

Sibel Horada, Yangin Mahalli, 2012.



BİR DUYGULANIM OLARAK - ARŞİVE DALMAK

Sözkonusu bir başkasının birikimi olduğunda ondan geriye kalanın üzerinde gösterim ve söz söyleme hakkının nasıl, ne biçimde kurgulanacağı da başlıbaşına bir mesele. ‘Bırakılmış olan’a ‘sahip olmak’ ve ardından onu ‘bakılabilir kılmak’, bırakılmışın üzerinde ‘otorite kurma’ ile onu ‘yeniden üretme’nin sınırında hareket etmek anlamına geliyor, ve kaçınılmaz biçimde birine daha yakın olarak. Tarihe bu denli dönüldüğü bir dönemde, arşive nasıl yaklaşmalı? sorusu üzerine düşünmek daha da elzemleşiyor.

değil. Her gün sınırsızca yayılan bilgi, söylem ve görüntünün hacmi ve şiddeti ile büyülenmiş, bir önceki anı ve konuyu çoktan tüketmiş, bir sonrakini ise aynı iştahla bekleyen zihinler, bizim zihinlerimizin ta kendisi. Küresel iletişim çağında hakim olan şey, evet başdöndürücü gündem ve hep daha fazlasına duyulan arzu. Bu, bir anlamda tüm dünyada bireyleri ele geçirmiş olan bir adrenali yüksek tutma oyunu; yarı sanrı, büyük fantazi ve bir o kadar da kendinden menkul biçimde hacimli. İçinde yaşadığımız dünya hafızaya ilişkin böylesi bir gerçekliğe sahipken, içinde yaşadığımız coğrafyada bizler için belleksiz olmak, kayıplar ve unutmak öteden beri yatkın olduğumuz bir alışkanlık. Hatırlamamanın ve kaybin alışkanlığa dönüşmesi ise neredeyse kültürün bir parçası. Oysa unutmak, ancak umursamamak ya da yüzleşmemekle ilgili olduğu kadar, tarihin yükü ile ne yapabileceğini bilememekle de ilgili. Çünkü tarih ve geçmiş, nereden bakılsa bir bilinç sorunu. İçinde yaşadığımız sanat ortamı o denli piyasa ağının hakimiyetinde ki müze ve koleksiyonlarda değer atfedilen geçmiş sanatçıların pek çoğunun üzerine dahi, henüz elle tutulur kaynaklar olmamasını, sanat tarihinin ve yazımının büyük boşluklar taşımasını, sadece toplumun ilişki kurabileceği değil, aynı zamanda araştırmacıların ve güncel sanatçıların da

Bugün her şeyin farkında olmaksızın değiştiği, bellek yitiminin en üst seviyede olduğu, kaybin ve unutmanın tek gerçeklik, hemen şimdi olan her ne ise ona odaklanmanın esas gereklilik haline dönüştüğü bir dönemde yaşıyoruz. Tüm bu büyük bellek sorununun, güncel yaşamın olağanüstü hızda gerçekleşen veri akışı içinde ortaya çıkması ise pek şaşırtıcı

ilişki kurup sorunsallar çıkarabileceği; göndermeler yapabileceği tarihsel bir birikimi içinde ‘hapseden’ İstanbul ve Ankara resim ve heykel müzelerinin bürokrasi ve umursamazlıkla yaşamsallıktan uzak kalmış olmasını kültürel bilincimizin göstergeleri olarak kabul edebiliriz. Sosyal yaşam içinde ise kişilere ve olaylara yönelik unutmama edimleri, şüphesiz aynı bilincin uzantısı. Tarih ve değer verme ile arası böylesi açık olan bir toplumda geçmişte olanın kaydını tutmak, saklamak, kritik etmek ya da yeniden üretmek, üzerinde düşünmek ve sonuçta kültür üzerine çalışmak da yıllardır cılız bir kıpırtı olarak anlam taşıdı. Ancak özellikle son birkaç yıldır güncel sanat ortamında, tarihin kaydını tutmaya ve arşive yönelik hem bireysel, hem de kurumsal bir bilincin sözkonusu olduğunu görüyoruz. Bu durum, tarihe ve arşive nasıl yaklaşmalı? sorusu paralelinde bakılabilecek dikkate değer bir konu. Öyle denebilir ki; öteden beri yok saymanın ve unutmanın hakim olduğu bir toplumda dünyaya tutunmak için tarihe tutunmak kaçınılmaz gözüküyor.

Türkiye’nin sanat ortamında arşivden bahsederken başta Zeynep Rona’nın; arşivleri kamuya açık olmasa da Adnan Çoker, Yahşi Baraz gibi isimlerin; Vasıf Kortun’un Platform Güncel Sanat Merkezi’nde başladığı ve SALT Galata’da da daha geniş bir perspektife taşıdığı arşiv bilincinin önemini teslim etmek gerekiyor. Ve yine bir kurum olarak İstanbul Araştırmaları Enstitüsü’nün gerçekleştirdiği arşiv çalışmalarını da hatırlamamak mümkün değil. Sanatçılara yönelik arşiv çalışmaları ise sanat tarihi ve güncel sanat yazımındaki boşlukları dolduracak kaçınılmaz girişimler olarak değer taşıyor. Bu, bir mirasın ya da bir bakıma zamanın kayıp olmasına direnç göstermek gibi bir şey. Bu kapsamda Mustafa Cezar’ın eşsiz bir çalışmanın sonucu olan iki ciltlik “Osman Hamdi Bey” kitabının yanısıra, Edhem Eldem’in Türkiye’de bir ilk olan büyük “Osman Hamdi Bey Sözlüğü”nü, bu ülkede bir sanatçı



üzerine gerçekleştirilmiş sıradışı çalışmalardan ikisi olarak anmak isterim. Bir dönem Orhan Pamuk'a karşı da yapıldığı gibi, parmakla sayılacak kadar az olan şeylerin hakkını vermekten kaçınmak yerine bazı şeyleri telaffuz etmek, hatırlamak da bir tavır olabilir nihayetinde. Verili bir tarih anlayışının ve onun dayatmalarının gerisinde kalmış, yok sayılmış tarihlerin ve figürlerin izini sürmek ve tarihi başka bir biçimde okumak arzusuyla son dönemde sanatçıların arşive dalması ise sadece Türkiyeli güncel sanatçılarda değil, aynı zamanda Ortadoğu coğrafyasından gelen pek çok sanatçıda da görülen bir eğilim. Küreselleşmeyle birlikte hareket kazanan bu durum, bir kültüralizm meselesi olarak sorunsallaştırılabilir şüphesiz. Türkiye'de birikimin sorgulanmasına ve kültürel çalışmalara odaklı bir kurum olmayı öngören SALT'ta "Modern Denemeler" başlığında Gülsün Karamustafa, Hrair Sarkissian, Tayfun Serttaş gibi bazı sanatçıların arşiv ve tarih odaklı çalışmalarına yer verilirken, Kutluğ Ataman'ın arşivinin tamamını bu kuruma devretmesi, SALT Beyoğlu'nun, uzun süredir üzerinde çalışılmış bir sanatçı mirası; Hüseyin Bahri Alptekin sergisi ile açılması, Banu Cennetoğlu'nun, 1947-2003 yılları arasında yaşamış olan oyuncu Masist Gül'ün 1980'lerde ürettiği el yapımı çizgi roman serisini biraraya getirerek kurucusu olduğu BAS tarafından yayınlaması gibi örnekler sözünü ettiğimiz arşiv ilgisinin karşılıkları olarak durmakta. Nihayetinde arşiv yapmak bir bilinç sorunu olduğu kadar, bir değer (verme) sorunu da ve doğallığından bir duygulanımı (affect) içinde barındırıyor. Söz konusu bir başkasının birikimi olduğunda ondan geriye kalanın üzerinde gösterim ve söz söyleme hakkının nasıl, ne biçimde kurgulanacağı da başlıbaşına bir mesele. 'Bırakılmış olan'a 'sahip olmak' ve ardından onu 'bakılabilir kılmak',



bırakılmışın üzerinde 'otorite kurma' ile onu 'yeniden üretme'nin sınırında hareket etmek anlamına geliyor, ve kaçınılmaz biçimde birine daha yakın olarak. Tarihe bu denli dönüldüğü bir dönemde, arşive nasıl yaklaşmalı? sorusu üzerine düşünmek daha da elzemleşiyor. Geçmişinde büyük bir belleği barındıran ama en önemlisi de bu belleğin nasıl yaşamsallaştırılacağı ve sürdürülebilirliğin nasıl mümkün olacağı sorusunu içinde taşıyan Maçka Sanat Galerisi'nin 35. yılında, Nazlı Gürlek küratörlüğünde gerçekleştirilen sergiler dizisinin sonuncusu olan "İZ" adlı sergi kapsamında galerinin arşivine odaklanan İz Öztat ve daha önceki pek çok işinde olduğu gibi, Daire Sanat'taki "Yangın Mahalli" adlı ilk kişisel sergisiyle de bir bellek meselesini



Card Postal, Smyrne, 13-14 Settembre 1922, (Sibel Horada, Yangın Mahalli, 2012).



konu edinen Sibel Horada, bir arşive, mirasa ve belki de bir buluntuya nasıl yaklaşmalı sorusunun incelikli karşılıklarını üretmiş gözüküyorlar.

Sergi için galeriye davet edilen İz Öztat, geçmişte Maçka Sanat Galerisi'nin bir geleneği olan sergi sonrası sohbetlerin kayıtlarını dinleyerek mekanla ve bu mekanın aktörleri ile ses üzerinden ilişki kurmaya başlıyor ve bu yolla sözün görsellik kadar esas olduğu bir sergi kurgusu ortaya çıkarıyor. Rabia Çapa'nın kayıtların birinde fiziksel bir durumu ifade etmek için kullandığı "duvarın kalınlığı var" sözü, ya da soyut - figüratif tartışmasının olduğu bir başka kayıta dile getirilen "üçgen, kare ve daire ile uğraşmıyorum" cümlesi gibi pek çok sözün ve sohbetin kendi zamanından ve bağlamından koparak sanatçının zihninde bir titreşime; bir başlangıç itkisine dönüşmesi, süreç temelli "İZ" sergisinin ayırtedici yanı. Sözün esas olduğu bu işitsel eylem, bir anlamda İz Öztat'ın, serginin tüm sürecinde etkisi okunan Türkiye'deki çağdaş sanat tarihi ve onun aktörleri ile girdiği hem zihinsel, hem duygulanımsal, hem de oyunsal yani kurgusal ilişkisinin kaynağı olarak duruyor. Bugünde üreten bir sanatçı geçmişin mirası ile karşı karşıya kaldığında ne yapar? Dalınmış bir arşivden nasıl çıkılır? Bir miras ile nasıl başedilebilir? Bu sorular, zihinsel arka planında teşhir ve muhafaza konularını taşıyan, daha önceki çalışmalarında bu olguları sorunsallaştırmış olan bir sanatçı için daha da ilginç gözüküyor. Öztat'ın sergisi bu temel koyucu soruların karşısında dört belirgin yaklaşımla duruyor. Her şeyden önce, tarih, arşiv ve miras gibi yüklü konulara odaklanmış olan sanatçı, burada ağırlığın karşısında bir hafiflik dengesi kuruyor. Ağırlığın karşısındaki hafiflik, bir ciddiyetsizlik ya da hafife almaktan öte, ağırlığın yani tarihsel olanın katı ve dokunulmaz olma hissini yerinden oynatmak anlamına geliyor. Temas etmeden yeniden üretmek nasıl mümkün olabilir?

Sergi mekanında yerlerinin değiştirilmesine ve hareket halinde olmaya açık yapıtlardan biri; iki yanında kavuk formu olan halter yani "Ölüm Sonrası Üretim Serisi (Miras Kalan Ağırıklar, Zişan, 1928-2012)" adlı iş, sözkonusu ağırlık-hafiflik tavrının adeta metaforik bir karşılığı. Öteden beri sergilemenin iktidarı üzerine kafa yormuş bir sanatçı olarak İz Öztat'ın böylesi bir sergide yerleştirmenin diktatörlüğünü ve kuşkusuz diktesini de kırmak adına yerleştirme fikrinden özellikle kaçınan işler yapmış olması dikkat çekicidir. Mekana yerleşmeyen; hareket eden iş yapma düşüncesine geçmişte galeride sergi açmış sanatçılardan biri olan Seyhun Topuz'un heykelleri ile kurulan zihinsel temasın katkısı ise özellikle önemli. Öyleyse ikinci yaklaşıma bakmalı: Öztat, sözkonusu mekanda kendinden önce sergiler açmış ve dahası her biri Türkiye'deki çağdaş sanatın tarihini şekillendirmiş olan sanatçıların sanatsal yaklaşımları ya da yapıtları ile birlikte düşünür. Yaşayan ya da yaşamayan - çağırılmış ruhlarla 'birlikte düşünmek', sanatçının Altan Gürman, Seyhun Topuz, Adnan Çoker, Ayşe Erkmen, Füsün Onur gibi sanatçıların geçmişteki işlerini ya da konuşmalarını sorunsallaştıran ve önemlisi de onları yeniden üreten yapıtlar ortaya çıkarmasını sağlar. Bir sanatçının işinden ya da yaklaşımından yol alarak bir iş üretmek, temelinde onunla hesaplaşma süreci taşıyan sadece bir yeniden üretim meselesi değil, aynı zamanda bu, o sanatçıya bir 'armağan' ve tarih ve düşüncenin akışkanlığı anlamına da gelmez mi? Kelimenin gerçek ve mecazi anlamıyla geçmişte kulak veren ve kendini göstergelerin çıraklığına açık tutan Öztat, bu sergiyle ortaya geçmiştekini bugüne taşıyan bir bellek sunumu değil, ilişkisellik ve sorularla katmanlanan bir gelecek sorusu yani yeniden üretim tavrı koymuştur. Yeniden üretim, temsil ve betimlemenin işlemediği bir sorunsallaştırma meselesidir. Sanatçı bize açık



iz Öztat, Üçgen, Kare ve Daire ile Uğraşmıyorum, 2012.



IZ, Maçka Sanat Galerisi, 2012.

bir biçimde göstermektedir ki; tarihe hep bugünden bakar ve soruları hep bugünden sorarız. Bugünden galerinin yüklü tarihine bakan Öztat'ın bu mekanda yer etmiş sanatçılar ve onların yapıtlarıyla olan ilişkiselliği, bir 'zaman verme' tavrı, ve bu gönüllü ve süreç odaklı eylem yoluyla da geçmişten çağırılan ile kurulan dostluğun inşasıdır. Zaman verme de bir bakıma zihinsel olduğu kadar, duygulanımsal bir eylem değil midir?

Sezgisel ve ruhsal bağlamı dikkat çekici olan "İZ" sergisinin belirgin olan diğer yanı; hareket halinde olan yapıtlar, izleyici konumunu kıran genel kurgu ve bitmişlikten öte sürecin devam ediyor olma tahaaddü ile bir mekanda sergileme fikrinden çok,



mekanın kendisinin bizzat bir algılama unsuru olarak karşımıza çıkmasıdır. Sergi yaparken sergileme fikrinin kendisini sorgulayan sanatçı için gösterilecek olan şey; bir galeri mirasının tüketime hazır gözler için hazırlanmış temsilleri değildir. Aksine bu mirasta yer eden sanatçılarla kurulan ilişkisellik sonucu yeniden üretilmiş olanın içinde ve tam da onun vasıtasıyla sanat tarihi ve sanat tarihinin etrafında genişleyen kişisel ve kültürel sorular üzerine düşünmenin kendisidir. Bu doğrultuda bakıldığında sergi paralelinde gerçekleşen performanslar ve söyleşiler serginin, mekana dair içeriğini daha da katmanlaştırmaktadır. Belki de burada şunu belirtmek fazla olmayacak: Bu serginin tüm düşünsel sınırları, sanatın bir nesne olmaktan çok, bir olay olması fikri üzerine kurulmuştur. Öztat, bize her karede ya da bir sonraki anda şunu hatırlatmaktadır: Bu mekanda salt bir nesne(ler) gösterimi değil, onlarla birlikte işleyen bir 'olay' vardır! Olay, arşive dalmak ama henüz çıkmamaktır. Ve olay, bir serginin tefekküre, bir sergi mekanının tefekkür evine (house of contemplation) dönüşmesidir. O halde tam da şimdi, hem bu yazı boyunca, hem sanat tarihinde bu zamana kadar bahsi geçmemiş bir figüre; Zişan'a doğru yol alabiliriz. Öztat sergide, Zişan adlı mitsel bir sanatçı ile bizi tanıştır. Dile getirildiği üzere tarih yazımında yerini alamamış, marjinal bir figür olarak kalmış ve bu hikayesi ile de serginin ana eksenini oluşturan Zişan, sanat piyasasının marka sanatçılar yarattığı, sanat tarihinin öteden beri sanatı ve sanatçıyı kurumsallaştırdığı ve formüleştirdiği, her ikisinin ise marjinal sanatçı mitinden beslendiği bir algı dünyasının eleştirisidir. İz Öztat, tarihte yer almamış onlarca sanatçıdan biri olan Zişan'ın ruhunu sergi mekanına çağırarak bu yazıda en başından beri üzerinde durduğumuz; tarihe nasıl yaklaşmalı ya da tarihin derinliklerinde kalmış marjinal figürlere ve onların mirasına nasıl yaklaşmalı sorusunun da altını çizmektedir. Tarihe tüketici ya da iktidar söylemini üretir biçimde odaklanan bir ilginin eleştirisi, burada kurgu ve oyun yoluyla belirginleşir. Zişan ile açığa çıkan oyun fikri, sanat tarihinden bugüne dek tarihsel bir kimlik ya da bir aktör olarak markalandırılan 'sanatçı' kavramına dair tüm ağırlıkların karşısına İz Öztat'ın hafifliği bir kez daha kurmasıdır. Öztat, bir tarih, bir bellek, bir miras odaklı sergi kurgularken, tam da bu ağır olguları yerinden oynatmak adına sanat tarihi yazımının kanonlaştırdıklarının nasıl söylemsel bir içerik taşıdığını, ruh çağırma oyunuyla bize hatırlatmış olur. Sergilemenin hegemonik yapısından sanatçı kavramının mitsel içeriğine dek, her türlü söylemin altını baştan beri kazır gözükten Öztat, kendi otobiyografisini yazmış Zişan'dan kalan tek şey olan küçük bir kolajı, mekandaki bir nişin içine yerleştirir. Zişan'a dair gördüğümüz tek şey olan sözkonusu kolaj, ruhu sergi mekanının içinde ve sanat tarihinin ve yazımının üzerinde dolanan Zişan kadar gizemli ve kolay tüketilemeyecek bir imgedir. Ve soru, kolajdaki halter gibi zihinlerde asılı

kalmaktadır: Zişan kim?
Oyunun içinde dahi söylemsel iktidarlar üretmek mümkün. Bundan uzak durmanın yolu ise alınanlar kadar, alınmayan pozisyonlarda açığa çıkıyor. O halde oyun ya da kurgu neyi, nasıl kurduğumuz ve nereden konuştuğumuzla anlamlı hale geliyor. Son olarak, Maçka Sanat Galerisi'ne Zişan'ın ruhunu çağırın ve onun aracılığıyla sanat tarihi mirasına ilişkin tüm değerleri sorgulamaya açın Öztat'ın sergisinde yer alan eleği atlamamalı. Serginin zanaat ve tasarımla ilişkili unsurlarından biri; doğası gereği el emeğine vurgu yapan bir eleme aracı olan elek, zamanın ve ona şekil veren erkin metaforu olarak Öztat'ın daha önce de üzerinde durduğu bir yapıttır. Eleğin, bu sergiye sanatçının kendi tarihinden ve deyim yerinde ise sanatsal arşivinden çağırılması anlamlı durur; sorular ve sorunsallar, imgeler üretmek ve o imgelerin yersiz yurtsuzlaşmasıyla zamana yayılmaktadır. Kayıp zaman ve unutmak ise yoktur. Sibel Horada "Yangın Mahalli"nde, bugün yaşadığımız kentin yangınlarla yok olan ve dönüşen yüzü ile, tarihte gerçekleşmiş yangınlarda ortaya çıkan yok oluşların izini birlikte sürer. Burada, içinde yaşadığımız zamana, kente ve onun belleğine dair endişelerle geçmişte yaşanana ilişkin hafıza arayışının içiçe girmesi dikkat çekicidir. Çünkü bu, bugünden tarihe, tarihten ise bugüne bakmanın; resmi tarihi sorgulamanın, kişisel tarihleri yoklamanın bir yoludur. Kent üzerinden şekillenen bir kültürel bellek sorgusu, bu sergide bir anlamda tarihin sorgusuna denk düşmektedir. Tarihten ya da bir yangından geriye kalan nedir? Neredeyse hiçbir şey. Yangın, bir kültürün ve bir tarihin hesapsızca yok olması; silinmenin en futursuzca halidir. Şimdi ile geçmişi kesiştiren bir hafızayı yoklayan Horada, bir yangının pek çok yangına denk düştüğü yangın(lar)dan geriye pek bir şey kalmadığını bilir. Öyleyse bu sergi, hafızayı sorunsallaştırmaya ilişkin olduğu kadar, kültürel bellekleri tarumar edilen kentlerin ya da kişilerin hüznüne dair de bir sergidir. Hüzün, bir yangından geriye kalan yıkımı ve yerinden edilmeyi belki de en iyi ifade eden duygudur. Ancak burada hüzün bir içe kapanma değil, aksine harekete geçme potansiyelidir. Hüzün, Horada'da eylemin, işe koyulmanın, zamanı verimli hale getirmenin bir yoludur. Onun "İsimsiz Makine", "Hiç Varolmamış Gibi" ve "Sürerli Anıt" gibi diğer pek çok işine dönüp bakıldığında da hüznün nasıl yaratıcı bir potansiyel, yaşama ve kültüre ilişkin nasıl politik bir tavır anlamına geldiği

görülecektir. Öyleyse hüzün Horada'da ve işte burada, yitmiş olanın arkasından yakılan ağıt değil, ona gelecek vaadinde bulunmanın cesaretidir. Kentel dönüşümün yaşandığı Şişhane bölgesinde yanan tarihi bir binaya ilişkin video görüntüleriyle karşılaşmasının ardından sanatçının zihninde yer eden yangın fikri onu, 1922 yılında büyük bir yangın geçirerek tamamına yakını yok olmuş İzmir'e, bu yangının günümüzdeki izlerini sürmeye ve Amsterdam'da, bir sahaftan 1.5 Euro'ya satın alıp bir kenara kaldırdığı İzmir yangını konulu kartpostallara götürür. Karşılaşmalar ve duyarlılık anları hafızada çoğu kez titreşimler yaratır. Burada, Şişhane'de yanan binanın görüntüleri, pek çok yangının ve onun sürüklediği göçün karşılığı olarak durmaktadır. Öyle denebilir ki yangın ve onun ortaya çıkarttığı göç, yerinden olma, tarihten silinme gibi olaylar, sanatçının zihninde biriktirilen duygulanımlardır. Yangınlar fiziksel olarak geride pek bir şeyin kalmadığı olaylar olması paralelinde, unutmaya meyilli toplumların tarih ve belleklerinde çok belirsiz yer almış toplumsal olaylardır. Çünkü nelerin ya da belki de kimlerin yandığını hatırlamak, tarih ve ona biçim veren anlayış ile yüzleşmeyi gerektirir. İçinde doğallığından bir yaratma potansiyeli barındıran hatırlamak, anı ve anıyı değilse de maddi olanın manevi karşılığını yaratmak anlamına gelir. "Yangın Mahalli"nde hatırlamak, yok sayılmış bir tarihin belleğini, tanıklıklarla yeniden kurma, kentlerin ve kişilerin hüznünü bir tarih bilincine dönüştürme eylemidir. Tam da bu açıdan o, minör olanın politikasıdır. Horada'nın sergisi hatırlama, tanıklıkları dile getirme, yangınların kaydını -aradan geçen onca zaman sonra- tutma mekanıdır. Sanatçının "Yangın Mahalli"nde mekanı, yangınlar ve onun getirdiği yıkım ve göç üzerine bir tarih yargısıyla örmekten çok, yangınların henüz tutulmamış günlüklerini, dile getirilmemiş kayıtlarını tutma ve bir katılım platformu olarak kurgulaması dikkat çekicidir. Galeri mekanının bir bölümünün bir çalışma mekanı olarak tasarlanması ve tanıklıklara açıklığı ile sergi, bitmiş ve yargısı yapılmış bir şeyin sunumu değil; bir buluşma, üretme ve hatırlama mekanıdır. Sergi süresinin, katılıma açık bir bellek oluşturma süreci olarak işlev görmesi ise bu serginin fiziksel kurgusunda da kendini gösteren bir yaklaşımdır. Horada'nın yakmayı bizzat kendinin deneyimlediği sandık yığınının dışında mekanda oldukça az şey sergilemeyle işe başlaması anlamlıdır; tanıklıklar ve aktarımlarla

tutulan yangınların arşivi, sergi sürecinde mekanı kuşatmaktadır. Bu bir anlamda, bir yangından geriye kalan nedir? sorusunun da cevabıdır: Olası bir hatırlamanın paylaşımı. Galeri mekanının ilk bölümünü kaplayan yanmış sandık yığınının yayılan is kokusu sergiye koku duyusunun uyarımı ile girmek anlamına geliyor. Bir yangın görsel bir yitim ortaya çıkarıyorsa, koku yangınla birlikte gelen, yani yitimin yerini alan fazlalıktır. Horada, bir yangından geriye kalanı bu kez de koku duyumuzu uyararak hatırlatır. Öte yandan serginin çalışma mekanı olan "Yangın Günlükleri" bölümüne yerleştirilen bir daktilo, yangınlara ilişkin belleği silik harflerle tutan, zamana direnç gösteren bir 'makine' olarak karşımıza çıkar. Zaman makinesinde yazılan satırların silik olması boş yere değil. Bu satırlar, zaman vermeyi, okumaya gönüllü olmayı ve dikkat gerektiriyor. Bu nedenle de sergi süresince yazılmakta olan her yangın günlüğü, adeta tarih yazımına gösterilecek olası özenin anıştırması gibi duruyor. Küçük beyaz kağıtlara yazılmış silik satırlar, resmi tarihin baskın ve dikte edici koyuluğunun karşısında baskısız ama derinden izler olarak kalıyor. Neredeyse dokunsal. Bu açıdan belki de bir yontu. Tekrar etmeli: Kayıp zaman ve unutmak yoktur. "Yangın Mahalli", zaman vermeyi ve hatırlamayı öngörüyor; 1922 tarihli İzmir yangınının, İstanbul'da yanmış o tarihi yapının ya da yerinden edilmeyi ortaya çıkaran tarihte izi olmayan tüm yangınların arşivi ise ancak tanıklıkların birikimiyle tutulabilir gözüküyor. Sibel Horada, katılıma açık bir yangın arşivi oluşturma tavrıyla kentlerin ve yerinden olanların yok sayılmış tarihine karşı bir kez daha sorumluluk fikrini hatırlatıyor. Bu açıdan onun sergisi sessiz ama derinden, hüznü ama bilinç dolu, düne ve geçmişe dair ama bugün ve gelecek için, yıkım dolu ama çalışma vaad ediyor, temsili değil ama politik. Horada, yakmanın şiddetini ölçtüğü sandık yığınının, serginin sonunda tamamen yok olmasını istiyor. Onun yok olana, yok olmaya doğru gidene karşı, onulmaz bir arzusu var. Bu arzu bu sergide biraraya getirilen yangın günlüklerinin ardından hüznün yani başlangıç itkisinin yakılmasına eşdeğer duruyor. Hüznün karşılığı olan is kokan sandık yığını, arka odada kaydı tutulan yangın günlükleri ile artık yerini bir bilince bırakıyor. Çünkü bilinç, duyarlılıklarla işliyor; her iki sergide ise arşiv ve tarih, bitmiş bir şeyin etrafında dönmeyi değil, arşiv ve tarih fikrinin kendi etrafında dönmeyi belirginleştiriyor.



UC GÖC BİR YANGINA BEDELİR.

THREE MOVES EQUAL ONE FIRE