Kırılmış Yakınlıklar

Valentina Buzzi*

Farkındalığın gelişim sürecinde, zamanın yapısının çözüldüğü bir an vardır. Bu anda zamanın hayal ettiğimiz gibi sabit bir çizgi olmadığını keşfederiz: Zaman uzar, bükülür, genişler, kendi üzerine katlanarak döngüler oluşturur. Bu keşif usulca ilerleyen bir sarsıcılığa sahiptir: Yaşamı tanımlayan gücün kendisi hakkında, önce ve sonranın anlamları hakkında, mesafe ve geri dönüş hakkında bildiğimiz her şeyin yeniden inşa edilmesi gerekir. Bu farkındalığa ulaşmak için entelektüel söylem ve akademik çalışmalar aracılığıyla varlığın evrensel yasalarını öğrenmek bir yol olabilir. Jin Meyerson için ise bu farkındalık, fizik çalışmalarından değil, sömürgecilik sonrası yeniden yapılanman özündeki şiddet barındıran süreçlerden doğmuştur. Kore'de doğan, Amerika Birleşik Devletleri'nin Ortabatı bölgesinde bir aile tarafından evlat edinilerek büyütülen ve doğumuna ilişkin resmi kayıtları bulunmayan Meyerson, zamanı düzenli biçimde ileriye akan bir nehir olarak değil, sakin bir yüzeyin altındaki akıntılar tarafından ileri geri sürüklenen bir su birikintisi olarak bilegelmiştir. Travma zamanı bu şekilde büker: Altüst edilmiş bir geçmiş, görünmez kalmaz; döngüler oluşturur, yeniden yüzeye çıkar, mekânı büker ve geri döner. Köken, aynı anda hem harita üzerindeki bir noktadır hem de ulaşılamayan bir yerdir; büyük ölçüde yokluğu aracılığıyla bilinen bir coğrafyadır. Böylece resim, kendi başına bir mekâna dönüşür: dağınık kaynaklardan alınan manzaraların tek bir tuval üzerinde bir araya getirildiği coğrafi bir mekân ve hafızanın, kaybın ve özlemin yeniden içinde yaşanabildiği psikolojik bir mekân.

Öyleyse bir yörüngenin içinde var olmak ne anlama gelir? Samantha Harvey'nin Yörüngede adlı romanında altı astronot, Dünya'nın çevresinde bir günde on altı kez dönüş yaparlar.[1] Onlar için başlangıç noktamıza olan bağlılık, mesafe aracılığıyla açığa çıkar. Bir anlamda yörünge, hiçbir zaman yere ulaşmayan bir düşüş, erişilemeyen bir merkezin etrafındaki sürekli bir geri dönüştür. Meyerson'ın Dirimart ile gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisi Kırılmış Yakınlıklar'da resimler bu tür yörüngelere dönüşürler –ne kadar uzaklara sürüklendiğimizi ve hâlâ ne kadar güçlü bir şekilde geriye çekildiğimizi ölçebileceğimiz koordinatlara. Serginin başlığı bir paradoksa, birbirinden ayrılmış şeyler arasında oluşan bir yakınlığa isim koyar. Kuantum fiziğinde bunun kavramsal bir karşılığı da vardır: dolanıklık. Birbiriyle etkileşime girmiş iki parçacık, aralarındaki mesafe ne olursa olsun birbiriyle ilişkide kalır; öyle ki birinde gerçekleşen şey diğerine de işlenir. Bu örüntü, moleküler düzeyden ailelere, topluluklara ve aidiyeti düzenleme biçimlerimize kadar genişletildiğinde de geçerliliğini korur. Bir kez karşılaşmış olan şeyler karşılaşmaya devam eder. Mesafe bağı çözmez; aksine, mesafeler uzaması bağlı kalma özlemimizi güçlendirir.

Yaşamını ve çalışmalarını bugün Seul'de sürdüren Meyerson, hepimizin kökenimizden uzaklaşmış olduğumuzu bilir. Yakınlıklar ve sınırlar aşılmak, genişletilmek, geride bırakılmak ve bazen yeniden sahiplenilmek için vardır. Bu sergi, diasporayı yalnızca bir yara olarak çerçevelemeyi reddeder. Unangaŝ (Aleut) kökenli araştırmacı Eve Tuck, "Suspending Damage" [Zararı Askıya Almak] (2009) başlıklı açık mektubunda, toplulukları yalnızca uğradıkları zarar üzerinden tanımlayan anlatılardan

[1] Samantha Harvey, *Yörüngede*, çev. Püren Özgören (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2025).

uzaklaşarak arzuya dayalı bir çerçeveye yönelme çağrısında bulunmuştur.[2] Tuck'a göre arzu, "fırtınanın içinden yürümeyi anlatan, acının kuşkusuz var olduğunu inkâr etmek yerine kabul eden bir şarkıdır." Meyerson'ın resimleri de bu tonda şarkı söyler: kopuşu ve özlemi bir arada tutar ve ikisinin arasındaki boşluktan konulabilecek bir yer inşa eder. Ne de olsa arzu da geri dönüş de düz çizgiler boyunca ilerlemez: Meyerson'ın izini sürdüğü yörünge kapalı bir döngü değildir.

Naomi Klein, "Surrealism Against Fascism" [Faşizme Karşı Sürrealizm] (2025) başlıklı makalesinde Walter Benjamin'in tarih meleği imgesine gönderme yapar: Tarih kendini birebir tekrar etmez; aksine birikir.[3] Böylece zaman tanıdık gelen ancak öncesinde ve sonrasında yaşanan her şeyin ağırlığıyla ağırlaşmış yerlere spiral çizerek geri döner. Bir yöne çevrildiğinde spiral daralarak bir girdaba dönüşür; diğer yöne çevrildiğinde ise bir deniz kabuğu ya da galaksi gibi dışarıya doğru açılır. Birçoğu savaş siperlerinden sağ çıkmış olan Sürrealistler, yıkıntıların arasında metafora, şiire ve düşe yer bulmuşlardır. Meyerson da protestonun ardından, bu alanın yeniden açıldığı benzer bir anın özlemini duyar. Resimleri yıkıntılardan uzaklaşarak, bir alternatife, uzlaşmaya doğru spiral çizer.

Landing (2026) başlıklı beş resmin yüksekliği iki buçuk metreyi aşar. Bunlar, hafızadan koparılmış, çıkış ve giriş hızlarına indirgenmiş manzaralardır. Gökyüzü ve ışık, kalkış ya da yere temas anında yakalanmış gibi, ya tek bir kaçış noktasına doğru hızla ilerler ya da bu noktadan dışarıya doğru fışkırır. Bu resimler, Meyerson'ın dört yıldır tekrar tekrar ele aldığı tek bir eserden gelişmiştir; bu eser rizomlardan, Utah'ta tek bir organizma olan kavak ağaçları topluluğu Pando'dan ve en küçük kızının doğumundan ilham almıştır. Sanatçı, 1997'den bu yana yeni optik ufuklar arayışıyla görüntüleri önce rastgeleleştirme yazılımlarından, daha sonra yapay zekâ ve üç boyutlu görüntüleme sistemlerinden geçirerek ardından bunları elle yağlıboyaya dönüştürmüştür.

Sergi bir takımada olarak okunabilir. Karayipler'den hareketle düşünen Édouard Glissant, takımadasal düşünceyi kıtasal düşüncenin karşısına yerleştirmiştir. Bu, birbirinden ayrı kalan ancak suyun altında birbirine bağlanan adaların, tek bir kök üzerinden değil ilişkiselliğe dayanan bir düşünce biçimine sahip olmasıdır. Buradaki tüm eserler, video ve resimler, tek bir kaynak veri noktasından gelişir ve video odasından ana salondaki resimlere kadar uzanan çok sayıda katman boyunca birbirlerine karşılık verir. Salonun sonunda yer alan, beş metre genişliğindeki anıtsal *The Shape of Re-Entry* (2025) başlıklı eser, aynı yeşili kristalimsi mavi ve gümüş parçalara ayırır: Bu, bir bedenin atmosfere yeniden girip yandığı andır. Mağarayı andıran geniş mekân boyunca ilerleyen bir ışık döngüsü, her seferinde tek bir tuvali görünür kılar. Meyerson, bir dikkat politikasının ötesinde bir dikkat etiği önerir: ressamlar güneşin yaratıklarıdır; günün ilerleyişi neyin görünür hale geleceğini belirler ve izleyiciyle her karşılaşma dokunaklı bir nitelik kazanır.

Karartma perdesinin ötesinde, karanlık video odası dört *Duet* (2026) resmini barındırır. Bu resimler, sanatçı için başka bir boyutta yaşayan biyolojik annesine yönelik sınırlı bir veda olarak başlayan bir ruh çağırma seansı serisinin son versiyonunu oluşturur. Serinin kaynağı, Meyerson'ın Seul'deki Oksu semtinde bulunan aile evinde geçirdiği bir akşamdır. O akşam sanatçı, ince bir çarşafın altında saklanan, bir kozaya sarılmış gibi duran ve yalnızca ekranının ışığıyla aydınlanan büyük kızının fotoğraflarını çekmiş ve LiDAR taramalarını gerçekleştirmiştir. Örtülü biçimler, figür oldukları kadar

---

[2] Eve Tuck, 'Suspending Damage: A Letter to Communities', *Harvard Educational Review* 79, no. 3 (2019): 419.
[3] Naomi Klein, "Surrealism Against Fascism", *Equator*, 26 Kasım 2025, https://www.equator.org/articles/surrealism-against-fascism (erişim 22 Ekim 2026).

birer taşıyıcıdır da; kaybı, özlemi ve mesafeyi içlerinde barındıran, mekân içindeki mekânlardır. Geçtiğimiz yıl, kendisi de evlat edinilmiş olan kız kardeşi Hannah Hyunjoo Meyerson'ın ölümünün ardından seri bir düete dönüşmüştür: ortak bir çocukluğa adanmış bir övgü olarak, tek bir ortak mekânda birleşen iki taşıyıcı. Ölümünden altı ay sonra Meyerson, yaşadıklarını ifade eden bir anlatımla, Yiyun Li'nin *Things in Nature Merely Grow* [Doğada Şeyler Yalnızca Büyür] adlı kitabında yas üzerine yazdıklarını okurken karşılaşmıştır.[4] Li'den, opaklık ile berraklığın bir ve aynı şey olduğu düşüncesi gelir: İçinden bakılamayan bir şey yine de açıkça görülebilir. Resim bir özgürleşmeye, ne hissedileceğini ve bunun nasıl hissedileceğini öğrenmenin bir yoluna dönüşür.

Habitat (2025–26) başlıklı video, şaşırtıcı biçimde bir ekran koruyucuyla açılır ve görüntünün ekrana işleyip kalıcı iz bırakmasını önleyen, erken dönem bilgisayarların ekranda süzülen grafiklerine saygı duruşunda bulunur. Bu jest odaya bir hafiflik verir. Buradan sonra, Oksu'daki odanın üç boyutlu taraması açılır; buna, sanatçının kurtaramadığı ve yapay zekâ aracılığıyla ekranda yeniden canlandırdığı bir bitkinin yapraklarından elde edilen veriler eşlik eder. Altı buçuk dakika süren giriş ve çıkış noktalarında ağıtsı görüntüler belirir, dijital bozulmalarla veriye dönüşür ve ardından yapraklar, kumaş ve beden olarak yeniden ortaya çıkar; hiçbir zaman tam olarak başlamaz, hiçbir zaman tam olarak sona ermezler. Bütün bunlara, sanatçı ve müzisyen Teebs tarafından filmin süresine uygun olarak bestelenmiş, Duet resimlerinin arasında ışıldayan ambient bir kompozisyon eşlik eder.

Dilbilimin peşini bırakmayan sorulardan biri, onu hikâye anlatıcılığına neyin bağladığıdır. Lascaux'nun resimlerle kaplı mağaralarının düşündürdüğü tartışmalı bir hipotez, alışılmış sıralamayı tersine çevirir: Eğer dünyayı anlamlandırmak için hikâyeler anlatıyorsak ve yalnızca ifade edebildiğimiz şeyleri anlamlandırabiliyorsak, belki de hikâye anlatıcılığı konuşmanın bir ürünü değil, konuşmamızın asıl nedenidir. "Articulate" sözcüğü bir zamanlar yalnızca birleştirmek anlamına geliyordu –parçaları birbirlerine tutunana kadar yan yana getirmek. Peki ulaşabildiğimiz tek birleştirme araçları bir fırçayla oluşturulabiliyorsa ne söyleriz? Hem Japonca hem de Almanca yazan Yoko Tawada, bunun bir biçimini eksofoni olarak adlandırır: kişinin ana dilinin dışında yazması; dili yabancı, şiirsel ve yeniden işitilebilir kılan bir dışarıya çıkış. Meyerson da resimlerini eksofonik bir biçimde yapar, ancak bir farkla: O, ilk dilinin dışına kendi isteğiyle çıkmamış, ondan uzaklaştırılmıştır. Bu dilden ve ona ait kayıtlardan koparılmış olarak, algoritmik parçalanma ve yağlıboyadan oluşan ödünç alınmış bir dilbilgisi aracılığıyla konuşur.

Yine de bazı deneyimler bütünüyle dilin ötesindedir. Donna Tartt'ın *Saka Kuşu* romanında, annesinin ölümüne neden olan patlamadan sağ kurtulan genç Theo, travmayı bir mekân olarak tanımaya başlar: bedende taşınan ve şehrin üzerine haritalandırılan, sözcüklerin işlemediği psikocoğrafi bir alan.[5] Eğer travma bir mekânsa, resim ona geri dönmenin yolu olabilir: sözcüklerden değil fırça darbelerinden inşa edilmiş, söylenemeyen, yalnızca özlemi duyulabilen şeyin sonunda içinde yaşanabildiği bir mekân. Platon, bu tür mekânlara titreyerek yaklaşıldığını biliyordu. *Phaidros*'ta güzelliği bir anlığına gören ruh "önce ürperir", ardından ona bir tanrı gibi saygı duyar; çünkü güzellik, bir zamanlar gördüğü ve o zamandan beri kaybettiği bir yuvanın hatırasını uyandırır. Platon için güzellik hatırlamadır ve hatırlama hiçbir zaman dehşetten ayrı değildir. Meyerson'ın tuvallerinde de bu şekilde bir titreşim vardır: çarpışan hızlar, kefen gibi çarşaflar, hem bir veda hem de bir doğum olayı olan bir parıltı.

---

[4] Yiyun Li, *Things in Nature Merely Grow* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2025).

[5] Donna Tartt, *Saka Kuşu*, çev. Merve Sevtap Ilgın (İstanbul: Pegasus, 2016).

Böylece yeniden yörüngeye döneriz. Mesafe azaltır ve mesafe güçlendirir. *Kırılmış Yakınlıklar*, bizden bu ikisi arasında seçim yapmamızı değil, onların buluştuğu yerde, aynı anda hem bir mekân hem de bir ayrılış olan bir resmin karşısında durmamızı ister. Yunanların eve dönüş yolculuğu için kullandıkları bir sözcük vardır: nostos. Bu sözcük, kelimenin tam anlamıyla geri dönüşün acısı olan nostaljinin kökenidir. Bir yörünge, varışın olmadığı bir nostostur: Onun bir sonu yoktur; yalnızca her biri kendine özgü bir biçimde kesintiye uğramış ayrılış ve geri dönüş vardır. Meyerson, yaşamı boyunca bu hareketi anlamlandırmaya çalışmıştır ve burada sunduğu şey nihai bir çözüm değil, bir uzlaşmadır: kopuş ve yakınlığın aynı tuval üzerinde bir arada tutulması. İşte bu nedenle eser hem son derece kişisel hem de son derece evrensel hissettirir. Hangi dil olursa olsun, sözcükler ya da fırça darbeleri aracılığıyla dünyalarımızı anlamlandırma arzusu. Hepimiz kendi kimliğimize doğru yörüngeler çizerek ilerler, onu parça parça bir araya getiririz ve eve dönüş hiçbir zaman tamamlanmaz. Dirimart'ta sunulan eserler, bir sonraki ayrılıştan önce bir süreliğine konabileceğimiz bir yer sunar.

*** Valentina Buzzi** (d. 1995, Cenova, İtalya) çağdaş sanat, bilgi sistemleri ve sosyokültürel analizlerin kesişiminde çalışan Fransız-İtalyan bir küratör ve doktora araştırmacısıdır. Çalışmaları, çağdaş sanatın ve sergilerin sosyokültürel meselelerle ve ulusötesi ağlarla nasıl ilişki kurduğunu araştırıyor. 14. Gwangju Bienali'nin (2023) İtalyan Pavyonu'nun sanat direktörlüğünü üstlendi; 60. Venedik Bienali (2024) kapsamında resmi paralel sergi olarak düzenlenen bir projenin küratörlüğünü yaptı. Yakın dönemde, Park Seo-Bo Vakfı ve Müzesi'nde küratöryal araştırmacı olarak görevini sürdürürken, Kore Kültür Merkezi'nin Paris'te düzenlediği, Kore ile Fransa arasındaki diplomatik ilişkilerin 140. yıldönümünü kutlayan resmi kültürel diplomasi sergisinin eşküratörlüğünü üstlendi. Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) ve Çağdaş Sanat Küratörleri Uluslararası Birliği (IKT) üyesi olan Buzzi, 2026 yılında Kore UNESCO Milli Komisyonu tarafından verilen UNESCO Ulusötesi Kültürel Miras Araştırma Bursu'na layık görüldü; 2025 yılında ise Forbes İtalya'nın Sanat ve Kültür kategorisindeki 30 yaş altı isimler listesinde yer aldı. Valentina Buzzi, yaşamını ve çalışmalarını Paris ve Seul arasında sürdürüyor.