

AYAKLAR BAŞ OLURSA KIYAMET Mİ KOPAR?

YAVUZ ERKAN

Öner Taylan Öztürk'ün Maus Art Space'te 7-22 Şubat 2026 tarihleri arasında düzenlenen "Alt Üst Yerler Müzesi" sergisi üzerine bir deneme...

Fotoğrafçılık çalışmalarında baştan beri nesnelerin şekli ve kapallılığıyla ilgilenmişimdir; merdiven tırabzanının etkileyici hattı, taştan bir kemerli kapının çizdiği kavis, çayırlarda kurumuş yaban otlarının saplarının akıl almaz derecedeki düzgün karmaşası.

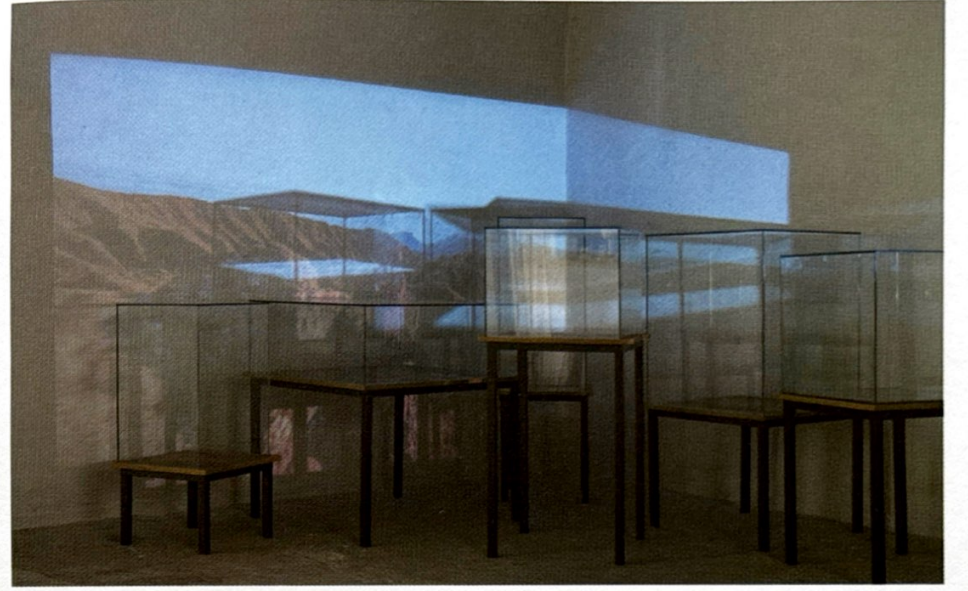
W. G. Sebald, *Austerlitz*,
çev. Gülfer Tunalı, Can Yayınları, 2024

İnsan bazen en büyük ihanetleri kendine yapar. Kendini kandırır, kendine yalan söyler, kendini satar ve sonra buna "kader" der.

Jean Genet, *Hırsızın Günlüğü*,
çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, 2021

Türk Dil Kurumu "ayaklar baş, başlar ayak olmak" deyimini değersiz kimseler başa geçerken değerli kimselerin en geride bırakılması olarak tanımlar. TDK'nın verdiği cümle içinde kullanım örneği, Aziz Nesin'in büyüklere yazdığı masallardan bir alıntıdır: "Bütün düzen altüst oldu. Ayaklar baş, başlar ayak oldu."¹ Karşıtların yer değiştirdiği bir düzen mi basitçe altüst eder her şeyi, yoksa düzenin karşıtlıklar üzerinden kurulması mıdır asıl sorun? Organların organizasyonuna muhalif duran, canlı-cansız tüm olasılıkları içinde barındıran, organsız

1 "Tüm ülke kara dumanlara boğuldu. Göz gözü görmez oldu. Büyük küçük tanınmaz, saygı sevgi bilinmez oldu. Herkes birbirini çiğnemeye başladı. Bütün düzen alt üst oldu. Ayaklar baş, başlar ayak oldu. Kimin üstte çıktığı, kimin altta kaldığı anlaşılamadı. Ezilenlerin iniltisi göklere yükseldi. Çarpan, deviren, düşüren birbirine karıştı. Kim kime, dum duma, alan çalan bilinmedi." Aziz Nesin, *Büyüklere Masallar* - 2, "Hoptirnam", Nesin Yayınevi, 2020.



Öner Taylan Öztürk
İzlenen yeryüzü
2026
Video yerleştirme

bir organizma kurgusu yeni bir kaçış yolu olabilir mi?

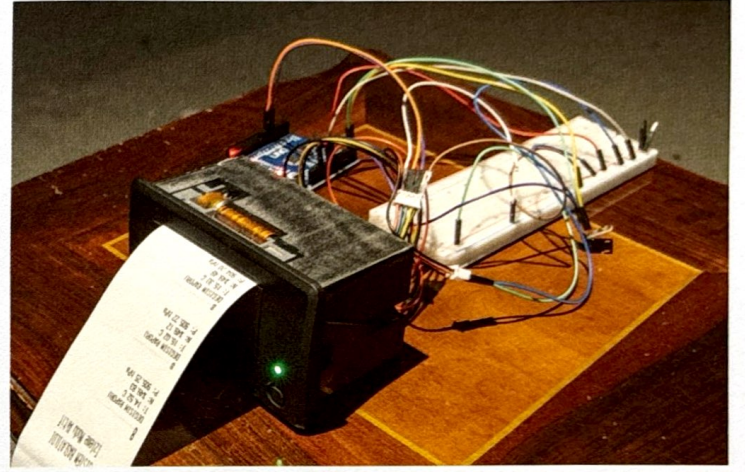
Öner Taylan Öztürk'ün eserlerinden oluşan, küratörlüğünü Esra Oskay'ın üstlendiği "Alt Üst Yerler Müzesi" düzensiz bir zeminde, kurum dışı bir binada ve yerin altındadır. Yersiz yurtsuzlaştırılmış toprak kütlelerinin istatistiksel dökümü, varlıkların dile getirilen sesleri, boşuna oluş prensibiyle veri yazan bir ölçüm cihazı, plastik poşetlerde gözetilen arkeolojik buluntular, vitrinlerdeki boşluğu doldurmaya çabalayan drone görüntüleri, boğuk bir ses kaydı, bozuntuya uğramış 3D arazi haritaları, pürüzsüzleştirildiği ölçüde fayda sağlayan bir simülasyon – bu serginin künyesidir. Başlangıç noktasını bir müze-inşaat sahası kurgusu oluşturur. Sergi binasının tam karşısında, kütlelerin simetrik düzenlenmesiyle tasarlanmış, TBMM binası yer alır.

Konumların sebep olduğu karşıtlıklar, sanatçının üretim sürecinin yapı taşlarından. Alt ve üst kelimeleri gördüklerinden daha karmaşıktırlar. Serginin girişindeki merdivenlerden itibaren bu karşıtlık kendini fiziksel olarak hissettirir, serginin başlığındaki 'müze' vurgusuyla kurumlarla bağlantısını pekiştirir, ziyaretçilerin sanat yapıtlarına olan yaklaşımını da hiç şüphesiz şekillendirecektir.

Üst'ün erişilemezliği, kurumların sistematik varlıklarını sürdürülebilmesi için öznelere nasıl dayatılır? Formlar, şartlar, göstergeler, faaliyet raporları, önergeler, dilekçeler ne işe yarar? Temsilin dışına çıktığında ortaya çıkan ilişki, iletişim nasıldır? Kolu uzun tanıdıklar ne zaman devreye girer? Kapsayıcılık kimin elindedir? Alt'ın varlığı gerçekten bir tehlike mi arz eder? Sanatçının üretimleri, bu kaotik düzeni sorunsallaştıran bir kur-



Öner Taylan Öztürk
Raporlama, 2026
Değişken boyutlar,
Mikroişlemci, sehpa
ve mini yazıcı (yan
sayfada detay)



gu-anlatıdır. Serginin gerçekle ve gündelikle kurduğu ilişki veri, malzeme, nesne, belge, ses, dil, yazı ve temsil üzerinden görselleştirilir.

Neredeyse bir suç mahallinde olduğu gibi, içinde çok katmanlı örüntü ve ipuçlarını barındıran bu geçici müze atmosferinde ilk karışımıza çıkan, mekândaki taşıyıcı kolonlardan ikisinin dibine yerleştirilmiş, temsili bir toprak kütesinin içinde kayıplara karışan kâğıt rulolarıdır. Öner Taylan Öztürk'ün bu müdahalesinin odağı topraktır. Türkiye'deki baraj inşaatlarında yutulan su kütlelerini ve taşınan hafriyatı belgeleyen istatistiksel veri yumağı, inşaat sektörünün dikine giden politikalarını, kâğıt üstünde bile olsa, deşifre edici niteliktedir. Heinrich Böll Stiftung Derneği'nin 2025 yılında yayımladığı *Toprak Atlası* dosyasında², Türkiye'de yılda yaklaşık 642 milyon ton verimli toprak kaybı yaşandığı belirtilmiştir. Bu kaybın başlıca sebebi su ve rüzgâr erozyonudur. Kaybın önemli bir kısmı (yaklaşık 150 milyon ton) barajlara sediment olarak taşınır. 2023 yılı kaynaklarına göre toprak kirliliğinin faillerinden biri, yüzde 9 oranında inşaat/

hafriyat atıklarıdır. 2018-2024 yılları arasında inşaat nedeniyle kaybedilen toprak arazi, bu konuda Avrupa birincisi olan Türkiye'de 1860 km²'dir. (Referans olması için belirtelim: Tuz Gölü'nün yüz ölçümü yaklaşık 1500 km²'dir, ama her yıl kurumakta olduğu için bu rakam da yanıltıcı olabilir.) 2002'de 276 baraja sahip olan Türkiye'de 2023 yılı itibarıyla bu sayı 4,5 kat artarak 1516'ya çıkar. Doğruluğu tartışılır bu verileri araştırmak, raporlamak, dolaşıma sunmak, bilmek ya da hatırlatmak kime ne ifade eder peki? Kaz Dağları, Hasankeyf, Kuzey Ormanları, Salda Gölü sadece haritaların üzerinde parmakların işaret ettiği yerler midir? Tüketime dayalı sistemden uzaklaşmayı seçen iki insanın, doğal döngülerin içinde yaşamalarını sürdürürken, HES'lere karşı verdikleri mücadelenin büyümesiyle toplumda dayanışmacı bir ekolojik refleks pek tabii oluşabilir. Alakır Nehri Kardeşliği, yoksa bir ütopya değil midir? Sanatçının temsili ve küçük bir toprak kütesiyle sergiye taşıdığı – kaçınılmaması gereken – fiziksellik, verilerin gerçekliği karşılayamadığının bir göstergesidir. Saha şaşırtır.

Toprak, içinde görünmez bir ortaklıklar topluluğu barındırır. Bakteri, mantar, solucan, böcek, mikrop, bitki kökü, hayvan ve bitki artıklarının yanı sıra karbon, kükürt, azot, fosfor, magnezyum, kalsiyum ve potasyum gibi yaşamsal elementleri depolar, geri dönüştürür. Mikroorganizmalarla örülü bu ağ, türler arası birlikteliğin kökenidir.

Bu serginin temsili imgesi, serginin kuşba-kışı fotoğrafının malzemesi, topraktır. Yeraltı konuşabilir mi? Doğanın çıkardığı sesleri kimler, nasıl duyabilir? Kanadalı bilim insanı Suzanne Simard, *Finding the Mother Tree*³ adlı biyografik anlatısında, yeraltındaki miselyum (mantar) ağları üzerinden ağaçların birbiriyle (ve türler arası) iletişim kurarak, besin ve molekül alışverişinde bulunduğu, deneylerle kanıtlayarak, altını çizer. Üstelik bu ilişki çevresel faktörlere duyarlıdır.

Öte yandan, *Oxford Junior Dictionary*'nin çocuklar için derlediği 2007 sözlüğünde doğa ile ilişkilendirilen ve sıkça kullanılmadığı düşünülen 20 sözcüğün yerini *analog*, *eklenti*, *blog*, *ünlü*, *chat odası*, *komite*, *kopyala yapıştır*,

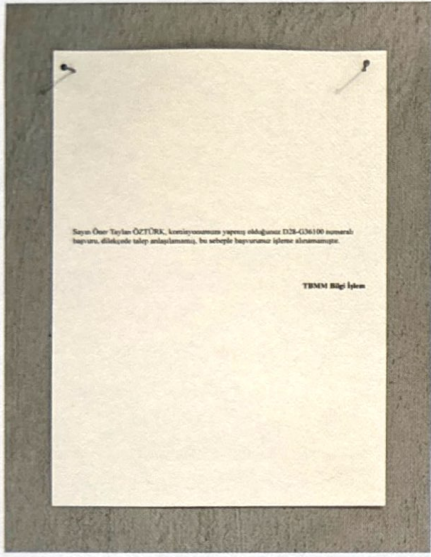
veri tabanı, *MP3 çalar*, *sesli mesaj* gibi yeni kelimeler almıştır. Kaybolmaya yüz tutmuş sözcükler arasında *palamut*, *engerek*, *badem*, *alıç*, *kayın*, *böğürtlen*, *çan çiçeği* yer alır. Eğer bilimsel bakışı ilgi ile birlikte yeniden yapılandırsak, sesler duyumsanacak, kelimeler yok olmayacaktır.

Karınca kolonisinin topraktaki ritmik ve toplu hışırtısı. Yutulan vadi boşluğundaki sönümlenmiş derin uğultu. Suyun vadi tabanına dolarken oluşturduğu tok yutma sesi. Ağaç köklerinin beton ağırlığı altında kopma gıcırıtısı. Kuruyan çamur plakalarının birbirinden ayrılma çıtırtısı.

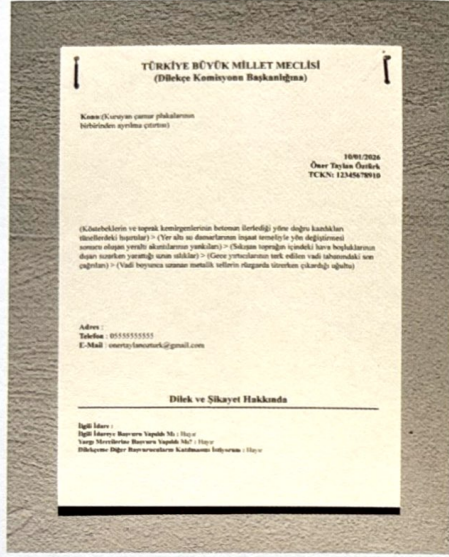
Sergide yer alan bu betimlemelerin her biri serbest çağrışım etkisi yaratır. Öner Taylan Öztürk, farklı varlıkların yol açtığı bu sesleri, yazdığı kurgu dilekçelerin konu başlıkları altında sıralar. Seslerin devamı niteliğindeki işitsel anlatı 'transkripsiyon' dilekçe formatında, kâğıt üzerinde dile getirilmiştir. Sergi duvarlarına iliştirilen bu dilekçeler ekolojik

2 *Toprak Atlası* 2025, Heinrich Böll Stiftung Derneği (<https://tr.boell.org/tr/toprak-atlasi>). Erişim tarihi: 8 Mayıs 2026.

3 Suzanne Simard, *Finding the Mother Tree*, Penguin, 2021.



Öner Taylan Öztürk
Dilekçe, 2026
Dijital baskı
21x15 cm



Sanatçının kurguladığı serginin en güçlü noktası, mutlak ve sivri bir dil kullanmadan, aktörlerin ilişkilene biçimlerini temsil üzerinden deşifre ederek gözler önüne sermesinde saklıdır.

Benzer bir açıdan, Thomas Demand'ın *Badezimmer* (1997) isimli fotoğrafı değerlendirilebilir. Bu fotoğrafın kaynağı, Alman *Stern* dergisinin 11 Ekim 1987 tarihli kapağıdır – Alman siyasetçi Uwe Barschel bir küvetin içinde ölü halde yatmaktadır. Politik bir skandala adı karışan Barschel, iki gazeteci tarafından otel odasının banyosunda ölü bulunmuştur. Bu faili meçhul bir cinayettir, intihar şüphesi üzerinde durulur. Demand, bu fotoğrafın orijinaline iki şekilde müdahale eder; ilk olarak onu insan öznesinden arındırır, ardından da birebir kopyasını sadece kâğıt kullanarak tıpkı bir heykel gibi yeniden inşa eder. Fotoğraf ve temsilin gücünü kullanarak, hafızalara kazınan bu politik

cinayetin ardında yatan gerçekliğin kurgusunu yeniden düşünmeye teşvik eder.

Demand gibi, Öner Taylan Öztürk de temsil edileni sağaltır, verilerin belge niteliği olma özelliğini tıpkı fotoğrafta olduğu gibi ön plana taşır. Kayıt altına alma – ölçüm, denetim, karşılaştırma ve kontrol – bir tür polislik olarak nitelendirilebilir. (Öyle ki, 19. yüzyılın son çeyreğinde, suçlu kimliğini oluşturmada yüz ölçülerinin metrik olarak fotoğraflanması ve arşivlenmesinden faydalanılmıştır. Yüzün temsili ölçülebilir verilerle ilişkilendirilerek desteklendiği, vesikalık ‘suçlu’ fotoğrafının mucidi bir polis memuru olan Alphonse Bertillon’dur. Tekrar suç işleyenleri bulmada kolaylık sağlayan bu sisteme ‘portrait-parlé’ yani ‘konuşan portre’ ismini vermiştir.)

Sanatçının mekâna yerleştirdiği mikro denetleyiciye bağlı mini yazıcı benzer bir prensiple çalışır. Sergideki en ufak nem, sıcaklık ve basınç değişikliği kayıt altına alınır. Eldeki verileri referans değerlerle karşılaştırmak kolaylaşır. Toprakta çıkarılmış, poşetler içinde saklanan, sergi değeri bulunan arkeolojik kalıntılar için ‘ideal’ saklama koşulları korunmalı, sapmalar tespit edilmelidir. Bu son derece ironik veri rejimi ve düzenekleri hemen yanı başımızda sessizce duran toprak kütesini yeniden aklara getirir. Cihazların kalibrasyonları ne gözetilerek yapılmıştır? Sanatsal ve yasal yükümlülüklerini yerine getirme taahhüdüyle kurumsal sermayenin sürdürdüğü konservatif çalışmalar, sürekli kayıt altına alınan insan-dışı gerçekliği ne ölçüde yansıtır? İletişim kurduğu bilindiği halde, doğanın sesi neden duyulmaz ve aktarılmaz?

Sergide son olarak, boş müze vitrinlerine yansıtılan *drone* görüntüleriyle birlikte onların duvardaki eşlikçileri olan coğrafi bütünlükleriyle oynanmış 3D harita görselleri ve bir barajın nasıl işlediğini anlatan video animasyon karşımıza çıkar. Bu üç yerleştirmenin ortak noktası, ekolojiden arındırılmış, doğa imgesinin pürüzsüz bir gerçeklikle güzelleştirilerek ya da çarpıtılarak insan beğenisine sunulmasıdır. Üçü de endüstrideki kurumlar bünye-

sinde, sosyal yaşamda ve insan gözetiminde vazgeçilmez bir yere sahiptir. Veriler arasında hapsolmuş, sesi duyulmayan ve sesinin duyulmaması belgelenmiş insan-olmayanlar bu kez bambaşka bir bağlamda ve yeniden üstenci bakışın malzemesi olur. Bu bakış aslında hiç de yabancı değildir, örneğin hava fotoğrafçılığı tarihine bakıldığında bu alan hem ticari hem de askeri çıkarlar doğrultusunda geliştirilmiştir. Nadar'ın ilk kez 1858'de 520 metre yükseklikten çektiği Paris görüntüleri, onun halk arasında hemen ünlenmesine yol açar. Hava fotoğrafçılığı insana daha önce sahip olmadığı bir bakış sunar, onun sömürgeci arzularını besler ve pekiştirir. Öyle ki fotoğraf çekmek sahip olmaktır, anılar bile böyle birikir. Ayrıca, sanatsal malzeme ya da teknolojik ilerlemenin pürüzsüz işleyişinin birer sembolü olmalarının ötesinde, her geçen gün genişleyerek yükselen inşaat projelerinde albeniyle kurgulanan ‘doğal’ yaşam alanları, doğanın bir parçası olacakları vaadiyle insanlara pazarlanır. Halihazırda, doğadan ayrı ve dolayısıyla üstün olduğumuz inancı şu anda karşı karşıya olduğumuz ekolojik krizin en temel nedenlerinden biridir.

Alt Üst Yerler Müzesi ziyaretçilerine yerleşik düzenden daha farklı, değişken ve dolambaçlı yol haritalarının da olabileceğini hissettiriyor. Sistem dışılığı, kökten altüst olmaya, parçalanmaya ve yer değiştirmeye ölçülü yaklaşıyor. Öznelin kendi bütünselliklerini zorlayan formlarla temas ettikleri ölçüde hayatın duyumsanabildiği fikrini umursuyor. Yol üstünde, her şey ihtimaller dahilindedir.