

ZAMAN ZAMAN

ALİ KAZMA

TIME TO TIME

14.05 – 14.08.2022

İMALAT
- HANE

KRİSTALLER

Zaman Zaman üzerine bir deneme

İbrahim Cansızoğlu

“Zaman ya bir yaratmadır yahut hiçbir şey değildir.”
—Henri Bergson

Küratör Massimiliano Gioni, 2013 yılında düzenlenen 55. Venedik Bienali'nin temasını *Ansiklopedik Saray* olarak belirlemiştir. Gioni'nin ilham kaynağı, Marino Auriti'nin 1955 yılında A.B.D Patent Ofisi'ne sunduğu ve model aşamasında kalan *Palazzo Enciclopedico* isimli bir mimari tasarımıdır. Auriti'nin ütöpik projesi, insanlığın tüm alanlarda gerçekleştirdiği ve gerçekleştireceği keşiflere, yenilikçi bir müze anlayışıyla ev sahipliği yapmak üzere inşa edilecek 708 metre uzunluğunda, 136 katlı bir binaydı. Massimiliano Gioni ise sergisinde, sınırsız çeşitliliği ve zenginliğiyle bilginin elde edilme ve sunulma biçimlerini merkeze alan ve araştırma odaklı çalışan sanatçıların işlerine yer verecekti. Hali hazırda pek çok uluslararası sanat kurumunda *Engellemeler* serisindeki videoları gösterilmiş olan Ali Kazma, anons edilen tema ile birlikte düşünüldüğünde 55. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu için ideal bir isimdi. Kazma, *Engellemeler* serisinde zanaattan seri imalata kadar üretim süreçlerini tüm çeşitlilikleriyle belgeselci bir anlatımdan uzak durarak gözler önüne seriyordu ve bu seri Gioni'nin her şeyi bilme ve görme arzusu taşıyan insanı odağına aldığı sergisiyle birlikte izlemek için uygundu. Ancak Ali bienal için yeni bir video serisi üretmek istedi. Öngördüğü çekim planı Japonya'dan A.B.D.'ye kadar pek çok ülkeyi kapsıyordu ve her bir lokasyonda çekim için ayrı izin almak gerekiyordu. Uzunca bir süre boyunca, çalıştığım galerideki işimin önemli bir bölümü çekim izinleri almak için hazırlanan dosyalara eklemek üzere seçilen Engellemeler serisine ait videoların DVD kopyalarını hazırlamaktı. İzin süreçleri tamamlandığında festival filmleri meraklıları tarafından kısa sürede popüler bir alışveriş destinasyonu haline getirilen, kendisinden sonra açılan mekânlar uzunca bir süre dikiş tutturamayan, Cihangir'in bir köşesindeki kopya DVD dükkânının çalışanlarıyla -onları meslektaşım olarak görmeye başladığımdan olsa gerek- bir yakınlık hissetmeye başlamıştım.

Ali Kazma'nın bienal için ürettiği serinin ismi *Rezistans* idi ve bir önceki serisi *Engellemeler*'den keskin bir biçimde ayrılmıyor ancak sanatçının videografisinde dikkat çekici dönüşümleri içeriyordu. Sanatçı, *Engellemeler*'de Paul Ardenne'nin deyişle arkeolojik bir yöntem doğrultusunda² üretim süreçlerini incelemişti. *Rezistans*'ta ise bakışını bu süreçlerin faili olan özneye yöneltti ve bu serinin bienaldeki sunumu üç katmanlı bir yapı içinde kurgulandı: bedenün fiziksel sınırını teşkil eden derinin işaret ettiği şeyler veya derinin üzerindeki işaretler, bu sınırın ihlal edildiği uygulamalar veya bu uygulamaların derinin altına nüfuz ederken riayet ettikleri sınırlar ve son olarak bedeni kontrol altında tutmak üzere çevreleyen bir dış kabuk olarak mimari. Ali Kazma seriyeye daha sonra eklediği videolarla birlikte bu katmanlara yenilerini ekledi ve *Rezistans*, derinin belirlediği koordinatları aşarak biyolojik materyalin ve genetik kodların korunma biçimlerini, bedenün teknolojik ve sosyolojik içerilme yöntemlerini, zihni koruyan bir sığınak işlevi gören estetiği ve hatta insan sonrası kapsayan bir topoloji içinde çatallanan çok yönlü bir biyopolitika araştırmasına dönüştü. Sanatçının İmalathane'deki sergisinin ana gövdesini bu araştırmanın farklı durak noktalarını belirleyen dört video oluşturuyor: *Hapishane*, *Kasa*, *Yazı Evi* ve *Atölye Sarkis*.

Gilles Deleuze'ün sinema üzerine yazdığı kitaplar Ali Kazma'nın videoları üzerine zengin içgörüler edinmemizi sağlıyor. Felsefecinin sinematografi bağlamında tartıştığı kavramları Kazma'nın videografisi üzerine sürdürülen incelemelere aktarmak mümkün. *Sinema 1* ve *Sinema 2* kitaplarında etraflıca ele alınan hareket-ımege ve zaman-ımege kavramları sayesinde sanatçının çoğu zaman birikerek birer seriye dönüşen videolarını neden belgesel görüntüden uzakta bir yerde konumlandığını anlayabiliyoruz. Kazma'nın özellikle *Yokluk* isimli videosundan itibaren çalışmalarını çoğunlukla zaman-ımgenein alanı içinde kurduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışmalarda zaman-ımgenein yapıtaşları arasında yer alan optik ve sonik göstergelere ait pek çok ize rastlarız. Zamanı hareket yoluyla dolaylı olarak değil yalnızca kendisi olarak gösteren zaman-ımege, optik ve sonik durumlara işaret edenlerin yanı sıra pek çok başka göstergeyle ve süreçle de ortaya çıkabilir. Bunların arasında okunabilir gösterge, idrak göstergesi ve zaman göstergesini sayabiliriz ve her birinin Ali Kazma'nın videolarındaki karşılıklarını arayabiliriz. Ancak ben *Zaman Zaman* sergisinde yer alan çalışmaları göz önünde bulundurarak tüm bu çeşitli

¹ *Yaratıcı Tekâmül (L'Évolution Créatrice)*, çev. Mustafa Şekip Tunç, Dünya Edebiyatından Tercümeleler, Fransız

Klâsikleri: 137, MEB Milli Eğitim Basımevi, 1986, s.437

² Ardenne, Paul, *Ali Kazma: İşler, 2005-2010*, İstanbul: Galeri Nev & Galerie Analix Forever, 2011, s. 5

göstergelerin yanında *Sinema 2* kitabında uzun uzadıya incelenen ve zaman- imgeyi üreten süreçlerden biri olan kristalleşmeye odaklanmak istiyorum. Deleuze'e göre kristalleşme en basit anlamıyla sinematografik bir imgenin kendi tekrarıyla birlikte var olmasıyla ortaya çıkar. Bu tekrar ani, simetrik, ardışık veya eşzamanlı biçimde oluşabilir.³ Filmlerdeki rüya, geçmişe dönüş veya geçmişini anımsama sahneleri kristalleşme bağlamında değerlendirilebilir. Bu sahnelerde, geçmişte veya yalnızca zihinde var olan bir imge şimdi oluşan imgeyle bütünleşir ve zaman önce ikiye yarılr sonra birleşir ya da tam tersi olur. Böyle sahnelere hiçbir Ali Kazma videosunda rastlamayız çünkü sanatçı kurguladığı görüntü estetiğini geçmişini veya bir rüyayı yeniden aktarmak gibi bir tür hikâye anlatıcılığına varabilecek tüm stratejilerden arındırmıştır. Ancak sanatçının videolarında, kristalleşme kavramını açıklamak için sıklıkla başvurulan ayna imgesiyle karşılaşabiliriz. Deleuze, ayna imgesini Bergsoncu bir yaklaşımla ele alır: Gerçek nesne ayna imgesinde yansımasını bulurken aynadaki sanal nesne de eşzamanlı olarak gerçek nesneyi sarmalar ve yansıtır. Ayna imgesi, rüya veya geçmişini anımsama sahnelerinde olduğu gibi gerçek nesneyi ve sanal nesneyi birbirine bağlayan bir devre gibi işler. Ali Kazma'nın videoları içinde ayna imgesinin en berrak ifadelerinden bazılarını *Rezistans* serisine 2015 yılında dahil olan *Ev*'de görürüz. Bu videodaki ev, Füsün Onur ve yakın zamanda kaybettiğimiz İlhan Onur'un Kuzguncuk'taki evleridir. Ev'deki aynalar tavandaki veya yanı başlarındaki lambaların yaydığı ışığı çoğaltan parıltı üreteçlerine dönüşürler. Ali Kazma, *Zaman Zaman* sergisinde yer alan *Finis Terrae* isimli çift kanallı videosunda ise kamerasını Fransa'nın kuzeybatı ucunda deniz fenerlerinin yoğun olarak bulunduğu bölgelere çevirir. Video boyunca deniz fenerlerinde kullanılan parabolik aynaların ve fresnel lenslerin uzak ve yakın plan görüntülerini izleriz. *Ev*'de olduğu gibi bu görüntülerde de ayna, ışığı yansıtan bir düzenek olarak karşımıza çıkar. Eğik, dışbükey, içbükey aynaları (parabolik aynalar da içbükey aynalardandır) ve çok parçalı Venedik aynalarını kristal imgeleri üreten devreler bağlamında düşünebiliriz.⁴ Bu tür aynaların sinemadaki kullanımları gerçek ve sanal görüntünün ayırt edilemez hale geldiği durumları ortaya çıkarır. Bu iki görüntü arasında oluşan devre Bergsoncu anlamda şimdinin kaçınılmaz olarak aynı zamanda geçmiş de olduğu zaman anlayışına karşılık gelir. Şu anda vuku bulan şey her zaman bir şimdinin içindedir. Ancak her şimdinin ardından bir başka şimdi gelir ya da başka bir deyişle şimdi hep

³ Deleuze, Gilles, *Cinema 2*, çev. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, London: Continuum, 2005, s. 66

⁴ a.g.e., s. 68

geçer ve geçmişe dönüşür. Bergson'a göre şimdi, şimdi olduğu andan itibaren dönüşmek zorundadır dolayısıyla kendi geçmişini, sanal bir imge olarak kendi içinde barındırır.⁵ Bergson bu ikili yapının birbirinden ayıramaz olduğunu düşünüyordu. Ona göre şimdi, olduğu andan itibaren hem geriye hem de ileriye dönük biçimde çatallanan, kendi geçmişini içeren ve kendi geleceğini çağırın çoklu bir bütündü. *Sinema 1* ve *Sinema 2* kitaplarındaki teorik çerçevenin en önemli dayanak noktalarından biri, bu Bergsoncu zaman anlayışıdır. Bergson'un şimdiyle eşzamanlı gerçekleşen geçmiş fikri, imgesini aynada bulur.

Kristalleşme sinematografik ifadeyi doğurur ve ayna tohuma dönüşür.⁶ Bu tohum, sinematografik görüntünün yeni bir çevre yaratma potansiyelini barındırır. Çünkü sinema yalnızca görüntüler sunmakla kalmaz, bu görüntüleri yarattığı farklı dünyalarla kuşatır.⁷ Ayna ve tohum; resim, tiyatro veya sinemanın oluşturduğu görüntünün üretim sürecinin sinematografik imgede görünür hale geldiği durumlarda iç içe geçerler. Bir filmde karşılaştığımız bir tiyatro oyunu, bir gösteri, bir tablo veya film içinde başka bir film böyle durumlara örnektir. Bu türlü kendi üzerine düşünme halleri yalnızca sinemada değil pek çok farklı sanat dalında karşımıza çıkar ve bu haller *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde olduğu gibi saf kristal imgeyi sunma potansiyeline sahiptir.⁸ Videografi bağlamında bu saf kristal imgenin karşılığı video içindeki video kaydı olabilir ve Kazma'nın *Hapishane* isimli çalışmasında böyle bir imge beklenmedik bir anda karşımıza çıkar. Sanatçı, bu çalışmasında bakışını Sakarya'daki L tipi Kapalı Ceza İnfaz Kurumu'na yöneltmiştir. Videoda hükümlü ve tutukluların geceleri kapıları kapatılan bireysel odalarının sıralandıkları koridorları, havalandırma boşluklarını, ortak yaşam alanlarını ve dikenli tel örgülerle çevrelenmiş avluyu izleriz. Hapishane sakinlerinin dolaşmalarına izin verilen iç alanların duvarları üzerine yaptıkları manzara resimleri, artık görmekten mahrum oldukları dış dünyaya ve doğaya işaret eder. Kullanılan renklerin canlılıklarına rağmen hapishanede yaşamayan izleyicilerin nazarında hüznümlü resimlerdir bunlar. Kazma pek çok videosunda olduğu gibi bu videoda da insan figürlerini doğrudan göstermekten kaçınır; bu "modern" hapishanenin sakinleriyle yalnızca sanatçının kayda aldığı güvenlik kamerası görüntülerinde karşılaşırız. Videonun içindeki bu video görüntülerinde volta atan mahkumları

⁵ a.g.e., s. 76

⁶ a.g.e., s. 72

⁷ a.g.e., s. 66

⁸ a.g.e., s. 74

gözetlemek hapishanenin nasıl bir yer olduğunu ve zamanın orada nasıl geçtiğini açıklığa kavuşturur.

Zaman Zaman sergisinde yer alan bir başka çalışma bizlere tohum metaforunu en doğrudan ve çarpıcı haliyle sunar. Norveç ve Kuzey Kutbu'nun ortasında yer alan Svalbard'daki Global Tohum Mahzeni dünya üzerinde yetişen birçok farklı bitkinin tohumlarının korunduğu bir tür genetik bilgi bankasıdır. Bu yapının dünyanın bu kadar uzak bir köşesinde inşa edilmiş olmasının nedeni herhangi bir afet veya savaş durumunda ayakta kalmasını garanti altına almaktır. *Kasa*'da dünya üzerindeki canlı yaşamını yeniden yaratmayı mümkün kılacak tohumları, korunaklı kutular içinde kategorize edilmiş halde görürüz. Bu yapı, dünyayı yok etme potansiyelini taşıyan en korkutucu felaketin doğanın kendisinden değil de insandan kaynaklanma olasılığının daha yüksek olduğunu anımsatır bizlere. Svalbard'daki Global Tohum Mahzeni dünya üzerinde büyük-ölçekli bir nükleer savaş çıksa bile varlığını sürdürebilecek şekilde tasarlanmıştır. Kazma'nın videosunda, mahzenin beton yer altı geçitlerini ve tohumların saklandıkları depoların kapılarını kaplayan buz kristalleri, bildiğimiz anlamdaki dünyanın sonu geldiğinde doğayı yeniden canlandırmak için gereken genetik materyalleri koruyan bekçilere dönüşür. Her ne kadar çarpıcı güzellikteki Kuzey Kutbu manzaraları göze hoş gelse de *Kasa* Ali Kazma'nın en karanlık videolarından biridir. Bu videonun görüntüleri etrafında şekillenen dünya, Dante'nin *İlahi Komedya*'sında cehennemın son dairesinin uçsuz bucaksız bir donmuş göl olduğunu hatırlatır. O dairede hainler bulunur. Üzerinde başka canlılarla beraber yaşamı paylaştığı dünyaya ihanet etmeye devam eden insanın Dante'nin öngördüğü akibete uğrayıp uğramayacağını ise henüz bilmiyoruz.

Zaman Zaman'ın giriş katındaki *Çay Saati* sergiyi kuran metaforlardan birinin ısı olduğunu izleyicilere gösterir. Geçtiğimiz aylar içinde Rusya'nın pek muteber dışişleri yetkililerinden gelen ve herhangi bir olasılıktan bahsediyormuşçasına temcit pilavı gibi tekrarlanan nükleer savaş açıklamaları düşünüldüğünde, bir Ali Kazma sergisi için zamanın ruhunu en iyi yansıtacak girizgâh da *Çay Saati* olmalıydı. Çay bardağı üreten bir fabrikada çekilmiş olan bu görüntüler, bildiğimiz anlamda, ateşler içindeki cehennemi çağırıştırır. Bu videoyu izledikten sonra ince belli bir cam bardağın içinde dumanı tüten sıcak çaya başka bir gözle bakmaya başlayabilirsiniz. *Çay Saati* ve *Kasa* arasındaki zıtlık ısıyı hareketle birlikte düşünmeyi gerektirir.

Deleuze, zamanı doğrudan değil yalnızca hareket yoluyla dolaylı olarak gösteren hareket-imgenin kendi prensipleriyle çeliştiği durumlardan da bahseder. Bunlar bir hareketin süredurduğu ve hareketi kayıt altına alan sekansın kendi montajını içinde barındırdığı durumlardır. *Sinema 2*'de bu durumlar için verilen örnekler arasına ısının ve ışığın yoğun hareketleri de vardır.⁹ İki cilt boyunca hareket-imgeyi zaman-imgeden ayırmaya çalışan Fransız felsefecinin bu kafa karıştırıcı tespiti kitabın sonuç bölümünde aydınlığa kavuşur. Hareket-imgenin ve zaman-imgenin birlikte var olduğu durumlar da mevcuttur.¹⁰ Bu olasılık Ali Kazma'nın *Yokluk* isimli çalışmasından önceki videografisini *Sinema 1* ve *Sinema 2* kitaplarında öne sürülen kavramlar ışığında incelemeye devam etmek için önemli ipuçları sunar. Hareket-imgeyi ve zaman-imgeyi kesiştiren, bir arada bulunabilmelerine olanak veren şey ritimdir. Ali Kazma'nın herhangi bir seriye ait olmayan videosu *Memur* ritmin en belirgin haliyle görünür olduğu ve belki de videonun formunu neredeyse tek başına belirlediği çalışmasıdır. Bu videoda önünde duran kâğıt yığınındaki her sayfayı el çabukluğuyla damgalayan memurun hareketleriyle ortaya çıkan sonik göstergeler ritim duygusunu perçinler.

Bu noktada Kazma'nın kullandığı sonik göstergelerin çok yönlü olduklarını, sanatçının videografisinin farklı boyutlarını duyulur kıldıklarını hatırlatmakta fayda vardır. Kristal imge optik formlarıyla olduğu kadar sonik formlarıyla da karşımıza çıkar. Félix Guattari, kristal zamanın en başat örneklerinden birinin Barok müzikte bir melodinin değişen enstrümanlarla kendini tekrar etmesi olarak tanımlayabileceğimiz *ritornello* olduğunu düşünür.¹¹ Deleuze ise dört nala koşan atların çıkardıkları sesleri ve kuş civıltılarını *ritornello* ile birlikte değerlendirir. Bu optik göstergeler de sonik göstergelerde olduğu gibi kendi tekrarlarını içlerinde barındırırlar ve son kertede bir tür kristalleşme sürecine hizmet ederler. Ali Kazma'nın *Yazı Evi* isimli çalışmasında uzunca bir süre arka planda duymaya devam ettiğimiz kuş sesleri videodaki görüntüleri kristalleştirir. Benzer bir durum *Atölye Sarkis* için de geçerlidir. Video, Sarkis'in Paris'teki atölyesinde çalışırken dinlemeyi sevdiği barok eserlerden biriyle açılır.

Sarkis'in her zaman resimden yola çıkan sanat pratiği ve atölyesindeki kromatik düzen Ali Kazma'ya kendi videografisindeki resimsel yaklaşımların

9 a.g.e., s. 35

10 a.g.e., s. 259

11 a.g.e., s. 88

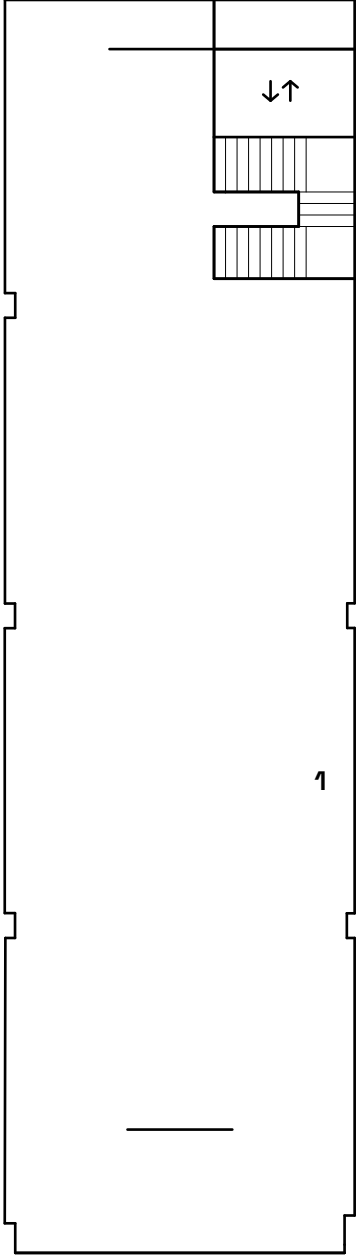
altını çizmek için verimli kaynaklar sunar. *Atölye Sarkis* videosuna *Memur*'un aksine atonal bir ritim hakimdir ve bu ritim anlayışı Kazma'nın diğer çalışmalarında da baskındır. Çünkü sanatçı, videolarını sinematografik görüntüdeki kadar açık ve tahmin edilebilir bir akış içinde düzenlemez. Bu durumun Kazma'nın videolarını oluşturan ve her saniyeye yirmi beş kare olarak dizilen fotoğrafları için de geçerli olduğu düşünülebilir. Bu fotoğraf kareleri hikâyelerle birbirine bağlanmaz ve her biri resme yönelik bir eğilim barındırır. Hem hareketli görüntülerde hem de statik imajlarda sanatçının fotoğraf karesi üzerine düşünürken seçtiği yol ağırlıklı olarak resimseldir. Bu yaklaşım Kazma'nın imgelerini her bir videonun kendi akışı içinde şekillenen formların içinde tutar. Sanatçı bu formları hem çekim aşamasında hem de montaj esnasında oluşturur ve diğer olası formların arasından ayırarak seçer. Ali Kazma'nın fotoğraflarında ve videolarında formların sıralanışı bir süreci baştan sona göstermektense işaret ettiği şeylerin kendiliğiyle ilgilenir. Sanatçının *Zaman Zaman* sergisinde sunduğu videolarda ısı ve ışık, bir hikâyenin veya belgesel bir anlatının parçası haline gelmeden yalnızca kendi ritimleri ve oluş halleriyle gözler önüne serilirler.

Buraya kadar Ali Kazma'nın videografisini optik ve sonik göstergeler, kristalleşme süreçleri ve hareket-imgenin zaman-imgeyle birlikte var olabilme olasılıkları çerçevesinde tartıştım ve sanatçının videolarının Deleuze'ün ürettiği kavramlar ışığında zengin okumalara açık olduğunu göstermeye çalıştım. Bu analizler sinematografi bağlamında önerilen kavramları videografiye aktarmanın mümkün olduğu varsayımına dayanıyordu. Deleuze *Sinema 2*'nin sonuç bölümünde bu varsayımın doğru olduğunu ifade eder ancak video görüntüsünün doğası gereği sinemadan ayrı olduğunu da belirtir. Videografinin kendine ait alanı tele imge, elektronik imge ve sayısal imge gibi yeni kavramlarla tekrar keşfedilmeye açıktır ve analizim boyunca altını çizmeye çalıştığım çoğulluk aslında bu yeni imgelerin sunduğu olanaklardan doğar. Deleuze teknolojik dönüşümler sonucu gelişen bu yeni görüntü rejimine yönelik nötr bir tavır takınır. Bu yeni imgeler zaman-imgede olduğu gibi dünyayı kavramamıza, ona yeniden inanmamıza hizmet edebilirler ve yeni bir ruhsal otomasyonun doğuşuna aracılık edebilirler. Bunun mümkün olması için bu yeni imgelerin, hareket-imgeden zaman-imgeye geçişte olduğu gibi görüntünün algılanabilir içeriğini dönüştürmeleri gerekir. Bu dönüşüm, görüntüyü ticarete, pornografiye veya totaliter bir yaklaşıma tabi kılmadan gerçekleştirilmelidir.¹² Nasıl ki zaman-

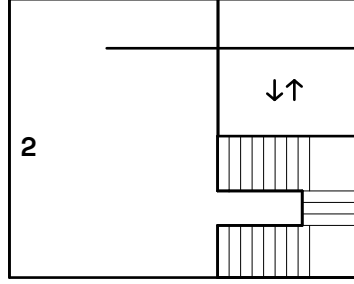
imge İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu yıkıma ve bu yıkımın yol açtığı varoluşsal krizlere işaret edip, yeni bir dünya kurmak için gereken ruhsal araçları üretebilir hale geldiyse elektronik imge de benzer bir sorumluluk doğrultusunda hareket etmelidir. Dünyada son on yıldır hız kazanmışa benzeyen ve pandeminin yarattığı şokla beraber iyice çığırından çıkan otoriterleşme eğilimleri, zaman-imgenin ortaya çıkmaya başladığı dönemlerde olduğu gibi geri dönüşsüz bir tarihsel kırılma noktasına doğru ilerlediğimizi mi gösteriyor? Bu kırılma noktasını insan faaliyetleri sonucu oluşan çevre tahribatının sürekli inkarından ayrı düşünebilir miyiz? Elektronik imge Deleuze'ün sözünü ettiği dünyaya duyduğumuz inanç bağlamında işlevsel bir rol oynayabilir mi?

Ali Kazma'nın otoriterleşme ve imge üretimi arasındaki ilişkiler üzerine yazınsal düzlemde sürdürdüğü araştırmalar bu sorular üzerine düşündüğünü gösteriyor. Bu noktada yazımın en başına, yani yazımın geçmişine geri dönmek istiyorum. 2013 yılında Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda Ali Kazma'nın *Rezistans* serisi sergileniyordu. Bienalin ön izlemesinin devam ettiği günlerde Gezi Parkı protestoları patlak vermişti ve muhtemelen çadır yakanlar hariç hiç kimse olayların bu derece büyüyeceğini tahmin etmiyordu. Bienaldeki videoların rezistans teması etrafında şekillenmeleri ve bu gösterimin Türkiye tarihinin belki de en geniş kapsamlı protesto eylemleri sırasında gerçekleşmiş olması tesadüften ibaretti. Ancak bazen tesadüfler ortaya çıktıkları zamanın ruhuna dair önemli şeyler söylerler. *Rezistans* serisi Occupy Hareketi'nin yaklaşık iki yıl boyunca onlarca ülkede devam eden eylemlerinin ardından bedeninin nasıl bir direnç kaynağına dönüşebileceğini daha önce sözünü ettiğim geniş bağlam içerisinde inceliyordu. Kitleselleştirilen paranoid okumaların ötesinde en sade haliyle geçmiş böyle şekillenmişti. 1 Haziran 2013 tarihinde Türkiye'nin 79 ilinde düzenlenen protestoların bir benzeri de Venedik'in San Marco Meydanı'nda gerçekleşmiş, 2,5 milyon Türkiye vatandaşı kendi yaşadıkları yerlerde protestolara nasıl katıldılarsa dünyanın her köşesinden bienal ziyaretçileri de bu eyleme öyle katılmışlardı. Uluslararası basın kaçınılmaz olarak Gezi Parkı protestolarıyla *Rezistans* serisindeki videoları birlikte değerlendirmişti çünkü o zamanlar Venedik Bienali Türkiye Pavyonu basında başka türlü fotoğraflarla temsil edilebiliyordu. Bugün geldiğimiz noktada ise rezistans kavramı üzerine yeniden düşünmeye duyduğumuz ihtiyaç bir kristal kadar keskin ve berrak.

ZEMİN KAT



ARA KAT



- 1** Ali Kazma
Çay Saati | Tea Time
2017
Üç kanallı senkronize HD video, 8'
Sanatçı izniyle
Kemal Servi Koleksiyonu



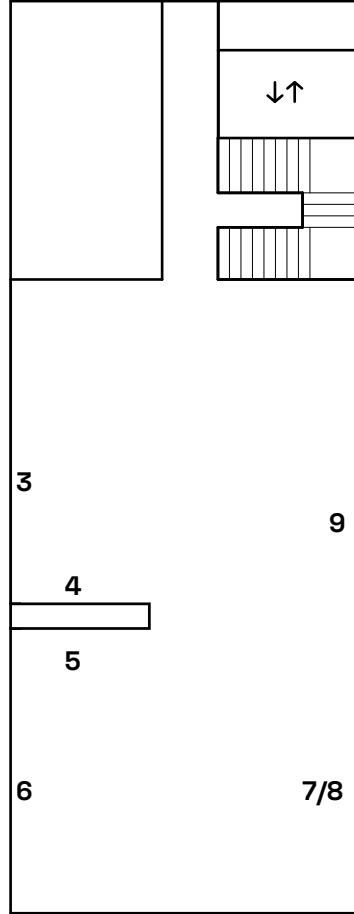
1935 yılında devlet tarafından kurulan Paşabahçe Cam Fabrikası mekanik üretim sistemine 1955 yılında geçiyor. Günümüzde Şişecam adı altında 22.000'i aşkın çalışanı bulunan şirketler grubunun "cam ev eşyası" üretimi dünyada ikinci sırada gözüküyor. Elimizle kavramaya aşına olduğumuz farklı bardak formlarının üretimi sırasında ortaya çıkan enerjinin misalleri sanatçının merceğine yansıyor.

- 2** Ali Kazma
Memur | Clerk
2011, Tek kanallı HD video, 3' 30"
Sanatçının ve Vehbi Koç Vakfı'nın izniyle
Agâh Uğur Koleksiyonu



Bürokrasinin işleyişi içinde görev alan, Beyoğlu noterliğinde çalışan bir memurun yıllar içinde edinmiş olduğu el zanaatı bir video zanaatkarı da diyebileceğimiz sanatçı tarafından kayıt altına alınıyor. Memurun emeği, bedeninde mekanik bir ritim halinde vuku buluyor, geriye kalan onaylanmış/ damgalanmış kanıtlar sistemimize karışıyor.

ÜST KAT



- 3** Ali Kazma
Kasa (Rezistans Serisi)
Safe (Resistance Series)
2015, Tek kanallı HD video, 3'
Sanatçı izniyle



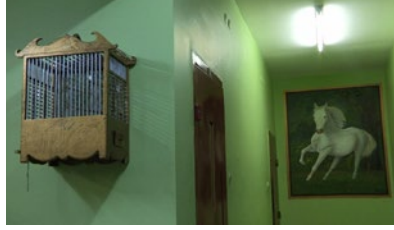
Yapımına 1983 yılında başlanıp 2008 yılında açılan, dağın 130 metre altına inşa edilen Svalbard Küresel Tohum Deposu, Norveç'in Svalbard adası Longyearbyen şehrinde yer alan ve dünyadaki tüm bitki tohumlarını küresel bir afet ya da kıyamet durumunda muhafaza etmeyi amaçlayan bir proje. 860.000'i aşkın tohum örneğini barındıran Svalbard kasasının ilk dışarıya açılımı 2015 yılında Suriye savaşından zarar gören bölge ekolojisinin tükenen tohumlarını yeniden canlandırabilmesi için Halep'teki "International Center for Agricultural Research in Dry Areas (ICARDA)" isimli merkezin çağrısıyla mümkün oluyor.

- 4** Ali Kazma
Tahnitçi (Engellemeler Serisi)
Taxidermist (Obstructions Series)
2010, Tek kanallı HD video, 10'
Sanatçı ve Fondation d'entreprise Hermès'in izniyle



Thomas Bauer Almanya'da bir tahnitçi olarak yaşamını sürdürüyor. Dünyada alanında ün sahibi olan Baeur orta boyut memeli hayvanlar alanında uzman olarak biliniyor. Ölmüş hayvanların bedenlerini atölyesinde yeniden inşa etmeyi bir zanaat bellemiş Baeur, günlük rutininin yanında evcil hayvanları olduğunu ve hayvanları sevdiğini dile getiriyor.

5 Ali Kazma
Cezaevi (Rezistans Serisi)
Prison (Resistance Series)
2013, Tek kanallı HD video, 5'
Sanatçı ve İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın izniyle



2005 yılında kurulan Sakarya L tipi Kapalı Ceza İnfaz Kurumu 900 ila 1000 hükümlü ve tutukluyu bünyesinde barındırıyor. Türkiye'nin ilk L Tipi Kapalı Ceza İnfaz Kurumu olan Sakarya Cezaevi, 132.000 m2 alan üzerine inşa edilmiş 6 bloktan oluşuyor ve kurumda 200'ün üzerinde personel çalışıyor.

6 Ali Kazma
Yazı Evi (Rezistans Serisi)
House of Letters (Resistance Series)
2015, İki kanallı senkronize HD video, 5'
Sanatçı izniyle
Ayşe Umur Koleksiyonu



2000 yılında yazar Alberto Manguel'in Fransa'nın Poitou-Charentes bölgesinde taşındığı ve dönüştürdüğü evinde 40.000'i aşkın kitabını bulundurduğu kütüphanesi yer alıyor. Video'yu oluşturan imgeler ev terkedilmeden bir hafta önce sanatçının merceğine yansıyor. Manguel'in kitaplığını 2020 yılında Lizbon Şehri'ne bağışladığı ve bu bağışın "Center for the History of Reading" adı altında çağdaş bir halk kütüphanesinin (Intellectual Subversion Center) yapımını başlattığı yerel otoriteler tarafından duyuruluyor. Alberto Manguel'in yazdığı tüm kitaplar Türkiye'de Yapı Kredi Yayınları tarafından basılıyor.

7 Ali Kazma
Atölye Sarkis (Rezistans Serisi)
L'Atelier Sarkis (Resistance Series)
2015, Tek kanallı HD video , 7'
Sanatçı izniyle



1960'lardan beri oluşturduğu külliyyatı ile Türkiye ve dünya sanat tarihinde büyük bir yer teşkil eden sanatçı Sarkis Zabunyan'ın 50 yılı aşkın süredir çalışmalarını sürdürdüğü Paris'teki atölyesi kayırt altına alınıyor. 450 m2 alana sahip atölyenin öncesinde bir matbaa binası olarak inşa edildiği biliniyor.

8 Ali Kazma
Ev (Rezistans Serisi)
Home (Resistance Series)
2015, Tek kanallı HD video, 5'
Sanatçı ve Vehbi Koç Vakfı'nın izniyle
Leyla-Şevki Pekin Koleksiyonu



Çağdaş sanatın Türkiye'de öncü isimlerinden olan Füsun Onur ve geçtiğimiz haftalarda kaybettiğimiz ablası İlhan Onur'un Kuzguncuk'taki evleri "Hayri Onur Yalısı": Ev geçtiğimiz yıl ileride müze olarak ziyarete açılması ve misafir sanatçı programlarına ev sahipliği yapması arzusuyla Vehbi Koç Vakfı bünyesinde yer alan Çağdaş Sanat Müzesi Arter'e bağışlandı.

9

Ali Kazma

Finis Terrae

2019, İki kanallı senkronize HD video, 5'

Sanatçı ve Galeri Nev İstanbul'un
izniyle



“Karanın sonu” olarak çevrilebilecek, Finis Terrea Fransa'nın Finistère bölgesinde Ouessant Adalar'ındaki deniz fenerlerinin çekimleri. Zorlu iklim şartlarına hâkim olan bölge Kuzey ve Güney Avrupa arasındaki ticaret adına stratejik önem teşkil ediyor. Bölgede 1888 yılından 1904 yılına kadar 30 geminin kaybolmasının ardından çok sayıda deniz feneri inşa ediliyor.

ALİ KAZMA

Ali Kazma mercek temelli mecralarda çalışan bir sanatçıdır. Kazma'nın çalışmaları, insanın varlığı ve faaliyetlerinin anlam ve önemine dair temel sorular ortaya koyar. Sanatçı, tüm videolarının çekimleri ve montajlarını kendisi gerçekleştirir. İstanbul ve Paris'te yaşamaktadır.

Ali Kazma (d.1971, İstanbul) lisansını University of Colorado at Boulder'da, yüksek lisansını New York City'deki The New School University'de tamamladı. 2013 yılında 55. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda solo sergisi gerçekleşen sanatçının en kapsamlı video sergilerinden biri ise Jeu de Paume, Paris'te 2017 yılında gerçekleşti. Ali Kazma'nın solo sergileri arasında; Galeri Nev İstanbul (İstanbul, 2019), Albergio Diurno Venezia (Milano, 2018), MUNTREF (Buenos Aires, 2018), Arter (İstanbul, 2015), CAPRI (Düsseldorf, 2015), Hirshhorn Museum (Washington, 2010); katıldığı grup sergileri ve bienaller arasında 6. Kuandu Bienali (Taipei, 2018), 7. Uluslararası Moskova Bienali (Moskova, 2017), MAXXI (Roma, 2016), Musée d'Art Contemporain de Lyon (Lyon, 2013), 30. Sao Paulo Bienali (Sao Paulo, 2012), İstanbul Bienali (İstanbul, 2001, 2007, 2011), Muzeum Sztuki Lodz (Lodz, 2012), İstanbul Modern (İstanbul, 2011), Museum Kunstpalast (Düsseldorf, 2010) ve New Museum (New York, 2010) bulunuyor. 2001'de UNESCO Sanata Destek Ödülü ve 2010'da Nam June Paik ödülü alan sanatçının işleri, CNAP (Paris), İstanbul Modern, MEP (Paris), MONA (Tazmania), Sztuki Museum (Lodz), Tate Modern (Londra), TBA21 (Viyana), Foundation Louis Vuitton Koleksiyonu (Paris) ve Vehbi Koç Vakfı Koleksiyonu (İstanbul) gibi birçok uluslararası kurumsal koleksiyonda yer alıyor.

ANA SPONSOR

KONFIDA

TEKNOLOJİ SPONSORU

VESTEL

AYDINLATMA SPONSORU

TEPTA 30. yıl
AYDINLATMA

KATKILARIYLA

