

10

İÇİNDEKİLER

4	93
ÖNSÖZ	ANI/BELLEK SERGİSİNİN ARDINDAN: BELLEK-ANI-KİMLİK VE SANATÇI
7	98
TAKSİM MEYDANI ÜZERİNE NOTLAR	(S)İMGELER DÜNYASINDA BİR GEZİ
13	114
SANATÇILARIN ELEŞTİRMENLERİ/ELEŞTİRMENLERİN SANATÇILARI	BİR YABANCI BİR GEZGİN
25	120
YÖRÜNGEDEN ÇIKAN: BİR BAŞKA BERİKİ	SERGİLENDİ: ŞEYİR DEFTERİ
37	132
1990'LAR İÇİN SERBEST DÜŞÜNCELER	KÜRAÖRLÜK ARAŞTIRMALARI MERKEZİ
44	141
1992 İSTANBUL BİENALİ'NE DOĞRU I	VASIF KORTUN İLE FAKS SÖYLEŞİ
50	145
1992 İSTANBUL BİENALİ'NE DOĞRU II	ÇELİŞKİ-PAYLAŞMA-UZLAŞMA-ŞUÇ ORTAKLIĞI VE YENİDEN BAŞLA
55	153
3. İSTANBUL BİENALİ	24. SÃO PAULO BİENALİ
61	161
MEKÂN RUHU OLARAK İSTANBUL	BAZI PARÇALARIN MECBUREN EKŞİK KALACAĞINI KENDİME KABUL ETTİRMEM LAZIM
66	168
3. İSTANBUL BİENALİ VE SERETONİN II'NİN ARDINDAN	HİÇ BİR YERDEN
81	
ANI/BELLEK I	

182
HALİL ALTINDERE'NİN GEREKLİLİĞİ

191
KUTLUĞ ATAMAN İLE SÖYLEŞİ

205
ULUSLARARASI DOLAŞIM VE TÜRKİYE SANATÇILARI

228
BÜLENT ŞANGAR

233
HÜSEYİN BAHRİ ALPTEKİN
VIVA VAIA

246
HÜSEYİN BAHRİ ALPTEKİN İLE SÖYLEŞİ

258
KAMİL ŞENOL'LA

263
AYDAN MURTEZAOĞLU'YLA

269
SERKAN ÖZKAYA'YLA

287
GÖNDERMELİ HAYATLARLA, BU OKULLARLA,
BU ÜLKEDE SANATÇI OLMAK KOLAY İŞ DEĞİL

295
HAKİKATİ YANLIŞ YORUMLAMA HAKKI

302
YERLEŞMELER

318
CEM İLERİ İLE SÖYLEŞİ I

336
CEM İLERİ İLE SÖYLEŞİ II

347
SENİ ÖLDÜRECEĞİM İÇİN ÇOK ÜZGÜNÜM

ÖNSÖZ

Bir derleme olan *10*, üçlü bir dizinin ilk kitabı. Bunu, 2004'te Erden Kosova ile yazdığımız, erte-si yıl Almanya'da yayımlanan *Ofsayt Ama Gol!* kitabının Türkçesi takip edecek. 2003'ten bugüne sanat, kent ve kurumsal pratikler konulu yazıla-rımdan oluşan *20* ise son kitap olacak.

Bir kitap hazırlamaya meraklı değildim. Dört yıl kadar önce Halil Altındere'nin ısrarları ve ciddi hazırlığıyla konu gündeme geldi. Aslı Altay zeki bir tasarım yaptı ama projeyi sahiple-nemedim; geçmişte yazdıklarım üzerinden adımlı bir kitapta görmekten emin olamadım.

E-yayınların daha erişilebilir ve basılı yayın-lardan daha "hafif" olmasının rahatlığıyla 2013'te konuyu yeniden değerlendirdik. Türkiye sanat tarihinin son 40 yılı üzerine oluşturmaya başla-dığımız SALT e-yayın rafında yer almak üzere üç ayrı kitap tasarladık. Derleme niteliğindeki bu kitap ile üçüncü kitaba adını Altındere verdi.

10 ve *20* sanat konularıyla iştigal ettiğim yıllara gönderme yapıyor.

10, 1980'lerin ikinci yarısında, özellikle de 1989 çevresinde biçimlenen ve 2003'e dek uzanan döneme tekabül ediyor. 1989, Paris'te *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücüler] adlı güncel sanat sergisinin gerçekleştirildiği ve Berlin Duvarı'nın yıkıldığı yıl, aynı zamanda Fransız İhtilali'nin 200. yıl dönümü. 2003 ise daha öznel; bu tarih-ten sonra not ve yazılarım sanat üzerinden daha farklı konulara yöneliyor. Bu kitaba eklenmemiş ve daha sanat tarihsel sayılabilecek; Leon Golub, Osman Hamdi Bey, Bedri Baykam ve Mehmet Güleriyüz'e dair yazılarıma SALT Araştırma'dan erişilebilir.

Yazıların içeriğine müdahale edilmedi, sa-dece yayıma hazırlık aşamasında düzeltmeler yapıldı. Eğrisi doğrusuyla karşınızda. Bazısının üslubu fazlasıyla sert. Örneğin, Esat Tekand



hakkında çok daha özenli ve nüans içeren bir lisan kullanabilirdim. Niyetim yıkmadan bozmaktı ama sözcüklerin büyüsüne kapıldığım da oldu. Tümü, yaşanmış bir zamana ait öznel bir yansıma olarak okunmalıdır.

— Vasıf Kortun

Küratör, eğitmen, yazar
SALT Araştırma ve Programlar Direktörü



TAKSİM MEYDANI ÜZERİNE NOTLAR

Nazmi Ziya'nın, hakkında oldukça sözü edilip bir türlü görülemeyen resimlerinden biri *Eski ve Yeni İstanbul*'dur. Belli sanat tarihçilerimiz yazılarında şu cümleyi paylaşırlar: "Nazmi Ziya'nın *Harf İnkılabı*, *Bir Bahar Şarkısı* ve *Eski ve Yeni İstanbul* resimleri, herkesin anlayacağı bir tarzda (her ne demekse) yapılmış." Bu yazarlar, yetkilerinin su götürmez olduğuna inandıkları için söz konusu resimleri okuyucularına göstermeye gerek duymuyorlar.

Resimlerden *Bir Bahar Şarkısı*'na ne olduğu bilinmiyor. *Harf İnkılabı*, devlet tarafından satın alınmış ve devlet tarafından satın alınan birçok resim gibi kaybolmuş. *Eski ve Yeni İstanbul* resmi- nin ise neye benzediğini, 1937 yılında bir gazetede yayımlanmış flu bir fotoğrafından görebilmemiz mümkün.

Nazmi Ziya'nın en tanınmış resimlerinden biri *Taksim Meydanı*'dır. Adı, Ziya'nın ölümün-

den otuz yıl sonra koyulan bu resim, *Eski ve Yeni İstanbul*'un orta parçasını oluşturmaktaydı. Orijinal resim, eski ve yeni İstanbul'u tasvir eden üç tuvalden oluşmaktaydı. Ziya'nın *Taksim Meydanı* resminden, tıpkı *Koç Kahvesi* gibi birkaç tane yapmış olması da mümkündür, ama bunun açmak istediğim tartışmayı etkileyeceğini sanmıyorum.

Nazmi Ziya eserlerini Güzel Sanatlar Akademisi'nde sergiledikten sonra 1937 yılında öldü. Ölümünden sonra, çoğu resmi gibi *Eski ve Yeni İstanbul* da dikkatsiz koruma, çalınma, belgesiz el değiştirme ve benzeri nedenler yüzünden "kaybolmuş" ve artık resmin yalnızca orta bölümü, *Taksim Meydanı* elimizde.

Bu bağlamda, *Taksim Meydanı* resminin anlamlarını yeniden belirlemek gerekiyor. *Eski ve Yeni İstanbul*, Avrupa resminin üç parçalı dinî pano resimlerini anımsatmakta. Pano resimlerinin





Eski ve Yeni İstanbul, 1935

eğitici/gösterici olması, *Eski ve Yeni İstanbul*'un da paylaştığı bir olgu. Kuşkusuz, Ziya'nın resminde anlatılan Hristiyanlık öyküleri olmasa da, bunların ters yüzü, yani laik yaşam biçiminin tasviridir.

Resmin konusal eşdizimi, izleyiciyi eleme/tarama fırsatından yoksun bırakıyor; yani, izleyici ya orta bölümü (meydanı) ya da kenarda olduğundan dolayı yeğlenmeyecek (tercih edilmeyecek?) eski İstanbul'u seçmek zorunda.

Konusal eşdizimi şöyle kurulmuş: laik/dinî, çağdaş/geleneksel, Taksim Anıtı/türbe, asfalt yol/toprak yol, kadınlı erkekli çiftler/peçeli kadın grupları, taş bina/ahşap ev, park ve çiçekleri/çınar ağaçları, otomobil/yayan yolculuk, açık merkezî mekân/dar, eğri büğrü sokak.

Taksim Meydanı empresyonist bir resme benzemekte. Ancak burada gördüğümüz, nesnel bir gerçekliğin öznel bir duyarlılıkla anlamlı bir an gibi gösterilmesi değildir. *Taksim Meydanı*, güneş etkisi, fırça darbesinin resim boyunca eşitliği ve görünürdeki doğrudanlığı türünden empresyonizmin biçimsel özelliklerine ilişse bile, bu akımın varlık özelliklerine ve çağdaşlık

anlayışına ters düşmektedir. Ziya'nın resmini, benzer konulu bir resimle karşılaştırabiliriz. *Vikont Lepic ve Kızları* resminde Degas, komünçülerin yıktığı bir heykelin önüne Lepic'i yerleştirerek, Paris'te açık bir yara gibi duran komünün anısını gizlemişti. Bunun yanı sıra, Lepic'in aristokratik özelliklerini ve kızlarıyla olan ilişkisini ortaya çıkarırken, diğer yandan Hausmann sonrasının açık mekânlarla dolu Paris'inde kişiler arası kopukluğu, figürler arasına soluk mesafeler bırakıp figürleri alışlagelmiş noktalardan kesmek yoluyla gösteriyordu.

Şurası açık ki, Ziya bu resmi, sırtını Taksim Maksemi'ne çevirip boyamadı. *Taksim Meydanı* yaşamdan anlık bir kesitin aynası değil, ideolojik bir eşdizime göre kurulmuş bir geniş zaman resmi.

Resimdeki figürler ilk bakışta tesadüfen yoldan geçiyor gibi gözükse de, dikkatli bir okuma resmin görsel bir gerçeğin yansıması değil, toplumsal bir örgünün sonucu olduğunu göstermektedir. Örneğin, karşıdan karşıya geçen kadınların yoldaki (şoförsüzleştirilmiş) arabanın farkına varmamaları ve resmin sağ yakın kenarındaki sırtı izleyiciye dönük kadının ceketini rüzgârdan

havalanırken diğerlerinin rüzgârdan etkilenmemeleri kuşku uyandırıyor. Figürler, vitrin mankenleri pozlarına büründükçe meydanın parçası olamıyorlar. Meydana “eklenmeleri” yedinci ok; yani demokrasiyi unutan bir partinin, merkezinde bireyin olmadığı bir dünyanın nesneleri olmalarıyla ilgili.

Nazmi Ziya’nın, İstanbul’un en kozmopolit ve devlet müdahalesine çok uğramış noktasını seçmesi ilginç. Arka plandaki binaları daha da geriye çekmek suretiyle alanı olduğundan da geniş gösteren Ziya, bir yandan Cumhuriyet devletini işlerken (anıt, yeni açılan yollar, yıktırılan binalar), diğer yandan konusunu askerî-bürokratik çevreden, örneğin Ankara gibi saf bir mekândan uzaklaştırıp, resmine “alafranga” Pera ve figürler yerleştirip İstanbul söylemleriyle yoğurarak iki ayrı unsuru bütünlemeye çalışıyor.

Neden Taksim Meydanı ve Taksim Anıtı’nın betimlendiği önemli bir nokta. Rönesans ve sonrasının temsiliyetçi sanatı Osmanlı’dan T.C.’ye geçiş ve yeni düşüncelerin yayılmasıyla görünürlük kazandı. Avrupa anlamında figürün belirmesi, İslamiyet’in gevşemesi ile değil, İslam’ın ve onun gerektirdiği yönetim tarzlarının zayıflaması

ve yeni bir devlet tarzının kurulma aşamalarında bu grupların devlet dışında kalmasıyla ilgiliydi. Bu anlamda, en kaba çıkarıma göre, Batılı figüratif resim yeni ideolojilerin temsilinin maddeleşmesinden başka bir şey değildir.

Duvara asılan dinî yazının ikona yerine geçtiği ve tezyin sanatının anlam olarak tesis edildiği İslamiyet-Hristiyanlık karşıtlığı çizgisinde, Türkiye’de görsel sanatlar, Tanrı’nın sözü ve Tanrı’nın görüntüsü üzerine kurulmuş iki ayrı sistemden ikincisine doğru yönelmiştir. Tanrı’nın sözü ve Tanrı’nın görüntüsünün, yerini laik Cumhuriyet’in kendisini temsil etme gereksinimine bıraktığı yerin şahıkası 1927’de Sarayburnu’na dikilen Atatürk Heykeli idi.

Bu toplumsal dönüşümün anlamları, resim sanatının görece “mahremliğinin” ötesinde, sanatsal değil, siyasiydi. Türk heykeltıraşların yokluğundan Avrupalılarca yapılan bu heykeller, yüzyıllarca figüratif oyma görmemiş bir toplumda siyasi iktidarın kendini temsilini ve toplumsal denetimini simgelemekteydi. Bu anlamda, Nazmi Ziya, resminde hem Taksim Anıtı’nı gösterirken hem de bu yapıtın göstergelerine uymayan figür ve giysileri ön plana çıkararak özel bir İstanbul



duyarlılığını yansıtmaktaydı. Bu duyarlılığın geleceğinin olmadığını, Taksim Meydanı'nın bugünkü hâli kanıtlamakta. Kuşkusuz, bir zaman meydandan bu tür figürler geçmiş olabilir. Ama buradaki “sorun”, bir gerçeğin yansımaları değil, bir gerçekliğin yansımaları. Kısaca, kişilerin kategorik tanımlanışları, mekânla ve birbirleriyle olan ilişkisizlikleridir. Ziya'nın duyarlılığı *Harf İnkılabı* resminde de görülür. Bu resme konu olan fotoğrafı sınıf, cinsiyet, kültür ve yaş kategorileriyle dikeyine değiştiren Ziya, fotoğraftan çok daha düzenlemeci bir resim yaratmıştı.

Eski ve Yeni İstanbul, merkezin yörüngesinde kalan laik bir İstanbul aydın tipinin ve hatta Kemalist alafranganın kendi resmine yansımaları olarak görülebilir. İttifakın zayıf halkası olan bu aydın tipine işaret eden Ziya'nın resmi, sanatta ve edebiyatta Anadolu-popülist anlayışların güçlü olduğu bir dönemde, Namık İsmail'in resimlerinin aksine* *İnkılap* sergilerinde satın alınmamıştı.

Bu resmin çağdaşlığına gelince; bu çağdaşlık anlayışının Fransız empresyonistlerinininkinden apayrı olduğunu söylemek gerek. Endüstri Devrimi'nin ve sınıfsal faktörlerinin empresyonizme

yansımaları çok farklıydı; örneğin “Argenteuil resimleri”nde gitgide içine kapanan, önce sırtını fabrikalara çeviren ve sonunda evinin bahçesini boyayarak kasabanın proleterizasyonuna tepkisini gösteren ve *Kömür Boşaltan Hamallar* resminde yabancılaşmanın en çarpıcı örneğini veren Monet'yi düşünürsek. Ziya, *Peyzaj* ve *Fabrikalı Peyzaj* resimlerinde birbirinin eşi iki manzarayı işlerken, fabrikayı toplumsal bir olgu değil, estetik bir öge olarak göstermekteydi. Bu çağdaşlık anlayışı ve “Neden empresyonizm?” sorusu, Ziya'nın manzara resimleri bağlamında ayrı bir yazı konusudur.

— *Hürriyet Gösteri*, sayı: 58, Eylül 1985.

* Safa Günay, *İdeal İnsan İdeal Sanatkâr*, İstanbul, 1937.



ŞANATÇILARIN ELEŞTİRMENLERİ/ ELEŞTİRMENLERİN ŞANATÇILARI

I.

Bu yazıda izleyen ögesi, sanatçı ve eleştirmen öğelerinin dışında tutuluyor. Oysa tarihte günümüze yaklaştıkça, izleyen sorununun sanatın konumunu zora soktuğu görülür. Kültürün sahip(ler)i kimlerdir? “Kültür sahipliği” yüksek alçağın ayrıştırılmasıyla ortaya çıkmış bir kavramdır. Bu düzen içinde sanata sahip olan ve onu tanımlayanlar ile ötekilerin arasında belirgin bir mesafe olduğu kadar, sanata edinilmiş bir bilgi, kurumsal bir düzen olarak bakılabilmesi de söz konusudur.

İzleyenler, müzeleri öncelikle mabetlere ve kütüphanelere benzetiyor: Müzeler ya tapınma alanı ya da kültürün arşivlendiği dingin, saygı uyandıran, yüce bilgilerin aktarıldığı yerler. İzleyenlerinin büyük çoğunluğunun üniversite mezunu olması, onların da büyük bölümünün profesyonel oluşu, koleksiyonların ve büyük paraların müzeleri kısmen de olsa yönlendirmesi, izleyen ve toplayan sorunu, sanatçı-eleştirmen boyutundan yalıtılmış değil.

II.

Türkiye’de yakınılan bir durum var: Eleştirmenini bulamamış sanatçıların varlığı ve eleştirmen yokluğu. Öte yanda, sanatçıların bulamamış eleştirmenler de var. Sanatçıların bulmuş olanlar ise gruplaştırmada ve sanatçıyı daha görünür yerlere yerleştirmekte sıkıntı yaşamaktalar. Ancak bu, Türkiye’ye özel bir durum değildir. Mısır’da, Hindistan’da, İspanyol asıllı Latin ve Güney Amerika’da da benzer tartışmalar yapılmaktadır. Bu ülkelerde ve Türkiye’de, söz konusu sorunla ilgili olarak ortak yönleri olan farklı yaklaşımlar gözlemlenebilir:

a. Temelini pozitivizmden alan, gayri estetik kriterlerden hareket eden ve yabancılaştırma kuramına dayandırılan, toplumsal edebiyat yaklaşımlarından bildiğimiz görüş.

b. Soruna, kendi kültürel geleneklerinin uluslararası medya içinde geçirdiği dönüşümler açısından bakan görüş. Burada egemen olan, üslup,



biçimsel analiz, dilbilimsel açıklama ya da tarihsel ve konusal açımlardır.

c. Sanat eserini salt uluslararası bir konumdan, uluslararası eklemlenme alanından bakarak inceleyenler.

d. Sanatçının “dünyayla bir olan varlık” olduğunu, insanın temel sorunlarıyla uğraştığını varsayarak meseleyi tartışanlar.

Bunlar, kendini coğrafi olarak marjinde gören ya da millî, cinsel ya da etnik bir marjinde bulunan, bir tür direnme kültürlerinin yaklaşımlarını oluşturmaktadır.

III.

Yaklaşık yüz elli yıl önce Hegel, “Sanat ölüyor” dedi; bundan böyle mutlak zihnin kendine vâkıf olması sanatın yerini alacaktı. Belki günümüzde sanat gerçekten öldü ve bugün adına hâlâ “sanat” dediğimiz bu müthiş canlılık, başka nedenler ve anlamlarla yüklü başka bir şey olarak sürmekte. Tarihe doğru bakıldığında, sanatın eskiden ne kendi bilinciyle ne de kendi başına kurumsallaşmış olduğunu görüyoruz. Bugünün aksine sanat, önceleri eğitimle, etikle, sosyal hayatla ve dinle iç

içeydi. İnsanların neredeyse tümünü içine alan, bir kültür ve cemiyet bütününe kabul edilen ve anlaşılan dışavurumuydu. Bu anlamda ikinci bir doğa örgüsü teşkil edebiliyordu. Kutsal olanı, tapınmayı ve tapınma öğelerini birleştirdiği gibi, cemaati de birleştirerek ona anlam katan bir olguydu. Kültür farklılığı, ayrışık kurumlara doğru parçalanıp belirlendikçe, cemaat uzlaşmayan değişik sınıf ve katmanlara bölündükçe ve bunlar arasındaki dil birliği eridikçe, sanat otonomlaştı. Erken dönem Georg Lukács, bu değişimin sıkıntısını duyar. Bazı yazarlar “Sanat, mitlerini ve ayinlerini kaybetti” derken bundan söz ederler ve Jean-François Lyotard’ın “Estetikte kriz var” savı da bununla yakından ilgilidir.

Lyotard’a göre, estetikle olan bağıntı, sanatın otonomlaşmasıyla aynı anda olmuştur. Estetik, insanların artık şeyler arasında bağlantı kuramadığı anda, sanat ve doğa arasında fikirlerde bir kriz olduğu anda ortaya çıkar. Burada “estetik nesne”, bağımsız, bütün, içsel bir kriz sonucu kendini tezahür ettiren tekil şeydir. Bugün şeyler arasında bağıntı kurma yetimiz daha da zorlanıyor. Tarihsel avangardın hem estetik nesne olgusu ve eleştirme biçimini, hem de geleneksel üslubu ve normatif, gelişigüzel değer örtüsünü çatlatmayı



hedef aldığını görüyoruz. Yoksa Duchamp salt şaşırtıcı nesneler bazında düşünülüp yorumlanamaz.

Son on beş yılın sanat tarihinin başlıca tartışması kriz. Sanatın kendisi sürekli bir kriz hâli, ama saptanabilecek kriz aslında disiplinin kendisinde ve geleneksel anlamlandırma yetkinliğinin kaybında.

IV.

Bir zamanlar entelektüel hayatın en önünde giden sanat ve kültür tarihi, ilham gücü kalmamış, aşırı meşgul bir akademik makineyi besleyen profesyonel bir rutine dönuştü. Bu, ticari mekanizmayı besleyen eleştirmenler için de geçerlidir. Son zamanlarda bazı küratörlerin gitgide artan bir hızla müzelerden özel galerilere geçmeleri de bunun ifadesidir. Bu transferler, müzelerin akımları damgalayan, yaratan, tarihe geçiren “öncü” işlevlerini galerilere bırakmaları, cesaretlerini kaybetmeleri ve ancak pazarda sınanmış işleri kabul etmelerinden dolayı vuku buluyor. Ticari mekanizma artık sanatta da akademinin önünde gidiyor ve sanatın kendisi de özel sektör hâline geliyor ya da akademi özel sektörün yapılarını kendinde uyguluyor.

V.

Eskiden akım üreten ve bunları adlandıran o müthiş eleştirmenlere şimdi ne oldu? Gruplaşmalar artık nasıl oluşuyor? Nesnelerin ulaşılır olması; koleksiyoncunun ya da küratörün damak tadı, serginin ne kadar parası olduğu, parayı verenin önerileri, bir kişi, bir şirket ya da ülkenin çizdiği sınırlarla yakından ilgili.

Bu kadar çok serginin olduğu, çok çeşitli tarihî, coğrafi ve güncel alanın kapsandığı, sonsuz sayıda kitap ve dokümanın basıldığı bu bilgi ve görüntü saldırısı karşısında, eskisi gibi şeyler arasında fiziksel bağlar kurmak mümkün mü? Bunun yanı sıra, sergilerle birlikte sempozyumların düzenlenmesi, kataloglara ek olarak sergi sonrası yayınların basılması ise son derece seyrek olarak gerçekleşiyor. Gözümüzün önüne getirilen bu festivali daha derin bir yerlerde algılama ve özümseme niteliğini de yitirmekte olduğumuz, her şeyin farkında olup hiçbir şeyi anlamamaya başladığımız da söylenebilir.

Sanatın tarihi şimdiye değin üsluplar tarihi olarak anlatılagelmiş. Anlatısal ve nedensel temele dayanan bu zincir, sanatın otonom olduğu düşüncesiyle iç içe süregeliyor. Sanatı bu tarih-



sellik fikrinden ve yöntemlerinden, uygulana- gelen saf pozitivizmden ayırarak düşünemez miyiz? Son yıllarda, sanatı dönemselleştirmeden yazan çalışmalar, sanat tarihinin kendi tarihini tartışan ve sanatın alanını bir bilgi alanına doğru serbestleştiren yaklaşımlar oldu. Avrupa ve Ame- rika’da akademilerin yaşadığı ciddi bir kutuplaşma, bölümlerin yeniden isimlendirilmesi, yeni işsiz- lik, bu yaklaşımların akademik pazardaki varoluş biçimi.

Modern sanatın teleolojisi eleştirilip parça- lanırken, pozitivist tarihin yerini çeşitli revizyo- nist tarihler aldı. Artık Van Gogh’la aynı zaman- da yaşamış vasat bir Belçikalı akademik ressam aynı planda tartışılabilir. Revizyonist tarih, önemli resimlerden çoğunun müzelerini bul- duğu, haklarında arkeolojik dipnotlama yönte- miyle yazılacak çok az şeyin kaldığı, sanat tarihi öğrencilerinin tez konusu bulmakta sıkıntı çek- tiği, müzelerin sigorta masrafı düşük sergiler açmaya ve yeni şeyler göstermeye zorlandıkları bu ortamda ve petrol parasının da piyasaya gire- rek akademik resmi canlandırdığı zamanda baş- ladı. Ama bu anlayış, nitelikliyi sıradan olanla aynılaştırmanın ve bir görüntü açlığı yaratmanın ötesine gitmedi.

Sanat tarihçisi Oleg Grabar, Behzad ile Raphael’in resimlerine birer patronaj dokümanı olarak bakıldığında, 16. yüzyılda ikisi arasında belli bağlar kurulabileceğini anlatırken, senk- ronik bir araştırmanın diakronik bir çalışmayla da beslenebileceğini gösteriyor. Kısacası, tarih- sel olarak “akımlar” fikrinin hızla çöktüğünü görüyoruz. Örneğin, farklı bir alandan bakarak, Bauhaus ve De Stijl ile Alman nasyonal sosyalizmi arasında ya da yeni nesnelcilik ile faşizm arasın- da ilinti kuranlar, hatta 1950’lerin Hint resmi ile Amerikan minimalizmini birlikte tartışanlar da var. Tüm bunlar modernist soyağacının kurudu- ğuna işaret ediyor.

Sanatçı ile eleştirmen ya da sanat tarihçisi arasında gizli kapalı bir anlaşmazlık ve çatışma da söz konusu, ki bu da aslen sanatın otonomlaş- ması konusu çerçevesinde yer alıyor. Çatışmanın birinci boyutu, eleştirmenlerin sanatçıya duy- dukları temel güvensizlikten kaynaklanıyor: Sanatçı işini yapacak ama sanat hakkında ya da kendi sanatı hakkında konuşmayacak. Clement Greenberg’in sanatçıdan beklediği bu suskunluk, eleştirmenler arasında yaygındır ve bu görüşün geçerliliğinin kanıtı olarak da bizzat bir sanatçı- nın bir sözü, Picasso’nun “Şoförle konuşmayın”



sözü, bağlamdışı olarak ve anlamı çarpıtılarak alıntılanıp öne sürülür. Aynı zamanda, sanatçının ilgiyi nesneden uzağa çektiği, sanat tarihçisini ve eleştirmeni bilinçli olarak yanıltabileceği tezi de eleştirmenlerin aldığı bu tavrın bir parçasıdır: Kirchner’in resimlerinin tarihini üretildiği zamandan daha erkene alması, genellikle sanatçının gerçeği manipüle edişinin arketip örneği olarak gösterilir.

Sanatçıya ve sözüne duyulan bu güvensizliğin incelikli açıklaması da hazırdır: Kökü ta Musa’ya, oradan da eski Anadolu ve Yunan kültürlerine dayanan, gerçek bilge kişinin konuşma yeteneğinin olmadığı anlayışı özellikle romantik şair ve ressamlarca da kullanılmıştır. Bilindiği gibi, Tanrı’yla derin bir iletişim kurabilen Musa, dünyevi iletişime gelince bilgeliğini kanıtlarcasına beceriksizdi: Musa kekemeydi. Romantik kuram ise, gerçek ressam ve şairin, vahiy yoluyla ya da ilahi bir vizyonla yarattığı sanatını, rasyonel olan günlük dil –ki eleştiri ve tarih dili de bu kategoriye dâhil edilmektedir– aracılığıyla anlatıp açıklayamayacağı yolundadır. Bu romantizmin bugünkü kullanımı, bir yandan sanatçının ilahî ve dünyayla ilgisi olmayan ve giderek depolitize bir figür olduğunu ileri süren romantik görüşü

sürdürürken, öte yandan –romantizmde olmayan– sanatçıyı sansür etme, susturma yönünü taşımaktadır: Kendi dünyevi ve tarihsel bağlarını kavrayamayan sanatçı, bu konularda konuşmada da yetkin değildir, diye belirtir söz konusu görüş.

Öte tarafta, yukarıda anlatılan görüşle taban tabana zıt ama onunla aynı romantik gelenekten gelen ve aslında aynı sistemin ürünü olan başka bir görüş ise, sanatın ve sanatçının otonomluğuyla ilgilidir. Bu da, sanatçının, bir başkasının ulaşamayacağı, kavrayamayacağı alanları olduğunu varsayan, dolayısıyla sanatçının temelde dışarıdan “anlaşılamayacağı”nı savunan görüştür; sanatçıya ancak onun bilincini, niyetini kavramaya çalışarak ulaşılabileceği anlayışıdır.

Bu ise, niyet ile işin aynı olduğunun savunulmasına ve işlerin bir başka zaman, bir başka kişi tarafından, bir başka tarzda okunamayacağı anlayışına dayanmaktadır. Oysa hiçbir şeyin salt, kendinden menkul ortaya çıkması ve tüketilmesi gereken tek bir anlamı yoktur. Nietzsche “Doğrudan ölmek için sanat var” dediğinde, değişik okuma biçimlerinin de yolunu açıyordu.



Asıl mesele sanat tarihi nesnesinin yeniden düşünülmesidir: Yüksek ile alçak arasındaki ilişki konusunda yapılan şimdiki ayrıştırımların su tutmaması, yapmak ile yaratmak arasına çizilen sınırların gelişigüzelliği, nesneler ile sanat nesneleri arasındaki ayrıştırmanın mantığı, bakışımızla şeylere giydirdiğimiz estetik –bunların örneğin bir kültüre mi, yoksa çoklu kültüre ya da tüm zamanlara mı yönelimli olduğu sorusu– sanat nesnesinin değerinin otonom ve tarih-üstü olup olmadığı türünden sorular, bugün ivedilikle araştırmamız gereken konulardır.

19. yüzyıl ortasından, öncelikle Courbet'den beri gittikçe ilerlemeci bir hâle gelen, yağmur hızıyla çoğalan akım, ekol ve avangartların polemikçi bir ayrışmacılık içinde olduğu görülüyor. Ancak, bu akımların herhangi bir ürünün üzerine yapıştırılan markaların çok ötesinde olup olmadığı da ele alınması gereken sorular arasında.

Eleştirmenlik de bugün buna indirgenmiş durumda. Bugün eleştirmen, ayrıştırımları abartarak öncelikle ayrıcalığı simgeleyen kişidir. Yazar gittikçe bir dizi sanatçının tanıtımını yaparken, sanat tarihçisi de yüceltip ufaltarak, bu gruplamalara göre onun evrim tarihini yazmaktadır.

Müzeler ve son yüzyılda ortaya çıkan üretim bu canlılıkla kıyaslandığında, söz konusu anekdotik gruplaşmalar aynı zamanda izleyenin kendini kaybedip gitmesine de yol açmakta.

Bu durumu kabullenecek miyiz? Yani, sanat üzerine düşünme eyleminde, sanat yazarının sunacağı sanatsal verinin zamansal tayiniyle yetinilip, bir dizi ideolojinin ekonomisiyle mi sınırlı kalınacak? Modern ve çağdaş sanat hareketlerini anekdotik gruplaştırmalar dışında da bulabilecek miyiz? Bu yöntemi bıraktığımızda tarih hâlâ mümkün olacak mı?

Sanatçının kendisinin de pozitivist ve ilerlemeci bir tarzda, üslupçuluk içinde, kendinden beklenen sistem ve dile uygun olarak, seçici ve iyi formüle edilmiş bir mantığa uygun hareket ederek hazır kültürü yeniden sunmasıyla, akımlaştırmaya dayanan tarihçilik ve eleştirmenlik kesişmeye başladı. Türkiye'de olduğu kadar başka yerlerde de ısrarla karşı karşıya geldiğimiz bu işleri anlamak için gerçekten zihin jimnastiğine gerek var mıdır? Bu, kendi yollarını kapatan bir an: Stiller, akımlar bulanık yollardan geçip metanın ideolojik karşıtı oluveriyor; sanatta uluslararası bir el değiştirme söz konusu. Her ne



kadar politik ve sanatsal bir özgürleşmenin belirtileri olarak gözüke de, bu tarz serbest dolaşım aslında bir kapanma ve durgunluğun parçası. Retro üslupların yeniliği de, tarihsel ve uluslararası platformda hazır olma durumuyla bağlantılı; yoksa, bir sanatsal pratiğin söylem çatlatıcılığıyla ilgili değil. Düşünülmesi gereken işler, sistemin kendisini neredeyse kültürsüzleştirerek, zamansızlaştırarak sorunsallaştıran semptomatik pozisyonlar, kendini kaybettiren stratejiler, çıkıntılar, saptırmalar, yoğunlaştırmalar yaratan işler...

VI.

Son yıllarda üretilen işlerdeki paydaşlık boyutu, yani reddedilenle ortaklık kurularak yapılan işler, nesnenin meta statüsünün üzerine basarak içerdiden de sorgulanması anlamında azımsanmayacak bir strateji oluşturdu. Aynı zamanda, sistemin dışı diye bir şey olmadığının farkına varılması, işlerin kendi eleştireliliğinin olmamasıyla da örtüşüyor. Bu zincirlenemeyen, pozitif bir tarih olarak yazılması mümkün olmayan çoğulluk, modernizmin özeleştiriyile kilitlenmiş avangardından da bir ayrışım olduğunu işaret ediyor.

İzleyiciyi ısrarla boşveren ya da bastıran modernist tavrın sorgulanması gerekiyordu.

Müellifin alanının boşaltılmasıyla, iş ile izleyici arasında kaygan bir pozisyon alınarak kültürel üretimin kimlerin ya da nelerin kontrolünde olduğunun sorgulanması, ilginin işten çevreye, konuma ve mekâna çekilmesi, kültürün sosyal karakterinin açıklanması izleyiciyi de tekrar gündeme getirdi. Müellifin ölümü, izleyicinin doğuşu ve sanatçının ölümü bahasına oldu; sanatın anlamı, kaynağında değil yolculuğunda aranmaya başlandı.

Müellifin ayrıcalığının kalkması, yeni yollar açarken tarihe bakışı da değiştirdi; marjinde, azınlıkta olanın sembolik eşitliğini dile getirdi, yüksek ile alçak arasındaki aykırılıkları jestlerle soru hâline getirdi; Türkiye'deki sanatın dünyadaki sanatla eklemlenme imkânlarını yaratırken, Türkiye'deki sanatın yeniden çözülmesi gereğini de ortaya koydu.

Kurumsal panoramanın ufkunun gelişmesi içinde, artık tartışmanın “Figür mü, soyut mu?” gibi modernist ve hümanist soyağaçlarına göre, verilerini kendinden almayan ayrışmalara göre düşünülemeyeceği ortadadır. Türkiye’de, minyatür gibi “yüksek” gelenekler dışında, diğer Osmanlı resim geleneklerine, bilmeden farklı



direniş alanlarına bağlı olunmuş olunabileceği yavaş yavaş belirlemekte. Kültürün kendiliğinden yaşayan ve kendini yazma ihtiyacı duymayan olanca canlılığı içindeki alanlarıyla karşılaşmanın göz ardı edilemeyeceği, hatta bununla çarpışılacağı ya da bu durumun eritmeden ve tüketmeden düşünüleceği zamanlardayız. Cumhuriyetin tepeden inme, kurumsal bürokratik kültürü de bir araştırma alanı olarak ortaya çıkarken, bunları da çözümleme imkânları belirdi.

Sanatçı-eleştirmen ikileminde de bu türden bir karşılaşmaya ihtiyaç var. Cumhuriyet modernizminin kendi kendini tükettiği bu yıllarda eleştirmen hâlâ ahlaki bir üslupla, pedagojik bir tarzla, modernizmi sırtlayarak yaşayabilir mi? Cemaatin önünde gider gibi yaparak, her sıkıştığı anda cemaati ve kendi dışındaki tüm sosyal ortamı eleştirerek yol alabilir mi? Ya da sanatı salt muğlak bir toplum durumunun pozitif ya da negatif bir aynası olarak düşünerek bir yere varabilir mi? Bunlar yerine, söyleyenden ya da söylenenden bağımsız olarak, işin dilini, bilgi alanını, bir bilgi alanı olarak kendisini, pratik alanını ve bir pratik alanı olarak kendisini tartışması mümkün değil midir?

Eleştirmen artık kendini iş ile izleyici arasına koymadan, topluma nur dağıtma kaygısından vazgeçerek bunu gerçekleştirebilir. Eleştirmenin ve nesnesinin müthiş bir ayrıcalığı diye bir şey yok, eleştirmenin Tanrı'yla kader birliği etmesine artık gerek yok; çünkü artık anlamları kapatmak ve mutlak bir doğru olduğunu savunmak imkânsız hâle geldi. Ama bütün bunların dışında nesnenin, işin, yarılabilir ve yıpratılmaz, indirgenemez bir kendiliği var ki, o da, bir söylem konusu bile oluşturmaktan öte, gözle ve sözle değil, bedenle okuma konusu olabilir. Bir kamyonetin kasasındaki yazıya bakarsak: “Biz her gün ölüyoruz.” Belki sanatın dayanma gücü de bu.

TARTIŞMA

Bünyamin Özgültekin: Marcel Duchamp'ın yapıtlarıyla, örneğin, normatif değerlerin yok edilmesi gibi bir konu ortaya çıkmıştır. Duchamp “sanata karşı” bir şey yapıp, estetik normları ortadan kaldırdı. Ancak, bugünkü görünümünde, Duchamp'ın vardığı nokta daha farklı gibi duruyor. Bugün Duchamp estetik bir yapının çerçevesi içinde görülüyor. Bunda eleştirmenlerin rolü nedir?



Vasıf Kortun: Hoş bir tesadüf, geçen yıl *ArtFo-
rum* dergisinde bir yazı çıktı. Yazının konusu, Marchel Duchamp'ın pisuvarlarının kaç kopyası olduğu ve bunlardan hangisinin orijinal olduğu idi. Yazar oturup araştırmış ve iki yüz yirmi kopyası olduğunu bulmuş; çünkü o tip pisuvar üreten fabrika bir noktada kapanmış ve sonradan üretilen pisuvarlar biraz daha genişmiş. Her neyse, kimsenin gidip de Duchamp'ın pisuvarına hoş bir nesne olarak, daha doğrusu yeniden estetik dünyamıza kattığımız bir nesne olarak bakabileceğini sanmıyorum. Daha doğrusu, akli başında olan kimse böyle bakmaz ve bakmıyor da. Bu akli başında kimse çoğunlukla profesyonel olmayan sanat izleyicisi oluyor; yani, pisuvarı görünce “Bu ne yahu?” deyip gülüp geçen kişi. “Bu ne yahu?” tavrı bence çok doğru, çünkü –her ne kadar söz konusu sanat izleyicisi bunu yapmıyorsa da– bu tavır ve bu soru öbür tarafa da taşınabilir; yani, “Onlar ne yahu?” da denebilir. Ama sistem öyle güçlü bir sistem ki, seksen tane pisuvar kopyası değişik değişik müzelerde duruyor ve hepsi de müzelerin önemli yerlerinde. Sonsuz kopya olmasa da, epey bir sayıda kopya üretilip bunları farklı yerlere koymak açısından Duchamp da bu olguya katkıda bulundu. Kuşkusuz, pisuvar bir

estetik nesne değil. Tuvaletlere sakladığımız bir şey kalsın müzenin ışıkları altında dursun... Ona taşıdığımız anlamlar dışında o nesne pisuvarlığını koruyor, her zaman da koruyacak. Duchamp gerçi estetik normları reddetti ama reddettiğinin yerine de yeni bir şey koymadı. Ve reddettiği dünyanın yerine yeni bir şey koymamış olması gerçeği hâlâ var, hâlâ söz konusu. Bundan ötesi, bence, sanat üzerine yazanların nedensellik bağlarıyla, etki-tepki bağlantılarıyla örülmüş pozitivist tarih yazma çabalarının ürünüdür.

Gülner Onay: Güncel ve pratik bir konuda sorum var. Sanatçıların ortada eleştirmen olmadığından, eleştirmenlerin de sanatçı olmadığından yakındıklarını söylediniz. Gerçekten bunların ikisi de yok mu? Doğru olan bir konu da son zamanlarda hiçbir şeyin eleştirilmediği.

V.K.: Türkiye hakkında mı konuşuyoruz?

G.O.: Evet, Türkiye hakkında ve sizce Türkiye’de bugünlerde bu niçin böyle?

V.K.: Farklılık belki sadece nicel; belki de niteliksel bir farklılık yok. Sahiden de, açın yabancı



dergileri, *Flash Art*'ı, *Beaux Arts*'ı, *ArtForum*'u açın. Hangi yazı iyi? O dergilerde sahiden unutamayacağınız, kalıcı bir yazı o kadar az ki.

G.O.: Ama burada o kadarı da yok.

V.K.: İşte o nicel bir fark.

G.O.: Kimse bir galeriyi ciddi olarak gezip de oturup ciddi bir şekilde fikrini yazmıyor; sonuçta, yapılan her şey ortada ve havada kalıyor, geçip gidiyor. İyi veya kötü, konuşulmayan, tartışılmayan bir şey ne olur? Kötüsüne de razıyız, yeter ki bir konuşma ortamı yaratılsın. Bunun nedenini arıyorum.

V.K.: Türkiye'de daha dar bir ortam var. Ve o dar ortam içindeki dar alanda, 1960'ların başında son derece ciddi yazılar yazıldı. Bu, Türkiye'nin çok canlı bir dönemi. Ve o zaman çevre de, her şey de daha dardı. Şimdi ise ressamların, galerilerin sayıları, artmaktan da öte, bir patlayış gösteriyor; yani, meseleyi niceliksel olarak düşünmek gerekiyor. Bir gelişme eğrisi çizecek olursak, bir şeylerin olup bitmekte olduğu kesin. Burada oturduk, iki saattir bu kadar insan konuşuyoruz. Bunun önemini, varlığını göz ardı etmeyin.

On yıl önce, hatta üç yıl önce konuşmazdık. Bu, kendiliğinden olacak bir şey. Buna kurumsal bir çözüm getiremeyiz. "Şu üniversite eleştirmen yetiştirsin" demekle bu iş olmuyor. Türkiye'de, biliyorsunuz, sorunlara hep tepeden inme, kurumsal yoldan çözümler getirmeye çalıştılar, olmadı.

İpek Aksüğüdür Duben: Ama bu ciddi bir sorun. Bir kere, 1980'lere kadar gerçekten sınırlıydı. Ama Türk sanat tarihine bakıldığı zaman önemsenmesi gereken olgularla karşılaşıyoruz. Türk resminde empresyonizm, Türk resminde kübizm gibi bugün yüksek fiyatlarla satılan eserleri yaratan çalışmalar gibi. Bu eserler yeterince ciddi bir şekilde incelenmedi. Bir Türk kübizmi, dünya kübizmine katıldığı ve ondan ayrıldığı yönleriyle, yerel ve evrensel boyutlarıyla incelenmedi. Böyle bir çaba, senin de dediğin gibi, pozitivist tarih yazımı olurdu. Ne var ki, farklı kimliklerin okunması olasılığı niteliksel bir zenginlik de getirebilirdi. Bugünkü durumun da 1980 öncesinden bu anlamda büyük bir farkı yok.

V.K.: Ancak ben, bugün gençlerin ortamı çok ciddi bir şekilde zorladıklarını görüyorum; ama yalnızca gençlerin zorladığını görüyorum.



Gölsün Karamustafa: Ben de epeydir aynı şeyi, yeni yeni başlayan bir zorlamanın varlığını memnuniyetle izliyorum. Sizin dediğiniz gibi, yıkıcılık da olsa, yeni yeni ortaya konan ve tartışılan bir şeyler beni etkilemeye başladı. Bu, çok uzun bir boşluktan sonra yeni doğmaya başlayan bir şey. Ve belki de buna biraz yıkıcı olarak katılıp, birlikte yeni bir şey oluşturabiliriz. Genç arkadaşlarımızın başlattığı polemikler hepimiz için yararlı kapılar açacak gibi geliyor bana; çünkü bu yeni hareketlilik, alışık olduğumuz klasik eleştiri ya da klasik üretim dışında bir şeyler getiriyor.

— *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, yay. haz. İpek Aksüğüş Duben ve Deniz Şengel, İstanbul: Plastik Sanatlar Derneğı, 1991.



YÖRÜNGEDEN ÇIKAN: BİR BAŞKA BERİKİ

I.

Uluslararası anlayışlı sanat yapmak. Bunun karşısında yerelci/otantik gibi anlayışlar olsa da, görünürde birbirinin zıttı olan bu iki yaklaşım aslında aynı mantıktan çıkıyor. Biri, işlerin ayrı bir coğrafya üzerinden üretilmesi, diğeri ise çok çiğnenmiş geleneksel yöre arkeolojilerinin (“Anadolu medeniyetleri”) bir başka malzemeyle yeniden resmedilmesinin ötesine gitmiyor. İkisinin de takılageldiği, basit bir yeniden temsil zihniyeti. Her ikisi de kendine “yerel” olarak bakmakta ve yerelliğe karşı çıkmayı bir çeşit savunma mekanizması olarak üretmekte. Birincisi kendi toprak mirasını bir başka kültüre karşı savunma biçiminde eşeleniyor, diğeri ise “evrensel” kültür normları üzerinden yaptığını içi boşaltılmış yapılara işliyor.

II.

Birbiriyle kapalı devre yer değiştiren evrensel-çevresel sorunsalı, esasen “biz ve öteki” söyleminin en eski ithalidir. Biz-öteki, merkez-periferi,

Birinci Dünya-Üçüncü Dünya resmî kültür-popüler kültür, yüksek sanat-alçak sanat, aklın yolu-bedenin yolu: Öbür tarafa ancak egzotik tat gözüyle bakılırken (otantik zanaat, tesadüfi ve köksüz yaratıcılık), öteki de kendini ulaşamadığı öte-benden ayrı görmek zorundallığından oraya teknolojik gıpta ile bakıyor (ulu müzeler, *hi-tech* sergiler, düzenli kataloglar).

Ben’in içine girmediği bir alan hakkında konuşma hakkı ve ötekinin kendi alanında konuşamama hâli. Biri, bir başkasının coğrafya haritasını kuruyor, diğeri de tek coğrafi referansı bu harita; kendi mahallesine yabancı. Akıllı uslu olan *ben*, ötekinden alter egosunu rahatlatıyor. Öteki, aklından usundan emin *ben*’in lütfuna muhtaç. Ya beriki?

Anında televize-enformatik ulaşım sanki eşitlikçi bir yayın yapıyor ve bu yayının varacağı bütün reseptörler de sanki aynı yayını izliyor-dinliyor. Cismi olmadan ismi, kültürü olmadan



modası gelen gerçekler dünyasında yaşanırken öte yandan kategorik anlamlandırma dizgeleri, içine düştükleri paradoksun ayırımına varmadan düşünsel işlerliklerinin geçerliliğine körü körüne bağlıdır. Tarihsel sürekliliğin sonucu, kurumsallaşmış has sanat ve onu kuranlarla, etnografik öteberi çekmecelerini malzeme olarak süsleyenler.

III.

Enternasyonalizm radikal mi? Bu söylemi çıkarılar kendi geçmişlerinin eleştirisini başka kültürler üzerinden yapıyorlar. Kendi oluşumunu analize tabi tutmak yerine, ilgisini öteki üzerine yönlendirmenin anlamı ne? *Ben*, ötekinin yerinden konuşmuşçasına, ötekinin yerine konuşuyor.

Periferik ve marjda olan, merkezin ve yüksek olanın değerlerine eklenirmiş gibi yapılarak tartışılmaya başlandı. Bu kurumsal değerlendirme sistemi ve dil farklılığının, farklılık üretilmesinin, kültürel ötekiliğin aynı düzlemde ele alınması nedir? Ticarî enternasyonalizm de karışık kültürel ve dilsel çeşitlemeyi kışkırttı. Bu vizyon; “insanlık ailesi”; ülkeler, diller ve kültürler pazar düzeyindeki eşitliği. Kültürde yüksek ve

alçağın, merkez ve periferinin eşliliğini konuşan bir *ben*. Öte yandan kültürel üretim, metanın, serbest dolaşımı içinde oturduğu alana ne kadar oturabilir?

Eşitlikle birlikte, eşitlik merkezinin bünyesi (de) tüketiliyor. Enternasyonalist söylemin, zoraki ve artık zorunlu iyi niyetliliği, demokratik ve günah çıkarıcı bir jestle sunduğu kendi tasviri ötekini örtmüyor. Öteki içinde, örtünen ve örtülen kadar, rastgelelik, kaza, istisna, anormali diye geçiştirilen bir örtülemeyen şeyler alanı da var. Sözcüsüz, gözcüsüz bu anonim ürünler, üretenler ve üretim dolaşımı ve elbette sanatın kendi seyir ve tarihine tekabül etmeyen tezahürü...

IV.

Marjin ve marjinallik, merkezde olma ve merkez olma farklı. Marjin ve merkez kartografik, marjinalite ve merkezde olma ise her yerde bulunabilir. Marjinalin kendi için olan vizyonu ile merkezin marjinali görüşü arasındaki sorun nasıl çözülecek? Folklorik üretim ile marjinal üretim arasındaki farklar nasıl sıralanacak? Göçebe bir düşünceyle mi, şamanik ve lüdik bir vizyonla mı? Marjinde marjinal düşünce nasıl kurulmakta?



Ben'in dikey kesitleri dışında transnasyonel katmanlar, yaylalar arasında, coğrafyası seyyar, grameri şizofren, efsanelerden hatırladıklarıyla, bugünden unuttuklarıyla var olan bir bellek; yolundan değil, yolculuğundan mesul bir hayat.

Resmî sanat, sanatsal çeşitlemeye, dikey hiyerarşik, sanatsal dağılıma coğrafi yön kavrayışıyla bakmaya çalışırken (yüksek-alçak, Doğu-Batı), kentsel yaşam biçimleri ve yeniden üretim mekanizması içinde ortaya çıkan, merkez denen yerlerdeki seviye-i değer yargısı yüklenmiş malzeme ve işler, medyatik sistemde kenarda köşede kalsa dahi, zaten kendi kendine akışkanlık imkânı yaratmakta. Yaratıcılığı bireysellikte örtüştüren modern düşüncenin gözden kaçırdığı, yeniden devreye girmiş artık ve atık malzemeden üreyen, sanatçıları meçhul işlerin evreni.

Bir devlet var, bir de metropol; anacadderler var, bir de yan sokaklar. Bizi ilgilendiren, yörüngeye girmiş olan değil; kurumsal, resmî sanat kavramı ve pazarının ötesinde düşünmek. Marjindeki alçak sanatın, yörüngeye zaten hiç girmemiş olanın belki de heliotropik bir niteliği var, ışığa doğru uçup kendi intiharıyla evrendeki tekliği karışıp kaybolan pervane gibi, efemer, kısa

ömürlü yaşamın ve ürünün farkına varılmamış. Masal ve efsaneler dolaşımıyla süzülen, iç mitolojilerle kendini sürdüren sözel kültürü düşünürsek... Merkezin konumlandığı yörüngede olanlarla, yörüngeye hiç girmemişler dışında, bir de yörüngeden fırlayanlar, raydan çıkanlar var.

Bir taraftan medyatik ve enformatize yayılımın yol açtığı kültürel çeşitlemenin oluşturduğu bir dünya devleti içinde “egemen” söylemlerin kendi düşünsel ve ideolojik *ben*'liklerini ayırma çabalarıyla ortaya çıkan, kendi dışarısında kalanları, “öteki”leri, başkaları, içeride ayırımına varılmayanları ayıklayıp derleme kaygısından ötürü yaşanan kimlik krizi. Diğer taraftan coğrafi ve etnik harita oynamasıyla kendi kendini kurup bozan yeni kesişme alanlarında öbekleşen alt ve yan kültürler arası geçişimle oluşan göçebe ve nihilist düşünce dolayısıyla vardığımız, varabileceğimiz başka türden kavrama ve anlamlandırma biçimleri.

Bütün bu yaşanan kargaşada, ötekinin, kendine öteki diyene kendisi hakkında konuşma hakkı ve bu hakkın meşruluğunun kendisinin kendini kendine meşru kılma hakkı. Bir diğerini kendisine öteki kılmadan!



İdeolojilerin içine patlayarak anlamlarını yitirmeleri uluslararası pazarın genişlemesiyle aynı zamanda oldu. Hiçbir kültürel ıslıtyı kaçır-mayan medyatik gücün sürekli bombardımanı her şeyi metalaştırıyor. Nesnelerin ekonomik statüsünü gözden geçirmeden, nesneden ayrıl-makla başka kurumsal şebekelere düşmek çok olası. Ama varlıkları metalaşmayı reddeden, oy-sa ürün olarak var olan saklı bir potansiyel, man-yetik alanlar, pazarı olmayan kültürler ve onların sanatsal vizyonu ortalarda bir yerlerde.

Tarih nasıl hesaplanır? Adımıza yazılan ve üzerimize örtülen sözde alternatif tarihlerin, kendilerinin içinde olmadan bizi bağladıkları ve içinden kendimizi okuduğumuz bir örgünün parçası mıyız? Kùltürlerarası temas, kurumsal temsilde, iktidar ve takas alanlarında yer almıyor. Onu televizyondaki hayalî birlikteliğindeki güven ve düzen duygusunda buluyoruz. Burası, kendine yeni bir acıklı tarih, bir iktidar kuramı getirme-den çatlaklar açan, mitolojilerin birbirine karış-tığı özel bir alan.

Tarih yazmaya, harita çizmeye meraklı olma-sak da tarihin nasıl hesaplanacağına dair söyle-necekler var. Otonomi, ancak ve ancak yörüngeye

hiç girmemişleri dikkate alan yörüngeden fırla-yanlarla kurulur; çünkü marjinal, *ben*'in egzotik metaforu değildir. O kendi hâlinde oradadır; bugün burada, yarın şurada. Bunun farkında olan nihilist kavrayış onun varlık hakkını her yerde ne onu içine alıp eriterek, ne de ayrı bir özgürleş-tirme çabasıyla yakalar.

V.

Sanat başkaldırıdır. Sadece endüstri toplu-muna, kurulu düzene, akılcılığa ve kabul edilen değerlere karşı olduğundan değil, daha da derin bir yerde *ayrılma ve günah işlemeyi* temsil ettiği için: Duyumun başkaldırısıdır, mantıki söylemin dışına çıkmadır, hazır kùltürün yadsınmasıdır, kriz yaratmadır. Bu anlamda, sanat farklılığın üretimidir. Söz konusu olan, dünyadan kaçarak bir *mirage*'a, halüsinasyona kayma, kendini kay-bederek kazanma oyunu; düşünceyi yok etme değil, değişik kapılar açma, patikalara sapma, anayoldan uzaklaşmadır.

Arkamıza alarak her şeyi savunabilip her şeye karşı çıkabilmemizi sağlayan postmodern kargaşa, bizi değişik türden durum tespitlerine ve bu tespitler karşısında da farklı tutum arayışla-rına götürmekte. Apayrı disiplinlerin düşünürleri



kendi alanlarını açıklamak için neden sanatı ve sanat eserlerinin yol açtığı dertleri referans olarak alırlar ki? Sanatın varlık alanı, kendini ancak bilgisel bir kavrayışla ele verip hayatı ve insanı yapıyorsa, sanatın yeni bir ontolojisini, sanatın da başka bir bilgi türü olduğunu düşünerek kurmak zorundayız.

TARTIŞMA*

Ali Akay: 1990'lı yıllara girdiğimizde aydınlıkçı düşüncenin bize verdiği birçok değer yok olmaya başladığını görüyoruz ki, aslında “post-modern” adını verdiğimiz yeni dönemin özelliği buradan kaynaklanmakta. “Karanlık” bir dünyaya girmekteyiz; yani, bir yerde, Rönesans’tan Barok’a doğru gitmekteyiz. Ve ışık rejimi, bildiğiniz gibi, dışarıdan içeri doğru değil, içeriden dışarı doğru bir yol izliyor: Artık toplumların *içindeki* malzemeler dışa kaçmaya başlıyor ki, bu da Vasıf’ın söylediği, kurumsal olan/kurum dışı olan yahut dışarıdan gelen/içeriden gelen söylemine benziyor.

Söylenenler arasında dikkat çeken bir başka konu da “öteki” meselesi. “Öteki” konusu ilk olarak “biz uygarlar” ve “onlar, barbarlar” yahut

“biz Batılılar” ve “onlar, medeniyete ulaşamamış olan Doğulular” şeklinde çıkıyor. Bu, tüm 1960’lı ve 70’li yılları kavrayan Üçüncü Dünyacılık söylemini oluşturdu. 1979 İran devrimi –yani, 1979 bir kesit yıldır– ve İran devrimiyle Batı’da ortaya çıkan terör olayları, bu Üçüncü Dünyacılık söylemine sekte vurdu. Ayrıca, Üçüncü Dünya’ya yapılan yardımların gerçekten yardıma ihtiyacı olan insanlara gidip gitmediği sorunu var. Bu noktadan itibaren “iyi Üçüncü Dünyalılar” ve “kötü Üçüncü Dünyalılar” diye bir ayrım çıkıyor; yani Batı’ya karşı demokratik bazı özverileri sunan ve sunamayan Üçüncü Dünyalılar. “Öteki” dediğiniz kavram böylece parçalanmış oluyor. Bir tane “öteki” yok, birçok “öteki” var. Ondan sonra, Batı’nın kendi içinde, “biz” dediği insanlar arasında yeni “ötekiler” oluşmaya başlıyor ki, bunlar yine 1980’li yılların ultraliberalizmi döneminde ortaya çıkan, “yeni fakirler” yahut “garantisizler” adı verilen insanların oluşturduğu topluluk.

Bunun yanında, yine sermayenin ve emeğin akışkanlığı içinde, monopoller yani tekeller

* Konuşmacıların isteği üzerine Dr. Ali Akay, kendi çalışma alanı olan sosyoloji açısından konunun bir değerlendirmesini yaptı.



dönemini terk ettik; 1970’li yıllarda transnasyoneller, çokuluslular dönemine girdik. Transnasyoneller döneminde, sermayenin ve emeğin sirkülasyonu iyice hızlandı ve dünya pazarını etkilemeye başladı. Ve galiba 1990’lı yıllara girerken, bu “Üçüncü Dünya”, “Batı”, “biz”, “ötekiler”, “transnasyonel şirketler” gibi söylemler yerlerini megalopollere bırakmaya başladı. Nedir megalopoller? Yine bir merkezin olduğu, fakat artık merkezin, ülkenin milli sınırlarını aşan, bu sınırlardan taşan bir şekilde oluştuğu alanlar. New York, Londra, Paris, İstanbul, Bangkok, Tokyo gibi. Bunların hiçbir milli sınırı yok. Bunun yanında, Detroit, belki Alsace-Lorraine, Manchester, Diyarbakır gibi örneklerde görüldüğü üzere, diğer “öteki” dediğimiz insanların coğrafi olarak millî sınırların dışına taşıdığı bir yapılanma ortaya çıkıyor.

Türkiye’den söz edecek olursak: Gerek Batı’da, gerek bu akışkanlığın olduğu Türkiye’de, “azınlık” ve “çoğunluk” dediklerimiz birbiriyle iletişim içine giriyor ve belki de Deleuze ve Guattari’nin “azınlık oluş” adını verdiği olgu şu anda gerçekten yaşanmakta. Neydi bu “azınlık oluş”? Belirli etnik yahut cinsel azınlıkların, artık kendi söylemlerini çoğunluk olarak değil, kendi

azınlıklarını koruyarak saklamaları. Yani, bir kadın oluş, bir azınlık oluş, dilde de bir azınlık oluş durumunu getiriyor: Çoğunluk dilini mayınlama, o dilin içinden başka bir dil çıkarma gibi sorunlar 1970’li yılların Fransa’sını etkisi altına aldığı gibi, Türkiye’deki dili de oldukça etkiliyor. Ve belki de son zamanlardaki tartışmalar –bunlardan biri Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ı üzeri-neydi, Orhan Pamuk’un “Türkçe bilmediği” iddia edildi– bu olgunun dışavurulmasından başka bir şey değil. Yeni düşünce ve dil, Türkçe’de bir arayış içinde belki de; gerek sanat dili, gerek konuştuğumuz dil.

Yine bu şema içinde şunu söylemek mümkün: Üretim, yerini tüketime bıraktığı gibi, artık şu son yıllarda tüketim de önemsizleşmeye ve iletişim, iletişim, telekomünikasyon gibi kavramlar ön plana çıkmaya başlıyor. *Hipertekst* dediğimiz şey, metinlerin makinede, bilgisayarda kendi kendine yazılması, bunun belirtisi. Yine bu son yıllarda aydınların alanı terk ettiği, yavaş yavaş söz söylenen mekânın yeni starlara bırakıldığı dönemde ortaya çıkan, belki de Fransa’da olduğu gibi –burada da belirginleşmekte olan bir şey– moda, müzik ve sanat dünyasında etkin olan, yani *malzemeye* uğraşan



insanların entelektüel durumuna girmeleri; yani “entelektüellik”te bir dezentelektüalizasyon sürecinin başlamış olması söz konusu oluyor ki, bu, sonuçta, kültürel açıdan aslında bir gerilemeyi değil, yeni bir bileşimi ortaya çıkarıyor. Belki de kültürlerin arasındaki etkileşimden bugün bunu anlayabiliriz. Benim söyleyeceklerim bu kadar.

Hüseyin Bahri Alptekin: Şimdi, bir de, burada çok önemli olan, Deleuze ve Guattari’nin ortaya çıkardığı *nomadoloji* ya da *göçebebilim* diyebileceğimiz bir şey var. Nomadoloji ile kapitalizm ve şizofreni konularından da söz eder misin biraz...

A.A.: Söz ettiğin konular bir sürü soru getiriyor. Kısaca hepsine değinmeye çalışacağım. Birincisi, birlik ve düzen-emniyet meselesi. Birlik neydi? Herkesin birlikte olduğu yer, yani devlet. “Birlik” deyince aklımıza devlet geliyor; tek olan, en merkezde olan, herkesi birleştiren şey. “Düzen” deyince düzenin sağlanması için uğraşan insanlar, yani ordu ve polis geliyor. “Emniyet” deyince de sigortacılık geliyor. Bu üçü, bir yerde, refah devletinin çıkmasını hazırlayan terimler: sigortacılık, polis/ordu ve devlet. Nasıl hazırlandı bu refah devleti? Düzen kuruldu, birliktelik sağlandı

ve orada yaşayan insanların emniyetinin korunması için “ötekiler” yahut “Üçüncü Dünya” denen insanların bu merkeze doğru kayması sağlandı. Bu dönemde tarihin ilgisini çeken ögeler, üçüncü öge ve öznelerdir; işçi sınıfı örneğin, büyük bir özne. Bu bütünlüklerin dışına çıkan, marjinde kalan birtakım özneler 1960’lı yıllara kadar göz ardı edilmişti. 1960’lı yıllarda gerek Fransa’da Foucault’nun ve Robert Castel’in, İngiltere’de Laing’in ve Cooper’ın, İtalya’da Basaglia’nın yaptığı deneme ve girişimler sonucunda, “ezilenler” denen insanlar arasında sadece ve özellikle işçilerin olmadığı, bunun yanında, akli dengesi bozuk olarak bazı mekânlara kapatılanların yahut suç işlediği söylenerek hapishanelere kapatılanların da var olduğu ortaya çıktı ve bunlar tarihin yeni konuları hâline geldi. Bunlar eskiden marjda kalmış konulardı.

Daha sonra tarihçiler için, özellikle Foucault’nun deliliğin ve hapishane mahkûmluğunun ortaya çıkışını incelemesinden sonra Batı Avrupa’nın filan yöresinin iklim tarihine kadar, şimdiye kadar hep marjda kalmış, insanların aklına gelmemiş nesneler konu olmaya başladı. Geçenlerde İstanbul’a gelen Fransız tarihçilerden



biri, Jacques LeGoff, Orta Çağ'da gülme üzerine çalışıyor.

Bu dönemde, özellikle Foucault'nun yaşadığı deneylerden yeni bir örgütlenme modeli ortaya çıktı. Bu da adına “enformel” diyebileceğimiz, sadece belli bir konu üzerine yoğunlaşan ve o konunun yoğunlaştığı sırada bütünleşen ve bütünleştiği anda da konunun çözülmesinden ya da çözülmeye yöneldiği andan sonra dağılan bir enformel gruplaşma, örgütlenme modeli; yani merkezî olmayan, şefi olmayan, yeri olmayan ve işi bitirdiği anda dağılan bir örgüt modeli. Bu modelden yola çıkarak “marjinal” dediğimiz öznelerin bir kısmına söz hakkı verilmeye başlandı. Bu, iki şekilde yapıldı: Birincisi, tımarhanelerden haber grupları şeklinde oldu. Tımarhanelerdeki insanların sorunlarının kendileri tarafından dile getirilmesini sağlıyordu bu. İkincisi ise, hapishanelerdeki haber grupları. Bunlar da aynı şekilde, hapishanelerdeki insanların kendi sorunlarını kendilerinin söylemesini içeren bir örgütlenme şekliydi. Anketler yapılıyordu. Anketler ziyarete gidenlere veriliyor, ziyaretçiler tarafından mahkûmlara geçiriliyor ve mahkûmların yazdıkları yine enformel bir şekilde dışarı çıkarılıp kamuoyuna yansıtılıyordu.

Burada ilk olarak, aydınların başkaları adına, başkaları üzerine konuşma yetkilerinin ortadan kalktığını görmüş olduk. Az önce sözünü ettiğim aydınların dağılması olgusu aslında bu deney ve tecrübelerle ortaya çıkmış oldu.

Foucault'nun bu yaklaşımları yanında, bunlara paralel olarak giden Deleuze ve Guattari'nin şizofreni analizi, yani *şizoanaliz* var. Bunun anlamı şu: Bu ana kadar gerek psikanaliz üzerine yapılan gerek ekonomistlerin kapitalizm üzerine getirdiği yaklaşımların tamamen tersini söyleyen bir tavır ortaya çıkardılar. Dediler ki, kapitalizmle şizofreninin ortak bir yanı var. Bildiğiniz gibi, psikanaliste gidenler bunalımlı insanlar. Kapitalizmin de bunalımlı devreleri var; yükselme ve iniş devreleri. Ve bu bunalım sorunsalı içinde şunu buldular: Bu iki sistem, Marx'ın ya da Freud'un söylediği gibi çelişkilerle çözülmüyor; tam tersine bu bunalım ve çelişkiler sayesinde ayakta duruyor. Yüz yıllık, belki yüz elli yıllık bir düşünce sistemini, kapitalizmin kendi çelişkileri nedeniyle son bulacağı görüşüne dayanan bu sistemi böylece ters yüz ediyorlar 1970'li yıllarda. *Anti-Oidipus* adlı kitapta, iktidar olan analistin ve sistem olarak kapitalizmin, bunalımlı dönemlere ve bunalımlı insanlara ihtiyacı



olduğunu ortaya çıkarıp, ancak bu bunalımlı insanlar üzerinde iktidarlarını kurabildiklerini söylüyorlar. Psikanalizin yerini *şizoanaliz* alıyor. Özellikle bir terim var ki, tüm bu düşünce o terim üzerine kuruluyor: Fransızca bir kelime olmasına rağmen hâlâ Fransızca lugatlarda yer almayan *deteritoriyalizasyon* kelimesi, yani *yersiz yurtsuzlaşma*; yani, bir mekân üzerinde duramama ve devamlı kayganlaşma, bir yerden başka bir yere doğru gitme. Ki, bu bir yerde, felsefi olarak çok çok önemli bir kavram, çünkü 20. yüzyıla damgasını vuran Heidegger'in "*oturma*" kavramının tam tersyüz edilmesi oluyor. Heidegger'in oturma üzerine kurulu düşüncesinin karşısında, *yersiz yurtsuzlaşan*, yurdu ve yeri olmayan, kaygan mekânlara giren bazı insanların ve düşüncelerin varlığını koyuyor Deleuze ve Guattari. Bu da, sonuçta, adına "göçebebilim" ya da "göçebe düşünce" denen kavramı ortaya çıkarıyor.

Burada önemli olan, bütün bu söylemlerin yapısalcılık sonrası döneme tekabül etmesi; yani, belirli yapıların, belirli bir mekânın var olduğunu söyleyen bir düşünceye nazaran, bu mekânın işlemediği, fakat makinesel bir şekilde var olduğunu ileri sürülmesi. Demin anlattığım gibi, makinesel ile mekânın arasındaki fark,

mekanikte çivileri çıkardığınızda sistemin işle-meyecek olması, makineselde ise, burada olduğu gibi örneğin, ben buradan çıkıp gidersem hiçbir şeyin değişmeyecek, bu tartışmanın devam edecek olması şeklinde özetlenebilir. Hâlbuki mekanik bir şey olsaydı, burada konuşanlardan biri dışarı çıktığında bu artık işlemezdi, burada artık konuşulamazdı. Yapısalcı söylemlerin, Lyotard'ın "postmodern durum" dediği dönemle noktalanmış olması önemli. Ve bütün bu bütüncül düşüncelerden çıkış, Aydınlıkçı düşüncenin bazı baskı organlarını ortaya çıkardığının gösterilmesiyle eşanlamlıdır. Bütün iyi niyetine rağmen Aydınlıkçı düşüncenin sonuçta doğurduğu, hapishane gibi kapatılma mekânları oldu. Aynı şekilde, 1930'ların Almanya'sında hümanizma adına, insanlık adına ve Aydınlıkçılık adına birtakım etnik grupların, yani Yahudilerin, Auschwitz'te yaşadığı dram, bütün bunlar Aydınlıkçı düşünceyi sorguladı. Ve öyle bir sorguladı ki, aslında "akıl" dediğimiz şeyin, yani Descartes'ın kurduğu *cogito*'nun, ancak var olan akılsızlığı dışlayarak var olabilen bir şey olduğunu gösterdi: Yani, aklın olması için akılsızlığın olması lazım. Ancak akılsızlık sayesinde var olabilir akıl. Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nde gösterdiği metin, Descartes'ın, kendi kendinin



bilinmemesini sağlamak için aklını ispatlamaya çalıştığı metin. Ondan sonra işte bu postmodern konuma gelindi.

Vasıf Kortun: “Megalopol” dedin. Megalopolün tersi ya da dışı var mı? Çünkü megalopole giriş yok, megalopolün sınırı yok.

A.A.: Sınırı yok.

H.B.A.: Metropol ile megalopol zaten apayrı şeyler.

A.A.: Megalopollerin içinde farklı çevreler var; yani, megalopolde bir megalomani de var. Büyük şehrin getirdiği büyüklük; megalopolün başlıca özelliği bu büyüklük. Diğer özellikleri büyüklük sonucunda ortaya çıkıyor. Sosyoloji açısından tanımını kabaca bu.

H.B.A.: Benim anladığım şu: Şehirlerin mimarisine baktığımızda, insanlar şehirleri kurarken *merkez* meselesinden yola çıkıyor. Önce merkez kuruluyor ve merkeze politik, administratif güç yerleşiyor, onun dışındaki halkada yerleşim birimleri oluşuyor ve şehir böyle bir hiyerarşi doğrultusunda yayılıyor. Metropol bu yapıda. Örneğin, 1920’lerle 1980’lerin Paris’inden söz

ediyoruz ya da 1950’lerin New York’undan. Bu dönemlerde bu şehirlerde, ne kadar kozmopolit olursa olsun bir yapılaşma var. Megalopol deyince ise, metropole başka bir değer yargısı sokuyoruz. İstanbul mesela, eski bir metropol. Ama aynı zamanda bir iç dinamiği var; yani, *çokmerkezli*. Metropollerde de çokmerkezlilik var ama buradaki çokmerkezlilik tıpkı canlı bir organizmadaki gibi karışmış. Şehrin merkezinin, örneğin, bir kilometre ötesinde Çingene mahallesini düşünün. Bu mahalleler, şehrin banliyösünde olmaları gerekirken, periferide, hatta periferi-dışı olmaları gerekirken şehrin göbeğinde. Ve onun içinde, Taksim’de bir gece kulübünü düşünün. O kadar girift, karışık ve keşmekeş içinde ve bu yüzden o kadar canlı ki bu şehir! Burada kurumsallaşmış, tarihin içinden gelme bir düzen yok. Kendi kendini yaşatan, canlı hücre gibi bir şey megalopol. Lyotard bu olguya, bu karışıklığa *transavangardizm* diyor, yani akıncılık. Avangardlar, akıncılar. Mançurya’dan gelen akıncıları düşünün. Şuradaki Romen pazarını düşünün. İşin ilginç tarafı şu: Çağdaş kültürün, eklektisizmin sıfır derecesinde olduğu bir yer ya da durum. *Reggae* dinliyoruz, *western* filmi seyrediyoruz, akşam lokal bir *cuisine* yiyoruz, Tokyo’da parizyen parfümleniyoruz, Hong Kong’da retro giyiniyoruz. Buradaki hadise



televize, medyatik bir şey. Bu “postmodern bohça” diyebileceğimiz hadise tamamen medyatik, medyanın hızından ileri gelen bir şey.

Fakat burada, bizim içinde bulunduğumuz, biraz farklı. Tuhaf bir göç var. Şu anda, Joseph Beuys’un *Eurasia*, yani Avrasya kavramına çok yakın bir şey yaşıyoruz. Sınırlar tuhaf bir şekilde değişmekte ve televize ya da medyatik bir olgu değil bu. Burada bir göç var. Şurada Romenler, burada Bulgarlar, ötede Rusça konuşan Kürtler, eskiden Humeyni ajanlarının adam kaçırdığı, Polonya pazarının içindeki İran restoranı Persepolis. İlgilenen varsa, yarım saatte bir Bükreş’e otobüs kalkıyor bu şehirden. Tuhaf, çok tuhaf bir şehir İstanbul ve buradaki hadise televize ya da medyatik bir şey değil, tamamen coğrafi. Ya da Irak’tan buraya olan göçü düşünün. Bu, Birinci Dünya Savaşı öncesinde de, İkinci Dünya Savaşı öncesinde de olmuştu; binlerce insan ve beyin gelmişti buraya. Beyaz Ruslar gelmişti, İkinci Savaş’ta matematikçiler gelmişti vesaire. Yani bu medyatik bir hadise değil. Burada kendiliğinden tuhaf bir şey olmakta. Ve bu tuhaf şey –o terimlerle konuşmak isterseniz– bize bir tür postmodernizmi yaşıyor. “Postmodernizm” neydi?

A.A.: Geleceğin öncesi.

H.B.A.: Yani, gelecekte bir önceliği yaşamak. Kısacası, burada çok şey oluyor ve çok şey olacak.

— Hüseyin B. Alptekin ve Vasıf Kortun
Çağdaş Düşünce ve Sanat, yay. haz. İpek Aksüğüdür Duben ve Deniz Şengel, İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği, 1991.



1990'LAR İÇİN ŞERBEŞ DÜŞÜNCELER

“Üçüncü Dünya” tanımı, belli kültürleri tümüyle anonim bir soyutlamaya indiriyor. Oysa, Üçüncü Dünya kendinden menkul bir coğrafya olmadığı gibi, orası-burası arasındaki sınırlar da hızla erimekte. Bu tanımların dayandığı ayrışma, dünyaların iç içe geçmesiyle –uluslararası şirketlerin yapısı ve Üçüncü Dünyalı’nın Birinci Dünya’daki yoğun varlığıyla– zaman ve zemin boyutunda tümüyle delindi. Şimdiye değin bilinen hâliyle, “öteki” nosyonunun da “biz”le birlikte içine patlaması söz konusu. Biz ve öteki kavramlarını oluşturan ve bu kavramlara ayrı temsil ilkeleri veren “müellif”in ölümüyle oluşan boşluk, yepyeni tartışmalara yol açıyor.

Özellikle geçtiğimiz dönemde, Batı kültürünün popüler unsurları, yeni felsefelerle birlikte ötekinden kendini arındıran etnik-merkezci yapıdan sıyrılırken ayrı bir kültür yapısının yeşerdiğini gösterdi. Amerikalı sanat tarihçisi Thomas McEvelley şöyle yazıyor: “Batı kültürü 1990’lara girerken, henüz çok yeni de olsa yeni bir tarih

tanımı arıyor. Bu tarih tanımı, hiyerarşik olmayacak, merkez ve periferi fikirleri doğrultusunda düşünmeyecek. Modernizmin özünde yatan çizgisel Avrupa merkezci modeli ortadan kaldırarak onu dünyasal bir uygarlıkla değiştirecek.”

New York’ta Bronx ile Manhattan arası mesafe, Manhattan ve İstanbul-Levent’teki gökdelenler arasındaki mesafeden daha uzak. Fiberoptik, iletişimde zaman ve gövdesel gerekliliği tümüyle çökecek. Aynı anda –birbirinden habersiz de olsa– Bronx, Rio ve İstanbul’un gecekonduları arasında bir kader birliği de doğuyor. Fiziki yayılma ise, merkezden periferiye doğru, Jules Verne’in kitaplarında olgunlaşan kuşatmacı emperyalizmle değil, periferinin artık Birinci ve Üçüncü Dünya diye ayırt edilemeyen megalopollere daha da büyük sayılarda yerleşmesiyle gerçekleşiyor; meta ile metalaşmış olanın serbest sirkülasyonu...

Doğu-Batı olgusunun içine patladığı bu dönemde, Akdeniz’in kuzeyi ve güneyi arasında



yeni ayrışmalar belirlenecekmiş gibi bir yanılsama var. Akdeniz’in güneyi, tek doğrusal varoluş biçimiyle modernizm öncesi olarak postmodern dünyayla bir mücadeledeymiş gibi gözükse de, yeni enerji biçimlerinin üretilmeye başlanmasıyla, güncel kültürleri dünyanın yüzünde pek az iz bırakan bu topluluklar şimdiki bir ikilemin parçası olmayacak. Yayılmacılık bir anlamda, bu gibi ülkelerin dayanılmaz baskısından kaçan insanlarla gittikçe Avrupa istikametinde olurken, postmodern yayılmacılık fiziki bir özellik taşıyor.

Geçen yıl uluslararası sanat ortamında süregelen demir perdelerin aralanmaya başlaması, yeni Avrupacılığın ya da yayılmacılığın bir tezahürü mü acaba? Modernizm sonrasında yayılmacılığın karakterinin ne olacağının kavramsal düzeyde düşünülmesi gerekiyor.

1989 yazında Paris’te, modernist sergileme mantığının kırılacağı habercisi olduğu öne sürülen bir sergi yapıldı: *Magiciens de la Terre*¹ [Yeryüzü Büyücüleri]. Adından da anlaşılacağı üzere, bu sergi, yer/doğa/toprak gibi evrensel olduğu iddia edilen, aslında “öteki”nin “doğallığına” karşı, “biz”in “kültürünü” getiren, seçme biçimiyle de

“öteki”nin modernleşme sürecini ve kentliliğini hiçe sayan, özünde Kantçı değer yargılarına başvuran bir sergiydi. Serginin en tehlikeli yönü “öteki” ülkelerinde, oradaki sanat üretimine ve eleştirmenlerine hiç aldırmadan “otantik” sanat arama çabasıydı. *Yeryüzü Büyücüleri*, uluslararası sergilerde yeni bir üslup yaratmaktan ziyade bir krizin habercisi oldu. Sergiye katılan Kanadalı fotoğraf sanatçısı Jeff Wall, serginin sorunları ve ötekilerin dışlanan çağdaş sanatçıları hakkında şöyle diyor: “Onlar kendi gelenekleri ve bizim geleneklerimizle olan ilişkilerini yaşıyor ve dönüştürüyorlar. Bu dönüşüm onların modernizmi. Bu, içinde yaşadığımız aynı dünyada olma tarzları.”²

Sömürge sonrası toplumlarının bir özelliği, eski sömürgeye borçluluk duygusu. Bunu özellikle Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’da görüyoruz. Bu borcu da acınılacak derecede modernist biçimlerde ödüyorlar: “Afro-Amerikan” müzesi, kadınlar müzesi vb. Bu tür kurumlar, geleneksel olarak dışarıda kalanı bu kez de kendi tarihsel mekânına sokmadan, yani “öteki”yle aynı zaman ve zeminde yaşadığını reddederken kendi tarihini de pürüzsüz, sadece iç mantığına dayalı bir gelişim çizgisiyle hazırlıyor. Ötekine yer ayırma ge-



reksinimi önceden sorun bile olmuyordu. Bunun ortaya çıkmasının nedeni ise, “öteki”nin artık “onlar”ın içinde vazgeçilmez ağırlığı olan bir yer ve güç edinmesi, kendini her düzeyde dayatması, aynı zamanda popüler kültürün en zinde unsuru olması. Artık, sömürge çarkları tümüyle tersine işliyor; ötekiler ise yeni bir eklemlenme ve ayrışma biçiminde. Bu da biz-öteki ikilemlerini geçersiz kılacak boyutlarda.

Mesele “otantik” olmaksızın, *Yeryüzü Büyücüleri*’ne malzeme olmak mümkün ancak uluslararası boyutta çalıştığı hâlde, pasaportu Avrupalı olmayan sanatçı da (ne biz, ne öteki) marjinal bir türev sayılıyordu. Ötekinden otantik olması, yerel tatlar sunması beklenmiyor değil ama sorun, ötekinin, eskiden Batı’nın tekelinde olduğu sanılan bir alanı ihlal etmesiyle doğuyor. Ötekilerin otantik olma oyunlarına soyunmaları da başka bir acıklı durum.

Öte yandan modernizmin bir özelliği de, hiyerarşi duvarlarını belirleyip, istediği kadar ve istediği dozda “öteki”nin hayatına ve kültürüne girip, istediğince beslenmeyi bir hak olarak görmüş ama ötekiyle birlikte fotoğraf çekilmeyi de yasak saymış olmasıydı.

Modernizm ne denli kendi saf gelişme mantığı içerisinde anlatılagelmiş olsa da, revizyonist tarih, kendi değişiminin vazgeçilmez doğrultusunda karşılaştığı ve zaten kendi mantığına oturduğunu iddia ettiği belli dış girdileri kucaklamak zorunda kalıyor; kübizmde Afrika, Kandinsky ve Klee’de Orta Doğu sanatı gibi. Kullandıkları kaynaklara dair sessizlikleri kayda değer. Örneğin, Kıta Avrupa’sı sürrealizmi, Avrupa’da varlığı zayıf olan Afrikalıların sanatından besleniyordu. Sürrealizm, köleciliğin yaşanan izlerini taşıyan, Afrikalı bol ABD’ye taşındığında Afrika etkisi gündemden kalkıyor ve yerine, daha önceden soyu kırılmış bir diğer sessiz öteki, Kızılderili sanatı etkisi gündeme geliyordu. Bunu Freud’dan Jung’a transferle açıklamak olası.

Sanat, özellikle 19. yüzyıldan beri kendini marjinal alanlardan beslediyse de, pop sanatının karikatür ve popüler kültür imgelerini kendine geçirmesi farklı bir yapıya işaret etti. Örneğin, pop, etkin ve kendi sesliliği olan alanlardan alınlar yapıyordu. Postmodern alma biçimlerinde, kaynağın canlılığından dolayı ortaya çıkan eleştirel mesafe ya da mesafeli ortaklıktır. Bu alıntılamada izi kapama, kaynağı gizleme ve el hüneri olmaması ayrıca önemlidir; yani, modernist alma



tarzında görülen özgünlük nevrozu burada sürmez. 1980'lerin medya eleştirisi sanatında da bunlar izlenebilir.

1970'lerin sonunda, çağdaş “alt kültürün” (bu sözün de anlamı kalmadı) en zengin alanlarından, örneğin grafitiden de alıntılar yapıldı. Jenny Holzer, Keith Haring gibi sanatçılar, grafiti sanatçılarıyla birlikte işler üretti ve grafiti, tuval hâline gelip alınıp satılmaya başlandı. Gene müzikte Talking Heads, Police, Cabaret Voltaire gibi birçok grup Afrika, *reggae* ve Latin ritimlerini kullandı. Tüm bunlara rağmen bir Afrikalı ya da Afro-Amerikan sanatçı döneme ismini geçiremedi: ne Futura 2000, ne Lady Pink, ne de bir diğeri. Jean-Michel Basquiat ise, Afro-Amerikan sanatçı olarak belirlenen namının bedelini 50'lerin soyut dışavurumcularının intihar ve ölümleriyle boy ölçüşürcesine eroin aşırı dozuyla öderken, silinmeye yüz tutan ismi ölümüyle ön plana çıkarıldı. Onun da iktidarı –Baudrillard'ın başka bir konum için yazdığı üzere– gerçek krallar gibi, ölümü pahasına oldu.

Auschwitz, Hiroşima ve Stalin'den sonra artık kurtuluşçu bir mantığın olamayacağı defalarca söylendi. Bir anlamda, Avrupa'daki yeni dönüşü-

mün postmodern çağ içinde düşünülmesinin ve Gorbaçov'un, komünist partinin doğrunun tek sahibi olmadığını söylemesinin bu doğrultuda anlaşılması gerekir. Gene, siyaset bilimcisi Ernst Nolte'nin yazdığı gibi, Batı'ya yönelimin nedeni sosyalizme karşıt siyasal idealin mutlak yengisi değil, siyasi çokluluk ve pazar ekonomisi, yani ideolojinin sonuydu. Doğu Avrupalı, modernist çağa son verdi.

Modernizmin yıkıntılarında dimdik duran yapılar kalmadı aslında. Buna rağmen 1980'lerde, kültür mekanizmasının sömürgeleştirici etkisinde, tarihî ve kültürel ayrılığı olan sanatlar da Batı'nın tarihî mekânlarına tarihsizleştirilerek getirildi. Bunlara örnek, 1984'te New York'taki *Primitivizm*³ ve 1989'da Paris'teki *Yeryüzü Büyücileri* sergileri. Toplumsal yaşantımızı tümüyle tüketici olarak geçirdiğimiz bu dönemde, daha önceleri modernist yapıya uymayan bütün işler bir meta olarak önümüze çıkmaya mahkûm. Bu yeni yapılaşmada birkaç Türk sanatçısı da büyük kente göçecek. Ama bu, metalaşmış kültür yapısı içinde büyük bir yengi mi, yoksa dünyanın Avrupa ile erkenden haber ettiği yeni çağda kültürel üretim, metalaşma dışında bir sirkülasyon değeri mi bulacak? Sanat dilleri içine patladı. Farklı



yoğunluklar akışma hâlinde, ama sanat, henüz kendi parametreleri dışında varlık gösteremiyor. Ötekinin sanatı, bu yoğunlaşma anlarına hiçbir zaman olmadığı kadar eklemelenme gücüne sahip ve pazara bir parça katılabilir, ama bununla ne değişecek?

Türkiye gibi hiç sömürgeleşmemiş, Avrupa’da tarihî varlığı ve güncelliği olan bir ülkenin sanatının durumu da ayrı bir soru. Batı, eski sömürge-lerine yıllarca iki cevap verdi: Borcunu, gördüğümüz gibi, ötekine ayrı bir yer ayırıp tarihi mekânına sokmayarak ödedi. Ya da içindeki ötekileri ön plana çıkararak yüceltti. Venedik Bienali’nde, İngiltere’nin temsilcisi Hint asıllı Anish Kapoor örneği ya da Avusturalya pavyonundaki Aborjin resimleri gibi. Anish Kapoor’un sanatından hiç şüphem yok, ama diğer Hintli sanatçıların İngiltere güncel sanatında yer bulmaları çok uzun dönemdir zorlu olmaya devam ediyor.

Parantez: Avusturyalı Aborjinler 1980’lerin ortalarında köylerine gelen araçlar tarafından toplanan resimlerini artık Avrupa metro duraklarında satıyorlar. Bunlar, derisinin rengini ve fizyonomisini pazarda bir meta hâline getirmiş özgün kişiden özgün mallar. Öğlen McDonalds’ta

yiye Avusturalyalı Aborjin gerektiğinde kendini primitifleştirecek. Buna bayılan “kanayan liberal yürekli” bir küçük burjuva var ki, özgün mala, el emeği göz nuruna özel olarak meraklı. Bu, negatif anlamıyla bir Üçüncü Dünyalı var olma hâli; za-naatın sisteme dayanma anlarından çok, sistemin izniyle köşede üretilen geri bir pazar.

Yüceltme süreci ise çokyönlü. *Yeryüzü Büyücileri* sergisinde olduğu gibi, Amerika’daki Afro-Amerikan sanatının sırta kadem basması gibi salt Afrika’ya başvurarak içeriden ve derinden gelen bir olguyu, ona tekabül eden “saf” bir olguyla değiştirmek mümkün. Sert simetrilerin tehlikeli ve patlayıcı anları çağrıştırarak homojenlik görüntüsünü bozmasına bu sergide izin verilmedi.

Şu anda “Batı” kültürü dünya kültürleri arasında en zinde olanı (zindeliği tüketme kudretiyle ilgili, salt kendi tekelinde olan otonom yaratıcılıktan dolayı değil) ve Türkiye de bu kültürün bir parçası olarak ne bunun dışında ne de ötesinde. Önce eş adımda yüründüğünün farkına varılması gerekiyor, sonra da direniş anları...

Venedik Bienali, artık hiç de geçerli olmayan bir mantıkla ulus pavyonlarına göre düzenlendiği



için ciddi biçimde eleştirilmeye başlandı. Belki de artık, hiçbir zaman olmadığı kadar ulus kavramının gündemden kalktığını görmekteyiz. Almanya'nın birleşmesi bile duvarlarla ayrılmış bir ulusun yeniden birbirine kavuşması değil, yukarıda yazdığım gibi pazar mekanizmalarının diriltilmesiyle ilgiliydi.

Artık sanatın üretilme ve düşünülme biçimi de, ulusallık ya da ulusalcılık gibi bir 19. yüzyıl hastalığını –iç savaşları– gerektirmiyor. Sanatçılar bu sınırları çoktan yıkmışlardı. Transavantgardta bile ulusçuluktan öte, göçebelik kavramı ve kültürlere yatırım yapmadan dalıp çıkmak gibi bir özellik vardı. Ulus, gelenek, etnik grup, cinsiyet, cins seçimi vb. durumlar egemen olgu değil, sanatçıyı ilgilendir(ebil)en olgulardan biri sadece. Kültür faaliyetlerini destekleyen elitin de bu çizgilerde düşünmesi ve desteğini bu yönde vermesi gerekiyor.

— *Hürriyet Gösteri*, sayı: 118, Eylül 1990.

DİPNOTLAR

1. *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou ve Grande Halle de la Villette, Paris, 1989.
2. *Art in America*, Temmuz 1989.
3. *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, 1984.



1992 İSTANBUL BİENALİ'NE DOĞRU I

Yazıya tersinden başlayalım. São Paulo ile Rio de Janeiro arası Boeing 747’deyim. Uçak pistte hızlanıp kalkmaya çalışırken, yanımda *dOCUMENTA*’nın baş sorumlularından Bart De Baere şöyle diyor: “İşte bu benim için Avrupa... üzerinde müthiş bir ağırlık, müthiş bir güçle her seferinde zorlanarak uçmaya çalışıyor ve uçuyor sonunda.”

De Baere, yaptığı benzetmenin *DOCUMENTA* sergisi için de geçerli olacağından emin. Bir gün önce Havana Bienali, Ekvator Kuenka Bienali düzenleyicileri ve São Paulo Bienali hakkında konuşan bir kritik katıldığımız panelde de aynı güvenle konuştu. Konuşmasının dinleyicileri en çok kızdıran yönü, sanatın tanımını Avrupa’nın yüksek geleneğine göre çizerek 19. yüzyıl romantizmini çağrıştıran sözleri oldu. Çoğul kültürlülük üzerine kurulu bu panelde, Avustralyalı Aborjinlerin yaptığı resimlere sanat denemeyeceğini söylemesi ise bardağı taşıran son damla oldu.

Son iki yıl içerisinde, uluslararası bienallerin en önemlilerinden sayılanlardan ikisini, Venedik ve São Paulo bienallerini izledim. Uzun yıllardan beri de Whitney Bienali’ni takip ediyordum. Arts International örgütünün, uluslararası açılım üzerine düzenlediği ve Beral Madra’nın katıldığı bir konferansta dinleyici olarak, bir sonrakinde ise konuşmacı olarak bulundum. Panelde *dOCUMENTA*, Ekvator Kuenka Bienali ve Havana Bienali’nin yöneticileri vardı. São Paulo Bienali’nin yöneticisi ise panele gelmekten çekindi.

São Paulo, dünyanın önemli bienallerinden ama bu kez büyük eleştiriler aldı. Kataloğu sergiden bir buçuk ay sonra çıkıyor, isim listesi ve yer planını bile kapsamıyor ve sanatçılara yer dışında en küçük bir yardım bile yapmıyor. Serginin düzeni ise o denli kaotik ki, sürekli aynı şeyi görmekten kaçmak büyük çaba gerektiriyor.

Gelecek İstanbul Bienali’nin yöneticisi olarak, uluslararası sergileri gözden geçirmek ve tec-



rübe kazanmak zorundayım. İstanbul Bienali'nin temel amacı, Türkiyeli sanatçılara uluslararası platforma doğru sistematik bir yol açmak ve Türkiye'deki izleyicilere uluslararası sanattan kesitler vermek.

Türkiye'den toplu grup sergileriyle buradaki sanatın Türkiye dışında tanıtılması için henüz erken. Bunun çeşitli nedenleri var: uluslararası bir lobimiz ve dolayısıyla doğal desteğimiz yok; henüz uluslararası arenada akışkanlığı olan sanatçılarımız da olmadığı için ulusal bir serginin dışarıdaki geçerliliğine kuşkuyla bakıyorum.

Birinci hedef, Türkiye'deki sanatçıların yollarındaki engelleri kaldırarak onların uluslararası sergilere katılımını kolaylaştırmak. Bunun yolu da uluslararası ağın sürekli bir parçası olmamızdan geçiyor. Ancak bu akışkanlık sonunda, ileride toplu bir Türkiyeli sergisinin oluşumu meşruluk kazanabilir. İkinci hedef ise, Türkiye'deki izleyicilerin başka yerlerde üretilen sanatın ilk elden deneyimini zenginleştirmek. Bir diğer önemli boyut da, dışarıdan gelecek olan sanatçıların İstanbul'a ısınmaları. İstanbul, şu andaki konumu ve tarihi ile dünyanın en önemli kentlerinden biri; bu, benim için en önemlisi.

Bienal ya da dönemsel uluslararası sergiler ne demektir? Bienali bienal yapan nedir? Bienaller ameliyat masasına yatırılır. Ama Türkiye'de ikinci bienale yapıldığı gibi düzeysiz nedenlerle değil. İkinci bienal, 1991'de onun on misli parayla yapılan São Paulo Bienali'nden çok daha iyiydi. 3. İstanbul Bienali'nin bütçesi ve yayılımı bağlamında diğerleriyle ilişkisi nedir; ne kadar açılabilir, neye yönelebilir?

Havana'nın bütçesini bilmiyorum. São Paulo'nun 3.5 milyon dolarlık bir bütçesi ve bienal dışında sürekli olarak kiraya verdiği bir binası var. Berlin'deki Metropolis sergisi yaklaşık 2.5 milyon dolara çıkmış. *DOCUMENTA*, 7 milyona yakın bir bütçeyle hareket ediyor. İstanbul'un bütçesi ise *DOCUMENTA*'nın onda biri.

São Paulo Bienali'nin milletlere göre dökümü şöyle: Brezilya 45; Japonya 10; Almanya, İsrail 5; Fransa, Romanya 4; Avusturya, Kolombiya 3; Danimarka, Hollanda, İngiltere, Venezuela 2; Şili, İspanya, Bulgaristan, İtalya, Peru, Meksika, Mısır, Arjantin (grup), İsviçre, Norveç, Finlandiya, Macaristan 1 sanatçı. São Paulo'nun sanatçıları portfolyolardan seçilmiş! Bir ülkenin sınırlarını terk etmeden başka yerler hakkında fikir yürütmek,



başka yerlerin sanatını seçmeye kendini haklı görmek, artık kimsenin yapmaya yanaşmadığı bir tercih. Bu nedenden dolayı Paris'teki *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücülere] sergisini hazırlayan Jean Hubert Martin haklı eleştirilere uğradı.

Kimlerin portfolyolarının Brezilya'ya ulaştığı, kimden nasıl portfolyo istendiği, kimin bu bienalin hangi ilkelerle hareket ettiğinden haberi olduğu belli değil. São Paulo Bienali'nin ilkesizliği bu serginin düzeyini düşürdü. Bir Latin Amerika bienalinin, Brezilya dışındaki diğer Latin ülkelerini dışlaması, serginin çoğunu kendi milletinden sanatçılarla doldurması ve seçim tarzı, tarihe bir skandal olarak geçecek. Bu karmaşa sırasında, bu işin ustası olan Fransa, ABD, İngiltere ve İsrail gibi ülkelerin bilinçli ve ciddi katılımları da değerinden yitirmiş.

Kuşkusuz, ne sanatçılar ne de sergi düzenleyicileri kimseye aittir. Ancak, bir serginin düzenlenmesinde yapılacak seçimler ve alınacak kararlar, düzenleyicinin bilgisinin sınırları çerçevesinde ve bilmedikleri hakkında güveneceği otoritelerden yararlanmasına bağlıdır. Başkalarının sanatsal haritasını çizmek kişiye düşmez. *dOCUMENTA*'nın idarecileri üç yıldır dünyayı

dolaşıyorlar. De Baere'ye şu soruları soruyorum: Seçimlerinizi nasıl yapıyorsunuz; galeri/müze şebekesinden mi? Merkez dışı yerler hakkında nasıl bilgi ediniyorsunuz? Cevap olarak, “önemli” ülkelerdeki galeri ve atölyeleri gezdiğini, “önemsiz” ülkelerin sanatını ise, önemli ülkelerdeki sanat ortamına katılımları kadar bildiğini söylüyor ve “İyi bir sanatçı sonunda muhakkak merkeze gelir” diyor. Buna rağmen, Orta ve Doğu Avrupa'yı, Sovyetleri ve benzer türden merkez olmayan yerleri de gezdiklerini anlatıyor. Bienalin toparlayıcı kavramlarını öğrenmek istediğimde, bugünü yakalamak gibi dürtüleri olmadığını; sergide yaşlı ve genç çeşitli sanatçılar olacağını, ama hayatını tek fikirle geçiren sanatçılara yer olmadığını belirtiyor. Gündemde olan olmasa da, “gündemi tayin edenler”i sergileyeceklermiş. Ana kavram ise “deplasman”.

Kassel gibi kıyırık bir kasabaya yapılan bu inanılmaz yatırımı, yılların çalışmasının sanata ait olmayan boyutlarını da unutmadan, ona imkânsız sorular soruyorum. Belki de serginin beni asıl etkileyen yanı yüksek teknolojisi. Katalogun, orada yapılan işleri kapsamasının çok iyi olacağını söylediğimde, serginin tüm yerleştirmenin açılıştan bir buçuk ay önce biteceğini ve



açılıŖta satılacak olan katalogun sergideki iŖleri göstereceğini anlatıyor. Peki, sergi sonunda kritik bir tartiŖma kitabı? O da var, hatta sergiden önce bir de hazırlık kitabı yapıyor. “Bu sergiyi herkes gezemeyeceğine göre ne olacak?” diye sorduğumda, hep hayal ettiğim bombayı patlatıyor. “Sergi videoya kaydedilecek” diyor. Belki de bundan dolayı ilk kez, sergi kataloglarının mahremliğinden kurtulup sergi hakkında topluca ekran baŖında bir fikir sahibi olabilecek ve tartiŖabileceđiz.

S o Paulo’da anlattıklarımdan bir bölümünün  zeti Ŗ yle: Latin Amerika’dan çok farklılız ve Avrupa’ya rağmen bir uç-Avrupa  lkesiyiz. Hiçbir zaman sömürge olmadığımızdan, sömürgecilerin, temsiliyet düzeyinde “i ten” jestlerle bize herhangi bir borç ödemeleri gerekmedi. Sömürge olmamanın bir diğer yönü de, yurt dıŖını ters s m rgeleŖtiremememiz demektir. Almanya’ya g   dıŖında bu böyle kaldı; ki Almanya’daki farklı kültürel oluŖumumuzun kendimize tasdiki oldukça yenidir. Diğer ülkelerden farklı olarak, yurt dıŖında ciddi bir entelektüel ve ekonomik lobimizin olmaması ise, Türkiye’de üretilen sanatın d n Ŗt r lmesi açısından hâlâ bir handikaptır. Tabii ki, egemen kültürlerin kendi i lerinde “azınlık” dedikleri kültürlere izole bir

alan açarak onları orada sınırlamaları ya da “azınlık” kültürden bir “temsilci” olarak azınlığı temsil etmek adına dıŖlamaları da her zaman olasıdır.

Türkiye’nin son sekiz yılda geçirdiği liberalleŖme, ekonomik gücün gittikçe elitleŖmesi, bireysel hayatta estetiğin değer kazanması, ülkeyi diğer yerlerden ayıran fiziki ve ruhsal sınırın inmesiyle birlikte, artık salt “yerel” verilerin geçerliliğini yitirmesi söz konusu oldu. Bir anlamda, burayı oradan ayıran kültürel izolasyon ve izolasyonu savunanlar meŖruluđunu yitirdi. Kendimizi temsil etme mücadelemiz, bienallerden panellere ve yurt dıŖındaki sergilere artan sayıda kabul edilen sanatçılara kadar  eŖitli alanlarda varlık kazanıyor.

 stanbul bienallerini uluslararası platforma çeken, yıldız sanatçıların davet edilmesi oldu ve bunun yapılması da zorunluydu. Artık adını duyuran bir bienal, bu kez seçimlerinde daha farklı davranabilir. Yer yokluğu, Tarihî Yarımada’nın zeki kullanımıyla geçici olarak c z ld . Ancak  stanbul’un yatay ve yaygın yapısı, trafik sorunları bienalin izlenmesinde güçlük yaratıyordu. Aynı zamanda, teknik ekipler ve malzemenin koordinasyonu da dertli bir iŖti. Bunların, kimi-



lerinin gözünde hiyerarşik bir sıralaması olduğu da göz önüne alındığında, çok gereksiz sıkıntılara yol açmaktaydı. Bu anlamda, yapılacak bienalin hedefi, sergileri tek mekâna toplayarak, millet ayrımı yapmadan kurulması oldu. Böylece, kentteki diğer alanlar boşaltılarak alternatif sergilerin oluşumuna da fırsat tanınmakta. Bir yıl içerisinde bu mekân bulundu; bir çağdaş sanat müzesi olarak hazırlanıyor ve bienalle açılacak. Tüm bu hedefler doğrultusunda ve “tehlike bölgesi” olarak kabul edildiği için yabancı müzisyenler, sergi düzenleyicileri ve turistlerin Türkiye seyahatlerini ertelediği veya iptal ettiği şu zorlu Körfez Savaşı günlerinde, bienal bir yıl ileriye atıldı.

Sürecek...

— *Hürriyet Gösteri*, sayı: 132, Kasım 1991.



1992 İSTANBUL BİENALİ'NE DOĞRU II

Türkiye’de sanatçılar ve sergi düzenleyicileri uluslararası ağın sürekli bir parçası olmadığı için, bienal gibi kapsamlı bir sergi düzenlenmesinde yabancı kültür ofislerinden yararlanmak zorundayız. Bu riskli olabilir. Birkaç örnek dışında, kültür bakanlıkları ve ofisleri, siyasi iktidarların kontrolünde bulunan ya da iktidarlaşmış akım ve isimlere ülke dışında yer bulmakla meşguller. Kimileri de “eli yüzü düzgün” sanatçıları sunuyor. “Resmî” kültür kurumlarıyla kurulan ilişkiler sonucunda, Ankara’da Kültür Bakanlığı’nın düzenlediği bienaller trajik bir biçimde kötü ve 2. İstanbul Bienali’ndeki Sovyet katılımı da düzeysiz oldu.

Kurumsal bağı olmayan bir sergi düzenleyicisini ve kimi zaman da sanatçı(ları) çağırmak söz konusu olduğu zaman, misafir ülkenin mesen olmasını da garanti etmek gerekiyor. Bu konularda British Council’in, Alman Kültür Merkezi/Goethe Enstitüsü’nün, Amerikan Haberleşme Merkezi’nin yardımları ve ortaklığı çoğu zaman

verimli oluyor. Bu ülkelerde kültür bakanlıklarının olmaması ve kültür kurumlarının hükümet değişikliklerinden etkilenmemesi Türkiye için de bir örnek olabilir. Kültürünü en etkili biçimde tanıtan ülkelerde kültürün bakanlığı yok. Türkiye’de devletten iki şey bekliyorum; faaliyetimizi zorlaştıracı bürokratik engelleri hafifletmesi ve kendi kültür sektörünü özerkleştirip özelleştirmesi. Sanat eserinin dolaşımı serbest olmalı.

Önümüzdeki bienal Feshane binasında gerçekleştirilecek ve yeni müzenin ilk sergisi olacak. Tek çatı altında toplanacak olan bu serginin ayrı bir “çatısı”, bir şemsiye kavramı var: “Kültürel Farklılığın Üretimi”. Bu, düzenlemecinin kararı değil, sergileri birbirine bağlayan bir uzlaşma fikri. Katılan ülkeler bu uzlaşmaya karşılık veren sergiler oluşturacaklar. Serginin kendisi kültürel farklılığı yeniden tek alanda üretecek; duvarlarla ayrılmış klasik pavyon fikrini çağrıştıran ülke sergileri kendi bünyelerinde farklılaşmanın altını çizerken, bu sergi pavyon fikrini bozabilecek. Pavyon-



lar, üniter sanat verileri dışına çıkarken mekânın kuruluşuyla şeffaflaştırılacak. Bienalin Türkiye bölümü de temaya uygun işlerden oluşan kavramlarla tasarlanacak, tıpkı diğer sergilerde olacağı gibi. Türkiye'nin en has, en nadir sanatçılarının “sunulması” değil, kavramların tartışılması ve düşünülmesini sağlayan az ve öz işin sergilenmesi söz konusu olacak. Bienalin bir sanat pazarı gibi algılanmasından vazgeçilip, entelektüel bir alan olarak görülmeye başlanmasını bekliyorum.

Bu kez bir konuyla ortaya çıkmamızın nedenleri var. Bienal, işlerin gelişigüzel bir tarzda yan yana geldiği bir gösteri alanı değil. Onun tek bağlayıcı özelliği, belli dönemlerde yapılıyor olması; bunun dışında her şeyi tümüyle değişken olabilir. “Kültürel Farklılığın Üretimi” konusu ise, bir süredir sorgulanan ve farklı tarzda sergilerle bir yakınlık oluşturan konumda. Bu sorular son *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücüleri] sergisinde de, *Decade Show*'da da farklı tarzlarda soruldu.¹ Birincisinde sergileri “merkez” seçti, diğerinde ise “çevreler” birleşti. Burada ise kararları birer birer ülkelere bırakıyoruz. São Paulo'da katıldığımız konferans, kültürel kimlikler hakkındaydı.² Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği'nin konferansında da temel konumuz “Duvarlar ve Savaş-

lar Ötesinde: Sanat, Siyaset ve Çoğul Kültürcülük” idi.³ İstanbul Bienali bu konuyla ilgili alternatif sorular soracak. Ayrıca, coğrafi bir önyargısı var.

İstanbul, tarih boyunca farklı kültür ve yapılanmalara ev sahipliği yapmış. Boğaziçi tüm bu tarihleri içen ve içeren, yok eden ve saklayan derin bir tünel. Doğu ile batıyı ayırırken, kuzey ile güneyi kesiyor. Boğaz, bir “ara” ve “eşik” olarak İstanbul'un metaforu. Bu kent belki de diğer kentler arasında kültürel farklılığın üretimine ev sahipliği yapmış ilk kent.

Kültürel farklılık coğrafi, dinî, etnik, sınıfsal, dilsel ve cinsel kökenlerin yanı sıra cinsel yönelim, tarih algılayışı, mekân bağı gibi kriterlerle tartışılabileceği kadar, belli bir sanat işinde de üretilebilir. Kültürel farklılaşmanın iyiden iyiye ortaya çıkarılması bu serginin tek ilgi alanı değil. Aynı dünyadayız ve onunla yaşama biçimlerimiz farklı. Bu anlamda, kültürel farklılık hemen anlaşılamayan ya da dile dökülemeyen bir ekstra, bilmeden beliren bir aykırılık, bir uygunsuzluk olarak da düşünülebilir.

Buradaki izleyiciler ve sanatçılar için bunların hangi alanda ve kimler tarafından anlamlandırıldığı



belki de serginin en ilginç yönü olacak. Türkiye’de sanat üretiminin rehabetine, düşünselliği boşvermesine, ısrarlı otosansürcülüğüne karşı alternatiflerin konması gereğinin farkındayım. Bu coğrafya bir “eşik” ise, aslen bir yer değildir; yersiz yurtsuzdur, yerel olamaz. Bu coğrafya ile ona yakın olanların, sanatçıların işleri nasıl karşılaşmaktadır? Bu sergide, başka yerlerden bu karşılaşmaya fırsat tanıyacak düşünsel örnekler de sunulabilir.

Önümüzdeki yıllar için eskisinden farklı olan bir sanat dolaşımı örgüsü nasıl oluşturulacak? Sanat her zamankinden daha fazla merkezkaç bir hızla değişmekte. Sanatçılar, modernizmin birbirine yaklaştırmacı ve yörengeci estetiğiyle bağıllık içerisinde, adına “evrensel” denegelmiş boş formlara montaj yapmakla vakit geçirmiyorlar artık.

Sergi tasarımcıları sanattaki merkezkaç güçleri kapsayamıyor ve tek istikametli bir alışveriş yerine konacak olan ayrı coğrafi ve düşünsel alternatifler oluşmadı. Neden New York’ta ya da Paris’te meşhur olmak istenir de, Bükreş’te önemsenmek, Sofya’da bir grup sergisine katılmak, Zagreb’de çıkan sanat dergisini okumak yeğlenmez?

Sanatçılar gittikçe yersiz yurtsuzlaşmakta. İzleyiciler sanat eseri karşısında sürekli deplasmandalar. Üretim alanı ile gösterim alanı arasındaki mesafe kapanamıyor. Hâlâ kuramsal alanda, galeride, müzede karşılaşıyorlar, ki o alanın farklılığı ehlileştirmeye ve uslandırmaya pek meraklı hijyenik bir hafızası var. Belki alınabilecek tek ahlaki tavır, amaçlarımızı şeffaflaştırmak, farklılaşmanın üzerine gitmek. Bu da bir çözüm değil.

Bu merkezkaç çerçeve içinde akım tayin etmenin, işleri dönemselleştirmenin ötesinde nasıl bir sunum olabilir? Hiçbir sergi dünyasal olmamalı; bunlar dünya fuarlarını hatırlatır. Yüksek teknoloji talepleri, gereksiz şekilde uzatılmış bina durum raporları, 1980’lerin abartılı fiyatlarının sonucu anormal sigorta masrafları da burada bu tarz sergilere olanak vermiyor. Önümüzdeki gerçekçi ve sorumlu yıllarda, hipermarket sergilerinin yerini daha eğitsel ve ufak sergiler alacak. Sanatsal üretim, izleyicisiyle yeniden bir temas kurmak zorunda. Sanatsal üretimin medyasal iletişim bağı içindeki anındalığını benimsemiş olsak da, yeniden yerelleşen bir dünya içinde yaşamaktayız. Bienal bunu göz ardı etmeyecek.

— *Hürriyet Gösteri*, sayı: 137, Nisan 1992.



DİPNOTLAR

1. *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou ve Grande Halle de la Villette, Paris, 1989 ve *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, The New Museum, The Museum of Contemporary Hispanic Art ve The Studio Museum in Harlem, 1990.
2. “Artistic and Cultural Identity in Latin America”, Arts International ve Memorial da América Latina, São Paulo, 1991.
3. “Beyond Walls and Wars: Art, Politics and Multiculturalism”, 2. AICA Kongresi, Santa Monica, Los Angeles, 1991.



3. İSTANBUL BİENALİ

HALİÇ’TEKİ ESKİ FESHANE, YENİ ECZACIBAŞI SANAT MÜZESİ 3. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ’NİN YOĞUN HAZIRLIKLARI İÇİNDE. 16 EKİM-30 KASIM TARİHLERİNDEKİ BU ETKİNLİĞE YETMİŞİN ÜZERİNDE SANATÇI KATILACAK.

On beş farklı ülkeden yetmişin üzerinde sanatçının katılacağı 3. Uluslararası İstanbul Bienali önümüzdeki ay, Eczacıbaşı tarafından İstanbul Sanat Müzesi’ne dönüştürülen ve restore edilen eski Feshane binasında gerçekleşecek. Böylesine tarihî ve etkileyici bir binada farklı kültürlerden sanatçılar bir araya gelerek, farklı konular üzerine yaptıkları çalışmalarını sergileyecekler. Bienale katılan Türk sanatçıların sayısının bu yıl diğer ülke sanatçılarıyla eşitlenmesi uygun görülmüş. Canan Tolon, Selim Birsell, Gülsün Karamustafa, Hakan Onur ve Hale Tenger’den oluşan Türk sanatçılar, İstanbul kentinin özellikleri göz önünde tutularak bulunmuş “Megalopol” kavramı üzerine çalışmalarını sürdürüyorlar. Bienalin bu yılki düzenleyicisi Vasıf Kortun, bu etkinliğin tek amacının Türkiye’yi köşede

kalmış, suskun ve bıkkın tavrından çıkarıp, uluslararası platformda diğer ülkeler kadar önemli bir yere getirmek olduğunu söylüyor. Kortun sorularımızı yanıtladı:

Nokta: 16 Ekim’de başlayacak olan bu üçüncü bienalin, Beral Madra’nın düzenlediği ilk ikisinden farkı ne olacak?

Vasıf Kortun: Öncekiler biliyorsunuz hep birçok farklı mekânda gerçekleşti. Bu bienalin ise tek mekânda gerçekleşmesi kararlaştırıldı. İstanbul’da bu tür etkinlikler için sürekli kullanılabilecek bir yere ihtiyaç vardı. Ayrıca ben baştan beri sergiyi tek bir alanda toplamak arzusu içindeydim; çünkü İstanbul’un yapısından dolayı, sergiyi değişik yerlerde düzenlemek büyük zorluklar çıkarıyordu, işlerin rahat izlenmesini engelliyordu. Üstelik kullanılan bu mekânlar yeterli nitelikte de değildi. Tek mekân her şeyi eşit olarak, hiyerarşik bir düzen olmaksızın kapsayabilecek böylece.



Nokta: Bundan önceki bienalleri Beral Madra düzenlerken bu yıl siz üstlendiniz bu görevi. Böyle bir değişikliğe niçin gidildi?

V.K.: Bilmiyorum. Vakfın icra kurulu bienali düzenleyecek kişiyi seçiyor. Ben vakfın sürekli elemanı değilim. Geçici bir elemanım, yalnızca bu sergi için görevdeyim. Önümüzdeki yıl da aynı görevi başka biri üstlenebilir.

Nokta: Daha bienal başlamadan çeşitli spekülasyonlar oluyor. Sanıyorum üstünde en çok durulan konu da bienale katılacak sanatçıların seçimi. Bu seçim, özellikle Türk sanatçıları için, hangi ölçütlerle yapılıyor?

V.K.: Önce yabancı sanatçıları ilgili söyleyeyim: Yabancı sanatçıları kurul seçmiyor. Biz yalnızca bu sanatçıları seçecek yabancı kurumları ya da kişileri tespit ediyoruz, onlar bize kendi seçimlerini öneriyorlar. Türkiye'ye gelince; sergiler belli bir tasarım, belli bir kavram ve konu çerçevesinde düzenleniyor. Bu bienal de belli bir konu etrafında düşünüldü. Katılacak sanatçıları belirlenen konudan yola çıkarak ben önerdim. Danışma kurulu da bir iki değişikliklerle onayladı seçimimi. Sonuçta serginin sorumluluğu tamamen bana ait, kurula değil.

Nokta: Peki, sizin seçim ölçütleriniz nelerdi?

V.K.: Benim ölçüm kurduğum tasarımdı. “Megapol” diye bir konuyla girdik işe. Yüce ve aşkın şehir anlamına geliyor bu. Bu düşünceyi de tabii İstanbul'dan, İstanbul'un bugünkü hâline aldık. Buna uygun, sanatında bununla tartışan ya da mekanizmalarını kullanan sanatçılara ağırlık verdik. Zaten bunun dışında bir ölçüt de olamaz; çünkü “Ben bu ülkenin en iyi, en ünlü sanatçıları seçiyorum” diye bir bakış düşünemiyorum. Bu subjektif ve kişiden kişiye değişebilecek bir yaklaşım. Zaten serginin kendisi de subjektif ve öyle olmak zorunda.

Nokta: Yine de eleştiriler almışsınızdır.

V.K.: Eleştiriler geliyor tabii. Bu tür mekanizmalara alışık olmadığımız için geliyor bu eleştiriler. Yoksa yaptığımız şey, bütün dünyada yapılanın tamamen aynısı.

Nokta: Sanıyorum geçen iki bienale katılan Türk sanatçı sayısı çok fazlaydı. Bu yıl bu sayı niçin bu kadar düşük tutuldu?

V.K.: Türkiye sergisini diğer sergiler arasında eşitlik içinde düşündük. Bu sergi, İstanbul'da



gerçekleşen uluslararası bir sergi ve bu sergide Türkiye de yer alıyor. Hepsi bu. Aslında genel olarak sayısal bir kısıtlama söz konusu, çünkü tek mekânda toplanacak sergi.

Nokta: Zaten ünlenmişleri değil, daha genç, umut veren genç sanatçıları da desteklemeye yönelik bir seçim yaptığınızı söylüyordunuz. Bienale katılan sanatçılardan örneğin bir Gülsün Karamustafa bu şemaya oturuyor mu?

V.K.: Gülsün Karamustafa'nın çok büyük bir önemi var. Bu şehrin belli yönleri ve belli mekanizmaları üstüne çalışmış bir sanatçı. Onun bu sergide olması kesinlikle gerekiyordu.

Nokta: Bienal sonrasında olumlu olumsuz birçok eleştiri alacaksınız muhakkak. İlk kez böylesine büyük bir serginin düzenleyicisi olduğunuza göre, olumsuzlara karşı zırhlı hissediyor musunuz kendinizi?

V.K.: Eleştirilerden bir şey öğreneceksem inşallah öğrenirim, çünkü mutlaka benim de hatalarım olacak. Ama zırh takmaya vaktim yok. Benim işim iş yapmak. Ortaya bir şey çıkarmak. Bu işe bir misyoner edasıyla girmiyorum asla ama Türki-

ye'nin de kenarda köşede, bıkkın, sıkkın kalmasını istemiyorum. Oturdıkları yerden şikâyet edenlere dayanamıyorum. Yapalım, deneyelim, bakalım neler oluyor. Benim bütün amacım Türkiye'yi uluslararası coğrafyaya çıkarmak. İnsanlar genelde "Niye ben yokum?" kaygısı içindeler. Normal bir kaygı; hem vitrin olmak, hem dışarıda sergilenmek istiyorlar. Öyleyse grup sergileri açın, alternatif sergiler açın, bir şeyler yapın ki bu hedefe varın. Küsmeye zamanımız yok.

Nokta: Bienalin bütçesinin çok kısıtlı olduğunu biliyoruz. Başka kuruluşlardan destek geliyor mu?

V.K.: Trajik bir bütçemiz var, doğru. Buradaki sponsorluk, uzun dönem sponsorluğu. Bienal diğer sanat etkinlikleri gibi hemen tatmin veren bir etkinlik değil, ama uzun dönemde de büyük tatmin vereceği kesin. Ne var ki gerçekten henüz alışık değiliz böyle bir etkinliğe. Hem pahalı hem de büyük bir karşılık sağlamıyor diye düşünülüyor. Bienal sözü bile henüz çok yabancı herkese. İlk bienalde Halil Bezmen'in yardımı oldu. İkincisinde Asil Nadir yetişti yardıma. Ama artık Asil Nadir yok.

Nokta: Dediğiniz gibi, alışılması zaman alacak bir etkinlik bu. Bu bienalle neyi amaçlıyorsunuz?



Türk sanat yaşamına nasıl bir katkısı olmasını bekliyorsunuz? Aradan geçen zamanla nasıl bir etkinliğe dönüşebileceğini düşünüyorsunuz?

V.K.: Giderek daha büyüyen ve dünyanın dört bir tarafında tanınan bir uluslararası etkinliğe dönüşecektir muhakkak. Böyle bir kimliğe kavuşması gerekiyor. Örneğin, bizim davet etmemizi beklemeden, her ülkeden sanatçıların katılmak için talepte bulunacakları bir bienal olmalı. Herkesin gelip birbiriyle konuşmak, *network*'lerini kurmak ve bu konuyu yazmak isteyecekleri bir yer hâline gelmesini arzuluyoruz. Temel hedefimiz bu. Yurt dışındaki sergiler kadar önemli bir sergi olması. Paramız olsa bunu yaparız. Bu yalnızca para sorunudur. Hoş, bununla da bitmiyor. Örneğin bütçesi bizimkinin on iki on üç katı olan, Latin Amerika'nın en büyük bienali São Paulo hakkında neredeyse hiçbir şey çıkmadı basında, çünkü kötü bir sergiydi. Portfolyolardan seçilmiş bir sergiydi. Yine de bizim en büyük sorunumuz bütçe.

Nokta: Eczacıbaşı tek başına karşılayamıyor bu durumda...

V.K.: Eczacıbaşı tek başına koskoca bir müze yapıyor. Daha fazlası beklenemez.

Nokta: Sergi dışında bienalin diğer etkinlikleri neler?

V.K.: Uluslararası sergiler üzerine birkaç konferans olacak.

Nokta: Bizim yabancısı olduğumuz, birkaç yıldır duyduğumuz bir yenilik de "enstalasyon". Sanat alanındaki moda ifade biçimlerinden biri mi bu?

V.K.: Aslında çok yeni sayılmaz enstalasyon. Türkiye'de de yeni değil. Bu tarz çalışan insanlar var. Ben çalışmalar arasında kategorik bir fark göremiyorum. Ancak şöyle bir şey var: Kimi dönemlerde, kimi şeyler diğerlerinden daha fazla ağırlık kazanır. Örneğin, 80'lerin ilk beş-altı yılı çok resim ağırlıklıydı. Kimileri bunu büyük bir geriye dönüş olarak yorumladılar. Özellikle Alman ve İtalyan ağırlıklı çizgi. Bir figüre dönüş dönemi yaşandı. Bu bir anlamda otoriteye dönüştü. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Dada, Fütürizm vs. çıktı ortaya. Savaştan hemen sonra düzene dönüş yaşandı resimde, figüre dönüş yaşandı. Şimdi daha serbest ve yumuşak bir ortam var bence. Artık resme resim gibi bakamıyoruz eskisi gibi. Başka türlü bir bilgi nesnesi gibi bakıyoruz. Enstalasyon da bunun bir parçası. Yoksa



aralarında böyle radikal bir ayrım yok. Bu sergi-
de de olacak enstalasyon. Ama bunun dışında
resim, heykel, video, duvara yapılan resimler ve
fotoğraf da var.

Nokta: Yabancı sanatçılar içinde kendi ülke-
rinde çok tanınmış olanlar kimler?

V.K.: Tanınmış birçok sanatçı geliyor. Örneğin
Polonya'dan Mariusz Kruk, Avusturya'dan
Heimo Zobernig, Amerika'dan Robert Sanchez,
İtalya'dan Fermariello gibi.

Nokta: Düzenleyicisi olduğunuz bu bienali nasıl
tanımlarsınız bize?

V.K.: Yeni bir şey olacak derim. Görülmedik işler
olacak. Dışarısı için de çok ilginç ve önemli bir
sergi olacak. Bütün bu inanılmaz para sıkıntısına
rağmen, herhangi bir sergi olmayacak, yabancı
basında da sözü edilecek. Bu benim hoşuma gidi-
yor. Gerçek bir yerde yapılan gerçek bir sergi ola-
rak bakabiliriz bu bienale.

Nokta: İzleyicilerden, basından, diğer sanatçılar-
dan beklentileriniz yok mu?

V.K.: Toleranslı ve açık olmak. Ve en önemlisi bu
tür bir etkinliğe hazır olmak. Bu gibi işleri yapmış
olanlar bilirler, korkunç bir tempo; bir tür delilik
ve aşk isteyen bir iş.

Nokta: Bienal sonrası ne yapacaksınız?

V.K.: Bienal sonrası boşum! Rüzgâr nereye götü-
rürse orada olacağım. Aslında öncelikle tatil yap-
mak istiyorum, çünkü iki yıldır tatil yapmadım.

— *Nokta*, sayı: 38, Eylül 1992.



MEKÂN RUHU OLARAK İSTANBUL

Grekçe “büyük kent” anlamına gelen megalopolis sözcüğü, kentin büyüklüğünü boyut olarak değil, yapısal yayılmanın ötesinde, tinsel boyutta ele alır. Eski metinlerde megalopolis “aşkın”dır; Atina ve Troya’yı betimler. “Büyük şehir” anlamında değil, “aşkın, eşsiz kent” anlamında kullanılır.

“Megalopol” kavramı, son günlerde İstanbul için gündeme gelen “megapol” yönetim modeli bağlantılı değildir. Megapol modeli, mekân denetimi ve halkın yönetimiyle ilişkilidir. Megapol sözcüğü, gramer olarak Grekçe’nin kurallarına uygun olmadığı gibi, fiziksel büyüklük ifade etmeye çalışan bir sözcük olarak da Grekçe’de kavramsal karşılığı yoktur. Yani, megapol yönetime ilişkin bir terimse, megalopol de tinsel bir değerlendirmedir.

Megalopol, metropole karşı ya da onu devam ettiren bir kent düşüncesiyle ilintili değildir. Megalopolün geçmişi olsa da, bunun ne bizzat bir mekânın geçmişi dair olması gereklidir, ne de

tarihi süreklilik sonucu, evrimselliğe dayanan bir gelişme içinde olması gerekir. Megalopolün kaynağı bir evrimde değil, bir *Ursprung*’da, yani bir sıçramada yatar. İstanbul’un megalopolleşmesinin yöntemi budur.

İstanbul’un geçmişinin anlatısıyla bu “sıçrama” ehlileştirilmeye çalışılsa da, bu tarz geleneksel yazımlar megalopol için geçerli değildir. İstanbul, 20. yüzyılın büyük bir bölümünde gösterdiği üretici, içine kapalı modelden koparak 19. yüzyılın son dönemlerindeki kente doğru döner.

Merkez kent göçer, göçenlerin zaruri istilasıyla karşılaşır ve göçülen alanların kentin dokusuna nüfuz etmesiyle ayrı ayrı aynışır. Resmî söylemlerin aydınlık, güdümlü mekânlarının; top atışı boyu, uzun ve düzgün yollarının dolaşım biçimlerini öngören tasarımlarının hükmünün sürdüğünü iddia etmek de mümkün değildir. Gayri medeni irade bu tasarımları kolayca bozar. Megalopol aslen önceki kent modellerinden bir kopuştur ve



ortaçağlaşmayı da taşır. Ortaçağlaşmaktan anlaşılan, tıpkı Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında olduğu ve Umberto Eco'nun yazdığı gibi, kent içinin "klanlaşması"; kendine özgü yeraltılarını, aykırı varlıklarını ve kültürlerini üretmesidir.

Megalopolün fiziksel sınırları yoktur; çevresini kendine ekler, görünmez kablolarla kendi ötekilerine bağlanır, başka diyarların insanları aracılığıyla kendi geçmişine sarmalanır. Sınır bilmediği için "megalo"dur, aşkındır. "Mani"si ise kuşatılamaz bilinçaltı ve us ötesidir. Medenî olmayanları taşır ve onlarla taşar. Megalopolün merkezi yoktur; merkezî düşünceye itibar etmez, sadece gürültünün azaldığı ve yoğunlaştığı alanları vardır. Merkezi çevre, çevresi merkezdir. Çevre merkeze yerleşirken, merkez, nostalji alanını lirik, kırsal düzenlemelerle kent dışında yeni baştan kurar. Kent göçebeliği, gündelik dolaşım tuhaf boyutlardadır. Bazı yazarlar, megalopol ile "metropol" kavramını eşleştirerek, megalopol yerine "metapol"ü kullanmayı tercih etmişlerdir. Onlara göre metapol, kendini düşünen ve konuşan bir şehirdir. Ancak, metapol yakın geçmişini ve zamanını bir dejavu gibi görür; bu ise daha önceden gördüğüyle birlikte hiç görmediğini de yaşıyan İstanbul'a uymaz.

Oradaki kültürler salt modern bir tüketim alanında vücut bulmaz. Başka yerlerde olduğu gibi, salt "yerel mutfaklar"la *souvenir* dükkânlarında dolaşıma açılmazlar. Kent bir vitrine dönüşmez. Kültürler, başka kültürlerin turizmine ve turistik temasına açılmak uğruna kendilerinin taklitleri olmaz. Çeşitli örtünmeler altında apayrı takas alanlarında varlıklarını ikame ettirirler, ki bunlar suç ve günah işleme, yani "transgresyon" alanlarıdır. Suçtur, çünkü düzenli ekonomik dolaşım sistemi dışındadır; çünkü dolaştırılan mal, bir başkasının sahtesi, semantik değişime uğramış, yasak olanı olabilir. Örgütlü suçtur bu.

Megalopol olmak, İstanbul'un kesintiye uğramış kaderindedir. Kuzey ile güney arasına oturan, doğu ile batıyı kesen bir eşik; olmayan bir yerdir. İstanbul'un kendinden kaynaklanan bir yönü yoktur. Doğusu nerede başlar, güneyi nerede biter? İstanbul'da coğrafi terimler, coğrafi terimlerin taşıyageldiği yükten ferahtır. Merkez değildir, çünkü merkezî bir düşünceye itibar etmez; o sadece orada, ortadır. İstanbul'u merkez almak, Türkiye'yi kentin yörüngesine almak anlamına gelmez, çünkü kimse İstanbullu değildir ve herkes İstanbulludur. İstanbullu artık değişmez ve



kendisinin sahip olduğunu varsaydığı bir zemin, zaman ve nüfusa nüfuz edemez.

İki ayrı varoluş tarzı birlikte yaşanır. Birincisi, *ad hoc* iradenin dünyasıdır. Bu irade, kendi kentliliğini kendine göre kurar. Bu, medeni yaşantı dışındaki despotik, karanlık, eklemeci, parçacı bir yaşantıdır.

Öteki irade ise, kenti *ad hoc*'tan arındırmak üzerine kurulur: Arterler açılır, yüce yapılar yapılır, stratejik anıtlar yerleştirilir. İktidar, cemaatin dolaşımına olduğu kadar bedenin toplumsal mimarisini de dikte eder.

İstanbul, açılan her alanı kısa bir süre içinde yeraltılaştırmaya temayüllüdür; vahşi iradesi Beyoğlu'nu iki günde Türkleştirdiği kadar, her açılan yeni alan, kısa bir süre içinde gizemli, kapalı, kirli ve kendi alt düzenlerini kuran mekanizmasını oluşturur.

Taksim Sular İdaresi önünde sevgililerin mecburi fotoğrafları, sizlere ferah ve küçük bir kentin nostaljik günlerini hatırlatabilir. Ama bunlar aslında fotoğrafların kendisinde bile olmayan özlenen gençliktir. Fotoğraf, geride oriji-

nali olmayan bir nostajik zamanı, modern zamanları yaşatır. Modernist yenilenme dönemlerinin nostaljisi ise, sadece bir grup insana özgü olarak ortaya çıkar, ki onlar cemaati belli bir yöne itmek üzerine varlıklarını sürdürdükleri için bunun bunalımını kendi başlarına yaşarlar ve modernist yenileşmeden postmodern duruma geçişleri başkalarına nazaran pek sancılıdır. “Ötekiler” kendiliğinden postmodern olarak, seçtikleri ve tutundukları fantazmagorik kimlikler silsilesini premodernden postmoderne taşımayı pekâlâ tutarlı bir şekilde bilirler. Modernist yenileyiciler ise, sadece ve sadece Cumhuriyet bellekli olduklarından (ki bellekleri aslen bir silinmişlik üzerine kuruludur), yalnızca renksiz bir elit teşkil edebilirler. Onu da salt elit olmadığı için alan dışı bırakmak mümkün değildir.

Ad hoc, bazı başka kentlerde de olduğu gibi, İstanbul'un has yasasıdır. Yeniden kullanma, semantiğini değiştirme, ekleme, yapıştırma, montajlama hüküm sürer. Hayatın her alanına yayılan *ad hoc* zihniyet, göçebeliğin maddi simgeleri olan, bitmemiş binaların tepelerinde görülen demir filizlerden başlayarak gündelik yaşamda kendini sürdürür. Charles Jenks ve Nathan Silver'ın *Ad-Hocism*'de yazdığı gibi, *ad hoc*, var olan bir



düzeni ya da hazır bir durumu çok az fire vere-
rek yeniden kullanır. Ekonomisi, geçici kullanım
yararı üzerine kuruludur. Burada montaj ilkesi de
söz konusudur; çünkü montaj, Türkiye’de sana-
yinin bir dönemiyle bağlantılı olarak kullanılsa
bile, bu kullanımın ötesinde, henüz var olmayanı
ortaya çıkarmak yerine var olanı çevirerek ondan
yeni bir bilgi nesnesi kurmakla, uyumsuz olanla-
rın eklenmesiyle de açıklanabilir.

Ad hoc ile *kitsch* arasında nesneler temelinde
bir bağ kurmadan da; tavır, tutum ve yaşam kur-
gusunda bir paydaşlık varsa düpedüz *kitsch* ola-
rak tanımlanacak durumlar da kendini gösterir.
Çünkü *ad hoc* montaj, *kitsch* bir tavır ve tutumun
sonucudur ve *kitsch* artık altkültür nesnelere
aktarılarak salt nesne statüsünde tartışılmaz.
Gündelik kullanım ile sanatsal kullanım arasında
bilgisel bir alan farkı vardır. Kendiliğinden *ad hoc*
olmakla kendini bilmeden *ad hoc* olmak arasında
bir fark olduğu kadar, *ad hoc*’u bile bile *ad hoc*
olmak farklı durumlardır...

— 3. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu (1992)



3. İSTANBUL BİENALİ VE SERETONİN II'NİN ARDINDAN

Son iki aydır İstanbul ve Ankara’da ilgi çeken sanat faaliyetlerinin başında 3. Uluslararası İstanbul Bienali (18 Ekim-31 Kasım; eski Feshane, yeni Nejat Eczacıbaşı Sanat Müzesi), *Seretonin II* (14 Ekim-1 Kasım; İstanbul Yedikule Gazhane) ve Sanart’92 Sempozyumu ve sergileri (7-9 Kasım) yer aldı. Bienalin yöneticisi ve *Seretonin II*’nin de tasarımcılarından olan Vasıf Kortun’la yaptığımız söyleşi bu uluslararası faaliyetin nasıl ve hangi düşüncelerle gerçekleştirildiğine ışık tutuyor. Bienali odak alarak değerlendirme yazıları yazan Hüseyin B. Alptekin ve Erdağ Aksel her üç faaliyete de değiniyor. *Seretonin II*’nin kavramcılarından Özgür Uçkan’ın yazısının yapısı ve konusu da bir bakıma Gazhane’deki projenin geri planını oluşturan anlayışı yansıtıyor.

Mine Haydaroglu: Bienal nedir, neden yapılıyor?

Vasıf Kortun: Bienal Türkiye’de de –başka yerlerde olduğu gibi– “iki yılda bir” anlamına geliyor.

Bienali sorma artık neden yapılıyor diye, sormak istiyor musun sahiden?

M.H.: Sahiden sormak istiyorum; yani bir sanat olayı olarak bienaller neden yapılmaya başlanmı; uluslararası ilişkileri genişletmek için mi? Müzeciliğin dışında bir olay mı bienal? Önemi nedir?

V.K.: Anladım. Bienal hem sanat sergilerini hem de başka türlü faaliyetleri içeriyor. Venedik Bienali dediğimiz zaman, sinema bölümü de var, mimari bölümü de var. Zaten iş Venedik Bienali’yle başlıyor.

M.H.: Neden Venedik?

V.K.: Herhâlde İtalya çağ başında bir sıçrama içinde olduğu için. Vizyonlu bir devlet. Açılımıyla da ilgili; çünkü İtalya biraz karambol içindeydi, hatta çağ başında bile; diğer ülkelerin sıçramalarıyla İtalya’dakini karşılaştırırsan... Hatta Fütüristlerde de



gözlemlenen bir şeydir bu. Fransızların, Almanların endüstri ile elektrik ışığına, makineye bakışları İtalyanlarınkinden çok farklıdır. Onlar makinede bir güç görürler aynı zamanda; Marinetti'de de çok açık bir şekilde görülür bu. Çünkü onlar Avrupa'nın diğer ülkelerine göre çok daha gerilerden çok daha ileriye doğru bir sıçrama yapıyorlar. Tabii ki uluslararası tanıtım gibi bir yönü de var bienalin.

M.H.: İlk bienal ne zaman?

V.K.: 19. yüzyıl sonunda, 1890'larda. Bakmam lazım.

M.H.: Venedik'ten diğer ülkelere de sıçramış mı?

V.K.: Bazı yerler, bazı ülkeler için bu tür sergiler çok önemli. Kimi yerler kendi sergilerini rahat rahat, sürekli olarak, değişik adlar altında ve değişik kurumlarla düzenleyebiliyorlar. Ama Venedik Bienali'nin hâlâ çok önemli olduğu söylenebilir, çünkü İtalya'da eninde sonunda çok fazla büyük sergi yok. Mesela São Paulo için de bu geçerliydi, yani São Paulo Bienali yoktan var edildi. Kırk yıl oldu başlayalı ve hâlâ devam ediyor. Aynı zamanda Brezilya'daki tek önemli sergi denebilir.

M.H.: Yani özellikle bu ülkelerdeki insanların tepkileri yoğun diyebilir miyiz? Almanya'daki, Japonya'daki değil de...

V.K.: Japonların da var, o kadar iyi değil tabii. Tam nasıl cevap verebiliriz bu soruya bilemiyorum; ama São Paulo, Venedik, Sydney, bunların hiçbirisi çok canlı sanat faaliyetlerinin olduğu yerler değil. Ama o yerlerin de haritaya girmesini sağlayan hareketler var. Örneğin *DOCUMENTA*, Almanya'da, Kassel'de gerçekleşiyor. Kassel, Frankfurt'a bir saat uzaklıkta ufacık bir şehir. Beş yılda bir bütün dünya orada toplanıyor. Yüz binlerce, milyonlarca insan geliyor. Tuhaf bir şey yani, Kassel gibi, Avrupa'nın ortasındaki ufacık bir yerde sanatın bir beş yıllık çizgisine bayağı hâkim olan bir faaliyet oluyor. Bir "hac" tabii bu aynı zamanda.

M.H.: Yani bir şekilde "yüksek sanat" mı?

V.K.: Öyle bir şey yok artık dünyada. Aslında bunun tarihine ayrıca çalışıp da sana anlatmam lazım. Bu benim de merak ettiğim bir konu ve araştırması da yapılmak zorunda. İKSV'nin yaptığı yıllık sanat sergileri vardı, sonra o sergilere ne oldu? Onlara bakmam lazım. Çok istediğim bir



şey bu, çünkü ipuçları verecek bana insanların tepkileriyle ilgili olarak.

M.H.: Karşılaştırmasını yapabilir misin? Bir sürü bienalden söz ettin; *dOCUMENTA* ve diğerleri...

V.K.: Karşılaştırması ne açıdan yapılabilir acaba? Kalite açısından mı? Kalite olarak söyleyeyim; ben bütün büyükleri, Venedik'i, São Paulo'yu, *dOCUMENTA*'yı gezdim. Herhâlde bunların içinde en iyisi İstanbul'du. Yanlışlıkla oldu belki ama...

M.H.: Nasıl?

V.K.: Yanlışlıktan kastım, herhâlde cesaret vardı; yani çok kötü de olabilirdi aynı nedenlerle, ama olmadı, çünkü risk aldı. Bu riskler bu sefer iyi sonuç verdi. Mesela ilk kez Balkanlar'a açılması açısından; Bulgaristan, Romanya, hatta Rusya'ya açılmanın ardından. O kadar iyi işler geldi ki her üç ülkeden de... Bu, sergiyi çok tazeleştirdi. Burada belli ortaklıklar var. Karşılaştırmasını bütçe açısından yaparsak, diğerlerinin diyelim ki yirmide biri, *dOCUMENTA*'nın ellide biri; yani komik bir bütçe. Kadro dersen, kadro yok. Profesyonellik desen yok. Diğerlerini sahiden profesyoneller yapıyor, bu sergiyi ise profesyoneller yapmadı.

M.H.: Sen kendini profesyonel saymıyor musun?

V.K.: Ben kendimi profesyonel sayıyorum, ama bir iki kişiyle olmaz. Herkes çok iyi çalıştı. Herkes mükemmeldi. Profesyonelden iyiydi ama... Bu iş ilginç tabii, insana tuhaf geliyor; çünkü bir Kassel'in kadrosunu düşününce, yönetim kadrosunun altında çalışan yüzlerce insanı... İnanılmaz ekipleri, inanılmaz parayı, inanılmaz PR'ı, bütün bunları düşünürsen ve buradaki işi günü gününe yetiştirmeye çalışan üç beş kişiyle, yetersiz maaşlarla ve işin bu şekilde çıkmasıyla kıyaslarsan... Bunun karşılaştırmasını yapamıyorum, çünkü elimde biraz daha fazla para olsaydı, birkaç seyahate daha gidebilseydim, o zaman bu sergi çok daha iyi olurdu mesela. Ama genel anlamda işin mutfağını düşünmezsek, onlardan daha ufak, ama iyi bir sergi oldu. Dışarıdaki insanlar da bunu söylediler.

M.H.: Kadro eksikliği neden oluyor dersin? Senin elindeki yetki ne kadardı, sana ne kadar bir bütçe verildi? Üstelik bu üçüncü bienal olduğuna göre, bir geçmişi de var.

V.K.: Doğrusunu istersen geçmişi yok; çünkü daha önceki bienallerde oluşmakta olan kadro üçüncü bienale kalmadı.



M.H.: Neden?

V.K.: Örneğin Danışma Kurulu tamamen değişmişti.

M.H.: Bunu değiştiren kimdi?

V.K.: Vakfın yönetiminin verdiği kararlar sonucunda yapılan şeyler bunlar. Dolayısıyla sıfırdan başladım her şeye. Bütün çözümleri kendim üretmek zorundaydım: Kimlerle nasıl ilişkiye geçilir, ne tür yolları seçersem bazı şeylerden kurtulabilirim ya da kötü şeyler gelmez başıma, ne tür insanlara gitmem lazım, bunun reklamını nasıl yapabilirim? Böyle sıfırdan düşünülerek çıktı her şey.

M.H.: Bundan önceki bienallerde çalışmış mıydın?

V.K.: İkincisinde çalışmıştım.

M.H.: O zaman sen de eski kadrodan buraya geçmişsin gibi düşünebilirsin.

V.K.: Evet, ama Süleymaniye İmaretî'ndeki serginin sorumlusuydum. O çok büyük bir tecrübeydi; çünkü o serginin kurulmasına baktıktan sonra anlıyorsun ki ekip diye bir şey yok Türkiye'de,

teknik ekip diye bir şey yok, malzeme diye bir şey yok aslında. Peki, bunların arasından sıyrılıp nasıl iş yapabilirsin diye düşünmeye başlıyorsun; oradan aklına bir şey geliyor, yani elli değişik yerde sergi yapamayacağını anlıyorsun. Yapabilirsin de, yapamayabilirsin de. O riski almak istemeyebilirsin.

M.H.: Çağdaş Sanat Müzesi'nin de o sırada yapılıyor olması...

V.K.: Bu bize büyük bir kolaylık getirdi.

M.H.: Bu konjonktürel bir şey miydi? Yani bienal düşünülerek mi yapılıyordu? O zaman, bir şekilde senin sorunlarına çözüm getirilmeye çalışıldı gibi de düşünebiliriz, eğer müze bienale yetiştirilme-ye çalışıldıysa...

V.K.: Tabii, başka ne yapacaklardı ki? Kim ne derse desin, o binayı ben seçtim, o çöken müze toplantılarından sonra bu işi ben hızlandırdım. Ben oraya benim bebeğim olarak bakıyorum. Artık değil tabii, çünkü mimar Gae Aulenti'nin yaptıklarından sonra orası başka bir yer oldu. Eskiden o binada 1989'da *Seretonin* sergisi olmasaydı bunların hiçbirisi olmazdı; yani benim için bu serüven *Seretonin*'le başlıyor.



M.H.: Onu amaçlamıştın.

V.K.: Tabii, üç yıl oldu neredeyse onun peşinde koşalı. Bir de inşaatın aynı zamanda sürmesi bizim için hem çok iyi, hem de çok kötü oldu. Enstalasyonun kendisini zorlaştırdı, ama bazı kadrolar, örneğin boyacılar, zaten orada vardı; yani adamları getirip “Şunu indir, bunu çıkar” diyebildik. Ama ilk kez denenen bir alanda, daha elektrik hatlarının döşenmediği bir alanda sergiyi kuruyorsun, 24 saat önce ampuller takılmaya başlanıyor.

M.H.: Danışma Kurulu’nun adı Teknik ve Danışma Kurulu olarak geçiyor. Bu insanlar nasıl çalışıyorlardı?

V.K.: Ben genel bir tasarımını yaptım işin, sonra onu masaya getirdim, bienalin Danışma Kurulu’na.

M.H.: Bunları Yönetim Kurulu mu seçmişti?

V.K.: Tabii. Bienal için doğru bir yöntem olmaya bilir.

M.H.: Kim seçmeliydi?

V.K.: Birtakım düşüncelerim var, onları şimdi söylemeyeyim, vakıfla ilgili değil zaten. Böyle bir faaliyetin başka şekillerde yürütülmesi gerekiyor.

M.H.: Vakıftan bağımsız olarak diyorsun yani. Böyle bir model var mı?

V.K.: Hayır, istediğin modeli kurabilirsin. Aslında en iyisi nedir biliyor musun; dışarıdan üç adam seçersin, bir de Türkiye’den, hem bu işi götürmek, hem koordinatörlüğü üstlenmek üzere. Bu adamlar oturup beyin fırtınası yaparlar yılda bir iki kere. Bunun üzerine bir hayal çıkar ortaya. Yine bu insanların üçü dördü, her biri, ortadaki materyalleri, sanatçıların dosyalarını bir araya getirir, bir ayıklama, düzenleme yapar. Belki onları seçerler, belki seçmezler, işi daha bir netleştirirler; ondan sonra koordinatöre iş verilir ve işi o götürür. Çok daha güzel bir yöntem olur. Ama bundan sonra bienali yapacak kurullarda mutlaka dışarıdan insanlar olması lazım. Bu insanların birkaç kere Türkiye’ye getirilmesi lazım. Büyük bir masraf değil zaten.

M.H.: Bunlar küratörler mi olur?



V.K.: Müze insanları, eleştirmenler... Hiç fark etmez. Değişik yerler, değişik coğrafyalar, değişik kimyaların bir araya gelmesi daha güzel bir yöntem. Benim Danışma Kurulu'ndan hiçbir şikâyetim olmadı, çünkü ben bir öneri getirdim, onlar önerimi kabul ettiler. Bir iki küçük düzeltme, toparlama dışında bana istediğimi yapma hakkını verdiler. Ama bu ideal yöntem değil.

M.H.: Küratör nedir? Türkiye'de ilk uygulama bu mu ve bunun ilk temsilcisi sen misin?

V.K.: Bilmiyorum, herhâlde temsilcilerinden biri benimdir. Bazı insanlar her şeyi çok çok ciddiye aldıkları için bu i i de çok ciddiye aldılar; yani küratör olunca sanki bir şey olunuyor, sanki bir yerden feyz alınıyor. Küratörlük ne olacak ki, hiç önemli bir şey değil. Benim yaptığım sergilerin Türkiye'de yapılan sergilerden bir farkı var. *Anı/Bellek I* de öyleydi, bu da. Tek farkı, ben küratörlük yapıyorum diyorum,   n k  herhangi bir grup sergisi a mıyoruz ya da sadece bir görsel birliktelikle, bir de üslup birlikteli iyle insanları yan yana koyup "  te oldu" demediğim için k rat r m diyorum.   n k  sergi yapmak, soru sormaktır. Hem soru soru-

yor, hem konu açıyor, hem düşünce alanı açıyor. Özellikle görsellikten uzak başka birliktelikleri arıyorum ya da pasla maları ya da d   manlıkları ya da aynı soruya değişik cevapları. Gayet kolay bir hikâye, değil mi? Ama tabii karma sergi, oluması gereken bir şey artık. Galeriler yılba ından önceki satışları için ufak resimler koyarlar ya, i te karma sergi odur. Onun dışında olamaz. Olunca da trajik oluyor, görüyoruz, arada bir böyle sergiler yapılıyor. Niye yapılıyor, ne teşhir ediliyor? Sadece teşhir.

M.H.: Sen Türkiye'de sergileri gören, sergi açan tek tük insanlardan birisin ve bu adları tanıyorsun, belli bir konumdasın. Bu ortamı anlatacak, aktaracak durumdasın. Küratörün görevlerinden biri de bu mu?

V.K.: Kesinlikle hayır. Pedagojik bir pozisyon seçmedim kendime. Bunlar kendi sorunlarım aslında. Belki de çok az insan anlayacaktır, d   şünecektir ya da bunun önemini kavrayacaktır, ama bu kadar az insan da yeter;   n k  gerisi yalan. Bilmediğin, görmediğin bir cemaat hakkında bir i  yapamazsın, cemaat için de bir i  yapamazsın, hatta onları eğitmek adına hiç yapamazsın.



M.H.: Türkiye’de bazı insanlar bir yere geliyorlar ve böyle bir eğilim gösteriyorlar mı, yani böyle bir saptama yapılabilir mi?

V.K.: Tabii, muhakkak halkın önünde ve ilerisinde ve üstünde, bir tarafında yani. Ama ne yanında, ne arkasında, ne içinde, ne de gerisinde hiçbir zaman olunmuyor. Bienale her gelenin işleri anlamasını beklemiyorsun. Hayat, her şey çok profesyonel. Sanat da bir sektör, o da başlı başına profesyonel bir iş, yazı yazmak da profesyonel bir iş. Genel bir avam tavidir ya: “Biz anlamadık!” Bunu hiç kabul etmiyorum. Ne ben anlatmak için buradayım, ne de siz anlamak için oradasınız. Anlamak istiyorsanız belli yolları takip edin. Sanki herkes her şeyi anlıyor da, işin karşısına geçince anlamıyor. Çok tuhaf değil mi? Aynı zamanda yapılan işler, oradaki işler anlamaya ve çözmeye çok da müsait işler, yani kapalı işler değil. Ne bileyim, soyut bir resim değil, otonom bir hikâye değil. Ucundan, bir köşesinden başlarsan ve bu zinciri takip edersen yavaş yavaş bir şeyler göreceksin, okuyabileceksin, çünkü okuma imkânı tanıyan işler hepsi de. Gülsün Karamustafa’nın işini al, insan “Bu ne, bu ne, bu ne?” diye bayağı işi çözebilir. “Niye tekerlekli?” der, “Niye biçimi böyle, bu

şekli daha önce nerede gördüm, acaba bu küfe mi, küfeyse niye metal, metalse bu süpermarket mi ya da başka bir şey mi?” diye sorar. O kadar basit ki bu hikâye.

M.H.: Metinler sanatçılar için ağırlık kazanmaya başladı. Yurt dışında çok var, buraya da bir şekilde gelmeye başladı.

V.K.: Bu yeni bir şey değil. Sanatın aynı zamanda düşünsel bir nesne olduğu, aynı zamanda bir bilgi statüsüne de sahip olduğu, iletişim nesnesi olduğu, düşünce nesnesi olduğu, filozofların bakıp düşündükleri bir nesne olduğu, sanatçının işini anlamlandırma mecburiyeti olduğu biliniyor. Sanatçının kendi adına ne yaptığını bilmesi ve zanaati ayırabilmesi gerekir. El becerisine dayalı öbür mesele arasındaki fark, Türkiye’de biraz problemli. Yani çok az insan neyi neden yaptığını bilip de onu uzun uzun açıklayabilir, kararlarını, tercihlerini açıklayabilir. Bir işin üzerinde bile yani. Çok az insan var bunu başarabilen.

M.H.: Sen bu sergiyi hazırlarken o insanlarla konuşuyorsun ve o insanların bir şekilde seni ikna etmesi gerekiyor mu?



V.K.: Hayır... Kimi zaman da evet. Aslında bu, işin niteliğine ikna olmayla ya da kendini ikna etmenle koşut bir süreç.

M.H.: Mesela *Anı/Bellek*'te diyelim, düşünsel şablon ön planda, sonra sanatçılar geliyor. Yani sen gidip şu sanatçıyla bir sergi açayım demiyor-sun da...

V.K.: Asla.

M.H.: Diğer galerilerde bu süregelen bir şey mi?

V.K.: Tabii. Başka yerlerde de çok kusursuz değil bu. Çok Türkiye'ye özel bir hikâye değil. Çok daha kalitelipleri de var ama bambaşka şeyleri düşünmeleri gerekiyor. Neyi ne şekilde pazarlayacak-sın? Başka dertleri var, mesela metin satıyorlar.

M.H.: Bu Batı'ya özgü bir şey mi?

V.K.: Valla bu işin doğusu batısı kalmamış.

M.H.: Kalmamış, ama bir şekilde sen Türkiye'ye geldikten sonra bazı şeyler çok belirgin; arada kalmışlık değil belki ama değişik bir konumdasın. Mesela Hindistan'da böyle sergiler açılıyor mu?

V.K.: Tabii canım! Sana bir örnek vereyim. Hindistan'ın çok iyi sanatçıları var, ortamları mükemmel, koleksiyonları çok iyi. Eleştirmenleri çok sağlam, İsrail öyle, Japonya fena değil. Batı diye bir kategori yok artık zaten. Belki aklımızda böyle bir kavram var, o da coğrafi bir konu.

M.H.: Alafrangacılık diye bir tavır, Türkiye'de belirli bir çevreden mi çıkıyor?

V.K.: Evet, sanat ortamında görmüyor musun? “Nereden geldi, tevellütü kaçtır?” meselelerini biliyorsun. Ama onlar nerede olduklarını biliyorlar. Onlar cahil.

M.H.: Peki, sen dedin ki “Hiç bellek yok, muhteşem bir şizofreni var”. İşte böyle bir tartışma ortamında, diyebilirler ki “Türkiye'yi, Osmanlı'yı bilmiyor, dışarıda edindiği birikimle burada ahkâm kesiyor”.

V.K.: Keserim tabii. Orada adam gibi eğitim gördüm. Kimsenin bir şey yapmadığı bir yerde konuşunca, iş yapınca ahkâm kesiliyor. Önemli bir şey değil. Son nefeslerini veriyorlar. Yani o cahiller grubuyla, bu gariban sanat sektörüyle –ki bu sektörün yüzde doksanı bayağı gariban,



düşünsel olarak, yani yaptıkları işin niteliği ve bulundukları yerler açısından– piyasadaki galerileriyle, yazarlarıyla bu böyle sürmeyecek; yani gidemez. Her yerde bilinir ki, bir birinci piyasa vardır, bir de ikinci piyasa vardır. Birinci piyasa ikinciye bulaşmaz, ikinci de birinciye. Ayrı galerileri vardır, ayrı sistemleri, ayrı ayrı izleyicisi vardır, ayrı yazarları, ayrı dergileri vardır. Yani benim hakkımda yazmasınlar, uğraşmasınlar. Herkes daha rahat eder. *Sanat Çevresi* dergisi mesela, tipik bir ikinci piyasa dergisidir. Klasik ikinci piyasadır o.

M.H.: Onlar da var olsunlar mı?

V.K.: Olsunlar, oldukları yerde kalsınlar. Ama bu bienal bir kopuştu.

M.H.: Bu bienal mi, her üçü de mi?

V.K.: Her üçü de tabii. Bunda bayağı bir sıçrama oldu. Birincisi ikincisi olmasaydı, bu da olmazdı. Bakıyorum her yerde bunu konuşuyorlar-mış; New York'tan, Frankfurt'tan haberler geldi. Tabii artık insanların Türkiye'ye bakışları da değişti. Buna Türkiye nasıl karşılık verecek, verecek mi? Ve herkes bu işten yararlanıyor.

Bir sürü insan geliyor. Birbirlerinin atölyelerini görüyorlar. Sergide olsun olmasın, tüm sanatçılar. Bunların hepsi sonuç verecek, tepki verecek.

M.H.: Böyle bir açılma olacak yani?

V.K.: Olacak, buna inanıyorum. Eğer bu sergiyi iki yıl önce yapmış olsaydık *DOCUMENTA*'nın yöneticileri buraya gelip burayı da gezeceklerdi.

M.H.: Mimar Steven Holl buraya gelmişti, o da söylüyor, Pozitif'in getirdiği cazcılar da bunu söylüyorlar. Böyle bir dolaşım başladı kesinlikle.

V.K.: Kesinlikle başladı.

M.H.: Dışarıdakilerin çok yoğunlaşmış ve tarihi olan söylemleri var, mesela geriye atıflar yapan, mizah tarafı olan postmodernizm gibi. Bizim için ne...

V.K.: Biz oyuz zaten. Artık onun nesnesini aramamız gerekmiyor.

M.H.: O zaman bizi daha şanslı bir konuma sokuyor mu?



V.K.: Kesinlikle. Tabii, modernizmin resmî ölümü Türkiye gibi yerleri çok kurtardı. İşte sonsuz, belleksiz. Artık iç-dış diye konuşmamak lazım.

M.H.: Seni bienaldeki konumuna getiren birikimin hakkında biraz ayrıntılı bilgi verelim.

V.K.: Biliyorsun, Robert Kolej... 1977'de Avrupa'ya gittim sırt çantasıyla, ilk kez ciddi bir şekilde müzelere gittim. Bütün günlerim, hemen hemen her gün, müzelerde geçti. Merak zaten vardı. Robert'in kütüphanesi de iyiydi hatırlarsın, evde de vardı. Ondan sonra merakım hep devam etti. Boğaziçi'nde iki sene tarih okudum. Sonra Amerika'da tarihe devam ettim, ama olmadı. Bir hocam vardı, ondan bir ders aldım: Klasik romanesk sanatı. Ahşap Meryem filan... Mükemmel bir hocaydı; bu kadar sıkıcı bir konuda, bu kadar mükemmel olunabilir. Alan değiştirdim, sanat tarihine geçtim. Lisans tabii. Çok mükemmel bir okul değildi, ama ben çok iyi bir öğrenciydim. Çok faaldim, galerinin asistanlığını yapıyordum. Bütün sergileri ben kuruyordum, indiriyordum; duvarın boyanması, hidroliftlerin üstüne çıkıp iş indirme. Çok iyi geçti yani. Bana özel dersler açtılar. North Carolina'daki Wake Forest College,

master ve doktora için New York Üniversitesi Institute of Fine Arts'a girdim ki o da bayağı bir olaydı, çünkü sanat tarihinin birinci okuluydu o zaman. Hâlâ da ilk beş arasındadır. *High and Low* sergisini yapan adam hocamdı, Kirk Varnedoe; Robert Rosenblum, Linda Nochlin ders aldığım insanlar. Metropolitan Museum of Art'ta biraz çalıştım. Sonra buraya doktora tezimi yazmaya geldim: 19. yüzyıl Osmanlı sanatı. Çok önemli bir konu aslında düşünsel olarak. İşler o kadar iyi değil ama. Sonra yavaş yavaş girmeye başladım. 1983'ten beri ilgileniyordum aslında. Buraya biraz daha fazla girdim, derken işte bugüne kadar geldi.

M.H.: Yani vakfa mesela kendin mi gittin?

V.K.: Onlar çağırdılar. Benim aklımın ucundan bile geçmiyordu.

M.H.: Sergiler düzenlemeye ne zaman başladın?

V.K.: Ciddi ciddi *Anı/Bellek* ile başladım doğrusu. Önceden bir projem vardı gelenek üzerine. Gelenek, neyin geleneği? Derken *Anı/Bellek* olarak somutlaştı. Sonra onu birkaç yere sundum, Taksim Sanat Galerisi oldu sonuçta.



M.H.: Bienalde çalışmalarını nasıl yürüttün? Yani teorik bir şablon oluşturduktan sonra ekibini nasıl oluşturdu?

V.K.: Ekip şöyle oldu. Ayşıl Mutver vardı, bienal yönetmen yardımcısı. Önce yer aradım. Yer çıktıktan sonra müze toplantıları başladı. Arkasından yazışmaya başladım. Yazışmalar, sonra seyahatler. São Paulo'ya konferansa çağrıldım. Daha önce Venedik'te Beral'in (Madra) gittiği bir konferans vardı. Oraya izleyici olarak gitmiştim.

M.H.: Bienaldeki sergilemelerde bir sıralama yapabilir misin?

V.K.: Benim beğendiğim sergiler mi? Romen, Bulgar, Fransız, Rus işleri özellikle bence çok çarpıcı. Avusturya sergisi mükemmel, Mariusz Kruk'un masası; yani genelde bir sergide bu kadar iyi işin olması bayağı şaşırtıcı. Beğenmediklerimi söyleyeyim; İtalya daha zayıf kaldı, İtalya'yla, İspanya'yla yazışmalarda da temasım zayıf oldu, yani çökmeler oldu.

M.H.: Yunanistan yoktu.

V.K.: Yunanistan'ı bilerek devre dışı bıraktım.

M.H.: Neden?

V.K.: Bu sefer Balkanlar'a açılalım diye, birincisi. İkincisi de her zaman Türkiye'nin el uzatmasından, Yunanistan'a iyi niyet fahişeliğinden bıktım artık. Ortak çok fazla bir şey de görmüyorum. Bu demek değildir ki başka sergide olmaz, ama bu sergi için olmazdı. İran'ı çok isterdim. Kuzey Afrika ya da başka bir yeri de. Fakat o sınırlamalarla olmuyor. Mesela Brezilya sergisi çöktü, bütçe nedeniyle. Hindistan'ı düşünüyordum, o da olmadı. Başka ülkeler de vardı, ama önerileri bayağı zayıftı bence. Onlar da olmadı.

M.H.: Sergi düzenleyicisi Mehmet Doğu'yu nasıl seçtin?

V.K.: Mehmet Doğu'yla karşılaşmamız ilginç oldu. Museum of Modern Art'ta (MoMA) çalışan bir arkadaşım vardı Matthew Armstrong diye; sınıf arkadaşıydık. Mehmet de MoMA'da çalışırken çok iyi arkadaşmış Matthew'yla. Bir gün Çubuklu 29'da, geçen yaz, bir adamla konuşuyoruz Mimar Can Aker aracılığıyla; İstanbul'a gelmiş, müzeden falan bahsettik. Derken "Benim bir arkadaşım var, Vasıf Kortun'la temasa geçmemi söylemişti, tanıyor musun?" dedi. "Konuşuyorsun ya"



dedim. Sonra Feshane'ye gittik, fotoğraflar çekildi. Haliç'te de çok çalışmak istiyor, Haliç ve İstanbul'la ilgili projeleri var. Mimarlık, müze meseleleri, son teknolojilerle ilişkiler ve yeni tür bir *public*'in bu konuda nasıl oluşturulduğuna dair fikirleri var. Bilirsin William Flusser'ı, "Artık ev kalmadı, pencerenin de anlamı kalmadı," diyen kişi; "çünkü antenler penceredir, iç-dış kalmadı". Sonunda onunla yazıştık, burs buldu, sonra da birlikte çalışmaya başladık.

M.H.: Onun sergi düzenlemesini nasıl değerlendiriyorsun?

V.K.: Mehmet'in asıl sergi düzenlemesi mükemmeldi, ama Aulenti geldi, sergiden üç hafta önce yerlerimizi değiştirdi. Asıl düzenleme çok güzeldi, sergiye uygundu, serginin aksayan yönü de şimdi budur. Çok güzel bir labirentimiz vardı. Ama Aulenti ilk sergisinde binasını sergilemekte çok kararlıydı, onun için bir "E-5" yardı orada. Üç tane koridor açtı, biz bunun üzerine sergiyi yeniden düzenlemek zorunda kaldık. Çok müthiş bir moral bozukluğu yarattı.

M.H.: Feshane'deki *Seretonin* fikri nereden çıktı?

V.K.: O Arhan'ların (Kayar) fikridir. Ben Arhan'la 1989'da Karaköy'de bir fotokopicide tanıştım. Renkli fotokopi yapıyordu, "Ne yapıyorsun?" diye merak edip sordum, öyle oldu.

M.H.: Bu çalışmalarını bu aralar nasıl yürütüyorsun? Bundan sonra ne yapacaksın? Bir sonraki bienali de ben yapayım diye düşünüyor musun?

V.K.: Hayır, çok yorucu. 96'da yapmayı isterim, ama 94'te hayır.

M.H.: Basındaki spekülasyonlarla ilgili ne diyeceksin?

V.K.: Kötü niyetli birkaç insanın, kendini meşhur etmeye çalışan beceriksiz birkaç gazetecinin çıkardıkları bir şey. Çıkarları zedeleniyor tabii, çünkü onun dümen suyunda yapmıyorsun, düşündürmek istiyorsun, düşündükleri zaman da bu insanlar devre dışı kalıyorlar, çünkü kendilerini değiştirmeleri gerekiyor.

M.H.: Yani sana düşmanlıktan mı, yoksa düşünsel düzeyi tutturamamaktan mı?

V.K.: Kesinlikle tutturamamaktan. Bir de bunun bir tek benimle ilgisi yok. Aydın Gün'e de saldır-



dılar, Oya Eczacıbaşı'na da saldırdılar. Normal, bunların işi yok. Bir de geleneksel kurumların, yani bazı kurumların devre dışı kalmasıyla da ilgili. Yani bienal özerk olduğunu ispatlayan bir faaliyet, özerk bir faaliyet olarak var olabiliyor.

— *Arredamento Dekorasyon*, sayı: 43, Aralık 1992.



3. Uluslararası İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapan Eczacıbaşı Sanat Müzesi (eski Feshane) binası





3. Uluslararası İstanbul Bienali mekânı (Eczacıbaşı Sanat Müzesi / eski Feshane)



ANI/BELLEK I

*Anı/Bellek*¹ sergilerinin oluşumuna dair ilk düşünceler, 1988 yazında, Stuttgart'tan Manheim'a doğru giden bir trende Türkiyeli bazı sanatçıların dosyalarını incelerken çıkmıştı. Stuttgart'ta, Almanya'nın dış kültür ilişkilerinden sorumlu olan kurumu Institut für Auslandsbeziehungen'i ziyaret etmiştim ama randevu bile vermemişlerdi. Sefer hâlinde düşünmeyle, seferî düşüncenin birbirini örttüğü anlar vardır, bu anlar özellikle de yakından tanımadığınız bir coğrafya üzerinden kendilerini ifade eder. Gündelik yaşantı ve gündelik nesnelerden ayrı, seferde, o dosyalarda somutlaşan bir varlığı da taşıyordum. Karşı karşıya gelinen başka bir ülkede, başka bir yolda, taşınan işlerin görüntülerine bakışın tuhaf şekilde değişime uğraması ve ciddi bir tarifiendirme sorunu... Bu katalogların, broşürlerin, diaporitflerin hangi etikle ve neden meşru olduklarını anlatma sorunu. Bu dolaşım, biraz sonra anlatacağım coğrafya sorununu ortaya çıkardı.

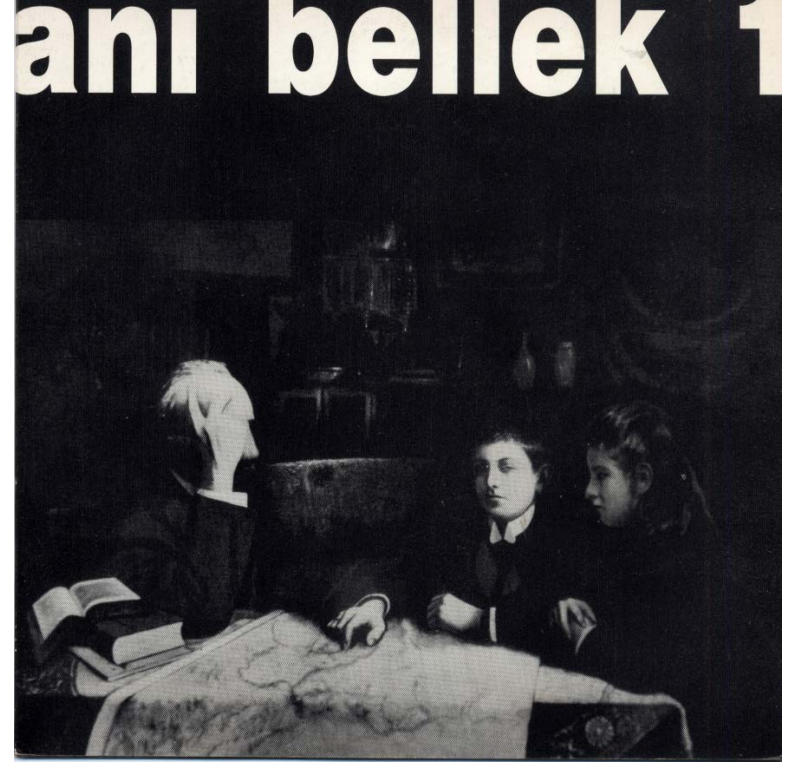
O zamandan beri düşüncelerimi ve yazılarımı seferde kurgulamaya başladım. Yazdıklarım sefe-

rin ritmine uymaya başladı. Bu, seferî olmakla ayrı bir önem kazanan nihai bir hedef uğruna çalışmak yerine, Paul Klee'nin *Werk als Weg* kavramını da çağrıştıran; yönünden değil, yolculuğundan mesul bir çalışma tarzının yeğlenmesiydi. Beni dosyaları sırtlanıp harçlığımla yollara düşüren saflık ile kendi kendime atadığım bu rolün ciddiyeti farklıydı. Sanatçıların Türkiye dışında da meşrulaşması ve kabul görmesi adına yaptığım bu faaliyet, buradaki sanatın tartışmalarının burada(n) açılmasını gerekli kılmaktaydı. Sorun da buydu, bu tarifler yapılmıyordu.

Coğrafya. Sergi broşürünün kapağına Abdülmecit Efendi'nin bilinmeyen, daha önce görülmemiş bir resminin fotoğrafı basıldı: Velihaht Ömer Faruk, kardeşi Dürrüşehvar Sultan ile coğrafya dersinde. Abdülmecit Efendi'nin edebiyatla yakından ilgilenmiş, kozmopolit bir ortamdan Türkleştirilen bir sanat ortamına geçişten hemen öncesinin sanatçısı olması, portrelerinde sezilen bireyselleşme ve 1914 kuşağı sanatçılarına desteği



bu serginin alt akıntılarıyla ilgiliydi. Ancak bu resimde tanık olduğumuz en önemli şey, Ömer Faruk'un coğrafya ilgisiydi. Bu tarz eğitim-öğrenci resimleri Avrupa çıkışıdır. Ancak bu resimde, J.L. Borges'in kartografi hikâyesini hatırlatırcasına, gelecekte kendi alanı olamayacak (hükümdar olma fırsatını bulsaydı da sahip olamayacağı) bir alan belirlenmiştir. Bu kez dünya, Matrakçı Nasuh'un resimlerinde görüldüğü gibi, "Sultan"ın kuşatıcı bakışına, yani hükümrân bir bakışa göre düzenlenmemiştir. Ömer Faruk haritada bir yere, bilimsel, rasyonel ve dünyevi bir şekilde parmak basar. O artık ne Michelangelo'da görüldüğü gibi, bünyesel faaliyetlerini henüz idrak etmemiş dingin bir Adem'e uzatılan, ilk gücü veren tanrının parmağı ne de iktidarın işaretidir. Ömer Faruk'un parmaklarının aciz bir tarzda kıvrılması, sadece göstermek adına haritanın üzerindeki anlık duruşu bundan dolayıdır. Hocası Ömer Faruk'u dinlerken, o başını dersten sanki bir anlığına kaldırmış, fotoğrafı çekiliyormuş gibi poz verir, ancak resmin merkezinde değildir. Karakterler Viktoryen bir iç mekânda boğulur ve aynı mekânı paylaşırlar. Ömer Faruk artık sadece bir öğrencidir; kendi bedeniyle anlamını ifade ettiği biçimde, sahip olduğu dünyanın hükümdarı değildir.



Anı/Bellek I sergi broşürünün kapağı

Almanya seyahatinin ardından bazı sınıflandırmalara başlamıştım: Türkiye resminde "uluslararası" ya da "gelenek kökenli" olmaya çalışan ve görünürde uzlaşmaz olduğu sanılan çoğu sanatçının ortak özelliği, işlerinin görsel montajlama üzerine kurulu olmasıydı. Gelenekçi ya da evrensel olduğu savunulan bu işler, görsel aktar-

ma ve çevirme yöntemiyle var oluyor ve aktarılan kaynakların yapısal ve düşünsel boyutları es geçiliyordu. Gelenek, gelenekselcilik ve evrenselcilik gibi, kavramın içi boşaltılana kadar yorulmuş, ama ardında anımsanmaya değer bir tartışma bırakmamış, genelgeçer, zaten aktarma olan bir şemsiye kavramdı.²

Gelenek sorunundan sosyal alanda bedenin tezahürüne uzandım. Sanıldığının aksine, Türkiye'deki sanatın sorunu ne insan figürünün temsiliinde ne de İslam'daki resim yasağındaydı. Sorun, bedenin sosyal alanda sunumundaki ayrışma ve algılanışındaydı. İnsana en yakın, en hazır şey olan beden, sosyal ve özel olanın çakıştığı ve çatıştığı bir yerdi ve İstanbul, farklı beden tarihlerine sahne olmuştu.³

Medenî hayatın önceliklerinden biri, bedeni taşıma, koruma ve gösterme biçimidir. Sosyal mekânla daha 19. yüzyılın son çeyreğinde tanışmış olan bir kentin içinde⁴ kent dokusu, oldukça yeni olmasına rağmen sürekli müdahaleye uğrar. Bunun sonucunda, artık unutulmuş "piyasa" sözcüğünün bile *piazza*, yani meydan kavramından gelmesi, kendi piyasasını daha kurmadan yitiren bir kent adına önemli bir noktadır.

Harem ile selamın salt düşüncede değil, fiziksel yapıda yer alması, mahremiyetin (haremin/evin) sokakta, örtüler içinde korunması bedenin tarihine işlenmiştir ve bedenin algılanışında belirleyicidir. Beden ile resimdeki beden kuşkusuz aynı şey değildir; resim, dünyanın aynası da değildir, ancak Türkiye'deki sanatta, bireyselleşmemiş kimliksiz figürlerin ısrarlı çoğunluğu ve bedenin yeniden sunum sorunu bu anlamda şaşırtıcı olmamalıdır. Yani figürler, bireyselleşmeden önce, genelgeçer insani bir dürtünün, ulvi bir duygunun ya da salt sınıfsal ve yöresel bir genel durumun sembolü olarak var olur.⁵

Sergideki sanatçılardan İpek Aksüğüdür Duben'in kişiliksizleşen kendi figürü, baştan kimliksiz olan figürlerle eşdeğer değildir. Çarşı ressamlarının şablon figürlerini yeniden dolaşıma sokarken, aykırı geleneklerin bir yüzeye montajlanmasına karşı ısrarla onların alanlarını ayırarak, işinin yüzeyini bilinçli bir edimle krize sokar. "Türk-İslam sentezi" denebilecek resimlere aykırı olan bu pozisyon, bedenin bu tarz kullanım içinde sunulması düpedüz bir anlamlandırma tarzıdır.

Normatif değer yargılarını bir kenara bırakıp beden alanına bakıldığında, semptomatik duruşlar



İpek Aksüğür Duben, *Register II* ve *Register III*, 1991

görülür. İpek Aksüğür Duben'in resminde tekrarlanan çıplak figür ve bu figürün kendisi olması, kendinden ayrılırken kendini taşıması bir rastlantı değildir; her ne denli tekrarlansa bile, o beden hâlâ kendini (de) taşımaya yeltenir ve ona herhangi bir bedenmiş gibi bakılamaz. Bu, Osman Hamdi'nin, kimi zaman resimlerinde kendisini tebdil-i kıyafet içinde kullanmasına benzer. Osman Hamdi'nin bir başka model bulmasının ya da bir başkasının fotoğrafını çekmesinin imkânsız olduğu iddia edilemez. Yani, önemli olan özellikle kendisini kullanması ve sorun et-



İpek Aksüğür Duben, *Register II*, 1991

mesidir. Mithat Şen'in Bizans-İstanbul bedenleri,⁶ Ömer Uluç'un tuvalin yüzeyinde kayan, minyatüre karşı koyan ve minyatürü hatırlatan bedenleri; Murat Sinkil'in 1988-1989 civarında yaptığı, Yeni Vahşiler (*Neue Wilden*) çizgisinde görülen, ancak Kibele'yi, ana(ç) tanrıçayı, kentli travestiye eklemleyerek bedenin cinsiyetini çaldığı resimleri bununla ilgilidir.

Beden, "gövde" ve "figür" adları altında kötüye kullanılmış, yanlış anlaşılmış, sebepsiz bir biçimde sergilere konu olmuştu.⁷ Bu sorunları ayrı bir alanda toparlamak gerekiyordu. Anıları silinmiş

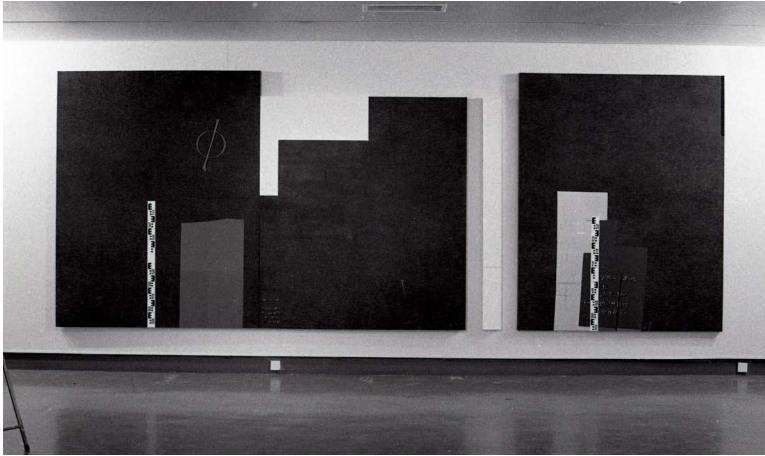
bir şekilde, yeni bir alfabeyle, kimi zaman arkeolojik kazıyla kendi geçmişine yollanmak zorunda bırakılan, resmî tarih yazımları içinde boğulan, alternatif tarihlerin içinden okuyamadığımız, şizofrenik bir yapılanması olan, coğrafi olarak arada kalmış ve konumsuzlaşmış kültürler arasındaydık. Türkiye'nin yanı sıra, onun yakınındaki ve Türkiye'de eskiden tebaasının yaşadığı Bulgaristan gibi resmî sosyalist devletlerde de benzer bir durum vardı. Bu, zoraki bir modernizmin belleğinin sıfır noktasından kurulması çabasının sonucuydu.⁸ Bir "kimlik" krizine tekabül edebilecek olan arada kalmışlık olgusu da, kurulan ve öğretilen resmî ve spekülâtif belleğe karşı bir direniş alanıydı.

Mahrem kültürlerden medeni kültüre hızla dönüştürülen yapılanmalar içinde başka diyarların da dillerini yaşarken bedeninin yeri, kişinin bedeni kendine/ortaya sunuşu (bedenin sunuluşu) sorunluydu, ama bu da anı/bellek sorununa eklenmişti. Aydınlanmanın beden üzerinde kurduğu ve giderek içselleştirdiği tahakküm, Türkiye'de resmî bir tahakkümle de örtüşmekteydi. Örneğin, Halil Akdeniz'in kullandığı semboller hangi belleklere yakındır? Bunlar, resmî ve meşru bir tarih bilgisiyle ilişkilidir. Cumhuriyetten önce bilinmeyen Anadolu uygarlıklarının,

kısa bir zaman içerisinde, öngörülen ideolojiler doğrultusunda yeni bir geçmiş yazımının has parçası hâline gelmesi⁹ ve bunu bireyin içselleştirmesi söz konusudur. Sıfır noktasından kurulan ve hazırdaki belleğini silmeye –ya da kendine göre yeniden yazmaya– kararlı olan Cumhuriyet projesi, aynı zamanda bir başka bellek kurmakla da meşguldü. Arkeoloji temelli bu bellek ise, Akdeniz'in resminde görüldüğü gibi, alternatif olarak "Anadolu uygarlıkları"nı öne çıkarıyordu. Akdeniz'in resimlerinin altyapısı yıpranmış bir yazıta benzer. Beyaz boş alanları ise bitmemişliği irdeler. Bu tuvaler aslen eski değildir, boyandıktan sonra zımparalanarak eskitilmişlerdir. Gerçekte, eksik alanları da yoktur, çünkü sadece beyaz boya ile o noktalar imgeden boşaltılmıştır. Sembol ve yazılar boyut ve yer değiştirerek yüze çıkar. Ama biz bu sembollerin ya da yazıların anlamını bilmeyiz. Onlar bize sadece ortaokul, lise ders kitaplarında gördüğümüz imgeleri hatırlatır. Yaşa(n)mışlık, gerçeklik yoktur. Proje tümüyle sunidir. Bu sunilik de resimde "arkeolojik ölçüm aletleri"yle, yani geçmişin "bilimsel" ölçme biçimiyle ikiye katlanır.

Bu işler, miyadını uzun zaman önce doldurmuş, Osmanlı'nın resmî "sanatı" olan mahrem

gelenekli minyatür resmini, bu kez Avrupa'ya özgü bir medya olan tuval çerçevesinde, yine arkeolojik kazıyla yeniden ortaya çıkaran Erol Akyavaş resminden hangi noktalarda ayırır? Mahrem gelenek derken kitaptan söz ediyorum. Marshall McLuhan, matbaanın icadına ilişkin, “Artık insanlar kendi başlarına ilham duyup kendi başlarına fesat çıkarabilecekler” diye yazıyor.¹⁰ Osmanlı Sarayı'nda matbaa geleneği olmasa da, sözel kültürden yazılı kültüre geçişten söz edemsek de, orada aslen tek hamili bir sistem, sembolik olarak da tek okuyucu vardı, o da hükümdardı. Buna ek olarak, kitap (dikdörtgen ya da kare) okuma ediminin biçimi üzerine düşünelim.



Halil Akdeniz, *Anadolu Uygarlıkları-Görsele Notlar*, 1991

Yani, ferman, ayakta ve hitap duruşunda; kitap ise, uygun boyutlardaysa, koltukta, kanepede, sabit bir ışık altında okunur; rahlede okunması durumundaysa metin ve görüntü daha da ikonlaştırılıp yüceltilir. Sergide İpek Aksüğüş Duben'in bu tarz bir bakışa uygun olarak asılmış olan resimlerine böyle bir mantık çerçevesinde bakılabilir; tavana yapıştırılıp abideleştirilerek ya da yere çok yakın, rahlede bir kitap okur gibi bakılması istenerek.

Dolayısıyla, gelenek yapısının hiç sorgulanmadan Avrupai gelenek üzerinden sahiplenilmesi -19. yüzyıl sonu şarkiyatçıların Osmanlı'ya “Geleneklerinize dönün” öğüdü de bununla ilişkiliydi- basit bir görselliğin ötesine uzanmıyor. Her ikisi de, yapısal olarak resmî ve “yüksek” gelenekleri olduğu gibi alırken, Akdeniz'in resimlerini Akyavaş'tan ayırıştıran özellik, Akdeniz'in bunun yapaylığını üstüne basa basa kullanması, Akyavaş'ın ise bu gelenekleri kendi resmi içinde korumaya alması. Korumadan şunu kastediyoruz: Örneğin İran ve Hindistan'da, yani geçmişten bugüne uzanan sanatsal gelenekteki belli bir sürekliliğin aksine, Türkiye'de minyatüre “geri dönülür” ve hâlihazırda ressamların özel tarihleri üzerinden aktarılır. Her iki sanatçı da, kaligrafi

ile soyutun Cumhuriyet resim tarihinde sık sık görülen çaresiz ve zoraki izdivacında olduğu gibi, şarkiyatçı, kafası karışık, malzemesi şaşmış işlere mesafelidir. Çünkü, “gâvur”un Kuzey Afrikalıdan aldığını tefsir etmekle “gelenek” sahiplenemezsiniz. Bir okuma biçiminden başka bir okuma biçimine geçişin yapısı göz önüne alınmadığında, sıradan montaj söz konusudur.

Selda Asal’ın resimleri, Akdeniz’in resimleriyle karşılaşır. Asal’ın resmini okuyamayız. Ama oradaki görüntünün derinlerinde kalan, üst üste gelen yazılar vardır. Bunlar sanki manastır defterlerinin üst üste geçerek katmanlaştırdığı, gittikçe yoğunlaşan bellekler gibidir. Ancak burada, yazıtsal yapının talep ettiği doygun bilgi geri çevrilir. Katmanlaştırma ısrarlı bireyselliğiyle, görüntüye bakan ikinci kişiye kendini açmaz, ama ona anıtsal bir bilgi de sunmaz. Zaman katları ve haritaları, okunamaz yıpranmışlıklarıyla arzusunu duyduğumuz, edinmek istediğimiz bilgeliğe karşı durur. Bunlar o kişinin kendi anıları olabilir, ama ona bir ikinci kişi paydaş olamaz.

Aksüğür Duben’in resimlerindeki bitmemiş, kendini aniden bozan bezemeler, Akdeniz’in resimlerindeki bitmemiş alanlardan farklıdır.



Selda Asal, *Palimpsests*, 1991

Aksüğür Duben, dekupe edilmiş çıplak gövdenin tekrarı üzerinden minyatürdeki normatif figür oluşumunu irdeler ve kenar süslerini de kavramsallaştırarak Türkiye resmi bağlamında kendi varlık hâlini tartışır.

Gülsün Karamustafa’nın sergideki işinde belleğin taşınması söz konusudur. Bu, kuryeliğin tarihini de hatırlatır. Çeşitli matbuatın yasaklandığı zamanlarda siyasi dokümanın nasıl ulaştırıldığına dair örnekler bakarsak; Cezayir Kurtuluş Savaşı’nda, mahallelere giriş çıkışta kadınlar örtüleri altında silahtan belgeye kadar çeşitli nesneleri, coğrafya değiştirmeye mahkûm edilmiş

insanların belleklerini ve tarihlerini yoğunlaştırarak üstlerine geçirirler.

Yersiz yurtsuzlaştırılan insan, kendinde ve şimdiki zamanda taşıdığı geçmişlerinin kuryesidir ve bu geçmişlerin toplamı, tarihçilerin yazdığı doküman anlatılarına tekabül etmez. Varoluşu on yılın, bir yüzyılın, bir binyılın çakıştığı bu anda, aynılaştırmanın hükmüne karşı bir savunmadır.



Görsel Karamustafa, *Kuryeler*, 1991

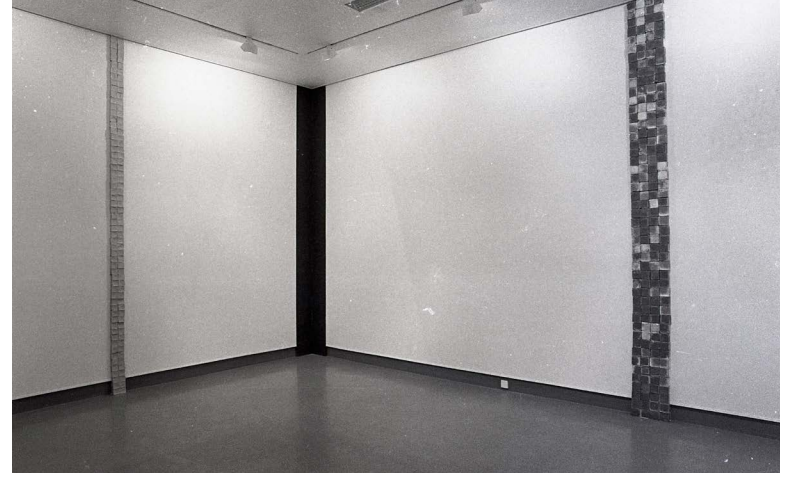
Bu savunma ise, geleceğe doğru, bir kuşak yoluyla yapılır. Narin ve savunmasız bir beden üzerine narin bir yelek giydirilir. Bu, hem kadının kültür taşıyıcılığını andırır hem de çocukken edinilmiş bir bilginin, çocuk yeleğinin içine bir muska gibi saklanıp yazılarak birinci çoğul şahısta anlatılmasıyla bu hikâyenin sürdürülmesi kaygısı söz konusudur. İzleyici, buradaki metinlerin, nesnelerin ve imgelerin bir parçasına sahip olsa da –Asal’ın okunaklılığı tümünden yok ederek unutma edimiyle geçmiş saklamasının aksine– bunların tümünü ele geçiremez, çünkü aslında bunun altında korumak için saklama kaygısı yatar.

Hüseyin B. Alptekin ile Michael Morris’in işi, ilk bakışta bellekten arındırılmış, görsel beklentiye rağbet etmeyen anlamlandırmayı geri çevirir. Tavana kadar uzanan iki farklı cins sabun sütunu arasında duran bir zımpara köşesi. Bu nesnelerin aralarındaki boşluk beyaz duvarlardır. Sıradan kullanım nesneleri kendi başlarına bir anı teşkil etmeyecek gibi durur ve isimleri telaffuz edildiğinde sadece anonim bir nesneyi ifade ederler: sabun, zımpara ve anısı olmayan beyaz duvar. Oysa anısız an, aslında unutmakla ilgilidir ve öncelikle, belleğin çevresine yerleştirilen temiz bir korunma kordonuyla karşılaşırız.

Karamustafa'nın işinde ise belleği sırtlanmanın aksine, suç ve günah ile acı ve kötülükten arınma, yani var olmayı sürdürebilmek için unutmaya ve unutmamanın imkânsızlığı söz konusudur. Kullanıldığında kendini de eksiltene tanıklık nesnesi sabun, ussal ve bedensel arınmanın imkânsızlığına işaret ederken, faşist Almanya'nın yaptığı Yahudi soykırımına da göndermede bulunur. Zımpara da her kullanılışında izlerle dolar. Bu nesnelerin ve enstalasyonun geçiciliği, bu işin parçası olan şimdiki zaman olgusuyla çakışır.

Bu sergi de “şimdiki zaman” ile ilgilidir.

— *Anı/Bellek I* Kataloğu (1993)



Hüseyin Bahri Alptekin ve M.D. Morris, S/Z, 1991



DİPNOTLAR

1. Bir seri olarak tasarlanan *Anı/Bellek*, Türkiye'deki ilk küratörlü sergi olma özelliğini taşır. İlki, 1991'de Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Akaretler 50 numaralı sıradaki düzenlenmiş ikinci serginin adına binanın kapı numarası eklenir. Proje taslağında yer alan *Anı/Bellek III* ise gerçekleştirilmemiştir.
2. Görsel montajlama ilkesi, aslında *ad hoc* bir zihniyetle ilişkilidir. Bu tarz bir gündelik kullanım ile sanatsal kullanım arasında bilgisel bir alan farkı var. Parodi gibi kendinden bilinçli tavırları saymazsak minyatür ve benzeri geleneklerin başka bir gelenek ya da sanat düzeni üzerine *ad hoc* montajlanması ciddi bir sorun. *Ad hoc* diyorum, çünkü montaj ilkesini Türkiye'de sanayinin bir dönemiyle bağlantılı olarak kullansam bile, henüz var olmayana ortaya çıkarmak ya da var olanı yeniden çevirerek yeni bir bilgi nesnesi kurmak yerine, uyumsuz alanların salt görsel bir tarzda zoraki eklenmesiyle (ekle[m]en]me değil) idare etme "geleneği" söz konusu. *Ad hoc* ile *kitsch* arasında nesneler bazında bir bağ kurmak yerine, tavır-tutum ve malzemeye yaklaşım doğrultusunda bir paydaşlık kurarsak, günümüz Türkiye sanatında belli işler düpedüz *kitsch* olarak tanımlanabilir. Çünkü *ad hoc* montajlama, *kitsch* bir tavır ve tutumun sonucudur ve *kitsch* "alt kültür" nesnelere havale edilemez ya da salt nesnenin statüsünde tartışılmaz (bkz. "Mekân Ruhu Olarak İstanbul" başlıklı yazı, 3. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 1992).
3. Örneğin, Nazmi Ziya'nın ve dönemin resimlerinde derinden derine hissedilen, yeni Cumhuriyet alanlarında insan bedeninin sunuluşu (bkz. *Taksim Meydanı* adlı resmi hakkında yazdığım yazı: "Taksim Meydanı Üzerine Notlar: Nazmi Ziya", *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1985).
4. Burada kastedilen, tarihî kentin alternatifi olarak ortaya çıkan ticari dokuyla birlikte, 19. yüzyıl ortasından

itibaren Galata ve Pera'da, anonim birey fikrinin giderek daha fazla oluşmasıdır. Öyle ki, bu yüzyılın sergilerinin büyük bir bölümü, bugün anladığımız anlamdaki kültür faaliyetleri orada gerçekleştirilmiştir. Alıcıları da, izleyicileri de, yazarları da oradadır. Bu yüzden Pera hâlâ hayalî bir nostaljinin, İstanbul'un bugünkü kalabalığına ait olmayan alanıdır. Pera aslen 6-7 Eylül olayları ile Türkleşir. İstanbul'u çok iyi tarif eden bir yazı için bkz. Doğan Kuban, "İstanbul Kültürünün Belirsizliği", *İstanbul*, sayı: 3, 1992, s. 16-23.

5. Bunun çeşitli örnekleri vardır: Nuri İyem'in oryantalist bir ideolojiyle ürettiği, zamanın etkisinden nasibini almamış, her seferinde aynı kadın olan, doğa ile eşleştirilmiş "Anadolu" kadını tiplmesi; Neşet Günal'ın bir dönem işlediği, Léger'nin "robot"izmine kırsal "sosyal içerik" yüklediği köylüleri; Mustafa Ata'nın kendi ifadesini bulamamış, türetilmiş, dekoratif figürleri...
6. Mithat Şen'in bu konuda araştırılmasıyla ilgili olarak, bkz. Ahmet Soysal, "Mithat Şen", *Tem Sanat Galerisi Beşinci Yıl Sergisi Kataloğu*, İstanbul, 1990 ve Vasıf Kortun, *Mithat Şen*, İstanbul: Galeri Nev Yayınları, 1991.
7. 1980'lerin ortasından sonuna kadar, "yeni dışavurumculuk" bağlamında İstanbul'da bir dizi "figür" sergisi gerçekleştirilmişti.
8. "Hızlandırılmış, zoraki T.C. modernizmi aslen bir kimlik krizi sonucu kurulmamıştır, kuruluşunun da böylesi bir ihtiyaca tekabül ettiği söylenemez, hatta onu karşılamaz. Sosyalist devlet sisteminde olduğu gibi, bir simülasyon sistemi üzerinde varlığını sürdürür: 'Sembolik olarak güçlü, ekonomik olarak zayıf bir düzen.' Kültürel belleği olmayan bu mimari modernizm farklı bir sosyal oluşuma da tekabül eder. Memurun prestijli kimliği, maddi gelir ile ilintisi olmayan, ancak en az onun kadar sübjektif değer sistemi, temiz aile makineleri..." (Bu bölüm,



Hüseyin Bahri Alptekin ile birlikte yazmakta olduğumuz bir makaleden alıntıdır.)

9. Arkeoloji ve simülasyon konusunda Jean Baudrillard, geçmişin simülasyonundan, bunun tarih yazımındaki yerinden ve arkeolojinin sapkınlığından bahseder (*Simulations*, Semiotexte, New York, 1983). Burada önemli olan, merkezkaç ideolojinin Anadolu uygarlıklarını değerlendirmesi ve bağlanması gereken uygarlık simgelerini dikte ettirmesidir. Ankara'nın simgesinin Hitit güneşi olması da bu bağlamda anlaşılabilir.

10. Marshall McLuhan ve Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, San Francisco: Hardwired, 1967.



ANI/BELLEK SERGİSİNİN ARDINDAN: BELLEK-ANI-KİMLİK VE SANATÇI

SANAT: BİR TÜR BİLGİ ALANI

Geçen ay İstanbul Belediyesi Taksim Sanat Galerisi'nde açılan *Anı/Bellek I* adlı sergi sanatçı-bellek ilişkisini gündeme getiriyordu. Bu sergiyi düzenleyen Vasıf Kortun'a sergiyi düzenleme amacını, sergiye katılan sanatçıları seçiş nedenleri ve ölçütlerini sorduk. Sosyolog Ali Akay serginin bir genel değerlendirmesini yaptı. Sergiye ortak bir çalışma ile katılan farklı ülkelerden iki sanatçı Michael Morris ile Hüseyin B. Alptekin ise işlerini anlattılar.

Hami Çağdaş: Sayın Vasıf Kortun, önce bu seçimin nedenlerini sorayım. Neden *Anı/Bellek*'i seçtiniz sergiyi düzenlerken? Bu kavramda sizi çeken ne oldu?

Vasıf Kortun: Buranın geçişleri, yarıkları, ara alanları, sürekli hafıza silinmeleri. Tepeden indirilen hafıza silinmeleri... Bu silinmeleri içselleştirmemiz. Dil değiştirmemiz. En uzun hafızaya sahip olması gereken bir yerde yaşarken hem de.

Bu paradokstan girmek istedim. Konuyu önce gelenek olarak düşündüm. Ama artık anlamsız bir laf hâline geldi. Gelenek diye bir sergi yap-sam çok yorgun bir kavramla işe başlayacaktım. Ardından geleneğin en belirgin hangi alanda tezahür edeceğini düşündüm. Gövde meselesi çıktı, buradan da sosyal alanda bedeninin tezahürü. Bunu salt temsilî figürden ayırıyorum. Yani bireye en yakın şey olan beden ve bedeninin kullanımı sosyal olanla mahrem olanın çakıştığı ve çatıştığı alan olduğu kadar, burası, farklı beden tarihlerine de sahne olmuştu. Böyle bir sergi kurgulamayı düşünürken bir yıl kadar önce Urart galerisinde *Gövdeler* diye bir sergi yapıldı. Adı dışında hiçbir toparlayıcı, düşünsel yönü yoktu, ama adı da kullanılmış oldu.

H.Ç.: *Anı/Bellek*, “geleneksel” kavramından daha çağrışımlı, daha içerikli belki de?

V.K.: Konuya çok yakın bir alandan, sorunu geleneksellik/evrensellik diye açmadan, biraz da



daraltarak bir sergi kapsamında tartışmayı düşündüm. Gelenekten önce gelen, geleneğin oluşumuna konu olacak anı/bellek olgusuydu çünkü. Hele hele burada anı/belleğin çok önemli bir yeri var. Kat kat tarih, arkeoloji, kültür ve yaşantının üzerine konumlanmışız. Özellikle de bu kent. İstanbul apayrı yapılanmaların ev sahibi. Boğaziçi içen ve içeren, yok eden ve saklayan bir tünel. Doğu ile batıyı ayırırken kuzey ile güneyi de kesiyor. Boğaz bir “ara” ve “eşik” olarak İstanbul’un metaforu.

H.Ç.: Bir başka boyutta da Türkiye Cumhuriyeti’yle birlikte oluşturulan resmî ve meşrulaştırılmış belgeler ve tarihler. Geçmişe ve dolayısıyla bugüne nasıl bakılacağı konusunda önerilerin varlığı söz konusuydu. Tabii bu alan gittikçe zorlanıyor. Bir de kişinin kendi belleğine bakışı var, hem yatay olarak hem dikey manada. Bunlar nasıl çakışmaktadır?

V.K.: Bir başka sıkıntım da Türkiye’de yapılan sergilerin bakışlara ve kavramlara göre düzenlenmemesi, sorular sorup önermelere açık olmamasıydı.

H.Ç.: Bir tema etrafında düzenlenmiş ilk sergi bu. Düşünsel, kavramsal alanda ilk. Benim

açımdan böyle bir gündeme getirilmesi ilginçti. Nasıl oldu?

V.K.: Grup sergisi deyince bir sürü işin yan yana asıldığı garip bir şey akla geliyor. Bu da bana anlamsız geliyor. Grup sergilerinin etrafında üretilen işler iyi de olsa hep gümbürtüye gidiyor. Türkiye’de üretilen sanat kendi tarihini yazamıyor. Bu nedenle satış hedeflemeyen, promosyona dayanmayan düşünsel bir sergi açmak istedim. Sergideki işler görsel ya da duyumsal bir birlikte-lik uğruna bir arada gösterilmiyor, gelişigüzel bir şekilde bir arada değiller. Bu sergi ve takip edecek sergilerde kendi değer yargı ve beğenilerimi değil, farklı pozisyonların birbirlerine karşı ve yan yana ortaya çıkarılmasını düşündüm. Söz konusu olan bir söylem alanı oluşturmaya çalışmak.

H.Ç.: *Anı/Bellek* dediğiniz anda seçiminiz belli oldu. Sergiyi nasıl düzenlediniz? İşleri nasıl ısmarladınız? Katılacak olanları nasıl seçtiniz?

V.K.: Bu uzun bir süreç. Bir kişi hariç bu sergideki sanatçıları, farklı pozisyonların irdelenmesini düşünerek baştan belirlemiştim. O ad değişti. Değişmesi sergiyi yıpratmadı. Umduğum işi buraya gelemeyecekti, gelseydi belleğini yitirmiş



olacaktı; çünkü yurt dışında yapılmıştı, bu nedenle de uzaktan, buraya anı olarak bakan bir işti. İstanbul'a geldiği zaman içi boşalacaktı, dolayısıyla değişti. Konuyu verdim. Ama verdiğim isimler baştan beri bu konuyla değişik şekillerde uğraşmış, ya buna cevap verecek olan ya da işlerinde bunun izleri olan insanlardı. İşler aramızdaki konuşma, anlaşma sürecinde çıktı.

H.Ç.: Bu sergiyi sürdüreceksiniz? Başka temalara doğru genişlemeyi düşünüyor musunuz yoksa?

V.K.: Sürdüreceğim. Türkiyeli yazarlar, felsefeciler, tarihçiler ve bunun gibi insanlar artık "plastik sanatlar" denen o kenarda ve kendine has, sanki düşünselliği olmayan alanda konuşmaya başlasınlar diye. Sanat bir tür bilgi alanı aynı zamanda. Sanatçının da bu karşılaşmaya düşünce üretimi için ihtiyacı var. Şimdiye dek süregelen eleştirmen, sanatçı, galerici mekanizması olağanüstü sınırlı. Benim yaptığım ise bir tür müdahale, "yıkmadan bozmak". Başka temaları irdeleyecek olan sergi planlarım da var ama.

H.Ç.: Peki, bu serginin sanatçılar ile sanat ortamı dışındaki insanlar arasında amaçladığınız gelgiti sağlayacağına inanıyor musunuz?

V.K.: Bu zaten başladı. Türkiye hızla devinen zinde bir yer. Düşünsel olarak çok zinde. Bu bir. İkincisi, sanat ortamı dışında ama bu coğrafya içinde, alternatif düşünce üreten, bu coğrafyanın ince tadlarına varan insanlar var.

Serginin yakında yayımlanacak olan kataloğu da sanat ortamının klasik yapısının dışından insanların yazılarından oluşacak; Deniz Şengel, Ali Akay, Orhan Pamuk gibi. Söylemin genişlemesini, bir tartışma ortamının oluşmasını istiyorum. Bir tıkanıklık var. O da düşünsel olanın geri plana çekilmesi ya da salt görsel olanın, yüzeyde olanın hükümranlığı.

H.Ç.: Sizce sanatçı, bir şeyi somutlaştıran insan mı? Yani *Anı/Bellek* derken sanatçıya bir işlev mi yükleniyor?

V.K.: *Anı/Bellek* sadece araştırılan bir alan olduğu için var oldu. Bir yolu, bir çizgiyi tarif etmiyorum o anlamda. Örneğin, H. Alptekin ve M. Morris'in işi, bir bakışa göre ne anı ne de belleği olabilir. Sergi inince korkunç bir şey çıktı ortaya. Sabunların izi kaldı duvarda. Çıkaramadık. Mecburen boyandı, bu kez de duvarın rengi değişti ve gene izi kaldı. Diğer işler, ki bu kavramlara daha yük-



leniyorlardı, mekânda fiziksel iz bırakmadı. Temizleme derdi bir yana, karşıtlıkları oluşturanlar böylesi anlar. Yok, işlev söz konusu değil. Pedagojik bir tarzda şu şöyle yapılsın demiyorum, ama üretimi kaale almak gerekiyor. İşte aslolan bu. Küratörün (sergi tasarımcısı) de vazifesi o bir anlamda. Hem bir vizyonu olması lazım. Hem de yapılanı bir araya getirip yeniden anlamlandırarak göstermesi, hatırlatması. İşlerin yüzeyine, düzeyine, yanındaki işlerle nasıl konuştuğuna, toplu olarak verdiği fikirlere.

H.Ç.: Çağdaş sanat ortamı hakkındaki düşüncelerinizi sorsam...

V.K.: Burası olağanüstü münbit bir yer aslında. Bu zinde alanın ifade araçları bulunacak elbette. Bunlar apayrı araçlar olabilir. Hem medyatik hem de medya bağlantılı olmayan. Bir avantaj geleneğin ve sürekliliğin ağırlığı altında ezilmiyor olmamız. Ama eğitim için iyimser değilim. Eğitim mi kirletim mi? Bir şeylerde değil suç, kurumların ataletinde ve bunun genelde içselleştirilmesinde. Bunun acilen değişmesi gerekiyor.

— *Hürriyet Gösteri*, sayı: 135, Şubat 1992.



(§)İMGELER DÜNYAŞINDA BİR GEZİ

16 NİSAN-16 HAZİRAN 1992 TARİHLERİNDE ANKARA ANFA ALTINPARK FUAR MERKEZİ'NDE *POPÜLER MİTLER VE GRAFİK (S)İMGE DOLAŞIMI* SERGİSİNİ DÜZENLEYEN GRUP GRİP-İN ÜYELERİYLE YAPILMIŞ BİR SÖYLEŞİDİR.

Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü'nden bir grup tarafından 1991 baharında başlanan *Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı* adlı projenin ilk sunuşu 16 Nisan-16 Haziran 1992 tarihlerinde Ankara ANFA Altınpark Fuar Merkezi'nde gerçekleştirildi. Çalışmanın uygulamalı bölümünün illüstrasyonunu oluşturan sergide yaklaşık 130 metrekarelik boyalı alan kaplayan on beş parça iş, aşağıdaki ürünlerin imajlarının sunuşuydu: Gripin, Nacet Jiletleri (üç versiyon), Çamlıca gazozu, Mabel sakızları (iki versiyon), İkra havyarı, Kozmos sigarası, Chiclets, Golden sakızı, Biç, Petrol Ofisi, Gima, Lido kürdanları.

Plastik uygulamanın kuramsal olarak çıkış noktası sergi davetiyesinde kısaca özetlenmişti:

“Mitler grafik imajlarla görsel olarak varlıklarını kurup sürdürürler. Kendine grafik bir vizyon kuran bazı imajlarsa yeni (popüler) mitler oluştururlar. Mitlerin imajlara, imajların mitlere dönüşümünde kültürel, sosyolojik, ekonomik, ekolojik ve semantik bakımdan çokyönlü bir ilişki söz konusudur. Mitleşen (grafik) imaj ve vizyonlar toplumlar ve kültürler arası bir dolaşıma da girerler. Neredeyse anonimleşerek kuşaklar arası yol alıp, hayat kazanan bu grafik/mit dolaşımı içinde kendilerine yerel ve evrensel bağlamlar kuran (s)imgeler dünyasında her gün birçok kez yaşarız; Deja-vu.”

Kendilerini Grup Grip-in olarak adlandıran kuramsal ve uygulamalı bu ekip çalışmasının sorumluları çalışmanın öncesi, esnası ve sonrası hakkında tartıştılar...

Hüseyin Bahri Alptekin: 1990 yılında MoMA, New York'ta düzenlenen *High&Low: Modern Art and Popular Culture* ile 1991'de Beaubourg, Paris'te düzenlenen *Art et Pub* sergilerinde tartışılanların





Popüler Mitler ve Grafik (S)imgе Dolaşıımı (ANFA Altınpark Fuar Merkezi, Ankara, 1992) sergisinden

oldukça tematik ve yüzeysel bir pop tarihçesi dokümanları olduklarını düşünüyoruz. Oysa Grup Grip-in, bu çalışmayla söz konusu iki sergi ertesi tartışmalardan yola çıkarak, spesifik sorunlar üzerinde çokperspektifli bir bakışla bazı saptamaları yeniden gözden geçirmek istedi. Yerel ve evrensel arasındaki ilişki ve etkileşimleri de göz önünde bulundurarak bu saptamalara paralel birtakım imajlar seçip, kendi problemini illüstre ederek düşünmeye çalıştı.

Vasıf Kortun: Burada söz konusu olan *High&Low*'da olduğu gibi, ürünlerin yan yana gelip maddi bir koleksiyon oluşturması değil. Belki de bu sergi, *High&Low* olmadan da var olacaktı... Bu yüzden, bize işin sürecinden bahseder misiniz?

H.B.A.: *High&Low* ve *Art et Pub* bu çalışmanın nedeni olmaktan çok, bizim de farkında olduğumuz konuları tartışmamızı sağlayan hareket noktaları oldu.

Ali Cindoruk: Sonuçta arşivlenen bir şey kurumsallaşılıyor. *High&Low* ve *Art et Pub*'ün müzede sergilenmesi de buna bir örnek değil mi?

H.B.A.: Aslında yapılan, tartışılanları kurumsal bir jargona oturtmaktı. Her şeye rağmen, söz

konusu olan aynı zamanda bir kendine mal etme mekanizmasıydı. *Art et Pub*'de güncel olanın, gündelik olanın sanatla kesişmesi ele alınmıştı. İkili bir işleyiş ve dolaşım söz konusu burada; reklam olan şeylerin sanatın kullanım alanına da girdiğini görüyoruz. Dolaşım, reklamın sanattan çıkması kadar sanatın da reklamı konu edinmesi ve kullanmasıyla ilgili. Bunlar zaten sürekli tartışılan konulardı.

Eray Makal: Gündelik hayatın sanata girme-sinde reklamın farklı bir etkileşimi var. Bunun var olması da tasarım ve stillerin üzerimizde nesneleşmesiyle, onları taşımamızla, sanatın nesnelerinin (s)imgelere dönüşmesiyle oluşuyor. Öte yandan, bir başka saptama da *sign pollution*. Evden kente kadar yaşanan tüm ölçeklerde *sign*'ın yoğun biçimde var olmasına karşın, bir de bunların azlığından, çoraklığından, baskın, hegemonyacı ve çok tekrarlanabilir kişiliğinden de söz edebilir, buna da "*sign azlığı-pollution*"ı" diyebiliriz. "Cola, Fanta, Sprite" üçlüsü ya da "Marlboro" ve "Camel" buna en iyi örnekleri oluşturmakta. Marlboro'nun ya da Camel'in tüm medyatik araçları kullanarak yarattıkları macera mitinin oldukça yapay, sık ve empoze olduğunu görüyoruz. Nicelik zenginliği ve imaj çeşitliliği



olmayan, sürekli tekrarlanan ve zorlayıcı bir imge dünyası kuran bu nesnelerle beraber yaşamaya başlayınca, tuhaf bir nostalji geliştiriyoruz. Bazen evrensel imajların sığılığında ve azlığından kaçıp, yerel imajların fark edilmeyen, basit ama zengin imgelem dünyalarına sığınmaya başlıyoruz. Mabel sakızlarının Arap kızı bizi Doğu egzotizminden tutun da, savaş öncesi Hollywood filmlerine kadar sürükler. Yalnız üzerindeki figürle değil, adıyla, renkleri ve süslemeleriyle de...

A.C.: Yerel bağlamda, insan ölçeğindeki “işaret”ler reel boyutlarının küçüklüğüne karşın kendilerini yineleyerek çoğalıp, sokağa hâkim olurlar... Bina ölçeğinde ise “işaret”ler sayıca azalıp, boyut olarak büyürken kuşbakışı vizyonda şehre egemen olurlar. Bir üst kanalda telematik füzyona kapılan (s)imgeler başka coğrafyalara, evrensele taşınırlar.

H.B.A.: Bütün bu egemen imaj bombardımanı şebekesi arasında herhangi bir kontrol/müdahale, canlandırma mekanizmasından geçmeden kendi kendilerini idame ettirip yaşatan ya da bizim onları tuhaf bir şekilde yaşattığımız marjinal (s)imgeler vardır. Hem onlar kendilerini kuşaklar boyu yetiştirir, hem de biz onları çeşitleyerek yaşatıp dolaşımında kalmalarını sağlarız.

V.K.: Seçilen örneklerin müelliflerinin olmadığını ya da zaman içinde ortadan kalktığını görüyoruz. Hâlbuki *High and Low*’daki örnekler müellifleriyle (kimlik kartı oluşturarak) anılıyordu (Rodçenko, Delaunay, Cassandre). Kapak düzeni Rodçenko’dan ödünç alınıp *High and Low*’un kapağına girdiği zaman, hem Rodçenko’yu çağırıyor (Rodçenko’nun yeniden sunumu), hem de MoMA kataloğunun kapağı olarak yeni bir kimlik, ayrı bir konum kazanıyor. Burada söz konusu olan, zaten sanattan çıkmış bir şeyi, yani *low art*’ı yeniden sanata mal etme gibi bir durumdu. Oysa Grup Grip-in işi müellife dayanmıyordu, işin bireysel bir müellifi yoktu, değil mi?

Erhan Muratoğlu: Elbette bunların çıkışında bir müellifleri var. Müellifleri çıkış noktası olarak sanat alanı dışında kaldığından, temsil ettikleri ürünlerin yanında anılmıyorlar. (Lolipop ne glikozu, ne de şeker fabrikasını temsil eder.) Müellifi ortadan kalkmış, kaybolmuş imajları tekrar yaparken bu grup ne kendini müellif olarak gördü, ne de bu imajlara dışarıdan bakanlar bir müellif arama hissine kapıldılar.

H.B.A.: Zaten Grup Grip-in’in kendini ürün olarak sergileme sürecinde, en azından plastik



gerçekleştirme sırasında ekip içinde kimin neye ne derecede katıldığını (dışarıdan baktığımızda) bilemiyoruz. Müellifinden kurtulup zaman içinde anonimleşerek süzülüp gelen seçilmiş ve anlamlandırılarak yeniden başka bir bağlamda ([s]imge dolaşımını anlatmak için) tekrar dolaşıma alınmış örneğin, yine bir müellifi yok. Birkaç kişinin birlikte boyayıp ürettiği imaj (yeniden) çoğul katılımı, ekip çalışmasıyla kop- yalanmışken bile tek bir aktarıcısının olmadığı anonim bir sonuca (*execution*) ulaşıyor. Kendine zaman içinde kuşaklar boyu anonimleşerek yer edinen bir mitik imajı ele alan, nesne edinen bu çalışmanın kavramsal boyutu, kendini de aynı yoldan gerçekleyerek nesne edinerek ele aldığı, kendine sorun edindiği bir saptamanın aynı zamanda kuramsal illüstrasyonunu da plastik bağlılık (*fidelity*) kadar kavramsal bir tutarlılıkla kurmakta. Yani hareket noktası kavramsal bir tespiti dayanan konumuz aynı zamanda kendini de açıklamak zorunda olduğundan hem kendini gerçekleştirme hem de bu gerçekleştirme sırasında problematiğini ortaya koyma aşamasına koşut olarak kendi kendini de bilinçli bir şekilde anonimleştiriyor.

V.K.: Peki *mythos* bu mu?

H.B.A.: Hayır. Söz konusu olan, çalışanlar arasındaki ya da plastik gerçekleştirme aşamasında yaşanan anonimleştirme sürecinin kendisi değil bu *mythos*. Bu sadece işin, ekibin öznel, iç *mythos*'u. Söz konusu olan mitlerin imajlara, giderek de imajların mitlere dönüştüğü bir grafik evren; *mythos*'un (s)imgelerle kurulduğu, (s)imgelerin mitleştiği alan: Kozmos.

E. Makal: Medyatik dolaşım içinde aşırı reklam ve yoğun kampanyalarla desteklenip ortaya atılmadıklarından elbette Nacet'in timsahının Lacoste'unkinden bir farkı var.

V.K.: Bu çalışmanın *pop art*'tan ne gibi bir farkı var?

H.B.A.: Hiçbir farkı yok. Zaten böyle bir fark ve ayrıcalık arama çabasında da değil bu çalışma. Bu çalışmanın pop ile ortak kaygısı, benzer çıkış noktası gündelik olandan hareket etmesi; ulaşılır, yanı başınızda olanı çekip çıkarıp şaşırtıcı biçimde yeniden gündeme sokması. Bu kocaman imajlara "A, hayret!" dediğimiz an o hayret ettiğimiz şeylerin tuhaf bir şekilde bildik öteberiler olduğunu biliyoruz. Popta da böyleydi ama pop-takiler gerçekten star öteberileriydi. Hem de evrensel. Üstelik o öteberiler nesne olarak da





Aleksandr Rodçenko, Boris Arvatov'un *On Mayakovsky* kitabı için kapak tasarımı, 1923



High&Low: Modern Art and Popular Culture sergi kataloğunun kapağı, Museum of Modern Art (MoMA), New York, 1990



Grup Grip-in sergi posteri, 1992

aktarılmıştı. Burada ise nesnenin dilinin, semantiğinin, daha doğrusu dilsel imajının ve semantik illüstrasyonunun aktarıldığını görüyoruz. Bir de şu var, dolaylı olarak çağrışımsal bir yapıyla ortadalar. İlla da her kesimden herkes en azından işlevsel ve tecimsel olarak bazı seçilmiş imajları bilmiyor olabilir ama gene de tanıdık bu imajlar. Bir de söz konusu öteberi bir şişe ya da bir paketse onlar burada ne bir şişe ne de bir paket. Onlar burada o nesnelerin yüzlerindeki imajlar olarak kendilerini tanımlarlar: Bu çalışma sonucunda ortaya çıkan, popun nesnesi değil popun illüstrasyonu ya da popu nesne olarak alıp popun illüstre ettiği nesnenin imajının, yüzünün, yüzündeki imajın mitolojisi bir bakıma. Etiket popu veya pul popu desek...

E. Makal: Warhol'un Brillo kutularına, Cola şişelerine, Campbell konservelerine baktığımızda, yaptığı işlerin nesneden soyutlanarak yalnızca onların imajlarıyla oluşturulmadıklarını, tüm o işlerdeki kurgularda nesnelerin tümüyle üç boyutlu olarak yer aldığını görüyoruz. Hâlbuki *Popüler Mitler* sergisindeki işlere baktığımızda reel anlamda nesneyi belirten, nesneyi anlatan bir vizyondan çok, nesne üzerinde oluşan başka bir varlık alanından, imajın sunumundan bahsedebiliriz. İkra havyar kutusunun, Lido

kürdanlarının ya da Çamlıca gazozunun üç boyutlu olarak aktarılmaması, yalnızca bu nesneler üzerinde var olan imajlara yoğunlaşma, kendi başlarına imaj olarak geldikleri kaynaktan bağımsızlaşıp başka bir plastik alanı ürün olarak yenden kurmalarıdır.

V.K.: Örnekler nasıl seçildi?

H.B.A.: Örnekler tartışmalar sırasında kendi kendilerini ortaya çıkardılar. Kazanın, tesadüfen yeri olduğu kadar bir uzgörü ve vizyon tutarlılığı da söz konusu.

E. Muratoğlu: İmajların bazıları herkese tanıdık geliyor, bazıları ise gelmiyor.

H.B.A.: O sıralar şu Doğu Avrupa pazarları furyasının başlangıcıydı. Ortalıkta Sovyet fütürizmini simgeleyen, yukarıları, gökleri imleyen Kozmos (Kocmoc) sigaraları dolaşıyordu. İlginçtir, Doğu blokunun en kaliteli sigaraları burada yerlerde sürünüyordu. Zaten bir ara seçtiğimiz imajlara aramızda “marjinal imajlar” demeye başlamıştık. Bundan şunu anlıyorduk; hem terimsel hem de medyatik anlamda tanımlanamadıkları hâlde kendilerini zaman dışı sürdürüp, başka türden bir



dolaşım yaratıp ya da bir damardan genel dolaşım ağına, şebekesine girip kendilerini idame ettiren imajlar, mitler. Ne bir talebin, ne bir ihtiyacın, ne de bir gerekliliğin karşılığıydı bu örnekler. Hem ekonomik hem de sosyolojik anlamda marjinal kavramına uygun düşüyorlardı. Dahası Doğu blokunda yüksek memur tabakasının kullandığı en iyi yerli sigara olan Kozmos'un alıcısı burada ancak marjinal bir kesimdi. 1500 TL'ye satılıyor-du. Başka bir açıdan paradoksal olan da Doğu blokundaki marjinal kesimin (karaborsa mafyası) miti Marlboro'ydu. Yine bir başka ilginç örnek ise, en azından bir kara mizah gibi *delicatesse* dükkânları vitrinlerinden yer tezgâhlarına inen, yere serilip sergilenen havyarlar olmuştu (İkra). Yine Mabel ve Golden çikletlerinin pastanelerde, Gripin'lerin köy bakkalları ve benzin istasyonlarında para üstü olarak dolaşımda kaldıklarını görmüştük. Güneyin, uzak diyarların Arap kızı kadar vodvillerin, Broadway'in savaş ertesi refah toplumunun sarışın Kabare kızı da nedense medyatik gücün marjlarında bir kenar süsü gibi yıldızlarını renklerini soldurarak direnir kalagelmişti.

A.C.: Biraz da bu imaj-nesne ilişkisinden öte, mitleşen imajın dolaşım sırasında maruz kaldığı müdahalelerden bahsedilebilir. Bu noktada

nesnenin imajını üreten ve dolaşıma sokan ile dolaşımdaki imajı algılayıp tüketen arasındaki ilişkiyi açabiliriz. Telematik/medyatik dolaşıma giren imajların –üreticinin hedeflediğiyle tüketicinin beklediklerinin birebir örtüşen bir iletim kurmalarının ötesinde– medyanın yeniden kullanımı (*recycle*), yerine kullanım (*appropriation*) gibi karakteristik aktarım stratejilerine malzeme olmasıyla imajlar medyanın kanallarında çoğalarak ve parçalanarak yeni iletişim ve dolaşım ağlarına girerek sokuldukları bilinçli rotadan sapar, farklı yeni alıcılara ulaşırlar.

E. Makal: Nesnesinden ve ait olduğu kültürel bağlamdan koparılmış olan dolaşımdaki imaja yeni anlamlar yüklenebilir veya aynı imaj yüklendiği anlamları kaybedebilir; yani imaj başka bir kültürel bağlama uyarlanabilir, kaydırılabilir. Burada da imaj yeni mitolojisini kurmaya koyulur. Hazırda var olan imajlar evreninden transfer edilen (s)imgelerin bu yeni heterojen ortamda birbirlerine kaymalarından dolayı “melez” bir mitoloji kurulur. Kendine yeni bir kimlik oluşturan bu mitoloji artık “melez” bir imaja da sahiptir.

V.K.: Saf ve tekil bir imajın varlığından söz edilebilir mi?





Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı (Ankara, 1992) sergi hazırlığı sırasında (soldan sağa: Erhan Muratoğlu, Alper Aydınalp ve Pelin Güner; karşı tarafta: Ali Cindoruk ve Hüseyin B. Alptekin)



Hüseyin B. Alptekin, *Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı* (Ankara, 1992) sergi hazırlığında

A.C.: “Mitosferik” dolaşımda melezleşme kaçınılmaz değil midir? Melez olan içinde bilinmeyi barındırıp yabancılaşırken, tanıdık ve bildik olanı içermekle de kendini demistifiye edip kendine yer açar. İmaj, yabancı kaldığı bağlamda mitoslaş(tırıl)arak asimile olup yabancılaşma ve yanılısamayı ortadan kaldırır.

V.K.: Bu örnekler bir bakıma yalnızca birebir kopya olmaktan başka neler? Birebir kopya boyamanın anlamı ne?

H.B.A.: İmajı nesne hâlinde ürün bağlamından çıkarıp büyütmeyle plastik anlamda mitleştiriyoruz. Bir de tıpkı bütün *monumentalist* anlayışlarda olduğu gibi, söz konusu imajları gerçek boyutundan çıkarıp büyüterek görsel ve psikolojik etkiyi artırmak. Bu da aynı zamanda problematik edinilen bir şeyi abartılı biçimde nesneleştirmek oluyor.

E. Muratoğlu: Bir bakıma nesnenin üzerinde nesneyi temsil eden imgeyi kopararak konu edinmek onu tekrar nesneleştirmek oluyor.

H.B.A.: Evet. Artık o sigara paketi olmuyor, ne de sigara paketinin tam olarak temsili. Paketin üzerindeki imge sigaradan bağımsız. Ancak bir

üst-dil düzeyinde beliriyor o imge, yeniden kurulmuş hâliyle. Bir tür ikonlaştırma (süreci) sanki. Böylece söz konusu mitos bilinçli olarak yaratılmış oluyor. Başka bir bakış düzeyinde de yine benzer bir şey söz konusu. Rozetleri düşündüğümüzde –ki buradaki işleyişte minyatür– ya kişisel olarak bir imgeyle kendini özleştirme söz konusu ya da seçilmiş bir amblemi kendi alanından sırf beğeni, biçimsel kaygı ya da değer atfından ötürü çıkarıp başka bir yere, kişiye has vitrine yerleştirmek var: (Pin salgını-Micro Kozmos) imajın temsil ettiği nesneden bağımsız olarak aksesuara dönüşmesi.

V.K.: Mesela Warhol ya da Lichtenstein yaptıklarını bir tür tırnak içine alıp ürün kılıyorlardı. Yani onlar ürün, bunlar ürün değil, değil mi?

H.B.A.: Bunlar neden ürün olmasın ki?

V.K: Tabii mümkün. Kastettiğim şu: Onların kendilerine mal ettiği, poplaştırdığı imgelerin kullanımını ile bunların arasında bir statü farkı var mı, hem imge hem de nesne olmaları dışında?

H.B.A.: Bu çalışmanın kendini pop kültür ya da *pop art*’tan bağımsızlaştırma gayreti içinde

olduğunu sanmıyorum. Aksine *pop art*'a yeniden bakmayı, onun karakteristiklerini tekrar araştırmayı amaçlayan bu çalışma, yaşadığımız dönemin *recycle* yapısından ötürü oluştu. Korkunç bir starlaş(tır)ma mekanizması içinde yaşıyoruz. Warhol'un fark ettiği bir şeydi bu: "Fame attracts fame." Warhol da star olmak, mitleşmek istiyordu. Bu yüzden nesne olarak Cola'yı ya da *celebrity*'leri (Jackie Kennedy, Elvis Presley vb.) seçmişti. Neyse, bu çalışma *pop art* üzerine fazladan bir şey koyma iddiasında değil. Yalnızca biraz pop üzerine düşündük.

E. Makal: Lolipoptan şekerlenmiş bakışa karşın çok hareketli ve perspektifli bir paket *popcorn*...

H.B.A.: Biraz işin dedikodusuna bakarsak, bu işi ilk defa Jasper Johns ve Robert Rauschenberg yaptığında Warhol kıskançlık krizi geçirmiş. Warhol'un fark ettiği, gündelik olanı sanatın nesnesi kılmak; hatta bu, sanatın nesnesini de giştirme amacıyla ortaya çıkmaya bile... Sanatın nesnesinde tarihî olan bir şey vardı. Erişilmez olan, ulaşılmaz olan, ileri olan, modern olan bir şey vardı. Yanı başımızda olan, günlük hayatın bir anından, mutfaktan, sokaktan ödünç alınmış bir şeyler söz konusuydu. Starlaş(tır)ma sistemi

içerisinde nesnelerden konuşulunca, Warhol'un yaptığı, günlük dolaşımda herkesin gözü önünde, elinin altında olandan en yaygınını, en ünlüsünü, en çok satanını seçmiş olmasıdır.

V.K.: Buradaki tartışma herhâlde bir yüksek sanat meselesini düşünmüyor, değil mi?

H.B.A.: Sergi kendini plastik bir kasıntıyla ortaya çıkarmadı zaten. Sergi tasarım ve sunuluş bakımından elbette hem yüksek sanat hem de alt sanat üzerine yeniden düşünmek için imkânlar kuruyor. Bir kere sergi bir ticari fuar alanında –ticari ürünlerin ve medyanın birlikteliğinin en yoğun bir şekilde yan yana geldiği bir alanda– sunuldu. Ayrıca burası hem medya hem de ürün fuarı; hem nesnelerin hem de reklamlarının sergilendiği bir alan. Müze, sergi salonu yerine bu sergiyi bu salonda yapmak çok anlamlıydı. Bir diğer mesele ise serginin mekânsal kuruluşu. Küçük kutulardan alınan imajlar, 4 metrekare ve 8 metrekare, boyanıp yere serilmişti. İzleyicinin baktığı yer ise bu alanın 6 metre üzerindeki bir balkondur. Buradaki kurulmuş ironi, zaten alt, aşağı, düşük, alçak sanat denilegelen bir alana mal edilmiş örneklerle bakarken, yukarıdan bakmakta olan seyircinin, bakanın optik, psikolojik konumuydu.



A.C.: Biz sadece bir nesneden (kutudan) bir imajı alıp aşağıya koyduk; arşivlemeden, kurumsal-laştırmadan... Bu hâliyle de yalnızca tepeden bakıyoruz.

H.B.A.: Çok doğru! Seyirci ile baktığı arasında fiziksel bir yer değiştirme söz konusu. Her gün iki parmağımız arasında gözümüz önünde olan paketteki imaja dev bir boyutta altı metre yüksekten, yirmi metre çaprazlama bir uzaklıktan erişilmez bir mesafeyle balkondan bir vertigoyla baktığımızda nesne-imaj-temsil-yeniden nesne olma konuları üzerine ister istemez, bir üst düzeyde düşünmek zorundayız. Bunu da bana yaptıran “aşağıdaki” (yukarıdan aşağıya baktığımda gördüğüm), her iki anlamda da, hem fiziksel hem de imajın temsil ettiği alan bakımından aşağıdaki nesne oluyor.

A.C.: Balkondan bakmanın gözlemci, tespitçi ama müdahaleci olamayan karakteri “bizim” imajların kontrol dışı kalışlarının metaforunun algısal ve fiziksel bakımdan paradoksal bir tezahürüdür. İmajlar, her ne kadar onları nesneleştirmiş olsak da, izleyicinin bu gözlemci statüsünden dolayı yine kontrol altında değiller. Bir de balkondan bakan izleyicinin yaşadığı illüzyonlar, imajların

sabit (kontrol altında) olup kendilerinin hareketli olduğu... Oysa bu imajların nesneleri günlük hayatta ne sabit, ne de sergilenen imajlar gibi bir arada gözlemlenebilir, izlenebilir. Balkondaki izleyiciler kurumsal sanatın konuşan, yargılayan ama atıl kalan bakışının “göstereni”yken, yerdeki işler popüler kültürün kendi kendine yaşayışının “göstergesi” olmaktadır.

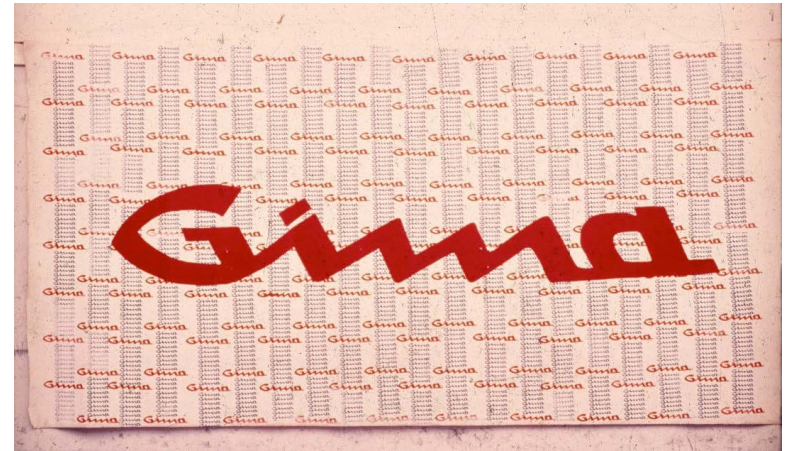
V.K.: Grup Grip-in, bundan sonra?

...GRIP-OUT...

Neyin aslı kaldı ki kopyası olsun.

— *Hürriyet Gösteri*, sayı: 139, Haziran 1992.









BİR YABANCI BİR GEZGİN

Bu sergi,* egzotik bir tat sunmakla ya da geldiği yerin tarihiyle ilgili edinilmiş bilgileri doğrulamakla yükümlü değildir, ancak o yerle ilgili ipuçları verebilir. İşler hemen tanınıp arşivlenecek bir uluslararası çizgiye oturmaz, yerelci fantezi kökenlerini yeniden sunmaz, ancak sanatın başka yerlerdeki duruşlarını da bilen, kendiliğinden melez bir durum alır. İşlerdeki ortak unsur, kültürel eşzamanlılığın aynılık krizinin, liberal enter-nasyonalizmin dışında kalıyor olmalarıdır.

Vahap Avşar'ın 200 *Kumbara*'sı ve Gülsün Karamustafa'nın duvar halıları “düşük” kültürlerle ilgilidir. Ucuz, taklidin taklidi halılar ince bir varolma estetiğine oturur ve mahrem mekâna verilen özen ve kutsallığı taşırlar. Konserve kutularından yapılmış kumbaralar ise hızla değersizleşeni saklayıp koruyamaz. Bunlar görsel sefaletin birikinti havuzudur. Atık ve artık olanın, zorunluluktan yeniden dolaşıma girmesidir. Konserve tenekelerinden üretilmiş olan harfleriyle *Cypher* (sıfır/sefer/şifre) ise seviyeli ile düşük üretim, incel-

miş tanıtım ile kaba ideoloji, sanat ile zanaat, bireysel tavır ile kavramsal yaklaşım arasında bir dizi olumsuzlamayla işlerken, alfabe olarak Cumhuriyet, ihtar olarak devlet ve kaligrafi olarak kutsallık taşır. Karamustafa'nın *Mistik Taşıma* ve *Kuryeler*'i, coğrafya değiştirmeye ikna ya da mecbur edilmiş, yersiz yurtsuz insan geçmişlerinin taşıyıcısıdır ve bu geçmişlerin toplamı, tarihçilerin anlattıklarına tekabül etmez. Korumak saklamaktır. Yorgan korur ve gizler; cinselliğin ve hayal kurmanın yeridir; hem çeyiz hem de süslü kapitaldir. Halı duvarı örter ve belleğe taşınabilir bir pencere açar.

Hale Tenger ve Hüseyin B. Alptekin-Michael Morris, bildik dünyanın malzemeleri dışına çıkmadan, işlerini günlük hayatın nesnelerinden kurarlar. Tenger aciliyet ve gereklilik içinde semantik kaydırma yoluyla iş üretirken, Alptekin-Morris

* *Bir Yabancı Bir Gezgin*, Stedelijk Museum, Schiedam, 1993.

Sanatçılar: Vahap Avşar, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Hüseyin B. Alptekin-Michael Morris, Bedri Baykam, Mehmet İleri.





Vahap Avşar, *200 Kumbara*, 1991



Gülsün Karamustafa, *Elvisli Seccade* (1986) ve *Çifte İsalar ve de Yavru Ceylan* (1984)



Vahap Avşar, *Sıfır/Cypher*, 1991



Hüseyin B. Alptekin ve Michael Morris, İsimsiz, 1993

nesnelerin yüklü potansiyellerini arar. Alptekin, “Yaşarken kurduğumuz, kurarken yaşadığımız metaforik dokunun semantik heykelini yapmaktır” der. Tenger, malzemenin görselliğini dille işgal eder ve ondan mecazi cümleler kurar. Tenger’in *Sikimden Aşşağı Kasımpaşa Ekolü* işinde, bir kazanın çevresindeki abdest muslukları kayıtsızlık ifade eder ve Alptekin-Morris’in, Orta Avrupa’ya istinaden kurulan iki sabun sütunu ve zımpara kâğıdından köşe arasındaki beyaz alan ağırlığına, baş edilmesi güç olabilecek bir belleğin çevresine yerleştirilen bir temiz korunma kordona işaret eder. (*S/Z*). *Blind Potent Spot Magneto-Radiator* sergisinin nesnesi, preslenmiş Doğu

Alman linyit kömürüdür. Sanayi Devrimi’nden arta kalan bir malzeme olmanın yanı sıra, kömür, tarih kaydeden yazı nesnesine ve Orta Avrupa’nın belleği olan trene bağlanır.

Argoda cinsel faaliyetin erkeklik organının ismiyle anılması gibi, *Sikimden Aşşağı Kasımpaşa Ekolü*’nde de, kayıtsızlığın bu organın yerine göre tanımlandığı bu yerde *Böyle Tanıdıklarım Var II* de tanımlanmaya başlanmış olur.

Bedri Baykam’ın son dönem resimleri, Batı başyapıtlarının gayrimeşru çocuklarıdır. Batı resmine voyörist bir bakışın kayıtsızlığı ve dövüşkenliğiyle onları kendisinin yapmak için Baykam,



Hale Tenger, *Sikimden Aşşağı Kasımpaşa Ekolü*, 1993



Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*, 1992

Gerçek Sahteler'i boyar; sahip olmak istediği resimleri yapar. Batı'da tanınmak için Batılı gibi resim yapma fikriyle de inceden inceye eğlenir.

Mehmet İleri, 19. yüzyıl Osmanlı duvar resimlerinde karşılaşılan tarzda, yılgın, anonimleşmiş manzaralar üretir. İnsansız olmalarına karşın manzaralar 19. yüzyıl sonu Kuzey resmini hatırlatan erotik ve organik bir enerjiyle yüklenmiştir. Tuval bezi, doğasına karşıt bir biçimde kullanılmış, resmin yüzeyi taşlanarak yıpratılmıştır. Es-



Bedri Baykam, *Gerçek Sahteler*, 1990

kitmenin doğaya özgü süreçlerini yeniden izleyen İleri, böylece duvar resmine yaklaşır. Manzaralar, minyatür resminde görüldüğü gibi, mesafeli durulan ve kontrol altında tutulan bir dünyayı hatırlatırcasına resmin içinde çerçevelenmiştir.

— *Bir Yabancı Bir Gezgin Kataloğu* (1993)



Mehmet İleri'nin sergide yer alan resimleri



ŞERHİLENDİ: ŞEYİR DEFTERİ

Tüm sergilerin kişisel bir boyutu vardır. Sergi özel bir ihtiyacın kamusal gösterimidir. Kolektif bir sonucu olması özel olmamasını gerektirmese de işi kamusal mekâna çıkarmak öznel bir bakış sergilemekle eşdeğer değildir. *Exhibited* [Sergilendi] projesi küratörlük sözcüğünün etimolojisi içinde bulunan “aracılık/aktarmacılık” eyleminin sorumluluğunu yüklenmez. *Sergilendi*’nin küratörün aktarımını bozmak üzere düşünüldüğü söylenebilir. Kuruluş biçimiyle, güncel sanat sektörünün parametrelerinin içine oturur; yani, sergi biçimlerini sergileyip çerçeveler.

Sergilendi, Bard College, Center for Curatorial Studies’e (CCS / Küratörlük Araştırma Merkezi) bir yanıt olarak ortaya çıktı. Sınırlamalar heyecan vericiydi: Sergi dört aydan kısa bir sürede gerçekleşmek zorundaydı, koleksiyondan yapılmalıydı ve konusu küratörlük araştırmaları olan yüksek lisans programıyla ilişki kurmalıydı.

CCS’nin müzesi henüz yeni kurulmuştu. Koleksiyonun şiirsel bir gösteriminden başka bir

sergi gerçekleşmemişti. Mekân yeniydi, dolaşısıyla mücadele edebileceğim bir hafızası yoktu. Buna rağmen beyaz duvarları, aydınlatma biçimleri, cilalı beton döşemesiyle neredeyse bir “dönem mekânı”ydı, bildik bir yerdi. Belli tariflere uyuyordu ve sadece belli bir tarz sanatın gösterilmesine uygun gibiydi.

Her mimari belli bir dönemi simgeler ve içine belli tarz işlerin yerleşmesini öngörür. Bu anlamda, müze mimarisi, paradoksal gibi görünse de, bir tür gelecek nostaljisi barındırır. Şimdiki zamanın ötesine, öngördüğü tarzda bir sanat üretimini yansıtmaya ve koruma arzusunu güder. Dolayısıyla, ilk yapmam gereken bu devreyi bozmak ve bu beklentiyi kırmaktı.

Adorno sıkça başvurulan bir sözünde müzeyi mozoleye benzetir.¹ Bu CCS için de geçerliydi. Sağır öngörünümü, taş yüzeyleri, Hudson vadisindeki stratejik konumu, çevresindeki tüm diğer yerel mimari özelliklere itibar etmeyişiyle yapı, yerleştiği bölgeden entelektüel anlamda kopmuştu.



Dolayısıyla yapının asıl görüntüsü içeriden kuruluyordu, yani onu göremediğiniz yerden. CCS'nin sergi alanları da “gerçek” dünyanın içeriye sızmasını önlüyordu. *Sergilendi* projesi mekânın bu özelliğini abartmak ve bozmak üzerine kuruldu.

Müzenin koleksiyonuyla da kendimi barışık hissetmiyordum. Dünyanın batı tarafındaki koleksiyonların tümü gibi, belli bir nitelik anlayışı ve tarih kuruluşunu simgeliyordu, ki bu “nitelik” denen şey tek standarda sahip olmadığı gibi, dışlayıcıydı da. Yani, koleksiyonların oluşumuna aracı olan güçlü galeri düzeni, son on yılda gündemde olan “farklılaşma” tartışmalarından henüz nasibini almadığı gibi, sanat eserlerinin ve sanatçının serbest dolaşımını desteklemeye de başlamamıştı. Düşlenen olasılıklar henüz açıklık ve dolayimsızlıkla gerçekleşmemişti. Bu veriler, koleksiyonu bir olgu yerine bir örnek gibi tartışmamı mümkün kıldı. Yani, eksiklik ve dışarıda bırakılmışlık arasındaki ilişkiyi incelemem mümkündü. Koleksiyonda abartılı bir şekilde temsil edilenlerle temsil edilmeyenleri göz önünde bulundurmanın bir yolunu bulmak zorundaydım. Bunu yaparken de, kuşku verici ölçütlere göre dışarıda bırakıcı koleksiyonların bir araya

gelişindeki sembolik şiddete aynı şekilde karşılık vermemeliydim.

CCS'nin akademik küratörlük programına uygun olarak düşlenen proje “araştırma sergisi” olmalıydı. Kurduğu anlamların berraklığı ve ulaşılabilirliği önemliydi.

Müzede birbiriyle eş boyutta ve tipte, ortak bir şebekeye bağlı, 150 metrekarelik altı sergileme alanı vardı. *Sergilendi*'nin önemli yönü ise sanat eserlerinin dışında nesnelere başvurmamasıydı; eserler alışlagelmedik konumlara sokulsa da, sanatın sunumunu tartışırken, kendi bilincini kuran işler kullanılacaktı.

Serginin odak noktasında Thomas Struth'un, beş odada birer reproduksiyonu, bir odada da aslı olan, *Louvre IV* (1989) adlı fotoğraf temelli işi vardı. Bu, özel ve kamusalı, müzenin yerini, izleyicinin konumunu gözden geçiren bir işti. Belli bir müze anlayışının yerleştiği anı temsil eden *Louvre IV*, serginin temel “delegesi” ve tartışma aracı oldu. Struth şöyle yazıyordu: “Bugün müze... aslen ‘özel olmayan’ bir yerdir. İnsanların modern müzeleri tren istasyonlarına benzetmesi boşuna değildir... Neden oradalar, ne ediniyorlar, bundan



dolayı hayatlarında, kamusal hayatlarında, faaliyetlerinde, ailelerinde, dostlarıyla olan ilişkilerinde bir değişiklik oluyor mu?”² Struth’un soruları, Pierre Bourdieu ve Alain Darbel’in çok önemli yapıtı *Sanat Sevgisi*’nde de yer alıyor ve yanıtlanıyordu. *Sanat Sevgisi* 1969 yılında Fransa’da yayımlandı ve İngilizceye ancak 1991 yılında çevrildi.³ Struth’un müze fotoğrafları dizileri, müzelerdeki izleyicilerin görüntülerinden oluşuyordu. Struth, tutucu bir şekilde de olsa, izleyici sorunlarını inceliyordu: İzleyici katılımı figürlerin jestleriyle, kimi zaman da baktıkları eserlerin kompozisyonlarıyla örtüşerek sunulmaktaydı.⁴

Yakın zamana kadar uzmanlar bile sanatın uluslararası bir dili olduğundan söz ederlerdi. *Sergilendi*, sanat eserlerinin tek başlarına, “doğal” durumlarında, konum dışı anlamlandırılmayacakları verisinden hareket ediyor. Sanat eserleri belli bir yer, zaman ve konum içindeki izleyici tarafından anlamlandırılırlar. Sadece belli fikirleri taşıyan, içsel yapılarıyla sınırlı, hareketsiz şeyler değildirler. 1987’de gerçekleştirdiği *Rooms with a View* [Görüşü Olan Odalar] sergisinde Amerikalı siyah sanatçı Fred Wilson da bu noktaya parmak basarak çeşitli sanatçıların işlerini farklı sergileme biçimleriyle, çarpıcı adlar altında sunmuştu.⁵

Wilson’a göre, eserin sunulduğu konum hayati öneme sahiptir: “İşi etnografik bir konuma yerleştirdiğim zaman, sergiyi gezen küratörler şaşkınlıkla ‘Ah, demek ki ilkel sanat koleksiyonun var’ diyorlardı. Ben de onlara, ‘Hayır, bu gördüğün iş iki ay önce galerinde sergileniyordu’ diyordum.”⁶ Wilson’ın çalışma biçimi, sergi ve müzenin konumlanışı itibarıyla sanat eserlerinin anlamlarının yönlendirilmesini sorguluyordu.⁷ *Sergilendi* ise, eserlerin yönlendirilmesiyle hiçbir zaman “katıksız” bir izleme ortamının olamayacağını vurguluyor.

Sergilendi’nin birinci odasında eserler görsel benzerliklerine göre yerleştirilmişti. Görselliğin hükmü yüzeysel benzetmeleri mümkün kılar. Görsel benzetmeler aslen değişik düzenleri olan işler arasındaki farklılıkların evcilleşmesine, yani “Bu şuna benziyor” sendromuna yol açar. Ancak bu tarz bir şekilbilim hatalıdır. Yüzeysel bir şekilde bakıldığında, birinci odanın küratöryel omurgası, sanat tarihsel görüntülerin yenisinden dolaşıma çıkması üzerine temellenmiştir. Thomas Struth’un *Louvre IV*’ü gibi.⁸ Ancak bu fotoğrafa konu olan resim *Medusa’nın Salı* bile olsa, hatta fotoğraf, boyutlarıyla yağlı boya resmini çağırırsa da, burada söz konusu olan, dolaysız bir sanat tarihi değildir. Tony Cragg’in





Exhibited (1. oda), Bard College, CCS, 1994

David'i ise Michelangelo'nun *David*'inin reproduksiyonundan alınarak kullanılmış beyaz plastik parçacıklarıyla iki yüzeye indirgenerek duvara yapıştırılmış bir iştir. Cragg'ın eserinin rengi mermeri çağrıştırır. Aynı kurnazlığı gösteren Julian Opie'nin Londra'da Tate'teki eserlerin berbat kopyalarından yaptığı heykelsi yığıntı ile Nam June Paik'in *Düşünen Adam* heykeli de bunlara katılabilir. Paik'in taşınabilir bir televizyon ekranı üzerine oturttuğu *Düşünen Adam* heykeli TV programlarını rastgele izler. Bu da müzenin durgunluğuna, sessiz ve edepi bir izleme alanı olduğuna, hatta heykellerin bile sıkıntıdan patladığına işaret eder. Odadaki diğer işler de Jannis Kounellis'in metal raflara alınmış klasik alçı heykel parçacıkları ve Robert Mapplethorpe'un bir "Hermes" heykelinden çektiği fotoğraftır. Bu da 19. Pygmalion ve Galatea temasıyla örtüşür ki, bu eser hemcinsine duyulan arzuya, kopya üzerinden özgünlük arzusuna gönderme yapar.

Küratör, tartışmasını meşrulaştırmak için duvar panoları, künyeler, katalog yazısı ve zekice bir düzenlemeyle işler arasında ilişki kurmaya kalksa da bu düpedüz gelişigüze'dir. Kuşkusuz, bu tarz bağlantılar kuran bir sergi yapılabilir ve hatta akademik bir tartışmayla da desteklenebilir

ama, ortak noktaların görselliğin hükmü altında olmadığı bir durumda küratör aranjman arzusunun ötesine geçmek zorundadır.

İkinci oda 19. yüzyıl Paris'inin üçüncü çeyreğinde gerçekleşen belli sergileri –özellikle 1874 yılındaki ilk "empresyonist" serginin düzenlemesini– taklit eder; yani tüm işler aynı hızda, aralarında eşit mesafe bırakılarak, alfabetik bir sıraya göre asılmıştır.⁹ Bu üslup, ışıklandırma biçimi, izleyicinin işlere baktığı mesafe ve izleme trafiğinin değişimi açısından sergi düzenleme tarihinde bir değişime ve burjuvalaşmaya işaret eder. Duvar dan yere, büyükten küçüğe hiyerarşik düzenleme, Salon üslubunu oluşturur. Bu üsluba rağbet etme, hem üretilen yeni işlerin taleplerini, oluşturdukları yeni değerler sistemini, hem de eserin dayanağı olan duvarla ve çerçeveye kurduğu yeni ilişkiyi gösterir. Bu yeni ilişki, yeni eserlerin de kendilerini tarif etmesine yararlı olacaktır.

İkinci oda gene Paris sergileri gibi alfabetik olarak kuruldu. Her işe aynı özen gösterildi; aynı ışık, aynı yükseklik, aynı mesafe. Böylesi eşitlikçi bir düzenlemede küratöryel ya da müzesel bir katılım yokmuş gibi duruyor. Bir anlamda bu oda müzenin depolama düzenini sergiye dönüştürüyor.



Exhibited (2. oda), Bard College, CCS, 1994

Koleksiyonun kendine has özellikleri serginin ta kendisi hâline geliyor. Müze, satın aldığı, bağış olarak kabul ettiği eserleri, zayıf bir alım olan ya da özellikle sanatsal nedenlerle kabul edilmiş olmayan bir parçayı göstermek zorunda kalıyor. Nitekim, müze koleksiyonlarının büyük bölümü bu tarz işlerle doludur.

Müzenin sanat depolama işlevi New York'taki Museum of Modern Art'ın (MoMA) eski şef küratörü William Rubin tarafından güzel bir şekilde dile getirilmişti: "Modern tuval resmi geleneğinin sınırları içinde kaldığı sürece müze bence, eserler için hâlâ konuksever bir mekân. Ancak



Exhibited (2. oda), Bard College, CCS, 1994

ideal bir mekân, koca bir Pollock'a bile yer verilmeli. Çoğu modern resim, doğası gereği bunu ister. Bence müzeler temelde bir uzlaşmadır. Ne tam anlamıyla kamusal bir mekândırlar, ne de bir apartman dairesi gibi özel mekân. Zayıflıkları zorunlu homojenliklerinden kaynaklanır, sanat dışındaki bütün anlamlardan kopukturlar. Bu yapay bir durumdur... Müzeler ne geçmişte ne şimdi ne de gelecekte sanat için mutlak anlamda uygun alanlardır. Sanat eserleri hayatın dokusundan kopartıldıkları zaman ilgi çekici olmaktan çıkıyorlar. Evet, çok daha fazla insan onları görme fırsatını kolaylıkla bulabiliyor. Sanat tarihi için de önemli, çünkü eserler korunuyor ancak neticede bu bir uzlaşmadan ibaret."¹⁰

Sergilendi'nin üçüncü odası, bir koleksiyoncunun evini ve dolayısıyla Rubin'in müzelerde bulamadığı yakınlık hissini taklit ediyor. Buradaki amaç "tipik" bir koleksiyoncu mekânı kurmak, dönemsel bir üslubu ortaya çıkarmak, işlere ve mobilyalara müstehzi bir tavırla bakmak değil. Zaten koleksiyoncuya tepeden bakıp beğenisini sorgulamak pek kabul edilebilir bir tutum değil. Üçüncü oda, müzenin derisine, yüzeyine dokunuyor. Bu anlamda duvarlar belli bir çerçeve içinde beje boyandı. Çerçeve dışındaki beyaz duvar, yani müze alanı görülebiliyor, çerçeve içinde de daha sıcak bir yere, özel bir mekâna



Exhibited (3. oda), Bard College, CCS, 1994

işaret ediliyor. Yani bir müze içinde odalar inşa edebilir, mekânları film setleri gibi hazırlayabilirsiniz ama sonuçta müzenin ve kurumun içindedesiniz. *Sergilendi*'deki koleksiyoncunun odası, üçüncü oda, bir sanat mekânı olmaktan korkmadığı gibi temsiliyet temelinde de kurulmuyor. İzleyiciyi özel ve kamusal olanın farklılıkları üzerine düşünmeye zorluyor, sanat eserinin kaderi ve yönelimlerine bakıyor, özel ve kamusal mekânda sanata bakış biçimlerinin nasıl değiştiğine işaret ediyor ve eserler ile mimari arasındaki ilişkiyi öne çıkarıyor.

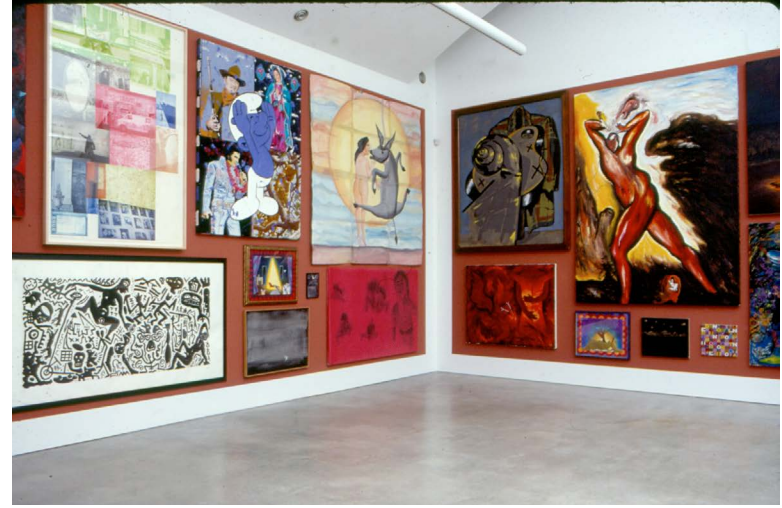
Dördüncü oda, tıpkı ikinci oda gibi, tarihi bir sergileme biçimini çerçeveleyip yeniden kullanıyor. Resimler, kırmızıya boyanmış bir fon önünde duvardan yere kadar, büyükten küçüğe, bitişik hâlde asılıyor. Salon üslubu, kamusallığın yerleştiği bir zamana ve belli bir tarz sanatın sergilenme biçimine işaret eder. Burada sadece üslup diriltiliyor. Bunu da sanat eserinin ne zaman sanatçının erkenden çıktığıyla ilgili bir tartışmaya bağlamak mümkün. Bu sergileme, sanat eserinin özerkliğinin sınırları nedir diye düşünmek gerektiği için yapıldı; yani, sanatçılar, küratörler ve sergi tasarımcıları, aralarında, kamusal mekânda sergilenecek işler üzerine küçük savaşlar verirken, özel



Exhibited (4. oda), Bard College, CCS, 1994

bir koleksiyoncunun evinde eseri nasıl koruduğu, nasıl ve nereye, neyin yanına astığı hiç tartışılmıyor. Eserin üzerindeki kamusal denetimin ortadan kalkması da hiçbir şekilde izah edilebilmiş değil. Örneğin, Robert Rauschenberg'in Willem de Kooning'in desenini silmesi, özgünlüğün sonu, performatif olanın öne çıkması ve benzeri konularla ilgili olduğu kadar, sanat eserinin onu yapmanın erkinden çıkışıyla da ilgiliydi.

Dolayısıyla, dördüncü oda, İkinci Savaş sonrasında yapılan, yatay açılımı olan resimleri misafir ediyor ancak, çerçeve artık bir eserin seyir



Exhibited (4. oda), Bard College, CCS, 1994

alanını korumaya yetmediği gibi resim pence-resinin sınırlarını da çizmiyor. Salon üslubuyla asılıyorlar, çünkü bu üslup derin uzamdaki, temsiliyetçi işler için uygun olsa da günümüz işlerine uygun değil ve kırmızı bir fon üzerindeler. Oysa, beyaz duvar bir renk olduğu kadar bir alanı da ifade eder ve yalandan da olsa bir tür hafızasızlığı çağırıştırır. Günümüzdeki sanat eserleri beyaz duvarlara alıştırlar.

Beşinci oda ise beyaz minimal kutunun (galerinin) bir "temsili". Ancak buradaki eserler, beyaz kutunun mantığına karşı işleyen, onun mantığını

bozan işler. Bu oda hepimizin unutulduğu temel bir noktaya işaret ediyor: Günümüzde üretilen sanat eserleri hâlâ ütöpik bir mekân arayışı içindeler. Bu odaya Allan McCollum'ın sağır görüntü, siyah dizi resimleri, Louise Lawler'un koleksiyoncuların evlerinden çekilmiş fotoğrafları ve Imi Knoebel'in *Drachenraum* işinin rekonstrüksiyonu ve Joseph Kosuth'un *Art as Idea*'sı yerleştirildi.

Son oda ise Thomas Struth'un *Louvre IV*'ünün çevresine farklı bir örgü örüyor. *Louvre IV* dışında hiçbir sanat eserinin görülmediği bu odaya, mü-



Exhibited (5. oda), Bard College, CCS, 1994



Exhibited (5. oda), Bard College, CCS, 1994

zeye girerken izleyicinin dışarıda bıraktığı her türlü olgu ve bilgi yeniden dâhil edildi. Duvarlar eserin yapıldığı 1989 yılından çeşitli bilgilerle dolu. Struth'un da dediği gibi, "Fotoğraflarım, izleyicilerin işleri fetiş nesneleri olarak görmek yerine çeşitli bağlantıları öne çıkarmalarını ve kendi bakışlarım ve tarihsel ilişkiler içindeki yerlerini görmelerini sağlıyor".¹¹

Günümüzde müzeler, izleyicilerin nüfus coğrafyasındaki değişikliklerinden, orta sınıfın erimesinden ve kamusal mekânın gittikçe çözülme-



Exhibited (6. oda), Bard College, CCS, 1994

sinden dolayı kendilerini yeniden kurma sürecindeler. Sanatçılar, filozoflar ve film yapımcıları son yıllarda yaptıkları sergilerle dönüştürücü bir müze pratiği içindeler. Artık küratörler de bu örnekleri takip etmeye başladılar. Son yıllarda güncel sanat çok daha takip edilir olduysa da, izleyicilerin bir sergide nasıl vakit geçirdikleri, nelere tepki gösterdikleri, bedenlerini nasıl kullandıkları ve neleri özümstedikleri konusunda çok az bilgi var. Çoğu müze uzmanları ya izleyiciyi hiç göz önüne almıyorlar ya da sergilerinin gayet rahat anlaşıldığını sanıyorlar. En bilgiç izleyici bile, dönemselleştirmenin verdiği yalan



Exhibited (6. oda), Bard College, CCS, 1994

yanlış güvence olmadığı zaman oryantasyonunu kaybediyor. Üsluplar kitabileştirilerek işler meşrulaştırılıyor. Yani müze hâlâ, günümüz kültürünün en yapay ve en dayanıklı yapılarından biri konumunda.

— *Exhibited* Kataloğu (1994)

DİPNOTLAR

1. "On the Museum's Ruins", *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, ed. Hal Foster Bay Press, 1983.
2. "Interview between Benjamin D. Buchloh and Thomas Struth", *Portraits: Thomas Struth*, Marian Goodman Gallery, 1990, s. 39.
3. Pierre Bourdieu ve Alain Darbe, *The Love of Art*, Stanford University Press, 1990. (Bu kitap Avrupa müzeleri ve izleyicileri hakkında yapılmış büyük bir araştırma projesinin sonucudur.)
4. Müzelerin neden ve kimler için var olduğu bugün için bile önemli bir sorudur. Bu da izleyicinin niteliği ile değil, müzenin misyonu ile ilgilidir. Maalesef sorun "erişilebilirlik" sorunudur. Kimi küratörler bunu göz önüne almasızın pratiklerini belli bir nitelikte tutmaya çalışırken, diğerleri de bu temel sorunla boğuşurlar. Örneğin, Frankfurt'taki Museum für Moderne Kunst "misafir işçiler" in konumundan bakıldığında ne anlama gelmektedir?
5. *Rooms with a View: The Struggle between Cultural Content and the Context of Art*, Longwood Arts Project, P.S. 39, The Bronx, New York, 1987.
6. Ivan Karp ve Fred Wilson, "Constructing the Spectacle of Culture in Museums", *Art Papers* 17, sayı: 3, Mayıs-Haziran 1993, s. 3.
7. 1998 yılında New York'taki Center for African Art'ta gerçekleştirilen Art/Artifact sergisiyle benzer konuları tartışıyordu ama Afrika'dan işler yerine günümüz sanatçılarının eserlerini kullanıyordu.
8. 1994 yılında gerçekleştirilen *The Label Show*'un [Künye Sergisi] (Boston Museum of Fine Arts, küratör Trevor Fairbrother) ana teması "Müze Hakkında Sanat" idi. Burada,

Sergilendi'de de yer alan Louise Lawler, Alan McCollum ve Struth gibi sanatçılar vardı. İlk odada ilgilendiğim mesele genelleştirilmiş bir yeniden dolaşımdı. Tabii ki ne McCollum'un ne de Lawler'in işleri bu kadar basitleşmiş bir konuma oturtulabilir.

9. Salon üsluplu sergilerden kopuş için bkz. Martha Ward, "Impressionist Installations and Private Exhibitions", *Art Bulletin* 73, 1991, sayı: 4, ss. 599-622.
10. Lawrence Alloway ve John Coplans, "Talking with Rubin", *Artforum* XII, Ekim 1970, sayı: 2, s. 53.
11. "Interview between Benjamin D. Buchloh and Thomas Struth", *Portraits: Thomas Struth*, sergi kataloğu, Marian Goodman Gallery, 1990, s. 39.



KÜRAȦÖRLÜK ARAŞȦIRMALARI MERKEZİ

ABD GİBİ AŞIRI DÜZEYDE ÖRGÜTLÜ BİR TOPLUMDA KÜRATÖRLÜK DE ÖRGÜN ÖĞRETİMİ YAPILAN BİR KONUYA DÖNÜŞÜYOR. NEW YORK EYALETİNDE ÜSLENMİŞ BULUNAN BARD COLLEGE'İN CENTER FOR CURATORIAL STUDIES ADLI BİRİMİ BU ALANDA EĞİTİM VERİYOR. MERKEZİN MÜZE PROGRAMININ YÖNETİCİSİ İSE, HİÇ YABANCISI OLMADIĞIMIZ BİR AD: VASIF KORTUN. MEHMET REFİK'İN ONUNLA YAPTIĞI BİR SÖYLEŞİYİ SUNUYORUZ.

Center for Curatorial Studies (CCS / Küratörlük Araştırmaları Merkezi), New York eyaletini boydan boya kesen Hudson Nehri'nin kenarında ve Manhattan'dan bir buçuk saat kadar kuzeyde 600.000 metrekarelik bir alan üzerine kurulmuş Bard College'ın en yeni bölümü. CCS'nin amacı, “yarın”ın küratörlerini yetiştirmek. Sergi düzenlemenin, sanat tarihçilerinden sinema yönetmenlerine kadar çeşitli ilgi ve geçmişten gelen tüm profesyonellere açık olduğu bir sektöre “küratör” yetiştirmek henüz yeni bir kavram. Dolayısıyla CCS, programını birbiriyle paralel hareket eden iki bölüme ayırmış: Müze Programı ve Yüksek Lisans Küratörlük Programı. Müze Programı'nın

direktörü, 1992 yılında izlediğimiz 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratör ve direktörü Vasıf Kortun, 1994 yazında *New York Times* gazetesi ve *Artforum* mecmuasında üzerine eleştiri yazıları çıkan ve adı *Exhibited* [Sergilendi] olan bir sergiyle CCS'de çalışmaya başlamış. Hudson Nehri'ne bakan, ağaçlarla çevrili evlerinde buluştuğumuzda Kortun, CCS'ye, Türkiye'ye ve geleceğe ilişkin sorularımı yanıtladı.

Mehmet Refik: 3. Uluslararası İstanbul Bienali tecrübesinin hemen ardından 1993'te New York'a taşındın. Neden?

Vasıf Kortun: New York, elbette ki para ve sergilerin dolaşımı, sanat üzerine düşünen ve sanatı günü gününe izleyen “profesyonel” izleyici miktarı açılarından güncel sanatların başkenti. O kadar ki, New York'un belli bölgeleri/mahalleleri başlı başına birer sanat kurumu. Ayrıca tüm sergiler hakkında –3. İstanbul Bienali dâhil– yorumlar, diğer şehirler ve yayınlarla kıyaslandığında



sıklıkla New York temelli dergilerden geliyor. Konuları dolayısıyla uluslararası hareket eden gündemler New York'u yakından ilgilendiriyor. Ben 3. Uluslararası İstanbul Bienali'ni hazırlarken bazı temel fikirleri New Museum, Harlem Studio Museum ve El Barrio'nun ortaklaşa düzenlediği *Decade Show*'dan almıştım. Serginin İstanbul'da olması farklıydı elbette, ancak benzer kapasitede bir mekânda benzer bir sergiyi New York'ta yapsaydım sergiyi bir milyon kişi gezerdi ve hakkında çok daha fazla yorum çıkardı. Ama unutmamak gerek, New York'ta 3. Uluslararası İstanbul Bienali kapasitesinde bir sergi yapmak ne parasal olarak mümkün, ne de öyle bir sergiye New York'un ihtiyacı var. Bugün New York'taki birçok sergiyi gezdiğinde benzer işlere ve benzer anlayışlara rastlayabilirsin. Serginin İstanbul adına farklı bir önemi vardı. Avrupa'nın doğusunda oluşu bir yandan, zamanı diğer yandan... Bu sergi İstanbul için önemliydi. O zaman da söylediğim gibi, önemli olan, İstanbul'u haritadaki yerine oturtmaktı. Türkiye'den ayrılmamın nedeni dışarıdaki profesyonel ilişkiler ağını daha iyi tanımak, bundan yararlanmak ve memleketin "getto küratörü" kimliğinden sıyrılmaktı. Bir de, Türkiye dışında geçer akçe olup olmadığının denemesini yapmak istedim. Bunda da şimdiye kadar gayet başarılı oldum.

M.R.: New York'ta sanatın profesyonel izleyicisi var derken neyi kastediyorsun?

V.K.: Sanatın New York'ta kendi izleyicisi var. Bu izleyicinin bir kısmını sanat hakkında yazan ya da düşünenler oluştururken, diğer bir kısmını da sanatçılar, yarı sanatçılar ve elbette ki tipik orta sınıf oluşturuyor. New York'ta sanat izleyicisi olmanın önemli bir parçası da sezon boyunca ibadete gidercesine, cumartesi günlerini galeri gezmeye ayırmak.

M.R.: New York izleyicisi dışında gündemi oluşturran başka izleyici gruplarından bahsetmek mümkün mü?

V.K.: Son yıllarda müzeler, izleyicilerine "Kapıyı açık tutun, nasılsa gelirler" diye yaklaşmak yerine, çokkültürlülüğün de katkısıyla, izleyicilerinin kimler olabileceğini düşünmeye başladılar ve aynı zamanda eğitim kurumları olduklarını da hatırladılar. Orta hâlli, beyaz, kültürlü olmaya hevesli, büyük ihtimalle şehirli, uygar izleyici tarifi dışına çıktılar ve müzelere yabancı, sanata karşı şüphe duyan ya da ilgi çekici bir konu, ortam bulamayan, görsel/kültürel yakınlık hissetmeyen izleyicileri çekmeye çalışır oldular.



Yönün tarifini müzeler değil büyük vakıflar yapıyorlar ve bu vakıflar parasal güçlerini bu yönde kullanarak müzeleri sıkıştırıyorlar; dolaşısıyla bugünlerde karşılıklı olarak hem izleyici hem kurum kendini yeniden tarif ediyor. Müzelerin hem kudret hem boyut olarak en hızlı gelişen bölümleri “eğitim” bölümleri. Değişimi abartmak istemiyorum, ancak bu konular hakkındaki edebiyat hızla büyüyor, belli sergiler ve sanatçılar da bu yöne işaret ediyorlar. Hâlihazırda var olanların yanı sıra bu minvalde hareket eden yeni kurumlar oluşmaya başladı. Bu canlanmayı heyecanla izliyorum. Dişlileri pırıl pırıl bir mekanizma, anlayacağın. Bir tarihin oluşmasındaki temel karakterleri izlemek, tanımak ve tartışmak heyecan verici.

M.R.: Bu oluşum herhâlde yeni konuların gündeme gelmesine de neden oluyordur.

V.K.: Gerek Amerika’da gerek Avrupa’da 1992’den bu yana çok şey değişti. 92’nin konuları içerisinde hâlâ çokkültürlülük vardı, siyasi doğruluk vardı, kültürel farklılaşma ve kimlik üretimi konuları vardı. Bugün, 1994’te, ABD’de dinamik yön değişti. Heybetli prestij sergilerine destek veren kaynaklar, daha az gösterişli olan

ama “eğitim” içerikli sergilere veya programlara yönelir oldular. Eğitimden kasıt izleyicinin sanata katılımını sağlamaya yönelik hazırlığı sunmak. Sanatçının kendini veya kendi var oluşunu tarif etmesinin yerine, izleyicinin sanatçıyı ve/veya sanat kurumunu tarifi artık gündemi belirler oldu. Dolayısıyla bugün Amerika’da sadece sanatçı değil kurum da izleyen/izleyicinin gözünde kendini yeniden tarif etmeye çalışıyor, “İzleyici kimdir?”den başlayan ve “İzleyiciyi işin hangi noktasında işle buluşturmalı?”, “Tüketmek mi yoksa üretmek üzere mi izlemeye davet etmeli?”ye kadar uzanan yeni sorular gündemi meşgul ediyor. Yeni düzende izleyici tabirinin yerine “cemaat”, izleme faaliyetinin yerine “etkin katılım” öneriliyor. Bununla beraber Avrupa hâlen aynı. Belki tek bir farklılıkla: İngiltere.

M.R.: Avrupa ile Amerika’nın farkı nereden kaynaklanıyor?

V.K.: Avrupa henüz kendi içerisindeki farklılaşmaları tarif etmenin korkusuyla yaşadığı için Amerika’nın terimlerini kullanmıyor. Mesela Amerika’da asla olamayacak bir örnek vereyim: Bu yıl Rotterdam’da yapılacak olan *Manifesta* adlı



ilk kapsamlı Avrupa sergisine Türkiye alınmadı. Organizasyonu sorguladığımda, Hollanda Dışişleri Bakanlığı'nın Türkiye'yi Avrupa'nın parçası saymadığını, dolayısıyla sergiye davet edilmeyeceğini söylediler. Türkiye'nin Müslüman olması Dışişleri Bakanlığı için problemli. İki yıldır peşlerini bırakmıyorum. Sonunda Türkiye'den sanatçılar bu sergide olacaklar herhâlde ama böyle bir pervasızlığı Amerika'da asla yapamazsınız.

Ayrıca Avrupa'nın küratörlük anlayışı da son derece farklı. Avrupa erkek diktatör küratör ordusuna sahip ve bu küratörlerin son derece sağlam parasal kaynakları var: yerel yönetim, yerel hükümet ve devlet. Yani sanata akan para vatandaşın maaşından kesiliyor. Amerika'dakinin aksine, Avrupalı küratör kendini izleyiciye karşı sorumlu saymıyor. Olağanüstü bir lüks elbette.

M.R.: Bununla birlikte Catherine David onuncu *dOCUMENTA*'nın direktörlüğüne seçildi.

V.K.: Catherine David ender aykırı örneklerden. Gene de unutmamak gerek ki, *dOCUMENTA*'nın direktörünü seçenler sadece Avrupalılar değil. David'i seçen uluslararası bir komitenin içerisinde sesi hayli kuvvetli, politik doğruluktan

nasibini almış Amerikalılar da vardı. Ayrıca dokuz *dOCUMENTA*'dan sonra, bir politik doğruluk gösterisi adına dahi olsa, onuncusunu bir kadına vermek gerekiyordu. Zamanın gereği! Seçilecek direktörün Alman veya Avusturyalı olması gibi bir de ön belirleyiciyi göz ardı etmez ve David'in kozları arasında yer alan Üçüncü Dünya/Üçüncü Dünya Sanatı bilgisini de eklersek... Eh, herhâlde komitenin başka bir şansı da yoktu. Bununla birlikte, itiraf etmeliyim ki bir Fransızın hele hele David'in seçileceğine hiç ihtimal vermemiştim.

M.R.: Peki, yeniden değişen konulara dönelim. Kurumlar ve sanatçılar kendilerini yeniden tarif ederken küratörler/direktörler nasıl bir yol tutmaya başladılar?

V.K.: Tüm izleme biçimlerinin yeniden tarif edildiği 90'larda elbette küratörlük kavramı da değişime uğruyor. Bugüne kadar birini müzecilik, diğerini sanat tarihçiliği diye tarif edebileceğimiz iki değişik eğitim vardı; dolayısıyla küratörlük kendinden menkul bir sıfattı. Küratörlerin ciddi bir kısmı mesleğin gereklerini deneme yanılma usulüyle öğrenmek zorunda kalıyorlardı. Hem sanat tarihini, sergi kurmanın mekanizmalarını



bilen, hem de sergileme denen işin bir profesyonel uğraş ve üzerine düşünülecek başlı başına bir alan olduğunu kabul eden profesyonelleri yetiştirmek yeni bir kavram.

M.R.: Dolayısıyla “eğitim” gene temel ilke. Ancak bu doğrultuda hareket eden başka kurumlar daha önce de vardı, yanılıyor muyum?

V.K.: Küratörlük derecesi vermeyen ancak eğitim ve ilişkiler ağı kurma amaçlı çalışmalar daha önce de söz konusuydu. Örneğin, New York’ta Whitney Museum, Independent Study, Fransa’da Centre National d’Art Contemporain, Le Magasin’in programları vardı. Bununla birlikte ilk kez 1993’te Londra’da Royal College küratör adaylarının entelektüel hazırlıklarını hedefleyen bir yüksek lisans programı başlattı. Kuruluşları aynı tarihe rastlamakla birlikte, CCS’nin eğitim vermeye başlaması –tamamen bürokratik nedenlerden dolayı– ancak 1994’te gerçekleşebildi.

M.R.: Biraz CCS’den ve CCS’de yaptıklarından bahseder misin?

V.K.: CCS Küratörlük Programı ABD’nin bu konudaki ilk deneyimi. İki yıllık Yüksek Lisans

Küratörlük Programı sanat tarihi ve/veya başka ön lisans programlarından gelen, yeterliliğini kanıtlamış herkese açık. Eğitim vermeye geçen sonbahar (1994) 13 öğrenciyle başladı. Program bir yandan öğrencilerini Manhattan’ın gündemdeki genç ve iddialı sanat tarihçileri ve küratörleriyle buluştururken, diğer yandan onlara entelektüel ve tatbiki hazırlıklarını tamamlamaya yönelik dersler de sunuyor. Derslerin bir kısmını Manhattan’da yapan bu 13 öğrenci, CCS’nin çeşitli ofis alanlarını, seminer odasını, konferans salonunu ve kitapların yanı sıra sanatçı arşivleri ve dia bankası ile kütüphanesini programın tamamlayıcı elemanları olarak kullanabiliyorlar. Müze Programı, 1960’lardan günümüze kadar uzanan yaklaşık 700 esere ve kapsamlı bir video koleksiyonuna sahip. Toplamı 1000 metrekareyi geçen iki büyük, bir küçük galerinin yanı sıra bir de video galerisine sahip olan CCS’nin ayrıca, gene 1000 metrekareyi bulan, biri iki boyutlu, diğeri üçboyutlu işlerin depolanması için ayrılmış iki depolama mekânı ve bir de teknik atölyesi var.

Ben bu güncel koleksiyonu ve sahip olduğu galerileri Yüksek Lisans Küratörlük Programı ile iş birliği içerisinde kullanmayı tercih ediyorum. Sanata yeni bakışların irdelenmesinin



gerekliliğinin, yorumlayıcı sergilerin öneminin, müze/izleyici ilişkisinin soruşturulmasının ve sergilerin yeni izleyicilere açılmasının gerekliliği ilkeleri üzerine kurulu bu müze güncel bir sanat kurumunun tüm kaygılarını da taşıyor. Sergilerin genellikle “sergileme” fikrinin etrafında dolaşan, bir anlamda “sergileme”yi sergileyen/irdeleyen işlerden veya düzenlemelerden oluşmasını tercih ediyorum. Programa koşut hareket etme eğilimindeki bu müzeyi daha çok bir laboratuvara benzetmek mümkün. Koleksiyon son derece etkileyici ve işin en keyifli yanı öğrencilere tümüyle açık. Öğrenciler eğitim süreleri boyunca dersliklerinin yanındaki kütüphaneden yararlandıkları gibi, depolardaki tüm işlere ulaşp, istediklerini inceleyebiliyorlar. Ayrıca küratörlük programının son safhası, her öğrencinin bir sergiyi fikir aşamasından başlayarak, para kaynağı yaratma dâhil tüm kademelerinde yer alıp gerçekleştirmesi. Koleksiyonun eğitim süresi boyunca ellerinin altında olması bir tarafa, öğrenciler bu son safhada, kuracakları sergi için koleksiyonu kullanma şansına da sahipler. Küratörlüğün bir parçası da çözüm üretmek. Kendi koleksiyonunu nasıl yaratıcı biçimde kullanırsın? Dışarıdan ödünç aldığın işlerle sergini kuracaksan, ilişkileri, yasal kâğıtları nasıl hazırlarsın?

Nasıl bütçe yaparsın? Para kaynağını nasıl yaratırsın? Merkez bu anlamda “tatbikî” dedikleri cinsten bir eğitim veriyor. Bu müze, kısaca, sahip olduğu koleksiyonla beraber hem bir laboratuvar hem de bir asrî ve güncel sanat müzesi olarak işlev görüyor.

M.R.: İlk serginle *New York Times* dâhil, prestijli yayınların ilgisini çekmeyi başardın... Sergiden biraz bahseder misin?

V.K.: Buradaki ilk sergim *Exhibited* yani “Sergilendi” oldu. Mekânı birbirinin aynı yaklaşık 125 metrekairelik altı ayrı alana ayırdım. Sırayla alanların birincisi kurgusal bir küratörün salt görsel benzerlikler üzerine kurduğu bir sergiydi, işler arasında formel paslaşmalara önem verililiyordu. İkinci mekânda, tıpkı 1874’te fotoğrafçı Nadar’ın stüdyosunda ilk sergilerini yapan empresyonistler gibi sanatçılar isim sırasına göre bir hizada, aynı yükseklikte, biteviye bir ışık altında sıralanmışlardı. Bu aşırı eşitlikçi metot bir anlamda müze koleksiyonunun gerçek yüzünü saklamadan olduğu gibi göstermenin yolu idi. Üçüncü oda, kadın sanatçılarla erkek sanatçıların işlerini yumuşak renklere boyanmış evcilleştirilmiş bir ortamda karşı karşıya getiriyordu. Dördüncü oda



en tehlikeli oda idi, çünkü yaklaşık 70 eseri çerçeve çerçeveye dayanmak üzere tabandan tavana, eski Fransız “Salon” sergilerinde olduğu gibi kırmızıya boyanmış bir duvar üzerine yerleştirdim. Beşinci oda, minimalizm sonrası kusursuz bir sergi mekânı, bir tapınak gibi hazırlandı. İşler, her duvarda sadece bir iş olmak üzere, aydınlatmaya özel önem verilerek yerleştirildi. Son oda, ilgiyi işten uzağa, bilgiye çekiyordu. Serginin en önemli ögesi ise, her odada Thomas Struth’un müze resimleri serisinden *Louvre IV* fotoğrafının bir kopyasının tekrarlanması idi. *Louvre IV* Gericault’nun *Medusa’nın Salı* resmine bakan izleyicileri gösteriyordu; dolayısıyla bütün sergi, bakma biçimleri ve bakışın hangi ortamda nasıl şekillendiği üzerine kuruluydu.

M.R.: Takip eden başka sergiler oldu mu?

V.K.: Sonbaharda son iki yılda koleksiyona katılan işlerden bir sergi düzenledik. Projeler galerisinde üç kişisel sergi yaptık. Peter Campus’un 1974’ten beri hiç görülmemiş bir video enstalasyonunu hazırladık ve ABD turuna yeni başlayan bir sergiyi aldık.

M.R.: 1995 için neler hazırlıyorsun?

V.K.: Şu anda Guggenheim Müzesi ile müzenin Panza Koleksiyonu’ndan ortak bir sergi hazırlıyoruz. 60’lardan 70’lere kadar işleri alıp birer belge olarak sunan ve etraflarında hikâyeler kuran bir laboratuvar sergisi olacak. Sergi minimalizm ve kavramsal sanatın sunuluşunda ihmal edilemeyen izleyiciyi göz önüne alarak hazırlanıyor. İşleri sergilemekten öte, işlerin etrafındaki özel tarihi tarif etmeye yönelik bu sergi, dolayısıyla izleyicinin işleri anlamasına yardımcı olmayı hedefliyor.

M.R.: Görüyorum ki New York senin için son derece heyecan verici. CCS’deki işin ve yerleşmeye başlayan ilişkilerin bir tarafa, yakında bir de çocuğun olacak. Türkiye’ye dönmeyi hiç düşünüyor musun?

V.K.: Türkiye’ye ait büyük düşlerim var. Zaman yeni düşünceler ve yeni düşleri adeta mecbur kılıyor. Artık Türkiye’de sergiler kurarak zamanı tarif etmek yerine, kurum oluşturarak hafıza sağlamanın zamanının geldiği inancındayım. Eğitim kurumu olmayan, ancak bir cemaatin diğer cemaatlerle ilişki kurmasında aracılık edecek, kendi tarihini tutan, bellek oluşturan ve günlük entelektüel egzersizlere mekân sağlayan bir kurum yaratmak istiyorum. “GSE-İstanbul!”



fikri böyle oluştu, yani Güncel Sanat Enstitüsü. Tabii “güncel”den anladığım, Türkçe’de “çağdaş” diyerek yanlış çeviregeldiğimiz, *contemporain/contemporary* kelimesi, tıpkı “modern”i “asrî” diye çevirmemiz gerektiği gibi. Her neyse, bu apayrı bir konu, çağın sonunda “çağdaş” kendini anlamsız kıldı zaten.

CCS’deki tempomu ve konumumu bir nevi askerliğe benzetiyorum. Kaynak yaratmaktan kurumlar arası ilişki düzenlemeye kadar şimdiye dek hiç tecrübe etmediğim “işletme” becerilerini ediniyorum. Amacım hâlen Türkiye’deki kurumların vazifelerini tekrarlamak değil. Aksine! Asıl amacı sergi yapmak olmayan bu kurumun tüm varlık nedeni bellek oluşturmak olmalı diye düşünüyorum. Türkiye’deki sanatçılar ile dışarıdaki kurumlar arasında bağ sağlamak, görsel malzemenin ve bilginin korunduğu bir nevi aktif depo kurmak ve en önemlisi günün tarihini yazmak ve tarihi yaşanırken kaydetmek, tariflendirmek... Kâr amacı gütmeyen bir kurumun varlık nedenlerinin sabitlenmesi gerektiği gibi, varlık garantisinin de sağlanması gerekiyor. Benim kendi geleceğimi bulanık gördüğüm koşullarda uluslararası vakıfları ikna etmek ancak ve ancak geçmiş olan ve inanç kazanmış ilişkiler sayesinde mümkün.

Askerlik dediğim de bu işte. Her gün bir başka vakıfla temas hâlindeyim ve tüm bu ilişkilerin, sonunda GSE-İstanbul için nasıl değerlendirileceği üzerine hazırlanmakla geçiyor vaktim.

Her zaman olduğu gibi Türkiye’nin içe kapanması durumunda bu vakıfların hiçbir desteğinin olmayacağını bilmek de ayrıca çok korkutucu. Tecrübe öyle gösteriyor ki Türkiye’de hiçbir şey iki yıldan uzun sabit kalmıyor. Sıklıkla kendimizi kendi bacağımızdan vuruyoruz. Kendini yerelleştirmeye son derece yatkın politikacılarımız, işadamlarımız ve kuşkusuz, sanatçılarımız var.

New York bir nevi hazırlık benim için. 1988’de Türkiye’ye döndüğümde de büyük hayallerim vardı. Hızlı ve bereketli kısa bir dönemdi. Rahmetli Özal’dan bu yana gösterdiğimiz performans ortada.

— *Arredamento Dekorasyon*, sayı: 69, Nisan 1995.



VASİF KORTUN İLE FAKİS SÖYLEŞİ

Arredamento Dekorasyon: Daha önce aynı görevi üstlenmiş biri olarak, sizce bir İstanbul Bienali düzenleme uğraşının anlamı ve sorunları nelerdir?

Vasıf Kortun: Süreli sergiler tuhaf faaliyetler; kalıpları önceden belli olsa da modelleri yeniden üretilmek zorunda. İstanbul Bienali Türkiye'nin geniş kapsamlı yegâne uluslararası sanat faaliyeti, dolayısıyla sanatçılara ve sanat izleyicilerine sağladığı eşzamanlılık ve yeni izleyicilerin güncel sanata ısındırılması serginin en önemli veçhesi. Merkezleri kaydırarak İstanbul sanatçı ve izleyicisine nasıl bir durum sağlayabiliriz, eğitim yönünü nasıl güçlendiririz soruları benim için önemli.

A.D.: İstanbul bir çağdaş sanat metropolü müdür? Değilse yakın gelecekte olabilir mi?

V.K.: İstanbul çağdaş sanat metropolü değil, olması gerektiğinden de emin değilim. Bu şehirdeki güncel sanat ortamı bienale endekslenmemeli.

Güncel sanatı yapıldığı anda kaydeden, ifade eden, toplayan ve dağıtan kurumlar henüz yok. 1987-1995 arası yapılan dört bienal birbirleri üzerine inşa edile edile buraya kadar varıldı. Bu, İstanbul'da var olan kurumsallaşmayla ulaşılabilecek en optimal nokta. Eğer Türkiye için bu faaliyet bir vitrin olarak kullanılmayacak ise, bundan böyle bienal faaliyetinin yeniden tarif edilip boyutlarının küçültülerek önümüzdeki iki yıla farklı bir tarzda yayılması gerekiyor. Bu, var olan kadrolaşmayı da en verimli tarzda kullanmak anlamına geliyor. Günde bir defa yiyip şişmek yerine azar azar beslenmek lazım. Bienaller türünden inatla çoğaltma, üst üste yığma, kütselleştirme birer birer işlerin görülmesini, anlaşılmasını zorlaştırıyor; işlere saygılı değil, sanatın kendi işleyişlerini bozuyor. Yani İstanbul kendine yeni modeller üretmek zorunda, bunu yapabilme olgunluğuna erişti, kendini katlayarak dünyada yerini edindi ve artık alternatifler de üretebilir. Ben aslında, İstanbul'a bienallerin gerekmeyeceği günleri düşünerek bienallerin tasarlanmasını teklif



ediyorum, çünkü bakıldığında bienaller taşra faaliyetleri (yani “merkez dışı” yerlerin ilgiyi kendilerine çekme çabaları): São Paulo, Venedik, Santa Fe (ABD), Johannesburg, Sydney gibi.

A.D.: Bir İstanbul Bienali’nin dünyanın başka yerlerindeki bienallerle farkı ve benzer yanları var mı?

V.K.: O her sergi için üretilecek olan bir vizyon; benim yukarıda işaret etmek istediğim de bunun yönünü tarif etmek. René klasik bir modeli küreselleştirerek bir sergi yaptı; benim modelim ulusal modelini kullanmak ve saydamlaştırmaktı; Beral Madra her iki modeli de aynı anda kullanmıştı. Gene söylüyorum, bienal kurumların dört dörtlük yerleşmediği yerlerde bir vazife yerine getiriyor, artık önemli olan kurumların yerleşmesine bienallerin nasıl hazırlık yapabileceği. Salt Türkiye için değil, bulunduğu yerin genelinde.

A.D.: Bu yılki bienalin teması olarak “Orient/ation”ın seçilmesi sizce anlamlı mı? Doğu-Batı, Kuzey-Güney gibi kültürel kutuplaşmalar sizce anlamlı ve “ses getirici” bir sanatsal tartışma ortamı oluşturacak kadar ciddi ve güncel gerçeklikler midir?

V.K.: Bienal genel kültürel ortamda küresel bir zenginleşmenin ifadelerinden bir bölümünü bir araya getirdi, bir yandan da 1960’ların sonuna ve erken 70’lere referanslamalar yaptı. (Küresel zenginleşme derken, eskisine göre öte yerlerdeki faaliyetlere merkez kurumlarının açılmasından, bunların yayılma imkânı bulabilmelerinden ve bazı sanatçıların da bu konularda daha çok iş yapmalarından bahsediyorum.) Son altı yılda, *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücüler] sergisinden başlayarak sanat kurumlarının daha önce hiç görülmediği şekilde açıldıklarını ve öte yerlerdeki sanatçıların da bu kurumlara yöneldiklerini göz önüne aldığımızda (ki bunun bir veçhesi maa- lesef yeni-kozmopolitik), kapıları açık tutan bir kurumsallaşmaya gidilmesinin ivedi olduğunu düşünüyorum. Bu sergi tabii ki ciddi ve güncel.

A.D.: Bienalde sunulan ürünleri gördükten sonra, bu girişimi başarılı buluyor musunuz? Neden?

V.K.: Evet, ama biraz da biteviye. Biteviye olmasının nedeni de bu tarz sergilerde birer birer işlere özen verilmesinin imkânsız oluşu; mevcut işlerin hep yanlarındaki diğerleri tarafından boğulmaları ve benzer bir şekilde seviyelendirilmeleri. Kitlel sergilerin negatif yönü bu.



A.D.: Sizce sunulan işler arasında özellikle kayda değer olanlar hangileri? Neden?

V.K.: Benim en sevdiğim dört iş, Svetlana Kopistiansky'nin antrepodaki jimnastik salonu ve kitaplı işi, Hale Tenger'in *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık*'ı, Nedko Solakov'un duvar kâğıdına yaptığı çizimler ve Sarkis'in *Pilav ve Tartışma Yeri* oldu. Her biri de üzerinde düşündüğünüzde kendini zenginleştiren, anlamlarını açan, kendi mekânlarını tarif eden ve yaratan işlerdi. Erken ayrıldığım için Tarihî Yarımada'daki işler tümüyle bitmemişti, onun için sadece Antrepo'dan bahsediyorum.

— *Arredamento Dekorasyon*, sayı: 76, Aralık 1995.



ÇELİŞKİ-PAYLAŞMA-UZLAŞMA- ŞUÇ ORTAKLIĞI VE YENİDEN BAŞLA

“YENİ BİR BİNYILA, MİLLİYETÇİ KARNAVALDA ÇIPLAK
KALMAYALIM DİYE, 20. YÜZYILIN İLK YARISINDAKİ
AYDINLAR TARAFINDAN BİR ARAYA GETİRİLMİŞ,
19. YÜZYILIN ÇÖPLÜĞÜNDEN ARTA KALAN PAÇAVRA
YİĞİNİNDAN BAŞKA BİR ŞEY OLMAYAN BİR KIYAFETLE,
BİR MİLLÎ BİLİNÇLE Mİ GİRİYORUZ?”
ROGER BARTRA¹

Küresel kültürel eşdeğerlilik krizi, sadece güncel sanat kurumunun işleyişinden kaynaklanmıyor; aynı zamanda küresel liberalleşmenin de bir ürünü. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından bir büyük proje olarak yürürlüğe konan küreselleşme, işçi sınıfının ve orta sınıfın geleneksel temellerini sarsıyor. Küreselleşme, yeni yeni oluşmaya başlayan, kendine has bir “sosyal beden”in peşinde. Gittikçe eriyen ve neredeyse geçmişte kalan sosyalleşmiş emek bir şeyi mümkün kılmıştı, o da sosyal adalet idi. Güçlü yerel ve uluslararası uzanımlara sahip olan işçi sınıfı dengeyi sağlıyordu. Çalışma ortamı, sosyal örgütlenmenin sağlandığı mekândı. Bu alanın kayması toplumsal kontrolleri ve dengeleri de ortadan kaldırdı.

Yeni küresel “orta sınıf” eskiden olduğu gibi kendini korumak için tampon gibi kullandığı ulusal devlet ve refah devletine ihtiyaç duymuyor. Bütün dünyada kabaca aynı özellikleri paylaşıyor: iletişim için ortak bir dil (İngilizce) ve farklılığın göstergelerini önemsemeyen müşterek kodlar. Farklılık artık organik değil: Farklılık seçilen, değiştirilen ve tüketilen bir şey.

“ÇEVRENİN GİTTİKÇE SEYREKLEŞEN ORTA SINIFINA AİT OLAN BİZLER SANATIMIZIN SANAT TARİHİNDEN DIŞLANMASINDAN YAKINIYORUZ. BU YAKINMA HEM SANAT TARİHİNİN TARİF VE SINIRLARINI KABUL ETMEMEMİZDEN, HEM DE EGEMEN YATAY DOLAŞIM MEKANİZMASININ PARÇASI OLDUĞUMUZA İNANMAMIZDAN KAYNAKLANIYOR. BİZİM ESAS DESTEK GRUBUMUZ, YANİ SANATIMIZI BESLEYEN ‘MEKÂNA BAĞLI’ ORTA SINIF YİTİP GİDERKEN, ONUN DIŞAVURUMUNU SAĞLAYAN ARAÇ OLARAK BİZ DE AYNI ŞEKİLDE YOK OLMAYA BAŞLIYORUZ. BAŞARIYA GİDEN GELENEKSEL YOL, YEREL ORTAMDA MEŞHUR OLUP ARDINDAN DA ULUSLARARASI PAZARA SIÇRAMAKTI. BU, EMPERYALİZM VE ŞOVENİZMİN DİNAMİKLERİ TARAFINDAN KÖSTEKLENEN BİR SÜREÇ DE OLSA, BAŞARI TAMAMEN İMKÂNSIZ DEĞİLDİ. AMA BİZİM YEREL ALANIMIZ YOK OLURSA İŞLER DAHA KÖTÜ OLABİLİR.” LUIS CAMNITZER²



Yeni sosyal bedenin entelektüel dalları günümüz düşüncesini iyi biliyor, ama bu düşüncüyü eleştiri aygıtlarına dönüştürmek yerine iktidardan pay almak için ya da revizyonistçe kullanıyor. Bu figür bir tür “kültürel çevirmen”. Kapitalin ve dolaşımın yoğun olduğu yerlere çağrılıp kendi kültürel alanı hakkında konuşması isteniyor, yani bir tür temsilci ve temsiliyetçi. Bienaller ise bildik buluşma mekânları. Havana, Johannesburg, Gwangju, São Paulo ve İstanbul gibi gittikçe çoğalarak adeta kültürel ortama çakılan dönemsel sergiler, bu yeni güncel sanat düzeninin sacayağının oluşmasıyla ilgili: Bienal asıl mekân; yeni kavramsal enstalasyon temel yaklaşım; kürator ise ayrıcalıklı bir kültürel çevirmen.

Bu yeni küresel devre, güncel sanat kurumunun geleneksel düzeninin yerine geçmemesine rağmen onunla belli bir uyum içerisinde işliyor. İki farklı lige (“birinci” ve “ikinci”) ait olsalar da yapılarıdaki gözeneklerden dolayı çapraz geçişler artık mümkün. Genelde “bienal sanatçısı” hikâyesi, galeri desteği olmadan uluslararası sergilerin birinden diğerine giderek, gettolaşmış çokkültürcü sergilere katılmaktan ibarettir. Gerçekten de bienal sanatçı ve küratörlerini çapraz tararsak, gayet sıkışık ve kapalı

bir devre oluştuğunu görürüz. Burası, kendi aidiyetinin ve farklı durumunun marjinalliğinden güç alan, günümüz güncel sanatı tarihinin kenarındaki figürlerin yer aldığı küresel bir gettodur.

Coğrafya ve coğrafya-ötesi tanımlanabilecek olan, kıt imkânlı üçüncü dünyaların gerçek kaderleri ortak olsa da, aralarındaki tek iletişim medya aracılığıyla yayılan kültürel ifade biçimleridir. Defalarca belirtildiği gibi, Rio de Janeiro ve Kahire’nin gecekondü bölgeleri ile Güney Bronx arasında benzerlikler olsa da, bu çekirdekler aralarındaki teması sağlayacak, görünmez kablolarla birbirlerine bağlı değiller. Onların deneyimleri televizyon aracılığıyla filtreden geçirilip arıtılmakta. Tasvirleri ise uluslararası okunaklılık için aynı kanallar aracılığıyla üretiliyor. Bu kültürel durumlar güncel sanatın ortaya çıktığı noktada yer almıyor olabilir ama güncel sanat buralardan beslenir.

Çevreden gelen yeni kavramsal enstalasyon sanatının mantığı nedir? Resim sanatından uzaklaşmayı haklı gösteren, adı konmamış sav, resmin Avrupa kültür, tarih ve geleneklerinde temellendirilmesinden, o geleneklerin parçası olmasından geliyordu. Öyleydi de kuşkusuz. Bu anlamda re-



sim, Avrupa'nın oluşum ve geleneklerinin gü-lünçlemesi olarak var olabilirdi ancak.

Magiciens de la Terre [Yeryüzü Büyücüler], konumlandırılmasından dolayı tarihî bir kopuş sergisi olmuştur. Bu sergide enstalasyon, resim geleneğine özgün bir alternatif olarak önerilmişti. Sergide yer alan resimler de ya Avrupa geleneğinin yaratılışına karşıydı ya da farklı görsel faaliyet alanlarından geliyordu. Sergi, çevrenin etkin sanatçıları hiç umursamayıp onların özgün olmadıklarını iddia ediyordu. Adında da vurgulandığı gibi, büyücüler dünyadan değil yeryüzünden (topraktan) geliyorlardı, dolayısıyla “öteki”ler şehirli olmayan ile temsil edilebilirdi.

Yeryüzü Büyücüler sergisinden beri, coğrafya ve coğrafya-ötesi periferilerden gelen, yeni kavramsal enstalasyon genel fikri altındaki güncel çalışmaların çokluğuyla karşılaştık. Ancak enstalasyon sanatının başlangıcının aksine, bu yeni çalışmalar ya kurumsal alanları sorgulamadı kucaklıyor ya da bunlara genel geçer bir kültürel ifadenin parçası gibi yaklaşıyor; yani bu yaklaşımlar kurum, sanatçı, sergi yapımcısı ve hatta izleyicinin de parçası olduğu beklentilerin tatmin edilmesinden başka bir şey değil.

Periferideki kültür kimi zamanlarda klasik geleneği reddederek, *Yeryüzü Büyücüler*'nde önerildiği gibi, farklı bir özgün kaynak yaratma zorunluluğundan dolayı kendini kaçınılmaz bir durum içinde sıkıştırıyordu. Yeni kavramsal enstalasyon, savunmaya çalıştığının aksine, resmin ötesinde bir “özgün alternatif” olduğunu gösteremedi. Büyü, ayin ve benzeri yerel gelenekler güncel sanatla kategorik devamlılığa sahip olmadıklarından, aralarında herhangi bir bağlantı olduğu düşünülemez. Ayinden güncel sanata transfer, çoğu zaman yerel kültürün vampirizmi olabilir, ayin alanına zarar verebilir ve yok edici olabilir. Zira bu alan, güncel sanatın sahip olduğu gibi “kendi alanının kurumsal bilincini” yaratmaz. Ayinsel mekâna zarar verdiğinden yok edici olabilir; zira bu alan güncel sanatın sahip olduğu gibi bir bilince sahip değildir. Ayinsel bağlantı kurmak, güncel sanatın tarihlerini bilinçli bir şekilde görmezden gelmek demektir. Daha da ötesi sanatçının, kendi işinin üzerine başka bir kültürel tarihin formlarını geçirerek uluslararası bir yapı içinde sunup, kendisininmiş gibi göstermesidir. Hepsi, bir miktar etnik kendini beğenmişlikle mümkündür. Öyleyse, bu yeni-özcülüğün, bu tuhaf inanç sığramasının ve alıntı yeri ile sunum yeri arasındaki kökten sorunun statülerini nasıl tartışmalı?



Taşranın, merkezin neyi arzuladığını merak etmesi ile, merkezin, taşranın ne arzulaması gerektiğini tahmin etmesi arasında bir yakınlama söz konusu. 20. yüzyıl tarihinde, bir işin yerelliğinin alıntılama bir form üzerine yerel kolajlama yapılarak anlaşıldığı bir dönemden, yerel içerikleme eyleminin organik gözüktüğü bir zamana geçtik.

Avrupa tarihsel geleneğinden uzaklaşmayı meşrulaştıran bir diğer sav da, yalnızca görüntü üretiminin değil o geleneğin kurumsallaşmış aygıtlarının da çevreye uygulanamayacağıydı. Benzer bir tartışma Avrupa ve Amerikan kavram-salcılığında da olabilir, ancak kavramsalcılık kimi çevre ve merkezlerde aynı zamanlarda bile gerçekleşmiş olsa, nedenleriyle birbirine benzemez. Avrupa ve Kuzey Amerika’da söz konusu olan, Batı’nın sanat tarihi ve resim geleneğinin hemen hemen içinden yürümesidir ve kaynakları “eleştirel-avangart”a kadar uzanır. Resme tepki, çevre için sadece bu geleneğe tepki değil, çevrenin miraslarına da bir tepkiydi. Çevre bu mirasın Bauhaus ve *beaux-arts* geleneklerinden gelen “uluslararası” bir üsluba yönelen, dur durak bilmeksizin Batılılaşan elitleri reddediyor, onları destekleyen aydınlanmacı, ilerlemeci ve üstten

bindirmeci kurumlara da tepki duyuyordu. Bu kurumsal yapı, yeni imkânlar oluşturmak yerine merkezin kısıtlanmış dogmalarını dikte ettirmişti. Genel kural, görüntüsü dışında her yönünün yoğunlukla bastırıldığı “modern sanat”ın yüzeysel türevlerinin üretildiği, Batı’yı kovalamaca oyunundan ibaretti.

Çevredeki üretici en yakın izleyicisine yukarıdan bakıyor ve nihai hedefi yüzünden, izleyicisiyle kendini küçük düşürücü bir ilişkiye giriyordu. Tabii ki mutlak hedef Batı geleneğinde bir yere oturtulmaktı ama kendini kısıtlayan, dünyayı tarif etmekten ve onunla bütünleşmekten kaçan formel işler üretiliyordu. İşte Sovyetler Birliği ve uydularındaki ya da Kuzey Afrika soyutlama geleneklerindeki zayıflık bundandı. Asıl “resmî” sanat, propaganda sanatı değildi; tam tersine, propaganda sanatı çevredeki modern (“resmî”) sanatçının uzakta kaldığı sembolik bir sınırdır. Öğrenilmiş edinilmiş soyutlamanın kategorik sessizliği içine gömülerek kamusal alandan uzaklaşma, kamusal mekâna iştirak etmeye sivil bir itiraz kadar basit görülmemeli: Bu, düzene gizli kapaklı bir destek vermektir, yani sorun çıkarmaz. Yüzyılın başlarında bir işin yerel “veçhesi” modern



bir biçimin üzerine geçirilen bir kolaj idi. Modern sanat, doğuşundan beri kendi geleneklerinin ağırlığından kurtulmaya çalışırken “öteki”nin geleneklerine el attığı için, çevredekine de tuhaf bir fırsat sağlamış oldu. Çevredeki, eski geleneğini modern bir yapıyla sunduğu zaman “ulusal” bir geleneğini yaşattığını sandı. Oysa bütün yapılan, arkeolojik bir hareketti. Dolayısıyla asıl mesele, “merkez”in, “öteki”nin geleneklerine uzanması değildi. Asıl mesele, taşranın kendi kendini, kendi imkânlarından yoksun bırakmasıydı.

Kendilerini koruyan sınırlardan güç alan yereller kendilerini önce Avrupa’nın, sonra Amerika’nın vekilleri tayin etmişlerdi. Tabii ki taşranın modern kopyacıları olarak gidebilecekleri başka bir yer de yoktu. Bunun karşılığında edindikleri avuntu ve tazminat ise, ulusal çevre müzelerinin duvarlarında boy göstermekti. Yaratıcı birkaç yanlış anlama dışında bir özelliği olmayan yerelleşmiş soykütükler ve yalıtılmış tarihler sunuyorlardı.

İşte tam da bu nedenden dolayı *Yeryüzü Büyücüleri* sergisi, çevrenin yerel otoritelerine aldırmadığı için var olan düzeni kırmıştır.

Çevrenin sanat kurumları, Batı’yla olan parazitsel bağlantıları yüzünden fazlasıyla kirlenmiş ve bozulmuşlardı. Bundan dolayı, özgün ve samimi işlerin üretilmesine destek olamamaları bir yana, bu tarz işleri sunamazlardı bile. Ancak *Yeryüzü Büyücüleri*’nin önerisinin iyi tasarlanmış oluşu, “özgün” olanın keşfini herhangi bir şekilde garantilemiyordu. Bu problem bir yana, çevrenin kentsel varlığının olasılığını güçlü bir şekilde reddetmesi ve Batı’nın kentli sanatçıları ile Doğu’nun kentli olmayan sanatçılarını karşı karşıya getirmeye karar vermesi, sergide küresel bir kayma ve yeni kavramsal enstalasyon çalışmalarının radikal patlamasına yol açmıştı. Sergi iki yönden sefil bir şekilde başarısızlığa uğramıştı: İlk olarak organik kültürel üretimi müze alanına ve geleneğine sokmakla, ikinci olarak da Batılı sanatçıları büyücülerle karşı karşıya getirmekle.

Çevrede tek tük bireysel olarak üretilen erken dönem enstalasyon çalışmaları ve özellikle 1989 sonrasında enstalasyona yönelim arasındaki ayrım henüz iyice araştırılmadı. Son dönemdeki faaliyetler ise, bu yönelimden önceki kozmopolit uluslararasılık kadar yaygın ve aynılaştırıcı bir küresel virüse işaret ediyor.



Esasen, kavramsalcılık da enstalasyon da resim geleneği kadar Batılıdır; ancak Batı, müellifini kaybetmiş bir dayanak noktası olarak algılanmalıdır. İkisi arasında, merkezde ya da çevrede kategorik bir ayrım aramak sadece şekilciliktir. Nesnel veya teorik olarak değişik diyarlarda sanat üretiminin olasılıkları ve çeşitli yaklaşımlarıyla ilgili bir tartışma mümkün olsa da, resim ve yeni kavramsal yaklaşım arasındaki ayrım, işin özüyle çok az alakası olan yeni bir iktidar yapısının desteklediği suni bir ayrımdır. Benzer şekilde, yerel içerik herhangi bir çalışmanın değerini biçmek için yeterli bir kriter değildir; yerel “içerikleme” sadece fetişleşmiş bir ayrımı ima eder. Montajlamadır.

80’li yılların sonlarındaki, merkezden uzaklaşan bir uluslararası sanat kurumu fikrinin samimi anlayışı, kendini beğenmiş, verimli ve etkin güç gettolarının anlayışına indirgenmiştir. 80’lerin sonları genel olarak, melez kimliklerin hâlen konuşulduğu ve güncel düşüncelerin özgün metinler oluşturduğu ve “ev” cephesinden bunlara cevap verildiği bir zamandı. Küresel olarak onaylanmış birtakım yerel düşünürler hayati bir tartışma alanı oluşturmuşlardı. Şimdi ise, melez kültüre özgü fikirler ve yörüngeden çıkan olasılıklar, yeni güç üsleri ve iktidarların paylaşımıyla sınırlandı.

1980’lerde radikal siyasi değişimlerin yaşanması, askerî diktatörlüklerin sonunun gelmesi –ya da başka bir tabirle– liberal ekonomilerin doğuşu, disiplinlerarası düşünen bilgi sahibi entelektüellerin olgunlaşmasıyla koşuttur. Bu entelektüeller yeni Fransız felsefesini eleştiri aygıtı olarak değil, iktidar malzemesi olarak kullandılar. Özellikle, baskıcı rejimler altında “korunmuş” hayatlarında, sapkın şekilde de olsa üst metinsel eleştiri ve eleştirel yorum mümkündü. Hatta bu tarz eleştirinin, doğuşuna neden olan siyasi dönüm noktasına (1968) dayanması gerekmiyordu. Bu anlamda çağ sonunun tipik özneleriydiler.

Çevre modernizminin yörüngeci yapısı, nefes alınabilecek bir yerel alan yarattı kuşkusuz. Yeni yeni anlaşılıp kabul gören birkaç örnek dışında taşranın merkeze sunabileceği fazla bir şey yoktu. Artık taşranın merkeze kayması ve merkezin isteğiyle bunu araması fırsatçı bir revizyonizmden ayrı düşünülmelidir. Her yerde bir bok yapılıyor, ama “merkez” bu boku sadece tüketip meşrulaştırmıyor, değerinin biçilmesi için de bir alan açıyor.

— 2. Johannesburg Bienali Kataloğu (1997)

Türkçesi ilk olarak, *Resmî Görüş*’ün sıfır sayısında (1999) yayımlanmıştır.



DİPNOTLAR

1. *The Cage of Melancholy*, Rutgers University Press, 1992.
2. “Cultural Identities Before and After the Exit of Bureau Communism”, *The Hybrid State*, Exit Art, New York, 1991.



24. SÃO PAULO BIENALİ

Güney Amerika'nın en eski ve en önemli sanat bienalinin bu yıl yirmi dördüncüsü gerçekleştirildi. Konusu “antropofaji”, yani insan eti yemek olan bienal güncel dünyaya yönelik kapsamlı eleştirel bakışlara olanak veren bir ortam oluşturunuyordu.

24. São Paulo Bienali'ne yoğunluk kazandırmak üzere seçilen ortak tema “antropofaji”, yani insan yiyecek idi. Avrupa merkezli sanat tarihine aykırı kurulan bu tema, çokyönlü anlamlarıyla şairane ve eleştirel yorumlamalara fırsat vermektedir. Daha da önemlisi Brezilya bakışlı bir sanat öyküsü sunuyor. Bienalin katılımcılara dağıttığı antropofaji ve yamyamlığın bin bir tarifinden birkaçını sıralamak gerekiyor. Bunlar serginin uzanımlarından bir kısmını oluşturmuş: tabunun toteme dönüşümü; yıkım; açlık; yamyamlık-taze insan eti yemek; yamyamlık-bir insanı yemek; kimlik egzersizi (sadece kimlik arayışı değil); siyasi ötekinin ölümü; melezlik; ırk karıştırmak; Brezilyalılık; savaş (Dali, Magritte, Siqueiros,

Toorop için); bulanıklaştırıcılık, metafor, ışığın yamyamlanması; soykırım; kültürleri yok etmek; otofaji (kendini yemek), kişinin kendiyle alakalı olması, kendine zarar veren; üstüne geçirmek; kültürlenmek; fotoğraf (insanın ruhunu çalmak anlamında); isim serpiştirmecilik; bireysel programlı yamyamlık (seri katiller); parçalarına ayrılmış beden; kendini egzotikleştirmek; başka kültürler üzerinden kendi kültürünü kurmak; simgesel takas; arzu; içine almak; Lévi-Strauss, yapısalcılık; Freud; cinsel faaliyet (yemek); çokdillilik; kaynak göstermeden yürütmek; hayatta kalmak; kilisede şarap ve ekmek ayini (aşai rabbani).

Brezilyalı yazar Oswald de Andrade'nin 1928 yılında yazdığı *Antropofajist Manifesto*'dan seçme bölümler de sergiye bir başka uyarıcı eksen getirmekte: “Bizi sadece antropofaji birleştirir. Sosyal anlamda, ekonomik anlamda, felsefi anlamda... Dünyanın tek yasası. Bütün bireyselciliklerin örtülmüşlüğü, bütün kolektif eylemler, bütün dinler, bütün barış antlaşmaları... İlgimi





São Paulo Bienali mekânı, 1998



çeken yegâne şey benim olmayan, insanların koyduğu yasalar, antropojenik yasaları... Gerçeği giysi rezil etti, su geçirmezlik iç dünyayı dış dünyadan ayırdı, giysili adama tepki, Amerikan filminden al haberi... Güneşin çocukları, ölümlülerin anası, bulunup çılgınca sevilen, nostaljinin bütün ikiye yüzölçümüyle, göçmenler, köleler ve turistler tarafından. Koca yılanın memleketinde. Çünkü ne gramer kitaplarımız vardı ne de bayat sebzeler biriktiriyorduk. Şehir, varoş, sınır ve kıta nedir bilmezdik. Biz Brezilya haritasında tembel bir noktaydık... Kahrolsun muhafaza edilen bilinç... Kahrolsun geri dönüşümlü dünya ve nesnel fikirler. Cesetlere dönmüş, dinamik düşünce sınırlanmış, düzenin kurbanı birey, klasik hakkaniyetsizliğin kaynağı, romantik hakkaniyetsizliğin kaynağı. Ve içerideki fetihlerin unutulması. Yollar, Yollar, Yollar, Yollar, Yollar, Yollar... Bizde komünizm çoktan vardı, çoktan gerçeküstücüyüydük biz, altın çağ... Adamın birine sordum ‘Yasa nedir?’ diye. ‘Yasa mümkün olanın denenmesinin garanti altına alınmasıdır’ dedi. Adamın adı Saçmalık idi. Ben de yutuverdim onu... Kahrolsun misyonerlerin gerçekleri...Spekülasyonda bulunmadık. Ama tahmin etme kudretimiz ve siyasetimiz vardı ve siyaset paylaşımının ilmidir... Portekizli Brezilya’yı keşfetmeden önce Brezilya mutlu-

luğu keşfetmişti... Kahrolsun hafıza, adaletlerin kaynağı... Kahrolsun sosyal gerçeklik, giysili ve baskıcı, Freud’un kaydettiği; kompleksiz gerçeklik, delirmeden, fahişeleşmeden...”

Son yıllardaki bienaller küreselliğe koşut olarak ulusal modelden ayrıldı. 1995 ve 1997 İstanbul bienalleri, Johannesburg, Gwangju ve diğerleri Venedik tarzına gıpta etmiyor. Eskiden sadece Amerikan vatandaşlarına açık olan Whitney Bienali bile, önce NAFTA’ya uygun olarak Meksika ve Kanada’yı içine alarak sınırlarını genişletirken, ardından da Amerika’da oturan herkesi kapsamına aldı. Coğrafya ve ulus temelli dönemli sergiler tarihe karışıyor. São Paulo ise hem bir ulusal bölümü olan, hem de dünyanın Afrika, Kuzey Amerika, Güney Amerika, Asya, Orta Doğu, Avrupa, Pasifik’ten oluşan yedi bölgesini kapsayan bir sergi. “Tarihi Çekirdek” adlı farklı bir bölümde ise sergiye Brezilya bakışlı, yerleşik bir müze kalitesinde modern sanat tarihi sunuluyor. Bu müze, Brezilya ve Latin Amerika’nın modern sanat tarihindeki olağanüstü önemli olan yerini, alışık olduğumuz bir tarihsel sıralama içinde değil, yoğunluğa ve bağlantılamalara önem veren kümeler hâlinde gözden geçirmekte. Bu revizyondan Orta ve Doğu





General Idea'nın enstalasyonu, São Paulo Bienali, 1998



Sylvie Fleury, *Venüs'teki Uzay Gemisi ve Diğer Araçlar*,
São Paulo Bienali, 1998

Avrupa ve Japonya nasibini almıyor, ancak revizyonist sanat tarihinin bu derecede somutlaşması bile radikal bir öneri.

Serginin uluslar bölümünün katalogunun girişinde şu yazı göze çarpmakta: “Bir ülkenin güncel sanat faaliyetini bir sanatçının işleriyle ifade etmek imkânsızdır” (John Tupper, Kanada’yı temsil eden küratör). Bu, São Paulo’nun her ülkeden bir sanatçı sınırlamasına karşı çıkmakta. Bienalin başküratörü Paulo Herkenhoff ise, yazısını, bu bölümün varoluşunu ve imkânsızlığını anlatmak üzere 1970 yılında Amerika’da yapılan bir sergiye katılan iki Brezilyalı sanatçıdan alıntı yaparak bitiriyor: “Ben burada, bu sergide, ne bir milleti ne de bir kariyeri savunmak için varım” (Cildo Meireles); “Ben burada ne Brezilya’yı temsil ediyorum, ne de bir başka şeyi” (Hélio Oitica). Sergiye Türkiye’den katılan Hüseyin B. Alptekin de, düzenli ekonomilerin sınırlarındaki kültürlerarası görüntü sistemlerinin dolaştığı alanların yamyamlığına şahitlik eden bir proje yaptı. *Capacity* adlı bu iş insanın aklına kolay kolay gelmeyecek şehirlerin adlarından alınan otuz iki otelin işaretlerinden fotoğraflanmış ve akan bir ışıklı yazıyla donatılmıştı. Farklı bir kültürü temsil etmeye şiddetle karşı koyan *Capacity*,

hem İstanbul’un hem de São Paulo’nun kapasiteleriyle paralellik kurmakta, neşeli ve nükteli bir şekilde cıvıdamaktaydı.

Temsil sorunu serginin Orta Doğu bölümünün küratörleri olarak benim ve İsrailli küratör Ami Steinitz için de söz konusu idi. Biri Türkiyeli diğer İsrailli küratörler olarak bölgenin içinde, Arap âleminin dışındaydık. İki ülkenin son zamanlardaki askeri ve siyasi ittifakı bir yana, Yahudiler ve Türkler Orta Doğu’da işgalci ve Batı sultasındaki iki millet olarak algılandıkları için, birey, millet ve devletin aynı şeyler olmadıklarını anlatmanın zorluğu söz konusuydu. Ortası yanan, çeperleri kaynayan bu bölgeye yaklaşıırken, mümkün olduğunca çok sanatçıyla ilişki kurmak, kendimizi de devreden çıkarmak niyetindeydik; yani, sergiye Türkiye ve İsrail’den sanatçılar almayacaktık ve sadece Orta Doğu’da yaşayan sanatçılar bulunacaktı. Ne de olsa, yerinden yurdundan edilmiş sanatçılar sergiye hâlen yaşadıkları bölgelerden de katılabilirdi. Nitekim de öyle oldu, Avustralya’dan sergiye katılan sanatçılardan biri de Kıbrıs asıllı Mutlu Çerkez’di.

Bölgedeki sınırlamalar da (güncel sanat kültürünün ve kurumların zaafları, kamusal alanın bir





São Paulo Bienali, 1998 (Gabriel Orozco ve Halil Altındere'nin işleri kurulurken)



yandan İslam kültürünün yoğun baskısı altında olması vs.) eklenince araştırma sürecinden ve sanatçıları seçtikten sonra karşılaştığımız zorluklara dayanamayıp projeyi iptal ettik. “Türkiye” ve “İsrail”den toplam dört sanatçıda karar kıldık. Bunlar Sukha Glotman, Halil Rabbah, Halil Altındere ve Bülent Şangar’dı. Orta Doğu’dan bir sergi yapmanın sorunsalları başlı başına bir konu. Hatta, Türkiye ve İsrail’in bölgenin neresine oturduğu ve coğrafya temelli sergilerin meşruiyeti de tartışılabilir, ama bunlar bir başka yazının konusu.

— *Arredamento Dekorasyon*, sayı: 108, Kasım 1998.



BAZI PARÇALARIN
MECBUREN EKŞİK
KALACAĞINI KENDİME
KABUL ETTİRMEM LAZIM

Maçka Sanat Galerisi'ne girdiğimde, sol dipteki duvarda bulunan nişin içinde büyük bir siyah-beyaz baskı görüyorum. İlk bakışta karşılaştığım ve sadece bir kısmına ulaşabildiğim bu görüntü, galerideki tek nesne gibi duruyor. Galerinin her daim mevcut seramik duvarları arasında yegâne girintiyi oluşturan nişin, benzer derecede yalınlaştırılmış bir enstalasyon için birkaç yıl önce Sarkis tarafından kullanıldığını hatırlıyorum. Galeriyi değerlendirirken, duvarların beklentilere uygun olarak işin sona erdirildiği bir destek alanı değil bir çıkış noktası teşkil etmesi Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilen bazı sergilerde neredeyse müşterek kural oluşturmuş. Belki, bu konuda geliştirilen en hıncırca jest, Esra Ersen'in kayb/olmayı değerlendirme biçimi. Sanatçı, bir dedektiften galerinin duvarlarındaki belli yerlerdeki parmak izlerini ortaya çıkarmasını istemişti. Bu mekânda sanatçının birincil tepkisi orada gerçekleştirilmiş sergilerin tarihine, çağdaş sanat alanlarına ve çokyönlü stratejilerine gönderme yapmaktır.

Bu sergi de böylesi bir diyalogdan uzak durmıyor.

Ama duvarlar gerçekten boş mu ve resmin bütünü tam anlamıyla görebiliyor muyum?

Fotoğraftaki, izleyiciye neşeyle ve umutla bakan küçük kız kim? Kameranın arkasında duran, hiçbir zaman kim olduğunu bilemeyeceğimiz kişi için neden bu kadar ilgiyle poz veriyor? Kız bir tren penceresinden dışarı bakıyor. Kalkmak üzere olan bir tren bu, bir veda görüntüsü. Trenin bu ülkede kendine has bir ağırlığı vardır. Tren, cumhuriyetçi geçmişin belirli bir anının yerini tayin eder: Ankara ile İstanbul arasında yolcularını sürekli getirip götüren yataklı tren. Bu istikamet, daha önce bu trene binmiş olanların aklına çoğunlukla önemli bir olayla bağlantı kurabilecekleri, birbirini izleyen pek çok görüntü getirir; babayı ziyarete gitmek, bir politik gösteri için Ankara'ya doğru





GÜlsün Karamustafa, *Güllerim Tahayyüllerim*,
Maçka Sanat Galerisi, 1998

hep birlikte yola çıkmak, ancak bir başkentte yapılabilecek işler için sonradan türetilmiş bir başkente doğru yola düşmek. Öte yandan en az bunun kadar geçerli olan, trenin daha geniş bir belleğin izlerine işaret etmesi, bu anlamıyla da hiçbir zaman göz ardı edemeyeceğimiz önemi-
dir; tren, hızlandırdığı muazzam sosyal hareketlilik ve kolektiviteyle, sanayileşme çağının toplumsal belleğinin ambarını oluşturur. Mesela, 19. yüzyıl Fransız resmine göz atarsak, tren varoşlardan merkezlere çalışmaya giden insanları taşımıştır. Honoré Daumier'nin durumu çok önceden haber veren *Üçüncü Sınıf Vagon* resmini, şehir dışına varoşlara doğru resim yapmak üzere yola düşen Barbizon ressamlarının düzenli doğa resimlerinde trenin imalı yokluğunu, daha sonra trenle bağdaştırılan modernliğe ilişkin özlü görüntüleri, Claude Monet ve Édouard Manet'nin resimlerinde yüklendiği anlamları hatırlayın. Ayrıca Nazi Almanyası'nda toplama kamplarına doğru yola çıkan trenleri ve Lars von Trier'in filmi *Zentropa*'da bu durumun tekrar gözden geçirilişini düşünün. Böylece tren aynı zamanda bir önsezi, bir kopuş ve bir sondur.



Gölsün Karamustafa, *Göllerim Tahayyüllerim*, Maçka Sanat Galerisi, 1998

şanını
kahramanını

Türkiye'nin belleği de Atatürk'ün özel vagonunun penceresinden bakarken çekilmiş, sık sık yeniden üretilen ve çoğunlukla büyük istasyonlarında karşımıza çıkan resmiyle yüklüdür. Trende tarih yapılmıştır.

gülleri
tahayyülleri

Ama nasıl olur da bu küçük kızın hikâyesi –fotoğraftaki sanatçının kendisidir– ve onun baskın tekiliği bütün bu anlatılanlarla iç içe-
dir? Ya da tam tersine, yıllar sonra sanatçı bu fotoğrafa döndüğünde nasıl bütün bu tarihlerin görüntüden içeri sızmasına izin verir? Bu kız hangi zamandadır, kimdir ve ne zaman bütünüyle yenilmediği ama tam anlamıyla da kendini kurtaramadığı bu kuruluş hâlindeki toplumsal anın bir diğer görüntüsü ve diğer ifadesi olmuştur? Yıl 1950 civarındır ve Atatürk bu resim çekildiğinde çoktan ölmüştür. Ülkenin tek partili merkeziyetçi düzenden çokpartili deneyime geçişi, taşranın yeniden iktidara ortak olma süreciyle birlikte yeni demiryolu hatları yerine otomobiller

için karayollarının yapılması daha o zamanda başlamıştır.

peder
keder

Çeşitli dinî görüntülerle bezenmiş bir Bizans kilisesinin mihrabında olduğu gibi, göz hizasının biraz üzerinden asılmış resme baktığımızda, fotoğraftaki kızın başlangıçta algıladığımız ikonik konumundan farklı olarak yalnız olmadığını ve bir kalabalık içinde bulunduğunu görürüz. Ana kız yakınlığına tanıklık ettiğimiz ve anne olduğunu düşündüğümüz bir kadın ve bir başka çocuk, bir erkek kardeş. Ayrıca perondan bir diğer el aileye uzanmakta ve ona dokunmaktadır. Bu uzanış bir bütünlük oluşturarak kutsal çemberi tamamlar. O anda bu görüntüyü, sadece niş yüzünden değil, kutsal birimlerin kendilerine ait yapılanmaları doğrultusunda dinsel olarak okumaktan başka çaremiz yoktur. Fotoğrafta bulunmayan babanın varlığıyla. Bu çerçeveleme aracıyla, sanatçı görüntüyü önce nişle sınırlandırarak, ardından tren penceresinin ve fotoğrafın kesitiyle cumhuriyet geçmişini de tırnak içine alarak birbirine kenetlenip sızan bir yapı kurar.

saklar
kucaklar

Bu görüntü popüler fotoğrafın her zamana ait olan yönlerinden birini de taşır; aile fotoğrafı. Bu zaten 19. yüzyıla kadar resim sanatına ait olan temsil erkinin önce kartvizit/portre, ardından da aile fotoğraflarına geçmesiyle sabitlenir. Sonunda geriye tek soru kalır, o da kızın nereye baktığı. Bu yakın bir akraba mıdır? Ailesini bir başka şehre uğurlayan babanın bir arkadaşı mı? Ailenin diğer bölümü babayla ilgilenirken küçük kızın kame-
raya doğru geliştirdiği ilginin sebebi nedir?

başında
yaşında

Umudun dokunulmaz görüntüsü. Birbirine benzer bir dizi resmin arasından birini ayırarak oturma odasındaki bir köşe masasına koymak ya da bir aynanın çerçevesine iliştmek, bir kaybı telafi etmek veya bir şeyleri tekrar bir araya getirebilmeye çalışmak, tedavisi mümkün olmayan *kitsch* bir reflekstir.

biter
gider

İşte bu anda fark ediyoruz ki, galeri bütünüyle çıplak değildir. Sanatçı duvarlara ve yerlere kısa, iki veya üç satırdan ibaret kelimeler yerleştirmiş. İlk bakışta anlamsız gibi görünen kafiye-
ler, şekli bozulmuş bir bellekten telaffuz edilen şiirlerden alınmış neşeli sayıklamalardır. Sosyal bellek kırılmaları ve kurulmalarıyla birlikte bu ülkedeki yaygın şiir kültürü de önemini yavaş yavaş yitirdi. Sayıklamalar da şiirlerin birebir parçaları değil, aktarılmış tortular. Bakış açımıza bağlı olarak, bu dizelerden biri, galerinin girişinin (veya çıkışının) köşesine yerleştirilmiş: “biter, gider”. İstasyondan ayrılma metaforu, çocukluğa ve bir cumhuriyet hikâyesinin kapanışına tekabül ettiği kadar, Karamustafa’nın diğer kişisel sergilerinde de görülen geriye bakışlılığı irdeliyor.

Salman Rushdie bir zamanlar “Hepimiz tarihin gayrimeşru çocuklarıyız” diye yazmıştı. Yani, şiddet ve tehditle yerinden edilmelerin, göç ve sürgünlerin ve diaspora durumunun istisnayı değil olağanı ifade ettiği 20. yüzyıl tarihlerine gönderme yaparken, bunun sonucunda ortaya çıkan melezliğe de işaret ediyor. Karamustafa’nın 1980’lerden bu yana ördüğü bu melezlik ve geçirgenlik olgusu da bununla ilgilidir. Fotoğrafın çekildiği an bir dizi farklı durumun sosyal zem-



bereğini öylesine boşaltır ki, ona aslolan konu,
bir çocuk, bir tren, bir aile –ve onun siyah-beyaz
küçük fotoğrafı– kendi içlerinde ve kendi baş-
larına irdeleyemezler ve işin ürkütücü sıradan-
lığı içinde tekil ve toplumsal birbirinin üzerine
olanca hafifliğiyle çöker.

— 1998



HİÇ BİR YERDEN

Türkiye’de sanat ortamı, küçük ve parçalanmış cemaatleriyle fazla ilgi duyulmayan bir hâldeyken, son yıllarda önceden tahmin edilmesi güç bir değişim gösterdi. Sergi mekânlarından, güncel sanatı destekleyen kurumlardan ve kamu fonlarından yoksun olsa ve üretilen işler satın alınmasa ya da el değiştirmese de, sanatçıların yarattığı bir mucize idi. Bu ortamda, sanatçılar kimi zaman bireylerden ve iş sahiplerinden yardım alsalar bile, destek verenlerin güncel sanat kültürüne dönük sürekli bir yatırımları ve konuyla ilgili ciddi bir programları yok. Karmaşık ve önemli işler çoğunlukla ülke dışından gelen yardımlarla, ülke dışında gerçekleştirilmekte. İzleyen ve destek veren bir cemaatin olmaması sanatçılar için bir problematik oluşturuyor. Yük ağırlıkla sanatçıların üzerinde kaldığı için, kamu ile işleri arasındaki köprüyü kurmak da onlara düşüyor. Türkiye sanat ortamındaki ağırlıklı noktalardan biri bu coğrafya ve çevre üzerine düşünmek olsa da, oluşturulan tartışmalar hâlâ sanatçıların en yakın çevreleriyle kısıtlı kalmakta.

Eleştirel yazının eksikliğinden dolayı, sergi ve sanatçılarla oluşan bellek kuşaktan kuşağa geçmiyor ve sanatçılar daha önce bulunmuş olanları kendi kendilerine yeniden bulmak zorunda kalıyor. Tarihsel avangardın açmazında olduğu gibi, anayolcu sanatın da dışında durdukları için, medyaya ancak bir skandal ya da bir çatışma ortamında konu oluyorlar. Sanatçılar giderek daha seküler, daha radikal ve söz söyleme özgürlüklerini kullanır hâle geldiler. Tutucu sanat okullarında hocalık yapmak ya da yerel pazarın türevsel taşra üretim talebini karşılamak gibi vazifeleri yok. Yani, Türkiye’de güncel sanatla uğraşmak etmekle bu uğraştan para kazanmak örtüşmüyor.

1987’de birincisi gerçekleştirilen İstanbul Bienalleri, güncel sanatın yerel sanat ortamının pençesinden kurtulmasında önemli rol oynadı. bienal, yeninin ve güncelin göstergesi hâline geldiği kadar, hiç de azımsanmayacak bir uluslararası profesyonel izleyici grubunun etkisiyle ve vitrinde oluşuyla bir tekel de oluşturdu.





Hiç Bir Yerden, Centrum Beeldende Kunst, Leiden, 1999-2000

Fotoğraftaki işler (soldan sağa): Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II* (1992); CANAN, *Şeffaf Karakol* (1998); Bülent Şangar, *İsimsiz* (1998)



Buna rağmen, geçtiğimiz yılda iki yeni güncel sanat dergisinin yayın hayatına başlaması bir tartışma ortamının doğmasına katkıda bulundu. Sanatçılar gittikçe önemli uluslararası sergilere katılmaya başladılar. Bu bir diğer sorunsala işaret ediyor: Ayrıcalıklı izleyici ülke dışında ve sanatçıların en önemli işleri Türkiye’de izlenemiyor. Küresel dolaşıma rağmen, ülke dışından gelen sergi çağrılarının da azımsanmayacak bir bölümünün “öze dayalı” özellikleri var. “Öze dayalı” sergiler, Müslüman bir ülkeden gelmek ya da cinsiyet ayrımcılığı gibi, sanatçılardan “öteki”lik bekliyor. Sanatçılar artık çokkültürlü projelerin gündeminde saklı, dışarıda bırakmacılığa ve cinsiyet, etnik grup gibi “büyük” gerçekleri yansıtmaya beklentilerinden oluşan çağrılara karşı çıkmaktalar. Aynı zamanda ulus temelli, ihraç sergilerine de özenmiyorlar. Sanat üretimi gittikçe küresel ağa, küreselleşme güdüsü taşımadan entegre olup –bunun da kendi sorunları yok değil– arası takas mantığı kendini eritiyor.

Türkiye’de gündelik yaşamın kişi üzerindeki egemenliği çok güçlü. Kişinin günlük yaşamını giysiden –özel ve kamusal hayatta– beden disiplinine kadar sarıyor. Sanatçıların bu durumun çekiciliğinden etkilenmemeleri ve buna bir tepki

vermemeleri mümkün değil. Yumuşak bir anlatısal sanat üretiminin ortak noktalarından biri. Bu yaklaşım, enerjisini gündelik hayattan alırken, kendi söylemiyle sınırlı bir anlam ağı oluşturan sanat pratiğinden ayrılmakta. Kutluğ Ataman, 48. Venedik Bienali’nde *Peruk Takan Kadınlar* adlı video enstalasyonunda yaşamın değişik alanlarından gelen dört konuşan kadınla yaptığı söyleşileri bir arada göstermekteydi. *Peruk Takan Kadınlar* Türkiye’nin bir panoramasını çizdiği kadar, dokümanter geleneğini kırarak sanat ortamına kaydırmaktaydı. Hüseyin B. Alptekin fotoğraf dizilerinde, küresel medyatik dolaşımın ve kapitalin uzak kenarlarında, İstanbul’un yeraltı evrenini açıyor ve turistik alınımla anlaşılamayan bir durumu imliyor. Alptekin’in *Kapasite* adlı işindeki otel tabelaları, turistik broşürlere girmeyen kentlerden gelmekte. Bülent Şangar’ın *Site Santa Fe: Looking for a Place* sergisindeki fotoğrafik enstalasyonu yeni kentli bir kültürün kendiliğinden oluşturduğu tuhaf yerleşmeleri ve geleneksel kırsal kültürün talepleri ile kentliliğin arasındaki ikincil alanları irdeliyor. Vahit Tuna’nın *Başkan’ın Arabası* adlı işi, İstanbul’un araba tamircirlerinde kasası uzatılıp limuzine dönüşürülen ve dolmuş olarak hizmet veren 1951



model Desoto arabasını sergi mekânına park ediyor. Tuna, kendi çocukluğunda bindiği dolmuşa gönderme yaparken, Truman doktriniyle, ABD'deki etki alanına giren Türkiye ekonomisine ve tren kültüründen otomobil kültürüne geçişi de imliyor. Aydan Murtezaoglu'nun zihinsel yapıların domestik alanlara giydirilmesiyle ilgili işleri, ipuçlarını gündelik hayatın belirgin olmayan, izlerini unutturmuş davranış biçimlerinden alıyor. Ayşe Erkmen gibi, sakın ve spesifik



Hiç Bir Yerden, Centrum Beeldende Kunst, Leiden, 1999-2000.
Fotoğraftaki işler (soldan sağa): Aydan Murtezaoglu, *Top/Less* (1999); CANAN, *Şeffaf Karakol* (1998); Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II* (1992); Neriman Polat, *İsimsiz* (1996)

zihinsel yer değiştirmeleriyle bilinen bir sanatçı bile, Almanya'da İstanbul'la ilgili katıldığı bir sergi için yaptığı videoda, genç bir erkeğin, üst üste dinledikçe anlamsızlaşan "İstanbul (Not Constantinople)" şarkısıyla nötr bir arka plan önünde dans edişini görüntülemişti. Görüntüden ne yer, ne zaman algılanabildiği gibi, izleyicinin öncül beklentileri de geri çevrilmekteydi.

Türkiye'de dallanıp budaklanan sanat ortamının artık kısa ön yazılarla toparlanamayacağı ve kategorize edilemeyeceği bir zamandayız. Bu coğrafyanın sınırları içinde bir anlam bütünlüğüne erişmek de olanaksız hâle geldi. Bu da, ciddi bir olgunluğa işaret ediyor.

HALİL ALTINDERE

Rengârenk yer döşekleri ve yastıkların arasında bağdaş kurarak oturan yaşlı kadın, elindeki kitaba dikkat ve saygıyla bakar. Taschen yayınevinin yayımladığı *Pop Art* kitabının kapağında Andy Warhol'un Marilyn Monroe resimlerinden biri yer almaktadır. Monroe'nun haz veren, kurgulanmış çekiciliğinin abartıldığı bu görüntü ile yaşlı kadının mazbut ve edepi oturuşunu, yani iki kadını birlikte izleriz. Günümüzde refahın

olmayışının ve mütevazı evlerin özelliklerinden biri, çok renkli ve birçok eşyanın biriktirildiği yerler olmalarıdır. Fotoğraftaki odada kurulan renkli evren, yoksunluğu ve geleneksel, hatta kırsal yaşam biçimlerini gösteriyor. Kitap kadının eline iliştilmiş gibi duruyor ve kadının muhtemelen okuma yazması yok. Bakar ama okuyamaz, dolayısıyla kültürel formların dolaşımı içinde bu durum, bir yanlış anlamayla ve sevecen bir tepki göstermeyle açıklanabilir: Kitabın renkli sayfaları ile ev yaşamının çekiciliği iç içe geçmektedir. Döşekte oturarak kitabın bu biçimde kullanımının bir okuma pozisyonu olmadığı aşikârdır ve okumak yerine hatmetmek için yapılan geleneksel okuma edimini çağırıştırır. İşin adı *Annem Pop Art'ı Seviyor*, *Çünkü Pop Art Rengârenk* bu yanlış algılamayı çağırıştırabilir.

Sanatçı, kendisini nereye koyuyor? Ailesini ziyaret ettiği zaman yer döşeginin üzerinde yatıp uyuduğu yaşamı ile, güncel sanatçı olarak kurduğu uyumsuz yaşam birbirinin içine geçmiş ve ikisi arasında büyümlü bir bağlantı kurulmuştur, ki bu ancak bir yandan tutuculuğun diğer yandan da açıklanması zor bir hoşgörünün yan yana var olduğu bir yerde mümkündür. Annenin

ayaklarının çıplak olduğu görülmektedir. Eve girerken ayakkabılar eşikte bırakılır ve sokak içeri alınmaz. Ancak, dışarısı kitap aracılığıyla içeriye sızmış ve sanatçının varlığıyla çoğalmıştır. Annenin pop sanatını yanlış anlama biçimi, merkez dışındaki sanatçının başat güncel sanat işlerinin, reproduksiyonlar aracılığıyla sunulmuş, elenmiş, meşru kaynaklarca aktarılmış, kabul görmüş örnekleriyle ilgili olabilir; yani işler varoluş anındaki evrenleriyle taşınmaz, araçlar yoluyla, kahredici bir sınıflamaya tabi tutulmuş hâllerıyla edinilirler. Bu aktarımlarda belirgin bir iktidar sahipliği ve coğrafi odaklı bir aktarmacılık söz konusudur. Artık her şey her yerde olmaktadır ama muhteşem açıklarıyla tarih yazmayı sürdüren, bu yazımın bir gereksinim oluşturduğu merkezler de var olmaya devam etmektedir. Bu olgu, merkez dışındaki sanatçının perspektifini daraltıp onun, belirgin bir biçimi olan aktarmacı coğrafyanın kodlarına göre davranmasına, var olmasına ve karakteristik özne oluşturmaya katkıda bulunur. Fotoğraftaki annenin aksine, sanatçı bu karakteristik özneyi tartar. Farklılıklar öylesine zenginleştiricidir ki bir yandan örtüşmeleri olası kılarken öte yandan da yanlış anlamalara yol açarak yaratıcı bir üretkenliğe dönüşür.



AYDAN MURTEZAOĞLU

Top/Less bireylerin iç dünyaları ile aile içindeki konumlarının sürtüştüğü, zoraki, gülümsemeyen hiyerarşik toplu aile fotoğraflarına benziyor. Fotoğraf evde çekilmiş; belki de, orta sınıfın simgesi olan, eskiden salon salomanje diye ayrılan mekânda. Öne çıkan bir şey yok. Aile bireyleri, kendilerini neredeyse görünmez kılan, utangaç, gri ve kahve-rengi tonlarda giysiler taşıyor. Beyaz başörtülü yaşlı kadının yanında duran kız çocuğu, kırmızı kazığıyla (ki bu sanatçının çocukluk hâli) yaşam işareti veren tek varlık, ama o da zamanla bu gri kalabalığa karışıp, resimdeki diğer kişilerin kade-rine yerleşecek gibi. Yaşlı kadın fotoğrafı temellendiriyor ve bireylerin döngüsel kaderlerini tamam-lıyor. Kız çocuğunun göğüslerinin oluşacağı yerlere pembe-kırmızı iki yarım topun iliştilmesi, cinsiyet ve cinselliğine sahip olmayı imliyor ve bu ek, aile fotoğrafının kategorik tekdüzeliğini yapıbozuma uğrattıyor. Sanatçı Bülent Şangar da işlerinde ailesini kullanıyor ama Murtezaoglu, *Kür* adlı işinde de *Top/Less*'ta olduğu gibi kurgusallığı geri plana iterek uç noktada bir biyografi sunuyor.

Sanatçının, geleneksel kahve ve lokantalarda aileler ve onlara rahatsızlık verebilecek

genç erkekleri aynı alanda oturtmama ayrımcılığına dayanan *Aile Salonumuz Yukarıdadır* işinde ise, tavana yansıtılan bir saydamda, bir aileyi göğe yükseltilmiş bir şekilde izliyoruz. Kutsallaştırılmış orta sınıf ailesi barok kubbe fresklerinin ihtişamını taklit edercesine tepemizde yüzüyor. Üzerine oturdıkları plastik iskemleler en ucuz seri üretim malları; masanın altı pis ve aramızdaki mesafe de tavana yansımış saydam kadar hayalî.

HAKAN GÜRSOYTRAK

Hakan Gürsoytrak'ın resimleri çoğu beceriksizce çekilmiş, kötü kadrajlanmış fotoğraf çekimlerinden alınma gibi duruyor. Resimler kenarlarını kimi zaman çevreleyen çizgilerle bitirilerek, kimi zaman da boş bırakılarak bir tür gelişigüzel oluşumu imliyor. Silik, yorgun gri tonlar ve güdük fırça darbelerinden oluşan işler, sanki resmettikleri gibi tam da bitirilmemişler, üst üsteler. Resmedilenlerden anıtsallaştırılacak bir anlatı yok ve tuvaler elde taşınabilir boyutlarda. Bezler eski; yağlı boya bezin içine işleyerek yüzeyi çoraklaştırmış. Yeni binalardan kazınıp temizlenmesi yıllar alan sıva izleri gibi iğreti eklemeler var.



Gürsoytrak'ın resmettiği, kır ile şehir arasında, çorak, kendiliğinden oluşmuş, sahipsiz kalmış, özensiz bir dünya. Her taraf kendi çokluklarından bunalan, geri dönüşü imkânsız bir mutasyona uğramış erkeklerle dolu. Volta atıyorlar, boş geziyorlar, çirkin bir masa aranjmanının çevresinde toplanıyorlar. Aralarından bir kişiyi seçebilmek ve o kişinin görüntüsünü hafızaya kaydetmek, kalabalıktan ve konularının mizahlığıyla sert ve mesafeli bir duruştan kaçınıyorlar. Kaderci bir kabulleniş içindeler. Bu da sanatçının dayanak noktalarından birinin, Türkiye'deki eleştirel çizgi roman geleneğine bağlı kalması oluşuyla ilgili. Gürsoytrak oraya özgü garip bir yarı kentliliğe tekabül eden bir resmetme tarzının peşinde.

NERİMAN POLAT

Türkiye'nin güncel sanatçıları fotoğraf ve videoyu gittikçe yoğun biçimde kullanmaya başladılar. Geleneksel sanat malzemelerinin aksine ayrımcı bir kullanım geçmişi olmayan, fotoğraf gibi demokratik ve gündelik malzemeler, yine aynı nedenlerle bir duygu iklimi oluşturmanın araçlarıydı. Fotoğrafın güncel sanata dâhil edilişi ise, genel kullanımın tam tersine, bir doküman ve

şahitlik nesnesi olarak serin ve ikincil bir düzeyde başlamıştı. Neriman Polat'ın portre fotoğrafları yasal doküman olgusunu belli bir duygulanım içinde verircesine bir kurgu kuruyor. Kurgusallığı bununla da kalmıyor, çünkü fotoğraftaki özneye müdahale ediyor. Fotoğraflarından izleyicinin dikkatini dağıtabilecek her türlü öğeyi çıkarıyor. Yalın ve sıradan bir fon önünde, anonim yerlerde çekiyor fotoğrafı. Öznenin giysileri de sıradan ve üniforma gibi. İzleyici ipuçlarından yoksun bırakılıyor. Polat'ın sadece portre fotoğrafları hazırlaması, kimlik belirlemek için yasal işlerde kullanılan fotoğraflar ve fişlemelerle de ilgili olabilir. Yasal fotoğrafı standartlaştırması ve kategorize etmesi, fotoğraftaki özneye yeniden bakmayı gerektiriyor. Bir kız çocuğunun yan yana getirilmiş eşboyutlu ikili fotoğrafı, kızın gözünü oynatması dışında tıpatıp aynı. Çocuğun giysisi ve ifadesinden, fiziki özelliklerinden nereli olduğunu çıkarsamak olası değil; kimliğini açıklamayan bir özneye karşı karşıyayız. Daha önceleri beden boyut ve sınırlarını imleme biçimleri olarak kullanılan Polat, yine belli bir imleme fikrini hızlı dönüşümün eşiğindeki bu kız çocuğu portreleriyle sunarken, dönüşümle ilgili belli önermeleri de açıyor. Polat, komutları üzerine çocuğun gözlerini oynatmasıyla öznenin kendi yaşamına hâkim



olmadığını ve olamayacağını imliyor olabilir ama bir başka olasılık da, kendi portresini bu kadar kayıtsızlıkla sunabildiğine göre, iç evrenine nüfuz edemeyeceğimizin de farkında olan bir öznenin karşısında olmamız. Neredeyse kendi kendini izleme hâlinde olan bu ikili fotoğrafın ortasında ve yüzeyinde salınmaktan başka çaremiz yok.

EBRU ÖZSEÇEN

“Trajedi yazmak komedi yazmaktan daha kolaydır.” Sanatta şekil vermeyi böyle tanımlıyor Gioacchino Rossini. Sanatçı bununla, hem eserlerinin kabulünü hem de kompozisyonunu kastediyor. Güç ve trajik malzemeyle halka ulaşmak daha kolaydır. Geçmiş yıllardaki “politik olarak doğruluk” gibi kavramlarla ilgili tartışmalar, Rossini’nin bu görüşünün hâlâ geçerli olduğunu göstermektedir. Büyük bir politik değer taşıyan bir ifadede bulunan bir sanatçı, halkı yanına almış demektir. Örneğin Güney Afrika’daki ayrımcılık politikasını eleştiren bir sanat eserine kimin itirazı olabilir? Böyle bir eserin sanatsal değerini kim tartışmak ister?

Aslında Rossini, besteleme sanatını da kastedmişti. Biraz minör, biraz dramatik, trajik...

Dinleyiciler müzik eserinin büyüüne kapılmıştır bile. Komedi için durum farklıdır. Gösterinin rahat bir şekilde yapılması, yüzeyselliğe saplanıp kalmasına yol açmamalıdır. Bestenin basitliğinin ve neşeliliğinin kendisinin amaç olması değil, komedinin başarılı olması ve dinleyicilerin komikliği yaşayabilmeleri için doğrudan dinleyicilerin ruhuna işlemesi gerekir. Zaten sanatta en zor olan görev, dinleyiciye komikliği yaşatmaktır.

Ebru Özseçen, Rossini hakkında aslında bir şey bilmediğini söyledi. Evet, ara sıra radyoda bir şeyler duydu fakat bu eski bir sanat değil miydi? Buna rağmen Özseçen’in sanatında bu besteciyle büyük ölçüde benzerlik gözlenmesi ilginçtir. Rossini gibi, Özseçen de insanların eserlerine belli yönlerden bakmalarına bazen şaşırmıştır. Bu yönler önemli bir rol oynamasına rağmen, sanatçının eserlerinin dış görünüşünün tümünü belirlemez ve eserlerin konusu üzerinde çok etkili değildir. Kadının toplumdaki rolü ve Türk milliyeti, Özseçen’in eserlerinde görülebilen yönlerdir, fakat onun sanatının asıl özü ve motoru çevremizde bulunan mimaride yer almaktadır.

Ebru Özseçen önce mimarlık eğitimi aldı ve mimarlık şu andaki sanatsal eserlerinde esas



ve didaktik malzemeyi oluşturmakta. Sanatçı bu malzemeyi itinalı bir şekilde incelemektedir: *Even Ornaments Have Fun* (1998) adlı eserinde Rotterdam'daki bir merdiven tırabzanı, Saraybosna'daki yerle bir edilmiş bir postane veya şimdi *Melting* için Helsinki'deki savaş kapağı. Sanatçının bakışı mimarının statik görüntüsüne değip geçiyor, objektif işlevselleğindeki nesnelere dokunuyor ve sonuçta ayrıntıya yöneliyor. Fotoğraf ve dijital görüntü işleme yoluyla bu ayrıntılar insan şeklindeki görüntülere, organik görüntülere ve organların, bazen de cinsel organların görüntülerine dönüştürülüyor.

Ebru Özseçen, Amerika'daki *public art* ile ilgili tartışmaları dikkatle izliyor ve örneğin Malcolm Miles'in *Art Space and the City* adlı kitabındaki "Space, Representation and Gender" başlığına işaret ediyor. Kitap, kadın ve erkeklerin halka açık yerlere girebilirliklerini ve kadın ve erkek sanatçılar için halka açık yerlerdeki değişik strateji ve olanakları araştırıyor. Bu soru ve problemlerin bilincinde olmasına rağmen, sanatçının eserleri ve özellikle son projelerdeki eserleri sadece buna tepki olarak kabul edilemez. Özseçen'in gösterilerinden kaynağına bakıldığında, mimariyi insani görüntü olarak

yorumlamak insanın aklına geliyor. Sanki kendisine bir ev inşa eden herkes kendini görüntülemekten kurtulamamış gibi. Evimizde bir oda planladığımızda bunu sanki vücudumuzun odalarının örneğine göre tasarlarız. Odamızı giydirip süslediğimizde, bu süslemeler vücudumuzun taklidi olmaktadır. Belki de Özseçen'in eserleri şu yaklaşımı önermektedir: Vücutlarımız evlerimizde yaşadığı gibi, biz vücutlarımızda yaşıyoruz.

Ebru Özseçen mimarının dış görünüşünü sürekli olarak ele alarak bunu kastediyor olabilir. Önceki eserlerinde (1996) Ankara'nın modern binaları üzerinde resimsel-plastik müdahaleler yapmıştır. Örneğin sanatçı modern bir binanın taşıyıcı beton sütun ayağına kauçuk ve vazelinden yapılmış bir vajina yerleştirdiği zaman, böyle bir eserin sanatçının ülkesinin kültürel geçmişine yönelik bir provokasyon olarak da görülmesi gerekir. Görünüşte daha hoşgörülü Amsterdam'da yaptığı eserler, sadece belli yerler için yapılmadı. Eserler, daha çok mimarının genel varlığını ve mimari süslemeyi ele almaktadır.

Sanatçının şimdi sunduğu, Helsinki'deki savaş kapağını içeren *Melting* adlı yeni projesi,



sanatçının çalışma şeklini çok özlü bir şekilde tanıtmaktadır. Görüntülerde, halka açık yerlerdeki objelerle görüntüleme yoluyla çalışan sanatçının ütopyası izlenmektedir. Özseçen *Melting* projesi ile, bir zamanlar “Toud les genres sont bons–hors le genre ennuyeux” demiş olan Rossini’nin diğer bir düşüncesini yine ele alcağa benzer.

BÜLENT ŞANGAR

İçerisi ile dışarısı, kırsal kesimli ile kentli, geleneksel ile sivil kültürlerin iç içe girip sıkıştığı, kırılma noktası hiç gelmeyecek gibi görünen görkemli bir çözümlüşe, yaralı bir topluma tutulmuş çarpık bir ayna. Sanatçı sizi kapının eşiğine kadar, evinin bir odasına, neredeyse anahtar deliği hizasından bakmaya çağırdığında, gözlediğinizin o denli mahrem olmadığını fark ediyorsunuz. Yatakta yaşlı bir kadın yatıyor. Kadın, odadaki eşyalar kadar durağan. Akıl hastalarını, sakatları ve yaşlıları, toplumunun belleğinden gizleyen bir kültürün özelliği bu. Burası adına ev denen nezarethane. Arka planda üst üste iki televizyon duruyor; üzerine serilmiş örtüsüyle eskisi, yenisine destek olsun diye, belki de bir gün mucizevi bir şekilde işe yarar diye saklanmış. Çalışır

durumdaki televizyon ise gündelik vahşi ve şiddet dolu sapkınlıkları ve uydurmaları sokaktan içeriye ve sonra yeniden sokağa taşıyor. Yerde oturan orta yaşlı adam kurban etini gazete kâğıdı üzerinde sakın bir şekilde parçalarına ayırıyor. Hayvan kesiminin, profesyonel olmayan biri tarafından, odada ve yaşlı kadının yanında yapılabilmesi kültürdeki “karnallığın” altını çizip, kentliliğin oluşturduğu mesafeyi kırıyor. Orta yaşlı adam –ki muhtemelen yaşlı kadının oğlu– arada bir sükûnetini yitirip, kadının olası ölümünü düşünerek (kadın ölmüş mü?) acıyla kıvranıyor, karısıyla birlikte tavana bakıyor; gökten bir mucize



Bülent Şangar, *İsimsiz* (1998)

Hiç Bir Yerden, Centrum Beeldende Kunst, Leiden, 1999-2000

bekleniyor sanki. Ama tavanda, avize için hazırlanmış alçı çıkıntının yerindeki mavi floresan ışığı sahneyi garip bir ışıkla aydınlatıyor; bu, aklı başında birini çıldırtacak cinsten, dumanlı varoş kahvelerden bildiğimiz bir ışık. Ardından adam ve oğlu (sanatçı) yaşlı kadını battaniyeye sarıp odadan çıkarıyorlar ve genç adam, kadının geçmişine ve kaderine, kadının yattığı yere uzanıyor.

Aslında, bu gevşek anlatım o kadar mutsuzluk verici değil, bunlar olabilir ve yaşam kayıtsızca sürüyor. Yorum yapılmıyor ve sadece gözlemeye izin verilen ve kapının ilk karede açıldığı gibi sonunda da kapanmasıyla biten bu dairesel hikâye karşısında ahlaki bir üstünlük savlamak, olayı eleştirmek mümkün olmuyor, çünkü kapının eşiğindeyiz, parçası değiliz, izlemeyiz yalnızca... Bu kişiler, sanatçının ailesi (ve aynı zamanda sahneler tümüyle kurgusal). Ve biliyoruz ki onlar ne denek, ne de sosyolojik birer örnek.

CANAN ŞENOL

Bedenin sunumu ve beden disiplini başlangıcından beri Türkiye’de modern sanatta bir gerilim oluşturur. Osmanlı dönemi ressamlarından

Osman Hamdi Bey bile resimlerindeki figürlerinde başkasını değil kendini kullanır. Günümüz sanatçılarından İpek Aksügür Duben, minyatür resmi kurgusuna yaptığı göndermelerde, çıplak bedenini çoğaltarak bu ilkeyi yineler. Kadınlar sokakta bedenleri üzerindeki baskıyı içselleştirerek salt göğüsleri belli olmasın diye omuzlarını kıсарak gittikçe kamburlaşırlar. Bu gizlenmeyle birlikte, erkekler kendini saklamayan her kadına “düşmüş kadın” gözüyle bakıp onları taciz etmeyi hak görür, kadın suçlu duruma düşürülür. Canan Şenol ise fotoğraflarında, kendini çıplak bir şekilde korkusuzca gösterir, mutludur ve pornografik bir bakışa müsamaha göstermez. Böylesi bir beden tehdit edicidir, arsızdır ve geleneğin ayrımcı kadın tiplerine uymaz; yani, ne cinsiyetini saklayan, erotik bedeni düzene feda eden profesyonel kadın kategorisine, ne de bunun karşıtı olan “medyatik” (ucuz kadın!) kadın tiplerine benzer. Avrupa sanat tarihinden alınan ve erdem ifade eden çıplak kadın tipine karşıtlık oluşturan Şenol’un heybetli çıplaklığı şeffaqlaştırmıştır; ardına saklandığı, onu koruyan bir anlayış yoktur. Şeffaflığı, fotoğraflarını saydam plastiklere ve tuğla yüzeylere aktararak çoğaltır. Çoğaltmak performatif bir faaliyetin sonucu olduğu kadar bir güç ifadesidir de. Saydamlaşmış

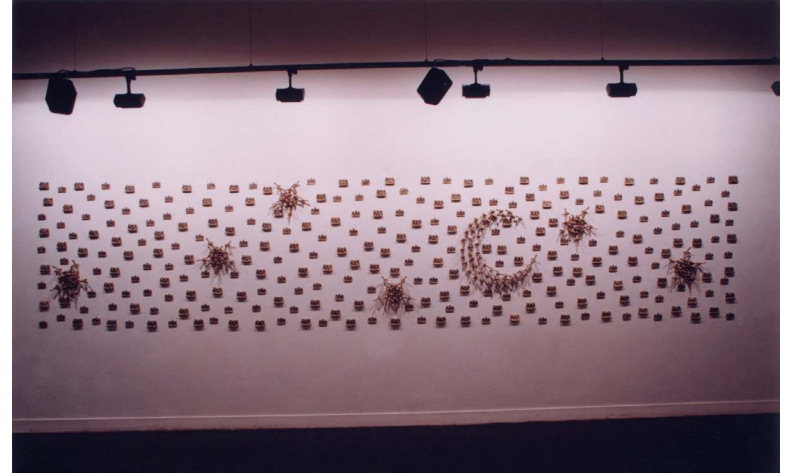


birimler, saydamlaşmayı reddeden düzenin önünde bireyselleşmeyi belirtir.

Bedenini kamuya çıplak çıkararak karşılığında bir şey beklememek (düzenin vazgeçilmez bir biçimde denetim altında tuttuğu “medyatik” düşmüş kadın-edepli kadın ikileminin dışına çıkmak) aynı zamanda tabu kırıcı bir kayıtsızlık anlamına gelir. Bu anlayış, son yıllarda bedenini kabullenen, bedenini akıntılarıyla birlikte kutlayan kadın sanatçılarla bir ilişkiye girer. Dini, örf ve âdetleri, içselleşmiş beden disiplinini, korunması gereken bir kültürel farklılık olarak açıklamaya karşı çıkararak, kapalı gündeminde ürkek ve savunmacı paranoyak bir kültürü savunma arzusu yatan her türlü değişime set çekmek için de bir tehdit oluşturur. Teşhirci olmayan bu çıplaklık, kamusal alana çıkarıldığında bir kültür biçimi oluşturduğu gibi, var olan kültürü kendiyle yüzleşmeye zorlar.

HALE TENDER

Pırlıl pırlıl parlayan bir malzemeden oluşan, içinde ay ve yıldızların olduğu duvar yerleştirmesine uzaktan baktığımızda her şeyin yolunda olduğunu varsayıp işe neşeyle yaklaşabiliriz.



Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II* (1992)
Hiç Bir Yerden, Centrum Beeldende Kunst, Leiden, 1999-2000

Yakına geldiğimizde ay ve yıldızların, turistik lingoda “Ali Baba” diye anılagelen antik verimlilik figürünün sarıdan yapılma kopyalarından oluştuğunu görürüz. Figürün zaman içinde penisi irileşmiş, başı ise ufalmıştır. Tablonun geri kalan kısmı ise tam bir kayıtsızlık durumunun simgesi, kötülüğü duymayan, görmeyen ve söylemeyen, gene sarıdan yapılma üç maymun figürleriyle kaplıdır. İş kuran malzemeler turistik pazarlardan toplanmış ve hiçbir müdahaleye uğratılmamışlar. Bir yanda kayıtsızlık, öte yanda da şiddet ve erkin korkutucu simgeleri hayret verici bir uyum içinde. İşin adı da *Böyle Tanıdıklarım*

Var II. Kim bu tanıdıklar? 1992 yılında, bu işin de sergilendiği 3. Uluslararası İstanbul Bienali esnasında, resmî kaynaklar tarafından “düşük yoğunluklu çatışma” kabilinden açıklamalarla geçirtilen ciddi bir durum söz konusuysen İstanbul’da hayat olduğu gibi sürmeye devam ediyordu. Serginin kapandığı gün, işten bir detay fotoğraflanarak, kim olduğu şüphe götüren bir kişinin şikâyeti üzerine Tenger’e bayrağa hakaretten kamu davası açılmış ve sanatçı ancak bir yıl sonra aklanmıştı.

1970’lerin sonuna doğru aşırı milliyetçilerin tepkisini çeken, sosyalist sanatçıların yaptığı duvar resimleri ve sanatçı örgütleri 12 Eylül darbesiyle birlikte devletin hışmına uğramıştı ama *Böyle Tanıdıklarım Var II* Türkiye’de görsel sanatçının bireysel ifade hakkının sınırlarının ilk kez tartışıldığı bir dönüm noktası oluşturdu. Sanatçıların genelde suskunluğu tercih ettiği, toplumsal yaraları gözden geçirmede bir sanat piyasasında Tenger’in bireysel tutumu artık sanat ortamında bile hiçbir şeyin olduğu gibi sürmeyeceğini imliyordu. Ne gariptir ki, bu işten bir yıl sonra, Türkiye’deki bir mülteci kampında Bosna savaşı mağdurları kadın ve çocukların ses ve hikâyelerini kullanarak yaptığı *Nezih Ölüm*

Gardiyanları: Bosna-Hersek adlı işi Helsinki Yurttaşlar Derneği toplantısında sergilendiği zaman, Avrupalı bir insan hakları savunucusu, Tenger’e neden Bosna yerine Türkiye’nin sorunlarıyla ilgili olmadığını sormuştu.

VAHİT TUNA

Şizofreni rahatsızlığı bulunan bir kişinin Güneydoğu’daki probleme bulmuş olduğu çözümü orijin noktasına müdahale etmeden sadece görselleştirmeyi denedim. Şu kısa metin Levent Mete’nin İletişim Yayınları tarafından geçtiğimiz yıl yayımlanan *Şizofreni En Uzak Ülke* adlı kitabının 26. sayfasındaki “Kürt Meselesi” bölümünden aynen alınmıştır: “Kürt ve kurt sözcükleri arasındaki tek farkın ‘u’ harfinin üstündeki noktalar olduğunu düşünüyordum. Bu noktaları sildiğiniz zaman, ‘kürt’, ‘kurt’a dönüşüyordu. Yani PKK, Orta Asya’dan Türkleri çıkaran kurda dönüşecekti. Böylece MHP gibi milliyetçi bir örgüt olacak ve bizim tarafımıza geçecekti.”

— *Hiç Bir Yerden* Kataloğu (1999-2000)

Centrum Beeldende Kunst Dordrecht, Centrum Beeldende Kunst Leiden ve Artotheek Schiedam. Sanatçılar: Halil Altındere, Hakan Gürsoytrak, Aydan Murtezaoglu, Neriman Polat, Ebru Özseçen, Bülent Şangar, Canan Şenol, Hale Tenger, Vahit Tuna.



HALİL ALTINDERE'NİN GEREKLİLİĞİ

“AYRICA, ARADA TEKNİK BİR FARK DA VAR Kİ, BEN GÖRSELLERİ KENDİME MAL ETMEM. FOTOĞRAFÇILAR VE İŞLERİM ÜZERİNDE ÇALIŞAN DİĞER HERKESİN ADINI GEÇİRİRİM. AFRO-AMERİKAN BİRİ OLARAK, TECRÜBELERİM SONUCU, AKSİNİ BAŞKALARINI KAZIKLAMAK VE ONLARA HAKLARINI VERMEMEK OLARAK GÖRÜYÖRÜM. BENCE BU AHLAKİ BİR YOZLAŞMAYI GÖSTERİYOR.” ELIZABETH HAYT-ATKINS’İN ADRIAN PIPER İLE SÖYLEŞİSİNDEN, “THE INDEXICAL PRESENT”, *ARTS MAGAZINE*, MART 1991.

10 Aralık 1998 saat 17.30’da sanat üreticisi Halil Altındere, Esat Tekand’ın Urart Galerisi sergisindeki eserlerinden birinin üstüne “Artist” marka dolar yeşili spreyle boyayla Amerikan doları işaretini çizdi, ardından da galeriyi terk etti. Bu performans hakkında sözde sanat camiasının bir kesiminde tartışmalar oldu ama basına bilgi verilmedi. Altındere’nin katkısıyla yeniden değerlendirilmiş olan söz konusu resim Tekand tarafından boyanarak “orijinal hâline” getirildi, yani hiçbir şey olmamış gibi yapıldı. Bu olayı tartışmaya aç(tır)mama, olup bitenin üzerine fikir yürütme ve eseri sözde orijinal hâline döndürmenin

ardındaki örtbas edici zihniyet, antientelektüel gaddarlık, hükümran tutum, performansın “vandalizm” olarak algılandırılmasına çaba harcanmasıyla alakalı. Performans sansasyon yaratmanın ve Altındere gündeme gelmesin diye basına bilgi verilmemiş olabilir, ama asıl neden acilen bu sanat üreticisinin önünü kapamak. Tekand, Altındere’yi hürriyetini kısıtlamak için mahkemeye vererek sanatsal ve entelektüel plandaki kifayetsizliğini gösterdi. Bütün bunlar, ilk görüşünde “Mala zarar veren cana da zarar verir” gibi mütecaviz bir tutumla da pekiştirildi.

Bu eylem, Türkiye’de güncel sanat yapar“mış” gibi yapanlar ile güncel sanata dair söylemleri açmak isteyenler arasında onarılmaz ve bir o kadar da gerekli bir kopuşu simgeledi. Tartışmanın, eskiden olduğu gibi, güncel sanat üreticileri ile modernist çevre türevleri arasında değil, güncel alanda faaliyet gösterenler arasında yapılmasının gerektiği ortada. Türevsel çevre üretimi, dergileri, ayırım yapmayı bilmeyen gazeteleri, akademik





Canlandırma çizimi: Serkan Özkaya (1998)

kurumları, ticari tabanı ve bilinçli olarak bilgisiz bırakılan koleksiyoncularıyla kendi alanını artık benimsetmiş durumda. Altındere'nin performansı, anlaşılması güç bir sessizliği yeğleyen güncel alanda bir tartışmayı kızıştırmayı hedeflemektedir. Ancak olası bir tartışma henüz başlatılamadan, bu yazının başında zikrettiğim nedenlerden dolayı alelacele kapatıldı.

Bu eylem ve eyleme neden olan Esat Tekand'ın resimleri de tam bu noktada önem kazanıyor. Bu resimler, Türkiye'de güncel sanat yaklaşımlarında örtüşmeler olmasa da belli ortak bakışları simgeler nitelikte: Yoğun odaklı, güçlü kurmacaya sahip Avrupa ve ABD merkezli sanat ürünleriyle Türkiye sanatçısının kurduğu dolaysız ilişki ve eleştiri bunlardan biri. Örneğin Bedri Baykam'ın, *Gerçek Sahteler: This has been done before* dizilerinde Avrupa resminin has örneklerini kendine mal ederek piçleştirmesinin bu bağlamda anlaşılması gerektiği gibi, devre dışı bırakılmış Amerikalı siyah sanatçı Robert Colescott'ın resimlerinde de benzer bir mantık söz konusuydu. Serkan Özkaya'nın, tarihi boyunca kenardan bakan Türkiye sanatçısının duruşunu, bir "sanatsever" olarak Batı sanatından esinlenmişlik ilkesi üzerine kurduğu performans



Halil Altındere, performans fotoğrafı (altta), Urart Sanat Galerisi, İstanbul, 10 Aralık 1998

ve eserler bir diğer problematik öneriydi. Özkaya “*Keith Arnett is an Artist*” projesiyle başlayarak Türkiyeli sanat üreticisinin Batı sanat tarihine bakışını yeniden tetkik etmiş ve bu tetkiki eser ve belge arasında kurduğu ilişkiyle temellendirmişti.

Esat Tekand’ın eserlerinde, yukarıda zikrettiğim sanatçılarda ortaya çıkan müelliflik sorunsalı farklı bir alanda seyretmekteydi. Tekand eserlerini, 20. yüzyılın Avrupa-Amerika sanatından görüntü ve bilgisine sadece bir belge olarak ulaşabildiğimiz, maddi ürünlere dönüşmemiş olan çok önemli performatif örnekleri, el emeği ve göz nuruyla 17. yüzyıl öncesi bir üslupla boyayarak yerel piyasaya sunmuştu; yani alıntıladığı bu görüntüler Avrupa geleneğinde çok önemli kırılma noktalarını oluşturuyordu. Alıntıladığı resim üslubu da Avrupa geleneğinden geliyordu. Eserleri, otonom görüntünün çerçevesini, nesnenin muhkemliğini ve temsil ilkesini kıran işlerin fotoğraflarından dönüştürerek boyanmıştı. Örneğin, Robert Morris’in *Site* adlı performansına baktığımızda, performansın konu olduğu Édouard Manet’nin *Olympia* resminin kontenjanındaki anlamları çoğaltan, cinsiyet inşasının tarihi sürecine bakan bu işin sadece ve sadece bir sekansının fotoğrafının kullanılması, işin bütün açılımını temsilî

bir görüntüye hapsetmekteydi. Yanlış anlamak bir yaratma biçimi olabilir kuşkusuz; nitekim, Türkiye'nin 1914 kuşağı sanatçılarının da empresyonizmi yanlış anlayarak yeniden ifade etmeleri, düşünme biçimlerini ve Türkiye'deki şehirlilik olgusunu ele veren olağanüstü heyecan verici örnekler üretilmesine neden olmuştu. Tekand'ın işlerine baktığımızda, yanlış anlamamanın işin yüzeyindeki görüntüyle sınırlı kalması, onun kendine mal ettiği görüntüler hakkında fikir sahibi olmadığını gösteriyor. Bu arada, fotoğrafçıların (örneğin, Altındere'nin performansına konu olan eserin fotoğrafçısı olan Caroline Tisdall'ın) telif hakkı düpedüz çiğnenmekteydi. Sanatçılar alıntıda bulunabilirler, yeniden ifade ederler, anlamlandırır ve bu süreç içinde de yeniden yaratırlar ama bu bir hırsızlık olayı değildir. Sanatçıların ve fotoğrafçıların isimlerinin, künyelerde bile zikredilmemesi ne denli ciddi boyutlarda bir hırsızlığın yapıldığını göstermekteydi. Yüzde yüz kopyalamak bile mümkündür, ancak ön örneğin bilgisini sunmak ve o işi onurlandırmak zorundasınız. Bu bilgilerin olası alıcılardan, izleyicilerden gizlenmesi, Tekand'ın ürünleri hakkında bir başka fikir veriyor: Mesele izleyici ve müşteriye ironik bir şekilde yaklaşmak değil, saklama faaliyetiyle, müşteriye yaratıcı sanatçı eliyle bezen-

miş ve yüceltilmiş bir satış nesnesi sunmak. Öyle ki, galeri yöneticisine sorduğumda müşterinin, resmin kendisini ortaya çıkaran arka planla (ki resmin kendisinin de o arka plandan gayrı hiçbir şey olmadığını ısrarla söylemek lazım) asla ilgilenmediğini, hoş bir resim aldığını düşündüğünü söylemişti. Satmak bir kusur olmadığı gibi, satmamak da ahlaki bir davranış anlamına gelmiyor. Ama sanat üreticileri satılsın düşüncesiyle eser üretmezler, eserlerin sergilendiği yer ticari bir kurum olsa da bu böyledir. El değiştirmesi eserin varlık nedeni de değildir. Tekand'ın eserleri için bu bir sorun. Fotoğraftan yapılan manipülasyonda, fotoğrafın oturduğu tarihin, yerin, ruhun, anlamların yok edilip sıradan bir pentür üslubuna mahkûm edilmesinin nedeni de bu. Nasıl olur da Bruce Nauman'ın mükemmel bir erotizm ve cinsellik kaymaları taşıyan ve ilk örneği Duchamp'ın pisuvarına dayanan girift referanslı *Fıskiye* adlı performansının fotoğrafının boyalı hâlini kabul edebilirim. Tekand'ın resminin, bu işe ne kattığı ya da üzerine neler kurduğu değil, ondan neler götürdüğü önemli. Hatta bu sergide aynı stratejinin birden fazla değil de, tek bir örneği olsaydı, onu bile kabul edebilirdim, ama dizileştirmenin ardındaki fikir ve üslup oluşturma anlamı nedir? Bu resimleri, 1980'lerdeki müellifin yok



oluşu tartışmalarının, hem gecikmeyle hem de yanlış anlaşılacak 1990'ların sonunda tutturduğu türevsel bakış açısından incelersek, Baykam ya da Özkaya gibi, merkezî çevreden izlemenin sorun-sallaştırılması adına yapılmadıklarını da görmekteyiz. Nasıl olur da bu aleni hırsızlığı, üzerinde düşünmeye devam etmek zorunda olduğumuz, kendine mal etmeyle ilgili açık bir entelektüel tartışmayı barındıran, bunun ön örnekleriyle ilgili şeffaflığı sağlayan, Sherry Levine'inkiler gibi eserlerle karşılaştırabiliriz? Bu konuda Douglas Crimp şöyle yazıyor: "Levine var olan görüntüleri bu denli açıkça çalarken alışlagelmiş bir sanatsal yaratıcılık iddia etmiyor. Görüntüleri kullansa da bu bir üslup oluşturmuyor. Kendine mal ettiği işlerin, içinde olduğu tarihsel söylemler açısından işlevsel bir değeri var... Bu anlamda Levine kendine mal ederek, kendine mal etme stratejilerini gözden geçiriyor... Özellikle de, genel olarak fotoğrafı ve fotoğrafın bir kendine mal etme aracı olduğunu öne sürüyor."¹ Levine, fotoğrafı işlevsel bir şekilde kullanır, dolayısıyla işleri fotoğraf malzemesiyle sınırlı kalmaz. Bu açıdan bakıldığında Tekand'ın, eserlerinde anonim bir 17. yüzyıl öncsinden alıntı üslup yaratırken kendine mal etme sürecinde resmettiği ön örneklerin şeffaflığını bozduğunu söylemek gerekir. Bu alıntılama üslu-

bunun ise kendi içinde tarihsel bir yüklemi olduğundan kuşku olmadığı kadar, bu üslubun, yukarıda da söylediğim gibi olası bir izleyici ve alıcı grubunu boya resminin klasik varlığı içinde baştan çıkarmak adına kullanıldığını düşünüyorum.

Peki Halil Altındere'nin, Esat Tekand'ın resminin üstüne dolar işaretini bindirmesi, bu yazıda ipuçlarını verdiğim tartışmayla ilgili mi? İlgili ise tartışmaya ne katıyor? Birincisi, Altındere'nin performansı, Tekand'ın kendine mal ettiği eserlerin tarihsel söylemlerine dolaysız bir gönderme ve bu söylemleri doğrultma operasyonu, ki bunda da başarılı oldu ve eserin meta değerini en azından geçici bir süreliğine askıya aldı.

Dolar işareti, satış meselesine dolaysız bir gönderme olduğu kadar Altındere'nin uzun zamandır üzerine düşündüğü, Alexander Brener'in bir performansına da gönderme yapıyor. Bu yineleme Altındere'nin müellifliği devretmesiyle ilgili, ki bu devretme Tekand'ın resimlerinin mantığıyla bağlantılı. Altındere'nin, Brener'in Stedelijk Museum Amsterdam'da Maleviç'in *Süprematizm* resminin üstüne (dolar yeşili spreyle boyayla) bindirdiği dolar işaretini yinelemesi, söz konusu resmin Maleviç'in erkinde olup olmadığıyla ilgiliydi.²



Bunun bir vandalizm vakası olduğunu söylemek mümkün mü? Nesnesi olmayan, tekrarlanamaz bir eserin tortusu ve dokümanı niteliğini taşıyan telifli bir fotoğraftan yapılmış olan bu resim, kendi içinde bir oyunu sürdürmeye davet çıkarmakta, çünkü Tekand'ın "resmi", bir başka işi yok etme, o işin hayalini sabitleştirme, anlamlarını örtme ve metalaştırma üzerine kuruluyor. Söz konusu işin kendi içinde bitmiş olması da söz konusu değil. Bu, sanatçının erkinde ve kontrolünde de olamaz. Altındere'nin, Joseph Beuys'un performansının bir sekansından alınıp boyanmış resmine koyduğu dolar işareti, resmin müelliflerini zorunlu bir çoğaltmaya uğratmakta. Artık eser Beuys, Brener, Tekand ve Altındere'nin; yani dolar bindirmesi olmadan eserin Tekand'a ait olduğunu söylemek imkânsız, ancak bu bindirme ile Tekand eserin müelliflerinden biri hâline geliyor, ancak o zincir içinde var olabiliyor. Gene aynı şekilde, eser dolar işaretli hâliyle satılsaydı (yani eserden Brener ve Altındere'nin imzaları çıkarılıp, eser o imzalardan yoksun bırakılıp sahte müellifine iade edilmeden önce), kazanılan parayı kimin alacağı da tartışılır olurdu. Paranın Beuys Vakfı'na yollanması doğrusuydu. Altındere'nin performansı Brener ile örtüştüğü kadar Serkan Özkaya'nın bir işiyle de çakışıyordu. Özkaya'nın,

Brener'in eyleminin verdiği esinle, bir sanat-sever olarak New York'taki Museum of Modern Art'ın (MoMA) koleksiyonunda yer alan Piet Mondrian'ın *Broadway Boogie Woogie* adlı başyapıtını şeffaf bir plastikle örttükten sonra üstüne püskürtme boyayla bir dolar işareti yerleştirme önerisine... Özkaya katkılı *Broadway Boogie Woogie* bir gün boyunca sergilenecek ve ardından da eski hâline döndürülecekti. Bu projeyi MoMA Resim ve Heykel Bölümü Başkanı Kirk Varnedoe'ya bir mektupla ileten Özkaya'ya gelen cevapta, öneri sert bir dille reddedilmiş, Brener gibi birinden esinlenmesinin esef verici olduğu yazılmıştı. Berlin Haus der Kulturen Welt'te yer alan, küratörlüğünü Rene Block ve Fulya Erdemci'nin üstlendiği *İskorpit* sergisinde Özkaya, Mondrian'ın resminin birebir dijital baskı kopyasını tuval bezine yaptırarak üstüne şeffaf plastiği örtmüş ve püskürtme boyayla bir dolar işareti yapmıştı. Resmin önüne yerleştirdiği bir vitrinin içinde de MoMA ile yaptığı yazışmalar bulunuyordu. Özkaya eylemin ardından Berlin'de, Bergama tapınağının yer aldığı müzede bir performans yapmıştı. Performans Özkaya'nın, tapınağın parçası olan kadın heykellerden birine hayran kalıp, ilanaşk ederek heykelin kucağına oturup, müze bekçileri ona yetişmeden yanağına bir buse kondurmasıy-





Halil Altındere ve Serkan Özkaya'nın *Türk Resminde Soyut Eğilimler* (Atatürk Kültür Merkezi, 1998) sergisinin açılışı sırasındaki performansı: *Doğançay'la Dans*

dı. Bu performansın fotoğraflarını Halil Altındere çekti. Bu nevi işlerde anlık olarak bir araya gelen Özkaya ve Altındere, Türkiye'ye döndüklerinde Yahşi Baraz'ın düzenlediği *Türk Resminde Soyut Eğilimler* sergisinin açılışında, önceden planlanmamış bir performansa giriştiler. Duvardan iki Burhan Doğançay resmini indirerek, resimlerle canlı müzik eşliğinde vals yaptılar. Parça bittiğinde terbiyeli kavalyeler olarak eserleri geri koydular. Bu sanat üreticileri aşkla ve özenle yaptıkları danslarıyla resimlere hayat veriyorlar, sonra da

buruk aşıklar gibi çareyi mekânı terk etmekte buluyorlardı. Altındere, Urart Galerisi'ndeki performansını yaptığı zaman Özkaya da onu, daha önceki birlikteliklerinde olduğu gibi bir nevi iş birlikçi veya suç ortağı olarak sokakta bekliyordu.

— *Resmi Görüş*'ün sıfır sayısı (1999)

DİPNOTLAR

1. Douglas Crimp, "Appropriating Appropriation", *Image Scavengers: Photography*, ICA Philadelphia, University of Pennsylvania, 1983.
2. "Süprematizm resmi 1927 yılında Berlin'de sergilendi. Sanatçı, sergi sürerken Sovyetler Birliği'ne dönmek zorunda kaldı ve 70 adet resmini Hugo Haring adlı birine emanet etti. Maleviç, bu yapıtları daha sonraki bir tarihte geri getirmek istedi ya da artan ününe dayanarak Batı'ya yerleşmeyi düşünmüş olabilir. Kafasından ne geçmiş olursa olsun, sanatçı Almanya'ya bir daha adım atmadı. Stalinist yönetim onun bir yere kaybolmamasını istemiş olmalı ki, Maleviç gözaltına alındı ve sorgulandı... Bu olaylardan sonra, figüratif resme geri döndü ve geri kalan yaşamını gözlerden uzak bir şekilde tamamladı. Berlin'de kalan resimler bu arada yolculuklarına devam etti. Haring, bunların birçoğunu Alexander Dorner tarafından yönetilen, Hannover'deki Provenzialmuseum'a (bugünkü Landesmuseum) verdi. Görüldüğü kadarıyla Dorner, bu resimleri bir ara satın almak istedi, ama Nazilerin iktidara gelmesinden sonra bu resimlerin varlığı -herkes için yozlaşmış sanatın birer göstergesiydi- sorun çıkardı. Maleviç ise 1935 yılında, Almanya'da kalan resimler konusunda herhangi bir talimat bırakmadan kansere yenik düştü.

New York'taki Museum of Modern Art'ın kurucusu olan Alfred H. Barr, saltanat sürdüğü yıllarda bu resimlerden ikisini hiçbir ücret ödemedi ve bunları sınırdan kaçırmayı başararak yeni kurulan müzesine yerleştirdi (aslında Brener'in zarar vermek istediği bu resimlerden biriydi). Resimlerden on beşi ise iz bırakmadan kayboldu. Geriye kalanları Haring kendine ayırdı ve Biberach'taki evine götürdü. 1951 yılına kadar burada duran resimlere Stedelijk Museum Amsterdam'ın yöneticisi Willem Sandberg talip oldu. Haring teklifi reddettiye de, 1958'deki ölümünden sonra vicdani bir rahatsızlık duymayan mirasçıları,

Maleviç'in mirasçıları ya da Sovyet hükümetine sorma gereği duymadan resimlerin tümünü, açıklanmayan bir edere Stedelijk'e sattı. Bunların arasında *Süprematizm* de yer almaktaydı.

1991 yılında hâlâ var olan Sovyetler Birliği yönetimi, elindeki Koenigs koleksiyonunu Stedelijk'teki Maleviç'lerle değiştirmenin sözünü etti, ama takas gerçekleşmedi. Bu yılın sonunda Kazimir Maleviç'in torunu Ninel Bikova, Sovyet Üst Mahkemesi'ne resimlerin geri getirilmesi için dikkate alınmayacak olan bir talepte bulundu..." David Lindsay, "The Art of Vandalism or the Vandalism of Art", *Times Literary Supplement* (sayı bulunamadı, takribi 1996).



KUTLUĞ AṬAMAN İLE ŞÖYLEŞİ

Kutluğ Ataman'ın *Semiha B. Unplugged* adlı 7 saat 45 dakika uzunluğundaki videosu ilk kez 1997 İstanbul Bienali'nde izlendi. Daha sonra *Manifesta II*, Lüksemburg; Montreal Bienali; *İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat*, Berlin; Centre d'art Contemporain, Cenevre; Fondazione Trussardi, Milano dâhil olmak üzere çeşitli uluslararası sergilerde gösterildi.

Ataman'ın yeni projesi *Women Who Wear Wigs (Peruk Takan Kadınlar)* ilk olarak, Harald Szeemann'ın küratörlüğünü yaptığı 1999 Venedik Bienali'nde gösterildi. Bienalin ardından Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), Stuttgart'ta izlenecek. WWW yan yana gelen ve hepsi aynı anda oynayan dört ayrı video görüntüsünden oluşuyor.

WWW'nun prodüksiyonu Venedik Bienali ve Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart desteğiyle gerçekleşti.

Vasıf Kortun: 5. İstanbul Bienali'nde gösterilen *Semiha B. Unplugged*'dan önce video yapıyor muydun? Daha önceleri planladığın, yaptığın ve görmediğimiz projelerin var mıydı?

Kutluğ Ataman: 1980'lerin başında University of California, Los Angeles'ta film okulundayken yapıyordum. O zaman adına sanat videosu deniyordu. Onları ortaya çıkarmadım, yok ettim. George Bataille'ın bir hikâyesinden alınma bir video yapmış ama bitirmemiştim; Le Mort'daki bir cüce ve siyah transseksüelle ilgili.

V.K.: Bienalin küratörü Rosa Martínez olmasaydı bu minvalde devam eder miydin? Bir de *Semiha B. Unplugged*'ı hazırlarken nasıl bir mecra düşünmüştün? Yani film ve videonun mecra ve konumlamaları, ulaşım alanları ve farklı kamusalılıkları dışında aralarında kategorik bir fark olduğunu düşünüyor musun?



K.A.: Bunlar iç içe ve karmaşık sorular. Bir cevabı olamaz. Sinemayı bir tarafa bırakalım. Videoları sanat diye yapmıyorum. Öyle olsaydı sanat dergilerini, yeni kavramları takip ederdim. Öyle bir sıkıntım yok. Bu tarz bir anlayışla yaklaşan küratörlerle de ilişkiye girmiyorum. İşimi doğru görüp anlamaları çok daha önemli. Rosa'ya gelince, *Semiha B. Unplugged*'ı da bir bienalde ya da sanat sergisinde gösteririm diye yapmadım. Sonucunda da ne çıkacağını açıkçası pek bilmiyordum. *Lola+Billidikid*'in parasal sıkıntılarından dolayı bir yıllık bekleme süreci içinde bu işi yaptım. Çevremdekiler de baştan anlamadılar. Bienalin yönetmeni Fulya Erdemci, Martínez'e "Böyle bir şey var" diye gösterdi. Daha sonra Martínez bu işi benim dışımdaki hayatta bir yere yerleştirdi. Sanat dünyasıyla bir bağlantı oluştu ama bu yönde devam etmek gibi bir beklentim yok. Şimdi WWW var ve gündelik basın, buna ya da *Semiha B. Unplugged*'a dokümanter diyebilir. Yaptığım iş sorguladığım zaman beni heyecanlandıran şöyle bir şey görüyorum: Bu bir dokümanter değil, haberlerdeki gibi klasik bir söyleşi değil, konulu bir film de değil; görgüm yeterli olmadığı için, benden önce yapılmış mı onu da bilmiyorum. Belki kendime özgü bir anlatım tarzı bulmaya doğru gidiyorum ama bu da önemli

değil. Önemli olan –çok beylik bir laf edeceğim ama– o işlerin kendisi.

V.K.: *Semiha B. Unplugged*'ı 7 saat 45 dakika olarak mı planlamıştın?

K.A.: İşler kendi kendilerini tanımlıyorlar.

V.K.: Bunun sebebi nedir? *Semiha B. Unplugged* video formatında çekildi. Bu formatın bütçeyle ilgisi yok sanırım.



Kutluğ Ataman'ın *Semiha B. Unplugged* (1997) videosundan bir kare

K.A.: Bütçelerim aslında Türkiye’de çekilen bazı uzun metrajlı bütçelerden daha kabarık. Video bir aciliyet ve üslup meselesi. Tabii bütçe çok önemli ancak Semiha’nın odasına bir kamera ekibi, ışıklar vs. ile girseydim, o video “konuşan kafa” olurdu, TRT belgeseli olurdu.

V.K.: Semiha Berksoy, ilk filmin *Karanlık Sular*’da da oynamıştı.

K.A.: O zaman tanışmıştık. Aradan yıllar geçtikten sonra kendisini ziyaret ederken kafamda bu



Kutluğ Ataman’ın *Karanlık Sular* (1994) filminde Semiha Berksoy



Kutluğ Ataman’ın *Semiha B. Unplugged* (1997) videosundan bir kare

fikir oluştu. Semiha bunu hayatının belgeseli sanıyor. Basından bazı kişiler de öyle sanıyor.

V.K.: Buna bir ara “mockumentary” –yani dokümanter gibi gözüküyor ama değil– demiştin.

K.A.: Bu işi dokümanter olarak göreceksak, olsa olsa “mockumentary” olabilir. O da bir kurmaca ama dokümanter dilini kullanan bir kurmaca. Bu yapılan bir şey, mesela *Man Bites Dog* filmi. Ama *Semiha B. Unplugged* tam “mockumentary” değil, çünkü Semiha gerçek bir insan, onu ben

yaratmadım. Anlattığı şeylerin doğru olmadığından kimse emin olamaz. Bu bir mitoloji olabilir, ama gerçek değil de denemez. En önemlisi kendi yansımanı onun hikâyesi içinde bulman. Tümüyle kendi mitolojileri olmasa bile WWW'da da hikâye anlatan insanlar var.

V.K.: *Semiha B. Unplugged*'ı yaparken sen her zaman kameranın arkasında mıydın, izliyor muydun?

K.A.: Bakışımı fabrike etmiyorum. Planlasam da, planladığımı göstermiyorum. Bundan dolayı, çekerek çok malzeme topluyorum, çok zaman harcıyor ve ardından da eliyorum. Videolarda aslında çok soru soruyorum ama sorular gözükmüyor, soru sorulmuyor gibi duruyor. Bu bir fabrikasyon, dekor da öyle. Kendime bu hakkı tanımadığım tek sefer WWW'daki Müslüman kız ile oldu. Görülen siyah bir kare ve duyulan sadece kızın sesi.

V.K.: *Lola+Bididikid*'de de bir peruk meselesi var, ki filmin en kritik noktası. Peruk, kahramanlardan biri. Peruk üzerinden kimlik tarifi ve kaybını görüyoruz ve aynı zamanda gizlenmeye yarıyor peruk.



Kutluğ Ataman'ın *Lola+Bididikid* (1998) filminden bir kare

K.A.: Peruk en başından beri hikâyenin şahidi, yani izleyiciden önce peruk var. Çözüm de perukla geliyor.

V.K.: WWW oradan mı çıktı?

K.A.: Baştaki soruna dönersek, uzun metrajlı filmlerle "sanat" işlerimi ayrı görüyorum. Filmlerde yaygınlığı ve daha kamusal bir izleyiciyi düşünmek zorundayım. Daha ticari olmak durumundayım. Sinemayla fazla içine giremediğim kavramları videoyla daha demokratik bir mec-

rada kullanıyorum. O benim düşünme biçimim. Sinemada benim için önemli olan öğeler sanat işlerime farklı bir biçimde yansıyor. Peruk ve saç meselesiyle uğraşıyordum. *Lola+Bilidikid*'de saç, bir kontrol aygıtıdır. Abisinin Murat'a "Saçını keseceksin" demesi gibi. *WWW* için oradan yola çıktım ama sonuçta iş çok farklılaştı. Aynı zamanda da *Karanlık Sular*'ın yansıması olarak belki *Semiha B. Unplugged*'ı düşünebilirsin. Çünkü *Karanlık Sular* bir modern hayat mitolojisi. İlk film olmasının handikaplarının farkındayım, *Semiha B. Unplugged* da biraz öyle. Ama yapıları çok farklı.



Kutluğ Ataman'ın *Karanlık Sular* (1994) filminden bir kare

V.K.: Oynamak, rol tutmak ne anlama geliyor?

K.A.: Videolarda oynamak yok. Semiha bir oyuncu ama normal hayatında da oynuyor olduğu için, o benim kurduğum bir oyunculuk değil. O benim manipüle ettiğim bir oyunculuk. *WWW* çok daha katıksız, doğru, daha az mitoloji...

V.K.: Aynı zamanda *WWW*'da dört farklı görsel üslup kullanıyorsun; ışıklandırmaları, karakterlerin kendilerini kurmaları, hatta kameranın refleksleri farklı. O anda var olan belli üslupları da kullanıyorsun.

K.A.: Tabii içerik ve biçim diye ayırmıyorum, bunlar birbirine örülü şeyler.

V.K.: Her içeriğin aradığı bir ekleme, her eklemlenmenin peşinde olduğu bir de içerik var.

K.A.: Bunlar birbirini doğuran öğeler. Bu, doğallıkla geldiği gibi, manipülasyonla da ilgili. Karakterler kamera önünde hikâyelerini anlatırken kamera anlatılanın açısını buluyor. Ama manipülasyon var. Mesela "Rüyalar Ülkesi" gibi bir gazete başlığının, görüntülerin birinde kenarda durması gibi. O başlık orada bir anlam çıkışması yaratıyor.

Ya da transseksüel Demet'in çekiminde, baştan günün geceye dönmesi gibi. Seyirci birebir kavramasa da bunun psikolojik bir etkisi var.

V.K.: WWW kronolojik bir "büyük" tarih anlayışına rağbet etmeden son otuz yılın öznel tarihleriyle bir resim çiziyor.

K.A.: Anlatılan, aktarılan her bireysel hikâyenin kendi zamanları içinde aciliyeti var. Örneğin bu iş 2030'da seyredilse ortaya bir Türkiye resmi çıkar. O yelpazeyle ilgiliyim. İşin esası da o.

V.K.: Hostes Leyla'nın yüzü hiç görülüyor. Yandan, arkadan, kenardan, aynadaki bir yarım yansımadan...

K.A.: Çeşitli nedenleri var. Birincisi, Hostes Leyla'nın anlattığı hikâye, yani kendi hikâyesi, saklanmasıyla örtüşüyor. Peruğu saklanmak üzere kullanmış birisi. Kameradan, yani seyreden bakışından da saklanıyor. Kimliğin saklanması da var ki bu Türkiye'nin gündemindeki bir şey. Seyirciyle bir flört söz konusu. Gösteriyor ama göstermiyor. Bunu değişik katmanlarda algılayabilirsin, ki bu katmanları harekete geçirdiğinde, yani dört ekranı bir arada gördüğün zaman,

hepsindeki tutumlar aynı zamanda ideolojik bir duruşa dönüşüyor. Mesela Nevval Sevindi'nin önden görünüşü, yakalandığı göğüs kanseri hastalığıyla yüzleşmesiyle de ilgili. Bu onun hayattaki duruşu, seyirciyle de yüz yüze.

V.K.: Sevindi'yi hastane ve kuaförde çektin.

K.A.: Hastanede resmî kişiliği önde. Orası kemoterapi gördüğü, hastalığıyla yüzleştiği yer.



Peruk Takan Kadınlar'da (1999) Nevval Sevindi



Peruk Takan Kadınlar' da (1999) Melek Ulagay

Daha sonra da kuaförde; daha mahrem, özel hikâyelerin paylaşıldığı bir yer. Kuaförde değişik bir söylem söz konusu. Hostes Leyla'da ise ilk mekân peruk satan dükkân, ardından da ev.

V.K.: Hostes Leyla'da da bireysel bir hikâye ve mitoloji var. Devrimci bir genç kurye kadının otuz yıl sonra bir Cihangir ya da Nişantaşı üst orta sınıf evinde, hikâyesini makyaj masası önünde peruğunu düzeltirken anlatması. Zamanın ve durumun verdiği bir mesafelendirme söz konusu ama pe-

ruk farklı bir peruk; bir şahitlik nesnesi gibi çekim sırasında ya başında ya kucağında. İzleyici aslen hep peruğu görüyor.

K.A.: Mesafelendirme her hikâyede vardır. Dün olmasıyla otuz yıl önce olması arasında pek bir fark yok. Hikâye hem geçmiş zaman, hem de şimdiki zamanda bir anlatma eylemi.

V.K.: Gene de anlatılan hikâye ile anlatıldığı zaman ve ortam arasında yadırgatıcı bir mesafe var. Gayet korkutucu ve hüznün verici; olaylar dizisinin ferah bir şekilde anlatılışı tarifsiz bir etki yaratıyor. Buradaki elementlerde de bir kurmaca söz konusu.

K.A.: Kurmaca disiplininin gelen birikim ve manipülasyon hep benim problematiğim olmuştur. Başka bir deyişle, manipülasyonla, manipüle edilmemiş bir durumu nasıl kurarım, yani tırnak içinde “doğru” denen şeyi. Belgesel nedir, sunum nedir, yeniden sunum nedir? Bu sorular ilk ortaya çıktığı zaman, ideolojik sorunlar çerçevesinde ele alınmışlardı. Örneğin burjuva geleneğine sinemada sunum ve kurmaca geleneği diyelim ya da buna alternatif olarak Rusya'da ortaya çıkan, Vertov gibi, sol söylemdeki dokümanter geleneği.

Dikkat edersen ilk dokümantercilerin çoğu sosyallisttir. Eisenstein'da bile –ki o bir kurmacacıdır– montajına baktığın zaman, “editing” ile değil montajla anlatma ilkesini görürsün.

V.K.: Montaj da bir mühendislik meselesi.

K.A.: Bu da zaten onun iç çelişkisi. Gerçeği birebir ya da üretken anlamda sunarak düşünce üretmeyi talep etmek çok daha büyük bir mühendislik gerektiriyor. Ben de bunun bir uzantısı olarak, bu ideolojik saplantıyı diyeyim, bunun ötesinde sunmaya çalışıyorum. Ama bu sunuş, manipüle ederek, fabrike ederek gerçekleşiyor. Fabrikasyon kurmacada set, dekor, oyunculuk, makyajla olur. Dikkat edersen peruk da öyle. Ama ben bir dekor oluşturmuyorum, o denli bir manipülasyon yok. Sadece hazırda var olan bir mekânı seçtim ve orada çektim. Bu anlamda “reality show” da değil.

V.K.: İkinci bölüme, transseksüel Demet'e gelirsek burada ışığın kullanımını pek farklı.

K.A.: *Semiha B. Unplugged* ile karşılaştırırsan, oradaki renk skalası opera makyajı gibiydi. Kırmızılar kıpkırmızı, maviler masmavi. Bu Sony Hi-8 kameranın verdiği bir sonuç. WWW için



Peruk Takan Kadınlar' da (1999) Demet Demir

çok daha soğuk “gerçeklik etkisi” veren dijital kamera kullandım. WWW’yu saçılan renklerle çekemezdim. Hikâyenin anlatımına uygun değildi. Renklerin yanı sıra, kameranın çerçevelemesi, örneğin bakışın Demet’i takip etmesi önemli. Tesettürlü kız hariç tabii. Oradaki kapanma fikri aynı zamanda kaçma, saklanma, korku ve güvenlik anlamına geliyor, ki bu Hostes Leyla’nın ekstrem bir örneği. Dikkat edersen tesettürlü kızın adı da yok. Travesti gibi görünmekten korkan Nevval ile transseksüel olan Demet birbiriyle örtüşüyor; çünkü her ikisi de yüzleşmekte.

V.K.: WWW’daki dört görüntüyü baştan değişik bir şekilde düşünüyordun. Peruklu tesettürlü kız görüntü vermeyi reddedince siyah ekran zaruretten ortaya çıktı. Ama aynı zamanda da bakışın reddedilmesi, bakışın arzusunun tersine çevrilmesi söz konusu.

K.A.: Mesele bundan ibaret. Kemoterapi meselesi de öyle bir zarureten, bu işi yapmam da zarureten. Önemli olan “dokümanter”de, kendi anlamını uygulamak. Ortaya çıkan bir sorunu bir felaket olarak görmek yerine, anlamlar yerine oturuyor sa işine entegre etmek. Peruklu tesettürlü bir kız bulmakta ne kadar zorlandığımı biliyorsun.

Sonra görüntü vermemesini filmde kullanmam gerektiğini kavradım. Anlamı yüklediğim süreç onun bir zaruret ya da video hatası olmasının önemi yok. Önemli olan o anlamı taşıması, onu başka bir iş hâline getirmek. Bir resmi yağlı boya ile yaparken elimdeki siyah boya bitirse ve elimde sadece kara kalem varsa, kara kalem o işi görüyorsa, kullanırım.

V.K.: WWW’daki dört görüntüyü de siyah-beyaz ve yan yana oynadıklarında senkronize bir kurmacaya bağlı olarak düşünmüştün, ama çektikten sonra değiştirdin.

K.A.: İşlerim montaj aşamasına gelene kadar değişir, kendi kendilerini koşullar içinde kurarlar; yani baştan yaptığım tarifle işin son hâli birebir tutmaz.

V.K.: Filmlerinde de böyle mi?

K.A.: Videoya yönelmemin bir nedeni de filmde bu olanakların çok kısıtlı olması. Büyük bütçeler ve baştan yapmak zorunda olduğun bir plan, bir iş tarifi söz konusu. Sinema giderek reklam gibi olmaya başladı. Montaj sırasında gene oynuyorum, kuruyorum, bazı sahneleri atıyorum ama



videodaki kadar değil, öyle bir özgürlüğüm yok. WWW’yu çekince anladım ki böyle bir birebirlik söz konusu değil, örtüşmeler zaten olduğu için yatay senkronizasyona gerek kalmadı. Siyah-beyaz olarak sunmak karakterlerin farklılıklarını azaltacaktı, öylesi bir sınırlamayı istemedim. Sinema ile video birbirinden çok farklı iş alanları. “Sanat” tarafını da zaten iş olarak değil, ben olarak, istediğimi yapabileceğim bir alan olarak görüyorum. Bu bir varoluş alanı. Film okulundan çıktığın zaman sinemayı da böyle sanar, Godard seyrederek, teori konuşursun. Sonra da *Karanlık Sular* gibi bir film yapar, 350.000 dolar zarar eder, dersini alırsın.

V.K.: Yani *Lola*’ya da mı böyle bakıyorsun?

K.A.: Asla, ama işin verilme biçimi, dolaşımıyla, anlaşmalarıyla, festivalleriyle bir *business* yapısı içinde. Videoda kimseyi dinlememe gerek yok. Belli bir duruş ve tutumu izin verildiği ölçüde filme sokuyorsun. Belli bir yapıyı filme baştan giydirmezsen o hikâye baştan çöker. Çok açık söyleyeyim, iki alanı iyiden iyiye ayırmayı düşünüyorum.

Çok kısa zamandır izliyorum ama sanat dünyasında bir tıkanıklık var. Küratörlük eğer “oku-

mak” anlamına geliyorsa, o zaman önemli olan, kavramı tartışabilmek ve yapılan işin o kavrama işaret etmiş olması. 1998’de *Manifesta II* bienaline işimi kurmak için gittiğimde bir baktım ki gencecik çocuklar, hayattan haberleri yok. Ortada zayıf işler var ve bunlar da sanat eseri diye *Flash Art*’ın kapaklarında çıkıyor. Beni o anlamda sanat dünyası ilgilendirmiyor ama yapmak istediğim işler var. Bu sanat olarak görülebilir, görülmeyebilir. Meseleyi şuna getirmek istiyorum: Ben bir küratör olsaydım, önemli olan “okumak” ise, örneğin 100 yılın bienalini yapıyor olsaydım, *Star Wars* üçlemesini modern mitolojinin önemli bir örneği olarak gösterebilirdim. Mutlaka sanatsal bir konumu olması gerekmiyor. Bu söylediklerim bazı insanlara kaba gelebilir ama kaba olmayı ukala olmaya tercih ediyorum.

V.K.: İşlerinin kavramsal yönünü zaten gizleyerek sunuyorsun. Peki, son yıllarda alan değiştirmek pek gündemde: Peter Greenaway ve Robert Wilson’un sergileri... Öte yandan Cindy Sherman, Douglas Gordon, Robert Longo, David Salle gibi sanatçıların uzun metraj denemeleri...

K.A.: Sanat çevresinden gelip de iyi film yapanların örneği pek az. Daha doğrusu klasik anlamda



sinemayı beceremiyorlar. Bunların en başarılı örneği Peter Greenaway, ama başı sonu ortası olan “düz” bir film yaptırırsan yüzüne gözüne bulaştırır.

V.K.: Anlatıdan nefret ediyor zaten.

K.A.: Anlatıdan nefret mi ediyor yoksa beceremiyor mu, gayet meçhul. Anlatı umrunda değil ama o anlamda Greenaway benim yaptığım ve yapacağım sinemaya benzemiyor. Zevkle seyrettiğim bazı filmler var ama ben o anlamda çok farklı şapkalar giyiyorum. Video ve filmlerim arasında çok mesafe var; dolayısıyla kendimi disiplinlerarası görmüyorum. Sanat dünyasına paldır küldür girdim ve o paldır küldürlüğü sürdürmek istiyorum.

V.K.: Ama *Lola* ile *WWWW* arasında bazı ortak noktalar var. Mesela kimlik, kimlik kaydırma, sabit ve erişkin kimliklerin sorgulanması, kimlik ve iktidar, gizlenme...

K.A.: Ona sen ve ben öyle bakıyoruz. Örneğin *Lola*’nın İtalya’da Grand Prix almasının gerekçesi “baskıcı bir toplumda var olan sorunları en iyi şekilde anlatan bir film” olmasıydı. Senin dediğin meşru ama bir diğeri de o kadar meşru. Zaten sanatçiyim diye kendini üstün görme, elit sanma

bir sınırlamadan ibaret. O yanlış bir yol. Lastik pabuç resmi çizip *Flash Art*’ın kapağına “ayın tadı” olarak çıkan bir isim oluyorsun. Böyle bir şeyle ilgilenmiyorum.

V.K.: Bununla beraber, film tarihine gayet hâkimsin. En iyi sinema okullarından birinde okudun.

K.A.: Sadece beni ilgilendiren, geçmişte beni heyecanlandıran taraflarını biliyorum.

V.K.: 1980’lerde okuduğun için teorik bir eğitim de aldın. Peki, dar anlamda sanat dünyası diye bahsettiğin alandan söz edersek, bu alana eskiden beri süregelen bir merakın var mıydı?

K.A.: Bence *Karanlık Sular*’da onu görebilirsin. O anlamda anlaşılması güç bir filmdi. Türkiye’de Müslüman kesim bunu kendi kültürümüzün kendimize ait sineması gibi gördü. Batı’daki gibi “birinci bölüm, ikinci bölüm, üçüncü bölüm, perde!” ilkesinin buraya uymadığı, bunun döngüsel bir hikâyeye olduğu öne çıkarıldı. İslami basında haberler çıktı ve yılın sinemacısı ödülü verildi. Bu beni Venedik Bienali’ne çağrılmaktan daha çok heyecanlandırdı. Soru bu muydu?



V.K.: Sorum bu değildi ama *Karanlık Sular*'da var olan bir yapıyı değiştirme çabası vardı, uğraşılmış bir filmdi.

K.A.: Daha okuldan yeni çıkmıştım. Çok pahalı bir filmdi (*gülüşmeler*).

V.K.: *Karanlık Sular*'a ne zaman başladın?

K.A.: 1990'da.

V.K.: Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı da 1991'de çıktı, paralellikler de vardı.

K.A.: Okumadım. Daha doğrusu bazı bölümlerini okudum, ama benim filmimden daha dayanılmazdı. Pamuk'u *Karanlık Sular*'a davet ettim ama o zamanlar kendisini Borges sandığı için gelmedi. O romandan da bir başka tahammülsüz film olan *Gizli Yüz* çıktı.

V.K.: Film ve videolarını Türkiye temelli yaptın. Buradan iş götürmek tüm anlamlarıyla ne demek? Bir anlamda görece bir lüksü var, fazla yarışkan bir arena olmaması örneğin. Öte yandan da, burada kurumsal bir destek olmaması, sanatçının pozisyonunu da zayıflatıyor.

K.A.: Doğru. Ama birebir anlamda işlerin gösterilmesinde yaşadığım türlü çeşitli sıkıntıların salt Türkiye'denim diye başıma geldiğini sanmıyorum. Bu Montréal Bienali'ndeki Claude Gosselin gibi küratörlerin densizliğinden dolayı olabilir. Venedik Bienali, ne kadar yerleşik de olsa temposu ve çalışma kültürü farklı olan İtalya'da gerçekleşiyor. Bu konuda bir kompleksim yok. Nasıl davranılırsa öyle karşılık veriyorum. Önemli olan, işimin doğru sunulması. Sorunun Türkiye yanına bakacak olursak, Türkiye'yi temsil etmiyorum ama bu coğrafyadan ilk defa bir sanatçı Venedik Bienali'ne Harald Szeemann gibi bir küratör tarafından seçiliyor ve Türkiye'de senin ve idealist bir prodüktörün dışında destek bulunamıyor.

V.K.: Desteğin olmaması başka bir yere taşınmana kısmi olarak neden olabilir. Buna işlerinin coğrafyasını değiştirmek de dâhil.

K.A.: Benim şu anda kullandığım hamur buranın hamuru. Bu hamuru alıp İngiltere'ye götürüp yoğurmaya çalışmak olamaz. *Lola*'yı Berlin'de yaparak değişimi bir parça başarmaya çalıştım. Türkiye'de yapabileceğim kadarını yaptım ve öyle bir noktaya geldim ki, var olabilmem güçleşti. Parlamentosunun büyük çoğunluğunu aşırı mil-



liyetçi, sağcıların oluşturduğu bir ülkede zaten *Lola* ve *WWW* gibi projeler sorun çıkaracaktır. Bu, destek vermeyerek kısıtlamadan, sansürden öte hayati bir tehlikeye de dönüşebilir.

V.K.: “İçten Patlamalı” şirketinden bahseder misin?

K.A.: “İçten Patlamalı” Türkiye’de sanat alanında ilk kez ortaya çıkmış bir prodüksiyon şirketi. Para kazanmıyor. Artıdeğer oluşturduğu sürece uluslararası ortama çıkmış Türkiye sanatçılarının koleksiyonunu yapıyor. Şirket Londra temelli, orada da yavaş yavaş koleksiyon yapmaya başladı; ileride ticari sinemaya da girebilir, ideal bir dünyada, koşulların oluşmasıyla Türkiyeli sanatçılara destek verecek.

V.K.: Son olarak *Özel Bir Gün* sergisinde yaptığın defteri, günceyi konuşalım. Annenin güncesini her sayfaya bir gün olacak şekilde bilgisayarda yeniden yazdın ve çıkışları klasör şeklinde sergiledin. Burada da dokümanter meselesi var.

K.A.: Birebir anlamda gerçek, ama “aktarılmış” gerçek. *Semiha B. Unplugged* gibi. Dili uyukulu bir gece dili. Noktalama işaretlerinin olmaması,

ismimin yer yer yanlış telaffuz edilmesi, içsel bir olay olduğuna işaret ediyor. Günce zaten içsel bir olay. Bir yandan da gerçek doküman. Sergiye, fotokopisini olduğu gibi getirebilirdim. *Semiha B. Unplugged*’da anlatılan olaylar gerçek bir olay gibi anlatılıyor. Semiha elindeki belgeleri gösteriyor. Ama bu bir *so-called reality* (sözde gerçeklik). Hiçbir zaman gerçek olup olmadığını bilmiyor-sun. Annemin güncesi de dilinden dolayı Sevim Burak ya da Gertrude Stein gibi, böyle bakabilirsin. O iş çok az kişi tarafından görülse de, bir anlamda benim yaptığım işlerin bir manifestosu gibi, çünkü çok naif ve dolaysız. Hiçbir manipülasyon yok gibi gözüküyor. Aslında büyük bir manipülasyon var ve sergi denen bir ortamın içine bir şeyi sokarak bir kışkırtmada bulunuyorsun. Eğer sergilerde sanatçıların yarattığı işler varsa, ben bir şey yaratmıyorum, oraya var olan bir şeyi getiriyorum. Olan şey de gerçekliğin bir travestisi aslında. Yeniden bilgisayarla yazdığım ve çıkış aldığım için benim de işin içinde olduğuma dair ipuçları var. Ve iş, bir sava, bildiriye dönüşüyor.

— Resmi Görüş, sayı: 1, 1999.



ULUŞLARARASI DOĞAŞIM VE TÜRKİYE ŞANATÇILARI

Sevgili Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger;

“LONDRA, STOCKHOLM VE NEW YORK”TAN SANATÇILARI SERGİLEYEN PARİSLİ BİR KÜRATÖRÜN ZÜRİH’TE AÇTIĞI BİR SERGİYE BAKTIĞIMIZDA, KİMSE O ÜLKELER ARASINDAKİ KÜLTÜREL MÜBADELEDEN BAHSETMEZ; SERGİ İYİ Mİ KÖTÜ MÜ, HERKES ONA BAKAR.”
NEDKO SOLAKOV

Son yıllarda, “periferik” olduğu (var)sayılan coğrafyalardan gelen sanatçıların, meşruiyeti tartışılmayacak türden sergilere katıldıklarını görüyoruz. Son altı yılda Avrupa’da Türkiye temelli sergiler görülmeye başlandı. Bunlara coğrafya ya da inanç temelli sergileri katmak da mümkün. Bu sergiler önceden, başka meşru çıkış noktaları bulamayan sanatçılara yararlı olabilir, kişisel varlıklarını kanıtlamalarının, görünmelerinin bir yolunu da oluşturabilir. Katılımlar genellikle çokkültürlü, sömürge düzeni sonrasının mantığını taşıyan sergi ve bienallerle başlıyor ve oradan da, temsil temelli olmayan birlikteliklere varabiliyor.

Son on yılda olağanüstü değişimler yaşadık. Türkiye’de izleyicinin ve para sahiplerinin değişmediği, güncel sanatçıların ivmesine paralel bir galeri düzeninin, kurumsal yapılanmanın yerleşemediği ve entelektüel desteğin çok zayıf kaldığı göz önüne alınırsa, sanatçının kaderinin salt uluslararası ortamın akışına bağlı olduğu sonucuna varılabilir. Taşra ortamı, uluslararası dolaşımda olan sanatçıları sövgücü bir milliyetçi dille eleştiriyor. Bu eleştiriler taşranın “temsil” düzeninden “birey” düzenine geçişi hazmedemediğini gösteriyor. Bu geçişi hazmedemeyen ve sanatçıların işlerini sorgular“mış” gibi görünen bir grup da var.

Bakışlarınız, tecrübeleriniz ve duruşlarınızdan yararlanarak bu konuyu açmanızı rica ediyorum. Bir yazı, bir görüntü, bir anekdot ya da dilerseniz aramızda yapabileceğimiz bir söyleşiyle cevap verebilirseniz çok sevinirim. Yukarıda kabaca resmini çizdiğim durum sizin maceranızla yer yer örtüşebilir, örtüşmeyebilir; analizime



katılmayabilirsiniz de... Önemli olan, düşüncelerinizi kişisel tecrübeleriniz üzerinden kurmanız.

Sevgilerle,
Vasıf Kortun

AYŞE ERKMEN

Vasıf Kortun: Söyleşi yapmayı planlamıyorduk.

Ayşe Erkmen: Çünkü benden yazı istemiştin, yazamadım. Yazmak için de çalışmak için de hep uzun zamana ihtiyacım var. İşlerimi yaparken ve işlerim üzerine yazarken günlerin geçmesi, zaman zaman yaptıklarım ve yazdıklarımın tekrar dönüp bakmam gerekiyor. Kısa zamanda yazdığım yazılar bana sonra çok bilgiç geliyor. Yazı yazan birisi olmadığım için çok net şeyler söylemekten de çekiniyorum. Konuşurken istediğini söylersin, konuşurken hep oynayabilirsin ama yazılan kalıyor, ertesi gün fikrini değiştiremiyor, değiştirsen de yazıyı okuyan senin fikrini değiştirdiğini bilmiyor.

V.K.: Berlin ve Karlsruhe’de gerçekleşen *İskorpit: İstanbul’dan Güncel Sanat* sergisinde iki işin var-

dı. Bunlardan birincisi “İstanbul (Not Constantinople)” şarkısına dansıyla eşlik eden bir gencin video görüntüsüydü. Yanılmıyorsam bu “klip” sürekli olarak tekrar ediyordu. Diğer iş ise birbirine sarılmış iki ayının arkadan çekilmiş fotoğrafıydı. Fotoğraf, ışığı sönmüş ıııklı bir reklam panosu gibiydi ve arkasında videoda duyduğumuz “İstanbul (Not Constantinople)” yavaşlatılmış olarak çalıyordu. Bu işleri *İskorpit* için mi yaptın?

A.E.: Evet. Gerçi ayılı olanı daha önce de yapmıştım, o kiralık bir görüntüdür. Daha önce ses eşliğı olmadan iki kere sergiledim.

V.K.: Stok fotoğrafı mı?

A.E.: Evet. Berlin’de İstanbullu sanatçılarla bir sergi yapılması düşünöldüğünde İstanbul’la ilgili bir iş yapmaya karar verdim. Bu tür sergilere aslında katılmak istemiyorum. Ne kadın sergilerine, ne yerel sergilere. Ama bazı nedenlerden dolayı katılmak zorunda kalıyorsunuz.

V.K.: René Block’u kıramadın.

A.E.: Kıramadım... Başka sebepler de var. İstanbul’sa İstanbul olsun dedim ve Dario Moreno’nun



şarkısına klip yapmayı düşündüm; çünkü devamlı İstanbul, İstanbul, İstanbul, İstanbul, bıktırıcı bir şekilde tekrar ediliyor. Bu aslında Eartha Kitt'in söylediği bir şarkı.

V.K.: Orada dans eden gencin erotik bir çekim gücü var, favorileri ve tişörtüyle nereden geldiğini anlamak imkânsız, güzel dans ediyor, kamera karşısında çok rahat. Gösterildiği ekranın küçük olmasıyla bir sahiplik güdüsü de söz konusu ama görüntü ufaldıkça bu erk de anlamını yitiriyor. Öte yandan bu çekim gücü, işin coğrafyayla örtüşme arzusunu kırdığından dolayı ciddi bir hayal kırıklığı da yaratıyor. Yani, turistik ve çerçeveleyici bir bakışın geri çevrilmesi söz konusu. Ayrıca, müzikten dolayı, 1950'lerin sonu gibi bir uluslararası konumlama da var.

A.E.: Türkiye'ye o dönem gelen bir yabancılar grubu vardır. Buraya mesleklerinin düşüş döneminde gelirler ve daha da düşerler, şişmanlarlar, geri dönerler. Bunlar arasında Dario Moreno da vardı.

V.K.: Beyaz arka plan bana yer hakkında hiçbir ipucu vermiyor; stüdyo her yer olabilir ve sonsuz bir fon var. Önünde de etnik çerçeveye yerleştire-

meyeceğin bir bilgi olarak küresel gençlik kültürü; bir rahatlık ve sempatiklik içinde dans eden bir figür. Bunu ayıların fotoğrafıyla karşılıklı okuduğumda, ayıların bakışıyla benim bakışım çakışıyor. Ayıların önünde pastoral bir görüntü var ve ayıca şarkıyı söylüyorlar. Ne açıdan bakarsan bak, bu işler *İskorpit* sergisini kırıp büküyor. Peki, neden küçük ekran tercih ettin?

A.E.: Bu seçim aşağı yukarı işlerimin tümüyle ilgili. Boyut, renk gibi seçimler söz konusu olduğu zaman kararı ben vermiyorum, o seçimi her zaman bir yere bağlıyorum. Mesela mayınlarımda yeşil renk kullanmıştım, çünkü onları bir dergide ilk kez gördüğümde renkleri yeşildi. Videoyu hazırlarken stüdyoda ciddi bir çalışma yaptık; sonsuz fon, ışıklar... Günlerce hazırlık yapıldı, bir reklam filmi gibi çalışıldı. Stüdyoda çekim sırasında görüntüleri küçük bir monitörden izliyorsun, kararını ona göre veriyorsun; bu nedenle küçük bir monitör yeğledim, yani videoyu, çekilirken izlediğim monitörden izletmek istedim. Bir de hareketlerin küçülmesi işi daha da komik ve çekici hâle getirecekti. Dikkat edersen monitör alçak olarak, çocuk boyuna yerleştirilmiştir. Buna bir arkadaşımın kızının boyunu ölçerek karar verdim. Ayılara gelince, önce karşılıklı durabilir-



ler diye düşündüm, sonra sergi alanında bahçeye bakan bir duvar görünce, bahçeye bakmalarının daha uygun olacağını düşünerek işleri birbirinden ayırdım.

V.K.: 1989'dan sonra, millet sergilerinden küresel getto sergilerine geçtik. Dolaşıma çıkan sanatçılar bu yollardan geçmek durumunda kaldılar. Kendilerini merkezde sananların, merkez olarak görmedikleri yerleri bir araya getirip sunmalarına şahit olduk; kadın sergileri gibi. Bienaller de bunun dolaylı bir parçası. Durum artık biraz daha normalleşmeye başladı. Tabii bunun belli ekonomik yaptırımlarla, sergi paralarının nereden geldiğiyle de ilgisi var.

A.E.: Tabii ki, bunlar gizli nedenler. Belli bir yerden belli bir durum için para geliyor.

V.K.: René Block'un *Echolot* (Kassel 1998), *İskele* (Berlin, Stuttgart, Bonn, 1995, ortak küratör Beral Madra) ve *İskorpit* (Berlin, Karlsruhe, 1998-1999, ortak küratör Fulya Erdemci) sergileri dışında böyle bir dolaşımda olmadın.

A.E.: Olmadım. Daha dün, bir kadın sergisine hayır dedim. Bu tür sergileri tutucu buluyorum.

Ben böyle bir tutuculuğun içine girmek istemiyorum. Ama öyle bir kadın sergisi yapılır ki durumu çok ilginç bir açıdan ele alıyordur. Öyle bir şeye de pek rastlamadım. Ülke sergilerinde de rastlamadım. Geliyor ve Türkiye'den beş altı sanatçıyı seçiyorlar, bu kadar. Bu sanatçılardan bazı beklentiler var. O beklentilere göre iş yapmazsan çok sözü edilmiyor. Mesela *İskorpit*'in eleştirilerini okursan hep beklentilere cevap veren işlerden bahsediliyor. Öbürlerinden bahsedilmiyor. Ama tabii ki çok acımasız bir eleştiri. *İskorpit* için çıkan bir eleştiride sergi göklere çıkarılıyordu. Eleştirmeni tanıyorum, gayet zeki bir yazardır. O yazıyı başka herhangi bir ülkenin sergisi için yazmazdı. Türk sergisi olduğu için göklere çıkardı. Bence bu da bir tür ırkçılık. Türk sergisi diye iyi davranmak zorunda hissediliyor, bu da sanatçıyı ya da işini ciddiye almamak demek.

V.K.: Kendi standartları içinde tartışmamak, verileri işlerden almamak demek. Peki, memleketteki sergilerine gelince?

A.E.: Son sergiyi Rabia Çapa'nın Maçka Sanat Galerisi kapanmadan açtım. Ondan önce kendi çabalarımınla Taksim Meydanı'ndaki ışıklı panoda "miş'li geçmiş"lerle ilgili bir iş yaptım. Zamanım



olsa yine kendi kendime bir yer bulup yapacağım ama, burada kimse benden bir şey istemiyor. Yapacaksam kendim yapmam lazım.

V.K.: Türkiye galerileri senden bir şey istemiyor mu? Türkiye koleksiyonlarında işlerin var mı?

A.E.: Hayır, hiçbir şey yok. Bunu dışarıda anlattığım zaman kimse inanmıyor. Mütevazı davranıyorum sanıyorlar.

V.K.: Ama dışarıda galericilerin var.

A.E.: Var, ama galericilerin bana faydası olmuyor. Tüm sergilere işlerimi bildikleri için çağrıldım; yani kimseye gitmedim, onlar beni buldular. Burada ise kendim uğraşıp bir şeyler yapmam lazım.

V.K.: Türkiye sanat ortamında son zamanlardaki değişimler hakkında ne düşünüyorsun?

A.E.: Bana dışarıda da bunu soruyorlar, anlayamıyorum. Bienal olduğu zaman çok sayıda izleyici geliyor. Belki Avrupa'da bir sergi bu oranda izlenmiyor.

V.K.: Son İstanbul Bienali'ne *Manifesta II*'den daha fazla izleyici gelmiş.

A.E.: Bu kadar ilginin olduğu bir ülkede sanılır ki bienal bittiği zaman müthiş bir şeyler olacak. Ama bu başka bir şeye dönüşmüyor. Bu kadar galeri var İstanbul'da ve bu kadar popüler olmuş bir bienalin sonucunda, başka bir yerde olsa o sanatçılar galeriler tarafından kapışılır, öyle bir şey de olmuyor.

V.K.: Ve hep de tam olacaktıymış gibi...

A.E.: Aslında bu uzun bir yol, çok kısa zamanda oluşacak bir şey değil. Sonuçta mektubundaki Nedko Solakov alıntısıyla belirttiğin gibi, kimse bana Türk sanatçı muamelesi yapmıyor. O muameleyi yapmayacak sergilere katılıyorum. Bir İngiliz sanatçıya nasıl davranılırsa bana da öyle davranılacak sergilere katılıyorum. Nereden geldiğim, nereli olduğum, mensup olduğum grup, bunların hepsi işin içindedir. Nasıl ki Fransız sanatçının işinin içindeyse benim de işimin içine işlemiştir. Dışarı çıkarıp da göstermeme gerek yok. O zaten var, bulurlarsa bulurlar.

V.K.: Şehirde doğmuş, şehirde büyümüş, belli bir şehir dolaşımı içinde var olan bir insansın; senin verilerin sivil aynı zamanda.



A.E.: *Echolot* sergisi sırasında bir panele katıldım. Sanatçılar kendi deneylerini anlatıyorlar. Ben İstanbul’da yaşamamanın sıkıntısını çekmediğimi söyledim. Bu arada sergi imkânları az, benden bir şey istenmiyor, işlerim hakkında kimse yazmıyor çizmiyor, kimse beni ciddiye almıyor ama bunlar başka şeyler. Hatta o arada şunu da söylemek istiyorum; bunun avantajlı tarafları da var. Benden hiçbir şey istenmedi ve beklenmedi, dolayısıyla müthiş bir özgürlüğüm var. Kendi kendime, ne istediysem yaptım. Dolaşıma girmiş bir Avrupalı sanatçının bu özgürlüğü yok. Mesela bir galerici benimle çalışmak istediği zaman daha baştan onlar için kötü bir sanatçı olduğumu söylüyorum, “Benden bir şey beklemeyin” diyorum, “İşimi satamazsınız ve ben sizin için özel bir şey yapmam”. Bu belki de İstanbul’un bana verdiği bir özgürlük.

V.K.: Daha önceki bir konuşmamızda şikâyet kültüründen bahsetmiştin.

A.E.: Aynı panelde, periferiden gelmenin zararlarından bahsedilip şikâyet ediliyordu bizim ülkemiz şöyle, şu haksızlıklara uğradık, dışarıya açılmadık, geç kaldık gibi. Ben de İstanbullu biri olarak periferiden gelmediğimi, kendimi hiçbir zaman böyle hissetmediğimi söylemek zorunda

kaldım. Bir başka tavır da bazı sanatçıların işleriyle de ağlamaları. Aynı panelde sergiye katılan sanatçılardan biri “Şu anda Batı bizimle çok ilgili, özellikle kadın olarak, periferiden gelmiş bir kadın olarak, İslam ülkesinden gelmiş bir kadın olarak... Ama bu daha kaç sene sürer?” diye konuşuyordu. Ben de şöyle düşündüğümü söyledim: “Fazla sürmez, çünkü işler ağılıyor ve şikâyet ediyorsa, ağlayan ve şikâyet eden bir insana ne kadar tahammül edilebilir? Önce teselli edersin, başını okşarsın, çare bulmaya çalışırsın. Ama sonra...” Tabii bu arada şikâyet ve ağlama kendini uzun bir süre de geçindirebiliyor; çünkü Batılıların tam da istedikleri şey bu. Himaye etmek istiyorlar aslında. *Tagesspiegel*’deki eleştirmenin tavrı gibi, “Ben doğrusunu biliyor ve sizi de kucaklıyorum!” diyor Batı.

V.K.: Öteki üzerinden vicdan aklamamanın da sonu gelmeli artık.

A.E.: Abartıyorum ama, bu ağlama ve şikâyet bazen fazlasıyla karşılığını buluyor, sanatçı da bu himaye etme isteğinin tuzağına düşmüş oluyor. Bu bir sanatçının tam da istemediği bir şey olması. Bir de ikinci bir tür sanatla karşılaşılıyor bu tür sergilerde. Ortaya ciciler dökülüyor, bende bu var,



sende bu var, benim ülkemde şu var... Neredeyse etnografik bir pazarlama gibi, ki Batılı buna da bayılıyor. Bir yere gitmeden turistik gezi yapmış gibi. Üstelik de bir sanatçı tarafından seçilmiş, entelektüel bir bağlam içinde sunulmuş. Hem turistik duygularını gideriyor, hem de entelektüel bir olayın içinde yer alıyor. Ama ben bu tür sergilerin yavaş yavaş zamanaşımına uğradığını ve seyrekleştğini görüyorum.

V.K.: *Resmi Görüş*'ün bir önceki sayısında tam da bu konu hakkında yazmıştım. Bu işin başlangıcında *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücüler] (Paris, 1989) var. Tabii bu yapıdan, örneğin ona omurga teşkil eden Christian Boltanski'yi çıkarırsan geriye pek bir şey kalmıyor.

A.E.: Boltanski iyi bir örnek. Bir gömlek üstü. Yukarıda konuştuğumuz örneklerin tabii ki çok iyisi ve bir gömlek üstü. Onun en iyi işlerinden biri, senin yaptığın Üçüncü Bienal'deki işiydi. Sonra nedense o fazla yayımlanmadı.

V.K.: Memnun kalmamıştı. On iki olacak yerde on kamyon çiçek getirme gafletinde bulunmuştuk. Bir iki sandık çiçek de kendisi taşımak zorunda kalınca iyice bozulmuştu. Sağol Ayşe.

HALE TENGİR

Bu yazıyla ilgili düşüncelerimi toparlamaya çalışırken aklıma seneler önce bir Fransız gazetecinin Füsün Onur, Gülsün Karamustafa ve benimle yapmak istediği mülakat geldi. Gönderilen sorulara cevaben yazdığım kısa bir paragrafı bilgisyarımda bulabildim. Ne yazık ki soruları saklamamışım, ancak aşağıdaki cevaptan anlaşılacağı üzere soruların içeriğinin gayet rahat tahmin edilebileceğini düşünüyorum:

“Sayın Eric Suchère, faksınız için teşekkür ederim. Yazışarak mülakat yapmanızın ne kadar zor olduğu konusunda hemfikirim. Ancak, takdir edersiniz ki çalışmalarımın milliyeti öne çıkaran bir çerçevede ele alınmasındansa, kendi varoluşlarıyla taşıdıkları anlamlar doğrultusunda incelenmelerini arzu ederim. Sanat üretiminde coğrafi aidiyetin belli oranda taşıdığı önemi yadsımamakla birlikte, eserlerimden de anlaşılacağı üzere sanatımın sadece oturduğum coğrafyayla veya Türk gelenekleri ya da geleneksel Türk sanatıyla bağlandıırılması veya sınırlandırılması çok yanlış ve eksik bir değerlendirme olur. İlgi alanıma dâhil olan ve projelerimin oluşumuna katkıda bulunan konular sadece yaşadığım coğ-



rafyadan kaynaklanmamakta. Dolayısıyla sizinle tek tek projelerim bazında konuşmayı tercih ederim, mesela *Kant'ın Portresi* veya *Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek* gibi.”

İstanbul, 26 Şubat 1996

Tabii ki bu faksa cevap gelmedi ve mülakat da gerçekleşmedi. O zamanlar, birbirimizden habersiz benzer tepkiler verdiğimizizi, sonradan Gülsün ve Füsün ile konuşup gülüştüğümüzü hatırlıyorum.

Bu yazıda benim “Doğu’da” ve “Batı’da” sanat üretir olmamla ilgili deneyimlerime değineceğim. Bundaki amaç, aşağı yukarı son on yıldır sanatın dolaşımında yaşanan hızlı değişim ve bu değişimle ilgili çeşitli ve çelişkili bakış açılarına netlik kazandırmaya çalışmak. 1990 yılından itibaren önce yerel, kişisel ve grup sergileri ile başlayan sanat çalışmalarım 90’lı yılların ortalarından bu yana daha çok uluslararası bienaller, grup sergileri ve Türk –ya da bazen daha ılımlı tanımıyla İstanbullu– sanatçılardan oluşan grup sergileri doğrultusunda oldu. Bir süredir bienaller, uluslararası arenadan kabarık miktarda sanatçıyı bir

arada sergileyen, ancak milliyet ayrımı yapmayan modeller olarak uygulanıyor. Kalabalık katılımların getirdiği sorunlar haricinde –bence bunların başında çok sayıda sanat eserinin bir arada izlenmesindeki zorluk var– bienallerin, yer aldıkları lokasyondaki izleyiciye olabildiğince geniş bir yelpazeden sanat eserini sunuyor olmak, periferide gerçekleşen sergilerin ise yerel sanatçıların uluslararası platformda tanınmalarını sağlamak, sanatçılar arası diyalog yaratmak gibi olumlu tarafları var.

Küçük çaplı ancak aynı milliyetten sanatçıların katılımıyla gerçekleşen grup sergilerinde ise ister istemez bir tür ticari fuar anlayışı hâkim oluyor. Burada kastettiğim, bu tür fuarlardaki pavyonların ülke bazında düzenleniyor olması. Nasıl ki sergilenen malların bir aradalığının aynı ülkede üretiliyor olmaktan başka bir sebebi yoktur, aynı mantık “çağdaş Türk sanatı” –ya da Bulgar ya da Romen vs. fark etmiyor– türünden toplu sergiler için de geçerli oluyor ya da son zamanlardaki hâliyle daha “az” milliyetçi olsun diye *İskele*, *İskorpit* gibi adlar veriliyor, ama bu ana başlığa da mutlaka “İstanbul’dan Çağdaş Sanat” gibi bir alt başlık eşlik ediyor. Şimdiye kadar bu tür sergilere katılmış olmakla birlikte, gittikçe artan bir hoş-



nutsuzluk duygusuna kapıldığımı itiraf etmem gerekiyor ve gelecekte benzer sergilere katılıp katılmama kararında çok zorlanacağımı da biliyorum. Bu durumu belki en iyi şöyle açıklayabilirim: Yukarıda bahsettiğim türden fuarlarda, muhtelif stantlarda yer alan ticari mallar sadece kalite, işlev, fiyat gibi kıstaslarla değerlendirilir, hiçbir zaman “geldikleri coğrafyayı temsil etme” gibi bir kategorik değerlendirmeye maruz kalmazlar. Hâlbuki toplu milli sergilerde ister istemez ev sahibi-misafir sendromu ortaya çıkıyor, dolayısıyla illa bir toplu karşılaşma, karşılaşma ve karşılaştırılma söz konusu oluyor. Batılı ile Doğulunun, hem tarihten kaynaklanan hem de muhtemelen çok uzun süreler ertelenmediği için yükünü tutmuş ve gecikmiş bu kültürel karşılaşmalarında belki çok önemsenmeyecek ama pürüzsüz de denemeyecek, bakan/bakılan, soran/sorulan, inceleyen/incelenen gibi tarafların ortaya çıktığı anlar yaşanıyor... Uluslararası ancak “Doğulu” sanatçıların katılımlarıyla gerçekleşen daha küçük çaplı grup sergilerinde de, belki daha dolayimli bir şekilde ama mutlaka varlığını hissettiren benzer durumlar söz konusu oluyor. (Burada ve yazının devamında “Doğulu” kelimesini sadece Türkler için değil Avrupa’nın doğusunda kalanlar anlamında kullanıyorum,

yani eski Doğu Bloku ülkeleri de dâhil.) Hatta biraz daha ileri gidersek, bu sanatçıların mutlaka Doğulu olması da gerekmiyor: The New Museum, New York’taki *Enclosures* sergisi dolayısıyla yapılan panelde konuşmaların “kimlik, sınırlar” gibi konular etrafında döndüğü aşamada, zaten ben ve Nedko Solakov doğrudan “Doğulu” olduğumuz için hedef oluyoruz ve bizim dışımızda Teresita Fernández de (Miami doğumlu) bundan nasibini alıp, Dan Cameron’un onun sanatını Küba ile ilişkilendirme girişimine karşı çıkmak durumunda kalabiliyor.

Buraya dönecek olursak, bu sefer de son zamanlarda Türkiye’den çok, Batı’da iş üretir duruma gelmiş olmanın sıkıntıları başlıyor. Bunun tek sebebi ise yurt dışından aldığım davetler doğrultusunda ve onların bütçeleri çerçevesinde iş üretiyor olmam. Yani kısacası Türkiye’de aldığım sergi daveti sayısındaki azlık yüzünden daha çok yurt dışında iş yapar gözüküyorum. Türkiye’de en son katıldığım grup sergilerinin üzerinden dört yıl (1995), en son kişisel sergimin üzerinden ise iki yıl geçmiş (1997) durumda. Türkiye’de kendi bütçemle gerçekleştirdiğim son büyük projem ise 1993 tarihli. O tarihten bu yana aldığım karar doğrultusunda sadece daveti



yapan organizasyon tarafından sağlanan bütçelerle projelerimi gerçekleştirdim. Bu kararı almanın sebebi de büyük çaplı projeleri finanse edecek bir gelir kaynağının olmaması. Türkiye’de bu koşulları sağlayan herhangi bir organizasyon veya kurum olmadığı için de –İstanbul Bienali hariç– son senelerde hep yurt dışında proje üretmiş oldum. Burada anlatmak istediğim, sanat üretimimin, içinde bulunduğum koşullar çerçevesinde aldığı şekil. Bazı istisnalar oluyor ama bunlar küçük bütçelerle altından kalkabileceğim türden katılımlar için geçerli; mesela 1995’te *İzler* sergisindeki *Nedime Sârâ’ya Saygı* adlı çalışmam gibi. Bu durumun sonucu olarak aslında en üretken olabileceğim dönemimde az sayıda proje gerçekleştirmiş oluyorum ama alternatif durumlara kıyasla hiç olmazsa kafam rahat etmiş oluyor. 1997’de İstanbul’daki kişisel sergim için bir proje üzerine çalışmaya başlamıştım ki tam da bütçemin yeterli olmayacağı ortaya çıktığı sıralarda Susurluk kazası oldu. Derhâl o projeyi bıraktım ve ardından *Devren Satılık* (Serdar Ateşer ile birlikte) sergisi çıktı. (Bu başlığın tamamen mecazi olduğunu anlamayıp sergideki eski çalışmalarımı sattığımı veya Galeri Nev’in kapandığını sananlar olmuştu.)

Finans sorunlarına bir de kâr amacı gütmeyen sergi alanlarının azlığı, var olan birkaç mekânın da politik sebeplerle kullanılamaz hâlde oluşu eklenince Türkiye’de enstalasyon sanatının içinde bulunduğu koşulların imkânsızlığı iyice belirginleşiyor. Tüm bu fiziksel koşulların olanca zorluğu yetmezmiş gibi bir de ne yazık ki sanat çevresi dâhilinde, “Gelin, üzerinde durduğumuz şu tek dalı da hep birlikte keselim sendromu” ve haricindeki kişilerin kendilerinden farklı olana tahammülsüzlükleri yüzünden icat ettikleri doğru sanat/yanlış sanat; aslen ama yanlışlıkla Doğulu olanlar tarafından Batı’da Batılı görünmek için yapılan sanat; aslen ama yanlışlıkla Doğulu olanlar tarafından Batı’da Doğulu görünmek için yapılan sanat; “Özdoğulu” olup Batı’da Doğulu sanatını sunmak için yapılan sanat (kendi kendimize ayna olamadığımız için tek çare Batı’da görünmek) gibi saçma sapan sanal kategoriler ortalıkta uçuşuyor.

Dolayısıyla ben ve benzer konumdaki “Doğulular” aslında ne Batı’ya ne de Doğu’ya yâr olabiliyor. Ben bu gruba dâhil olanları Doğu ve Batı arasındaki atmosferik “basınç koridoru”nda yaşayan “daimi azınlık” olarak görüyorum.



GÜLSÜN KARAMUSTAFA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

Vasıf Kortun'dan 6 Nisan 1999 tarihinde, “son yıllarda çevre olduğu varsayılan coğrafyalardan gelen sanatçıların merkezlerde, meşruiyeti tartışılmayacak sergilere katılmalarından ve Avrupa’da görülen Türkiye temelli sergilerden” söz eden bir faks aldım. Benden, bu bağlamda bir deneyimi yaşamakta olmam dolayısıyla birinci sayısını hazırladığı dergi için, “bakış ve tecrübelerimi” iletebileceğim bir yazı istiyordu. Eksik yorum ve değerlendirmelere yer vermemek için Türkiye basınında çok fazla duyurmamaya çalıştığım son dokuz yıllık serüvenimi aktarmanın zamanı ve yerinin geldiğini düşündüğümünden bu isteğini cevaplandırıyorum.

Deneyimlerimi ayrıntılı bir özgeçmiş nesnelliği içinde aktarmayı seçtim. Böylece okur, araştırmacı ve eleştirmenlerin, yaşanan sürece ait bilgileri herhangi bir yönlendirmeye tabi tutulmadan izleyebilmesini ve eğer bu konuda bir fikir oluşturacaklarsa kendi başlarına karar vermelerini istedim. Bu yoldan benimle aynı süre içinde farklı deneyimlerden geçmiş, benzer süreçleri yaşamış diğer meslektaşlarımla da bir karşılaştırma yapabilirler ya da İstanbul’dan bir sanatçının yaşadığı serüven

boyunca nasıl bir yerde durduğuna, bunun doğru bir yer olup olmadığına kendileri karar verebilirler.

Yer darlığından, yazımda sadece sergiler ve küratörler ile sunduğum işlerin adlarını verebildim ve tarihleri belirtebildim. Olaylara katılan sanatçıların kimler olduğunu öğrenmek isteyenler sergi kataloglarından araştırabilirler.

Burada ben sadece kendi yaşadıklarını aktaran biri durumundayım. Ülke dışında sürdürdüğüm çalışmalar izlendiğinde, görülebileceği gibi bir kısmı küratörlü sergilere davet edilme hâlidir. Bu sergilerde gerçekleştirdiğim işler, tutarlı oldukları sürece bana yeni kapılar açmıştır. Bir de bunun yanı sıra çok önem verdiğim, iletişime ve sanatçı inisiyatifine dayalı, kişisel olarak başlattığım projeler vardır. Bu özellikler benim son yıllardaki çalışma biçimimin özetidir.

MEDIATHEQUE L’OTDI

GRENOBLE, 1988

DUVAR HALILARI VE BİR ENSTALASYON

Profesyonel anlamda yurt dışında sunduğum ilk kişisel sergi 1988 yılında Grenoble’da açıldı.



Bu sergide resim medyumunu dışında gerçekleştirdiğim işlere o yıllarda fazla ilgi duyulmadığı için, İstanbul'da kendi çabalarımla galeri olmayan bir mekânı (Bilsak) sergi alanına çevirerek büyük zorluklarla gösterdiğim duvar halılarımı ve bir enstalasyonumu sergiledim. Sergim Fransa'nın bu bölgesinde yaşayan yoğun Türk nüfustan dolayı düzenlenen kültürel bir etkinliğin içinde yer aldı. Organizasyondaki becerikli arkadaşların çabasıyla iyi kurgulandı ve duyuruldu. Yine de olayın geneli, Batı'da yaşayan etnik bir grubun on beş gün süreyle kendi kültürünü tanıtmalarını amaçlıyor ve Abidin Dino sergisi, Onat Kutlar'ın yönettiği bir Türk sineması gösterisi, Nedim Gürsel'le yapılan bir edebiyat söyleşisiyle devam ediyordu. Ne yazık ki, o yıllarda Fransa'da sürdürülen desantralizasyon politikasına bağlı olarak, en parlak günlerini yaşayan, eski bir fabrikadan dönüştürülmüş çağdaş sanat sergileme alanı Le Magasin'i gördüğümde ve yöneticilerinin nazik bir şekilde benimle görüşmeyi reddedişlerine tanık olduğumda yüreğimde duyduğum eziklik ve işlerim ne kadar iyi olursa olsun bu nitelikte bir mekâna girme olanağını belki hiç bulamayacağım duygusu müthiş yıpratıcıydı.

2. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ “GELENEKSEL ÇEVREDE ÇAĞDAŞ SANAT” 1989

AYASOFYA MEYİT KAPISI İÇİN PROJE

1989 yılında, çağrılı olduğum ve Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde işimi gerçekleştirirken, Le Magasin'de büyük bir enstalasyonunu izlediğim Richard Long'la karşılaşmak veya Daniel Buren, François Morellet, Sol LeWitt gibi sanatçılarla aynı katalogda yer almak da bana bir tesadüfmüş gibi geliyor ve bu işin devamı olabileceğine kesinlikle inanmıyordum. Yine de daha önceki inanılmaz tecrit edilmişlik duygusundan biraz uzaklaşmıştım.

3. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ “MEGALOPOLİS”

FESHANE, 1992

MİSTİK NAKLİYE

Bir şeylerin değişmekte ve yenilenmekte olduğu fikrini ilk kez Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı 3. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katıldığım ve sadece merkez Batı değil de, Orta



Avrupa ve Amerika'dan alışılmışın dışında sanat üreten topluluklar ve sanatçılarla birlikte olduğum zaman geliştirdim ve sanatın farklı bir biçimde buluşturulabileceğini anladım. Çünkü bu ortamda Batı'nın bazı ünlüleri, bizler ve diğerleri değişik bir platformda birlikte duruyorduk. Bu yeni duruş oldukça inandırıcı ve heyecan vericiydi.

A FOREIGNER=A TRAVELLER

(TÜRKİYE, HOLLANDA: BİR DİYALOG)

STEDELJIK MUSEUM, AMSTERDAM, 1993

KURYELER, DUVAR HALILARI

3. İstanbul Bienali'ni, Vasıf Kortun, bienaldeki Hollanda grubunun küratörü Paul Donker Duyvis ve müze küratörü Peter Tjabbes'in çabalarıyla gerçekleşen ve etnik bir nitelik taşımaması için özen gösterilen Hollandalı ve Türk sanatçıların birlikte açtıkları bir sergi izledi. Stedelijk Museum Schiedam'da açılan bu sergi Hollanda'da yaşayan Türk sanatçıları için de ilginçti, çünkü onlar yurt dışında yaşadıkları onca yıllık sanat deneyimleriyle, kendi anlatıtlarına göre böyle bir alanda bu büyüklükte bir sergi açamamışlardı.

LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE
MONTRÉAL, 1994

KURYELER

Bu arada 1993 yılında İstanbul'a gelen ve Montréal'de bulunan La Centrale Galerie için ilişkiler kurmak isteyen Rene Lavaillant işlerimi gördükten sonra, o yılın sergi programına beni önerdi. Kanada Sanat Konseyi'nin desteğiyle 1970'ten bu yana faaliyet gösteren, kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan galeri, yılda bir kez yabancı bir sanatçıyı bütün masraflarını üstlenerek davet ediyor ve onun için on beş günlük bir de tanıtıcı program yapıyordu. 1994 yılının jürisi öneriyi benimseyerek o yıl beni seçti ve bu sefer yurt dışında daha önceki şartlardan çok değişik, profesyonel koşullarda bir sergi açma şansım oldu. Serginin yanı sıra orada bulunduğum günlerde, biri galeride biri de Concordia Üniversitesi'nde olmak üzere işlerimle ilgili iki konferans verdim.

İSKELE

IFA-GALERIE, BERLIN, STUTTGART, BONN, 1994

VATAN DOĞDUĞUN DEĞİL DOYDUĞUN YERDİR

Yine aynı yıl Berlin, Stuttgart ve Bonn'da yer alan *İskele* sergisi, Türkiye'den sanatçıların



Almanya'nın birkaç şehrinde birden çıkartma yaptığı bir dizi etkinlikti. Sergilerin küratörleri René Block ve Beral Madra idi. Bu sergilerin ifa-Galerie Stuttgart'ta yer alan bölümüne katıldım. Sergilediğim küçük bir iş bana daha sonraki ilişkilerimde büyük kapılar açtı.

A-DRESS

WINNIPEG ART GALLERY, 1995

NORTH DAKOTA MUSEUM OF ART, 1996

RESİMLİ TARİH

1995 benim için, dünyaya yönelik etkinliklerimin epey hızlandığı ve birçok koldan hareket ettiği bir dönemin başlangıcıdır. Montréal'de açtığım kişisel serginin olumlu sonuçları bu kanaldan bir başka sergiye davet edilmeme neden oldu. Yeni öneri, işlerinde yoğunlukla giysi kullanan sanatçıları bir araya getirecek ve Winnipeg Sanat Galerisi'nde açılacaktı. *A-DRESS* adlı sergiyi küratör Shirley Madill yönlendiriyordu. Aynı tarihlerde René Block tarafından üçüncü kez İstanbul Bienali'ne katılmak üzere seçilmiştim. Antrepo'daki enstalasyonumu hazırlamak zorunda olduğum için bu sergide yer alan

işimi kurmak üzere Winnipeg'e gidemdim. *A-DRESS* istek üzerine 1996 yılı başında Amerika'da, North Dakota Museum of Art'ta tekrarlandı.

OUTBURST OF SIGNS

KÜNSTLERWERKSTATT, MÜNİH, 1995

İşlerimin görülüp ilgi çekmesi ve yeni çağrılara neden olması durumu devam ediyordu. Stuttgart'ta gösterdiğim küçük enstalasyonu gören üç kişilik bir küratör grubu (Andrea Loebell, Pia Lanzinger, Monica Fauss) beni Münih'te Künstlerwerkstatt'ta yer alacak bir sergiye davet ettiler. Sergilemek istedikleri iş 1992'de İstanbul Bienali için gerçekleştirdiğim *Mistik Nakliye* idi. Serginin konseptiyle doğrudan bağlantılı olan bu işi kendilerine göndermemi istiyorlardı. Çok büyük zorlukları olan bu eylemi gerçekleştirmek beni epey yordu ama sonunda *Mistik Nakliye*, *Outburst of Signs* adlı sergide yer aldı. Bu durum İsviçre'de Almanca yayımlanan *ARTIS* adlı sanat dergisinde, işlerimin ayrıntılı fotoğraflarını da içeren altı sayfalık bir röportajın yayımlanmasını sağladı.



SOUDAIN LES TURCS

LE PARVI/SPADEM, PARİS, 1995

DUVAR HALILARI, *MİSTİK NAKLİYE*

Bu sıralarda Türkiye'yi ziyaret eden iki Fransız küratör, Jean Michel Ribettes ve Mobina Sheriff, Paris'te bir Türk sanatçıları sergisi düzenleyeceklerini ve bana ait birkaç duvar halısını ve yer darlığı nedeniyle *Mistik Nakliye*'nin de bir kısmını göstermek istediklerini bildirdiler. *Soudain les Turcs* adını taşıyan sergi Bastille'de Le Parvi, Spadem'de dar bir alanda yer aldı.

AUSSENDIENST

SHEDHALLE, ZÜRİH, 1995

POSTPOZİSYON

İlişkiler birbirini takip etti. Münih Künstlerwerkstatt'ta işimizi birlikte sergilediğimiz sanatçı/küratör Marion von Osten benim çalışma stilimden Zürih'te bir sergi hazırlamakta olan küratör bir arkadaşına söz ettiğinde, daha sonra birçok kez birlikte çalışacağımız, Zürih'in, hatta Avrupa'nın tanınmış alternatif sanat üretim

mekânlarından Shedhalle'yle karşılaşmış oldum. *Aussendienst* adını taşıyan projede küratör Ursula Biemann sömürgecilik sonrası söylemi gündeme getiriyor ve sergisini böyle bir tartışmanın çerçevesinde kurguluyordu. Bu sergi için eskiye ait bir malzemeyle (yani duvar halılarının orijinallerini kullanarak) melez görüntüler içeren yeni bir iş ürettim.

4. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ

“ORIENT/ATION”

ANTREPO, 1995

NEWORIENTATION

René Block'un küratörlüğünü yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde bu kez birlikte eserlerimizi sergilediğimiz dünya sanatçılarıyla bundan sonra da birçok ortamda sık sık karşılaşacaktım. İlk defa bu gibi ilişkilerin devam edebileceği duygusunu bu ortamda edindim. Yine de olayın bitiminde bütün vaat ediciliğine rağmen kendi coğrafyama tekrar hapsolma ve yerinden kımıldayamama duygusu beni terk etmiyordu, o sırada iki yurt dışı sergisine birden hazırlanmakta olmama rağmen.



KÜLTÜR-İSTANBUL'DAN BİR CİNSİYET PROJESİ
 SHEDHALLE, ZÜRİH, 1996
CİNSİYETLENDİRİLMİŞ İLİŞKİLER

1996 profesyonel anlamda programlanmış bir yıl olarak başladı. Yılın ilk aylarında yine Zürih Shedhalle'de gerçekleştirilecek, sanatsal pratiğe dayalı, İstanbul'da başlayıp İsviçre'de *workshop*'larla devam edecek olan *Kültür* projesinin temelleri atıldı ve daha önce Efes'te bir Avusturyalı sanatçı topluluğuyla birlikte gerçekleştirdiğimiz *Imagination of History* adlı sergide kurulan sağlam ilişki sonucu Viyanalı iki sanatçı, Hanna Schimek ve Gustav Deutsch ile bir yıl boyunca sürece ve Avusturyalı ve Türkiyeli sanatçılara açılacak *Karamustafa Import Export* sergisinin çalışmaları başladı.

Kültür-İstanbul'dan Bir Cinsiyet Projesi'nden (Aussendienst) sonra Shedhalle'de katıldığım ikinci sergiydi. Küratör yine Ursula Biemann'dı. Bütünüyle kendi kurduğu ilişkiler ve seçimleriyle İstanbul'dan sanatçılar, sosyologlar ve sinemacıların bulunduğu bir disiplinlerarası grup kurarak *workshop*'lar başlattı. Mayıs ayında ekip olarak Zürih'e gitiğimizde göç, şehir, cinsiyetlendirilmiş ilişkiler üzerinde zengin bir ön çalışma gerçekleş-

tirilmişti. Proje, sergi alanında yürütülen ve bu Batı şehrinin barındırdığı potansiyelleri de içine alan yeni *workshop*'larla yönlendirildi. Benim için bu daha önceki yıllarda içinde bulunduğum politika ve sanat deneyimleriyle ilişkilendirebileceğim, alabildiğine heyecan verici bir çalışmaydı. *Kültür* projesi daha sonra benim katılmadığım hemen hemen aynı grubu barındıran ekibiyle 5. İstanbul Bienali'nde yer aldı ve Karanfilköy'de bir çalışma sergiledi.

INCLUSION/EXCLUSION

REININGHAUS UND KÜNSTLERHAUS, GRAZ, 1996
BİR TEMSİLİYETİN TAKDİMİ

1996 yılında çağrı aldığım geniş kapsamlı bir sergi, Avusturya'nın Graz kentinde *steirischer herbst* kutlamaları kapsamında yer alan *Inclusion/Exclusion* sergisiydi. Küratör Peter Weibel'in bir araya getirdiği ve dünyadan 56 sanatçının katıldığı bu sergide artık son on yılda adamakıllı aşına olduğumuz sömürge sonrası tartışmalar yapılıyor, serginin yanı sıra paneller ve konferans dizileri yer alıyordu. Sergi iki büyük mekânda, bir bira fabrikasında sergileme alanına dönüştürülmüş Reininghaus ve Künstlerhaus'da yer alıyordu. Bu ortamda temsili-



yet meselesiyle ilgili büyük boyutlu bir iş gerçekleştirdim. Serginin sömürgecilik sonrası tartışma üzerine belge oluşturabilecek kapsamlı bir kataloğu vardır.

ENVIRON 27 ANS

PALAIS D'ATHÉNÉE, CENEVRE, 1997

KENDİ HİKÂYESİNİ KENDİN YAZ

Inclusion/Exclusion'da sergilediğim iş, 1997'de yeni bir buluşmaya neden oldu. İsviçre'nin önemli sanat okullarından l'École nationale supérieure des Beaux-Arts'a bağlı Sous/Sol'den üç öğrenci (Anderfuhren/Boudry/Racoursier) ve hocaları Katherine Quéloz ilginç tezleri üzerine konuşmak için bana başvurdu. Aralarında Martha Rosler, Laura Cottingham, Réne Green gibi isimlerin de bulunduğu sekiz kadın sanatçı üzerinde bir tez çalışması yapıyor ve bu gruba beni de katmak istiyorlardı. Çalışma, değişik bakış açıları oluşturan bu sanatçılarla atölyelerinde yapılan ve videoya alınan söyleşilerle başlıyor ve daha sonra Cenevre'de Palais d'Athénée'de açılacak bir sergiyle devam ediyordu. Sergi alanında sanatçıyla yapılan söyleşinin videoları ve herkesten birer iş sergileniyordu. Bu buluşmaya dair veriler İngilizce ve Fransızca olarak basılan bir kitap kapsamında değerlendirildi.

*AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN
KONFERANS VE SEMİNER, 1997*

1997'nin Ocak ayında Akademie der Bildenden Künste München'e kendi işlerim üzerine bir sanatçı konuşması yapmaya ve bir seminer vermek üzere davet edildim. Akademi 178 yıllık geleneksel bir kurum olmasına rağmen çağdaş dünyaya son derece açık ve hemen her ay dünyaca ünlü dört-beş sanatçı gelip seminer düzenliyor, kendini tanıtıyor ve bulunduğu süre içinde öğrencilerle ilişki kurup işlerini eleştiriyor. Bu konuşma ve seminer daha sonra benim Akademie der Bildenden Künste München'de üç ay misafir profesör olarak çalışmama imkân yarattı.

AROUND US, INSIDE US

BORÅS KONSTMUSEUM, 1997

KİTALARIN BİRLEŞTİĞİ YER

Münih'teki öğretim görevime başlamadan önce Mayıs'ın ilk haftasında İsveç'te ilginç bir sergiye katıldım. *Inclusion/Exclusion* adlı sergide birlikte olduğumuz sanatçı Carlos Capelán, Göteborg'a 30 kilometre mesafede yer alan Borås Konstmuseum'da küratör Elisabeth Haglund ile



birlikte bir sergi düzenliyordu. *Around us, inside us* adını taşıyan bu sergi yine sömürgecilik sonrası tartışmayı gündeme getiriyor ama daha küçük bir grup ve daha yoğunlaştırılmış işlerle sözünü söylüyordu.

AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN
MİSAFİR PROFESÖRLÜK VE ÖĞRENCİ PROJESİ, 1997
BİZ DAHA İYİ EĞLENDİRİRİZ

Akademie der Bildenden Künste München'deki işime, bu sefer Aula'da daha geniş bir dinleyici kitlesine yine bir konferans vererek başladım. Gerçekleştirmeyi planladığım, sanatsal pratiğe dayalı, şehirle ilgili eleştirel bir projeydi. Seminerlerin sonucunda bütünüyle öğrencilerin motive ettiği bir konudan yola çıkarak, onların kendi şehirlerinde kendilerini en çok ilgilendiren yön üzerinde yoğunlaşmaları sağlandı ve şehrin gençlere yönelik gece hayatı, *rock* kültürü ve bir anlamda yönetici güçlerin bu özgürleşme alanında aldıkları tedbirleri vurgulayan bir çalışma ortaya çıktı. Proje, akademinin geleneksel yıl sonu sergisinde yer aldı ve mekânda verilen, sabaha kadar süren ve çalışma süresince elde edilmiş bütün birikim ve deneyimleri bir araya getiren “Biz

Daha İyi Eğlendiririz” adlı eğlenceli bir parti ile sona erdi.

KARAMUSTAFA IMPORT/EXPORT
ECHORAUM, VIYANA/KABATAŞ KÜLTÜR MERKEZİ,
İSTANBUL, 1997

Viyana ile İstanbul arasındaki karşılıklı kültürel ve tarihi geçmişe göndermelerle dolu iki James Bond tipi çantanın, “diplomatik kurye” ile ayda bir defa aynı günde yola çıkarak iki şehre birden ulaştırılması yoluyla gerçekleştirilen bir projeydi. Çantalar her ay değişik içerikleriyle iki şehirde sergileniyordu. Olay aynı zamanda internette de izlenebiliyordu. Proje, İstanbul ve Viyana'dan on altı sanatçıya daha açılmıştı. Proje için finansal destek Avusturya Kültür Bakanlığı'ndan ve İstanbul'daki Avusturya Kültür Ofisi'nden sağlanıyordu. Sergi göçmen niteliğine uygun olarak önce Viyana'da Echoraum adlı galeride açıldı ve on beş gün sonra aynen değiş tokuş süresinde olduğu gibi, kuryeyle bir günde İstanbul'a sevk edilerek Kabataş Kültür Merkezi'nde gösterilmeye devam edildi. Bu çalışma, hayatıyetini 1988 yılında da devam ettirecekti.



ECHOLOT

MUSEUM FRIDERICIANUM, KASSEL, 1998

*KITALARIN BİRLEŞTİĞİ YER**BİR TEMSİLİYETİN TAKDİMİ**ZİHNİMİN KAFESİ*

1998 yılı René Block'un Kassel'de Museum Fridericianum'da gerçekleştirdiği *Echolot* adlı sergiyle başladı. Bu sergide periferiden dokuz sanatçı, Batı'nın özellikle *dOCUMENTA* sergileriyle özdeşleştirdiği geleneksel sanat alanlarından birini bütünüyle kendi işlerini sergilemek üzere paylaşıyordu. Sergi bundan sonraki *dOCUMENTA* sergilerine kadar sürecek bir dizi etkinliğin ilkiydi. Konferans ve açıkoturum gibi yan etkinliklerle de desteklenen sergi Alman basından iyi bir tepki aldı.

KARAMUSTAFA IMPORT/EXPORT

VÖLKERKUNDEMUSEUM, VİYANA, 1998

1998'in ikinci etkinliği yine *Karamustafa Import/Export*'un Viyana da, bu defa daha önemli ve anlamlı bir alanda, Völkerkundemuseum'da tekrarı oldu. Yirmi çanta, devasa Etnografya Müzesi'nin dairesel giriş alanında, müzenin içeriğiyle geri-

limin daha da artmasıyla yeni anlamlar yükleniyordu.

MAR DE FONDO

TEATRO ROMANO DE SAGUNTO, İSPANYA, 1998

PEKİŞTİRİLMEMİŞ GÖRÜNTÜLER

Völkerkundemuseum'da sergilenen *Karamustafa Import/Export*'u, İspanya'da Valencia yakınındaki Sagunto şehrinde, tarihi Roma tiyatrosu ve çevresinde yer alan ve dünyadan beş, İspanya'dan altı sanatçının katıldığı *Mar de Fondo* adlı sergi izledi. Sergi çağrısını 5. İstanbul Bienali'nin küratörü Rosa Martínez yapmıştı. Burada, geldiğim şehirle bulduğum şehrin benzerlik gösteren travesti ve transseksüel kültürüne gönderme yapan bir iş sergiledim.

İSKORPİT

HAUS DER KULTUREN DER WELT, BERLİN, 1998

*SAHNE**SELEKSİYON 1938*

Aynı yılın Ekim ayında bir grup Türkiyeli sanatçıyla Berlin'de Haus der Kulturen der Welt'te



İskorpit sergisini açtık. Serginin küratörleri René Block ve Fulya Erdemci idi. Bu sergi, 1994'te açılan *İskele* sergisine katılmış bir grup sanatçıyı kapsamakla birlikte, daha genç sanatçılara yer veriyor ve ülke sanatından geniş bir kesit sunuyordu.

MONEY NATION
SHEDHALLE, ZÜRİH, 1998
ARZU NESNELERİ

1998'in son sergisi yine Zürih'te Shedhalle'de gerçekleştirilen bir projedir. Çalışma ve yazışmalarına sergi küratörleri Peter Spillman ve Marion von Osten'le aşağı yukarı bir yıl önce başladığımız bu proje yine sosyologların, sinemacıların, sanat tarihçilerinin, medya anarşistlerinin, radyocu ve televizyoncuların katıldığı disiplinlerarası bir projeydi. Sınır ekonomileri, Avrupa kalesi, Orta Avrupa'nın diğer Avrupa ülkeleriyle ilişkilerinin ele alındığı çok kapsamlı bir tartışma ortamı yaratıldı. En etkili yanı ise, şu anda savaşın içinde bulunan bölgeden gelerek fiilen *workshop*'lara katılan eski Yugoslavya'dan Özgür Radyo grubu ve Kosovalı gençlerle birlikte olmaktı. Bu çalışmalar yapılırken savaşın bu derece yakın olduğu düşünüleliyordu. Olay şu anda internette devam

ediyor ve katılımcılar, savaşın farklı bir boyutunu alternatif bir iletişim açısından günü gününe yakından izleyebiliyorlar. Bu projeye, İstanbul'daki bavul ticaretine gönderme yapan, yabancı bir kadının bedeninin satış bedeli olan yüz dolar karşılığında bu kesime yönelik pazardan satın aldığım malları İsviçre'ye gizlice sokarak, sergi alanında açtığım bir "pazar yeri" ile katıldım. Bu alanda isteyen kişi bir şeyler satın alarak sınır ekonomisini fiilen deneme şansına sahip olabiliyordu.

FREIZEIT UND ÜBERLEBEN
GALERIE IM TAXISPALAIS, INNSBRUCK, 1999
KURYELER

1999 yılı, önceden planlanmış, çalışma programı belirlenmiş bir yıl oldu benim için. Hatta bu program 2000 yılının ortalarına kadar uzanabiliyor. Bu bağlamda şu tarihe kadar yılın ilk dört sergisini gerçekleştirdim, diğerlerinin önerilerini geliştirdim, bir kısmının da üretimine geçtim. Bu yılın sergilerinin ilki Innsbruck'da Galerie im Taxispalais adlı yeni açılan bir sanat merkezinde küratör Silvia Eiblmayr'ın sunduğu *Freizeit und Überleben* adlı açılış sergisiydi. Gösterilmesi istenen iş benim için çok anlamlıydı. Dokuz yıl önce, *Anı/Bellek* ser-



gisi için yaptığım *Kuryeler* adlı işimi dördüncü kez Avrupa'nın bu sınır şehrinde sergiledim.

TOO WIDE ENOUGH

SWISS INSTITUTE, NEW YORK, 1999

MODA EMEKTİR

1999 yılının ikinci sergi katılımı, Zürih'te Marion von Osten ve Peter Spillman ile birlikte yaptığımız *Moda Emektir* adlı bir video projesiyle gerçekleşti. New York'ta Swiss Institute'da yer alan, küratörlüğünü Anette Schindler'in yaptığı, moda ve tasarım dünyasına eleştirel bir bakış sunan *Too Wide Enough* adlı sergide yer alıyor.

DREAM CITY

MUSEUM VILLA STUCK, KUNSTRAUM MÜNCHEN,
KUNSTVEREIN MÜNCHEN, 1999

YABANDAN GELEN TABELACI

Üçüncü işimi Münih'te *Dream City* adlı geniş kapsamlı sergide gösteriyorum. Münih kentine eleştirel bir bakış getiren bu toplu sergiye otuz sanatçı katılıyor. *Yabandan Gelen Tabelacı* adını taşıyan sokak enstalasyonum şehrin üç ayrı alanında yer alıyor ve uluslararası trafik ve işaret tabelaları

boyutu ve formunda. Üzerlerinde Münih'e ait tarihsel ve toplumsal ikonik görüntüleri taşıırken aynı alanda yaşanan çokkültürlülüğün çarpıcı imajlarını da içeriyorlar. Sergi programı dâhilinde Kunstraum München'de yeni işlerimi anlattığım bir de konferans verdim.

İSKORPİT

BADISCHER KUNSTVEREIN, KARLSRUHE, 1999

SAHNE

SELEKSİYON 1938

VATAN DOĞDUĞUN DEĞİL DOYDUĞUN YERDİR

KENDİ HİKÂYESİNİ KENDİN YAZ

Bu yıl katıldığım dördüncü sergi yine İstanbul'dan sanatçı arkadaşlarımla birlikte gerçekleştirdiğimiz *İskorpit*. Badischer Kunstverein'in yöneticisi Angelika Stepken tarafından, Berlin'den sonra Karlsruhe'de tekrar gösterilen sergiyi ikinci defa kurarken, Türkiyeli sanatçılar olarak daha deneyimli bir ekip olmaya başladığımızı düşündüm.

GELECEK PROJELER

Bu sergileri Eylül ayında Berlin yakınında Schloss Wiepersdorf'un bahçesinde gerçekleştirilecek



ve küratörlüğünü Christina Hoffmann'ın yaptığı *La Belle Jardinière* adlı bir bahçe sergisi izliyor. Ayrıca Berlin'de özel bir galeride düzenlenecek bir grup sergisi, ifa-Galerie Stuttgart'ta yer alacak ve İstanbul'dan sanatçılarla birlikte göstereceğim bir iş ve Amiens'de yine İstanbul'dan diğer üç sanatçıyla birlikte olacağım sergiler var. 1 Ağustos-30 Kasım 1999 tarihlerinde Berlin yakınlarında değerlendireceğim bir sanatçı bursu, bir kişisel sergiyle sonuçlanacak ve 2000 yılında Almanya'da yeni kurulacak bir üniversitede olası bir öğretim görevi konusunda yazışıyoruz. Son dokuz yıldır, yurt dışında katıldığım bütün sergilerde işimin üretimi, serginin bütçesi oranında yapımcılar tarafından sağlandı. Mümkün olan her durumda serginin kapasitesine oranlı, küçük de olsa sanatçıya yapılan bir ödeme söz konusu olmuştur. İşlerin üretimini zaman zaman çok gerektiğinde İstanbul'da üretip postayla yollar-ken, son yıllarda pek çoğunu serginin bulunduğu şehirde daha kolay şartlar altında gerçekleştirdim. Projenin kurulması sırasında kurumun temin ettiği ekiplerin, profesyonel yardımcılarının ve asistanların desteğini aldım. İşlerim satıldı ve koleksiyonlara girdi. Sergilerin yanı sıra sanatımla ilgili konferansları bu konuda ödenen standart ücretler karşılığında verdim. Öğretim görevi

gerçekleştirdiğimde ödeme tarafıma en yüksek akademik düzeyde yapıldı.

Size “İstanbul'da yaşayan ve çalışan” bir sanatçının uluslararası üretimini aktarmaya çalıştım. Yurt içindeki faaliyetlerimi burada tekrarlamıyorum. Onlar zaten kendi ritmi dâhilinde devam ediyor. 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olurken mesleğimle ilgili nasıl bir açılım oluşturabileceğimi bilmiyordum. 70'li ve 80'li yıllar sürekli ve ısrarlı bir üretim içinde ama yine nereye yönlendireceğimi bilemediğim karşılıksız çabalarla geçti. Ancak 90'ların başından itibaren hedefini saptayabildiğim, 24 saatimi dolduran, sade, yoğun, disiplinli bir çalışma ve yaratma sistemi içindeyim. Öğrenciliğimin başından beri mesleğimden beklediğim ileriye doğru hareket buydu. Bu durumda beni en çok ilgilendiren şey sürekliliğin korunabilmesidir.

— Resmi Görüş, sayı: 1, 1999.



BÜLENT ŞANGAR

Pencere önü, ev ile sokak, içerisi ile kamusal alan arasındaki yerdir. Pencere önü aynı zamanda, tül perdenin çizdiği, aşılamayan bir sınırı ifade eder. Görüş tek yönlü, içeriden dışarıya doğrudur. Tül perde geleneksel kültürdeki kafes pencerenin yerine almıştır. Ev örtüye girmiştir.

Bundan iki yıl önce Ramallah'ta bir çamur deryasını aşıp, henüz bitmemiş ve biteceği de şüpheli olan bir binada, tertemiz, yerlerine boydan boya halılar serili bir evdeydim. Kapının önünde, malum, boy boy ayakkabılar diziliydi. Kimseye ait olmayan sokak ile sahiplenilmiş ev arasındaki bu aykırılık Kuzey Afrika ve Doğu Akdeniz'in ortak özelliğidir. Eve girerken çıkarılan ayakkabı, sokağın pisliğini geride bırakmaktan ayrı bir işaret yüklenir; ev, cami gibi, dışarının izlerinin içeri alınmadığı kutsal bir alandır. Sokakla ev arasındaki yırtılma içinde ev, radikal bir tutuculuğun, içselleşmiş geleneğin en katı şekilde direndiği yer hâline gelir. Pencere ise aradaki alandır. Bekleyişler, seyahat etme arzusu,

evdeki şiddetten sekanslar, milliyetçi bir coğrafya çizme...

Kurban Bayramı geldiğinde megalopolis koca bir mezbahaya dönüşür, kan kokusu mahalleleleri sarar. Âdet gereği hayvanın kanının toprağa akması gerekir ama şehirde toprak parçası bulmak kolay iş değildir. Kurbanlıklar yolların kenarında, boş arazilerde pazarlanır, kesilir, bölüşülür. İki uyuşmaz görüntü yan yanadır: Devasa binalarıyla koca şehir ve geleneksel kültürün kendini yeniden ve yeniden üretmesi. *The Sultans* [Talipler] adlı filmde İranlı göçmenler New York'taki apartman dairelerinde, banyo küvetinde kurban keserler. Kan döşemeden alt kata sızınca polis timi içeride teröristler var diye evi basar ve İranlılardan birini vurarak öldürür. Öldürülen İranlının genç ve güzel karısı, geleneğe göre onunla evlenmesi gereken (mirasa göz diken) akrabalarından sıvışmanın yolunu, kendini bir çantada uzaklara postalamakta bulur.



Bülent Şangar şehirliliğin tüm beklentilerini
çürütüp, şehri geleneğin tuhaf karışımlarına tabi
tutan kültürlere yeniden bakar. Bu, dinamik, ön-
cül bir şehirlilik fikriyle anlaşılamaz.

— Artoteek Den Haag Broşürü (1999)





Bülent Şangar, *Kurban Bayramı*, 1997-1999 (4 fotoğraf, her biri 100x150 cm, toplam 200x300 cm)



Bülent Şangar, *Kurban Bayramı*, 1997-1999 (6 fotoğraf, her biri 70x100 cm, toplam 70x570 cm, detay)

HÜŞEYİN BAHİRİ ALPTEKİN VIVA VAİA

“ARTIK METAFORLARLA DEĞİL, GERÇEKLİKLERLE
ÇALIŞMAK SORUNUDUR SÖZ KONUSU OLAN YA DA
METAFORU HAMMADDEYE, ÖZNEYİ DESTEĞE DÖNÜŞ-
TÜRMEK SORUNU.” CILDO MEIRELESS

Hüseyin B. Alptekin ile dostluğumuz Ağustos 1990’dan bu yana sürüyor. Tanıştırılmamız bir ders bağlantısı sayesinde gerçekleşmişti. Pek çok defa birlikte çalışmak, yazmak ve ders vermek üzere bir araya geldik. Zaman içinde onun sanatını, verdiği derslerden, yazılarından ve dünyayla varoluş biçimlerinden soyutlamam giderek güçleşti ve bunun yalnızca yakınlığımızla ilgili bir şey olduğu konusunda da şüphelerim var. Ama üretiminin nedeni, nasıl ve kendini bu üretim içinde nasıl konumlandığı üzerine bilgi verecek etik bir bütünlüğü çözmek gerçekten zor bir iş. Sanat yapmanın Alptekin için bir bilgi biçiminin kasıtlı ve farklı bir üretimi anlamına geldiğini varsayarak işe başlayalım.

Popüler ve seçkin kültürler gibi edinilmiş ikilikler, tasarım, *kitsch* ve müellifliğin reddi

gibi, sınıfta gerçekleştirilen tartışmalarla ve öğrencilerin katılımıyla oluşmuş “Grup Grip-in” sürecinde bu durum oldukça belirgindi. “Grup Grip-in”, New York’taki Museum of Modern Art’ın sorunlu *High and Low: Modern Art and Popular Culture* sergisini bir biçimde yeniden değerlendirmekteydi. Ders araştırmaya yönelerek genişlemişti ve kültürlerarası imgeler büyütülerek boyanmıştı. “Grup Grip-in” projesi imge üzerine yoğunlaşmış ve bu biktırıcı kopyalama işlemi seve seveyapılmıştı. Bu, aynı zamanda Alptekin’in giriştiği ilk iş birliği örneklerindendi; benimle yazı yazıyor, Michael Morris ile ortak sanat yapıtları üretiyor (1991-1995) ve “Grup Grip-in” ile müellifi olmayan bir tasarım ortaklığı yapıyordu. 1998 yılında Alptekin’e, müellifliğin dağıtılmasının mantığı ve kendisinin iş birliği yapma arzusunun neden geleneksel anlamda sanatçı toplulukları bağlamında değil de, tekil bir öznenen geri çekilme olarak, aynı zamanda işlemler aracılığıyla kendini müellifsiz kılan evrene



etik bir giriş olarak düşünölebileceği konusunda sorular sordum.

“Müellifsiz iş birliğine girişenler birbirlerini ya onaylar ya da reddederler. Bu, metinlerarası imge yolculuğunda yayılan bir iş üretmek için başvurduğun malzeme ve bağlantıyla yüz yüze çalışmanın doğası ve tutarlı yanıdır. Asıl müellif anonim ve çoğuldur. Gerçekten de, iş birliği sırasında yapılan, bağlamından çıkarılan gerçekliğin kavrandığı bir bağlamı ortaya koymaktır. Belki de iş birliği iki sanatçı arasında değil de, bu iki kişinin dikkatleri/anlık kavrayışları ile anonim imge ve enstalasyonlar arasındadır. Onları kişisel olarak tanımayız, hikâyeden haberimiz yoktur ama anlık kavrayışın başlamasıyla o şeyle ve onun yaratıcısıyla iş birliği içine gireriz.”

Geçtiğimiz yedi yıl boyunca Alptekin’in çalışmaları ekleme, parçalama ve şeyler arasında bağlantılar kurmaya yönelik bir süreç takip etti. Bu imgelem zenginliği, yoksul birinin sahip olduğu şeylere işaret ediyor. Tekil bir düşünce etrafında dönenen sınırlı, açık ve “en azcı” bir sunumun dışıdır söz konusu olan. Bugün asgari zenginliği ifade ediyor ve şeyleri gizlemenin ya da ortadan kaldırmanın lüksünü içeriyor. Yoksulluk, tuhaf

biçimde bir araya getirilen, üzerinde düşünölmüş parçaların alanı içinde işlerlik kazanır. Eklemeci ve çokrenklidir. Bu yüzden, gündelik şeylerin tazeliğı, kapitalin cazibesi tarafından aksamaya uğratılamayacak, farklı türde bir figür ve biçim bilgisini üretir. Böylece Alptekin’in işleri zengin bir yoksulluğun alanında var olur. İşler baştan çıkarıcılıklarını, Alptekin’in ilişkisizliklerinden ürettiğı tuhaf bağlantılardan alır.

Verdiğimiz derslerden bazılarında Doğu Avrupa’nın büro-komünizmini terk etmesiyle birlikte ortaya çıkan yeni durum üzerinde, ekonomik ve toplumsal düzenler içinde çizilen yeni rotalar ve bununla eşzamanlı olarak hep Türkiye’nin liberal ekonomiye geçişi üzerinde durduğumuzu çok iyi anımsıyorum. Büro-komünizminin çözölmesi sonrasında otobüs, gemi ya da eski dünyanın kamusal ulaşımının olası kıldığı herhangi bir yolla, yakın batıdan, kuzey ve doğu komşularından Türkiye’nin pazarlarına yoksul malzeme akmaya başladı. Bir ABD dolarının, bir kutu Hazar havyarının ve korkunç votkanın hüküm sürdüğü günlerdi bunlar, ama daha da önemlisi bu akım bir nesne evrenini, ıvır zıvır ve kırkambar evrenini açığa çıkardı. Şark Pazarı, herhangi bir katalogu olmayan



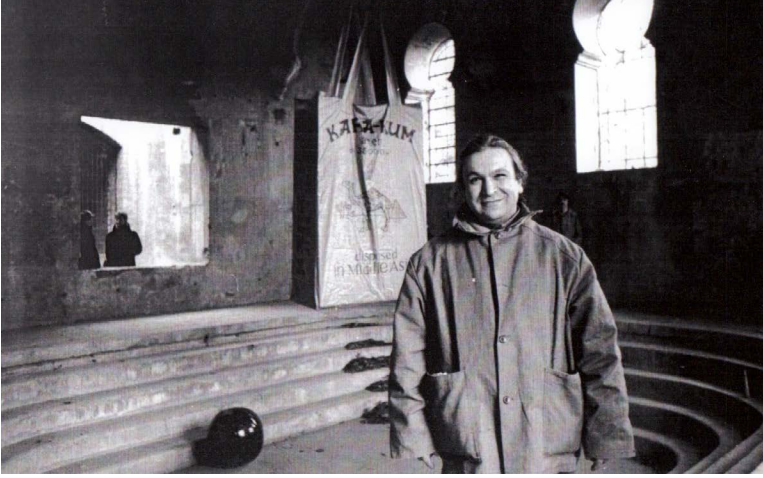
beklenmedik, organik, dolaylımsız, kültürlerarası, metinlerarası bir kütüphaneye dönüştü.

Alptekin o sıralarda zaten yeniden kendine mal etme örnekleri veriyordu. Yapıtlarını anlama fırsatı sunabilecek birkaç işini, örneğin en çok tartışılmış olanını ele alalım: *Turk Truck* (1995, Michael Morris ile birlikte) ilk defa 4. İstanbul Bienali'nde gösterildi. Türk plakalı Rus yapımı kırmızı bir kamyon sunulmaktaydı bizlere. Kamyon, ağzına kadar plastik futbol toplarıyla yüklüydü. Toplar ucuz naylon torbalara tıkmış ve bütün bu kütle tellerle piramit bir şekil içinde tutuluyordu. Kamyon, yersizleşmenin çeşitli biçimlerini öne çıkaran serginin kullanımına açılan gümrük binasının giriş kapısının hemen yanında, ancak binanın içinde duruyordu. Dışarıda ise gümrük yoğun bir biçimde çalışıyordu ve başka kamyonlar yük alıp boşaltıyor, Karadeniz ve Tuna'dan gelen gemiler limana yanaşıyor ya da limandan ayrılıyorlardı.

Bazı nesneler, düşünce biçimleri ve figürleri olarak Alptekin'in farklı işlerinde yeniden görünürlük kazanıyor: *Turk Truck*'taki taklit futbol topları, büyük plastik, şişkin bir küre olarak *Desert in the Bath* sergisinde (Budapeşte, 1996)



Hüseyin Bahri Alptekin ve M. D. Morris, *Turk Truck* (1995), 4. İstanbul Bienali, 1995



Hüseyin Bahri Alptekin, *Desert in the Bath* [Hamamda Çöl] sergisinde (Török Fürdő, Budapeşte, 1995)

ve *Artist in Summer Depression*'da (Magosa, 1996) yeniden karşımıza çıkar. Taklit top, meşin futbol topunun yeniden kendine mal edilmesidir. Bu dönüşüm sırasında meşin topun erotik cazibesi ve zerafeti, yoksul tüketicinin yoğunluğu tarafından özümseir. Bu anlamda kendine mal etme ediminde ele alınan şey, görsel bir olgu olmaktan öte, küresel kapital dolaşımından ayrı ama ona koşut bir evrenin ("küresel güldürü/sahtekârlık") üretim sorunudur.

Sanatçıyla, yoğunluk ve yamyamlık kavramlarını konu alan 24. São Paulo Bienali'ne (1998)

katılımından önce yaptığımız söyleşiden bir alıntıya göz atalım:

"Kendime mal ettiğim şey basitçe, serbestçe dolaşım içinde olan, herhangi bir entelektüel proje ya da önermeye ait olmayan rizomatik bir imge sistemi. Bir şekilde herhangi bir önem atfedilmeksizin oradalar; tarihsel ve sosyolojik bir kayıtsızlık içinde bir yerden geliyor, bir yere gidiyorlar. Bazıları arada kalıyor ve dönüşüme uğruyor ve zaman ve yer (*topos*) aracılığıyla kendi



Hüseyin Bahri Alptekin, *Artist in Summer Depression* [Yaz Depresyonunda Sanatçı], 2. Uluslararası Mağusa Kültür-Sanat ve Turizm Festivali, Kıbrıs, 1996

mitlerini yaratıyorlar. Estetiğe sahip olmayan bir süsleme, mitsiz bir mitoloji, kurumsuz bir biçimde popüler... Yeniden kendine mal etme işler hâldeyken, yapıt kendine mal etme olgusu ve rastlantısallıkla tartışıyor. Kısmi mal etme edimi işin nesnesi hâline geliyor.

Dâhil ve ilişkide olduğum kendine mal etme edimi, başka deyişle benim yeniden kendime mal etme edimim ünle, şöhretle, star sistemiyle ya da sanatın kendisiyle alakalı değil. Tersine, yerel imgelem taslakları ve dolaşımlarını ele alıyor. Bu sistem kendiliğindenlik içinde ve bilinçsizce küresel dolaşıma ait izleklerle buluşuyor ya da kesişiyor.”

Yeniden *Turk Truck*’a dönelim. İşin adı terimlerin bir tersine çevrimini içeriyor (Türk, *truck*, *trick*, Kürt). Hilecilik bir yanılsamaya gönderme yapıyor. Nesne bir oyuncak kamyonu gibi görünüyor ve böylelikle, fiziksel varlığı *trompe-l’oeil* olarak buharlaşıyor. Bu yanılsama yapıttaki yerçekimi eksikliğine katkıda bulunuyor. Kamyon, taklit futbol toplarıyla ağzına kadar dolu bir konteyner biçiminde, sadece hava taşıyarak, ağır nesneleri taşıma işlevine ters düşüyor. Nesnedeki yanılsama daha da ileri götürülüyor, çünkü sergi mekânının içine, girişin hemen

yanına konmuş durumda, hem amacından bir süreliğine uzaklaştırılmış hem de o amacı yerine getiriyormuş görüntüsü veriyor.

Turk Truck’ın bana anlattığı ne? Öncelikle, 1990’ların ilk yıllarından, *Heterotopia*’dan (1992, M. Morris ile birlikte) bu yana Alptekin’in yapıtlarında ve iş birliklerinde farklı bir evrenin ipuçları verilir. İşlerdeki bulunmuş nesneler ve imgeler, nostaljik araçlar değil, konusallığa dair entelektüel düşünümelerdir ve daha önce bahsettiğim gibi, yoksulluk üzerine temellenen bir anlam-bilime aittir. Bu bağlamda, *Turk Truck* daha belirgin bir biçimde yerinden olma ve sürgüne gönderme yapar ama Alptekin’in işleri bu koşut evren üzerine yansımak için bölgedeki değişimlerin ötesine hareket eder ve *Winter Depression*’dan (1998) *Boredom*’a (1999) geçişte görüldüğü gibi, artık imgelere dayanmayan bir mantığı soyutlarlar. Yapıttaki değişim kronolojik değildir; geri dönmek ve yeniden okumak üzere etrafında dolandığı konusal bir ardışıklığı sunar.

Öteki küreselcilik çizgisel bir zaman üzerinde işlemez; güdük, kaba ve tahripkârdır. Örneğin, *Turk Truck* nasıl okunabilir? İlk gösterildiğinde, dolaylı ve doğrudan göndermeler içeriyordu ve



ve çoğunlukla plastik bir torba görünümündedir. Tavandan aşağı bir pop nesnesi gibi sarkıtılan dev bir plastik torba, normal boyutunda bir şeyleri taşımakta kullanılırken, *Kara-Kum* (1995) adlı işte bir gösterge sistemine yatırım yapar. Taklit edilen ile yeniden keşfedilen, korsan üretim ile mucizevi biçimde dönüştürülmüş olan arasında dolanır. 1970’lerde Avrupa’dan gelen plastik alışveriş torbalarının uzun süre kullanıldığını anımsıyorum. Temizlenir, saklanır ve sonra alışık olduğumuz çantalar gibi yeniden kullanılırlardı ve bunlara büyük bir statü atfedilirdi, çünkü geldikleri yerde bulunulmuş olduğunun kanıtı sayılırlardı. Büyük gri torba heykel işlevli, “taklit” versiyonunda, Batılı kapitalist baştan çıkarımının gülünç bir taklidini, yani travestisini yerine getirir; torbanın üzerindeki imge Camel sigarasının tasarımından esinlenerek biçimlendirilmiştir. Camel Türk tütünü içermektedir ama o zaman sigara kutusunun üzerinde neden piramitlerin ve bir devenin anonim görüntüsü yer almaktadır? Tasarım hiçbir zaman yolculuk edilmemiş bir Şark’a dair, 20. yüzyıl başlarında edinilmiş bir yanılsamaya dayanmaktadır. Aslında tasarım, şirketin kurulduğu kent olan Winston-Salem’e gelen bir sirk devesinden esinlenmiştir. Torbanın üzerinde şu yazar: “Karakum Orta Asya’da.” Türk



Hüseyin Bahri Alptekin ve M.D. Morris, *Kara-Kum* (1995),
 “Ben bir stüdyo sanatçısı değilim”, SALT Beyoğlu, 2011
 Fotoğraf: Serkan Taycan

tütünü, torba üzerinde gizemli bir Türkî kent yerleşimine dönüştürülmüş çöl manzarası ve Orta Asya'nın Türkî toprakları arasındaki bağlantı nedir? Karakum Türkmenistan'da bir çöl. Bu büyütülmüş travesti çok iyi bilinen tarihsel bir pop yaklaşımının tersine çevrilmesine işaret eder, çünkü ortada pop bir arzu nesnesi ya da sürekli bir tekrarlama yoktur. Sadece el yapımı bir nesne ve benzer bir durumu paylaşan daha büyük ve heykel biçiminde bir versiyon söz konusudur. Aynı sergide küre sadece küreselcilikle değil, yörüngesinde uçan gerçek kurutulmuş bir balık aracılığıyla, biçimsel olarak öteki küreselleşmelerle ilişkilendirilmiştir. İmge, yapma bir uçağın taklit bir küre etrafında döndüğü *Casablanca* filminin açılış sahnesini anımsatıyor. Farklı coğrafyalardan kurutulmuş balık, sanatçının (daha sonra değineceğimiz) sembolik ve metaforik depresyonunun karşılığı olan *Winter Depression*'daki psikiyatristin kanepesinde depresyonun işlenmesine yönelik bilişsel bir süreç olarak beliriyor. Balığın ters yönünde, yörüngede taşınabilir bir telefon duruyor. 1990'ların ilk yıllarında cep telefonu bir iletişim aracı olmadan önce bir nesne hâline gelmişti. Sahte ya da gerçek olabilirdi, kullanılması gerekmezdi. O da bir travestiydi ama yörüngeye fırlatıldı.



Hüseyin Bahri Alptekin, *Winter Depression* [Kış Depresyonu] (1998), "Ben bir stüdyo sanatçısı değilim", SALT Beyoğlu, 2011
Fotoğraf: Serkan Taycan

Casablanca çekici bir metafor, çünkü kaderlerin anlık buluşmasını, sözde özgür bir bekleme odasını, hiçbir hakikatin tutunamadığı bir Şark mekânını, kimsenin ait olmadığı simgesel değişime yönelik bir alanı sunuyor bize. Bu tür bir gezginliği Alptekin, *Küreselleşme-Devlet, Şiddet, Sefalet* sergisinde Bosna konusu üzerine gerçekleştirilen *Diagnosis Divan* adlı enstalasyonda (1995, Michael Morris ile birlikte) hesaba katacaktır. Enstalasyon kırık camından içi seyredilebilen kapalı bir odadan oluşur. Duvarı, Rus malı sargı bandı ve diğer gerekli nesneleri taşıyan bir



Hüseyin B. Alptekin ve M.D. Morris, *Diagnosis Divan* [Teşhis Divanı], *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet*, Devlet Han, İstanbul, 1995

ilk yardım kutusu durur. Üzerinde bir manzara bulunan battaniye, kasap çengeliyle duvara tutturulmuştur. İlk yardım kutusunun altında asılı duran plastik bir torbanın içinde yumurta, patates, soğan gibi temel gıdalar yer alır. Son olarak divanın üzerine (psikiyatristin kanepesinin ilk kez görünmesi) Bosna hanedan bayrağı yerleştirilmiştir. *Diagnosis Divan* aidiyetten değil, özdeşleyimden bahsetmektedir. Divan, terapiyle ilişkili şeylerin yeniden gözden geçirildiği, toplumsal olarak bunalanın nesne bulduğu bir alandır. Depresyon, sanat gibi toplumsal bir tezahürdür; farklı bir bilgi türünü bileyerek nesnellığe ulaşır. Gerçekte depresyon, teslim olunan (*Winter Depression*) ya da –çarmıhın sırtta taşınmasına yapılan imayla birlikte, depresyona karşı verilen fiziksel mücadele bağlamında Alptekin'in ortağıyla beraber divanı yokuş yukarı taşıdığı performansta olduğu gibi (*Global Depression&Donald Duck Syndrome*, 1997)– çaba gösterilen başka bir bilgelik türünün edinilmesine dönüşür. Divan, 1996 yılındaki *Artist in Depression*'da yeniden görünür. Bu sade iş, uykunun bilişsellikdışı bir biçimde depresyona teslim olma işlevini üstlendiği ve zihinsel berraklığın uykusunun depresyonu ürettiği klinik bir ortamda gerçekleşir. Ama, Kabakov ile benzeşen bir düzen içeren *Diagnosis*

Divan'da toplumsal depresyon, iyyinin ve kötü-nün ötesinde farklı bir sorunsalı ortaya koyar ve duvardaki battaniyelerin Arnavutlar, Ruslar ve Ukraynalılar için de temel gereksinim olduğunu fark ederiz. Yoksulluğa ve son derece bildik bir hikâyeye dair başka göstergeler de bunu destekler ve Alptekin'in döngüsel çalışma tarzının derinleştiği birkaç yapıtın, *Capacity* ve *Capacity/Capacities* projelerinin taşıyıcılığını üstlenir. Bu projelerde, 32 ve 36 adet kare biçiminde otel tabelası fotoğrafı, dikdörtren bir çerçeve içinde yan



Hüseyin Bahri Alptekin, *Artist in Depression* [Depresyondaki Sanatçı], *Öteki*, AIAP, HABITAT II-Şehir Zirvesi, Antrepo No: 1, İstanbul, 1996



Hüseyin Bahri Alptekin ve Arhan Kayar, *Global Depression & Donald Duck Syndrome* [Global Depresyon & Donald Duck Sendromu] (performans), Asos Festivali, 1997



Hüseyin Bahri Alptekin, *Capacity* (1998), "Ben bir stüdyo sanatçısı değilim", SALT Beyoğlu, 2011
Fotoğraf: Serkan Taycan

yana getirilmiştir. Fotoğrafların üzerine yerleştirilen yürüyen ışıklı kablolarla “Capacity” yazısı okunur. İlk iş 24. São Paulo Bienali için üretilmiştir. Yapıt iki kapasiteye, São Paulo ve İstanbul’un potansiyeline imada bulunmaktadır. Fotoğraftaki otellerin isimleri pek de görmek isteyebileceğiniz yerler olmayan dünya kentlerinden alınmıştır. Fotoğrafların büyük bir çoğunluğu İstanbul’un kötü bir üne sahip semtleri olan Laleli ve Tarlabası’nda çekilmiştir. Doğu-Doğu Avrupa’nın tuhaf bir mikrokozmosuna karşılık gelen Laleli, “bavul ticareti”nin ortasında yer alır. Kent isimlerinden oluşturulan bu potpurinin mantığı nedir; nasıl tahayyül edilmiş, adlandırılmışlardır ve kime hitap ediyorlardır? Yaşanmamış anlar mıdır? Doğu Avrupa’nın bağışsaklarını oluşturan bu düşük otellerde hangi mitolojilere katlanıyorlardır?

Alptekin otellere (*hospitality, hostility, hotel, hospice*) bir başka enstalasyonda, *Boredom*’da (*Living Room Show*, 1998) yeniden eğildi. Yerel kültürde oturma odası, içinde pek sıklıkla zaman geçirilen bir yer değildir. Geçmişte bu oda sürekli kilitli tutulur ve bütün aile daha küçük ve iç içe bir mekânda toplanırdı. Oturma odası sadece bazı özel durumlarda kullanılırdı ve buradaki



Hüseyin Bahri Alptekin, *Boredom* [Sıkıntı], *Living Room* [Oturma Odası], Pi Artworks, İstanbul, 1998

mobilyalar geleneksel evlerdeki sofalarda olduğu gibi duvar kenarına çekilerek düzenlenirdi. Oturma odası konukseverlikten çok, kibar bir düşmanlığın mekânıydı. Peki, bir oturma odasına sahip olmayan Alptekin için bu mekânın bağlamı ne olacaktı? Aslında bir oturma odasına sahip olmadığından değil, oturma odasının içinde yaşadığı için bu mekânın içeriğiyle çelişir ve bu yaşam sonucunda mekân gösterisel bir arkeoloji ve parçalanmış bir varoluşla kaplanır. Enstalasyon, arkadaşlarının çalışırken, yemek yerken, evde ve dışarıda çektiği sıradan fotoğrafları içerir ve bu



Hüseyin Bahri Alptekin, *Winter Depression* [Kış Depresyonu] (1998), "Ben bir stüdyo sanatçısı değilim", SALT Beyoğlu, 2011
Fotoğraf: Serkan Taycan

fotoğraflar bütün duvarı kaplayacak biçimde yan yana yapıştırılmıştır. Fotoğrafların üzerine hoş, sarı renkli, ışıklı kablolarla Boredom sözcüğü yazılmıştır. *Boredom; dome, domus, domicile* imasını taşır ve özel bir mekânla kısıtlı olmayan uzamsal bir kavrama dönüşür. Sıkıntı, bir zihin uzamı kurar ve böylelikle bellek görüntüleri, sinemada üç boyut gözlüğü giymiş ve aynı yöne bakan izleyicilerin duvarı boylu boyunca kapladığı *Winter Depression*'dak kullanımına karşıt bir biçimde, bu gösterisellik dışı mekânın parçası

hâline gelirler. Biri arkadaşların ve tanıdıkların küratoryal bir düzenlenişini içeren, diğeri Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* adlı kitabının kapağından çoğaltılarak oluşturulan bu iki imge duvarı arasındaki eleştirel fark *Boredom* önünde sırt sırta simetrik biçimde yerleştirilen iskemlelerle daha da geliştirilir. *Winter Depression*'daki divan, üzerine yatırılan tuzlanmış sazanla birlikte, ruhi bir rahatsızlığın ve anomalinin üzerinde ve ötesinde bir bilişsellik türüne karşılık geliyorsa eğer, *Boredom*'daki iskemleler de temel bir yalnızlığın ve kişisel bir mitolojinin başkalarına dile getirilmesinde yaşanan başarısızlığın, yüreğe yakın bir yere ya da oturma odasının bile merkez noktasına isabet etmesidir.

Dün Prozac'tı, bugün ise Viagra.

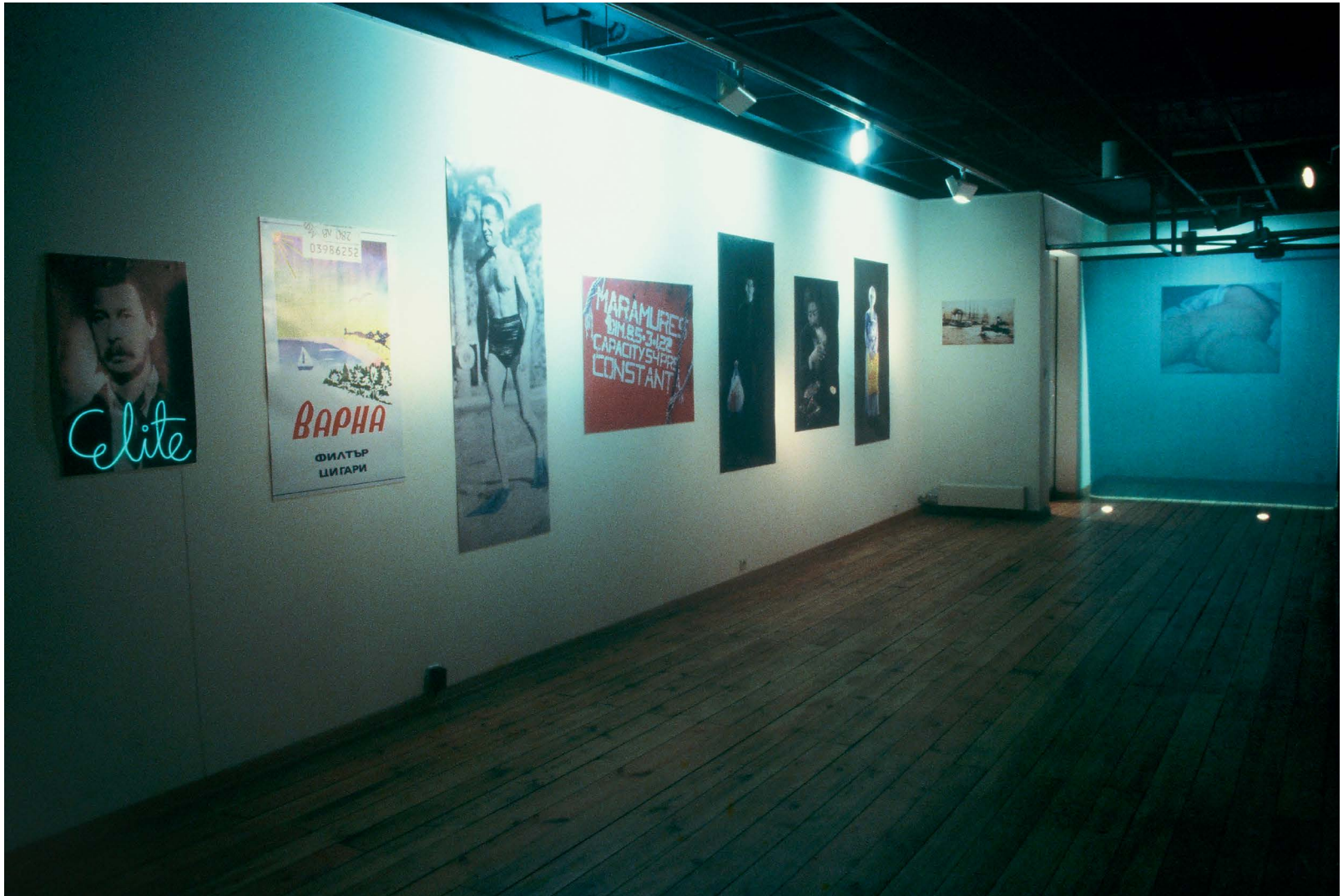
— *Kriz VIVA VAIA* Kataloğu (1999)

HÜŞEYİN BAHİRİ ALPTEKİN İLE SÖYLEŞİ

Vasıf Kortun: Courbet’yi yeniden kendine mal etme meselesinden önce bir soru sormak istiyorum. Sergide anıtsal bir şekilde karşımıza çıkan Courbet resmi yalnızca reproduksiyondan gördüğümüz, muhakkak ki konusundan dolayı da aslının nerede olduğu bilinmeyen bir eserdir. Bir anlamda da 19. yüzyıl Paris’inde erkekler arasında bir salgın hâlinde yaygın olan *image d’epinale* pornografiye de işaret ediyordu ki, resmi ismarlayan Paris sefiri Halil Bey’in de bir ilgi alanıydı ve kapalı bir izleme biçimiyle sunulmaktaydı. Bu “özel” ilgi alanını örneğin Manet’nin, *Olympia* resminde edepli klasik çıplak resim düzenini tümüyle alaşağı edip bir fahişeyi kamusal gösterime açmasıyla sorunsallaştırdığı görülmüştü. Buradaki ahlaki ikilem de kamusal olarak kabul görülen ile özel alanda kabul gören arasındaki ayrımı bozmasıyla da ilgili. Bu işi anıtsallaştırarak iki meseleyle bir anda boğuşuyorsun; birincisi bu sözde ahlaki duruşu ve bayağı bir feminizmi sorunsallaştırmak, ikincisi ise resmin içindeki diğer anlamı, kaynak meselesini öne almak.

Hüseyin Bahri Alptekin: Berlin’de elimde Bernard Teyssèdre’in *Le Roman de l’Origine*’iyle dolaşırken, bir sinema dergisinde *in vagina veritas* diye bir ibare görmüştüm. Latince *in ... veritas* son derece ulvî şeyler için kullanılan bir tabir; mesela şarap içerken *In vino veritas* (“Gerçek şarapta saklıdır” ya da “Gerçek şaraptadır”) denip kadeh kaldırılır. Bu kelime oyunu ile kitabın çevresine sarılı, üzerinde Courbet’nin *l’Origine du Monde* [Dünyanın Kaynağı] (1866) resmi olan kırmızı bandaj yan yana düştüğünde bir kolaj oldu ve onu iki yıl öylece tutmuştum. Bernard Teyssèdre’in Gallimard yayınları, *L’infini* dizisinden çıkan *Le Roman de l’Origine*’i tamamıyla Courbet’nin *l’Origine du Monde* tablosu üzerine yazılmış bir kitaptı. Malum tablonun macerası, sanat tarihinin gizli, kapatılmış ve bilinmeyen yönleri ve benim uzun bir süredir üzerinde çalıştığım “yeni-kendine mal etme” problematiği bu rastgele kolajda kendini açığa çıkarıyordu. Benim için kaynak, asıl, alıntı ve çalıntı sorunları bu seçim ve kararla tekrar gündeme gelmişti. Courbet de





Kriz VIVA VAIA, Dulcinea, İstanbul, 1999



bu ısmarlama tabloyu yaparken modelin sadece bir bölümünü nesneleştirerek, nesneleştirdiğini öznenen, modelden sıyırdığı hâlde onu özneleştirerek, hatta gözleri de artık iyi görmediğinden bir başka düzeyde de, olan bir şeyi bir ikon, bir nesne hâline getirip modelden kaçırmamasıyla tabloyu bir bakıma kendine mal etmişti. Bu tablo kişisel olduğundan, birine, bir özneye, bir kadına ait olmuşluğundan çıkarılmış bir nesne, tanımsızlığıyla bir organın teşhiri idi. Kafası, bacakları ve kolları olmayan bir kadının kadınlık organı. Bir manzara-yı çağrıştıran bu tablo aşırı özgür ve neredeyse ahlaksız bir sunumun resmiydi artık.

V.K.: Courbet figürlerini sosyal sınıflar içinde ve gerçekçi bir şekilde yükler. Seine Nehri kıyısındaki kadınların fahişe olmaları ya da uyuyan incili kadınlarda (*Uyku*, 1866) (erkek) izleyicinin bakışına sunulmuş bir lezbiyen ilişki gibi. *Uyku* da Halil Bey'in koleksiyonunda idi ve *l'Origin du Monde*'u ısmarlamasına neden olmuştu. *L'Origin du Monde*, Courbet'nin kaynak temalı derin manzara resimleriyle (*Loue Nehri'nin Kaynağı*, 1864) aynı resimsel yapıyı kuruyordu. Bir de, Giorgione'den Ingres'e kadar çıplak kadın figürü, özellikle elinde bir su testisi varsa ya da bir kuyunun yanında ise, şiirin, ilhamın, ulvî bir

doğanın ve benzeri şeylerin kaynağını ifade eder ki, Courbet'de karşımıza çıkan kaynak bu geleneğin alegoriden sıyrılmasının ifadesi hâline gelir. Bir yandan da, yaratılma motivasyonunu gizleyen çıplak kadın resimlerinden çok daha "ahlaklı" bir tutum içindedir. Aradan geçen zaman bu soruların kadın temsilleri üzerinden yapılması sorununu halletmiş midir bunu bilmiyorum ama belli kodlara göre kurgulanmış ve disipline edilmiş yarı giysili kadın resimlerinin pornografik ve kullanımcı düzeninden çok uzak olduğunu düşünüyorum. Çıplak ya da yarı çıplak meselesinden çıkarak şu soruyu sormak istiyorum: Bu görsel kendine yeniden mal etme perspektifinin üzerine temellendirildiği bir başka yapı var gibi...

H.B.A.: Bu arada Slavoj Žižek'in *The Plague of Fantasies*'de (1999) ele aldığı çeşitli kültürlerde kullanım birimleri ve tasarımlarla düşünme biçimlerinin örtüşmeleri arasındaki ilişkiler üzerine çalışıyordum. Žižek'in mitolojisi ve psikanalitik çözümlemeleri Lacancı. Žižek, Alman, Fransız ve Anglosakson klozet tasarımları ve farklı kültürlerin farklı tuvalete gitme biçimleriyle ilgili o kültürlerin içinde bulunduğu politik ve felsefi düşünme biçimlerinin örtüşmesinden bahsediyor. Claude Lévi-Strauss'un kültürel



antropolojisindeki yemek yeme biçimleri ile tuvale gitme biçimleri arasında kurduğu bağlantıları da örnekliyordu: Çiğ, pişmiş ve haşlanmış yemek yeme âdetleri, bu tür üçlü tipolojilere analogik olarak da kadınların pubis tıraşı âdetlerini örnekliyordu. Çiğ olan, tıraşlanmamış, dağınık, ihmal edilmiş pubis hippie anlayışına; pişmiş olan, bikini çizgisi diyebileceğimiz kenarların tıraşlandığı modern, *new wave* tıraş biçimine; haşlanmış olan ise tamamen tıraşlanmış *punk* diyebileceğimiz bir anlayışa tekabül ediyor.

Courbet'nin malum tablosu bu ilk serkeş, dağınık, ormansız tipolojiye ilginç bir örnek teşkil ediyor. Dünyanın kaynağı, yani içinde ne olduğu bilinmeyen ve içinde kaybolunan bir orman, içeriği ele vermeyen bir düzen, meditatif bir şey. Bunu olduğu gibi aldım; kolajı, hikâyeleri, “kendine mal etme” problemini, Žižek’in Lacancı çalışmalarını ve tesadüfen de söz konusu tablonun 1955 yılında Lacan’ın kişisel koleksiyonundan ortaya çıkmasını birleştirerek tabloda pubisin üzerine *in vagina veritas* ibaresini tıraşladım. Bu da *l’Origin du Monde*’a bir cevap. Yani gerçek kaynağın içindedir. Farklı yaşama tarzlarının getirdiği ifade biçimleri. Bunun sosyal ve kültürel olgularla da ilgisi var ki bundan dolayı “esas”ın,

“asıl”ın içinde saklı olan kaynağı tıraşlayıp, kazıyıp içinde bir şey arama fikri uyandı. Tıraş ederken anatomik yapıya sadık bir doku transferiyle (bilgisayar tıraşıyla) tablo, kültür tiplemesinde haşlanmış/punk stile uygun bir ikinci “kendine mal etme” versiyonuyla sergiye eklendi. Bu kez *In vagina veritas* ibaresi gerçeğin, orijinalin arandığı, belleğin sıfır noktasına dönüştüğü (*tabula rasa/table rasée*) satır üzerine dövme biçiminde yazıldı.

V.K.: Courbet’den bir tabloyu ödünç alıp “kendine mal etme” tutumundaki tartışmaya gelince...

H.B.A.: Sanat tarihine, tarihe, sanata ait bir şeyi kendine –kendime ya da “kendine mal etme” üzerine bir tartışmaya– mal ederken, önceden kendine özel bir yer tutmuş bir esere el koyarken, kurulan tartışma kendi kendini açıklamıyorsa, bir tespit yapmıyorsa o çalıntı oluyor; esas söz konusu olan alıntı ve referans derdi de ortadan kalkıyor. Kendi kurduğun problematiğin izini süremezsen, ödünç alınan eser tartışma ve problematiğin üzerini örtmüyor ya da örttüğünün yüzünü, ardını boş bırakıyorsa gönderi ve ilinti havada kalıyor. “Kendine mal etme” işleminde el koyulan eserin seçimi ve “ne”liği de son derece





Hüseyin Bahri Alptekin, *boredom, border, loser* [sıkıntı, sınır, kaybeden], 1999

uzun, çokanlamlı tek kelime içinde okutturup okutturmamasının verdiği etki, iki ruh hâli; depresyon ve hazla ilişkili olduğu kadar kavramsal sanatla ilgili bir hicvin de peşinde. Serginin bir başka köşesinde de beyaz bir örtüyle kaplı tedavi masası üzerinde üç ayrı beyaz kumaşlı kasek üzerinde yine aynı ışık kaynaklarıyla yazılmış serginin üç mottosu var: beyaz ışıla *boredom* (sıkıntı), yeşille *loser* (kaybeden), maviyle *border* (sınır).

V.K.: Burada işlerin ve sergilerin arasında sürekli bir geçişim söz konusu.

H.B.A.: Bu, *Capacity*'nin ve onun devamı olan *Living Room* sergisi içinde yaptığım *boredom* (sıkıntı) ibaresinin devamı. *Boredom*'ın beyaz ışık kaynağıyla beyaz üzerine yazılması, sıkıntının uçuculuğu ve *boredom*'un bir yer kipi olmasıyla ilgili. İkincisi, *loser* Prozac yeşili ve üçüncüsü *border* (ki içinde *order*'ı saklıyor) Viagra mavisi ışık kaynaklarıyla yazıldı. *Border*, *loser* ile bir karşıtlık hâlinde. Serginin içinde *lettriste* bir anlayış söz konusu olduğu gibi (*boredom, border, loser*: o e o, o e, o e ve *viva vaia, viagra* ve *vagina*, i a, a i a, i a a, a i a), ayrı spektrumdaki ses rezonanslarıyla da ilgili bir bağıntılar dizgesi de var. Kriz ibaresine ve bu serginin bir pasaj ve süreç sergisi olmasına istinaden birtakım fotografik baskılar mekâna özel plastik bağlantı içinde sergiye girdi. Bu da serginin bir süreç-iş olmasıyla bağıntılı. Mesela, okunan bir kitap, Bulgaristan'a yapılan bir seyahat, Gökçeada'da karşılaşılan bir tahliye filikası...

V.K.: Bu baskıda görülen Bulgar sigarası mı? Bafra'yı da çağırıştırıyor.

H.B.A.: Evet. Varna sigarası, mevsim dışı bir Varna ziyaretinden; zaten işin adı *Out of Season* [Sezon Dışı]. Bu iş yine enstalasyonla ilgili bir düzenleme mizahıyla ilgili. Sergide fotografik ve



soldan sağa: *Elite* (1999), *Out of Season* (1999), *Capacity* (1999)

"Ben bir stüdyo sanatçısı değilim", SALT Beyoğlu, 2011

Fotoğraf: Serkan Taycan



son derecede uğraşılmış süreçlerden geçmiş işle-
rin yanında oldukça hafif, pop şeyleri de görebili-
yoruz. Dijital baskıların yaygın ve moda kullanım-
larıyla ilgili kişisel bir hesaplaşma da var. Stan-
dart boyuttan kaçındığım gibi, farklı ton ve tek-
nikleri de bir kayıtsızlık estetiği içinde yan yana
getirdim. Yaşanan hikâyelerin arasında belirli bir
sıralama olmasa bile bir bağıntısızlık bağıntısı söz
konusu; çünkü burada dekorasyon, tasarım ve süs-
leme kaygısından gene düzenleme kaygısı içinde
bir uzaklaşma isteği söz konusu. Örneğin ilgisiz
bir şekilde yüzyıl başında Hamburg limanından
alınmış bir fotoğraftaki bir kurtarma gemisinin
üzerindeki cansimitlerini serginin iki gizli rengi
Prozac yeşili ve Viagra mavisıyla renklendirdim.
Bu cansimitleri, Bogart'ın paletlerle yürüdüğü
plaj aralığındaki cansimidi, Varna sigara paketi
üzerindeki pop plajla ve Köstence limanına ait
geminin tahliye filikasıyla da bakışım hâlinde.
Süreç işinin parçaları benim vizyon ve sezgile-
rimle de kendi aralarında *click* ediyorlar.

V.K.: Bazı şeyleri, okumaları, yaşanmış meseleleri
bir zamanlığına yanında taşıyıp, sonra *click* etme-
lerini sağlıyorsun. Bu, *Heterotopia* sergisinden
beri kendini yeniden kuran bir düzen. Burada da,
en net şekliyle uzun duvardaki fotoğraflarda.

H.B.A.: Burada yine farklı *ontos*'lardan, varlık
alanlarından gelip yan yana duran şeyler söz
konusu. Sergi yapımında etkilendiğim, ilgilen-
diğim amblematic figürlerle ilgili bir mesele.
Öteden beri takıldığım tüketim malzemeleri-
nin taşınabilirliğinin en yalın, en genel ve bir
sosyal sınıfa ait olmayan malzemesi naylon
torbalar. Serginin son sıralarında elime geçen
torba, "elit" ibaresini taşımakta. Fotoğrafların
yer aldığı duvarın başında gördüğümüz *Elite*
ile bir bakışım içinde. *Elite*, Helsinki'de bir res-
toranın adını taşıyan neondan. Bu neon ibare,
yönetmen Karusmäki Kardeşler'in *Moskova*
Bar'ında gördüğüm, iki yıl önce sirozdaki ölen
Matti Pellonpää'nin portresinin fotoğrafını yeni-
den çekip, sonra da onun en çok takıldığı Elite
Restaurant'taki masasında yemek yiyip ona
ithafen yaptığım bir iş. İki Elit, biri Helsinki'den
ödünç alınmış, biri İstanbul'dan bulunmuş;
tipografileri yakın, ama tamamen farklı konum,
bağlam ve kültürler arasındaki tesadüfî benzer-
likleri yansıtıyorlar. Humphrey Bogart'ın ayakla-
rında paletler, mayolu fotoğrafı da öyle. Lauren
Bacall-Humphrey Bogart aşkıyla ilgili bir kitabı
okurken Bogart'ın o fotoğrafını buldum; o bildik,
smokinli, *cool* hâline, sert karakterine uymayan,
ayağında paletlerle mayolu fotoğrafı. Burada



TIPLI ORGANİPERİODİPLASTİPUPLİRAPARECİRRORUSTİSAGASİMPİTENAVELOVERAVİVAUNİVORACİDAI



soldan sağa: *Dreams* (1999), *Elit* (1999), *Contemplation* (1999)

"Ben bir stüdyo sanatçısı değilim", SALT Beyoğlu, 2011

Fotoğraf: Serkan Taycan



da bir bağlam dışılık söz konusuydu. Bogart'ın paletleri yine serginin iki ana renginden biri olan Viagra mavisıyla renklendirildi. Bogart'ın yanında da serginin kuruluşu esnasında Gökçeada'da gördüğüm bir tahliye filikasıdan aldığım fotografik bir detay, *capacity* (taşıma kapasitesi) ibaresi önceki *Capacity/Capacities* sergilerime atfen yer aldı. Varna sigarası paketi de Kiril alfabesindeki yazılışıyla Bafra sigarası ya da Bafa Gölü gibi bir okunma yanılsaması verdiğinden ayrı bir görsel mizahı simgeliyor. Müzisyen Butch Morris fotoğrafı da, *inside architecture* (içerinin mimarisi) ve *conduction* (materyali duymadan yönetme) meseleleri konusundaki ortak tartışmamızla ilgili. Bu tablonun adı *Contemplation* [Seyre Dalma]. Burada yaşanmış bir anı, bir yaşantıyı yeniden kurma söz konusu; hayattan ödünç alınmış, hayattan kendine mal edilmiş bir mizansen. Canı puro çeken birinin, kültablasında içilmek üzere bekleyen bir puro dururken, bir sigara içerek sevilen puroyu seyr-i tefekkürü. Fantezi hazzın bir tür ertelenmesi ise, hazzın da fantezileşmesi söz konusu burada.

Goblen üzerine kanaviçe gibi işlenen *lovelace* ("aşk tasması"/"aşk dantelası") ibaresini taşıyan iş de 24. São Paulo Bienali için düşünülmüş,

ancak bir kenarda durup kendi zamanını beklemiş bir projenin bu sergiden itibaren gelecek sergi(ler)e yönelmiş bir izi. "Aşk"ı tamamlayan, "aşk"la birlikte anılan lace hem tasma hem de dantel anlamında. *Lovelace* ayrıca yine farklı bağlamlardan ödünç alınma, farklı alanlara gönderide. 1970'lerin ünlü porno yıldızının, Linda Lovelace'in adı olduğu gibi, bir info biyojen *server*'ına adı verilen ünlü matematikçi Ada Byron Lovelace'den de ödünç alma. Tül, perde, açılma, dikme... Fanteziler hazzın ertelenmesini resmederken, gerçek de yedi kat üst üste binen tül ve perdelerin arasında dans eder.

— Kriz VIVA VAIA Kataloğu (1999)

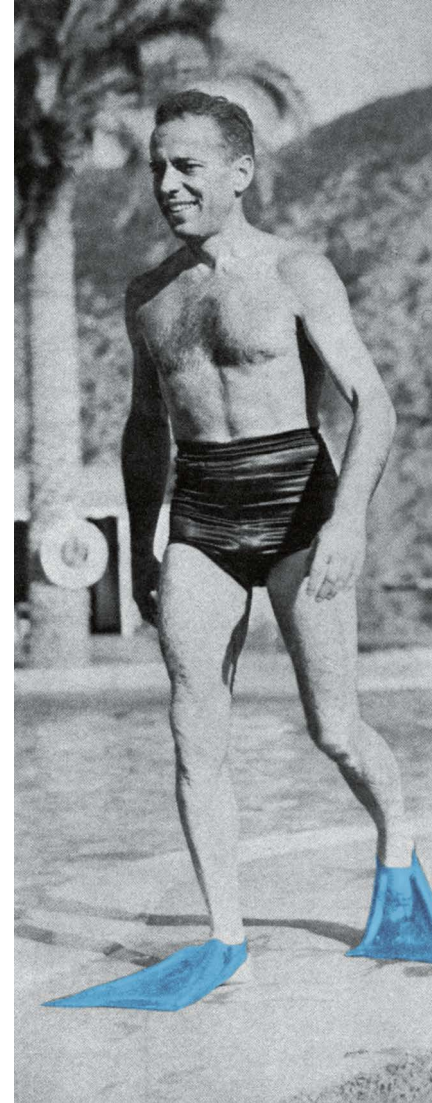




Bravo (1999)



Lovelace (1999)



Humphrey Bogart (1999)



KAMİL ŞENOĞ'LA

Kamil Şenol: Bundan dört-beş yıl önce küratör kavramından haberdar değilken, son yıllarda hemen hemen her sergi bir küratörle gerçekleşiyor. Başka bir deyişle, küratörlerin popülerliği sanatçıların önüne geçmiş durumda. Artık büyük sergiler küratörleriyle anılır oldu. Sizce hangi değişiklikler böyle bir gelişmeye yol açtı?

Vasıf Kortun: Sanırım bu son dört-beş yılın durumu değil. Sanatı, oluşumundaki konumunu anlamak için sanatın sergilenme tarihi gerekli. Eskiden resimleri bilirdik, ama bir o kadar önemli olan da, o resimlerin hangi mekânda, hangi ilişkiler içinde, hangi ışıktaki ve neyle birlikte, nasıl bir duvarda izlendiğidir. Sanat atölyeden çıkıp tarih kitaplarına ve müzelere girmiyor. Sanatın tarihi, sergilenmesinin tarihinden ayrılamaz. Buna son yıllarda ikna olduk ve bu konuda ciddi bir bibliyografi oluştu.

Küratörlük müessesesi, adı koyulmasa da, çok uzun zamandır var, bunu yapan sanatçılar da.

Küratörlerin popülerliği sanatçıların önüne geçti mi gerçekten? Hangi “hayat tarzı” dergilerinde küratörleri gördünüz? Aynı dergilerde sanatçıları gittikçe artan sayıda görüyorsunuz; medyatik değerlendirmede sanatçılar var, küratörler değil, eleştirel değerlendirmeden ise doğallıkla paylarını alıyorlar. Mali yönden de bakılırsa küratörler neredeyse hiç para kazanmıyor. Sergilerden sadece bir kısmı küratörleriyle anılıyor, ki bu da onların ortak telifi, alınan sorumlulukla gelen bir şey, başka türlü düşünmek olası değil. Sanırım, kimileri, sanatçı ve sanat olmazsa olmayan, yani özünde bağımlı bir faaliyetin neden böyle önem kazandığını anlamakta zorlanıyor.

Küratörlük (pek de böyle bir “meslek” yok aslında) bildiğimiz anlamda kavramsal sanatla birlikte yerleşiyor. Bugünün küratörleri de kavramsal sanatın getirdiği yaklaşımlara dayanıyor; yani sergilemenin kendisi de bir o kadar önem kazanıyor. 1993 yılından beri ABD ve İngiltere’de, 1994’ten beri de Orta Avrupa’da küratörlük eği-



timi veren yüksek okullar var. Buralarda teori, felsefe, pratik ve sergi tarihinin tarihi araştırmaları yapılıyor. Klasik müze ve sanat tarihi eğitiminin arasındaki alana hitap ediyorlar. Bu anlamda kurumsallaşılırken, yani okullu küratörler ortaya çıkarken, bir yandan da alan kendini amatörleştiriyor. Sergi yapmak herkesin hakkı, sanat yapmanın herkesin hakkı olması gibi. Bir söz söyleme, karşılaşma biçimi bu. Sanatçı küratörler var (Joseph Kosuth, Damien Hirst vs.; baştan Duchamp vardı), film yapımcısı küratörler var (Peter Greeneaway), tiyatrocu küratörler var (Robert Wilson), felsefeci küratörler var (Jacques Derrida, Jean-François Lyotard), küratörlükten sanatçılığa geçenler var (Douglas Blau). Bazı küratörler de bir nevi meta-sanatçı olarak faaliyette bulunuyorlar (Joshua Decker, kimi zaman Hans Ulrich-Obrist, kimi zaman Jérôme Sans). İzin almak, bir modele bağlı kalmak gerekiyor mu? Günümüz sanatı işleyişi itibariyle eskisinden farklı oluşumlarda yer alıyor; müze bu alanı karşılamıyor, sergi yapım tarzı eski müzesel sunuma fazla geliyor, yeni oluşumlar kendi dinamiklerini, mecralarını ve araçlarını oluşturuyor. Ne müzede, ne de eski anlamıyla “marjinal” kurumların içinde. Sanatçı ile izleyicisi, sanatçı ile kurum, sanatçı ile evren arasındaki köprüyü, sunumu taşımaya kim yardım edecek?

Galeriler mi sizce? Bu soruya çok daha uzun bir cevap gerekiyor, ben sadece ipuçları koydum.

Parlayan, küratörlük değil, bağımsız küratörlük faaliyeti! Kurum dışı insanların getirdiği yeni tarifler spot altında. Bunun ilk örneği Harald Szeemann’dı. Bir de, küreselleşmenin yaydığı bir küratörlük hadisesi var ki, farklı yerlerdeki insanlara patika açma, nefes alma olanağını da taşıyan ve ara bulan küratörler yetiştirdi. Carlos Basualdo, Paolo Herkenhoff, Ivo Mesquita olmadan Latin Amerika sanatı; Hou Hanru olmadan Çin ortamı; Iara Boubnova olmadan Bulgaristan; Viktor Misiyano, Joseph Bakstein olmadan Rusya ortamı; Jack Persekian olmadan Filistinli sanatçılar, (örnekler çok) nasıl gündeme gelecekti? Güç ile iktidarı birbirine karıştırmayalım. Bağımsız küratörler güçlüler ama iktidar sahibi değiller. İktidar hâlâ galeriler ve müzelerde, bağımsızlar yanlış hedef.

K.Ş.: Küratörlük sistemi diğer taraftan tepkilere de yol açıyor. Sanat sisteminin içersinde küratörlerin “yozlaşmış zevklerinden” bahsediliyor ya da sanat ortamının “yeni lordları” olarak nitelendiriliyor bu insanlar. Küratörlerin egemenlikleri bağlı oldukları kurumların egemenliklerinin birebir yansıması mı? Diğer taraftan bağımsız küratörler sistemin neresinde?



V.K.: Bu soruyu yukarıda bir parça açtım sanırım.

K.Ş.: Bugün isteyen herkes küratör olabilir mi? Bu mesleği düzenleyen herhangi meslek odası veya denetim var mı? Küratör olmak için bu işin eğitimi almanın gerekliliğine inanıyor musunuz?

V.K.: Eğitim gerekli ama illa okul eğitimi değil. Okul eğitimi, tarihini bilmek için gerekli. Yanıt, vizyonla becerinin beraberliğinde. Bu işin reçetesi yok. Pratiği bilmek gerekiyor. Yapacağınız şey duvara resim asmak, sanatçıya ölüymüş gibi yaklaşmak değil. Sanatçıya git, sor ona, yakından izle, Jean-Christophe Ammann'ın dediği gibi, sanatçının arkasında dur, ne yaptığına bak, fizibiliteni iyi yap, kafanda serginin resmini önceden çek, seni etkileyeni, ateşleyeni takip et, başkaları hakkımda ne düşünür deme, kendini aydınlat ki izleyici de kendini aydınlatabilsin. Ama en önemlisi, “önsezilerini eği”...

K.Ş.: Küratörlerin sergilerdeki işlevlerinden biri de “anlam üretme” işini yüklenmek. Günümüzde yapıtlar gerçekten içlerine çok mu kapalılar ki böyle bir profesyonel bakış açısıyla anlamlarının yeniden gün ışığına çıkarılması gerekiyor? Bir başka deyişle “metin” yapıtların önüne mi geçmiş durumda?

V.K.: Anlam izleyicinin gözü önünde yeniden ve yeniden üretilebilen bir şeydir. Bu anlamı ne sanatçı ne de küratör kapayabilir, sınırlayabilir, dondurabilir. Sanatçının söylemi dışında küratörün de sergide bir söylemi vardır, hepsi bu. Bir serginin başarı ya da başarızlığı da salt bu söylemlerle düz orantılı değildir. Ha, Türkiye'deki ısmarlama konu veren küratörlerle, o sergi için ısmarlama konulu sanat yapan sanatçıların birlikte yaptığı sergilerden bahsediyorsanız, bırakın “metni” o sergiler görmeye bile değmez. Çünkü o sergilerde sanatçılar sanatçılıklarını terk etmişlerdir, küratörler de sınıf öğretmenidirler ancak. Ödevleri toplar, duvara asarlar.

K.Ş.: Sizin “İstanbul Güncel Sanat Projesi” adı altında bir ofisiniz var. Yurt dışından gelen küratörlere burada sanatçı dosyalarını sunarken, diğer taraftan Türkiye’de küratörlük üzerine bir eğitim veren herhangi bir kurum olmadığı için genç küratörlerin yetiştirilmesi konusunda da bir misyon üstlendiğiniz söylenebilir mi? Serkan Özkaya’nın mimarlığını yaptığı, adını “Abdülaziz Salonu” koyduğunuz “İstanbul Yeni Sanat Müzesi”nin küratörlüğünü Erden Kosova’nın yapması sanki bunu destekler gibi görünüyor. Ne dersiniz?



V.K.: Benim misyonum ancak tecrübemi aktarmak ve yeni insanların ortaya çıkmasını kolaylaştıracak bir ortam yaratılmasına katkıda bulunmaktır. Başkalarının yolların kapatmak, kendimi tekelleştirmek, suyun başına oturmak değil, tam tersini yapmak istiyorum.

— www.nihayeticimdesin.com (2000)



AYDAN MURTEZA OĞLU'YLA

Aydan Murtezaoglu ve Bülent Şangar’dan, yıllardır birlikte yaşadıkları ve işlerinde belli ortaklıklar olduğu için kendi aralarında bir söyleşi yapmalarını rica etmiştim. Günün muhakemesini birlikte yapıyor, her şeyi enine boyuna tartıyorlardı. Kimi zaman Bülent, kimi zaman Aydan öne geçti ama bu ilişkilerini bozmadı. Yıllar önce, biraz Avrupalı, biraz da kariyer gözetken bir tutumla, onlara, ilişkilerinin ileride sıkıntı doğurabileceğini dile getirme cüretini göstermiştim, yanılmışım.

Aydan ve Bülent söyleşiyi yapamadılar, otobiyografiden rahatsız olduklarını söylediler. Yıllardır aralarında dile döktüklerini kayda geçiremediler. Geçtiğimiz aylarda, Danimarka’da yapılacak *Erken Bahar* sergisi ile ilgili olarak Aydan’dan işlerini sesli bir şekilde düşünen bir faks aldım. Bu mesajı, mesajda Aydan’ın sözü geçen işleri hakkında yazdığım küçük yazılarla birlikte yayımlamaya karar verdim.

“Sevgili Vasıf,

Sana da iyi bayramlar. Bülent’in yazısı için de teşekkürler. Bana gelince; aslında dün Kopenhag için son tarihti. Yine de işlerle ilgili birkaç düşüncemi ve orada göstermeyi umduğum –eğer görsel olarak başarabilirsek– projeyi gönderiyorum. Son dönem işleri yeniden düşünürken, hemen hepsinde görüntünün içinden dışa taşan –sanki– bir *casting*’in varlığını fark ettim. Mesele, *Top/Less*’ta topları göğsüne ilıştiren kişi küçük kızın kendisi mi yoksa ben miyim sorusuyla başladı. Cevabı daha bulamamışken bu kez de *Banking*’de kızla köpeğin gerilimli ilişkisi derken videodaki köpeğin yeniden olaya hâkim olması gündeme geldi. Görüntüyü kız mı, izleyici mi, köpek mi yoksa ben mi bozmuştum/düzeltiliyordum, kestiremedim. Sorun çatıdaki kızın antenle görüntüyü ayarlama esnasında, eteğini uçuran rüzgâr ve bacaklarını dikizleyen izleyicinin devreye girmesiyle –bence– daha da karmaşıklaştı.



Bu işleri tamamen kendime mal edemiyorum. Bu bir gereklilik değil, ancak yine de olayın birinci dereceden kahramanını bilmek istiyorum. Düşünsel ve pratik olarak olayı yaratsam bile, işler kendi bünyesine uygun işliyor. Sahiplenme olmadığı gibi, bir güçler dengesinden de söz edilemiyor; çünkü böyle bir denge yok. Kazanılan güç bir başkasının devreye girmesiyle kaybediliyor. Sanki herkes aynı anda orada ve birbirine tanıklık ediyor. *Casting* 'i oluşturan bir bölüşüm değil de, gerilimi artıran bir iktidar-eylem çatışması/gövde gösterisi var.

Herkes aynı anda orada ve ifaya, müdahaleye muktedir.

Kim romantik, kim faşist, kim kuruyor, kim yıkıyor? İnisiyatif fifti fifti, sanatçı, izleyici ve olayın kahramanları arasında elden ele dolaşıyor.

Belki de herkese hakkını teslim etmek gerekiyor. İzleyici de, sanatçı da, diğerleri de kahraman; çünkü hepsi ölümlü, onları canlı kılan, tüm zaatlarıyla eyleme muktedir kılan, ölümlü oluşları ve bu sağlıklı-güvensiz ortamda varoluş çabaları.

Bu hâliyle Ölümlü Kahraman ya da Kahraman Ölümlü yine de suretten veya tasvirden farklıdır, çünkü bunlar tasavvur ya da tahayyül edenin –bence– insafına kalmıştır. Efsaneleşebilir, ikonlaşabilir ama hep temsil ya da yansıtıcı olarak kalır. Bütün güçleri ancak potansiyel olarak taşır. Ölümlü değildir, dolayısıyla canlı da değildir, eylem yapamaz, edilgendir.

Sevgili Vasıf, bu tespitler sana afakî gelebilir, ancak her şeyin bir güç kaybıyla –sanatçı olarak– ortaya çıkışını anlatmak istedim.

Projeye gelince, gayet basit: Üç ayrı çekimin bir aradalığı söz konusu.

Bir peyzaj –işler hâlde bir otobüs– yine işler hâlde –ve şoför ve yolcular– otobüsün hareketlerinden telef olan yolcular. Önemli olan hepsinin senkronizasyonunu tutturabilmek, çünkü otobüs aslında hareket etmeyecek. Onu tam ters yönde işleyen, akıp giden peyzaj işler hâle getirecek. Otobüsün yönü peyzaja ters olacak. Ve böylelikle bize gidiyormuş hissini verebilecek.

Bir aldatmaca, günlük yaşamdan basit bir deneyim...



Yolcular öne ve arkaya –canlı, birebir çekim– şoförün ani frenleri ile savrulacaklar, şoför her zamanki gibi dik, dimdik, yolcular yorgun, kusma raddesinde...

Her şey bu kapalı devrede sürüp gidecek.

Şişli’de otobüs garajı varken, La Paix’nin yanında, garajın giriş kapısının üstünde ışıklı bir otobüs vardı, şoför ve yolcuları, ampullerin yanıp sönmesiyle sürekli gider gibiydiler...”

Çok sevgiler,
Aydan
İstanbul, 16 Mart 2000

TOP/LESS

Top/Less, bireylerin iç dünyalarıyla aile içindeki zoraki konumlarının sürtüştüğü, zoraki bir şekilde gülümsedikleri, genellikle bayramlarda çekilen o hiyerarşik toplu aile fotoğraflarından birinden alınmışa benziyor. Görüntü, belki de eskiden salon salomanje diye ayrılmış, orta sınıf belirleyen bir mekânda zaptedilmiş. Öne çıkan bir şey yok. Aile bireyleri, kendilerini neredeyse görünmez kılan, mazbut, gri ve kahverengi renkli tonlu kıyafetlere bürünmüş. Başörtülü yaşlı kadının yanında duran



Aydan Murtezaoğlu, *Top/Less* (detay), 1999

kız çocuğu kırmızı kazağı ve kolyesi ile –ki bu sanatçının çocukluk hâli– yaşam işareti veren tek varlık ama o da zamanla bu gri kalabalığa karışıp, resimdeki ötekilerin kaderine yerleşecek gibi. Yaşlı kadın fotoğrafı temellendiriyor ve bireylerin döngüsel kaderlerini tamamlıyor. Kadının başörtüsünün otoritesi ve beyazlığı ile kız çocuğunun göğüslerinin oluşacağı yerlere yerleştirilen pembe kırmızı arası iki yarım top, bu aile fotoğrafının kategorik tekdüze kurgusunu aniden kırıyor. Cinsiyet ve

cinselliğine sahip olmayı imleyen bu ek, bir uç biyografi gibi. Ama nasıl bir biyografi? Geçmişe doğru bir düzeltme mi, o çocuğun gerçekleşmemiş potansiyeli mi? O zaman çocuğun aklından geçenleri sonradan sabitlemek mi?

BANKING

Fotoğrafta, arkadan mütevazı bir şekilde saçları bağlı, edepli bir biçimde bankta oturan bir kadın görünüyor. Kadın başını hafifçe sola eğmiş. Boğazın Marmara'ya açılışına yakın bir



Aydan Murtezaoğlu, *İsimsiz*, 1999

verde, Asya yakasından Avrupa'ya bakıyoruz. Karşı kıyı iyice yakına gelmiş, boğaz daralmış ve şehir kadının bakışı doğrultusunda sola yatmış. Yıllardır Türkiye'de sağın hükmü var; bu çivisi çıkmış bir dünyayı mı düzeltiyor, yoksa başını eğerek dünyayı düz görmeye çalışan bir çocuğun yanılması içinde miyiz? Yoksa bu sola kaydırma, görüntüdeki kadının isteğiyle mi oluyor? Öncelikli olan nedir? Hayatı yeniden insani bir rotaya oturtmak mı, yoksa bu şaşmış rotayı olumlamak mı? Bankın altında ise bir köpek yatıyor. Köpek, ne kadından ne de karşı kıyının kantarı kaçmış terazi gibi yatmasından şikâyetçi görünüyor; o bir yerçekimi efendisi.

İsimsiz

Fotoğrafın arka fonunda karmakarışık, kendiliğinden bitmiş tipik bir bir İstanbul görüntüsü var. Damlar, binalar ve antenlerden başka bir şey görünmüyor. Bir binanın çatısında ve önümüzde arkadan görülen bir kadın var. Kadının eteği rüzgârda savrulmuş, arkadan usul usul izlemenin de getirdiği tuhaf bir çekicilik söz konusu. Kadının elinde bir anten var ve anteni savrulunca bir olta gibi yukarı çekiyor, kopartıyor gibi. Gergin bir sahne; bu beklenmedik eylem, sinir krizinin eşliğindeki bir duruma işaret ediyor.



Aydan Murtezaoğlu, İsimsiz, 2000

Bu fevri hareket aynı zamanda kendi dünyasını, hatta arka fondaki tüm evreni dengesine sokabilecek, doğrultacak gibi. Anten, evlerden ruhumuzun derinlerine işleyen yalan dünyanın bir ucu, aynı zamanda bir olta gibi, sadece sunulu avı toplamaya yarıyor, zaplamanın getirdiği yalancı seçme hürriyetini.

— Resmi Görüş, sayı: 3, 2000.



ŞERKAN ÖZKAYA'YLA

Vasıf Kortun: Son zamanlarda iki değişik projeye girdin. “Slideshow Galerileri” ve “İstanbul Yeni Sanat Müzesi” (İYSM). Bunlardan İYSM müzesiz kültürel elitin müze tutkusuna da, Türkiye sanatçısının her türlü şikâyet kültürüne de cevap veriyor. Senin eski projelerinde görülen, “medeni milletleri takip edip bile bile sürekli geride kalma sendromunun” bir alt edilişi aynı zamanda.

Serkan Özkaya: Pekâlâ, müzeden başlayalım. Bu fikir sevgili küratörün bana esin vermesiyle başladı. Yani sen bir gün n’apalım diye düşünürken, “Mutfak boş duruyor, orada sergi yapalım” demiştin. Aslında her gün böyle bir sürü konuşma oluyor ama ben “mutfakta sergi”yi seçtim ve düşünmeye başladım. Önce mutfakı tümüyle kullanmak, sonra masanın üstü ve sonra şimdi üzerinde konuştuğumuz müze fikri doğdu. Bir de tabii onun küçük maketini yapıp sana getirdim. (Atatürk Müzesi, ilk adı buydu.) Ben hep kendi çevremden yola çıkıyorum. Bu da olabildiğince küçük bir yarıçapı kapsıyor. Bu kez evde, çev-

remdeki malzemeden yola çıktım. Bir süredir küçük heykeller yapıyordum ve bu tür heykellere uygun bir galeri/müze arayışındaydım.

V.K.: Bunu genel anlamda mı söylüyorsun, yoksa bu ilerde gerçekleşecek, olası bir Serkan Özkaya müzesinin ön hazırlığı mı? Bana bu yarıçaptan söz eder misin? Müzenin boyutları bir yana, bu düşünceyi açtığımız zaman, sanatçılardan biri bunu bir tür geri çekilme olarak yorumladı. Geçenlerde babam da aynısını söyledi, yani var olan durumlar içinde sergiler ve projeler –benim içinde olduklarım– gittikçe küçülüp içine kapanıyorlar.

S.Ö.: Ne?! Serkan Özkaya Müzesi mi? Allah yazdıysa bozsun! Hiç böyle bir niyetim falan yok. Sadece nesnelere yakından bakmakla ilgilendiğimi anlatmaya çalışıyordum sanıyorum; yani elimde olanlara daha yakından bakmak, sonra tasarıların çizimlerini ya da maketlerini yapmak. Maket yapmak benim için önemli ve çoğu zaman





Maleviç-Brener, *Süprematizm: Gri Üzerine Beyaz Haç Üzerine Yeşil Dolar*, 1997

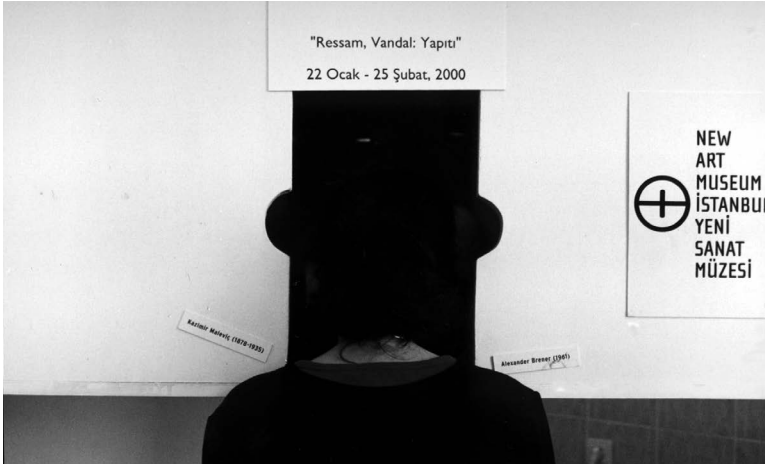
da makete baktığımda –uygun ışık altında tabii– yeterli gözüküyor. Amaç ne? Fikri vermek değil mi? Müthiş bir projem var abi. Nedir? Anlatayım. Ve işte anlattığın, projenin ta kendisine dönüşüyor. İleride buna değinelim, Kabakov’un *Projeler Sarayı* adlı kitabı... Babanın ve o meçhul sanatçının görüşüne gelince, amatörce bir yaklaşım kanımca. Ya da daha güzel bir sözcük, toyca, toy. Eğer yaptıklarının çok önemli olduğuna inanıyor ve bunun için çığırkanlık yapıyorsan, sesin kısılana dek ilgi çekmen muhtemel.

Her gün yaratılan gerçeklik diyoruz. Şov dünyası. Çok bağırman lazım, her şeyin dozunu biraz daha artırman. İlgi çekiyorsun. Sonra bir gün sustuğunda, her şey de seninle birlikte susuyor. Oysa yapıta eğilmeliyiz. Yapıta özenmeliyiz. Çünkü iyi ile iyi olmayan arasındaki fark o kadar bariz ki. Bu hemen göze çarpar ve ben kendi adıma söyleyeyim, hayranlık duyan olarak, böyle bir yapının çığırkanlığını gönüllü olarak üstlenirim. Alexander Brener’in yapıtıyla, kimi zaman Brener’le ilgilendiğimden daha fazla uğraşmam buna bir örnek. Aynı şekilde değer verdiğim bir yazar, diyelim Milan Kundera. Nerede yazıyor bu adam? Odasında mı? Evinde mi? Sonra oradan yapıt nasıl dışarı çıkıyor? Nasıl kendi adıma bir müze kurma fikri beni tiksindiriyorsa, elimden çıkan yapıta haddini aşan yakıştırmalar yapmak da aynı derecede midemi bulandırıyor.

V.K.: Türkiye sanatçısının şikâyetlerinden biri de bütçe meselesi; müze bu sorunu çözebilir mi?

S.Ö.: Hep gördüğümüz şey: Yurtdışında Sergi Açan Türk Çağdaş Sanatçıları ya da YSATÇS. Ben henüz bu gruba dâhil değilim. (Serkancım sen hiçbirine dâhil değilsin, hiç merak etme.) En çok bilinen ilk neden şudur: “Ama (bak, ama diye

başlıyor) işte yabancılar yapıtın masraflarını karşılıyor.” Yani para. Evet çok sevgili YSATÇS, artık isminin başındaki büyük Y harfine gerek kalmadı! İstanbul Yeni Sanat Müzesi’nin ilk salonu, Abdülaziz Salonu’nda sergilenecek yapıtının tüm masrafları bizim –yani kim oluyor bu; ben, sen, o herhâlde– tarafımızdan karşılanıyor! Elindeki fotoğrafı 250x600’e mi büyötmek istiyorsun? Biz karşılarız! Fotoblok çok mu pahalı dedin? Hiç dert etme, İYSM’nin kaynakları alimallah elverir! Mobil heykel mi? (Bunu söyleyen kim, Serkan, oğlum, sen misin?) Al sana motor (daha ziyade motorcuk)! Galeriye araba mı sokmak istiyorsun?



Serkan Özkaya, *Ressam, Vandal: Yapıtı*, İstanbul Yeni Sanat Müzesi, 2000

Çok pahalı, 1957 model Şevrole mi? Al ve sergiden sonra da araba senin elbette! Hep böyle olmaz mı? YSATÇS! Gelin Abdülaziz Salonu’nda projelerinizi gerçekleştirmenize yardım edelim. Tabii, biz de bugüne bugün küratörüz ve başka küratörlerimiz de var (Erden Kosova, Küratör, İstanbul Yeni Sanat Müzesi). Demek istediğim, beğendiğimiz projelerinizi...

V.K.: Projenin ilgimi çeken yönlerinden biri de bedenle başı ayırması oldu; yani sergiyi izlemek için bir oyuktan içeri bakıyor ve bedeninizden bağımsızlaşıyorsunuz. Burada da iki hadise vuku buluyor: Bunlardan birincisi bilinçten bedenin aşağı tarafının ayrışması, ki bu dolaysız olarak Aydınlanma’ya, giyotine ve “müze”nin doğuşuna bağlanıyor. Enfes bir kombinasyon! Ayrıca, İYSM müze tahayyülü içinde müstesna bir yere oturuyor. Bir yandan Marcel Broodthaers’ın müzesini çağrıştırırken öte yandan Wunderkammer’i, miniskül müzeleri, sahte müzeleri düşündürüyor ve Claes Oldenburg’un “Miki Fare Müzesi”nde olduğu gibi, müzenin dış kabuk ve boyutlarının, kapsadıklarıyla olan ilişkisini akla getiriyor.

Burada önemli olan, İYSM’nin müze boşluğunu doldurmaya aday olmaması. Olsa olsa,

sanatçıların fiziki ve maddi koşullarla ilgili var-saydıkları eksikliklere cevap verecek. O da bir nebze, çünkü ilk sergisi gibi, uluslararası projeler yapmayı sürdürecektir.

Müzenin boyutlarının kaydırılması fikrini biraz açabilir misin?

S.Ö.: Farklı açılardan yaklaşabiliriz. Yine ayırmaya gidersek, müzenin (yani bu sözünü ettiğimiz birkaç sıfırı eksik müzenin) izleyicinin algılarına yönelik kısmını, müze fikrinden ayıralım bir an için. Evet, Wunderkammer benzeri, algılarla oynayan bir durum söz konusu. Hegel'e bakacak olursak, görme ve işitme birincil algı, diğerleri, örneğin koku, ikincil algıdır. Bu demek oluyor ki, gördüklerimiz ya da işittiklerimizden edindiğimiz bilgiler bizi düşünceye götürebilir; fakat örneğin kokular bize izlenimin ötesini vermez (Hegel). Ben buna ahenksiz sesleri de eklemek istiyorum. Örneğin ezan sesi, soğan kokusu bana belli birtakım çağrışımlar esinler, Schubert'in şarkıları da aynı şekilde, ancak bu ikincisinde durum bundan ibaret kalmaz. Schubert'ten sanatsal anlamda, zihinsel bir tat ve düşünce de alabilirim. Fazla uzatmayayım, İYSM kafamızı bedenimizden, o tüm acılarımızın, çilemizin kaynağı,





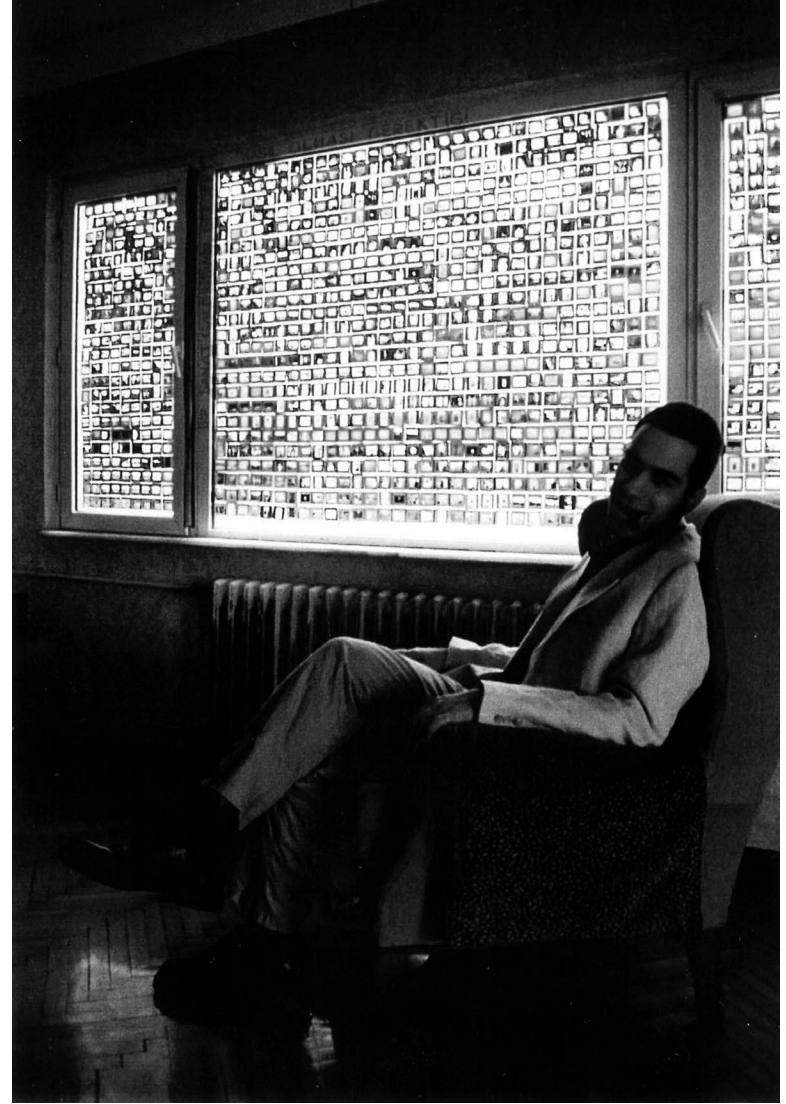
mendebur bedenimizden ayırıyor. Yalnız ayırmakla kalmıyor, giyotin adlı oyuncağın yaptığı gibi, aynı zamanda kutlu yanına, yani kafamıza, yani gözlerimiz ve kulaklarımıza, eh peki, biraz da, açılıp kapanan iki deliğiyle ayırım gözetmek-sizin tüm kokuları, hatta bazen tatları almaya hazır buruncuğumuza da, en yüce (Kant; *erhaben...*) değeri sunuyor: Sanat. Aura, insan bedeni ile yapıtın ilişkisidir (Özkaya). İşte bu önermeyi çürütüyoruz! Yapıtı boşver! Bedeni at gitsin! Yaşasın anlam!

V.K.: Auranın romantik, zamanında bile geçersiz olan bir fikir olduğunu düşünüyorum. Duchamp'ın

aurayı önleme biçimi benim için hep önemli olmuştur. Duchamp'a sırtımı dayamaya çalışmıyorum, bu akademik bir ürkeklikten değil. Senin söylediklerinden auranın kaybı, anlamın engellenemez ağırlığını getirir gibi bir şey çıkıyor ortaya. Herhâlde bunu söylemiyorsun. Diyelim ki öyle demek istiyorsun, o zaman bunu biraz daha açar mısın? Örneğin, Slideshow Galerileri bağlamında. Müze projesi, Slideshow Galerileri gibi değil, yani yalnızca İstanbul için düşünüldü, öyle değil mi?

S.Ö.: Duchamp'ın pisuvarını ele alalım. Robert Gober'la kısa bir görüşmemizde bu yapıttan bahsediyorduk. Biliyorsun benim de, pisuvarla ilgili, Philadelphia Museum of Art'a faksla yolladığım bir mektubum vardı. İşte, arkadaşım, dört saatlik tartışmamızın ardından müzenize doğru yola çıktık; niyeti pisuvara işemek falan diye... Gober ise bana, müze müdürüyle son zamanlarda görüştüğünü, böyle bir aksiyonun yıllar önce meçhul biri tarafından yapıldığını ve eylemin ardından pisuvarın boyasının aktığını öğrendiğini söyledi. Yani, pisuvar sandığımız anlamda bir hazır nesne değil, Duchamp'ın rengine özenle karar verdiği bir "heykel". Zaten -eğer Duchamp'ın auraya cevabının hazır nesne olduğunu kastediyorsan-

ben bu hazır nesne kavramına, en azından artık, karşıyım. Evet, endüstri devriminin hemen akabinde böyle bir elde yapılmış/fabrika mahsulü karşıtlığından söz edilebilirdi herhâlde, ancak şu anda biri bana çevremizden hazır nesne olmayan bir şey gösterebilir! Tablolar da dâhil. (30 saniye düşünme süresi) Yok, değil mi? Yani hazır nesne/hazır olmayan nesne, emeğe dayanıyor sonunda. Herhangi bir hazır nesnenin, örneğin tuvalin ve boyaların, üzerinde yeterince oynarsam, bunlar hazır nesne olmaktan çıkıp, benim vücudumun (bu gene nereden çıktı?) organik olmayan uzantısı hâline geliyor. Aura, kanımca, çoğaltılabilir. Aura birkaç yerde konumlanmıştı. Hikâye ve çerçeve; yani, sultan, ressam ve aurası gibi bir şey. Her şey ona yöneliyor. Slideshow Galerileri, diaları gösteriyor. O küçük, çekip durduğumuz diaları. Sanatçılar fotoğraf çekmezler, dokümantasyon için. Onlar dia çeker. Nedenleri: 1. kalıcıdır, 2. daha yüksek çözünürlüğe sahiptir, yani tıpkı bir sanat yapıtının olması gerektiği gibi. Yıllar sonra senin hakkında bir kitap falan yapıldığında, cebinden/arşivinden çıkarıp vermek için diaları çeker ve özenle saklarsın. “Alo, iyi günler, biz *Ana Britannica* ansiklopedisinden arıyoruz, sizin hakkınızda bir madde yapacağız... Varsa bir dia...” “Olmaz olur mu? Diadan bol ne var!” Yapıt uçar,



Serkan Özkaya, *Büyük Cam*, 2000

diası kalır. Dia yaptırt Slideshow Galerileri'nde. Hem de öyle eline alıp ışığa tutulacak minik yapıt da değil. Ardından ışıkla aydınlatılan, silkinip canlanan, ısıldayıp büyüyen bir görüntü. Işıklı resim. Hem Slideshow Galerileri'nde bir resim değil, 80 resim var. Bir anekdot değil, bir roman var. Senfoni değil, opera. Yani, bir anlamda lirikten ziyade epik bir sergileme biçimi, Slideshow Galerileri. Hikâyesi bununla da sınırlı değil zaten; tüm şehirlerde, tüm vitrinlerden yayın yapılabilir. Mütevazı bir söz söyleme mekânı Slideshow Galerileri. İstanbul'un karanlık bir



Serkan Özkaya, Pablo Picasso New York Modern Sanat Müzesi'nde, 1998

sokağının karanlık bir köşesinde, çoğu zaman kendi kendine değişip duran görüntüler. İşte bir nevi hayat bu da. Şehrin bir yerinde doğdu. Nereye kadar gidebileceğini bilmiyorum. Anlam dediğim, sanırım auraya karşılık geliyor. Günümüzde bu, dergilerden fışkırıyor. Haberlerde görüyoruz ya da işitiyoruz.

V.K.: “Günümüzde bu, dergilerden fışkırıyor. Haberlerde görüyoruz ya da işitiyoruz” derken ne kastettiğini anlamadım.

S.Ö.: Anlam, anlamlandırma. Gönderme yapma. Bir imgeye, dahası çoğu zaman, öncelikle gösterene (imleyene) yapılan tüm göndermeler, onun anlamını dönüştürür.

Herhangi bir esere (konumuz sanat olduğu için eser, yoksa tüm gösterenler dâhil olmalı) okuduğum dergide gönderme yapılıyorsa, bu onun anlamını, yani gösterilenini ve gösterenin tümünü dönüştürüyor. Sanırım Vasıf Kortun'la birlikte yaptığımız ilk çalışma diyebileceğim, 1997'deki S. Levine'e yazdığım mektupta olduğu gibi. Mektupta, “Sevgili Bayan Levine, size bir aydınlanma anında yaptığım keşiften söz etmek istiyorum. İkincinin eserini de aynı sanat tarihi kitabında gö-

rünce anladım ki, Duchamp pisuvarında sizden etkilenmiş! Lakin, Duchamp'ın pisuvarının alınıldığı yerlerin hiçbir yerinde adınız anılmıyor; bu tarihsel hatayı düzeltmek için harekete geçelim” benzeri bir şeyler söylüyordum (Yapıt ve değişen anlamı için bkz. Arnold Hauser). Levine, Duchamp'a güçlü bir gönderme yaptığı zaman Duchamp'ın pisuvarının anlamı dönüştü, tıpkı Duchamp pisuvarı sergiledikten sonra, tuvaletlerde işediğimiz beyaz porselenlerin anlamının değişmiş olması gibi. Ve bu böyle ileriye ve geriye doğru uzayıp gidiyor.

Yani işte, ilk sergi Maleviç ve Brener'in bir yapıtı ya, ben Brener'in eyleminin fotoğrafını (belki de temsilî resmi, kim bilir) gördüğümde büyülendim. Yazıyı okumama gerek yoktu ama elbette okudum, çünkü bu yapıt hakkında her şeyi bilmek istiyordum. Sonra Brener hakkında bulabildiğim her şeyi okudum. Ancak, Brener adını dolar işaretle resmi gördüğümde bilmiyordum bile. Söz konusu başyapıtta, iyi düşünülmüş bu eylemde her şey ortadaydı. Aura dergi sayfalarının arasından fıskırıyordu; yani şimdi o resmi temizlemeye –olabildiğince– çalıştılar. Ama benim kafamda Brener'in yapıtı yerini hâlâ koruyor. Romantik bir yapıt...

V.K.: Brener başarısızlığı öngörmüyor. Her seferinde olağanüstü gayret içinde ve her seferinde yenik düşüyor. Duchamp'ın boyayıp boyamadığı meselesi bir dedikodudan ibaret. Bir müze yönetmeninden selefine, oradan da Gober'a aktarılan bir hikâye ki, Gober'ın gey hafızayı saklı tutan el yapımı pisuvar benzeri duble heykellerini ve müzenin ilk ve tek örnek merakını düşündüğümüzde tümüyle uydurma olasılığı yüksek gözüküyor. Boyanmış olması neyi değiştirir? Duchamp mı boyamış, yoksa koleksiyoncuları Annenbergler mi? Geriye kalan tüm öteki pisuvarlar da mı boyalı? vs. Aura ile ilgili olarak, hazır nesneden ziyade, Duchamp'ın bedensel ve dolaşısıyla erotik kaydırmasından, bedenin uzantısı olmayan bir kurguyla, aurayı devre dışı bırakışından söz ediyordum. Bunu Gober da, Sherie Levine de geri getirdiler! Haklısın, bu belli bir üretim tarzı içinde manidar olabilir. Sergideki yapıtın üretimine gelince...

S.Ö.: Maleviç ve Brener'in yapıtı, yani *Süprematizm: Gri Üzerine Beyaz Haç Üzerine Yeşil Dolar* ilk kez sergileniyor. Sanırım ilk ortaya çıktığı yer *Flash Art* dergisinin, eylemi takip eden sayısı. Biliyorsun resim hemen ortadan kaldırılmış –Brener'in vandal eyleminden sonra– ve



onarılmaya çalışılmıştı. Ancak, Brener'e uzunca bir süre hapis cezasının verilmesine yol açan nedenlerden biri de, sprey boyanın izlerinin, resmin yıllar boyunca oluşmuş çatlakları arasından tamamıyla temizlenemiyor olmasıydı. Şimdi birkaç varsayımda bulunalım: 1. Brener müzede böyle bir eylemi gerçekleştirdi. 2. Resim derhâl uzmanlara teslim edildi. 3. İvedilikle onarım başladı. 4. Ancak onarım bir noktada tılandı. *Flash Art*'ta bunun fotoğrafı nasıl yayımlanabildi? Bu konuda dergide bir açıklama yok. Yani biz de akıl yürütürken, zarar görmüş resmin fotoğrafının çekilip (tabii bu muhtemel) *Flash Art*'a özel bir ulakla gönderilmiş olabileceğini düşünemeyiz. Sanırım burada benim sana bir soru sormam gerekiyor Vasıf; örneğin sen müze yönetmenliği yaparken buna benzer bir şey olsaydı ne yapılırdı? Kendi küçük tecrübelerime dayanarak fotoğraf çekilebileceğini tahmin edebiliyorum ancak bu basına sızdırılır mıydı?

V.K.: Asla! Böyle şeyleri örnek gibi göstermeme, şahitlik nesnesini, vandallığı ve bütün olayı hafızadan bir an evvel silme çalışmasına girilir, ama bu aynı zamanda gizemli bir promosyon da olabilir müze için. Fotoğraf sigorta değerleri için çekilir.



Serkan Özkaya, *rus avangardı kedini düz*, 1998-1999

S.Ö.: Devam ediyoruz: 5. Brener yargılandı. Bu arada meşhur oldu. Herkes yapıtı, dergi vesairede çıkan fotoğraflardan tanıdı. Dergide görülmüş yapıt ister Brener’e, ister Maleviç’e, hatta isterse *Flash Art*’ın sahibi Politti’ye ait olsun, yapıt daha üzerindeki spreylere boya kurumadan kendi inisiyatifini eline almıştı! Ve şimdi bir kez daha ortaya çıkıyor: İstanbul Yeni Sanat Müzesi’nde. Böyle bir serginin, hem yerel (örneğin Bellini’nin Fatih resmi) hem de uluslararası bağlamda (Maleviç ve Brener’in yarattığı tüm tartışmalar) belirgin göndermeleri de var. Zaten bugün Halil Altındere’yle de konuştuk, Brener’i de –sergi süresince bir gün– konuk etmeyi planlıyoruz. Bu çok canlı bir tartışma; hazır nesneden tut da, sanatta yıkımın meşruiyeti, sitedasyonizm ve Üçüncü Dünya ülkeleri ve yaşayan sanata kadar tüm sorunsalları deşiyor. Bu nedenle uzun ve hararetli geçecek bir tartışma yaratacağını umuyoruz. Zaten yeni sanata/çağdaş sanata ve düşünceye kapılarını açan bir kurumda, bundan başka ne isteyebilir ki?

V.K.: Diğer sorum müze fikriyle ilgili. İYSM’nin müstehzi bir proje olmadığını ve İstanbul’un müze kurma ya da kuramama yarışıyla herhangi bir ilgisinin bulunmadığını söyledin. Peki, İYSM aynı

zamanda İstanbul’un ilk güncel sanat müzesi; ama bu tarz projelerin Türkiye’de bile bazı sanatçılar tarafından irdelendiğine tanık olduk, örneğin Genco Gülan. Ve Broodthaers da yaptı, başkaları da. Geçtiğimiz yıl New York’taki Museum of Modern Art’ta açılan *The Museum as Muse* [Esin Perisi Olarak Müze] sergisi de bu fikirlerle ilgiliydi. Peki tüm bunların İYSM ile bir ilgisi var mı?

S.Ö.: İYSM alaycı değil. En azından bir şaka değil. Yalnızca diğerlerinden minicik bir farka –o da belki– sahip bir uygulama. Evet, müze sözcüğü çok takıntılı biçimde kullanılıyor. Yani bir çağdaş sanat müzesi açılacak İstanbul’da ve...

Şu kadarını söyleyeyim; çağdaş sanatta Batı değerlerini yakalamakla falan ilgilenmiyorum. Slotterdijk’in bir yürüyen merdiven benzetmesi vardı, onun gibi işte, eğer bir “ardından gitme” anlayışı varsa bu yalnızca hiyerarşiye katkıda bulunur.

Alexander Brener/Barbara Schurz’dan bir alıntı yapayım:

“Son yıllardaki olayların politik değişimi, özellikle de Avrupa bağlamında, oldukça rağbet



gören bir konu yarattı: Batı/Doğu. Eski Doğu Bloku ülkelerinin bazılarının Avrupa Birliği'ne girme olasılığı, Doğu Avrupa kültür dünyasına, bir asillik ve gündemi yakalamışlık halesi sundu. Neoliberal yönelimli kurumların, transnasyonal ve sözde uluslararası stratejileri, Doğu Avrupa'dan gelen sanata karşı bir ilgi uyandırdı. Bugünün kültürel ve ekonomik küreselleşmesinin sömürge sonrası eğilimleri, bir dizi kültüre özgü skandalı ortaya çıkardı (tıpkı Stockholm'deki pek bilinmeyen *Interpol* sergisi gibi) ve nihayet Batılı uzmanları, Doğu'dan gelen estetik fenomenin kategorizasyonu ve elenmesi konusunda zorladı. Politik doğruculuğun kuralları, Doğu Avrupalı uzmanların (eleştirmenler, küratörler ve sanat tarihçileri) oyuna dâhil olmalarını zorunlu kıldı. Böylece, şimdiki durum, birkaç ay içinde, şu ya da bu şekilde Batı/Doğu modeline eklemlenen bir dizi sanat projesinin tanığı (ya da katılanları) hâline gelmemizle ortaya çıktı. Bu projeler Stockholm'de, Viyana'da, Paris'te, Lubliyanada ve Prag'da, küresel kapitalizmin tam da merkezinde gerçekleştirildi. Yanlışılığı kanıtlanmış ve çürümüş fikir birliğiyle sonuçlanan, en güncel Doğu Avrupa sanatının, önceden belirlenmiş bir manzarasını oluşturdular."

Modern normlarla, moderne ait olmayan bir kavram oluşturmak zor. Ben de bunun meraklısı değilim.

V.K.: Tersine çevirirsek, safi modern olmayanın da kendi modernizmini yaşamasına itibar etmiyor gibisin. Her neyse, müzeyle devam edelim. Gene sana sorayım, nedir müzenin tanımı?

S.Ö.: Benim kafamda şöyle bir şey var: Büyük galeriye müze denir. İşte koleksiyonu var, ya da daimi sergileri var ve bunun gibi bir yığın ölçüt de vardır eminim, ancak diyelim ki sanat galerisi 200 metrekare ve bunun yanına bir sıfır koyarsak, mekân sanat galerisi olmaktan çıkar gibi geliyor. Çok mu saçmalıyorum? Yani Berlin'deki Kunstwerke nedir? Ya da New York'ta PS1? Müze dediğin zaman ille de MoMA olması tabii gerekmiyor. Ya da Los Angeles'taki Museum of Jurassic Technology? İşte bizim müzemizin yanına istediğin kadar sıfır ekle: 2 (m) veya 20 (dm) veya 200 (cm) veya 2000 (mm) veya 20.000 veya 200.000.

Genco Gülan'ın yapıtı herhâlde müzeyle değil de, tam da İstanbul'un müze takıntısıyla ilgiliydi. Broodthaers'inki evet. O da tam Museum of





Serkan Özkaya, *beden sanatı: parmağına vurursan asla çığlık atma; daha şiddetli vur*, 1999

Jurassic Technology gibi bir şey; daha (hmmm) sanatsal? Geçimini sağlamak için hırsızlık yaptığını biliyor muydun? Son dedikodular burada!!! Yazıyooooor: Duchamp'ın pisuvarı boyalıymış; Marcel Broodthaers hırsızın tekiymiş!!! (Sanatta değil ama.)

Sana daha somut olarak etkilendiğim isimleri sayayım: 1. Kabakov 2. Charles Ray.

Yani burada varoluşçu bir sorunsal var kâ-nımca. Bana ait, benim duyularıma ait bir müze. Sanat yapıtı ve çoğaltılabilirliği; bu kez yapıtın kendisi değil ama ona dair algının çoğaltılabilmesi.

Bir alıntı daha? (Bu da benden):

Plastik sanat yapıtı, edebiyat yapıtından da, müzik yapıtından da ayrılır. Bunun nedeni söz konusu yapıtların resim veya heykel, sadece bir ve tek asıllarının olmasıdır. Bu aslı kopyalamak mümkün değildir. Bir resmin kopyası ile aslı hiçbir şekilde karşılaştırılmaz. Sanat yapıtının metafizik boyutu ve fiziksel varlığı üst üste çakıştığında aurayı meydana getirir. Yapıtın metafizik yapısı, sanatçının imzası ve onun hakkındaki bilgiler, tarihsel anlamdaki konumunu da içine

alan bir kavramlar bütünü oluşturur; yapıtın fiziksel varlığı ise üç boyutlu olarak karşımızda gördüğümüz etten kemikten varlığıdır. Başka sanat dallarında böyle bir varlıktan söz etmemiz oldukça güçtür. Örneğin, Molière'in elyazmalarının edebî değerinin, bugünkü ucuz kopyalarından daha fazla olduğunu söyleyemeyiz ya da Verdi'nin yüzyıl başından kalan kayıtları ile bugünkü imkânlar kullanılarak yapılmış kayıtlarının müzik açısından bir fark oluşturduğunu... Hatta müzik dinleyicisi için, eğer icrası da tercih ediliyorsa, daha yüksek teknolojiyle kaydedilmiş plaklar daha değerli olacaktır. Aynı şekilde, yazarın elyazısını çözmeye uğraşacağımıza temiz baskılı bir kitabı okuruz daha iyi. Ancak müzeye gitmek yerine, aynı heykelin fotoğrafına bakayım demek şansına sahip değiliz. İşte bu nedenden ötürü plastik sanatlar doğası gereği bir reproduksiyon sorunsalı yaşamaktadır. Dağıtımını mümkün olmayan eserler ancak eserin ya da izleyicinin dolaşması sonucunda alımlamaya izin verir ve bu da son derece kısıtlı bir alımlama olacaktır. Şehrimizdeki müzeye dahi her istediğimizde gitmemiz olanaksızken, bazı koleksiyoncuların kendilerine sakladıkları resim ve heykelleri görme şansımız da neredeyse yoktur. Ancak aslını görmediğimiz bir resmi ya da heykeli tam anlamıyla



Serkan Özkaya, *Başsağı Mona Lisa*, 1998

alımlamış da sayılmayız. İşte tüm bu nedenlerden ötürü plastik sanatlarda, yüksek sanatın kullanıldığı temel biçim ve malzemeler mevcuttur. Örneğin, heykel yapımında bronzun, resimde yağlı boyanın başlıca tercih edilme nedenleri, söz konusu malzemelerin kalıcı olmasıdır. Yıllar bronza ya da yağlı boyaya fazlaca etki etmez; olası etkiler ise giderilebilir, restore edilebilir. Bu açıdan bakıldığında plastik sanatların diğerlerine oranla çok daha “burada ve şimdi” var olduğunu söylemeliyiz. Yine aynı tür bir akıl yürütmeye plastik sanatların performatif olduğunu da iddia edebiliriz. Öyle ya, görülmediğinde hiçbir anlamı

olmayan bir performansı çağlar boyunca icra eden yapıtlardan söz ediyoruz.

Resim ve heykelin varoluş düzlemlerine son derece elverişli bir örnek de Michelangelo'nun eseridir. Michelangelo hiç kuşku yok ki, klasik heykel sanatı tarihindeki en yetkin ustalardandır. Ancak yine biliyoruz ki, günümüze dek ulaşmış, tamamlanmış hâldeki birkaç Michelangelo heykeli Davut, Musa ve bazı freskolardır. Bunların sonucunda başyapıtı Sistine Şapeli'nin tavanındaki resimlerdir. Öyküsüne biraz göz atmak gerekirse; Michelangelo kendini bir heykeltıraş olarak görüyordu ve kiliseyi heykelleriyle süslemeyi düşlüyordu, ancak ondan kilise için heykeller değil bir tavan resmi istendi. Bunun sonucunda üstat Sistine Şapeli'nin tavanını boyadı ve heykellerini belki de resim düzleminde gerçekleştirdi. Başyapıtı olan resimden yola çıkarak Michelangelo'nun gelmiş geçmiş en büyük heykeltıraşlardan biri olduğunu söyleyebiliyoruz. Tüm bunlar aslında plastik sanatların metafizik boyutunun ne kadar güçlü olduğunu ortaya koyuyor. Ancak gözümüzün önündeki resimler olmasaydı aynı şekilde bir yargıya varamazdık hiç kuşkusuz. Ve Sistine Şapeli resimlerinin fotoğraflarını ya da hikâyesini, eserin kendisiyle

bir tutamayız. Öyleyse yine söyleyebiliriz ki, plastik sanatlar nesneye en fazla gerek duyan sanat dalıdır. Gösteren, bu alanda en güçlü konumdadır. Evet, göstergenin oluşması için şüphesiz gösterene de gösterilene de ihtiyacımız var ama her zaman gösterilen, ulaşılmak istenen anlamında daha ön planda olmuştur. Plastik sanatlarda ise durum tersine dönmese dahi, gösterenin de, yani kanlı canlı sanat yapıtının da en az işaret ettiği metafizik boyut kadar önem kazandığını hiç kuşkusuz ortaya koyabiliriz.

V.K.: Nelson Goodman gibi konuştun! Sanat yapıtının bu tür bir tarih üstü bakışla açıklanmasına katılamıyorum. Charles Ray'e olan ilgini çok merak ettim, bunu biraz açar mısın? İYSM meselesiyle çok ilgili görünüyor. Devam...

S.Ö.: Charles Ray hakkında 1998'e dek sınırlı bir bilgim vardı. "İtfaiye arabası"nı beğenirdim. Diğerlerini –tümünü yalnızca dergi ve kitaplardan tanıyordum– pek önemsemiyordum. Ancak, sözünü ettiğimiz yıl Whitney Museum of American Art'ta bir retrospektifini gördüm ve hayatım değişti! O sergide birden fazla şey anladım: 1. Sanat yapıtının kopyası veya temsili, asla ve kat'a asıyla boy ölçüşemez. 2. Bir sanat



yapıtına birkaç saniyeden fazla bakmak ve onu anlamak mümkündür. 3. Retrospektif sergileme biçimi (bunu önceden de biliyordum ama) gereklidir.

Önce sergiyi gezdim. O kata çıkmadan önce bir sürü sıkıcı Amerikan resmi falan da görmüştüm müzede. Evet, sergiyi beğendim ancak bazı yapıtlara çok fazla anlam veremedim. Sonra kitapçığını okudum. Ve önlerinden hızlı bir şekilde geçtiğim, üzerlerinde son derece özenle hazırlanmış, Rönesans natürmortlarına benzeyen, saksılar ve tabakların durduğu masalara tekrar daha dikkatli bir şekilde bakmaya başladım. İlk turumda masaların altında bir dizi motorun olduğunu görmüştüm, ama bozuk demiştim kendi kendime. Veya kapalı şu anda. Baktım, baktım, baktım... Evet saksılar, tabaklar, masaların üzerindeki her şey dönüyordu! Kendi etrafında. Büyüleyici. Yani biliyoruz, Charles Ray burjuva; sanatı ise zekâsını tatmin etmeye yarayan bir dizi entelektüel oyundan meydana geliyor. O müzedeki o sergi çok elit. Ve her şey can sıkıcı. Ama hepsini kabul ediyorum, yine de o sergide hayatım değişti. Peki Charles Ray yaşamı etkiliyor mu? (Tabii sergide tek anlatılacak şey dönen muhteviyata sahip masalar değil, çok daha fazlası

vardı.) Hayır. Charles Ray'ın yapıtları kolayca dolaşıma girebiliyor mu? Hayır. Ama işte büyüleyici. Dört, beş saat orada kaldım. Filmini de izledim. Her birine yıllarını verdiği eserlerini ezberledim. Bazılarından nefret ettim –daha sonra sevmek üzere tabii– bazılarını hemen orada bağrıma bastım. Sanat izleyicisi olmanın tadına vardığım bir gündü. Tıpkı Brener'in dolarını *Flash Art*'ta gördüğüm gün gibi.

Ben onlarım!

Hah! Bak, Milan Kundera'dan: Kızla oğlan (sevgililer) otostop oyunu oynamaya başlıyorlar. Kız hoppa biri gibi otostop çekiyor, aslında sevgilisi oğlan da onu ilk kez gördüğü biri gibi arabasına alıyor. Biraz daha uzatıyorlar. Oğlan kıza ucuz biri muamelesi yapmaya devam ediyor. Ancak artık kız bunu istemiyor. Önce buna bir son vermesini istiyor, oğlan devam ediyor ve işte sonunda kız: “Ben benim! Ben benim! Ben benim!” diye ağlamaya başlıyor.

Ben oyum!

Ha, bir de “esin perisi olarak müze”. O sanki, artık başlı başına bir alan oluşturmuş müzenin



etkilerinin sanatta görülmesi; yani ilişkiyi tersine döndürüyor, sonra yine içine alıyor. (Ne?) Yani: 1. Müze, ille de New York'taki Museum of Modern Art, modern sanat yapıtlarının sergilenmesi amacını taşır. 2. Yapıtları içinde sergiler. 3. Müzelere bir örnek teşkil eder. 4. Esin verir. (İşte hep konuştuğumuz müze kavramı üzerine... bkz. Habermas) 5. Kendi (ve hemcinslerinin) esiniyle vücuda gelmiş yapıtları alır ve sergiler.

Oysa müzeyi özne olarak ele alan yapıtlar genellikle ona menfi bir bakış açısıyla yaklaşıyorlardı ya da işlevini değiştirmek açısından. Peki, bu serginin böyle bir anlamı var mıydı?

V.K.: O sergi sanatçı ile kurum arasındaki ilişkiyi ödipal bir durum olarak görüyor. Yakın zamanlarda müze ve sanatçı arasında bir barış oldu, revizyonizme başvurarak müzeler kendilerini akladılar. Bu sergi de söz konusu barışı bir nevi tarihselleştirdi. O anlamda haklısın. Şimdi, serginin küratörü Erden Kosova ve ben de tecrübeli bir yönetmen olarak müzeyi yönetiyor ve denetliyorum. Ortaklaşa çalıştığın kişileri tetikçi gibi kullanmadığına göre bunu açıklamaman gerekiyor. Kışkırtıcı ajan mısın? Ortak çalışmanın verdiği hazzın, fikir jimnastiğinin ötesinde bir açıklama...



Serkan Özkaya, *Bitmez Tükenmez Kaynak Olarak Sanatçı*, 2000

S.Ö.: Bu soruya cevap vermeyecektim aslında. Ama aradan günler geçti. Düşündüm düşündüm, şöyle bir şey buldum: Sanırım ismimi oluşturan o iki kelimedenden pek hoşlanmıyorum. Pek hoşlanmamak ne kelime, düpedüz nefret ediyorum. O iki kelimeye o kadar ısınamadım ki, ne kendimi onlarda görüyorum, ne onların beni anlattığını düşünüyorum. Kelimeleri seviyorum, ama yalnızca gerçek olma iddiasında olmadıklarında. Hikâyeler dinlemeyi seviyorum, şarkıları seviyorum, ama adımı ve soyadımı sevmiyorum. “Aptal herif,” demek geliyor içimden, “saçma sapan bir şey yapmış!” Kocaman bir enstalasyon, altında imza: Serkan Özkaya. Ne Serkan Özkaya’sı yahu? Kim oluyor bu hıyar? Nasıl benim yerimi tuttuğunu söyleyebiliyor? Ya da nasıl olur da ben Serkan Özkaya olabilirim? Ne biçim isim bu? Daha önce hiç duymamıştım. Yani benim hayatım bu iki salak sözcüğü ansiklopediye kazımaya uğraşmakla mı geçecek? Tarihin altın sayfalarına. Talihimin altındaki haytalara. Hayalarımı alan tahkire. Altımdaki talihsiz bakireye...

— Resmi Görüş, sayı: 3, 2000.



GÖNDERMELİ HAYATLARLA,
BU OKULLARLA,
BU ÜLKEDE ŞANATÇI OLMAK
KOŁAY İŞ DEĞİL

Bu metin, Erden Kosova'nın yazıya müdahale-
siyle başladı. Yazı içinde Erden'e cevap verdim.
Dolayısıyla söyleşiden ziyade bir kazma/kazıma
sürecidir. Okuma kolaylığı adına müdahaleleri
tartışmaya çevirdim.

Vasıf Kortun: Göndermeli hayatlarla, sanatın
değişen koşul, konum ve dolayımamlarının
izini sürmek, onlar üzerine düşünmek yerine
tarihsel işlere geri dönüp durmak, gönderme
yapmak ya da göndermeleri tazelemek, ilk
bakışta "güncel" bir tutum gibi görünse de,
öyle mi gerçekten? Göndermeler, işi geçmişe
kapatıp sanatın üretebileceği açılımları bastırı-
yor, konum kaydırmalarına olanak vermiyor.
Bu tutum zaman içinde güvence kazanıp onay
görmüş işlerin kazandığı statüden feyz alıyor,
meşruiyet sağlarken, geçmiş üzerinden bugüne
pay çıkarılıyor.

Erden Kosova: Burada tabii, ben nereden vuru-
labileceğinizi görüyorum; "kopma"ya iyice

yaslandığınız, avangardı canlandırmaya giriştiği-
niz söylenecektir.

V.K.: Bunları "kopma"yı ya da bir transgresyonu
düşünerek yazmadım, bugün transgresyonun
olmazsa olmaz koşulunun avangardı içerdiğini
söyleyemem.

Daha da vahimi, göndermeler çoğunlukla,
modern sanat tarihinin ikonlaşmış, baskın mo-
dellerine yapılıyor. Neden? Doya doya moderniz-
mini yaşayamamanın ezikliği mi? Varsayılmış
bir eksikliğin örtülmesi mi? Sanatçı neden başat
modelin altında bile isteye ezilip kendini çevre-
leştiriyor?

E.K.: Buradaki başatlık konusu biraz göreceli
değil mi? Hegemonik omurgalar kendi-merkezî-
liklerini saklayacak esnemelere çoktan girişme-
diler mi? İşaret ettiğiniz üzere bu esneklikten kâr
biçildiği açık; ama bunların hasadı sanki başatlık
dışında kalan "alternatifler"den de süzülebiliyor.



V.K.: “Kendi-merkezîliklerini saklayacak esnemeler”den söz ettiğinde, bir komplo teorisi hissediyorum. Orada ve uzaktaki merkezlerin paslaşmalı devinimleri içinde, olası saldırıları göğüslemek üzere bazı ön önlemler almaları gibi. 68 sonrasının teorik oluşumu, eskiden merkez dediğimiz yerlerin, merkez dışı olan profesyonellerin sızmalarıyla yapı değişikliklerine uğramaları ve kentli medeni izleyici demografyasının değişimi, bu değişimi kurumların göz önünde bulundurmaları, sanatın bir “yurttaşlaştırma” aracı olabilmesi, vs. “Kendi-merkezîliklerini saklayacak esnemeler”in müellifi kim? Örneğin *Kapital* değil. Meselenin de salt bir esneme değil, köktenci bir kayma içinde olduğunu varsayabiliriz. Son on yıl içinde gittikçe artan bir hızda yaşadığımız niceliksel dâhil etmecilik, özdenetimlerini yitirecek şekilde niteliksel bir değişime dönüştü. Bu arada, dâhil edenin de epistemolojisi değişiyor.

1980’lerdeki “müellifin ölümü”yle billurlaşan beyaz-erkek-Avro-Amerikan sanat düzenine tepki veren stratejilerin, temellük etmelerin, yapıbozuma uğratmaların bugün yinelenmesinde yeni bir bilgi var mı? Sanat tarihi bildiğimiz anlamda bitmişken bu tarihin eski yayılım noktası olan

Avro-Amerikan modeli değişmekteyken, her şey baş aşağı olurken, tekçizgisel modernist sanat tarihi neden göndermelerle diri tutuluyor? Kendi kendini bitirmiş bir modernizmin sözde tekçizgisel tarihine geri dönmenin nedeni ne? O tarihin içine küçük tarihleri şırınga etmeye çalışmak, o tarihin direncine katkı sağlamaktan başka neye yarar?

E.K.: Sizin –ya da bizim– suçlandığınız şey, yine liyorum, kopma vaazları(n/m)ız. Neden sizi yetiştirenleri geçmişe itiyorsunuz deniyor. Aslında yapısalıcılıktan kalma bir önerme bu ama nedense postyapısalcılık içinden konuşanlar tarafından seslendiriliyor. Neoliberalizmin atomize edici dinamiklerinin sonucunda kopuşmalar suni biçimde ürüyor deniyor. Şimdiye kadar denmeyen ama denecek olan şey de şu kapitalizmin bellek yitimi üzerine dayanan yeniden üretimine katkıda bulunduğu(n/m)uzdur. Burada birbiriyle çelişmesi gerekmeyen iki karşı argüman getirilebilir: Birincisi kopmayı sahiplenmek; öndekiler hakikaten kopmayı hak ediyorlardır denir, ki eğitimden, akademiden bahsederken böyle bir genel imanınız var. Radikallik mecburi bir küstahlığı içinde taşır, sizin en dikkat çekici yanınız bu zaten. Diğer yandan, ikinci bir karşı argüman



olarak şu söylenebilir: Bilgi ya da üretimin kendi üzerine katlanmasına, dolayımına karşı çıkılmıyor ki, hatta bunu sağlayacak ciddi girişimler de var (sözel tarih arşivi, İstanbul Yeni Sanat Müzesi,* sanatçıların –öncelikle Serkan Özkaya’nın– işleri). Yani bir iletişimsizlikten bahsediliyorsa (ki bu eleştiri sadece disiplinler arasındaki iletişim eksikliğine işaret ediyor olsaydı yeterliydi ama sanatçılar arasında da olduğu söylenince tavsıyor) o zaman denir ki, kopmayla suçladığınız sanatçılar, insanlar aslında iletişimi çok da iyi beceriyorlar. Bu sadece yerel (kentsel/İstanbul ya da ulusal/T.C.) ölçekte gerçekleşmiyor, coğrafya üzerinde yatay geçişle yayılan bir iletişim haydi haydi beceriliyor. (Bundan şüpheliyim ya, yine de taktiksel olarak bu söylenebilir.) Neden kopma eleştirisi getirilirken yerel bir ölçekten bahsediliyor ki? Aslında İYSM’nin ilk sergisinde retrogardist lafına başvurmam bu zandan kaçınma manevrasıydı. Üstelik hem geçmişle olan ilişki kuruluyor (düşünsel-etik) hem de tahrip ediliyordu (maddi). Zaten Alexander Brener kopmayı gerçekleştirmiş olduğunu iddia etseydi, neden yeniden kendini ifade içine yeniden yerleştirmiş olsundu? *Détournement* tekniğine takmam da bundan. Verili olanı alıp onu radikalleştirme. Ama bu geçmişe gönderme yapmak anlamına

gelmiyor tabii, açıklamama gerek yok. Burada işin esprisi Lefèbvre’den alınan gündelik yaşam vurgusu. Siyasalın gündelik olana, biraz *hype’a* kaydırılması onun için bana çekici geliyor, o yüzden Halil Altındere’yi buna uyarlayacak bir şeyler yazdım (tabii Bülent Erkmen söyleşisinin çok etkisinde kaldığımı söylemeliyim, onun Avrupalı post/neo/pseudo-Marksizmi karşısında daha güçlü durabilecek bir radikallik, kirli ama yakışıklı bir ekşilik), o yüzden Serkan Özkaya ilgimi çekiyor.

Yani “şimdi”nin diğer zaman kipleri üzerindeki tahakkümünü eleştiren ve bellek yitimine karşı direnilmesi gerektiğini söyleyenler var bir yanda, yeni-Adorno’cular falan. Diğer yanda, kopma alerjisi içindeki Deleuze’nün muhafazakâr yorumları. Burada kendi adıma, daha aciliyetçi,

* İstanbul Yeni Sanat Müzesi (İYSM), İstanbul Güncel Sanat Projesi’nin mutfağına yerleştirilmiş, sanatçı Serkan Özkaya’nın girişimiyle tasarlanan bir müzeydi. Özkaya müzeyi üçgen bir kutu biçimde oluşturmuştu. 2000-2001 yıllarında açık kalan İYSM’de Özkaya’nın *Vandal ve Yapıtı* ile Erden Kosova’nın *Aniden Türkler II* sergilerinin ardından Tunç Ali Çam’ın *Fuck a Work of Art* sergisi yapıldı. Müzenin grafik tasarımını Esen Karol gerçekleştirmişti.



hırçın ve hegemonya savaşı üzerine kurulan (çok-siperli kuşkusuz) bir direngenlik daha anlamlı geliyor. Hem kapitalizmin şizoizminden daha da şizoidleşilmesini savunan Deleuze/Guattari değil miydi?

V.K.: Bu minvalden girdiğinde haklısın. Banal ve bayağı olan üzerinde gereksiz bir tartışma açıyor olabilirim, evet, edinilmiş (tecimsel) sanat-tarihsel belleğin, sanatın verili statüsünün dışında bir alan oluşumu.

Bugün yeni tarihler yazılıyor. Tek modernizm yok, öteki modernizmler de var. Öteki modernizmler de birbirine koşut değiller. Örneğin çevre modernizmleri, kimi zaman çevre modernlerinin, kimi zaman da merkezlerin dayatması. Geleneksel olanla modern olanın eş zamanda birbirlerine dirençleri içinde ortaya çıkan, eskiden salt yüzeyine bakıp türevsel diye adlandırdığımız işler sanat tarihinden intikamını alıyor, tarihin kendisini kuşkuya sokuyor. Bu arada, günümüzde, başat olana göndermeli işlere baktığımızda, strateji değil gönderilenin yüzeyi ortaya çıkıyor. Tecimselleştirme ve güvence söz konusu. Evet, farklı kültürlerden gelen sanatçılar farklı zamanlarda yaşıyorlar...

E.K.: Burada o zamanların karşılaştırılmazlığından bahsedilebilir.

V.K.: Ancak göndermeye yaslanan kültürler, kendi kendilerine yarattıkları senkronlama sorunuyla güncel kültürün zamanında var olmadıkları için tarihsel zamanın kurbanı oluyorlar.

E.K.: Kendilerinin yeniden ürettikleri bir geç kalmışlık (*belatedness*, Homi Bhabha), çünkü bu geç kalmışlığın iktisadî içinde konformizm çok rahat yaşıyor. Ama sanatçılar bu başat modele neden boyun eğiyor diye sorarken içinde bulundukları kültür niye boyun eğiyor diye sormak gerekli mi? Kölenin kazancı ne? Neyin rahatlığı karşısında efendi tarafından aşağılanmayı kabul ediyor? İktisadî konfor mu? Bilmiyorum.

V.K.: Gönderme arazı eğitimle de ilgili. Türkiye'deki sanat okulları durağan zamanda var oluyorlar.

E.K.: Aslında durağanlıktan ziyade yüzergezer –ve 1960'lara hapis– bir modern zaman soyutlaması içinde ya da bunu zamansal olarak yine yüzergezer bir yerellikle devşirmeye çabalayarak ama beceremeyerek.



V.K.: Daha önce sözünü ettiğim sanat tarihinden seçme, sıradanlaştırılmış yarım bilgilerin öğrencilere nakşedildiğini, Avro-Amerikan yüksek modernizminin (Amerika'ya bile gelindiğinden şüpheliyim), mihenk noktası olarak saptanıp yaşanan zamanlara set çekildiğini, anlaşılması güç sansürlerle, var olan düzeni olumlamak üzerine sadece belli bilgilerin süzdürüldüğünü, üslupların aktarıldığını görüyoruz. Düşüncenin ve değişik bilgi tarzlarının değil, malzeme temelli bir sanat anlayışının desteklendiği okullar, neyi neden yaptığını anlamlandırmayı çözemeyen, yıllarını içi boşaltılmış bir faaliyete heba etmiş öğrenci ve hocalarla dolu. El hüneri ile sanat üretmeyi birbirinden ayırt edemeyen, kendini malzemesiyle adlandıran sanatçılar var; ressam, heykeltıraş, enstalasyon, video sanatçısı, vs. Kuşaktan kuşağa, kapalı bir ensest devresi içinde süregiden bir eğitim sistemi söz konusu; yani, öğrencisini bünyesinde tutarak eğitmene dönüş-türen sanat okullarında ciddi bir deformasyon var. Aktarılmış anlatıların bilgi yerine sunulduğu, gittikçe çözülen bir yapı; kendini hızla taşralaştıran, ısrarla yanı başındakini ve dünyada olanları izlememe ve hor görme istenci; sanatı kendine koyduğu sınırlardan menkul bir faaliyet olarak algılama durumu...

Bu, Türkiye'nin gerçekliği. Örneğin sadece Türkçe gazeteleri okursanız, sanırsınız ki dünya Türkiye ile sınırlıdır.

E.K.: “Narsisistik travma”, özgünlük yanılsamasıyla parsel toplama çabası.

V.K.: Köşe yazıları bilginin önüne geçer, bilgi ise denetlenmiştir. İstanbul'da sabahları radyoda Açık Gazete'yi dinleyemiyor, internetten yabancı basını izlemiyor olsam, ayda 10-15 milyon lira harcayarak aldığım yabancı gazeteler olmasa bu ülkede ne yapardım? Sanatçının evreni, yaşadığı ülkenin sınırlarına bağlı değildir, kimsenin olmamalı. Brezilyalı sanatçı Cildo Meireles'in bir sergi kataloğunda dediği gibi, “Ben burada Brezilya'yı temsilen bulunmuyorum, hiçbir şeyi temsilen bulunmuyorum”.

Kuşkusuz, Türkiye sanatçısının bağ(ım)lı olduğu özgül koşullar var. Bu gerçeklik kendini her gün yeniden kuruyor ve bedene sızmış durumda. Seçimlerde oyların büyük çoğunluğunun sağın çeşitli versiyonlarında bütünleştiği, bedeni zapturapt altına almaya tutkun, mazbut ve tutucu, “çıkıntı” olan her türlü faaliyeti törpülemeye hazır ve nazır bir yerde yaşıyoruz:



Her şeyin “ölçüsünde” olması gerektiği, ağzınızı açtığınızda “iç” ile “dış” olanın katı bir biçimde birbirinden ayrıştırıldığı, “iç”erinin ise her zaman savunulması gereken bir yumuşak karın oluşturduğu bir yerde. Bu durumda sanatçı olmak kolay değil. Ailenize, çocuğunuza, akranlarınıza, akrabalarınıza, polise, askere, yasaya, örf ve âdetlere içselleşmiş bir uysallıkla onay vererek sanatçı olabilir, bu özgürlük alanını kullanabilir misiniz? Ya da, “sanatçı” diye onay görmek, dışlanmak, bohemleştirilmek, sansasyonel malzeme, eğlence konusu olmak hoşunuza gider mi? Türkiye’nin medyatik süperstarları kadın giysilerine bürünen erkekler, dönmeler, ışıldayan uç karakterler, azınlıklar olabilir ama onları yıldız yapmak onları dışlamanın bir yoludur. Asıllarına katlanamayız, riyakâruz. Böylesi bir ortamda, sanatçı olmak (görsel sanat üreticisi demek istiyorum) tekin bir iş değildir aslında.

Sanatçı olmak... Her sanatçı kendi tutuculuğu içinde, tutucu bir toplumu kendine yaratıcı bir araç olarak tarif edemez elbette. Ya sanatçı, her şeyini kaybetmeyi göz önüne alan, bizler yerine doğruyu söylemenin zahmetine katlanan kişiye? Kendi yolundan gittiği için, anlamlarıyla sokaktaki anlamların birbirine kavuşmadığı bir

işi yapıyorsa, yaptığıнын hâlihazırda bir izleyicisi yoksa, kurduğu anlamların ön verilerine sahip bir cemaat yoksa?

Sanat yapmakla sanattan para kazanmanın birbiriyle ilgisi olmadığı yeni ortamda, sanatın bir “meslek” olması gerekmediği –meslek bir beceri olduğu kadar parasal getirisi olan bir beceridir– bir zamandayız.

E.K.: İlginç bir manevra ama konumsallaşmış bilgi süzgecinden geçirdiniz mi? Mesleğiniz?

V.K.: *Genç Sanat 3’ü* hazırlarken bunları düşünüyordum. Serginin %51’inin Ankara temelli olması gerekiyordu. Bir anlamda sinekten yağ çıkarılacaktı. Bundan dolayı bir tema seçip “konulu sergi” yapmaktan vazgeçtim, bilinen isimlere dönmedim. Gençlere, en hayırlı işin klasik sanat dışında bir eğitim alırken sanatla iştigal etmeye devam etmeleri olduğunu, bu “işin” önemli olduğunu, ama çoklukla atölye tutmaya ihtiyaçlarının olmayacağını, hızla değişen dünyanın yeni teknolojileri, o dillerin ateşlediği yeni düşünce biçimlerini, yeni dünyayla birlikte olma biçimlerini kendilerine tarif etmelerini ve bunun gibi bir dizi öneri iletmeye çalıştım.



Her ülkenin kendine özgü bir sanat ortamı olabilir ve bu ortam sanatla ilgili olduğu kadar, başka koşullarla da ilgilidir, şehirlere geldiğimizde kendine özgülük daha da detaylandırılabilir; örneğin Ankara ve İstanbul’un farkları gibi. Ancak, bir yerin kendine özgülüğünün fetişleştirilmesi acınası bir durum ve bireyselliğin katli; Türkiye’deki izolasyoncu paranoya gibi. Oysa, buranın başka yerlerden çok ayrı olduğunu savlamak, görüş ve özgürlük kısıtlayıcı. Ayrıca toplu duruş, pazarlama ve iktidar oyunu. En önemlisi, bireyselleşmenin oluşmadığı bir durumun olumlanması.

E.K.: Bu “bireysel” kavramı beni hep rahatsız etmiştir, demeden edemedim, *escusa!*

V.K.: Atomizasyon, sorumsuzluk, edilgen bir özne demedim, bireysel dedim.

Bunu yazıyorum, çünkü sanatçının bir mecra, konuşacağı birilerine ihtiyacı olduğu gibi, benim de sergiler için sanatçıya ihtiyacım var. Küratörlük bağımlı bir faaliyet; bir meseleyi “temsil” ediyor diye, işlerine inanmadığınız bir sanatçıyı sergiye alamazsınız.

İstanbul’da yapılan üretim ile Ankara ya da başka kentlerde yapılan üretim çok farklı. Koşulları sıralandığında ortaya çıkan tablo serginin ortasından fay hattı gibi geçmekte. Çok saygı duyduğum bir müze yönetmeni, sanat ortamındaki farklılaşmalar, parçalanmalar, koşul farklılıkları ve süregelen haksızlıklar üzerine, “Mesele şeyleri nasıl parçaladığımız değil, nasıl ve ne şekilde bir araya getireceğimize” demişti. Bu yalın saptamaya göre sergiyi kurmayı düşünüyorum.

E.K.: E-eee... Tefrikanın en heyecanlı yerine gelmiştik. Şimdi Lyotard’cı anlamdışı alana mı geçtik?

— *Ankara’da Genç Sanat 3 Kataloğu* (2000)



HAKİKATİ YANLIŞ YORUMLAMA HAKKI

Peruk Takan Kadınlar dört bağımsız birimden oluşan bir video enstalasyonudur. 45 ile 60 dakika arasında değişen sürelerle sahip bu birimler dört ayrı projeksiyondan duvara yansıtılarak yana getirilmiş. Kutluğ Ataman, Türkiyeli dört kadınla görüşüp, bu görüşmeleri videoya kaydetmiş. Yapıtta kadınlar nerede, ne zaman, neden, nasıl peruk taktıklarını ayrı ayrı anlatıyorlar. Ataman görünüm değiştirmeyi, seçilmiş bir kimliğin yaratımını ya da verili durumdaki bir diğer kimliği maskeleyi konu alan, bildik bir mecaz olarak işlemiş peruk takma olgusunu. Ama her dört örnek de, kimlik üretiminin genelleştirilmiş ve tarihsel anlamda sabitlenmiş biçimlerinin ötesine taşıyor; izleyiciyi, toplumsal cinsiyet ve devletin uyguladığı acımasız baskı üzerine yeniden düşünmeye çağırıyor.

I.

12 Mart'ın ertesinde Hostes Leyla namıyla basında popülerleştirilen Melek Ulagay. Dönemin cuntası kurgusal bir karakter yaratmış ve Türk Hava

Yolları'nda görevli bir hostesin, “anaların içinden çıkabilecek en korkunç figür olan”, ayırım yapmayan bir teröriste dönüştüğü yolunda bir hikâye uydurmuş. Dönemin devrimci örgütlerinden



Kutluğ Ataman'ın *Peruk Takan Kadınlar* (1999) videosunda Melek Ulagay

birine sempati duyan bu genç kadın artık devletin günah keçisi olmuştur. Üzerine yapıştırılan bu rol nedeniyle genç kadına kaçmaktan başka bir seçenek kalmamıştır. Kılık değiştirmek amacıyla uzun ve sarı renkte bir peruk takar. Ne var ki koyu saçlı kadınların hâkim olduğu ve sarışınların namusundan şüphe edilen bir kentte peruk onun daha da göze çarpmasına yol açar. Hostes Leyla önce bir peruk dükkânında görüntülenir, daha sonra da kendi yatak odasındaki aynanın karşı-



Kutluğ Ataman'ın *Peruk Takan Kadınlar* (1999) videosunda Nevval Sevindi

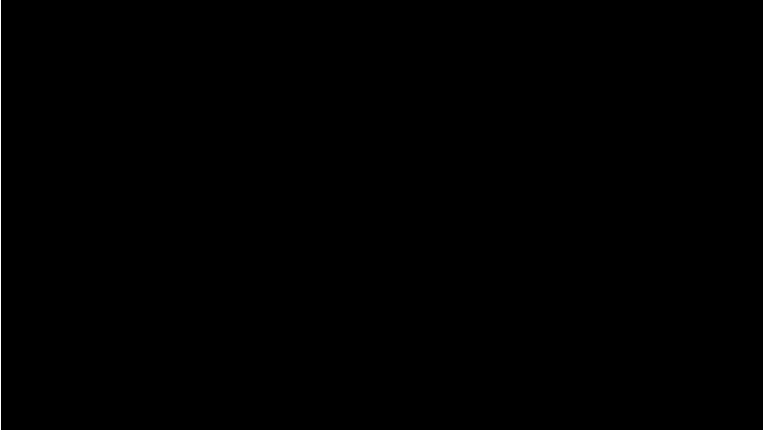
sında. Yüzü ise çerçevenin çizdiği görüntünün dışında kalır.

II.

Tanınmış gazeteci Nevval Sevindi görüntülenmiştir. Sevindi, göğüs kanseri teşhisinin ardından yapılan kemoterapi sonucunda geçici saç kaybına uğramıştır. Durumuyla çelişen bir biçimde Pol-yannacılık oynamaktadır. Kendisini, kemoterapi sırasında, cart pembenin hâkim olduğu bir ortamda saç kaybı üzerine konuşurken görüyoruz. Ataman, Sevindi'yi, Hostes Leyla'nın tersine sürekli cepheden görüntüye almış. Çekimin sonraki bölümünde yine parlak renklerin hâkim olduğu kuaför salonuna geçiliyor ve mahrem yakınlıklara dair göstergeler, kadınlık ve saç kaybı üzerine düşünceler dile getiriliyor.

III.

Başına gelebileceklerden endişelendiği için kimliğinin ortaya çıkmasını istemeyen bir kişi. Bu yüzden çerçeve tümüyle karartılmış. İzleyici sadece kadının anlattığı hikâyeyi dinleyebiliyor. Konuşan, başörtüsü taktığı için öğrencisi olduğu üniversiteye girmesine izin verilmeyen dindar bir kız. Dini inancı ile öğrenimi arasında bir seçim yapmaya zorlanmış. Bu sorunu aşmanın yolunu



Videoda üçüncü ekran, kişi kimliğini saklamayı tercih ettiği için karartıldı ve sadece hikâye anlatıldı.

peruk takmakta bulmuş. Bu sayede, hem üniversite yönetiminin istediği gibi laik bir görünüme sahip olabilmekte, hem de inancının gerektirdiği üzere başını örtebilmektedir.

IV.

Fuhuş sektöründe çalışmış olan ve siyasal eylemciliğini sürdüren transseksüel Demet Demir. Demet'in saçları azalmaktadır. O, toplumun, kadınları sürekli güzel görünmeye zorlayan baskısından şikâyetçi olan bir feministtir. Buna rağmen peruğu polis baskısına karşı bir silah olarak kullanır. Fuhuş sektöründe ayakta kalabilmek için peruğa ihtiyacı vardır, çünkü gözaltına alın-

dığında polis aşağılama amacıyla saçlarını kazı-maktadır. Serbest bırakıldığında peruğa sığınmak zorundadır.

Kutluğ Ataman işlerinde gerçeklik efektlerine, dekor, sahne eşyası, özel ışıklandırmalar ya da mizansene yer vermiyor. Sahneler hazırlık gerektirmeyen, mevcut mekânlarda çekiliyor ve çekilen malzeme kurgulama işlemine tabi tutulmuyor. Bu yüzden kolaylıkla, onun video çalışmalarının belgesel olduğu düşünülebilir, ama ortada ne börtü böcek araştırmaları, ne de işi konuşmak



Kutluğ Ataman'ın *Peruk Takan Kadınlar* (1999) videosunda Demet Demir

olan tiplerle, yani “konuşan kafalar”la yapılmış söyleşi klişeleri vardır. Filmde karşımıza çıkan baş figür gerçek yaşamda bir aktris (*Semiha B. Unplugged*), kemoterapi gören bir hasta ya da bir gazeteci, yani “gerçekler hakkında haber veren biri” olabilir belki, ama *Peruk Takan Kadınlar*’daki karakterler ne üretilmişlerdir, ne de büyük hakikatlerin sunumuna girerler. Dile getirdikleri kişisel mitolojilerin tam olarak hayali ya da tepeden tırnağa sahici olduğu söylenemez. Yaşamdan alınıp büyük ölçeğe yansıtılarak ortaya serildikleri için, bu mitolojiler izleyiciyle görsel olmaktan öte bir ilişkiye geçer.

Kameranın bakışı ve çekimlerin gerçekleştirildiği zaman, mekân ve durumlar planlanmıştır, ama sahneler için özel olarak hazırlanmış değildir. Çekim sırasında Ataman’ın sorduğu sorular kurgu masasında filminden çıkarılmıştır. Figürlerin sorulara yanıt veriyor gibi konuşmaları, manipülasyona ve görsel ve bağlamsal bir disipline başvurulduğunu hissettirir. “Hakikat” denen şeyin sunumuna “daha fazla yaklaşabilmek” için başka ne yapılabilirdi?

Peruk Takan Kadınlar’da peruk çeşitli işlevler üstleniyor: Örneğin Hostes Leyla ve üni-

versitede okuyan dindar kız için görünüşlerini değiştirmekte kullandıkları bir araçtır. Bastırılan, soruşturulan ya da reddedilen kimlikleri saklayan bir eşyadır. Aynı zamanda “gerçek” ve önemli bir şeyin, eksikliği toplumsal düzlemde kusur gibi algılanan saçın yokluğunu telafi etmek için de başvurulmaktadır peruğa. Öte yandan, saçın iadesini istemeye ve onu sahiplenmeye yönelik bu girişimler toplumsal cinsiyetin seçimi ve üretimine işaret eder. Bunun karşısında, travestilerde aşağılayıcı bir kayba yol açan, polisin yıldırmaya yönelik saç kesme uygulamaları ya da kamusal mekânlarda (üniversitede) türban ve başörtüsü takılmasının yasaklanması gibi örnekler de toplumsal cinsiyetin kurumsallaştırılması ve bireyin bedeni üzerinde gerçekleştirilen toplum mühendisliği gibi şiddet biçimlerini açığa vurmaktadır. Sonuçta, bütün projeksiyonlar yan yana dizildiğinde, seyrettiğimiz yürek burkan kişisel öyküler bir coğrafyanın ideolojik ve tarihsel manzarasını ortaya çıkarıyor.

Ekip ya da ışık sistemi desteği olmadan elde tutulan kamera, izleyicinin bakışının doğallaşmasını sağlıyor. Büyüleyici bir hikâye karşısında çakılı kalan, kimi zaman etrafı tarayan, sürüklenen ve imgeyle flört eden bir seyircinin bakışymış



gibi hareket ediyor kamera. Tanınmama isteğine saygı gösterip dindar kızın görünüşü yerine siyah bir ekranın kullanıldığı projeksiyonda olduğu gibi, elle tutulan kameranın sunduğu doğallaştırılmış tavır, anlatılan öykülerden yola çıkarak her figür için özgül bir görselliğin peşine düşüyor. Yapıt tartışmasız biçimde manipülasyon içeriyor, çünkü yaratımsal bir sürecin gerçekleştirilmesi ya da deneyimlenmesinin beklendiği bir alana, sanat sergisi bağlamına dokümanter niteliğinde bir görsellik kullanarak giriyor. Bu videolar, kendilerine hakikati yanlış yorumlama hakkı da tanıyan bir ortamda, bir sunum biçiminde var oluyorlar.

— *Peruk Takan Kadınlar*, İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2001.





Kutluğ Ataman, *Peruk Takan Kadınlar*, 1999 (Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia, 2005)



YERLEŞMELER

Türkiye’deki güncel sanatın ana damarlarından biri, ev içi (mahrem) ve sokak (dışarı) arasındaki gerilimden beslenir. Art arda gelen travmaları aynı anda yaşayan bu coğrafyada, “özel” ve “kamusal” olanın, Batı Avrupa’da yapılandırıldığı gibi ikililik üzerinden tarif edilmesi olası değildir. İkililiğin tarifi için kullanılan terimlerin karşıt, karşılıklı ve uygulanabilir olması gerekir. Oysa bu coğrafyada “kamusal”, *public* sözcüğünün Türkçesi değildir. *Private*’a karşılık olarak ise “özel” yerine “ev içi/mahrem” gibi terimlerin uyarlanması da farklı bir olgudan söz edildiğini imler. Tariflerimizi eksikliklere (örneğin Doğu’nun, Batı’nın eksiği gibi tanımlanması) ve önceden verilmiş referans noktalarına (özel-kamusal) göre yapmak yerine, farklı durumları ifade eden yeni terimleri kıskırtmak gerekir.

Yerleşmek, coğrafyanın, kentleşmenin ve farklı tarihlerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak ne tarz bir üretimi zorladığıyla ilgilenmiyor. Burada önemli olan, farklılık gösteren üretim

tarzlarının bize yaşam hakkında ne tür ipuçları verebileceğidir.

Özel mekânın, kamusal olanın yararına arındırılması (Avrupa sosyal demokrasisi ve refah toplumu), kamusal mekânların gün geçtikçe özel mülkiyetin denetimine devredilmesi ve küresel kentlerde baş gösteren deneyim ekonomileri üzerine söylenecek çok şey var. Ama başka sorsalları da söz konusu: Sokak ve ev içi, kırsal kesimin ani ve uzak erimli kentleşmesi, geleneksel kültürlerin kentsel üsluplara olan direnci ve verili kentsel düzeni bükmesi, Müslüman ya da tutucu-egemen kentsel düzenin kendine özgü oluşumu gibi... Bu ve bunun gibi olgular, nesneler trafiğinin dokusunun ve bedeninin sosyal alandaki düzenlenme ve denetlenme biçimlerinin de belirleyicileridir.

Yerleşmek, Türkiye’den ve Türkiye bağlamında çalışmış olan sanatçılardan bir dizi yapıt ve öneri sunuyor. Serginin damarları, evin ve



sokağın maddi düzenlenişindeki değişim, iç ve dış göçler, kanun dışından ziyade, kanun karşısı kapitalizmin, dolayısıyla öteki küreselleşmenin coğrafyası, kendiliğinden düzen, verilili düzene uyum sağlama ve geleneklerin sürdürülmesindeki sorunsallar, görselliğın inşası ve son olarak da kamusal mekânın sahiplenilme biçimleridir.

Türkiye’deki birçok sanatçının nezaketi, mazbutluğu ve yaşam koşullarını olduğu gibi kabul etmesi beni hep şaşırtan bir durum olmuştur. “Kul olma” durumunu andıran bu davranış biçimi oldukça yaygındır ve entelektüel alana da yayılmış durumdadır. İnsanları depolitize eden ve vurdumduymaz hâle getiren 12 Eylül’ün buna neden olduğu söylenebilir. Ancak bu, 1980’lerin sonlarına doğru ortaya çıkan ve daha önceden görülmediği kadar beden sunumuna ve teşhirine temayüllü, zamanın *Tan* gazetesi gibi edepsiz bir yayınla örtüşen yeni sosyal sınıf olgusunu açıklamakta yetersiz kalır. Bu türden yayınlar, yeni bir kültürü üretirken aynı zamanda onu yansıtıyordu. Alçakgönüllülük ve utanç duygusu uçup gitmişti. Doğrudan siyasi katılım ortadan kalkmış ve narsisizm çağıyla kesişen bir çeşit bireysel siyasete geçilmişti.

Bu iki üç cümle, askerî diktatörlükten Anavatan yıllarına geçişin özeti gibidir. Bu nedenle, yaşam koşullarını olduğu gibi kabullenmeyi darbenin bir sonucu olarak değerlendirmek eksik kalacaktır; bu durum çok daha derin ve güçlü bir olguya bağlı olabilir. Dolayısıyla, “Hep böyle miydi?” sorusu meşru, ancak yanıtını bilmediğim bir sorudur. Kentli bir sanatçı için kadercilik beklenmedik bir durum; ancak aynı zamanda bu coğrafyayı imleyen olgulardan biri. Buradaki birçok sanatçı “avangart olmayan”ın bir örneğidir. Sistemden çarpışarak çıkmanın olasılığı bile düşün(e)miyor, aleni suçlara ve yol haritalarına rağbet edilmiyor.

Özgün olduğu varsayılan bir coğrafya üzerinden, eksik olduğu varsayılan bir başka coğrafyayı tarif etmeye çalışmıyorum. İkisi arasında belli işleyimsel ortaklıklar olup olmadığını anlamaya çalışıyorum. Burada sanatın sunulduğu, paylaşıldığı ve hatta değiş tokuş edildiği yeri tartışmaya başlıyoruz. Bu sunuşun gerçekleştirildiği yer ise şüphesiz kamusal bir alan olmalı. Her organize toplumda, kamusal olarak tanımlanabilen alanlar vardır. Düzenli olmasa da, eğer böylesi bir alanın varlığından şüphe duyuyorsak, güncel sanatın olanaklılığından da söz edemeyiz.



Dikkatimizi iletişim noktalarına, yani kamusal alana yönlendirmek yerine, işlerin düşlendiği ve tasarlandığı yere, ev içine bakalım. Yapıtların sadece kendisine değil, ne tür koşullarda ve ne tür aciliyetlerde ortaya çıktığına da dikkat etmek zorundayız. Sanatçının yaşam biçimi ile işi arasında oluşan alan ve bu alanın ilettiği farklılık ilgimi çekiyor. Geçici bir süre için, algılama gereçlerimizi değiştirmeye çalışıyorum.

Uzaktan bakıldığında, sergideki kimi sanatçıların, aralarındaki farklara karşın muhafazakâr terbiyeye meyilli olduğu açık: Örneğin, Bülent Şangar ve Aydan Murtezaoğlu kendini yenileyen, kabullenilmiş normları sürdürüyorlar, riske atılmıyorlar. Ne kendi kararlarıyla sürgüne çıkmış, ne serserice yurt dışına gitmiş, ne de orada sefil hâlde kalmışlar. Şangar kesinlikle Türkçe dışında bir dil öğrenmeye niyetli değil. Murtezaoğlu ise kendini tanıtmada konusunda oldukça çekingen. İşlerine baktığımızda; Şangar, ailesini neredeyse tüm fotoğraflarında, acilen ulaşabileceği ve yakınında duran hazır bir malzeme olarak kullanıyor. Bu, Osman Hamdi'nin kendi imgesini ve ailesinin bireylerini çeşitli kılıklarda kullanmış olduğu yapıtları hatırlatabilir. Osman Hamdi ve Şangar arasındaki ayrım,



Aydan Murtezaoğlu, İsimless, 2000

Şangar'ın "tablolar"ındaki sahnelerin gerçek olma olasılığı taşıması; ailenin bir tür faciaya kurban gitmesi, oğulun delirip ailesini katletmesi, soba zehirlenmesi, silahı belinde dua eden mafya babası, dayağı kabullenmiş genç kız. Osman Hamdi'nin kodlarını değiştirdiği görüntü ise olağandışı bir duruma işaret eder. Tefekküre dalmış Müslüman bir din adamının, Rodin'in düşünen adamına nazire olarak, bedenini gayet Avrupalı bir biçimde düzenlemesi ya da genç bir kadının baştan çıkarıcı bir poz içinde, neredeyse rahlenin üzerinde yükselmesi! Şangar'ın temsilleri ise sınıflarını ve ortamlarını aşmaya çalışmazlar.



Aydan Murtezaoğlu, İsimsiz, 2001 (4 fotoğraf)



Şangar için dışarıdan kolayca etkilenen bir yer olan ev, toplumun tuhaf bir mikrokozmosudur. Referansları ise 1980 ve 90'ların Türkiye'sinde yaygın olan pespaye gazeteciliğin bu iç dünyaya yansımalarından çıkar.

Tina Carlsson'ın Ankara'da belli bir süre kızıyla beraber, kayınvalidesinin evinde geçirdiği süreçten çıkan fotoğrafları ise yukarıdakine tamamen zıt bir olgudur. Bir Türklerle evli olan Carlsson'ın, kendisinin ve küçük kızının çektiği fotoğraflardan oluşturduğu konstelasyon, tuhaf açılardan çekilen, belgesel temasından tamamen arındırılmış, garip ama ince detaylar içerirken, güçlü bir kapanmışlık duygusu uyandırmaktadır. Görüntülenen sahneler kadınların zamanlarının büyük bir kısmını geçirdiği alanlardan oluşuyor. Günlük işler bunaltıcı, tüm ev bir üretim alanına dönüşüyor, sebzeler yemek odasında soyuluyor; burası aynı zamanda bir ipte kurumaya bırakılmış çamaşırların bulunduğu ve sonra kaldırılacakları yer. Akşam olunca her şey kusursuz bir biçimde işleyecek. Televizyonun üzerindeki, tozlanmayı engelleyen ince dantel örtüye de alışkınız. Bu aracı koruma içgüdüsünden kaynaklanıyor olsa da, asıl işlevi, dışarıdan gelen ve televizyondan eve yayılan mev-



Tina Carlsson, *Menekşe Apt.* 29/13, 2000

zuları evcilleştirmek ve kontrol altına almaktır. Televizyon, vericiden ziyade bir özne, pencereler de öyle; yerlerinde duruyorlar ama tüller ve perdelerden dolayı dışarıyı zorlukla görünüyor. İşte burada, iki farklı algılama biçiminin güzelliği söz konusu. Sadece anne ve kızın imgelemi arasındaki farklılık değil; bir yandan isimsiz ve bildiğimiz bir ortamdaki ev halkının Danimarkalı sanatçının kuzey aydınlığı içinde salındırılması, öte yandan Şangar'ın kendi dünyasına ironik, içeriden bakışı. Murtezaoğlu'nun *Top/Less*'i yukarıda eğildiğimiz



Aydan Murtezaoğlu, *Top/Less* (detay), 1999

konuya bir falso daha eklemekte. İş, zoraki gülümsemeleriyle donmuş kalmış aile portreleri üzerine temellendirilmiş. Fotoğraf evde, belki de oturma odasını yemek odasından ayıran bölümde çekilmiş, orta sınıfın bir zaman adlandırdığı gibi, salon ve salomanje arasında! Kırmızı bir kazak giymiş küçük kız haricinde –sanatçının ta kendisi– hiçbir renk göze çarpmıyor; aydın-

latılmış bir bölüm yok; figürler kahverengi ve grinin türlü tonları içerisinde kayboluyor. Küçük kız anlık bir canlılık belirtisi gibi, ama o da büyüdükçe diğerlerine benzeyecek. Beyazlar içindeki yaşlı kadın resme demirlemiş, ailenin kader dönüşümünü tamamlıyor. Kırmızıya yakın iki yarım top, kızın göğüslerinin irileşeceği yere ilştirilmiş, arzularını dile getirip cinselliğine sahip çıkacak, olağanüstü sıkıcı bir resmi erotikleştiren ve kısa devre yaratan bir imge. Küçük kız sanatçının 25 sene önceki hâlidir. Murtezaoğlu bu imaja geri döner ve izleyenin açısından izler. İki yarım top göğüs, adına “geçmiş” dediğimiz ekran üzerinden, yasak aşmayı ve boyun eğişi imliyor: Murtezaoğlu’nun hem karşı geldiği hem de inceden inceye kabul ettiği bir “haddini bilme” durumu. *Top/Less* çarpıcı olsun diye koyulmuş bir ad değil, tam tersine, sosyal alandaki denetim, kaleme alınmamış ama çok iyi bilinen bir dizi kurala değiniyor. Öyleyse, din toplumu nosyonu üzerine konuşabiliriz.

“Özel” olan varsa eğer, karşısında kamusal olan, “anonim” olan, temaşa alanı olarak sokakta “rol yapan”, kendini “temsil eden” birey de olabilir. İçeriden ya da dışarıdan dışarıya bakabiliriz, ama içeriden içeriye bakmak ve bunu dışarıya

sunabilmek olası mı? Murtezaoğlu bunu yapıyor. Ama ben burada, yazan olarak içeride değilim. İçeriye ancak hayal edebilirim; olasıdır ki, ürettiğim düşsel bir “iç”.

Yukarıda anlattığım paradigma Halil Altındere’nin erken dönem işlerinde kırılmakta. İşler açık bir şekilde kışkırtıcı. Bu da sanatçıya karşı, bireysel ve kurumsal şiddetle geri dönüyor. Altındere’ye bu anlamda, avangart geleneğinin içerisinden bakılabilir. Örnek olarak *Annem Pop Art’ı Seviyor, Çünkü Pop Art Rengârenk*’i ele alalım.



Halil Altındere, *Annem Pop Art’ı Seviyor, Çünkü Pop Art Rengârenk* (1998) ile *Annem Fluxus’u Seviyor, Çünkü Fluxus Anti-Sanattır* (1998)

Yaşlı kadın yerde rengârenk yorganın ve yastıkların üstünde oturuyor. Elinde tuttuğu kitaba dikkat ve saygıyla bakıyor. Kitabın adı *Pop Art*. Bir Taschen yayını ve kapağını Andy Warhol’un Marilyn Monroe resimlerinden biri süslemekte. İki kadına aynı anda bakıyoruz; yaşlı kadının edepli ve düzgün duruşu ve Monroe’nun haz veren görüntüsü. Zamanımızda yoksulluğun tipik bir simgesi; evlerdeki küçük eşyacıkların ve renklerin bolluğu. Fotoğraftaki odada kurulan renkli evren büyük bir olasılıkla alçakgönüllü ve yeni kentli yaşam tarzına değiniyor. Kitap, neredeyse kadının eline başkası tarafından tutuşturulmuş gibi. Büyük olasılıkla okuma yazması yok; kitaba bakıyor ama okumuyor. Kadının oturuş konumu bile değişik bir tür okuma biçimini, en iyi olasılıkla ezberden tekrarlamayı anırtıyor. Olsun, çünkü kapaktaki ve odadaki renkler mükemmel bir uyum içerisinde.

Kültürel biçimlerin dolaşımları hoş bir yanlış anlamaya bağlı olabilir mi? *Pop Art*’ı okuyabilmek/anlayabilmek için –Nilüfer Göle’nin bir tartışmada belirttiği gibi– köşesinden ayrılp “anne” olmaktan vazgeçmek durumunda. Ama kadın bel vermiyor. Ayakta durmak, dikilmek ve orayı terk etmek “modern” egodan beklenen bir davranıştır.



Halil Altındere, *Yaşasın Kötülük* (1988) ve Aydan Murtezaoglu, *Top/Less* (1999)

Ancak, *Pop Art*'ı yaşam alışkanlığından ve ortamından vazgeçmeden okumak sosyal-düşsel bir değişiklik anlamına gelirdi. Sanırım Altındere'nin bulunduğu mekân orası: "üçüncü mekân". Annenin ayakları çıplak (evet, sanatçının annesi). Eve girerken ayakkabılar çıkarılır, dışarıdaki dünyanın tortuları dışarıda bırakılır. Ama dışarı, sin-sice kitap aracılığıyla içeri girer ve sanatçının odanın içerisindeki varlığıyla çoğalır. Annesinin *Pop Art* konusundaki yanılma sebeplerinden biri de sanatçıların geleneksel olarak parlak ulusla-

rarası yayınlara yüzeyden ulaşma biçimiyle ilgili, ama bu konuya şu an girmeyeceğiz.

Yaşasın Kötülük'te iki adam görüyoruz, biri uzun saçlı. Oynadığı rollerle kendini abartılı bir şekilde özdeşleştirmiş ve hep aynı rolü oynamaya mahkûm, ucuz bir Türk filmi karakterine benziyor. Diğer daha koyu tenli, sıırım gibi. Her ikisi de bela arıyor. Görüntünün havası 70'leri andırıyor; adi güneş gözlükleri, uzun Marlboro sigaralar (70'lerde Bulgaristan'dan kaçak getirilen markadan) dudakların ucunda. Marlboro pekâlâ çorapların içine saklanmış olabilirdi. Salt bu görüntünün içinden o kadar çok görüntü geçiyor ki. 70 başlarında gecekondu mahallesinden köy çıkışlı kahraman, kaderiyle korkusuzca yüzleşen türden bir kahramandı, kaderi hep ölümdü. Bu durum, devletle başı belaya girmek üzere olan bir kahramanı, Yılmaz Güney'i getiriyor akıllara. Altındere'nin görüntüleri Güney'in o dönem filmlerine, taklit yerli gangster filmlerindeki rollerine gönderme yapıyor. Güney daima, gettolardan gelen yoksulların tarafındaydı. İnanılmaz derecede *cool* ya da abartılı bir görüntüsü vardı, bu da izleyenin ne denli önyargılı olduğuna bağlıydı. Güney'in ideoloji öncesi, isyan etme arzusu *Yaşasın Kötülük*'ün göndermesi gibi görünüyor.

Yine de, evimizin görece güveni içerisindeyiz ve sanatçılar komplolarını burada kuruyorlar. Evin komploların düşünüldüğü bir yer olarak kullanılması birçok sanatçının eserinde yinelenmekte. Ev bir kimliklilik biçimi olarak “haddini bilmek” ile “hürleşmeci bireysellik” arasında bir nefes alma alanı sağlıyor.

Polis baskınları, soba zehirlenmeleri ve depremler düşünüldüğünde, iç mekânın o kadar da güvenli olmadığı belli. Ama bu alan spekülasyonun ve esinlenmelerin olduğu asıl yer. İyice özetlemek gerekirse, modern zamanlarda “yerel” sanatçı modernizm deneyimini tekrar yaşardı. Dış kabuk avangart idi, ama iç evcildi ve yaşam tutumuyla üretim arasında, şaşırtıcı ve inandırıcı olmayan bir mesafe vardı. Şimdilerde ise ev ve iç mekânda olmak, dünyayla birlikte olmanın kabul gören biçimidir, hem de yeni yapıtların kompo alanıdır.

Dışarıya adımımızı attığımızda başka bir olay meydana geliyor. Proje4L’nin bulunduğu bölge ve bina, serginin önermelerinin başlangıç noktası oldu. Bunlardan biri Gülsün Karamustafa’nın *Erkek Ağlamaları* adlı üç monitörlü bir video enstalamasyonu. Müze birbirine benzemeyen iki bölgenin

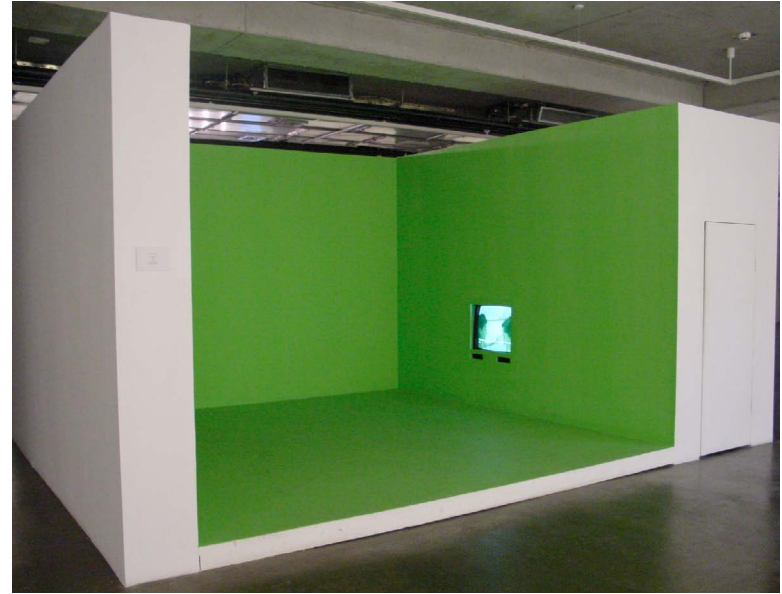


Hüseyin Bahri Alptekin, *Tremor, Rumour, Hoover* (2001)
Gülsün Karamustafa, *Erkek Ağlamaları* (2001)

ortasında; bir yanda İstanbul'un en prestijli yeni iş merkezi Levent-Maslak koridoru, öte yanda ise 50'lerin sonunda iskân edilmeye başlanan, kentten eski işçi sınıfı bölgelerinden Gültepe arasında yer alıyor. İşçi sınıfı mahalleleri, tıpkı içinde müzenin yer aldığı yüksek yapı gibi, şimdi iş ve alışveriş merkezlerinin yerinde olan fabrikaları hatırlatıyor. Karamustafa bundan on beş yıl önce *Bir Yudum Sevgi* filminde Atıf Yılmaz'ın yanında sanat yönetmeni olarak görev almıştı. Çekim ve set hazırlıkları boyunca mahallenin evleri, dükkânları ve sokaklarında zaman geçiren Karamustafa, bir anlamda mahalleye geri dönerek, Atıf Yılmaz'ın yardımıyla, 60'larda çekilen siyah-beyaz filmler gibi üç kısa video çekti. Her videoda, ünlü bir erkek film yıldızı tek başına ağlıyor. Erkekler ağlar! Erkeklerin halka açık bir yerde ağlamaları düşüncesi pek kabul edilemez görünebilir, ama erkekler gizli gizli ağlarlar. Küçükken, bir arkadaşımın babasının sinemanın en arka koltuğuna geçip yüksek sesle ağladığını hatırlıyorum. Öyle sanıyorum ki film esnasında arkaya sıvışıp mendilini çıkarır, ağlamaya başlar, ışıklar yandığında ise hiçbir şey olmamış gibi yapardı. İddia edilenin aksine, Türkiye'deki erkekler hiç de maço değildir. Erkek temsillerine bakın: Erotik imajlar, biçimlendirilmiş erkeklik yok gibidir ve

aşırı derecede evcillerdir. Bir tanıdığımın dediği gibi, "Ağlıyorlar çünkü asla büyümüyorlar, anne ve eşin koynu arasındaki mesafe kısa ve düz".

Esra Ersen'in videosunda kendimizi tek cinsiyetli, hem özel hem de kamusal bir mekân olan hamamda buluyoruz. İki kadın gayet rahat bir şekilde izleyiciyi ilgilendirmeyen konularda konuşup duruyor; pervasız bir biçimde, hayatlarının en özel ayrıntılarını paylaşıyorlar. Ersen, *This is Disney World* videosunda ise tinerici çocuklar-



Esra Ersen, *Hamam*, 2001

la “röportaj” yapıyor. *Hamam* özel bilgileri ifşa etmek amacıyla tersyüz edilerek konuyu kamuya açarken, aileleri tarafından koruma altında olması gereken, ev içine muhtaç olan çocuklar sokakta bulunuyor. Ersen’in, bedeninin özel parçalarının kamusal yaşama doğru gitgide hızlanan akışı fenomenine değinmesi ilginç, çünkü bu deneyim benim muhafazakâr bir toplum hakkında yazdığım her şeye ters düşmekte; çünkü İstanbul’un kendisi acımasız bir megalopolise dönüşmekte.

Küresel İstanbul evreninde kanun karşıtı kapitalizm önemli bir yer tutmaktadır. Son on yılda Hüseyin B. Alptekin bu paralel ekonominin en ince ayrıntılarına değindi. Erden Kosova’nın, Alptekin’in payetleri hakkında yazdığı gibi: “... Bugün farklı toplumsal sektörlerin değış tokuş örneklerine çevremizde, her yerde rastlayabiliriz: Megalopolisin bağırsakları, değışikliğe susamış yüksek tasarım endüstrisinin kuşkusuz en büyük kaynağıdır. Ama, şık mahallelerde, gösterişli dergilerde görüldükten hemen sonra, moda tasarımcılarının ya da trend yaratıcılarının reklam makinelerinin ürünleri, orijinal kaynakları tarafından yeniden temellük edilmeye yatkınlr. Orijinal tasarım giysilerin taklitleri, kayıtdışı stokun dolaşımı, kısacası kanun karşıtı bir kapitalizm biçimi,



Hüseyin Bahri Alptekin, *Tremor Rumour Hoover*, 2001



Hüseyin Bahri Alptekin, *Capacity*, 1998

kitleyi kullanıma çağırıyor: ‘Kitsch’ ve ‘Glamour’ arasındaki çift taraflı bir alışveriş. Bu, Hüseyin B. Alptekin’in son projelerinde kullandığı objeleri de açıklıyor: Travesti kulüplerinden çıkma payet süslemeleri, lüks caddelerin ilanlarına, DKNY ya da Esprit’nin sunumlarına transfer edilmişti; şimdi ise ucuz pazarlarda çok sayıda bulunabiliyorlar. Bununla birlikte, tüketim devirleri, Alptekin’in payet panellerini özellikle ilgilendiren bir şey. ‘Kitsch’ ve ‘Glamour’un *Lovelace* [Aşk Danteli] yazıtındaki kullanımı, görselliğin yüzeyinde neşeye geçişi sağlamaktadır: Sosyolojik olanı görünmez kılan bir mutluluk...”



Bülent Şangar, *Kurban Bayramı*, 1997-1999 (6 fotoğraf)

Eğer bu kanun karşısı ekonomi İstanbul’un sahip olduğu yegâne ekonomi ise, eğer bu kent azınlıklarını görünmez kılıyorsa –20. yüzyıl boyunca yaptığı gibi– Alptekin, otel tabelası, insan fotoğrafları ve payetlerinde belirgin özdeşleyim anlayışını restore ediyor.

Yeni megalopoliste sokaklar kimseye ait değil. Bunun en belirgin olduğu zaman, Kurban bayramlarıdır. Şangar iki yıl boyunca bayram sırasında fotoğraflar çekerek bunları yeniden düzenledi. Her ne kadar kurban kanının toprağa süzülmesi gerekse de, şehirde boş toprak parçası bulmak o kadar da kolay değil. Otoyolların kenarında, metruk bölgelerde, inşaat alanlarında, geçici alanlarda hayvanlar satılıyor ve katlediliyor. Arka planda modern yüksek binalar görülüyor çoğu kez. İki tuhaf ve uyumsuz görüntünün birleştiği an. Bu ve bunun gibi yönelimler Eric Göngrich’in neredeyse kenti bir yabancı olarak taramasına neden oldu. Göngrich özellikle turistlerin kullandığı gereçleri kullanıyor (fotoğraf makinesi, turist rehberi, slayt projeksiyon makinesi) ama sadece eksikliklerini vurgulamak için. Projenin sonunda ise, duyumlarını *piknik kent** adlı bir tür turist rehberiyle geri getiriyor, çift resimli projeksiyon, klasik slayt sunumuyla; suntalam

üzerindeki desenler ise açık havada yapılan resimlerle eğlenir gibi.

Hakan Gürsoytrak'ın resimleri Göngrich'in slaytlarındaki görüntüleri andırıyor. Aralarındaki fark, Gürsoytrak'ın resimlerinin tuhaflığı. Resimler amaçsızca çekilmiş ancak amaçsızlığı içinde bazı şeyleri ele veren fotoğraflara benziyor. Kalın fırça darbeleri tüm resmi çerçevelemiş, kimi zaman da resim yarım bırakılarak, rastgele bir biçimde sonuca varılmış gibi. Grimsi, yorgun tonlar, oluşturdukları yarım görüntülerle yakından akrabalar. Boylarına rağmen, anıtsal değiller. Tuvaller yaşlanmış gibi. Boyayı içmiş, çorak tuvaller. Yüzeyinde geçici fazlalıklar var, tıpkı yeni binaların üzerinde bulunan inşaat artığı alçı parçacıkları gibi.

Gürsoytrak'ın resimleri, köy ve kent arasında kalmış, kendi kendine ve kendi zamanında kurulmuş bir dünyayı konu ediyor. İçinde yer alan erkekler kendi bolluklarından bıkmış, geri dönmeyecek bir noktada da mutasyona uğramışlar. Etrafta amaçsızca oturuyor ya da çirkin bir masanın çevresinde birikiyorlar. Kimin kim olduğunu ayırt etmek bir yana, görüntünün akılda kalması bile imkânsız.



Hakan Gürsoytrak'ın sergideki resimleri

İnsana yakın boylarından, nüktedanlıklarından, görsel ve yapısal açıdan yetersiz olmalarından dolayı, resimlere mesafeli bir bakış oluşturulamıyor. Gürsoytrak sanki kentlerimizdeki derme çatma evlerin yapısına uygun bir üslubun peşinde gibi.

Üç kişiden oluşan bir grup olan Oda Projesi, İstanbul'un Galata semtindeki bir evden işletiyor. 19. yüzyılın sonlarına doğru Galata kentin en önemli ticari bölgesiydi; bankalardan ve limanlardan gelen canlılıkla yaşayan semt, şimdi çoğunlukla birinci kuşak göçmenlerin yaşadığı

harap mahallelerden müteşekkil durumda... Her köşe sağlıksız ve tehlikeli atölyelerle dolu. Bölge, nüfusları hızla artan ailelerin büyüme eğrisine uygun bir yapılaşmaya el vermiyor. Oda Projesi, mahalledeki çocuklarla dört yıldan daha fazla bir süredir çalışıyor ve sanatçılarla mahalleli arasında bir koridor oluşturunyor. Bazı projeler dışarıya açık ve sanat pratiği çocuklarla yaptıkları işlerden yalnızca biri. Sergi için, Gültepe'nin belli bir mahallesi ve insanlarıyla müze arasında bir bağlantı kuracaklar. Gittikçe birbirinden ayrı yaşayan, ayrımcı ve insanların deneyimlerini bile süzgeçten geçirdiği bu kentte bu tarz köprülere ihtiyaç var. Erden Kosova'nın Can Altay'la yaptığı söyleşi, bu bilinçaltı süzülme metoduyla birlikte sınıf meselesini ayrı bir bakışla ele alıyor.

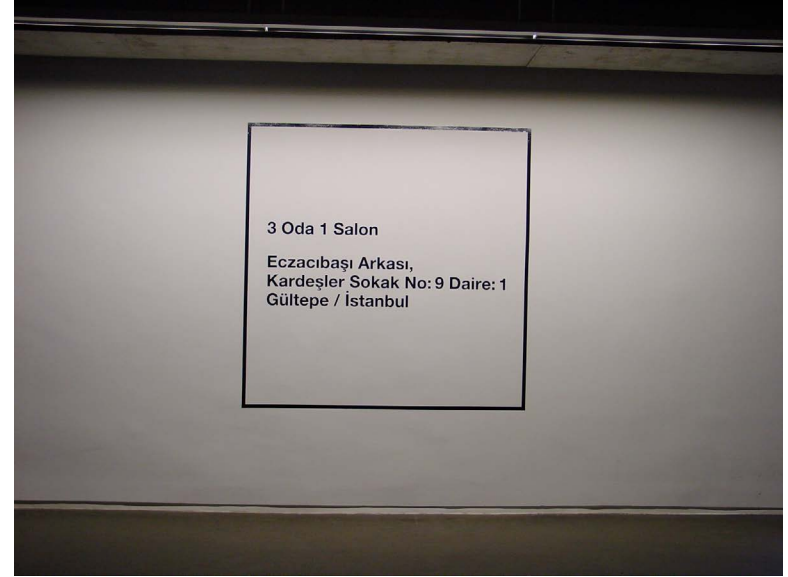
— *Yerleşmek* Kataloğu (2001)

Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi. Sanatçılar: Hüseyin B. Alptekin, Gülsün Karamustafa, Can Altay, Halil Altındere, Esra Ersen, Tina Carlsson, Erik Göngrich, Hakan Gürsoytrak, Aydan Murtezaoglu, Bülent Şangar ve Oda Projesi.





Oda Projesi, 3 Oda 1 Salon, 2001



Oda Projesi, 3 Oda 1 Salon, 2001



CEM İLERİ İLE ŞÖYLEŞİ I

Cem İleri: Son günlerde küratörlükle ilgili bir tartışma başladı sanat ortamında. Enis Batur'un görüşlerini dile getirmesinden sonra tartışmaya Beral Madra, Hasan Bülent Kahraman, Erdağ Aksel, Ahu Antmen, Samih Rifat ve diğerleri de yazılarıyla katıldı.¹ Küratörlük olgusu üzerine yoğunlaşıldı: küratörlere yönelik eleştiriler, onların kendilerini savunmaları, küratörlük meselesiyle ilgili ortak bir tanım yapılamaması; bu kimliğin sanat tarihçisinden, akademisyenden, sanat eleştirmeninden, düşünür, yazar ya da kuramcıdan ayrıştırılamaması; mesleğin işleviyle ilgili birtakım kaygılar, öneriler; küratörün iktidarına yönelik eleştiriler ve meşruluğunun tam olarak nerede ortaya çıktığının belirgin bir şekilde saptanıp saptanamayacağına dair bir sorgulama. Sen bu tartışmaları nasıl görüyorsun? Öncelikle, bu süreci izledin mi?

Vasıf Kortun: Hayır, bu konuşanlar ve konuşulanları nasıl önemseyebiliriz ki? Geçtiğimiz altı ay içerisinde dünyada bu iş üzerine düşünen en

önemli isimler İstanbul'a geldi ve konferanslar verdi. Ama bu tuhaf ülkede her konuya maruf Abdurrahman Çelebiler bu konuşmalara gelip tartışmalara katılmak, meseleye eğilmekten ziyade kişileştirilmiş, denetimsiz, enformasyonsuz bir yorum kültüründen kurtulamadılar. Benim merak ettiğim, küratörlük meselesinden ziyade neden bu dönemde, bu zamanda İstanbul'da böyle bir tartışma başladığı. Bu, öncelikle yerel bir tartışma, yani yerel kültürün içine gömülmüş ve konuyu da ısrarla yerel kültüre, oyunculara ve pozisyonlara çeken bir konuşma tarzı. Neden bu dönemde böyle bir tartışma ortaya çıktı? Birilerinin canı yanıyor, birilerinin yerel kültür üzerindeki erk ve denetimi aşılanıyor; daha doğrusu, temsil ettikleri yerel kültürün zaafiyetinden olsa gerek, savunmaya çekiliyorlar. Cascavlak ortada kalacaklarının bilincinde, sarınabilecekleri son bez parçası için bir kavga veriliyor; sanat ortamındaki bütün beklenmedik, çirkin uzlaşılar da bununla ilgili.



C.İ.: Ortada pek fazla değişen bir şey yok aslında, yani pazarın büyümesi, aktörlerin bu dönemde çeşitlenmesi gibi.

V.K.: Sanatçı olarak çok ama çok yeni aktör var. Türkiye'deki sanat ortamı artık yerel kültürün ekonomisi içinde devinip tepilmiyor. Güncel, görsel sanat zaten kültüre karşıdır, kültür ona atfedilen bir şeydir ya da kültür, sanatın denetlenme biçimidir; güncel sanatın dili aradadır, kültüre doğru çalışmaz, hele hele son on yılda oluşan dillerin aradallığını da aklımızdan çıkarmayalım. Şimdi, birincisi böyle bir sıkıntı var. Benim için bir çift deplasman söz konusu. Öncelikle, Türkiye içinde deplase edilmiş durumdaydım, Türkiye dışında zaten deplasmandayım. Bu deplasman hâli bana özgü bir durum değil, dünyadaki bir sürü küratörün durumu benzeşiyor, özellikle eski üçüncü dünyalar için. Bu insanlar, aralarında bir tür hayalî cemaat oluşturmuş durumda. Bir-birimizle konuşuyor, paslaşıyor, tartışıyor, bilgi alışverişi yapıyoruz. Birer birer güçlü olabiliriz ama iktidar değiliz. Yani küratörler kurumların başında; koleksiyoncularla, galericilerle ve müteveli heyetleriyle dirsek temasında değiller. Dahası, hepsi de günün sonunda eve ekmek götürmek zorunda, hiçbirinin gelecek garantisi yok ve onun

hırçınlığıyla, hızıyla hareket etmek zorundalar. Yerel kültür ekonomisiyle bir sürtüşme var. Özellikle o entelijansiya ile diller uyuşmuyor; yerel entelijansiya, sanata hümanist/modern bakışıyla gayet akademik ve kabul görmüş olanı olumluyor. Buna rağmen, çift deplasmandakiler aslında kendi ortamlarıyla çok ilgililer; bu ilgi, kültürel çevirmenlik temelinde değil, her ne kadar gerekli (ve malumunuz) imkânsız olsa da. Hou Hanru'yu düşün örneğin.

C.İ.: Ama onda bir temsil var gibi...

V.K.: Yanılmıyorsam, her zaman da bir temsil beklentisi söz konusu değil. Arkadaşım Cuauhtémoc Medina, "Bizden beklenen, kültürel farklılığın ilüstrasyonu" der. Hanru'nun da sergilerinde temsile cevap verdiğini sanmıyorum; *Cities on the Move*'u² düşün bir kere. Geldiğin yerden sanatçılarla çalışırken, bulunduğun diğer yerde de çeviri yapıyorsun. Ayrıcalığı olmayan bir acente-lik vazifesi. Ama artık, onlar senden soruluyor. O anlamda bir *agency* oluyorsun, bir aracılık görevi oluyor.

C.İ.: Arkasında bir ülkenin, bir coğrafyanın birikimini taşıyan bir küratör pozisyonuna geçiyorsun.



Senin için de bu türden bir coğrafya tanımı yapılabilir.

V.K.: Evet, ama kaygan bir platform düşün. Şaşırtmayı, dallandırmayı ve sonuçlarını önemsememeyi... Platform'un misyonlarından biri bu; 125'in üzerinde sanatçı dosyası var, bir o kadar da CD, VHS ve basılı malzeme. Dışarıdan gelenlere ön eleme, filtreleme yapmadan sunuyoruz. Onların araştırmalarında bile ortaklıklar azalmaya başladı. Dışarıda Türk sergisi yapmamaya özen göstermeme rağmen, danışılan adreslerden biri de benim.

C.İ.: İçinde bulundukları ikili durumla oynuyorlar sanırım, bu gruba dâhil olan küratörler; yani bir yandan temsil etme, bir yandan da iki türlü deplase edilmiş olma ve isteneni vermeme durumuyla. Sergilerinde de bu çelişkiyi bir avantaja dönüştürüp bu açmaz üzerine düşünmeye çalışıyorlar.

V.K.: Aynen. Bir de, bugünkü sanat ortamına bakarsan zaten lokal anlamda işlerin birbirine benzeştiği bir yoğunluk yok. Beş yıl önce bundan bahsedilebilirdi. Daha önceleri de çok sınırlı sayıda sanatçıdan bahsedebilirdin ve işlerin çok ortak paydası olurdu ya da görsel sonuçları apayrı

olsa da problemlere benzer bakıyorlardı. Mesele bu, bir parça Proje4L'nin birinci sergisi olan *Yerleşmek*'te³ belirgindir. Ama şu andaki dinamik öyle değil. İstanbul mucizesi söz konusu. Hans-Ulrich Obrist geldiğinde, buradaki ortama çok şaşırmıştı; bunun ne buradakiler farkında ne de oradakiler. En büyük handikapımız da Türkçe yazmamız; ikinci dilde yazmak ve yaymak gerekiyor, buradaki sanatçılar sadece bu coğrafyaya konuşmuyorlar, konumlar iyiden iyiye müstakilleşti. Artık Türkiye sanatını bir potada eklemleyemezsin. Ayşe Erkmen⁴ bir anlamda bir ön örnektir, yerel ekonomiden taşar. Tamamen mekân ve geçicilikle çalışan bir sanatçı. Eskiden bu nevi sanatçılar yalnızlardı, ki müstakil olmak aynı şey değil. Yani, bu seviyede bir küratörlük tartışması için bir neden göremiyorum. Bir erk kaybı olsa olsa.

C.İ.: Yani sadece bu yüzden mi çıktı bu tartışma?

V.K.: Mesele küratörlükten ziyade, küratörlerin üçüncü alan açılmasında faal olmalarının getirdiği rahatsızlık. Kabaca da olsa, Enis Batur'un söylediği bazı şeylerde doğruluk payı var. Küratörlük bir meslek değil; sergilerin bir tarihi var ama küratörlüğün kendi başına bir tarihi olamaz.



Çağ başından beri belli küratör örneklerini alırsak, sanatçılarla alışveriş görmemek olanaksız, kimi zaman sanatçılar küratör konumunda. Hatta, birçok küratör de ipuçlarını sanatçılardan almıştır: Duchamp'ın yerleştirdiği sergiler, Peggy Guggenheim'in Art of the Century galerisi,⁵ orada Friedrich Kiesler'in düzenlediği sergiler. Harald Szeemann'ın *When Attitudes Become Form*⁶ [Tutumlar Biçime Dönüşünce] sergisi bile tümüyle sanatçılar tarafından ortaya çıkarılmış bir enerjinin sergi biçimine dönüştürülmesidir, adından belli zaten. "Sergi, küratörlere bırakılmayacak kadar ciddi bir iştir" diyor ya, bu ciddiye alınmalı; her şey için öyle, bu yaklaşımı bu alıntıya da uygulayabilirsin. Rahatsızlık hissediyorum, çünkü biz bundan on yıl önce Derrida'nın, Robert Wilson'ın, Peter Greenaway'in düzenlediği sergileri Bilkent'te okutuyor ve tartışıyorduk.⁷

Ben daha o zaman sergi de yapmamıştım. Amerika'da müzedeyken, şair John Ashberry'den sergi yapmasını istemiştım; sanatçılar hakkında önemli yazıları vardı ve onun, arada bir küratör olmadan, bu kadar yakından tanıdığı sanatçıları bizlere nasıl göstermek isteyeceğini merak ediyordum. Sonuçta olmadı. Yıllardır küratörlük tariflerinin değişmesi ve açılmasına çalışıyorum.

Sonuçta, izleyici sergiyi kimin yaptığına bakmaz ki hiçbir zaman, izleyici sergiye bakar. Sanatla ilgilenmeye başladığımda ciddi anlamda takip ettiğim ilk sergiler; *ParisMoscow*, *ParisBerlin*, Pontus Hulten ve Jean Hubert Martin dönemindeki Centre Pompidou sergileri ve arkasından Lyotard'ın *Les Immatériaux*'su, daha sonra da *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücüleri] idi. Ben o zamanlar ne Jean Hubert'i tanırdım ne de bu işlerle uğraşacağımın farkındaydım ama sergi her şeydi.

C.İ.: Peki, bütün bu farklı türdeki sergiler, sergi düzenleme stratejileri birbirinden nasıl ayrılıyor; daha doğrusu bunları ayrı ayrı değerlendirmek, tarihsel bir sınıflandırma yapmak mümkün ve gerekli mi? Derrida, Lyotard, Kristeva gibi kuramcıların düzenlediği sergiler, küratör sergileri, şehir sergileri, farklı sanat disiplinlerinden gelen sanat üreticilerinin sergileri, klasik anlamdaki müze sergileri vs... Binlerce sergi ve tutum var. Hayalî bir cemaatin üyeleri olarak gördüğün yeni küratörlerin çalışmaları, bu farklı yaklaşımlarla karşılaştırılabilir mi, farkları nerede ortaya çıkıyor?

V.K.: Klasik anlamda birinci kuşak küratörler; Harald Szeemann, Pontus Hulten, Kasper König, Jean-Christophe Ammann. Rene Block dönemi;



Avrupalı, erkek; uzun yıllar müstakil durmuşlar ve aynı sanatçılara dönmüşler. Birlikte çalışageldikleri sanatçıların coğrafya ve cinsiyeti de bellidir. Bunlar arasında kendini yenileyen öncelikle René Block, ardından da Szeemann'dır. Onların ardından gelen kuşak ise 40'larını aşmaz, arada bir boşluk vardır; yeni kuşağın çoğu eleştirel olsa da, neoliberal ekonomi ve küreselleşmenin ve 1989 sonrasının ayrıcalıklı özneleridir. Dünyanın her yanından geliyorlar, sanatın klasik çerçevesinde çalışmıyorlar, ki bu yeni sanatın durumuna koşuttur. Bunları sanatın büründüğü çoklu manzaradan ayırmak, ayrı olarak tartışmak olası değil.

C.İ.: Bunların hepsi birbirine bağlı, birlikte çalışıp birlikte üreten insanlar mı?

V.K.: Birlikte üretmeseler bile birbirlerinden haberdarlar.

C.İ.: Sen onların arasında mı konumlandırıyorsun kendini?

V.K.: Evet, çünkü tartışmaların içindeyim; hayır, çünkü o yarışın, dünyayı arşınlamanın içinde değilim. Bir de, 1993 sonundan 1997'ye kadar Center

for Curatorial Studies'te (Küratörlük Araştırmaları Merkezi), sektörün çok farklı oyuncularını, çok farklı yer ve kuşaklardan gelen kişileri ağırladık; Slavoj Žižek'ten Catherine David'e, Jan Hoet'ten Paolo Herkenhoff'a kadar. 15-20 kişilik dar ve yoğun gruplar içinde konuşmalar, *workshop*'lar yaptık. 1998 São Paulo Bienali, *Global Conceptualism*⁸ gibi önemli sergilerin planlama toplantıları bizde gerçekleştirildi. Bu toplantılar, benim yeniden öğrenmem için çok önemliydi. Sonra, 1997-1999 arası Union of the Imaginary (VOTI) küratörler forumunda oldukça tavizsiz tartışmalarımız oldu.

C.İ.: Türkiye'ye gelip konuşma yapan Hans-Ulrich Obrist, Hou Hanru, Carlos Basualdo, Charles Esche ve diğerleri, buradaki izleyici için çok yeni şeyler söylediler, çok çarpıcı ve birtakım ortak temaları birbirine bağlayan yaklaşımlar getirdiler. Türkiye'de bienalle başlayıp on iki ay devam eden bu tartışmaya koşut olarak, bir yandan da bu yeni tartışmalar sürüyordu, yine aynı şehirde. Bu iki düşünme biçimi arasındaki fark o kadar açık ki. Belli bir kitle, sanat ortamı izledi bu iki tartışmayı da; bu düzey farklılığı izleyicinin, özellikle de genç insanların, güncel sanata yeni yeni ilgi duymaya başlayan insanların kafalarını daha da karıştırmayacak mı?



V.K.: Sanmam; izleyiciler ve gençler, meselenin farkında ve bizim ilerimizdeler. Senin düşünme biçimi dediğin, iki farklı sektörün aynı yerde olduğunu sanmasından ileri gelmiyor mu? Maa- lesef, bienal dışında kapsamlı ve sürekli sergiler çok az, dolayısıyla konuşulan mesele bir fantezi. Türkiye’nin güncel sanatçıları da izleyicilerin çoğu için bir fantezi, evet artık isimleri olabilir oysa, ci- simlere ve üretimlerine şahit olmamız gerekiyor.

C.İ.: Bu tartışmalarda mesela senin adın bile geç- miyor. Beral Madra’nın küratör olarak verdiği isimler arasında hiç küratörlük yapmamış olan- lar bile var, ama senin adın yok.

V.K.: Ne mutlu bana. Şu anda belki... Ama ben çok sergi yapmıyorum ki. Hele hele Türkiye’de çok daha az iş yapıyorum. Bana asıl haz veren, sergi yapmaktan çok bunun üzerine düşünmek. Böyle tuhaf bir meslek olabilir mi zaten? Küratörlük antoloji yapmak değil. Canlı biriyle ve işiyle karşı karşıyasın; doğallıkla işinin hâkimi olduğunu, sınırlarını açık bir şekilde belirlediğini düşünen insanlarla sergi yapıyorsun.

Sergi yapmanın asıl uğraş isteyen tarafı uz- laşma sağlamak ve çok farklı şapkalar giymektir;

finansör, ekonomist, psikolog, teorisyen, uzlaş- macı, uzlaştırıcı, sanatçının başdüşmanı, avukat, dost, sırdaş, üçüncü göz, kamuya karşı sorumlu, yazar, hamal vs. Gene de, Türkiye’de istediğim ka- litede iş yapamıyorum, çünkü tartışmam çoklukla kendimle. Üzerimde bir baskı, iyice düşünmeme fırsat veren bir ortam yok. Eleştirilmiyoruz. Eleş- tirilmedik. Mesela sen ve Özge Açikkol, 2000’de yaptığınız Beyoğlu sergisinde⁹ Serkan Özkaya’nın *Büyük Cam*’ını sergilediniz; hatta yazında, bu işi tarihe ve Malraux’ya çıpaladın. Aynı işi Ma- ria Hlavajova Utrecht’te sergiledi.¹⁰ Hlavajova, *Utrecht’te Yaşıyor ve Çalışıyor* adıyla işin yeniden tarif edilmesine yardımcı oldu. Serkan her sanat- çı biyografisinin başında yer alan o malum “ya- şıyor ve çalışıyor” ibaresini dönüştürdü, sanatçı portfolyosu ve portfolyoyla verilen slaytlarla ilişkilendirdi ve slaytları Utrecht’te yaşayan ve çalışan insanlardan toplayarak işi şehre angaje etti. İnsanlar işin etkin parçası hâline geldiler; tam 65 bin slaytla iş insanların birbirlerini gör- dükleri ve paylaşım içinde bulundukları uçarı, geçici bir kent heykeline dönüştü. Bunu Serkan salt kendi başına da düşünemezdi. Orada küra- törler ve sanatçının on iki ayı aşkın sürelik bir birlikteliği vardı. Mesele bu. İyi küratör budur; Torino’nun dışında dağ başında gördüğü bir işin





Serkan Özkaya, *Büyük Cam* (2000), *Bugünkü Program / Gelecek Program*, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi, 2000



Serkan Özkaya, *Utrecht'te Yaşıyor ve Çalışıyor*, 2002

menziline uzatılıp netleştirilmesine katkıda bulunmak. Gerisi hikâye. Burası için henüz söz konusu bile değil, oturup iki yıl sonraki bir sergiyi tahayyül etmemiz. Onun için de iyi sergi yapmıyoruz aslında.

C.İ.: İyi bir sergi neyi gerektirir?

V.K.: Reçetesi olsa verirdim hemen. Araştırma, kurallar içinde oynamama, iyi işler ve sanatçılar. Çok açık bir şekilde söyleyeceğim: Çok memnun kaldığım sergiler yapmıyorum; şu anda alanı açmakla, genişletmekle, yeni insanların işin içine girmesiyle, mecranın yayılmasıyla ilgiliyim.

C.İ.: Daha önce yazdığın bir yazı var; bu yeni yaklaşımı, bakış açısını çok iyi özetlediğini düşünüyorum. Bu metni burada aynen aktarmak istiyorum:

“Biraz önce internete girip İsveç, Malmö’deki Rooseum’un¹¹ sitesini (www.rooseum.se) ziyaret ettim. Site şu anda kuruluş aşamasında, ama yeniden açıldığında Rooseum’un nasıl yönetileceğine dair ayrıntılı bir açıklamaya yer verilmiş. Bu açıklamayı okuduktan sonra, önceki gün yazdığım her şeyi hemen sildim. Rooseum met-

ninde şöyle şeyler söyleniyor: ‘Artık ‘sanat’ terimi, toplumda deneycilik, sorgulama ve keşfe ayrılan, eski zamanlarda ara ara dinin, bilimin ve felsefenin işgal etmiş olduğu mekânı tarif etmeye başlıyor olabilir. Pasif bir gözlem yeri değil, aktif bir mekân hâline geldi sanat. Bu nedenle, sanatı besleyecek kurumların da kısmen cemaat merkezi, kısmen laboratuvar, kısmen de akademi olması gerekiyor; yerleşik *showroom* işlevine eskisi kadar ihtiyaç duyulmuyor. Bu kurumların aynı zamanda dolaysız bir biçimde politik bir tavır almaları, aşırı serbest piyasacı politikalarımızın sonuçları üzerinde düşünmeleri de gerekiyor.’¹²

Düş gücünün yerine öğüdü geçir. Düş kuramıyorsan kurup kuramadığını ve ne zaman kuramadığını bilirsin. Kendine müzede bir yer edinmeye çalış. Hayatta sürekli büyük düşünce üretmen mümkün değil, haddini bil. Son 35-40 yılın sanatını bil, yaptığın işi günlük bir rutin hâline getirme, yüreğini koymadığın hiçbir projeyi kabul etme.

Sergi yapmak ne görevdir ne iş. Bir ‘sergi’, deney ve düşünce üretilen, üretileceği umulan, sanatı bir kamuyla bir araya getiren geçici, görece egemen bir mekândır. Dünyanın bir parçası olma-

nın daha adil, daha hoşgörülü, daha ahlaklı yollarına ulaşmanın yeni koşullarını yaratabilir.”

Bu vizyon gerçekten çarpıcı.

V.K.: Bu bir öneri. İkinci mesele de gerçek durumla önerinin çakışmasında; bu tamamen kişisel bir sorun: Öncelikle, her ne kadar istemesen de tarihin, geçmişin ağırlığını taşıyorsun. Onun ağırlığı da yaptığın projeyi etkiliyor. Bir yandan “Biz artık Avrupa’da, dünyada kurulan müzeler gibi bir müze ya da sanat merkezi olmayacağız” diyorsun; gereksinimlerin, konjonktürlerin, her şeyin farklı, hazır bir modeli kolajlayamazsın. Bir yandan da ortamın, sanatçıların beklentisi ayrı yönde. Onlar geçkin bir yapıyı özlüyor olabilirler. Hans-Ulrich Obrist ve Chris Dercon’la Amsterdam’da kapışmıştık bir keresinde; onlar yeni bir müze tahayyül ettiler, bense “Bir dakika...” demiştim; “...Kapılar açıldı, bir parti var ve herkes davetli dendi, partiye geliyorsunuz ama partiyi verenler çoktan çıkmışlar bile!” Alanında yegâne kurumlar olmanın sıkıntısı bu. Hem gerekli olan yeni kurumu oluşturma hem de beklentileri toptan geri çevirmeme sıkıntısı. Farklı sorumlulukları devralan kurumlar oluştuğu, bizler de daha rahat edeceğiz. Kurumların bu dünyaya katkıda



bulunması için, salt klasik Avrupa ya da Amerika modeli üzerine kurulmaması lazım. Paradigmatik bir sıçramayı belki benden sonraki kuşaklar daha radikal biçimde oturtacaklar.

C.İ.: Tüm bu çelişkileri; varsaydığımız, kendimize malettiğimiz, alıntıladığımız geçmiş, geleneği, yerlilik meselesini; geriden gelme alışkanlığımızı, daha doğrusu zorunluluğumuzu; kentin kaotik yapısını, göçebe kültürünün verilerini, kamusal alan/özel alan ikilemini, bir kurtuluş ve “yırtma” aracı olarak melezlik kavramına yönelik ilgiyi, popüler olanın dönüşümlerini, oryantalizmi, Doğulu olma koşulunu, temsil mekanizmalarını, kendi yerel sanat tarihimizi, müzeye sahip olamama durumunu; tüm bu verileri, bu potansiyeli, görsel olarak üzerinde düşünülmemiş bu boş, bakir alanı son dönemdeki sanatçıların çok iyi değerlendirdiklerini görüyoruz. Bu üretim çok önemli, çünkü onlar olmadan olmaz, yola çıkılmaz; sanatçılar bunu kavramışlar gibi görünüyor. Yani, bir ilk adım atılmış gibi.

V.K.: Bunu kavrayan sanatçılar var ama aynı zamanda sanatçılarda geçmişe, geriye doğru bir bakış da var. Sanatçıyı fazla zorlayamazsın, inisiyatifin onlardan gelmesi durumunda yapabileceğin,

bu inisiyatifi değerlendirebilmektir. Mesela gayet *businessman* gibi çalışan, paylaşımcı olmayan bir sanatçının da belki Avrupa, Amerika’ya özgü bir sanat merkezi ve müzeye ihtiyacı vardır.

C.İ.: Bu farklı sanatçıların bir arada olması, yani Ayşe Erkmen, Serkan Özkaya, Esra Ersen gibi sanatçılarla, belli bir temsili üstlenen Halil Altın-dere, Canan Şenol, Vahap Avşar gibi sanatçıların ve bu iki kategoriye de girmediğini düşündüğüm Bülent Şangar, Aydan Murtezaoglu gibi sanatçıların tek bir sergide yan yana gelmesi nasıl bir sonuç doğuruyor? Yapıtlar bir arada işliyor mu? Ben mesela öyle olduğunu düşünüyorum. Harald Szeemann’ın bir lafı vardı: “Sergi tasarlamak bir düşünme biçimidir” diye; senin “başarısız” bulduğün sergilerinde...

V.K.: Başarısızdan çok, yetersiz buluyorum.

C.İ.: Bir keresinde sergilerin şehirle, arşiv çalışmasıyla, küresel dolaşım, izleyicinin konumuyla, izleyicinin duruşuyla, nesnelerle kurduğumuz ilişkiyle ilgili şeyler olduğunu söylemiştin. Bard College’da, Küratörlük Araştırmaları Merkezi’nde düzenlediğin *Exhibited*¹³ [Sergilendi] sergisinden bu yana, yaptığın sergilerde çok belirgin bir ta-





Exhibited, Bard College, Center for Curatorial Studies, 1994

vır, bir yaklaşım görüyorum ben, tabii tamamen öznel bir yaklaşım bu. Sanatçıları, izleyicileri ve yapıtları bir mekânda çarpıştırmak; onların rahat konumlarıyla uğraşmak, her seferinde bir sorun üzerine gitmek, yani yalnızca sergi mekânında yanıtına ulaşılabilecek ve yazı üzerinden, kavramlarla halledilemeyecek bir sorunun, hatta bazen tek bir imgenin, tek bir yapıtın doğurduğu bir sorunun peşine takılmak gibi bir şey. *Sergilendi* ve *Anı/Bellek*, bu açıdan uzun uzun incelenebilecek sergiler.

Özel Bir Gün'de,¹⁴ sanatçının belli bir yapıt üretme tekniği, alışkanlıkları, üslubunun dışına çıkabilmesi üzerine bir koşul öne sürüyorsun; bunu başarabilen ve başaramayan işleri de aynı yerde sergiliyorsun. Kendi kendine düşünüyor yani sergi. Bu sergide bir sözün vardı, "Sanatların çevresini sarmış ideolojik sıhhiye hattına tecavüz etmenin gerekliliğine inanıyorum" diye. *Karma Resim Sergisi*'nde¹⁵ bu yaklaşımın şiddeti daha da artıyor. Yapıtların birbirlerine müdahale etmesini, birbirlerini yorumlamalarını istiyorsun, onlara bu hakkı veriyorsun; *İzleyenin İtirafı*'nda,



Özel Bir Gün, İstanbul Güncel Sanat Projesi, 1998

sergi mekânındaki yapıtların adları ve müellifleri yapıtların yanlarında yer almıyordu ve “O yapıtlar tek başlarına nereye kadar dayanıklı olabilirler, kendilerini ne kadar koruyabilirler?” sorusu oluşuyordu “izleyen”in kafasında. Proje4L’deki ilk serginde, *Yerleşmek*’te¹⁶ de buna benzer bir gerilim vardı bence.

Kısaca söylemek gerekirse, sanatçılar üzerinden yansıyan tüm okumaları ve yanlış okumaları benimseyen, onları serginin avantajı hâline getiren bir yaklaşım söz konusuydu. Orada çok güçlü yapıtlarla Hakan Gürsoytrak, Can Altay, Oda Projesi



Özel Bir Gün, İstanbul Güncel Sanat Projesi, 1998



Karma Resim Sergisi, Galatea Sanat Galerisi, 1999



Karma Resim Sergisi, Galatea Sanat Galerisi, 1999



Karma Resim Sergisi, Galatea Sanat Galerisi, 1999



İzleyen'in İtirafı, Dulcinea, 2000-2001
Vanessa Beecroft'un *Piano Americano* (1996) videosu ve
Aydan Murtezaoglu'nun *İsimsiz* (2000) işi



İzleyen'in İtirafı, Dulcinea, 2000-2001



İzleyen'in İtirafı, Dulcinea, 2000-2001
Tadasu Takamine'nin *Hareketsizlik* (1999) videosu

gibi gençlerin işlerini bir arada sunuyordun. Yani şunu söylemek istiyorum; tüm okunaksızlığıyla, acemiliğiyle, çelişkisiyle, tutarsızlığıyla ve tabii ki gücüyle bu üretimin senin gibi bir küratör için biçilmiş kaftan olduğunu düşünüyorum.

V.K.: *Yeniden Bak* sergisi tuhaf aslında. Yerleşiminden çok memnunum. Bu bilinçli bir şekilde olmadı, açık plan üzerine gitme konusunda kesin kararlıydım. Açık plan içinde, açık plana uyamayacak olan işlerin bir araya nasıl geleceği, dışarıdan baktığım zaman benim için de ilginç.

C.İ.: Bu sergiyle, yapılış biçimi, ortaya çıkış süreciyle ilgili bir sıkıntın vardı, bunun fark edilemeyecek olmasından bahsetmiştin; senin gördüğün şeylerin, serginin aksayan, işlemeyen yönlerinin okunamayacak olması... Bu mu Türkiye’deki asıl sorun? “Ne yaparsam yapayım burada, bir şekilde olur” noktasına sürükleyebilir mi insanı?

V.K.: Aramızda konuştuğumuz üç-beş kişi dışında; dışarıdan, oradan, buradan bir arkadaşım sergiye geldiği zaman onun yapacağı yorumu bekliyorum. Herkesin üç-beş kelimesinden bir şey kuruyor-sun, tamam, ama yapacak bir şey yok, konuşulmuyor. Konuşulmadığı sürece de yapabileceklerinin üst seviyesine hiçbir zaman ulaşamıyorsun. Bu, aynı zamanda normal bir şey; ben oranın yönetmenliğini yapıyorum, oranın geçici küratörüyüm, bu sergileri yapmam gerekiyor. Bu da çok normal; sonuçta orası, misafir sergi ve küratörlerle işleyecek bir yer. Biz arka planda olacağız, ben orada yönetmen olarak devam edeceğim, oranın küratörü değilim, aradaki boşlukları değerlendireceğim.

Bu nedenle zaten oranın en görkemli, en önemli sergilerini de ben yapmayacağım hiçbir zaman. Bunu, Küratörlük Araştırmaları Merkezi’nde çok yaşadım. Baştan *Sergilendi*’yi yaptım. Oradaki ilk



Hakan Onur, *Şems-i Terbiye*, 2000

Yeniden Bak, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001-2002



Hale Tenger, *Sirkülasyon*, 2000

Yeniden Bak, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001-2002



büyük sergi oydu. Buradaki ilk büyük sergi de *Yerleşmek* oldu. Çok istediğim sergileri bile ben yapmayacağım artık. Başkalarının yapmasını istiyorum. Bizim başka sorun ve sorumluluklarımız var. Geçmişe yönelik olarak yapılacak o kadar çok sergi var ki. Dönemi değerlendirmek konusu duruyor. Bugünkü potansiyel değerlendirmeli; işin burada ve buradaki sanatçılarla kalmaması gerekiyor.

C.İ.: Bütün bunları tek bir kurum yapamaz. Bu çizgilerden birini benimsemek de bir tercih olabilir belki, sergiler kendi tarihini kursun diye. Bu sergide Serkan Özkaya'nın üst katta, bir modern Türk resmi koleksiyonunu yapıtının içine kattığı işi, bir tarihi sorguluyor aynı zamanda.

V.K.: Bak, mesela Serkan'ın yaptığı iş bir tartışma açacak mı, açarsa nasıl açacak çok merak ediyorum; çünkü konuşmaya davet ediyor, müze fikri üzerine, sanatçının sınırları üzerine, sergi yapma fikri üzerine, izleyicinin tercihleri üzerine, masifikasyon üzerine. Resimlerden bir-ikisinin hafif eğik asılması kimini rahatsız edebilir, saygısızlık diye algılanabilir, ama çok daha önemlisi, resmi yere paralel asmanın ne tür bir kalıcılık çağrıştırdığı, o resmin her zaman orada olduğunu anlatabilir; bu tarz bir hafif kaydırma birden izleyicinin

dengeğini bozup düşündürüyor. Gerçi Türkiye'deki grup sergilerinin nasıl çerçeve çerçeveye geçecek şekilde, yığma şeklinde asıldığını gördüğümüz zaman bu konuşma pek bir anlam ifade etmiyor olabilir. İklim meselesi bu; bir serginin oluşturduğu iklim –bilinçli olarak yaptığımdan değil– hep önemliydi benim için. Benim sergiye getirebileceğim tek şey budur. Bu konu dile dökülmedi ama hissettiğim bir şeydi. *İzleyenin İtirafı*'ndaki¹⁷ iklim, *Karma Resim Sergisi*'nden çok farklı bir ik-



Serkan Özkaya, *Tüm Ülkelerin İşçileri*, 1999-2001

Yeniden Bak, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001-2002

limdi. *Yeniden Bak*'ta¹⁸ da belli bir iklim var; yani, duvarlara asılmış bir şeye gelmiyorsun hiçbir zaman. Fulya Erdemci, son sergisinin¹⁹ belli bölümlerinde bu iklimi çok iyi yakalamıştı mesela ya da Ali Akay'ın *Küreselleşme-Devlet, Şiddet, Sefalet*²⁰ sergisinde gösterdiği başarı... 2001 bienalinde örneğin Aya İrini bir *playground*, bir sirk, eğlence endüstrisinin bir versiyonu hâline gelmişti; yani nereye gideceğini şaşırdığın, her taraftan her şeyin seni aynı derecede çektiği bir yer. Bu tarz bir seviyelemeyi konuşmak bence daha ilginç.

— *Sanat Dünyamız*, sayı: 82, Kış 2002.

DİPNOTLAR

1. Enis Batur, "Küratörün Sınırında", *Sanat Dünyamız*, sayı: 81, 2001, s. 95-96; Beral Madra, "Küratörlüğün Sınırı Nedir?", *Radikal*, 27 Temmuz 2001. (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=9187>)
2. Küratörlüğünü Hou Hanru ve Hans Ulrich Obrist'in yaptığı gezici sergiler. Düzenlendiği yerler: CAPC (Bordeaux, Fransa); Louisiana Museum of Modern Art (Humlebæk, Danimarka); Hayward Gallery (Londra, İngiltere); KIASMA Museum of Contemporary Art (Helsinki, Finlandiya); Bangkok; P.S.1 (New York, ABD).
3. *Yerleşmek*, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001. Küratör: Vasıf Kortun. Sanatçılar: Hüseyin Bahri Alptekin, Can Altay, Halil Altındere, Tina Carlsson, Esra Ersen, Erik Göngrich, Hakan Gürsoytrak, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Oda Projesi.
4. Ayşe Erkmen, 1993 yılında, DAAD Uluslararası Sanatçı Programı (Berliner Künstlerprogramm) ile bir yıllığına Berlin'e gitti.
5. Peggy Guggenheim'in kurucusu olduğu ve Friedrich Kiesler'in tasarladığı Art of This Century galerisi 1942-1947 yıllarında New York'ta faaliyet gösterdi.
6. *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969.
7. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*, Musée du Louvre, 1990-1991; Peter Greenaway, *The Physical Self*, Museum Boymans-van Beuningen, 1991.
8. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, 1999.
9. *Bugünkü Program / Gelecek Program*, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi, 2000. Sergi koordinatörleri: Özge



Açikkol, Cem İleri. Sanatçılar: Selda Asal, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Nazlı Eda Noyan, Fusun Onur, Sarkis, Serkan Özkaya.

10. *Lives and Works in Utrecht*, BeganeGrond, Utrecht, 2002.

11. Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö, İsveç.

12. http://republicart.net/disc/institution/esche01_en.htm

13. *Exhibited*, Bard College, Center for Curatorial Studies Museum, 1994. Küratör: Vasıf Kortun. Sanatçılar: Johanna Billing, Esra Ersen, Aydan Murtezaoğlu, Ioana Nemeş, Anri Sala, Ene-Liis Sempe.

14. *Özel Bir Gün*, İstanbul Güncel Sanat Projesi, 1999. Küratör: Vasıf Kortun. Sanatçılar: Erdağ Aksel, Elvan Alpay, Hüseyin Bahri Alptekin, Can Altay, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Bedri Baykam, Zeliha Burtek, İsmet Doğan, Cem Gencer, Zeynep Gülsoy, Şirin İskit, Gülsün Karamustafa, Gaye Yazıcıtuğ İnâl, İsmet İnâl, Balkan Naci İslimyeli, Sıtkı Kösemen, Murat Morova, Aydan Murtezaoğlu, Şeyma Reisoğlu Nalça, Hakan Onur, Serkan Özkaya, Şener Özmen, Esra Sarıgedik, Hale Tenger, Cihan Yazıcı, James Walsh.

15. *Karma Resim Sergisi*, Galatea Sanat Galerisi, 1999. Küratör: Vasıf Kortun. Sanatçılar: Gülçin Aksoy, Halil Altındere, Selim Birsal, Canan Şenol, Aydan Murtezaoğlu, Hakan Onur, Serkan Özkaya, Neriman Polat, Vahit Tuna.

16. *Yerleşmek*, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001. Küratör: Vasıf Kortun. Sanatçılar: Hüseyin Bahri Alptekin, Can Altay, Halil Altındere, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Esra Ersen, Tina Carlsson, Erik Göngrich, Hakan Gürsoytrak, Oda Projesi.

17. *İzleyenin İtirafı*, Dulcinea, 2000-2001. Küratör: Vasıf Kortun. Sanatçılar: Vanessa Beecroft, Noritoshi Hirakawa, Donald

Moffet, Aydan Murtezaoğlu, Serkan Özkaya, Tadasu Takamine, Maciej Toporowicz.

18. *Yeniden Bak*, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001-2002. Küratör: Vasıf Kortun. Sanatçılar: Gülçin Aksoy, Nancy Atakan, Ergin Çavuşoğlu, Cengiz Çekil, Kutlu Güreli, Borge Kantürk, Servet Koçyiğit, Hakan Onur, Serkan Özkaya, Şener Özmen, Neriman Polat, Hale Tenger, Erdem Yücel.

19. *Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler*, Karşı Sanat Çalışmaları, 2001. Küratör: Fulya Erdemci. Sanatçılar: Haluk Akakçe, Berkant Aksoy, Kutluğ Ataman, Sami Baydar, Erim Bayrı, Lukas Duwenhögger, Aydan Murtezaoğlu, Fusun Onur, Ebru Özseçen, Ahmet Soysal, Murat Şahinler, Mürüvvet Türkyılmaz.

20. *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet*, Devlet Han (Beyoğlu, İstanbul), 1995. Küratör: Ali Akay. Sanatçılar: Hüseyin Bahri Alptekin, İsmet Doğan, Gülsün Karamustafa, Michael Morris, Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu.



CEM İLERİ İLE ŞÖYLEŞİ II

Cem İleri: Güncel sanatın kentle ilişkisi deyince aklıma ilk olarak, daha önceki bir konuşmamızda “hayalî bir cemaat” olarak nitelendirdiğin ve kendini de dâhil ettiğin bağımsız bir küratörler grubunun son yıllarda yaptığı sergiler geliyor. Hans-Ulrich Obrist, Hou Hanru, Carlos Basualdo, Charles Esche ve diğerlerinin projeleri... Hanru ve Obrist’in *Cities On The Move*’u, yine Obrist’in 1998-2000 yılları arasında gerçekleştirdiği *Le Jardin, La Ville, La Mémoire; Laboratorium; Rumor City; City Vision/Clip City; Mutations*; Gwangju Bienali; PS1’deki *Mexico City* sergisi; Maria Lind’in *Exchange and Transform* sergisi; Urban Flashes’ın “Çirkin Kent, Çekici Dünya” sempozyumları vs. Ve en son olarak Carlos Basualdo’nun Venedik Bienali kapsamında yer alacak olan *The Structures of Survival: The Image of the Shantytown in Contemporary Culture* sergisi. Kentle güncel sanat ilişkisi son derece karmaşık bağlantıları olan bir yapıyı çıkarıyor karşımıza. Bu eğilimin temelinde yatan sorular, sorunlar nelerdir? Bu süreç nasıl gelişti?

Vasıf Kortun: Son konuştuğumuzdan beri bazı şeyler değişti; özerk küratörler kuşağı kurumlara yerleşti. Bağımsız küratörler dönemi bugün yerini o küratörlerin yeniden tarif ettiği kurumsal modellere bırakmış durumda. Yerleşikliğin getirdiği, bulundukları yere, izleyiciye ve kamuya karşı farklı bir sorumluluk anlayışı gelişmekte. Bugünün Avrupa’sında gayet tutucu bir ortam var. Neo-popülist iktidarlar kültür kurumlarını sıkıştırıyor ve Avrupa’nın bu yeni durumla uğraşacak tecrübesi yok. Yenilenen kurumlara dönersek; bunların da çıkış noktası, 1990’ların başında sanatçıların başlattığı Shedhalle Zürich, Kunstverein Stuttgart gibi oluşumlardı. Kent, güncel sanat ve mimari paslaşmasına geldiğimizde, sanırım bunun üzerine gidilmemesine şaşırarak lazım. Bu yoğun ilişki 1960’ların ortasından beri küresel anlamda sürüyor; Brezilya’da Antropofagya’dan Japonya’daki kavramsal ev modelleri ve Gutai grubuna kadar. Bu tartışmanın Türkiye yansımalarında ciddi bir zafiyet söz konusu tabii ki. Güncel sanat cemaatinde on yıl önce konuştuğumuz





Urban Flashes'ın 2003'te Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde düzenlediği "Kamusal Alanda Kültürel Yamalar" adlı atölye çalışmasından

meseleler, mimarlık sektöründe daha yeni yeni fark ediliyor. Sonbaharda Platform'da, çoğunluğu Uzak Doğu'dan gelen Urban Flashes adlı bir kent ve mimari grubunun *workshop*'una ev sahipliği yapacağız.¹ Doğrusu, tam da bu noktada –biraz da bizim yetersizliğimizden olsa gerek– hem Urban Flashes projesini buraya göre netleştirmekte, hem de Urban Flashes ve buradaki profesyoneller arasındaki birlikteliği, en azından zihnimde inşa etmekte zorlanıyorum.

C.İ.: Sen de bu dönemde kent meselesiyle uğraşan ve özellikle İstanbul'a odaklanan iki sergi yaptın. 2001 yılında *Yerleşmek* ve bu yıl Hüseyin B. Alptekin, Gülsün Karamustafa ve Esra Ersen'in katılımıyla yaptığın *Burada*² sergisi. Ayrıca, yurt dışından çeşitli sanatçılara İstanbul'da bir dönem yaşama olanağı tanıyan "İstanbul Misafirleri Programı"nı sürdürüyorsun.

V.K.: *Yerleşmek*'ten çok memnunum; özellikle kitabı hazırlayan Özge Açikkol ve Esen Karol olağanüstü bir dokuma yaptılar. *Burada* sergisini öksüz bırakmış olmaktan dolayı çok üzgünüm. Sergiyi entelektüel bir yapıyla, konuşmalarla, yan etkinliklerle destekleyemedik; daha geniş bir tartışmanın aracı olarak kullanmadık. Oysa yeni azınlıklar konusu, üzerine çok düşünülmüş, araştırma yapılmış bir meseleydi. İstanbul Misafirleri'nin yapısı tabii daha farklı; buraya gelen her sanatçı, kısa süreliğine gelenler bile, kenti okumanın yollarını araştırıyor. Malumundur; İstanbul, İstiklal Caddesi, Osmanbey ve Boğaz kıyısıyla sınırlı bir kent değil. Sanatçıların İstanbul'la ilişki süreçleri, uzun süre kaldıkları için *mental mapping*, yani zihinsel haritalandırma yapmanın ötesine geçebiliyor; yani, kuşbakışı ile yer seviyesi arasında bir gelgitin, izleyen ve izlenenin üzerine yorum



Yerleşmek, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001



Oda Projesi, 3 Oda 1 Salon, 2001

Yerleşmek, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001

yapmanın ötesine gidiliyor. Bir anlamda, kente olması gerektiği gibi geniş bakılıyor.

C.İ.: Güncel sanatın oluşturduğu kent söylemine ilişkin bir başka konuya geri dönmek istiyorum. Oda Projesi, Londra’da Urban Flashes tarafından gerçekleştirilen “Çirkin Kent, Çekici Dünya” sempozyumuna davet edilmişti. Sempozyumun yaklaşımı şu şekilde dile getiriliyordu: “11 Eylül saldırıları nedeniyle baş gösteren kentsel karmaşa sonrasında, bugünün destansı mimari sunumunun ve sıradan direnişlerinin ötesine geçebilmek için plazmaya özgü bir iş birliği sürecinden geçerek biçimci olmayan yaklaşımları canlandıran, inşa edilmiş yüzeylerin düzenleme biçimi üzerine yeni küresel stratejiler geliştirme ihtiyacından doğan sempozyum, resmî yönetimleri etkilemek ve kent gelişimine yeni stratejiler kazandırıp yeni ufuklar açmak amacını taşıyor.” Ama sonuçta vize alamadığı için Oda Projesi Londra’ya gidemedi. Bu ironik durum, bir veri olarak değerlendirilebilir ayrıca. Ama asıl sorun, bu görkemli söylem ile bizim durumumuz arasında derin bir uçurum olması gibi geliyor bana.

V.K.: Evet, ama bunun müsebbibi, dünyanın birçok ülkesine vize almak zorunda bırakıldığımız,

her çıkışta 70 milyon TL vermek zorunda kaldığımız bir vatandaşlık durumu. Sanat dünyası ilişkileri, eşitsizlik ilişkilerinin bir parçası.

C.İ.: Tabii ki, ben genel anlamda bir çelişkiye ve farka vurgu yapmak istiyorum.

V.K.: Zaman ve mekâna demir atmış durumdayız. Bu durum bazı çalışma ortaklarımız için farklı olabilir. Urban Flashes'ın *workshop*'a katıldıktan sonra bambaşka bir bakış açısı oluşturmaları; sıradan koşutluklardan, eşzamanlılıktan feragat etmek, üzerine düşünülmesi gereken durumlar.

C.İ.: Peki, buraya geldiklerinde nasıl yeni bir bakış açısı elde edeceklerini düşünüyorsun? Neyle karşılaşacaklar ya da neyi fark edecekler? Bu bağlamda hemen akla gelen bir başka soru da şu: Periferide üretilen sanatın anlamlandırılması ve konumlandırılması konusunda yaşanan süreç ve sancılar, periferi kentleri için de geçerli oluyor mu? Yani, İstanbul kendisini Batı kentlerinden farklı olmasıyla mı meşru ya da okunaklı kılacak? Kentleri farklılaştırma, ötekileştirme üzerinden yeni bir küreselleşme kurmacası mı yaratılıyor? Beni bu meselede en çok ilgilendiren de bu aslında; son yirmi yılda İstanbul'da üretilen güncel

sanatın ve kent olarak İstanbul'un tarihinin paralel bir okuması yapılabilir mi? Yapıt üzerinden yapılan yorumlar ile kent çözümlemeleri örtüşüyor mu?

V.K.: Bu sorulara yeni sorularla ancak *workshop*'un sonunda cevap verebilirim. Çok genel olarak elinize *Mutations*³ gibi bir kitap aldığınızda okuduğunuz konulardan ya da her tartışmanın Büyük Hint ve Çin kentleriyle başlayıp Mexico City ya da Pearl River Delta ile kapanmasından eminim sen de sıkılmışsındır. "İstanbul bütün bu tartışma içinde nerededir?" diye düşünülmemesinden mustaribim. Bu konuda paranoyaya girmemek lazım; bırak anlatılar çoğalsın, tartışma dallansın. Güncel sanatın ve kent olarak İstanbul'un tarihinin paralel okunmasına olanak yok. Daha doğrusu, bilinçlice kentle ilgili olan, kenti konu edinen sanatçılar kuşağı çok yeni. Ama üretilmiş işleri bir nevi *artefact*/olgu olarak değerlendirerek başka bir okuma yapmak olası. Periferide üretilen sanatın anlamlandırılması, konumlandırılması ve aynı soruların kentlerde de geçerli olup olmadığının yanıtını bilgilili ve güçlü kurgular ve anlatılar oluşturur. Geçen gün Yetkin Başarır'ın fotoğraflarına bakıyordum; Nişantaşı'ndaki bir binanın galiba üçüncü katından sadece arka bahçenin



fotoğraflarını çekmiş. Nişantaşı'ndaki bahar şenliği sırasında orada yapılan işleri ve belediyenin Nişantaşı'nı cam fanusa alıp vitrinleştirme projesini düşündürdü bu bana. Binaların arkaları, genellikle kapıcıların bölgeleri; mimariyi belirli bir kontrol içinde tarif eden ve yenileyen onlar. Nişantaşı bitişik nizam binaların ön cepheleriyle Brüksel'i andıran, İstanbul'un eski yerleşik kent-sel bölgelerinden. Mesela New York'ta benzer binaların arkası, binaların bağırsakları gibidir ya da Hollanda'da ön ile arka cephe arasında hiçbir fark yoktur. Bu basit ayrıntıdan; binanın önünden ve ardından, aynı bina içinde nasıl bir sınıfsal ve kültürel kopuş ve aynı anda da bir birliktelik olduğundan, baktıkça neyi görmeyi ya da görmeyi tercih ettiğimizden öylesine zengin bir tartışma çıkabilir ki... Bir sanatçının bir dizi fotoğrafı bayağı bir meseleyi tetikleyebiliyor.

C.İ.: Bu alanda senin de en çok önemsendiğin isimlerden biri, hiç şüphesiz Hüseyin B. Alptekin.

V.K.: Hüseyin, daha 1990'da heterotopik olarak tarif ettiği, özellikle Doğu Avrupa'dan göçlerin oluşturduğu, küreselleşmenin öteki yüzüyle uğraşiyor. Esra Ersen *Burada* sergisinde araştırdığı Afro-Amerikan cemaatler,⁴ özelinde birlikte uzun



Hüseyin B. Alptekin, *H-Faktörü: Misafirperverlik/Husumet*, 2003-2007
Burada, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2003

zaman geçirdiği Nijeryalılar ve Kongolularla yaptığı söyleşilerde, Hüseyin'le de ortak payda olan bir konukseverlik/sevmezlik konusunu irdeliyordu. 1997 İstanbul Bienali'ndeki *Kültür Projesi*, Bülent Şangar'ın fotoğrafları, Hakan Gürsoytrak'ın resimleri ve Oda Projesi modeli gibi birçok örnek var.

C.İ.: Son dönemde İstanbul'da "kentle ilgilenmek" son derece popüler bir eğilime dönüştü. Güncel sanat üreticileri dışında, moda ve eğlence sektörünün gelişmesiyle de ilgili bir durum bu.



Esra Ersen, *Brothers and Sisters* (tek kanal video), 2003
Burada, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2003

Kent imgesi görsel kültürün hemen her alanında bol bol kullanılıyor; kent manzarası üretimi de bu bağlamda yaygınlık kazanmış durumda. Kentle kurulan ilişki, moda dergilerinden “fotoğraf sanatı” dergilerine kadar her alanda bir tür *kitsch* arayışına; farklılığın, çarpıcı olanın, komik ya da tuhaf olanın ortaya çıkarılmasına indirgenmiş oluyor böylece.

V.K.: Sorma, ama kentle falan ilgilenildiğini düşünmüyorum. Ayrıcalıklıların ayrıcalıklı oldukla-

rını gayet şiddetle gösterdikleri, ötekilerin giremedikleri mahallerindeki eğlencelerine itibar etmeyelim. İstanbul gittikçe bölünmüş bir şehre dönüşüyor. *Yaya Sergileri*⁵ kataloğunda, Nişantaşı’nı 19. yüzyıl Pera’sına benzeterek, orada kabul “edilenler” ve “edilmeyenler”den söz ettim. Bu anlamda da evet, tarifi kendisi çok şüpheli, ancak Nişantaşı’nın kamusal alan olmadığını söyleyebilirim; bu çok anakronistik gelebilir. Nişantaşı’nın girişinde oturan biri olarak, alışverişimi Pangaltı’dan yapıyor ve malum bölgeye adımımı atmamaya çalışıyorum. Buna paralel olarak, kent hakkında düşünen, kenti temsil edenler, aynı zamanda kentin bölünmüşlüğünden ötürü kente dâhil değiller. Meseleyi daha da kabalaştırmayayım, bu uzun bir tartışma.

C.İ.: Erden Kosova, Oda Projesi’yle yaptığı bir söyleşide, Oda’nın Galata’da gerçekleştirdiği kamusal işlerin, örneğin Nişantaşı’nda karşılık bulamayabileceğini söylemişti ve bunu da Galata’da karşılıklı etkilenmenin olabilirliğiyle açıklıyordu. Nişantaşı’nın kamusal olmayışından söz ettin, ama ben Galata’da da bir kamusal alanın olmadığını düşünüyorum; yani oraya da dışarıdan bakmak durumundayız, oraya da girebilenler ve giremeyenler var ve Oda Projesi de

bir alışveriş olanağından çok bu sorunla uğraşıyor gibi geliyor.

V.K.: Haklısın, kamusal alan denen şey, özünde devraldığımız bir tarif, hatta bir fantezi. Asıl önemli önemli olan, Galata'da Oda Projesi'yle özenle kazanılmış, taciz edilmemiş, konuk olabileme durumu. Ayrıca, Oda Projesi hem iyi bir ev sahibi hem de konuk olduğunun bilincinde. İşte buradaki ağı ören, ağın hem içinde hem dışında; dışında oluşu, dışarıdan içeriye bakma biçimde tezahür etmiyor. Bu anlamda, kamusal alandaki perspektifi oluşturan anonim bir izleyiciden bile söz edemeyiz.

C.İ.: Venedik Bienali'ndeki⁶ işi de bu metaforla, bu hem içeride hem dışarıda oluş durumuyla okumak mümkün mü?

V.K.: *The Structures of Survival*'da farklı bir duruş söz konusu. Birincisi, birbirinin tıpkısı deprem konutları ve bu konutların nasıl özelleştirildiği, bundan ne tip modeller oluştuğu. Kuşkusuz ki, barınma hakkı en evrensel haklardan biri. Bu bir parkta olabilir örneğin; İstanbul'da barınma hakkının çok ötesine geçen spekülasyon arazi yağması da olabilir. Ancak bu bir bienal; izleyici ve

tüketme olgusu çok farklı boyutlarda tezahür ediyor. Yani, oraya gidebilecek ve orada kendini ifade edebilecek işlerin başka sınırları var. Venedik Bienali bu kez bir test alanı gibi, çünkü "kent" meselesiyle ilişkilendirdiğimiz isimler var: Hans-Ulrich Obrist'in afiş projesi, gene Uzak Doğu kentleri üzerine kurulmuş *Cities on the Move* sergisinin küratörlerinden Hou Hanru, Carlos Basualdo'nun *The Structures of Survival*'ı ve örneğin Beyrut'la ilgilenen Catherine David var. Venedik Bienali, *DOCUMENTA* ayarında bir sergi olacak sanırım. *DOCUMENTA*, son on yılın olağanüstü nitelikli bir özetini sundu; Venedik daha çok bugüne dair bir yaklaşım.



Oda Projesi, *The Structures of Survival*, 50. Venedik Bienali, 2003

C.İ.: İstanbul Bienali hakkında ne düşünüyorsun?

V.K.: Sergiden sonra düşüneceğim! Dan Cameron klasik bir küratördür ve önemli yönü, yüzünün farklı coğrafyalara her daim açık olmasıdır. Ayrıca, bastırılmış ve örtülmüş anlatılara karşı algıları çok gelişmiştir.

C.İ.: Genel olarak bienaller, içinde bulundukları kenti öne çıkaran, o kentin imgesiyle uğraşan ve dolaylı ya da dolaysız olarak kenti tartışan organizasyonlar. Belki biraz daha ileri giderek bunu kentlerin sanat üretme siyasetlerine, söz söyleme biçimlerine bile bağlayabiliriz. Bu bağlamda, İstanbul Bienali'ni nasıl ele almak gerekir? Bizim böylesine verimli bir alan oluşturamadığımız açık. İstanbul Bienali, İstanbul'un imgelerini çoğaltma yolunu seçmiyor gibi geliyor bana. Bienalin turistik ya da nostaljik olduğundan söz etmiştin. Son iki bienali düşünürsek; Paolo Colombo da (1999), Yuko Hasegawa da (2001) bu verili bilgiyi, var olan imgeyi bir şekilde kullanan yaklaşımlar getirdi; yani ikisi de belleksiz, zamansız bir ortam yaratma yolunu seçip şimdiyle bir ilişki kuramadılar. Colombo bu nostalji meselesini olumlarken, Hasegawa bunun tam tersini yapıp aslında aynı noktaya gelmişti.

V.K.: Hasegawa'nın sergisi şehre son derece kayıtsızdı. Mekânlar kabuk işlevi gördü ve içleri de bir tür pazar yeri gibi donatıldı. Paolo Colombo'nun sergisinde maalesef romantik 19. yüzyıl İstanbul'u, su kenti imgesi vardı. Rosa Martínez, en azından *Kültür Projesi*'ne yer verdi. René Block'un sergisine zamanında gereken değeri vermedim, ama İstanbul'a çok duyarlı bir sergiydi; 1992'de bunun üzerine bayağı gitmiştim. Serginin orijinal yer planını Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı üzerine kurmuştuk. Doğu-Batı ve Kuzey-Güney gibi ideolojik yön tariflerinin sürekli kesintiye uğratıldığı, geçirgenliği ön plana alan bir modeldi. Bir de sergi, Tarihi Yarımada'nın dışına alınarak farklı bir tutum sergilendi. Tüm bunların yanı sıra, Osmanlı askerî modernizasyonunu imleyen bir yer olarak Feshane binasını kullandık, ki bu aynı zamanda şehrin küreselleştirilmesi ve bölgelere ayrılmasının bir örneği olan Haliç kıyısı yıkımına referans veriyordu.

C.İ.: Proje4L'den ayrıldın ve şu anda Platform'a yoğunlaşmış durumdasın...

V.K.: Proje4L'nin yöneticiliğinden ayrıldım ama bağım sürmeye devam edecek. Şimdilerde "Platform'u nasıl yeniden biçimlendiririz?" sorunu toparlamaya çalışıyoruz; sergi programını,



bilgilendirmeyeyle daha fazla destekleme, konferanslarla ilişkilendirme ve daha bütünsel bir kurum oluşturma'nın yöntemlerini tartışıyoruz. Var olan enerjilere, sanatçı inisiyatifi gibi yaklaşımlara daha fazla açılacağız.

C.İ.: Sanatçı inisiyatifleri derken neyi kastediyorsun?

V.K.: Son yıllarda, sanatçıların kendilerinden oluşturdukları modeller yeniden önem kazandı. Bunun gibi, kentten kente biçiminde bir projeyi de araştırıyoruz. Garanti Galerî açılınca çok önemli bir sinerji oluşacak. Daha yoğun bir program oluşturmamız gerekiyor. İstiklal Caddesi üzerinde olduğumuz için izleyici sorunumuz yok; fazlamız var ve katıksız bir izleyici değil. Programımızı buna göre de değerlendirmek zorundayız. Proje4L'ye gelince; sağlıklı bir rekabet oluşturmamız lazım, İstanbul bir büyükşehir ve ona öyle davranmalı. Hepimiz misyonlarımızı artık netleştirebiliriz. Proje4L'nin altyapısı hazır ve artık yeni bir döneme geçiyor. Daha ciddi fonlar, daha ciddi kurumsallaşma gerçekleşecek.

C.İ.: Son dönemde kamusal sanat yapan sanatçıların sayısında bir artış var. İster istemez teori için

içine giriyor, ayrıca buna koştur olarak yine son dönemde kent üzerine yapılan çalışmaların da arttığını görüyoruz. Bu akademik bakışla güncel sanatın bir ilişki kurması mümkün mü? Nasıl sağlıklı bir ilişki kurulabilir? Bu üst söylemler, yapının okunmasına katkıda bulunuyor mu? Yoksa onu tümüyle başka bir bilgi alanının içine mi dâhil ediyorlar? Kent teorisi yapının buradallığına, gerçekliğine, göz ardı edilemezliğine zarar mı veriyor? Bu bağlamda, kamusal sanatın geleceğini nasıl görüyorsun?

V.K.: Soruların cevaplarını da içinde taşıyor. Özünde sanat bir başka bilgi türü ve sunduğu bilgi de, başka bir aktarımla gerçekleştiremeyecek olan, çoğu zaman da dile dökülemeyen, içinde kuşkusuz entelektüel bir hazzı da taşıyan bir araç. Beni zorlayan mesele, bazı sanatçıların çeşitli düşünürlerden isim serpiştirerek sonunda yaptıklarının, okuduklarının zayıf bir ilüstrasyonu hâline dönüşmeleri olmuştur.

— XXI, sayı: 13, Haziran 2003.



DİPNOTLAR

1. Günümüz kentlerini sorgulayan ve yeniden yorumlayan uluslararası proje grubu Urban Flashes'ın düzenlediği "Kamusal Alanda Kültürel Yamalar" adlı atölye çalışması, 7-11 Eylül 2003'te Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde gerçekleştirildi. İstanbul ve Ankara'dan mimarlık, sosyoloji ve sanat tarihi öğrencilerinin yanı sıra, 40'ın üzerinde öğrencinin değişik ülkelerden katılımıyla yürütülen çalışmada, günümüz kentlerinin "yama" kavramıyla açıklanmasının olasılıkları üzerinde duruldu. Mimari doku, sosyal ve sınıfsal ve mekânın eski kullanım biçimleri açısından çeşitlilik barındıran arazilere önerilerde bulunmak amacıyla, İstanbul'un popüler yeni dolgu park alanları örnek alındı. Çalışmayla paralel düzenlenen uluslararası konferansta ise mimar, sanatçı ve yazarlar, standart planlama ve tasarım modellerine uymayan kentsel stratejiler oluşturma sürecinde "yamalama" fikrini kapsayıcı bir yaklaşım olarak tartıştı. Beş günlük çalışmaya sunucu olarak, Ti-Nan Chi, Orhan Esen, Gülsün Karamustafa, Oda Projesi, Heterotopia, Nicholas Boyarsky, Peter Lang, Karl-Heinz Klopff, Sohn-Joo Minn, Asa Drougge&Manray Hsu, Namık Erkal, Esra Akcan, Çağlar Keyder, Suha Bekki, Peter Riepl, Laurent Gutierrez&Valerie Portefaix/Trojectories, Anna Ferrer&H.H. Lim, Marco Casagrande, Robert Mull, Svein Hatloy&Jochen Becker, vein Hatloy, Can Çinici, Mehmet Kütükçüoğlu, Tansel Korkmaz, İhsan Bilgin, Nevzat Sayın, Han Tümertekin, İpek Akpınar, Osman Vloru ve Vasıf Kortun katılmıştı.

2. *Burada* (Göç, mültecilik, yabancılık, uyum sağlama, konukseverlik, konuksevmezlik veya reddetme üzerine bir sergi), Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2003. Küratör: Vasıf Kortun. Sanatçılar: Hüseyin Bahri Alptekin, Esra Ersen, Gülsün Karamustafa.

3. *Mutations*, Barcelona: Actar; Bordeaux: arc en rêve centre d'architecture, 2001. (Yazarlar: Stefano Boeri ve Multiplicity, Rem Koolhaas ve Harvard Design School Project on the City, Sanford Kwinter ve Daniela Fabricius, Hans-Ulrich Obrist, Nadia Tazi)

4. Esra Ersen, *Brothers and Sisters* (tek kanal video), 2003.

5. *İstanbul Yaya Sergileri I: Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar*, Nişantaşı (İstanbul), 2002. Küratör: Fulya Erdemci. Sanatçılar: Erdağ Aksel, Gülçin Aksoy, Nevin Aladağ, Hüseyin Bahri Alptekin, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Gökhan Avcioğlu, Recai Aynan, Bağımsız Fason Hareketi, Selim Birsell, Önder Büyükerem, Hasan Çalışlar, Kerem Erginoğlu, Ergin Çavuşoğlu, Cevdet Erek, Köken Ergun, Ayşe Erkmen, Leyla Gediz, Ali Gürevin, Şirin İskit, Arhan Kayar, Merve Kitapçı, Ebru Özseçen, Aziz Sarıyer, Derin Sarıyer, Nevzat Sayın, Ahmet Soysal, Özlem Sulak, Fuat Şahinler, Murat Şahinler, Recai Aynan, Hale Tenger, Ahmet Tercan, Canan Tolon, Mürüvvet Türkyılmaz, Emir Uras, Demet Yoruç.

6. *The Structures of Survival*, 50. Venedik Bienali, 2003. Küratör: Carlos Basualdo. Sanatçılar: Caracas Group / Rafael Pereira ve Jesús Fuenmayor, Carolina Caycedo Sánchez, Alexandre da Cunha, Paola Di Bello, Yona Friedman, Gego (Gertrud Goldschmidt), Fernanda Gomes, Grupo de Arte Callejero, Rachel Harrison, José Antonio Hernández-Diez, Koo Jeong-a, Chris Ledochowski, Mikael Levin, Marepe (Marcos Reis Peixoto), Cildo Meireles, Oda Projesi, Antonio Ole, Olumuyiwa Olamide Osifuye, Marjetica Potrc, Raqs Media Collective, Pedro Reyes, Andreas Siekmann/Alice Creischer, Grupo de Arte Callejero, Robert Smithson, Meyer Vaisman, Dolores Zinny/Juan Maidagan.



ŞENİ ÖLDÜRECEĞİM İÇİN
ÇOK ÜZGÜNÜM

Dört yıllık Amerika serüveninden 1997’de döndüğümüzde, İstanbul Bienali’nin son günüydü.

1993’te bıraktığım İstanbul, kapalı, aşiretvari, kendi gibi olmayanlara haset duyan ve düşmanlıkla dolu bir ortamdı. İstanbul’da kalıp aynı sanatçıların yeniden yerel karışımlarını yapmak niyetinde değildim. Ulus olgusu çevresinde toplanmış sergilerin Avrupa’ya taşınması anlamına gelen “uluslararası projeler” ilgimi çekmiyordu. Batı’nın “İstanbul’daki adamı” olarak yerel temsilciliğe soyunup gettolaştırılmaya da tahammülüm yoktu. Bu alana birlikte girdiğim Hale Tenger, Bülent Şangar, Aydan Murtezaoglu ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçılarla hiçbir zaman karşılıklı bağımlılık ilişkisi kurmamıştık. Pratiğimizde bağımsızdık ve eğer kolektivite anlamındaki beraberliğimizden bahsetmek gerekirse, yalnızca konuşmak ve tartışmaktan ibaretti, derim. Siyasî iklim kasvetliydi ve ABD’de uzun süre okumuş ve çalışmış olmanın getirdiği birikim, bir cazibeden ziyade bir cezaya dönüşmüştü.

3. İstanbul Bienali ve *Anı/Bellek* sergilerinden sonra, yapacak fazla bir şeyim kalmamıştı. Medya tutucuydu ve var olan düzen, beraberimde taşıdığım birikime karşı önyargılıydı. Sonuçta kellemin peşindeydiler dersem, abartmış olmam. Aldılar da! O zamanlarda sanatın derin devleti, yani Mimar Sinan Üniversitesi ve yerel galeri sektörü, bienal üzerinde hak talep ederdi. Kavrayamadıkları, parçası olamayacakları yeni yaklaşıma, yani 3. İstanbul Bienali’nin yaklaşımına ve elbette benim şahsıma, bienal açılmadan iki ay öncesinden restlerini çekmişler ve henüz üzerine konuşabilecekleri bir serginin dahi olmadığını unutarak medyadaki kalemelerini devreye sokmuşlardı. Zamansız gelmiş ve erken gitmek zorunda kalmıştım. Ancak, değişimi durdurmazsınız. Sarkis’in *Çaylak Sokak*¹ sergisiyle ivme kazanan bu kırılma, bienalin üniversitelerden ve diğer kurumlardan özerkleşmesiyle iyiden iyiye derinleşti.

1997’de döndüğümde, elimde olmaksızın gardımı alıyor ve kamu önünde iktidarla çekişmek-



ten sakınıyordum. Aklımda yeni bir program vardı. 1993'ten beri hayalini kurduğum bu program, bir güncel sanat merkezinin Soros modelinde² ama İstanbul potasında harmanlanmasını öngörüyordu. ABD'deki ikametimiz sırasında çalıştığım kurum bünyesinde edindiğim deneyim ve kurduğum ilişkilerin tamamı, İstanbul merkezli yeni bir kurum yaratma, inşa etme hayalim içindi. Kentime geri dönmüş olmak büyük bir zevkti. Rosa Martínez'in düzenlediği 1997 bienaline hayran kalmıştım. Bülent Şangar ve Kutluğ Ataman'ın katılımları nefes kesiciydi. Bienaldeki Türkiye katılımında beğenmediğim ve hâlâ da sevmediğim bir iş vardı. Ancak yürekliliği ve sertliğiyle de, Hale Tenger'in 3. İstanbul Bienali'nde yer alan *Böyle İnsanlar Tanıyorum II*'sini tazeliyordu. Sanatçının devletin verdiği kimliği terk edişini gösteren fotoğraflardan oluşan bu iş, bir özgürlük pratiği idi. Zamanlar fırtınalıydı ancak potansiyeli hissedebiliyordum. 1980'lerin ortasında başlayan var olan sanat düzeninden ve neoliberal ekonomiden özerkleşme süreci daha acilleşmiş, daha keskinleşmişti. Bu metin, gözlerimle tanık olduğum bir mücadelenin öznel hikâyesidir.

Birkaç ay sonra, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, çoğunluğu resim öğren-

cilerinden oluşan bir sınıfa ders vermeye başladım. Aralarına dışarıdan katılan bazı öğrenciler ve meraklılarla birlikte bu sınıf bende, "Olmak istediğim yerdeyim" hissini kuvvetlendirdi. Seçil Yersel, Güneş Savaş ve Özge Açikkol'un birlikte gerçekleştirdikleri, hâliyle şimdiki düzenine ulaşmamış Oda Projesi de oradaydı. Mütevazı, edepli ve azimliydiler. Daha sonraları Cem İleri ile birlikte, kısa ömürlü RG'ye çevirmen, editör ve tasarımcı olarak destek verdiler. Bir gönüllü, asistan ve sırdaş olan Esra Sarıgedik de bu sınıftaydı. İstanbul Güncel Sanat Projesi başladığında da, 2001'de Platform'u kurma işine girdiğimizde de Esra yanımdaydı. Platform'dan altı aylığına burslu olarak Rooseum, Malmö'ye gitti ve bugün 2004 Berlin Bienali'nin iki yardımcı küratöründen biri. Derslere dışarıdan sürekli katılanlardan biri olan Erden Kosova, keskin ve spekülâtif düşünebilen, üzerine çok fazla yüklendiğimiz, olağanüstü bir yazar. Erden, RG seçkilerini yazıları ve çevirileriyle destekledi. O sınıftan Cem Gencer, Başır Borlakov, Demet Yoruç ve Sefer Memişoğlu, *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm*³ sergisinde şimdi. Müstehzi Vahit Tuna arada bir sınıfa uğradı. Gruptaki en bilgili katılımcılardan biri de, Diyarbakır sanat ortamının başkumandanı olan Şener Özmen'in üç sanatçı defterini satın alarak destek-



leyen Necla Köse. Genç kuşağın temel taşı, Marmara Üniversitesi'nde gerçekleşmesi planlanan *Özel Bir Gün* sergisinin İstanbul Güncel Sanat Projesi'ne (İGSP) taşınması öncesinde beni Şener Özmen'in işleriyle tanıştıran Halil Altındere'dir. Şener'le dört sergide birlikte çalıştık, Halil'le ise birçok sergide.

Marmara'da ders vermeye başlamamdan iki ay sonra, İGSP'nin ilk versiyonunu toplam 18 m²'lik bir odanın içinde oluşturduk; Aydan Murtezaoglu, Cem Gencer, Cem İleri, Esra Sarıgedik ve Güneş Savaş ile birlikte kitap kolilerini açtığımızı hatırlıyorum. Kitaplardan bir kısmını 1993'te İstanbul'dan ayrılırken bıraktığım bir depodan çıkardık. Yanlarına, yıllardır bir kurum kurma hayaliyle topladığım ve Amerika'dan getirdiğim katalog, dergi ve kitapları da ekledik. Ağustos 1998'de hanımım ile birlikte Tünel'de, aynı binada iki mekân kiraladık. Defne, Refika'yı kurdu, ben İGSP'yi. İGSP hemen "gizli" bir "kamu" kurumu hâlini aldı. Bir telefonu paylaşıyorduk. Esra Sarıgedik ve Jujin, kafede çalıştılar! Defne bizi doyurdu. Ev sahibim, 1980'lerin sonunda Pozitif'i başlatan, lise arkadaşım, nikâh şahidim Mehmet'in erkek kardeşi Ahmet Uluğ idi. Bir şeyler olgunlaşmaktaydı. Onlar da aynı dönemde, daha sonra

Babylon'a dönüşecek olan marangoz atölyesini satın aldılar. O sonbahar Halil Altındere, Hüseyin B. Alptekin ve Bülent Şangar'ın katıldığı São Paulo Bienali gerçekleştirildi.⁴

1999'da İGSP'de bir halk mahkemesi kurduk ve Urart Galerisi'nde Esat Tekand'ın resmi ne spreylere boyayla dolar işareti yapan Halil Altındere'yi yargıladık. Aslında, o mahkemeye şahit ve suç ortağı olarak olarak Serkan Özkaya'yı da getirmemiz gerekiyordu. Halil ve Serkan, *İskorpit*⁵ sergisi için Berlin'de birlikteydiler ve Halil, Serkan'ın Pergamonmuseum'da bir kadın heykeline tırmanıp öperken fotoğraflarını çekmişti. Serkan, o dönemde "Art Lover" projelerini sergilemekteydi. *İskorpit* sergisindeki sanatçılar Halil'in muhteşem kaba işlerinin yanında olmak istemiyordu. Yargı sonucunda jüri Halil'i akladı. Serkan odanın bir köşesinde, Halil de bir başka köşesindeydi.

O dönemde, Serkan ve Halil'in Pergamonmuseum'la başlayıp AKM'de Yahşi Baraz'ın düzenlediği bir serginin açılışında iki Doğançay resmiyle yaptıkları valsle devam eden ve Urart Galerisi'ndeki performansla sonlanan, ortakmış gibi görünen yaklaşımlarının ardındaki sınıfsal



ve kültürel ayrışmalar ile okuma biçimi ayrışmalarını tartışma fırsatını kaçırdık. Bu ayrışmanın ifade edilme biçimleri daha sonraları çözülemez bir hâl aldı ve zaman zaman çirkinleşti. Etnik, cinsel ve kültürel kontenjanlama yaparak proje üretme kültüründen hep uzak durdum. Nasıl ki Sarkis 1980’lerin sonunda ötekileştirildiyse, Halil hakkında da 1990’larda “köylü” türünden sözler ediliyordu. Böylesi ırkçı yaklaşımlara itibar etmeden, Türkiye güncel sanat ortamının 1990’ların sonunda, o döneme dek tuttuğu anaç akıntıyla bir yol ayrımına girmesini, güncel sanat sektöründeki kentli orta sınıfın hükmünün geçersizleşmesiyle oluşan yeni durumu yeterince tartışmadık. Bu yol ayrımı aynı zamanda, farklı tercih ve tutumlara da nefes alma alanı açacaktı. Bu da, sözün gelişi, Erinç Seymen ile Halil Altındere ya da Seyhun Babaç arasındaki gevşek bir *Zeitgeist* örgüsüne işaret edebilirdi.

Bu arada, Serkan Özkaya ve Erden Kosova’nın ortaokul ve lisede sınıfta olduklarını hatırlatmam lazım. RG’nin sıfır sayılı seçkisinde “Halil Altındere’nin Gerekliliği” başlıklı bir yazı yazdım; ki bu yazı, seçkinin arka kapağında Serkan’ın işiyle birlikte güncel sektördeki yeni çatlamalara işaret ediyordu. İlişkileriniz güçlü olabilir. İçinde

bulduğunuz kurumları bireysel tercih ve çıkarlarınız yönünde istismar edebilirsiniz. Ama, tarih kendi kendini yazmaz. Pozisyonunuzu tartışabilir, koruyabilir ve dillendirirseniz tarihe dair bir talebiniz olabilir.

RG’nin hemen ardından *art-ist* çıktı.

Yeni kuşak mecrasını buldu.

Vahit Tuna’yla ilk kez *Genç Etkinlik* sergisinde tanışmıştım.⁶ Vahit, *Özel Bir Gün*’ün ardından, 1999’daki *Karma Resim Sergisi*’nde de sanatçı ve tasarımcı olarak yer aldı. Bu sergi, katılımcıların birlikte ve birbirlerine müdahale ederek çalışmalarını öngörüyordu; dolayısıyla, başarısızlık süreci içinde tasarlanmıştı. Aramızda serginin kıyasıya bir eleştirisini de yapmıştık. Sergiyi en iyi özetleyen iş ise Serkan Özkaya’nın, bir kaide de elleri ve ayakları üstünde duran, arkaları birbirine dönük, kilden yapılmış iki minik insan heykeliydi. Bir kurşunkalemin bir ucu birinin, öteki ucu da ötekinin arkasına girmişti. İşin adı *İki ucu boklu değnek, ayrılısak da beraberiz* idi. Anüs, canavarı ve yararsız bir yaratıcı ağız hâline gelmişti; bu, Serkan ve Halil’in birlikte çalışma biçimleriydi. Serkan, serginin sona erdiği gün işini kayıtsızca çöpe

attı. 1990'ların ikinci yarısından itibaren *Genç Etkinlikler*, genç sanatçılar için işlerini paylaşabilecekleri yegâne nefes alma alanıydı. Proje4L sergilerine kadar otonom üretimlerin sınanabildiği başka mecra yoktu. Can Altay'ın ilk işini de *Genç Etkinlik*'te gördüm. Aynı sergide Jujin, iki panonun çevrelediği koridorumsu dapdar bir hücrede, kırmızı bir ışık altında çıırılçıplak vaziyette, bacaklarını kendine çekmiş duruyordu. Bacaklarının arasından kan sızılmaktaydı. Kanamaktaydı. Bu, belki de 1990'ların en güçlü işiydi. Jujin'in de sanatçı olarak ürettiği tek iş oldu.

İGSP cumartesi günleri tartışma ve okumalar yaptığımız serbest bir bölge; okunan, araştırma yapılan, vakit geçirilen bir yerdi. Mutfakta kurulan "İstanbul Yeni Sanat Müzesi" ve Canan Şenol ve Kamil Şenol'un dükkânlarının üstündeki tabelada yapılan sergileri hatırlıyorum; Avrupalı küratörler gelip ulus sergileri için araştırma yapıyorlardı. O günlerde, Murat Pilevneli adlı genç bir sanat tüccarı ortaya çıktı. İkna ediciydi ve güncel sanata kaymak istediğini anlatıyordu. Türkiye çıkışlı sanatçıların Avrupa'da minimal bir piyasası vardı. Sanatçıların en kapsamlı işleri dışarıda izleniyor, kimi de orada kalıyordu. Yerel koleksiyoncular her zamanki gibi durumdan habersizdi.

O yapılanmayı da yeniden düzenlemenin zamanı gelmişti ve Pilevneli bunu yapmaya niyetli görünüyordu. New York'lu galerici arkadaşlarımla sunum ve görünümüne sahipti. Onlardaki donanım ve işin protokollerine yabancıydı şüphesiz.

O günler cennetti, ancak para kıttı ve ekonomi çöküşün eşiğindeydi. İGSP bana dar gelmeye başlamıştı. Mesele, bir sonraki adıma geçmek ve kurumsallaşmak/kamusallaşmaktı. Bir cumartesi günü Yahşi Baraz ve arkadaşı Can Elgiz, İGSP'yi ziyaret etti. Elgiz'in akademik geçmişinden, teva-zusundan ve uluslararası bir koleksiyon oluşturma fikrinden etkilendim. Kısa bir araştırmadan sonra Can Elgiz'i aradım ve Murat Pilevneli ile birkaç kez buluştuk. Konu Türkiye'nin güncel sanatçılarından bir koleksiyon oluşturmaktı, ama tartışma kamusal bir kurumun oluşturulmasına yönlendiğinde Pilevneli aramızdan ayrıldı. Proje4L'nin kavramsallaştırılması, tasarımı, inşa edilmesi ve açılması bu konuşmanın yeşerttiği ortamda ve topu topu bir buçuk yılda gerçekleşti.

Osmanlı Bankası için İstiklal Caddesi üzerinde bir güncel sanat merkezi hakkında teklif vermeye davet edilmişim. Gayet sert, taviz vermeyen ve sanata uzak izleyicinin kabul etmekte



zorlanacağı türde işlerin görüntülerinden oluşan bir sunum yaptım.

Mucize! Osmanlı Bankası projeyi risk almaya değer buldu.

Sekiz ay sonra, lambaları açtık ve çalışmaya başladık. Platform'un ekonomik patlamanın yaşandığı bir dönemde değil de şimdi, yani tüm çabaların dar bütçelerle sınandığı, kurumların ayakta kalma mücadelesi verdiği bir dönemde kurulmasının etkilerini taşıması, bu etkileri misyonunun bir parçası olarak ifade etmesi gerekiyordu. Krizden dolayı sorumsuz, kalıcılığı olmayan, eş dost ilişkisi üzerinden kurulan sponsorluk ilişkileri, yerini eğitsel, misyon sahibi, mütevazı ama süreklilik gösteren projelere bırakmaya başlamıştı. 1970'lerde kurulan banka galerilerinin 1980'lerde kültür merkezine ve 1990'larda müzeye dönüşmesi sebepsiz değildir. Bu süreç içinde, nitelikli programlar arzulayan bankalar, kurumlarına, işlerine durmaksızın müdahale ettikleri "müdür" ve "müdire"ler atamak yerine, kuruma farklılık katacak profesyonellerle çalışmaya başladılar.

Aslında son otuz yıldır kültürel faaliyetlerin ana destekleyicisi zaten finans sektörüydü. Bu

destek tutucu, otosansürcü, elitist ve ayrımcı bir kültür sektörünün öne çıkmasına neden olmuştu. Oysa son yıllarda sanatçıların ve izleyicilerin profilleri değişti. Devletten ve devlet desteğinden ve neoliberal ekonomiden dolayı gittikçe kendi başarılarına kaldıklarını fark eden sanatçılar, 1980'lerin ortalarında kendi düzenledikleri sergilerle sanat alanını yeniden tarif ettiler.

İstanbul Bienali de aynı dönemde oluştu.

Bu kez, yalnızca doğru zamanda doğru yerde değil, aynı zamanda idari deneyim ve ekip olarak hazırlıklı durumdaydım. Bu, hanımımın da sık sık uyardığı gibi, yakın zamanda güncel ve acil olanın gerisinde kalacağım anlamına da gelebilir. Platform bu ihtimalin gerçekleşmesini farklı bir noktadan engelliyor. Tünel'de oluşturduğumuz küçük grubun arasında yaşanan yoğunluğu İstiklal Caddesi'nde henüz yaşatamıyorsak da, sabırsız ve kalabalık bir izleyici karşısındayız.

Normalleşmenin ne demek olduğunu bilmiyorum, böyle bir kavramı onaylama peşinde asla değilim. Ancak bir yanda Platform gibi iyi donanımlı bir araştırma ünitesi üzerine temellendirilmiş bir tür akademi, bir üretim evi, kamusal olan



ile profesyonel olanın dengesini tutan bir kurum; diğ er yanda Proje4L gibi kapsamlı sergilerin yapılabileceğı bir başka kurum; öte yandan da İstanbul'u rakipsiz dünya kentleri listesine sokan bienal.

Yola yeni çıkıldı.

— *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm* Kataloğı (2003)

DİPNOTLAR

1. Çaylak Sokak, Maçka Sanat Galerisi, 1987.
2. Bkz. Soros Centers for Contemporary Art.
3. *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm*, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2003. Küratör: Halil Altındere. Sanatçılar: 2/5 BZ, Ozan Adam, Ali Aksakal, Fatma Akıncı, Nevin Aladağ, Fikret Atay, Vahap Av ar, Cem Aydoğ an, Seyhun Baba , Ramazan Bayrakoğ lu, Merve Berkman, Osman Bing l, Bashir Borlakov, Hakan Cingöz, Gökçen Cabadan, Burak Delier, Emre Doğ ru, Extram cadele, Zeynep Erpolat, Cem Gencer, Berat Işık, Borgia Kantürk, G l ah Kılıç, Nihal Martlı, Sefer Memi oğ lu, Ahmet  ğ t, Birol  zer, Erkan  zgen, Ferhat  zg r,  ener  zmen, Erinç Seymen, CANAN, Cengiz Tekin, Nasan Tur, Nalan Yırtma , Demet Yoruç.
4. XXIV. S o Paulo Bienali, 1998.
5. *İskorpit: Recent Art from Turkey*, House of World Cultures, Berlin and the Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1998. Küratörler: Ren  Block, Fulya Erdemci. Sanatçılar: Hüseyin Bahri Alptekin, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğ lu, Füsun Onur, Serkan  zkaya, Ebru  zse en, Neriman Polat, Sarkis, Bülent  angar, Hale Tenger, İskender Yediler.
6. 4. *Genç Etkinlik*, TÜYAP, 1998.



2014 SALT/Garanti Kùltür AŞ (İstanbul)

ISBN: 978-9944-731-40-9



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.

Tùm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi,
hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün
korunması şartıyla kullanılabilir.

Araştırma: Sezin Romi (SALT Araştırma ve Programlar)

Düzeltili: Nihal Boztekin

Tasarım: Project Projects

Uygulama: Gülsüm Kekeç

Öneri/düzeltili gönderimleri
ve iş birliği teklifleri için:
eyayin@saltonline.org

SALT

Bankalar Caddesi 11

Karaköy 34420 İstanbul

saltonline.org

