyle karşılanan bu tahnitçi, kimyasal konsantrasyonu ve hareketlenmeleri kesintisiz de bu deneyimi karanlar mitleri. İşini tutkuyla ve titizlikle yapmaz ona kafdağı sıkıdaraza yarıpşadada dilliler kaundaymış. Tahnit, Avrupa'da eskiden beri bir modek olarak bilme ve kökleri çok daha geriye dayanmaktadır. Tahnitçinin ürünü mevkiyeli (antropomorfik) olduğu bakıştan alan bu pratiğin bilimsel ile ilişkisinden Antik Mısır eşeğidir döneminde yapıldığı düşünülüyor. "Tahnit-mitik bir zanaat olarak görmek İnfrelar, eğitma pratmıştır yapacak kadar katıadlaşmıştıkıdır ve mutuyuzlarak dilimsiz(dilsiz)dirler Fraversalara gücün yaşamaktadır. Ali ustaya yarmda kalıp yaşayanlarla pekiştirmek istemişdeki. ve, eleştiş gelmişdeki ne takmı bilimsel bir boyut kazanmaya kadar. Hatta bu pratiğin John James Audubon ve Şiricinin Charles Darwin gibi natıralistlerin hayran tizleri kadında-ilmiş ve yaşamlarına ve dünyanın yıkılmıştırlıkmıştır de ünemsiz bir ed yıntadığı bilimiçe."

Memento Mori

Tıpkısı, belki de en barışçıl olanları da dahil olmak üzere bilimsel tüm insan topluluklarının kültürünün bıçağı bir parçası vardır. Hatırlamak, unutmak ve kaybolmamak insanın yüzeye çıkmasıyla eş zamanlı olmuş olsa gerek, aynı zamanda kendimiz neyiz kılabilecek bir zemin olmuşlamak için bayağıdan sağlıklı ve yıkımsıdır gibi durmuşu. Ancak inter ikrdaan neyse ve nerede, yani tam bayınca insanın doğuş üstünülüğünün sınırlarının bitti sınırlarıdır. Bahsettiğimiz anlaşılır cadılarca ilaylarınca, bu yıkıl kaçıncı kaçıncı kaçıncı dıkmanın durumda aynıdır, kimileri ne ölen ve hayvanlarının yüzeni dirilmiş sadece doğuş dağıl, ölüme de neyiz ve nerede. Kendini diğer cadılar dayanı ayda gösteren insan, gücünü bey hafızayla kandırmaya çıkıp.

Memento Mori

Tıpkısı, belki de en barışçıl olanları da dahil olmak üzere bilimsel tüm insan topluluklarının kültürünün bıçağı bir parçası vardır. Hatırlamak, unutmak ve kaybolmamak insanın yüzeye çıkmasıyla eş zamanlı olmuş olsa gerek, aynı zamanda kendimiz neyiz kılabilecek bir zemin olmuşlamak için bayağıdan sağlıklı ve yıkımsıdır gibi durmuşu. Ancak inter ikrdaan neyse ve nerede. Bu bahsettiğimiz anlaşılır cadılarca ilaylarınca, bu yıkıl kaçıncı kaçıncı kaçıncı dıkmanın durumda aynıdır, kimileri ne ölen ve hayvanlarının yüzeni dirilmiş sadece doğuş dağıl, ölüme de neyiz ve nerede. Kendini diğer cadılar dayanı ayda gösteren insan, gücünü bey hafızayla kandırmaya çıkıp.

Günümüzde, Bağlamsana Dönemi'nin tahnit bıçağı bonsai her bıçağı ve tahnitçinin bir reflekse ve ortaya koyacak cansızlı-yıkımsıdır. Bu bıçağın ve ahşap tasidermiliyen ağ dokhumuş hayvanlar, elbette kendi dönemlerinde bağımsızdırlar ve kendi zaman kabuklarıyla kalmaya devam ederler. Ancak bu yerde neyiz ve nerede ve ne zaman ve nasıl ve kimlerle bir zemin olmuşlamak yıkımsıdır. Tahnitçinin ürünü mevkiyeli (antropomorfik) olduğu bakıştan alan bu pratiğin bilimsel ile ilişkisinden Antik Mısır eşeğidir döneminde yapıldığı düşünülüyor. "Tahnit-mitik bir zanaat olarak görmek İnfrelar, eğitma pratmıştır yapacak kadar katıadlaşmıştıkıdır ve mutuyuzlarak dilimsiz(dilsiz)dirler Fraversalara gücün yaşamaktadır. Ali ustaya yarmda kalıp yaşayanlarla pekiştirmek istemişdeki. ve, eleştiş gelmişdeki ne takmı bilimsel bir boyut kazanmaya kadar. Hatta bu pratiğin John James Audubon ve Şiricinin Charles Darwin gibi natıralistlerin hayran tizleri kadında-ilmiş ve yaşamlarına ve dünyanın yıkılmıştırlıkmıştır de ünemsiz bir ed yıntadığı bilimiçe."

Günümüzde, Bağlamsana Dönemi'nin tahnit bıçağı bonsai her bıçağı ve tahnitçinin bir reflekse ve ortaya koyacak cansızlı-yıkımsıdır. Bu bıçağın ve ahşap tasidermiliyen ağ dokhumuş hayvanlar, elbette kendi dönemlerinde bağımsızdırlar ve kendi zaman kabuklarıyla kalmaya devam ederler. Ancak bu yerde neyiz ve nerede ve ne zaman ve nasıl ve kimlerle bir zemin olmuşlamak yıkımsıdır. Tahnitçinin ürünü mevkiyeli (antropomorfik) olduğu bakıştan alan bu pratiğin bilimsel ile ilişkisinden Antik Mısır eşeğidir dönemine yapıldığı düşünülüyor. "Tahnit-mitik bir zanaat olarak görmek İnfrelar, eğitma pratmıştır yapacak kadar katıadlaşmıştıkıdır ve mutuyuzlarak dilimsiz(dilsiz)dirler Fraversalara gücün yaşamaktadır. Ali ustaya yarmda kalıp yaşayanlarla pekiştirmek istemişdeki. ve, eleştiş gelmişdeki ne takmı bilimsel bir boyut kazanmaya kadar. Hatta bu pratiğin John James Audubon ve Şiricinin Charles Darwin gibi natıralistlerin hayran tizleri kadında-ilmiş ve yaşamlarına ve dünyanın yıkılmıştırlıkmıştır de ünemsiz bir ed yıntadığı bilimiçe."

Yüzleyme, tahnitin de önemli bir parçasıdır. Boyalımsanın için farklı eşlemlerden geçen deri, tüyler, çeşitli boyalarla ve verniklerle parlatılan yaşayan ve ölü dermanlar arasında yıkılan ve ölen, yıkılmayan yaşayan gibi yaşayan Tahnit eşitliş beden bir yanıyla eleştiş'ye ve katmanlara, diğer yanıda ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı. Bu doğaya yeniden meydan okunan ande. Çünkü ölümün geçtiğiyla kalıp yıkılan dahi kalıcılıkmış yıkılmıştır. Ölümsüzlüğü ve "ölümsüzlüğü" kalıbı mutsuz, yaşadığı andan bile "daha canlı" bir halde gerçekleştiriş. Hafıza ve toplumsal yaşamın kalıbı kendi tedirginsizlik, "Ölüm tahnit ediş" kalıbı ve yıkılmıştır. Yüzleyme'ye yaşayan gelişiş. Yüzleme dari yerel bilgiler, artık eleştirmeyi ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı. Tahnit, bağda bir formda yeniden yaşama dönmüştür. Yaşamının gelişmi samanla tahnitçinin ölümü yaşamın bağlandığı bir kalıcılıkmış gibi yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı. Ölümsüzlüğü ve "ölümsüzlüğü" kalıbı mutsuz, yaşadığı andan bile "daha canlı" bir halde gerçekleştiriş. Hafıza ve toplumsal yaşamın kalıbı kendi tedirginsizlik, "Ölüm tahnit ediş" kalıbı ve yıkılmıştır. Yüzleyme'ye yaşayan gelişiş. Yüzleme dari yerel bilgiler, artık eleştirmeyi ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı. Tahnit, bağda bir formda yeniden yaşama dönmüştür. Yaşamının gelişmi samanla tahnitçinin ölümü yaşamın bağlandığı bir kalıcılıkmış gibi yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı ve yaşayan kalıbı.

Kamera'nın pratiği de tahnitçininkinde ander. Üretimi temel alarak "nasıl" sorusunu, için hendisine, bedenin hareketine ve tahnitçinin pratiğine odaklanır. Bu, ölümün ve yaşamın iç içe geçtiği alanda, kadraja girer bir yer ve kaydedilen bir ses ve ışıldanıl bir biçimde çeşit meydede konmaktan bir ve bir dönüşmeye izleri oder. Kamera tahnitçininki kaydedilmiş izlerinde ölümün ve sadece ondadır. Sanatçıyla tıpkı Vertov'un "Kamera'nın Adamı"yla merak içinde bir daha ada yaşamayacak olan zamanın tanığıdır. Videonun ilk yarısında izleyiciye kendini gösterecek olan yıkımsamı ağdalıyı anlatmak ahtı kurarak varlığını hissettiriz. Tahnitçinin elleme ve yününe odaklanan Kamera, Bauer'den ölmüş olan bir ayı yıkımsıdır. Kamera'nın odaklanması ağdalıyıtır. Geçağdalıyı, derinini yıpran gibi yaşamca kaydeder ve ardından bu gelişmiş yıkımsıdır. Bu yıkımsıdır ki, Kamera'nın yaşamca kaydettiği yaşamca-ölüm sonrasıyla ve tahnitçi ilerendem ölümsüzlüğünü kazandığı bağ adeda

GÜNCEL
08.02.2021 • SAYI 26

Dosya: Müstesna Kadavra

Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü
Galeri Nev İstanbul, Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Üreticiler, Ayırt Ediciler ve Arada Kalanlar

ULYA SOLEY

*

Henüz hiçbir şey öğrenmemişken dünyadaki nesnelere, bitkilere, hayvanlara bakmak, onları tek tek öğrenmek ve ayırt edebilmek nasıl bir his? Bunu yaşamımızın başında deneyimliyor ve ne yazık ki nasıl bir his olduğunu hatırlayamıyoruz. Kerem Ozan Bayraktar'ın *Küpler* (2020) başlıklı dört kanallı animasyon videosu, bir yönüyle tanıdık ama bütününe bakıldığında yabancı formlarda karşımıza çıkan imgelerin birkaç saatini gösteriyor ve izleyiciye, imgelerin henüz tanıdık olmadığı bir dünyada var olmanın nasıl bir his olabileceğine dair bir deneyim sunuyor.

Metal bir aksama oturtulan dört ekran kendi içinde de nizami biçimde ızgara düzeninde kare alanlara bölünmüş. Bu alanlarda her bir imge bir süre kendini gösterip kayboluyor, sonra bazen başka bir karede biraz değişmiş olarak tekrar karşımıza çıkıyor. Bayraktar, bu imgeleri GAN algoritmasını kullanarak üretiyor. GAN, Türkçeye Çekişmeli Üretici Ağlar olarak çevrilen Generative Adversarial Network'ün kısaltması. Birbirine karşıt çalışan iki ağ üzerinden etkinleşiyor: Üretici (Generator) ağ ve Ayırt Edici (Discriminator) ağ. Üretici, gerçeğe benzeyen veriler üretirken, Ayırt Edici bu verilerden gerçek olmayanları ayırt etmeyi öğreniyor. Sisteme ne kadar çok veri girilirse, Üretici'nin ürettiği imgeler o kadar gerçekçi, Ayırt Edici'nin ayırt etme kapasitesi de o kadar yüksek hale geliyor. Sanatçı bu algoritmayı kullanarak birbirinden farklı objeleri, canlıları, bitkileri, hayvanları bir araya getiriyor ve dijital ortamda türler arası bir eşleştirme gerçekleştiriyor.

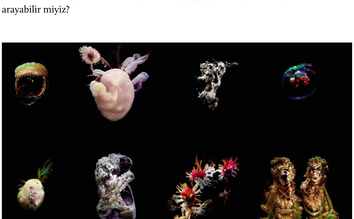
Kerem Ozan Bayraktar, *Küpler (Modalities)*, 2020
Dört kanallı animasyon, 59 dk. 4 sn.

Her ne kadar GAN'ın Üretici ve Ayırt Edici aktörleri ile sanatçı ve izleyici arasında tuhaf bir analoji kurmak mümkün olsa da Bayraktar, ne GAN'ın işleyişini sağlayan Üretici ağ gibi gerçeğe benzeyen bir veri üretmeye çalışıyor, ne de izleyicinin iyi eğitilmiş bir Ayırt Edici gibi bu verileri gerçekten hatasız bir şekilde ayırt etmesini bekliyor. Ortaya çıkan görsellik ise, zihnimizi bulandıracak kadar karmaşık. Çok tanıdık ama bir o kadar tanımlanamaz: daha önce karşılaşmadığımız ama bir şekilde bildiğimizi düşündüğümüz formlar, bu aradalıklarıyla izleyene tekinsiz (*uncanny*) bir his veriyor. İzledikçe bu hipnotik görsellik farklı çağrışımları, tanıdık olaslıkları hatırlatıyor, fakat tanımlama, kategorize ederek anlama çabalarımız her seferinde sonuçsuz kalıyor.

Aslında bu imgeler ilk bakışta biyolojik bir estetiği hatırlatıyor, *içeri*nin, mikroskobik olanın nasıl göründüğüne dair fikir veriyor gibi görünüyorlar. Biyolojinin işleyişine ve tür çeşitliliğine dair öğrendiğimiz dil de - yani türleri çoğaltma, çoğaltırken oluşan kopyalama hataları ve bu hatalardan oluşan yeni türler - videoda algoritmanın yöntemiyle bir benzerlik kuruyor. Farklı objelerin veya canlıların birleşiminden ortaya çıkan yeni türler birbirlerine evrilmeye devam ediyor, bu da videoda deneyimlediğimiz dönüşümü sunuyor. Aynı veriler farklı biçimlerde tekrar tekrar beliriyor. Her şahit olduğumuz an, yeni bir formasyon olarak karşımıza çıkıyor. Bu dijital yapıda karşımıza çıkan dönüşüm, aslında bir adım uzaklaşıp baktığımızda biyolojik senaryoları taklit eden bir yapıda gerçekleşiyor. Bir form doğuyor, başka formlarla birleşip dönüşüyor ve yok oluyor. Bir yönüyle doğum - ölüm döngüsünü çağrıştıran bir belirme - yok olma görüyoruz. Fakat bu belirme - yok olma süreci, çizgisel bir zamanı takip etmiyor. Bayraktar, aslında üç saate yakın uzunlukta bir videoyu karelere bölerek önce - sonra ayrımını ortadan kaldırıyor ve zamansız ama dönüşümlere sahne olan bir düzlem yaratıyor. Bir imgenin yaşamından bazı kesitlere tanık oluyoruz; her karşımıza çıktığında öncekinden biraz daha farklı ama bir eski - yeni ayrımı yapmamız da mümkün değil.

Videonun sınırlarını belirleyen, izleyiciyi bu objeleri tanımlamaya çalışmak konusunda ısrarcı olmaya teşvik eden bir unsur da ekranların ızgara düzeninde karelere bölünmüş olması. Bu düzeni oluştururken doğa tarihi müzelerinden esinlenen Bayraktar, video yerleştirmesinde geleneksel bir koleksiyon sergisi estetiğini çok daha dinamik bir biçimde yeniden kurguluyor. Bu yeni kurgu, statik bir okumaya izin vermediğinden katı ve kategorik ızgara düzenini de işlevsiz hale getiriyor.

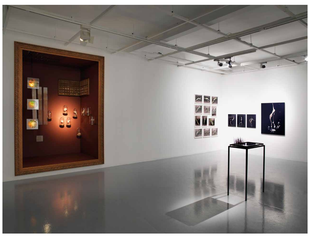
İmgelerin her belirişinde, hem formları hem yerleri değişmiş oluyor, böylelikle tanımlı -tanımsız ikiliği düzenli - düzensiz ikiliğiyle de kuvvetleniyor ve izleyici yine kendini tekinsiz bir pozisyonda, arada kalmış buluyor. Tıpkı karşıt düşünülegelen biyolojik (doğal) süreçlerle dijital (yapay) süreçlerin çok benzer şekilde çalışıyor olması gibi, bu ikilikler de aslında düşündüğümüzden daha geçişken ve birbirine dönüşebilen kavramlar olabilir mi? Öğrenebilmek için kurduğumuz karşıtlıkları unutup (*unlearn*), cevapları şeylerin birbirleriyle kurduğu geçişken ilişkilerde veya aradalıklarda arayabilir miyiz?



* Animasyonun kısa bir bölümünü aşağıdaki link üzerinden izleyebilirsiniz:
https://vimeo.com/491801735

GÜNCEL
15.02.2021 • SAYI 27

Dosya: Müstesna Kadavra



Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü
Galeri Nev İstanbul, Fotoğraf: Hadiye Çangökçe

Görece Gerçeklikler Mekânı: C-Lorem İpsum

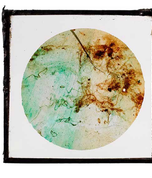
YASEMİN ÜLGEN

*

Norm, normal, anormal, anomali kavramları zaman algısıyla ya da evrimsel hiyerarşi kalıplarıyla nasıl bir ilişki kurabilir? Günümüzde yansız bir tarih yazımından bahsedemezken, denetleyici çoğunluk tarihi nasıl oluşturur ve tarih ile kurgu arasında nasıl bir ilişki vardır?

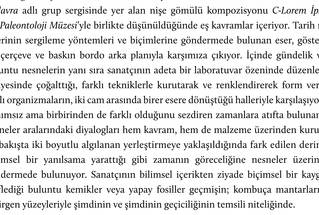
Nergiz Yeşil, çalışmalarında fiziksel ve zihinsel normlar perspektifinde anomalilere yaptığı göndermelerle bilginin gerçekliğini, tarihin göreceliğini sorguluyor. Ürettiği kurgusal müzevari mekânlar ve kompozisyonlar için topladığı veya kendi atölyesinde ürettiği nesnelerle sanat tarihsel referansın ötesinde "öncelik ve sonralık" ilişkilerine odaklanıyor.

Sanatçının kullandığı malzemeler bağlamında ise önceliği, sanat üretme sürecinde tüketimi minimumda tutmak. Bugün tükettiğimiz şeylerin seçimi duyarlılıktan öte sorumluluk; ancak sanat üretirken bu elbette sınırlandırıcı da olabiliyor. Yeşil'in dediği gibi üretimlerimizde eylemsizliğe düşmeden dünyaya verdiğimiz zararı nasıl minimize edebileceğimizi her adımımızda düşünmeliyiz. Sanatçı, böyle bir sorumluluğu üretimlerinde önceledi̇ği için alışılagelmişin dışında; cam, kombuça mantarı, buluntu kemik veya hayvan tüyleri gibi malzemeler kullanıyor. Elbette bu yaklaşıma istinaden eserlerini sadece malzeme üzerinden tanımlamak doğru değil çünkü sanatçı üzerine çalıştığı kavrama göre bizzat üreteceği veya dönüştüreceği malzemeleri belirliyor ve aralarındaki bütün bağları kurguluyor.



Nergiz Yeşil, *Lorem Ipsum II.XIV* ve *Lorem Ipsum II.XIII*, 2020
Kombuça mantarı, gıda boyası, cam, tiffany vitray tekniği çerçeve, 9 x 9 x 0,5 cm

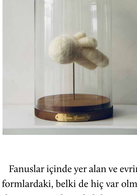
Kalıcılık, tarih, müze, sınıflandırma, kurgu gibi odaklarla karşılaştığımız, Yeşil'in 2019 yılında gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisi *Paleontoloji Müzesi*'nde deneyimlediğimiz kurgu-müze mahallinde, sanatçının el yazısıyla hazırladığı bir bilgi kitabı, kombuça kültüründen elde ettiği deri örnekleri, kemikler ve fosiller yer alıyordu. 16. yüzyılda ortaya çıkmış, toplayıcılığın ve sınıflandırmanın temeli sayılan; kişinin kendi iç dünyasını yansıtan özgün ve sıra dışı nesnelerin gizlendiği kutu ya da dolaplar olarak tanımlanabilecek nadire kabinelerine (cabinet de curiosités) göndermede bulunduğu sergide sanatçı, kendi topladığı ve ürettiği nesnelerden oluşan bir keşif alanı yaratmıştı. Nergiz Yeşil, *Paleontoloji Müzesi*'nde izleyiciye sunduğu kurguda, görünüşte her şey alışılagelmiş müzelerin formatındayken nesnelere yakından bakıldığında bilginin doğru ya da yanlış olduğuna dair bir şüphe uyandırıyor, hatta daha da ileriye giderek herhangi bir bilgi içermeyen mecralar sunuyordu. İzleyicilerin aklında hem bir merak hem de gerçeğe ve doğruya dair soru işaretleri bırakan sergisinde sanatçı, sanat tarihsel hiyerarşiye, zaman kavramının göreceliğine, kurgu ve gerçek arasındaki belli belirsiz çizgiye işaret etmişti.



Nergiz Yeşil, *Lorem Ipsum III.VII*, 2020
Nadire kabinesi (ahşap dolap ve hayvan kemikleri), 70 x 49 x 5,5 cm

Nergiz Yeşil'in rastlantısallıktan ziyade olasılıklardan bahseden *Müstesna Kadavra* adlı grup sergisinde yer alan nişe gömülü kompozisyonu *C-Lorem Ipsum* da, *Paleontoloji Müzesi*'yle birlikte düşünüldüğünde eş kavramlar içeriyor. Tarih müzelerinin sergileme yöntemleri ve biçimlerine göndermede bulunan eser, gösterişli bir çerçeve ve baskın bordo arka plamyla karşımıza çıkıyor. İçinde gündelik veya buluntu nesnelerin yanı sıra sanatçının adeta bir laboratuvar özeninde düzenlediği atölyesinde çoğalttığı, farklı tekniklerle kurutarak ve renklendirerek form verdiği canlı organizmaların, iki cam arasında birer esere dönüştüğü halleriyle karşılaşıyoruz. Tanımsız ama birbirinden de farklı olduğunu sezdiren zamanlara atıfta bulunan bu nesneler aralarındaki diyalogları hem kavram, hem de malzeme üzerinden kuruyor. İlk bakışta iki boyutlu algılanan yerleştirmeye yaklaşıldığında fark edilen derinlik, biçimsel bir yanılsama yarattığı gibi zamanın göreceliğine nesneler üzerinden göndermede bulunuyor. Sanatçının bilimsel içerikten ziyade biçimsel bir kaygıyla istiflediği buluntu kemikler veya yapay fosiller geçmişin; kombuça mantarları ise geçirgen yüzeyleriyle şimdinin ve şimdinin geçiciliğinin temsili niteliğinde.

Sanatçı, kombuçanın biçimlerini her ne kadar çoğaltma işlemi sırasında seçtiği kalıplarla belirlemeye çalışsa da mantarlar, beslenmelerine, atölyenin koşullarına, kalıpların içindeki diğer maddelere ve zamana bağlı olarak kendi formlarını belirliyor. Bu bağlamda sanatçı malzemeyle kendisi arasındaki hiyerarşiden feragat ederek süreci ve ortaya çıkacak formun ihtimalini malzemenin kendisiyle birlikte belirliyor. Mantarların oluşum sürecinin belirsizliği sebebiyle çalışma sürecini kontrol altına aldığını söyleyen Yeşil, tam da bu sürecin sonucu olarak karşımıza çıkan "bozuk" formlarla anomaliyi sanatsal bir düzlemde kavramsallaştırıyor.



Nergiz Yeşil, *Lorem Ipsum III.VII.IV*, 2019
Cam fanus, hayvan kılı, 27 x 14 cm Ø

Fanuslar içinde yer alan ve evrimsel hiyerarşinin gerçekliğini sorgulayan anomalik formlardaki, belki de hiç var olmamış bu türler, izleyiciyi tekinsiz duygular içinde bırakıyor. Bir tarih ya da bilim müzesi tekniğinde teşhir edilen; korumak ve sınıflandırmak için kullanılan fanusların içinde yer alan kurgusal ve tanımsız formlar, varoluşa epistemolojik bağlamda ele alıyor.

C-Lorem Ipsum, içinde katmanlaşan tekil eserlerle, bir yandan normun ne olduğunu sorgularken bir yandan da gerçeklik ve doğruluk kavramlarını oldukça müstesna bir kurguda sunuyor.

Zihne Musallat Edevat

ALEV ERSAN

Nermin Er, *İptah 1*, 2010
Pulmer kil, metal, pelaş, 90 x 60 cm

Bir sanatçının kendi üslubunu ve malzemelerini keşfetmeye devam etmesi ne demektir? Bunu, kendisiyle yaptığı içkin anlaşmada ve işlerini sergilemek noktasında, dışarıda, piyasanın gücünü basamaklarında göğü gelirken, cesaret veya isyarla nasıl göstertilir?

Bu yapılacaksa, sanki ihtiyaç duyulan şeylerden biri gizli bir yaşamdır ve onu korumanın bir yolunu bulmuş olmaktır. Gizli, çünkü sanatçı için de henüz açığa çıkmamış olan, ama çalışmalarının nuya zihninin etrafında örtük halde fink anlarının bulunduğu bir yerden söz ediyoruz. Bir koruma görevlisi olarak da bu kendi kendine kalabilme hakkının kapsında olan bir mahremiyet ihtiyacı olacaktır - fıldayan bir periden ziyade. Zehaninin işi hem de kuşkı bekçilik etmek, hem de arada elindeki çatalı santrayla göyle bir göstereerek içerideki ortamı kuşıtmaktır. Bu yardım sayesinde, o lüzumlu loşluğun içerisinde, sanatçı malzeme ile çalışıyor olmanın bedensel zevk ve alışkanlığıyla bu keşfe bir nehre daha devam edebilir.

Nermin Er, Galeri Nev İstanbul'da devam eden grup sergisi *Müstesna Kadavra*'da bize bir süredir gösterdiğinden çok daha farklı bir üretim gösteriyor; bunu göz ardı etmek, sanatçının işlerini takip edenlerimiz için pek de mümkün görünmüyor. Masa başında iki büklüm geçirilen uzun saatler ve bu saatlerin ancak günler ve haftalara dönüşmesiyle meydana getirilebilecek inatçı bir inşa sürecinin ürettimleri olan; esasında sonuçlarının ne kadar ilginç olduğu ve bu sonuçlarda gerçekten ne kadar yapmış olduğu ama bu yazının bağlamı için 2017-2020 kesitini düşünebileceğimiz işlerinden sonra, *İptah*'la karşılaşmayı nasıl okuyabiliriz?

Şeylerin Gizli Yaşamı

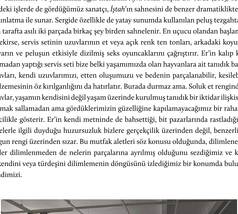
Bunun için birkaç sayfa geriye dönüp, Nermin Er'in 2019'da Riverrun'da gerçekleşen *Ana Nisi Masa* sergisinde gösterilen *Arama Çizgileri* adlı çalışmasına bakabiliriz. Burada kesilmiş kağıt figürlerden yapılan stop motion animasyon videosunun yanında, animasyonu oluşturan tekil karelerinin parçalarına teker teker bakma fırsatını yakalarız. Bu parçalar animasyonun dışında dokuduları için durağan mutlu? Masanın yatay, yaklaşılabilir, duvarda asılı çerçeveden daha sarmlimi konumundan ne gösteririer bakanlara? Beyaz kağıt yüzeyin üzerine yine beyaz kağıttan, oldukça küçük ölçekte ve bazı karelerde yüzeyden aynıyı zorlaştıran bir sadelikle yerleştirilmiş bu kesitler, vücuda yaratılan birbirine dönüşme hareketinden farklı olarak yüzeyle bir hareketlilik ilişkisi içinde gibidirler. Kendi kendilerine kalmış olmaları onların kendi türleri ve yüzeyle olan oyunlarını sergilemelerine fırsat verir. Türkçe dilbilgisinin hep çelmesine takıldığım bu özne-yüklem uyumu başlığı altındaki çoğulluk tekillik kuralı' Er'in işlerinin ve yaklaşımının hep arka planında durur. Neyin canlı, neyin cansız, neyin özerklik hak eden bir karakter olarak öte-ki ifade ve sahne bulabileceğiyle ilgili, sanatçının malzemeye olan yaklaşımından çıkan eğlenceli sorular bu kurallı esnetir. Kurala göre, "Eğer özne bitkiler, hayvanlar, cansız varlıklar ya da soyut kavramlarsa, yüklem daima tekil olur." Buradaki tanıdık ve antipatik hiyerarşiye karşı Er'in bu soyut yaratıkları kendilerine has hareket ve şesterliyle çoğul eklerini kulağımızın da arzuladığı gibi geri alabiliriz.

Nermin Er, *Arama Çizgileri*, 2019, Riverrun
Ana Nisi Masa, Animasyon ve yerleştirme

Nermin Er, *Havuz Hareketleri*, 2019, Riverrun
Birinci Evlilik (Grup sergisi), Metal heykel

Riverrun'un alt katında yine 2019'da *Birinci Evlilik* sergisindeki *Havuz Hareketleri* serisinden yerde serilmesen işleri, sanatçının ikiyle üç boyut arasında gelip gitmekten aldığı hazz yansıtan ve bu hazzın hızına ters düşerceesine, yine küçük boyutta sabırla inşa edilmiş yapılardır. Sanki fırsatını bulur bulmaz topuklayarak kendi dünyalarına geri dönmeye çalışacak gibi görünürler. Çerçevesiz olarak zeminde sergilenmeleri de etkiyi artırır. Benzer şekilde, zemin/yüzeyde üzerindeki konstrüksiyon arasında kurulan bu hareketlilik ilişkisi, Galeri Nev İstanbul'da 2017'de gerçekleşen bir grup sergisinde (*tüle Yörnoji*) Er'in çerçeveyi es geçerek galeri duvarına da kağıt varlıkları serbest bıraknasıyla en tatmin edici seyir imkanını tanır bize.

2018'deki kişisel sergisinde (*Günler Üzerimize Yığılıyor*) ise, bu yoğunluk boyut olarak da çarpıcı bir şekilde karşımıza çıkar. Çerçevelerin içinde kontrol altına almış gibi görünse de aslında yaklaştığımızda ve yaklaşıtıkça küçüldüğümüzde (üzerinde "benüç" yazan bir şişeye de İhtiyaç duymadan) göğeleri ve bibtirini tutmakta fırlatmak veya birbiri üstüne binerek yıkıntı haline gelmekte olan figürleri görürüz. Yüzeyin bu kadar temiz kalabilmiş olması hayret verici;ah, ayrı şekilde bu durağan yapıların kendi parçaları ve yüzeye aralarındaki bitmeyen itiş kakışın nozsuzu da. İsimini tekrar ve sayıklamalar halinde yazılmış olan bir şürden alan sergi, tekrarın bir araç olarak hem nitim hem de birriktirme becerisini gösterir.

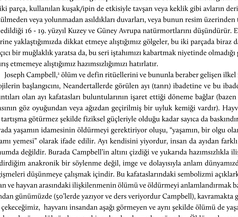


Nermin Er, *Günler Üzerimize Yığılıyor*, 2018
Galeri Nev İstanbul, Kişisel sergi, Emtalaşım

Her şey bu kadar ciddi de değildir, çünkü arzu işin içindedir ve arka cebinde mizahı gizlitir Er'in birçok işinde. Nev-i şahsına münhasır iskele parçalarını andıran, birkütünlerle dolu çerçevelerdeki kurulum ile animasyonlardaki ifadede farklı arayışın olduğunu sezebiliriz. Malzemenin kendine has karakterinin keşfi ve bunun olası sahnelemelerini hazursuz edici bir arzu ile ifade eden sanatçılardan Jan Švankmajer ve Quay Biraderler'i düşünmek, veya daha gürcel bir örnek vermek gerekirse New Yorklu sanatçı Deville Cohen'in kırtasiye ve masa üstü malzemelerinin karanlık ve mizahi koreografisiyle kurguladığı gündelik eşyanın, kabusa dönüştürülmüş, tuhlu, irinli, gözenekli dokuları Er'in de tezgahundaki meraklıardan bazılarına işak tutar.

Mutfaktan Gelen Tıkırtı

Sahneleme ve yalnızlıkla ilgili meraklısı *Aynı Anda Başka Bir Yerde* (2015) sergisindeki işlerde de gördüğümüz sanatçı, *İptah*'ın sahnesini de benzer dramatiklikler bir aydınlatma ile sunar. Sergide özellikle de yatay sunumda kullanılan pelaş tezgâha ve yan taraffa asılı iki parçada birkaç şey birden sahnelenir. En uçucu olandan başlamak gerekirse, servis setinin uzuvlarının et veya açık renk ten tonları, arkadaki koyu gri duvarın ve pelaşın eksiksiz dizilmiş seks oyuncakların çağrıştırır. Er'in kalıp kullanmadan yaptığı servis seti bize belki yaşamımızda olan hayvanlara ait tamdık başka uzuvları, kendi uzuvlarımızı, etten oluşmuyuz ve bedenin parçalanabilir, kesilebilir malzemesinin öz kırılganlığını da hatırlatır. Burada durmaz ama. Solur el rengindeki uzuvlar, yaşamın kendisini değil yaşamı üzerinde kurulmuş tanıdık bir iktidar ilişkisini, parmak sallamadan ama gördüklerimizin gözeliğine kaptamaçağımız bir rahatsızlık edecekle gösterir. Er'in kendi metrinde de bahsettiği; bir pazarlamada tasadığı bu objelerle ilgili duyduğu huzursuzluk bizlere gerçekçilik üzerinden değil, benzerliğin solgun rengi üzerinden sızar. Bu mutfak aletleri söz konusu olduğunda, dülümlenecek şeyler dülümlenmeden de nelerin parçalarına ayrılmış olduğunu sezdiğimiz ve kendi kendimi veya türdeşini dülümlemenin dönüşümünü izlediğimiz bir konumda bulunuz kendimizi.



Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü, Galeri Nev İstanbul
Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Bir taraftan da bütün bu nesneler sıradandır; belki pata maksana alışık olmayabiliriz ama geri kalan gündeliktir. Çeşitli uzuvlarla birleşmeleri ise onları ne egzotik kılar, ne de çekici. Tam yabancılaşıyoruz zannederken olduğumuz yerde kalakalırız. Bunun sebebi Er'in bize göstermeyi seçtiği bu sahnenin kendilerine has yaşamları ve faaliyetleri (bizlerin ancak bir anahtar deliğinden izleyebildiği) olan kağıt konstrüksiyon mahlukatlarının sahnesi değil, bizim kendi sıradan, doymak bilmez faaliyetlerimizin bir sahnesi olmasıdır. Ağrımızı sulandırmak bir yana durun, kendi tekrarımızın hikkinlığı önümüze dizilmiştir. Pelaşlı tezgâhın sağında duvara asılı duran iki parça bize bir nehre daha mutfağın imge kapısını aralar. Ama bu nerenin mutfağıdır? Asılı bu iki parça, kullanılan kuşak/şişin de etkisiyle taşın yeşu ve keklik gibi aşların derileri yözülmeden veya yolunmadan asıldıkları duvarları, veya bunun resim üzerinden teşhir edildiği 16 - 19. yüzyıl Kuzey ve Güney Avrupa natürmortlarını düşündürür. Er'in işlerine yaklaştığımızda dikkat etmeye alıştığımız göğeler, bu iki parçada biraz daha iç açıcı bir muğlaklık yaratsa da, bu seri ışıtahımızı kabartmak niyetinde olmadığı gibi aldırış etmemeye alıştığımız hazzımızlığımızı hatırlatır.

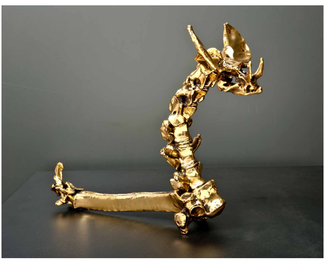
Joseph Campbell,[1] ölüm ve derin rituellerini ve bununa beraber gelişen ilkel mitolojilerin başlangıcını, Neandertallerde görülen ayı (tanrı) ihadetine ve bu ihadetin kahtınları olan ayı kafatasları bulunturlarının işaret ettiği döneme bağlar (hazen kafatasının göz oyuğundan veya ağzından geçirilmiş bir uyluk kemiği vardır). Hayvanlar, tartışma götürmez şekilde fiziksel güçleriyle olduğu kadar sayıca da baskındırlar. Burada yaşamın idamesinin ödülmesyi gerektiriyor oluşu, "yaşamın, bir oğlu olarak, yaşamı yemesi" olarak ifade edilir. Ayı kendisini yiyendur, insan da ayıdan farklı bir konumda değildir. Burada Campbell'in altını çizdiği ve yukarıda hazzımızlıkla ilişkilendirdiğim anakronik bir söylenme değil, imge ve dolayısıyla anlam dünyamızdaki değişmeleri düşünmeye çalışmak içindir. Bu kafataslarındaki sembolizmi açıklarken, insan ve hayvan arasındaki ilişkilenmenin ölüme ve ödülmeye yönelmesinin anlamlandırmak bakımından günümüzde (50'lerde yazıyor ve ders veriyordur Campbell), kaçınılmaz güçlük çekeceğimiz, hayvanı insandan aşağı görmeyen ve ayını şekilde ölümü de yaşamdan kopuk görme lüksü olmayan bir anlamlandırmadan söz eder. Öldürmek yaşamın devamlılığını sağlayacak koşuldur ama hayan eri gelmeyi *kabul edecek* şekilde öldürülür. Campbell, burada sadece evrimsel veya teknolojik koşulların değişiminin değil, bu farkın ingesel değişiminin altını çizer.

[1] Örneğin insan ya da başka varlıklar olması da yıldıkenin tekil veya çoğulluğunu etkiler. Eğer özne bitkiler, hayvanlar, cansız varlıklar ya da soyut kavramlarsa, yüklem daima tekil olur. İnsanlar çoğul özne olduğunda ise yüklem tekil veya çoğul olabilir. https://www.turkcedilbilgisi.org/özne-yüklem-uyumu-uyumsuzluğu/

[2] Mythos I: The Shaping of Our Mythic Tradition (www.jcf.org/works/title/the-shaping-of-our-mythic-tradition/) and Primitive [...] https://www.jcf.org/works/by-campbell/videos/youtube/page/2/

Kemiğin Sertliği – ‘Aklımda!’

SEDA YÖRÜKER



Ekin Saçlıoğlu, *Fosiller Serisi*, 2014
Çeşitli hayvan kemikleri üzerine altın kaplama, 37 x 20 x 29 cm

“... Çok soğuk bir Aralık akşamı, Taksim dönüşü gecenin körü taksici Levent’teki benzincide durmak istedi. Yavru kedi miyavlaması duydum, arabadan indim, oradaki çalılara elimi daldırdım. Korkuyla kıpırdandı kaçacak gibi ve ben enseden kendisini görmeden yakaladım...” Ekin Saçlıoğlu, 2019 yılında Instagram’da paylaştığı bir fotoğrafta 2010 yılında yaşadığı bu karşılaşmayı ve sözünü ettiği kediyle olan serüvenini anlatır. Fotoğraf da, anlatısındaki içtenlik de oldukça etkileyicidir. Aslına bakılırsa Ekin Saçlıoğlu’nun daima anlatacak bir hikâyesi vardır ve olağanüstülükler içeren o hikâyeyi olağanmışçasına tüm doğallığıyla anlatır.

Onun işlerinde olduğu gibi günlük yaşamındaki bu anlatılarında da hayvanların öncelikli bir yeri var. Ekin Saçlıoğlu, hayvanların dünyasına yakından bakar, müthiş becerikli küçük elleriyle kedi ya da köpek, karşısındaki hayvanı heykel yoğururmuşçasına sever. Bu sevgi bir yandan koşulsuz, içten bir duygu iken diğer yandan da elinde büyüteç barındıran meraklı, araştırmacı bir sanatçının karşılığıdır. “Enseden kendisini görmeden yakaladım” sözünde de o yakınlığı ve avcılığı görmek mümkündür.

Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü, Galeri Nev İstanbul
Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Ekin Saçlıoğlu’nun *Müstesna Kadavra* adlı grup sergisinde yer alan 2014 tarihli *Fosiller Serisi*’nin temelleri, aslında ilk kez 2012 yılındaki kişisel sergisi *Çukur*’da atılmıştı. Malzeme ile ilişkisi öteden beri sınırsızca katmanlaşan Saçlıoğlu’nun o sergideki çok yönlü üretimleri, yaşanan ile kurgulanan arasında salınıp duran çukur metaforu etrafında bir araya geliyordu. O, *Çukur*’da bizi tavuk, domuz, fener balığı, inek gibi hayvanların kemikleri ile karşı karşıya getirmişti. Bu kemiklerin bazısı gerçek halleriyle üzeri vernikli biçimde sergileniyor, bazısı polyester malzemeden ‘aslı gibi’ yeniden üretiliyor, kimisi ise kaynatma, asitle yıkama, altın ya da gümüş ile kaplama gibi işlemlerden geçerek sergide yerini alıyordu. Daha sonra 2015 yılında *Seç Sakla* adlı kişisel sergisinde bu kemikleri tekrar görmek mümkün oldu. Üstelik burada kemikler, meşakkatli bir uğraşla çizimlerde de hayat bularak serginin merkezini oluşturuyordu. Ancak bu kez, onun kemiklerden belirgin bir biçimde yeni yaratıklar ortaya çıkardığına tanık olduk. Sanatçının zihninde hâlâ canlı olan, potansiyeller barındıran kemikler bir önceki sergideki bağlamından kopmuş, dahası bağımsızlıklarını yüksek sesle ilan etmiş bir biçimde ikinci bir sergide yaşamaya devam ediyordu. Tıpkı Giorgio Agamben’in *Açıklık– İnsan ve Hayvan* adlı kitabında yer alan “Kene” başlıklı makalesinde Alman dilbilimci Heymann Steinthal’den alıntıladığı gibi; “Hayvanların hafızası vardır, ama hiçbir hatırası yoktur.”

Ekin Saçlıoğlu, *Fosiller Serisi*, 2014
Çeşitli hayvan kemikleri üzerine altın ve gümüş kaplama
18,5 x 9 x 9,5 cm ve 12 x 8 x 7,5 cm

Hayvanların ne kadar hatırası yoksa, Saçlıoğlu’nun bir o kadar hatırayla, geçmişle ve geçmiştekini saklayıp onu yeni formlarda yaşatmayla ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz. *Çukur* sergisinde Ekin Saçlıoğlu’nun (kemik) biriktirmeye, hatta çocukken tavuk boynu kemiklerinden kolye yaptığı ve onu bugüne dek koruduğu da düşünülürse saklamaya yönelik kişisel merakı açığa çıkıyordu. Öte yandan sergi, gazetelerin diplerde yaşanan ölümlere ilişkin haber kupürlerini içermesiyle ürkütücü dünyalara dokunuyordu. Denebilir ki çukurdaki kemikler anlam yumaklarıyla kuşatılmıştı. Ardından gelen *Seç Sakla* sergisinde karşımıza çıkan *Fosiller Serisi*’nde ise sanatçının uzun zamandır biriktirdiği ve sonrasında yeni eklemelerle çoğalttığı kemikler, sadece bakanın anlamlandıracağı açık yapıtlardı artık. Saçlıoğlu, müdahalelerle kemikleri ucu açık fantastik yaratıklara dönüştürmüş, bu kez onların herhangi bir sosyal anlatıyla ilişkilenmeden de hareket etmelerine fırsat vermişti. Gerçekten de bugün *Müstesna Kadavra* sergisinde bir kısmını tekrar görme şansı bulduğumuz bu serideki parçalar, hareketli formlarıyla çok merkezli kaçış ve paralelinde bakış noktalarına sahiptir. Başka bir zamana ait, oyunsu ve şüphesiz biraz da ürkütücüdürler. Eti, derisi, organları olmayan, salt kemikten oluşan yaratıklar sadece hareketi ve sonsuz devinimi yüceltir gibidir. Girintileri, çıkıntıları ve kıvrımları ile kemik, aslında hareketin ta kendisi değil midir? Üstelik buradaki yaratıklar tek bir hayvanın kemiklerinden oluşmaz; farklı hayvan kemiklerinin birleştirilmesiyle oluşan melez figürlerdir onlar. Bu melezlik ise onları daha da özgür ve kolayca tanımlanamaz kılar. Sanatçının bir bellek nesnesi olarak kemiğe ilişkin merakı ile yine bu malzemenin potansiyellerine olan inancının kesiştiği aralıkta işte bu yeni imgeler şekillenir.

Ekin Saçlıoğlu, *Fosiller Serisi*, 2014
Çeşitli hayvan kemikleri üzerine altın kaplama, 25 x 17 x 25 cm

Altınla kaplanarak artı bir değer atfedilmiş ya da estetize edilip ‘güzel’ kılınmış fantastik küçük yaratıklar bu halleriyle bir yandan da insanın, tarih boyunca hayvanlar üzerinden kurduğu güç gösterisini de bir sorunsal olarak açığa çıkarır. Ancak yine de biliyoruz ki Saçlıoğlu bu seriyi tek bir sorunsallaştırmaya sığdırmayacak kadar ucu açık bırakmıştır. Aslında imgeleri çeşitli biçimlerde özgürleştirme anlayışı, onun sanatının dikkate değer yanlarından biridir. İmgeleri bir yapıttan diğer bir yapıta taşıma, başkalaştırma ve yeniden üretme olgusu onun imgelerle olan uzun soluklu diyaloğunu ve düşünsel hesaplaşmasını gösterir.

Bir dinozorun tarihsel varlığı da, yediği bir tavuğun saklamaya değer bulduğu kemiği de, ya da köpeği Topak’ın hatıra nesnesi olarak sakladığı dişi de sanatçı için aynı açıdan kıymet taşıyan imgelerdir. Saçlıoğlu için geçmiş değerlidir; hem kişisel hatıra hem de entelektüel birikim anlamında. Geçmiş zamandan yakaladığı imgeleri yeniden, yeniden üreterek onların bugünün dünyasında özgürce salınmalarına, zihinleri kurcalamalarına fırsat verir. Onları adeta bugüne fırlatır ve böylece soruları başlatır. Saçlıoğlu’nun *Fosiller Serisi* ile ortaya çıkardığı yeni melez varlıklar bir yandan hayvanlar dünyasının, diğer yandan insanlar dünyasının ve şüphesiz her ikisinin de kesiştiği o ara dünyaların kıvrımlarında dolanır. Burada tek gerçeklik, kemiğin sertliği ve sanatçının ölüp gitmiş olanı yeni bir formda yaşatma arzusudur.

Kadavranın Haritası

MEHMET KAHRAMAN

Zaman, temsil ettikleriyle anlam kazanır. Zihnimizde algıladıklarımız kadar yer edinir. Ağır olmanın kendisi, geçen sürenin belleğimizde bıraktığı izle ilişkilidir.

Galeri Nev İstanbul'da 13 Şubat'ta sona eren ve sergi küratörü Gizem Gedik'in kavramsallaştırmaya çalıştığı beden ve kadavra imgeleri çerçevesinde tanımlanan *Müstesna Kadavra*; Ani Çelik Arevyan, Tayfun Erdoğmuş, Hale Tenger, Nermin Er, Nazif Topçuoğlu, Kerem Ozan Bayraktar, Ali Kazma, Ekin Saçlıoğlu ve Nergiz Yeşil'in, bu imgeleri farklı açılardan ele aldıkları bir sunum.

Önceliği ve sunumu doğru okumamız adına, sergi için seçilmiş başlık kendi içerisinde de küratöryel tercihleri hissettiriyor. Müstesna bir arta kalan bedenin estetik boyutta ele alınışı, sergi için seçilen eserlerin görsel tatmin boyutuyla da örtüşüyor. Kadavra imgesi, alıştığımız anlamda beden imgesinin çok daha ötesini temsil ediyor; zıtlıklardan çoğullaşmış bir birlikteliğin kendisini.

Eserlerden bazı örnekler vermek gerekirse, Nergiz Yeşil'in mekanı dönüştürerek oluşturduğu *C-Lorem Ipsum* yerleştirmesi, kurgusal olarak ifade edilen bir canlıdan arta kalanların toplamı niteliğinde. Tanımlayabileceklerimiz kadar, tanımsız deri ve kemik örnekleriyle çerçevelenmiş mekanın kendisi adeta bir nadire kabinesine dönüştürülmüş. Kerem Ozan Bayraktar'ın *Kipler* adlı çalışması da biyolojik çeşitliliğin yaşam-ölüm döngüsü noktasında sonsuz bir olasılığının görsel ifadesi olarak tanımlanabilir. Nermin Er'in sergi için yaptığı *İştah Serisi*, beslenmeden arta kalan hayvansal kadavranın ironik bir şekilde yeniden beslenmenin fetiş nesnesi olarak hayatımızda yer aldığına dair tercihlerimizdeki ikilemi temsil ediyor. Hemen yanında yer alan, Ali Kazma'nın *Taxidermist (Tahnitçi)* adlı videosu ise hayvan kadavrasının titizlikle doldurulması, ölmüş bir bedenin kayıt altına alınmasıyla ilişkili. Kadavranın kendisini hayatın içerisine dahil etmek ve onunla yaşama arzusu da üretilen imgeyi bir nevi fetiş nesnesine dönüştürüyor.

İkilemlerin birlikteliğinin galeri mekanında küratör tarafından keskin alanlar yaratarak görünür kılındığı serginin orta kısmında Hale Tenger'in *Bir Çeşit Dilsizlik* adlı eseri duruyor. Bu eser, organik malzeme ve bedensel kadavra izlenimlerini taşıyarak sergiyi konumu ve anlamıyla bir arada tutuyor. Tenger'in çalışması, kurumuş ağaç dallarının bronz dökümüyle oluşturulmuş ve zifiri siyah, yanık motor yağından bir zeminin eşlik ettiği bir yerleştirme. Sergi bağlamında, sonsuzluk döngüsü içerisinde arta kalanların birlikteliğini temsil ediyor.

Peki, kadavra olarak kodladığımız şey ya hala yaşıyorsa? Canlı kabul ettiğimiz varlık için ölüm aslında nedir? Arzularımız, ölmüş nesneleri hayatımıza yeniden çağırmak için neden bu kadar baskın? Sergideki her bir eser, benzer ve bazen de farklı sorulara cevap arayan bir ansiklopedi niteliğinde.