

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 deneyimiyor ve ne yazık ki nasıl bir his olduğunu hatırlayamıyoruz. Kerem Ozan Bayraktar'ın *Kipler* (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, *Kipler (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 analogi 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 olasılıkları hatırlatıyor, fakat tanımlama, kategorize ederek anlama çabalarımız her seferinde sonuçsuz kalıyor.

Aslında bu imgeler ilk bakışta biyolojik bir estetiği hatırlatıyor, *içerinin*, mikroskopik olanın nasıl görüldüğüne 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 beliyor. 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 tekensiz bir pozisyonda, arada kalmış buluyor. Tıpkı karşıt düşünüle gelen 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>

Zihne Musallat Edevat

ALEV ER SAN



Nermin Er, *İştah 1*, 2020
Polimer kil, metal, peluş, 90 x 60 cm

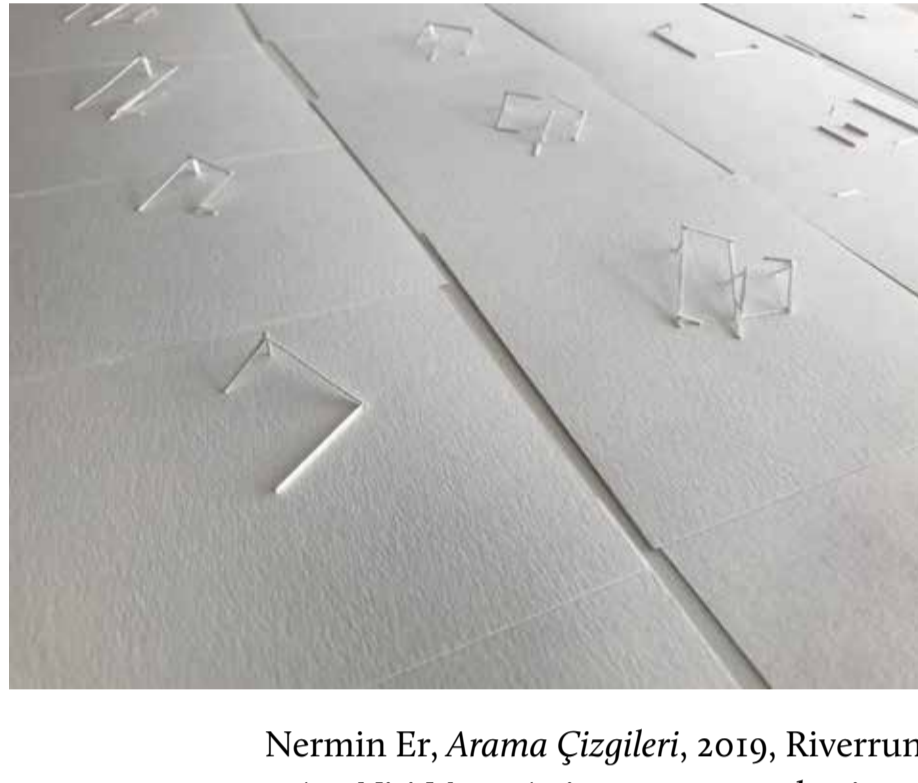
Bir sanatçının kendi üslubunu ve malzemelerini keşfetmeye devam etmesi ne demektir? Bunu, kendisiyle yaptığı için anlaşmada ve işlerini sergilemek noktasında, dışarıda, piyasanın gıcirtılı basamaklarında gidip gelirken, cesaret veya ısrarla nasıl gözetebilir?

Bu yapılacaksa, sanki ihtiyaç duyulan şeylerden biri gizli bir yaşamdır ve onu korumanın bir yolunu bulmuş olmaktadır. Gizli, çünkü sanatçı için de henüz açığa çıkmamış olan, ama çalışmalarının veya zihninin etrafında örtük halde fink atanların bulunduğu bir yerden söz ediyoruz. Bir koruma görevlisi olarak da bu kendi kendine kalabilme bahçesinin kapısında duran bir zebaniye ihtiyaç olacaktır - fıslıdayan bir periden ziyade. Zebaninin işi hem dış kapıda bekçilik etmek, hem de arada elindeki çatalı sanatçıya şöyle bir göstererek içerideki ortamı kızıştırmaktır. Bu yardım sayesinde, o lüzumlu loşluğun içerisinde, sanatçı malzeme ile çalışıyor olmanın bedensel zevk ve alışkanlığıyla bu keşfe bir nebze 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 üretimleri olan; esasında 2000'lerin başlarından itibaren farklı form ve içerikle yapmış olduğu ama bu yazının bağlamı için 2017-2020 kesitini düşünebileceğimiz işlerinden sonra, *İştah*'la karşılaşmayı nasıl okuyabiliriz?

Şeylerin Gizli Yaşamı

Bunun için birkaç sayfa geriye dönüp, Nermin Er'in 2019'da Riverrun'da gerçekleşen *Asa 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 oldukları için durağan mıdır? Masanın yatay, yaklaşılabilir, duvarda asılı çerçeveden daha samimi konumundan ne gösterirler bakanlara? Beyaz kağıt yüzeyin üzerine yine beyaz kağıttan, oldukça küçük ölçekte ve bazı karelerde yüzeyden ayrımı zorlaştıran bir sadelikte yerleştirilmiş bu kesitler, videoda yaratılan birbirine dönüşme hareketinden farklı olarak yüzeyle bir hareketlilik ilişkisi içinde gibidir(ler). 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 canavar, neyin özerklik hak eden bir karakter olarak ifade ve sahne bulabileceğiyle ilgili, sanatçının malzemeye olan yaklaşımından çıkan eğlenceli sorular bu kuralı 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 jestleriyle çoğul eklerini kulağımızın da arzuladığı gibi geri alabilirler.



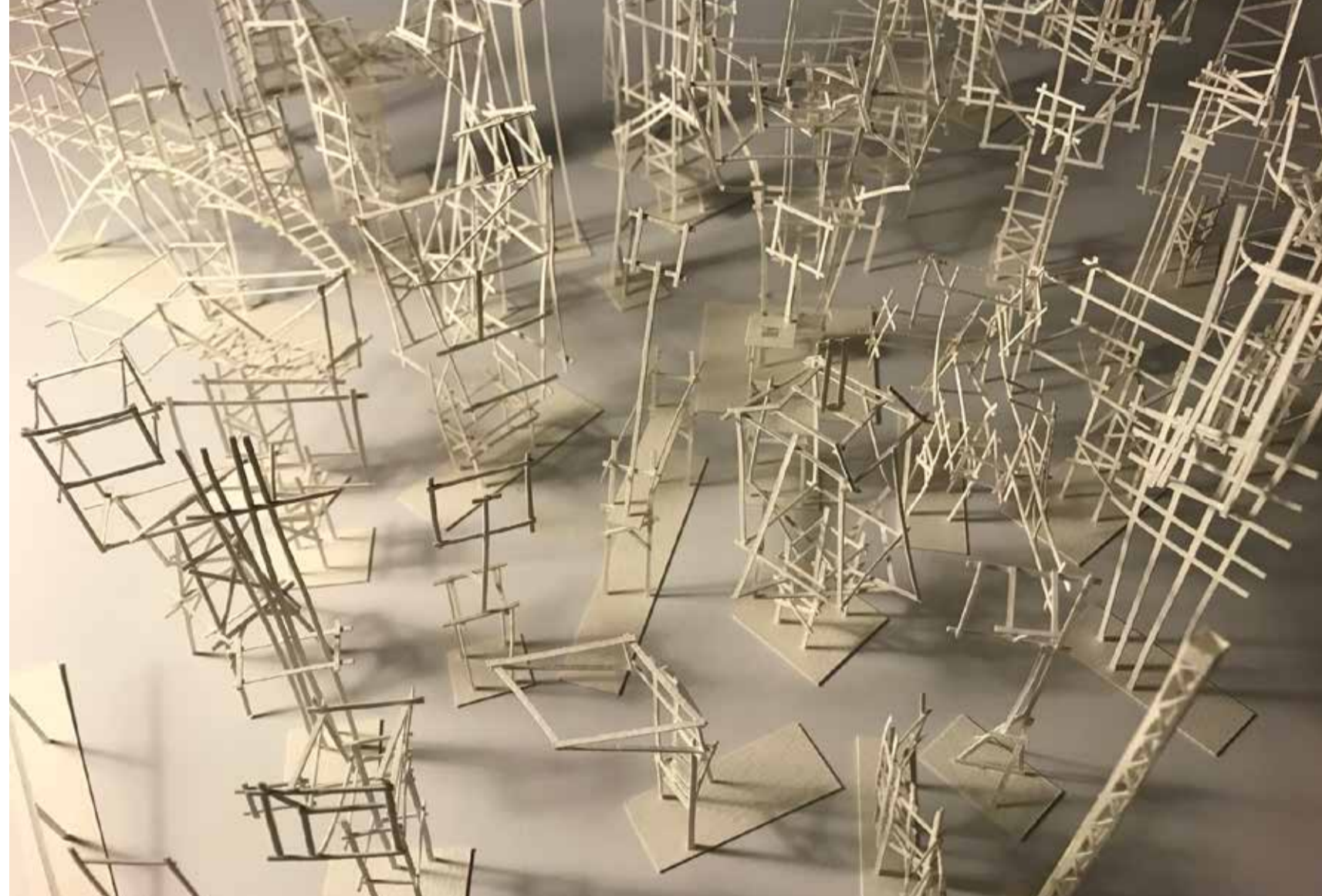
Nermin Er, *Arama Çizgileri*, 2019, Riverrun
Asa Nisi Masa, Animasyon ve yerleştirme



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

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

2018'deki kişisel sergisinde (*Günler Üzerimize Yığılıyor*) ise, bu yoğunluk boyut olarak da çarpıcı bir şekilde karşımıza çıkar. Çerçevelerin içinde kontrol altına alınmış gibi görünse de aslında yaklaştığımızda ve yaklaştıkça küçüldüğümüzde (üzerinde "beni iç" yazan bir şişeye de ihtiyaç duymadan) gölgeleri ve birbirini tutmakla fırlatmak veya birbirini üstüne binerek yıkıntı haline gelmekte olan figürleri görürüz. Yüzeyin bu kadar temiz kalabilmiş olması hayret vericidir, aynı şekilde bu durağan yapıların kendi parçaları ve yüzeyle aralarındaki bitmeyen itiş kakışın notasyonu da. İsmi tekrar ve sayıklamalar halinde yazılmış olan bir şiirden alan sergi, tekrarin bir araç olarak hem ritim hem de biriktirme becerisini gösterir.



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

Her şey bu kadar ciddi de değildir, çünkü arzu işin içindedir ve arka cebinde mizahı getirir Er'in birçok işinde. Nev-i şahsına münhasır iskele parçalarını andıran, birikintilerle dolu çerçevelerdeki kurulum ile animasyonlardaki ifadede farklı arayışları olduğunu sezebiliriz. Malzemenin kendine has karakterinin keşfi ve bunun olası sahnelemelerini huzursuz edici bir arzu ile ifade eden sanatçıların Jan Švankmajer ve Quay Biraderler'i düşünmek, veya daha güncel bir örnek vermek gerekirse New Yorklu sanatçı Deville Cohen'in kırtasiye ve masa üstü malzemelerinin karanlık ve mizahi koreografisiyle kurguladığı gündelik eşyanın, kabaşa dönüştürülmüş, tozlu, irinli, gözenekli dansları Er'in de tezgahındaki meraklardan bazılarına ışık tutar.

Mutfaktan Gelen Tıkırtı

Sahneleme ve yalnızlıkla ilgili merakını *Aynı Anda Başka Bir Yerde* (2015) sergisindeki işlerde de gördüğümüz sanatçı, *İştah*'ın sahnesini de benzer dramatiklikte bir aydınlatma ile sunar. Sergide özellikle de yatay sunumda kullanılan peluş tezgahta ve yan tarafta 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 peluşun etkisiyle dizilmiş seks oyuncaklarını çağırıştırır. Er'in kalıp kullanmadan yaptığı servis seti bize belki yaşamımızda olan hayvanlara ait tanıdık başka uzuvları, kendi uzuvlarımızı, etten oluşumuzu ve bedenim parçalanabilir, kesilebilir malzemesinin öz kırılmasını da hatırlatır. Burada durmaz ama. Soluk et rengindeki uzuvlar, yaşamın kendisini değil yaşam üzerinde kurulmuş tanıdık bir iktidar ilişkisini, parmak sallamadan ama gördüklerimizin güzelliğine kapılamayacağımız bir rahatsız edicilik gösterir. Er'in kendi metninde de bahsettiği, bit pazarlarında rastladığı bu objelerle ilgili duyduğu huzursuzluk bizlere gerçekçilik üzerinden değil, benzerliğin solgun rengi üzerinden sızar. Bu mutfak aletleri söz konusu olduğunda, dilimlenecek şeyler dilimlenmeden de nelerin parçalarına ayrılmış olduğunu sezdiğimiz ve kendi kendini veya türdeşini dilimlemenin döngüsünü izlediğimiz bir konumda buluruz kendimizi.



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

Bir taraftan da bütün bu nesnelere sıradandır; belki pasta makasına alışık olmaya biliriz ama geri kalanı gündelikdir. Çeşitli uzuvlarla birleşmeleri ise onları ne egzotik kılar, ne de çekici. Tam yabancılaşıyoruz zannederken olduğumuz yerde kalakırız. 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, doyurucu, kendi tekrarımızın bıkkınlığı önümüzde dizilmiştir. Peluşu tezgahın sağında duvara asılı duran iki parça bize bir nebze daha defağın imge kapısını aralar. Ama bu nerenin mutfağıdır? Asılı bu iki parça, kullanılan kuşak/ipek de etkisiyle tavşan veya keklik gibi avların derileri yüzülmeden veya yolunmadan asıldıkları duvarları, veya bunun resim üzerinden teşhir edildiği 16 - 19. yüzyıl Kuzey ve Güney Avrupa natüromortlarını düşündürür. Er'in işlerine yaklaştığımızda dikkat etmeye alıştığımız gölgeler, bu iki parçada biraz daha iç açıcı bir muğlaklık yaratsa da, bu seri iştahımızı kabartmak niyetinde olmadığı gibi aldırış etmemeye alıştığımız hazımsızlığımızı hatırlatır.

Joseph Campbell,² ölüm ve defin ritüellerini ve bununla beraber gelişen ilkel mitolojilerin başlangıcını, Neandertallerde görülen ayı (tanrı) ibadetine ve bu ibadetin kalıntıları olan ayı kafatasları buluntularının işaret ettiği döneme bağlar (bazen kafatasının göz oyduğundan veya ağızdan geçirilmiş bir uyluk kemiği vardır). Hayvanlar, tartışma götürmez şekilde fiziksel güçleriyle olduğu kadar sayıca da baskındırlar. Burada yaşamın idamesinin öldürmeyi gerektiriyor oluşu, "yaşamın, bir olgu olarak, yaşamı yemesi" olarak ifade edilir. Ayı kendisini yiyordu, insan da ayıdan farklı bir konumda değildir. Burada Campbell'in altını çizdiği ve yukarıda hazımsızlıkla ilişkilendirdiğim anakronik bir söyleme değil, imge ve dolayısıyla anlam dünyamızdaki değişimleri düşünmeye çalışmak içindir. Bu kafataslarındaki sembolizmi açıklarken, insan ve hayvan arasındaki ilişkilenenin ölümü ve öldürmeyi anlamlandırmak bakımından günümüzde (50'lerde yazıyor ve ders veriyordu Campbell), kavramakta güçlük çekeceğimiz, hayvanı insandan aşağı görmeyen ve aynı şekilde ölümü de yaşamdan kopuk görme lüksü olmayan bir anlamlandırmadan söz eder. Öldürmek yaşamın devamlılığını sağlayacak koşuldur ama hayvan geri gelmeyi *kabul edecek* şekilde öldürülür. Campbell, burada sadece evrimsel veya teknolojik koşulların değişiminin değil, bu farkın imgesel değişiminin altını çizer.

[1] Öznenin insan ya da başka varlıklar olması da yüklemine 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.turkedebyati.org/ozne-yuklem-uyumu-uyumsuzlugu/>

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