

## Ayakları yere basmadan seyahat

“Yol, sonunda ayrılıyor

Daha önce hiç görmediğin yerlerin resmini çiz

Benim bilmediğimi bilenler

Sarıdan, kırmızıdan ve yeşilden bahsediyorlar

Belki lejantta takılı kalmıştır

Belki karamsarlığa kapılmıştır

Belki de bu haritaları ve lejantları

Yanlış anladık”\*

Depo'nun iki katında iki ay devam eden sergi *Yukarıda sis aşağıda toz bulutu*, proje aşamasından başlayarak, coğrafyaya bağımlı gelişen bir yapıya sahip. Beden, toprak, iletişim ağları, dolaşım gibi kavramlar üzerinden şekillenen sergi, görsel sanatçılar Golnar Tabibzadeh ve Merve Ünsal'ın küratörlüğünde biraraya gelen İranlı ve Türkiyeli 15 sanatçının ortak çalışmasının sonucunda ortaya çıktı. Bu ortak çalışma süreci, eserlerin birbirlerinden beslenmiş olma özelliklerini yansıtan, bölümlere ve sınıflandırmalara başvurmaktansa akışkan bir yapının tercih edildiği sergileme anlayışına da yansıyor. *Yukarıda sis aşağıda toz bulutu*, katılımcı sanatçıların bedenlerinden, Depo'nun mimari öğelerine müdahalelere kesintisiz ilerleyen bir yapı sunuyor. Sergi kapsamındaki tematik devamlılık, çalışmalar arasındaki sınırları geçersiz kılıyor. 1950'ye kadar tütün deposu olarak kullanılan ve aslına uygun bir şekilde dönüştürülen mekân ise girişleri, sergi rotasını kesintiye uğratan oda ve bölümleriyle, bir sergilemeye “sahne olmanın” ötesinde, projenin gidişatını belirleyen bir unsur haline geliyor.

Projenin coğrafyaya vurgusu düşünüldüğünde, sergi adı ile içerik arasında bir tutarsızlık varmış gibi hissetmemek imkânsız: Katılımcıların İran ve Türkiye'den gelmiş olduklarının altının çizilmesi, kâğıt üstünde sabit bir temsiliyeti çağrıştırıyor. Dolayısıyla, coğrafyaya dair kabuller, serginin adının aksine, ayakları yere basan bir örgüyü vadediyor. Ancak tutarsızlık gibi görünen bu durum, aslında projeyi besleyen bir ironiyi içermekte. Serginin adının akla getirdiği gibi sis ve toz bulutu arasında asılı durmak, coğrafyadan uzaklaşan bir konuma işaret etmiyor. Aksine coğrafyanın sabitlik kapsamında ele alınamayacak boyutlarını hesaba katıyor. *Yukarıda sis aşağıda toz bulutu*'nda beden, zemin ve gökyüzü birbirlerini hem tanımlayan hem de dönüştüren unsurlar olarak iç içeler. Dolayısıyla İranlılık veya Türkiyelilik de yerleşik bir konumun aksine kırılğan bir zemini tanımlıyor.

Başka bir deyişle, *Yukarıda sis aşağıda toz bulutu*'nun kapsamını -projenin katılımcılarından Derya Yıldız'ın da referans verdiği- Caspar David Friedrich resmi *Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam*'daki arkası dönük figürün, izleyicinin temsilcisi olarak tepeden izlediği sis

---

\* R.E.M. “Maps and Legends.” *Fables of the Reconstruction*, Capitol, 1987, 2. şarkı.

belirliyor. Ancak sanatçılar, bu sefer sis denizine dışarıdan bakıp bilinmezlik karşısında huşuya varmaktansa, o denizin bir bileşeni olarak kendi konumlarına bakıyor ve izleyiciyi de bu bakışı paylaşmaya davet ediyorlar. Jeolojik katmanların kültürle içli dışlı ilişkisi, gökyüzünün iktidar aygıtları tarafından işgali ve bunların ortasında bir ara durak olarak beden varlığı, sanatçılar için dışarıdan bir konumu imkânsız kılıyor. Proje, bu imkânsızlıkla baş etme yöntemi olarak ise işbirliğini öneriyor. *Yukarıda sis aşağıda toz bulutu* sanatçıları, buldukları kırılğan zemin üzerinden işbirliğine girdikçe, hem bedenlerini hem de toprakla ve çevreleriyle ilişkilerini zapturapt altına alan koşullara müdahale edebiliyorlar.

Şehirlerin gururu gökdelenlerden, antroposen [insan çağı] sürecinde atıklarla, kazılarla insan yapımı bir niteliğe bürünen toprak yüzeylerine; dünyayı algılamanın farklı yollarına işaret eden Stephen Graham, *Vertical: The City from Satellites to Bunkers* [Dikey: Uydudan Yeraltı Sığınaklarına Kent] adlı kitabında, dünyanın Tanrı gözünden bir açıyla, yatay bir düzlemde, harita üzerinde pay edildiği anlayışın, bugünü anlamak için yetersiz kaldığını savunur.

“[...] dünyanın büyük şehirleri gitgide daha çok, yer seviyesinin hem yukarısında hem de aşağısında çoklu düzeyleri kapsayacak şekilde düzenleniyor. Kent dışı çevre bölgelerde, şehrin üretim, mübadele ve [maden] çıkarım kaynaklarına sıkı bir şekilde bağımlı olması, üç boyutlu mimari ve coğrafyanın bu bölgelerde de yoğunlaşmaya başladığı anlamına geliyor.” (Graham, 22-23)

Ancak, sömürgeci geçmişin yatay coğrafya algısının mirası, dikey yapılanmada da her katmanı organize ederek kendini gösteriyor. *Yukarıda sis aşağıda toz bulutu* sanatçılarının ortaklık üzerinden iyileşme arayışları da bu noktada bir direniş niteliği kazanıyor. Sanatçılar, buldukları kırılğan konumlardan hareket ederek bu katmanları yeniden örgütlemenin arayışına giriyor. Bir güç olarak hafıza, yeryüzüyle yeniden kurulan ilişki ve mekâna dair yeni önermeler sanatçıları bir bütün içinde biraraya getiriyor.

Örneğin Forough Fami ve Gözde İlkin, hafızanın açık uçluluğunu kabul ederek yeniden sahipleniyorlar. Fami'nin tül den labirenti, ekrana yansıtılmış, hareketli bir bedeni hem saklıyor hem görünür kılıyor. İçinde yol almak isteyen hafızasına başvurmaya zorlayan labirentlerin yapısı, Fami'nin müdahalesiyle kırılıyor. Labirent hâlâ hedefini gizliyor ama tül den uçuşan duvarlar onu tam anlamıyla gizlemeyi başaramıyor. İlkin için ise hafıza toprağın iyileştirebileceği kırılğanlıkta bir yapı. Sanatçı, toprağa hükmetmenin yerine farklı bir varoluşun peşine düşüyor, toprakla, sabit bir coğrafi algının sağlayamayacağı türden bir bağlantı kuruyor.

Zaten beden ve mekân arasında inşa edilen geçişken ilişki, *Yukarıda sis aşağıda toz bulutu*'nun eksenini belirleyen unsurlardan biri. Bu ilişki, bazı çalışmalarda mekâna hâkim bir bakış açısını öngören perspektif düzenine müdahalelerde kendini gösteriyor. Örneğin Derya Yıldız, sergi hazırlık sürecinde eserleri duvara asmak için kullanılan lazer terazilerle adeta perspektif düzeninin röntgenini çekiyor. Herhangi bir eserin bulunmadığı duvara yansıyan uçucu kırmızı çizgiler, bakan konumunun altından halıyı çekiyor. Ece Gökalp fotoğraf yüzeyine yaptığı müdahalelerle bakan/bakılan ilişkisinin fay hatlarını meydana çıkarıyor.

Bakanın altındaki zeminin kırılğanlığı, mekânın görünmeyen, fark edilmeyen özelliklerini de sergi kapsamına taşıyor. Merve Ünsal'ın trajedi korolarının rolünü binanın sütunlarına yüklediği *Koro*, içerdiği malzemeyle hem serginin hazırlık sürecini hem de binayı görünür kılan bir müdahale. Mekân, sadece içindeki eserlerin seyredileceği bir yapı olmaktan çıkıyor. Dolayısıyla sergi için öngörülen işlevi de geçersizleşiyor. Didem Erbaş benzeri bir müdahaleyi *Tavanda Sığınak*'la mekânın tavanına uyguluyor. Aşağıdan bakınca güven vermesi gereken

tavan, kırılganlığa geçici bir sığınak modeli asılınca bu işlevinden soyutlanıyor. Bakanın kırılğan konumu, içinde bulunduğu binanın sabit olduğu algısını da sarsıyor.

Beden ile mekân tanımlarının iç içe geçtiği diğer örnekler ise sembol ve çağrışımların yer değiştirebilme özelliğine yaslanıyor. Neda Razavipour'un bir kum yığına üzerine göğsünün sonografisini yansıttığı ses ve video yerleştirmesi *Akışkan Beden II*, bu ilişki kapsamında hafızanın nerede saklı olduğunu soruyor. Oldukça mahrem bir görüntü olan göğsün içi bir kum yığına üzerinde denizi ya da gökyüzünü çağrıştırabiliyor. İnsan bedeni, Serminaz Barseghian çalışması *Hatırlamak*'ta da yapıbozuma uğratılmış bir cümlelerin parçası gibi. Kullanıldıkları yere ve şekle göre anlamı değişebilen çoklu bir simge olan üçgen şeklinde oturmuş insan bedeni klişeleri, üçgen formunda diğer nesnelere biraraya gelecek bir düzende art arda dizilmişler. Ondan bir duvarla ayrılan, Şafak Çatalbaş'ın *Mavi Mutluluk Kuşu* adlı performans videosunda da beden, cümlelerin gidişatını bozan bir unsur rolünü üstleniyor. Sanatçı, baştan ayağa mavi kuşanmış bir şekilde, dikey yapılanmanın en görünür olduğu yerlerin, alışveriş merkezlerinin ortasında meditatif pozlarda oturuyor. Film endüstrisinde üzerine görüntü yansıtmak için kullanılan mavi, bu özelliğinden kaynaklı hiçlik çağrışımıyla, alışveriş merkezlerinin keşmekeşi içinde bir ünlem işareti gibi beliriyor.

Dile yönelik olduğu izlenimini veren bu müdahaleler, mekânın kavşak noktası sayılabilecek bir yerinde, tam ortasında bulunan *Dilbilgisel ve Sözdizimsel Yoğunluk* adlı yerleştirmede iyice görünür halde. Sanatçı Reyhaneh Mehrad, dilin işleyişini parçalarına ayırıcısına, ardışık motifleri ve sanki döngüyü ifade eden, rastgele çizilmiş daireleri biraraya getiriyor. Parçalarına ayrılmış bu cümlede anlamın saklı olduğu noktayı ve öznenin konumunu saptamak zor. Bu, sergideki diğer sanatçıların kendi özerkliklerini sorguladıkları çalışmalar için de bir çıkış noktası oluşturuyor. Setareh Shahbazi, proje kapsamında kendisine ayrılan bütçe ve konaklama olanaklarını Reyhaneh Mehrad'a devrederek, sanatsal üretim koşullarının kırılğanlığını görünür kılmayı amaçlıyor. Golnar Tabibzadeh, kişiyi sabitlemeye yarayan vesikalık fotoğraflardan, projenin her katılımcısının sırayla sahiplenebileceği, böylece özerklik kavramının altını oyan bir yapı sunuyor. Gelareh Kiazand'ın aynı eksenindeki çalışması *Bu Bir Bant Kaydıdır* da insanı ve deneyimini sabitleme iddiasına sahip görüntü/ses teknolojilerini tam tersi için kullanıyor. Kiazand'ın proje sürecinde diğer sanatçılarla görüşmeleri sergi ortamında, izleyicinin katılımıyla yinelenen, sabitlenmekten çok genleşiyor.

*Yukarıda sis aşığıda toz bulutu*'nda yer alan sanatçılar, mekânla, çevreyle ilişkileri bağlamında bedenlerini bir ara alan olarak kullandıkça, sabitlik zorlamasına direnebilecekleri yollar buluyorlar. Maurice Merleau-Ponty'den hareketle bedeni "dünyaya açılan bakış açımız [...] zihnin fiziksel ve tarihsel bir duruma yatırım yaptığı alan" (Merleau-Ponty, 23) olarak kabul edersek, projedeki sanatçıların buldukları çevreyle ilişkilerine dair müdahaleleri daha da açıklık kazanıyor. Sanatçılar perspektif, mekân ve hafıza gibi unsurlara dair algılara yönelik hamleleriyle, bir manzara sunmakla yetinmiyor, aynı zamanda onu dönüştürecekleri yollar bulmaya çalışıyorlar.

**Erman Ata Uncu**

---

Graham, Stephen. *Vertical - The City from Satellites to Bunkers*. E-kitap, Verso, 2018.

Merleau-Ponty, Maurice. "Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser..." *Cogito*, sayı: 88, 2017, s. 20-28.