



@artdogistanbul

ISSN 2687-3311



EYLÜL - EKİM 2026
Sayı: 35 | 650 ₺
artdogistanbul.com

ArtDog Istanbul

“ CONTEMPORARY DEDUCTIONS ”



KÜLTÜRÜ KİM KORUR?

BERAL MADRA: BÜYÜK ÖTEKİ’NİN RÜZGARINA KARŞI SANAT | CEM YEGÜL: MESELE MESAFE | ÖZER KABAŞ VE ZAMANLARI
| PERİLİ KÖŞK’Ü HAYALETLER ELE GEÇİRİRSE | TAYFUN SERTTAŞ KÖŞE YAZISI | V&A MUSEUM’DA CONSTANTINOPLE TO
ISTANBUL | ORIENTALISM THE MET’ TE | CAMBRIDGE NOTLARI | BİR SİVRİSİNEĞİN KANINDA | BERLIN NOTLARI |
JAMES BALDWIN’IN İSTANBUL BALKONU | CONTEMPORARY ISTANBUL 21

www.artdogistanbul.com

ArtDog

a term that describes those that are **totally consumed** and **obsessed** with art, “**art aficionado**”



EDİTÖRDEN

KÜLTÜRÜ KİM KORUR?

Bu sayının kapağı Goethe'nin *Faust II* eserinden hareketle hazırlanan interaktif bir tiyatro performansının tanıtım görse-
li. *The Mysterious Mr Faust*, Tenorman (Giorgos Tziouvaras), 2026. Eser 2026'da Atina'daki To Treno sto Rouf'ta prömiyer yapacak. Prodüksiyon, Faust ve Mephistopheles anlatısını çağdaş bir ek-
sende yeniden yorumluyor.

Bu sayının kapağına bir Faust imgesi taşıma-
mızın bir nedeni var. Faust'un Mephistopheles'le yaptığı anlaşmayı düşünmeden kültürün serma-
yeyle ilişkisini düşünmek neredeyse mümkün
değil. Bir tarafta bilgiye, aydınlanmaya ve yarat-
maya duyulan sınırsız bir arzu; diğer tarafta bu
arzunun gerçekleşmesini sağlayan şeytani para ve
güç.

Peki, bir kültürü yaşatmak için ihtiyaç duyul-
an sermaye, o kültürün üzerinde söz sahibi olabi-
lir mi? Üretimi yapan ile finansal kaynak sağlayan
arasındaki sınır nerede başlar? Belki de bugün asıl
sormamız gereken kültürü kimin ve neyin finanse
ettiği değil, “Kültürü kim koruyor?” sorusu.

Geçen sayımızda ArtDog'un yaşadıklarından
yola çıkarak kültür sanatın kırılma noktasına bakmış-
tık. Bu sayıda bir taraftan elinizde tuttuğunuz der-
giyi üretirken bir taraftan düşündük, sorulan daha
da derinleştirdik. *Kültürü kim korur?* Üreten insan-
ların ve kurumların, onları mümkün kılan serma-
ye, ortaklık, yatırım, kamu, vergi ve hukuk ilişki-
leri karşısında hangi hakları olmalı? Bu konular
hakkında düşünmeye ve meseleleri masaya yatır-
maya devam edeceğiz. ArtDog'da bununla ilgi-
li bir manifesto serisi başlatıyoruz. *Sanat kurum-*

ların, yaratıcı insanların ve kültür yayıncılarının bir
“anayasa”ya ihtiyacı var mı?...

Bu düşüncelerden hareketle 1989'da Ahmet
ve Mehmet Uluğ ile Pozitif'i kuran, caz konserle-
riyle başlayan, zaman içinde festivallere, Double-
moon'a, Babylon'a, Cappadox'a, Bomontiada'ya
ve bugün İstanbul'un kültürel hafızasının parça-
sı olan pek çok yapıya dönüşen hikâyelerini Cem
Yegül'e sorduk.

Pozitif'in yıllar içinde yarattığı değer yalnız-
ca yatırılan sermayenin sonucu değildi; bir viz-
yonun, risk almanın, **kültürel sezginin** ve yıllar
boyunca inşa edilen bir emeğin sonucuydu. Dola-
yısıyla Yegül'e *kurucunun yarattığı kültürel değer ile
yatırımcının koyduğu finansal sermaye aynı türden
bir “hak sahipliği” yaratır mı? “Sermaye ile ortaklık
kurarken kurucunun en başından hangi sınırları ve
hangi bağımsızlık alanlarını güvence altına alması
gerekir?”*, « *Ortaya çıkan kültürel değer nasıl koru-
nur?* diye sorDUK.

Cem Yegül'ün *Mesele Mesafe* başlıklı yazısı bu
sorulara çok derin bir yerden cevap veren arşiv
niteliğinde bir anlatı.

Beral Madra'nın yazısı ise aynı mesele-
yi daha geniş bir tarihsel ve politik çerçeveye taşı-
yor. *Büyük Öteki'nin Rüzgârına Karşı Sanat*, sanatın
hiçbir zaman boşlukta var olmadığını hatırlatıyor.
Savaşlar, siyasal iktidarlar, sermaye, ideolojiler ve
değişen kültür politikaları sanatın ürettiği alanı
sürekli yeniden biçimlendiriyor. Sanat ise bütün
bu güçlerin arasında kendi sesini, özerkliğini ve
varlık alanını korumaya çalışıyor ve “direnmeye”

devam ediyor. Belki de Cem'in *Faust'* undan Beral
Madra'nın *Büyük Öteki'* sine uzanan hat tam bura-
da kuruluyor: **Kültür hiçbir zaman güçten tama-
men bağımsız değil. Ama kültürün varlık nede-
ni, gücü sorgulayabilme ve gerektiğinde ona karşı
durabilme özgürlüğünde yatıyor.**

Bu nedenle mesele yalnızca **kültürü kimin
finanse ettiği değil, kimin ürettiği.**

Belki bugün kültür kurumlarının, sanatçıların
ve kültür yayıncılarının yalnızca yatırımcı sözleş-
melerine değil, bir tür “**kültür anayasası**”na ihti-
yac var: Üretenin hakkını, yaratıcı bağımsızlığı ve
kültürel değerlerin ekonomik çıkardan ibaret olma-
dığını güvence altına alan bir çerçeveye.

Çünkü Faust'un hikâyesi bize çok eski bir şeyi
hatırlatıyor:

Bir hayali gerçekleştirmek için **güçle anlaşabi-
lirsiniz. Ama bu hayalin size ait kalmasını sağla-
yacak hiçbir güvence yoksa, bir gün bunun bede-
lini hayalinizin ta kendisi ödeyebilir.**

Peki, kültürü kim koruyacak?

Şebnem Kırmacı
sebnem@artdogistanbul.com

VILEBREQUIN

Founded in St-Tropez in 1971

vilebrequin.com.tr

İMTİYAZ SAHİBİ
ArtDog İstanbul Sanat
Yatırımları A.Ş. adına
Boğaçhan Buğra Kaya
& Şebnem Kırmacı

Reklam ve İdari İşler
İpek Peker
ipek@artdogistanbul.com

İletişim ve Pazarlama
Meltem Sevimli
meltem.sevimli@artdogistanbul.com

Hukuk Danışmanı
Förde Law Office
Esra Akçay
e.akcay@forde-law.com

Muhasebe
finance@artdogistanbul.com

GENEL YAYIN YÖNETMENİ
Şebnem Kırmacı

KATKIDA BULUNANLAR

Bige Akin, Evrim Altuğ, Fırat Arapoğlu, Ramazan Arıtürk, Fatih Battal, Murat Cem Baytok, Levent Çalıkoğlu, Murat Daltaban, Eda Emekoğlu, Sine Ergün, Minez Fersey, Beral Madra, Sibel Oral, Hatice Utkan Özden, Tahir Özyurtseven, Tayfun Serttaş, Aylin Çaylak Yegül, Cem Yegül, Didem Çaylak van Zuijlen, Dick van Zuijlen,

Yönetim Adresi
ArtDog İstanbul Sanat Yatırımları A.Ş., Evliya Çelebi Mah., Sadi Konuralp Cad., No: 5/2, Nejat Eczaacıbaşı Binası, 34433, Beyoğlu / İstanbul

Basım Yeri
Kültür Sanat Basım ve Rekl. Org. San. Tic. Ltd. Şti., Litros Yolu 2, Matbaacılar Sitesi, ZB-7-9-11, Topkapı / İstanbul
Sertifika No: 44153

Yayın Türü: İki aylık, süreli. ArtDog İstanbul'da yer alan yazı ve fotoğrafların tüm hakları eser sahiplerine veya ArtDog İstanbul'a aittir. İzinsiz alıntı yapılamaz.

www.artdogistanbul.com

MESELE MESAFE

Bir sanat işinin, bir kültür kurumunun özgür olabilmesi için gücün ve paranın gölgesinden sürekli kaçması mı gerekir?



“Asıl mesele sanatın güçle temas edip etmemesi değildir. Mesele, bu temanın hangi koşullarda kurulduğu ve aradaki mesafeyi kimin tayin ettiğidir...”



Sun Ra, Beyoğlu, İstanbul, 1990
Fotoğraf: Cem Akkan

Bir sanat işinin, bir kültür kurumunun özgür olabilmesi için gücün ve paranın gölgesinden sürekli kaçması mı gerekir?

Soru ilk bakışta kaşkırtıcı, hatta biraz kaba görünebilir. Ne var ki sanat tarihinin büyük bölümü bu sorunun çevresinde kuruludur. Ressamın boyaya, bestecinin orkestraya, tiyatronun sahneye, festivalin teknik altyapıya, müzenin binaya ihtiyacı vardır. Bütün bunlar kaynak gerektirir. Kaynağın bulunduğu yerde ise saray, kilise, devlet, belediye, koleksiyoner, şirket ya da piyasa vardır. Sanatın iktidarla ilişkisi bu nedenle bir sapma değil, neredeyse onun tarihsel koşuldur.

Asıl mesele sanatın güçle temas edip etmemesi değildir. Mesele, bu

temanın hangi koşullarda kurulduğu ve aradaki mesafeyi kimin tayin ettiğidir.

Bu mesafe bazen bir saray odası kadar kısa, bazen bir sözleşme mad-desi kadar görünmezdir. Kimi sanatçı gücün merkezinde yaşadığı hâlde bakışını korur; kimi ise kendisini bağunsız sanırken piyasanın, ideolojinin veya görünürlük arzusunun dilini içselleştirir. Para her zaman açık bir emirle gelmez. Bazen beklenti olarak, bazen teşekkür borcu olarak, bazen de gelecek yıl desteğin kesilebileceğine dair sessiz bir ihtimal olarak gelir.

Sanat ve özgürlük ilişkisini ve meselenin bugününü kavramak için tarihsel bir perspektif faydalı olacaktır.

Michelangelo'dan Picasso'ya, Riefenstahl'dan Shostakovich'e uzanan çizgi ile Pozitif'in festivaller, Babylon ve sponsorluklar üzerinden kurduğu kültürel dünya birbirinden çok uzak görünebilir. Oysa hepsinin merkezinde aynı gerilim vardır: Kaynağı kabul ederken karar hakkını ne ölçüde koruyabilirsiniz?

Rönesans sanatçısı için “bağunsızlık”, bugünkü anlamıyla tandık bir kategori değildi. Michelangelo'nun Medici ailesi ve papalıkla ilişkisi, sanat tarihinin en büyük yapıtlarından bazı-larının iktidar ve himaye ağıları içinde doğduğunu gösterir. Medici ailesi yalnızca sipariş veren zenginler değildi; Floransa'nın siyasal düzenini, kamu-

sal temsilini ve kültürel hiyerarşisini

biçimlendiren bir güç odağıydı. Sanatçıya çalışma imkânı sağlıyor, fakat üretilen görüntüler de ailenin itibarıyla, kilisenin otoritesiyle ve dönemin dünya tasavvuruyla ilişki kuruyordu.

Benzer biçimde Velázquez, IV. Felipe'nin saray ressamıydı. Kralın portrelerini yaptı, sarayın gündelik hayatının içinde bulundu ve toplumsal statüsü-nü büyük ölçüde bu yakınlığa borçluydu. Fakat *Las Meninas*'a bakıldığında basit bir iktidar tasviriyle karşılaşma- yız. Ressam, kral ve kraliçeyi tablo-nun merkezine yerleştirmek yerine bir aynanın uzak yansımaya çeker; ken-disini ise çalışırken resme dahil eder. Sarayın içinden üretilen yapıt, temsili-kime ait olduğu ve kimin kime baktığı konusunda hâlâ süren bir tartışma açar.

Bu örnekler himayeyi aklamaz; fakat sanatçının ücret aldığı anda zorunlu olarak teslim olduğunu varsayan kolaycı yargıyı bozar. Güce yakınlık ile estetik itaat aynı şey değildir. Aralarındaki farkı belirleyen, sanatçının siparişin içinde ne kadar düşünsel ve biçimsel alan açabildiğidir.

Müzik tarihinde de benzer bir dönüşüm görülür. Händel'in kariyeri İngiliz kraliyet himayesiyle iç içeydi; II. George'un 1727'deki taç giyme töre-ni için bestelediği, aralarında bugün hâlâ seslendirilen *Zadok the Priest*'in de bulunduğu marşlar bunun en görünür örneğidir. Mozart ise eski saray düze-ninden modern bağımsız sanatçıya geçişin eşliğinde yaşadı. Salzburg'daki hiyerarşik hizmet ilişkisinden kopup Viyana'da serbest çalışan bir besteci olmaya girişti; konserlerden, yayınlardan, öğrencilerden ve aristokrat müş-terilerden gelir elde etti. Buna rağmen 1787'de II. Joseph tarafından saray bes-teciğine atandı.

Burada modernliğin temel paradok-su belirir: Saraydan uzaklaşmak sanatçıya hareket alanı kazandırır, fakat onu piyasanın belirsizliğine bırakır. Özgürlük ile güvencesizlik aynı anda doğar. Himayenin görünür buyruğundan kurtulan sanatçı, bu kez bilet satışı, müşteri zevki ve popülerlik baskısıyla karşılaşır. Dolayısıyla “serbest piyasa”, kendiliğinden “serbest sanat” demek değildir.

Bu geçiş, sanatçının yalnızca gelir kaynağını değil, hitap ettiği kamuyu da değiştirdi. Saray sanatında muhatap çoğu zaman siparisi veren kişi, aile veya kurumdur. Modern kültür alanında ise sanatçı aynı anda birden fazla mer-ciye seslenmeye başladı: eleştirmene, yayıncıya, bilet alan izleyiciye, koleksiyonere, devlete ve giderek kitle iletişim araçlarına. Bu çoğalma, tek bir patronun hâkimiyetini sınırladı; fakat onay arayışını ortadan kaldırmadı. Bir büyük erafının yerini, birbirinden farklı beklentiler taşıyan çok sayıda küçük hüküm makamı aldı.

Modern sanatçının özerkliği bu nedenle mutlak bir kopuştan çok, bağımlılıkları birbirine karşı dengeleme becerisidir. Tek bir saraya bağlı olmamak önemlidir; ama tek bir gale-riye, festivale, platforma veya dağıtım kanalına mahkûm olmak da benzer bir kırılganlık yaratabilir. Dijital çağda bu listeye algoritmalar ve görünür-lük ekonomisi de eklenmiştir. Sanatçıya ne yapması gerektiğini söyleyen bir hükümdar yoktur; fakat neyin dolaşıma gireceğini, hangi işin keşfedileceğini ve hangi biçimin ödüllendirileceğini belirleyen sistemler vardır. Eski himaye kişiselidi, bugünkü himaye çoğu zaman altyapısaldır.

Bu yüzdten sanatın bağımsızlığını yalnızca sanatçının cesaretiyle açıkla-mak yetersizdir. Cesaretin kullanılabil-



Michelangelo



Velázquez

leceği kurumlara, hukuki güvencele-re ve alternatif gelir kanallarına ihtiyaç vardır. Kahraman sanatçı anlatısı etki-leyicidir; fakat özgürlüğün kalıcılaş-ması, tek tek insanların karakterin-den çok, itirazı mümkün kılan yapıların varlığına bağlıdır.

Diego Rivera'nın Rockefeller aile-si için yaptığı *Man at the Crossroads*, modern patronajın sınırlarını çıplak-leştiren vakalardan biridir. Rockefeller Center için sipariş edilen duvar resmi, Rivera'nın Lenin portresini kompozis-yona katmasıyla bir çatışmaya dönüştü. Sanatçıdan figürü kaldırması isten-

di; Rivera reddetti ve eser 1934'te yok edildi. Burada para ile içerik üzerin-deki egemenlik iddiası doğrudan karşı karşıya gelmişti. Sipariş veren, duvarın kendisine ait olduğunu düşünüyordu; sanatçı ise görüntünün anlamını dev-retmeyi kabul etmiyordu.

Picasso'nun *Guernica*'sı bunun ters yönlü ihtimalini gösterir. Eser, İspan-ya Cumhuriyeti hükümetinin 1937 Paris Uluslararası Sergisi'ndeki pavyonu için verdiği sipariş üzerine yapıldı. Pav-yon açıkça Cumhuriyet'in uluslararası kamuoyuna seslendiği kültürel ve siya-sal bir alandı. Buna rağmen Guernica,

sipariş veren hükümetin dar söylemine kapanmadı. Belirli bir bombardmanın ve iç savaşın içinden doğarak sivillerin uğradığı şiddetin evrensel imgelerin-den birine dönüştü. Picasso'nun tab-lonun demokratik özgürlükler yeniden kurulmadan İspanya'ya dönmemesi-ni istemesi ve eserin 1981'e kadar ülke-ye gitmemesi de yapıtın siyasal anla-mını tek bir hükümetin mülkiyetinden çıkardı. Picasso devletten sipariş almış, fakat eserin anlamını devlete teslim etmemiştir.

Leni Riefenstahl örneği ise estetik mesafenin ortadan kalktığı yeri göste-rir. 1934 Nürnberg mitinginden doğan *Triumph des Willens*, sinema tekniğinin büyük bir siyasal gösteri makinesine dönüşmesidir. Kamera Nazi iktidarı-nı yalnızca kaydetmez; onu koreog-rafiye, ritme ve görkeme dönüştürür. Kalabalıklar, bayraklar, mimari, ışık ve lider figürü tek bir estetik bütün için-de örgütlenir. Amerika Birleşik Dev-letleri Holokost Anma Müzesi'nin de belirttiği gibi film, Hitler'i ve Nasyo-nal Sosyalist hareketi yücelten en etki-li propaganda örneklerinden biri hâli-ne gelmiştir.

Riefenstahl daha sonra sanatı-nı rejimin suçlarından ayırmaya çalış-tı. Fakat biçim, hizmet ettiği amaçtan bütünüyle bağımsız değildir. Bir iktida-rı güzel, kaçınılmaz ve büyütleyici gös-termek, onun siyasal etkisinin parça-sı hâline gelir. Estetik ahlaken nötr bir ambalaj değildir.

Shostakovich'in Stalin dönemi Sovyet devletiyle ilişkisi ise sanatçı-nın mesafeyi açık bir reddedişle kura-madığı koşulları gösterir. *Lady Macbeth of the Mtsensk District* operası 1936'da Pravda'da saldırıya uğradıktan sonra bestecinin hayatı ve kariyeri radi-kal biçimde değişti. Devlet yalnızca fon sağlamıyor, kabul edilebilir estetiğin sınırını belirliyor; “formalizm” suçla-ması mesleki dışlanmadan fiziksel teh-dide kadar uzanan sonuçlar taşıyor-du. Böyle bir sistemde ironi, grotesk, çift anlam ve sessizlik yalnızca estetik araçlar değil, hayatta kalma tekniğidir. Kamusal uyum ile özel itiraz aynı yapıtın içinde birlikte var olabilir.

Bu örnekleri birbirine bağlayan şey patronun kimliği değil, ilişkinin yapı-sıdır. Yozlaşma paranın geldiği yerde değil, parayla birlikte itaat talebinin geldiği yerde başlar.

Günümüzde himaye çoğunlukla bir hükümdarın siparisi biçiminde görünmez. Bakanlık bütçesi, belediye tahsis, vakıf hibesi, sponsorluk paketi, isim hakkı veya marka ortaklığı olarak karşımıza çıkar. Dil profesyonelleşmiş, sözleşmeler ayrıntılanmış, ilişkiler kurumsallaşmıştır. Fakat temel soru değişmemiştir: Parayı veren programı da belirleyecek midir?

Müdahale her zaman “şu eseri kal-dırın” diyen açık bir emir değildir. Kurum yöneticisi gelecek yılın büt-çesini düşünür. Küratör sponsorun rahatsız olabileceği bir sanatçıyı daha öneri aşamasında eler. Festival, tar-tışma yaratabilecek projeyi “zama-nı değil” gerekçesiyle erteler. Böylece dış sansür, iç refleksiye dönüşür. Gücün en başarılı müdahalesi, emir vermesi-ne gerek kalmamasıdır.

Kurumsal dil bu görünmezliği daha da güçlendirebilir. Sansür “marka uyumu”, “itibar riski”, “paydaş has-sasiyeti” veya “hedef kitle beklentisi” diye adlandırıldığında siyasal ve este-tik bir tercih, teknik bir yönetim kararı gibi sunulur. Böylece sorumluluk dağı-lır. Hiç kimse eserin kaldırılmasını açıkça istememiştir; yalnızca toplan-

tılarda bazı kaygılar paylaşılmış, iletişim açısından daha uygun bir zaman önerilmiş, bütçe öncelikleri yeniden değerlendirilmiştir. Sonuç yine ayımdır: Yayıp seyirciye ulaşmaz.

Bu durum kültür kurumlarının neden sıradan ticari işletmeler gibi yönetilemeyeceğini açıklar. Bir şirketin temel başarı ölçütü satış, büyüme veya pazar payı olabilir. Müzenin, festivalin ya da konser mekânının değeri ise yalnızca ziyaretçi ve bilet sayısı- la ölçülemez. Bu kurumlar henüz talebi oluşmamış eserlere alan açar, geçmişin unutulmuş seslerini korur, çoğunluğun duymak istemediği sözleri dolaşıma sokar ve geleceğin dinleyicisini yetiştirir. Kısa vadede başarısız görünen bir program, yıllar sonra bir şehrin kültürel hafızasının kurucu parçasına dönüşebilir.

Sponsorluk açısından bakıldığında da bu fark önemlidir. Kültüre ayrılan bütçe yalnızca satın alınmış görünür- lük olarak görülürse, kurumdan mümkün olan en geniş kitleye en az itirazla ulaşması beklenir. Oysa gerçek kültürel ortaklık, sponsorun her sonucu önceden kontrol edemeyeceğini kabul etmesini gerektirir. Destekçi yalnızca başarıya ortak olmaz; belirsizliği, deneyi ve zaman zaman rahatsızlığı da finanse eder. Sermayenin kültür alanında alabileceği en anlamlı risk, kendi diline benzemeyen bir sözün ortaya çıkmasına izin vermektir.

Buna karşılık sermaye desteği, piyasanın tek başına taşıyamayacağı sanatsal riskleri mümkün de kılabılır. Az tanınan bir müzisyenin büyük bir toplulukla sahneye çıkması, deneysel bir işin uygun teknik koşullarda sunulması veya bilet gelirinin karşılamaya- cağı uluslararası bir programın kurulması çoğu zaman dış kaynak gerektirir. İlişkinin niteliğini bu yüzden "para var mı, yok mu?" sorusu değil, iç daha somut soru belirlir: *İçerigi kim seçiyor? Riski kim taşıyor? Son sözü kim söylüyor?*

Pozitif'in İstanbul'daki hikâyesi tam bu noktada önem kazanır. Pozitif, büyük bir sermaye grubunun kültür alanına yaptığı yatırım olarak doğmadı. Başlangıçta belirli bir müzik merakını kendisine alan açma girişimiydi. Caz, avangart müzik ve dünyanın farklı coğrafyalarından gelen sesler için İstanbul'da henüz geniş ve hazır bir dinleyici kitlesi yoktu. Pozitif'in yaptığı yalnızca mevcut talebi karşılamak değil, yıllar içinde yeni bir dinleme alışkanlığı ve merak topluluğu oluşturmaktır.

1980'lerin sonundaki İstanbul'u bugünün yoğun etkinlik takvimi üzerinden hayal etmek kolay değildir. Uluslararası turnelerin düzenli uğrak noktası sayılmayan, farklı müzik türlerine uygun salon ve teknik altyapısı sınırlı, kültürel bilginin basılı yayınlar ve kişisel ağlar üzerinden dolaştığı bir şehir söz konusuydu. Bir sanatçıyı İstanbul'a getirmek yalnızca sözleşme yapmak değildi; güvenilir bir yerel ortak olduğunu kanıtlamak, teknik koşulları kurmak, gümrük ve ulaşım sorunlarını çözmek, medyaya henüz aşina olmadı bir müziği anlatmak ve o konser için dinleyici oluşturmak gerekiyordu.

Bu nedenle Pozitif'in erken dönem faaliyetleri organizasyon kadar çeviri işi olarak da görülebilir. Buradaki çeviri, bir müzik türünün adını Türkçeleştirmekten ibaret değildi. Dünyanın başka yerlerinde oluşmuş sahneleri, estetik tartışmaları ve dinleme biçimlerini İstanbul'un koşullarına aktarmak; onları yerel müzisyenler,



Dmitri Dmitriyevich Shostakovich

mekânlar ve izleyicilerle ilişkilendirilmektir. Başarılı bir konser, tek gecelik bir ithalat olmaktan çıkıp yeni temaslara yol açtığında kültürel değer ürettiyor.

Bu sıralama belirleyicidir: Önce fikir ve programlama iradesi vardı; sonra bunların gerçekleştirilmesi için kaynak arandı. Kültürel proje sponsorun iletişim ihtiyacından doğduğunda sanat kolaylıkla marka faaliyetinin uzantısına dönüşebilir. İçerik kendi gereksinileriyle kurulmuş ve sponsor o içeriğin riskini paylaşmaya davet ediliyorsa, daha dengeli bir ilişki mümkündür.

1991'de başlayan Akbank Caz Festivali bu modelin erken ve uzun ömürlü örneklerinden biri oldu. Festivalin yıllar içindeki programı geleneksel cazla sınırlı kalmadı; Cecil Taylor, Archie Shepp, John Zorn, Anthony Braxton, Max Roach, Don Cherry ve Pharoah Sanders gibi kolay ticari tercihler sayılmayacak isimleri İstanbul'a taşıdı. Festivalin tarihçesi kurumsal destek ile küratöryal riskin her zaman birbirinin karşıtı olmadığını gösteren bir arşiv niteliğindedir.

Efes Pilsen Blues Festivali'den Rock'n Coke'a, marka destekli konser dizilerinden mekân ortaklıklarına kadar Pozitif çok farklı ölçeklerde sermaye gruplarıyla çalıştı. Yabancı sanatçıların ulaşım, konaklama, teknik prodüksiyon ve ücret maliyetlerinin yalnızca bilet geliriyle karşılanamadığı bir ortamda sponsorluk tercih olmaktan çok yapısal bir gereklilikti. Ancak farklı sponsorlarla ve farklı biçimleriyle çalışmak, tek bir ekonomik odağa bağımlılığı azaltan bir manevra alanı da yaratıyordu.

Bu işbirliklerinin her biri aynı kültürel mantığa sahip değildi. Bir banka adına uzun soluklu caz festivali yürütmek ile geniş kitleli bir rock etkinliği- ni tüketici markasıyla birlikte kurmak farklı ölçekler, izleyiciler ve iletişim beklentileri doğuruyordu. Pozitif'in kurumsal becerisi, tek bir saf bağım-

sızlık iddiası ileri sürmekten çok, bu farklı dünyalar arasında geçiş yapabilmesindeydi. Büyük etkinliklerin sağladığı ekonomik ve teknik kapasite, daha niş programlara alan açabiliyor; küçük ve deneysel işler ise kurumun kültürel itibarını ve keşif duygusunu besliyordu.

Bu çapraz denge her zaman rahat değildi. Bir etkinlik büyüdükçe güvenlikten yiyecek-içecek düzenine, bilet fiyatından sponsor görünürlüğüne kadar sanatsal programın çevresinde yeni karar katmanları oluşur. Festival artık yalnızca sahnedeki müzik değildir; bir tüketim ortamı, gençlik imgesi ve marka deneyimidir. Kültürel kurum tam bu noktada iki ayrı başarı tanı- mı arasında kalır: Sponsor erişim ve görünürlük ister; programcı ise estetik tutarlılık ve güvenilirlik arar. Uzun ömürlü ilişki, taraflardan birinin diğerini bütünüyle yemmesiyle değil, bu iki ölçütün sınırlarının açık kalmasıyla kurulabilir.

Çünkü kültürel bağımsızlığın kırıl- ganlaştığı an, kurumun hayatta kal- masının tek bir patronun kararına bağlandığı andır. Sözleşmede müdahale yetkisi yazmasa bile bütçenin kaybı kurumu yaşatmayacaksa otosan- sür başlayabilir. Çok kaynaklı finans- man yalnızca ekonomik çeşitlilik değil, düşünsel güvenlik mekanizmasıdır.

Pozitif'in şehirle kurduğu ilişkinin en güçlü simgelerinden biri, 1990'da Sun Ra ve Arkestra'nın açık kasa bir kamyon üzerinde İstiklal Caddesi boyunca müzik yaparak ilerlemesidir.

Bugünden bakınca renkli, romantik bir anekdot gibi görünebilir. Oysa sa- hnenin tarihsel bağlamı önemlidir. Araç güvenliğindeki istiklal'in yayalaştı- rıldığı dönemde eşliğinde, Afrofuturiz- min en radikal ve teatral toplulukla- rından biri caddenin gündelik akışını kesintiye uğratıyordu. Galatasaray'dan hareket eden kamyon, bir konserin tanıtım aracı olmanın ötesinde, kamu- sal alanın başka türlü kullanılabileceği- ni gösteren geçici bir sahneydi.

Kültür çevrelerinin daha sonra bu görüntüye tekrar tekrar dönmesi tesadüf değildi. Sun Ra'nın kamyon üzerindeki fotoğrafının Babylon'un duva- rında yıllarca yer alması, onu bir etkinlik hatırasından kuruluş miti- ne dönüştürdü. Sun Ra'nın geçişi son- radan yaşanacak dönüşümün ilk kare- si gibiydi.

O gün ortaya atılan öneri basit- ti ama radikaldi: Kültür yalnızca ken- disini için ayrılmış binalarda yaşamak zorunda değildir; şehrin kendisi sahne olabilir. Seyirci ile yoldan geçen, etkin- dir; bir tüketim ortamı, gençlik imgesi ve marka deneyimidir. Kültürel kurum tam bu noktada iki ayrı başarı tanı- mı arasında kalır: Sponsor erişim ve görünürlük ister; programcı ise este- tik tutarlılık ve güvenilirlik arar. Uzun ömürlü ilişki, taraflardan birinin diğ- erini bütünüyle yemmesiyle değil, bu iki ölçütün sınırlarının açık kalmasıyla kurulabilir.

Bu olayın önemi, sonradan her şeyin kaçınılmaz biçimde oradan doğ- muş olmasında değil, henüz ortada olmayan bir İstanbul'u görünür kul- masındadır. Uluslararası müzik dolaşı- mına daha açık, sokağı kültürel karşı- laşma alanı sayan, bilinmeyen bir sese merakla yaklaşan başka bir şehir kısa bir anlığına kamyonun kasasında belir- mişti.

1999'da Asmalımescit'te eski bir marangozhanede açılan Babylon, bu geçici şehir fikrine kalıcı bir adres verdi. Pozitif'in festivaller ve tekil kon- serler boyunca oluşturduğu müzik evreni artık yıl boyunca yaşayan bir mekâna kavuşmuştu. Babylon yal- nızca konser verilen bir salon de- ğildi; kurumun seçimine duyulan güvenin mekânsal karşılığıydı.

Bir kültür kurumunun asıl serma- yesi sponsor bütçesi değil, küratöryal güvenilirliğidir. Dinleyici bazen tanı- dığı sanatçıya değil, onu seçen yapımı yıllar içinde oluşturduğu seziğe güve- nerek bilet alır. Sun Ra'dan Jane Bir- kin'e, Patti Smith'ten Marianne Faith- full'a, Charles Bradley'den elektronik kesintiye uğratıyordu. Galatasaray'dan hareket eden kamyon, bir konserin tanıtım aracı olmanın ötesinde, kamu- sal alanın başka türlü kullanılabileceği- ni gösteren geçici bir sahneydi.

Mekânın sağladığı süreklilik, festi-

valin geçici doğasından farklı bir iliş- ki üretti. Festival kente yılda bir kez yoğunlaşmış bir heyecan getirir; kulüp ise haftadan haftaya alışkanlık yaratır. Aynı kapıdan farklı müzikler için giren insanlar zamanla birbirlerini, mekân- nın çalışanlarını ve programın dilini tanıır. Böylece seyirci topluluğa, pro- gram arşive, bina ise ortak hafızaya dönüşür. Kültürün şehirde kök salması çoğu zaman bu tekrar sayesinde müm- kün olur.

Babylon'un önemi, yalnızca dünya- ca tanınmış isimleri küçük ve yakın bir sahnede ağırlamasında değildi. Keş- fedilmemiş olanla bilinen, yerli olan- la uluslararası olan, popüler olan- la deneysel olan arasında geçişen bir program kurabilmesindeydi. Aynı mekânın farklı gecelerde başka top- lulukları ağırlaması, normalde birbi- rine değmeyen dinleyici çevrelerinin temasını sağladı. Bu karşılaşmalar şeh- rin kültürel çehresini büyük anıtlardan daha sessiz, fakat daha kalıcı biçimde değiştirebilir.

Bu bakımdan Pozitif ve Babylon yalnızca etkinlik üretmedi; dinleyi- ci üretti. İstanbul'da henüz geniş kar- şılığı olmayan sesleri düzenli biçimde sunmak, merak bir kültürel alışkanlı- ğa çevirdi. Yerli sanatçılar uluslara- sı müzisyenlerle aynı dolaşımın parçası oldu; şehir, küresel alternatif müzik ağında daha görünür bir durak hâli- ne girdi.

Babylon'un Asmalımescit üzerin- deki etkisi de salonun kapısında kal- madı. Çevresinde yeni barlar, restoran- lar ve kültür mekânları açıldı; sokağın gece kullanım ve mahallenin simge- sel kimliği değişti. Bir kültür mekânı, bulunduğu yere yalnızca izleyici geti- mez; yatırım, görünürlük ve yeni tüke- tim biçimleri de getirir.

Tam burada dönüşümün ikili yüzü- nü görmek gerekir. Kültürel canlanma denen süreç, zamanla emlak değerle- rinin yükselmesine, mekânların ticari- leşmesine ve dönüşümü başlatan bazı aktörlerin bölgeden çıkmasına yol açabilir. Kültür bir mahalleyi görünür kılar; sermaye bu görünürlüğü ekono- mik değere çevirir. Sonunda kültürün açtığı alan, onun taşıyamayacağı ölçü- de pahallılaşabilir.

Üstelik bu dönüşüm yalnızca ekonomik değildir. Bir semtin gündelik dili, esnaf yapısı, sesleri ve gece ritmi değişir. Yeni gelen kültür işletmeleri kendilerini boş bir alana yerleşmiş öncüler gibi anlatabilir; oysa her mahallede daha önce kurulmuş hayatlar ve görünmez kullanıcılar vardır. Kültürel yenilenmenin etik ölçüsü, yalnızca ne kadar yeni izleyici çektiği değil, mevcut şehirle nasıl ilişki kurdugudur. Kapalı bir adacık mı yaratır, yoksa çevresiyle karşılıklı bir dil mi geliştirir?

Bu soru İstanbul için özellikle önemlidir. Şehirde kültürel merkez- ler tarih boyunca siyasal müdahaleler, ekonomik krizler, mülkiyet baskısı ve değişen eğilence rejimleriyle yer de- ğiştir. Beyoğlu'nun 1990'lardan itibaren yeniden kültürel çekim merkezi olma- sı da tek yönlü ve kesintisiz bir ilerle- me değildi. Açılan mekânların yanında kapananlar, görünür olanların yanın- da yerinden edilenler vardı. Sun Ra'nın kamyonu sokağı özgürleştiren bir imge sunarken, sonraki yıllar kamusal alanı ne kadar hızlı biçimde denetlenebildi- ğini ve ticarileşebildiğini de gösterdi. Dolayısıyla Babylon'un Asmalı-

mescit'e etkisini yalnızca romantik bir öncülük hikâyesi olarak anlatmak eksik kalır. Başarı tam da çelişkinin içinde- dir: Alternatif kültür şehri dönüştürme gücüne sahiptir, fakat yarattığı çekim alanının sonuçlarını tek başına denet- leyemez. Kurum ile sponsor arasında- ki mesafe kadar, kültür ile kentsel rant arasındaki mesafe de korunmalıdır.

Pozitif deneyiminden çıkarılabi- lecek ders, sermayeden uzak durmak değildi. Kültür üretiminin gerektir- diği kaynakları inkâr etmek, sanatı özgürleştirmek yerine yalnızca parası olanların ayrıcalığına çevirebilir. Ders, ilişkinin rollerini karıştırmamaktır.

Bir banka caz festivalini finanse edebilir; programı belirlemek zorun- da değildir. Bir içecek markası rock fes- tivaline kaynak sağlayabilir; sahne- ye kimin çıkacağını seçmemelidir. Bir otomotiv şirketi mekâna adını vere- bilir; o mekânın hafızasını satın ala- maz. Sponsor görünürlük elde eder, kurum üretim imkânı kazanır; fakat kültürel kararın mesruiyeti uzmanlık- ta, birikimde ve dinleyiciyle kurulmuş güvende kalmalıdır.

Bu sınır bir kez çizilip sonsu- za dek korunmaz. Her bütçede, her kriz anında, her yeni ortaklıkta yeni- den müzakere edilir. Büyük etkinlik- ler büyüdükçe marka beklentileri çoğalır; profesyonelleşme yeni olanaklarla birlikte yeni bağımlılıklar getirir. Bu nedenle bağımsızlık bir kimlik beya- nından çok gündelik bir kurum prati- ğidir.

Sağlıklı modelin birkaç dayanağı vardır: Finansman ile içerik kararının ayrılması; gelir kaynaklarının çeşitlen- dirilmesi; yöneticilerin siyasal ve tica- ri baskıdan korunması; sözleşmelerde sanatsal bağımsızlığın açıkça güven- ce altına alınması; program kararları- nın uzmanlık ve çoğulculukla verilme- si. En önemlisi ise kurumun doğrudan dinleyiciyle ilişkisidir. Sponsor de- ğiştir, bina kapanabilir; program kararları düzen sarsılabilir. Kurumu uzun vade- de yaşatan, seçimlerine güvenen kül- tür topluluğudur.

Bu ilkelerin kâğıt üzerinde kalma- ması için yönetim biçimi de önem taşır. Sanat kurumlarının yönetim kurulları yalnızca fon sağlayanlardan veya siya-

sal atamalardan oluştuğunda içerik kararları kaçınılmaz biçimde daralır. Sanatçılar, küratörler, teknik uzman- lar, izleyici temsilcileri ve bağımsız üyeler karar süreçlerinde yer aldığında tek bir çıkar odağının hâkimiyeti zor- laşır. Görev sürelerinin güvence altın- da olması ve bütçelerin şeffaf biçimde açıklanması da eleştirel kararların kişi- sel cesarete bağlı kalmasını önler.

Finansman çeşitliliği ise yalnız- ca çok sayıda sponsor logosu demek değildi. Bilet geliri, üyelik, kamu- sal fon, özel destek, uluslararası işbir- liği ve gerektiğinde ticari faaliyet- ler arasında kurulacak denge, her bir kaynağın baskı kapasitesini sınırlar. Dinleyicinin küçük katkılarla kuru- ma ortak olması özellikle değerlidir; çünkü kültür topluluğunu pasif tüke- tici den kurumun devamlılığında söz sahibi bir paydaşa dönüştürür.

Sanatsal bağımsızlığın sınıandı- ğı asıl an ise kriz zamanıdır. Ekonomide daraldığında, siyasal iklim sertleşti- ğinde veya sponsor tartışmalı bir işten rahatsız olduğunda kurum daha önce ilan ettiği ilkeleri koruyabiliyor mu? Mesafe, her şey yolundayken çekilmiş zarf bir çizgi değil; baskı geldiğinde işleyen bir düzenek olmalıdır.

Pozitif'in İstanbul'a bıraktığı en önemli miras belki de tek tek konser- lerden ve festivallerden önce budur: Bilmediği bir sanatçı için bilet alma- ya hazır, dünyadaki yeni seslere merak duyan, müziği tüketilecek bir eğlence- den çok şehir hayatının parçası sayan bir dinleyici kültürü.

Michelangelo ile Medici, Velázquez ile IV. Felipe, Händel ile kraliyet ailesi, Mozart ile II. Joseph, Rivera ile Rockefeller, Picasso ile İspanya Cumhuriyeti, Riefenstahl ile Hitler ve Shostakovich ile Stalinist devlet arasındaki ilişkiler aynı değildir. Pozitif'in bankalarla, markalarla ve büyük sermaye gruplarıyla kurduğu ortaklıkları da bu örneklerle ahlaki olarak eşitlemek mümkün değildir. Fakat hepsi aynı analitik soruyu önümüze koyar: Sanatçı ya da kültür kurumu güce ne kadar yaklaşılabili- ri hâlâ kendisi olarak kalabilir?

Bu sorunun metrik bir cevabı yok-

tur. Sarayın içinde yaşayan Velázquez mesafesini koruyabilir; bağımsız oldu- ğunu düşünen modern yaratıcı piya- sanın beklentilerine bütünüyle teslim olabilir. Bir devlet siparişi Guernica gibi iktidarı aşan evrensel bir itiraza dönü- şebilir; olağanüstü bir sinema yetene- ği totaliter iktidarın estetik makinesi olabilir. Kurumsal sponsorluk deneysel müziğe alan açabilir; aynı mekanizma başka bir yerde sanatı risksiz bir marka dekoruna indirebilir.

Demek ki mesele yalnızca sanatçı- nın kimden para aldığı değil, para alı- ken neyi vermeyi kabul ettiğidir.

Sanat ile gücün birbirine ihtiya- duğunu kabul etmek, birbirlerine dönüşmelerine razı olmak anlamına gelmez. Devlet müze kurabilir; müze- nin hafızasını belirleme hakkını satın alamaz. Şirket festival destekleyebilir; festivalini söyleyeceklerini seçmemeli- dir. Koleksiyoner sanatçıyı seçmelidir; sanatçının vicdanına sahip olamaz.

Çünkü kültürün temel işlevlerinden biri, gücün kendisi hakkında anlatı- ğı hikâyeden farklı hikâyelerin de var olabilesini sağlamaktır. Bu neden- le bir müzenin, orkestranın, festivalin ya da konser mekânının bağımsızlığı demokratik toplumun eleştiril, hafıza ve hayal gücü altyapısının parçasıdır.

Sun Ra'nın 1990'da İstiklal Cade- si'nden geçen kamyonu bu düşünce- nin şehir ölçeğindeki güzel bir imgesi- dir. O kamyon ne saraydan bütünüyle uzaktı ne piyasadan; bir organizasyo- nun, maddi kaynağın ve kentsel düşün- sonucuydu. Yine de ortaya çıkardığı görüntü hiçbir sponsor mesajına sı- gımayacak kadar özgürdü. İstanbul'a yalnızca başka bir müzik değil, başka bir kamusal hayat ihtimali gösterdi.

Belki sanat ile iktidar arasında- ki binlerce yıllık ilişkinin bize bıraktığı en önemli ders şudur: Sanatın ihtiyacı steril bir bağımsızlık değil, korunmuş bir mesafedir. Güç sanata kaynak sağ- layacak kadar yaklaşımalı, fakat onun nefesini belirleyecek kadar yaklaşma- malıdır.

Sanatın özgürlüğünü belirle- yen şey, gücün tamamen uzak olması değil, güçle arasındaki mesafeyi kimin tayin ettiğidir.



Babylon, Asmalımescit, Beyoğlu

Edirnekapı’da Platon İzleri

“ Timaios diyalogunda Platon evrenin yaratılışı itibarıyla ‘Varlık’ ile ‘Oluş’ arasına üçüncü bir tür olan ‘Khora’yı dahil etmektedir. Semiyotikte Khora, varlığa yer veren alandır. Platon açısından anneye özgü çağrışımları olan Khora, bir kap, bir üçüncü tür (triton genos) ve aynı zamanda bir alanı belirtmek için kullanılır, duyumsanamaz ve kavranamaz. İkilik mantığını altüst eden Khora, hem her şey hem de hiçbir şey olan “üçüncüdür”... Peki Platon’un Khora kavramına dair şifreleri Edirnekapı’daki bir Bizans Manastırında aramak mümkün mü? Paleologos Rönesansının zirve eseri Khora Kilisesini yalnızca mimari özellikleriyle değil, bugüne bıraktığı felsefi sırlarıyla ne ölçüde kavrayabiliriz? ”



PLATON’UN KHORASI, METOKHITES’İN KHORASI

He Khora ton Zonton
H ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΖΩΝΤΩΝ
Yaşayanların Khorası

He Khora tou Akhoritou
H ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΑΧΩΡΗΤΟΥ
Sığdıramayanların Khorası

Bizans düşünce dünyası, Antik Yunan felsefi mirasının Hristiyan teolojisi ile sentezlendiği, din, mantık ve metafiziğin iç içe geçtiği bin yıla yayılan köklü bir entelektüel gelenektir. Düşünce yapısının merkezinde Ortodoks Hristiyan inancı yer almakla birlikte; Antik Yunan Felsefesi genellikle teolojinin hizmetinde bir araç veya onu açıklama yöntemi olarak yeniden yorumlanır. Bu felsefe geleneği, yalnızca klasik filozofların eserlerinin kopyalanması ve korunmasından ibaret değildir; aynı zamanda bu eserlerin teolojik, etik, mantıksal ve metafizik düzeyde yeniden yorumlandığı bir zihinsel üretim alanıdır.

Dördüncü Haçlı Seferi sonrası Latin işgali, Bizans felsefesini ciddi biçimde etkiledi. Ancak Paleologos Hanedanı’nın iktidara gelmesiyle birlikte bir tür entelektüel rönesans başladı. Bu dönemde felsefe, hem Aristotelesçi hem de Platoncu gelenekleri kapsayan daha eleştirel ve diyalektik bir zemine oturdu. Gregorios Palamas’ın mistik teolojisi ile Barlaam gibi daha rasyonalist eğilimli düşünürler arasında yaşanan tartışmalar, felsefenin hem teolojikle hem de siyasetle bağını yeniden gündeme taşıdı. Aynı zamanda bu dönem, Bizans felsefesinin Latin ve Arap felsefeleriyle etkileşim kurduğu, eser alışverişlerinin arttığı ve düşünsel mirasın Batı Avrupa’ya taşındığı bir dönem olarak yorumlanmaya değer.

VIII. Mihail’in 1261’de Konstantinopolis’teki Latin işgaline son vererek Bizans İmparatorluğunu yeniden kurmasını takiben Paleologos Hanedanı üyeleri imparatorluğun dört bir yanına yayılarak yüksek mevkiiler elde ettiler. Böylelikle Konstantinopolis üzerindeki 57 yıllık Latin hâkimiyeti sona ererken, ‘Paleologoslar Dönemi’ olarak hatırlanacak olan yeni bir evre (üçüncü dönem: Geç Dönem) başladı ve şehir 1453 yılında gerçekleşecek Osmanlı fethine kadar kesintisiz olarak Bizans İmparatorluğu’na başkentlik yaptı. Bu son evre, aynı zamanda ‘Bizans kültürel mirasını’ bugünkü anlamıyla şekillendiren ve Batı dünyasındaki konumunu pekiştiren etkili dönemlerden biridir.

İkonoklast - İkonofil, Monofizit - Ortodoks, Kalkedoncu - Nasturcu ya da Arysucu - İznikli ayrışmaları kadar dikkat çekici olmasa da, Androni-

kos Dönemi ve sonrasında Bizans içerisinde sayısız teolojik tartışma daha yaşanmaktaydı. Her grubun kendi manastırlarına çekildiği bu ortamda, bir yandan Bizans Hımanistleri ile süregelen gerilim, diğer yandan dışarıdan gelen Latin Katolik istilaları Konstantinopolis merkezli düşünce ve teoloji dünyasını farklı eğilimlere itmiştir. Bu dönemi yalnızca mimari açıdan değil felsefe, teoloji ve hatta tasavvufi açıdan da anlamak bugüne gelen kültürel birikimi sağlıklı yorumlamanın önünü açacaktır.

Merkezleri Studios Manastırı olan Akoimetoı Keşişleri (Uykusuzlar Tarikatı) ya da kendilerini kalp duasına adanmış Hesikazm - İsihazm (Suskunlar Tarikatı) gibi yapılar, klasik Ortodoks liturjisi yanında meditasyon benzeri kendilerine özgü ibadet ve inziva yöntemleriyle İmparatorluğun çeperlerinde farklı teolojik ekollerin gelişmesine yol açmışlardır. Bir taraf manastırlar etrafında örgütlenen icracıların Ortodoksluğun üzerine kara bulut gibi çöken yobazlar ve çağın gerisinde kalmış fundamentalist keşişlerden ibaret olduğunu savunurken, bazı tarihçiler, bu gibi tarikatların ortaya çıkışı ve son derece hızlı yükselişinin buna karşı görüş olarak ‘Bizans Hımanizmi’ ve kiliselerin birleşmesi gerektiği fikrinin de beklenmeyecek derecede büyük bir güç kazanmasını tetiklemiş olabileceğini dile getirirler.

‘RAHME GELEMİYENLERİN RAHMI’

Khora Manastırı, tam olarak Bizans içerisindeki teolojik ve felsefi sorunun dışı vurumu olarak ortaya çıktı... El atıldığı ilk günden itibaren Metokhites, Khora’yı yalnızca bir manastır/kilise kompleksi değil aynı zamanda Bizans mistisizminin ve felsefe dünyasının merkezlerinden biri olarak konumlandırmıştır. Bizans’ta felsefe çoğu zaman bağımsız bir spekülasyon uğraşı değil, teolojik hakikatleri açıklamak, temellendirmek ve savunmak için kullanılan bir araç olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda Bizans felsefesi çoğu zaman “resmî sınırlar içinde düşünme sanatı” olmak zorunda kalmıştır. Ancak bu sınırlar içinde dahi düşünsel faaliyet, zaman zaman önemli felsefi derinlikler ve tartışmalar üretmeyi de başarmıştır.



Khora’nın tarihi esasen 6. yüzyıla kadar dayanıyordu ve bilindiği kadarıyla burada çok daha küçük ölçekte bir kilise hep mevcuttu. Günümüzde ibadete açık olan bölüm 6. yüzyıla tarihlenen bu çekirdek yapıdır. 11. yüzyılda Bizans Hanedanının Edirnekapı’daki Tekfur Sarayı’na (Blakernai) taşınmasıyla kilise yeniden önem kazandı. Bugünkü haliyle gördüğümüz yapı, dış narteks ve pareklezyonun (cenaze şapeli) eklenmesiyle Bizans Hanedanı tarafından 12. yüzyılda yapının ktetoru olarak mükafatlandırılan Theodoros Metokhites’in marifetidir.

Theodoros Metokhites, yalnızca bir devlet adamı değil aynı zamanda felsefe, sanat ve bilimi destekleyen, doğrudan eserler veren ve Bizans kültüründen günümüze kadar ulaşan izler bırakan etkin bir entelektüel olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski kilise merkezinin yıkıp yeniden inşa ettirecek bir bütçeye sahip olmasına rağmen bunu tercih etmeyip yapının eski çekirdeğini koruyarak inşaatı seçmesi, eski ve yenisinin birlikte kullanımı rastgele değildir, yeni bölümler tarihe bir cevap ve geçmişle sembolik bir ilişki kurma girişimi olarak okunabilir. Bu bağlamda Metokhites’in eklektik mimarisi yerleşik kuralları yıkmaktan mutluluk duymuş ve onda geçmişle görsel bir diyalog başlatma amacı gütmüştür. Bu sebeple Khora sanatında genel kabul gören kanonların uygulanmadığı hissi hakimdir, anıtsallık yerine karmaşa, simetri yerine asimetri, düzen yerine düzensizlik, durağanlık yerine hareket, uyum yerine tezat temalar tercih edilir. Khora’yı emsallerinden ayıran temel fark bu tercih edilmiş sofistikaşyonda yatar. Geçtiğimiz haftalarda yaptığım son ziyaretimde, şaka ile karışık konuyu izah ederken dipnot olarak eklediğim gibi; adeta ‘postmodernizmin’ Bizans sanatındaki karşılığıdır, ‘züppe’ bir cazibesi vardır.

Aslına bakarsak Khora’nın o günden bugüne değin ismi bile değişmedi; Kahriye, Ka’riye ve Kariye Camii/Kilise Müzesi olarak 21. yüz-

yıla ulaştı. Modern Yunancada olduğu gibi Osmanlıca ve Arapçada da Kariye/Khora sözcüğü “kent dışı – kırsal alan” anlamına gelir, gündelik dilde kullanımı nadir olmakla birlikte tarihsel ve hukuki metinlerde sıkça karşımıza çıkar. Fakat Khora’nın içerisindeki mozaik ve fresklerde aynı sözcük teolojik referanslarla bambaşka bir anlam kazanır.

Pantokrator İsa için:
He Khora ton Zonton
(H ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΖΩΝΤΩΝ)
Yaşayanların Khorası.

Bakire Meryem için;
He Khora tou Akhoritou
(H ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΑΧΩΡΗΤΟΥ)
Sığdıramayanların Khorası.

Bu bağlamda Khora, yalnızca çağrafi bir alanın işaret edilmesi değil, Tanrı’nın sığındığı kutsal bir ‘kap’ daha teolojik bir yorumla ‘rahme gelemeyenlerin rahmi’ olarak en derin anlamını bulmaktadır. Bizans sanatında, ufacık bir kelime oyunu aracılığıyla aslında bütün bir inancın temelinizi özetleyen kanımca en zarif felsefi jesttir.

Metokhites’in sıkı bir Platoncu olup olmadığını kendisine sorma imkânımız yok. Fakat tüm diğer Bizans entelektüelleri gibi Platon’dan bağımsız bir düşünce dünyası geliştiremeyeceği de açık. Modern felsefe tarihçiliğinde Bizans felsefesi uzun süre ihmal edilmekle birlikte, özellikle felsefi-teolojik sınır tartışmaları, bilgi teorisi, mantık geleneği ve metin yorumculuğu gibi alanlarda Bizans düşünürlerinin özgün katkıları göz ardı edilemez. İtalyan Rönesansının öncülü sayılan Khora’nın herhangi bir kilise olmadığı yalnızca Bizans döneminde değil Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde de biliniyordu. Bugün Khora’yı yeniden ve yeniden tavaf ederken yıllardır etrafında döndüğüm bütün kavramların 12. yüzyılda bir manastıra kazınmış olmasının hayretiyle, İstanbul’a dair yüküm biraz daha ağırlaşıyor.



Konstantinopolis'ten İstanbul'a

Bir Şehrin 1.600 Yıllık Hikâyesi Londra'da



Enkolpion of Constantinos, proedros, Byzantine Empire, 11th century. Gold, cloisonné and champlevé enamels, lead. Wyvern Collection, UK.



Ucetek entari, featuring a laid cord technique. Photo: © Vehbi Koç Foundation's Sadberk Hanım Museum



Gilt coffee pot, Turkey, 1800-50. © Victoria and Albert Museum, London.



Long-necked tanbur lute, wood, with decoration in ivory, tortoiseshell and mother-of-pearl, about 1750 © Victoria and Albert Museum, London



Osman Hamdi Bey painting Ladies Taking a Walk, 1887. Yapı Kredi Bank Collection.

Constantinople to Istanbul: One City, Two Empires başlıklı sergi, 7 Kasım'da Victoria and Albert Museum'un (V&A) South Kensington binasında Koç Grubu sponsorluğunda açılıyor.

ŞEBNEM KIRMACI

Birleşik Krallık'ta ilk kez İstanbul'un Bizans ve Osmanlı başkentleri olarak taşıdığı 1.600 yıllık tarihi tek bir anlatıda bir araya getirecek sergi, 200'ü aşkın eser üzerinden bir şehrin değişen iktidarlarını, inançlarını, sanatını ve gündelik hayatını takip ediyor. Koç Grubu'nun ana sponsorluğunda gerçekleşen serginin küratörlüğünü Tim Stanley ve Project Curator Bella Radenovic üstleniyor. Sergi, İstanbul'u iki ayrı imparatorluğun birbirinden kopuk tarihleri olarak değil, süreklilikleri ve dönüşümleriyle birlikte okumayı öneriyor.

Londra'daki Victoria and Albert Museum, bu sonbaharda İstanbul'un 1.600 yıllık tarihini merkeze alan büyük bir sergiye ev sahipliği yapacak. *Constantinople to Istanbul: One City, Two Empires*, 9 Mayıs 2027'ye kadar ziyaret edilebilecek.

Serginin çıkış noktası, İstanbul'un tarihini iki ayrı imparatorluğun birbirinden kopuk anlatıları olarak değil, aynı şehirde birbirine eklenen ve dönüşen uzun bir tarih olarak ele almak. V&A müzesinin ifadelerine göre sergi, MS 330'da Konstantin tarafından yeniden kurulan Roma başkentinden Osmanlı İmparatorluğu'nun 1922'deki sonuna kadar uzanan dönemi kapsıyor. Bu kap-

samıyla sergi, Birleşik Krallık'ta İstanbul'un hem Bizans hem de Osmanlı imparatorluklarının başkenti olarak taşıdığı yaklaşık 1.600 yıllık hikâyeyi bütünlüklü biçimde ele alan ilk büyük sergi olma iddiasını taşıyor.

200'Ü AŞKIN ESERLE BİR ŞEHİRİN HİKÂYESİ
Sergide V&A koleksiyonlarının yanı sıra uluslararası kurumlardan ve koleksiyonlardan getirilen 200'ü aşkın eser yer alacak. Seramik çiniler, mozaikler, sofa eşyaları, metal işçiliği, mücevherler, mimari parçalar ve farklı dönemlere ait sanat eserleri, İstanbul'un tarihini yalnızca siyasi değişimler üzerinden değil, nesneler ve görsel kültür üzerinden anlatacak.

Serginin önemli ödünç verenleri arasında İstanbul'daki Topkapı Sarayı Müzesi de bulunuyor. Sergide ayrıca Oxford'daki Lincoln College'in koleksiyonunda yer alan, 14. yüzyıla tarihlenen ve onlarca yıl sonra ilk kez kamuya açık biçimde sergilenecek *Lincoln Typikon* adlı resimli el yazması da yer alacak.

Dört Bölümde İstanbul
Sergi, İstanbul'un uzun tarihini dört ana bölüme ele alacak.

Grand Beginnings
Şehrin MS 330 civarında Roma İmparatorluğu'nun yeni başken-

ti olarak ortaya çıkışına odaklanacak. Erken dönem saray ve kiliselerden mimari parçalar, mozaikler, Hipodrom ve burada gerçekleşen ritüelleri betimleyen oyma filişleri ve değerli taşlardan yapılmış kameler ile 1453 fethi öncesi ve sonrasındaki İstanbul'u gösteren Batılı el yazmaları bu bölümün başlıca unsurları arasında.

Heaven on Earth
Şehrin ibadet mekânlarını merkeze alıyor. Bölüm, özellikle Bizans İmparatoru I. Justinianus döneminde 6. yüzyılda inşa edilen Ayasofya'nın tarihine ve Bizans ile Osmanlı dönemleri boyunca İstanbul'daki kutsal mekânların dönüşümüne odaklanacak.

Power and Reach
Osmanlı sarayının barış ve savaş dönemlerinde görsel ihtişam aracılığıyla iktidarını nasıl temsil ettiğini araştırarak.

Life in the City
Bu son bölüm odağını 19. yüzyıl İstanbul'una çevirecek. Farklı dillerin, inançların ve sanatsal geleneklerin bir arada bulunduğu kozmopolit başkent günlük hayatı ve dönüşümü bu bölümün merkezinde olacak.

İSTANBUL'U İKİ AYRI TARİH DEĞİL, TEK BİR SÜREÇ OLARAK OKUMAK
Serginin belki de en dikkat çekici tarafı, Bizans ve Osmanlı sanatı-



Osmanlı tören alayı rulosu, 17. yüzyıl Fotoğraf: John Rylands Araştırma Enstitüsü ve Kütüphanesi, Manchester Üniversitesi, Türkiye MS4

nı 1453'te keskin biçimde birbirinden ayıran geleneksel tarih anlatısını sorgulaması.

Constantinople to Istanbul: One City, Two Empires, iki imparatorluğu aynı şehrin tarihsel sürekliliği içinde ele alıyor. İktidarlar değişiyor, inanç sistemleri ve sanat üretim biçimleri dönüşüyor; ancak şehir, bu dönüşümlerin gerçekleştiği fiziksel ve kültürel alan olarak varlığını sürdürüyor.

Bu nedenle sergi, yalnızca "Bizans'tan Osmanlı'ya" geçişi anlatan kronolojik bir tarih sergisi olmaktan çok, İstanbul'un sanat ve tasarım yoluyla yeniden okunmasına yönelik bir girişim niteliği taşıyor.

KOÇ GRUBU SPONSORLUĞUNDA
Serginin ana sponsoru Koç Grubu. Koç ailesinin ve özellikle Ömer Koç'un İstanbul'un görsel ve kültürel tarihine yönelik koleksiyonculuk ilgisi ise daha önce farklı uluslararası sergilerde görünür olmuştur. Ömer Koç Koleksiyonu'ndan İstanbul'a ilişkin fotoğraf, kitap ve görsel malzemeler, geçmiş yıllarda farklı sergilerin çıkış noktalarından biri olmuştur.

LONDRA'DA İSTANBUL'A YENİ BİR BAKIŞ
V&A'nın dünyanın en önemli sanat, tasarım ve dekoratif sanat müzelerinden biri olduğu düşünüldüğünde, İstanbul'un Bizans ve Osmanlı mirasını aynı sergi içinde ele alan bu proje, şehrin uluslararası kültürel temsilinde dikkat çekici bir yere sahip olmaya aday.

Sergi, İstanbul'u yalnızca iki imparatorluğun siyasi merkezi olarak değil; sanatın, mimarinin, inançların, zanaatların ve gündelik hayatın yüzyıllar boyunca birbirini dönüştürdüğü bir kültür merkezi olarak yeniden düşünmeye çağırıyor.

Constantinople to Istanbul: One City, Two Empires, 7 Kasım 2026'dan 9 Mayıs 2027'ye kadar Londra'daki V&A South Kensington'da ziyaret edilebilecek.

MARTA SYRKO

IMMERSION

SEEING OTHERWISE

OCTOBER 1, 2026 | 19:00

Ruzy Gallery | Etiler Mh. Tepecik Yolu No:20

İSTANBUL

RUZY

GALLERY



Doğu'ya Bakmak, Doğu'dan Bakmak

The Met'te Oryantalizm Okuması

New York'taki Metropolitan Museum of Art, 19. yüzyılın "Doğu" imgesini yalnızca Batı'nın ürettiği bir hayal olarak değil, karşılaşmaların, alışverişlerin, güç ilişkilerinin ve kültürel dönüşümlerin sonucu olarak yeniden ele alıyor. ***Orientalism: Between Fact and Fantasy***, Osman Hamdi Bey'i Jean-Léon Gérôme ve dönemin diğer Avrupalı sanatçılarıyla aynı anlatının içine yerleştirerek, Oryantalizmin tek yönlü bir bakış olmadığını gösteriyor.

ŞEBNEM KIRMAÇI

12 Haziran 2026'da açılan ve 28 Şubat 2027'ye kadar görülebi-
lecek *Orientalism: Between Fact and Fantasy*, The Metropolitan Museum of Art'ın Oryantalizme doğrudan odaklanan ilk sergisidir. Aynı zamanda müze'nin Avrupa Resimleri ile İslam Sanatı bölümlerinin gerçekleştirdiği ilk biyitik ortak çalışma. Yaklaşık 180 eseri bir araya getiren sergi, resim ve çizimin yanı sıra fotoğraf, kitap, mimari, tekstil, giysi, seramik, cam, metal işleri ile silah ve zırhları da aynı anlatımın parçası haline getiriyor.

Ancak serginin asıl önemi eser sayısın-
dan çok, **Oryantalizm kavramının yeniden düşünmeye zorlanmasına** yatıyor.

Doğu gerçekten neydi, Batı onu nasıl gördü?
Avrupa'da "Doğu", çoğu zaman ger-
çek bir coğrafyadan çok bir fikir, bir fantezi ve Batı'nın kendisini tanımlamasına yara-
yan bir karşıtık olarak kuruldu. Napolyon'un 1798'de Mısır'ı işgali, bu yeni görsel ve ente-
lektüel ilişkinin önemli başlangıç noktaların-
dan biri olarak kabul ediliyor.

Avrupalı sanatçılar Kuzey Afrika'ya, Mısır'a, Osmanlı topraklarına ve Akdeniz dünyasına seyahat ettiler; ancak gördük-
lerini her zaman olduğu gibi aktarmadılar. Kimi zaman doğrudan gözlemlerini, kimi zaman anılarını, kimi zaman da tamamen hayal ettikleri sahneleri resmettiler. İslam dünyasına ait halılar, kumaşlar, seramik-
ler, silahlar ve mimari unsurlar ise Avrupa atölyelerinde bu hayali "Doğu"nun sahne dekorlarına dönüştü.

The Met'in sergisi tam da bu noktada "gerçek" ile "fantezi" arasındaki çizgiyi sorguluyor. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène

Delacroix, John Frederick Lewis, Jean-Léon Gérôme ve John Singer Sargent gibi isimle-
rin eserleri, İslam dünyasının sanat ve ta-
sarım üzerindeki etkileriyle birlikte ele alı-
nıyor. Böylece Oryantalizm yalnızca bir resim türü olarak değil, mimarlığı, dekora-
tif sanatları, koleksiyonculuğu ve Avrupa tasarımı dönüştüren geniş bir kültürel dolaşım alanı olarak ortaya çıkıyor.

Bu bakış, Edward Said'in 1978'de yayımlanan *Orientalism* kitabıyla yerle-
şen eleştirel çerçeveyi de doğrudan karşı-
na alıyor. The New Yorker'ın sergi üzerine değerlendirmesinde de vurgulandığı gibi, sergi Oryantalizmi yalnızca Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu ideolojik hâkimiyet ola-
rak değil, aynı zamanda bir "kültürel tra-
fik", karşılıklı etkileşim ve kimi zaman da yanlış anlama alanı olarak ele alıyor.

OSMAN HAMDİ BEY
Serginin belki de en kritik hamlesi burada gerçekleşiyor. Osman Hamdi Bey, 19. yüzyıl Avrupa Oryantalizminin karşısına yalnızca "Doğulu bir sanatçı" olarak yerleştirilmi-
yor. Tam tersine, Doğu ile Batı arasındaki ilişkinin içinden çıkan modern, kozmopo-
lit ve karmaşık bir figür olarak konumlan-
dırılıyor.

1842'de İstanbul'da doğan Osman Hamdi Bey, Paris'te eğitim gördü; Batı akademik resminin tekniklerini öğren-
di. Aynı zamanda Osmanlı bürokrasisi-
nin içinde önemli görevler üstlendi, arkeo-
log ve müzeci olarak çalıştı ve İmparatorluk Müzesi'nin başına geçti. Dolayısıyla onun konumu, Gérôme gibi Avrupalı ressamla-
rınkinden temelden farklıydı: Hamdi Bey Doğu'yu dışardan hayal etmiyor, kendi yaşadığı dünyanın içinden resmediyordu.

The Met'in sergisinde Hamdi Bey'e ayrılan bölüm bu nedenle yalnızca bir sanatçı monografisi niteliğinde değil. Ser-
ginin bütün tezini yeniden kuran bir karşı-
laşma alanı.

İlk kez önemli bir grup Osman Hamdi Bey resmi, Gérôme ve aynı dönemin diğer Batılı ressamlarının eserleriyle yan yana getiriliyor. The Met'in İslam Sanatı küratö-
rü Deniz Bayazit'ın da belirttiği üzere bu karşılaşma, Hamdi Bey'in Osmanlı İmpara-

torluğu'ndaki modern ve kozmopolit hayatı bir "içeriden" temsil ettiğini görünü-
r kılı-
yor.

Bu ayrım önemli. Gérôme'un resimlerindeki Osmanlı dünyası çoğu zaman Batılı izleyicinin baki-
şına göre düzenlenmiş, dramatize edil-
miş, egzotikleştirilmiş bir sahnedir. Hamdi Bey'de ise aynı dünyanın insanları, mima-
risi, kıyafetleri ve gündelik hayatı farklı bir bilinçle karşımıza çıkar.

Bu nedenle serginin en çarpıcı karşıla-
malarından biri Gérôme ile Osman Hamdi Bey arasındaki görsel diyalog.

Financial Times'in sergi üzerine değeri-
lendirmesinde de Hamdi Bey, Oryantaliz-
min tek yönlü bir sömürgeci bakıştan ibaret olmadığı fikrini sıyanan en güçlü örnekler-
den biri olarak öne çıkıyor. Paris'te eğitim gören Hamdi Bey, Batı'nın akademik resim tekniklerini İstanbul'a taşıırken, kendi top-
lumunu da Batılı Oryantalistlerin ürettiği egzotik görüntülerden farklı bir perspektif-
le resmediyordu.

BİR "DOĞU" RESMİ DEĞİL, MODERN BİR OSMANLI DÜNYASI

Hamdi Bey'in eserlerinin bugün hâlâ bu kadar güçlü olmasının nedenlerinden biri de burada.

Onun resimlerindeki Osmanlı dün-
yası dommuş, geçmişte kalmış ve yalnız-
ca "egzotik" özellikleriyle tanımlanmış bir dünya değildir. İnsanlar vardır; gündelik hayat vardır; mimari, kıyafet, dekorasyon ve kültürel pratikler vardır. Aynı zamanda modernleşme, Batılılaşma ve yerel gelenek-
lerin birbirine karıştığı bir toplum vardır.

Örneğin *At the Mosque Door* adlı işinde mimari ayrıntılar, giysiler, insan figürleri ve gündelik hayatın farklı katmanları aynı yüzeyde buluşur. The Met'in değerlendiri-
mesine göre Hamdi Bey, Batılı Oryantalist-
lerin "Doğu"ya ilişkin egzotik ve stereoti-
pik imgelerine içeriden bir yanıt üretir.

Bu nedenle Hamdi Bey'i yalnız-
ca "Oryantalist bir ressam" olarak sınıf-
landırmak yetersiz kalır. O, Oryantalizmin dilini öğrenmiş; ancak bu dili kendi dünya-
sını anlatmak için dönüştürmüş bir sanat-
çıdır. Belki de serginin en önemli soru-

su tam burada ortaya çıkıyor: Bir sanatçı başka bir kültürün görsel dilini kullandı-
ğında nerede "öteki" olmaktan çıkar ve kendi hikâyesini anlatmaya başlar?

"GERÇEK" İLE "FANTEZİ"
Serginin başlığındaki iki kelime *Fact and Fantasy* aslında bütün anlatımın anahtarını oluşturuyor.

Çünkü 19. yüzyıl Oryantalizmi ne yal-
nızca bir yalanlar toplamı ne de bütünü-
yle gerçek gözlemlere dayanan masum bir sanat hareketiydi.

Gerçek seyahatler, gerçek karşılaşma-
lar, gerçek nesneler ve gerçek sanat tek-
nikleri vardı. Ama bunlar çoğu zaman Batı-
lı izleyicinin beklentileri, sömürgeci güç ilişkileri ve "egzotik Doğu" fikri tarafın-
dan yeniden şekillendiriliyordu. Bugünden bakıldığında mesele yalnızca "Batı Doğu'yu yanlış temsil etti" demek değil. Daha kar-
maşık bir soru sormak gerekiyor: **Kim kimi temsil etme hakkına sahipti? Bir görün-
tü ne zaman belge, ne zaman fantezi-
ye dönüşüyordu? Ve Doğu, kendi görün-
tüsünü üretmeye başladığında Batı'nın kurduğu anlatı nasıl değişiyordu?**

Osman Hamdi Bey'in sergideki konumu, bu soruların en güçlü cevaplarından birini oluşturuyor.

ORYANTALİZMİN ÖTESİNE BAKMAK
The Met'in sergisi kusura yaz ya da tartışma-
sız bir yeniden okuma sunmuyor. Tam ter-
sine, serginin açtığı tartışma tam da bu ne-
denle önemli. Bazı eleştirmenler, serginin Batı'nın Oryantalist mirasına yönelik eleş-
tiriyi yeterince ileri götürmediğini ve Hamdi Bey'i "otantik Doğu'nun sesi" olarak fazla kolay konumlandığını savunuyor.

Bu eleştiri serginin değerini azaltmak-
tan çok, neden önemli olduğunu gösteriyor.

Çünkü bugün Oryantalizm hakkında konuşmak, yalnızca Gérôme'un resimle-
rini ya da Osman Hamdi Bey'in tablolarını yeniden görmek anlamına gelmiyor. Kimin baktığı, kimin temsil edildiği, kimin hikâ-
yeyi yazdığı ve kültürlerin birbirini nasıl dönüştürdüğü üzerine yeniden düşün-
mek anlamına geliyor.

The Met'in yaklaşık 180 eseri bir araya getirerek yaptığı da tam olarak bu: Avru-
pa ile İslam dünyasını birbirinden tama-
men ayrı iki kültür olarak değil, 19. yüz-
yıl boyunca birbirini etkileyen, dönüştüren ve zaman zaman birbirini yanlış anlayan iki alan olarak yan yana getirmek.

Ve bu büyük anlatımın içinde Osman Hamdi Bey artık yalnızca Osmanlı'dan çık-
mış önemli bir ressam değil.

Doğu'ya Batı'nın gözleriyle bakma-
yı öğrenmiş, sonra aynı görsel dili kendi dünyasına geri çevirerek Batı'nın Doğu hakkındaki hayaline içeriden cevap vermiş bir sanatçı.

Belki de *Orientalism: Between Fact and Fantasy'nin* en önemli cümlesi burada saklı: Doğu'ya bakmak ile Doğu'dan bakmak aynı şey değildir.

KÜRATÖR | CURATOR

DR. KUMRU EREN

PERİLİ HAUNTED

19.09.2026 – 15.08.2027

BORUSAN CONTEMPORARY, PERİLİ KÖŞK

Daniel Canogar
DRIFT
Kemal Önsoy
Marco Brambilla
Memo Akten
Quayola
Rafael Lozano-Hemmer
teamLab
Zimoun

Cumartesi-Pazar
Saturday-Sunday
10.00-19.00

Baltalımanı Hisar Caddesi
No: 5, Perili Köşk
Sarıyer, İstanbul

Daniel Canogar, 250 K, 2011

BORUSAN
CON-TEM-
PO-RAR-Y



PERİLİ KÖŞK
İSTANBUL

borusancontemporary.com

BORUSAN
KOCABIYIK
VAKFI

Bir Sivrisineğin Kanında...

12 bin yıllık bir buzul gölü, yerinden edilmiş antik tanrıça Anahit, kapalı kapıları ardındaki tarihi Nazaretyan Konağı, kendi avcısını arayan bir dağ tavşanı ve 1910'ların Kilikya'sında Alman subaylarını avlayan bir sivrisinek... **Silinmenin Manzaraları**, Türkiye'nin coğrafyasında tarihin, insanların ve ekosistemlerin nasıl silindiğini ve geride kalanların hâlâ neyi hatırladığını araştırıyor.

ŞEBNEM KIRMACI

Geç Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme, merkezleşme, yerinden edilme ve ekolojik tahribat süreçlerinin farklı coğrafyalarda bıraktığı izleri araştıran **Silinmenin Manzaraları**, Larissa Araz, Ece Gökalp, Ekin Can Göksoy, Hiwazerê, Zilan İmşik, Marina Papazyan ve Rojda Tuğrul'un çalışmalarını bir araya getiriyor. poşe'nin bir inisiyatif olarak son sergisi, 16 Eylül–21 Kasım 2026 tarihleri arasında Depo İstanbul'da.

BİR COĞRAFYADAN NE SİLİNEBİLİR?

Bir yerleşimin adı değiştirilebilir, bir topluluk yerinden edilebilir, bir yapı terk edilebilir, bir göl yok olabilir ya da bir insan zorla kaybedilebilir. Ancak silme eylemi, geride hiçbir şey kalmadığı anlamına gelmez. **Silinmenin Manzaraları** tam da bu noktada, görünürde ortadan kalkmış olanın ardında kalan izlere bakıyor.

poşe'nin son sergisi olarak 16 Eylül'de Depo İstanbul'da açılacak sergi, Türkiye'nin farklı bölgelerinde araştırma yürüten sanatçıların üretimlerini bir araya getiriyor. Serginin çıkış noktası, geç Osmanlı dönemindeki modernleşme ve merkezleşme süreçleriyle başlayan ve Cumhuriyet döneminde farklı biçimlerde devam eden kültürel, toplumsal ve ekolojik dönüşümler. Ancak sergi, bu büyük tarihsel çerçeveyi tek bir anlatıya indirmiyor. Bunun yerine, coğrafyayı bir tür tanık olarak ele alan farklı sanatsal araştırmalar arasında ilişki kuruyor.

Sergideki çalışmaların ortaklaştığı yer, hafızayı yalnızca geçmişe ait bir alan olarak görmemeleri. Burada hafıza; mekânlarda, nesnelerde, canlılarda ve geride bırakılan coğrafyalarda varlığını sürdüren bir şey.

12 BİN YILLIK BİR BUZUL GÖLÜ
Ece Gökalp'in **Anahit'in Ardından** adlı çalışması, Türkiye'nin kuzeydoğusundaki 12 bin yıllık bir buzul gölünü, yerinden edilmiş antik tanrıça Anahit'i ve azınlıklaştırılmış bir topluluğu aynı araştırma içinde bir araya getiriyor. Sanatçı, yazar Hiwazerê ile gerçekleştirdiği işbirliğiyle bu üç farklı özne üzerinden toprağın, tarihin ve kimliğin nasıl silindiğini araştırıyor.

Bu biriktirlik, serginin temel yaklaşımını anlamak açısından önemli. Doğal çevrenin dönüşümü, kültürel mirasın yerinden edilme si ve toplulukların tarihsel olarak görünmezleştirilmesi birbirinden bağımsız süreçler olarak ele alın-

mıyor. **Anahit'in Ardından**, coğrafı ve kültürel kaybın farklı biçimlerinin aynı tarihsel manzara içinde nasıl kesişebileceğine bakıyor.

NAZARETYAN KONAĞI
Larissa Araz'ın **Gördüğümüz veya gördüğümüz her şey, bir rüyayın içindeki hayaletler** adlı fotoğrafik yerleştirmesi ise tarihi **Nazaretyan Konağı**'nın kapalı kapıları ardında şekilleniyor.

İş, yapının Antep'in güncel ekonomik yapısıyla kurduğu karmaşık ilişkili araştırırken, mekânın taşıdığı tarihsel katmanları da görünür kılmaya çalışıyor. Burada konak yalnızca geçmişten kalmış bir mimari yapı değil; felaket sonrası, ekonomik dönüşümün ve tarihsel hafızanın keşiştiği bir alan olarak ele alınıyor.

Araz'ın yerleştirmesinin en dikkat çekici tarafı, geçmiş-i tamamlanmış bir hikâye gibi anlatmaması. Yapının bugünle kurduğu ilişki, geçmişin hâlâ ekonomik ve toplumsal olarak yeniden biçimlenen bir alan olduğunu gösteriyor.

KAYBEDİLENLER ÜLKESİ
Zilan İmşik'in **Kaybedilenler Ülkesi** adlı yerleştirmesi, 1980 darbesi sonrasında yaşanan zorla kaybetmelerle ilişkili nesne, araç ve mekânlardan hareket ediyor.

Zorla kaybetme, yalnızca kaybolan kişinin yokluğu değil-dir. Aynı zamanda geride kalanların gündelik hayatını, bir bölgenin mekânsal hafızasını ve insanların nesnelerle kurduğu ilişkili de dönüştürür. İmşik'in çalışması, bu tarihsel şiddetin bölgenin psikolojik manzarasında bıraktığı izleri yeniden kuruyor.

Bu nedenle **Kaybedilenler Ülkesi**, kaybı yalnızca geçmişte yaşanmış bir olay olarak değil, mekânlarda ve nesnelerde etkisini sürdüren bir durum olarak düşünmeye açıyor.

ZAGROS'TA BİR TAVŞAN
Rojda Tuğrul'un video yerleştirmesi **Zagros'ta – Bir Tavşan**, alışılmış anlatı düzenini tersine çeviren bir hayvan figüründen hareket ediyor: Kendi avcısını arayan bir av hayvanı.

Bir dağ tavşanının yolculuğu üzerinden ilerleyen çalışma, çatışma bölgelerinde kimlik, yerinden edilme ve ekolojik yıkım arasındaki ilişkileri araştırıyor. İnsan merkezli tarih anlatılarının dışında kalan hayvan, burada yalnızca bir metafor olarak değil, çatışmanın etkilediği coğrafyanın parçası olarak ortaya çıkıyor.

Serginin önemli sorularından biri de burada belirginleşiyor:

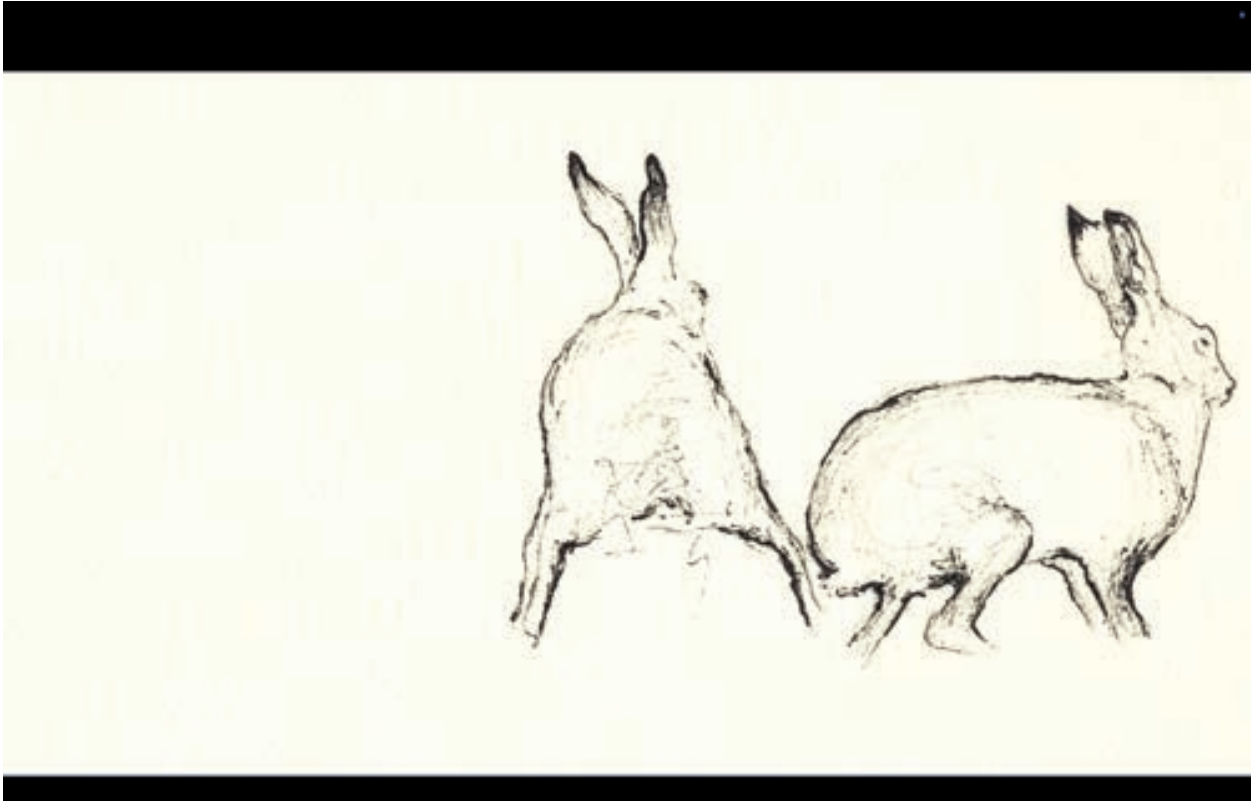
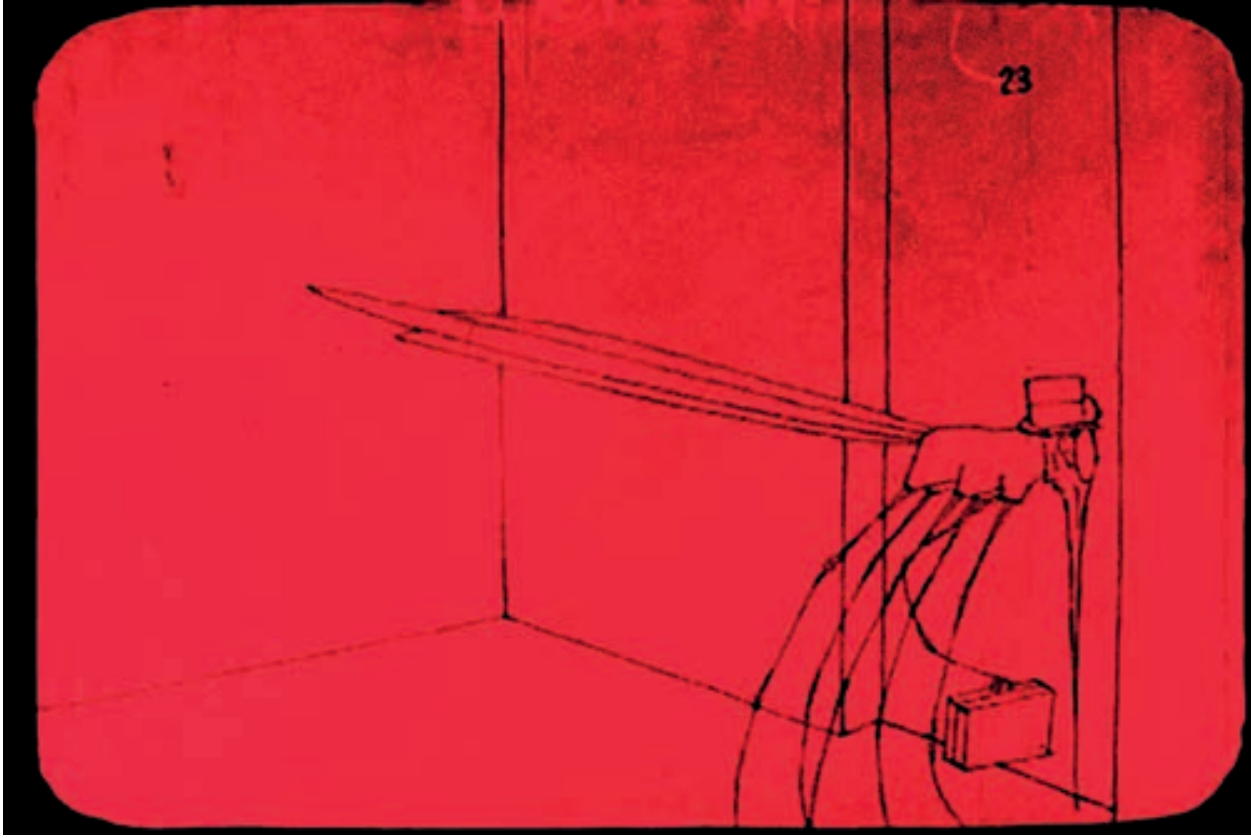


Image credit Screenshot from Rojda Tuğrul's IN THE ZAGROS, Vol. I – A Hare (2026). Drawing, two-channel video installation, 3_00_ & 2_00_



Marina Papazyan, after Winsor McCay, How A Mosquito Operates, 1912, silent animated film, 6'14"

Tarihsel ve politik şiddetin tanıkları yalnızca insanlar mıdır?

Sivrisineğin Kanı
Marina Papazyan'ın video işi **Sivrisineğin Kanı**, Batı Asya ve Akdeniz'de sıtma taşıyan türlerden biri olan *Anopheles superpictus* üzerinden ilerliyor. Papazyan, bu sivrisineği 1910'ların Kilikya'sında Alman subaylarını avlayan bir canavar olarak tasavvur ediyor.

Böylece biyolojik bir canlı, tarihsel ve politik bir anlatının içine giriyor. Sivrisinek, iste hem emperyalist sömürünün hem de sömürgeleştirilmiş halkların intikam arzusunun taşıyıcısı olarak yeniden kurgulanıyor.

Sivrisineğin Kanı'nın dikkat çekici tarafı, insanlık tarihinin dışına atılmış bir canlıyı tarihin merkezine yerleştirmesi. Hastalık, savaş, sömürgecilik ve ekolojik arasındaki bağlantılar burada insan dışı bir figür üzerinden yeniden düşünülüyor.

SICAK UNUTKANLIK YAPAR MI?
Ekin Can Göksoy ise **Sıcak Unutkanlık Yapar mı?** adlı çalışmasında küresel ısınma ile toplumsal hafıza arasındaki ilişkiyi deneysel bir performans aracılığıyla ele alıyor.

Başlığın sorduğu soru doğrudan ve rahatsız edici: Fiziksel çevredeki dönüşüm, toplumsal hatırlama biçimlerini de değiştirir mi?

İklim krizinin çoğu zaman geleceğe ilişkin bir mesele olarak konuşulduğu bir dönemde, Göksoy'un çalışması çevresel dönüşümün geçmişle kurduğumuz ilişki-

yi de etkileyebileceği fikrini ortaya koyuyor.

DİASPORADA ÜRETİLEN, GERİDE BIRAKILAN COĞRAFYAYA DÖNEN İŞLER
Sergide yer alan sanatçıların büyük bölümü üretimlerini diasporada sürdürüyor. Buna rağmen geride bırakılan coğrafya, çalışmaların önemli bir bileşeni olmaya devam ediyor.

Ancak burada söz konusu olan basit bir nostalji değil. Coğrafya, sanatçıların işlerinde bir tür arka plan olarak değil; tarihsel çatışmaların, yerinden edilmelerin, ekolojik dönüşümlerin ve kuşaktan kuşağa aktarılan hafızanın aktif bir parçası olarak ortaya çıkıyor.

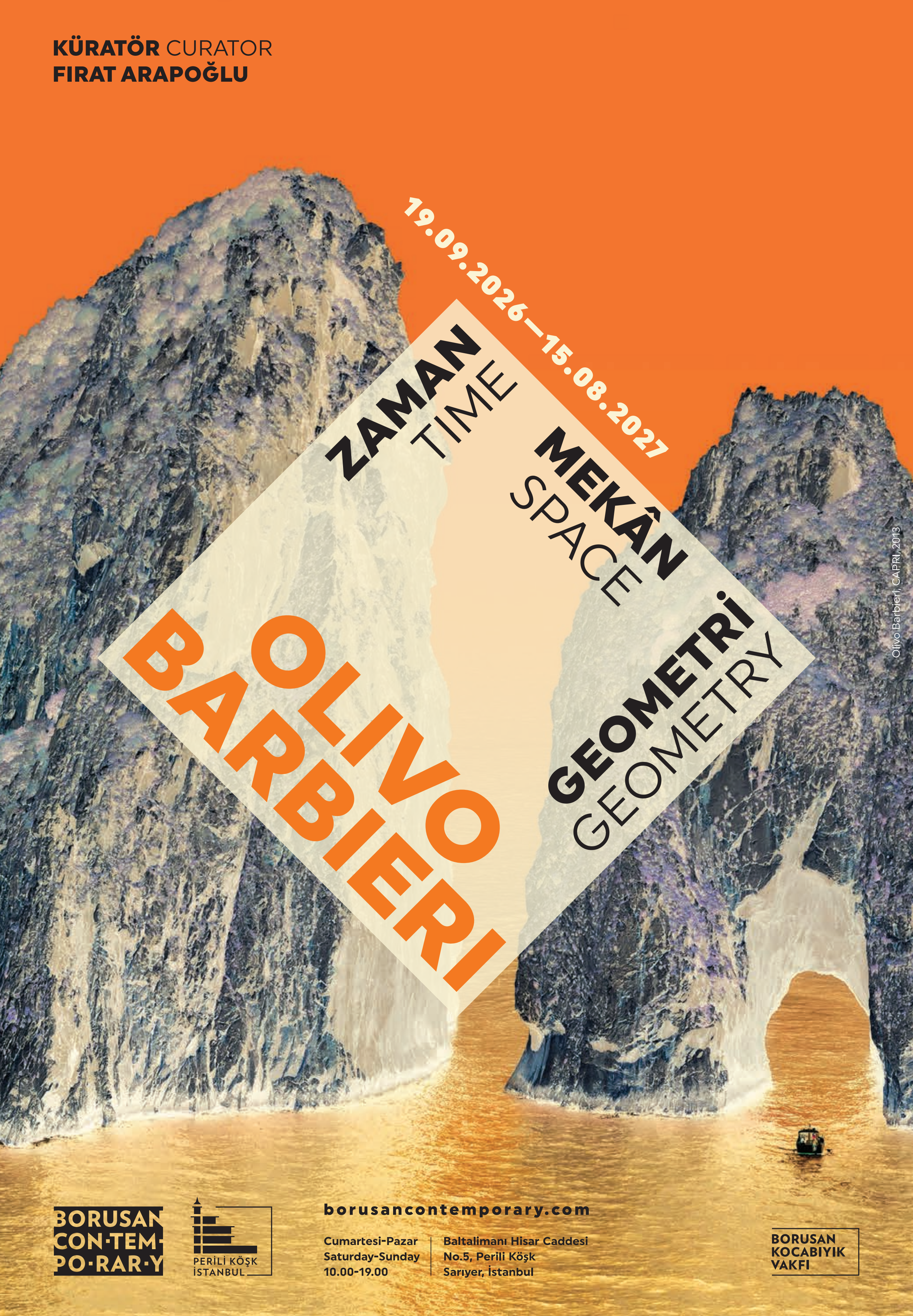
Silinmenin Manzaraları, bu nedenle hafızayı korumanın ya da geçmişini olduğu gibi yeniden kurmanın mümkün olduğunu iddia eden bir sergi değil. Daha zor bir sorunun pesine düşüyor: Silinmek istenen şeyler hangi izlerde yaşamaya devam eder?

Bir gölde, kapalı bir konağın içinde, bir nesnede, kaybedilen bir kişinin ardından kalan boşlukta, bir dağ tavşanında ya da bir sivrisineğin bedeninde...

Serginin bir araya getirdiği çalışmalar, tarihin geride bıraktığı bu farklı tanıklık biçimlerini yan yana getiriyor. Ve silinmenin hiçbir zaman yalnızca bir yokluk olmadığını; aynı zamanda geride kalanların nasıl görüleceğine ilişkin politik bir mücadele olduğunu hatırlatıyor.

Depo İstanbul'da 16 Eylül–21 Kasım

KÜRATÖR CURATOR
FIRAT ARAPOĞLU



19.09.2026—15.08.2027
ZAMAN
TIME

MEKÂN
SPACE

BAROLIVO
BARBİERİ

GEOMETRİ
GEOMETRY

Olivo Barbieri, CAPRI, 2013

BORUSAN
CON-TEM-
PO-RAR-Y



borusancontemporary.com

Cumartesi-Pazar
Saturday-Sunday
10.00-19.00

Baltalımanı Hisar Caddesi
No.5, Perili Köşk
Sarıyer, İstanbul

BORUSAN
KOCABİYİK
VAKFI

Deniz ve kıyının Özer’leştği zamanlar

Salt Beyoğlu, 1934-1998 arasında yaşamış çok yönlü çağdaş sanatçı Özer Kabaş'ın metinlerarası ve senteze, montaja veya yatay ile dikey etkilere gerek teorik, gerekse pratik olarak getirdiği yaklaşımları derleyen kapsamlı bir sergiyi gündeme aldı. Tuğçe Kaplan ile Vasıf Kortun programıyla gündeme alınan sergi, beraberinde 'Sentez ve Montaj'ı ciltleyen arşivsel bir kitabı da getirdi

EVİRİM ALTUĞ

Sergi ve kitabın saltonline.org adresi üzerinden kamuoyuna sunulduğu çalışma, yapıtlarında Doğu, Batı veya dün ile bugün arasında araştırma-çı, empatik ve deneysel olurken, sanat tarihsellik ile geleneği mahcup etmeyen evrensel tavrıyla, Kabaş'ı nice belge, fotoğraf ve özgün resmi ile deseni ve gravürleri refakatinde yâdediyor.

Garanti BBVA tarafından kurulan Salt'ın yeni sergisi *Denizasırlı: Özer Kabaş ve Zamanları* sergisi, 1934-1998 tarihleri arasında yaşamış çok yönlü sanatçının pratiği ve teorik mirasını anlamak adına önemli bir eylem olarak gündemdeki yerini aldı. Sergi ve kitabın saltonline.org adresi üzerinden kamuoyuna sunulduğu çalışma, yapıtlarında Doğu, Batı veya dün ile bugün arasında araştırmacı, empatik ve deneysel olurken, sanat tarihsellik ile geleneği mahcup etmeyen evrensel tavrıyla, Kabaş'ı nice belge, fotoğraf ve özgün resmi ile deseni ve gravürleri refakatinde yâd ediyor.

Etkinlik, mühendislik öğrenimi aldığı Robert Kolej döneminde vurgulamaya başladığı 'sentez', 'montaj' ve yatay ile dikey etkilere gibi mefhumlarıyla da akademik hafızayı güncelleyen çok yönlü sanatçıyı tanımak adına önemli bir fırsat teşkil ediyor.

Vasıf Kortun'un, *müfrik*, *verici bir figür* olarak nitelediği sanatçı, akademisyen ve eleştirmen Özer Kabaş'ın ömrünü derleyen *Denizasırlı: Özer Kabaş ve Zamanları* sergisi, Salt'ın kuruluşuna da büyük emek verdiği Kortun'un da emekçileri arasında bulunduğu bir sergi. Etkinlik Tuğçe Kaplan ve Kortun'un programı ile hayata geçiriliyor. 14. Mart 2027'ye kadar Salt katlarını da yer alan sergi, Kabaş'la aynı tarihte tanık sanatçıların, dostların arşivleri ve ailesinin desteği ile bitirtilen önemli ve biricik bir birikintinin mütevazılığına kudretli bir teşhiri olarak kayıtlara geçiyor. Kortun, sergiye hâkim olan alıntılara atfen, ilgili duvar metinlerini "sanatsal birer fasarya" olarak almadıkları altını çizirken, asistanlığını İncilâ Pertev'in yaptığı etkinliğin editörlüğünü Ezgi Yurteri, sergi tasarımı ve prodüksiyonunu ise Emrihan Altuner, asistanlığını ise Fulya Aras üstleniyor.



Özer Kabaş, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki odasında, tahmini 1970'ler Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi
Özer Kabaş in his room at the Istanbul State Academy of Fine Arts, circa 1970s Salt Research, Özer Kabaş Archive



Özer Kabaş, Balıkçı ve Kızı, 1996Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi
Özer Kabaş, Balıkçı ve Kızı [The Fisherman and His Daughter], 1996Salt Research, Özer Kabaş Archive

Grafik uygulaması Elif Tuna'ya ait olan, medya sponsorları arasında **Art-Dog İstanbul**'un da yer aldığı sergi, özellikle derlenen görsel, sanat eseri ve dokümanların dramatik bir aydınlatma altında, olabildiğince alçakgönüllü ama dobra bir biçimde izleyenle yüzleştirmeye gayreti adına not alınabiliyor. Sergi, beraberinde ilk kez görülebilecek arşivsel siyah-beyaz filmler, davetiyeler, eskizler ve birçok isme teşekkür edilen ortak emekçiliği ile de takdir kazanıyor.

Etkinlik bu yönüyle Ayşe Umur'dan Özer Kabaş'ın kızı Ulya Kabaş'a, Rabia Çapa'dan Gülsün Karamustafa'ya, Zeynep Miraç'tan Serdar Erener, Kerimcan ve Nathalie Güleriyüz'e, Mustafa Taviloğlu'ndan Enis Rıza'ya, Candeğer Furtun'dan Beril Anılannmert'e, Fatma Tülin'den Süleyman Salim Tokcan ve Veysel Uğurlu, Candeğer Furtun ve Cevat Çapan'a nice kültür ve sanat figürünün de kooperatif vefa eylemi olarak takdir topluyor.

Denizasırlı sergisinin en önemli varlığı, kendini teşhir edilen kültürel ve estetik Kabaş buluntularına gösterilen dramatik, çıplak ve bariz kaygısı ile gösteriyor. Çıplak ve bariz kaygısı ile gelen, alıntılar ve yayınlar izleyicilere dramatik sessizlik ve oryantasyon

ile ikram edilirken, Kortun etkinliğin ortaya konulma sürecinde meselenin kendini yolda ortaya koyuş serbestisinin ısrarla dem vuruyor. Sergi açılışında konuşan Kortun'a göre, "*Rastlantıya açık olunmadığı seviyede, yüzüysel kalmamak da işten bile olmuyor.*" 45 senelik Resim ve Heykel Müzeleri Derneği ve kurumun klasikleşen *Günümüz Sanatçıları* sergileri Tarihi üzerine Salt olarak girilen araştırmanın bir meyvesi de olarak alınabilecek sergi, bu sergilerin bir kez jürisi, birkaç kez de teşhircisi Kabaş'ı anlayabilmek adına önemli bir eşik niteliğini taşıyor.

Akademi, bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Temel Sanat Eğitimi gibi bir bölümün kurulmasına da ter döken Kabaş, sergide Robert Koleji Sinema Kulübü sürecinde, geç 1960'larda ortaya koyduğu emeklerin yanı sıra, arşivinden günışığı çıkan nice açılış karesi, dostlarla hatırasıyla da göz dolduruyor.

Özer Kabaş yazılarını derleyen *Sentez ve Montaj* isimli bir matbu kitabı da sürpriz eden, ancak tüm içeriği ve fazlasını saltonline.org portalıyla kamuya mal eden Salt Beyoğlu'ndaki sergi, beraberinde arşivlerden çıkarılan *İstanbul Hatırası* belgeseli, ya da yer yer

görsel manada yoğun, metin ağırlıklı karakteriyle de, sanatında ne Doğu, ne Batı, ne mitologya, ne pür soyutlamanın vekili olmayarak bir 'sentezi' adeta 'plastik bir demokrasi' ile yâd edip eserlerinde, projeleri ve metinlerinde araştırmış sanatçıyı daha yakından tanımamız için çok bariz ipuçlarını devşiriyor.

Etkinlik, Kabaş'ın büyük emek verdiği Urart Sanat Galerisi, arkeoloji, sanat ve tasarım disiplinlerini bitirdiği projeleri, ya da atölyesini açtığı ressam Fatma Tülin gibi konu-teşhir başlıklarıyla da önemli derinliklere vesile oluyor. Sanat anlayışında gerek özne, gerek nesneyle kurduğu empati üzerine büyük seviyede 'kafa ve gönül patlatmış' Kabaş Hoca'nın öyküsü, sergide sakallarını bile yitirmesine vesile olan YÖK ve 12 Eylül dönemlerini de acıyla yâd ederken, Kortun, sanatçının kurduğu samimi ilişkilere dikkat çekerek, Mehmet Güleriyüz, Sezer Tansuğ ve Sedat Pakay gibi nice isimle olan kader ortaklığını da dile getiriyor.

Bir mühendis, tasarımcı, sanat tarihçi, akademisyen ve ressam olarak Kabaş'ın ürettiği tasarımların, tuvalerin, sahne gösteri projelerinin delillerini bitişiren sergi, Kadıköy Belediyesi Sinematek'den İMOGA Müzesi'ne, MSGSÜ Prof. Sami Şekeroğlu Film Arşivi'nden Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü ve Grey Sanat Müzesi'ne bir çok kaynağı da bir güncel sanat arkeolojisi kazı alanı gibi değerlendiriyor.

Sergilenen tüm metinlerin QR kodları ile ziyaretçilere sunulabildiği sergi, özellikle sergilenen orijinal fotoğraflar, bulgularla ziyaretçileri bitişirme kaygısı ile ruhani manyetizmasını katlıyor. Kortun, sergiyle ilgil verdiği basın brifinginde bir ara, Kabaş'ın nasıl biri olduğuna değinirken arka projeksiyonda Kabaş'tan şu ifade parlıyor:

"Çoğu kez, Batı sanatının biçimleriyle silahlanmış sanatçı, örneğin Kübizm veya Fovizm gibi akımları, kendi diyalektiğinden kopararak, yerli olmak endişesi ile Türk köylüsü üzerinde denemiştir. Öz ve biçim arasındaki gerçek ilişkiler ve etkililer bilinmediği için, bu da fiyasko ile sonuçlanmış, Türk köylüsü ile Fovizm, birbirini hiç sevmemiş, çünkü bu resimlerde acısıyla, çilesiyle, gücüyle insan ele alınmamış, fakat yüzüysel, kabataslak şemalar resmedilmiştir. 'Sefaletin içinde güzelliği bulmak,' gibi, romantik ve statikocu endişelerle, Anadolu resmi yapayın derken, 'Anadol'dan öteye pek bir şey çıkmamıştır. Kendi gücüyle, bu tutumun dışında kalmayı başaranların sanatçılarıdır, ancak birkaç tanedir."

Kortun'un brifingde vurguladığı, sergide de yer alan bir diğer görselde ise, koleksiyoner Bn. Grey'e iletildiği bir renkli - eskiz öne çıkıyor. Kabaş bu resimde, kendisine "*Merhaba Mrs. Grey... We Are just Fine*" derken, bir yandan da tuvaliyle bir kurukafalı, kızıl kaşkollu sanatkar olarak Kabaş'ın alegorisini, adeta dönemin Avrupa'sını kızıl bir bulamaç olarak fırsatıyla ak tuvaline tükürüyor. Sergide dikkat çeken bir diğer görselde ise, yine sahne ve gösteri ile performansla yakınlığı öne çıkan Mehmet Güleriyüz, adeta bir Osman Hamdi Bey reenkarnasyonu gibi Kabaş'ın atölyesinde belirecek, hepimizle acıyla mütebessim ediyor.



Özer Kabaş ve Semra Germaner, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Haziran 1979Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi
Özer Kabaş and Semra Germaner, Istanbul State Academy of Fine Arts, June 1979Salt Research, Özer Kabaş Archive

Arşivlerde Kabaş'ı Sezer Tansuğ, ya da Kuzgun Acar gibi figürlerle yan yana getiren sergi, sanatçının İstanbul'daki eski camii avlularında hayatlarını kazanmaya çalışan mobil esnaf-larla kurduğu sosyo - empatik ilişkinin de kaymetini tazeliyor. Bir sosyolog, muhabir ve röntgençi gibi davranan Kabaş, bunu yaparken kuşandığı hiç bir kıyafetin statüsüne yenilmeden, hepsi-ne eşit bir faydacılıkla temas ediyor.

Sergide bu anlamda sanatçının, 1960'larda ürettiği gravürü *Büyük Kaşış*'tan 1950-60'lar arası siyah beyaz ve renkli iç-diş portrelerine, dekor ve kostümlerine de katkıda bulunduğu Robert Kolej 1965 oyunu *Karalar*'dan, dekorunda katkıda bulunduğu 1957 tarihli *Sevil Berberi* veya *Bizim Şehir* oyununa değin, nice detay, adeta birer vicdani ve etik büyüteçle keşfolunmayı bekliyor. Hatta Kabaş bu süreçte, Casius rolünde 1951'deki *Jül Sezar* oyunu projesiyle de karşımıza çıkıyor. Bu kapsamda serginin ilginç parçaları arasında, Türkiye'den de geçmiş muhalif ABD'li siyahi şair James Baldwin ile de dostluk kurmuş Engin Cezzar, Kabaş'ın deseniyle *Othello* rolüyle göze çarpanıy-

Sergide bu kapsamda, Kabaş'ın Robert Kolej menşeli *Hisar Film Yarışmaları*'nın geleceğine dair kaygılarını *Birlik* adlı periyodikte kaleme aldığı bir eleştiri yazısı, ya da ilgili yarışmaların farklı tarihlerdeki davetiye ve özgün belgelerine de erişim sağlanıyor. Sanat ve sanat bürokrasisini de bariz bir estetik dışavuran biyografik, arşivsel etkinlikte bununla birlikte, Kabaş'ın *Görüntü* dergisi hakkında 1966'da İstanbul Vilayeti Basın Bürosu'na yolladığı mektuba da rastlanırken, serginin en kıymetli parçaları arasında ayrıca, Kabaş'ın yaptığı özgün Boğaziçi Üniversitesi logo tasarımları da keşfedilmek üzere apaçık, duruyor.

Kabaş'ı, sevgili eşi Ayma ile 77. *Gün* kutlamalarında da belgeleyen 1968 tarihli siyah beyaz karelerle taçlanan sergi öte yandan, 1965 tarihli, Kabaş'ın Sedat Pakay emeğiyle yoğunlaşmış İstanbul Eminönü ikametli *Pelikan Mustafa* kendisinden mesul Yaşar Kasım ile kurduğu tamiklik ilişkisini de kayıt altına alıyor.

Gayet fotojenik bir mizacı da taşıdığı belli Kabaş'ın, 1960 başlarında ki kareleriyle de zenginleşen sergide bir ara, Mehmet Güleriyüz'ün de 2002'te sanatçıyı yâd ettiği şu satırları önümüze beldiyor:

"Birgün, yaptıklarımızın tamamen dışında ve biraz da çizimin tadını çıkarmak için, bir desen yaptım. Resme, kendimce koyduğum kurallar ve meselerlen-



Özer Kabaş, Balıkçılar, 1968 Salt Araştırma, Özer Kabaş Arşivi
Özer Kabaş, Balıkçılar [Fishermen], 1968 Salt Research, Özer Kabaş Archive

den azade bir desen. Özer, görüntü 'Niye bunun üstüne gitiyorsun? Burada ortada koydukların çok ayrı. Sahip olduğun ifade gücünün önüne geçmel' dedi. Gerek Cemal Tollu için derste alelusul yaptıklarımı, gerekse Özer'e gösterdiğim deseni ciddiye almamıştım. O ise, üzerine resmi-mi inşa edebileceğim temelin farkına işaret etmişti. Bunu, ancak başkası size söyleyebiliyor; insanın gözünden kaçabiliyor. Bu yüzden, kendi öğrencilerime hep şunu söylüyorum: 'Önemli bulmadıklarınız da dâhil, yaptığınız her şeyi bana gösterin; esas olan belki oradadır.'"

Bu değerli birikimde göz gezdiren, sergi Sedat Pakay ve Özer Kabaş dostluğuna yeniden göz gezdirerek, Pakay'ın ABD'li fotoğrafçı Walker Evans üzerinden Kabaş yönlendirmesi ile giriştiği *Yale School of Art* Yüksek

Lisans eğitim sürecinin de altını çiziyor. Keza Kabaş'la yoldaş Pakay, Baldwin üzerine 1973'te tohumlarını attığı *Başka Bir Yerden* belgeselinde de öncü rol üstleniyor.

Salt Beyoğlu'ndaki serginin vurguda bulunduğu önemli unsurlardan biri de, sanatçının yine 1960'larda Robert Kolej öğretim üyeliği yanı sıra, Social Hall'da üstlendiği direktörlük süreci ve burasının ne menem bir sanat merkezi olduğuna ilişkin de sanat tarihsel ipuçlarıyla dolup, taşıyor. Sanatçı, bir nevi 'dip-küratör' olarak o dönemde Nil Yalter, Oktay Anılannmert, Mehmet Güleriyüz, Ara Güler, Ziya Gökçek, Gülsün Karamustafa, Aliye Berger, Kuzgun Acar ve Komet ile Saim Bugay gibi nice geç modern Türkiye sanatçısının sergilerini bu çatı altında buluşturuyor. Salt

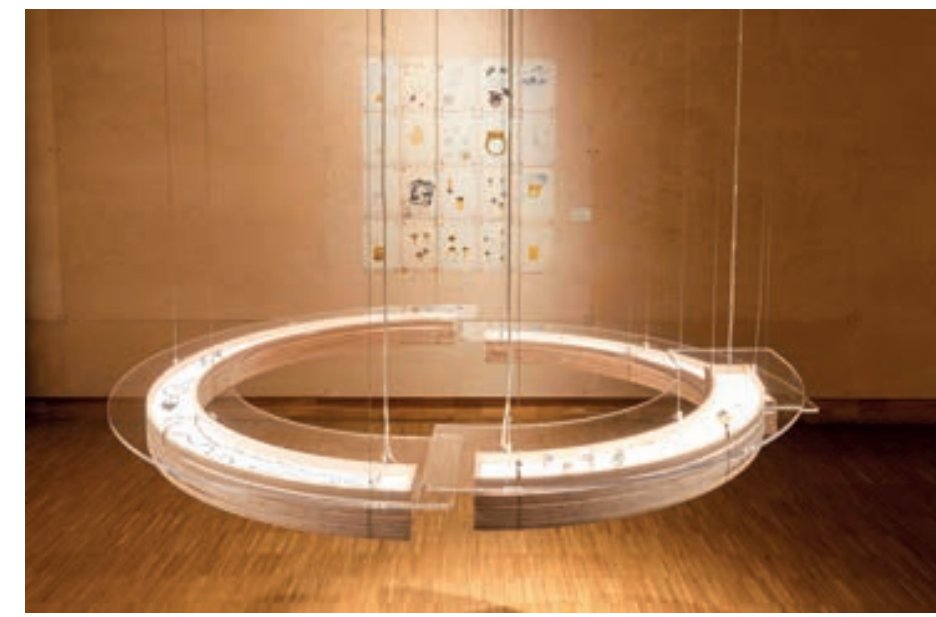
bu kapsamda, 'ucu açık bir sanat tarih-sellik' anlayışı doğrultusunda sık sık ziyaretçinin 'gözünü kesiyor' ve ilgili potansiyel bütün materyalin kendilerine eriştirilmesini duvar metinleriyle ziyaretçilerden nezaketle rica ediyor.

Bu kapsamda serginin, sanatçının tasarımı ve tuvalleri ile fotoğrafik, etnografik ve kültürel araştırmaları ile tasarımlarını bir buket haline getiren serginin çok önemli bir köşesinde de Kabaş'ın odaklandığı 'at arabası' boyacılığına da fotoğraflar ve küratöryal metinlerle katkıda bulunuluyor. Milliyet Sanat Dergisi arşiv kupürleriyle de bitişen sergide, diğer katta adeta bir dip akıntısı gibi teşhir edilen onlarca desen ve tuval ise, Kabaş'ın mitologya, deniz, özgürlük, itopya, dis-topya ve ötekilik ile fantazyaya gibi nice mefhumla, hep aynı tutarlı palette nasıl münazara ettiğini kamlayıyan bir bereket ihtiva ediyor.

Sanatçının Marmara Adası tutkusunu ile, buralarda giriştiği kültür, sanat ve arkeoloji hamlelerini de yâdeden, sanatçının resimleriyle fotoğrafik araştırmacılığını nasıl keşitirdiğini ispat eden sergi bu arada göze karışarak, ziyaretçisine şunu telaffuz ediyor: "Kabaş'ın resimlerinde deniz, Akdeniz dünyasının tarihini, mitolojisini ve kültür belleğini görünür kılan, temel unsurlardandır. Homeros'tan Anadolu efsanelerine uzanan anlatılar, kıyıları, adalar ve deniz yolculukları, sanatçının resimlerinin düşünsel zemini oluşturur. Bu coğrafyada, tarih ile gündelik yaşam, efsane ile deneyim, aynı belleğin iç içe geçmiş katmanları olarak öne çıkar."

Bu koşullar altında 1990'lardaki öğrencileriyle de, 1960'ların Bilge Gürman ve Füsün Onur'u ile de belgelenen, kendi akademik tezini bile sevgili dostu Altan Gürman'a ithaf edecek denli vefalı üstat Kabaş'ın itinaıyla tasarladığı Tekne desenleri de gözü-müz önünden geçiyor. Bu tanıklıktaki samimiyet, sanatçının Turner'a, hatta Rothko ile Mübin'e, ya da Aloş veya tüm sürrealistlere verdiği selam, serginin plastik ağırlıklı koridorlarında art arda duyumsanabiliyor. Bu koşullarda insan, bir 'Yeni-Rönesans' figürü olarak ülkesinin kültür, sanat, estetik, etik ve politik zemini için her koşulda var olmaya, anlamaya ve anlaşılma-ya and içmiş bu sanatçısı ve kalkıştığı sonsuzluk denizi adına, Sanat (belki platonik bir Deniz) ve 'Tekhne' arasındaki o semiyolojik akrabalığa da bıyık altından koyu kara gülmeden, kendisini tarihe, oradan geleceğe uğurlayamıyor.

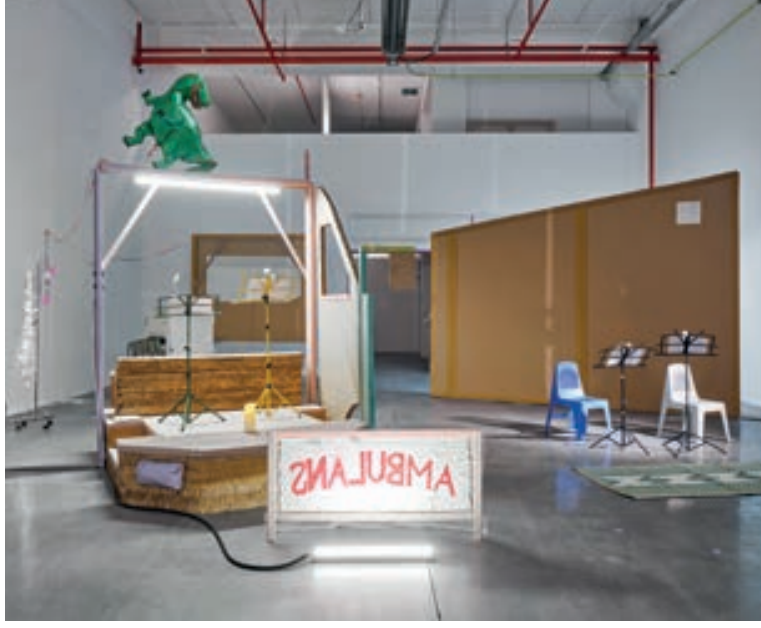
*****Bilgi için saltonline.org*



Kayıp ve Yasın Kıyısında: Serseri Dalga

Fatma Belkis'in İMALAT-HANE'de açılan kişisel sergisi *Serseri Dalga*, kayıp, yenilgi ve yasın doğrusal olmayan doğasını dostluk, dayanışma ve bakım kavramları üzerinden ele alıyor. Küratörlüğünü Aslı Seven'in üstlendiği sergi, 5 Aralık 2026'ya kadar görülebilir

HATİCE UTKAN ÖZDEN



Serseri Dalga, Fotoğraf Barış Özçetin



Serseri Dalga, Fotoğraf Barış Özçetin

Serginin isminden başlamak istiyorum. *Serseri Dalga*, öngörülemeyen ve yıkıcı olabilen bir doğa olayını çağırıyor. **Sergide ise bu imgeyi duygusal krizlerle ilişkilendiriyorsun.** “*Serseri dalga*” senin için nasıl bir metafora dönüştü? **Sergi bu imgeden mi doğdu, yoksa üretim sürecinde mi onunla karşılaştın?** Fatma Belkis: Bu olgu üretim sürecinde karşına çıktı. İlk olarak İngilizcesi, rogue wave, karşına çıktı. Bu terim Türkçede “dev dalga” olarak da kullanılıyor; biz sergi ekibi olarak “serseri” demeyi tercih ettik. Çünkü rogue, haydut olmanın yanı sıra bir sonraki hamlesi tahmin edilemeyen, kurallara uymayan, nereden ve ne zaman geleceği belli olmayan bir karakteri de ifade ediyor. Rogue wave, olayunsta çevresindeki dalgalardan çok daha büyük ve öngörülemez biçimde ortaya çıkan aşırı dalgaları tanımlıyor. Bir doğa olayının insanlaştırılıp “rogue” ya da “serseri” olarak adlandırılması ilgi çekici geldi ve bunu serginin adı olarak düşünmeye başladık.

YASIN DALGALARI

Sergi kayıp, yenilgi ve yas temalarında geziniyor. Kendi yas sürecimde ve pratiğimdeki araştırmalarımda beni yas çalışması konusunda rahatlatan temel bir bilgiyle karşılaştım: Kayıpla gelen gam ve keder dalga dalga gelir. Kaybımızı yaşar, yasımızı tutarız; bir süre hiçbir şey olmayabilir. Sonra bir gün bir şey olur ve kaybımızla ilgili daha önce düşünmediğimiz bir şey karşımıza çıkar. Yasımızı yeniden tutmamız gerekir. Yas süreci ilerledikçe listeden bazı şeyleri silebileceğimiz ve mutlak bir iyi olma hâline ulaşacağımız doğrusal bir süreç değil. Bir kaybın yasını bir kez tutmak, tekrar tutulmayacağı anlamına gelmez; yasın geri dönüşü bir başarısızlık değil, sürecin kendisidir. Bir dalga gelir, sonra bir başka dalga... Bazıları küçük ve beklediğimiz yerdendir; ben Akdeniz'e kıyısı olan bir yerde yaşıyorum ve bu dalgalara daha alışığım. Bazılarıysa hiç beklenmedik bir anda gelir, çok büyüktür, her şeyi altüst eder, yıkar geçer, gemileri batırır. Bu kötü bir şey de değil. Bundan sonra ancak yeni bir yolculuk başlar; belki yeni bir gemiyle, yeni bir mürettebatla. Bu yüzden serginin ismini çok seviyorum ve çok uygun olduğunu düşünüyorum. Yasın dalga gibi geri dönmesi, serginin dostluk ve dayanışma fikriyle de birleşiyor.

Pratiğinde uzun zamandır dostluk, yoldaşlık ve bunların içinde kurulan görülmemez “kontratlarla” ilgiliniyorsun. *Serseri Dalga*'da dostluk ve dayanışma, kriz anlarında bulunmanın yolları olarak karşınıza çıkıyor. Dostluğa bakışında önceki işlerinden bugüne değişen ne oldu?

FB: Sanırım 2013 gibi dostluk üzerine pratiğimi kurmaya çalıştım. Yaklaşık 13 yıl olmuş. Yaptığım işlerin hepsi bu temayla ilgili olmasa da pratiğimi dostlukla şekillenen bir sistem olarak kurmak istedim. Bu süre içinde dostluğa bakışım hem sosyal hayatımda hem de pratiğimde değişti. Konuya ilgi duymaya başladığımda 20'li yaşlarımday-

dım. Benzer nesilden olan arkadaşlarım ve meslektaşlarımla farklı umutlarla pratiğimize devam ediyorduk. İlk zamanlarda dayanışma ve iş birliğiyle kurulan sistemlerin ekonomik, sosyal ve duygusal sömürüyle ilgili sorunlarımızın çözümü olduğuna; yeterince inanırsak uyum içinde işleyen bir yapı kurabileceğimize inanıyordum. Bu gerçekleşmedi. Çok şey öğrendim. Dayanışma ve iş birliğinin, bir grup insan bir araya geldiğinde baskı ve sömürüyü istememek de yeniden üretebilen yapılar olduğunu gördüm. Şimdi, baskı ve sömürüyü istememek de tekrar tekrar üretmediğimizi daha iyi görüyorum. Öğrendiğimiz sömürüyü ne kadar unutmaya çalışsak da yeniden üretiyoruz.

Zamanla beklentilerimi sınırlandırmayı öğrendim. Tüm sorunları çözmektense önümdeki tek bir sorunu çözecek bir sistem kurmayı, elimden geleni yapmayı ve söz verip yapmadığım şeyler için bahane üretmek yerine özeleştiriyi vermeyi hâlâ öğreniyorum. Sınırların ne kadar önemli olduğunu ve sınır koymanın ne kadar zor olduğunu gördüm. Patriyarkanın üzerimize ittiği bazı değerlendirmeler ölçütlerinden kendimi azat etmeye çalıştım. Çözümü daha iyi, daha büyük, daha başarılı olmayı kovalamakta değil; yaptığım işin birileriyle konuşmasında, onların hayatlarına, kayıplarına, destluklarına ve yas süreçlerine az da olsa eşlik edebilmesinde buldum. Kendim için istediğim sosyal hakları ve mesleğimin toplumsal karşılığını başkaları için de istemekte, sahip olduğum kaynakları paylaşmanın ve bunun oluşturduğu geçici toplulukların özgürleştirici olduğunu görmekte buldum. Bunlar şahsi hayatımda öğrendiğim şeyler; işlerim de kaçınılmaz olarak bunlarla ilgili.

Sergide “acil durum” ve acil duruma tepki verme fikri çok güçlü: ambulans, itfaiye bağlantısı, fırtına, su, kayıp ve yas... Bir başkasının acil durumu ne zaman bizim acil durumumuz olur? Bakım ve dayanışmanın başlayabilmesi için bu sınırlar ortadan kalkması mı gerekiyor?

Aslı Seven: Bu, “biyeyssel” ile “kolektif” arasındaki sınırı nerede gördüğümüzle ilgili. Bu sınır, içinde yaşadığımız toplumsal iklimin ve siyasi ideolojinin ürünü olarak beliriyor; bizi ve ilişkilerimizi şekillendiriyor ama aynı zamanda müzakereye açık bir direniş alanı. Acil durum karşısında ne kadar yalnızsak sömürüye o kadar açık oluyoruz. Örgütlenme ve dayanışma kapasitemizin bizden ve sosyal ilişkilerimizden koparılıp siyasi veya ekonomik kâr edilebilir yapılarla aktarıldığı bir dönemdiyiz. Bir başkasının acil durumunu paylaştığımızda veya yas sürecine eşlik ettiğimizde, bunları müşterek hâle getirdiğimizde bu sınırı ortak bir hareket ve dayanışma alanına doğru çekmiş oluyoruz.

BİR ARA FORM OLARAK AMBULANS Ambulans aynı anda bir metin, performans, yerleştirme ve serginin diğer işlerini birbirine bağlayan kavramsal bir araç diyebilir miyiz? Bu performans ve eserlerin çeşitliliği nasıl şekillendi? FB: Ambulans sergideki işleri bir araya getirip kavramsal bir çerçeveye çizdiyse bu beni

sevindirir. Bir alanda uzmanlaşmış biri olmaktansa birçok alanda acemi kalabilmeye önemsiyorum. Acemilik oyun alanını genişletiyor. O yüzden şu ya da bu disiplinde çalışmaktansa, o an yaptığım iş ne istiyor ve gerektiriyorsa onu yapıyorum. Bu bilinçli acemilik, tanıdık bir bağlam oluşturuyor; çocukken oynanan oyunlar gibi. Bu yüzden farklı disiplinlerin yan yana gelmesi benim için bir çeşit oyun alanı da yaratıyor. Bu yüzden sergide heykel, suluboya, video ve yerleştirme var. Ambulans dışındaki işlerin çoğu geçtiğimiz yıllarda ürettiğim, ya hiç gösterilmemiş ya da Türkiye'de seyirci karşısına çıkmamış işlerdi. İşlerin farklı dönemlerde ve farklı anlatıların parçası olması, farklı malzemelerle ve disiplinlerde üretilmelerine yol açtı; yine de benzer temalar etrafında buluşmaları beni mutlu etti.

Kendimi disiplinlerle sınırlandırmak istememem de yazmak hayatımın parçası hâline gelen bir pratik. Yazmayı seviyorum çünkü hiçbir şeye ihtiyaç duymadan ürettiğim bir alan. Bu yüzden yazmak benim için başlangıç oluyor. Her iş bir metinle, çoğunlukla kurgusal bir hikâyeyle başlıyor. Metin her zaman seyirci karşısına çıkmıyor ama diğer görsel işleri çağırıyor. Bu sergide Ambulans bir odak noktası. Onu beş-altı yıl önce bir film senaryosu olarak yazmıştım. Film yapmak çok fazla kaynağa ihtiyaç duyduğumuz bir pratik ve bu altı yıl içinde Ambulans'ı film olarak çekmek için gerekli kaynağa ulaşamadım. Sergi için metni performans olarak ele alma fikri ortaya çıkınca, hayal ettiğim filmi birebir performansla aktarmak yanlış geldi; çünkü ben farklı bir insandım ve farklı bir bağlamdaydım. Son üç ayı Basma Seiba, Can Küçük, Esmem Madra, Handan Demir ve kendimden oluşan ambulans ekibiyle, küratör Aslı Seven'le birlikte bu metni canlandırmaktan çok nasıl bir ham maddeye dönüştürebileceğimizi düşünerek geçirdik. Ambulans'ı bir ara form olarak hayal ettim: prova, canlı performans, oyun, metin, lecture performance ve yerleştirmeden unsurlar alan, tam olarak tanımlayamadığımız bir form. Bu bana heyecan veriyor. Hayal ettiğim filmi birebir performansla aktarmak yerine, metni ham malzeme olarak yeniden düşünmek daha doğru geldi. Performansın sahne tasarımı Can Küçük'le yaptık. Birbirimizin sanat pratiğine aşina olduğumuz için açıklıkla konuşabildik, alan açabildik ve farklı sorumluluklar olarak sergi mekânında ki dünyayı kurabildik. Ekip olarak metin ve sahne tasarımıyla ilgili paylaşımlarımız ve ihtiyaçlarımız bu işi şimdiki hâline getirdi.

SU, ATEŞ VE DÖNÜŞÜM

Sergide su ve ateş sürekli geri dönüşör; serseri dalgalar, yağmur, fırtına ve itfaiye bağlantısı üzerinden kendi dillerini kuruyor. Doğal güçleri insan ilişkileri ve duygular hakkında konuşmanın bir yolu olarak kullanma fikri nasıl ortaya çıktı? Buradaki suyu yalnızca yıkıcı değil, dönüştürücü bir unsur olarak da düşünebilir miyiz?

AS: Doğal güçleri insan ilişkileri ve duygulardan ayırmak modern aklın bir ürünü. İnsanın bedeni, zihni ve duyguları ik-

limden, mevsimlerden ve doğa olaylarından besleniyor; onlarla birlikte ve onlara cevaben şekilleniyor. Doğayla mimetik bir ilişki içindeyiz. Sergideki itfaiye bağlantısı bir doğa olayına değil, yangın söndürmek için geliştirilmiş bir teknığe gönderme yapıyor. Tek bir su kaynağını çoğaltmaya yarayan bu teknik, suluboyalarda da görülebilen bir yansıma ve bölünerek çoğalma yöntemiyle konuşuyor; teknikten estetiğe geçen, yansıma ve taklit üzerinden dönüşümü mümkün kılan bir figür. Su, serginin adında ve yağmur biçiminde, Ambulans dâhil bazı anlatılarda tetikleyici bir rol oynuyor. Bir hareketi veya dönüşümü tetikleme anlamında. Her ikisi de dönüşüme dair unsurlar; yas da öyle. Belkis'la sergiye dair ilk yazışmalarımızda, yasın çağırıldığı dönüşüm süreçlerinde dayanışmanın yollarını aramaktan ve bu süreçlere eşlik etmekten söz ediyorduk.

BİRLİKTE KALMAK

Eserlerinizde kayıp, yas, çatışma, hayal kırıklığı ve başarısızlık sık sık karşınıza çıkıyor; fakat *Serseri Dalga* bütün bunların karşısına ısrarla “birlikte kalma” fikrini koyuyor. Geri döndürülemeyecek bir kaybın ardından birlikte kalmak ne anlama geliyor? Bu olguyu sanatına nasıl bağlıyorsun? FB: Benim yaptığım işlerin insanları nası etkilediğini söylemek bana düşmez. Ama en nihayetinde ben de David Bowie'nin dediği gibi, kendimle ilgili bazı şeyleri daha iyi anlamak için sanat yapmaya başladım. Bu yolda devam ettikçe, insanlarla daha iyi iletişim kurabileceğim bir gerçeklik umuduyla bunu yaptığımı fark ettim. Anladığım bir şeyi paylaşmak ve başkalarının da üzerine bir şeyler eklemesi umuduyla. Farklı motivasyonlarla çalışan sanatçılar var; hiyerarşi ve sömürüye alan açmıyorsa çoğu yolun yanlış olmadığını düşünüyorum. Ama ben David Bowie'nin yolunun yolcusuyum.

Yas tutmanın yalnızca kişisel bir şey olduğunu düşünmüyorum. Bir kaybın yasını nasıl tutup hayatımıza nasıl devam edeceğimiz kişiye kalmış; fakat bir kaybın yasını tutma konusunda yalnızca kendimize değil, birbirimize karşı da sorumluluğumuz var. Hatta bu, yemek yapmak, spor yapmak ve sosyalleşmek gibi hayatın vazgeçilmez bir parçası olabilir. Ancak böyle birbirimizin kayıplarına duyarlı olmayı beceririz. Sadece kendimiz için değil, birbirimiz için de mücadele edeceksek kendi kayıplarımızla beraber başkalarının kayıpları için yas tutmayı öğrenmeliyiz. Kayıptan kastım yalnızca sevdiğimiz birinin kaybı değil. Yas çalışmasını hayatımızın parçası yapılabilsen, kendimiz dışındakilerin yaşadığı hak ihallerine karşı kayıtsız kalmak da zorlaşacaktır. Çünkü kayıp yalnızca özel hayatımızda yaşadığımız bir deneyim değil; başkalarının yaşadığı hak ihalleri karşısında da sorumluluk almamız gerektiren ortak bir mesele. Benim için kaybın ardından birlikte kalmaktan başka bir yol yok. Sanırım çoğunlukla kaybettiklerimizle nasıl başa çıkabileceğimize dair yapılar önermeye çalışıyorum; ama bunların ne kadar işlediğini ya da işlemedinin önemini bilmiyorum.

İş Bankası Kıvançla Sunar

Hayatın her anında kazandıran kart:
Maximiles Black

Ayrıntılı bilgi: maximiles.com.tr





Poem for the City of Istanbul, 2011. Light work mounted on a truck, Istanbul



Robert Montgomery, Love is the revolutionary energy, Jardin des Tuileries as part of Paris Art Basel 2022.



The people you love become ghosts inside of you and like this you keep them alive 2010 Light installation.



Whenever You See The Sun, 2010, Hamish McAlpine and Carole Siller's garden Broadstairs, Kent, England.jpg



Robert Montgomery in his studio by Oscar Dunbar July 2026



James Baldwin, Yevgeny Yevtushenko, Nina Simone, Bob Dylan and Edip Cansever on James Baldwin's Balcony in Istanbul in 1966.

James Baldwin'in İstanbul Balkonu

Irak Savaşı protestolarının ardından Shoreditch'te reklam panolarını şiirleriyle kaplayan Robert Montgomery, on beş yıl önce İstanbul'da dolaştırdığı bir çalışmanın ardından şehre dönüyor. Bu kez billboardlarla değil, James Baldwin, Edip Cansever ve şehirlerin hafızası etrafında kurduğu yeni resimlerle.

ŞEBNEM KIRMACI

Robert Montgomery'nin işleri bugün en çok geceleri parlayan büyük harflerle, romantik ve melankolik cümlelerle tanınıyor. Ancak sanatçının pratiğinin başlangıcında ışık değil, öfke vardı.

Montgomery'nin şiirlerini reklam panolarına yerleştirmeye başladığı yıllar, Irak Savaşı'na karşı milyonlarca insanın katıldığı protestoların sonuçsuz kaldığı dönemdi. Sanatçı, *The Guardian*'a verdiği bir söyleşide, savaşın protestolara rağmen başlamasının yarattığı hayal kırıklığının onu geceleri tek başına sokaklara çıkıp ilk billboard şiirlerini yerleştirmeye yönelttiğini anlatıyordu. Reklamın kamusal diliyle kaplanmış şehirde, bir anda şiirle karşılaşmak Montgomery için yalnızca estetik bir müdahale değildi.

Reklam panosu, tüketim için ayrılmış bir yüzeydi. Montgomery o yüzeyi kısa, beyaz harflerle yazılmış şiirlerle işgal etti.

Bu nedenle onun işi başından itibaren yalnızca “şiiri kamusal alana taşımak” olarak tanımlanamaz. Asıl mesele, kamusal alanda kimin konuştuğuydu. Reklam ve haber medyasının topluma hâkim dilinin insanları öncelikle tüketici ve istatistik olarak gördüğünü söyleyen Montgomery, billboardu tam da bu baskın dile karşı kullandı. Şehirde reklam için ayrılmış bir alanı, başka türlü bir cümle kurmak için geri aldı.

Bu köken, 23 Eylül 2026'da İSTANBUL/74 Arnavutköy'de açılacak *JAMES BALDWIN'S BALCONY IN ISTANBUL and OTHER WORKS* sergisini okumak için önemli bir başlangıç noktası oluşturuyor.

Çünkü Montgomery bu kez İstanbul'a yalnızca bir şiir yerleştirmek için değil, şehirle kurduğu uzun ilişkinin ardından ortaya çıkan yeni bir resim dizisiyle dönüyor.

BİR ŞEHİR İÇİN YAZILAN ŞİİRDEN ŞAİRLERİN ŞEHİRLERİNE
Montgomery'nin İstanbul'la ilişkisi yeni değil. *Poem for the City of Istanbul*, 2011 İstanbul Bienali sırasında bir ay boyunca İstanbul'da dolaştırılmış. Dolayısıyla bugünkü serginin “İstanbul'a dönüş”ü, yaklaşık on beş yıl yayılan bir ilişkinin yeni aşaması.

Bu kez serginin merkezinde Montgomery'nin yeni *Poets in the Cities* serisinden resimler bulunuyor. James Baldwin ve Edip Cansever'in de yer aldığı çalışmalar, sanatçının pratiğinde önemli bir yön değişimini işaret ediyor.

Montgomery'nin billboardlarında metin doğrudan izleyiciye seslenir, bir cümle, sokaktan geçen birinin karşısına çıkarken yeni resimlerde şehir, yazar ve hafıza aynı yüzeyde buluşuyor. Burada soru artık yalnızca bir şiirin şehirde nasıl görünece-

ği değil; bir şairin ya da yazarın bir şehirde nasıl hatırlandığı.

Bu değişim, Montgomery'nin kamusal alanla ilişkisini terk ettiği anlamına gelmiyor. Daha çok, onun şehir fikrini başka bir mecrada araştırmaya başlaması gibi görünüyor. Bir billboardın karşısında tesadüfen duran izleyicinin yerini, bir resmin içindeki şehir ve kültürel hafıza alıyor.

JAMES BALDWIN NEDEN İSTANBUL?
Serginin başlığındaki James Baldwin, bu nedenle yalnızca güçlü bir edebî isim değil.

Baldwin'in İstanbul'la ilişkisi, yazarın hayatındaki önemli dönemlerden birini oluşturuyor. 1960'larda İstanbul'da yaşayan Baldwin, şehirde geçirdiği yıllarda hem kişisel hem sanatsal pratiği açısından önemli bir dönem yaşadı. Fotoğrafçı ve yönetmen Sedat Pakay'ın Baldwin'i İstanbul'da çektiği fotoğraflar ise bugün bu dönemin en önemli görsel kayıtları arasında yer alıyor.

Montgomery'nin *James Baldwin's Balcony in Istanbul* başlığını seçmesi, bu tarihsel ilişkiyi doğrudan bir biyografi olarak yeniden anlatmaktan çok, şehirle yazarlık arasındaki görünmez bağa yöneliyor. Bir balkon burada özellikle ilginç bir imge.

Ne tamamen kamusal alan ne de bütünüyle özel bir iç mekân. Sokaktan kopuk değil ama sokağın içinde de değil. Montgomery'nin kariyerine bakıldığında, kamusal ve kişisel olan arasındaki bu sınırlı hatları zaten uzun süredir işlerinin merkezinde.

Sanatçı, yine *The Guardian*'a konuşurken sanatını kategoriler arasındaki “awkward space” içinde konumlandığını söylemişti. Onun pratiği de yıllardır tam bu aralıkta dolaşüyor: şiir ama şiir kitabı değil; billboard ama reklam değil; ışık ama yalnızca heykel değil; kamusal ama son derece kişisel.

James Baldwin's Balcony in Istanbul da Montgomery'nin pratiğindeki bu eski soruyu yeni bir biçimde sürdürüyor: Bir şehir, bir yazarın hayatında ne kadar yer kaplar ve bir sanatçı, başka bir sanatçının bir şehirde kurduğu ilişkiyi nasıl yeniden düşünebilir?

İSTANBUL'U TEMSİL ETMEK DEĞİL, YENİDEN HATIRLAMAK

Montgomery'nin yeni sergisi bu açıdan İstanbul manzarası vaat etmiyor. İstanbul burada silüetle temsil edilen bir şehirden çok, yazarlar, şiirler ve kişisel hatıralar üzerinden yeniden kurulan bir yer.

Bu yaklaşım, sanatçının eski billboard şiirleriyle görünenden daha güçlü bir bağ taşıyor. Montgomery yıllardır şehirlerin insanlara sürekli olarak ne söylemesi gerektiği sorusuyla ilgileniyor. İlk billboardlarında reklam dilinin yerine şiiri koydu. Daha sonra ışık ve ateş işlerinde metni fiziksel ve geçici bir deneyime dönüştürdü.

Şimdi ise metnin yerini bütünüyle resim almıyor. *Poets in the Cities*, daha karmaşık bir ilişki kuruyor: Şairin kendisi, onun sözleri, şehir ve sanatçının kendi hafızası aynı resimsel alanda karşılaşılıyor.

Bu nedenle İstanbul'daki yeni sergi, Montgomery'nin daha önce yaptığı işlerin yalnızca yeni bir versiyonu değil. Onun pratiğinde metnin kamusal yüzeyden resmin içine doğru hareket ettiği yeni bir aşamaya işaret ediyor.

Montgomery'nin sanatının gücü belki de burada yatıyor. Şiiri “güzel bir cümle” olarak sunmak yerine, onu bulunduğu yerle ilişkilendiriyor.

Shoreditch'te bir billboardta savaşın yarattığı hayal kırıklığına dönüşen cümle, İstanbul'da bir şairin ve bir yazarın şehirle kurduğu hafızaya dönüşüyor.

Sergide Montgomery'nin yeni *Poets in the Cities* serisinden resimler ile yeni ışık işleri yer alıyor.

YENİ BMW 7 CONTEMPORARY ISTANBUL'DA SANATSEVERLER İLE BULUŞUYOR!

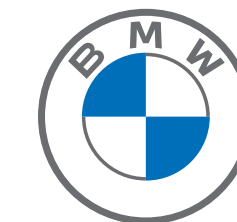
Preview | Ön İzleme
23 Eylül

Genel Ziyaret
24-27 Eylül

Tersane İstanbul



ci contemporary
istanbul



BAYERISCHE MOTOREN WERKE

Borusan Otomotiv

İçinden Berlin'i geçiren 'dışarıdaki Berlin'e bakış



Nasan Tur, Ekrem, 2026, KİF – Kunst im Fenster, Schaperstr./11, 10719 Berlin



Almanya'nın başkenti, ülkenin yaşadığı seçimlerin kutuplaşmasının etkisini kültür ve sanat ile hazmetmeyi deniyor. Sarkis'in Çağla İlk yönetiminde Maxim Gorki Tiyatrosu'na 'ektiği' şifacı, simyagerce **FUGE** projesi, Alman Tarih Müzesi'nin **Objeler, Tarih ve Hikâyeleri**, derken ifa'nın DDR kültür politikasını keşfe çıktığı muazzam çalışması, seçimlerin Berlin'ini, aynı Berlin dışından anlamak adına kıymetli farkındalıklar vadedyordu. Bu bereketli karmaşada, eski İstanbul Bienali küratörü, galerici ve eleştirmen René Block'un 'pencere' projesinde yer alan Alman-Türk sanatçı Nasan Tur'un **Locked Up** adlı yerleştirmesi, tutuklu siyasi simge Ekrem İmamoğlu'nun özgürlüğüne saygı duruşunda bulunuyor.

EVİRİM ALTUĞ
evrimaltug@gmail.com

Almanya'nın başkenti Berlin, otokontrolin —alkolsüzken— had seviyede olduğu, medeni, çok uluslu bir adres. Sokaklarda bedenleri ve saatlerine salise dakiklığıyla tapan beyaz yakalıların koştuğu, bankları, metro ve duraklarında ay-yaşların gelip geçenlere bilgece, ke-derle güllümsediği kentte, publarda, sergi açılışlarında herkes adeta birer Stasi mensubu. Birbirinin lehçesini, ses tonunu, cümlelerini avlıyor.

Ülkede keskinleşen aşırı sağ ve 'azınlık'taki demokratik sosyal sınıfların kaygısı, kendini eyalet seçimleri ve parlamentoda yaşanan canlı tartışmalarla da belli ediyor. Mısıl, Volt adlı 'ironik' ama samimi bir parti, sokaklara vekil adaylarının portrelerini asmaktansa, *Unf*ck Berlin / S'irtme Berlin*'i diyerek, kozmopolit, iki cihan harbi bitkini kentin üçüncü dünya hemşerilerini mor pankartlarla uyuyor. Seçim adayları arasında Türkiye kökenli genç kuşaktan siyasetçileri de görmek, insana Eurovision duygusu veriyor, gözünü dolduruyor.

Bundan taa iki bienal önce, *Garip Zamanlar Göresin* diyerek bir Uzak-doğu bedduasını ardına alan Venedik Bienali'ndeki Giardini Almanyaya Pavyonu'nda özyaşamöyküsel, devasa bir yerleştirme düzenlemiş olan Çağla İlk, 1827'de hizmete girmiş tarihi Maxim Gorki Tiyatrosu'nun genel sanat yönetmenliği koltuğunu Şermin Langhoff'dan devralıyor.

Kurum ilk sergisini, gittiği her 'kriz ve hastalık alanına' şifacı, simyagerce dokunuşlarda bulunan Sarkis'in binayı ve ziyaretçilerini baştan çıkardığı **FUGE** adlı çok disiplinli projesine ayırıyor.

Sergi, daha önce de Edvard Munch ve Sergei Parajanov gibi birçok sanatçıyla eserleri üzerinden gönül yoldaşlığı yapan sanatçının binaya 'serptiği' devasa ışık, su, fotoğraf, neon, ahşap,

çan, vitray ve 'akarsu' hâline gelmiş gökkuşağı akıntılarıyla 'baştan çıkıyor'. Sarkis bu kez de Tadeusz Kantor ve John Cage gibi imzaları Gorki randevusu için seçiyor. Serginin hıncahınç açılışında René Block, Melih Fereli, Defne Ayas, Selda Asal, Mehtap Baydu, Nasan Tur, Hazer Özil ve nice kültür sanat emekçisi göze çarpıyor.

Maxim Gorki Tiyatrosu'nun, şantiye hâlindeki Pergamon Müzesi kompleksine komşu, yürüyüş mesafesinde, bir DDR (Doğu Almanya Demokratik Cumhuriyeti) mirası Trabant, tepesindeki devasa fiçileriyle bir bira markasının kanırlığını üstleniyor. Bir yaya geçidine yapıştırılmış *Club Marx* logosu, Eylül soğukunda insanın içini kızartıyor.

Bölgede, Louvre piramidinden de tanıdığımız mimar I. M. Pei imzalı Alman Tarih Müzesi, tam saatinde, sessizce açılıyor. Tadilat sebebiyle koleksiyonunun bir kesimini ziyaretçilerle bölüşen yapıda, 31 Ekim 2027'ye dek **Objeler, Tarih ve Hikâyeler** kesiyor. Bir patatesin bile cam muhafazada, öyküsü ve bereketiyle kaale alındığı total Alman tarihi, sergide emperyal, kolonyalist, nas-yonal sosyalist, demokratik cumhuriyetçi-sosyalist, ekolojist ve multi-kültüralist tüm varoluş tasarımlarını, olabilecek en didaktik, paralel okuma-ya müsait, labirentimsi ve etkileşimli hâllerile, küçüküklü büyüklü ziyaretçilerin merakına sevk ediyor.

Sergide erken 1800'lü askeri üniformalardan, vahşi bir züccaciye etkisi yaratan şövalye zirhlarına, Prusya Kralı Prens Carl'ın kişisel zırh koleksiyonundan 1883 tarihli Brandenburg-Prusya ordu takımlarına birçok unsur sakince birbirinin nöbetini tutuyor.

Alman Tarih Müzesi'ni, 'dışarıdaki' fokurdayan Berlin 'esnasında' gezmek, mutfakta olup bitenle

değil, 'derin dondurucu'yla oyalanmaya benziyor. Müzenin koleksiyonu, aslında neyin korunup soğutulduğunu, ömürsüzleştirildiğini anlamak adına kıymetli bir birikim vadedyordu.

Sergi bu hengâmede, Nazi rejiminin 1934'te açtığı Askeri Müze'nin de adı ve suretini yâdediyor. Dönemin 1942 tarihli sergi kitapçığının replikalarına bile dokunmak, insanda günahkâr bir heyecan burakıyor. Müzenin kıymetli artıkları ve fotoğraflarına bakınca, insan sahiden insanlıktan çıkan bir uyuşukluğa, beraber bir hipnotizmaya kapılıyor. Propagandanın, ideolojik vizyonunu, kültürel dayatmanın ne menem bir şey olduğu, vaktiyle Berlin'de yapılmış olimpiik ve askeri müsabakaların fotoğraflarına bakılınca çok, çok daha iyi seçilebiliyor.

Buna mukabil, yine aynı koleksiyondaki 1953 tarihli, DDR-Doğu Berlin'de açılan Karl Marx sergisinin koleksiyonuna geldiğinizde, yine aynı heyecan, bu kez solunuzdan sizi tutuyor. Sergi kitapçıkları, özgün "bak valla billa birinci baskı" Komünist Manifesto'lar, Das Kapital nüshaları beyninizi en devrimci hislerle kızartıyor. DDR'nin yıldönümü sergileri, yoldaş demiryolu emekçilerinin, kozmik zaferlerin, devrimci anaların, işçilerin kutlanıp kutsandığı kareleri ve objeleri art arda gelince, insan Enternasyonal Marşı'nı söylemeye başladığını ancak yanında beliren mütebessim görevli ile anlıyor.

Bu kırmızı hengâmede Batı da esprisini yapıyor ve sergide karşın-za ABD Bağımsızlık Bildirgesi'nin ilk Almanca nüshası da bir reklam gibi çıkıyor.

Öte yandan Berlin Duvarı'nın yıkılışını yorumlayan gerçeküstücü figüratif çağdaş Alman ressam Matthias Koeppel'in (1937–2026) *Ve her şey yine güzel olacak* isimli tablosunda, epik

Berlin caddelerinde biriken, kavuşan binler arasına diktığı devasa kola şişesiyle, durumun ne menem bir iktidar ve tehdit hâline geldiğini acı bir tebesümle yorumluyor.

Müzenin bir diğer ucunda Hz. İsa, elindeki küre ile bizi soğuk bir farkındalıkla kutsuyor. Kolonyalist ganimetler arasında titizlikle işlenmiş devekuşu yumurtaları insanın çenesini kilitliyor. Sergi, günümüze yaklaştığında Alman maden kültürünün Türkiye'li emekçilerine de hak ettikleri baret ve video beyanatını takdim ediyor. Taş gibi sergi, bölgeden, Prosper Haniel madeninden örnek bir ağır kömür numunesiyle ağırlığını katlıyor.

Arkanızı dönünce, Berlin hafızasının 1920'lere ait stadyum kareleri, akla Nolan filmlerinin inanılmazlığını getiriyor. Hamburg-Nürnberg müsabakasında top çeviren Alman yığitleri, futbol değil, sanki birbirlerinin canıyla oynuyor. Bir diğer statta, I. Cihan Harbi adına ölesiye idman yapan genç Almanlar, kendilerini şahadetle hazırlıyor. Dönemin modern Alman mimarisiyle tazelenmiş Alman Fiziksel Eğitim Akademisi önünde resmigeçit yapan Berlinli gençler, bu ürktüçülüğü pekiştiriyor.

Beri yanda, gayet libidinal bir fal-lık formla biçimlendirilen, siyasetçi August Bebel mülkiyetindeki bastonun aslında bir 'demokrasi çubuğu' olduğu yorumunu okuduğunuzda kahkahanız içinizde patlıyor.

Ve elbette duvar inşa ediliyor. Sınır beton levha örnekleri, duvar mevcutken Batı'ya kaçış planı yapan nice Almanın hakiki öyküleri, nesneleri, demecileri art arda geliyor. Bu karmaşada, bile isteye, mukayeseli okuma ve anlama adına tasarlanan labirentim-si sergide, karşınıza birden Nazi rejimi kalıntıları, Auschwitz tasarımları, 'kök'ünü arayan Almanın faşist deney kalıntıları ya da nükleer hastalığın Doğulu, Batılı, kapitalist veya sosyalist tüm kabukları da saçılabilir. Yeşiller buradan belirliyor.

Keza, Azade Köker'in son 'yanık' ve 'insanın kökenine ağıt'ta bulunduğu soyut dışavurumcu, çok disiplinli yapıtlarını Zilberman Berlin'de teşhir etmeye başladığı aynı Berlin'in bir diğer ucunda, aslen birkaç galeri subesi ile var olan ve eşzamanlı sergiler açan ifa'da, 9-13 Eylül Galeriler Haftası ekseninde, DDR'nin kültür politikasının ibretlik kalıntıları önümüze saçılıyor.

Sanat eleştirmeni, yazar ve AİCA üyesi Erden Kosova sayesinde, önerisinin güzelliği ile girdiğimiz galeride, Günther Uecker'in, Sigmar Polke'nin, Imogen Cunningham'ın, Robert Rauschenberg'in, Gerhard Richter'in sergiler açtığı yok edilmiş sanat galerileri, enternasyonal sergi ve kültür rejimleri, Filistin, Meksika, Küba, Suriye ile 1960'larda yapılmış kültürel işbirliklerinin serpintileri, çenenizin genişliği ve aklınızın sınırlarını yeniden sınıyor.

Sanki Doğu, Batı'yla, Batı da Doğu ile hiç bu kadar samimiyetle, soyut bir mahremiyetle kucaklaşmıyor. Öyle ki, düzenlenmiş sergi afişlerinden biri, 1978'de DDR'de yapılan bir sergiye gönderme yapıyor: *Savaş: Güney Afrika'da Irkçılık ve Apartheid*.

Galiba Berlin'in umut ve çığlık yüklü sahiçliği, her an yaşadığı fani-liği ve tarihinin öz mağduriyetinden, adeta psikanalitik bir devşirme enerjisi ile besleniyor. İki günlük manzara, içinden Berlin'i geçiren dışardaki Berlin'i anlamak adına biricik deneyimler içeriyor.

İMAMOĞLU'NUN 'ÖZGÜRLÜK PERDESİ' BERLİN'DE ARALANDI
Küratör René Block'un Berlin'deki 'pencere galerisi'nde, Almanyaya'da yaşayan ve çalışan Nasan Tur'un son yapıtı da dikkat çekiyor. ArtDog İstanbul'a konuşan Tur, yapıtın önü ve arkası ile Almanyaya'ya bakışını okurlar-pa paylaşıyor.



Maxim Gorki Tiyatrosu, Fuge Sergisi, Sarkis, Neon yerleştirme



Alman Tarih Müzesi Nasyonal Sosyalist Tarih Müzesi arşiv karesi ve buluntuları, geç 1920'ler



Alfred Mohrbutter, Kolera salgın hastası, 1892, tuval üzeri yağlıboya, Alman Tarih Müzesi



Alman Liberal Demokrat Volt Partisi kamusal seçim afişi, Berlin sokakları



Alman Tarih Müzesi, 2025, Bottrop Madeni Türk işçi Ayhan Artar ile rapörtaj karesi, video kayıt arşivi

Bildiğimiz kadarıyla bu eserin daha önce de farklı bir versiyonla izleyici karşısına çıkmıştı. O ilk sergideki rolü, doğuş gerekçeleri nelerdi ve şimdi niçin güncelleme ihtiyacın oldu? **Locked Up** adlı bu eser, çeşitli versiyon-

larıyla Anvers'te, Nürnberg'de ve en son olarak da Berlin'deki Maxim Gorki Tiyatrosu'nda sahnelendi. Bu çalışma, aslen evimde gerçekleştirildiğim çok özel bir enstalasyona dayanıyor. İlk olarak dairemi fotoğraflarla donattım; daha sonra tüm kom-

sularım bu projenin bir parçası olmaya ve pencerelerini de kullanıma açmaya razı oldular. Amacım, dünya çapındaki siyasi tutuklulara dikkat çekmekti; çünkü bu, benim için bu insanların unutulmasına karşı bir tür direniş niteliğinde.

Eserde değerli bir farkındalık vurgusu var. Aleni olanın yok edilmişliği, göz önünde bulunanın silinmişliği, perde arkasında olup bitenlere gönderme... Yorumun nedir?
“Benim için insanları ve kaderlerini göstermek önemlidir. Hümanizme ve insanlığa inandığımız ve bunun için çaba gösterdiğimiz süreç, hâlâ umut vardır.”

Projelerinde azınlık ve çoğunluk unsurlarına ciddi göndermeler yapan bir sanatçı olarak, Almanyaya ve Türkiye'nin, keza dünyanın artarak yaşadığı kültürel diplomasi dönüşümünden kaygılı mısın? Sanatçı hakları, proje destekleri, yaşam ve üretim alanlarında daralma üzerine endişe ve önerilerin neler?
“Sanat, özgür ruhuyla, duyarlı algısıyla ve özgürlük ile ifade özgürlüğüne yönelik net tutumuyla yaşar. Eleştirilenler için son derece rahatsız edici olduğu için sanatçılar her zaman baskılarla karşı karşıya kalmışlardır. Kendini özgür ve demokratik olarak tanımlayan bir ülke için eleştirel sanatçılar vicdanidir. Eleştirel sanatçıları susturmak ya da sanatlarını sergileme imkânlarını ellerinden almak, her demokrasinin ölümüdür. Yapabileceğimiz şey, yüksek sesle ve eleştirel olmaya devam etmek ve ezilenlerle ve demokrasi mücadelesiyle dayanışma içinde olduğumuzu göstermektir.”

Berlin'e gelip yaşama tutunan birçok kültür sanat imzası var; onlarla özellikle hangi konularda bitişiyor veya çakışıyor?
“Belki de iktidar yapıları ve bunların buradaki toplum üzerindeki etkisine yönelik eleştirel bir yaklaşımla. Ancak Berlin sanat camiası o kadar çeşitlidir ki bunu sınırlamak neredeyse imkânsızdır.”

Yakın zamandır Türk halk müziğine saz çalarak yaklaştığını öğrendik. Halk müziği ile kamusal alanda güncel sanat arasında anonimlik ve özgür ifade adına hangi ilişkiler gözlelebilir?
“Bağlama ile müzik yapmanın benim için çok duygusal olan bu tarzı, müzik aracılığıyla kendimi daha iyi tanımanın son derece samimi bir yoludur. Müzik, insanların duygularını, sorunlarını ve endişelerini aktarmak için bir araç olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Müzik, hem dini hem de siyasi açıdan sıklıkla önemli bir rol oynar. Şu anda benim için müzik hâlâ özel bir konu ve aile tarihime ve onun kültürel rolüyle ilgili bir yüzleşme niteliğindedir.”

Gelecek iki yıllık ajandanda Türkiye, Almanyaya ve dünya adına neler var?
“Yurt içinde ve yurt dışında çeşitli müzelerde grup ve kişisel sergiler düzenlenecek. Önümüzdeki haftalarda gerçekleştirilecek sergiler, Wolfsburg Sanat Müzesi'nde ve İstanbul'daki Artar Müzesi'nde olacak; burada daha büyük enstalasyonlar sergileyeceğim. Ayrıca, **Locked Up** adlı eserim yıl sonunda Almanyaya'da çok büyük bir versiyonuyla sergilenecek. Tam olarak nerede olacağı ise henüz bir sürpriz.”

İmamoğlu yerleştirmenin Türkiye'ye taşınmasını ya da hangi koşullarda daimi olarak sahiplenilmesini isterdin? Örneğin bu bir pencere çıkartması olsa, her destekçi kendi penceresine bunu senin onayınla katsa, fikrin ne olurdu?
“En çok istediğim şey, bu enstalasyonun artık hiç gerek kalmaması ve **Locked Up**un bir daha hiçbir yerde sergilenmemesi olurdu.”

Ci'de 21'nci yılın odak noktası: Asya



"Contemporary İstanbul basın toplantısından"

Almanya'nın başkenti, Akbank Sanat'ın ana destekçi imzasıyla, kültürel destinasyon ortağı Tersane İstanbul'da yapacağı Contemporary İstanbul (Ci) fuarı, 21'nci yılında 23-27 Eylül arası yapılacak. Fuarda bu yıl ABD'li aktör Johnny Depp başta olmak üzere, Mert Ege Köse, Arne Quinze, Bettina Poutschi, Thomas Schöndauer gibi heykeltıraşlar da yer alacak. Fuar kapsamında Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman imzasıyla "Garip Şeyler Oluyor" adlı bir sergi de yapılırken, merhum sanatçı Mustafa Horasan da, Levent Çalıkoğlu küratörlüğünde özel bir dayanışma sergisi ile anımsanacak.

EVİRİM ALTUĞ
evrimaltug@gmail.com

Fuar adına yapılan basın toplantısında konuşan, "Garip Şeyler Oluyor" sergisinin küratörlüğünü yapan Ci Yönetim Kurulu Üyesi, Küratör ve Eleştirmen Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman, fuarın son dönemdeki 'toplumsal cinsiyet' odaklı krizler sürecinde üretilen kültür ve sanat dahilindeki pozisyon ve geçişine de atıfta bulundu. Kahraman'a göre, "Çinde bulunduğumuz dünyada, toplumsal cinsiyet açısından yaşanan büyük hassasiyetler var. Bu, Ci açısından çok önemsenen bir kavramdır. Türkiye'de, cinsiyetin toplumsal planındaki ifade olanaklarını kullanmak suretiyle üretilen sanata, Ci her defasında gerek girişimler, gerek platformlar, gerek galeriler olarak özel olarak yer açmış ve imkân vermiştir. Bu kültür, Ci'da bundan sonra da aynı hassasiyetle korunacak ve devam edecektir."

Akbank Sanat'ın ana destekçi imzasıyla Tersane İstanbul'da yapılacak Contemporary İstanbul (Ci) fuarı, 21'nci yılında 23-27 Eylül arası izlenecek. Fuarın 23 Eylül'deki özümleme günü ardından, ziyaretçiler Biletix üzerinden biletlerini alabilecekleri etkinlikte 27 Eylül'e dek onlarca galeri ve sanat eseri ile bir araya gelebilecek.

Ci 21'e bu yıl 16 farklı ülkeden, 70 çağdaş sanat galerisi katılımı beklenirken, 736 sanatçı, 1372 eser bir araya getirilecek. 43 yabancı basın mensubunun katılacağı fuar bu yıl, "Solo Show"lar, "Yeni Alanlar" ve "Focus Asia" gibi kompleksleri ile ortaya konulacak. Fuar ekibi ayrıca bu yıl, "VIP Programı" listesi ile 1430 misafir, 148 farklı kurum, 39 galeri, 19 müze gibi unsurlarıyla öne çıkacak.

İlgili fuar hakkında yapılan geniş briefing - toplantı, başta Ci Yönetim Kurulu Başkanı Ali Güreli ve Başkan Yardımcısı Rabia Güreli ile, Fuar Danışma Kurulu Üyesi, Küratör ve akademisyen, yazar Prof. Hasan Bülent Kahraman'ın yanı sıra, Akbank Marka ve İletişim Başkanı Seçil Demiralp ve Akbank Sanat Genel Müdürü Derya Bigalı gibi isimleri buluşturdu.

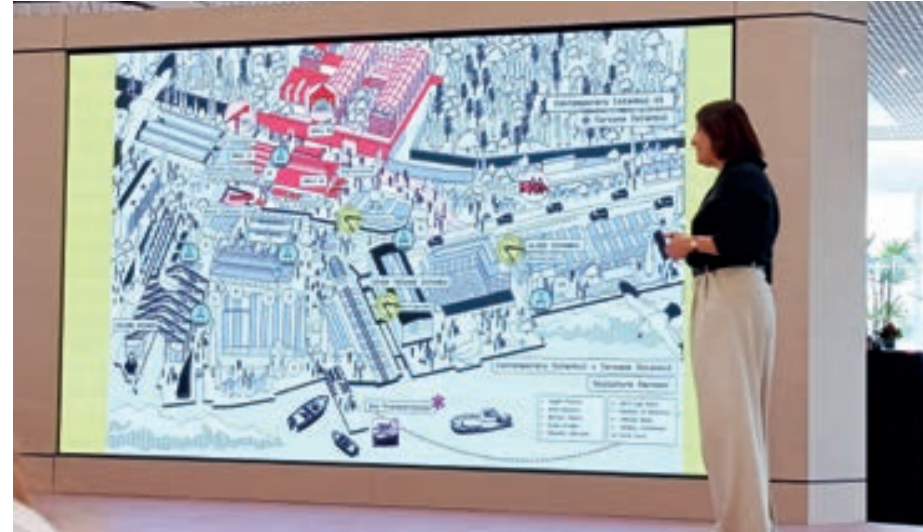
Güreli, özümlemesi 23 Eylül'de yapılacak, resmi tarihleri 23-27 Eylül arası seçilen uluslararası etkinliğin, "İki yapı, tek ekosistem" anlayışıyla iki temel programı ortaya koyduğunu vurguladı.

Ali Güreli fuarın bu yıl "Focus Planlamaları, CİF Dialogues, Özel Projeler, Kurumsal İş Birlikleri, Kamusal Sanat ve Heykel Parkuru" gibi başlıklarla zenginleştirdiğini altını çizdi. Güreli'nin galerilerden, yerel, merkezi yönetimlerden "Kamusal Sanat" talebini tekrar ettiği toplantıda ayrıca, "Ortadoğu'daki son savaşlar ve jeopolitik belirsizlik," sebebiyle sanat dünyasında da, bunun etkisinin yaşandığı şöyle aktarıldı. "Doha ve Abu Dhabi'nin artan sanat ve müze yatırımları, İstanbul'un uzun süredir doğal olarak üstlendiği bölgesel sanat merkezi rolünün, artık yeni ve güçlü aktörlerle paylaşılan, daha rekabetçi bir coğrafyada sürdürülebileceğini gösteriyor. Suudi Arabistan ise, tüm ülkeye yayılan bir strateji ile, bu yarışta büyüyen bir ivme ile yerini alıyor."

Ali Güreli'nin oturumda gündeme getirdiği önemli sorunlardan biri ise, kendini "Sanat ekonomisindeki vergisel sorunlar," olarak gösterdi. İlgili konuyu T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı ile, Ticaret Bakanlığı gibi muhataplarla yaptıkları ve yapacakları buluşmalarda art arda vurguladıklarını altını çizen Güreli, yaşanan gelişmelere metafor olarak da Maslow'un 'ihtiyaçlar hiyerarşisi' piramidini gösterdi. Ci ile kurumsal partner Türk Hava Yolları (THY) ile Akbank arasındaki farklı lojistik işbirliğini de davetliler ve basınla paylaşılan Güreli, bu konuda da şunların altını çizdi:

"THY partnerliğimiz kapsamında, galerilere ücretsiz kargo desteği sağlıyoruz. Bu yıl, Arteasy aracılığıyla, fuarımıza katılan 32 galeri ve özel sergi, bu destekten yararlanıyor. THY ile yaptığımız planlama doğrultusunda, sağlanan 40 tonluk kapasitenin 36 tonunu şimdiden kullanmış durumdayız. Bu imkân başka hiç bir fuar tarafından verilmemektedir."

Ci'nin Akbank ile olan özel partnerliği



ği kapsamında ise, fuara katılan tüm galeriler ve özel sergiler için, gümrük işlemlerimizde, getirilen sanat eserlerinin toplam beyan edilen değerinin yüzde 20'si oranında teminat sağlanması gerekiyor. Bu teminat, galeriler ve özel sergiler adına Ci tarafından karşılanıyor."

Yaklaşık bir saat süren detaylı etkinlikte konuşmasını sürdüren Ali Güreli ayrıca, niçin Asya'ya odaklandıklarını aktarırken, Hong Kong, Mumbai, Shanghai, Taipei, Japonya ve Çin'in Schenzen bölgesindeki akademik, sanatsal ve kültürel yatırımları ile figürleri katılımcılara örnek gösterdi.

TERSANE İSTANBUL PARKURU VE ALANLARI GENİŞLETİLİYOR

Öte yandan aynı kapsamda toplantıda söz alan Akbank Marka ve İletişim Danışmanı Seçil Demiralp ise, "merak eden" izleyicilere yönelik duyuruların altını çizerek, bu kapsamda "sürdürülebilir toplum," anlayışından yana olduklarını zikretti. Akbank Sanat Genel Müdürü Derya Bigalı'nın da katıldığı toplantıda Demiralp, kurumun düzenlediği "Günümüz Sanatçıları" sergisi, ya da Akbank Caz Festivali veya Kısa Film Festivali ile Akbank Çocuk Tiyatrosu gibi projeleri birer delil olarak dile getirdi.

PROF.DR. HASAN BÜLENT KAHRAMAN:

(Ci Fuarı Danışma Kurulu Üyesi, küratör, eleştirmen ve akademisyen)

"‘Toplumsal Cinsiyet ve kültürü Ci'da her zaman korunacak'

Akbank Marka ve İletişim Başkanı Seçil Demiralp'ın kurum olarak "Sürdürülebilir toplum" temasını vurguladığı, 'merak eden izleyicileri' ve platformları, bunların gerekliliğini öne aldığı toplantının odak noktası olan Ci 21 fuarı kapsamında yapılacak "Garip Şeyler Oluyor" sergisinin küratörü Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman ise, fuarın ve ana destekçi Akbank'ın bu alandaki duruşunu kamuoyu ve basına şöyle özetledi:

"Garip Şeyler Oluyor." Evet, aslında bu olan garip şeylerden bir tanesi, bizatihi Contemporary İstanbul fuardır. Türkiye, yıllardır, ki şimdi 21'ncisini kutluyoruz; bu fuarı biraz "Schrödinger'in Kedisini" gibi deneyimliyor. Bu hem ölü, hem diri olabilir. Yani ortada bir 'kedi problemi var mı,' var. Bu problemin adı, Contemporary Art,yani sonradan revize ettiğimiz güncel ifadesiyle,

çağdaş sanattır. Dünyada da, Türkiye de de bir güncel sanat problemi var. Bu çok geniş, kapsamlı, çok boyutlu olan bir alan. Türkiye 21 yıldır bu alana, Ci üzerinden katkıda bulunuyor. Bu katkı, yerel bir katkı değil. Uluslararası bir katkı. Bu fuarın uluslararası boyutu, kendini ortaya koyabiliyor. Etkinliğin herhangisi bir toplumsal, kültürel arka planının olmadığı, ya da bir sosyal katkı boyutunun bulunmadığını düşünmek, çok yanlış olur. (...)

Çinde bulunduğumuz dünyada, toplumsal cinsiyet açısından yaşanan büyük hassasiyetler var. Bu, Ci açısından çok önemsenen bir kavramdır. Türkiye'de, cinsiyetin toplumsal plandaki ifade olanaklarını kullanmak suretiyle üretilen sanata, Ci her defasında gerek girişimler, gerek platformlar, gerek galeriler olarak özel olarak yer açmış ve imkân vermiştir. Bu kültür, Ci'da bundan sonra da aynı hassasiyetle korunacak ve devam edecektir."

Yaklaşan sergiler

Krassimir Terziev

LATE NIGHT TALKS WITH MY MODERN PREDECECPRS

Küratör:
Fırat Arapoğlu

24.10-28.11.2026

Tomtom, Yeniçarşı Cad. №8, K.4
Beyoğlu | İstanbul

COLLECT

GALLERY

ROME İSTANBUL SOFIA LIMNOS

YAKINDA ROMA, İTALYA'DA YENİ BİR MEKAN

Via dei Latini, 16 | Rome | Italy
www.collect-gallery.com

Frank Bowling

Resmin Yaratıldığı ve Yıkıldığı Yer

Pera Müzesi, sonbahar sezonunu yaşayan en önemli soyut ressamı Frank Bowling'i İstanbul'da ilk kez izleyicileri buluşturan kapsamlı bir sergiyle açıyor. Alistair Hicks küratörlüğündeki **Frank Bowling: Yaratım ve Yıkım, Francis Bacon ve Victor Willing Müdahalesiyle**, 29 Eylül 2026–31 Ocak 2027 tarihleri arasında görülebilecek.

HATİCE UTKAN ÖZDEN



Frank Bowling'in Royal College of Art resim atölyesindeki sıyah beyaz fotoğrafı,



Francis Bacon R. J. Sainsbury (Robert Sainsbury) Portresi, 1955



Victor Willing Gezgini Şövalye, 1978

Düzen, kaos, sürtüşme, hareket ve kendine dönen bir dünya içinde var olmak. Frank Bowling'in kavramlarla dolu dünyasının derinlemesine açılımı Pera Müzesi'nde Alistair Hicks küratörlüğünde, sergide yüzeye çıkıyor. Bowling'in altmış yılı aşan pratiğine odaklanan sergi, sanatçının farklı dönemlerini Francis Bacon ve Victor Willing'in yapıtlarıyla karşı karşıya getirerek resimde yaratım ile yıkım, düzen ile kaos, rastlantı ile kontrol arasındaki gerilimi araştırıyor.

Frank Bowling'i tek bir sanat akımının ya da coğrafyanın içine yerleştirmek kolay değil. 1934'te Britanya Guyanası'nda doğan, 1953'te Londra'ya yerleşen sanatçının altmış yılı aşan pratiği, Londra ile New York, İngiliz resim geleniği ile Amerikan soyutlaması, kişisel bellek ile resmin maddeselliği arasında şekillendi. Ancak Bowling'in asıl önemi, bütün bu etkileri kendine özgü bir resim diline dönüştürmesinde yatıyor. Renk, ılık ve boyayı yalnızca resmin araçları olarak değil, kendi başlarına hareket eden ve dönüşen unsurlar olarak ele aldı; soyutlama ile bellek, geometri ile rastlantı arasında sürekli yer değiştirdi.

BOWLING'İN RESİMLERİ

1967–71 tarihli Map serisinde coğrafya soyut yüzeyin içine sızarken, Mother's House Revisited (2026) sanatçının çocukluğunun Guyanası'na yıllar sonra yeniden götürüyor.

Bu nedenle onun soyutlaması, dünya-dan geri çekilen değil; hafıza, yer, zaman ve deneyimle temasını sürdüren bir soyutlama olarak öne çıkar.

Bowling aynı zamanda kendisini tanımlamak için kullanılan kategorilere karşı mesafesini hep korudu. Alistair Hicks'in de dikkat çektiği gibi, kökenleri üzerinden sabitlenmeye direndi; başka sanatçılarından etkilenmekten çekinmedi ama hiçbirinin izinde kalmadı. Francis Bacon, Clement Greenberg, Anthony Caro, Barnett Newman ve Mark Rothko gibi figürlerle kurduğu ilişkiler, onun sanatındaki yön değişimlerini anlamamızı sağlıyor. Hicks'in gelgit metaforu da burada anlam kazanıyor: Bowling'in pratiğinde etkiler gelir, çekilir ve arkaların-da yeni olasılıklar bırakır.

Bugün Bowling'i önemli kılan da belki tam olarak bu hareket hâli. Hicks'in yaklaşımda onun resmi bir sonuca ulaşmaktan çok, resmin neye dönüşebileceğinin sürekli yeniden denendiği bir alan olarak belirliyor.

92 yaşında hâlâ üretimini sürdüren Bowling'in pratiği, altmış yılı aşkın süredir aynı temel soruyu farklı biçimlerde açık tutuyor: Boya, kontrollü biraz bıraktığımızda bizi nereye götürebilir? Böylece Bowling'in eserlerine baktıkça izleyici de hareket, zaman ve dönüşüm üzerine sorularla karşı karşıya kalıyor.

HAREKETİN GERÇEKLİĞİ ÜZERİNE

Alistair Hicks'in sergiye yaklaşımı da tam olarak Bowling'in bu hareket hâlinde doğuyor. Sanatçının pratiğini doğrusal bir retrospektif içinde sabitlemek yerine, onu gelgit gibi ilerleyen; etkilerin yaklaşıp uzaklaştığı, yaratımın yıkımla, düzenin kaosa sürekli yer değiştirdiği bir süreç olarak okuyor. Böylece gelgit, sergide yalnızca şiirsel bir metafor değil, Bowling'in altmış yılı aşan üretiminin ritmini anlamının da anahtarına dönüşüyor.

Serginin ilginç taraflarından biri, Alistair Hicks'in başlangıçta projeyi bir Frank Bowling retrospektifi olarak düşünmüş olması. Ancak Hicks, Bowling'in hikâyesinin doğrusal bir kronolojiyle değil, kesintiler üzerinden daha iyi anlatılabileceği sonucuna varıyor. Bu nedenle Bacon ve Willing sergiye Bowling'in yanında duran iki ayrı sanatçı olarak değil, onun pratiğini okumamızı sağlayan kesintiler olarak giriyor.

Hicks bu yapıtları Bowling'in resimleri arasında yolumuzu bulmamıza yardımcı olan birer "pusula" olarak tarif ediyor. Böylece sergi, bir sanatçının kimlerden etkilendiğini sıralayan klasik bir sanat tarihi anlatısı kurmak yerine, sanatçıları arasındaki yakınlaşmaları, kopuşları ve karşılıklı etkileri görünürlüğe getiriyor.

Bu ilişkinin merkezinde özellikle Francis Bacon yer alıyor. Bowling, Bacon'ın boyayla kurduğu ilişkiden ne kadar etkilendiğini açıkça kabul ediyor. Bowling'in anlatımında

Bacon'ın boya üzerindeki fiziksel müdahalesi, resmin yüzeyini sabit bir alan olmaktan çıkaran önemli bir örnek olarak belirliyor. Ancak burada etki, taklit anlamına gelmiyor. Bowling'in kariyeri boyunca yaptığı şeylerden biri, kendisini etkileyen isimlere yaklaşmak ve ardından onlardan uzaklaşarak kendi alanını açmak.

YARATMAK İÇİN YIKMAK

Serginin başlığundaki "yaratım ve yıkım" yalnızca şiirsel bir karşıtlık değil. Hicks'in okumasında bu iki kavram, sanatçıların üretim biçimlerini birbirine bağlayan temel meselelerden biri. Burada yıkım, yaratımın karşısında duran bir eylem olmaktan çıkıyor; yaratıcı sürecin kendisine dahil oluyor. Bir resmi bozmak, silmek, kesmek ya da yeniden başlamak, başka bir olasılığın önünü açan bir yönleme dönüşüyor.

Bu düşünce sanatçıların pratiklerinde farklı biçimlerde karşımıza çıkıyor. Bacon, iyi olmadığını düşündüğü tuvallerini kesiyor, parçalıyor ve yok ediyor. Ölümünden sonra atölyesinde çok sayıda kesilmiş ve parçalanmış tuval bulunması, yaratmak ile yok etmek arasındaki ilişkinin onun pratiğinde ne kadar belirleyici olduğunu gösteriyor. Hicks'in yaklaşımında Bacon'da yaratma edimi, yıkmaya ediminden ayrı düşünülüyor; yıkım, yaratımın öteki yüzüne dönüşüyor.

Frank Auerbach'ta ise yıkım farklı bir ritim kazanıyor. Günler boyunca üzerine çalıştığı yüzeyi kazıyıp yeniden kurması, resmin yapma, bozma ve yeniden yapma süreçlerinden geçerek oluşmasına örnek oluşturuyor. Bu süreç, Hicks'in gelgit metaforuyla birlikte düşünüldüğünde, resmin yüzeyinde kalan izlerin de bir tür bellek taşıdığını düşündürüyor.

Bowling'de ise yaratım ve yıkım arasındaki ilişki, boyanın kendisine tanınan hareket alanında belirginleşiyor. Dökülen boya yüzeyde küçük havuzlar oluşturuyor; resme karışan parçalar ve izler, zamanın kaydı gibi yüzeyde kalıyor. Sanatçı böylece resmin her unsurunu baştan sona kontrol etmek yerine, malzemenin kendi davranışına ve rastlantıya da alan açıyor. Tıpkı denizin kıyıyı her seferinde değiştirip geride yeni izler bırakması gibi, Bowling'in yüzeyleri de eklene-rek, dağılarak ve yeniden biçimlenerek oluşuyor.

Ancak Bowling için asıl konu, kaosu bütünüyle serbest bırakmak değil. Hicks, kaosa hakkını teslim ettikten sonra yeniden düzen aradığımızı vurgularken Bowling'in de kaosu serbest bıraktığını, ardından onun içinden bir düzen çıkarmaya yöneldiğini söylüyor. Sanatçının geometriye duyduğu ilgi tam da burada önem kazanıyor. Rastlantıyla ortaya çıkan yüzey, geometrik ve yapısal bir düşünceyle karşılaşıyor; kontrol ile kontrolsüzlük birbirini ortadan kaldırmak yerine aynı resmin içinde birlikte var oluyor.

ESERLERDE YAPISAL ARAYIŞ

Bowling'in resimden heykele uzanan pratiğinde de bu yapısal arayış devam ediyor. Hicks'e göre sanatçının heykellerinde açıkça görülen geometri tutkusu, aslında resimlerinin altında yatan yapıyı kavrama arzusuyla ilişkili. Bowling yaratım anında önceden belirlenmiş tek bir yolu izlemek yerine, ilerledikçe yönünü buluyor.

Belki serginin Bowling'e ilişkin en güçlü önerisi de burada yatıyor: Resim bitmiş, değişmez bir nesne olmaktan çok; sürekli yaratılan, bozulan, yeniden kurulan ve kendi olasılıklarını arayan bir alan hâline geliyor.

Bowling'in pratiğinde disiplin ile serbestlik arasındaki denge, bu ikiliği oldukça iyi özetliyor. Resimlerdeki renk alanları ve kesintiler bir yandan sıkı bir yapıya bağlı kalırken diğer yandan kaosa ve beklenmedik olana açık duruyor.

Bu nedenle yaratım ve yıkım yalnızca Bowling, Bacon ve Willing arasındaki sanatsal ilişkileri anlatmıyor. Sergi daha temel bir soruyu açık bırakıyor: Bir yapıt ne zaman tamamlanır? Yoksa yaratmak, bir ölçüde sürekli vazgeçmek, bozmak ve yeniden başlamak anlamına mı gelir? Hicks'in sergi boyunca izini sürdüğü o ince çizgi tam da burada belirginleşiyor: Yaratım ile yıkım birbirinin karşıtı değil, aynı sürecin birbirini mümkün kılan iki hareketine dönüşüyor

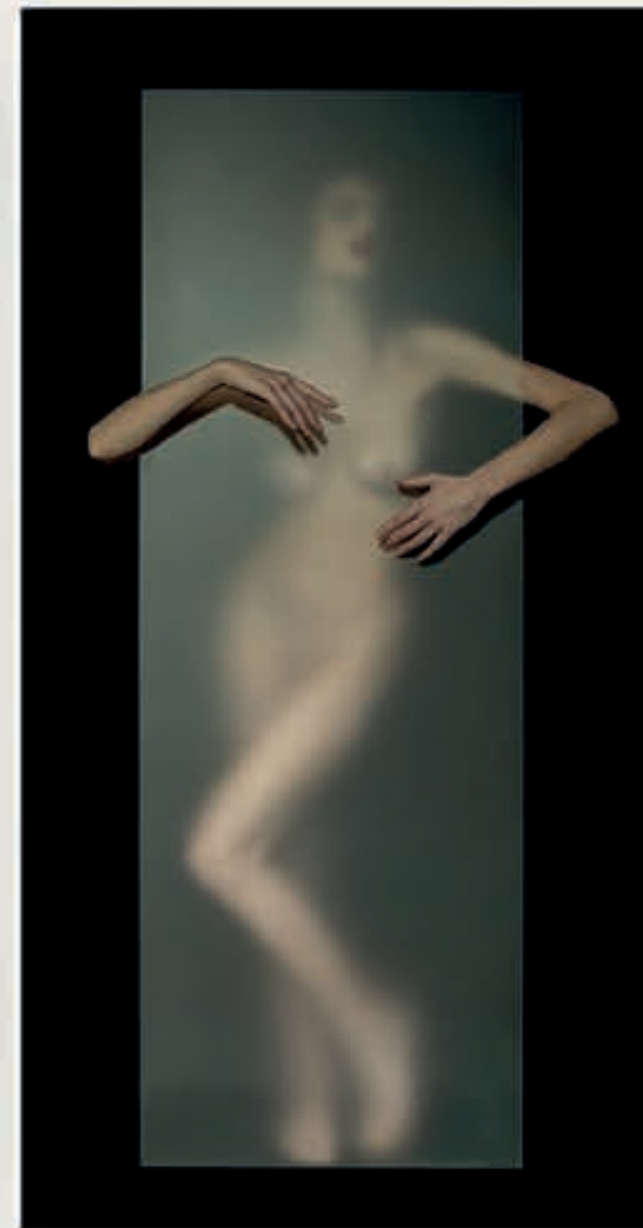


CANAN SAVAŞ

ÇAKAL DÜĞÜNÜ

18.09.2026 - 18.10.2026

MUSE CONTEMPORARY SANAT GALERİSİ
Aydın Sokak No:12 K:1 Nispetiye
Beşiktaş - İSTANBUL



STAND B158
HALL B

www.musecontemporary.com

CONTEMPORARY İSTANBUL 2026
23 - 27 EYLÜL

TERSANE İSTANBUL

Perili Köşk'ü Hayaletler “ele geçirirse”

Perili Köşk'ü bu sefer geçmişin hayaletleri değil, teknolojinin görünmez varlıkları ele geçiriyor. Borusan Contemporary'nin yeni koleksiyon sergisi **Perili**'yi küratörü Kumru Eren'le, Perili Köşk'ün bu kez tam olarak kimler tarafından “ele geçirildiğini” konuştuk.

ŞEBNEM KIRMACI

Yapay zekâ, veri teknolojileri ve dijital kültür çağında bir koleksiyon geçmişe döntüp baktığında ne görür? Borusan Contemporary'nin yeni koleksiyon sergisi **Perili** insan figürünün silinip yeniden belirdiği Kemal Önsoy desenlerinden, yapay zekânın doğayı yeniden kurduğu Memo Akten işlerine uzanırken, teknolojinin yalnızca yeni imgeler üretmediğini; gerçeklik, bellek ve insanın dünyadaki yerini yeniden tarif ettiğini söylüyor. Küratörü Kumru Eren'le, Perili Köşk'ün bu kez tam olarak kimler tarafından “ele geçirildiğini” konuştuk.

Borusan Contemporary'nin koleksiyonu 800'ün üzerinde esere ulaşmış durumda ve yeni medya, video, yazılım, ışık gibi alanlarda güçlü bir birliğe sahip. Bu sergiyi hazırlarken koleksiyonun kendisi hakkında yeni fark ettiğiniz bir şey oldu mu? Bu sergi benim için başlı başına bir keşif süreciydi. 90'lı yıllardan bu yana koleksiyonun nasıl bir düşünsel izleğe yaslandığını görmek ve eserler arasındaki ilişkileri yeni bir bakışla okumak; miras ile nispeten yakın bir tarihte örülmeye başlayan yeni medya ve veri teknolojisi hattının keşittiği ortak anlatılar üzerine düşünmek, benim kadar tüm ekibin de koleksiyona bakışını tazeledi.

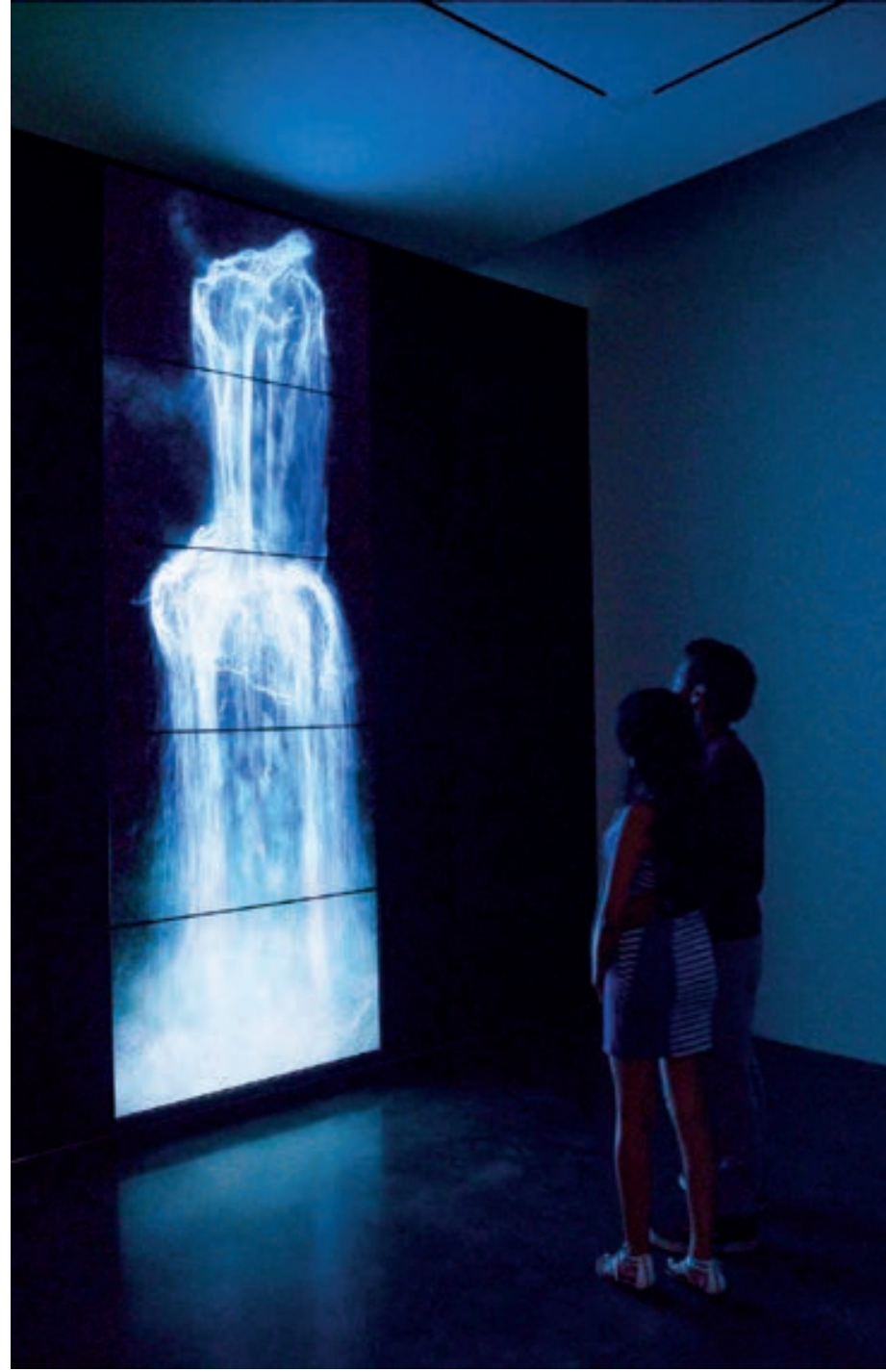
Bu süreçte koleksiyonu yeni bir düşünme hattı üzerinden ele almaya başladığımızı fark ettik. Medyumdan bağımsız olarak Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nun, son otuz yılda değişim immesi artan ifade biçimlerine tanıklık ederek dünyayı görme ve algılayma biçimlerimiz üzerine güçlü bir bellek sunduğunu söyleyebilirim.

Kemal Önsoy çok farklı bir üretim pratiğine sahip bir sanatçı. Önsoy'un işleri sizin kurduğunuz anlatıda neyi mümkün kılıyor? Kemal Önsoy'un sergi kapsamındaki yer verdiğimiz eserleri, Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nun en eski bileşenlerinden. Serginin temel anlatısı, medyumdan bağımsız olarak insan sonrası konuştuğumuz bir dünyanın estetik önermeleri içinde, yine insanı aramaktır.

Dolayısıyla izleyicinin sergiyi öncelikle pratiklerden bağımsız olarak ele almasını, herhangi bir medyumla kahramanlaştırmadan, desen gibi en temel pratiklerden biri üzerinden görme biçimleri aracılığıyla sergiye yaklaşmasını istedik. Diğer taraftan, Kemal Önsoy'un genel pratiğinden de farklılaşan ve sergide yer alan diğer tüm eserlerde karşımıza çıkmayan öge olan “insan” ile başlamak; yeni temsil biçimleri içinde izleyicinin varlığının da serginin bir ögesi olarak düşünülmesi gerektiği kurgusuyla tasarladım.

Kemal Önsoy'un sergi içerisinde yer verdiğimiz desen çalışmaları oldukça erken dönemine, 1979 ila 1984 yılları arasında, hatta Akademi Dönemi'ne uzanıyor. Figür ile soyutlama arasında gidip gelen, figürlerin yer yer silindiği, bozulduğu ya da geride kalan biçimlerin yeni yüzeylerde varlığını sürdürdüğü kâğıt işlerinde, geçmişten bugüne taşınan hayaletler gibi kaybolmayan figürlerin varlığına tanıklık ediyoruz.

Desenler ile başlayan yolculuk, sergi boyunca birbirinden farklı medyum ve tekniklerle imgelerin değiştiği ama izlerin kaybolmadığı bir dünyaya açılarak, günümüzün görme, algılayma ve anımsama biçimleri üzerine düşünmeye davet ediyor.



TEMLAB UNIVERSE OF WATER PARTICLES 2013



Borusan Contemporary Direktörü Dr. Kumru Eren

Sergi Borusan Contemporary'nin koleksiyonundan oluşuyor. Küratör olarak önce bir fikir oluşturup koleksiyondan buna karşılık gelen işleri mi seçtiniz, yoksa koleksiyondaki işler sizi bu serginin fikrine mi götürdü? Aslında Möbius şeridi gibi birbirine dönüşen bir süreçten söz edebiliriz. Öncelikle sergi kurgusunu etkileyen en önemli unsur sergi mekânıydı. Borusan Contemporary'deki hibrit yapımızda genellikle koleksiyon sergilerine ofis ve Perili Köşk'ün ortak alanlarında yer veriyorduk. Ancak bu kez farklı olarak, galeri alanlarına yayılan, tüm sunum ve mimari öğeleriyle mekânı yeniden yorumlayan kapsayıcı bir deneyim alanı yaratmak fikrinden yola çıktık. Biçim ve içerik, eşzamanlı olarak birbirini besleyerek gelişti.

Perili Köşk'ün fiziksel ve tarihsel karakteri serginin başlığıyla çok doğrudan ilişki kuruyor. Sergiyi başka bir binada yapıyor olsaydınız aynı sergiyi kurar mıydınız, yoksa Perili Köşk'ün kendisi serginin düşüncesini değiştirdi mi?

Sergi yapmak, fiziksel mekân içerisinde yer hikâye anlatımı biçimidir. Mekânın kendisi, elbette Yusuf Ziya Paşa Köşkü gibi kendine ait belleği olan bir yapı olduğunda, içerisinde kurgulanan öykü

şekillendirmediğini söyleyemeyiz.

Binaya yakıştırılan hayalet söylencesi, elbette farklı bir düşünsel kapıyı araladı. Kavramsal gerçevede baş vurduğumuz Jacques Derrida'nın hauntology kavramında “hayaletin yalnızca geri dönen değil, henüz gelmemiş olan” şeklindeki tanımlaması, günümüz yapay zekâ teknolojisinin tekin-sizliği ile harikulade şekilde örtüştü.

Teknolojinin bize musallat olduğu fikri, binaya dair tekinsiz öyküyle iç içe geçti. Bu nedenle bu sergi farklı bir mekânda kurulsaydı aynı düşünsel katmanları yakalayamazdı diye düşünüyorum.

Memo Akten'in Dalgalar 2.0: Toprak içinde yapay zekâ, doğaya ait görüntüleri yeniden kurarken aynı zamanda kendi görme biçimini de ortaya koyuyor. Bu işi serginin ana bütünlüğü içinde nereye konumlandırıyorsunuz? Koleksiyonumuzun yeni alımları arasında yer alan Memo Akten'in yapay zekâ aracılığıyla ürettiği Dalgalar serisinden Dalgalar 2.0: Toprak video yerleştirmesini, Perili | Haunted kapsamında sergileyebilmek son derece sevindirici.

Serginin galeri alanlarındaki yerleşimine baktığınızda, bu enstalasyonun geniş mekânsal çerçevede yer aldığı ikinci kat galerilerinin daha ziyade doğa temsillerini içerdiğini; dolayısıyla izleyici için de adeta bir doğa-insan-teknoloji korelasyonuna yönelik önermeler sunduğunu görebilirsiniz.

Memo Akten, bu serisinde okyanuslar üzerine yaptığı araştırmayı zamanla metaforik bir bağlama çekerek farklı bir temsil ilişkisi yaratıyor. Sergide yer alan yerleştirmelerin çoğunun böyle bir izlekte yer alması da dolayısıyla sürpriz değil.

MoMA'nın 27 Eylül'de açacağı Full Disclosure: The Edge of Information Design, veri, algoritmalar, makine öğrenmesi ve yapay zekânın dünyayı nasıl görme ve anlamlandırma biçimimizi değiştirdiğine odaklanıyor. “Haunted”'ı bu yeni uluslararası sergi hattının içinde nereye yerleştiriyorsunuz; sizin serginizin bu tartışmaya getirdiği özgün bakış ne? Sergiyi izlemek henüz mümkün değil, ancak araştırabildiğim kadarıyla Full Disclosure: The Edge of Information Design, MoMA'nın Mimarlık ve Tasarım Departmanı tarafından düzenleniyor. Bu ipucu, serginin enformasyon tasarımı objelerinin sergilenmesinin ötesinde, daha işlevsel bir doğası olduğunu düşündürüyor.

Materyal anlamda, iki serginin kesişim noktasını analog ve dijital işlerin bir arada sunulması olarak görebiliriz. Haunted'da Kemal Önsoy'un figüratif betimleme ile soyutlama arasında gidip gelen eskizleriyle, 21. yüzyılın önde gelen yeni medya sanatçıları ve sanatçı kolektiflerinden dijital bir seçkiyi bir araya getiriyoruz.

Teknoloji tabanlı tasarım ve sanat üretiminin, soyutlamanın yeni bir biçimi olduğu fikrinde hemfikir olduğumuzu söyleyebiliriz.

Düşünsel olarak ise Haunted, insan odaklı Batı sanat tarihinden insan-sonrası estetiğe uzanırken geçmişle de tümüyle silemediğimizizin altını çiziyor. MoMA'daki sergide insan merkezli yaklaşım ile veri odaklı işler daha net ayrışırken, biz tam da bu “gri” alanda yeni bir söylemle tartışmaya katılıyoruz.

Bu gri alanın temelinde, bilgiyi haritalama pratiğinin, sergi metninde de bahsedildiği üzere-kozmo-lojik haritalardan mağara çizimlerine kadar uzanan geçmişle, soyut düşünce kadar eski olması fikri yatıyor.

Bugün görüntü üretmek hiç olmadığı kadar kolay; ama o görüntünün arkasındaki veri, algoritma ve seçimleri görmek hiç olmadığı kadar zor. Perili'yi kurarken bu çelişkiyi serginin merkezine koydunuz mu? Perili sergi içerisinde fısıltıların duyabileceğiniz bir “ele geçirilme” hadisesini anlatıyor. Bu ele geçirilme hâli, sanatçının üretirken girdiği vecd hâlini olduğu kadar, teknoloji aracılığıyla üretilen sanatın “ampirik” durumunun aslında teknoloji tarafından ele geçirilmiş oluşumzula ilişkisine bakmayı öneriyor.

Hâlihazırda tekinsizlik ile aşkanklık, esrime ile deney, görüntü ile iz ve yokluk ile mevcudiyet arasında gelişen gerilimli bir alanı işaret ederken; Antik Yunan'dan bugüne Batı düşüncesi ve tarihinin merkezine insanı alan bakışın, yapay zekâ aracılığıyla kırılabilirliği tartışmasını da gündeme getiriyor.



rhmm

TÜRKİYE
İŞ BANKASI
RESİM
HEYKEL
MÜZESİ

ARKAS
SANAT



Sergi, 26 Eylül'den itibaren ziyaret edilebilir.

İstiklal Cad. No: 144 Beyoğlu İstanbul

📺 📱 🌐 📷 📺 📱 / issanat | issanat.com.tr

Kraliyet Ailesinden bir Sanatçı

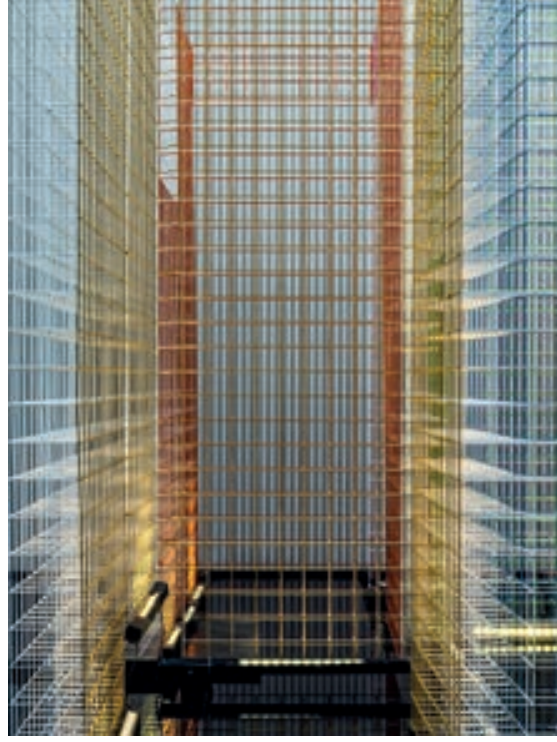
Rashid Al Khalifa



Rashid Al Khalifa, Inhabited Crate - Multicolored, 2026, Galvanized Steel Mesh, 480 x 380 x 300 cm. Photo courtesy of the artist and RAK Art Collection, Saar, Bahrain.



Rashid Al Khalifa, Inhabited Crato - Multicolored, 2026, Galvanized Steel Mesh, 480 x 380 x 300 cm. Photo courtesy of the artist and RAK Art Collection, Saar, Bahrain.



Rashid Al Khalifa, Inhabited Crate - Multicolored, 2026, Galvanized Steel Mesh, 480 x 380 x 300 cm. Photo courtesy of the artist and RAK Art Collection, Saar, Bahrain.

Bahreynli sanatçı Rashid Al Khalifa, **Inhabited Crate – Multicolored** adlı işi ile CI kapsamında Tersane İstanbul'a geliyor. Ancak Kraliyet ailesinin bir üyesi, sanat yöneticisi ve kültür hamisi olarak konumu, onun sanatını Körfez'de sanat üretiminin nasıl şekillendiğine ilişkin daha geniş bir bağlamın içine de yerleştiriyor.

Bahreynli sanatçı CI kapsamında dev yerleştirmesiyle Tersane'de. Çelik ağ, renk, ışık ve hareket üzerinden çalışan yerleştirme, sanatçının uzun yıllardır sürdürdüğü geometri ve mekân araştırmasını kamusal bir deneyime dönüştürüyor. Ancak Al Khalifa'nın pratiğini yalnızca "Doğu ile Batı'yı buluşturan" estetik bir dil olarak okumak yetersiz: Kraliyet ailesinin bir üyesi, sanat yöneticisi ve kültür hamisi olarak konumu, onun sanatını Körfez'de sanat üretiminin nasıl şekillendiğine ilişkin daha geniş bir bağlamın içine de yerleştiriyor.

BİR NESNEDEN ÇOK, İÇİNE GİRİLEN BİR YAPI

Rashid Al Khalifa'nın **Inhabited Crate – Multicolored** adlı yerleştirmesi, ilk bakışta oldukça basit bir fikrin üzerine kurulmuş görünüyor: Çelik ağlardan oluşturulmuş geometrik bir yapı, renklerle kaplanıyor ve izleyicinin içine girmesine izin veriyor. Ancak sanatçının uzun kariyerine bakıldığında bu yapı, anlık bir biçimsel deneme olmaktan çok, yıllardır geliştirdiği araştırmaların devamı olarak okunabilir.

1952'de Bahreyn'de doğan Al Khalifa, sanat eğitimi İngiltere'de sürdürdükten sonra manzara ve figüratif resimden soyutlamaya, renk alanı çalışmalarından üç boyutlu ve mimari formlara doğru ilerledi. Özellikle 2000'lerden itibaren geliştirdiği dışbükey yüzeyler, ışığın ve rengin resim yüzeyi üzerindeki davranışını değiştirdi. Daha sonra alüminyum, krom, çelik ve geometrik ağ yapıları kullanarak resmin sınırlarını fiziksel olarak genişletmeye başladı.

Bu dönüşümün önemli noktalarından biri 2010'da Bahrain National Museum'da gerçekleştirilen **Convex: A New Perspective** sergisiydi. Al Khalifa'nın kendi pratiğine ilişkin anlatısında da görülebileceği gibi, düz resim yüzeyi giderek onun için yeterli olmamaya başladı; yüzeyin ışıkla, çevreyle ve izleyiciyle ilişkisi eserin kendisinin parçasına dönüştü.

Bu açıdan **Inhabited Crate**'i bir "heykel" olarak tanımlamak biraz eksik kalıyor. Yapı, seyredilmekten çok içinde bulunulmak üzere tasarlanmış. Çelik ağı geçirgenliği, içerisi ve dışarı arasındaki sınır ortadan kaldırıyor; izleyici hareket ettikçe yapı farklı açılardan görünür hale geliyor. Işık ve gölge de yapının sabit olmayan elemanlarına dönüşüyor.

Sanatçının önceki **Parametric, Spectrum ve Wave** dizilerinde de benzer bir araştırma var: Geometrik yapı, ışığın ve gölgenin etkisiyle statik olmaktan çıkıyor. Al Khalifa, kendi açıklamalarında bu çalışmaları İslam mimarisin-

deki geometrik düzenliyor, özellikle de mashrabiya'nın geçirgenlik, gölge, mahremiyet ve hava akışı gibi özellikleriyle ilişkilendiriyor.

Izgara neden önemli? **Inhabited Crate**'in en dikkat çekici taraflarından biri, izgarayı yalnızca estetik bir motif olarak kullanmaması.

Modernist sanat ve mimarlıkta izgara; düzen, tekrar, ölçü, rasyonalite ve kontrol fikrinin en güçlü biçimlerinden biridir. Al Khalifa ise bu katı sistemi geçirgen hale getiriyor. Izgara artık bir yüzeyi bölmek için değil, bir hacmi tanımlamak için kullanılıyor. Böylece düzen ile hareket, sınır ile açıklık, yapı ile boşluk aynı anda devreye giriyor.

Bu noktada sanatçının mashrabiya'ya yaptığı gönderme de önem kazanıyor. Mashrabiya, geleneksel Orta Doğu mimarisinde dışarıyla ilişkiyi tamamen kesmeden mahremiyet, gölge ve hava dolaşımı sağlayan bir mimari elemandı. Al Khalifa'nın çalışmasında da benzer bir paradoks var: Yapı belirgin bir sınır oluşturuyor ama bu sınır aynı zamanda geçirgen.

Dolayısıyla burada "gelenek ile moderniteyi buluşturuyor" gibi sık kullanılan ve fazla kolay bir tanımlama yerine daha somut bir şey söylemek mümkün: Sanatçı, geleneksel bir mekânsal prensibi çağdaş geometrik ve endüstriyel bir dille tercüme ediyor.

Tersane ile gerçekten ne kadar ilişkili? İstanbul'daki sunumun en fazla üzerinde durulması gereken taraflarından biri de bu.

Tersane-i Âmire gerçekten de İstanbul'un en önemli endüstriyel ve denizcilik miraslarından biri. Fatih Sultan Mehmed döneminde temelleri atılan Halic tersanesi, 16. ve 17. yüzyıllarda büyük bir gemi inşa merkezi haline geldi ve Osmanlı deniz gücünün gelişiminde merkezi rol oynadı.

Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir ayrımdır.

Inhabited Crate yalnızca İstanbul için tasarlanmış bir çalışma değil. Al Khalifa'nın 2026'daki **Inhabited Crate** çalışması Venedik'teki **European Cultural Centre**'nin **Personal Structures – Confluences** sergisinde de yer alıyor. Oradaki çalışma 400 x 400 x 400 cm ölçülerinde ve farklı bir renk/form uygulamasına sahip. İstanbul'daki **Multicolored** versiyonu ise 480 x 380 x 300 cm ölçülerinde.

Bu nedenle Tersane ile kurulan ilişkiyi "eser Tersane için yaratıldı" şeklinde değil, **eserin mevcut mekâna yeni bir anlam ilişkisi kurması** olarak okumak daha doğru.

Bu aynı zamanda daha ilginç bir

soru ortaya çıkıyor: Al Khalifa'nın geometrik ve geçirgen yapısı, gerçekten Tersane'nin tarihsel hafızasıyla nasıl karşılaşıyor? Yoksa tarihsel mekân, çağdaş sanat eserine güçlü bir fon sağlayan bir sahne olarak mı kalıyor?

Bu sorunun cevabı, yerleştirmenin kendisinden çok izleyicinin mekânda geçirdiği deneyimde ortaya çıkabilir.

Kraliyet Ailesinin bir üyesi

Rashid Al Khalifa'nın biyografisini yalnızca sergi kataloğundaki başarı listesi üzerinden okumak da eksik olur.

Al Khalifa, Bahreyn kraliyet ailesinin bir üyesi. Aynı zamanda 1983'te Bahrain Arts Society'nin kuruluşunda rol aldı ve uzun süre kurumun başkanlığını yaptı. 2021'de Bahreyn Kralı Hamad bin Isa Al Khalifa'nın kararnamesiyle kurulan National Council for Arts'ın başkanlığına getirildi. Bahreyn'in kültür otoritesi de onu bu görevle tanımlıyor.

Sanatçı daha önce hükümette de görev yaptı; turizm ve arkeoloji alanında ve ardından İçişleri Bakanlığı'nda üst düzey görevler üstlendi. Bu nedenle sanat üretimi ile kültürel politika arasındaki ilişki onun biyografisinde sıradışı ölçüde iç içe.

Bu durum onun sanatını değersizleştiren bir ayrıntı değil; tam tersine, sanatını anlamak için önemli bir bağlam.

The Art Newspaper, 2018'de Londra'daki Saatchi Gallery'deki **Penumbra: Textured Shadow, Coloured Light** sergisi vesilesiyle Al Khalifa'nın "royal artist" konumunu tartışmış ve bu konunun hem avantaj hem dezavantaj yaratabileceğine dikkat çekmişti. Yazı, sanatçının Bahreyn'deki sanat ortamının gelişimine katkısı teslim ederken, kraliyet kimliğinin aynı zamanda sanatçıyı yerel sanat sistemi'nin güç ilişkilerinden tamamen bağımsız düşüncemeyi zorlaştırdığını savunuyordu.

Bu bağlam bugün daha da ilginç. Çünkü Körfez'de sanat son yirmi yılda yalnızca galeriler ve müzeler aracılığıyla değil, devletler, vakıflar, kraliyet aileleri, koleksiyoncular ve yeni kültür kurumları üzerinden de büyüdü. Al Khalifa bu dönüşümün hem sanatçısı hem de aktörlerinden biri.

Dolayısıyla **Inhabited Crate**'e bakarken yalnızca "renkli bir geometrik yapı" diye okumamak en doğrusu. Yapının arkasında, Bahreyn'in modern sanat tarihinin oluşumuna aktif biçimde katılmış bir sanatçının yarım yüzyıl aşkın pratiği bulunuyor.

VENEDİK'TEN İSTANBUL'A Al Khalifa'nın uluslararası görünürlüğünde 2015 Venedik Bienali önemli bir dönemeçti.

Sanatçı 56. Venedik Bienali bağlamında hem **Nomi/Names** sergisinde hem de **In the Eye of the Thunderstorm: Effervescent Practices from the Arab World & South Asia** adlı resmi yan etkinlikte yer aldı. Bienal'in kendi arşivinde **Eye of the Thunderstorm** resmi collateral event olarak listelenirken, dönemin *The National* gazetesi de sergiyi Arap dünyası ve Güney Asya'dan sanatçıların yer aldığı bir yan etkinlik olarak haberleştirmişti.

Daha sonra Londra'daki Saatchi Gallery'deki kişisel sergisi **Penumbra** ve 2023'te Giza Piramitleri önündeki **Forever is Now** adını verdiği projeler, onun resimden mimari ölçüğe doğru genişleyen pratiğini görünür kıldı.

2026'da ise aynı **Inhabited Crate** fikrinin Venedik'teki **Personal Structures** kapsamında yeniden karşımıza çıkması önemli. İstanbul'daki **Multicolored** versiyonu böylece sanatçının yeni bir döneminin parçası olarak okunabilir: artık mesele yalnızca resmin yüzeyini dönüştürmek değil, izleyicinin içine girebileceği bir hacim yaratmak.

Asıl mesele: görmek mi, içinde olmak mı?

Al Khalifa'nın çalışmalarında yıllardır devam eden bir hareket var: resim yüzeyinden mekâna doğru bir açılma.

Önce manzara, Sonra soyutlama geldi. Ardından dışbükey yüzeyler, yansımalar, alüminyum ve krom. Sonunda resim, duvara asılı bir nesne olmaktan çıkıp ışıkla ve çevresiyle ilişkiye giren üç boyutlu bir yapıya dönüştü.

Inhabited Crate – Multicolored bu dönüşümün oldukça açık bir örneği.

İşin başarısı yalnızca biçimsel olarak ne kadar etkileyici görüldüğünde değil, izleyiciyi gerçekten algısını değiştirmeye zorlayıp zorlamadığında yatıyor. Yapının içine girdiğinde izleyici artık dışarıdan baktığı bir nesnenin karşısında değil. Kendi bedeni, gölgesi, hareketi ve bakış açısı eserin algılanma biçimine dahil oluyor.

Belki de Al Khalifa'nın bugün geldiği noktanın en doğru tanımı bu: **resim yapmaktan vazgeçmeden, resmi bir mekân deneyimine dönüştürmek.**

İstanbul'daki Tersane ise bu dönüşümü sunmak için güçlü bir ortam sunuyor. Çünkü burada çağdaş sanat yalnızca tarihsel bir yapının içine yerleştirilmiyor; endüstriyel üretim, mühendislik, denizcilik ve mimarlıkta yüklü bir mekânın içine yeni bir yapı kuruyor.

Bu karşılaşmanın gerçekten ne söylediğini. eserin kendisi ve izleyicinin deneyimi belirleyecek.



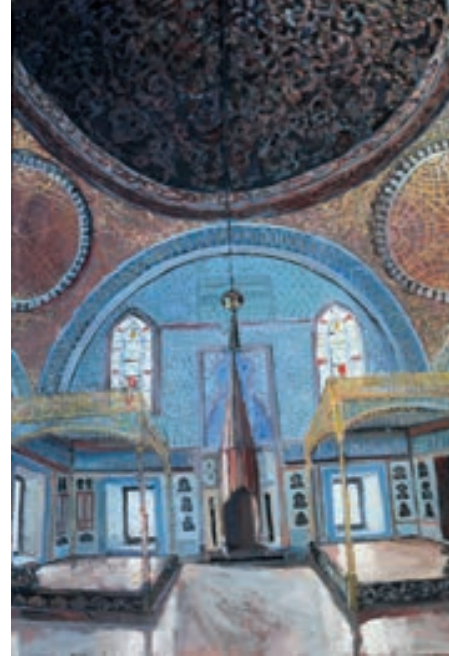
İstanbul'un Işığı Londra'da

Bir İrlandalı ressamın gözünden Topkapı Sarayı, Rüstem Paşa Camii, Kapalıçarşı, yalı odaları ve gündelik hayat... Şule Gazioglu Gallery, Londra'daki ilk sergisini Hector McDonnell'in İstanbul'un silüetinden çok iç mekânlarına ve ışığına bakan resimleriyle açıyor.

ŞEBNEM KIRMACI



Hector McDonnell, Grand Bazaar Restaurant, Courtesy of Sule Gazioglu Gallery.



Hector McDonnell, Sultan's Chamber in the Harem, Courtesy of Sule Gazioglu Gallery.



Hector McDonnell, Fish Market with Seabirds, Courtesy of Sule Gazioglu Gallery.

İstanbul'un Londra'da yeniden anlatılmasının pek çok yolu var: Boğaz, camiler, silüet, tarihi yapılar... İrlandalı ressam Hector McDonnell ise İstanbul's Light sergisinde başka bir İstanbul'un izini sürüyor. Şehrin en tanınan görüntülerinin ötesine geçen sanatçı; odalara, merdivenlere, mut-faklara, kafelere, otel salonlarına ve insanların yaşadığı mekânlara bakıyor. Şule Gazioglu Gallery'nin Londra'daki ilk sergisi olan İstanbul's Light, 21-26 Eylül 2026 tarihleri arasında St James's bölgesindeki Gallery 8'de gerçekleştirilecek. Şule Gazioglu'nun

küratörlüğünde ve Winsor Birch işbirliğiyle hazırlanan sergi, 1947 Belfast doğumlu McDonnell'in İstanbul'a ilişkin resimlerini bir araya getiriyor. Gallery 8, Londra'nın sanat ve galeriler açısından tarihsel olarak önemli bölgelerinden St James's'te, Duke Street üzerinde bulunuyor. McDonnell'in pratiği açısından kent, yalnızca mimari bir görüntü değil. Sanatçı uzun kariyeri boyunca mimari, peyzaj, portre ve gündelik hayatı resimlerinin merkezine aldı; kentlerin karakterini özellikle ışıkla değişen anları üzerinden kaydetti. 2003-2004 yıllarında Belfast'taki

Ulster Museum'da gerçekleştirilen retrospektifi de sanatçının uzun soluklu kariyerinin önemli duraklarından biriydi.

İstanbul's Lightın İstanbul'a bakışı da bu nedenle bir "şehir kartpostalı" üretme arzusundan uzak duruyor. Topkapı Sarayı, Rüstem Paşa Camii ve Kapalıçarşı gibi tarihi mekânlar resimlerde yer alsa da, serginin asıl dikkat çekici tarafı İstanbul'un gündelik ve mahrem alanlarına yönelmesi. McDonnell

için şehir, yalnızca dışarıdan görülen bir mimari bütünlük değil; insanların yaşadığı, nesnelerin biriktiği ve ışığın mekânın karakterini sürekli değiştirdiği bir ortam.

Bu yaklaşımın İstanbul resim geleneğiyle de ilginç bir ilişkisi var. Hoca Ali Rıza ve Feyhaman Duran'ın İstanbul'a ve gündelik hayata yönelik bakışlarıyla doğrudan bir devamlılık iddiası kurmak yerine, McDonnell'in resimlerinin benzer biçimde şehir deneyiminin iç mekânları-

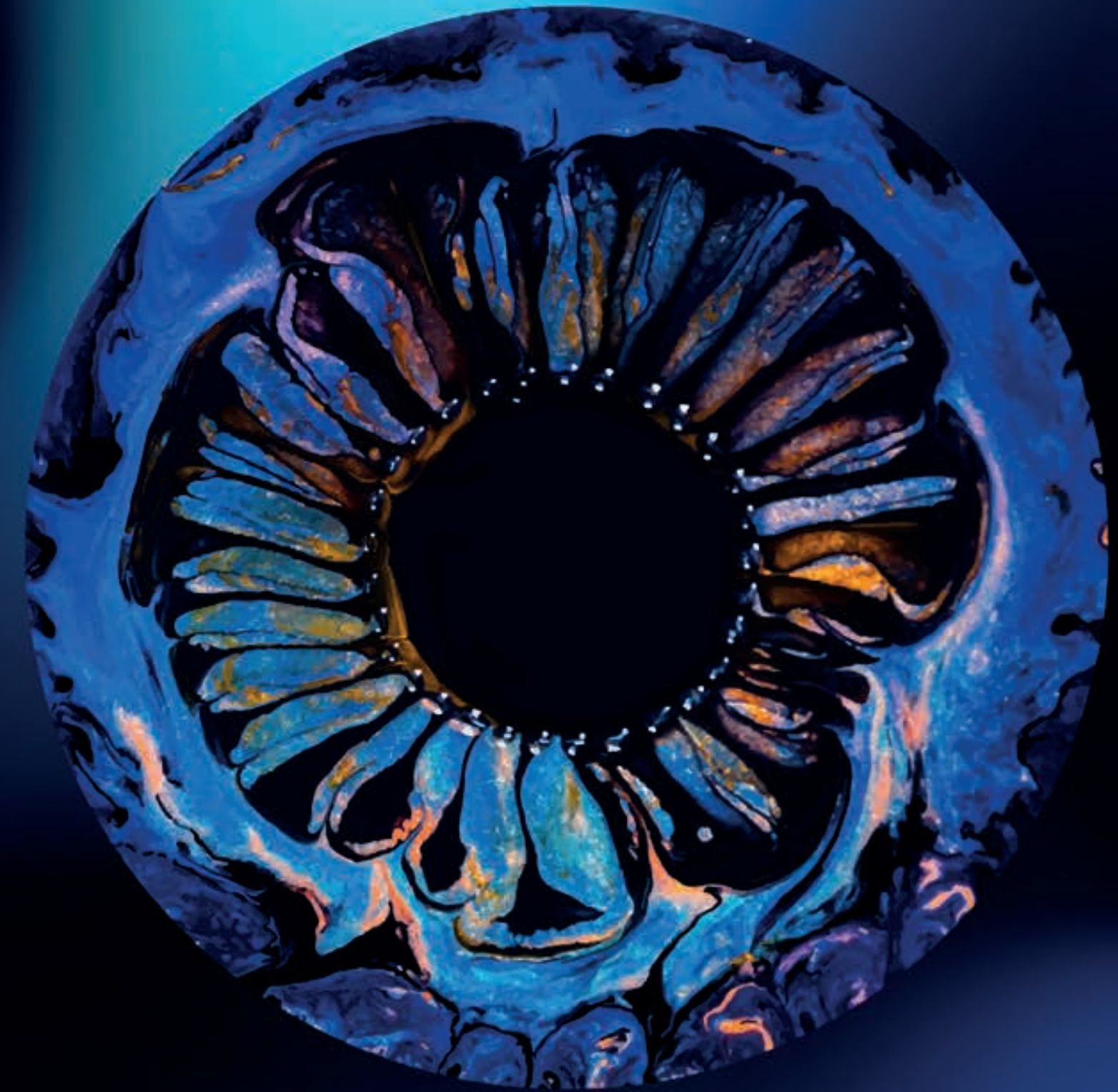
na ve gündelik hayatına yöneldiğini söylemek daha doğru. McDonnell bu İstanbul geleneğini yeniden üretmiyor; şehri kendi resim dili ve kişisel deneyimi içinde yeniden kuruyor.

Şule Gazioglu Gallery, İstanbul'daki programını son yıllarda uluslararası platformlara taşımış Galerî, Photo London'ın Discovery bölümüne 2025'te Annette Louise Solakoğlu'nun İstanbul fotoğraflarıyla, 2026'da ise Ci Demi'nin çalışmalarıyla katılmış. İstanbul's Light, bu uluslararası görünürlüğün ardından galerinin Londra'da gerçekleştirdiği ilk bağımsız sergi olma niteliğini taşıyor.

Serginin merkezinde İstanbul'un ışığı var; ancak bu ışık Boğaz'a ya da şehrin büyük manzaralarına düşen romantik bir görüntü olarak ele alınmıyor. McDonnell'in resimlerinde ışık, mekânların hafızasını ve atmosferini değiştiren bir unsur. Bir odanın içinden gelen gün ışığı, bir merdivendeki gölge ya da bir iç mekândaki yansıma, İstanbul'u tanımlayan büyük anlatıların dışında başka bir şehir deneyimi öneriyor.

Şule Gazioglu Gallery'nin Londra açılımı böylece yalnızca yeni bir şehirde düzenlenen ilk sergiden ibaret değil. İstanbul's Light, İstanbul'u Londra'ya taşıırken, şehrin en çok tanınan görüntülerini değil; bir ressamın belleğinde kalan odaları, ışığı ve gündelik hayatı öne çıkarıyor.

Her Bakışta Bir İlham!



23-27 Eylül 2026

Sanatın her karşılaşmada başka bir hikaye anlattığı, farklı dünyaları bir araya getirdiği **Contemporary İstanbul**'da bu yıl da birlikteyiz.

Amerikan Hastanesi olarak **Sağlık Partnerliği** ile bu özel buluşmanın bir parçası olmaktan mutluluk duyuyoruz.

AMERİKAN
HASTANESİ

ci contemporary
istanbul

Jaume Plensa'nın Juana'sı Haliç'te



Jaume Plensa'nın yaklaşık yedi metrelik Juana heykeli, Tersane İstanbul'un sahil hattında İstanbul'la karşılaşıyor. İnsan yüzünü yıllardır heykelinin merkezine alan sanatçı için bu kez mesele yalnızca bir figürü kente yerleştirmek değil; yüzü, Haliç'in tarihsel ve endüstriyel belleğinin karşısına çıkarmak.

ARTDOG İSTANBUL

Jaume Plensa'nın heykellerinde insan yüzü ilk bakışta en kolay okunur unsur olabilir. Ancak sanatçının işlerini yalnızca *büyük insan başları* üzerinden okumak, pratiğinin asıl meselesini ıskalamak anlamına geliyor. Plensa, yüzü bir portre olmaktan çıkıp ölçek, sessizlik, dil, hafıza ve mekân arasında dolaşan bir forma dönüştürüyor.

1955'te Barcelona'da doğan sanatçı, Llotja School of Art and Design ile Sant Jordi School of Fine Arts'ta eğitim aldı. 1980'de Barcelona'daki ilk sergisinden bu yana Avrupa ve Amerika'da farklı dönemlerde yaşayıp çalıştı; bugün Barcelona'da üretimini sürdürüyor. Şimdi bu yüzlerden biri İstanbul'da.

Plensa'nın 2025 tarihli Juana'sı, Tersane İstanbul'un Haliç kıyısındaki sahil hattına yerleştirildi. Yaklaşık yedi metre yüksekliğindeki dökme demir heykel, Ağustos 2026'nın sonundan Şubat 2027'ye kadar burada görülebilecek. *Juana*, Plensa'nın İstanbul'da kamusal alanda sergilenen ilk eseri.

BİR YÜZ, AMA BİR PORTRİ DEĞİL *Juana*'nın yüzü kapalı gözleriyle dış dünyadan çok içeride olan bir hâli çağrıştırıyor. Bu, Plensa'nın son dönem işlerinde sıkça başvurduğu bir yaklaşım. Sanatçı, insan figürünü belirli bir kişiliğin temsili olmaktan çıkarak daha anonim, daha kolektif bir insan imgesine dönüştürüyor.

Bu nedenle *Juana*'yı Haliç'e yerleştirilmiş dev bir portre olarak görmek yerine, bir insan ölçüsünün kent ölçeğiyle karşılaşması olarak düşünmek daha anlamlı.

Plensa'nın kamusal alandaki işlerinin önemli tarafı da burada ortaya çıkıyor. Heykel, müze salonunda önünden geçen bir nesne olmaktan çıkıyor; izleyicinin yürüyüşünü, görüş mesafesini ve bulunduğu yerle ilişkisini değiştiriyor.

Sanatçının Chicago'daki Crown Fountain'ı 2004'te Millennium Park'ta açıldığından beri bu yaklaşımın en bilinen örneklerinden biri. Madrid'de Julia ve Jersey City'de Water's Soul da insan figürü ile kamusal alan arasındaki ilişkiyi farklı ölçeklerde sürdüren işler arasında.

HALİÇ'İN KARŞISINDA BİR HEYKEL *Juana* için İstanbul'u yalnızca yeni bir sergileme noktası olarak görmek eksik kalıyor. Çünkü eserini bulunduğu yer,

İstanbul'un en yoğun tarih katmanlarından birine sahip.

Tersane İstanbul'un yer aldığı alan, Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki Tersane-i Amire'nin endüstriyel mirasıyla ilişkili. Bugün ise aynı kıyı seridi, farklı mimari ve kamusal kullanımların bir araya geldiği yeni bir kentsel bölgeye dönüşüyor.

Dolayısıyla *Juana* burada nötr bir zemine yerleşmiyor. Karşısında Haliç, arkasında kentin yoğun dokusu, çevresinde ise eski tersane alanının dönüşmüş mimarisi var. Gün boyunca değişen ışık da heykelin yüzeyini ve ifadesini sürekli yeniden kuruyor.

Bu açıdan *Juana*'nın İstanbul'daki varlığı, Plensa'nın kamusal sanat pratiğinin başka bir örneği olmanın ötesine geçiyor: İstanbul'un tarihsel hafızasının karşısına, geçmişin temsil etmeyen ama ona bakan yeni bir insan figürü koyuyor.

PLENSA'NIN DÜNYASINDA SESSİZLİK

Plensa'nın sanatının ilginç taraflarından biri, eserlerinin büyüklüğü ile çıkardıkları ses arasındaki terslik.

Yedi metrelik bir yüzün doğal olarak bir gösteri nesnesine dönüşmesi beklenebilir. Plensa ise bunun tam tersine çalışıyor. Yüzleri çoğunlukla kapalı gözlü, sessiz ve hareketsiz. Bu nedenle ölçek büyüdükçe eser daha gürültülü değil, daha sessiz hale geliyor. Sanatçının üretiminde beden kadar dil de önemli. Harfler, farklı alfabeler ve kelimeler yıllardır çalışmalarının parçaları. Plensa'nın pratiğinde insan figürü, madde ve sözcüğün keşiştiği bir alan olarak belirliyor.

Bu nedenle *Juana*'nın sessizliği boş-

luk anlamına gelmiyor. Aksine, izleyicinin kendi düşüncesini yerleştirebildiği bir alan açıyor.

İSTANBUL, PLENSA'NIN ROTASINDA

Juana, Plensa'nın son yıllarda kamusal alanda devam eden üretiminin yeni duraklarından biri. Sanatçının kamusal eserleri arasında Chicago'daki Crown Fountain, Antibes'teki Nomade, Seattle'daki Echo, Madrid'deki Julia ve Jersey City'deki Water's Soul bulunuyor.

2025'te International Sculpture Center'ın Yaşam Boyu Başarı Ödülü'nü alan Plensa, bugün de kamusal sanat ve çağdaş heykel alanındaki üretimini sürdürüyor.

İstanbul'daki Juana ise bu uluslararası dolaşımın bir başka durağı olmaktan biraz daha fazlasını vaat ediyor. Çünkü Plensa'nın işi burada müze ya da galeri sınırları içinde değil, kentin kendi manzarasının içine giriyor.

Haliç kıyısında yürürken karşımıza çıkan yedi metrelik bir yüz, İstanbul'un gündelik akışını değiştirecek kadar büyük; fakat kendisini anlatmaya çalışmayacak kadar sessiz.

Belki de *Juana*'nın İstanbul'daki asıl meselesi tam olarak bu: kente yeni bir görüntü eklemekten çok, zaten baktığımız manzaraya başka türlü bakmamızı sağlamak.

Juana, Tersane İstanbul sahil hattında Ağustos 2026 sonundan Şubat 2027'ye kadar görülebilecek. Yerleştirme, Jaume Plensa Studio ve Galerie Lelong iş birliğiyle; Levent Çalışkoğlu'nun küratöryel danışmanlığı ve Contemporary İstanbul ile yürütülen diyalog doğrultusunda gerçekleştirildi.

Bu bir iş birliği yazısıdır.

EKREM YALÇINDAĞ

Dilin Çeşitliliği ya da Kendini Evinde Hissetmek
The Language of Diversity or Feels Like Home

Curated by Levent Çalışkoğlu

20 Eylül - 1 Kasım 2026

cermodern

Ziyaret saatleri Salı-Pazar 10.00-19.00

Altınsoy Cad. No:3 Sıhhiye / Ankara

Le Mépris'den ilhamla

Ekrem Yalçındağ'ın **Light Yellow, Rosa, Grey** serisi, Jean-Luc Godard'ın *Le Mépris* filminden hafızada kalan renk ilişkisini resmin merkezine taşıyor; sanatçı, sinema görüntüsünü yeniden üretmek yerine renk, hafıza ve temsil arasındaki ilişkiyi araştırıyor. Levent Çalıkoglu küratörlüğünü üstlendiği Ekrem Yalçındağ'ın **Dilin Çeşitliliği ya da Evinde Hissetmek** başlıklı Ankara CerModern'de yer alan sergisini kaleme aldı.



Ekrem Yalçındağ'ın son dönem çalışmalarında renk, yalnızca resmin temel araçlarından biri olmaktan çıkarak hafızanın taşıyıcısına dönüşüyor. "Light Yellow, Rosa, Grey" serisinin çıkış noktası da bir resim ya da sanat tarihsel bir kompozisyon değil, sinema tarihinin hafızada yer etmiş görüntülerinden biri. Jean-Luc Godard'ın 1963 tarihli *Le Mépris* filminde Brigitte Bardot'nun giydiği kıyafetin açık sarı, gül rengi ve gri tonları, sanatçının dikkatini bir görüntünün kendisinden çok, o görüntüyü hafızada tutan renk ilişkisine yöneltiyor.

Bir görüntüyü hatırlamak bazen onu bütünüyle hatırlamak değil, geriye yalnızca birkaç rengin kalmasına izin vermektir. Bardot'nun bedeni, filmin

mekânı, sahnenin atmosferi ve sinematografik bütünlük, zaman içerisinde birbirinden ayrılarak üç renkte yoğunlaşıyor. Ekrem için bu üç renk artık bir kostümün renkleri olmaktan çıkıp kendi başına yeni bir resimsel olasılığa dönüşüyor. Sinemanın hareketli görüntüsü, resmin zamansız yüzeyinden yeniden kuruyor.

Bu dönüşüm, Yalçındağ'ın sanatında uzun zamandır devam eden bir araştırmanın da yeni bir aşamasını oluşturuyor. Goethe'nin renk teorilerinden Matisse'in tek renge indirgenmiş silüetlerine, Delaunay'ın renk titreşimlerinden kendi geliştirdiği monokrom düzenlemelere kadar uzanan düşünsel çizgide renk hiçbir zaman yalnızca görsel bir güzellik unsuru olmadi. Renk, her defasın-

da biçimi kuran, mekânı değiştiren ve bakışın yönünü belirleyen bir düşünce aracına dönüştü. "Light Yellow, Rosa, Grey" serisinde ise bu araştırmanın kaynağına sinema görüntüsü ekleniyor.

Burada Godard'ın görüntüsü Ekrem tarafından yeniden resmedilmiyor; görüntünün hafızada bıraktığı renk ilişkisi resmin konusu haline geliyor. Bir başka deyişle sanatçı, sinemanın temsil ettiği dünyayı değil, o dünyanın görsel hafızada bıraktığı izi ele alıyor. Üç renk, ait oldukları sahne-den koparak kendi aralarında yeni bir ilişki kuruyor ve artık izleyicinin karşısında Bardot'yu ya da *Le Mépris*'i temsil etmekten çok, rengin kendisine ait bir hafıza alanı oluşturuyor.

Bu yaklaşım Ekrem'in sanatındaki önemli bir özelliği yeniden görünürlü kılıyor: Var olan bir görüntüyü almak yerine, o görüntünün altında çalışan sistemi keşfetmek. Doğa serisinde olduğu gibi burada da sanatçı bir gerçekliği olduğu haliyle yeniden üretmekten kaçmıyor. Doğanın kendisi yerine onu oluşturan motifleri ve ritimleri nasıl ayıklyorsa, bu kez de sinematografik bir görüntünün içinden onu hatırlanabilir kılan renkleri ayıklyor. Gerçeklik, sanatçının sistemine girdiği anda başka bir gerçekliğe dönüşüyor.

"Light Yellow, Rosa, Grey" bu nedenle yalnızca yeni bir renk araştırması değil, Ekrem Yalçındağ'ın resim ile başka görüntü rejimleri arasındaki ilişkiyi genişlettiği bir çalışma alanı olarak değerlendirilebilir. Sinema, burada resme konu olan bir imge deposu değil; rengin, hafızanın ve temsillerin birbirine nasıl dönüştüğünü araştırmak için açılan yeni bir düşünce alanı. Bir film sahnesinden geriye kalan üç renk, sanatçının elinde yeniden çoğalıyor; kişisel bir görüntü hafızası, resmin sınırsız tekrar ve dönüşüm potansiyeli içinde yeni bir görsel dile kavuşuyor. Belki de bu serinin asıl önemi burada ortaya çıkıyor: Ekrem Yalçındağ için renk artık yalnızca gördüğümüz şeyi kurmuyor; gördüğümüz şeyin zihnimizde nasıl kaldığını da Kuruyor.

EVİNDE HİSSETMEK

Ekrem Yalçındağ'ın **Dilin Çeşitliliği ya da Evinde Hissetmek** başlıklı sergisi, 19 Eylül – 1 Kasım tarihleri arasında CerModern'de.

Bir resmin içinde ne kadar farklı şey aynı anda var olabilir? Renk, desen, motif, boya, yüzey, tekrar, ritim ve el... Yalçındağ'ın resimlerinde bu unsurlar bir araya geldiklerinde yalnızca bir görüntü oluşurmaz; zaman içinde ortak bir dil de kurarlar.

Yıllar boyunca oluşan bu resim dili, tek tek biçimlerden çok, onların birbirleriyle kurduğu bağlarda belirginleşir. Tanıdık bir motif başka bir renkte, alışılmış bir düzen farklı bir ritimde, bilinen bir yüzey yeni bir hareket içinde yeniden karşımıza çıkar. Her yeni resim, sanatçının görsel hafızasına eklenirken aynı zamanda onu dönüştürür.

Serginin başlığındaki "ya da" tam da bu nedenle önemlidir: **Dilin Çeşitliliği ya da Evinde Hissetmek**. Bu iki ifade arasında bir seçim yapmaya gerek kalmaz. Aksine, biri diğerinin içinde açılır. Çeşitliliğin dili zamanla bir eve dönüşür; ev duygusu da farklılıkların aynı ritim içinde birlikte var olabilmesinden doğar.

Yalçındağ'ın resimlerinde renk sese, desen ritme, motif hafızaya, yüzey ise zamana dönüşür. Bütün bu hareketler, sanatçının yıllar içinde kendi içinde dolaşabileceği bir resimsel dünya kurar.

Belki de "ev", tam olarak böyle bir yerdir.
Levent Çalıkoglu

ANNA LAUDEL

ISTANBUL

Kazancı Yokuşu No: 45-49A, Beyoğlu, 34437, İstanbul

SERKAN KÜÇÜKÖZCÜ

BADE

11.09 — 01.11.2026

NOAH BECKER

THERE'S ENOUGH FOR EVERYONE

11.09 — 01.11.2026

ANKARA

Kavaklıdere Cad. No:5/1, Çankaya, 06690, Ankara

RAMAZAN CAN

I WAS A STRANGER HERE

18.09 — 21.11.2026

DÜSSELDORF

Mühlenstrasse 1, 40213, Düsseldorf

LENNART BREDE

ALLEZ GUT

04.09 — 22.10.2026

FAIRS

DC OPEN

04.09 — 06.09.2026

POSITIONS BERLIN

10.09 — 13.09.2026

CI ISTANBUL

23.09 — 27.09.2026

ART COLOGNE

05.11 — 08.11.2026

WWW.ANNALAUDEL.GALLERY



Lennart Brede, Flower Boy No:02, 2026

Cambridge Üniversitesi

Sekiz Asırlık Akademik Gelenek



Cambridge Üniversitesi, Fotoğraf: Chris Harris Alamy

RAMAZAN
ARITÜRK

“ Bir şehri tanımak bazen yalnızca onun tarihine, üniversitesine ve sokaklarına bakmak değildir; kendimize ve ülkemizin geleceğine başka bir yerden bakabilmektir. Doç. Dr. Ramazan Aritürk, Cambridge’de tuttuğu bu notlarda sekiz asırlık akademik geleneğin izini sürerken eğitimden bilime, kültürden beyin göçüne uzanan sorularla Türkiye’yi ve biraz da kendimizi yeniden düşünmeye çağırıyor. ”

Bazı yolculuklara bir şehri görmek için çıkarız. Bazı yolculuklar ise farkında olmadan insanın kendi hayatına, ülkesine ve geleceğine yeniden bakmasına vesile olur. Cambridge’e gelişim biraz böyle bir yolculuğun hikâyesidir.

Uzun zamandır zihnimde taşıdığım bir düşünce vardı. Yaz aylarında işlerimin nispeten hafiflediği bir dönemde çocuklarımı da yanıma alarak bir süre Cambridge’de yaşamak; bu kadim üniversite şehrinin havasını solumak, kütüphanelerinde vakit geçirmek, okumak, yürümek ve mümkün olduğunca sessizce düşünmek istiyordum.

Fakat Cambridge’e gelmek istememin sebebi yalnızca bunlar değildi. İnsanın hayatında bazı yaşlar vardır, geçen zamana bakma ihtiyacı daha fazla hissedilir. Benim için de geri-de bıraktığım elli yılın muhasebesini yapmak, nereden gelip nereye gittiğini biraz daha sakin bir ortamda düşünmek ve bundan sonraki hayatıma ilişkin bazı kararları kendi içimde tartışmak bu seyahatim görünmeyen sebepleri arasındaydı.

Gündelik hayat insana çoğu zaman böyle bir imkân vermiyor. Mesleğiniz, işleriniz, toplantılarınız, yetiştirmeniz gereken yazılar veya dilekçeler, çözeniz gereken meseleler, aile hayatı ve sosyal sorumluluklarınız derken zaman hızla geçiyor. Günleri yönetmeye çalışırken bazen yılların geçtiğini fark edemiyoruz.

Belki de bu sebeple insanın zaman zaman bulunduğu yerden uzaklaşması gerekiyor. Uzaklaşmak, terk etmek değildir. Bazen uzağa gitmek, geri-de bıraktıklarımızı daha iyi görebilmek içindir. Cambridge benim için biraz da böyle bir yer oldu.

ÇOCUKLARIMIN BENİM KADAR BEKLEMESİNİ İSTEMEDİM
Bu seyahatim elbette ailem ve özel-

likle çocuklarım açısından da önemli bir amacı vardı. Çocuklarımı Cambridge’deki yaz okullarına göndererek İngilizceyle mümkün olduğunca erken yaşlarda tanışmalarını, dili kendi doğal ortamında kullanmalarını ve hiç değilse mevcut seviyelerinin üzerine bir şeyler koymalarını istedim.

Bunun benim açımdan ayrıca kişisel bir anlamı da bulunuyor. Ben İngilizce’yi ciddi biçimde ancak otuz yedi yaşında öğrenmek zorunda kaldım. Bunu yaparken de işime ara vererek yabancı bir ülkede İngilizceyi öğrenmeye çalıştım. İnsan, kendi hayatında geç kaldığını düşündüğü bazı şeylerde çocuklarının aynı gecikmeyi yaşamamasını istemiyor. Benim için yabancı dil bunlardan biri.

Bugünün dünyasında yabancı dil bilmek sadece başka bir ülkede seyahat edebilmenin veya yabancılarla konuşabilmenin aracı değildir. Bilgiye ulaşmanın, başka dünyaları tanımının, bilimsel literatürü takip etmenin ve dünyada üretilen düşünceyle doğrudan temas kurabilmenin önemli vasıtalarından biridir.

Çocuklarımın küçük yaşlarda bunu görmelerini istedim. Fakat daha da önemlisi, farklı bir ülkeyi ve kültürü görmelerini; başka insanların nasıl yaşadığını, başka şehirlerin nasıl kurulduğunu ve dünyanın yalnızca bizim yaşadığımız çevreden ibaret olmadığını küçük yaşlarda fark etmelerini arzu ettim.

Çünkü eğitim yalnızca sınıfta gerçekleşmiyor. Bazen bir müzede, bazen bir kütüphanede, bazen yüzlerce yıllık bir koleje avlusunda, bazen farklı milletlerden çocuklarla aynı masada otururken insan farkında olmadan öğreniyor.

BİR AİLE PROGRAMINDAN DAHA FAZLASI
Eşimle birlikte Cambridge’de geçireceğimiz zamanı yalnızca çocukların eği-

tim programının etrafında şekillendirmemeye karar verdik. Biz de zaman zaman buradaki eğitim programlarına ve kurslara katılmayı, bunun yanı sıra önceden oluşturduğumuz bir plan çerçevesinde Cambridge’i, üniversiteyi, kolejleri, kütüphaneleri, yakın çevrede bulunan müzeleri ve tarihi mekânları gezmeyi amaçladık. İlgimizi çeken yakın şehirleri ve kültürel mekânları da bu programa dâhil ettik. Böylece bir süreliğine Cambridge’de yaşamaya başladık.

Bir şehri turist olarak görmekle orada bir süre yaşamak arasında önemli bir fark var. Turistken çoğunlukla size gösterilmek istenen yerlere bakıyorsunuz. Bir süre yaşamaya başladığınızda ise şehrin gündelik ritmini görmeye başlıyorsunuz. Sabah insanların işe gidişlerini, öğrencilerin bisikletlerle kolejlerine veya işlerine yetişmelerini, kütüphanelerin sessizliğini, pazar yerini, parkları, nehir kıyısını, kafeleri, ibadethaneleri ve akşam saatlerinde şehrin nasıl başka bir hâle büründüğünü fark ediyorsunuz.

Cambridge’de benim dikkatimi ilk çeken hususlardan em önemlisi ise burada üniversite şehrin içerisinde değil adeta şehir, üniversitenin içerisinde yaşıyor.

BİR AKADEMİSYENİN MERAKI
Cambridge’e yalnızca bir baba veya zı-yaretçi olarak bakmam mümkün değildir. Avukatlık yanında mesleki hayatımın bir kısmını üniversitede geçirmiş, akademik çalışmalar yapmış bir insan olarak Cambridge Üniversitesi’nin nasıl sekiz asrı aşan bir kurumsal devamlılık oluşturabildiğini merak etmemek mümkün değildir.

Bir üniversite düşünün: kral-lar değişiyor, devlet sistemleri değişiyor, savaşlar yaşanıyor, imparatorluklar doğuyor ve ortadan kalkıyor, bilim anlayışı değişiyor, matbaa ortaya çıkıyor, Sanayi Devrimi yaşanıyor, dünya



savaşlarından geçiliyor, bilgisayar ve internet icat ediliyor, bugün yapay zeka çağının kapısına gelineyor fakat üniversite yaşamaya devam ediyor.

Üstelik yalnızca geçmişini koruyarak değil, her dönemde yeniden bilim üretmeyi başararak. Asıl üzerinde düşünülmesi gereken noktardan biri budur. Cambridge Üniversitesi’nin binalarına, kütüphanelerine bakıp hayran olmak kolaydır. Fakat bizim için asıl önemli soru şudur: Bu binaların içerisinde sekiz yüz yılı aşkın süredir devam eden kurumsal kültür nasıl oluşturuldu? Çünkü üniversitelerin gerçek gücü taş duvarlarından değil, oluşturdukları geleneklerden vücut bulur.

CAMBRIDGE’E BİR DÜŞÜNCE KURULUŞUNUN PENCERESİNDE BAKMAK
Cambridge’e ilginç bir başka sebebi ise Ekopolitik’tir. Bir düşünce kuruluşunun başkanı olarak ülkemizin geleceği, üniversitelerimizin niteliği, bilimsel üretim kapasitemiz, gençlerimizin eğitimi ve yetişmiş insan gücümüzün geleceği üzerine düşünmek durumundayız.

Bu nedenle Cambridge Üniversitesi’nde gördüklerime yalnızca “İngiltere’de güzel yapılmış şeyler” şeklinde bakmak istemedim. Beni ilgilendiren esas soru şuydu: Buradan Türkiye adına ne öğrenebiliriz? Cambridge Üniversitesi’nin tecrübesi birebir başka bir ülkeye taşınmaz. Zaten böyle bir şey ne mümkündür ne de doğru olur. Her ülkenin kendi tarihi, toplumsal yapısı, kültürü ve kurumsal gelenekleri vardır. Ancak başarılı kurumların nasıl oluştuğunu anlamak, kendi kurumlarımızı yeniden düşünmemize yardımcı olabilir.

Neden bazı üniversiteler yüzyıllar boyunca ayakta kalabiliyor? Neden bazıları yalnızca eğitim verirken bazıları dünyayı değiştiren fikirler üretiyor? Bilimsel özgürlük ile kurumsal disiplin nasıl bir arada bulunabiliyor? Gelenek ile yenilik birbirinin düşmanı olmadan nasıl yaşayabiliyor? Üniversite, şehir ve özel sektör arasında nasıl bir ilişki kuruluyor? Bir ülke dünyanın en yetenekli gençlerini kendisine nasıl çekiyor?

Neden bazı üniversiteler yüzyıllar boyunca ayakta kalabiliyor? Neden bazıları yalnızca eğitim verirken bazıları dünyayı değiştiren fikirler üretiyor? Bilimsel özgürlük ile kurumsal disiplin nasıl bir arada bulunabiliyor? Gelenek ile yenilik birbirinin düşmanı olmadan nasıl yaşayabiliyor? Üniversite, şehir ve özel sektör arasında nasıl bir ilişki kuruluyor? Bir ülke dünyanın en yetenekli gençlerini kendisine nasıl çekiyor?

Neden bazı üniversiteler yüzyıllar boyunca ayakta kalabiliyor? Neden bazıları yalnızca eğitim verirken bazıları dünyayı değiştiren fikirler üretiyor? Bilimsel özgürlük ile kurumsal disiplin nasıl bir arada bulunabiliyor? Gelenek ile yenilik birbirinin düşmanı olmadan nasıl yaşayabiliyor? Üniversite, şehir ve özel sektör arasında nasıl bir ilişki kuruluyor? Bir ülke dünyanın en yetenekli gençlerini kendisine nasıl çekiyor?

Büyük insanlar mı büyük üniversiteleri meydana getirir, yoksa büyük üniversiteler mi büyük insanların yetişmesine imkân sağlayan ortamları oluşturur?

Dördüncü yazıda “Cambridge Üniversitesi’nin Tartışma Kültürü”nü inceleyeceğiz. Cambridge Union’dan kolejlerin yemek salonlarına, öğrenci topluluklarından akademik münazaralara kadar fikirlerin karşılaşılabildiği ve birbirleriyle mücadele edebildiği ortamları ele almayı çalışacağız.

Çünkü bir üniversitenin kalitesi yalnızca ne kadar bilgi ürettiğiyle değil, hangi fikirlerin tartışılmasına izin verildiği de ölçülmelidir.

Beşinci yazıda “Cambridge’in Kültür ve Sanat Hayatı”na bakalım. Müzeleri, mimarisi, tiyatroları, müziği, edebiyatı, kütüphaneleri ve şehrin estetik hafızası üzerine derinleşeceğiz.

Altıncı yazıyı “Cambridge’de Yaşayan Vatandaşlarımız, Gençlerimiz ve Beyin Göçü” meselesine ayıracam. Bu

insanların hikâyelerini okudum. Üniversitenin tartışma kültürünü merak ettim. Müzeler ve sanat mekânlarının bir kısmını gezdim. Burada yaşayan insanlarla karşılaştım. Müslüman toplumun şehir içerisindeki yerini ve Cambridge Merkez Camii’ni görme ve inceleme fırsatı buldum. Türkiye’den gelip burada yaşayan, çalışan ve eğitim gören insanlarımızla da ilgilendim.

Bütün bunların sonunda gördüklerimi ve okuduklarımı yalnızca kendi notlarım arasında bırakmanın doğru olmayacağını düşündüm. Böylece Cambridge üzerine bir yazı dizisi hazırlama fikri ortaya çıktı.

CAMBRIDGE’İ YEDİ BAŞLIKTAKI OKUMAK
Bu yazının ardından Cambridge’i yedi ayrı başlık altında ele almaya çalışacağım.

Birinci yazıda, “Cambridge’in Tarihi: Bir Pazar Kasabası’ndan Dünya Bilim Merkezine” başlığı altında şehrin tarihsel yolculuğuna bakalım. Cam Nehri’nden pazar kültürüne, 1209’da üniversitenin doğuşundan modern Cambridge’e ve “Silicon Fen” olarak anılan teknoloji ekosistemine uzanan dönüşümü inceleyeceğiz.

İkinci yazıda, “Cambridge Üniversitesi: Kolejler, Fakülteler ve Sekiz Asırlık Akademik Gelenek” üzerinde duracağım. Üniversite ile kolej arasındaki farkı, Cambridge’in kendine özgü eğitim modelini, fakülteleri, kütüphaneleri ve akademik geleceğini anlatacağım.

Üçüncü yazının başlığı “Newton’dan Yapay Zekâya: Cambridge Üniversitesi’nin Bilime ve İnsanlığa Katkıları” olacak. Newton’dan Darwin’e, modern fizikten bilgisayar bilimine, DNA araştırmalarından günümüzün yapay zekâ çalışmalarına kadar Cambridge’in insanlığın bilgi birikimine yaptığı katkıları ele alacağım.

Burada üzerinde durmak istediğim temel soru şu olacak:

Büyük insanlar mı büyük üniversiteleri meydana getirir, yoksa büyük üniversiteler mi büyük insanların yetişmesine imkân sağlayan ortamları oluşturur?

Dördüncü yazıda “Cambridge Üniversitesi’nin Tartışma Kültürü”nü inceleyeceğiz. Cambridge Union’dan kolejlerin yemek salonlarına, öğrenci topluluklarından akademik münazaralara kadar fikirlerin karşılaşılabildiği ve birbirleriyle mücadele edebildiği ortamları ele almayı çalışacağız.

Çünkü bir üniversitenin kalitesi yalnızca ne kadar bilgi ürettiğiyle değil, hangi fikirlerin tartışılmasına izin verildiği de ölçülmelidir.

Beşinci yazıda “Cambridge’in Kültür ve Sanat Hayatı”na bakalım. Müzeleri, mimarisi, tiyatroları, müziği, edebiyatı, kütüphaneleri ve şehrin estetik hafızası üzerine derinleşeceğiz.

Altıncı yazıyı “Cambridge’de Yaşayan Vatandaşlarımız, Gençlerimiz ve Beyin Göçü” meselesine ayıracam. Bu

konu benim için özellikle önemli. Burada karşılaştığımız başarılı Türk akademisyenleri, araştırmacılar, öğrenciler ve farklı alanlarda çalışan insanlarımız yalnızca bireysel başarı hikâyeleridir. Onların hikâyeleri aynı zamanda Türkiye açısından sorulması gereken ciddi sorular barındırıyor: Bu insanlar neden burada? Burada ne buluyorlar? Türkiye’de neyi bulamadılar? Onları yeniden ülkemize döndürebilecek bilimsel, hukuki, ekonomik ve toplumsal ortamı oluşturabilir miyiz?

Belki daha önemlisi, mesele yalnızca “beyin göçünü durdurmak” mıdır; yoksa dünyanın her tarafındaki yetmiş insanlarımızla ülkemiz arasında da sürekli bir bilgi ve insan ağı kurmak mıdır?

Yedinci ve son yazıda ise “Cambridge’de Müslüman Olmak: Müslüman Toplum, Üniversite ve Cambridge Merkez Camii” konusunu ele alacağım.

Cambridge’deki Müslüman toplumun yapısını, üniversite içerisindeki Müslüman öğrencileri ve akademisyenleri, Cambridge Merkez Camisi’nin ortaya çıkışını ve özellikle dikkat çekici mimarisini incelemek istiyorum. Bu caminin yalnızca bir ibadethane değil, İslam’ın Avrupa’da gelenek ile modernite, kimlik ile birlikte yaşama kültürü ve inanç ile çevre bilinci arasında nasıl bir ilişki kurabileceğine dair ilginç bir örnek olduğunu düşünüyorum.

CAMBRIDGE’E BAKARKEN TÜRKİYE’Yİ DÜŞÜNMEK

Bu yedi yazının temel amacı Cambridge’i övmek değildir. Batı’yı kutsuz, kendi ülkemizi eksik görmek gibi bir yaklaşımı da doğru bulmuyorum. Batı üniversitelerinin de sorunları, tartışmaları, başarısızlıkları ve tarihsel yükleri vardır. Fakat başarılı olanı anlamaya çalışmak başka, onu taklit etmek başka. Bizim ihtiyacımız taklit değil, mukayesedir. Cambridge’e bakarken İstanbul’u, Ankara’yı, Bursa’yı, Konya’yı ve Anadolu’nun diğer üniversite şehirlerini düşünmek gerekir.

Cambridge Üniversitesi’nin sekiz asırlık hikâyesini okurken kendi üniversitelerimizin bundan yüz yıl sonra nasıl hatırlanacağını sormamız gerekir. Laboratuvarlarına bakarken bilim politikamızı, kütüphanelerine bakarken okuma kültürümüzü, tartışma salonlarına bakarken düşünce ve ifade özgürlüğümüzü, dünyanın her tarafında gelen öğrencilerine bakarken üniversitelerimizin uluslararası cazibesini, burada çalışan başarılı Türk gençlerini gördüğümüzde ise kendi insan kaynağı politikamızı düşünmeliyiz.

O zaman Cambridge gezisi yalnızca güzel binaların önünde çekilmiş fotoğraflardan ibaret kalmaz. Bir ülkenin geleceği üzerine düşünmenin vesilesi- ne dönüşür.

BİR DAZ KENDİME DOĞRU BİR YOLCULUK
Bütün bunların yanında Cambridge yolculuğumun kişisel tarafını da kay-

betmek istemiyorum. Buraya gelirken biraz okumak, biraz öğrenmek, çocuklarımızla vakit geçirmek ve biraz da düşünmek istemişim. Geride kalan elli yıl...Ailemi...Mesleğimi...Yaptıklarımı ve yapamadıklarımı...Bundan sonra yapmak istediklerimi...

İnsanın önünde sonsuz bir zaman olmadığını belli bir yaştan sonra daha açık biçimde anlıyorsunuz. Belki bu nedenle hayatın ikinci yarısında hangi işleri yapacağımız kadar, hangi işleri artık yapmayacağımıza karar vermek de önem kazanıyor.

Neye zaman ayıracağız? Kimlerle birlikte olacağız? Hangi meselelerin peşinden gideceğiz? Çocuklarımızı ne bırakacağız? Mesleğimizin ve unvanlarımızın ötesinde geride nasıl bir iz kalmasını istiyoruz?

Cambridge bütün bu soruların cevaplarını bana vermedi. Zaten bir şehirden böyle bir şey beklemek de doğru olmaz. Fakat bazı şehirler insanlara cevap vermekten çok, doğru soruları sorduruyor. Cambridge benim için biraz böyle oldu. Bu nedenle önümüzdeki günlerde paylaşacağım yedi yazının yalnızca Cambridge hakkındaki yazılmış bir şehir ve üniversite dizisi olarak okunmasını istemiyorum.

Bu yazılar aynı zamanda üniversite, bilim, kültür, düşünce özgürlüğü, insan yetiştirme ve ülkemizin geleceği üzerine birden düşünmek için bir davettir.

Sundan eminim ki bu yazı dizisini takip eden okuyucu yalnızca Cambridge’in tarihini, üniversitesini ve kültürünü öğrenmekle kalmayacaktır. Batı üniversite geleneğinin hangi tarihsel ve kurumsal süreçler içerisinde şekillendiğini daha yakından görme imkânı bulacaktır. Bunun yanında kendi üniversitelerimiz, gençlerimiz ve ülkemizin geleceği hakkında yeni sorular sormaya başlayacaktır.

Çünkü başka bir ülkeyi tanımamın en kıymetli taraflarından biri, sonunda dönüp kendi ülkenize başka bir gözle bakabilmektir. Ben Cambridge’e biraz çocuklarım için, biraz akademik merakım için, biraz Ekopolitik adına ve biraz da kendim için geldim.

Şimdi burada okuduklarımı, gördüklerimi, duyduklarımı, yaşadıklarımı ve düşündüklerimi paylaşmak istiyorum. Cambridge üzerine konuşacağız. Ama aslında biraz da üniversiteyi, Türkiye’yi, ülkemizin dün ve bu günü ile yarımlarını, çocuklarımızın geleceğini sonuçta kendimizi konuşacağız.

Cambridge üzerine kaleme aldığım bu ilk notların ardından, yazı dizisine şehrin geçmişine doğru bir yolculukla devam edeceğiz. Bir sonraki yazıda, “Cambridge’in Tarihi: Bir Pazar Kasabası’ndan Dünya Bilim Merkezine” başlığı altında; küçük bir yerleşim ve pazar kasabası’ndan başlayarak dünyanın en önemli bilim, eğitim ve düşünce merkezlerinden birine dönüşen Cambridge’in tarihsel yerleşimini ele almayı çalışacağım.

**Bu yazı 10 Ağustos 2026 tarihinde Ekopolitik’te yayımlanmıştır.*

Karada Akıl Yürür, Denizde Sezgi

Sinopale –

Uluslararası Sinop Bienali, 20. yılında 10. edisyonuyla **Karada Akıl Yürür, Denizde Sezgi** başlığı altında sanatçıları, yerel toplulukları ve farklı coğrafyalardan gelen bilgi biçimlerini Sinop'ta buluşturuyor. 2 Eylül'de başlayan üretim sürecinin ardından ana sergi 25 Eylül'de Sinop Askeri Gazino Binası'nda açılıyor

HATİCE UTKAN ÖZDEN



Suyun Hatırladıkları-Viyana (Photo-Robert Putsanu)



Suyun Hatırladıkları-Viyana (Photo-Robert Putsanu)



Suyun Hatırladıkları-Viyana (Photo-Robert Putsanu)



Suyun Hatırladıkları-Viyana (Photo-Robert Putsanu)

Sinopale – Uluslararası Sinop Bienali, 20. yılında 10. edisyonuyla 2 Eylül–15 Kasım 2026 tarihleri arasında gerçekleşiyor. **Karada Akıl Yürür, Denizde Sezgi** başlığını taşıyan bienalin eş-küratörlüğünü Deniz Kırkalı, Mariam Natroshvili, Marina Fokidis ve T. Melih Görgün üstleniyor. Farklı coğrafyalardan sanatçıları ve sanatçı inisiyatiflerini bir araya getiren edisyonun ana sergisi 25 Eylül'de Sinop Askeri Gazino Binası'nda izleyiciyle buluşacak.

Sinopale 10. edisyonu, adını Sinoplu bir balıkçının sözünden alıyor: *Karada akıl yürür, denizde sezgi*. Sinop'un denizle kurduğu tarihsel ve gündelik ilişkiyi çıkış noktası olarak alan küratöryel çerçeve, günümüzün belirsizliklerle ve çoklu krizlerle şekillenen dünyasında bilgi üretmenin, karar vermenin ve birlikte yaşamının farklı biçimlerini tartışmaya açıyor.

Küratöryel yaklaşımın temel soruları arasında yer alan *Deniz, akıldan tek başına bilemeyeceği neleri bilir?* sorusu, bienalin düşünsel çerçevesini belirliyor. Bienal bu sorudan hareketle denizi yalnızca serginin konusu ya da Sinop'un

doğal arka planı olarak değil, farklı bilgi ve ilişki biçimlerinin taşıyıcısı olarak ele alıyor. Deniz ekosistemleri, balıklar, kent toplulukları, hayvanlar, bitkiler, rüzgâr ve mimari de bu çerçevede sanat üretiminin çevresindeki unsurlar olmaktan çıkarak sürecin parçaları hâline geliyor.

BEDENSEL BİLGİ VE “DİKKATLİLİK”

Deniz Kırkalı'nın kaleme aldığı küratöryel metin, bölgesel istikrarsızlık, iklim krizi ve yapay zekânın bilgi üretimi üzerindeki etkileriyle şekillenen günümüzde rasyonel düşüncenin tek başına yeterli olmadığı fikrinden hareket ediyor. Bunun karşısında ise bedensel ve duyuşsal bilgi biçimlerine, ekolojik ilişkilere ve çevreye karşı daha duyarlı yaşama pratiklerine dikkat çekiyor.

Kırkalı'nın metninde üzerinde durduğu kavramlardan biri *attentiviyé*, yani *dikkatlilik*. Küratör, dikkatin giderek metalaştırıldığı ve ekonomik bir değere dönüştürüldüğü günümüzde “*dikkatlilik*” kavramını çevremizde henüz kavrayamadığımız şeylere karşı açık olmanın bir yolu olarak kullanıyor. Bu yaklaşım, insan dışında-

ki varlıkları da birer arka plan değil, öğreten, işbirlikçi ve yeni toplumsal ilişkilerin ortak üreticileri olarak düşünmeyi öneriyor.

Sinopale 10'un belirleyici özelliklerinden biri, üretim sürecini sergi açısından önce başlatması. Hazır eserlerin bir sergi mekânına taşınması yerine sanatçıları 2 Eylül'den itibaren Sinop'ta yerel zanaatkarlar, topluluklar ve gönüllülerle birlikte çalışarak eserlerini üretiyor. Bu süreç sonucunda ortaya çıkan çalışmalar 25 Eylül'de açılacak ana sergide bir araya gelecek.

Bu yöntem aynı zamanda Sinopale'nin 2006'dan bu yana geliştirdiği *paylaşma dayalı sanat üretimi* modelinin devamı niteliğinde. Yerel katılım ve imce anlayışını merkeze alan bienal, sanatı yalnızca sergilenen nihai eser üzerinden değil; birlikte öğrenme, üretme ve paylaşma süreci olarak değerlendiriyor.

23 SANATÇI VE İNİSİYATİF SİNOP'TA

Sinopale 10'un katılımcıları arasında Adina Mocanu, Aleksı Soselia, Ali Kazma, Angela Bonadies, Angelo Plessas, Anna Dziapshipa, Anuar

Duisenbinov, Ayesha Hameed, Burak Kabadayı, Collective MASI, Evrim Kavcar, Eylem Ertürk, Ezgi Tok, Fisherwxmen, Giorgi Khasaia, İpek İpekçioğlu, Kadir Kayserilioğlu, Loop N Tale, Natalia Nebieridze, Paky Vlassopoulou, Paloma Proudfoot, Serkan Aka ve Tanja Ostojić bulunuyor.

Ana serginin yanı sıra performanslar, film gösterimleri, atölyeler ve kamusal etkinlikler de bienal boyunca kente yayılacak. Programın farklı bölümleri Hal Sinop Buluşma Merkezi, Sinop Sabahattin Ali Kültür Merkezi ve Sinop Mimarlar Odası Binası gibi mekânlarda gerçekleştirilecek.

TUNA'DAN KARADENİZ'E: “SUYUN HATIRLADIKLARI”

Bienalin paralel programlarından biri *Suyun Hatırladıkları / What Waters Remember*. Viyana İklim Bienali ve Brunnenpassage iş birliğiyle gerçekleştirilen projenin ikinci aşaması Sinopale 10 kapsamında Sinop'a taşıyor.

Çiğdem Borucu, Susana Ojeda ve Zuzana Erns-t'in yürüttüğü proje, suyu fiziksel bir varlık olmanın yanı sıra bireysel ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı olarak ele alıyor. Mayıs ayında Viyana'da başlayan proje, Viyana'nın yeraltı sularından Karadeniz'in ritimlerine uzanan kolektif bir dinleme pratiği öneriyor. Projenin merkezinde yer alan *derin dinleme / deep listening* ise unutmaya karşı bir direnme ve sessizleştirilmiş sesleri duyulur kılma yöntemi olarak değerlendiriliyor.

Viyana'daki ilk aşamada Brunnenmarkt bölgesinin altındaki yeraltı suları ile İkinci Dünya Savaşı döneminden kalma bir sığınakın tarihine odaklanan proje, Sinop'ta Karadeniz'in ritimleri, hikâyeleri ve ekolojik gerçeklikleri üzerinden devam edecek. Tuna Nehri'nin suyu ve hafızası da iki coğrafya arasında bir karşılaşma jesti olarak Viyana'dan Sinop'a taşınacak.

Program kapsamında 30 Eylül'de Aklıman ve Hamsilos'ta katılma açık dinleme atölyeleri düzenlenecek. Toplanan sesler, hikâyeler ve bedensel deneyimler projenin ortak arşivine dâhil edilecek. 3 Ekim'de düzenlenecek *Collective Walk with Waters* ise Sinop içinden Şehir Kütüphanesi'ne uzanan kolektif bir yürüyüş olarak gerçekleştirilecek. Sinopale 10, böylece 20. yılında denizi yalnızca sanatın konusu olarak değil, kente birlikte üretmenin, yerel bilgiye kulak vermenin ve farklı yaşam biçimleri arasında yeni ilişkiler düşünmenin başlangıç noktası olarak ele alıyor. Ana sergi 25 Eylül'de açılacak bienal, kentin farklı noktalarına yayılan programıyla 15 Kasım 2026'ya kadar devam edecek.

KURUMSAL SPONSOR

Tüpraş

ARTER

Mehtap Baydu'nun *Seni Sevmek Çok Zor!* adlı sergisine eşlik eden kitap, serginin küratörü Selen Ansen'in sanatçıya hitaben kaleme aldığı mektupla açılıyor. Yayında, Sandeep Sodhi'nin Mehtap Baydu'nun üretim pratiğini ele alan “Yağmurdan Önce Tavuskuşu Dans Ettğinde” başlıklı metni, Anıta Sezgener'in sanatçının eserlerinden esinle yazdığı “24 Omurlu Noktasallık” şiiri, Emre Şan'ın *Ben ve Her Şey Arasındaki Mesafe (Camdan Bir Beden)* adlı yapıta odaklanan “Bedenimle Diğer Her Şey Arasındaki Mesafe” başlıklı yazısı ve Mehtap Baydu'nun annesiyle Bingöl Zazacasında gerçekleştirdiği söyleşi yer alıyor.

Türkçe ve İngilizce iki farklı edisyon olarak yayımlanan *Mehtap Baydu: Seni Sevmek Çok Zor!*, Arter Kitabevi'nden satın alınabilir veya kitabevi@arter.org.tr e-posta adresi üzerinden sipariş edilebilir.

Güncel program ve ziyaret bilgileri için:



ARTER.ORG.TR

f @ @arteristanbul

KURUCU | FOUNDER
Vehbi Koç Vakfı

Çağdaş Sanatın açıkla(n)ma ihtiyacı üzerine

Dr. FIRAT
ARAPÖĞLÜ

“Çağdaş sanatta açıklama, yapıtın önüne mi geçiyor? Firat Arapoğlu, küratöryel metinlerden biennialine uzanan bu tartışmada, sanat eserine bakmadan önce onu “anlamaya” çalışmanın yarattığı sınırları sorguluyor ve basit ama radikal bir öneride bulunuyor: Önce yapıta bakmak, sonra okumak.”

Bir sergiye girdiniz ve daha ilk yapıtla karşılaşmadan önce sizi bir duvar metni karşılıyor. Bu metinden – eğer içeriyorsa, elbette– serginin kavramsal temelini, sanatçının ya da sanatçıların hangi tarihsel travmalardan, ekolojik dönüşümlerden, toplumsal geçişlerden ya da bireysel hafıza kademelerinden hareket ettiğini öğreniyorsunuz. Ardından yapıt künyesi, sanatçı açıklaması ve küratöryel metni okuyorsunuz. Eğer bir QR kodu varsa onu aktive ediyor ve detayları öğreniyorsunuz. Hatta basın bültenini daha önce okuduysanız sergiyi dolanmaya çoktan başlamış oluyorsunuz ve en nihayet son sırada sanat yapıtına geliyorsunuz. Bu izlek günümüzde sanat deneyiminin sıkıcı bir özeti aslında: Önce açıklama sonra bakış! Kavram kurulum ve sonrasında yapıt o kavramın görsel karşılığı olarak denetlemeye tabi tutulur. İzleyici karşısında duran nesneyle ilişki kuran biri olmaktan çıkarak kendisine sunulan tezi doğrulayan bir okura dönüşür. Bu durumda yapıt görülmeden çok çözümleniyordur ve böylece sergi mekânı doğru yanıtların arandığı bir pedagojik düzeye yaklaşır.

Sanat hiçbir zaman kendi başına var olmadı, elbette. Tapınaklarda, saraylarda ve nihayet müzelerde her yapıt çeşitli kurumlar, anlatılar ve iktidarlar tarafından çerçevelenmişti. Dolayısıyla saf bakış yoktur, ama bugün problem bağlamın yapıtla izleyici arasındaki bütün boşluğu doldurması ve bakışı önceden yönetmesidir. Bu tartışmanın sanat tarihindeki en önemli kırılma noktalarından birisi Marcel Duchamp'ın 1917 yılında R. Mutt imzasıyla Bağimsız Sanatçılar Derneği'nin sergisine gönderdiği *Çeşme* çalışmasıydı. Duchamp seri üretim bir pisuvarı sanat alanına taşımıştı – yapıt gösterilmemişti. Burada Duchamp'ın hazır-nesnesi sanat nesnesinin el becerisi, özgünlük, güzellik ve sanatçının dehasıyla kurduğu bağı kesintiye uğratmıştı. Yapıtın gücü seçme, isimlendirme, yer değiştirme ve kurumsal çerçeveyi ifşa etmesiydi.

Çeşme, bir metin sayesinde derinleşmiş sıradan bir nesne olarak tanımlanamaz. Nesnenin bağlam değiştirmesi, imza ve başlık içermesi, sergiye gönderilmesi ve reddedilmesi yapıtın temel öğeleridir. Duchamp bir pisuvar üretip, kavramsal bir açıklamayı yanına eklememiştir. Sanat kurumunun seçme ve dışlama mekanizmasını dolaysızca nesnenin dolaşımı üzerinden görünür kılmıştır. Duchamp'ın radikalliği sanatın hangi koşullarda sanat olarak tanındığını sorunsallaştırması olmuştur, ama bugün kimi yapıtlar seçilmekte, mekâna yerleştirilmekte ve ardından metin devreye girerek nesneye toplumsal, politik ve felsefi angajmanlar yüklenmektedir. Bazen gerçekten açıklamalar yapıtı açıklamamakta, aksine yapayı biçimde yükseltmektedir.

1960'lardaysa Kavramsal Sanat bu sorunu başka bir düzleme taşımıştır. Örneğin Joseph Kosuth'un 1965 yılındaki *Bir ve Üç Sandalye* çalışması bir sandalyenin kendisi, o sandalyenin fotoğrafı ve sandalye sözcüğünün sözlük tanımından oluşurken, nesne, görüntü ve dil aynı düzlemde buluşmuş ve hangisinin sandalyeyi daha doğru temsil ettiği sorusu sorgulanmıştır. Yapıtın konusu temsil, tanım, benzer-

Joseph Kosuth. *Bir ve Üç Sandalye*. 1965

lik ve anlam üretimidir ve burada metin yapıtın üç temel bileşeninden birisi olur. Kavramsal sanatta dilin kullanılması ve dilin bir yapıtı sonradan meşrulaştırması aynı şey değildir; Kosuth'ta metin malzemedir, ama bugün çoğu kez yazılar tabiri caizse birer sigortadır. Bugün, maalesef, bir yapıtın kavramsal görünmesi adına onun etrafında bir dil kurulumunun yeterli olduğu sanılmaktadır. Araştırma temelli, arşivsel, mekâna özgü, katılımcı, disiplinlilerarası ya da süreç odaklı gibi tanımlar giderek nitelik bildiren etiketler gibi kullanılabiliyor, ama bir yapıtın araştırma temelli olması o araştırmanın güçlü olduğu anlamına gelmez. Aynı şekilde politik bir konuya değinmesi onu politik açıdan etkili yapmaz ve bu izlekten hareketle bir yapıtın metin içermesi onun düşünce ürettiğini göstermez.

1960'ların sonlarında sergilerin kendileri eleştirel ve yaratıcı bir araç olarak düşünölmeye başlanmıştır. Küratörün serginin kavramsal çerçevesini kuran, sanatçılar ve yapıtlar arasında ilişkiler üreten bir özneye dönüşmesi yeni bir sürecin temelini oluşturmıştır. Elbette bu dönüş sanat alanını zenginleştirmiştir. Küratörler farklı dönemler, coğrafyalar ve pratikler arasında bağlar kurabilmiş ve sergileme düşüncenin mekânsal biçimine dönüşmüştür, ama her özgürleşme yeni bir iktidar olasılığı yaratır. Sergideki yapıtlar bazen küratörün – yazarın – cümlelerinde alıntılara dönüşebilmektedir. Zira küratöryel tez önceden belirlenir ve sanatçılar ve işler bu tezi doğrulayacak örnekler olarak seçilir. Sergi, önceden tamamlanmış bir makalenin mekânsal sunumuna dönüşme riskini taşır. Oysaki iyi bir küratöryel çerçeve yapıtların birbirine indirgenemeyen niteliklerini korur ve aralarında üretken gerilimler kurmalıdır.

Bugün açıklama ihtiyacının en yoğun hissedildiği alanlardan birisi de bienaller ve büyük ölçekli grup sergileridir ve bu çok da şaşırtıcı değil, elbette. Çok sayıda sanatçıyı, farklı coğrafyaları, tarihsel farklılıkları ve mekânları bir araya getiren sergiler ortak bir yönelim kurmak zorunda-

dır. Ancak bu zorunluluk zamanla uluslararası sanat alanına özgü kolayca tanınan ve bir yerden başka bir yere taşınabilen bir dile yol açmıştır. Hafıza, arşiv, sınır, göç, beden, ekoloji, müsterekler, dayanışma, eşik, akış, dönüşüm, çocuk ve direniş gibi kavramlar elbette önemli ve vazgeçilmezler. Problemse bu sözcüklerin somut tarihsel ve maddi ilişkilerden koparak birer dolaşım parasına dönüşmeleridir. Aynı metin İstanbul, Berlin, Venedik ya da başka bir kentteki sergiye uygulanabiliyorsa bağlam görüntüsü üretiyor demektir.

Bu dilin temel işlevlerinden birisi bir yapıtı uluslararası çağdaş sanat sisteminde tanımlanabilir hale getirmektir ve bir tür kavramsal pasaport gibi çalışır. Fon başvurularında, açık çağrılarda, basın bültenlerinde ve portfolyolarda kolayca dolaşmaktadır. Fakat zamanla özgüllüğü azalabilir ve yerel bir deneyim, kendine ait sözcüklerini kaybederek küresel sanat alanının beklediği terimlere tercüme edilebilir. Sonuçta farklı coğrafyalardan gelen yapıtlar aynı teorik iklimde üretilmiş gibi görünmeye başlamaktadır. En nihayetinde çözüm metni ortadan kaldırmak değildir. Asıl ihtiyaç açıklamanın otoritesi ve erişimin demokratik olmasını birbirlerinden ayırmaktır. İyi bir sergi metni gerekli tarihsel olguları açıkla ve kullanılan kavramların nereden geldiğini belirtir. Sanatçının üretim koşullarını görünür kılar ve fakat yorumla olguyu birbirine karıştırmaz. Kendi sesinin belirli bir konumdan geldiğini gizlemez.

Bilgiler katmanlı biçimde sunulabilir: Kısa ve somut bir metin ve daha derinleşmek isteyenler için genişletilmiş içerikler olabilir. Böyle bir yapı herkesin aynı miktarda metni okumaya zorlandığı tek yönlü modelden daha demokratik olacaktır. Ayrıca metnin ne zaman okunacağı önemlidir. Yapıtla ilk karşılaşmadan sonra geri dönülebilen bir metin olması bakışı yönetmek yerine onu genişletebilir. Önce bakmak, sonra okumak, ardından yeniden bakmak daha verimli olacaktır.

Çağdaş sanat gerçekten kar-

maşık olduğu için mi bu kadar açıklama istiyor? Yoksa sanat dünyası belirsizliğe tahammül edemediği için mi her şeyi hızla okunabilir hale getiriyor? Asıl sorun, belki de kurumların anlamama olasılığını yönetememesidir. Anlamamak, özünde, sanat deneyiminin başarısızlığı olmak zorunda değildir. Bazen bir bakışın başlangıcıdır ve bu estetik deneyimin üretken parçası olarak görülebilir. Sanatın açıklamadan bütünüyle bağımsız olması olanaksızdır. Fakat sanat, açıklama bittikten sonra geride bir şey bırakmalıdır. Metnin tüketemediği, kavramın bütünüyle ele geçiremediği, basın bülteninin özetelemediği bir fazlalık ve bu fazlalık bazen bir görüntünün maddi yoğunluğunda, bazen bir sesin mekânı bölme biçiminde, bazen bir performansın kurulan süresinde, bazen de hiçbir açıklamadan kapatmadığı etik bir çelişkiye ortaya çıkacaktır ve yapıtın yaşamı tam da burada başlar.

O halde soruyu tersine çevirmek gerekebilir: Biz neden sanatın açıklanamaz bir yanı kalmasına bu kadar az izin veriyoruz? Yapıtı anlaşılır kılmaya arzusu ne zaman onu etkisizleştiriyor? Erişim sağlama isteği ne zaman doğru yorumun disiplini-ne dönüşüyor? Küratöryel çerçeve ne zaman ilişki kurmak yerine düşünceyi merkezileştiriyor? Bir sergiye giriyoruz, duvar metnini görüyoruz. Küratörün önerisini, sanatçının niyetini, kurumun çerçevesini biliyoruz. Fakat bu kez hemen okuyoruz. Önce yapıtın karşısında duruyoruz. Ölçeği-ne, maddesine, ritmine, suskunluğuna ve bize direnme biçimine zaman tanıyoruz. Sonra metne dönüyor, okuyor ve yeniden bakıyoruz. Belki çağdaş sanatın ihtiyacı daha az düşünce değil, aksine düşüncenin yapıtla daha dürtüst bir ilişki kurmasıdır. Daha az bağlam değil, bağlamın kendi sınırlarını bilmesidir. Daha az metin değil, yapıtın yerine geçmeyen metindir.

Ve belki de en basit ama en radikal değişiklik şudur: **Sonra yapıta bakmıyoruz. Önce yapıta bakıyoruz.**

ZS

Not Yet Gone

Group Exhibition

Kimia Askarian
Sina Boroumandi
Shahin Esfandiari
Rana Heidarzade
Alborz Kazemi
Omid Mehdizadeh
Arya Tabandehpoor

18 SEP
—
7 NOV

SHIVAZAHED.ART

ASMALI MESCİT MAH. MİNARE SOK.
SÖTAŞ PERA NO: 11 BEYOĞLU, İSTANBUL

Lülü's Artworld Çocuklara Sanatın Kapısını Açmak

Lülü's Artworld, sanatı çocuklara yalnızca anlatmakla yetinmeyen; onları düşünmeye, hayal etmeye ve üretmeye davet eden bir yayı. 3-5 yaş grubuna yönelik kitapların yazarı Meryem Taşyar Gümüş, sanat tarihini çocukların dünyasına tercüme ederken hazır cevaplar vermek yerine onların kendi bakışlarını ve hayal güçlerini merkeze alıyor.

SİBEL ORAL

Lülü's Artworld çocuklara sanatı anlatmak yerine onları sürekli bir şey yapmaya, çizmeye, hayal etmeye çağırıyor. Çocuğu sanatın izleyicisi değil üreticisi olarak konumlandırarak sizin için neden önemliydi?

Aslında bizim için izleyici olmakla üretici olmak birbirinin karşısında duran iki şey değil. Çocuğa sanatı anlatıyoruz; sanatçıyı, eseri, hikâyesini tanıtıyoruz. Ama orada bırakmak istemiyoruz. Çünkü özellikle çocuklukta bir şeyi gerçekten tanımının en güzel yollarından birinin ona dokunmak, onun üzerine düşünmek ve kendi hayal dünyasından bir şey katmak olduğuna inanıyorum.

Buradaki "üretmek" de mutlaka ortaya güzel ya da doğru bir şey çıkarmak anlamına gelmiyor. Bazen bir renk seçmek, bazen bir ayrıntıyı fark etmek, bazen de "Ben olsaydım nasıl yapardım?" diye düşünmek. Lülü's'te çocuğa hazır bir sanat algısı veremekten çok, sanatla kendi ilişkisini kurabileceği bir alan açmak istiyoruz. Benim için en kıymetli tarafı da bu: Çocuğun sanatı uzaktan bakılan bir şey değil, kendisinin de dahil olabildiği bir dünya olarak görmesi.

"Sanat sence nedir?" diye soruluyor. Yani çocuğa hazır bir sanat tanımı vermek yerine sözü ona bırakıyor. Çocukların sanatla daha dolaysız ve özgür bir ilişki kurduğunu düşünüyor musunuz? Çocukların sanatla daha dolaysız ilişki kurabildiğini düşünüyorum. Çünkü henüz bizim yetişkinlikte edindiğimiz "Doğru yorum ne?", "Bunu anlamam gerekiyor mu?", "Bu güzel mi?" gibi filtrelerle pek de sahhip değiller. Bir esere baktıklarında önce ne gördüklerini, ne hissettiklerini ya da onlara neyi çağırıştırdığını söylüyorlar.

"Sanat sence nedir?" diye sormamızın nedeni çocuğu bilgisiz bırakmak değil. Tam tersi, bilgiyi vermeden önce onun düşünmesine yer açmak. Sonrasında sanatçıyı da eseri de anlatabiliriz; ama önce çocu-



ğun kendi bakışını duymak istiyoruz. Çünkü Lülü's'te çocuğa yalnızca sanat hakkında bir şeyler söylemek değil, onun da sanat hakkında söyleyecek bir şeyi olduğunu hissettirmek istiyoruz.

Salvador Dalí ve sürrealizm gibi ilk bakışta çocuklar için zor olan bir alanı oldukça sade bir dille ele almışsınız. Sanat tarihini çocuklara aktarırken "basitleştirmek" ile içeriğin özünü korumak arasındaki dengeyi nasıl kuruyorsunuz?

Ben aslında çocuklar için bazı konularının "fazla zor" olduğuna pek inanmıyorum. Çoğu zaman zor olan konunun kendisinden çok, onu anlatmak için seçtiğimiz dil oluyor. Bu yüzden Lülü's'te yaptığımız şeyi basitleştirmekten çok, çocuğun dünyasına tercüme etmek olarak görüyorum. Elbette Dalí'yi ya da sürrealizmi bir yetişkine anlatığımız kapsamda anlatmıyoruz. Ama içeriğin özünü de kaybetmek istemiyoruz. Önce o sanatçıyı ya da eseri anlamak için gerçekten gerekli olan şeyi buluyor, sonra çocuğun yaşına uygun bir dille onun etrafında bir merak alanı açıyoruz.

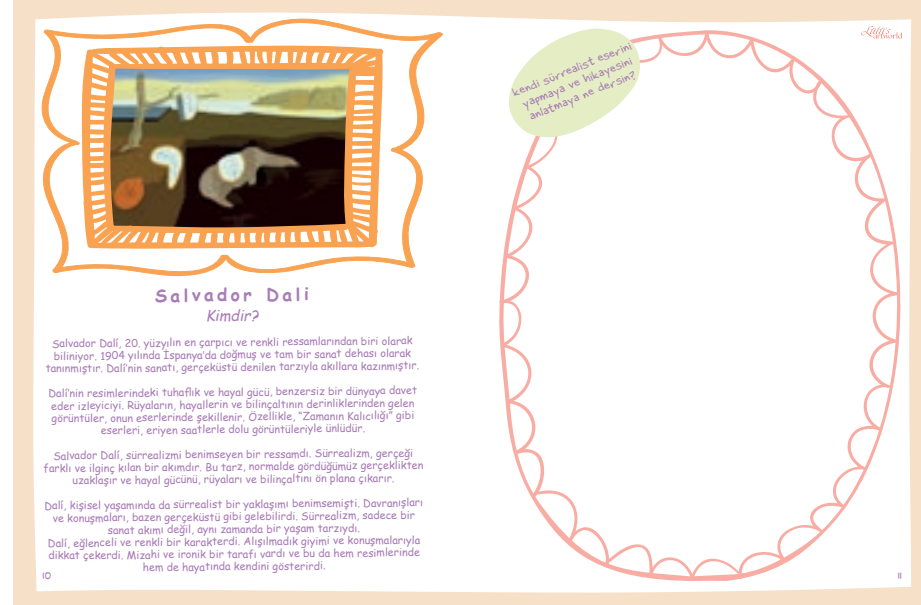
Çünkü bir çocuğun bugün sürrealizmin bütün tanımını öğrenmesine ihtiyacı yok. Belki Dalí'nin bir eserine bakıp "Neden böyle yapmış?" diye sorması yeterli. Ben ilk karşılaşmanın böyle olmasını çok önemsiyorum. Amacımız sanat tarihini küçültmek değil; çocuğun ona yaklaşılabileceği bir kapı açmak. Bugün o kapıdan yalnızca başını uzatır, yıllar sonra içeri girer.

Bir sayıyı hazırlarken pedagojik taraf ile görsel ve sanatsal taraf arasında nasıl bir editöryal denge kuruyorsunuz? İçeriği hangi yaş grubunu düşünerek oluşturuyorsunuz? Lülü's'ü hazırlarken pedagojik tarafla sanatsal tarafı birbirini sınırlayan iki ayrı alan gibi görmüyorum. Aslında ikisinin sürekli birbirini beslemesini istiyoruz. Pedagojik taraf bize çocuğa nasıl yaklaşacağımızı, görsel ve sanatsal taraf ise nasıl bir dünya sunacağımızı söylüyor.

İçeriği ağırlıklı olarak 3-5 yaş grubunu düşünerek hazırlıyoruz. Bu yaştan dikkat süresini, dili ve öğrenme biçimini elbette gözetiyoruz ama bunu yaparken çocuğun algısını küçültmemeye özellikle dikkat ediyorum. Bence çocuklar estetik açıdan da oldukça güçlü bir algıya sahipler. Bu nedenle "çocuk içeriği" deyince her şeyi fazla renkli, fazla açıklayıcı ya da fazlasıyla çocuksu hale getirmek istemiyoruz.

Bir sayıyı hazırlarken benim için temel soru şu oluyor: Bu içerik hem çocuğa ulaşabiliyor mu hem de ona gerçekten iyi bir şey sunuyor mu? Görsel güzel ama çocukla bağ kuramıyorsa ya da pedagojik olarak doğru ama merak uyandırmıyorsa, bizim için henüz tamamlanmış sayılmıyor. Dengeyi biraz da burada kuruyoruz.

Lülü's Artworld yılda üç kez yayımlanacak bir yayın olarak tasarlanmış. İlk sayıdan sonra bu dünyayı nasıl büyütmek istiyorsunuz, nasıl planlarınız var? Aslında en başından beri Lülü's'ü yalnızca yılda üç kez yayımlanan bir dergi olarak dü-



Lülü's artworld final preview



şünmedim. Dergi, bu dünyanın başlangıç noktası ama hayalim, zamanla çocuğun farklı şekillerde karşılaşabileceği ve içine dahil olabileceği bir sanat dünyasına dönüşmesi.

Yeni sayılarda farklı sanatçıları, disiplinleri ve hikâyeleri çocuklarla buluşturmaya devam edeceğiz. Ama bunun yanında Lülü's'ün derginin dışına çıktığı; atölyelerle, sanat buluşmalarıyla, farklı üretimlerle ve fiziksel alanlarla çocuğun hayatına dokunduğu bir yapı da hayal ediyorum.

Büyürken benim için en önemli şey ise Lülü's'ün özünü kaybetmemesi. Çok hızlı büyümekten ziyade, yaptığımız her yeni şeyin gerçekten bu dünyanın bir parçası olmasını istiyorum. Çünkü hedefim Lülü's'ü sadece büyütmek değil, çocukların sanatla kurduğu ilişkiyi büyütmek.

LÜLÜ'S ART WORLD

Çocukların sanatla özgür, doğal ve merak dolu bir ilişki kurmasını amaçlayan Lülü's Artworld, ikinci sayısıyla okurlarıyla yeniden buluşuyor. Vision Art Platform'un çağdaş sanat deneyiminden beslenen Lülü's, sanatı çocuklar için öğrenilmesi gereken bir ders olmaktan çıkarak hayatın doğal bir parçasına dönüştürmeyi hedefliyor. Yayının merkezinde ise "sanata aşina olmak" fikri yer alıyor. Her çocuğun biricik olduğuna inanan Lülü's; sanat bilgileri, yaratıcı içerikler ve yaş gruplarına uygun etkinliklerle çocukları bakmaya, merak etmeye, denemeye ve kendi yorumlarını oluşturmaya teşvik ediyor. Deneme ve yanılmayı da çocukların kendi doğrularını keşfetmelerinin doğal bir parçası olarak görüyor. Çocuklarla birlikte ebeveynlere de eşlik eden Lülü's'ün uzun vadeli hayali ise bugün sanatla büyüyen çocukların gelecekte bir müze ya da galeride kendilerini rahat, özgüvenli ve o dünyanın bir parçası olarak hissetmeleri. Lülü's Artworld, ikinci sayısıyla çocukların sanatla kurduğu bağı büyütmeye devam ediyor.



Burlesque için okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA

Istanbul Airport



Sanatın
en görkemli hali,
İGA İstanbul Havalimanı'nın
kalbinde yükseliyor.



Eseri tüm detaylarıyla
keşfedin.