

SANATÇI HAKKINDA:

Ateş Alpar (Nusaybin / Mardin), multidisipliner sanat pratiğinde sınırlar, kimlik, arşiv ve kültürel tahribatın farklı tahakküm biçimlerindeki tezahürlerini araştırıyor. Kullandığı malzemeler, kayıt altına aldığı ses ve görüntülerle beden, toplulukların ve coğrafyanın homojen tarihsel anlatılar içindeki yerini sorunsallaştırıyor. Normatif kurgulara eleştirel önermeler getirerek sınırların muğlaklığını vurguluyor, mikro alanlara odaklanan çalışmaları verili toplumsal belleğin altını oyuyor. İktidar dinamikleriyle karşılaşmayı süreklilikler yerine kırılmalarla ve yeniden inşa süreçleriyle ele alan Alpar, başta queer topluluklar olmak üzere arşiv ve hafıza oluşturma olanakları üzerine düşünüyor. Alpar İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.

KÜRATÖRLER HAKKINDA:

Melih Aydemir

Küratör ve sanat çalışanı Melih Aydemir (Berlin-İstanbul), çalışmalarında sömürgeleştirme, işgücü, queer ve marjinalleştirilen topluluklar bağlamında kesişimselliği araştırıyor. 2017 – 2020 yılları arasında Protocinema ile çalışan ve Çanakkale merkezli sanatçı inisiyatifi *sub*'in bir parçası olan Aydemir, SANATORIUM'da sergiler ve iletişim sorumlusu olarak çalışıyor.

Yıldız Öztürk

Akademisyen ve sanat yazarı Yıldız Öztürk (İstanbul), eleştirel müzecilik, feminist küratöryal metodoloji, kültüre erişim ve güvencesizlik alanlarında çalışıyor. 2004 yılından bu yana üniversitede ders veriyor, atölye çalışmaları düzenliyor. TÜBİTAK Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı bursiyeri olarak 2023 – 2024 döneminde Birleşik Krallık'ta bulundu. Leicester Üniversitesi Müzecilik Çalışmaları'nda izleyici geliştirme politikaları ve sosyal içerme üzerine çalıştı.

Sergi metinlerinin ve biyografilerin İngilizce çevirilerine buradan ulaşabilirsiniz:

Find the English translation of the exhibition texts and biographies here:



Teşekkürler
Acknowledgments:



POSSIBILITY AND PROBABILITY

İMKÂN

Կարելիութիւն

Derfet

VE

û Dîbetî

و احتمال

إمكانية

Հավանականութիւն

İHTİMAL

آتش **ATESH ALPAR** آپار

Küratörler|Curators:

Melih Aydemir, Yıldız Öztürk

130525 ——— 050725

Depo | Tütün Deposu
Lüleci Hendek Cd. No.12
Tophane | İstanbul



Opaklığın Direnci

Melih Aydemir

İktidar yapıları bakışa hükmettiğinde, görmeyi, bilmeyi ve tanımlamayı birer tahakküm aracına dönüştürür. Sömürgeci tarih yazımı, katı mantığıyla hangi anlatıların görünür kılınacağını ve hangilerinin silineceğini belirleyerek şiddeti dilin, mekânın ve hafızanın dokusuna yerleştirir. Egemen bakışın tanımlama ve temsil taleplerine karşı, opaklık tekil okumaların reddedildiği bir direniş alanı sunar. Ateş Alpar’ın pratiği, bastırılmış ya da yok sayılmış anlatıları görünürlüğü’n ötesine taşıyan direnç stratejilerini araştırıyor. İmkân ve İhtimal, görme, gösterme ve gizleme eylemleri üzerinden, bakışın kime ait olduğu, neyi mümkün kıldığı ve neyi dışarıda bıraktığı sorularını ortaya koyuyor. Kendi bedeninden, ailesinin hafızasından ve kolektif belleğin boşluklarından yola çıkan Alpar, güç yapılarını ve bu yapıların dil, mekân, kimlik ve hafıza üzerinde kurduğu baskıyı sorguluyor.

Sergi mekânına girerken karşımıza çıkan *Barikat* yerleştiresi, polis barikatlarının demir taşıyıcı yapısını ortaya çıkarıyor. Bakışa izin veren geçirgenliği ile barikatın işlevlerinden birini ortadan kaldırırken, demirin ağırlığı iktidarın fiziksel varlığını hatırlatıyor. Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*’nde sömürge dünyasının ikiye bölünmüş bir dünya olduğundan söz eder.¹ Ayırıcı çizgiyi sınırlar, polis karakolları ve barikatları temsil eder. Barikatlar, yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda gözetleme ve baskı yapılarının sembolik temsilcileri olarak karşımıza çıkar. Serginin girişinde duran bu yapı izleyicileri failliğiyle yüz yüze getirerek sınırın diğer tarafına çağırıyor.

Toprağa gömülü ekranda yer alan video, konuşmaya çalışan ama sesi çıkmayan bir bedeni gösteriyor. *Taşдықlarımız* video yerleştiirmesinde, zamanla dilini kaybeden ve kendi sesinin yankısıyla kalan birini görüyoruz. Sömürgeci tahakküm, dilleri yasaklayarak ve zamanla sessizleştirerek işler: konuşturulmayan bir dil, unutulmaya mahkûm edilir. Ekrandaki beden, sözcüklerin yerini alan jestlerle, dilin yokluğunda hafızanın bedensel bir arşive dönüştüğünü gösteriyor. Konuşma yetisini kaybeden figür, bireysel bir hikâyenin ötesinde nesiller boyunca Kürtçe dilinin sistematik olarak silinmeye çalışılmasının izlerini taşıyor. Toprağa gömülü ekran, bu silinmenin maddi bir hatırlatıcısına dönüşüyor.

Fotoğraf, tarih boyunca bir kayıt aracı olmanın ötesinde, sömürgeci bakışın dünyayı nasıl gördüğünü ve nasıl çerçevelediğini şekillendirdi. Bir coğrafyayı, bir bedeni, bir kimliği belgelemek aynı zamanda onu kontrol etmek, sınırlamak ve yeniden tanımlamak için kullanıldı. Mark Sealy, *Decolonising the Camera*’da fotoğrafçının fail olmasının sadece teknik bir karar değil, politik bir pozisyon da olduğunu söyler.² Bu pozisyonu bozuma uğratmak, fotoğrafın sömürgeci bakış dışında yeniden kurgulanabileceği alanlar açar. Ateş Alpar’ın pratiği, bakışı tersine çevirerek, belgeleme edimini tanıklık ve aktif bir mücadele alanına dönüştürüyor. Alpar için fotoğraf kırılması gereken bir sınır olarak sömürgeci bakışın bir temsili olarak var oluyor. Failliğin ötesinde, öznenin kendisinin bir hafıza oluşturma yöntemi olarak kullandığı fotoğraflardan oluşan bir yerleştiirme raflar üzerinde yer alıyor. Bu fotoğraflar silme politikalarının tarihsel sürecinin, Alpar’ın kişisel tarihiyle iç içe geçtiği bir kolektif hafızaya işaret ediyor. Serginin odağına aldığı *kolonizasyon* ile sıklıkla duyduğumuz kurumsal düzeyde içi boşaltılmış bir terime dönüşen *dekolonizasyon* arasındaki gerilim fotoğraf medyumunun sorgulanmasıyla başlıyor ve medyumun kırılmasıyla geniş çaplı yerleştiirmelere dönüşüyor.

Bugün görünürlük, bir hak olarak talep edilirken, aynı zamanda gözetlenmenin, denetimin ve sınırlamanın bir aracına dönüşebilir. Édouard Glissant’ın “opaklık hakkı” tam da bu noktada devreye

girer: Her şeyin anlaşılır, açıklanabilir ve görülebilir olması gerekmez. Opaklık, sömürgeci bakışa direnen bir alan açar; kendini tamamen ifşa etmeyen, bilginin ve imgelerin tek boyutlu okunmasına karşı koyan bir varoluş biçimi sunar.³ Alpar’ın pratiğinde belgeleme, bir gösterme meselesi olmasıyla birlikte, aynı zamanda bir saklama, gizleme ve müdahale etme stratejisidir. Tamamen çözümlenemeyen imgeler, sömürgeciliğin şeffaflık talebine karşı bir direnç noktası oluşturur.

Turizmin sömürgeci tarihi, kültürel öğeleri keşif, seyir ve tüketim nesnelere dönüştürerek onları bağlamlarından koparır. Hatıralık eşyalar, bu dönüşümün en yaygın araçlarından biri olarak, özgün anlamlarından soyutlanıp seri üretimle çoğaltılan, her yere ve hiçbir yere ait olan formlara dönüşür. Bir kentin adını taşıyan bir obje, aynı formun farklı isimlerle çoğaltılmasıyla mekânsal özgünlüğünü yitirirken, kapitalizmin ürettiği mekânsızlıkla [*non-place*] iç içe geçer. Sergide yer alan yerleştiirmede yansıtıcı alüminyum yüzey üzerinde bulunan griye boyanmış hatıralık eşyalar anonimleşerek anlamlarından arındırılıyor. Turizmin yarattığı imgeler ve nesnelere, orijinal bir bağlama işaret etmek yerine, sonsuz bir kopyalanabilirlik içinde anlamını yitirir.⁴ Batı’nın uzun süre yok saydığı kültürlere ait değerler seyirlik bir nesne hâline gelirken, bu görünme biçimi kendi iç gerçekliğini yitiren bir şeffaflığa dönüşür. Yerleştiirmede opaklaşan objeler, bir direnç mekanizması olarak ortaya çıkıyor. Bu soyutlanmış hatıralık nesnelere, temsil ettikleri ve etmedikleriyle, sömürgeci bakışın görselleştirme ve sahiplenme arzularına karşı bir mesafe yaratıyor.

Keşfetme ve kategorize etme arzusu, sömürgeciliğin ötekiyi bilinir kılma çabasıyla şekillendi. Neyin arşivlenmeye değer olduğu, hangi hikâyelerin anlatılmak istendiği her zaman iktidarın süzgecinden geçti. Masa üzerine yerleştirilmiş çerçevelerden oluşan çalışma, sanatçının ailesinden gelen fotoğraflar aracılığıyla, resmi anlatıların dışında kalan, kaydedilmemiş ya da bilerek silinmiş tarihlerin izini sürüyor.

Sergide yer alan işler, belgeleme ile unut(tur)ma, görünürlük ile gizlenme arasındaki gerilimi ortaya çıkararak, sömürgeci ve kapitalist sistemlerin hafıza üzerindeki kontrol mekanizmalarını sorguluyor. Fotoğraf, yerleştiirme, video ve mekânsal müdahaleler, bir geçmişe açığa çıkarırken; belleğin nasıl şekillendirildiğini, nasıl silindiğini ve nasıl direnebileceği üzerine düşünüyor. Turizmin ve koleksiyonculuğun sömürgecilikle iç içe geçen yapısı, hatıralık nesnelere politik bağlamlarını sergi aracılığıyla yeniden değerlendiriliyor. *İmkân ve İhtimal*, öznenin kendi tarihini nasıl belgeleyebileceği ve onu nasıl bir direnç biçimi olarak kullanabileceği üzerine düşünüyor. Unutulmaya ve silinmeye karşı farklı var olma stratejileri geliştirirken, şeffaflığa zorlanan anlatıları tekrar tartışıyor.

Çerçevenin Dışından İçeriye Sızanlar

Yıldız Öztürk

*“Efendinin araçları efendinin evini asla yıkamaz.”*¹

Bireylerin veya toplulukların mülkiyet haklarının ellerinden alınma süreci olan mülksüzleştirmenin farklı veçheleri vardır. Mülksüzleştirme şeyleri ve toplulukları yeniden düzenlemenin hem epistemik hem de yönetsel bir aracı olarak işlev görür. Bu bağlamda, mülksüzleştirme sadece maddi varlıkların el değiştirmesi değil toplumsal, kültürel, ekonomik ve ekolojik yapıların yeniden şekillendirilmesini içeren bir mekanizmadır. Günümüzde geleneksel kolonyal pratiklerden “mülksüzleştirme yoluyla birikim”² anlayışına uzanan çeşitli el koyma biçimleri, ırksallaştırılmış toplulukları sistematik bir süreklilikle her açıdan mülksüzleştirmeye devam ediyor. *İmkân ve İhtimal*, bu süreci çeşitli tahakküm politikaları çerçevesinde dekolonyal bir perspektiften tartışmaya açıyor. Ateş Alpar’ın kişisel tarihinden yola çıkarak bölgedeki politikalara dair daha geniş bir anlatı sunmayı amaçlayan sergi, temsil ile hakikat arasındaki paradoksu bir arada ele alıyor. Bu anlamda izleyici bir yandan dışarıdan bakışla tesis edilen “hayalî bir coğrafya”³ içinde gezinirken diğer yandan dâhilî gerçekliklerle, çerçevenin dışından içeriye sızanlarla yüzleşiyor.

Sergi mekânının girişine konumlandırılan *Barikat* yerleştiirmesi ve ona eşlik eden *Protesto* videosu, tüm dünyada yükselen otoriter rejimlerin standart görsel imgeleri olarak tarihin düz bir yolda ilerlemediği fikriyle izleyiciyi karşılıyor. Hem fiziksel hem de zihinsel sıkışmaya karşı anonimleşen itiraz formlarını izlediğimiz video, dünyanın herhangi bir sokağından derlenen görüntüler olabileceği hissiyatı yaratarak ortak direniş ihtimallerine açık alan bırakıyor. Kolonyalist yaklaşımların güncel toplumsal ilişkilere kolayca eklenenen, esnek ve uyumlanabilir niteliklerine dikkat çeken sergi, kolonyalist mirasın ölçülemez dercede derine, kapsamlı ve değişken yapısıyla toplumsal ilişkiler içindeki en güçlü damarlardan biri olduğunun altını çiziyor. Turistik bakış ile kolonyal bakış arasındaki benzer dinamiklere işaret eden *İmkân ve İhtimal*, kültürel formların homojenleştirilmesi ve yeniden dolaşıma sokulmasının piyasa kurallarına doğrudan bağlılık gerektirdiğini de vurguluyor. Turistik eşyaların yer aldığı yerleştiirme, “otantik” kültürel ürünler olarak pazarlanan nesnelere tarihsel-coğrafi bağlamından koparılmasına ve salt tüketim merkezli malzemeye dönüşmesine odaklanıyor. Alpar, turistik eşyaların tümüne metalik gri renkli boya ile müdahale ederek onları bir kez daha tek tip, renksiz, ruhsuz ve standart hâle çeviriyor. Böylece nesnelere ifade ettiği anlam ve görüntü tek renkte eşitleniyor; “yok-mekân”dan esinle söylersek kimliksizleşen turistik eşyalar “yok-nesne” hâline geliyor.

Bu yerleştiirmenin kurgusal dünyasına karşı çeşitli ebatlardaki fotoğrafların yer aldığı raf, fotoğrafın çağdaş sanat içindeki rolüne ve hakikate dair soruları gündeme getiriyor. Metal malzemeye basılı görseller mülksüzleştirmenin sarîh bir okumasını ortaya koyuyor. Objektifin önündeki kaydın ötesinde ve görünen temsilin dışında toplulukların hayatını şekillendiren durumları basitçe görmenin, kaydetmenin ve anlam üretmenin alternatif yollarını sunuyor. Yapı görselleri inşa ile yıkım arasında salınıyor; yaşama tutunma arzusu geçmiş olarak yazılan harabe tarihin içinden diyalektik bir bakışla ele alınıyor. Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* kitabında⁴ geçmişin yeniden yazılabilme potansiyeli üzerinde durur; imha kayıtlarını ısrarın ve hayatta kalma hakkının kanıtı olarak yorumlar. Alpar’ın görüntüleri de izleyiciyi tarihi tersine çevirme hamlesine davet niteliği taşıyor. Bu anlamda icat edilen tarihin görünmez kıldığı özneleri boşluk doldurma niyetiyle değil arşivi yeniden kurma güdüsüyle kayıt altına alıyor; dönüştürücü deneyimlerin ihtimallerini açan fotoğraflama işi performansla dönüşüyor. *Ne Mutlu* çalışması, anıtlaştırılmış bir yazı-söylem olarak geçmiş, şimdi ve geleceğin yeniden kurulmasında toplumsal hafızanın merkezî rolüne işaret ediyor. Doğaya sabitlenen bu ifade, plastik bir hakikatin inşa çabasını önemli bir bölümünün gerçek dışı, hayalî imajlar / söylemler

^[1] Audre Lorde, Bahisdışı Kız Kardeş, çev. Alâra Kuset, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2022, s.141.

^[2] David Harvey, Yeni Emperyalizm, çev. A. Nüvit Bingöl, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2019.

^[3] Edward W. Said, Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları, çev. Berna Yıldırım, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2022.

^[4] Ariella Aïsha Azoulay, Potential History: Unlearning Imperialism, Londra: Verso, 2019.

gösteriyor. Bu anlamıyla *Ne Mutlu*, Olivier Barlet’in kimliği yok etmenin ve stereotipler yaratmak⁵ olduğu fikrine yakın duruyor. Sergide yer alan diğer fotoğraflar ve simgesel açıdan güçlü bir malzeme olan toprağın üzerine konumlandırılan *Taşдықlarımız* başlıklı video yerleştiirme, sanatçının içeriye, aile tarihine yönelttiği bakış, hatıra ve kişisel tanıklıkların izlerini taşıyor. Bedenlerin sınırlandırılıp hareket etme kapasitesinin azaltılmasına yönelik hegemonik hamleleri aile bireylerinin yaşamlarından kesitlerle görünür kılıyor. *Nasılsın?* ve *Taşдықlarımız*, eşitsizliklerin yeniden üretildiği ve dışlama pratiklerinin en görünür olduğu alanlardan gündelik hayatın içinde konuşma gibi sıradan bir eylemin kolonyal paranoya tarafından nasıl sekteye uğratıldığını anlatıyor. Dilin yasaklanması bedenin işleyişinde dönüşümlere neden olurken, susma tercihi ile konuşma arzusunun çelişkili bir aradalığı işlere yansıyor. Elektrikli su ısıtıcısı da sanatçının aile tarihine referans veren bir başka çalışma. Banyodaki sıcak su ihtiyacını elektrik kablosu ve taş yardımıyla karşılamaya yarayan ve Alpar’ın çocukluğundan hatırladığı el yapımı düzeneğin güncel versiyonu, bölgede kamu hizmetlerinin yetersizliği ve altyapı sorunları sebebiyle hâlen kullanılıyor. Topluluklar arasındaki temel yurttaşlık haklarının kamuya dahil edilenler ile kamu dışında bırakılanlar açısından farklı olduğuna işaret eden yerleştiirme, gruplar arasındaki eşitlik mesafesinin kısa sürede aşılamayacağını tarihsel bir süreklilikle gösteriyor. *Herkesin Bildiği Sır* ve *Helikopterden Bir Nokta Atıldı* ifadelerinin yer aldığı yerleştiirmeler, kamusal ve siyasal alanın kolonyalist mekanizmalar aracılığıyla inşa edilmesi ve bu sürecin bireylerin hayatındaki doğrudan etkilere odaklanıyor. Alpar uzun yıllardır kolonyal tahribatın ekolojik, sosyo-kültürel ve fiziksel boyutlarını belgeleyen bir sanatçı. Sergide yer alan diğer çalışmaların özellikle fotoğrafların özeti olarak okunabilecek bu üç ifade, yazılı ve görsel alanları birbirine bağlıyor. Sanatçının farklı mecralarda ifade alanı bulan sıklıkla çalıştığı bir tema olan sınır(lar), bazen tensel bir sınır bazen de coğrafi bir sınır olarak karşımıza çıkıyor. Alpar’ın pratiğinde ilk kez yer bulan tuval resimlerinde yer alan manzaralar, alışlagelmiş biçimiyle doğaya karşı duyulan aşkın hissiyatı sergilemek yerine uçsuz bucaksız boşluğun içindeki figürlerin tekinsiz bekleyişleriyle toplumsal ve coğrafi sınırların işlevini sorguluyor. Resimlerde belirsizliklerle dolu manzara, tereddütsüz ve toptan yok oluşa giden süreç ile “tarihin havını tersine tarama”⁶ eylemi arasında beklenmedik olasılıkların yaratacağı imkânları gündeme getiriyor. Kırsal alandaki tel ve beton sınırlar kentte karşılığını çoğu zaman barikatlarda buluyor. Bu imgeler günümüz sömürgeciliğine içkin tahakküm pratiklerinin mekânları yeniden örgütleme kapasitesini gözler önüne seriyor. Barlet’in söylediği gibi sömürgeci işleyişteki iki ana unsur mekânın mülksüzleştirilmesi ve kimlikten yoksun bırakılma⁷ süreçleri, resimlerdeki sınırlama ve engel koyma pratiklerinde kristalize oluyor.

Alpar’ın ailesinden aktarılan ve kişisel tarihinde önemli yer tutan hatıra nesnelere, nadireler kabinesini anımsatan vitrinde sergileniyor. Sanatçının aile evindeki vitrin, çoğu evde olduğu gibi estetik nesnelere sergilendiği bir ev eşyası olmasının ötesinde, unutmaya karşı hafızanın dayanıklı kılınmasını sağlayan hatıraları barındırıyor. Buradaki nesnelere, pozitivist müzeolojik aklın rasyonelliğine karşı kişiselleştirilen özlem, arzu ve bir aradalığın kıyasıya mücadelesini simgeliyor. Birbirinden bağımsız gibi görünen nesnelere sistematik inkâr politikalarını özel alanda aşmaya yönelik var oluşsal bir nitelik taşıyor. *İmkân ve İhtimal*, imgelerin her daim birden çok anlam taşıdığından yola çıkıp hegemonya kurma çabası ile direniş biçimlerini çok yönlü, karmaşık ve etkileşimli süreçler olarak ele alıyor. Hakikati kazıma niyetinde olan sergi otantik olduğu varsayılan anlık görüntüleri, fotoğrafik tanıklığı, temsil ettiği bağlamları ve hegemonik görsel rejimleri sorunsallaştırıyor. Toplumsal güç ilişkilerindeki asimetrisinin yön değiştirme ihtimalinin gücüne vurgu yapan *İmkân ve İhtimal*, Frantz Fanon’un “bir sömürge insanının yalnızca tahakküm edilen bir insan olmadığını da [hatırlatıyor].”⁸

^[1] Frantz Fanon, Yeryüzünün Lanetlileri, çev. Şen Süer, İstanbul: Versus Kitap, 2016, s. 44.

^[2] Mark Sealy, Decolonising the Camera: Photography in Racial Time, Lawrence & Wishart, 2019.