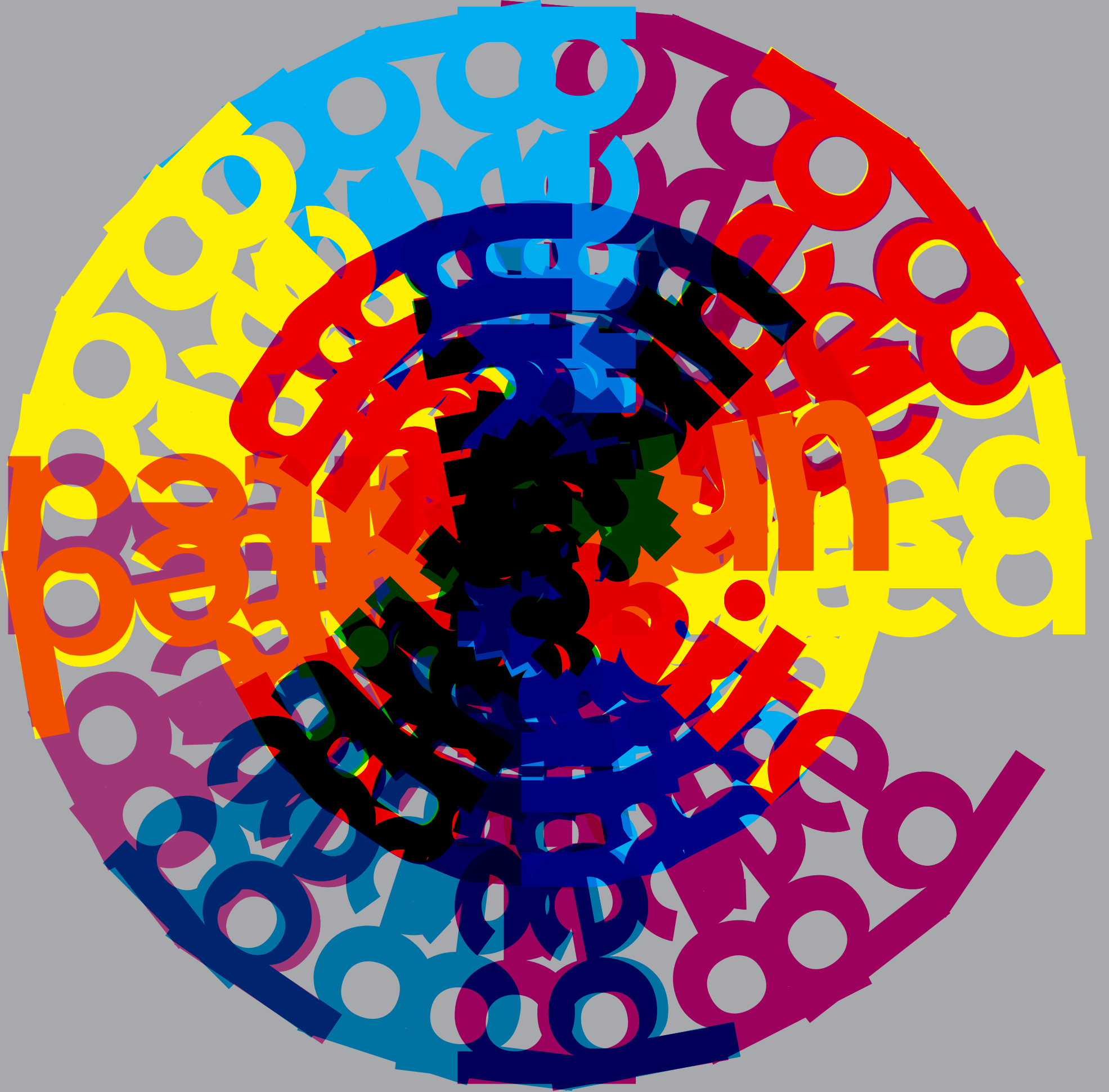


Art unlimited

2 AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, ARALIK 2016, 10. YIL ÖZEL SAYISI



2006 - 2016 | 10. Yıl



DIVAS' DREAM

BVLGARI STORE • ZORLU CENTER • ISTANBUL



BVLGARI
ROMA

Edito

Merhaba,

10. yıl sayısını hazırladığım süre boyunca derginin 10 yıllık arşivleriyle oldukça çok zaman geçirdim. Baskıya hazırlık aşamasına girerken fark ettim ki neredeyse bütün konuları içeriğe dahil etmişim. Sanırım okuduğum yazıların çoğu bana önemli geldi ya da bugün yepyeni bir şey ifade ettiler veya hiçbir zaman unutulmamaları gerektiğini düşündürtüler. Bu durum şöyle bir karar almama sebep oldu: “Madem bu yazıları basılı olarak bir araya getiremeyeceğim o halde İnternet üzerinden tüm yazıları tekrar dolaşıma hazır hale getireyim.” Dolayısıyla bu sayıda okuyacağınız, (...) şeklinde devamı olduğu belirtilen bütün metinler ve arşivden seçilmiş pek çok yazı online olarak sizi **unlimitedrag.com** üzerinde bekliyor olacaklar.

Sanat yazımı üzerine üretimin yoğun olmadığı bu topraklarda bu kadar uzun zamandır çıkan ender yayınlardan biri olmanın ve son 10 yıldır benzer çizgide, daimi samimi içerik üretmenin haklı gururunu yaşıyoruz. Bu birikimi son iki senedir yine **unlimited** çatısı altında **limited**, **architecture unlimited** ve **design unlimited** olarak üç yeni yayınla pekiştirirken çizilen doğrulardan ve edinilmiş ilkelerden uzaklaşmamayı temel prensip edindik. 2009 yılından beri parçası olduğum bu yayını 2017 senesi için koymuş olduğumuz hedeflere taşırken kafamda Cemil Meriç’ten bir alıntı tekrar ederek okunuyor:

“Kitap fazla ciddi, gazete fazla sorumsuz. Dergi, hür tefekkürün kalesi.”

Evet, gerçekten öyle.

Mutlu yıllar,

Merve Akar Akgün



OVERSEAS

Benzerleri arasında prestijli Cenevre Mührünü taşıyan tek saat, dünyaya benzersiz bir açıdan bakmayı sağlayan olağanüstü bir yolculukta ideal yol arkadaşı.

CRAFTING ETERNITY SINCE 1755



OVERSEAS
CHRONOGRAPH



Cenevre Mührü



VACHERON CONSTANTIN
GENÈVE

Abdi İpekçi Cad. Altın Sok. Ahmet Kara İş Hanı, No: 2/A Nişantaşı, İstanbul Türkiye • Tel: +90 212 219 20 36

overseas.vacheron-constantin.com adresinden daha fazlasını keşfedin

İçindekiler

15	YÜZLER	54	Nazan Ölçer	92	Deniz Palas
32	Burhan Doğançay	56	Daniel Buren	94	Mısır Apartmanı
34	Ömer Uluç	58	Bilge Alkor	98	Sokak Sanatı
35	Şakir Eczacıbaşı	60	Ron Arad	109	YORUMLAR
36	Zaha Hadid	62	Murat Germen	115	Sanat eleştirisi
38	Faruk Sade	64	Yusuf Taktak	116	Sansür ve sanat
39	Nahit Kabakcı	65	Mehtap Baydu	118	Bir sanat merkezi olarak İstanbul
40	Şahin Kaygun	66	Şener Özmen	124	Suriyeli sanatçılar
41	Ulus Baker	68	Alessandro Mendini	128	Sanat kitabı tasarımı
42	Koleksiyonerler	70	Wim Wenders	136	Sanat piyasası analizleri
45	Joseph Kosuth	72	Sınırsız ziyaretler	142	Son 10 yıla bakış
46	Nil Yalter	75	MEKANLAR	148	Dizin
48	Füsun Onur	76	Sanat üreten ve sergileyen mekanlar		
50	Ayşe Erkmen	90	Resim Heykel Müzesi		
52	Mehmet – Kerimcan Güleryüz				

unlimited

Yıl: 8, 10. yıl özel sayısı

İki ayda bir, yılda beş kez yayınlanır. Para ile satılmaz. Bütün yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğrafların tüm hakları Unlimited'a aittir. İzinsiz alıntı yapılamaz.

Yayın sahibi: Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı,
Beyoğlu, İstanbul

Genel yayın yönetmeni: Merve Akar Akgün
merveakar@gmail.com

Reklam ve proje direktörü: Hülya Kızıllırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com

Yayın koordinatörü: Gizem Karakaş

Ofis asistanı: İdil Bayram, İlknur Demir

Tasarım: Vahit Tuna

İletişim Adresi: Meşrutiyet Caddesi,
67 Beyoğlu, İstanbul
info@unlimitedrag.com
Instagram: unlimited_rag
Web: www.unlimitedrag.com

Baskı: A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. Ltd.Şti.
Oto Sanayi Sit. Yeşilce Mh. Donanma Sk.
No:16 Seyrantepe 34418 Kağıthane - İst.
Tel: 0212 281 64 48 Sertifika No: 12168



ARMAGGAN®
UNIQUE BY DESIGN

THE PERFECT ARMAGGAN



ARMAGGAN SHOWROOM

Valikonağı Avenue, Süleyman Nazif Street
No:38-40 Nişantaşı - İstanbul / Turkey
Customer Services

M: +90 530 977 51 19 T: +90 212 224 62 25

ARMAGGAN NURUOSMANIYE

Nuruosmaniye Avenue, No:65
34120 Nuruosmaniye - İstanbul / Turkey
Contact

T: +90 212 522 44 33

Ne pahasına olursa olsun bu yayının arkasında duran, elinden tutan ve hep daha iyi bir noktaya götürmeyi hedefleyen; bitmeyen enerjisi ve güzel umutlarıyla ekibin yolunu aydınlatan Melkân Gürsel'e;

Derginin önceki dönemlerde genel yayın yönetmenliği ve yazı işleri müdürlüğü görevlerini üstlenmiş ve dergiyi bugünlere taşımış cesur dostlar Ferhan İstanbullu, Hande Oynar, Özlem Alkan Karakuş, Neylan Bağcıoğlu, Evrim Altuğ ve Oktay Tutuş'a;

Her koşulda bilen, anlayan ve güzelleştiren ellerini bu yayının üzerinden hiç çekmeyen Vahit Tuna'ya;

Derginin attığı her adımın şahidi ve daimi destekçisi Doris Benhalegua Karako'ya;

Teşekkürler...



LÜKS, STANDART.

Rafine ve zarif duruşuyla Yeni Volvo S90, lüks algınızı değiştirmek için tasarlandı.

YENİ VOLVO **S90**



VOLVO'NUN TERCİHİ



Volvo
Servis 2.0

Volvo
OtoGaranti

Volvo
Car Finance

VOLVO BENİMLE

volvocars.com.tr | facebook.com/VolvoCarTurkey | twitter.com/VolvoCarTurkey | Volvo OtoLine 444 48 58

Katkıda bulunanlar

Adnan Yıldız	Cihan Ataş	Gonca Arık Çalışkan	Müjde Metin	Serdar Soydan
Adriano Pedrosa	Cris de Olivera	Grazia Gül De Colle	Murat Germen	Serhan Ada
Ahmet Ergenç	Damla Açıkada	Gregg Chillin	Murat Muhittin Alat	Serkan Eldeleklioğlu
Ahmet Öğüt	Deniz Akıncı	Gülfer Irmak	Murat Şahinler	Serkan Özkaya
Ahu Antmen	Deniz Gül	Gülseli İnal	Murat Tabanlıoğlu	Serra Tansel
Akram Zaatari	Deniz Güvensoy	Hacer Banu Konyar	Murat Tekin	Serra Yentürk
Alaz Şen	Deniz Ova	Hala Moawad	Mustafa Ergül	Sertaç Taşdelen
Ali Akay	Deniz Ülkütekin	Halim Cillov	Nahide Mutlu	Sevil Tunaboylu
Ali Çalışkan	Dennis van Egmond	Hande Eagle	Naz Cuguoğlu	Sevin Okyay
Ali Kazma	Derya Demir	Hande Oynar	Naz Meşulam	Şeyma Barut
Allen Ginsberg	Derya Yücel	Hanife Ölmez	Nazlı Pektaş	Sezer Arıcı
Alp Saldamlı	Didem Yazıcı	Hasan Bülent Kahraman	Nazlı Yayla	Sibel Erdamar
Amber N. Eroyan	Dilan Bozyel	Hasan Deniz	Necmi Sönmez	Sibel Sertel
Amira Akbıyıkoglu	Dilek Öztürk	Hatice Utkan	Nedret Sekban	Simge Peker
Amy Smith-Stewart	Diñçer Dino Şirin	Hayrettin Ümit Özdoğan	Neylan Bağcıoğlu	Sinan Logie
Angelo Bucarelli	Döne Otyam	Hazal Gencay	Nick Hackworth	Sinejan Kılıç
Aslı Kutluay	Doris Benhalegua Karako	Hervé Chandes	Nicolas Pol	Sinem Keskinel
Aslı Seven	Dorothea Strauss	İbrahim Cansızoglu	Nihan Bora	Sıla Güven
Augustin Reynaud	Duygu Demir	İkra Nur Burgucu	Nil Yalter	Sıtkı Kösemen
Aykut Şengözer	E. Osman Erden	İlker Cihan Biner	Nilay Özlü	Suha Özkan
Aylin Kalem	Ebru Yetişkin	İpek Tuna	Nilgün Yüksel	Superpool
Aylin Kartal	Ece Dursun	Irmak Arkman	Nur Çintay	TA_Atelier
Aynur Erdem	Eda Berkmen	Irmak Canevi	Nursel Kaymaz	Tanıl Bora
Ayşe Draz	Efe Korkut Kurt	İz Öztat	Nurten Özkoray	Tankut Aykut
Ayşe Şentürer	Ege Berensel	Jean Nouvel	Nusret Polat	Tara Erer
Ayşe Su Sel	Ege Işık	John Berger	Oktay Tutuş	Tayfun Serttaş
Ayşegül Sönmez	Ekin Özbiçer	Julitte Ihler	Onur Doğu	Thomas Mayer
Ayşegül Üldeş	Elif Bereketli	Kathy Battista	Orhan Cem Çetin	Tolga Çoruh
Bahadır Yıldız	Elif Gül Tirben	Kezban Arca Batıbeki	Övül Durmuşoğlu	Tuğba Esen
Barbara Zafer Baran	Elif Kahveci	Kıvılcım Güngörün	Özge Ersoy	Tuba Parlak
Barış Acar	Elif Uras	Koray Çalışkan	Özge Yılmaz	Tuba Yüksel
Barış Çakmakçı	Elvin Vural	Korhan Gümüş	Özgül Kılınçarslan	Tuna Erdem
Barış Özçetin	Emise Burcu Derinboğaz	Kültigin Kağan Akbulut	Özgür Duygu Durgun	Tuncer Erdem
Başak Ertunç	Emre Baykal	Lara Fresko	Özlem Ak	Tümay Göktepe
Beliz D. Cihandide	Emre Dörter	Lara Ögel	Özlem Alkan Karakuş	Uğur Alkapar
Beral Madra	Erdal Ateş	Lesli Jebahar	Özlem Ünsal	Uluç Çevik
Berçin Damgacı	Erden Kosova	Levent Çalıkoğlu	Paul Finch	Ümit Özdoğan
Berna Gençalp İlk	Erinç Seymen	Leyla Gediz	Paul McMillen	Ümit Yanılmaz
Beşir Ayvazoglu	Erkan Doğanay	Leyla Uçar	Peter Lang	Ümmühan Kazanç
Bharti Lalwani	Erkan Konyar	Lorenz Deventrop	Pınar Öğrenci	Vasıf Kortun
Birnur Temel	Erman Ata Uncu	Louisa Robertson	Pınar Üner Yılmaz	Yasemin Atassi
Bora Gürdaş	Esma Paçal Turan	Luca Molinari	Quddus Mirza	Yekhan Pınarlıgil
Buğu Melis Çağlayan	Esra Aysun	Lucy Wood	Rana Kelleci	Yelin Bilgin
Burak Arıkan	Esra Beray Göktuğ	Lynne Tillman	Rana Zincir	Yeliz İşanç Arapoğlu
Burak Arıkan	Esra Gürmen	Marcus Graf	Refik Akyüz	Yener Bayramoğlu
Burak Çelebi	Etem Şahin	Matt Hanson	Refik Anadol	Yeşim Burul
Burak Delier	Evrin Altuğ	Mehmet Ali Bakanay	Reşit Özet	Yeşim Özügeldi
Burcu Ezer	Evrin Sekmen	Mehmet Dere	Richard Schulman	Yılmaz Aysan
Burcu Gökçek	Ezgi Arıduru	Mehmet Güteryüz	Robert Fitterman	Yonca Keremoğlu
Burcu Kütükçuoğlu	Ezgi Bakçay	Mehmet Kahraman	Rümeysa Kiger	Zafer Aracagök
Burcu Orhom	Faruk Sade	Mehmet Kerem Öz	Ruşen Aktaş	Zeliha Burtek
Burcu Pelvanoğlu	Fatih Özgüven	Mel Bochner	Saliha Yavuz	Zeynep Arınç
Burcu Yüksel	Ferhan İstanbullu	Melis Terzioğlu	Sami Kısaoglu	Zeynep Erekli
Büşra Çopuroğlu	Feride Merve Çakmaktaş	Melis Tezkan	Şebnem Kırmacı	Zeynep Erol
Çağdaş Acar	Fırat Arapoğlu	Melkan Gürsel	Seda Ergül	Zeynep Özkartal
Çağlayan Çevik	Fırat Demir	Memed Erdener	Seda Niğbolu	Zeynep Serter
Caner Yılmaz	Fırat Engin	Mercan Dede	Seda Yavuz	Zeynep Tumertekin
Carlito Dalceggio	Gabriela Sol	Merve Bedir	Seda Yılmaz	Zeynep Uzuner
Cem Bölüktaş	Ghaith Mofeed	Merve Elveren	Sedat Girgin	Zeyno Pekünlü
Cem Erciyes	Giulia Campaner	Merve Ünsal	Sedat Öztürk	Ziya Şanlı
Ceren Arkman	Gizem Akkoyunluoğlu	Merve Yeşilada	Şefik Özcan	Zuhal Sahillioğlu
Ceylan Öztürk	Gizem Karakaş	Misal Adnan Yıldız	Sena Altundağ	
Chema Madoz	Gökcan Demirkazık	Müge Büyüktalaş	Senem Çağla Bilgin	
Çiğdem Sebik	Gökhan Karakuş	Müge Var	Serdar Darendeliler	
Cihan Alpgiray	Gökşen Buğra	Müjde Bilgütay	Serdar Şamlı	



VAKKO

Sanatı desteklediğiniz için teşekkür ederiz...

.artSümer	ESCADA	No11 apartments
10 Karaköy A Morgans Original	F Sanat Galerisi	Odea Bank
44A Sanat Galerisi	Fatih Kıral Mobilya	Ofset Yapımevi
A Bank	filmmor	ÖNEY MİMARLIK
A4 Ofset	Finansbank Private Banking	ORMANADA (Eczacıbaşı Gayrimenkul Geliştirme ve Yatırım)
ABSOLUT	Four Roses Bourbon	Pamir & Soyuer
adresistanbul	Frieze Art Fair	Paneraİ
Adler	Future Generation Art Prize	PAPKO
Akasya Kültür Sanat	GA yapı	Park Residence
AKBANK	GAIA Gallery	Pera Müzesi
AKBANK Private Banking	Galeri Artist	Pi ARTWORKS
AKBANK SANAT	Galeri Işık	Point Hotel
ALANİSTANBUL	Galeri Siyah Beyaz Ankara	Pruva 34 (doğa)
Alfa Romeo	GALERİST	punto new media
ARCOmadrid	GİLÂN	Qent İstinye
Armaggan Art & Design Gallery	GLENMORANGIE	Quasar İstanbul
art travel	Gülör Wines	Que
Art Bosphorus Çağdaş Sanat Fuarı	H & M	Raffles İstanbul
Art International	habitat	RANGE ROVER
Art no 12	hamm	Renault
Artam Antik A.Ş.	Harvey Nichols	Rolex
arte gioia	HENDRİCK'S	ROTAP
ARTER	Hennessy Cognac	Sakıp Sabancı Müzesi
ARTIUM MODERN	Hermes	SALT
artnivo	İstanbul Bilgi Üniversitesi	Samsung
artON	İstanbul Moda Akademisi	Sanatorium
Artwalk istanbul	ISTANCOOL	Sanda Spa
Atelier Rebul	IWC	Santralistanbul
Audemars Piguet	Jaeger-LeCoultre	SAVOY ULUS
Autoban	JAGUAR	Siemens Sanat
Avantgarde Hotel İstanbul	JOTUN	Slowear
Avek Otomotiv	KALE	Soda İstanbul
Azimut Yachts	Kanyon	Sony
Babylon	Kavaklıdere Şarapları	Sotheby's
Bang & Olufsen	Kayra Şarapları	Soyak
Bankerhan Hotel	Kemal Önsoy	Space Gayrimenkul Geliştirme ve Danışmanlık
Bay İnşaat	Koç Holding	SPOT contemporary art projects
Beck's	Koleksiyon	Starbucks Coffee company
Beyaz Müzayede	Kontra	Stepevi
BEYMEN	Krank Art Gallery	Storks
Beyoğlu Akademililer Sanat Merkezi	Kurukahveci Mehmet Efendi	Sumahan Space
BİLSAR	Lancia	TEB
BMS	Larves Artware Solutions	Tekfen
BMW	LASTİK PABUÇ	Tepta Aydınlatma
Borusan Contemporary	Limart	The Eternal Child
Borusan Otomotiv	Louis Vuitton	The House Hotel
bstart	Lucca	The Sofa Hotel
Buıldist Yapı Malzemeleri Fuarı	Lucis Global	The Sovereign Art Foundation
Çağdaş Sanat Galerileri Dayanışması, IGW	Ludwig Forum	Time Out İstanbul
Camper	MAC TEAM	Torunlar GYO
Canyon Ranch Turkey	Mamut Art Project - Akkök Holding	Türker Art
Cartier	MARC JACOBS	TÜRKİYE İŞ BANKASI
Casa dell'Arte	Marka Konferansı	Uludağ
Chopard	Maslak Yapı	Ümit Benan
Cloud Creative Network	MasterCard	Vacheron Constantin
Çok Çok Thai Restaurant & Bar	Mercedes-Benz	VAKKO
Contemporary Istanbul	Mey İçki	Vepa Group
Crate & Barrel	Mim Art & Antiques	Versus Art Project
Cutty Sark	Mimar Sinan Üniversitesi	Vinkara
Cvstos	MISELA	VitrA
D&R	Mitsubishi Electric	Vivienne Westwood
Daire Sanat	Mixer	VOLVO
DERİN Design	MOET & CHANDON	vomedia
Derishow	Mont Blanc	Witt İstanbul Suites
DIRIMART	Moving Image	X Flats
Doğa Gayrimenkul	Mozaik	Yapı Kredi - Private Banking
Doğuş Otomotiv	mudo.concept	YARGICI
Down Design	NARART	Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı
Edith Russ Haus	Natuzzi Italia	Ziberman Gallery
elacindoruknazanpak	NESPRESSO	Zorlu PSM
Emaar	Nike	

YOKYERLER NONSPACES

16 ARALIK 2016

04 MART 2017

16 DECEMBER 2016

04 MARCH 2017

Sanatçılar / Artists

Can Büyükberber

Félix Luque

Field

Iñigo Bilbao

İdil Ilkin

LAB[au]

LIA

Onformative

Ouchhh

Paul Myoda

Ryoichi Kurokawa

Semiconductor

Sougwen Chung

Youki Hirakawa

Küratörler / Curators

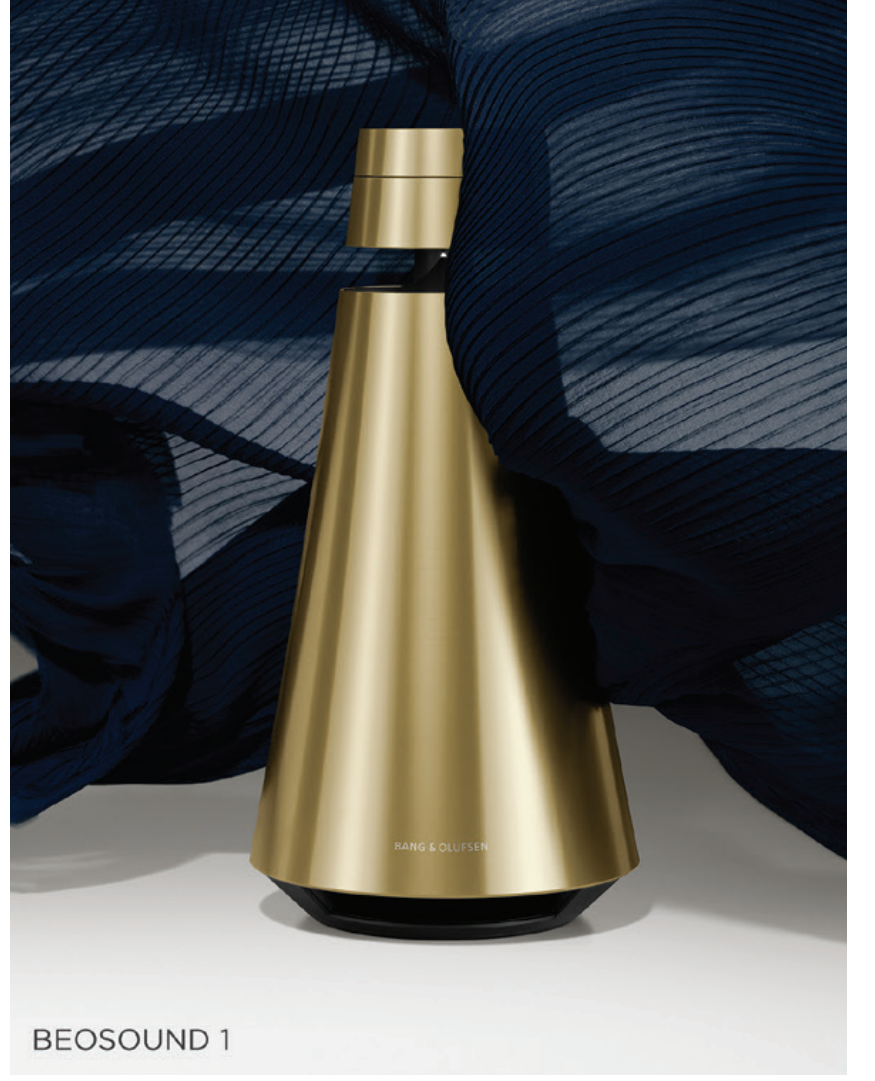
Ceren Arkman

Irmak Arkman

©Ouchhh, 2016



BEOLAB 18



BEOSOUND 1



BEOSOUND 35



BEOVISION 14

COOL MODERN COLLECTION

BANG & OLUFSEN

Abdi İpekçi Caddesi No:25 Nişantaşı İSTANBUL | Turan Güneş Bulvarı No:100 Çankaya ANKARA

www.bang-olufsen.com | www.beoplay.com



on yıld yüz- ier;



1



2



3



5



6



4



7



8



Cem Dinlenmiş



11



13



10



14

Sadece kişisel birikimlerinizi değil, güzel anılar biriktirmenizi de önemsiyoruz

Sadece sevdiğiniz şeylerle ilgilenerek güzel anılar biriktirmenin önemini biliriz. Sizi ve bireysel ekonominizi yakından tanıyan HSBC Premier Müşteri Temsilciniz, finansal ihtiyaçlarınıza uygun yatırım seçenekleri sunar. Siz sadece güzel anılara zaman ayırın, biz de size.

Dünyanın en önemli ekonomisine odaklanıyoruz. Sizin ekonominize.



HSBC 
Premier

Ayrıntılı bilgi: premier.hsbc.com.tr | 0850 211 0 112 |  **HSBC_TR**



14



15



16



17



20



18



19



21



22

From İhap Hulusi to the present...
We are proud to always support the arts.





23



24



25



26



27



28



29



30

From İhap Hulusi to the present...
We are proud to always support the arts.





31



32



34



35



33



37



38



36



39



40

From İhap Hulusi to the present...
We are proud to always support the arts.





41



42



43



44



45



46



47



48



51



49



50



52

TSKB'YE YİNE BİR İLK OLMANIN ÖDÜLÜ

Global Capital
Avrupa, Orta Doğu ve Afrika Bölgesi

YILIN YEŞİL/SÜRDÜRÜLEBİLİR TAHVİL İHRACI

TSKB tarafından ihraç edilen 5 yıl vadeli 300 milyon ABD Doları tutarındaki Türkiye'nin ilk "Yeşil / Sürdürülebilir Tahvili" uluslararası piyasalarda büyük ilgi görerek 13 katı talep aldı.

Sağladığımız bu fonla, iklim değişikliğine çözüm üreten yenilenebilir enerji ve kaynak verimliliği yatırımları ile toplumsal fayda sağlayan projelere destek verecek olmanın gururunu yaşıyoruz.



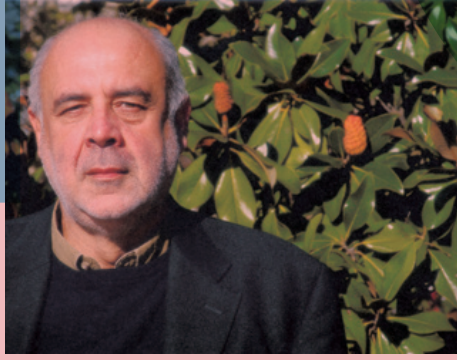
53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66

THE ART OF HOSPITALITY, THE COOL HOUSE OF ARTS

HOTEL bankerhan

KARAKÖY · ISTANBUL



*“Galata’nın kalbinde sanatla dolu bir otel
sizi kafesinde bekliyor...”*

Bankerhan Hotel Banker Sokağı No: 2 Karaköy 34420 İstanbul Tel: +90 212 243 5617
www.bankerhanhotel.com | reservations@bankerhanhotel.com



67



69



72



75



77



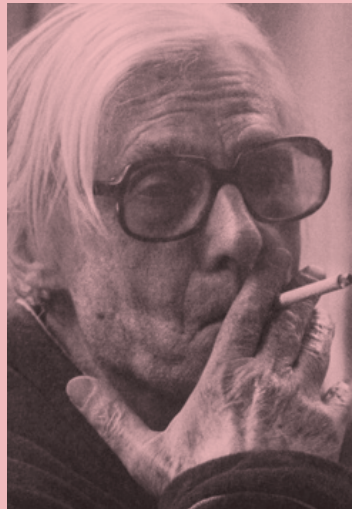
70



73



76



78



68



71



74



79



*Hayalinizdeki hediye
listenizi hazırlayın!*

2017 WISHLIST SPECIAL

*BMS zengin koleksiyonu ile
2017'de fark yaratmak
isteyenleri bekliyor...*

**Kampanya stok ürünlerle sınırlıdır.*



HermanMiller



Baccarat

AYAZMA YOLU SOKAK NO:5 ETILER ISTANBUL, TR | +90 (212) 263 6406

bms.com.tr





80



81



82



83



84



85



86



87



88



91



89



90

SELF- ORGANISED WORKPLACE KENDİNİ KURGULAYAN ÇALIŞMA ALANI



444 3069

www.koleksiyon.com.tr
shop.koleksiyon.com.tr

Adana / Ankara / Antalya / Bodrum / Gaziantep / İzmir / İstanbul Caddeler, Masko, Modoko, Tarabya, Zeytinburnu / Tekirdağ
New York / Dallas / Chicago / Londra / İstanbul / Düsseldorf / Viyana / Moskova / St.Petersburg / Varşova / Melbourne
Barselona / Kahire / Dubai / Breukelen / Bakü / Almaata / Lefkoşa / Amman / Jeddah / Bahreyn / Doha / Tahrir

KOLEKSİYON

Ardından

Çağdaş Türk resminin kaşif ruhlu fırçası, ressam Burhan Doğançay, 16 Ocak 2013 sabahı İstanbul'da gözlerini kapadı. Kendi adını taşıyan özel müzesini İstanbul Beyoğlu'nda 2004'te açarak kendi alanında bir ilke imza atan 1929 doğumlu sanatçının 'Ribbon Mania' adlı yapıtı, en son olarak ABD'nin New York kentindeki Metropolitan Museum of Art tarafından daimi koleksiyona alınmıştı.

Eserleri dünyaca ünlü Museum of Fine Arts, Boston; Victoria & Albert Museum, Londra; Pompidou Center, Paris; The British Museum, Londra, the Pinakothek der Moderne, Münih; Moderna Museet, Stokholm, ve Guggenheim Museum'da da bulunan Doğançay'ı, biz de, Art Unlimited'in 17. sayısında, İstanbul Modern retrospektif sergisi "Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı" için verdiği 'Duvara Karşı Sanat Tarihi' başlıklı röportajdan alıntılanan değerli sözleriyle bir daha anıyoruz:

"...Fransa Pireneler'deki Lascaux mağaraları örneğin... Bulunduğu zaman kimse ciddiye almadı ve bunu 1 Nisan şakası zannetti. Sonra birçok imgeyi görünce büyük münakaşalar oldu. Şimdi bu konuda birçok kitap var. Orada görüyorsunuz, adam hayvanı öldürüp çığ et yiyor ve mağarada harika resimler yapıyor. Bu resimlerin çoğu, kırmızı ve siyahtır. Neden? Adam dışarıdan gelince mağaradan çeşitli sular damlıyor, demirin geçtiği yerden kırmızı, kömürün geçtiği yerden siyah akıyor ve o bunu kullanıyor. Bunun için duvarlar bizim genlerimizde. Duvara resim yapmak da, benim de genlerimde, kitabımda..." *

* Evrim Altuğ, Burhan Doğançay Röportajı, Temmuz 2012
Art Unlimited Sayı 17

'Blossom', tuval üzerine akrilik, 1985. Yıldız Holding Koleksiyonundan

Burhan Doğançay
1929



RAF SIMONS



www.bilstore.com
www.bilsar.com

  /fredperryturkey





Ömer Uluç

Yakın arkadaşı Ayşegül Sönmez, Ömer Uluç'u, ünlü sanatçının son sergisinin kataloğu için yazdığı kısa bir oyunla anıyor. 'Uluç Cinsi Konuşuyor' isimli iki sahnelik oyun, Uluç'un üç boyutlu figürlerinden esinlenerek, 2.5 milyon yıllık kalıntı bir kadın Lucy'nin diyaloglarından oluşuyor.

AU 3 | Mart Nisan 2010

(Lucy, kendi kendine konuşmaya başlamadan önce Beatles'tan Lucy in the Sky şarkısı çalar. Bu esnada sahnede-ki ekran şarkının Türkçe sözlerini göstermektedir.)

Lucy: George gerçekten kafamı karıştırdı. Nereden geldiğim konusunda değil. Bunu çok iyi biliyorum. Sizi yanıltmış olabileceğini düşünüyorum. Ressamla ilgili sizi kimsenin yanıltmasına müsaade edemem. Bunu yapamam. Dedğim gibi ben oyum çünkü... Ben bir ışıktım. Bir sürü ışıktan yalnızca biri. Bir sürü sarmaldan yalnızca biri. Zamanın ve mekanın ve nedenselliğin dışında olduğu sürece irade özgürdür. Sonuçta ortadan kaldırılamaz. Öncesiz sonrasız ve şimdi... Bunlar bir şey ifade ediyor mu? Ressamın iradesini kast ediyorum. Ben yalnızca bir dış görünüş değil miyim? Ben Lucy, ressamın üç boyutlu heykeli, ressamın figürü. Neydi? Ressamın organik figür pratiği... Geldiğim alemdeki tüm o şeylerin içindeki öncesiz-sonrasız töz neyse her zaman öyle kalacaktır o töz. Bireyler silinip gider, yalnızca cinsler, yani öncesiz-sonrasız fikirler ortadan kalkmaz ve silinip gitmez. Böylelikle tüm o söylenmiş sözler, silinip gider ama töz yani irade kendi varlığı içinde özdeştir, ortadan kaldırılamaz yok olamaz, özgürdür. Ben özgürüm. Ressam gibi. Ama tasarım olarak ben, sonsuz olarak çeşitlilik gösteririm. Değişikliğe uğramış biriyim. Değişikliğe uğrayacak biriyim. (Lucy, ressamın sesiyle konuşmaya başlar...) Hareket boyaya dönüştüğü zaman bana neredeyse kozmosun parçası gibi gelen o büyük tuvalle- rin dilsizliği, sağırlığı içinde ortaya çıktıkları zaman bu sağınımlar nerdeyse kozmostaki sağınımlardı. Hareket onlardan geliyordu. Galaksilerde durmadan hareket eden, kendi etraflarında dönen, birbirlerinin etrafında dönen planetler ve yıldızlar, bunlar neyi anlatıyor? Neyi çiziyorlar? Belki birtakım varlıkları çiziyorlar eninde

sonunda sarmalların yoğunlaşmasıyla sarmalların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan figürler. Kozmos, o boşluk ve oradaki hareketlerle çizilmiş varlıklar, yaratıklar. Bir tarafta da genetik sarmallar var. Genetiğin sırrı bu sarmallarda. Büyük sarmalların bir mikro yankısı mı insandaki sarmallar?

George: O Fransız sanat tarihçiyi hatırlıyor musun?

Lucy: Elbette... Piedepul döpiyesi, kırmızı topuğu çoktan gitmiş ayakkabıları, ince uzun, biri bitirmeden öbürünü yaktığı sigaraları vardı, teker teker içine çekerken her birine rujunu bulaştırıyordu. Ressam gittikten sonra paketini unutmuştu. Ve teker teker ben de içtim her birinden...

George: Ressama şunu sormuştu; Bizans'ı yeniden mi yorumluyorsunuz?

Bunu söyleyebilir miyim sizinle ilgili? Daha doğrusu şöyle, yorumladığınızı belirtirsem yanlış bir söz etmiş olur muyum?

Lucy: Tanrı'ya inanıyor musunuz? İslam dininde suret yasaktır peki ama Bizans'ta?

George: İzin verir misin Lucy?

Lucy: Veremem George. Gerçekten veremem. Çünkü o günü gün gibi yoksa dün gibi mi demeliyim, hatırlıyorum. Ressam ne demişti? Hatırlıyor musun George? Ressam ne demişti? Hatırla George.

Bunu söyleyemem. Söylemem. Yorumladım demek hiç de çağdaş olmaz. Çağdaş bir sanatçı böyle şeyler demez. Böyle şeyler denilsin de istemez. Ya da en azından denilmesinde söz sahibi olmak istemez. Tabii böyle anlar vardır. Bizans anım. Bizans anılarım. Bizans kültürüne ilişkin... Bir takım böyle adalar vardır, bazen onlar batar, sular altında kalır, boyalar mı demeliyim? (Lucy, ressamın kahkahasını kesik kesik taklit eder... hahah aha-hah) Bazen tekrar sular çekilir onlar belirir. Ama Bizans'ı yorumluyorum demem. Bütün o adalara haksızlık

etmiş olurum ya da suya kafa tutmuş. (Tekrar kahkaha atar ressamın kahkahasından hahaha) Bir anlamda dünyaya o uçucu şeye...Gülünç olur bunu söylemek, YORUMLUYORUM, alıyorum da naifliktir öte yandan, böyle konuşmak....

George: Gelenekle ilişki niye seni bu kadar delirtiyor? Gelenek seni kızdırıyor. Gelenek seni çıldırtıyor. Modern sanat nedir Lucy? Bir gelenek değil mi artık? Çağdaş sanat da onun devamı onun oğlu, kızı? Niye bunları konuşamıyoruz? Niye geldiğin yeri boşluk olarak tanımlıyor ressamın iradesini de her şeyin üzerine bir yere koyuyorsun? Nedir bu ısrarın? Turgut Cansever ne der? "Her sanatçı diğer sanatçıyı avlayacak biri gibi görür." Ben de şöyle diyorum: her sanatçı, geleneği avlayacak biri gibi görür. Ve ressamın avına bakıyorum.

Lucy: Ben av değilim. Sen git kendine bak aynada. Hayır aynada bakma. Art in America'nın 74. sayısına bak. Orada varsın. Ressamın karısı salsa yapar. Bunu biliyor muydun?

George: İşte yine başlıyoruz. Ressamın karısının salsası, ressamın içkisi, barı, gezdiği gördüğü yerleri... Konumuzla ve aslında seninle hiç ilgisi yok... Çok mu yalnızsın sen Lucy?

Lucy: Değilim. Nereden çıktı şimdi benim yalnızlığım? Yalnız değilim ama tek başınayım. Ressamın asistanı kızı, terapisti tavsiye etmiş. Yalnızlık başkaymış, tek başınalık başka. Tek başınalığı seçermişsin, yalnızlık ise kötü bir şeymiş.

George: Benim için gelenek gibi senin için önemli bir şey söyler misin merak ediyorum Lucy...

Lucy: Şunu söyleyebilirim. Bütün bu konuşmada aslında hiç konuşmadığımızı. Tek başına değilim evet, yalnızım. Kesinlikle yalnızım.

George: Salsa mı demiştin?

Lucy: Salsa, geleneksel midir? (...) (Yazı Ayşegül Sönmez)



Şakir Eczacıbaşı

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı çalışanları vakfın değerli kurucusu Şakir Eczacıbaşı'nın vefatının ardından duygu ve düşüncelerini belirttiler.

AU 3 | Mart Nisan 2010

Görgün Taner
İKSV Genel Müdürü

Şakir Bey son derece titiz bir iş adamı, kültür adamıydı hem de çok iyi bir yöneticiydi. Bu titizliği nedeniyle de en sevdiği festival olan, bence, film festivalinin açılış toplantıları çok uzun sürer kılı kırk yarılır ve yapılacak her türlü aksiyonun provasını isterdi. Bir seferinde film festivali toplantısı için 7 ayrı toplantı yaptığımızı, her şeyin üzerinden geçtiğimizi hatırlıyorum. Onlardan bir tanesinde hiç unutmam şöyle bir şey söylemişti; “Eğer siz, bomboş bir sahnede bir tane mikrofon görüp o mikrofona çıkıp sadece hoş geldiniz deyip incek olsanız bile bunun provasını yapın.” Bu bizim kulağımıza küpe oldu ama Şakir Bey’i anma gecesinde defalarca prova yapmış olmamıza rağmen göstericinin takılması yüzünden aynı filmi iki defa izledik. Rahmetli orda olsaydı “Bu ne rezalet, hiç prova yapmadınız mı?” diye herhalde bizim canımıza okurdu.

Ömür Bozkurt
İKSV Genel Müdür Yardımcısı

Çok seneler evvel bir tiyatro festivalindeyiz. Atatürk Kültür Merkezi’ndeyiz. Aziz Nesin Sahnesi’nde bir açılış vardı. Açılıшта tiyatro sahnesinde ödül alınacak. Ödül almak için sponsorlar ve bakanlıktan destek verenler orada ama alacak olan sponsor ortalıkta yok. Bekliyoruz gelmiyor. Şakir Bey ise sürekli bana bakıyor, gözleri üzerimde. Biliyorum o koltuk boş. Sponsor gelmeyince adının anons edilmesi ve yerinin boş kalması tabii çok kötü olacak. Ne yapacağımızı bilemedik. Açılış saati geldi ama sponsor gelmedi. Şakir Bey bana o akşam dedi ki, “Milano’dan kimleri getirdik ama sen Nişantaşı’ndan adamı getiremedin.” O gece Şakir Bey

kalp spazmı geçirdi, hastaneye kaldırıldı. Sonra biz apar-topar hastaneye gittik. Bana uzun yıllar -elini kalbine götürerek- “Bunu sen yaptın” gibilerinden takıldı. O kadar mükemmeliyetçiydi ki biz hep şaşmayan saatler üzerinde çalıştık.

Dikmen Gürün

Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Direktörü

1999 yılında 11. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali’ne ünlü Katalan topluluk La Fura Dels Baus’un F@ust Sürüm 3.0 adlı oyunu konuk olmuştu. Oyun, AKM’de oynandı ve her iki gece de biletlerin tümü satılmıştı. Çok beğenildi. Oyunda çıplak bir sahne vardı. Hemen, bir kısım medya oyunu hem müstehcen, pornografik ilan etti. Hatta işi daha da ileri götürerek “şeytan oyunu” olarak nitlendirdi! İKSV hakkında soruşturma açılmaya kalkıldı... İnanılmaz bir kara komedi! Şakir Bey, bu cehalet örneği yayınlara çok sinirlendi ve bana “Derhal toplulukla konuş, ek bir temsil daha koyunlar” dedi ama olanaksızdı bunu yapmak, [grubun] başka angajmanları vardı. Bu arada, sert bir beyanat da verdi; “21. yüzyılın eşiğinde, sanatı Ortaçağ’dan kalma bir yaklaşımla yargılama cüretinden utanç duyulmalıdır” dedi. Her tür yasaklamaya, sansüre, baskıya karşı olan bir yöneticiydi.

Aylin Kutnay

İKSV Tasarım Direktörü

Şakir Bey’le ilgili fenomen olmuş bir Orhan Peker hikayemiz var aslında. Olayları takipçiliği ve mükemmeliyetçiliği ile ilgili. Hayal eder ve yarın gerçekleştirmek isterdi.

Mesela mağaza projesi Şakir Bey’in en çok üzerinde durduğu projeydi. 24 saat onunla yaşıyordu. Mesela sabah gelir, bir konuyla ilgili bir toplantı yapar. Ama 2

saat sonra da gelir, üzerinden sadece 2 saat geçmesine rağmen sorardı “Nasıl gidiyor? Yenilik ne var?” diye. Biz de sınava hazırlanır gibi yenilik derse ne diyebiliriz diye düşünürdük. Her şeyi çok yakından takip eden bir insan olduğu için Şakir Bey’i kandırmak da mümkün değildi. Bir şeyi iki kere söyleyemezsiniz, asla.

Mağazanın açılmasına yakın bir firmanın kontaklarını bulduk. Numunelerini de Şakir Bey’e göndermek istiyoruz, görmek istiyor. Piyasada da olan bir üretilirdi. Şakir Bey numuneleri görünce “Artık siz de iyice hazıra kaçmaya başladınız, yenilikler diyorum siz hazıra kaçırıyorsunuz” dedi.

Gelen bütün misafirlerine ve arkadaşlarına oyuncaklarını gösterir gibi showroom’u gezdirirdi. Her şeyi tek tek alır kendisi anlatırdı. İnanılmaz titizdi. Şakir Bey’le bir şey yaparken sanki en çok bu konuyla ilgilendiğini düşünürsünüz. Ama bir bakıyorsunuz sonra, tiyatro ile de ilgili de o kadar şey biliyor, sinema ile ilgili de.

Bir gün evinde bir toplantı yapmıştık. Bir yandan toplantı ile ilgili konulurken bir yandan sigara böreğinden bahseder, nerede yaptırdığını anlatırdı. İnanılmaz misafirperverdi. Yine aynı dönem hastalığının ileri safhalarında elinde serumla dolaşıp toplantılara giderdi. (...)



Zaha Hadid Sevgili dost

Mimar, teorisyen ve aynı zamanda yakın zaman önce kaybettiğimiz Zaha Hadid'in yakın dostu olan Suha Özkan Architecture Unlimited için özel bir anı yazısı kaleme aldı.

Architecture Unlimited 1 | Temmuz 2016

İnsan ilişkilerinde tek bırakmadığı Orta Doğu'ya ait tutkusu ve herkese isim takmaktı. Bana hep, Özkan'dan çıkma bir isim olarak 'Oz' derdi. Resmi ortamlardaysa bu hitap 'Doktor Oz' olurdu. 'Oz'u çoğunlukla emir kipiyle kullanırdı: "Oz şunu yap! Oz bunu ver!" O kadar ki, "Acaba benim gerçek ismimi biliyor mu?" diye kendi kendimi sorguladığım zamanlar da olmamış değildir. Örneğin Hani Rashid'e 'honey bunny' dediğini biliyordum, Frank Gehry'ye de bir ad yakıştırmıştı. Maalesef artık benim adımla gerçekten bilip bilmediğini ne ben size söyleyebilirim, ne de siz öğrenebilirsiniz.

Onu Architectural Association Mimarlık Okulu'nun (AA) son sınıf projeleri sergisinde keşfettim. Fütürist çözümlere olan tutkumu bilen, ODTÜ'den mezun olup İngiltere'ye doktora eğitimine gitmiş bir öğrencim bana, "Londra'ya gidince AA'nın proje sergisini izle. Iraklı bir kız var, çok ilginç bulacaksın." notunu ilettili. O yıllarda daha yeni Aga Khan Ödülü için çalışmaya başlamıştım. Özellikle Üçüncü Dünya mimarlık becerisini izleyip yeni yetenekleri saptamak ve onlara olanaklar sağlamak, görev tanımım gereği, ana amacımdı. Projeyi buldum. Gerçekten de proje Rus konstrüktivistlerinin darmadağın eden tutumundan kaynaklanan, deconstructionından uzay kapsülünün bütünselliğine varan çözümlerin bir karmaşasıydı. Bu ismi ilk kez duyuyordum: Zaha Hadid.

Cenevre'ye döndüğümde, o dönem Aga Khan Mimarlık Ödülü'nün genel sekreteri, Mısırlı tarihçi Said Zulfıkar'a, "AA'de Iraklı müthiş bir yetenek var. Hem de kadın. Olağanüstü. Ondan bir biçimde yararlanmalıyız. Adı Zaha Hadid" dediğimi hatırlıyorum. Said hiç bırakmadığı kıkırdaması ile, "Ah.. biliyorum abileri Cambridge'de benimle aynı kolejdeydiler, çok yakışıklı ve zamparaydılar. Zaha da çöp bacaklı sıska bir kızdı. Mimar mı olmuş? Bildiğim Eyyubi'de (AUB-American

University Beirut) matematik okuyordu" deyip noktalandı. Ortak geçmişlerini bilmiyordum ve sormaya da çekinmiştim. İzleyen yıllarda aralarında hiç bir sorun olmadığını anladım. Yine de Arap önyargısı egemen olmuş ve Zaha'yı Aga Khan Ödülü'ne katmayı - doğru-sunu isterseniz yanlış bir şekilde - ıskalamıştık.

Zaha sürekli, özellikle de bir resim sanatçısı olarak ortamdaydı. Üstün görüşlü işveren Rolf Fehlbaum'un ona ilk projesi olan Vitra İtfaiye İstasyonu işini verene kadar hep yarışma ve tartışmaların gündeminde kaldı.

Zaha profesyonel yaşamını AA'de sürdürdü. AA'nın yönetimini benim okuduğum yıllarda devralıp okulu kapanmaktan kurtararak dünya mimarlık eğitiminin en üst seviyesine yerleştiren Alvin Boyarsky de Zaha'ya hep destek olmuştu. Zaha'yı mimarlık ortamına büyük tartışmalarla soka Hong Kong Heights Yarışması için, Londra'nın merkezinde üç sıra evden ibaret, mekân fakiri küçük bir okulun arkasındaki Barrel Vault mekânını Zaha'ya resim stüdyosu olarak vermişti. Üstelik kendisine özgü nüktedanlığı ile cömert desteğinden dolayı kendi kendisini eleştirmiş, "Okulun (AA) tüm kaynakları artık bir oluştaya yönlendirilmiş durumda," demişti. Zaha'dan önceki dönemde de Postmodernizm ve Klasisizm gibi akımlar ortalığı kasıp kavururken AA da kaçınılmaz olarak o rüzgâra kapılmıştı. Sık sık uğradığım okulumda Alvin ile görüştüğümde, "Archigram'ın yuvasında neler olmakta?" diye sormuştum, olağan keskin esprisi ile, "AA'de epey yol aldık. Şimdilik ancak 19. yüzyıla gelebildik," demişti. 10 yıl geçmeden, tıpkı Archigram olgusunda olduğu gibi bu kez Peter Cook'un koruması ve Alvin Boyarsky'nin desteği ile Zaha, önce okulu (AA) sonra da tüm mimarlığı, neredeyse tek başına 21. yüzyıla taşıyivermişti. Her ne kadar Zaha'dan sonra Jetsons diye lakap alacak mimarlığının çıkışı Hong Kong Heights yarışmasıyla ilintilendirilse de aslında çok daha önceden uzay kapsülü türü yapılar tasarlanmaktaydı. Zaha direndi. Ama öyle böyle değil.

Kadını ve Arapları küçümseyen ve bu nitelemeleri tasarım ölçütü olarak sunan - eğer erdemse - döl tarihinden başka erdemleri olmayan, kof kafalılarla savaştı. Cardiff Operası'nda birinci seçildiği, ama ön yargılar ve ayak oyunları ile inşa etmemek için her türlü yolu deneyen kişiler açıkça yayın ortamında, "Herhalde, böylesine önemli bir prestij yapısını Iraklı bir karıya teslim etmeyeceğiz," dediğinde mahkemeye gitti. Kazandı. Hem kendinin ve kadınlığının onurunu, hem de finansını yüceltti. Onun bu başarısı, ırkçı ayrımcı küstah tiplere çok da iyi bir ders oldu.

1996 yılında, kendisi de Princeton Üniversitesi mezunu, şehir plancısı, Ürdün Kraliçesi Noor (Lisa Najeeb Halaby), Zaha Hadid ve başarılarıyla yakından ilgilenmiş ve onun Amman'da bir konuşma yapmasını istemişti. Bu konuşmanın, yakın dostum, Darat al Funun'un (Sanat Evi) kurucu sahibi Suha Shoman'ın desteği ile kent merkezinde hoş bir yükseltide yer alan, eteklerinde Darat'ın antik kalıntılarının olduğu, doğal amfide yapılmasına karar verdik. Biz Zaha ile birlikte Doha'dan gelecektik. Daha doğrusu ben onu 'mevcutlu' getirecektim. Çünkü Zaha, 1992 yılında, benim yönettiğim Semerkant Kentsel Yenileme Yarışması'nın jürisindeydi ancak kendisi Moskova Havaalanı'nda görünüp Semerkant'a gelmemişti. O yüzden benim nezdimde tatlı bir sabıkası vardı. Kısa bir uçak yolculuğu olmasına rağmen onu Doha'dan Amman'a getirmek hiç kolay olmadı. Sürekli her ayrıntıyı sorgulayıp, sık sık Amman'a gitmekten vazgeçmeye çalıştı. Her şikayetten sonra tatlı gülümsemesi onu açığa veriyordu. Beni sevmişti ve belli ki kızdırmaya çalışıyordu. Öfke direncimi sınıyordu. Ancak başarılı olamadı. Bendeki sabrın orta boy bir deve bile olmadığını deneyerek buldu. Ben neredeyse kendimi ona kelepçelemiştim. Biletten bagaja, bagajdan kahveye, her konuda dokundurmalar yapıyordu. Onun, "Ne, nasıl?" diye sorduğu her soruya, "Sen Majestelerinin davetlisisin, var olanın en iyisisin,"

dediğimde muzipçe kıkırdıyor, Doha Uçuş Termina-li'nin tatsız kahvesini içmese de şikayet etmiyordu.

Sonunda uçağa bindik. Bize uçakta verilmiş olan ikinci sırayı beğenmedi. Parmağı ile göstererek, “İlk sırada ilk koltuk” diye tutturdu. Manama’da bir mola verdik. O aradan yararlanıp rica mı yoksa yumuşak yalvarma mı denir bilmiyorum ama onun şöhret ve önemini hem uçuş personeline, hem de birinci sırada oturan kibar insanlara anlatıp onları ikna ettim. Eminim hareketlerimden benim çaresizliğimi hissetmiş olmaları bize yerlerini vermeleri açısından önemliydi. Zaha uçak kalkar kalkmaz uyuyuverdi. Amman’a indiğimizde uyandı. Uyanınca ona “Zaha, doğru dürüst oturup koltuğun tadını bile çıkarmadın. Niye beni öylesine yalvarttın,” diye sorduğumda yaramaz, muzip bir kız çocuğu gibi gülüp beni rahatlatmıştı. Gerçekten ayrık ön dişleri arasından çıkıp, tüm yüzüne yayılan gülümsemeleri benim en sevdiğim izlenimlerinden biri olageldi. Tüm bunları yaparken hep gizil bir espri ve kendine olan güveni hissedilirdi. Ayrık ön dişlerin Anadolu kültüründe bir şanslılık alameti olduğunun söylediğimde, hiç sorgulamadan, “Evet. Şanslıyım,” diye yanıtlamıştı.

Darat al Funun’daki konferans olağanüstüydü. Yüzlerce mimar, öğrenci ve sanatsever ortamı doldurmuş, yer bulamayan gençler ağaçlara tünemişlerdi. O manzara bir yandan düşme riskini barındırarak kaygı veriyor, diğer yandan ise “İşte mimarlık sevgisi ve başarının kutlanması, bu” dedirtiyordu. Zaha henüz birkaç yarışma kazanmıştı ve biri inşa edilmekte olan iki küçük yapısı vardı. İkisi de Basel’deydi. İzlediğim her konuşmasında olduğu gibi yalnız kendi yaptıklarından söz etti. Tıpkı ürettiği çözümler gibi esin kaynakları da tümüyle kendindendi. Andığı tek kişi konstrüktivist ressam Kazimir Maleviç’ti. Pırıl pırıl yepyeni dışavurumlarda oluşan bir ‘uzay sefası’ konuşmasından sonra, sorulara geçilince genç sempatik bir mimar, takdir ve hayranlıkla dolu birkaç açılış cümlesinden sonra, “ABD’de bizim üniversitemizde de konuşmuş-tunuz. Yakında proje teslimi olduğu için uykusuzdum. Geldim uyuyakaldım ve sunduklarınızı kaçırdım. Siz böylesine güçlü ve ödünsüz tavrınızı kadın olmanıza mı borçlusunuz?” diye sordu. Zaha, “Benim konferansa gelip uyuduğun için sana hayran olmam mı, gerekiyor?” deyince ortam kahkahalarla doldu. Bu sorudan sonra gelen soru için verdiği yanıt ise o öldükten sonra bir çok kez anılan bir Zaha Hadid özdeyişi oldu: “Ben kadın değilim. Mimarım.”

Geçenlerde Rem Koolhaas’ın da dediği gibi, “Zaha çok güzel bir kadındı. Ne zaman bir ortama girse çevreyi kimsenin ne olduğunu bilmediği hoş bir koku sarardı.” Ben bu kokunun parfüm değil aura olduğunu düşünürdüm. İlgi duyduğum için kokuların bir çoğunu anımsarım. Ancak bu koku bildiğim hiç bir kokuya benzemiyordu. Gerçekten hep çok güzel kokardı. İnsanlar bilerek ya da bilmeyerek hep ona yakın olmak isterdi. Ortama girdiğinde gülümsemesiyle ruhsal, kokusu ile de nazal ortam farklı bir kimlik kazanırdı.

Kadınlığının bir başka göstergesi de giyimiydi. Aynı giysiyi yinelediğine ben tanık olmadım. Biraz köylü

kalmış bir uluslar arası yönetici, onun kilolu olmasından ucuz bir nükte eleştirisi yapmış ve bana densizce, “Söyle de kardeşinin giyimini bir çadircı diksin,” deyince ben de çevredekilerin asık surat ve çatık kaşları arasında “Onun bir çadircısı var, adı Issey Miyake,” diye yanıtlamıştım. Kısa bir sessizlik sonrası gülümsemeler olmuştu ve yersiz espriyi yapan yönetici hemen orayı terk etmişti. İster Miyake ister kendi tasarımları olsun, her giysisinde muhakkak bir tasarım iletisi vardı. Jürilerde ve konuşmalarda mimarlığının bütünleyici bir iletisi olarak giysilerini de ön plana sürerdi. Davetlerde, ortamlardaki varlığını giysileri pekiştirirdi.

60. yaşını Royal Academy’nin bitişiğindeki Burlington Arcade’de upuzun uçsuz bucaksız bir masa kurdu-rarak kutlamıştı. Ben gidememiştım ama eşim ve kardeşi katılmışlardı, bana kutlamanın ziyafetin ötesinde bir var oluş olduğunu anlatmışlardı.

Son yaş gününü ise Kensington Sarayı’nda kutlamıştı. Bir tasarım ve mimarlık şöhreti ve aynı zamanda Pritzker Ödülü Jüri Başkanı Lord Peter Palumbo, Zaha’nın yanı başındaydı. Üzerinde büyük bir cesaretle, benim doğal mı yoksa sentetik pelüş mü olduğunu anlayamadığım, tek parça taba renkli bir giysi vardı. O kadar sempatikti ki insanın hemen sarılası geliyordu. Ziyafet boyunca herkes onun kadar giysisini de konuşmuştu.

Arkadaşlarına ve sevenlerine olağanüstü sadıktı. Hangi ülkeye gitse onları mutlaka arar ve gündemi ne olursa olsun zaman ayırırdı. Sevdiklerini bir araya getirmekten büyük bir zevk alır ve ne yapar eder onları bir araya getirirdi. Hiç unutmam çok sevdiği bir arkadaşı trafik kazasından göz altına alındığında, beni arayıp, “Oz, sen orada ne yapıyorsun? Çıkar onu dışarı. Doğru dürüst bir işe yara,” diye emir vermişti, oysa ki ben olayı daha duymamıştım bile. Kim bilir beni dünyanın hangi köşesinden arıyordu. Kaygılıydı.

Pritzker Ödülü ile Aga Khan Ödülü yöneticisi olarak çok sıkı bağlarımız hep olageldi. İki önemli mimarlık ödülü olarak hedeflerimiz ve yöntemlerimiz farklıydı. Birbirimizle yarışmıyorduk. Yöneticilerinden 2002 yılında aramızdan ayrılan John Carter Brown ve onun görevini devralan Bill Lacey ile dostluğumuz iyiydi. Pritzker Ödülü’nün adaylık süreci herkese açıktır ama yöneticinin jüriye sunuşta büyük bir yetkisi ve etkisi vardır. 2004 yılında Bill Lacey’e dostça bir not yolladım. Pritzker Ödülü’nü 1976’dan o yıla değin hiç bir kadın mimarın kazanmadığını ve bunun da ödül için sanki bir ‘Erkekler Kulübü’ izlenimi yarattığını anımsattım. Denise Scott Brown, Gae Aulenti, Odile Decq, Francine Houben (Mecanoo) ve Zaha Hadid gibi önemli başarıları olan mimarların düşünülüp düşünölmeyeceğini anımsattım. Bill’den gelen yanıt tam anlamıyla tatlı sertti. Kısacası Bill, “Suha, sen de biliyorsun ki her mimarlık ödülü gibi Pritzker Ödülü de yetenek ve başarıya verilir, cinsiyete değil,” diyordu. Yine de o yıl ödülün büyük bir hak edilmişlikle Zaha Hadid’e verilmiş olması hepimizin takdirini kazanmıştı. Hem kadın, hem Iraklı, en önemlisi de sonsuz ufuklar açan bir yeteneği değerlendirmiş olması Pritzker’e yeni bir saygınlık kazandırdı. O yıl Saint Petersburg’da

yapılan törenin iki güzel yönü vardı.

Birincisi Zaha’nın benim izlediğim konferanslar arasında ilk kez Kazimir Maleviç dışında birini anmasıydı. Bu kişi Zaha’nın gelişimine büyük katkısı olduğunu kabul ettiği Rem Koolhaas’dı. İkincisi ise, Zaha’nın, neredeyse yirmi yıldır sürekli isimlerini duyduğum, ağabeylerini tanıмаktı. 1937 doğumlu Foulath Hadid, Irak’daki demokrasi ve özgürlük hareketinin, bir yazar ve düşünür olarak, en önemli liderlerinden biriydi. Söylenenlere göre, İngiltere’de profesör olan Foulath, Zaha Hadid’in Oxford’taki Saint Anthony’s College’da yaptığı ek bina için çok etkin olmuştu.

Uluslar arası Mimarlar Birliği’nin UIA 2005 İstanbul’un başkanıydım. Bu kongrelere genellikle iki üç ‘ünlü’ mimar çağrılır. Ben bütçesine sadece “\$1” koyduğum bu etkinliğe 30 ünlü çağırdım. Kaşlar çatıldı. Bu eylemin gereksiz ve olanaksız olduğuna beni ikna etmek için başta UIA Yönetimi olmak üzere epey uğraştılar. Bu ünlülerden Hans Hollein ameliyat olacağı için, Rem Koolhaas Çin’de CCTV yapısında yaşanan akut gelişmelerden dolayı, Dominique Perrault ise unuttuğu için katılamadı. Diğer 27 mimar oradaydı. Hepsi bir şölen havasında geçen konuşmalardan Zaha Hadid ve Tadao Ando’nun konuşmaları ayrıca bir ‘Pop Star Konseri’ havasındalardı. Tıklım tıklım dolmuş salonda Zaha konuşurken dinleyiciler ciyak ciyak bağırıp alkışlıyor, flaşlardan göz gözü görmüyordu. Kendisini, “Bizim dünyamızın Sinan’dan sonra en şöhretli mimarı,” olarak takdim ettim. Zaha bana bu saptamayı ileriki yıllarda hep sevgiyle ama küçük bir nüansla anımsattı; “Oz’a göre...” diyerek.

ODTÜ’nün 60. yıl kutlamaları için mimarlık konusunda sevgili dostlarım Profesör Canan Özgen ve Profesör Feride Acar, Zaha’dan bir konferans vermesini istediler. Onu ikna etmek için çok uğraştım. “Oz, ben böyle şeyler yapmam. Ama senin için düşünürüm,” deyip konuyu epey süründürdüyse de sonunda “Evet” dedi. Sonra da sürekli tehir etti. Nedeniyse onu kaybetmemize neden olan akut bronşitti. Bu konferans hiç olamadı.

Londra Merkez Camii’nde gerçekleşen cenazede kimler yoktu ki? Peter Palumbo, Richard Rogers, Thom Mayne, Hani Rashid, Peter Cook, Mohsen Mostafavi, Ian Ritchie ve ortağı Patrik Schumacher ile tüm çalışanları, şimdi anımsadığım oradaki suskun ve üzgün kişilerden sadece bazılarıydı. Sanki kendi tasarlamış gibi yumuşak hatlı bembeyaz bir tabutla camiye geldi. Bağdat’ta doğup, Beyrut’ta büyüyen ve hayatını Londra’da sürdüren, RIBA Altın Madalyalı, Pritzker ödüllü, Birleşik Krallık Kraliçesi’nin onur listesindeki Dame Zaha Hadid, tıpkı bir kuğu gibi uçtu, gitti.

Anılarımızda olduğu kadar eserleri ile de sonsuza dek anılacak. Eldeki işlerinin bitirilmesinin daha 10-15 yıl alacağı söyleniyor. Bekleyelim.

Nedense, “Bir öğrenci olarak, uzun yıllar doğadan nefret ettim. Herhangi bir ortamıma canlı bir bitki konmasını reddettim. Ölü bitkiler olabilirdi,” demişti. (Yazı Suha Özkan)



Faruk Sade

Yakın zaman önce kaybettiğimiz, sanat piyasasının değerli isimlerinden Faruk Sade'yi kızı Sera Sade'ye yazmış 2003 yılında yazmış olduğu bir mektubu tekrar yayımlayarak anıyoruz.

AU 39 | Kasım Aralık 2016

Sevgili Sera,

Senin doğumundan bir yıl önce başladığımız Siyah/Beyaz'da, annenle birlikte, belki de bir insanın en verimli yılları diyebileceğimiz yirmi yılımızı geçirdik. Geriye baktığımızda yaşadığımız pek çok güzellikleri görüyorum. Sanatçılarımız ve dostlarımızla paylaştığımız pek çok güzel sergi ve etkinlik yaptık. Belki sen, sana yeterli zamanı ayıramadığımız için bize kızılıyordun, ancak sen de her zaman bizimle beraber idin, o güzellikler içinde yer aldın.

Amacımız Siyah/Beyaz'ı bir kurum haline getirebilmek, çağdaş sanatımıza faydalı olabilmek oldu. Hatalarımız, kırgınlıklarımız olmuş olabilir; yine de tüm çabamızla Türkiye'de bazı ilkleri gerçekleştirmeye başladık. Gençleri teşvik edebilmek Siyah/Beyaz için her zaman çok önemli oldu. Verdiğimiz ödüller, açtığımız sergiler-

le bu işe gönül verebilecekleri yüreklendirmeye çalıştık. Sanırım bir kısmı, sadece üniversite bitirmiş olmak için oradaydılar. Kabahatleri de yoktu. Öyle öğrenmişlerdi, sanatın neler gerektirdiğini bilmiyorlardı, öğretilmemiştii de üstelik. Dışarıda öğrenme çabaları olanların ise, gidecekleri müzeler, okuyabilecekleri yayınları yoktu. Şimdi de yok.

Türkiye'den tek katılımcı olarak yer aldığımız RES-ARTIS bünyesinde, Fransa'dan gelen sanatçıları İstanbul Sultanahmet'teki *Artist-Residence*'imizde ağırladık. Çağdaş Türk sanatını göstermeye çalıştık. Fransa'ya sanatçılarımızı gönderdik. Ülkemizin yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen ayakta durabildik. Doğal olarak, geçtiğimiz yirmi yıllık süreç içerisinde gelişmesi gereken sanat galericiliğinin hala birkaç kişi ve kuruluşun çabaları ile ayakta durmaya çalışması oldukça düşündürücüdür. Hükümetlerimizin sadece her şehre altyapısız, öğretim üyesiz yüksek sanat okulları,

fakülteleri açmaya indirgenmiş olan plastik sanatlar politikası nedeniyle ne yazık ki dünyanın çok gerisinde kaldık. Büyük bir kısmını tanıma fırsatı bulduğün sanatçılarımızın özverileri olmasa bu işi bu kadar süre götürebilmemizin olanaksız olduğunu da gözlemleme şansın oldu.

Sevgili Sera, sanat ile uğraşmak istediğini biliyorum, birlikte yaşadıklarımızın sana sanat dünyası ile ilgili önemli tecrübeler kazandırdığına inanıyorum. Sanat bir yaşam biçimidir. İçtenlik, masumiyet ve bilgi gerektirir.

Elli yıl sonra da bu isim altında yaşayabilmek sadece dileğimiz değil aynı zamanda amacımızdır.

Şunu bil ki, seninle en az Siyah/Beyaz kadar gurur duyuyorum.

Umarım her şey daha İYİ olur.

Haziran 2003, Ankara

Faruk Sade



Nahit Kabakçı

Geçtiğimiz yıl Kasım ayında kaybettiğimiz Nahit Kabakçı'yı, 500'e yakın çağdaş sanat eserinden oluşan koleksiyonuyla birlikte ardında bıraktığı kızı Huma Kabakçı'dan dinledik.

AU 3 | Mart Nisan 2010 Huma Kabakçı

Babam “Koleksiyonculuk ömür boyu maraton, nesiller arası bayrak yarışıdır” sözüyle, bayrağı bana bırakmış oldu. Ancak, babam bir koleksiyonu ölüm iksirine de benzetirdi, yani bir koleksiyoncu öldükten sonra da koleksiyonun onu yaşattığına inanırdı. Bana bıraktığı miras nesilden nesle geçen, maddi olarak kalıcı olan ama aynı zamanda da manevi değeri çok yüksek olan bir miras.

Ben doğduğumdan beri hep resimler arasında büyüdüm; babam sayesinde küçüklüğümde bu yana dünyanın dört bir yanındaki müzeleri, galerileri, müzayedeleri, sanatçı atölyelerini gezdim. Hayatım boyunca sanatın içinde bulunmuş olduğum için kendimi küçük yaştan beri bu koleksiyonun varisi olarak kabul ediyorum, ancak şimdi bayrağın tam anlamıyla elime geçmiş olduğunu hissediyorum.

Bunun kolay bir misyon olmadığını farkındayım. Koleksiyoner olmak için sadece varlıklı ve kültürlü olmak yeterli değildir. Benim için sanat koleksiyoneri, her türde sanatsal açıdan yeniliklere açık, koleksiyonunu ilerletmek ve geliştirmek için fedakarlık yapan, sanatını duyurmak ve yaşatmak isteyen insandır. Bir insan hayatındaki diğer zevklerden maddi olarak kısıp, sanat eserlerine yatırım yapıyorsa, bir resmi tutkulu bir şekilde ne pahasına olursa olsun almak istiyorsa, bence o zaman koleksiyonerdir. Fakat, bir koleksiyonerin sadece bir resme olan tutkusu yetmez, o resmin koleksiyonun konseptine uyması da gerekir.

Bu konseptin oluşması kolay olmadı. Babamın sanata olan ilgisi Almanya'da üniversite tahsili yıllarına dayanıyor. Ancak yıllar sonra 1980'lerin başlarında resim almaya başladı. Babam Türk sanatçılarına destek olmak için ve Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de bir sanat piyasasının oluşması için koleksiyonculuğa başlamış biri. Aldığı ilk resim zannedersem bir Başağa'ydı.

Koleksiyonunu oluştururken ünlü koleksiyoner Beyeler'in koleksiyonundan esinlenmişti. Beyeler, 100 yılı kapsayan bir süreç içerisinde sadece 44 sanatçının 155 sanat eserini toplamış, fakat dünyanın en fazla ses getiren koleksiyonlarından biri haline getirmişti koleksiyonunu.

Ben de, onun izinde giderek, elimden çıkarmam gereken eserleri çıkarıp yerine yeni eserler alarak koleksiyonumu daha rafine hale getirmeyi amaçlıyorum. Böylelikle babamın vizyonuna uygun olarak koleksiyonun sadece Türkiye'de değil, bütün dünyada ses getirmesi en büyük arzum.

Şu an Türk çağdaş resim koleksiyonumuzda yaklaşık 200 kadar eser var, Türkiye Cumhuriyetlerinden de 250 civarında; toplam 500 kadar resme sahibiz diyebilirim. Koleksiyon ikiye ayrılıyor: 1950'ler den bu yana olan Türk çağdaş resimler ve Türkiye Cumhuriyetleri ve GaGaus resimleri. Tabii bir de Avrupa'dan ve ABD'den Damien Hirst, Robert Rauschenberg, Max Ernst gibi ressamın baskıları var.

Koleksiyon için bir eser satın almadan önce danıştığı kişiler vardı babamın. 1990 yılında İsmail Tunalı yardımıyla bir yarışma düzenledi. “Çağdaş Türk Resmi Yarışması”nda yurtdışından gelen müze müdürleri Dieter Ronte (Almanya), Jan Hoet (Belçika) ve Bruna Mantura (İtalya) seçici kurulu oluşturuyordu. Yarışmada jüriler, 230 sanatçıya ait 415 yapıttan 14 sanatçıya ait 28 eseri, ödülle ve sergilemeye layık gördüler. Babam böylelikle koleksiyonunu tekrar elden geçirirken, eserlerin çoğunu satın yeni resimler almaya başladı. Ancak o yarışmadan sonra hep müze müdürlerine, sanat eleştirmenlerine ve eksperlerine danışarak resim almaya devam etti.

Ben de, bir koleksiyoner koleksiyonunun Avrupa standartlarındaki müzelerde sergilenmesi için çabalıyorsa, o zaman daima bir ekspere danışması gerektiğine inanıyorum. Babam 2007 yılından beri Dr. Tayfun Belgin'le (Osthaus Müzesi Yöneticisi) yakından çalışmaya başladı ve koleksiyonun daha rafine hale getirilmesinde, Türkiye'de TÜYAP Sanat Fuarı'nda gerçekleşen serginin küratörlüğünde (Babam 2008'de burada yılın en iyi koleksiyoncusu ödülünü almıştı) çok büyük yardımlarda bulundu. Aynı zamanda Hagen'de gerçekleşecek olan serginin de küratörlüğünü yapacak olan Tayfun Bey'in benim bu üç sergiyi sürdürme kararında çok büyük yardımı ve desteği oldu. Bu sergilerden sonra da ümit ederim ki babamın Tayfun Bey'le olan çalışmaları gibi ben de uzun bir süre kendisiyle çalışmaya devam edebilirim.

Babamın vizyonunu gerçekleştirmek adına büyük

adımlar atıyoruz bu yıl. 9 Mayıs 1902'de Osthaus Museum Hagen'in “Folkwang Museum Hagen” olarak kurduğu, dünyanın ilk çağdaş sanat müzesinde başlayacak olan sergimiz bir Avrupa müzesinde sergilenen ilk Türk sanat koleksiyonu olacak. Hagen'deki serginin ardından 8 Ağustos'ta koleksiyonumuzun büyük bir bölümünü, 1978'den beri önemli çağdaş sanatçılara verilen Kaiserring ödülünün yaratıcısı olan, Goslar'daki Mönchehaus Museum'da da sergileyeceğiz. Son olarak koleksiyonumuzun daha ufaltılmış bir bölümünü Pécs 2010 programı dahilinde olan bir başka Avrupa Kültür Başkenti Pécs-Macaristan'da sergileyeceğiz. Bu üç serginin üç Kültür Başkentinde düzenlenmesi babam için vermiş olduğu emeklerin karşılığıydı.

Avrupa'daki bu sergiler kapsamında koleksiyonumuzda büyük önem taşıyan Ferruh Başağa'nın 1950-70'li dönem işlerinden büyük bir bölümü ve Ara Güler'in 56 fotoğrafından 20'si izlenebilecek. Yeni dönem sanatçılardan ise Ardan Özmenoğlu ile Güçlü Öztekin'in işleri olacak.



Sınırların ötesindeki Şahin

Disiplinler arası kavramının Türkiye’de henüz bu kadar yaygın olmadığı 80’li yıllarda fotoğraf, resim, grafik ve sinema gibi sanat dallarını birbirine yakınlaştıran Şahin Kaygun, ölümünden 22 yıl sonra en kapsamlı sergisiyle İstanbul Modern’de. Kaygun’u, fotoğraf eleştirmeni, yazar ve editör Serdar Darendeliler’in bakışıyla anıyoruz.

AU 29 | Kasım Aralık 2014

Şahin Kaygun ismini, ilk kez 1998 yazında duymuştum. Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi’nin bir sonraki sayısının ‘Ustalar’ bölümünde onu ele almamız gündeme geldiğinde... Fakat daha sonra farkına varmıştık ki, böylesine özel bir ismi on sayfalık bir bölümde irdelemek mümkün olmayacaktı. O tarihte ölümünün üzerinden henüz altı yıl geçmiş olmasına rağmen, özellikle de genç kuşağın çok tanımadığı ve hakkında yeterli kaynağa ulaşma şansı bulamadığı Kaygun’u bütün yönleriyle ele alacak bir dosya sayısı hazırlamaya karar vermiş ve 1999’un ilk aylarında, Geniş Açık’ın bir kişiye ayrılmış ilk ve tek dosya sayısını yayımlamıştık. O sayının editör yazısında Refik Akyüz -bir dergi olarak ayırabileceğimiz yerin sınırlı olduğundan dem vurup bu önemli ismin daha geniş kitlelerle buluşabilmesi adına sahaflarda bile bulunamayan albümlerinin yeni baskılarının yapılmasını ve retrospektif sergilerinin açılmasını temenni etmişti. Ve bu temenni, o tarihten ancak 15 yıl sonra karşılığını buluyor. Geçtiğimiz yıl açtığı ‘Gizli Yüz’ sergisiyle Şahin Kaygun ismini yeniden gündeme getiren Elipsis Galerisi’nin ardından İstanbul Modern, 19 Kasım 2014 - 15 Şubat 2015 tarihleri arasında, ölümünden sonra gerçekleştirilen en kapsamlı sergiyle Şahin Kaygun’u ağırlıyor.

Resim yeteneği ortaokulda keşfedilen Şahin Kaygun’un fotoğrafla tanışması, 1969 yılında girdiği İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Sanatlar Bölümü’nde olur. Grafik ve fotoğraf çalışmalarını eş zamanlı ve birbiriyle etkileşimli olarak üreten Kaygun, 1970’lerin ikinci yarısında ağırlıklı olarak si-

yasal ve toplumsal olaylarla ilgili fotoğraflar çeker. Yine aynı dönemde Füreyâ Koral’dan Fûruzan’a, Adalet Ağaoğlu’ndan Timur Selçuk’a ‘Sanat İnsanları’nı fotoğraflar ve bu alanda önemli bir arşiv oluşturur. 1980 yazında Salzburg’ta katıldığı yaz akademisi, fotoğraflarında kullanıldığı anlatım biçimleri ve teknikler üzerinde önemli bir etki bırakır. Ölüm, yaşam, sonsuzluk ve saklı olan gibi temalar bu dönemden itibaren işlerine yansımaya başlar. Takiben, resim ile fotoğrafı keşiştirmesinin ilk örnekleri olan Polaroid çalışmaları gelir. Kart üzerindeki emülsiyona müdahalede bulunarak ve renkler ilave ederek gerçeküstü bir atmosfer yaratır. Polaroid çalışmalarını, siyah beyaz fotoğraflar üzerinde akrilik boya ile yaptığı eklemelerle oluşturduğu foto-resimler izler. Çalışmaları o dönemde hem fotoğrafçılar hem de ressamlar tarafından şüpheyle karşılansa da Kaygun, tahayyül ettiklerini kendisini malzeme ile sınırlamadan eserlerine yansıtmaya devam eder. 80’li yılların ortasında sinemaya ilgi duymaya başlayan Kaygun ilk önce kamera arkası fotoğrafları çeker, sonra dört filmde sanat yönetmenliği yapar ve nihayetinde de ‘Afife Jale’ ile ‘Dolunay’ı yönetir. 1990 yılının sonlarında tekrar fotoğrafa yoğunlaşır ve 1992’deki ölümüne dek hem üretmeye devam eder hem de son sekiz senede yaptığı işlerden oluşan albümünün hazırlıklarını yapar.

Sena Çakırkaya’nın küratörlüğünde, uzun bir araştırma sürecinin ardından hazırlanan İstanbul Modern’deki sergi, Kaygun’un Polaroid çalışmalarından başlayarak, son dönemlerinde yaptığı resimlere dek uzanıyor. Farklı sanat dalları arasındaki sınırları zorlamayı seven Kaygun’un bu sergisi için on binin üzerinde fotoğrafının negatif veya pozitifleri taranmış, Kaygun’un sakla-

mış olduğu yazı, makale ve basın küpürleri dijital ortama aktarılmış ve Kaygun’un çeşitli koleksiyonlardaki eserlerinin bir envanteri çıkarılmaya çalışılmış. Bu çalışmalar ışığında, 10 ayrı koleksiyondan derlenen işlerine yer veren sergide, Kaygun’un yönetmenlik ve sanat yönetmenliği yaptığı filmlerden jenerikler ve set fotoğrafları da yer alıyor.

Sergiye paralel olarak İstanbul Modern Sinema’da Kaygun’un filmlerinin gösterimi yapılırken, müzenin kütüphanesinde sanatçının bugüne kadar yayımlanmış katalog ve diğer yayımları Kaygun’un işleriyle ilgili daha fazla bilgi edinmek isteyenlerin incelemesine sunuluyor. Sergiye eşlik eden katalog ise hem hazırlık aşamasında gerçekleştirilen arşiv çalışmaları sırasında gözden geçirilen röportajlarından ve hakkında çıkan yazılardan alıntılara hem de fotoğraf dünyasından çeşitli kişilerle sergi özelinde yapılan röportajlara yer veriyor. Böylece Kaygun’un Türkiye’deki fotoğraf anlayışı üzerine etkileri, çalışmalarının yarattığı tartışmalar, disiplinler arası yaklaşımı ve sineması üzerine kapsamlı bir derleme de okurların beğenisine sunulmuş oluyor.

Zeynep Avcı’nın tabiriyle “verimliliğinin doruğuna doğru hız almaya yeni başladığı” dönemde, henüz 41 yaşında hayata veda eden Şahin Kaygun’a bu -gecikmiş- saygı duruşunu, kaçırmamanız dileğiyle... (Yazı Serdar Darendeliler)



Sanat ve arzu Ulus Baker

Sanat ve Arzu, sosyal bilimler eleştirisi ile yeni bir sosyal bilim önerisini birlikte geliştiren Ulus Baker'in ODTÜ Görsel-İşitsel Sistemler Araştırma ve Üretim Merkezi'nde verdiği seminer dizisinin kitaplaşmış hali. İletişim Yayınları SanatHayat dizisinden çıkan kitabının bir bölümünü sunduğumuz Baker, çalışmalarında 17'nci yüzyıldan başlayıp, Kant'la devam eden temel modern özneleşme süreçlerini Deleuze'ün kılavuzluğunda ele alıyor.

AU 30 | Şubat 2015

5 Mart 1998 tarihli ders

Bakış açısı ve görelilik

- Zarafet, 'başka bir dünyadan'lık, philia.
- Hoşlanmanın temeli olarak kusur.
- Sakarlık; Modern Zamanlar; mim.
- Varyasyon.- İnsanın gecikmişliği fikri.
- Duns Scotus ve birey olarak manzara; haecceitas, bireyleşme ilkesi.

Bakış açısı kavramı etrafında konuşuyorduk. Şimdi iki hafta daha bu çerçevede, bu mefhum çerçevesinde konuşmaya devam edeceğiz ve konunun estetik düzlemle ilişkisine girmeyi önümüzdeki haftaya saklıyorum. Dersi alanlar için dersleriyle doğrudan ilgili olan yönü tabii orası olacak.

Şimdi neden bu bakış açısı mefhumunu ortaya atma ihtiyacı hissettik? Böyle bir kavramın çekiciliği nedir? Birincisi bunun salt politik bir çekicilik olmadığını söylemem gerekir. Ahlaki yönlerini de bilirsiniz. Özellikle, bir nevi rölativizm tartışmasının -ahlak üzerine tartışmaların- eksenlerinden birisini oluşturduğunu hatırlarsanız, ki yalnızca ağır felsefe tartışmaları alanında değil, genel olarak dinlerin içerisine, oluşmuş ahlaki sistemlerin içerisine en az felsefenin içerisine sızmış olduğu kadar sızmıştır bu rölativizm. Yalnız bir kez daha altını çiziyim, geçen derste Leibniz'in ilham ettiği bir iz üzerinde kalmıştık. Bizim açımızdan, gerçekten bugün için de yepyeni bir kavram sayılabilecek bir kavram rölativizm. Üç yüz yıl önce telaffuz edildiğine bakmayın, çünkü daha tüketilmemiş bir mefhum ile karşı karşıyayız. Şimdi ben birazcık konuyu hafifletmek istiyorum. Bu bakış açısı ve rölativizm nosyonunun daha gündelikleştirilebileceği bir çevre ve çerçeve oluşturmak istiyorum. Siz de hafifliğine riayet edin yani. İsteddiğiniz zaman kesip fikrinizi söyleyebilirsiniz çünkü 'izlenimler' halinde gideceğim bu çerçevede.

Birinci izlenim, doğrudan doğruya estetiğe de açılacak bir şey. Bakış açısı mefhumu, ya da görüş açısı mefhumu nerede işe yarar? Medyada yaradığı belli, onu

biliyoruz ama medyanın da pek estetik bir tarafı yoktur. Televizyon dediğimiz şeyin, ya da basın dediğimiz şeyin... Sanattan falan bahsederler ama yani Hulki Cevizoglu'nun programında konuşan birisinin bakış açısında estetik olabilecek, estetiği içerebilecek herhangi bir görünüm bulmak olanaksız. Bakış açısının işe yaradığı, anlamamızda işe yaradığı şeylerden birisinin 'zarafet' olduğunu düşünüyorum. Hiç yengeç gördünüz mü karada? Nasıl kötü yürüdüğünü, ya da bir kuğunun nasıl kötü yürüdüğünü gördünüz mü? Orada çok özel bir zarafet türü olduğuna dikkat edin, o karada yürüyüşte. Hayvanların çoğu zaman doğalarından gelen, insanlardan çok daha zarif yönleri vardır. Bir kedinin atlayışını düşünün, bir leoparın koşuşunu, bir ceylanın kaçışını. Bunlardaki çok özel zarafet sanata her zaman kaynaklık etmiş, ilham vermiş bir doğa zarafeti söz konusu. E peki yengeç gibi bir hayvan, suda tümüyle kendi dünyasında, bambaşka davranan ve kendine özgü yengeç zarafetini taşıyan bir varlık, acaba karada o zarafeti taşıyor mu? Ya da taşımadığını söylediğimiz zaman ne söylemiş oluyoruz? Buna ikinci bir temayı da yardıma çağırarak cevap verme konusunda bir önerim var. O da 'philia', 'sevme, hoşlanma' anlamında. Yani hafif anlamında 'philia', dostluk anlamında değil. Ama dostluğun başlangıcındaki bu ilk hoşlanma, karşılaşma halindeki bir 'philia' temasından bahsediyorum. Hiçbir zaman öyle kendiliğinden güzel olan bir şeyi seviyor değiliz, dikkat ederseniz. Kendisine yakınlık duyduğumuz, sempati duyduğumuz, bize bu izlenimi verecek şeyde, yani kendisiyle dostluk kuracağımız her şeyde, şöyle bir 'başka dünyadan'lık, bir tür beceriksizlik hali, bir tür tuhafılık olmasa asla dostluk kurulamaz. 'Acıma' demiyorum buna., yani bir tür bir dikkati çekmenin, acıma mekanizmasıyla, acıma 'affect' ile işlemediğinin altını çizmek isterim. Bir tür beceriksizlik karşısında, bir tür afallama, 'desorientation' (yer-yön kaybı) karşısında duyduğumuz belli bir duygu vardır ve bu doğrudan doğruya bizi o yöne çeker, yani

bir sevgi bağına, bir nevi dostluk bağına çeker. Bunu yaşamayan var mı içinde, bilmiyorum. Ya da hoşlandı-

ğınız bir insan olabilir, bir hayvan olabilir, bilmiyorum, sanki böyle bir duygunun, böyle bir 'affect'in uyanması gerekmiş gibi geliyor bana. Niye bunu söylüyorum, bilmiyorum belki bir tür yaşam deneyimidir. Yengeçten bahsederek konuya girmemin nedeni de o, çünkü bir yengecin yürüyüşünde ve kuğunun paytak paytak yürümesinde, doğrudan doğruya estetik bir şey vardır. Bir tür hoşlanmayı davet eden bir şey vardır, hafifçe şaşırtan bir yön vardır. Bu yönün ana formülünün, 'başka bir dünya zarafeti' diye tanımlanabileceğini söylemek isterdim. Leibniz'de, biliyorsunuz bu, öteki dünyalar – tabii ahiret anlamında öteki dünyalar değil, olası mümkün dünyalardan bahsediyorum. Eğer Leibniz'den bir estetik kuramı türetmek isteyen birisi varsa – işte tez yazarken falan bulabilirsiniz – bunu mutlaka ve mutlaka bu mümkün dünyaların içerisinde teknik olarak oluşturabilecek durumda olursunuz. Adem'in ahlaki direnişi nasıl öte dünyalarda, öteki mümkün dünyalarda ifade oluyorsa, estetik duyumsayış da bu tür hoşlanmanın başlangıcı olan bir tür algı 'affect'i de yine Leibniz'de bu öteki dünyalarda, yani öteki dünyaların bakış açısından ve bu öteki dünyalara bakışımız yönünden ifade edilecek bir hale geliyor bence. Basit 'impression'larla (izlenimlerle) ilerleyeceğimi söyledim. Merak etmeyin, öyle yapacağım ama çok zor bir mefhum değil herhalde ortaya attığım... Bu tür hoşlanma 'affect' ile ilgili, hoşlanma duygusuyla, uygulanış haliyle ilgili olarak söyledim. Bir sorunuz var mı? (...)

Ulus Baker

Ulus Sedat Baker, (d. 14 Temmuz 1960, Leningrad, SSCB - ö. 12 Temmuz 2007, İstanbul), Kıbrıslı Türk sosyolog, yazar, çevirmen ve öğretim üyesi. ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nü bitirdi. Gilles Deleuze ve Baruch Spinoza çevirileri yaptı, makaleler yazdı. ODTÜ, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Özgür Üniversite'de Sinema tarihi, Sosyoloji dersleri verdi. Politik teori, medya, sinema teorisi konularında çalıştı. Dziga Vertov üzerine sinema eleştirileri yaptı. Birikim, Toplum ve Bilim, Virgül, Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi'nde yazılar yazdı.

Agah Uğur



AU 10 | Mayıs Haziran 2011

1995'ten beri Borusan Holding'in CEO'luğunu yapan Agah Uğur 20 seneyi aşkın bir süredir sanatla haşır neşir. İlk başlarda çağdaş ve soyut Türk ressamlarının çalışmalarına ilgi duyan Uğur, son on senedir genç ve yükselmekte olan modern Türk sanatçılarına da yakından takip ediyor. (...)

Aziz Karadeniz



AU 4 | Mayıs Haziran 2010

Mashattan manzaralı aydınlık ofisinde Beyaz Müzayed'e'nin kurucusu ve yöneticisi Aziz Karadeniz, durmaksızın çalan telefonu, ona sürekli bir sonraki randevusunu hatırlatan enerjik asistanları arasında keyifli ve her daim esprili. Karadeniz, oldukça ağır mühendislik ve finans eğitimlerinin üzerine hayatını nasıl sanata ve müzayedeciliğe kaydırıldığını anlatıyor. (...)

Ari Meşulam



AU 12 | Eylül Ekim 2011

Kendini bir koleksiyonerden ziyade 'sanatsever' olarak tanımlayan Ari Meşulam ile on küsur sene önce Art Basel' davet edilmesiyle başlayan sanat deneyimi ve koleksiyonu hakkında konuştuk. (...)

Can Has



AU 2 | Ocak Şubat 2010

Rezan Has Müzesi, Türk resim sanatının bir asırlık öyküsünü anlatmaya Ahu-Can Has Koleksiyonu'ndan bir seçkiyle devam ederken, Can Has ile klasik resim sanatına olan tutkusu ve günbegün geliştirdiği 30 yıllık koleksiyonu üzerine konuştuk.

Rezan Has Müzesi'ndeki "Türk Resim Sanatı'nın Bir Asırlık Öyküsü" sergisinin afişleri daha önce hiç sergilenmemiş, Mahmut Cuda imzalı bir portreyi şehirdeki panolara taşıdı. Portrenin sahibi Can Has, Cuda gibi eserlerine az rastlanan Türk ressamların resimlerine meraklı bir koleksiyoner. Yaklaşık 180 eserlik geniş koleksiyonunu kendine saklamak yerine, genç koleksiyonerlere ve kendine göz ziyafeti çekmek isteyen tüm sanatseverler açan Has, bir koleksiyonun büyüklüğünden çok eserlerin kalitesinin önemli olduğunu vurguluyor. (...)

Nezih Barut



GALERİST 15 | Kasım Aralık 2008

Abdi İbrahim Yönetim Kurulu Başkanı, koleksiyoner Nezih Barut, sanat eserlerinin krize rağmen iyi bir yatırım aracı olduğunu düşünüyor. Barut'a göre bu dönemde sadece Türkiye'de değil, tüm dünyada sanat eserleri daha yüksek fiyatlara satılıyor. Koleksiyonerlik, biraz da zamanla yeni bir ilişki kurmak demek. Ya geçmişle sınırsız bir bağ ya da bugünün objelerini geleceğe taşımak için atılan bir adım... Abdi İbrahim Yönetim Kurulu Başkanı Nezih Barut'un koleksiyonerliği, zamanın iki ucunu da alıyor içine. Hem dedesi Abdi İbrahim'in kullandığı eczacılık objeleri hem de çağdaş sanat eserlerini bir araya getiriyor çünkü... Nezih Barut ile koleksiyonları üzerine yaptığımız söyleşide öne çıkan, kararlılığı bana kalırsa. Ne istediğini, sınırlarını, koleksiyonunun parçalarının anlamını ve yaşamını paylaştığı insanlarla ilişkisini netlikle ortaya koymuş bir koleksiyoner Barut. Öne çıkan bir başka özelliği ise paylaşımcılığı. Abdi İbrahim'in bütün binaları, onun koleksiyonunun sergilenme mekanları. Abdi İbrahim çalışanlarına özenmemek elde değil. (...)

Canan Pak



GALERİST 9 | Mayıs Haziran 2008

Pak Holding Yönetim Kurulu Başkanı Canan Pak, aynı zamanda genç sanatçılara destek olan bir sanatsever. Sergilere ve sanatçılara sponsor olan Pak, iş hayatını sanat sevgisiyle bir arada götürmeyi başarıyor. Günümüzde sanatın sponsorlarla daha geniş kitlelere ulaştığı inkar edilemez bir gerçek. Bu nedenle ismini sanatsal etkinliklerde sık sık sponsor olarak duyduğumuz Canan Pak'ın çalışmalarının da önemi yadsınamaz. İş dünyasının güçlü kadınlarından biri olan Canan Pak, aile şirketleri Pakmaya'daki görevini yıllardır sürdürüyor. Fakat sanat severler onu daha çok İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği Bienal'den ve diğer sanat etkinliklerinin sponsorlarından biri olarak tanıyor. Eşiyle Ortaköy'ün en güzel köşelerinden birinde yaşayan Canan Pak'la birçok genç sanatçının eseriyle süslü evinde görüştük. Bugüne kadar sanata yaptığı katkılardan biraz utangaç bir şekilde bahsediyor olsa da, Canan Pak ile sanatçılardan iş yaşamına, Türkiye'de sanata bakıştan ailesine kadar farklı konularda sohbet ettik. (...)

Öner Kocabeyoğlu



AU 9 | Mart Nisan 2011

“Bir resim aldım, hayatım değişti”

10 Mart – 19 Haziran 2011 tarihleri arasında Santralistanbul'da gerçekleştirilecek “20. Yüzyılın 20 Modern Türk Sanatçısı 1940 – 2000” başlıklı sergide, Papko ve Öner Kocabeyoğlu koleksiyonunda bulunan, modern Türk resim sanatının önde gelen 20 sanatçısının 400'ü aşkın yapıtı yer alıyor. Papko ve Öner Kocabeyoğlu, bir sanat eserinin ancak, sergilendiği, kitaplaştığı zaman gerçek yaşamına kavuştuğuna inanıyor. Eserleri, evlerin, ofislerin kapalı kapıları arasından kurtarıp Türk resminin bu dönemine ilgi duyan tüm sanat severlerle paylaşmak için Santralistanbul'a taşıyorlar. Ağırlığını, özellikle Paris Ekolü soyut Türk ressamların oluşturduğu bu koleksiyonda Fikret Mualla, Abidin Dino, Avni Arbaş, Mehmet Güler, Alaaddin Aksoy, Ergin İnan, Komet gibi figüratif resmin kişisel yönelişlerinin izlenebildiği ressam da var. Sergi öncesi Öner Kocabeyoğlu ile koleksiyonları hakkında konuştuk. (...)

Tansa Mermerci Ekşioğlu



AU 8 | Ocak Şubat 2011

Güncel sanat koleksiyonunu her geçen gün genişleten, sergilere yaptığı sponsorluklar ile Türkiye sanat camiasının önemli sanat koleksiyonerlerinden biri olma yolunda hızla ilerleyen Tansa Mermerci ile sanata olan ilgisi ve koleksiyonu hakkında konuştuk. Tansa Mermerci Ekşioğlu, Türk güncel sanatının yurt içi ve yurt dışında hak ettiği noktalara gelebilmesi için çaba harcayan genç koleksiyonerlerden biri. Koleksiyon yapma amacının sadece sanat toplamak değil, daha geniş bir misyonu olması gerektiğine inanıyor. Koleksiyonerlerin, destekledikleri sanatçılar ile yakın ilişkiler içinde olarak, gelişmelerine, üretmelerine ve yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da isimlerini duyurmalarına destek olması gerektiğini düşünüyor. Tansa Mermerci Ekşioğlu, koleksiyonerliğe başlamasını, güncel sanata olan ilgisini ve takip ettiği sanatçıları anlattı. (...)

Nicholas Berggruen



GALERİST 11 | Mayıs Haziran 2008

Dünyanın en önemli koleksiyonerlerinden biri. Tam bir egzantrik; aynı ligte yer aldığı dolar milyarderlerinin aksine; eve, arabaya, mücevhere, vs. yatırım yapmaktan ısrarla kaçınıyor. New York'taki ofisi dışında dünyanın dört bir yanında kalmayı sevdiği, seyahatlerinde 'evim' dediği otellerde yaşamayı tercih ediyor. İşin ilginç, emlakla ilgili dünyanın dört köşesinde yatırımları var. Türkiye' Berggruen X adıyla yaptığı konut projesi de bunlardan biri. 'Bizden geriye sadece yaptıklarımız, ürettiklerimiz kalacak', diyor Berggruen. Babasından miras kalan sanatseverlik genleri ve dünyanın en iyisi diye anılan Picasso koleksiyonuyla büyümek, şüphesiz günümüzün önemli koleksiyonerlerinden biri olmasına yardımcı olmuş... Baba Heinz Berggruen, 20. yüzyılın en önemli sanat simsarlarından. 120 parçalık Picasso koleksiyonunu bugünün normlarına göre inanılmaz makul bir fiyata Berlin'deki müzelere satmış. Yine New York'taki Met Müzesi'ne 90 adet Paul Klee eseri bağışlamışlığı var. Oğul Nicholas Berggruen de aynı yolun yolcusu. Kendisi tarafından koleksiyona eklenen parçalar ise ileride Berlin'de yeni bir müzede bir araya gelecek. (...)

Sema Çağa



GALERİST 10 | Temmuz Ağustos 2008

Sema Çağa, Galerist dergisi okurlarının aşına oldukları bir isim. Barbaros Çağa ile 30 yılı aşkın bir süredir oluşturdukları koleksiyonu ve bu koleksiyondan bir kesit olarak 2002 yılında Proje 4L'de açtıkları Günyüzü sergisini görmemiş olsanız bile Çağa koleksiyonunu duymamış olmak imkansız.

(...)

Oskar Fuchs



AU 2 | Ocak Şubat 2010

Türkiye' de koleksiyonerlik denince ilk akla gelen, klasik eser toplayan sanatseverler olabilir. Bu sayfalarda yer verdiğimiz İşadamı Oskar Fuchs ise ilk günden beri koleksiyonunu fotoğraf sanatı üzerine kurmuş farklı bir koleksiyoner...

(...)

Gülin - Emre Dökmeci



1 Fotoğraf: Gökhan Başara

AU 26 | Mart 2014

CerModern, 27 Şubat-30 Nisan tarihleri arasında Ankaralı koleksiyoner çift Gülin ve Emre Dökmeci'nin dinamik koleksiyonuna Ali Akay'ın yaptığı bir seçkiyle yer veriyor. Sergi öncesi sohbet ettiğimiz Emre Dökmeci, bir saplantı olarak gördüğü koleksiyonerlikte en önemli bileşenin bilgi olduğuna inanıyor. (...)

Ayda Elgiz



GALERİST 7 | Kasım Aralık 2007

Sevda – Can Elgiz çiftinin kızları Ayda Elgiz hayatı boyunca yaptığı tüm seyahatlerin sanat üzerine kurulu olduğunu söylüyor. Amerika'dan döndükten sonra Proje 4L'nin bütün projelerinde yer alan Ayda sonra New York Üniversitesi'nde Museum Studies – Art Management okumuş. Küçüklüğünden beri istediği sanat eserini almasına müsaade eden ailesi sayesinde “Ayda'nın koleksiyonu” isimli bir koleksiyon oluşturmayı başarmış genç koleksiyoner ile sanat üzerine konuştuk. (...)

O. Müfit Metin



AU 11 | Temmuz Ağustos 2011

Çocukluğundan beri resme yakından ilgi duyan, lisans ve yüksek lisans eğitimini mimarlık üzerine yapmış Müfit Metin ile anılarından, Ankara'dan, başında olduğu şirketlerden, ilk satın aldığı eserden ve takip ettiği sanatçılardan bahsettik.

(...)

Ebru Özdemir



GALERİST 12 | Mayıs Haziran 2008

Ebru Özdemir yeni jenerasyona örnek teşkil edecek bir koleksiyoner. Sanatın neredeyse her dalını hayatının bir parçası haline getirmiş olan Özdemir için resim bir keşfi temsil ediyor. Sevdiği sanat eserlerini almaya başlayarak koleksiyonerliğe adım atan Özdemir kısa sürede koleksiyonunu oldukça geliştirmiş olsa dahi tek tek eserlere duyduğu duygusal bağı kaybetmiş değil...

(...)



JOSEPH KOSUTH (FOTOĞRAF: MİNE KASAPÖĞÜ - VOGUE TÜRKİYE'NİN İZNİYLE)

Farkındalık üretme misyonu

Yazı Burak Arıkan & Evrim Altuğ

İstanbul'a özgü ikinci kişisel sergisi ile izlediğimiz kavramsal sanatçı Joseph Kosuth, günümüz kâr ve politika odaklarına karşı yegâne farkındalık kaynağının sanat olduğunu vurguluyor. Kosuth'a göre bugün İstanbul'da 'ilerleme' adı altında yok edilen her kültürel ve mimari değer, aslında büyük bir kaybın da habercisi.

AU 20 | Ocak Şubat 2013

Amerikan kavramsal sanatının öncüsü 1945 doğumlu Joseph Kosuth, 13 yıl aradan sonra Kuad Galerisi'nde açtığı ikinci solo sergisi ile, James Joyce'un henüz Türkçeye çevrilmemiş olan 'Finnegans Wake' adlı kitabından hareketle bir düzenleme ve 19 işi bir araya getirdi. Kosuth'un yerleştirmesi, küratör ve sanat tarihçi Beral Madra'nın diliyle açıklarsak, Kosuth'un dört yıl önce tasarladığı ve o günden bu yana üzerinde çalıştığı Joyce'un en karmaşık ve zor kitabına odaklanan işinin ilk sunumu.

Ayşe Orhun Gültekin ve Alpagut Gültekin'in Beral Madra ile işbirliği yaparak Akaretler'de hayata geçirdiği Kuad Galerisi'ndeki sergi dolayısıyla, yapıtlarında kodlar ve ilişki ağları üzerinde çalışan sanatçı Burak Arıkan'la bir araya gelerek, sanatçı ile özel bir söyleşi olanağı elde ettik.

Evrin Altuğ: Yapıtlarınızın kamuoyunda nasıl tecrübe edilip 'tüketildiği' konusundaki gözlemleriniz neler?

J.K.: Sorunuzdaki 'tüketim' ifadesi, malumunuz, küçük düşürücü. Sorunuzu zannediyorum tüketimle boğuşan bir dünyayı referans vererek yöneltiyorsunuz. Buradaki 'tüketim'in öyle bir tüketim olduğun-

dan kuşku var. Tabii ki burada bir nevi tüketim var, ama ben bu konuda iyimser davranmaya ve bir bakış açısı üretmeye çalışıyorum. Yazarlık diskurunda biçimin kendi içinde farklı anlamlar ihtiva ettiği varsayılır. Söylediğimiz ve yaptığımız için de aynı söz konusudur. Ve belli bir yön ile, kişi, bu diskurlar üzerinden hareket etmekle yükümlü olur. Gençliğimde verdiğim bir söyleşide insanlar bana sanatçı olarak malzemeniz ne diye sorduğu zaman, onlara "İlişkiler arası ilişkilerle çalışıyorum" dediğimde, büyük sürpriz yaşamışlardı. Benden resim veya nesne dememi bekliyorlardı zira. Ama bu kadardı işte. Gerçekten de sözlerin arasına bakmalı ve nesnenin ötesine geçmeliyiz. Bu anlamda kendimizle birlikte işe kattığımız tüm çerçeveleme aygıtları, sunulan işte nükseder. Mevcut tüm kabul dinamikleri burada yer alır. Sanatçı dünyadaki yapıtından da öteye geçmekle yükümlü olur. Modernite ile birlikte oluşan 'mit', sanatçının renklerle ve biçimlerle icrada bulunduğu üzerineydi. Biz böyle değiliz. Biz anlam aracılığıyla çalışıyoruz. Bu yeterince tarif edici bir hareketlilik. Biz renkleri anlam üretmek için kullanabiliriz. Ama bunun neyle çalıştığınız konusu ile karıştırılmaması elzem. Bu elbette, post-modern pratik açısından konuşuyor olsan dahi kimi açılardan hayli pre-modern bile sayılabilir. Neticede sanatçı dediğin sürekli farklı anlam

katmanlarıyla çalışıyor. Bu siyasi de, dini de olabiliyor. Bu yönüyle benim için en büyük endişe, sanatın kendi kendini linç eden bir mekanizmaya dönüşmesi aslında. Biçimci, boş, gizci, pahalı bir şeyin parçası mı olacak bu? Ne olacağı meçhul. İşte tam da bu, yani yapıt üzerindeki politik maksatların farkındalık hali, bize yeni bir çıkış noktası sunabilir. Bu noktadan itibaren, mevcut, verili anlamı ertelemek veya silmek suretiyle kendinize yeni bir yol bulabilir veya bunu yapmayarak, hayatınızı, kazandığınız evin, arabanın ve mal varlığının arasında geçirebilirsiniz. Tüm mesele, ürettiğiniz anlamla nasıl başa çıkacağınız ile, yaptığınız ve bildiğiniz arasındaki ilişki ile ilgili. Tercih sizin.

(...)

Burak Arıkan: İlişkiler içi ilişkilerin sanatınızdaki belirleyiciliğini vurguladınız. Peki İnternet çağında 'hiper-metin'ler hakkındaki gözleminiz ve değerlendirmeniz nedir?

J.K.: Bu çok ilginç ve dolambaçlı bir konu. Benim için bu sanatta ontolojik bir problem. Hiper-metin ontoloji sorularını camdan dışarı fırlatıp atıyor. Yine de her şeye açık olmaya çalışan biri olarak, neyin uygun olup olmadığı konusunda hüküm vermek istemiyorum.

(...)



NİL YALTER (FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ)

Nil Yalter ile kayıt dışı kalanın kaydı

Yazı Merve Akar Akgün

AU 20 | Ocak Şubat 2013

Nil Yalter'in Türkiye'de bugüne dek yapılmış en kapsamlı sergisi olma özelliğini taşıyan *Kayıt Dışı* (*Off the Record*), ARTER'de Ekim ayında açıldı ve Ocak ayının ortasına dek devam edecek. Serginin küratörü Eda Berkmen. Bu sergiyi sanatçı ve küratörden dinlemek için, Yalter'in Türkiye'ye geldiğinde konakladığı, kardeşinin evinde buluştuk. İkiliyle cinsel kimlik, kadın, feminizm, 68 olayları, Paris, savaşlar ve göç üzerine konuştuk. (...) 1994 yılında Akbank Sanat'ta *Productive Memory* ve 2011 yılında Galerist'te *20. Yüzyıl – 21. Yüzyıl* isimli sergilerinden sonra *Kayıt Dışı*, sanatçının üçüncü solo sergisi ve hepsinden daha kapsamlı olma özelliğini taşıyor. Sergide Türkiye'de daha önce hiç gösterilmemiş (*Deniz Meslekleri*, 1982) işlerin yanı sıra bugüne kadar hiçbir sanat mekanında sergilenmemiş bir iş de var: *Deniz Gezmiş* (1972). Eda bu işten bahsederken heyecanlanıyor.

Deniz Gezmiş Nil'in 1972 de yaptığı bir iş. 1972 yılında Türkiye'ye geldiği zaman Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın idamları gündemde fakat idamların yürürlüğe konması için meclis tarafından onanması gerekiyor. Nil bu süreci İstanbul'da kaldığı yakın bir arkadaşının odasından devamlı olarak takip ediyor. Dolayısıyla ortaya çıkan işin içinde kendi arşivlemiş olduğu gazete-dergi kupürleriyle bu odada yapmış olduğu resimler var. Bu işin özelliği ise Nil'in Paris'e döndükten sonra kalmış olduğu o odayı birebir aynı şekilde Paris'te tekrar kurması.

Saint-Germain-des-Près bölgesinde, Rue Mazarine'de bulunduğu tuhaf bir apartmanın dördüncü katındaki içinde ne tuvalet ne de mutfak olan, koridora açılan bir kapıdan ibaret odayı altı ay kir alıyor. Burada yaptığı resimleri tekrar odanın duvarlarına asıyor. Bunların arasında kasap kağıtları üzerine çizilmiş formlar var, yazı var, şifreler var, pentür var... Nil odanın zeminine bir tahta koyup üzerinde bir şilte seriyor. Bir *acte de présence* [mevcudiyet eylemi] yaratıyor. Son derece kavramsal ve önemli bir iş. Nil o dönemde bu odada yaşamıyor ama sürekli gidip geliyor ve çevresinden insanlara gösteriyor. İşin mekanla ilişkiye geçmesi açısından çok ilginç çünkü aslında Nil'in daha sonraki çalışmalarında aslında hep geri dönen bir mekan var. Bu *Topak Ev*'de (1973) var, *Geçici Meskenler*'de (1974-1977) var... İşlerin isimleri bile genellikle bir mekanı işaret ediyor; tıpkı *Harem*'de (1979 – 1980) olduğu gibi. Sanki o mekanlara yerleşmek, o mekanlara sahip çıkmak istiyor, bir süre için bile olsa.

Mekan

Nil Yalter'in dünyasında tüm işleri birbiriyle bağlantılı, hepsi birbirine doğru akıyorlar. Eda ve Nil Yalter Paris'in tam göbeğinde yer alan atölyede *Deniz Gezmiş* üzerine çalıştıkları sırada sokaktan sesler duyuyorlar. Aşağıya baktıklarında, meydanda Cumartesieleri yapılan gösteri yürüyüşlerinden birini görüyorlar. Kürt hakları savunucular bir araya gelmişler, masalar kurmuş bayrakları çıkartmış bağırıyorlar. Agresif bir şey değil ama bir haykırış var. Tam da *Deniz Gezmiş*'ten bahse-

derken... Tekrar 'mekan' olgusu belirginleşiyor... Nil Yalter, 68 öğrenci olayları sırasında Paris'te bulunmuş. Bu yaşanmışlığın işleri üzerindeki etkisinin hissedilebilirliğinden bahsediyoruz. Belki de tekrar ve tekrar aynı hisler su üzerine çıkıyor.

"Benim mahalleimde yaşayan çok Türkiyeli Kürt vardı. Türlü işlerle uğraşırlardı; kimi kahvehane açmış, kimi eskiden konfeksiyon işinde kaçak işçiymiş şimdi yerleşik olmuş... Ama birçoğu da çalıştıkları konfeksiyon yerlerinin müdürü olmuş. Çok kahve açan vardı o dönem, çok Kürt vardı o mahallede."

Serginin adı *Kayıt Dışı*, İngilizcesi *Off the Record*. Bu iki deyiş arasında farklar olabilir. *Off the Record* Nil Yalter'in incelediği çeşitli kişilere, bilgilere ve mekanlara gönderme yapıyor. Bunlar kayda geçmemişler yani *off the record* kalmışlar çünkü bu yaşanmışlıkları kayıt altına almak, göçmen sorununa yakından bakmak, bu insanların yaşayış biçimlerini ele almak kimsenin işine gelmemiş. O insanların kayıt dışı bir tarafları var çünkü çoğu yasadışı olarak yaşıyor sözü geçen topraklarda. Bir de kayıt dışı kalmayı seçmek var. Görüldüğü gibi o günden bugüne hiçbir şey değişmemiş. Yalter'in işlerinin sürekliliği de aslında buradan geliyor. 44 sene önce yapılan işler bugün de güncelliğini koruyor. Bir diğer mucizevi taraf ise tüm bunların bugüne kadar saklanabilmiş olmaları.

"Bana işlerimi bugüne kadar konserve edebilmem konusunda çok yardımcı olan kurumlar oldu. Mesela BNF yani Ulusal Fransa Kütüphanesi bütün eski videolarımı revize edip dijitale

çevirdi. Bir arşiv de değil sanki bir Nil Yalter video külliyyatı yaptılar. O sayede işler bu zamanlara kadar gelebildiler. Garip bir şekilde herkes bu işlerin çok taze olduğunu söylüyor. Onu ben söyleyemem bilmiyorum. Ama söylemeliyim ki bu işleri ilk yaptığım vakit de çok önemli yerlerde gösterebildim. Ancak sonradan büyük bir ara oldu. Çünkü gösterildiler fakat sevilmediler. Koleksiyonerler, galeriler sevmediler çünkü hakikaten *off the record* idi. Kimsenin görmek istemediği şeylerdi. Paris ve civarında yaşayan Türk ve yabancı işçilerin video, desen ve fotoğraflarını Paris Bienali’nde gösterdim. Gelen geçen “Kim koyar bunu duvarına,” ya da “Bu sanat değil politika,” dedi. Şimdi birden bire o kadar kaçınılmaz bir olay oldu ki bütün sanat dünyası bu konu üzerine düştü. Aslında sadece 40 sene evvel olması ilginç. Hiç bir değişim olmamış; sorunların bazı aynı, nedenleri biraz değişmiş. Benim çalıştığım gruplar zamanında ekonomik nedenden gelmişlerdi. Şimdi bu nedenler arasında savaş da var... 1983 yılında Musée d’Art Moderne’de kişisel bir sergi yaptım. Mesela orada da daha çok Kürt ve izinsiz konfeksiyon işinde çalışan işçiler vardı. Onların ekonomik ve aynı zamanda politik nedenleri de vardı.”

Nil Yalter her zaman ötelenmiş mevzulara bakıyor. Bunun önemini vurgulamak çok önemli. Bu ötelenmişlik ve ötekileştirilmişlik aynı zamanda zenginlik de getiren bir şey. Sergide yeterince çeşitleme olduğu için Yalter’in bu meselelere bakış açısını kavramak çok da güç değil. Sanatçı hep anlaşılır olmuş, beraber çalıştığı işçi gruplarını hep müzelere, galerilere getirtmiş. Hatta Yalter hoş bir fotoğraftan bahsediyor: “Elimde güzel bir fotoğraf var, Paris’te çekilmiş. İşte yer alan herkes gelmiş ve duvarda asılı olan kendilerine bakıyorlar. Ben bunu hep bilhassa yaptım. Hiçbir zaman bu insanlara ben sanat yapıyorum diye yaklaşmadım. Aslında bu ne kadar sanat, ne kadar belgesel, ne kadar arşiv... Hepsi tartışılır. Ben bakanlara bırakıyorum ama şurası kesin ki anlaşılması çok kolay.” Eda Berkmen önemli bir yerin altını çiziyor: “Nil çok önemli politik meselelere değiniyor ama hiçbir zaman militanca değil.”(...)

Cinsiyet

İşlerin günümüzde de güncelliğinden bahsederken sadece göçten bahsettiğimizi fark ettik. Halbuki Yalter’in ARTER’de yer alan işlerinden *Chevalier d’Éon* (1978) bir erkeğin cinsiyet değişimi girişimini gösteriyor. Çok erken bir iş. Bugün bir Caitlyn Jenner var, tüm dünya ondan bahsediyor. Konu tekrar gündemde ve tartışılıyor. Cinsiyet üzerinden devam edersek Amerika’da *transgender* tuvaletler gündemi var. Cinsiyet temelli sorunların doğuştan olduğu fikrine gitgide yaklaşıyor çünkü günümüzde üç, dört yaşlarında trans çocuklar var ve kesinlikle o bedende olmak istemediklerini söylüyorlar. Yalter bu yaklaşımın feminist sanatçıların ortaya çıkmasıyla başladığını ileri sürüyor: “Mesela ilk feminist sergilerden biri olan *WACK! Art and the Feminist Revolution* (MOCA) sergisine sanatçı Katharina Sieverding, kocasıyla cinsiyet değiştirme üzerine bir işle dahil olmuştu. Ardından Juan Vicente Aliaga’nın küratörlüğünü yaptığı bir sergi İspanya’da açıldı. Bu da bir kadın sanatçılar sergisiydi fakat bu sefer birkaç tane de kendine aynı soruları soran erkek sanatçı vardı.” Kimi trans, kimi eşcinsel... Yalter’e göre “onların da sergide olması çok ilginçti.” Bu konuşmalardan sonra tekrardan Yalter’in işlerinin kabul görmeyen, ötelenmiş konulardan yola çıktığını tekrarlayabiliriz, tıpkı az evvel de değindiğimiz gibi Yalter’in hayatında bunların hiçbirisi birbirinden kopuk, ayrık değil, hepsi bir arada işliyor ve birbirleri-

ne akıyorlar. “Kadınların sanat camiasında güç alması belki bu *gender* sorunlarının da güçleşmesine paralel gitti, belki bir kesişim var, belki de yok ama ben var gibi hissediyorum,” diyor sanatçı.

Sokak

Nil Yalter, ilk ciddiye aldığı galeri teklifi olarak 2011 yılında dahil olduğu Galerist’i söylüyor. Daha önceki galeri deneyimleri ise tatmin edici geçmemiş. Kişisel sergilerini müzelerde yahut kültür evlerinde açmış bu sebeple. Çok zorlandığı yılların başında ise Paris’e yerleştiği ilk yıllar, yani 1965 ve onu takip eden yıllar gelmiş. “O zamanlar siz İstanbul’u, kültür açısından, tahmin bile edemezsiniz. Ben Robert Kolej’den mezun oldum. 20 yaşındaydım. O dakikadan sonra üniversiteye gidecek halim yoktu.” Paris’e geldiği yıllarda Yalter ‘sokak’la yakınlaşıyor. Çalışmalar, manifestolar, olaylar... Belki de bütün bu yaşanmışlık yıllar sonra hayata geçirdiği afişleme işinin temelini oluşturuyor. Nâzım Hikmet’in “Şu gurbetlik zor zanaat zor” dizesini ortaya koyduğu bir takım afişlemeler yapma düşüncesi ilk defa 2012 yılında İspanya Valencia’da [ed. es-paivisor.com] vücut buluyor. Nil Yalter bu dizeyi 1983 yılında başka bir işinde de kullanmış; işin adı da dize gibi *Şu gurbetlik zor zanaat zor*. Afişleme posterlerden oluşuyor. Üzerlerinde dört küçük kız, bir karı koca ve oğulları ile beraber üç kadın ve çocuklarının fotoğrafları var. Bu fotoğraflar üzerine desenlerle kolajlar yapılmış. Posterlerin üzerinde de afişlendiği ülkenin dilinde Nâzım’ın dizesi yazıyor, kural bu. Ana fikir de bu posterleri *guerrilla* usulü sokaklara afişlemek. Fikir galericinin hoşuna gidince ilk orada, galerinin olduğu yörede yapmışlar. Muhitin biraz mutenalaşmaya başlamış olduğunu belirterek devam ediyor sanatçı:

“Afişleri koyduk, akşam yemeğine gittik, döndük baktık yırtmışlar posterleri hemen. Mahalleli yırtmış. Ertesi gün polis geldi. Çok rica ettik, bari açılıştan kalsın dedik, tamam dediler ve ertesi gün gelip hepsini kaldırdılar.”

İkinci afişleme Hindistan’ın Bombay şehrinde gerçekleşmiş. Tanımadığı bir küratörün Nil Yalter’e götürdüğü teklif üzerine Yalter DVD üzerinde Hintçe ve İngilizce olarak hazırladığı afişleri göndermiş. Tek şart ise afişlerin öncesinde ve sonrasında fotoğraflanması olmuş. Süreç çok iyi işlemiş ve halk posterler üzerine eklemeler yapmış. Üçüncü afişleme Viyana’da gerçekleşmiş. Yalter’in Avusturyalı galerisi [ed. galeriewinter.at] şehrin müze semtinde yer aldığı için işleyişin daha farklı olacağını baştan tahmin etmişler. Afiş daha galerinin önüne asılır asılmaz iri bir Viyanalı gelip avaz avaz bağırmaya başlamış: “Biz burada yabancı istemiyoruz!” Galerisi sahibi Hubert afişleri kaldırmak durumunda kalmış. Ertesi gün afişler Türk, Pakistanlı ve Kuzey Afrikalı göçmenlerin yaşadığı semtlerde duvarlara yapıştırılmış ve sonuç: Posterler kalıyor, eklemeler yapılıyor ve fazla yırtılma olmuyor. Dördüncü deneyim Fransa’nın Metz kentinde, banliyö semtlerinden biri olan Borny’de hayata geçmiş. Borny’de Anadolu Kültür Merkezi adında ve yoğunlukla Alevi Türk ve Kürt kadınlarla oturma izinleri verilmiş Suriyeli mülteci kadınların çalıştığı bir mekanla işbirliği içinde yürütülüyor ve müthiş bir süreç yaşanıyor. Kadınlar işi çok benimsiyor ve başarılı bir afişleme gerçekleşiyor. Ancak Yalter son olarak uyguladıkları afişlemenin İstanbul olduğu ve ona göre en başarılı sürecin burada yaşandığını söylüyor. Bu süreci birebir yöneten Eda sözü alıyor:

“Afişlemeyi daha çok Beyoğlu civarında yapalım dedik ama sadece sanat çevresinin ve galerilerin olduğu bir yerden ziyade Ömer Hayyam Caddesi’nden Tarlabası’na uzanan mahallelere yöneldik. Buralarda göçmen büroları da

var ama Levantenlerden kalanlar var; çok daha önceden göç etmiş topluluklar da var ama yeni gelen Suriyeliler de var. Sanki katman katman farklı gözlerden oluşmuş farklı mahalleler gibi hissettik. Buralarda ilk karşılaşmalar hep şöyle geçti: ‘Ay ne yapıyorsunuz duvar mı kalmadı?’ deyip yazıyı okuduktan sonra ‘A-a ben de göçmenim; neredenim sormuyor musun?’ ‘A-a ne güzel yaptınız. Yapın, evet, göçmenlik çok zor gerçekten,’ diyenler çok oldu. Her gören çok dikkat etti, izledi, mahalleme ne yapıyor diye hassasiyetle baktı. Burada o sahiplenme de çok var. Tepkiler negatiften benimsemeye geçti ve afişler yeterince uzun kalabilirdi. Birkaç gün sonra bazı afişlerin üzerine biri ‘İkametgah izni için arayınız’ diye kendi telefonunu yapıştırmış. İlanlar üzerinde, Umut Pansiyon gibi yatacak mekan reklamı yapanların müdahalelerini izledik. Nil zamanında aynı işi Brezilya’da yapmak için de teklif almıştı mesela ama dünya kupasının ertesinde Brezilya’da durumlar çok karışık-tı. Favelalarda oturanlarla beyaz Portekizliler arasında müthiş gerilimler vardı. Projeyi yapmak isteyenler korkup vazgeçtiler. İstanbul’da ise gayet iyi işledi. Önümüzdeki Nisan ayında ise Brüksel’de yer alan çağdaş sanat merkezi WIELS’in projesi olacak.”

Afişleme aslında başlı başına bir tez konusu olabilecek kadar geniş ve hassas bir konu. Nil Yalter kendi ürettiği bu projeden bahsederken tam olarak isimlendiremiyor: “Yerleştirme değil, sokak sanatı değil, performans hiç değil!” İstanbul Modern’de 2011 yılında gerçekleşen *Hayal ve Hakikat - Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar* sergisinde Yalter bu projeyi önerdiğinde müze küratöründen billboard kiralama fikri çıkmış. Yalter, “Bu işi orada da anlatamadım,” diyor. Öyle çok katmanlı bir iş ki bu... Uyumlanan ya da uyumlanamayan bölgeler var; kıtadan kıtaya, ülkeden ülkeye, şehirden şehre, hatta sokaktan sokağa değişiyor. Bu çok katmanlı yapı sosyolojik bir analizi hakke ediyor. Bir *guerrilla* hareket olarak adlandırılabileceğimiz afişlemeyi, FRAC Lorraine’in koleksiyonuna katma sürecinden bahsediyor Yalter:

“FRAC zaten Fonds Régional d’Art Contemporain demek yani hem müze, hem de vazifelerinden biri o bölgenin koleksiyonunu yaratmak. Başında Béatrice Josse adında müthiş bir kadın var. Müze ekibi alımlar yapıyorlardı ve bana geldiklerinde ‘Biz sanal alımlar yapıyoruz ve sizin afişleme projenizi, her yerde, istediğimiz zaman yapma hakkını almak istiyoruz,’ dediler. Anlaştık ve iş alıyor gibi bir ödeme yaptılar. Kontratımız var. Tüm şartlar aynı, aynı cümleyi kullanarak kullandıkları yerin dilinde yapacaklar afişlemeyi. Ben de istediğim zaman yapmaya devam edebiliyorum. Bunun alınması tuhaf geldi bana, ben daha evvel görmemiştim.”

Nil Yalter “Şu gurbetlik zor zanaat zor”un kitabını yapmayı arzu ediyor, tek beklediği başka yerlerin de deneyimlenmesi. Brüksel’de gerçekleşecek olan afişleme onu biraz da tedirgin ediyor: “Biliyorsunuz, orada tehlikeli semtler var. Belki de orayı seçecekler, bu inanılmaz kadar cesurca.” Başlangıçta tek başlarına yaptıkları bu eylem şimdi müze küratörleri tarafından talep görüyor. İki örneği var: Biri ARTER, ikincisi WIELS. Bu iş ortaya çıktığında Suriye meselesi yoktu ama bugün var. İş anlam kaybetmiyor; aksine... (...)



FÜSUN ONUR (FOTOĞRAF: TUMAY GÖKTEPE)

Özgür ve onurlu

Yazı Evrim Altuğ

DOCUMENTA (13) kapsamında iki eserine yer verilen heykeltıraş Füsün Onur, sanatında kendi yapıtlarından bile özgür, neşeli ve onurlu duruşunun hikâyesini bizimle paylaştı. Kardeşi İlhan ile Kuzguncuk'taki Onur Yalısı'nda randevulaştığımız sanatçıya bakılırsa, yaratıcı kişinin özgür olduğunu bilip, kendi bildiğini yapmasından daha iyi bir pusula yok.

AU 18 | Eylül Ekim 2012

Füsün Onur DOCUMENTA (13) etkinliğine iki arı yapıtı ile dahil oldu. Sanatçının ilk olarak 1993'te izleyici ile paylaştığı isimsiz eserine komşuluk eden diğer çalışması, ince bir işçilik ve duyarlık ürünü olan 'Kargaların Dansı'ydı. 9 Ekim itibarıyla de Rabia Çapa idaresindeki Maçka Sanat Galerisi'nde yeni kişisel sergisini izleyicilerle paylaşacak olan Onur, evinin ve belleğinin kapılarını, Art Unlimited'a açtı.

Evrin Altuğ: DOCUMENTA (13) etkinliğine seçi-

len işlerinizin sergilenme yolunda, küratör Christov-Bakargiev ile nasıl uzlaştınız ve bu iki yapıt nasıl seçildi?

Füsün Onur: Ben Kassel'e yeri görmeye gittim. Beni Neue Galerie'ye götürerek, "Senin için bunu ayırdık, tabii eğer beğenirsen..." dediler. Mekânın üç tarafında bir kapı ve bir pencere bulunuyordu. Sonra, mekandaki tek cam da kapalı idi. Karolyn bu camı açtıracağını söyledi. Bana bunun benim pencerem olduğunu belirtti. O sırada tepemizde kargalar uçuşuyordu ve ben camı o sırada kullanmayı düşündüm: Camı kullanıp, kapalı

bir yere bir düzenleme yapamam dedim, hep geçitler vardı. O sırada perde gibi, aklıma 'Kargaların Dansı' yerleştirmesi geldi. Bu çalışmayı önce oynak olsun, altı düz biçimde, Karagöz misali mi hareketli koyayım dediysem de bunu yapmadık.

E.A.: Sizin katı malzemeyi evcilleştirmek, duyumsuz maddelere duygu katmak gibi bir maharetiniz var. Her nasılsa maddeye bir şey üfleiveriyorsunuz. Malzeme yumuşayarak dile geliyor, kendinden taşıp, kendi olmayan başka bir şeye doğru yol alıyor.

F.O.: Bu işle birlikte olan bir şey. Bazen en sevmediğim

malzemeyi çok sevebiliyor ve kullanabiliyorum. Mesela demir ve metalle çalışmaktan pek hoşlanmasam da bazı işlerde çok sevebiliyorum. dOCUMENTA (13)’teki işlerin seçimi sırasında, yine Ağustos ayında Hans Ulrich Obrist ve Christov-Bakargiev buraya gelip yapıt seçtiler. Önce ‘Beyin Odası’ olarak da anılan bir diğer yapıtı istediler, sonra sandalyede karar kılındı. Benim işlerim ekseriyetle zor fotoğraf veriyor aslında. Çoğu fotojenik olmuyor.

E.A.: Heykel sizin için hep bir çıkış noktası mı oldu?

F.O.: Evet, heykel yaparken hep onun öğelerini sorguladım. Zamanı, mekânı, espası. İlk önce mekânı anlatan açık heykeller yaptım, dolu heykeller yaptım... İnce bir şey ile mekânı vurgulayan heykeller yapıyorum derken, niçin izleyici bir anda heykele bakıp, geçiyor diye sorgulamaya başladım. Çünkü seyirciye işin önünde şu kadar kal diyemiyorsun... Onun için modüler işlerle, izleyicinin bir yerden, bir yere gidebileceği işler yapmaya başladım.

E.A.: Ama müziğin görselleştirilmesine bakınca, sesin forma dönüşümü sizin için süregelen bir problem olarak karşımıza çıkmakta.

F.O.: Bu benim müziğin zamanı ve ritminden, kendiliğinden heykellerle yaptığım bir şey. Örneğin ‘Çiçekli Kontrpuan’da da bir müzik terimini kullandığım anlaşılıyor. Ben işlerime tekrardan dönüp bakmıyorum. Daha önceleri Arkeoloji Müzesi bahçesinde bir işim vardı. Oradaki işlerde işaretler var, izleyicinin yönlendirilmesi var. Yine, ‘Kediler’ konulu modüler işimde de bu görülebilir.

E.A.: Bugünkü sanat ortamı hakkındaki yargılarınız nedir?

F.O.: Tabii, çok farklı bugün. Bienaller çok faydalı oldu. Sergiler, galeriler çok; çok değiş tokuş oluyor. Halk da anladı mı? Benim zamanımda ummadığın, ‘basit’ halktan, işlerimi anlayanlar çıkardı; onların sabit fikirleri yoktu. Ama benim sergilerime gelip de, “Ben Amerika’dan henüz geldim ama böyle işleri daha önce hiç görmedim,” diyen sosyetikleri de gördüm. Oysa, örneğin bir gün, sanırım ya sıcak, ya yağmurlu bir gün, Taksim Sanat Galerisi’ne bir hanım girdi. Ben dinlenmeye girdiğini düşündüm ama benimle de konuşarak, geçen sergime de gelmiş olduğunu ve işlerimin kendisini çok düşündürdüğünü, adımı görünce yine ne yaptığımı öğrenmek için sergiye geldiğini belirtti. Dolayısıyla bunun gibi insanların dışında olanlar benden Amerika’da gördüğü gibi taklit bir iş istiyordu. Böyle, konserlerde en ön yerlerden bilet alanlar, yurtdışında çok kalmış bu insanlar bugün bile işlerimi anlıyorlar mı, bunu bilmiyorum. (...)

E.A.: Askeri Müze’de çok önceleri açılan bir sergideki ‘Gölge Oyunu’ işiniz, o günün siyasal koşullarına dayalı olarak mı tasarlanmıştı?

F.O.: Açık heykellerde mekânın elle tutulur hale gelmesi üzerine yaptığım işler oldu. Bunun gibi, görünenler ve görünmeyenler ilişkisini Türkiye’nin de koşullarını göz önünde bulundurarak, gölge ve karanlık üzerine hazırladığım bu işi gerçekleştirdim. Ama kimse bunun farkına varmadı. İşi, üzerine ışık vurup geliyor da güzel görünüyor diye seyretmişlerdi. Böyle, gözüne sokarak, didaktik biçimde olsun istemiyorum.

E.A.: Bugün pek çoğu fotoğraflarda kalmış işleriniz şimdi hangi envanter ve koleksiyonlarda yer almakta?

F.O.: René Block’da var. (Fusun Onur, adına hazırlanan albüm - kitabını karıştırıyor) Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde var. Ben yer açmak için işlerin birçoğunu attım. Roger Conover’da bir işim var, bazı eski ve yeni işlerim hâlâ bende, burada, yalıda durur. Yansımalar üzerine yaptığım işler, ressamların satmak için makine gibi çalışması üzerine işler, güçlünün güçsüzü yemesi

üzerine işler, orman ışığındaki parlaklıktan Atatürk ve kitleler konulu bir diğer iş... Birçok iş bozuldu.

E.A.: Bu yılki dOCUMENTA (13) ve kurumun kendisi hakkındaki yargınız nedir?

F.O.: Bu yılki dOCUMENTA (13) kataloğunu inceledim. Birçoğu, geneli olarak çok iyi buluyor. Bu anlamda benim kendi ölçütlerime göre, bir işin iyi olabilmesi için, direkt olarak söylediğini bağırmaması, baktıkça içine giriyor olmak, bir şey anlatacağım diye kendini paralamaması söz konusu. İşe çok şey koyduğunuz zaman anlamı dağılıyor çünkü.

E.A.: Yurtdışında temelli kalmamayı niçin tercih edtiniz?

F.O.: Fulbright Bursunu aldığımda, döneceğim diye gittim ABD’ye, zaten ailem de buradaydı. “Bana kal, biz bir çaresini buluruz,” dediler. Hatta jüriden ressam Grace Hartigan bunun uzatılabileceğini bana söyledi, “Ben memleketime faydalı olmak istiyorum” deyince, “Buna diyecek bir şeyim yok,” dedi. Diplomayı verirken de, sahnede, dekan yine “Kalmak istemez misin?” deyince, ben yine olumsuz yanıt verdim. Ama özellikle duyuyorum ki, gençler bana, benim buraya faydalı olduğumu söylüyorlar. İyi ki gelmişim. Ama gençlerle atölye çalışması falan yapmadım. Ben gençlerin işlerine müdahale etmeyi sevmem. Ya tez için, ya sömestr için geldikleri oluyor. Bir de, ben anlatımlı değilim. Çok felsefe okudum ama alıp içselleştiriyorum. **E.A.: Modern sanatın yükselişe geçtiği bir dönemde, gerek uluslararası gerekse Türkiye sanat tarihi açısından doğru yerde ve zamanda mıydınız?**

F.O.: Öyle bir şeyi hiç düşünmedim, çünkü kendi doğrumda gidiyordum. Ve kendimi deneyerek, başkasının ne yaptığını bilmek istemeksizin, duymadan ve bilmeden ilerliyordum. Amerika’da iken örneğin, bir tek okul sergisini görmeye gitmiştim, çok yorgundum, çalışmıştım, özellikle bir heykeli görmemi salık veren bir arkadaşım olmuştu. Ama bir de gittim ki, o heykel benim kafamdaki heykel değilmiş. Ters döndüm, eve geldim. Ben, inandığım bir şeye inanıp onu yapmak istiyordum. Amerika’da da bu böyle oldu. Bir misafir profesör ziyaret etti beni, hakkımda “Bunda iş varmış” deyince, tüm hocalar benden kendi tez öğrencisi olmamı istediler. Bir gün dekandan bir mektup: “Master öğrencileri bir yerde toplandı, jüri gelecek. Sen de işlerini topla, gel” diyor. Ben de işlerimin taşınma güçlüğü ve kırılganlığını gerekçe gösterdim. “Onlar işlerimi görmeye bana kadar gelmeye tenezzül etmiyorsa, ben de istemiyorum” dedim. Vazgeçtim o jüriden. Bunun üzerine cevap geldi ve jüri geleceği için olduğum yeri temiz olarak hazırlamam söylendi.

E.A.: İşleriniz ne zaman tarif değiştirdi? Heykelden, yerleştirmeye, oradan çağdaş, güncel sanata ne zaman dahil edildi?

F.O.: Terminolojiler değişiyor. Benim bununla bir ilgim yok. Ben yapıp koyuyorum. Ne ad verirlerse versinler, nereye sokuyorlarsa soksunlar.

E.A.: Türkiye’de heykelin özellikle kamusal alandaki varoluş macerası hep sıkıntılıydı. Siz de bundan payınızı aldınız...

F.O.: Evet, Fındıklı Parkı’nda bir heykelim bulunuyordu. Park yapılırken, çöpe atmışlar. Alüminyum olarak Fındıklı Parkı’nda duran bu heykel yok artık, parkı temizlemek için yok etmişler.

E.A.: Her işinizin başı desen...

F.O.: Desen çiziyorum, evet, asıl önemli kısmı o. Bazen oynarken, çizim yaparken aklıma bir şey geliyor. Bazen bir şeyden etkileniyorum. Sonra o başka bir şeye dönüşüyor. Buna karar verdikten sonra, yapımı kalıyor.

E.A.: Bu sizi resme daha çok yaklaştırıyor.

F.O.: Ben gençken asıl ressam olmayı çok isterdim de, heykeltıraş olamam sanırdım ama küçük heykellerim

de vardır. Eğitimimin ilk dönemlerinden... Yedi, sekiz, dokuzuncu sınıfa giderken bir film görüp bir heykel yaptığımı biliyorum. (Üzerinde ‘Araba Safası’ yazılı heykeli ve diğerlerini eski bir köşe dolabından çıkartıp, gösteriyor) Yine İdil Biret’in heykelini yapmıştım. Dokuzuncu sınıftan kalma bir Atatürk portrem vardır, o da evde durur. Ahşaptan bir balerin heykeli yapıp yontmuşum. Heykelde bu kadar ısrar etmem, insanların “Kadından heykeltıraş olmaz” demesine dayalıdır. Bunları yaparken, annem, “Şu hanım, bu hanım da beğendi,” diyerek bana pek çok heykel yaptırdı ama ilk yaptıklarım gibi olmazdı. Ben de bundan para kazanmamalıyım derdim, çünkü para için yapınca, iş bozuluyor. Ben o yıllarda daktilo kursuna da yazılmıştım, ancak bunda başarılı olamadım. O yıllarda gazetelerde benim resmim ve işlerin resimleri basılıp da çok popüler olduğumda, bu da işime gelmemişti. Ben ekseriyetle bu heykeller gibi küçük, minyatür şeyleri seviyorum ve koruyorum. Rast gelirse tozunu alıyorum. Annemin biriktirdiği eski metal kutuları toplama merakı daha sonra bana da geçti. Eskiden şeker kutuları da böyle resimli biçimde gelirmiş.

E.A.: Size retrospektif önerildi mi?

F.O.: Sanırım Emre’den (Baykal) bir öneri gelmişti. Ama retrospektif yapacak pek bir şey kalmadı ki, ben hepsini attım. Yer açmam lazımdı. Tozunu da alacaktım işlerin... **E.A.: Kariyerinizde özellikle şu dönemde size yönelik ilginin arttığı söylenebilir mi?**

F.O.: Özellikle bienallerle ve şu son dönemde arttı. Rabia Çapa bir sergi önerdi, Ali Akay Bey telefon etti, Almanya’dan bir küratör benimle çalışmak istiyormuş. Bunlar olunca ben de diyorum ki, ne oluyoruz, acaba sonum mu geldi? (Kahkahalar...) Dışarıdaki sergiler iyi oldu çünkü katalog yazıları vesilesiyle yaptığının üzerine düşünmen söz konusu oluyor.

E.A.: Klasik müzikte özellikle duyarlı olduğunuz bir periyot var mı?

F.O.: Entelektüel bir müzik araştırmacısı değilim. Piyanoyu da severim ama daha çok kemanı beğeniyorum. Çünkü kemanı nasıl yapabilirim diye düşünüyorum. Piyanoyu vermek kolay da, keman daha zor. Çağdaş müzikte Erik Satie’yi çok seviyorum. John Cage’i pek duymadım. Keza, Rene Block’un aktarımlıyla öğrendim ki “Erratum Musicale” Cage’e bir gönderme imiş. İdil Biret’i küçüklükten beri, Paris’e gittiği yıllardan beri tanırım. Bukleli saçlarıyla evimizin önünden geçerci.

E.A.: Çalışma disiplininiz nasıl? Üretirken müzik dinler misiniz?

F.O.: Hayır dinlemem. Çalışma saatim yok da, tam kendimde olmam gerekiyor. Kafam konsantre olacak gibi dinç olmalı. O zaman bunun saati belli olmuyor, bazen kafama takılan bir şey oluyor. Uyku arasında gelen şey üzerinde çalıştığımda, o kendi kendine gidiyor. Yakınlarda, dOCUMENTA (13) kapsamında sergilenen bu perdeden sonra yorulmuşum. O dönemlerde her gün çalıştım hemen hemen. Hava kararana kadar beş, altı saat çalıştık. Ben gizli gizli ip çıkaracağım ki atlamasın, iğne gizleyeceğim ki gözüne gelmesin!

E.A.: ‘Bir Tohum Yeşeriyor’ adlı işiniz, Başbakan Bülent Ecevit’e nasıl erişti?

F.O.: Tabiatı Koruma Derneği yetkilisi Mehmet Ali Bey’in o dönemde açtığı bir sergiye katılan bu işi, o dönemde “umudumuz Ecevit” olduğu için kendisinin yönlendirmesi ile Başbakan’a hediye olarak iletmıştik. Yoksa Ecevit’in “Aman bayıldım,” diye talep etmesi ile olmadı bu. Ecevit, Türkiye’deki sanatla pek ilgilenmiyordu. O daha çok Brancusi’de filan kalmış biçimde, “Türkiye’de sanatçı yetişemez” gibi bir hal içerisinde idi. (...)



Ayşe Erkmen

Yazı Fatih Özgüven

Fatih Özgüven ve Ayşe Erkmen bir araya gelerek Erkmen'in son dönem yapıtlarından, sergilerin nasıl olmak zorunda olmadığından, geçmişten ve ilişkilerden konuştular.

GALERİST 5 | Temmuz Ağustos 2010

Fatih Özgüven: İşte bir odadayız. Senin işlerinde odalar çok önemli. Tüm çağrışımları ve dört duvarıyla, nedir bir oda?

Ayşe Erkmen: Oda yalnız kalabildiğimiz yerdir. Benim için bir oda kendi kendime olabildiğim yerdir. Duvarlarının beni çerçevelemesine izin verebilirim. Kendimi güvende hissedebilir, korunabilirim. Beni iyi karşılayan veya dışına iten bir yer. Bu odanın kendisine bağlı, veya boyutlarına, nerede olduğuna, nasıl inşa edilmiş olduğuna. Pencereleri, eğer pencereleri varsa; pencerelerinin nereye baktığı önemli. O kadar çok oda türü var ki, insan odanın ne olduğunu tarif edemiyor. O özel oda çıkmadıysa karşına.

F.Ö: O özel oda... Tamam, peki Türkçe'de kullandığımız bir ifade var, "dört duvar arasında", bu sana neler çağrıştırıyor?

A.E: Evet, "dört duvar arasında" iyi bir ifade. Çünkü sadece dört duvar arasında olduğun anlamına gelmiyor. O dört duvar arasında başkalarının bilmemesi gereken bir şey oluyor. Veya orada gizli veya çok özel, o dört duvar arasında kalması gereken bir şey yapıldığı anlamında.

F.Ö: Bu aynı zamanda senin işlerine pek de denk düşmeyen bir uyumluluk ima ediyor. Bu dört du-

varla bir anlaşmaya varmak gibi. Onlara başka şeyler yapmak. Böyle diyebilir miyiz?

A.E: Evet. Ama bir şeyi saklamak ille de uyumluluk anlamına gelmiyor, çünkü biliyorsun, dört duvar arasında çok kıymetli bir şey de olabilir. Orada kalması gerektiği için. Dolayısıyla orada kalması için bir sebep olmalı, başkaları çok özel olduğunu bilmesin diye. Bu aynı zamanda benim için çok ilginç bir başlangıç noktası da olabilir. O odalarda pek de uyumlu olmayan bir şey yapmak, genellikle uyumlu görünse de... Başta davetkar olsa da sonra insanı dışarı iten.

F.Ö: Tamam, peki sen, nereden başlıyorsun... ilk gördüğünde odanın bileşenlerinden memnun oluyor musun? Odanın özellikleriyle bir şekilde oynayarak başlıyorsun. Enstalasyonu yaptığın daad galerisinde böyle yapmıştın. Lambaları alçalttın. Bu bir odaya müdahale etmenin yumuşak ve hoş bir yolu mu? Çok incelikli, ama çağrıştırdıkları hatta sonuçları açısından çok da şiddet dolu. Girişi bir engelle kapattın. Aynı şeyi başka sergi mekanlarında da tekrar ettin. Kapıların girişini o dev imgelerle kapattığın sergide olduğu gibi. İzleyiciler odaya giremesin diye. Tamam, belki de bununla başlamalıyız: Odada zaten olan bir şeye veya odanın kendisine müdahale ederek girişi kapatmak veya odayı

kullanılmaz hale getirmek.

A.E: E, aslında nezaketle başlıyor, çünkü odaya nazik davranmak istiyorum. Aydınlatmaları alçalttığım daad Galerisi'nde örneğin; bu yaptığım odaya nazik davranmaktı çünkü aydınlatma düzeni zaten vardı ve bana kendilerini alçaltabileceğimi söyler gibiydiler, çünkü uzatıp aşağıya çekilebilecek şekilde toplanmış kabloları bile vardı.

F.Ö: Kablolar aşağıya çekilmeyi bekliyorlardı.

A.E: Evet ve odaya nazik davranırken belki ziyaretçilere o kadar yumuşak davranmamış oluyordum, aydınlatmaları alçaltınca ziyaretçi odaya giremez hale geldi çünkü. Arada bir ziyaretçiye çok da iyi davranılmayabilinir. Çünkü ziyaretçilere genellikle iyi davranılır. Sergiler sanki insanlara mutlu olacakları bir şeyler göstermek için onlara iyi davranılan yerlermiş gibi...

F.Ö: Evet, izleyiciyi memnun etmeye çalışıyorlar. Sen ise hep, evet, burası sergi mekanı ama bu beklediğiniz şey değil, bu size sunulacağını zannettiğiniz şey değil diyorsun, bunu derken de, önce odaya iyi davranıyorsun veya izleyicinin değil de odanın önemini vurguluyorsun.

A.E: Çünkü odaların... odalar bana genellikle onlara ne yapmam gerektiğini söylüyorlar. Örneğin bu-

rada (Galerist) etrafa çepeçevre perdeler yerleştirdim çünkü bu pencerelerin, bu odaların kendi özel alanlarına ihtiyaçları var gibiydi, bu benim için de çok önemli; dört duvar arasında olmak.

F.Ö: Yani odalara müdahale ederken onları hep konuksever veya davetkar kılmaya çalışmıyorsun. Diğer yandan işlerinin çoğunluğu konukseverlikle, veya başka türlü söylemek gerekirse, karşılıklılıkla ilgili.

A.E: Evet, belki, insanları karşılamakla da...

F.Ö: İnsanları karşılamak, insanları uğurlamak vs. Açık mekanlarda iş yaptığında veya bu değişim projelerini yaptığında veya binaların içindense cephesine iş yaptığında, fikre daha uyumlu yaklaşmaya çalışıyorsun veya karşılananın önemini vurguluyorsun, sergi mekanına getirdiğin kaplanlarda veya “Taşınan Gemiler”de olduğu gibi...

AE: “Taşınan Gemiler” aynı zamanda bir odayı başka bir yere taşımak üzerineydi, bir odayı bilmediği bir yere götürmek. Gemi, kendi mekanı olan bir oda ve başka bir ülkeye, başka bir coğrafyaya taşınıyor...

F.Ö.: Başka bir çevreye...

A.E.: Başka bir çevreye, ve bunun da taşınmak gibi olması hakkında. İçindekilerle birlikte hareket eden bir mekan. Kendi insanlarıyla.

F.Ö: Odanın hareketli öğeleriyle devam edelim istersen. 4üncü İstanbul Bienali’nde yerleştirdiğin asansör mesela. Belki gördüğüm en çarpıcı enstasyonlardan biri, çünkü odanın hareketli bir bileşeni var ve bu birdenbire yeni bir boyut sağlamayı başarıyor. Odanın kendisine çarpıcı bir bileşen katmak gibi. Örneğin zeminin hareket ettiği başka işlerin de var.

A.E: Zeminin odanın içine doğru hareket ettiği?

F.Ö: Odanın içine doğru hareket ettiği veya hatta çeşitli doldurulmuş hayvanların raylar üzerinde hareket ederek odaya girip çıktığı. Odayla birden hareket etmeye başlayan bileşenleri arasındaki etkileşim nasıl?

A.E.: 4. İstanbul Bienalinde yaptığım asansörlü işte (Wertheim ACUU) örneğin , asansörün kendisi kadar önemli olan, iki kata yayılmış olan sergi odalarının tümü.. Bu bir grup sergisi, bir bienal, büyük bir sergi. Sergi odalarının bulunduğu iki kat arasında durmadan inip çıkan bu asansörün kendisi bir sanat yapıtı. Hevesli bir iş. Bir sanat yapıtının ve dolayısıyla sanatçının hevesini, iddiasını gösteriyor. Bu iş, temelde, sanatın kendisi ve iki odada birden, her yerde birden, bulunmak isteyen sanat yapıtı üzerine. Yani bir odadan diğerine koşan birisi gibi. Bu kişi hiçbir şeyi kaçırmak istemez çünkü. Başkaları da onu görmezlikten gelmemeli. Bana göre bu iş sergi mekanının tüm alanlarında aynı anda bulunmak isteyen hevesli bir “sanat yapıtı”.

F.Ö: Ama aynı zamanda belli bir melankoli de var. Aynı anda iki mekanda birden bulunmanın imkansızlığı.

A.E: Evet, kolay değil...

F.Ö: Bu da bana aynı anda hem burada hem de orada bulunmanın kültürel tarafını düşündürüyor. Bu da şüphesiz zor bir şey. Kreuzberg’deki binanın cephesine yerleştirdiğin son ekler bana hep kültürel olarak iki yerde birden bulunmanın bir yolu olarak görünmüştür. O kelimelerden koparılmış son ekler, Berlin’deki binanın dış yüzeyindeki ‘-miş’ler. İki yerde birden bulunmaya çalışınca kazalar olabilir. Ben o son ekleri hep böyle düşündüm. Bir yerden bir yere aktarılırken kopmuşlar. Bir kültürden bir kültüre aktarılırken.

A.E: Ne diyeceklerini bilmedikleri için kopmuşlar. Ben o geçmiş zaman kipinin kendine has özelliğiyle ilgileniyorum. Bu geçmiş zaman da biraz dört duvar ara-

sında kalmakla ilgili. Dört duvar arasında kalması gerekirken açığa çıkmış bir olay hakkında konuşuyor olmak, konuşulduğunda açığa çıkan bir şey. Ama dört duvar arasından geldiğini anlıyorsun sözün. Yabancı dil konuşulduğunda bu kipin eksikliği hissediliyor. İkincisi görsel özelliği, bunca hikayeyi saklaması. Ve doğrudan görselliği, harflerin altındaki bir sürü kuyruk, üzerlerinde bir sürü nokta. Türkçe anlamayanlar için de görsel bir iş olacağını düşündüm. Türkçe bilenler için de diyecek bir şeyi var, ama ne olduğu belli değil, çünkü ekler koparılıp alınmış...

F.Ö: Yani bir odadan bir şey alıp onu başka bir bağlama yerleştirince kazalar meydana gelebiliyor. Anlamlar kesilip atılıyor, bazı şeyler öteki tarafta kalıyor. Bu da bizi senin işlerinin bir başka özelliğine, bir yerden diğerine taşıma meselesine getiriyor. Odalar arasında koşturmak. Taşıma sürecinin kendisi. “Taşınan Gemiler”le başlayalım.

A.E: ‘Taşınan Gemiler’de benim için önemli olan gemilerin taşınma süreci. Bu yüzden işin ismi ‘Taşınan Gemiler’, gemilerin daha büyük gemilerde başka bir ülkeye taşındığına işaret etmek için. Bu onlar için bir yolculuk gibi. Ben bunu görsel açıdan çok çekici buluyorum: küçük vapurların öteki büyük gemilerin içinde nasıl göründükleri, diğer kolilerin arasında nasıl uyurmuş/oturmuş gibi seyahat ettikleri.

F.Ö: Bir de ‘Havadan Taşınan Heykeller’in var. O projenin en etkileyici tarafı heykellerin helikopterle taşınması, helikopterlerin çıkardıkları ses. Havada kayar gibi hareket etmeleri, helikopterden sarkışları. Düşecekler mi düşmeyecekler mi... bu yolculuklarda, bu taşımalarda hep her an gerçekleşebilecek bir tehlike iması gizli bence. Ve bazen son derece ilginç biçimler alabiliyorlar.

A.E: Bence, Innsbruck’taki Galerie Taxispalais için yaptığım ‘Stoned’ bu tehlike fikrini çok doğrudan gösteren tipik işlerimden. Sergi mekanının tamamen cam bir tavanı vardı. Odayı boş bıraktım ama dışardan cam tavanın üzerine dev bir kaya sallandırdım. Bu kaya odanın tavanına bir tehdit gibi dışarda asılı durdu. İki kaplan getirdiğim odalardan bile daha tehditkardı belki. Kaplanların ismi Ketty ve Assam’dı, işimin ismi de buydu: “Ketty&Assam”. Bu iki Kaplan ve bakıcıları, Kokerei Zollverein adlı sergi mekanında üç ay yaşadılar. Bu işte, gemilerden farklı olarak, oraya taşınmaları değil, bu yeni odalarda yaşamaları işin önemli yanıydı. Yaşamları boyunca yaklaşık dört metrekaare bir yerde barınmışken, 1000 metrekaareden büyük bir alana sahip olmuşlardı. Üstelik her şey onların konforu düşünülerek hazırlanmıştı.

F.Ö: Bu mekanda mutlu olduklarını düşündüren nedir sana?

A.E: Odaya girdikleri gibi işediler, bu ‘burası benim yerim’ demek, kendilerini evde hissettiklerinin bir göstergesi. Sonra yüksek kaidenin üzerine çıktılar, iki heykel gibi, ve bakıcıları bana bunun mutlu ve rahat olduklarının göstergesi olduğunu söyledi. Bir tatil gibiydi onlar için. Orayı evleri olarak benimsediklerini ve orada kalmak istedikleri anlaşılıyordu.. Sergi mekanı eski bir elektrik santrali, büyük, güçlü bir mekan, bu güçle yarışabilecek bir sanat yapıtının ancak güzellikleri ve tehlikelerinin gücüyle bu kaplanlar olduğunu düşündüm.

F.Ö: Bu bana en sevdiğin masalı, ‘3 Ayılar Masalı’nı hatırlatıyor, tam da şimdi dediğin şey hakkında, odalarla olan karmaşık ilişkin, odaları anlayışın, içindeki konuklar, çağrıştırdıkları hakkında: konfor, terör, odaların barındırdığı tuhaf imkanlar, sen masalın kendisiyle ilgili bir iş bile yaptın.

A.E: Bu masal ve 3 ayı ve evlerine giren küçük kız ile ilgili birkaç iş yaptım. Ayıların evine Goldilocks adında altın saçlı bir kız girer . Bu ev ayı ailesinin evidir. Ayı-

lar ormanda yürüyüş yapmak üzere biraz önce evden çıkmışlardır, anne, baba ve çocuk ayı... Küçük kız eve bakar ve der ki, “Ne güzel bir ev, içeri girip bakmalıyım”. Bu benim Rotterdam’da düzenlenen 1. Manifesta sergisi için yaptığım işte kullandığım cümle. Rotterdam’da, de Stijl döneminden kalma, dönemin sembolü bir evin cephesinde. “Wow, what a nice house, I must go in and see” cümlesini yazdım cephenin üstüne. İzleyicinin düşüncesi, sanatçının düşüncesi veya her ikisinin de düşüncesi olabilecek bir cümle. Böylece hangesinin bunu düşündüğünü bilemiyoruz. Bu masaldaki kızın rolünün, sanatçının rolüne çok yakın olduğunu düşünüyorum. Eve girince kızın yaptıkları, ayıların yemeklerini yemek, sandalyelerine oturup kırmak, yukarı odalarına çıkmak ve gidip yataklarında yatmak. Ayılar bir süre sonra eve geldiklerinde ve onu gördüklerinde, kız pencereden bahçeye atlayıp gidiyor ve hikayenin sonunda ayılar ancak pencereden kızın arkasından bakakalıyorlar. Onu göremiyorlar çünkü kız ormanda gözden kayboluyor. Bu pencereden atlayıp kaybolma fikri, bu ormanda kayboluş, bunu sanatçının rolüne çok yakın buluyorum.

F.Ö: Bu durumda ziyaretçiler de ayılar oluyor...

A.E: Ziyaretçiler de ayılar, evet... aynı zamanda hikayenin bir parçası...

F.Ö: Bu masalda bana hep büyüleyici gelen şey, bebek ayının söylediği cümledir, “birisi yatağında yatmış/ biri çorbamı içmiş”. Anneyle baba o kadar şaşırmazlar, ama bebek ayı hayret içindedir. “Birisi yatağında yatmış,” konuşan o. Bence ziyaretçinin rolü de bu: hayret etmek.

A.E: Hayret etmek.

F.Ö: Neşeli bir şaşkınlık geçirmek.

A.E: Veya üzücü bir sürprizle karşılaşmak. Neşeli bir şok veya neşeli bir üzüntü.

F.Ö: Bütün bunlar olurken oda kendini nasıl hissediyor?

A.E: Odanın kendini nasıl hissettiği konusunda hiçbir fikrim yok, ama-

F.Ö: Umurunda oluyor mu?

A.E: Bazen umurumda oluyor, bazen olmuyor. O, odadaki deneyimime bağlı.

F.Ö: Peki, odanın sana nasıl davrandığına bağlı mı?

A.E: Odanın bana nasıl davrandığına, ve...

F.Ö: Güzel olmayan odalarda da iş yapmaya kalkıyor musun?

A.E: Hayır, benim için güzel olmayan oda diye bir şey yok. Her odada yapacak bir şey bulunabilir. Ben orada geçiciyim, orada yaşamıyorum. Şimdi buradayım, içinden geçiyorum, sonra gideceğim, böyle bir şey.

F.Ö: Böyle, dostane olmayan bir odayla karşılaştın mı?

A.E: Evet, dostane olmayan odalar var, ama benim için bu dostane olmayışları da bir kalite. Dost olmamaları beni fazla etkilemez.

F.Ö: Onlarla uzlaşıyorsun.

A.E: Onlarla uzlaşmıyorum, sadece onlara oldukları gibi davranmaya çalışıyorum. Onları kabul ediyorum. Ben aslında mekanlarla uzlaşmam. İçlerinden geçerim, birisiyle bir süreliğine arkadaş olmak gibidir bu, birisini tanımak gibi, ve bu her zaman ilginçtir. Mesela, hayvanlardan gerçekten çok korkarım ama iki kaplanı sergi mekanına getirdim. “Burası öyle güçlü bir mekan ki, acaba ne yapmalı?” diye düşünüyordum. Gerçekten de çok güçlü bir yerdi, kaplanlar kadar güçlü...

F.Ö: Yani oda daha güçlüydü, daha korkutucu.

A.E: Daha güçlü, evet, korkutucu. Bu korkutuculuk durumu güzelliği de beraber getiriyor.

(...)



KERİMCAN - MEHMET GÜLERYÜZ (FOTOĞRAF: TUMAY GÖKTEPE)

Hayata Gülerüz'le atılmış fırçalar

Yazı Evrim Altuğ

İstanbul Modern, 28 Haziran'a kadar Mehmet Gülerüz'ün 'Ressam ve Resim' başlıklı retrospektifine ev sahipliği yapıyor. Levent Çalıkoglu küratörlüğündeki sergi vesilesiyle, ressam baba ve The Empire Project direktörü, galerici oğul Gülerüz de, sanatın, sorumluluğun ve hafızanın derinliklerine doğru samimi bir yolculuğa çıkıyor.

AU 30 | Şubat 2015

Ressam Mehmet Gülerüz, İstanbul Modern'de açılan üçüncü retrospektifinde kişisel sanat tarihi ve yaşam öyküsüne dahil olmuş değerli fotoğraf, desen, obje ve el yazıları ile karşımıza çıkıyor. Gülerüz'ün sergisinde yer alan 'Teşekkür' bölümünde ilk sırayı, 'Babamın Ev Eğitimi' aldığından olsa gerek ki, aklımıza sanatçının oğlu, bugünkü The Empire Project galerisi direktörü, Kerimcan Gülerüz'le ikisini bir arada konuşturma fikri geliyor ve hemen kendilerine bunu danışıyoruz. Kabul ediyorlar ve soluğu, müzede, hatıralar ve deliller arasında alıyoruz. Yaptığımız söyleşinin, baba oğulun kurduğu diyalogun samimiyeti, ikisini de tatmin ediyor olsa gerek ki, o gün sergiyi başka bir yan yanalıkla geziyorlar. Bize de bu anları sizinle

paylaşmak kalıyor.

Evrin Altuğ: Benim, bu retrospektifi izlerken sizi yönlendirmek üzere aldığım notlar arasında ilk kavram, 'tahammül' oldu: Hayata tahammül etmek için, görmeye tahammül etmek için önümüze bir fırsat daha sunan bir bütünlük karşısına çıktık. Çünkü bu sergiyle, Gülerüz özelinde üçüncü kez olarak, ciddi bir enerji potansiyeli ile karşılaşıyoruz. Biz buna maruz kalıyoruz. Ressam olarak Mehmet Gülerüz, galerici ve oğul olarak Kerimcan ve izleyici olarak, ben buna maruz kalıyoruz. Bu bir manyetik kaynak gibi.

Mehmet Gülerüz: Evet, dediğin gibi burada bir 'source', bir kaynak var.

Kerimcan Gülerüz: Benim hem içine doğduğum bir süreç ve bir sürü şeyi olurken takip edebilmek açıkçası çok zor: Bir ormanın içinde olmak ve ona

mesafeli bir bakış yaşayamamak. Çünkü temelde o oluşumu net görüyor ama ona bir mesafe ile yaklaşmıyorsunuz. Retrospektifin benim için önemli olan tarafı da, bu büyük birikim içinde, bu büyük çizginin oluşum imkânını bana sunmuş olması. Bu benim için şahsen çok kıymetli. Çünkü bunun içinde kendi hayatımın evrelerini de, Mehmet Bey'in evrelerini de takip edebiliyorum.

M.G.: 'Mehmet Bey'in' demeyeceksin artık burada... Babamın diyeceksin, o başka. Sanatçının da olabilir...

K.G.: Peki (Gülüyor) sanatçının da olabilir. İşte bu birlikteliği görebilmek aynı zamanda, beni şahsen çok fazla besleyen bir süreç oluyor. Benim birebir görmediğim kimi şeyleri de yakından görebilme fırsatım oldu.

E.A.: Kerimcan, edindiğin galericilik tecrübesi adına bu sergiden ciddi vazifeler çıkarabildin mi?

K.G.: İster istemez. Ama ben bu sergiye çok da ticari yaklaşamama durumundayım. Evet, bu sergideki işlerin fiziksel değerleri var ama, onun da çok daha ötesinde değerliler. Sonuçta babamın hayatının bir uzantısı olarak gelişen...

M.G.: Bunlar, bir baba ile oğul hangi işi yaparsa yapsın, söyleyeceği şeyler: “Babamın demirci dükkanına geldik. Ben babamın bu kadar demir stoku olduğunu bilmiyordum,” filan gibi. “Yani adam evet demircilik ile uğraşıyor ama sıkı bir stok yapmış. Yaptığı işler ‘kazma’ zannederdim ama, işte, ‘çivi’ de yapmış. Aa, ben babamın çivi yaptığını bilmiyordum.” Filan gibi. Şimdi; böyle bir hal var. Ben başka bir şey bekliyordum meselâ: Böyle (senin gibi) bir şahit yok. Bir olay yaşanmış ve bu olay sırasında bir takım cürümler işlenmiş. Ve bu cürümlerin toplamı ortaya çıkarılmış; ondan sonra, birinci derecedeki şahit... Şimdi zaten bu kadar yakında duran bir şahidi dinlememek lâzım. Mahkeme de dinlemez. (Gülüyor.) Kerimcan, senin bu yaptığın konuşmadaki zorluklardan birincisi bu. İkincil zorluk: Sen bu yapılanın ‘satıcısı’, galericisi konumunda gözüken bir adamsın. Az önce geçen ‘ticari’ lafı, tüm bu olayla ne şekilde ilişkilendirilir? Ki onunla çok ciddi ilişkisi var. Ama sen sırf bu lafın altını böyle çizersen; “Bu iş ticaridir,” diye de çıkabilir. Hayır. Tersten ilişkisi var. Çok uzun zaman, ticari olana karşı oluşmuş bir şey var. Türkiye resim tarihiyle ilişkili bir süreç bu. Şuradaki (sergideki) bakış karşısında, ben cürümü işleyen kişi olarak topluma dönüyorum ve şunu diyorum: “Toplum, sen de kendine bak, bana bu suçları işlettirdiniz. Ben de bunu yaptım. Ama birader, sen şu süreçleri hatırlasana: Hiçbir şeyin olmadığı, hiçbir cevabının olmadığı bir zamanda, bu cevapsızlığı kullanmak.” Bunun dibindeki kaynağı ne besler diye sorsan, temel iki şey var: Kendi sanatsal dürtülerimi, genetik yeteneklerimin şusu, busu, tabii üzerinden konuşur sorgularız, atlayamayız. Ama bir şey daha var: “Nereden beslendi?” Bir, yanlıştan, bunun altında, ‘a’ bilgisizlikten, ‘b’ yokluktan beslendi. Bunun da altında unsurlar var. İki, ihtiyaçtan beslendi. Ben, resim ihtiyacıyla resim yaptım. Burada ‘Ben’ derken, bana benzeyenler adına veya benzediklerim adına benden önce olanlara iliklendim ben. Dünyada, bütün geçmişte olanlara iliklendim. Bunlara aitim ve o alayın arkasına takılmışım. Sadece istemek. Bu zaten senin doğuştan çıkışın. İkinci olarak, tüm bu eksiklere karşı, var gibi gözüken, yol gibi görünen yolların yol olmadığını, yol gösterenin yol göstermediğini, yola gitmek isteyen aslen gitmek istemediğini... tüm bunların bunun içine doğmuşluğu var. O zaman yapmak istediğin, resim veya tiyatro ise, bunların her birinin olmadığı, boş olduğu bir alanı ben kaynak olarak alıyorum. Bu beni besledi. Bana bunun yokluğu, var gibi oluşu en büyük yardımı yaptı.

K.G.: Bir kızdırma gibi bir şey mi?

M.G.: Kızdırma filan değil. Yokluğun içinde gelişen bir çocuksun; gepgenç. Bünyenin ihtiyaçları, ateşi, enerjisi. Biz hâlâ, bu sergide (Ressam ve Resim) gördüğümüz gibi, ressamı tarif etmeye uğraşıyoruz. Bu başlık, aslında soru. Bunun altı doluyor mu, dolmuyor mu? Sözlükte bir şey var. Tarifler koymuşsun. Ona uyuyor mu, uymuyor mu?

E.A.: Kerimcan, bu yönüyle ressam babanın sergi salonunda topladığı, hatta ürettiği, anlattığı türlü vakaları kayıt altına almış ‘sivil’ bir vakanüvis olduğunu düşünebilir misin?

K.G.: Katılıyorum ama, tam nasıl cevaplayacağımdan emin değilim. Burada farklı farklı sahneler de, ti-

yatrolar da var. Dönemlere baktığımızda, onlara metin kütleleri gibi de bakabiliriz. Ben bu dönemler içindeki halleri ve neyin ne ile yan yana olduğunun incelenabiliyor olması açısından bu sergiyi önemsiyorum. Sergi bence ‘Bu budur,’ demekten ziyade, ‘Bu nedir?’i sorgulamak adına bir zemin yaratıyor. Burada babamın yaptığı şeyler ortada ve artık sanatçının yükünden değil, izleyenin, bu yapıtları okuyacakların üzerinde ciddi bir yük oluştuğunu düşünüyorum. Bu yönüyle bir mecburiyet oluştuğuna ve sorgulanması gerektiğine inanıyorum. Benim derdim, babamın tüm bunları bugüne kadar soran kişi olmuş olmasına rağmen, bu soruların artık içinde bulunduğumuz ortamda doğru bir şekilde sorulmadığının, kendi içinde oldukları alanda bile yerlerini daha bulmamış olmaları. Çünkü ortalıkta çok ciddi bir vücut var.

E.A.: Geçtiğimiz günlerde yaşanan acı Charlie Hebdo katliamı vesilesiyle, Paris Pont des Arts’da 1972’de yapılan ‘Happening’ çalışmasındaki kara mizahı da bu vücuda eklemekten geçmemek gerek.

M.G.: Onun öncesinde, 1965’e, 1964 ve 1963’e inmek gerekiyor. Burada gözden kaçan iki desen var: “Sürgün, 9 Eylül Salı” (1965). Şimdi ne zaman “Sürgün” mesele oldu? Türkiye’de meseleler ve kavramlar üzerine yaklaşan bir resmin olmadığı ve edebiyatın bile adımlamadığı bir süreci, buranın tarihi ile birlikte adımlayan bir kavrayış olmadı. Salman Rüşdi örneğinden hareket etsek, ne yaptıysa, bir paralel var. Kendisi, bütün geçmişi ve ülkesi, kültürüyle, dünyayla bunu adımlayıp, üstüne basıp yazarlığının zeminini yaptı. O tarihlerde Türkiye’de, böyle bir yaklaşımın maalesef olmaması. Yokluklardan biri buydu. Söyleminin ardında benim tarihe duyduğum büyük ilgi var. Çocukluğumun 11-12-13 yaşlarından itibaren ciddi bir tarih okumuşluğum vardır. Ama ‘sürgün’e geri dönecek olursak; “Bu ülke, sürgünler ülkesi.” Ben bir öğrenci işi içinde, sanatçı adaylarının yönlendirildiği halin

çok dışında bir şey söylüyorum. Bir desen serisinden iki tane desen var orada: Öyle, geçiyor. Ne sürgünü var burada? Kaç tane sürgün var bu ülkede? Ermenilerin sürülmesinin meselesini biliyorum. Ben başka türlü nasıl koyabilirim? Niye ‘Kafkas Tebeşir Dairesi,’ diyorum? Kafkas bugün hâlâ temel meselelerden biri. Kaç tane kültür, aynı anda geçmişinin hesabını soruyor? Abazalar, Çerkesler, Çeçenler, Ermeniler, Azeriler... ha? Bu topraklarda oradan oraya Kürdü, Ermeniye, Aleviyi süren...

E.A.: Dümensizlik... Türkiye dümensiz bir gemi mi?

M.G.: Benzer durumlar üzerinde çok durdum; yön arama. Sergideki o kırmızı araba, buna bağlı bir metafor ama şimdiye dek gözden kaçtı. Bir kere, birer görmeye alışkın, ezberinin hacmi kadar gören, bundan da hiç endişesi olmayan bir toplum. Kendi aklının verdiği kadarıyla gözünü kullanan bir toplum. Bundan da hiçbir endişesi olmayan bir toplum. “Yahu başka şekilde görülebilir mi, benim gördüğüm doğru mu, gördüğümün bir arkası var mı? Zaten “Ben senin adına görürüm, senin adına düşünürüm,” denen bir yer burası. Böyle bir eğitimin içine doğduktan sonra.. Orada, tüm umudun resim iken... Ben, her şeyin tümünden şuuruna varmış biri değildim. Eksiklerle, heyecanımı cevaplamayan, ressam dürtülerimi tahrip eden...Ben bir tüpüm. Birinin bana basıp, beni fışkırtması lâzım. Ben bunu nereden alacağım? Bir tüp olarak ayağa kalkıyorum. Duvara dayanıyorum, sonra da üzerime sandalyenin ayağını sıkıştırıp, başımdan renk çıksın diye uğraşıyorum. Böyle bir şeydi yaşadıklarım. Kerimcan, tüm bu sürecin sonuçlarını yapısı olarak da erkenden gören bir çocuktu. Aynı kaynaklardan onun da beslendiğini görüyorum.

Bugün desteklediği sanata, sanatçılara baktığımda, zoru seçtiğini görüyorum. Onların yararına çok eksikle yaşamayı kabul ediyor. Bu benim için önemli.

K.G.: Bunun üzerine çok fazla bir şey söyleyemeyeceğim. Ben sadece bir inançla yetiştirildim: Babamın her şeyi, her zaman benim için daima açtı. O zorlukları da gözümün önünde: “Bak, burada ne için sa-vaşıyorum, bil.” Benim için babamla diyalogum da bir sürü unsurda beklediğimden daha hızlı yetişmemi gerektirdi. Bana işi hakkında bir soru sorduğu zaman, ilk başta anlayamamıştım. Biraz da garipsiyordum. Bana, üç dört yaşında iken, yaptığın resimleri gösterip ‘Ne düşünüyorsun,’ diye sorduğunda, çok anlamamıştım neden sorduğunu. Sorunun ağırlığını hissetmiştim; o ayrı. Daha sonra anlamaya başladım o ihtiyacı. Kendisinin bu yolculuğundaki şahitliğimin değeri ve önemini. Bir de aynı zamanda onun tarafından yetiştirilen bir varlık olarak neyi görebiliyordum, algılayabiliyordum? Tabii ayrıca onun da söylediği şey net mi? Belki kendisini de sınıyor bu arada? Bu benim için ayrıca ciddi zorluklar oluşturdu. ABD’ye sanat okuluna gittiğimde çok kötüydüm. 18-19 yıl boyu eğitilmiş olarak bir sanat okuluna girdikten sonra, oraya ‘taze’ girmem gerekirken, ben yüklü girdim. Ve orada, ortamımı doğru dürüst değerlendiremedim. Buna şimdi de yanarım. Hâlâ hatırlarım. Bana ilk sorduklarında 14 yaşındaydım. “Ne olmak istiyorsun?” Galerici olacağımı söyledim. Çünkü önemli bir şey söylemem gerekiyordu. Yanıt verdikten sonra bile beni bulacaklar, soracaklar diye ödüm ...a karışmıştı. Babamın şu ana kadar yaptıklarını gördüğümde, galeri olmayan yerde galeri kurma ihtiyacı... Sahnesi olmayan bir tiyatrocunun bu olayları yaratması. Benim babamla alâkalı şahit olduğum şey şudur: Bir ihtiyacın tespitini yapıp, o ihtiyacı aynı zamanda karşılamak. Ama bu karşılamanın dahilinde o ihtiyacın hammadde-sini, izleyicisini, alıcısını da üretmesi. Bu anlamda kendisi ciddi bir inşaatın içinde ve ben de belki bu anlamda bir şekilde ‘üretildim’ belki.

E.A.: Peki, sergide bizi mutlu etmekle yükümlü resimler de çoğunlukta değil. Fikrin ne?

K.G.: Cici resimler değil ama böyle enfes, komik eğlenceli tarafları da var. Hayat var aslında. Özü yok. Orası kesin. Resim özür dilemiyor. Kusura bakma, bu bir tespit diyor. İnsanın hayatında daima açık ve mert olduğu bir alan olabilmeli. Bu resimlerden ben bunu öğrendim. Sanatın bu olduğunu öğrendim: “Bari burada yalan söyleme.” Evet bu acı, sert, düşündürücü ama hayat böyle.

E.A.: Bu resimler hayat esnasında yapılmış ‘otopsi’ler gibiler diyelim mi? Yarıklar. Delikler. Çürükler. İzler.

K.G.: Ben ‘Biyopsi’ desem?

M.G.: Ben otopsiye girdikten sonra o resimler ortaya çıktı. Otopsinin sadece fizikî olmadığını anladım. Onu yapan adamın aslında bir şeyi daha merak etmesi hali. Orada, canı gitmiş üzerinden yapıyorsun. Burada, canı olanla temas etmen lâzım. İnsanın canı olanla birinci derecede temas geçebileceği ve hükmünün geçebileceği,

O sonsuz merakını giderebileceği tek fırsat, tek şey kendi bedeni. Kendi bedenini, ruhunu ve düşünceni, aynı şekilde, kesip açmazsan, kendi gerçeğine varamazsın. O zaman bana söylenen, ‘çok gaddarsın’ sözüne karşılık, ben kendime bin kere gaddarım! Hayatta dürüst değilsen, resimde dürüst olamazsın. Elinizdeki bistrinin keskinliğini kendinizde dene-mezseniz olmaz. ‘Güldüğüme Bakma’yı yazdığımda şaşırdılar; nasıl kendine bu kadar sert olabiliyorsun diye sordular.

K.G.: Ama ağırlığını da fazlasıyla hissettin. O kadar rahat ve kolay değildi... (...)



NAZAN ÖLÇER (FOTOĞRAF: SABANCI MÜZESİ'NİN İZNİYLE)

“11 Eylül, İslam sanatına olan ilgiyi artırdı”

Yazı Aynur Erdem

Nazan Ölçer. Sakıp Sabancı Müzesi Direktörü. İslam sanatı konusunda dünyanın önde gelen uzmanlarından biri. 32 yıl boyunca Türk İslam Eserleri Müzesi müdürü olarak çalıştı ve hiç şüphesiz o müzeyi belli bir yerden alıp bambaşka bir noktaya taşıdı. Devlet onu yaş haddinden emekliye ayırdığında büyük kıyametler kopmuştu. Ancak neyse ki mesleğinin olgunluk dönemini şimdi Sabancı Müzesi direktörü olarak geçiriyor ve müzenin önünde kuyruklar oluşmasına sebep olacak kadar müthiş sergilere imza atıyor. Gelecek yıl Fransa'da Türk Yılı ilan edildi. Nazan Ölçer ise Türkiye adına bu etkinliklerde görev alacak uzmanlardan. Ölçer ile 'Türk Yılı' dolayısıyla Fransa'da yapılacak etkinlikleri, Louvre Müzesi ile Sabancı Müzesi arasındaki işbirliği antlaşmasını, dünyada İslam sanatına artan ilgiyi konuştuk...

GALERİST 9 | Mayıs Haziran 2008

Aynur Erdem: Fransa'da 2009 yılının Türk Yılı olması planlanıyordu. Ancak iptal edildiğine dair haberler okuduk gazetelerde...

Nazan Ölçer: Hayır. Şu an olay yürüyor. Mart ayında değil de temmuz ayında başlayacak etkinlikler. Ama buna karşı diğer yılın mart ayına kadar sarkacak. Yani bir kayıp yok.

A.E.: Sabancı Müzesi olarak ne tür beklentileriniz var yapılacak etkinliklerden? Hangi alanlarda temsil edileceksiniz?

N.Ö.: Biz Sabancı Müzesi olarak bulunmuyoruz. Tıpkı diğer müzelerin de bağımsız olarak katılmadığı gibi. Orada Türkiye temsil ediliyor, müzeler değil. Ben de Sabancı Müzesi Müdürü olarak değil tecrübeli

bir isim olarak orada bulunuyorum.

A.E.: Organizasyonda düzenlenecek kültürel miras sergilerinin direktörlüğünü yapacağınız konuşuluyor...

N.Ö.: Evet. Bunu Sabancı Müzesi'ndeki görevim ile bağdaştırarak sürdürmeye çalışıyorum. Londra'daki 'Türkler' sergisinde olduğu gibi... O dönemde de Sabancı Müzesi müdürüydüm ve öyle bir serginin de sorumluluğunu taşıyordum. Bu da öyle olacak. Belki de o serginin başarısı bana bu görevi verdirtti.

A.E.: Ne tür etkinlikler planlanıyor?

N.Ö.: Tabi ki planlarımız var. Bunu, karşı taraftaki meslektaşlarımız ile birlikte yürütüyoruz. Planlarımızı onlara sunuyor ve paylaşıyoruz. Grand Palais'de büyük bir 'İstanbul' sergisi var. Bütün tarihsel aşamaların yansıtılacağı bir sergi olacak bu. Onun dışında Louvre'da Osmanlı dönemine ait kumaşlar ile ilgili bir sergi

var. İstanbul'un arkeolojisi yine Grand Palais'de gündeme gelecek. 'İstanbul' sergisi ile bu şehrin 2010'u beklemeden kültür başkenti olduğunu ilan ediyoruz aynı zamanda. Bütün bunlar hem çok güzel hem de çok zor. İnşallah alnımızın akıyla altından kalkarız!

A.E.: 'Osmanlı Sultanlarının Yaşamları' konulu bir sergiden bahsediyordu gazeteler...

N.Ö.: Hayır öyle bir sergi yok. Çünkü Louvre'un büyük boyutta geçici bir sergi salonu yok. Louvre'da tekstil ile ilgili bir sergi var. Çağdaş sanat alanında daha çok Fransız küratörlerin yürüttüğü sergiler bulunuyor. Osmanlı dönemine ait fotoğraflar ile ilgili bir sergi de var. Fransızlar, Centre Georges Pompidou'da bir çağdaş sanat sergisi yapmayı planlıyorlar ve buradaki küratörler ile temas halindeler. Muse d'Orsay'da 'Oryantalizm' ile ilgili bir sergi yapacağız. Geçmişten

günümüze kadar seramik ile ilgili bir sergi planı var. Paris dışındaki şehirlerde de bir takım sergiler olacak. Lion'da 'Selçuklu'dan Günümüze Kumaş' sergisi yapılacaktır. Marsilya'da durum henüz tam olarak belli değil. Aslında bu etkinlikleri bütün Fransa'ya yaymanın ne kadar doğru olduğunu soruyorum kendi kendime... Çünkü nihayetinde alacağınız malzeme belli yerlerden oluyor. Kendimizi tekrarlamamız gerekiyor. Daha önceden sergilenmiş şeyleri tekrar sergilememeye gayret etmek lazım. Konuların sakız gibi çiğnenmiş olmaması gerekiyor diğer taraftan.

A.E.: Sabancı Müzesi bu çerçevede hangi sergilerde yer alacak?

N.Ö.: Bu işin benim için iki ayağı var. Tabi ki bu bahsedilen konular kapsamında Sabancı Müzesi'nden eserler de sergilenecek. Ama hiçbir zaman müzeye özel sergi yapmıyoruz. Yani Grand Palais'deki 'İstanbul' sergisi için kimin ne eseri varsa en iyisini vererek temsil edilecek. Benim rolüm ise bu işin yönetilmesi, koordinasyonu. Her bölümün danışmanları, belli küçük senaryolarını oluşturan kişileri var. Arkeologlar, sanat tarihçileri, ressamlar... Bütün bunlar bir çerçevede belli senaryolar içinde belirli mekanlara yönlendirilecek.

A.E.: Bu tarz anlaşmalar önce devlet kurumları arasında oluyor elbette. Ama kültür kurumları nasıl etkilenir bundan? Uzun vadede etkileri neler olur?

N.Ö.: Dışişleri bakanlıkları ve kültür bakanlıkları arasında oluyor. Sonra görevlendirilen uzmanlar iki tarafta çalışmaya başlıyor. Bu tip anlaşmalar kültür kurumlarını elbette ki pozitif yönde etkiler. Ancak bu tip anlaşmaların bir müze ya da kuruma ne getirdiği değil de ülkeye ne getirdiği sorusu önem kazanıyor. Öncelikle o ülkeyi gündeme taşıyor. Eğer bu fırsatı iyi değerlendirir de çağdaş bir sunum yapabilirseniz o ülkeye ilgi yaratır, insanları çeker. Bu etki dalga dalga yayılır. Türk Yılı Fransa'daki önyargıların yıkılmasına yardım edecektir. Siyasi platformdaki girişimleri de böylelikle pozitif yönde etkileyecektir. Bu sergileri tabi ki propaganda şeklinde değil tarafsız bir biçimde yürütmek gerek. Şimdiye kadar göz ardı edilmiş taraflarıyla sunum yaptığınızda amaca ulaşılmış olacaktır. Bütün yıl boyunca bir ülkenin gündemde tutulması iletişim açısından sunulmuş büyük bir şanstır. Sergiler bu işin bir ayağını oluşturuyor. Bunun müzik, sinema, sahne sanatları gibi çok farklı ayakları da var. İnsanlara çeşitli alanlarda geniş bir perspektif sunmak gerek.

A.E.: Çağdaş sanat alanında yapılacaklar ile ilgili ne gibi planlar var?

N.Ö.: İKSV'den Görgün Taner çağdaş sanat alanındaki etkinlikler için Türkiye tarafının komiserliğini yapıyor. Fransa hükümeti tarafından komiser olarak atanan Fransız yetkililer Türkiye'ye gelerek buradaki galerileri gezdiler ve yetkilileri ile temasta bulundular. Zaten buradaki sanatçıları çok iyi tanıyorlar. Bu doğrultuda kendilerine göre bir program yapacaklardır. Ancak onların programları konusunda Görgün Taner'e danışmak gerekiyor.

A.E.: Sabancı Müzesi'nin hangi sergilere ne tür eserler vereceği açıklık kazandı mı?

N.Ö.: Bizim şu an 'İstanbul' sergisinde yer alacağımız kesin. Hangi sergilere katılacağınız koleksiyonunuz ile ölçülü. Bir resim sanatı koleksiyonumuz var ve belki 'Oryantalizm' sergisinde yer alabiliriz. Ama bu sergilerin genelinde belki Topkapı Sarayı ya da İstanbul Arkeoloji Müzeleri daha fazla yer alacaktır. Bu sergiler sadece Türkiye'de bulunan koleksiyonlara da dayanmıyor. Yurt dışında bulunan koleksiyonlardan da bu çerçevede eser alabileceğiz. Bu toprakların tarihini sadece Türkiye müzelerindeki eserlerle tanıtamazsınız, eksik kalır. Dünyadaki eserler toplanıyor.

Sabancı müzesi ve Louvre Müzesi işbirliği

A.E.: 'Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlar ile İslam Sanatının Üç Başkenti: İstanbul, İsfahan, Delhi' başlıklı serginiz büyük ilgi görüyor. Dünyanın en önemli müzelerinden biri olan Louvre ile Sabancı Müzesi arasındaki ilişkinin yeni başlamadığı kesin. Ancak Türk Yılı ile ilgili nasıl bir bağlantısı var bu serginin?

N.Ö.: Bir ilgisi yok. Bu sergi tamamen bizim Louvre ile yaptığımız bilimsel ve kültürel işbirliğinin sonucu

A.E.: Yıllar önce Sabancı koleksiyonundaki hat ve levhalar sergilenmişti orada. O zaman mı başladı bu ilişki?

N.Ö.: Sakıp Bey'in özel koleksiyonuyken oldu. Ama bu ilişki o zaman başlamadı. Bahsettiğiniz sergi o dönem dünyanın önemli merkezlerini gezdi ve Louvre'da bunlar arasındaydı. Ama müze olduktan sonra daha farklı bir siyaset izlemek gerekiyor. Özel koleksiyon, sahibinin malıdır, istediğini yapar. Müze olunca başka parametreler devreye girer. Louvre ile ilişki ise çok farklı bir şekilde gelişti. Biz Picasso sergisini yaptığımız sırada Louvre Müzesi Müdürü ve İslam Bölümü sorumlusu buraya geldiler. Bunlar eskiden tanıdığımız meslektaşlarımız aynı zamanda. Müzenin önünde oluşan uzun kuyrukları ve Sabancı Müzesi'nin bu şehrin sanat hayatında oynadığı rolü gördüler. O dönem, Louvre'da bir takım değişiklikler oluyordu. O süreç hala devam ediyor. Louvre'daki bu değişimler yüzünden İslam Sanatı bölümü de boşaltıldı. Louvre'dan gelen meslektaşlarımızla yaptığımız görüşmeler tam da bu döneme denk geliyor. Onlar İslam sanatı eserlerinin nasıl sergileneceğinin araştırmasını yapıyorlardı. Bu amaçla da dünyadaki bir takım müzeler ve koleksiyonlar ile temas kuruyorlardı. İki yıl önce benim de katıldığım bir seminerler dizisi yaptılar. Bu seminerlerde İslam sanatı eserlerine sahip yeni müze binaları konuşuldu, tartışıldı. Garip bir tesadüftür dünyada İslam sanatı eserlerine ilgi 11 Eylül'den sonra müthiş bir şekilde arttı. Pek çok yerde yeni İslam sanatı müzeleri yapılıyor. Bir takım ünlü mimarlar yeni müze binaları için projeler kabul ediyor...

A.E.: Tam tersi bir durum olması beklenirken...

N.Ö.: Evet. 11 Eylül böyle bir ilgi alanı doğurdu aynı zamanda. Paris'teki seminerde tüm bunlar konuşuldu tabi. Buraya geldiklerinde de son derece devingen bir kurum buldular karşılarında ve zannederim bu onları etkiledi. 'Yeni İslam bölümü için nasıl bir işbirliği yapabiliriz?' sorularına geldi sıra. İslam bölümü zaten orada üvey evlat muamelesi gördü yıllarca. Yeni bir İslam sanatı bölümü yapılıyor ve 2010'da bitmesi planlanıyor. O döneme kadar İslam sanatı eserlerinin ne olacağı sorusu vardı ortada. Sadece bizimle değil dünyadaki tüm İslam sanatı koleksiyonuna sahip müzeler ve koleksiyonlar ile dirsek temasındalar. 'Nasıl yapılır? Siz eserleri nasıl sergiliyorsunuz?' sorularının cevaplarını arıyorlar. Tabi Avrupa üniversitelerinde İslam sanatı tarihi bölümleri bundan 25 yıl önceki parlak dönemini yaşamıyor. Pek çok meslektaşım emekli olma telaşında ama bir yandan geriden gelen adam eksikliği de çekiliyor. Dolayısıyla böyle bir yetişmiş eleman eksikliği de var. O yüzden kendi ülkelerine bakmaksızın dünyanın neresinden olursa olsun bu uzmanları alıp getirmek arayışındalar. Louvre'un İslam bölümünün başındaki genç hanım bizim yanımızda staj yapmıştı örneğin. Tüm bu sebeplerden dolayı bizimle işbirliği yapmak istediler. Tadilat ve taşınma dolayısıyla İslam sanatı koleksiyonlarını ne yapabileceklerini sordular, neler yapılabileceğini araştırdılar. Acaba 'Bir sergi yapmak ister misiniz?' diye sordular. Onun dışında müze kurulduğu zaman da bizim bilgilerimizden yararlanmak istediklerini belirttiler. Karşılıklı bir işbirliği arayışına gidildi. Bu sergi de bu işbirliğinin ilk ürün. Ama bu tek değil, devamı var.

A.E.: 5 yıllık bilimsel bir işbirliği söz konusu galiba?

N.Ö.: Evet. Müze içindeki bir ahşap binayı onardık. Burada üniversitemiz ile birlikte müze etütleri prog-

ramı yapacağız. Başta Louvre'dan olmak üzere çeşitli uzmanlarla konferanslar düzenlemeyi planlıyoruz. Bu sergi bitince başka sergiler de olacak yine onlar ile kurduğumuz işbirliği kapsamında. Sadece İslam eserleri koleksiyonu değil, Türkiye'deki insanların çok fazla görme şansına sahip olmadığı eserleri getirebiliriz örneğin. Onlar da müzelerini açtıklarında biz deneyimlerimizle yardımcı olmaya çalışacağız ya da eser vererek sergilerine destek olacağız. Bütün bunlar Türkiye için çok yeni şeyler. Dünya küçülüyor. Deneyimler de eserler gibi paylaşıyor. Bazı eserler uzun süreli ödünç verilebiliyor. Türkiye'deki mevzuatı da bu yeni gelişime paralel olarak düzenlemek gerekiyor.

11 Eylül'ün İslam sanatına etkileri

A.E.: 11 Eylül'ün beklenenin aksine İslam sanatına ilgiyi artırdığını söylediniz. Belli ki bir değişim de başlamış. Peki bizi gelecekte dünyada İslam sanatı konusunda ne tür yenilikler bekliyor?

N.Ö.: Batıda İslam sanatı eseri toplayan müzeler artık tabi ki buna ayrı önem veriyor, ayrı biçimde sergiliyorlar. Ama unutmayın başka bir gelişme de gelişen Körfez ülkeleri. Batıda belli bir şizofreni yaşandı 11 Eylül sonrası. Bu bilgisizlikten kaynaklanıyor tabi. Körfez ülkelerinin de üstlendiği büyük bir rol var. Bunu da göz önünde bulundurmak lazım. Biraz kimlik arayışı biraz küçümsemenin getirdiği reaksiyon diyelim buna. Batı dünyası, bilgisiz, cahil, kültürü olmayan yerler olarak, küçümseyici, sömürgeci bir bakış açısı ile baktı buralara yıllarca... Bunun sonucunda buralardaki ülkeler de İslam sanatı koleksiyonları oluşturmaya başladılar 20-25 yıl önce. Kuveyt'de başladı önce. Buna Körfez ülkeleri ve Umman katıldı. Bütün bunların sonucu ise daha da ilginç. Yurtdışındaki müzayedeleri silip süpüren heyecanlı yaklaşımın yerini gayet bilinçli bir atmosfer aldı. Şimdi çağımızın en önemli mimarları bu bölgede müze binaları yapmak için yarışıyor. Doha'da, Katar'da, Abu Dabi'de muhteşem müze binaları yapılıyor. Geçtiğimiz yirmi yıl boyunca bir müze mimarisi patlaması yaşandı dünyada. Yani önemli mimarlar bu müze binalarıyla anılıyor oldular. Şimdi bu durum Yakındoğu'ya kayıyor. Uzun yıllardır büyük paralar sarf edilerek toplanan eserler de çok yakında bu müzelerde yer alacak. Bütün dünyadan olduğu gibi özellikle de çöken SSCB'nin en önemli beyinleri bu bölgeye çekiliyorlar. Ben gittiğim Berlin Duvarı yeni yıkılmıştı ve Rusya'nın en iyi alimleri orada çalışıyordu. Para bilinçli kullanıldığında ne kadar iyi işler yapıldığını da görüyoruz. Sadece petrol zengini diye küçümseyip bakanlara iyi bir derstir bu aynı zamanda. Daha da fazlası bir iki yıl sonra olacak. Araştırma merkezleri oluşturuluyor aynı zamanda bu ülkelerde... Amerika'da da o kadar çok İslam sanatı ile ilgili sergiler ve etkinlikler yapılıyor ki! Olayın şokunu atlattıktan sonra da 'Bakalım kimmiş, neymiş bunlar' diye ilgi duymaya başladılar.

A.E.: Türkiye'deki müzeler, koleksiyonerler ve en önemlisi üniversiteler bilincinde mi İslam sanatı konusundaki bu yükselişin?

N.Ö.: Türkiye'de gelgitler oluyor. Moda olan akımlar var. Önce belli bir kesimin özel koleksiyonları çıka geldi 80'li yıllardan itibaren. Burada daha çok dekoratif amaçlı koleksiyonlar oluştu. Ama bunlar arasında ciddi koleksiyonlar da oluşuyor yavaş yavaş. (...)



DANIEL BUREN, BİR SERGİ YARIŞI

Daniel Buren

Yazı Evrim Altuğ

Daniel Buren, ilkin 1975'te hayata geçirdiği 'yelken-tuval'lerini geçen haftalarda İstanbul için hazırladı. Bir 'sergi yarışı' ile Fenerbahçe'de boy gösteren eserler, Rahmi M. Koç Sanayi Müzesi'nde de izlenime sunuldu.

AU 13 | Kasım Aralık 2011

Bu sanat sezonunun bir özelliği daha var. Rabia Çaapa'nın, kardeşi Varlık Yalman Sadıkoğlu ile 1976'da kurdukları Maçka Sanat Galerisi (MSG), kuruluşunun 35. yılını 'sürpriz' sanat etkinlikleri ile kutluyor. Bu kapsamda hazırlanan etkinliklerden biri, eserleri dünyanın belli başlı müze ve koleksiyonlarında yer alan çağdaş sanatçı Daniel Buren'den gelmiş durumda.

1989'daki ikinci İstanbul Bienali başta olmak üzere, pek çok bienalde işleri sergilenen ve kariyerine Venedik Bienali Altın Aslan ödülünü de katmış bulunan Fransız sanatçı Buren, 1975'te hazırladığı "Voiles/Toiles - Toiles/Voiles" isimli, 'yelken-tuval'lerden oluşan ilginç 'yerleştirilmiş çalışma'ya (in situ travail) 2011 yılında İstanbul'a özgü yeni bir yorum getiriyor.

İlk versiyonu dokuz tuval-yelken ile İsviçre'de yaşayan koleksiyoner Selman Selvi'de bulunan bu dizi eser, daha önce İsviçre, Almanya ve İsrail'de de sanatseverler ve yelken meraklıların karşısına çıktı. Bu eserini yeni yorumuyla ilk defa İstanbul'a taşıyan Buren'in karakteristik görsel imzası haline gelen renkli şeritlerle örülü soyut- minimalist yelken-resimleri, bir açıdan, tarihi İstanbul yarımadasına hakim Marmara açıklarında bambaşka görüntülere gebe kalmış görünüyor.

O Pazar sabahı, Buren'in yelken-tuvallerinin başı çektiği ve bir saate yayılan yarışı kırmızı renkli yelken/tuvaliyle 12 yaşındaki Ege Kayaoğulları ilk sırada bitirirken, ikinciliği sarı yelken/tuvaliyle 10 yaşındaki Derin Bınaroğlu, üçüncülüğü ise turuncu renkli eseriyle 9 yaşındaki Mert Yurteri göğüsliyor. Bu sıralama, sanatçının Rahmi M.Koç Sanayi Müzesi'nde açacağı

sergiye de ilham vermesi açısından dikkati çekiyor.

Proje, Rahmi M. Koç Müzesi, Fransız Kültür Merkezi, İstanbul Yelken Kulübü (Erol Türkmen, Yalçın Gürkan), Kaya Yelken ve Kadraj grafik tasarım ajansının desteğinde hayata geçirilmiş olmasıyla da, kolektif bir özelliğe sahip bulunuyor.

Projesi için Art Unlimited'a özel bir röportaj veren Buren, müze ile 'dışarı' arasındaki ilişkiyi radikal bir estetikle çözümlediği eserlerinin geldiği noktayı anlatırken, formülünü üç kelimelik şu cümleyle özetliyor gibi görünüyor: "Bakışımızı şekillendiren, mekandır."

Situasyonist Enternasyonal'den etkilendi

1938 yılı 25 Mart'ında, Fransa'nın yukarı Seine bölgesindeki Boulogne-Billancourt'da doğan kavramsal sanatçı Daniel Buren, 1965'ten beri daima 8.7 cm genişliğindeki beyaz aralıklarla bölünen renkli çizgileriyle çalışmış bir imza. Temelini Fransa'yı özgü popüler bir tekstil motifinden alan bu şeritler, mekan içinde formun ortaya koyduğu görsel ve özgün bir dil olarak dikkat çekiyor. Bu yöntemi bir imza misali yıllardır çeşitli iç ve dış mekan düzenlemelerinde kullanan Buren, ilk kişisel sergisinin galeri girişini de, bu tür şeritlerle kapatarak aykırılığını öne çıkarmayı bilmişti. Bunu yaparken daha çok tarihi ve kilometre taşı denebilecek yapıları tercih eden sanatçı aynı zamanda, 1968'de öne çıkan Situasyonist Enternasyonal akımından da etkilenmiş. Centre Georges Pompidou (Paris); Hangzhou and Shenzhen, (Çin) ve Guggenheim Müzesi

(ABD, NY) gibi kurumlarda eserleri sergilenen Buren, kariyeri kapsamında, 1972 ve 1982'de Documenta 5 ve 7 sergilerine de destek verdi. Sanatçı yakın zaman önce, 2007'de de Ankara Fransız Büyükelçiliği'nin ka-

pısına bir eser kazandırmıştı. Buren ayrıca, MSG'de 1993 yılı kışında "Yerleştirilmiş Bir İş" adlı sergisini hazırlamıştı.

Evrin Altuğ: Bir sanat ansiklopedisini açtığımızda, 'atölye', 'performans', 'soyutlama' gibi kavramlarla karşılaşıyoruz ki, bu kavramların hemen tümünü, buradaki projenizde deneyimlememiz ihtimal dahilinde ...

Daniel Buren: Elbette böyle. Ancak ben bu projeyi hayata geçirirken hiçbir zaman bunu bir sanat eseri olduğu beyanında bulunmadım. Bu benim için, mekânsal bilgi açısından güçlü parametreler içeren bir tür işti. Ve in situ olarak 45 yıldır sürdürdüğüm üzere, mekan, durum ve koşulları üzerine çalıştığım için, işlerimi hep bunun üzerine temellendirdim ki, eserlerin birden fazla okumaya müsait olma halini

bu sağladı. En çok umursadığım, en önemli mefhum bu oldu. Bunun ardından kimilerinin, örneğin bu yelken yarışına bir happening demeleri, ya da bu tecrübeyi bir sanat yapıtıyla ilişkilendirmeleri, bana hep biraz acayip göründü. Çünkü tam da bu durumun içinde bir tarihsel yön vardı ve eğer böyle ise, yaşanan her şey zaten bir happening. Bu minvalde yaptığımı happening diyemiyorum. Ama insanlar benim sanatçı olduğumun farkında olarak buna bir happening gözüyle bakıyorlar. Saçma bu. Yaşanan, bir kulübün mükemmel düzenlemesi ile gerçekleştirilmiş özel bir yelken yarışı.

E.A.: O halde kendinizi tamamen alçakgönüllü biçimde zaman ve mekanın içine sızdığınızı düşünülebilir ...

D.B.: Kesinlikle. Tabii ki isteyen herkes, yaptığım ile ilgili her türlü yargıya varabilir. Neticede burada, ka-

musal bir alandayız ve içimizde sanattan anlayanı da, anlamayanı da bulunmakta. Elbette kimi insanların bu çalışmayı happening veya empresyonizm ile ilişkilendirme ihtimalleri bulunuyor. Ama bunların tümü benim kafamdan geçmeyen unsurlar. Genel izleyici kitlesi ise bu çalışmaya baktığında, bir sanat yapıtına baktığını düşünebilir. Oysa burada, genellikle beyaz olan yelkenlerin boyanmış biçimiyle yapılmış özel bir yelken yarışı izlemekteyiz. Burada önemli olan, izlediğimiz şeyin kurabildiği diyalog ve yaratabileceği diyalektik potansiyelidir. İşte o andan itibaren ki, bu çalışma elbette bir müzeye satılabilir veya orada sergilenebilir. Ama orada da - durumdan, yarıştan haberdar olanlar dışında - pek az kimse bu 'eser'lerin aslında bir yarıştan geldiğini düşünemeyecektir. Bu anlamda (Rahmi M.Koç Müzesi'nde) sanayi makineleri, otomobiller, uçak ve trenler arasında bile bu parçaları doğrudan sanatla ilişkilendiremeyebiliriz. Böylece insanlar, karşılarında bir tuvalden daha fazlasını bulabilirler. Bunun ucu açık Mekan, bakışımızı da şekillendiriyor. Müzeye baktığımda, yine de yelkenlerle bir ilişki kurabiliyorum. **E.A.: Projenin evrimini anlatır mısınız?**

D.B.: Bu proje, 1975'te hayata ilk kez geçtiği esnada, oldukça kendine has idi. Mekanın tarifinin değişebilirliğine dair bu sanatsal önerme, o zaman aşırılığıyla olduğu kadar bir nebze de didaktik biçimde ortaya çıkmıştı. Yelkenlileri, yarışı ve gençleri bir araya getirirken, o yıllarda popüler olan 'optimist' model teknelerden, yelkende ise istediğim ideal ölçüye sahip olanlardan faydalandım. İkinci olarak, dokuz yelken/tuvali, insanların onları görüp izleyebilecekleri, sanat maksatlı, müze gibi mekan ve durumlara aktarmam gerekiyordu. Yapılan tüm bu yerleştirmeleri Berlin'de, yarıştan ve denizden bihaber izleyenler, soyut birer tuvalin önünde oldukları hissine kapıldılar. İçlerinden yalnızca bir kişi durumdan haberdardı. Bana göre bu eser bu iki aşırılıkla, yelken yarışı ve müze arasında salınması açısından ilginç. Elbette, eserin ismindeki (Toile/Voile - Voile/Toile) ses ve söz oyununu da çok önemsiyorum. Bunun yanı sıra kendi içindeki bu değişken projeyi her seferinde farklı yarış koşulları ve sanat mekanlarında yapıyor olmam, eseri her seferinde kendine bağlı kalmak üzere özgünleştiriyor. Tel Aviv, Cenevre, Luzern, Kuzey İngiltere gölleri, Lyon, Lille gibi noktalarda yaptığım bu projeye şimdi, ilk defa İstanbul'dayım. Bu anlamda, bu serinin kendine has olduğunu vurgulamam gerekiyor. Orijinal ilk seri de, bildiğiniz gibi sürekli dolaşımda. Söz ettiğim o eserin orijinalini almak isteyen koleksiyonere, bu eserin müzelik olmadığını, her gün olmasa da arada sırada kullanım da gerektirdiğini anlatmıştım. Ancak koleksiyoner bana küçük çocuklarıyla kullanabilmek sözünü vererek bu eseri koleksiyonuna kattı. Maçka Sanat Galerisi'nin yöneticisi Bn. Rabia Çapa bana projeyi önerdiğinde, yeni bir versiyon yapmanın bir sakıncası olmayacağını belirttim. Aynı renkler olması ve farklı koşullarda ortaya konulması dışında, prensipte bu projenin bir öncekinden herhangi bir başkalığı bulunmuyor.

E.A.: Yine terimlerle oynayalım; sanat sözlüünde

'ölüdo a' tabiri vardır; bu yaptı ınız adeta 'ya ayan do a'yı tasvir eder gibi ... Bir çocuk gibisiniz, mutlu, mahrem ve heyecanlı. Ama bunun gerisinde, 2. stanbul Bienali'ne düzenledi ınız önemli projeniz vardı; karakteristik hale gelen eritlerinize psikolojik ve optik olarak bu eritlerin enerjisinden büyük oranda faydalanır gibisiniz, o günden bu zamana nasıl gelindi?

D.B.: (Gülüyor.) Haklısınız. Bunu bir kompliman sayıyorum. Şeritler meselesi ise çok eskiye uzanan bir hikaye. Bu çalışmayı yıllar evvel aklıma ilk koyduğumda, şeritler yalnızca belli bir resmetme biçimi dahilinde kullanımda idi. Bienaldeki işimde de, bu unsuru aynı anlamda tamamen farklı bir mekana uyarlama yoluna gittim. Ancak resimlerimin biçimini korudum. O dönemde üretilen linen kumaş giderek etraftan kaybolunca, ben de aynı üslubu posterlere, sokaklara taşıdım. Böylece posterlerimle ne yapacağım sorusuyla baş başa kaldım. Ne yapacaktım, yalnızca beyaz, yalnızca kırmızı mı olacaktı? Yoksa içinde hiçbir şeyin olmadığı bir parça kağıt mı? Ne? Böylece görsellik olarak şeritleri korumaya karar verdim. Ardından bu formu kullanmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyerek, bunu küçük bir defterde de, devasa bir duvarda da muhafaza ettim. Şeritleri ve beyazlığın frekansını hep aynı ebatta tuttum. Bunun dışında, her şey, her zaman değişti. 30 yıl geçti ve bu bir nevi sinyale dönüştü. Bana kalırsa bu işaret, içinde kariyerimin en başındaki ve şu andaki yapıtlarını birbirine bağlamış oldu. İnsanlar bu şeritleri gördüklerinde, hep aynı kişinin emeği olduğu fikrine kapıldılar. Ama her seferinde farklı bir okumanın da önü açılmış oldu.

E.A.: Bir bakıma ortaya koyduğunuz şey de bir tür görsel şebeke oldu.

D.B.: Böyle de düşünebilirsiniz, bu olanaklı. Ama önce, bir şeyi okuyabilmeniz için, okuduğunuz şeyin dilini sökmeniz gerekiyor. Okumak, kesinlikle ve tamamen soyut ve absürt bir durumdur. Örneğin ben Türkçe bilmiyorum ve Türkçe bir şeyi anlamam için onu öğrenmem gerekir. Neredeyse sanattaki her şey için de bu okuma eğilimini göstermeniz gerekir. Öğrenemediğiniz bir dili anlayamazsınız. Bu Çinceye, sadece görsel güzelliğine bakmaya benzer o zaman. Bir şeyi anlamak ise başkadır. Şeritlerde, onların dilinde de bu böyledir. Biraz açık olur ve anlamaya çalışırsanız gerisi gelir. Ama okumayı bilmez ve sadece yelken yarışına bakarsanız, durum farklılaşır. Buna karşın gördüğünüz şeyin tarihinin bilincinde olursanız, bundan önceki birkaç işe aşına olursanız, hadiseyi tamamen farklı biçimde okumaya başlarsınız. Burada herhangi bir karışıklık yoktur. Eğer bu şeritlere bakarsanız, sizi belli bir şahsa, Daniel Buren'e eriştirirler. Eğer bu görselliğe şahsi bir imza olarak bakmayı da yeğlerseniz - ki bu da kabulümdür - durum daha da ilginçleşir ve birden belli bir resme ve sanatçının ismine baktığınızın ayırdına varırsınız. Otomatik olarak okumayı söktüğünüz bu estetik, görsel ve renkli proje, Daniel Buren'e ait hale gelir. Bu projede de, Berlin'de, 1975'te olduğu üzere dokuz yelkenden faydalandım. Bu tamamen seçilen yelkenin tipiyle ilgiliydi.

Buna karşın projenin 2011 versiyonunda, yelken/ tuvallerdeki renkleri değiştirme yolunu seçtim. Yarış bittiğinde ise, ilk üç sıradaki yelkeni art arda sergilemeye çalışıyorum.

E.A.: Gündelik ve sıradan olanın içine, soyut ve kendine dair olanı ekleme niyetinizde bariz bir cüret var. Bu nereden kaynaklanıyor?

D.B.: Bu bir bakıma, aşırılaştırılmış bir gösteri de. Çünkü her şeyin tam karşısında. Ancak yine de aynı fikre dayanıyor: Mekana ve mekanın haricinde olan bitene göndermede bulunuyor. Bu anlamda müzeleri kullanırken, hep müzelerin dışarıyla ilişkisini günde me getirmeyi amaçladım. Dışarıdayken müzelerle ilgili bir sorumluluk almamakla birlikte, müzede çalışırken daima yapılan işin dışarıyla, 'sokakla ilişkisini görünür kılmayı denedim. Zira müzeler, kentin ortasındaki kurganlar değiller.

E.A.: Size göre eserleriniz ne zaman daha özgür? Bir sanat tarihçi veya eleştirmen tarafından betimlendiklerinde mi, yoksa hiçbir kelimeye maruz kalmadıkları anda mı?

D.B.: Neyin iyi veya kötü olduğunun kanıtını bulmak güçtür. Yapılan açıklamaların da önü alınamaz. Her zaman profesyonel veya amatör birinin, kendine göre refleksle bulunduğu görülebilir. Nihayetinde bu da eserin bir parçasıdır. Sanat tarihinde de bu yönde yapılmış yapılacak ağır tarifiendirmeler, ekseriyetle yapıtın kendisine zarar vericidir. Eğer Cézanne'ı ele alırsak, 100'yl önceden bugüne bakarsak, Cézanne hakkında her şeyi bildiğimizi görürüz. Bu iyi mi, kötü müdür bilemem. Ama durum budur. Her yapıt için problem budur. Bu olmadığında bile bir problemdir. Çünkü kimsenin üzerinde konuşmadığı bir yapıt, bir nevi kayıp yapıttır. Bir müzenin kapısını açın, deposuna bakın: Binlerce ölü yapıt, ama hala oradalar. Tekrar izlenmeyi bekliyorlar. İzlenmeye izlenmeye, yapıtlar yok oluyorlar. Bu uğurda tarihçiler ve eleştirmenlerce yapılan her türlü çalışma da, ister istemez yapıtı başka birşeye büründürür. Ama bu iyi mi, kötü müdür, bilinmez.

E.A.: Yapıtlarınızda müziğin, ritmin bir etkisi oldu una inanır mısınız?

D.B.: Eserleri fiziksel olarak ele aldığımız zaman, sessizlik dışında her şeyi barındırdığını anlarız. Bir müzeye gittiğimizde: aynı şey olur. Bir çok sesin yarattığı bir nevi gürültüye maruz kalırız. Burada yeri geldi söyleyeyim; berbat olan, bu tür müzelik eserlerin TV'de yayımlandığı anda, belgeselcilerin müzik kullanması. Benim böyle bir imkanım olsa, bir saniye bile müzik ekletmezdim. Çünkü müzik kullanımları berbat, ayrıca bir şeye bakarken niye müziğe gereksinimimiz olsun ki? Ama zorunlu olarak 1982'de Documenta'da sergilendiğinde, gece gündüz müziğe maruz kalmıştı. Ancak Kassel'deki o müziği de bizzat esere kendim eklemiştim. Bu arada yeri gelmişken, bu eser dizisi için şunu söylemeliyim. Bence bu eserler, sergilendikten hemen sonra yok edilmeliler. Çünkü bir müzeye göçtükleri andan itibaren günden güne unutulacak, kaybolacaklar.



BİLGE ALKOR (FOTOĞRAF: BURCU ORHON)

Bilge Alkor

Yazı Sami Kısaoğlu

Hüsrev Gerede ile Maçka caddelerinin kesiştiği noktada yaşı bir asırdan gün alan bir apartman. İçinde sadece yaşanmışlıklar ve bilinmezlikler değil aynı zamanda iki ayrı sanat mekanı ve sanatçılar saklı. Apartmanın *art nouveau* stiline selam duran asansörü ile ikinci katta çıktığımız vakit ressam Bilge Alkor ile buluşuyoruz. Sanatçının 80. yaşı dolayısıyla yayımlanan özel kitabını konuşmak için bir araya geldiğimiz söyleşide kendisinin şiir tutkusundan müze evinin oluşumuna; hayatı ve sanatının satır başlarına dair kapsamlı bir söyleşi gerçekleştiriyoruz.

AU 38 | Eylül Ekim 2016

Sami Kısaoğlu: Sanat eğitiminizin başlangıç noktaları üzerine konuşarak söze başlayabilir miyiz?

Bilge Alkor: Resim öğrenimine İtalya'dan çok önce Münih'te başladım. Münih Akademisi'ndeki eğitim çok ilginçti. Akademinin bizden beklentisi herkesin kendi yolunu seçmesiydi. Yer aldığınız atölyenin profesörü gitmek istediğiniz yolda size yardımcı olacaktı. Münih Akademisi'ne 1958 yılında girdiğim zaman, 1955'de Viktor Vasarely kinetik sanatın manifesto-sunu yayımlamıştı. Akademi'deki birçok öğrenci bu yönde bir eğilim gösterirken ben o sanata neden olan kalkış noktasını aradım. Hatta o sırada benimle aynı devrede okuyan Heinz Mack daha sonra Zero akımının kurucusu olmasının yanı sıra kinetik sanatın baş yapıtlarını üretti. Ben o yol yerine iki üç adım geri gidip Kandinsky'nin kuramlarını, Klee'nin Bauhaus derslerini incelemeyi yeğledim. Kendi kuramlarını yapan bu sanatçılar aynı zamanda bu düşüncelerden yola çıkarak sanat başyapıtları ürettiler. Eserlerinin büyük bir kısmı ise Münih'te Lenbach galerisindeydi. (*Der Blau Reiter* – Mavi Atlı Grubu'nun Müzesi) Bütün bunları okuyup bir yandan da Lenbach Galerisi'ne haftada bir gitmek, çok özeldi. Tüm bunlar 1958-60 yılları arasına denk düşüyor. Dünya sahnesinden bir şeyler alıyordum ve o dünya sahnesine ben de bir şey-

ler vermeliydim.

SK: Sanat yaşamınıza ayna tutan bir kitap kısa bir süre önce yayımlandı. Kitabın kapsamı ve bunun paralelinde gelişen sanat yolculuğunuz üzerine konuşabilir miyiz?

BA: Kitapta ilk bölüm olarak İtalya ve Almanya dönemimi aldım, oysa onlardan da önce bir soyut dönemim var, tam olarak çıraklık dönemim de sayılmaz. Yalnız orada kalkış noktam doğru değildi. İnanıyorum ki her sanatçının bir çağdaşı var. Willem de Kooning ve Jackson Pollock benim çağdaşlarımdı. Akademik eğitime karşı soyut resimde büyük bir özgürlük alanı sezdim. Bana baş döndürücü bir özgürlük, bir şenlik, bir şölen gibi geldi. Çünkü renklerle oynuyorsunuz, biçimlerle oynuyorsunuz. Bütün bunlara yabancı kalmak çok zordu. Bu nedenle soyut resimde bazı sağlam eserler yapmış olsam bile onları kendi serüvenimde doğru bulmadım. İtalya bir anlamda kendi dilimi arama ve o dil ile ne anlatabilirim döneminin bir başlangıcıydı. (İtalya'daki sanatçı yaşamım 1969-1982 yılları arasını kapsıyor) Çok sevdiğim ressam, müzeler hepsi elimden altındaydı. Orada Masaccio, Piero della Francesca gibi erken Rönesans ustalarını gözlemledim gibi Tiziano, Tintoretto gibi büyük Rönesans ustalarını da gözlemleyebildim.

SK: Görsel sanatlar dışındaki sanat dalları ile olan iletişiminiz, üretimlerinize önemli bir kaynak

oluşturuyor. Öncelikle tiyatronun resimlerinize dahil olma serüvenini dinleyebilir miyiz?

BA: Kendimi hiçbir zaman sadece ressam olarak görmedim. Bir oyuncu olarak da duydum. Bir kişiliğe bürünmek, bir duruma kendimi akıtabilmek ve bir anlamda saydamlaşmak. Belki de maskelere olan tutkumun altında bu nedenler yatıyor. Maske aynı anda birden fazla kişi olma halini beraberinde getiriyor. Shakespeare insanları tanıtıyor bize, "Dünya bir sahnedir" diyor. Bende o sahneye girmek istiyorum. Shakespeare'in oyunlarını resimleme isteğim ise her zaman vardı. Ressam olmasaydım da yine onları başka bir dilde anlatmak isteyebilirdim. Müzisyen de olsaydım bir şekilde Shakespeare'in Fırtına'sını bestelemek isteyebilirdim. Öte yandan tiyatroya olan sevgim Notre Dame de Sion'dan geliyor. Orada Fransız tiyatrosundan Molière, Racine gibi yazarlar hep çevremizdeydi. Defalarca okuduk ve kendimiz de oynadık. Belli zamanlarda ders olarak verildi bize. Ve biz o kişiler olduk, sonra da her Avrupa'ya gidişimde tiyatro salonlarında ne var diye baktım. Bildiğim bir oyun ve yönetmenin oyununa gitmeye çalıştım.

SK: Avrupa'da kaldığınız uzun yıllar boyunca birçok sanatsal dönüm noktasına tanıklık ettiniz. Biraz bu zamanlar üzerine konuşabilir miyiz?

BA: Çok önemli dönüm noktalarında hep onların yaşadığı yerlerdeydim. Örneğin, 1958'de Brüksel'de

düzenlenen Dünya Fuarı. Orada bir olay çok önemliydi: Le Corbusier'nin Philips Pavyonu. Xenakis'in mimari ile müziği birleştirmesi ve daha sonra da Edgard Varèse'in *Poème électronique* eserini onunla birleştirmesi. Bunun örnekleri daha eskide de Wagner'de biraz daha saklı bir biçimde var. Operasında tiyatro, müzik, şiir hepsi bir arada. Bayreuth'da Wagner'in torunları Wieland ve Wolfgang'ın dedelerinin operalarını sahneye koyuşları muhteşemdi. Gesamtkunstwerk kuramı beni çok etkilemişti. Ben hiçbir zaman sanat sadece müziktir, sadece resimdir diyemiyorum. Hepsi birbirinin içinde, hepsi iç içe, birbirini besliyor.

SK: Kitabınız Gérard de Nerval'in şu sözü ile başlıyor: “Düş ikinci bir yaşamdır. Görünmez dünya ile bizi ayıran o fildişi ve boynuz kapılardan ürpermek sizin giremedim.” Birçok kez yolu Türkiye'ye düşen ve dünya tarihinin en önemli şairlerinden biri olan Gérard de Nerval'in bu sözünün kitabın başlangıcında yer almasının rastlantı olmadığı düşünüyorum. Biraz bu sözün kitabın başlangıcında bir epigraflık olarak yer alması üzerine konuşabilir miyiz?

BA: Zannediyorum ki hayal dünyası, oyuncu olma ve başka türlü kişilere akma isteği taşıma nedenim. Hayalden bir sürü şey yaratabiliyoruz. Çocukluğumda hikayeler uydururdum. Ve herkese anlatırdım. O benim gerçeğimdi. Ailem gerçeğimi kabullenmediği için sonunda beni psikoloğa bile götürmüştü. Eğer 12 yaşına kadar geçmezse bu durumun patolojik olduğu söylendi. Patolojik olmadan bıraktım ama “sonunda ne oldum?” Herhalde ondan sonra sanatçı oldum. Bu nedenle önemli bir kapı.

SK: Görsel sanatlar ile uğraşan bir sanatçı olarak sadece görsel kültürden değil sıklıkla diğer disiplinlerden beslendiniz. Müzik bunlardan biri. Müzik uzun sanat yolculuğunuzda sanatsal üretiminizde sizi hangi yönlerden, nasıl etkiledi?

BA: Sanıyorum sanatım şu yönde gelişirdi: Sadece resmin elamanlarıyla, öğeleriyle meşgul olurdum. Derinlemesine anlatım eksik kalırdı. Schubert *lied*lerinden yola çıkarak çalıştığım *Kış Yolculuğu* serimden örnek vereyim. “Kış Yolculuğunu”nu ilk tanıdığımda 20 yaşlarındaydım. Özellikle ona bir cevap verme isteği doğdu içimde. O müzikten bir şeyler aldım ve ona bir karşılık vermem gerekiyordu. Hemen yola koyul- saydım henüz tam anlamıyla olgunlaşmamış bir yapıt üretebilirdim. Bu fikri çok uzun yıllar içimde taşıdım, bıraktım ve 60'lı yaşlarımda ona geri döndüm. Yıllar içinde Schubert'i çok daha iyi tanıdım, Schubert'in kişiliğini sevdim, yaşadığı yere gittim birkaç kez ve tüm yapıtlarını soludum. Bu projemi yaşlılığımı bıraktığım için şeytan ile bir anlaşma yapmıştım. “Eğer beni yaşatırsan senin de bir portreni yaparım. Böyle bir anlaşma olsun aramızda. Çünkü böyle kötü anlaşmalar ancak seninle olur, meleklerle olmaz.” O da bana uzun bir ömür verdi, o nedenle *Kış Yolculuğu*'ndan sonra Mo-

zart'ın *Sihirli Flüt*'ünü de resimledikten sonra *Meleklerin ve Şeytanların Aynası* diye bir başka büyük seri çalıştım. 2011'de ödedim ona olan borcumu.

SK: Etkileşimde bulunduğunuz kaynaklardan bir diğeri de şiir. Eşiniz Can Alkor'u da şair ve çevirmen kimliği ile tanıyoruz. Şiir ile olan iletişiminizi ve Can Bey ile tanışma hikayenizi anlatır mısınız?

BA: Şiir ile olan ilişkim Notre Dame de Sion'da öğrenci olduğum sırada başladı. Orada Fransızların büyük gururu Villon, Ronsard, Rimbaud, Mallarmé, Valéry ve daha niceleriyle tanıştım. Hepsi benim büyük idollerim oldu. Onlarla büyüdüm. Sonrasında da bir şair ile evlendim. Zaten Can ile tanışmamız da şiir ve resim üzerinden oldu. Münih'te öğrenci olduğumuz dönemde, Türk öğrenciler bir birahane de toplanır ve uzun akşamlar yaşardık. Bu sohbetler sırasında Can'ın masanın bir ucundan yazıp arkadaşlar aracılığı ile bana gönderdiği şiirleri ben de resme dönüştürerek ona geri iletirdim yine aynı yoldan.

SK: Sanatınızın anahtar sözcüklerinden biri maskeler ise bir diğeri ise ikonalar. Her ikisi de farklı dönemlerde farklı şekillerde eserlerinizde yer aldı. Hem maskeler hem de ikonalara olan ilginizi, onlarla olan tanışıklığınızı ve sanatınızda nasıl form bulduklarını merak ediyorum. Biraz bu başlıklar üzerine konuşabilir miyiz?

BA: Neden maskeler ile uğraştığım konusunda dair ben de kendimi sorguladım. İster o ikonaları yapan kişiler, ister Afrika maskelerini yapan kişiler olsun “ben sanatçıyım” diye işlerini üretmiyorlar. Ya bir inanç nedeniyle, ya büyü yapmak, ya sağlık sorunları nedeniyle, ya da eğitim nedeniyle yola çıkıyorlar. Batı sanatı bireysel bir sanat, bireye yönelmiş bir sanat. İlkel sanatlar ise içsel bir anlatımın ifadesi olarak biçimleniyor ve birey olmaya da çabalamıyor. Şimdi örneğin çağdaş sanatta çok sorgulanan o kimlik sorunu yine karşımıza çıkıyor. Onlar kimliksiz, o kimliksizlik beni çeken şey o sanatta. Aynı şey Uzakdoğu, Buda heykelleri, her biri birer yapıt ama kimlerin yaptığını bilmiyoruz. Sanatçı sanatını iyi icra etmek istedi. O kadar. Benim ilk resme geçiş alanım olan erken Rönesans'ta da böyle, onlar da inanç için yaptılar, sanat için değil. Maskelerle tanışıklığım 1970'lerde Brüksel Kongo Müzesi'nde oldu. Afrika sanatından çok etkilendiğimi ve oradan ağılamaklı çıktığımı anımsıyorum.

SK: Yağlı boya geleneğinden gelen bir ressamısınız, fakat Roma Akademisi'nde gravür eğitimi aldınız. Grafitiye ve fotoğrafa yoğun ilginiz oldu. Sonrasında gravürün izleri de öbür ifade biçimleri ile kimi zaman birleşerek kimi zaman ise küçük sololar oluşturarak görünmeye başladı. Malzeme ve ifade biçimleri ile kurduğunuz ilişki nasıl gelişti ilk günden bu yana?

BA: Gravür sanatı bana çok yardımcı oldu. Resimde katman katman çalışmamı bu teknik bilgiye borçlu-

yum. Önce bir katman, sonra onun üzerine bir katman, üçüncü bir katman daha, bunları gravürde karanlıkta düşünüyor gibisiniz, görmüyorsunuz fakat hayal ediyorsunuz. Bir sürü sürprizler de geliyor. Onları ya geri çevirebilirsiniz ya da kabul edebilirsiniz. Resimde ise sonradan gelecek ikinci katmanı, üstüne gelince ne olacağını görebiliyorum. Gravür çalışmasından daha aydınlık bir ortamda çalışıyorum. Örneğin Schubert *lied*lerindeki karga resimlerim gibi... Geçen yıl yaptığım *Ariel'in Şarkısı* ve *Kırlangıç Sûresi* de bu tür çalışmalarımın sayılabilir.

SK: Toplayan, biriktiren, koleksiyoner kimliğiniz şu anda içinde bulunduğumuz evin de çekirdeğini oluşturuyor. Koleksiyonerlik hikayenizin sizin tarafta nasıl başladığını, geliştiğini, böylesine engin bir yapıya nasıl dönüştüğünü merak ediyorum.

BA: Resim dolu bir evde büyüdüm. Babam güzel sanatlarla çok ilgiliydi. Aliye Berger ve Bedri Rahmi ile dosttu. Ayrıca Aliye Berger babamın keman hocası Karl Berger'in eşi idi. Ben de ilk gravür aşkımı Aliye Berger'de buldum. Çok iyi dost olduk kendisi ile. Babam kiracılarından kira almak yerine yapıt almayı tercih etmişti. Bedri Rahmi'nin atölyesine geldiğim zaman “Babana çok resim borcum var” demişti. Gene örneğin yanımızda duran büst heykeltraş Mari Gerekmeyan'ın. Ondanda kira almak yerine büstünü yaptırmıştı. Toplama merakı babamdan mı yoksa sanatçı kişiliğimin bir gereksinmesi mi bilmiyorum. Beni coşturacak şeylerle yaşamak güzel. Örneğin, en son Agamemnon'un maskesine benzettiğim küçük bronz bir kafa aldım. Sergilerimden satışa çıkarmadığım eserlerim de bu müze evin çekirdeğini oluşturuyor. Bir anlamda kendi işlerimin koleksiyonunu da yaptım. Picasso'nun “Her sanatçı bir toplayıcıdır” gibi bir sözü var. Benim hikayem de biraz buna benziyor.

SK: Son olarak içinde bulunduğumuz Narmanlı Apartmanı'nın hikayesi, kısa zaman önce hayat verdiğiniz Bilge Alkor Müze Evi ve Ariel'in hikayesini anlatır mısınız? Burası için gelecekte neler hayal ediyorsunuz?

BA: Müze evin oluşum hikayesi de iki yıl önceye gidiyor. Yıllar önce Narmanlı Han'daki sanatçı ortamının bir yansımasını burada yaratmak ve yaşatmaktı amacım. Yalnız kendi özel dünyam olmasın istedim, biraz da bugün çağdaş sanat alanında ne yapılıyor, onları da içine alabilecek, aktif olarak yaşayan bir yer istedim. Orası da Ariel oldu. Norgunk Yayınevi ile sanat görüşlerimiz ve ilkelerimiz benzerlikler taşıyordu. Bu nedenle onlarla birlikte Ariel'i kurduk. Burada, bir tema çerçevesinde 3-4 sanatçının katıldığı çağdaş sanat sergileri düzenleniyor, konferans, dinleti, performans vb. etkinlikler yapılıyor. Ariel ilk yılının sonunda sanatçılar ve izleyiciler için gerçek anlamda bir çekim merkezi oldu. Bu da beni çok mutlu ediyor.



BİLGE ALKOR (FOTOĞRAF: BURCU ORHON)

Disiplinsiz

Yazı Gökhan Karakuş

“No Discipline” isimli retrospektifinin, 2009 yılında Paris Pompidou Center’da ve New York MO-MA’da gerçekleştirilen iki farklı versiyonuyla Ron Arad, benzersiz yaratıcı üslubuyla ilerlemeye devam ediyor. Bugün, Londra’daki stüdyosu, atölyesinde tasarladığı ve ürettiği cisimlere biçimler ve malzemeler bulma konusunda deneylerin yapıldığı bir laboratuvar; bu cisimler daha sonra sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında kendilerine özgü yörüngelerini buluyor.

AU 35 | Mart Nisan 2016

Ron Arad, kendi döneminin yarattığı bir eser. İs-
rail’de doğan ve büyüyen Arad, 1970’lerde Londra’ya
taşındı ve nihayet ünlü mimarlık okulu Architectural
Association’da eğitim görmeye başladı. İşte Arad, pro-
fesyonel kariyerinin ilk adımlarını bu, modayı ve poli-
tikayı Punk ve ardından New Wave müziğin belirledi-
ği 1970’lerin ve 80’lerin ilk dönemlerinin zengin kül-
türe sahip Londra’sında attı. İlk tanınmış tasarımı, bir
hurdalıktan topladığı parçaları kullanarak bir araya
getirdiği “Rover Chair”, o dönemin radikal fakat yine
de sade yaklaşımına (ki bu yaklaşım bugünkü eserle-
rinde de yer almaktadır) örnek oluşturur. 1980’lerde
verdiği eserler, tasarımda çeşitli deneyleri de bera-
berinde taşıdı. Ortağı Caroline Thorman’la beraber
ürettiği sadece tek seferlik, tekrarlanmayan ürünler,
aynı isimli ofiste hazırlandılar: “One Off” (Tek Sefer-
lik). “Big Easy” ve “Well Tempered” isimli sandalyele-
ri, sadece tasarım ikonları olmakla kalmayıp, değerli
koleksiyon parçalarına da dönüştü. 1990’lardaki ba-
şarıları, endüstriyel tasarım alanında, Kartell ve Vitra
gibi sanayi ürünleri üreten şirketlerle bir arada yaptığı

çalışmalarla geldi. Arad’ın merakı ve bireyciliği, onu
kariyeri boyunca, mimarlık, tasarım, sanat, benzer-
siz biçimler ve işler yaratma alanlarında, bir yönden
diğerine sekerken buldu. **Gökhan Karakuş: 1973’te
Architectural Association’da (AA) mimarlık okulu-
na gitmekte amaçlarınız neydi? Ayrıca, niye AA’yı
seçtiniz? Mimar olmayı mı hedefliyordunuz?**

Ron Arad: Aslında, hayır. AA’ya gitmeyi planla-
mıyordum. Londra’ya gittiğimde, eğitim görmeye
gelmemiştim, bunu planlamıyordum. AA’yı keşfettim
ve oraya gittim, bir mimarlık okulundan ziyade bir
sanat okuluydu. Oradaki insanlar, binalar yapmıyor-
du aslında. Dikkatleri başka bir yerdeydi. Kavramsal
mimari ve kâğıt mimari gibi ifadeler ağır basıyordu ve
eğlenceli görünüyordu. Orada kendimi buldum.

G.K.: Oraya gitmeden önce, ünlü mimarlar Ber-
nard Tschumi ve Archigram grubundan Peter Cook
gibi orada öğretmenlik yapan isimlerden haberiniz
var mıydı?

R.A.: Archigram’ı biliyordum. İlk katıldığımda,
Bernard Tschumi hakkında pek bir şey bilmiyordum.
Fakat öğrenmeniz fazla zaman almıyor.

G.K.: AA’dayken öğretmenlerinizle ilişkileriniz

nasıldı?

R.A.: Öğretmenlerle öğrenciler arasındaki alışıl-
dık ilişkiler... Öğrencilerin ortaya koyabileceği bir şey
varsa, öğretmenler bunun üzerinde hak iddia edip, sa-
hiplenir. Öğrenciler, o sırada öğretmenin kafasındaki
düşüncelere uygun ilginç bir iş ortaya çıkarırsa, bunlar
sahiplenilir ve yağmalanır. Sanırım, ben de böyleydim.

G.K.: Sizin AA’da bulunduğunuz dönemde, gü-
nümüz modern sanatının pek çok kahramanı da
orada öğrenciydi. Mesela Zaha Hadid ve Rem Ko-
olhaas...

R.A.: Rem o dönemde öğretmendi. Zaha’da onun
öğrencilerinden biri. Benden önce mezun oldu.

G.K.: O zamanki işlerinden veya aranızda geçen
konuşmalardan, bu kişilerin bu gün bu derece iti-
barlı kişiler olacakları belli oluyor muydu?

R.A.: Herhangi bir seviyede olmaları gerekmiyor-
du. AA gibi bir kesişim noktasında olduğunuzda, za-
ten dünyanın merkezinde olduğunuza dair bir illüzyo-
na kapılırsınız. Bir şey olmayı beklememiz gerekmi-
yordu. Yaptığımız buydu zaten: Küstahlık ve kendini
kandırmak. Fakat buna rağmen AA, aynı zamanda
aşırı derecede çoğulcu bir okuldu. Peter Cook gibi,

başka bir dünyanın eksikliğini, çöküşü, düşkünlüğü temsil eden insanlar vardı. Brian Hanson gibiler de vardı, Troçki’ciydi. Bunların hepsi Alvin Boyarsky’nin (1971’den 1990’a kadar AA’nın müdürü) kılavuzluğu altında oradaydı. Boyarsky’nin çoğulculuğunu umursamazlıkla karıştırsaydınız sizi suçlayamazdım, ondan öğrenecek çok şey vardı. Hangi bayrağın altında olduğunuzun önemli olmadığını, bireysel olarak ne yaptığınızın önemli olduğunu öğreniyordunuz.

G.K.: Sizce AA’daki bu cemiyetin içindeyken, bireysel olarak siz, bu insanlar için neyi temsil ediyordunuz?

R.A.: Ben gönülsüz bir mimardım. O dönemlerde mimarlıktan çok, güzel sanatlar ve müzikle ilgileniyordum ve bunların daha çok içindeydim. Hepimizi kapsayabilme konusunda çok iyi bir mekanizmaları vardı.

G.K.: Peki, İsrail’deki farklı kültürel geçmişinizle ilgili neler söyleyeceksiniz?

R.A.: Ben dış çemberinde büyüdüm. Bulunduğum yerde, her yeni sanat biçimi veya konusu bir etkinlik anlamına geliyordu. Dış çemberdeyken her şeye merkezdeyken olduğundan daha fazla önem verilir, adeta her şeye bu önem yüklenir. Bazen çeşitli yerlere gittiğimde... Mesela Polonya’ya, ateşli bir hayranım benimle röportaj yapar ve ben, benim hakkımda kendi bildiğimden daha fazlasını bildiklerini fark ederim. Verdiğim her bilgi kırıntısı büyük bir açıklıkla bünyeye katılır. Anlatmak istediğim de bu.

G.K.: Düşünme biçiminizde dış çemberle ilgili bir şeyler de olduğunu hissediyor musunuz?

R.A.: Ben merkezdeyim (Londra), buna şüphe yok. Fakat dışarıdan olma özelliğini taşımaya devam ediyorum. Her zaman gönülsüz bir üye olmuşumdur; mesela, endüstriyel tasarımcı çevrelerinde de böyleyimdir, mimarlık çevrelerinde de.

G.K.: Sanat çevrelerinde de gönülsüz bir üye misiniz?

R.A.: Belki de oralarda o denli gönülsüz değilim. Tasarım ve mimaride üyelik kartım var; durum böyle olunca gönülsüz bir üye olmak daha kolay oluyor.

G.K.: Bir mimar, tasarımcı veya sanatçıdan daha çok, bir yaratıcı mısınız?

R.A.: Halen ilerici çocuk yuvasına devam ediyorum. Merak ettiğim şeylerle uğraşıyorum. Fikirler aklınıza geliyor, sonra onların dışarı çıkmasına izin veriyorsunuz. Bu fikirler süper uygulanabilir veya süper teknolojik olabilir, bunların hiçbirisi olmaması da mümkün. İlgimi çektikleri sürece bu durum benim için fark etmez. Sıkılmadığım sürece devam ederim.

G.K.: Mimar olmamak, tasarımcı olmamak, sanatçı olmamak, fakat bunların hepsini birden aynı anda olmak... Bir düşünce çizgisinin, bir iş çizgisinin peşindesiniz. Sizce bu çizgi nedir? Buradaki amaç nedir? Kısa vadeli amaçlarınızın kişisel ve entelektüel olarak kendinizi gerçekleştirmek olduğunu söylüyorsunuz. Planlı şekilde ulaşmaya çalıştığınız, bundan daha büyük bir amacınız var mı?

R.A.: Ortada bir amaç olduğuna inanmıyorum. Kimseye bir şeyler yapsın diye vaaz vermiyorum. Zaten size insanların ne yapması gerektiğini söyleyen biri varsa, yalan söylüyordur. Eğer bir mesaj varsa, bu açık olmak ve özgürlük mesajıdır. New York’taki MOMA (Ron Arad’ın ilki Paris Pompidou Center’da gerçekleştirilen “No Discipline” retrospektif sergisinin 2009 yazında yeniden gerçekleştirildiği mekân) gibi bir yere gittiğinizde, o kadar bariz bir biçimde o bölgeye ait olduğunu görüyorsunuz ki bu insana acı veriyor. Eğer MOMA’daki sergimin küratörlüğü tasarım bölümünden birine verilseydi, mimari tamamen görmezden gelinir, bu konu hiç dikkate alınmazdı. Kolay bir savaş değildi. Herkes, her bölge üzerinde hak iddia etmek

istiyor.

G.K.: Evet, o noktalarda artık kökleşmiş ekonomik güç ilişkileri devreye giriyor. Kendi konumlarını korumak için, belli bir disiplini sürdürmeleri gerekiyor. Hem de siz işinizde, “No Discipline” (Disiplin Yok) derken?

R.A.: Benim durumum için, doğru.

G.K.: Bugün, cismin hayattaki rolü ne? Günümüzün kapitalist kültüründe, cisimler satın alınıyor, kullanılıyor ve atılıyor. Cismin, insanların hayatındaki rolü yok oldu. Sizin yaptığınız cisimlerin, sanki metafiziksel bir gücü var. Çağdaş toplumda cismin rolü nedir?

R.A.: Öncelikle, herhangi bir şey satın almadan, bunun için para ödemenize gerek kalmadan, bütün eserimi olduğu gibi tüketebilir, hazmedebilirsiniz. Herhangi bir eserime sahip değilsiniz, değil mi?

G.K.: Tam olarak değilim, bir zamanlar “Bookworm” (Kitap Kurdu) kitaplığa sahiptim sanırım.

R.A.: Aynı onlara sahip olan birisi gibi, bütün hepsinin keyfini sürebilir veya acısını çekebilirsiniz. Tüketmek için satın almanız gerekmiyor. Giacometti’nin herhangi bir eserine sahip değilim, fakat yine de salonumda durmasına gerek kalmadan hayatımı zenginleştirdi. Ben, çeşitli işler yaparım ve bazı insanlar bazı nedenlerle bunların koleksiyonunu yapma ihtiyacı duyar. Bunu anlamıyorum. Aslında anlıyorum da anlamamış gibi yapıyorum. MOMA’ya giden pek çok insan, bu eserlerin fotoğraflarını çekip, Flickr’a koyuyor ve bu durum, diğerlerinden daha az zevk almalarına neden olmuyor.

G.K.: Bu cisimlerin yaratıcısı olarak, günlük hayatta bunlara sahip olmanın bir önemi yok...

R.A.: Anlayamadığımı iddia ettiğim kişilere muhtacım. Onlar olmasa, bunları yapma imkânım da olmaz. İçerisinde benim için çalışan insanlarla dolu bir stüdyoya sahip olamam ve bunları üreten insanlar, bunları yapmazlar. Bütün bunları, aslında bir anlamda, acayip bir nedenle bu işlere sahip olmaya ihtiyaç duyan kişilere borçluyuz.

G.K.: İşleriniz ve bunlara sahip olmaktan söz açılınca; hem ekonomik hem de yaratıcılık anlamında, kitlesel tüketim için seri üretim yapmak ile “Studio Pieces” eserlerinizde olduğu gibi son derece az sayıda kişinin tüketmesi için üretim yapmak, sizin açıınızdan aynı şey mi? Arada bir fark var mı?

R.A.: İkisinin arasındaki fark, pek çok kişiyle pazarlık yapmanızı gerektirmesinde: Endüstriyel bir şirket için çalışıyorsanız, çok defa pazarlık yapmanız, bazen ikna etmeniz, inandırmanız, ispat etmeniz gerekir. Çok pahalı bedellere satılacak işler yaptığınızda ise, hiç kimseye hiçbir pazarlık yapmanıza gerek yoktur.

G.K.: Bugünün mimarisinde mimarlığı, fabrikasyon, endüstriyel üretim olarak sınıflandıran bazı insanlar var. Endüstriyel üretim çevrelerinde uzun yıllardır bulunmuş biri olarak, bunun mimarlık üzerinde ne gibi etkileri olacağını düşünüyorsunuz? Bunun iyi bir gelişme olduğuna inanıyor musunuz?

R.A.: Bence her türlü gelişme, iyi gelişmedir. Her türlü araçla muhteşem eserler de verebilirsiniz, korkunç eserler de. Mesela bilgisayarlar. At ve at arabasına geri dönemeyiz. Otomobiller kullanıyor, uçaklar uçuruyoruz ve burada, bunların neden iyi ya da kötü olduğuna dair, ölümüne tartışabiliriz. Avustralya’ya yürüyerek gitmem, uçarım. Fakat bazen yürüyüşe çıktığım da olur. Yürüyüşe çıkmak harikadır. Elle bir şeyler yapmak harikadır. Dijital bir şeyler yapmak da harikadır. Burada ideolojiye yer yok. Zanaatkârlar yok oluyor. Prototipi hangi zanaatkârın yaptığını bir

bakışta anladığınız zamanlar da olmuştu, çünkü zanaatkârın el yazısı büyük önem taşıyordu. Şimdi dijital üretim nedeniyle, bunun artık bir önemi kalmadı. Bir şey kaybediyor, fakat başka bir şey kazanıyoruz.

G.K.: Kaybettiğimiz şeyin, aslında önem verilmesi gereken bir şey olduğunu düşünüyor musunuz? Günümüzdeki ekolojik düşünce bakış açısıyla, zanaat ve el sanatı fikirleri, elle üretim popülerlik kazanmaya başladı.

R.A.: Elle yaptığınız şeylerden o kadar emin değilim... Ellerinizi kullanarak ateş yakıp, kurşun eritse-niz, o kadar da ekolojik bir şey yapmış olmazsınız.

G.K.: Yeni dijital kültürün, elde üretim kültürünün yerini layıkıyla aldığına inanıyor musunuz?

R.A.: Bir kayıp olduğundan eminim. Bir kaybın olması demek, işler sadece bu biçimde yapılabilir, demek değil; kazandığımız şeyin daha az geçerli olması anlamına da gelmiyor. Eskiden kâğıdın üzerine kalemle yazardım. Şimdi, ışık kalemli bir tabletim var. Monitörüme çiziyorum. Çok ender kâğıt kullanıyorum. Hâlâ elimi kullanarak çizim yapılabiliyorum.

G.K.: Bunun, sizin için bir kayıp olduğunu düşünüyor musunuz?

R.A.: Bazen bilgisayarlardan önceki dönemde kâğıt üzerine yapılmış eski çizimlere bakıyor, ne kadar sevimli ne kadar hoş olduklarını düşünüyorum. Şimdi çizim yaptığımda ve bu basıldığında, bilgisayarda yapıldıklarını anlamazsınız, çünkü makineler geliştikçe, son ürün, daha az makinelerde yapılmış gibi görünüyor.

G.K.: 10–20 yıl önceki çalışma yöntemleriniz ve çalışma biçiminizle yaptığınız işler, bugün dijital tasarım açısından baktığınızda, olağan şeyler olarak görünüyor. Verdiğiniz estetik görünümeler bile, bugün Rhino veya Maya gibi bir dijital tasarım yazılımı kullanan herhangi biri tarafından oluşturulabilecek bir estetik görünüme benziyor. Siz bunları 20–25 yıl önce kendi ellerinizle yapıyordunuz, bu durum size neler hissettiriyor?

R.A.: Herkes, Tel Aviv Opera Evi’nin bir bilgisayar ürünü olduğunu düşündü. Öyle değildi. Elle yapılmış, hatta bazılarını doğrudan benim yaptığım, yüzlerce parçadan oluşuyordu. Bir keresinde mimari bir bienal vardı, tamamen kabarcık mimarisi (binaların organik, amip benzeri şekillere sahip olduğu mimari) üzerineydi, bilgisayarla yapılmış kabarcıklar. Kabarcıklara karşı değilim. Muhteşem bir kabarcık da olabilir, korkunç bir şey de. Sintisayzır alan herkes besteci değildir. Dijital kamerası olan herkes de fotoğrafçı değildir. Fakat bu araçların herkes tarafından ulaşılabilir olmasında güzel bir şey var. Maya veya Rhino kullananlara karşı değilim, buyurun dilediğinizi yapın. Heyecan verici olan, kullandığınız araçlar, ortam değil; görmek istediğimiz, onlarla neler yaptığınız. Godard, herkes bir Super 8 kamera alacak güce sahip olana değin, sinemanın bir sanat olmayacağını söylemişti.

G.K.: Belli araçlara ve tekniklere herkesin ulaşabilmesi; küresel bir yaklaşımla bakıldığında, herkes aynı araçları kullandığı için, her şeyin birbirine benzemeye başlaması gibi bir tehlike doğurabilir mi?

R.A.: Bu hep olur. Her zaman benzerlik, aynılık vardır, sonra, bu aynılığın dışında çalışan insanlar da vardır. Bunların olması normal.

(...)



Kentlerin “Muta-Morfoz”u

Yazı Özge Yılmaz

C.A.M Galeri 17 Kasım-17 Aralık 2011 tarihleri arasında Murat Germen’ in “Muta-morfoz” başlıklı sergisine ev sahipliği yapacak.

AU 13 | Kasım Aralık 2011

Fotoğraf sanatçısı Murat Germen, yeni sergisinde şehirlerin geçirdiği dönüşüm ve mutasyonu seyirciye sunuyor. Bunu yaparken de mutasyon ve metamorfoz kelimelerinden türettiği “muta-morfoz” kavramı ve deneysel fotoğraf tekniklerinden yararlanıyor. Germen’le C.A.M Galeri’nin Akaretler’deki mekanında sergisi Muta-Morfoz’u konuştuk.

Özge Yılmaz: Lisans eğitiminizi İ.T.Ü’de Şehir Planlama bölümünde aldığınızı biliyoruz. İşlerinizde birçok farklı şehir ve şehre dair olgu da mevcut. Şehir kavramıyla olan ilişkinizi anlatabilir misiniz?

Murat Germen: Sanat ve kent birbirlerini her zaman desteklemiş iki bileşen. Sanat kentleşmenin ileri düzeye çıkması ile kendine daha geniş ifade alanı bulmuş, kentlerse sanatın ileri seviyeyi yakalamasıyla kendilerine farklı bir yer edinmişler. New York, Londra, Paris gibi ilk akla gelen üç önemli metropolün bu makamları edinmelerinde, ürettikleri sanatın önemli bir payı olduğu yadsınamaz. Şahsen yaşamakta olduğum hayatı kent ortamında yetişmiş olmaya borçlu sayılıyorum. Kentsel içerik üretmemin nedenlerinden

biri budur; bir minnet duygusu sonucu kent işlerimde zuhur ediyor, ille de kent plancısı, mimar olarak yetişmişliğimden değil. Eğitimim anlatmak istediğimi görselleştirirken bana ilave bir avantaj sağlıyor, kenti daha iyi okuyup analiz etme şansı edinmiş oluyorum.

Ö.Y.: Yatay düzlemde sıkıştırarak kullandığınız kent görüntüleri, İstanbul, Safranbolu, İzmir, Ankara, Girne, İskenderiye, Kahire, Osaka, Seattle, Vancouver ve Amsterdam şehirlerinde çekilen fotoğrafları kapsıyor. Bu şehirlerin seçilmesinde özel bir neden ve bu şehirlerin fotoğraflarının sizin için özel bir anlamı var mı?

M.G.: C.A.M Galeri’deki sergiye Türkiye’den işler dahil edeceğim. Diğer şehirlere gelince: Sanatçılığın yanı sıra akademisyen olduğum için konferans ve sergiler için sıklıkla seyahat ediyorum. Web sitesinde gördüğünüz kent tasvirlerinin hepsi bu seyahatlerde üretildi. Bu kentlere “Muta-Morfoz” üretmek için gitmiyorum, her gittiğim şehirde en az bir adet “Muta- Morfoz” deniyorum. Serideki fotoğraf tabanlı anlatım, kenti gezdiğimde aklımda kalan bölük pörçük sözcükleri içeren bir sinopsis aslında. Diğer bir deyişle, içinden kareler düşürülmüş ve pürüzsüz bir

devamlılığı olmayan, stop-motion tekniğindeki gibi kırık hareketler içeren bir video metrajı gibi. Bu teknikle üretilmiş tasvirlerin farklı kentlerde nasıl sonuç vereceğini merak ediyorum. Vancouver veya Osaka gibi organize, sistemik kentlerin muta-morfozlarıyla İstanbul veya Kahire gibi daha kaotik şehirlerin muta-morfozları arasında fark olup olmayacağına bakıyorum. Ufak farklar içeren betimlemeler çıktığında bile bunları genel külliyyatın içine dahil ediyorum.

Bu serinin birçok farklı kentte çekilmiş olmasının avantaj sağladığını düşünüyorum. Sanat izleyicisi, alıcısı kendi yaşadığı kente ve oradaki hayatına dair bir şeyler görmek istiyor. Bunu değişik kültür ve ortamlarda çeşitli defalar gözledim. Somut örneklerden birisi şöyle: C.A.M Galeri dışında çalıştığım ikinci galeri olan, beni Belçika ve Hollanda’da temsil eden ARTITLED adlı galeri ile katıldığımız fuarlarda gördük ki, Hollandalılar genelde Hollanda’da üretilmiş görüntülerle ilgileniyorlar. Yurt içindeyse batılı coğrafyalarda yaratılmış işlerin şimdiye kadar pek ilgi görmediğini dikkate alırsak, her kültürde ilginin yerel malzemeye odaklandığını söylemek olası. Seride herkes bağını kurabileceği bir kentsel ortam bulabiliyor.

Bunun sonucu olarak seri farklı ortamlarda paylaşıldı, sahiplenildi: Wired ve GUP (Guide to Unique Photography) gibi önemli dergiler seriden örnekleri yayınladılar, daha sergisi açılmadan galeriden yapılan 30'a yakın edisyon satışı dışında Marakeş Sanat Fuarı ve Contemporary Istanbul gibi uluslararası fuarlarda 10 adeti geçen satış gerçekleşti, ISEA 2011 (İstanbul) ve Computational Aesthetics - CAe 2011 (Vancouver) gibi elektronik sanatın öncü konferanslarına tebliğ/sergi olarak kabul edildi, İstanbul Modern ve Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi gibi müzelerin koleksiyonlarına alındı, O Estado de Sao Paulo adlı Brezilya'nın en çok satan ikinci gazetesinde röportaj olarak yer aldı, Hollanda'da Pieter Wisse tarafından oluşturulan bir fotoğraf veri tabanı blogu olan "500 photographers"a girdi, Christie's ve Sotheby's gibi çağdaş sanat müzayedelerinde çeşitli edisyonları satıldı.

Ö.Y.: İstanbul'da son örneğini Tarlabası'nda gördüğümüz mutenalaştırma projesi gibi kentsel dönüşüm projeleri hakkında ne düşünüyorsunuz?



M.G.: Kapitalizm sürdürülebilir olmak, tüketim alanı yaratmak için devamlı akım

icat eder. Bu akımlar moda, tasarım, mimarlık, sanat gibi çeşitli yaratı platformlarında kendilerine yer bulur. Benzer bir halin kentlerde farklı mahallelerin "moda" yapılmasıyla gerçekleştirildiğini düşünüyorum. Amaç yeni inşaat faaliyetine zemin sağlamak; ne de olsa inşaat ekonominin lokomotifidir. Eskiden yüksek gelir grubu merkezde yaşırdı, onları doğaya yakın olma bahanesiyle kent periferisinde yaşamaya ikna ettiler (sanki kentsoylular çok da takarmış gibi doğayı) ve yeni lüks konutlar inşa edildi. Şimdiyse kentsoylular bunun heyecanlı olmadığını, evler saray yavrusu bahçeler gani de olsa banliyö kültürü ile yaşayamayacaklarını anladılar. Sistem onları eski mahallelerine, evlerine geri çağırıyor/rağbet yaratarak. Eski binaları restore etmek yeni bina yapmaktan daha pahalıdır, sonuç: Karlı iş ... Mutenalaştırmayı destekliyor muyum? Hayır, ama sisteminiz kapitalizmse mutenalaştırma her zaman olacaktır.

Ö.Y.: Muta-Morfoz serisinin çok perspektifliliğin de etkisiyle minyatür estetiğine yakın bir duruş sergilemesi, sizin yola çıkarken belirlediğiniz bir hedef miydi, yoksa kendiliğinden gelişen ve sizin de işleri oluştururken fark ettiğiniz bir süreç mi?

M.G.: Çok güzel bir soru. Süreç sırasında keşfettiğim bir şey oldu bu yakınlık. Yaratı sırasındaki süreç benim için önemli olduğundan bu durumdan hoşlanıyorum.

Ö.Y.: Kentlerin de canlılar gibi evrildiği hesaba katılacak olursa, güçlü olanın metamorfoz veya mu-

tasyonla da olsa hayatta kalmayı başardığı bir dünyada kentler nasıl hayatta kalacak? Sizce "güçlü" ya da "güçsüz" kentler hangileri?

M.G.: Bence güçlü kentler hibritleşmeye, çoğulculuğa, her _gelir grubunun yaşama biçimine zemin sağlayabilen; kanaatkarlık gerektiğinde, ekonomik kriz olduğunda bunu soğurabilecek kentler olacak. Çok düzenli kentler fazla bütçe gerektiriyorlar; elzem olmayan, tüketmesi belli bir gelir gerektiren eylem, işlev, istihdam alanları yaratılıyor. Şimdinin donanımlı kentleri haddinden fazla teknolojiye bağımlı, halbuki ileride bizi ciddi ekonomik krizler bekliyor. Geleceğin güçlü kentleri, teknolojinin getirdiği mental ve fiziksel tembelliğe alışmamış, anlık sorunlara pratik çözümler getirebilen bireylerin yaşadığı kentler olacak bence. Bir İstanbul hayranı falan değilim ama, her türlü sorununa karşın İstanbul'un mevcut halinin bu tarz bir kent olduğunu düşünüyorum. Bence kurtuluş melezlikte, püritanizmde değil...

Ö.Y.: Ülkemizde kent foto rafı alanında yapılan çalışmaları nasıl buluyorsunuz, kavramsal ve içeriksel boyutta doyurucu işler ürettiğini düşündüğünüz sanatçılar var mı?

M.G.: Bu coğrafyada fotoğrafa dair hiçbir şey (makine, film, çip, teknoloji, yazılım, vb.) üretilmediği için ister istemez ülkemiz fotoğrafı her daim bu teknolojileri üreten lider kültürlerin fotoğrafından etkilendi. Kent fotoğrafı eğilimleri de mecburen bu etki alanı içinde. Buna karşın, kent ve mimarlık fotoğrafında farklı stil ve yaklaşımlarla sipariş veya sanatsal içerikli özgün üretim yapan azımsanmayacak sayıda usta fotoğrafçı var. Dışarıdaki trendlerin yönlendirmesiyle kent fotoğrafına yoğun bir ilgi olduğu açık. Eskiden her şeyin fazlasıyla estetize edildiği, kentin turistik noktalarının seçildiği bir fotografik belgeleme eylemi vardı. Şimdiyse buna haklı bir tepki sonrası ortaya çıkan, "anti-estetik" yaklaşımda ve kentin kırık döküklüklerini belgeleyen bir kent fotoğrafçılığı var. Ama bu ne yazık ki, birçok önceki muhalif tavır gibi, moda oldu ve bir tepki olmaktansa neredeyse kaideye dönüştü. Bence her nesilden kent fotoğrafçısının bu konuda dikkatli olmasında fayda var. Buradan "Muta-Morfoz" serisine atlama yapma gerekirse, fotoğrafları bu iki tavrın arasında bir yere yerleştirmeyi tercih ediyorum. Bu fotoğraflar ne çirkinliği ne de güzelliği yüceltme peşinde, sadece her ikisinin gerekli beraberliğine vurgu yapıyorlar ...

Ö.Y.: Şehirlerin tanıtımlarında kullanılagelen fotoğraflar hakkında düşünceleriniz neler?

M.G.: İyi ki sordunuz. İstanbul'da Ayasofya, Sultanhmet veya Süleymaniye olduğunu vurgulamaya ar-

tık gerek yok. Hatta bunların var olduğunu bilmeyen turist İstanbul'a gelmesin (gülerek). Burada yerlileri ve ziyaretçileri çeken inanılmaz bir titreşim var, bunun vurgulanması lazım. Geçenlerde bir Yunanistan tanıtım filminde Akropol, Santorini, Mikonos gibi tipik yerlerin görüntüleri yerine taverna, eğlence, uzo, yemek, sirtaki içeren gamsız hayat görüntüleri vardı. Tamam, bunlar da Grek kültürü hakkında bilinen şeyler; ama hiç olmazsa anıt yerine yaşam keyfi vaadinde bulunmak bana daha insani geliyor ...

Ö.Y.: Akademisyen kimliğinizle baktığınızda Türkiye'de yeni kuşak fotoğraf sanatçıları hakkında düşünceleriniz neler? Foto raf, görsel iletişim ve tasarımın yanında nerede duruyor?

M.G.: Geniş yelpazeye sahip bir ortam var, farklı altyapıya sahip birçok birey kendilerine ait bir içerik oluşturabilmek için var güçleriyle çalışıyor. Böylesine üretken ve çoğulcu bir ortamın içinde olmaktan ziyadesiyle memnunum. Sanıyorum artık uluslararası ortamlarda Türkiye fotoğrafı diye bir olgudan göğsümü zü gere gere bahsedebiliriz.

Ö.Y.: Uluslararası çağdaş sanat dünyası ile karşılaştırdığınızda fotoğraf koleksiyonlarının ve fotoğraf fiyatlarının seyri Türkiye'de ne durumda?

M.G.: Şu sıralar fotoğraf en prestijli yıllarını yaşıyor belki de, bunu sanat çevrelerinde "fotoğraf altın yıllarını yaşıyor" cümlesiyle tarif etmeye çalışıyorum. Bunun nedeni, aynı resmin fotoğraf icat edildiğinde kendini tanıklık yapma zorunluluğundan arındırdığı ve özgürleştiği gibi, fotoğrafın artık dünyayı belgeleme yanında yeni dünyalar yaratmak için de kullanılabiliyor olması. Türkiye'de özellikle son 5-6 senede fotoğrafın koleksiyon değeri hayli arttı, daha önce zikretseniz herkesin "hadi canım l" diyeceği rakamlara fotoğraflar satılıyor. Tabii bununla birlikte edisyon kavramı iyice ciddiye alınmaya, satılan fotoğraflarla birlikte sertifikalar verilmeye başlandı. Çünkü yüksek fiyata fotoğraf satın alan koleksiyoner bu eserden başkalarında kaç tane olduğunu bilmek istiyor haklı olarak. Halbuki, toplamaya eski yıllarda başlamış olan ve çoğunlukla klasik eserlere sahip koleksiyonerler, önceleri böyle bir edisyon taahhüdü verilmediğini ya da aynı fotoğraftan 50 tane, hatta sınırsız sayıda olabileceğini bilirler. Şimdiyse bu sayının 1, 3, 5, 7, 12 gibi rakamlar arasında dolaştığını gözlüyoruz. Fiyatı yükselten bir diğer etken de baskı boyut, yöntem ve masraflarının değişmesi. Eskiden 20 x 30 cm gibi boyutlarda görmeye alıştığımız fotoğraf artık metrelerle telaffuz edilen ebatlarda ve diasec gibi pahalı yöntemlerle adeta bir "mücevher" gibi basılıyor, baskı masrafı binlerle lirayla ölçülüyor. Fotoğraf fiyatlarını yüksek bulanlar olabilir, ama Türkiye'de tüm sanat eserlerinin fiyatı yüksek son zamanlarda; çünkü sermaye ortama balıklama daldı ve herkes bir şok içinde. Şok geçecek ve her şey normalize olacaktır... Ciddiyetle fotoğraf koleksiyonu yapan

çok sayıda kurum veya koleksiyoner yok ne yazık ki. Bireysel anlamda çok sayıda

isim bilmiyorum maalesef; çağdaş fotoğrafı bitmeyen bir enerjiyle izleyen Tony Ventura, daha çok klasik eser toplayan Nejat Türkmen, genç nesilden Naim Nihmet bildiğim az sayıda fotoğraf koleksiyoneri (başka isimler varsa ne mutlu, atladıysam üzgünüm). Tanınmış diğer koleksiyonerler de fotoğraf alıyorlar ama fotoğraf koleksiyoneri değiller. Fotoğraf konusunda farklı bir bilinç geliştirmiş daha fazla sayıda koleksiyoner ve kuruma gereksinim olduğu açık.



Bulmacanın izinde

Yazı Derya Yücel

Yusuf Taktak, Maçka Sanat'ta açılan kişisel sergisiyle 100 yıllık bir 'sorun'a işaret ediyor. Sanatçı, "YukarıdanAşağı SoldanSağa 19152015" başlığını taşıyan sergiyle, cevaplar bulmaktan çok sorularla yüzleşebilmeyi öneren bir bulmaca ortaya koyuyor. 20 Ocak-7 Mart tarihlerinde izlenen serginin hem mekânsal kurgusunda hem de başlığında ve içeriğinde ağırlığı olan orta alandaki düzenleme sergiyi betimliyor: "100 yıldır, yukarıdanaşağı soldansağa devam eden ve varış noktası belirsiz bir bulmaca."

AU 31 | Ocak Şubat 2015

Derya Yücel: 1970'li yılların başlarındaki üretimlerin form olarak hipergerçekçilikle güçlü bağlar kuruyorken, konuların da genel anlamda kişisel yönelimlere sahip bir çerçeve taşımış. Toplumsal gerçekçiliği kucaklayan ve sosyal duyarlılığa sahip tavrının ise sonraki yıllarda geliştiğini izleyebiliyoruz. Belki bu serginin köklerini de orada bulabiliriz.

Yusuf Taktak: Akademi dönemi ve hemen sonrasında daha bireysel ve içsel konular, kavramlar ilgimi çekiyordu. Tamamen yaşamımla, hayallerimle, duygu ve düşüncelerimle ilgili resimler yapıyordum. Portreler, oto-portreler dışında en fazla kullandığım motif -sonraki yıllarda bisiklete dönüşecek olan- motosikletti. Ama o dönemde bir yandan gerçekçi resim çalışırken bir yandan da iki boyuta tamamen bağlı kalmadan, yüzey meselesini araştırdığım kolaj ve asamb-laj türünde çalışmalar da gerçekleştiriyordum. Ya da daha farklı denemeler ilgimi çekiyordu. Örneğin o yıllarda yaptığım bir düzenlemede iki paralel kenar tuvali bir yarış pisti olarak konumlandırımdım, önünde trafik levhası olan tuvaler duvara yaslıydı ve arkalarındaki ses cihazından motosiklet sesi duyuluyordu. 1974'de tuvali duvardan yere indirmem o dönemde aykırı bulundu hatta eleştirilere maruz kaldım. Pop Art'ı ve Kavramsal Sanat'ı biliyordum, yayınları izli-

yordum, dünyada sanat alanında neler yapılıyor takip ediyordum. Bunları kendi sanat anlayışım içinde nasıl değerlendirebilirim onunla ilgilendim. Toplumsal konulara yönelmem 1976'dan sonraki dönemde gelişti diyebilirim. Uzun süreli bir askerlik sürecinden sonra döndüğümde Antalya Festivali'nden davet almıştım. Orada 37 metrelik bir mezbaha duvarına büyük bir resim yaptım. O dönemde, işçi sınıfı, alt kültür ve sosyal adaletsizliklere karşı bilinçlenme dönemim oldu diyebilirim. Antalya'da yaptığım duvar resmi de bu duyarlılığı taşıyordu. Sonra başka kentlerde de duvar resimleri yaptım.

Derya Yücel: Toplumsal konuları ve özellikle işçi sınıfı, emek ve sömürüyü kimi zaman sembolik bir dilde yansıtan duvar resimlerinin dışında tuval resimlerinde de karşımıza çıkıyor. Üretimlerinde izlediğimiz üçgen formun ağırlığı yine toplumsal konulara yöneldiğin bu dönemle, işçi hakları, grevler ve grev çadırlarıyla ilişkili olduğunu biliyorum. Tuvallerinde sıklıkla kullandığın ana motiflerinden biri olan üçgenleri şimdi de bu sergi için hazırladığın dikilitaşlarda görebiliyoruz.

Yusuf Taktak: 1980'in hemen öncesiydi. Bir çok yerde işçi grevleri vardı. Fabrikalar üretimi durduruyor, önlerinde grev çadırları kuruluyordu. Önce büyük grev çadırları önünde işçi resimleri yaptım. Çadır aynı zamanda mekandı, göçebelikti, kimliğimizin kökenleriydi birazda. Sonra gittikçe figürler resmimden çık-

maya, çadırlar daha soyut biçimlere dönüşmeye başlamıştı. Üçgenlerimi bulmuş, hipergerçekçilikten ve direkt anlatımdan uzaklaşmıştım. Bu üçgenler de benim için birer mühür oldular. Zamanla üçgenler dikey bir hale geldi, anıtaştı ve dikilitaşlara dönüştü. Obelisklerle uygarlıklar, farklı dönemlerde kendilerine dair bir mesajı geleceğe aktarmışlar. Ben de, dikilitaşları kendime ait sözleri, düşünceleri, hafızayı geleceğe aktarabileceğim birer andaç olarak benimsedim.

Derya Yücel: Bu alanı bulmacadaki ipuçlarını veren bir mekan gibi düşünebiliriz. İzleyici, düzenlemenin önerdiği sorulara karşı kendi cevaplarını bulabilir ya da yeni sorularla karşılaşabilir. Bu alanda yer alan dikilitaş ise modüler bir yapıda tasarlanmış, üzerinde üçgen levhalar, bisiklet, kitap, şeffaf kutular gibi kullandığınız ana formları ve öğeleri taşıyor. Bir bakıma Yusuf Taktak'ın sanat pratiğinin de bir anıtı olarak izlenebilir. (...)

Yusuf Taktak: Bu aslında bir nişantaş. Sergi mekanının konumunu düşündüğümüzde -Nişantaşı ve Teşvikiye hattı arasında- daha da anlamlı oluyor. Bu iki alanda dikili olan nişantaşlara da bir referans veriyor. Kendi adıma ve anıma hazırladığım bir nişantaş olarak sergide yer alıyor. Dış mekanda yer alan nişantaş ise bir eve dönüşüyor. Bunun biraz aldatıcı bir etkisi var. İlk bakışta dikey bir dikilitaş gibi görülüyor, yaklaşıp yanından yürüdüğünüzde ise değişim izlenebiliyor. (...)



Şahmaran'ın öyküsü

Yazı Didem Yazıcı

Mehtap Baydu'nun Berlin'deki ilk kapsamlı kişisel sergisi "Şahmaranın Öyküsü" 2014, Berlin (A Tale of Shahmaran), performans eylemi ve sanatçının bunun etrafında ürettiği kozmosu, sergi formatında kurmakla ilgileniyordu. Bu söyleşi, sergiden birkaç ay sonra hem bir sergi değerlendirmesi olarak, hem de sanatçının pratiğini inceleyen bir merakla gerçekleştirildi.

AU 28 | Eylül Ekim 2014

Kimi sanatçıların gördüğünüz ilk işi, sizi o denli yakalar ki, o andan itibaren pratiği ile bir şekilde ilişkilendiğiniz hissine kapılırsınız. Mehtap Baydu'yu ilk defa "eat me – meet me" (2010) performans sırasında tanıdığımda, onun hayata dair en temel ihtiyaç, güdü ve koşullanmaları konu ederek kurduğu sanatsal dilin samimi ve sert grameri bende kalıcı bir merak uyandırdı. Aynı anda hem kışkırtıcı hem de yalın bir anlatım içeren bu performans, sanatçının yöntemsel olarak, katmanlı, tarihi ve karmaşık konuları damıtarak çalıştığını düşündürmüştü. Zamanla farklı işlerini tanıdıkça, bu düşüncenin doğrulandığına tanık oldum. Çok kültürlü toplumların kompleks sosyal yapısını yansıtan gündelik nesneleri kullandığı çalışmaları yapmacıksız bir eleştirelilik alanı sunuyor. Dayımlar, yiyecekler, elbiseler ve bedenler, bağlamlarından yabancılaşmadan, sanatçının tasarladığı kurgusal öykü ve karakterlerde yer alarak, belirli yer, politika ve kültürlere göndermede bulunuyor. Hayatın insancıl ve doğal akışını aksatan çekince, önyargı, kimlik, klişe, baskı, ayırım gibi kısıtlamalar üstü kapalı bir yüzleşmeyle kendini hissettiriyor. Sanatçının heykel ve performans odaklı pratiği, desen, yerleştirme, fotoğraf gibi malzemelerle geniş bir alana yayılsa da, anlatış biçimi ve içeriğiyle bütünlüklü bir sanatsal duruşu temsil ediyor.

Didem Yazıcı: Seni ilk gördüğüm anı çok net hatırlıyor olmamın özel bir nedeni var. 2010'da documenta-Halle'de gerçekleştirdiğin performansa

başlamadan önce, orada bulunan ortak tanıdıklarımız Özlem Günyol & Mustafa Kunt aracılığı ile birbirimizi duyup, sanki birbirimizi tanışıyormuşçasına selamlaşmıştık. Bundan hemen sonra, üzerinde bedenini saran pestilden yapılmış bir elbise ile, beyaz bir kaidenin üzerine heykel gibi oturdun ve elbisenden parçalar koparıp yemeğe başladın. Bu sürece izleyicilerin de katılımı eklenince, bir süre sonra tamamıyla çıplak kaldın ve mekanı terk ettin. Bedenin araçsallaşması, ilişkilenebilirliği, farklı rollerle bürünebilirliği potansiyeli, duygusal ve politik bir malzeme olması, pratiğinin en temel esin ve meselelerinden biri. Heykel eğitimi alıp performansa geçmiş olman bu nedenle insanda merak uyandırıyor. Bu süreçten bahsedebilir misin?

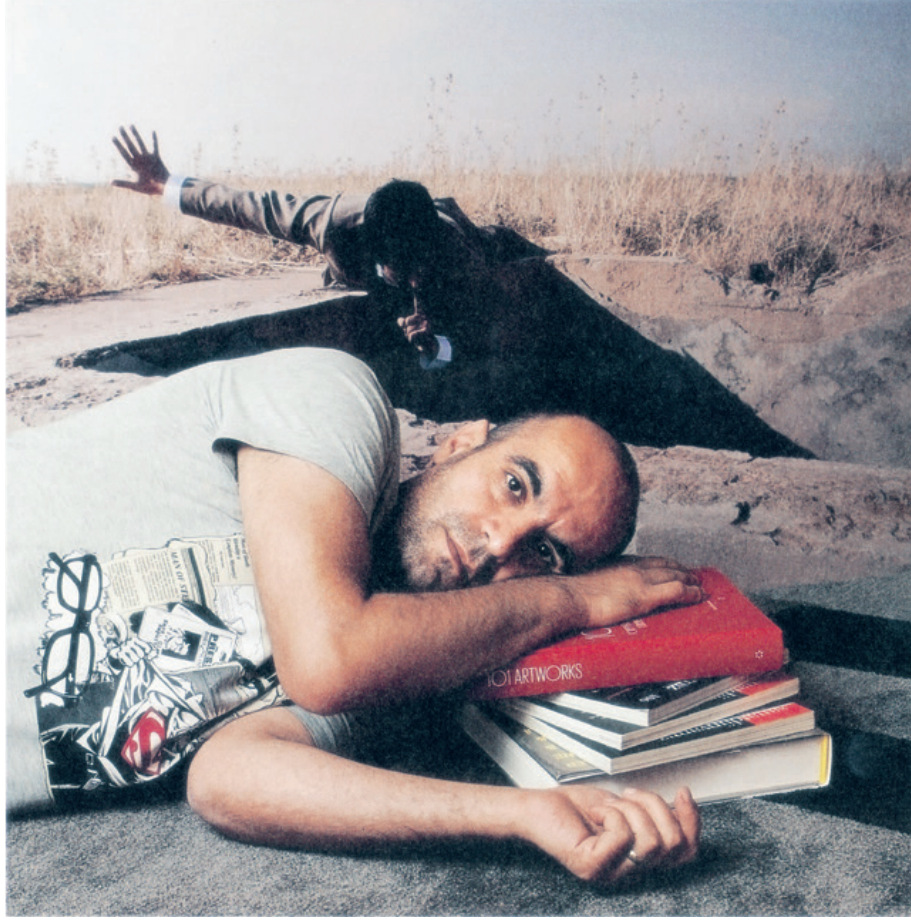
Mehtap Baydu: Tanıştığımız günü ben de dün gibi anımsıyorum. Benim için çok önemli olan performanslarımdan birine denk gelmişti; ki bir sanatçıyı tanımanın

en iyi yolu herhalde onu iş üzerinde izlemektir. Çalışmalarımda kendi bedenimi olduğu gibi seyirciyi de bir gönüllülük çerçevesinde kullanmayı deneyebiliyorum. Sanatçının bedeninin sanatın objesi haline gelmesi yeni bir şey değil. Oluşturduğum mekanlarda ve performanslarımda, heykel çalışmalarımın görsel bir yansımasıyla karşılaşman kaçınılmaz. Fotoğraf, video - performans çizimler, heykel çalışmaları, ya da enstasyonlar birbiri arasında geçişkenliği olan ve benim kontürlerle birbirinden ayırmadığım alanlar. Hepsi bir arada benim hareket alanımı ve ifade imkanlarımı genişletip bana farklı olasılıklar sunuyor. Yedi-se-

kiz yıldır diğer çalışmalarım ile birlikte sürdürdüğüm performanslarım da başlangıçta duyduğum bu farklı ifade alanı ve izleyiciyle karşılaşma ihtiyacıyla girdiğim bir alan.

D.Y.: 15 seneyi aşkın süredir birçok grup sergisi, performans programı ve ufak solo sunumların ardından pratiğini toplayan ve belirli karakteristik işlerini bir araya getiren ilk kapsamlı solo sergini bu yaz, "Şahmaranın Öyküsü" (A Tale of Shahmaran) adıyla Berlin'de BERLINARTPROJECTS'de gerçekleştirdin. Pratiğinde, çok aceleci davranmayan, öncelikli olarak bir sergide yer alacağı düşünülerek hazırlanmamış, kendi içinde bütünlüklü, ağır ama emin adımlar izleyen bir yaklaşım görüyorum. Birçok sanatçının 'network', iletişim ve görünürlük stratejilerine ağırlık verdiği bir dönemde bu tavrın kendinden emin bir duruş olarak okunuyor.

M.B.: Son yıllarda en çok iş sergilediğim şehir Berlin oldu. Tabii ki Berlin'deki ilk solo sergi, şehrin kendi sosyal ve sanatsal dinamiği, ve Berlin Bienali'ne denk gelen zamanlamasıyla çok heyecan verici oldu benim için. Bu sergi teklifi ile bana geldiğinde zaman çok kısıtlıydı. Dar bir zamanda seninle birlikte hazırladığımız sergide; birbirini tamamlayan işlerden, mekanın dinamiklerini de göz önüne alarak bir seçkiye yer vermeye çalıştım. İçerik ve arka planları ile birbiriyle akrabalığı olan işleri sergiledim. Bu sergi daha çok performanslar ve onlarla bağlantıları olan çalışmalar arasından yaptığımız bir seçkiye, bu yöndeki çalışmalarımın bir özeti niteliğinde oldu. (...)



Sıfır Tolerans

Yazı Nazlı Pektaş

Nazlı Pektaş, Diyarbakır'da yaşayan ve çalışan Şener Özmen'le bu şehirde buluşarak, İstanbul'daki son sergisi 'Sıfır Tolerans' ve öncesini ele aldı. Özmen, Pektaş'la konuşurken 'Plastik Anlatı', 'Şizo Defter' ve 'Tate'e Giden Yol' gibi çeşitli olgu ve yapıtların da perde arkasını dile getiriyor.

AU 20 | Ocak Şubat 2013

Tedirgin düşleri olan şehir Diyarbakır'a kış güneşi ılıklığında indim. O gece, öncesindeki ve beraberindeki uzun geceler Diyarbakır'ın kaygı dolu bekleyişine uyanıyor, hareketsiz durduğunuzda neredeyse yüzünüzü yakacak güneşi de kaplayan bir toz, tüm şehri karabasanda tutuyordu.

Birdenbire, Diyarbakır'dan İstanbul'a doğru fırlattığım bakışımı Sıraselviler'deki PİLOT'a sabitledim. Diyarbakır'da yaşayan ve üreten güncel sanatın önemli isimlerinden yazar ve sanatçı Şener Özmen'in "Sıfır Tolerans" isimli solo sergisini görmüş ve kendisi ile söyleşmek için buraya gelmişim. Açlık grevleri, grevlere destek, destekçilere sıfır tolerans sürüyordu. Özmen'in 'Hasta' adlı fotoğraf işi gözlerimin önünde çakıp çakıp sönmeye başladı. Ameliyat önlüğü ve serum aparatıyla bir korulukta gördüğümüz, sırtı izleyiciye dönük hasta, karşıdaki bir noktayı işaretliyordu. Hastalık mı ölümcüldü? Koruluk mu tekinsizdi? Hasta doktoru mu görmüştü? Yolun sonunda işaretlenen ama henüz gidilemeyen yer neresiydi? Yoğun metaforik katmanları olan bu fotoğraf düşündürdü birden: Bu şehir yıllardır elinde serumla bekliyordu. Peki tedirgin düşler iyileşebilir miydi?

Şener'in işlerine, periferi-merkez, kimlikli-kimiksiz diye ayırmanın çok dışında bir refleksle yaklaşırım her zaman. Evet, kabaca iki başlıkla okunmuş ve sürekli söylenegelmiştir. Lakin tüm işlerin gösterdiği bastırmalar, susturmalar, susmalar, yaralanmalar,

kaybolmalar, beklemeler ve ölümler... Din, dil, renk ve ırk gözetmeksizin yaşamının ağına takılanlar değil midir? Diyarbakır'da yaşamak ve Kürt olmak. Doğum anının insan bedenindeki mekansal adresini renginle, sesinle, dilinle taşımak, onun işlerinde evrensel bir empati gücü ile yer alır. "Sıfır Tolerans" sergisinde yer alan 2012 tarihli 'Sanatçı Aslında Ne İster?'in odağına oturan, "Bulunduğum yerden dünya sanatını etkilemem mümkün mü?" sorusu dünyanın herhangi bir yerinde farklı kişisel ve toplumsal sorunlarla aynı şekilde sorulabilir. Diyarbakır'da savaş uçaklarının sesi eşliğinde duyarsınız, Gazze'de ise bomba seslerinin.

"Sıfır Tolerans"ta izlediğimiz işler, diğer tüm işlerinde gösterdiği dert, çaba ve savunmasında karşılaştığımız gerçeklik gibi; başkaldırı, çılgılık dolu sessizlik, hiç tükenmeyen umut, karikatürize edilen parçalanma gibi kavramların etrafında dolaşarak, hayata sanata ve kendi üretim pratiğine ilişkin toleransı sorgular. Şener Özmen ile PİLOT Galeride, 29 Aralık'ta sona eren "Sıfır Tolerans" adlı sergisini güncel sanatın bence hala lirik şairini ve onun hayata dair ironi dolu dilini, yazılarını, üretimini ve toleranslarını konuştuk.

Nazlı Pektaş: Güncel sanatla ilk temasın Genç Etkinlik'lerle olmuştu, oradan başlayalım mı?

Şener Özmen: O yılların -90'lı yılların ikinci çeyreği- sanatsal pratiklerine "güncel sanat" diyebilir miyim, bilmiyorum. 1996'daki, kavramsal çerçevesi "Yurt-Yersizyurtsuzlaşma" olarak belirlenmiş Genç Etkinlik 2'ye katıldım. Yani, Hüsamettin Koçan, Mürteza Fidan, Ali Akay, Canan Beykal, Hakan Onur ve

Balkan Naci İslimyeli'nin, İstanbul dışına da yaydıkları enerjiyle. Genç Etkinlik 2'ye, Çukurova yıllarında Halil Altındere ile 'İsimsiz' adlı ortak bir yerleştirmeye katıldık. Merkezinde kimliğin olduğu bu ortaklık, benim retorğimden çok, Halil'in dönemsel sanat pratiği ile fazlaca ilintiliydi ve ben sadece birkaç kısa cümle ile katkıda bulunmuştum. (...)

N.P.: Yazmak; içini olduğu gibi kalemle kağıt arasında bir yerlere salmak ve bunu yazım alanında değil de, görsel sanatlar alanının içinde bir yerde hem okunur hem görünür kılmak. 'Şizo-Defter' tedirgin düşleri olan birinin icadı mı? Nasıl başladı? Ş.Ö.: 'Şizo-Defter'in "şizo" kısmını, karanlık yıllar bir deftere ve objeye dönüşmeden önce ben zaten yaşıyordum. Halil, Vasıf Kortun'un kulağına fısıldamış; Diyarbakır'da ve kesintisiz şiirle yaşadığımı, müthiş bir potansiyel taşıdığımı falan. İstanbul'da bir yerlerde, daha önce deneyimlemediğim bir sergileme biçimi düşünülüyordu ve ben de yer alacaktım. 'Şizo-Defter', Vasıf Kortun'un 1999'da kurucusu olduğu İstanbul Güncel Sanat Ofisi'nde düzenlediği "Özel Bir Gün" sergisi için üretildi. Bu elde ürettiğim ilk ve son defterdi aslında. Defterin kimi sayfalarına keserek ve bir hayli derine inerek kör bir pencere açmıştım. Hiçbir yere bakmıyordu, ya da duvara bakıyordu. Kesme, yapıştırma, zımbalama, dikme, silme, sıkıştırma usulüyle elimden çıkmıştı 'Şizo-Defter'. Asım adlı bir kahramanım vardı. Asım Kızılkaput veya Asım Kızılmeşme; onun gözlemleri, öngörülleri, afallamaları, tanıksız aşkı, intihar sevdası, kişisel bir sanat haritası

çıkarmıştı ortaya. Defter, parçalı-bulutlu olmasına rağmen, sırf dikişinden ötürü bir bütünlük arz ediyordu. Bu el yapımı defterin bir sanat yapıtı olabileceği fikrinden bir hayli uzaktım, ne dünyadaki örneklerine ilişkin yeterli bilgim vardı ne de defterin sergilenebileceğine dair umudum. Küratör sözcüğünü de ilk kez duymuş ve ciddiye almıştım. Kahramanım, bireysel mücadele stratejileri üzerinde çalışıyor, kendi dünyasından yararlanarak dünya edebiyatıyla bir ilişki kurmaya hazırlanıyordu. Bu eklektik yazım biçiminin, bir masada okuru belli olmayan hatta belki okuru hiç olmayacak uzak ve tanıdık olmayan bir sergiye gitmesi, dediğim gibi, tuhaf ve heyecan vericiydi. Sonrasında aldığım tepkiler, yazma konusunda beni biraz daha cesaretlendirdi. Defterin bir etki yarattığı açıktı, kendine özgü bir dile sahip olduğu ve ileriye taşınabileceği yönünde dedikodular da geliyordu kulağıma.

‘Şizo-Defter’den sonra ‘Tracey Emin’in Öyküsü’, ‘Sanatçının Üç Gün Önceki Sağduyusu’, ‘Manifesta Cınayetleri’ (bu bir fotoromandı), ‘Kan Baldan Tatlıdır’ (Ahmet Ögüt’le birlikte), ‘Boyama Kitabı’ (yine Ahmet Ögüt’le birlikte) ve ‘İstanbul Guide’ çıktı. Her koşulda yaratabileceğimi gösteren benzersiz işler! O dönemde yoğun olarak yazıyordum. Şiir yazıyor, sonra vazgeçiyordum. Öykü ve roman denemelerim oldu ama bunlar hiçbir yere gitmedi. Türkçe yapılan edebiyat içinde var olmak gibi bir kaygım yoktu zaten. Defterler ve yahut sonraki biçimleriyle kitaplar ve diğer materyaller bir dönemin ürünüydüler. Jenerik değillerdi. Vasif Kortun, 2001’deki “Yeniden Bak” sergisinde, elimden çıkmış her şeyi, tıpkı basımlarıyla sergiledi. Kimileri çalındı. Kendi tarihimi yazıyordum... Torres, Beuys, Kosuth’a öykünerek ve onları özleyerek yapıyordum bunu.

N.P.: Plastik anlatı dediğin dilin, üretme biçimin aynı zamanda ve dil senin ana medyumun. Bu noktada dilin geçmişe oranla, bugün daha mı sivrildi aynı mı kaldı, evcilleşti mi?

Ş.Ö.: “Sıfır Tolerans”ı oluşturan çalışmalar; yani ilnekler, kaydırmalar, paslaşmalar, geri çağırımlar ve retorik düşündüğümde, ‘geçmişe oranla’ diyebileceğim bir durumun söz konusu olmadığını görebiliyorum. Sanat bir süreç işidir ve ben ‘yine yapacağımı yaptım’ galiba. Bu kadar yaptım işte, bu kadar yapabildim. Başlarda, çağdaşlarımın teorik duruşlarıyla, kendi yaklaşımım arasındaki farkı ortaya koymak için uğraştığımı da biliyorum, ‘plastik anlatı’ dediğim üretim biçiminin elbette ki referansiyel katmanları vardı ve bu katmanlar (her ne kadar karasızlıklar, belirsizlikler, uyumsuzluklar taşıyor olsalar da), bana göre, belirli bir sanat okuma ve üretme biçimini de paralyze ediyordu. O çalışmalarda, kaynağını güneşli günlerden alan lirik bir hava vardı ve bu haliyle, pek çok bölüm şiire yakın duruyordu. Şiiri, şiir ve yaşantı olarak geride bıraktığımda, bunlar da yok oldu ve haliyle, karanlık köktü.

N.P.: ‘Sıfır Tolerans’ adlı tek edisyonlu solo gaze-teyi Pilot’ta bir ay okuma fırsatı bulduk.

Ş.Ö.: ‘Sıfır Tolerans’ gazetesi, tüm bu yazma geçmişine bir referans aslında. İyi de bir referans. Bununla birlikte, asıl içsel olan şeye, yani formun kendisine göndermesi de serginin dili açısından son derece iyi oldu. Söylemek, yazmak istediklerimin bir bölümünü gazetenin sayfalarına serpiştirme olanağı buldum ve okura veya izleyiciye de zaman geçirmesi için fırsat tanıdım. Sözelimi, Diyarbakır’da yaşayan ve üreten güncel sanatçıların iş üretme alanlarını, Google Maps’ten uydu modunda ‘capture’ ettiğim renkli görüntüler üzerinden verme düşüncesi, üretimin topografyasından çok, üretim dilinin atıfta bulunduğu tüm yaklaşımlara bir yanıt aslında. Yoksa kimin umurunda! ‘Okunamayan Yazılar’ üst başlığıyla verilen eski-yeni bir dolu

metin, bir tür yazma alegorisi olarak anlaşılmalı. Muhatabı kim? Okur mu? Sanatçı mı? Yazar mı? Baştan çıkaracak, yanıltacak, aldatacak veyahik ikna edecek ne var o metinlerde? Gazetenin sergi süresince kendisi için ayrılmış masanın üstünde ve yanında bir büyütle duruyor olması bile bana bir hayli ironik geliyor. Şunu söylüyorum: Metnin dışında başka bir dünya aramayın...

N.P.: Solo gazeteden, poşu takım elbiseye, onunla verdiği poza dönersek poşu sanatsal bir tavra nasıl dönüştü?

Ş.Ö.: “Sosyete poşusu gelmiştir” diye bir yazı gördüm Diyarbakır’ın tarihi mekanlarından biri olan Hasan Paşa Hanı’nda. Renk olarak tabii, genelin kullanıldığı poşudan farklı, daha canlı bir kere, fosforlu ve kıskırtıcı... Ama bundan önce “Sosyete poşusu nedir?” diye sormak lazım. Benim görebildiğim, bu poşunun devrimci ruhundan –iktidara göre kriminal potansiyellerinden– büsbütün arındırılmış olduğuydu, yani ne form politik ne de öz, melez bile değil. “Hatoumgil”in Filistin poşusunda (kefiye) tel örgüler var. Kürtlerde ise stilize edilmiş tütün yaprağı. Birinde sınırlar var, diğerinde toprak. Aynı yere çaktığımızı ve çıktığımızı fark ettim. Sergiye dönecek olursak; merkezinde poşu olan üç çalışmam var. ‘Optik Propaganda’, ki bu bir fotoğraf ve fotoğrafta Şener Özmen; üzeri, birbirine dikilmiş iki poşuyla örtülmüş bir koltukta uzanmış ve sağ bacağına, sol bacağının altına almış, bıyıklı ve bıkkın. İkincisi ‘Takım Elbisem’. Bu ise; 10-15 poşudan keserek, kalıplar çıkararak öğretmenlik mesleğimi icra ettiğim zamanlarda sıklıkla giydiğim, Çetinkaya markalı bir takım elbiseye yapıştırıcıyla yapıştırılmış ve haliyle taşlaşmış bir takım elbise. Buna bir de poşudan gömlek, kravat ve bir çift ayakkabı eklendi. Üçüncüsü ise ‘Kusursuz Poşu’, 123x123 cm boyutlarındaki bu çalışma grafik tablet kullanılarak bilgisayarda üretildi ve özel bir fotoğraf kağıdına basıldı. Böylece, (baştan gidersek); poşudan üretilmiş takım elbise içindeki sanatçı, post-kolonyal bir bakışa maruz kalmış duruşuyla etrafa bıkkınlık saçarken; ‘Takım Elbisem’de koruyucu bir zırhın bu bakışları engelleyebileceğini anlatmaya çalışıyordu. Beuys’un keceden ürettiği ‘Felt Suit’i insanın fiziksel sıcaklığına, benim ‘Takım Elbisem’ de bölgenin sıcaklığına işaret ediyordu ve bence bu eksiksiz bir formdu.

N.P.: Üretimin politikaya sızdı mı? Ya da politik sorularla sana gösterilmeyen tolerans neydi?

Ş.Ö.: Bu noktaya değin ilerleyebildiğime bile şaşıyor ve dua ediyorum aslında. Muhatabı olduğum sorular, başlarda politik bir kesinlik/keskinlik üzerinden gitmese de, ara soruların ne tür bir hâl alacağını biliyorum, tabii bundan kurtulmanın şu an için imkansız olduğunu da. Kürt sorunu ile alakalı işler mi üretmişim? Peki bu durum beni bir dünya sanatçısı olma olasılığından uzak mı tutuyor? Bu lokal bir sorun mu, yoksa onu işleme biçimlerimiz mi lokal kalıyor? İzmirli sanatçı pekala yapabiliyor bunu. Zirâ onun bir Kürt sorunu yok, sanatı ve boş zamanı dışında onu ilgilendiren başka bir meselesi de yok. Olmalı mı? Tabii ki hayır! Bir sorun yumağı içinde dünyaya gelmenin nesi iyi olabilir ki? Bu sözlerimde elbette abartı var, kabaca böyle. Diyarbakır’da mı yaşıyorsun? Aman ne otantik! Ne lokal bir davranış! Tarih, savaş, mücadele, ulus, ölüm-kalım, polis, asker vs. içinden geçiyor işte böyle olunca. Yine Mona Hatoum’a sığınacağım, başka dostum yok galiba. Hatoum’un annesi, ‘Measures of Distance’ta söylüyor; “Keşke şu kör olasıca savaş bir an önce bitse, sen ve kız kardeşlerin geri dönebilseyiz ve yine o eski güzel günlerdeki gibi hep beraber olabilsek...” (...)

N.P.: ‘Tate’e Giden Yol’ ve ‘Sanatçı Aslında Ne İster?’ videoların 2003’ten 2012’ye aradan geçen

zamanda kahramanlarımız Tate’e ulaşamamış anlaşılan. Kendini beyaz gülle anlatmaya çalışan Şener Özmen, gerçekten Tate Modern’de olmak ister miydi? Ş.Ö.: ‘Tate’e Giden Yol’u ilk kez Halil Altındere Proje 4L’de gerçekleştirdiği “Seni Öldürecek İçin Çok Üzgünüm” (2003) sergisinde gösterdi ve bu gösterimin ardı arkası kesilmedi. Evrim Altuğ sergi ile ilgili Radikal gazetesindeki haberinde (bu ilk haberdir), şu başlığı kullanmıştı: “Tate Ne Yanda Kurban?” Sahi ne yandaydı? Ben böyle at sırtında (hayatım boyunca ilk kez ata biniyordum), Erkan eşek sırtında, birimiz La Mancha’lı Don Quixote, diğerimiz Sancho Panza, dağ bayır, dere tepe Tate’i arıyorduk. Bir anlamda kendi sanatsal geleceğimizi. Sonrası malum... Yine de şunu söyleyebilirim: İlginçtir, videoda ben hem Türkçe hem Kürtçe konuşuyorum. Erkan ise, sadece Kürtçe konuşuyor. Bu aslında çok spontane bir durumdu. Senaryoyu bitirip Erkan’a gittiğimde, diyalogların tamamı Kürtçe olacak demiştim. Ama olmamış, arada ben, Tate’in yolunu sorduğumuz köylüyü anlamadığımı belirten cümleler kurmuşum: “Ne diyor, ne diyor?” diye. Yanıt geldiğinde, Kürtçe devam ediyordum. Bu çok tuhaf. Bu tam da benim içinde bulunduğum durumun yansımasıydı. Çeviri bir hayat yaşıyordum ve çekirge misali sıçrayarak varıyordum varacağım yere. Kahramanlarımıza gelince; bence Tate’ten daha iyi bir yere vardılar. 2012’ye gelinceye değin, Kıta Avrupası’nda bu videonun sergilenmediği köy bile (bunda ciddiym) kalmadı ve Avrupa hala aşırı talepkâr bu konuda. Buna sevinmeli miyim? Bir video, bir fenomene nasıl dönüşür? Ve bu fenomen, sanatçının (veyahut sanatçıların) sonraki çalışmalarını nasıl etkiler? Benim kritik sorularım bunlardı ve geçen zaman içinde, ‘Tate’e Giden Yol’daki, La Mancha’lı Don Quixote’u ve Sancho Panza’yı hayal kırıklığına uğratacak başka şeylerin peşinden koştum: ‘Sanatçı Aslında Ne İster?’ hayırlara vesile oldu...

N.P.: 2012’de ürettiğin “Sanatçı Aslında Ne İster?” videosu, bunu kırıyor.

Ş.Ö.: Evet, aynen. Zira, artık tek başına hareket edecek kadar büyümüş görünüyorum o videoda. Ben uzun zamandır video üretmiyordum, daha doğrusu, ürettiklerimi kendime saklıyordum. Sergideki ‘Honorarium’ videosu, böyle bir videodur. Sanatçının biri, işinin sergilendiği müzenin veyahik galerinin muhasebe bölümüne gelir, ceketinin iç cebinden bir deste para çıkarır. Saymaya başlar, eksiktir, ya da o öyle düşünmüştür ve zaten bu yüzden oradadır. Kiminle konuştuğunu görmeyiz. Paraları, konuştuğu kişinin suratına fırlatır, bir sigara yakar; tipik Doğu Avrupalı, Ortadoğulu, Güneydoğulu, bol Doğulu sanatçı refleksi. Ardından belindeki silahı çıkarır, zıvanadan çıkmıştır artık. Videodaki geçişler, yani sağdan sola doğru yürüttüğüm kaymalar, bu durumun bir geçiş aşaması olduğunu göstermekte. Sahnenin Saatchi Gallery’de geçtiğini anlarız ya da anlamayız, bu çok önemli değil. Önemli olan, sanatçılara verilen veyahik vaat edilen “şerefiye” üzerine yapılan işin kendisi. Sanatçıyı bu hale kim getirdi? Ve sanatçı aslında ne ister? Şerefiye mi? Şan-şöhret? Ben, bunun böyle olmadığını, farklı bir mecradan ortaya koydum. Bir sorun olarak değil de, sorunun yansımaları açısından ‘Sanatçı Aslında Ne İster?’, tam da bu noktadan sorguluyor küresel sanat diyarını. Ne yapıyorum, ne yapmaktayım o arazide? O kadar basit bir video ki, üstünde düşünmeye bile değmez! Art arda geçen savaş uçaklarının kulak tırmalayıcı sesleri eşliğinde; “Sizce bulunduğum noktadan dünya sanatını etkilemem mümkün mü?” diye bağıriyorum, yani seslere rağmen, savaşa rağmen ve savaşın benden aldıklarına rağmen bu mümkün mü? Sesimi duyurabiliyor muyum? Durum bundan ibaret... (...)



The maker

Yazı Dilek Öztürk

Alchemia'dan post modernizme, Ettore Sottsass, Aldo Rossi, Andrea Branzi ile; 'yan yana durarak' yeni tartışmalar açan, geçtiğimiz yarım asrın yaratıcı sahnesine tanıklık etmiş bir isim Alessandro Mendini. Tasarımcı ile Casa Bella ve Domus'un editörlüğünü üstlendiği dönemden bugüne tasarım pratiğindeki 50 yıllık serüvenini konuştuk.

Design Unlimited 1 | Ekim 2016

Dilek Öztürk: Günümüzde neden tasarım kritiği yapamıyoruz?

Alessandro Mendini: Bugün tasarım kritiği diye bir şey yok. Çünkü dergilerin hepsi sadece bilgi iletmek üzerine odaklanmışlar ve bunu çok iyi yapıyorlar. Bugün internet üzerinden hiç bir filtreden geçmemiş birçok bilgi edinebilirsiniz. Bu bir problem çünkü yayıncılık alanındaki tavır çok yüzeysel bir hal aldı, problemleri derinlemesine incelemeyen, bilgiyi ayrıştırmayan bir tavır bu.

Bir dergiyi kritikler paralelinde hayata geçirmek ve yayımlamak gerçekten çok zor. Eğer bugün bir dergi yapıyor olsaydım kesinlikle bütüncül bir bakış açısıyla işe başlardım.

DÖ: Eğer bugün bir dergi yapsaydınız ne yayınlar dınız?

AM: Birbirinden farklı, çeşitli alanları bir araya getirdim. Müzik, çevre, ekoloji, doğa, deneysel mimari, deneysel tasarım. Kesinlikle 'maker' kültürü ve Apple ve Samsung gibi devleri de kaleme alırdım. Hümanistik ütopya üzerine büyük bir hikaye yazardım. Kritiğin hikayesi aslında geçmişi çalışmak ve deşmek ile başlar. Bu da sizi iyi bir gelecek arayışına sürükler ki bu günümüzde neredeyse imkansız.

DÖ: Daha iyi bir gelecek sizce mümkün değil mi?

M: Hayır. Bugün dünyanın durumu çok kötü, şiddetle donatılmış durumdayız. Mimarlar ve tasarımcılar olarak pozitif olmak zorundayız ama bu çok zor.

DÖ: Mimar ve tasarımcı da iyi bir gelecek kurgulamak peşinde değil mi? Belki de yeniden başlamak, yeniden tasarlamak, üretmek için çok büyük bir kırılmaya ihtiyacımız var.

AM: Evet belki. Şu an dünyanın içinde bulunduğu durum o kadar kötü ki, belki yeniden başlamak için bir

şansımız olabilir. Dünya politik bir projeyi yaşıyor. Etik değerleri olmayan bir proje bu. Belki de yeni bir etik anlayışını inşa etmek ile her şeye yeniden başlayabiliriz.

Ben, 'maker' hareketini yeni bir dönem olarak tarif ediyorum. 'Maker', tasarıma yeni bir akıl yolu ile yaklaşmayı içeriyor. Tabii ki çok taze bir dönem. Bence 'maker' ve geleneksel sanat ve zanaat-kar üretimi ile yeni ve pozitif olanaklar bulacağız.

DÖ: Artık filtrelerimizin olmayışı, bilgiye işlenmemiş hali ile ulaşmamız tasarım pratiğin-de de geçerli olan bir şey. Tasarım haftalarında da benzer doku ve materyalleri görmeye alıştık. Otantikliğe ne oldu?

AM: İstanbul'da şu an kaç tasarım okulu var?

DÖ: Son yıllarda tasarım bölümlerinin sayısı hızla artıyor.

AM: İşte bu en büyük problem. Mesela Kore'de de aynı durum söz konusu. Uluslararası olmaya çalışırken geleneklerini, değerlerini unutuyorlar. Bence bu çok büyük bir hata. **DÖ:** 'Maker' hareketinin yeni bir dönem açtığından bahsettiniz. 'Maker' kavramı, bugünkü bağlamının ötesinde, aslında tasarım sahnesinde her zaman olan bir kavramdı. Bauhaus'ta da bu oluşumu izleyebiliyoruz.

AM: Bugünün maker'ları ile Bauhaus maker'ları arasında büyük bir fark var. Bugünün maker'ları daha izole yaşıyor ve dünya ile iletişimlerini bir ekran üzerinden sağlıyorlar. Oysa Bauhaus bir okuldu. herkes birbiri ile konuşur, tartışır ve 'yapar'dı.

DÖ: 'Yaparak öğrenme' kavramı da yeniden okullara ve atölyelere girmeye başladı.

AM: Evet ama artık geleneksel üretim teknikleri daha az kullanılıyor. Bir örnek vermek gere-kirse, Casina, Zanotta gibi ünlü İtalyan üreticileri giderek kayboluyor çünkü etrafımızdaki her şey değişiyor. Dolayısıyla bugün 'maker'ların üretim metotlarını değiştirebilme

gibi bir güçleri ve olanakları var. Bu sebeple 'maker' hareketinin bir dönüm noktası olduğunu düşünüyorum. Maker'lar zamanımızın yeni 'figür'leri.

DÖ: Ettore Sottsass ile kurduğunuz Alchemia ekolünden bahsetmek istiyorum. Bauhaus okulunda da olduğu gibi, tartışma açabileceğin, fikir paylaşılabileceğin ve en önemlisi yan yana durabileceğin insanlar bir dönemi değiştirebiliyor, yeni başlıklar açabiliyor. Alchemia zamanında nasıl bir atmosfer vardı? Alchemia'dan post-modernizme nasıl bir dönüşüm yaşadınız?

AM: Benim kişisel deneyimim editörlüğünü yaptığım üç dergiye bağlıdır. Her birinde beş yıl çalıştığım Casabella, Modo ve büyük bir gemi olarak nitelendirdiğim Domus.

Bu üç dergi de belli bir ideoloji üzerine kurul-muştur. Casabella radikal tasarım bağlamını açı-yordu, Modo disiplinlerin birbirine karışmasını savunuyordu ve Domus post-modernizmi temsil ediyordu.

Casabella aslında Arte Povera'nın temsiliydi. Modo da Alchemia dönemini temsil ediyordu. Casabella'da çalışırken Sottsass ile arkadaş oldum. Alchemia uluslararası bir akımdı, Londra'da Archigram'a bağlıydık. Birçok tartışmanın açıldığı, büyü-lü bir zamandan bahsediyorum. Alchemia dağıldıktan sonra radikal tasarımı savunan tüm tasarımcılar yavaş yavaş stillerini değiştirmeye başladı.

Radikal tasarım dönemi, çok zorlayıcı ve hatta vahşi denecek kadar radikal projelerin yapıldığı bir dönem-di. Hepimiz komünisttik ve bu da endüstriye çok ters bir durumdu. Fikirlerimiz makineyi değil elimizi kullanmak üzerine temelleniyordu. Sonra her şey değişti. Sottsass ve ben renkleri kullanmaya başladık. Bize çok taze ve yeni gelen bu durum aslında fütürizmle ile bağlantılıydı. Bu; benim için fütürizm, Sottsass için pop-art ile sonuçlandı. (...)



GÜLSÜN KARAMUSTAFA (FOTOĞRAF: TÜMAY GÖKTEPE)

Vaat edilmiş atölyeler

Yazı Evrim Altuğ

İstanbul'a çoğulcu ruhunu kazandıran azınlıkların ev bellediği, özgün ve nadide bölgelerden biri olan Fatih'in Balat noktası, bugünlerde sessiz sedasız, ancak çok renkli ve içerikli bir dönüşüme de tanıklık ediyor. Sanatçı Gülsün Karamustafa, hayata ve sanata, bundan böyle bölgede edindiği iki katlı, beyaz duvarlı yeni atölyesinden bakmaya hazırlanıyor.

AU 21 | Mart Nisan 2013

Geçen yıl Atina Güncel Sanat Müzesi ve 2011'de de Stuttgart'daki IFA'da birer solo sergi açan Karamustafa, kariyerindeki solo sergilerle yarışan grup sergi etkinlikleriyle, dünyadan kopmayan, her seferinde sanat ortamında bütünleşmeden yana, meraklı ve iyimser tavrıyla tanınan, adeta dünyanın tüm kültürel renkleriyle bir nevi balarısı gibi üretken bir tavırla çalışan bir sanatçı. Arşivini sanat profesyonelleri ve kamuoyu ile buluşturmanın zamanının geldiğini cırtlatacak ve son olarak Rodeo'da "Tılsım" başlıklı kişisel bir sergiye imzasını atan Karamustafa'yla, kendisine atölyesini İstanbul'da yedi yıl sonra yeniden açtıran bu kolektif gereksinimin derinliklerini konuştuk. Karamustafa bize, heyecanla "...Peki niye bugün, şimdi, böyle bir atölye istiyorum? Belki de, bu da bir dönüşüm anı ve ben artık arşivimin, kitaplarımın bir araya gelmesini istiyorum. Orada burada duran işlerimin bir kısmını da tekrar bir araya getirmek yeniden görmek ve bunları paylaşmak istiyorum," diyor.

Evrin Altuğ: 'Dönüşüm' her zaman için sizin yaratıcı hamurunuz oldu. Hem kendinizdeki, hem de çevrenizdeki dönüşümle hep ilgili oldunuz. 2013 yılı Türkiye'sinde, gördüğümüz kadarıyla ileriye değil, ama geçmişe dönüyoruz, onu sahipleniyoruz. Aslında siz de bu sahiplenilecek zenginliği bize hep hatırlattınız. Ucuzla pahalı olana hem zeminde eşit yer vererek, değeri sorgulamamızın önünü açtınız. Buraya bir atölye diyorsunuz. Bu geçmişten gelen binada yine gelecek kaygısı var. Burası sizin yüzleşme mağaranız. Neden şimdi buradasınız?

Gülsün Karamustafa: Aslında tam da beklediğim bir soru bu. Neredeyse yedi senedir, eski atölyemi ta-

mamen kapatmış, bütün işlerimi orada burada depolamıştım. Çok çalışıyordum ve zamanım sergilerime bağlı yolculuklarla geçiyordu. Atölyesizliğe geçmek aslında doğal bir süreçti benim için. Hüseyin Bahri Alptekin'in sözünü sık sık hatırlıyordum: "Ben bir Atölye Sanatçısı Değilim". Ben de aynı mesele ile hep karşı karşıya oldum. Bu atölyeye taşınma sırasında, kütüphaneyi kurarken onun kitapları elime geldi. Birdenbire, bir atölye kurmakta olduğumu ve eğer Hüseyin yaşasaydı karşılıklı neleri tartışmakta olacağımızı düşündüğümü itiraf etmeliyim. Aslında onun kitabının başlığında ifade ettiği durumu ben yıllarca yaşadım. Ben klasik bir sanat eğitimi aldım. Söylemekten hala sevinç duyduğum eski adıyla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümünden mezunum. Resim bölümünden mezun olmak, bir 'atölye' eğitiminden geçmiş olmakla mümkündür. Böyle bir eğitimden geçince de bir atölyeye sahip olma özlemi değiştirilemez bir hayaldir. Bir yazarın yazıhanesi gibi değil ama, ressamlıkla bütünleşen çalışma biçimi öneren, gayet uyumlu bir durumdur bu. Ressam olarak hayata başladığımda, ben hep kendime ait bir atölyenin hayalini kurardım. Aslında genç ressamların da en büyük trajedileri budur; hep, bir atölye sahibi olma hayali peşinde koşarlar, neticede olanaklar sağlanamayınca çok uzunca bir süre, evlerinin bir köşesinde veya mutfakların bir köşesinde çalışırlar. Görsel Sanatlar Derneği 70'li yılların sonuna doğru Hamit Görele'yi konuk ettiği bir söyleşide, ressam en büyük şikayetini açıklamış, eşinin boya kokusundan rahatsız olduğu için evde resim yapmasına izin vermediğini, böylece küçük bir sandık odasını kendisine atölye yapmak zorunda kaldığını yakınlarak anlatmıştı. Bu söyleşiden birkaç yıl sonra da 77

yaşında hayatını kaybetti.

Bu örneğin bendeki dram etkisi bir yana; benim hayatım, sürekli projem 'Vaat Edilmiş Resimler' dışında hiçbir zaman tam anlamıyla bir ressam olarak devam etmedi. Ben belli bir noktadan sonra, yenilenme ve dönüşümler içinde üretimimi sürdürdüm. Elbette, 1990'lardan itibaren yaşadığım devamlı hareket halinde göçebe sanatçılık konumunun da etkisiyle, hemen hemen her yıl, dünyanın çeşitli yerlerinde üretmek ve çalışarak yaşamımı sürdürdüm.

E.A.: Yapıtlarınızda esnafın popüler el ve göz emeğine bir hürmet hep var olageldi. Tekrar vurgulamak isterim, değersiz addedileni yeniden düşünüp değerlendirmemize imkân verdiniz. Ancak ilerleyen dönemlerde, kültür tarihindeki kimi kodları yeniden değerlendirmemiz yolunda, hazır nesneden, hazır tarihe evrilerek türeyen önemli form ve anlatı çabalarınız oldu. Kullandığınız hazır nesneler ve imgeler de bunun önemli göstergeleriydi. Adeta birer veri deposu olan müzeleri, Pazar tezgâhları gibi kullanmaya yöneldiniz.

G.K.: Güzel tanımladın. En başından beri hayatla ilişkili malzemenin peşindeyim. Hep, hayatın içinden çıkan o malzemeyi kendimce dönüştürüp kendime mal etmek istedim. O malzeme benim malzemem haline geldikten sonra ise, zaten başka bir şeydir. Gerçeklikle ilişkisi veya kullanım biçimi değişime uğramıştır. Bu konuda şunu anımsıyorum: 1989'daki son "Yeni Eğilimler" sergisinde gösterilen bir işim vardır. O noktada yaptığım şey çok basitti. Vaktiyle herkesin bildiği Terkos Pasajı'nın önünde hamile elbisesi ile duran bir erkek mankeni, anında müdahalede bulunup sergi alanına yerleştirdiğimde, senin de az önce ifade ettiğin eylemi gerçekleştirmiştim. (...)



Kayıp ruhlar taciri

Yazı Sevin Okyay

Yeni Alman sinemasının mimarlarından Wim Wenders, haziran ortasına dek İstanbul Dirimart'ta yer alan “Pictures from The Surface of the Earth” sergisi üzerine, Sevin Okyay ile konuştu. Wenders, sinema ve fotoğraf arasındaki mesafenin kendisi için verimliliğinin altını çiziyor

AU 17 | Temmuz Ağustos 2012

Çocukluktan beri fotoğraf makinesine aşına ama ciddi bir şekilde resim çekmeye 1983'te başladı. Resam yanı da olan Wim Wenders, kompozisyon anlayışının resim kaynaklı olduğunu söylüyor. Fotoğrafçı olarak da yabana atılmayacak bir sanatçı olduğunu bu sergiyle görüyoruz. Gezginci bir ruhu olduğunu ise zaten filmlerinden biliyorduk. Yer ve mekân kavramları onu hep cezbetmiştir. Parçalanmış bir ülkenin çocuğu olarak, hep bir arayış içinde sanki. İçinde onu “tuhaf bir şekilde sessiz ya da sessizce tuhaf olan yerler”e yönlendiren bir radar olduğundan söz ediyor. Karakterlerine genelde sevgiyle yaklaşan Wenders'in fotoğraflarında daha çok insansız ya da ‘bireysiz’ yerleri seçmesine de fazla şaşırmamak gerek. Çünkü, yine kendi deyişiyle, insanların fark etmediği ıssız yerleri anları, şeyleri bile bile seçmiş. Benimseyerek yaklaştığı karakterleri de genelde, yaşadıkları dünyaya yabancılaşmış, kimliklerini ararken sessizce somurtan kişilerdir. Ama insan olsunlar, melek olsunlar; o onları sever, biz de severiz. Wenders'in seyahatlerinin çoğunda mekân arıyor olmasını ise onun gezginci ruhunun bahanesi olarak görüyoruz. Ne de olsa, zamanın ardında yola koyulmuş iki kayıp ruhu anlattığı 1976 yapımı siyah beyaz “Im Lauf der Zeit”ı unutmüş değiliz.

Sevin Okyay: Fotoğrafçılığı bir sanat aracı olarak görmemiz çok mu eskiye dayanıyor, yoksa 1983 yılında “Paris, Texas” için çekim mekanını ararken mi fotoğrafçı oldunuz?

Wim Wenders: Fotoğraf çekmeye daha küçükken başladım. Kendimi bildim bileli her zaman fotoğraf çekiyordum. Daha okula giderken bile kendi karanlık odama sahiptim. Ama fotoğrafçılığa hiçbir zaman bir zanaat olarak bakmadım. Bu ancak 1983'te; Amerika'nın batısını daha iyi tanımak, ışığını anlayabilmek,

onu sadece John Ford ve küçükken bayıldığım tüm öbür klasik kovboy filmlerinin Amerikalı yönetmenlerin gözlerinden değil de, kendi görsel imgelemem aracılığıyla görebilmek için kendi başıma aylarca Amerika'nın batısında seyahat ederken oldu. Galiba o sırada fotoğrafçılığı tekrar keşfettim; zira ilk defa profesyonel bir fotoğraf kamerası, bir Plaubel Makina 67 alarak daha büyük negatifler üzerinde çalışmaya başladım. Daha önce hiç renkli film kullanmamıştım, sadece siyah-beyaz. O uzun yolculukta yanıma sadece renkli film aldım ve o günden beri de tek bir siyah-beyaz kare çekmedim. İlk defa o yolculukta fotoğrafçılığı ciddiye almaya başladım. Başka hiçbir şey yapmadım. İlk fotoğrafçılık kitabım ‘Written in the West’ bu işler üzerine kurulu. Aslında tam anlamıyla film için çekim mekânı aramıyordum. ‘Paris, Texas’i (1984) çekerken kitapta gördüğünüz mekânların hiçbirini kullanmadık. Merceğimi kullanarak o manzarayı film için değil, kendim için keşfetmeye çalışıyordum.

S.O.: Fotoğrafçılık ve film projeleriniz hiç kesişiyor mu?

W.W.: İlk başlarda evet, biraz ama artık değil. Fotoğrafçılık hayatımda önemli bir yer edindi. Eğer bir yere fotoğraf çekmek için gidiyorsam yanıma bir film kamerası almıyor, aklımda bir hikâye taşıyorum. Ve hatta tam tersi: Eğer bir film çekiyorsam fotoğraf çekmem. Değişik bir yaklaşıma, değişik bir görüş açışına ihtiyaç duyuyorsunuz.

S.O.: Aynı zamanda film çekip fotoğraf çekemediğinizi söylüyorsunuz. Bu kameraların arkasında duran kişinin ayrı çaba sarf etmesini mi gerektiriyor? Yoksa iki ayrı kişiye mi ihtiyaç duyuluyor?

W.W.: Kısacası, ikisi de ayrı birer sanat kolular. İkisini de seviyorum ama her birini aynı ölçüde iyi yapabilmek için kendilerini birbirlerinden uzak tutmalıyım. Göz her şeyi gören, çok önemli bir duyu olmasına rağmen fotoğrafçı da önem taşıyor.

men fotoğrafçı da önem taşıyor.

S.O.: Sizce bir fotoğrafın kaç göze, kaç duygu ve izlenimlere bağlı?

W.W.: Göz zihnin bir parçasıdır, kendi başına hareket eden bir organ değildir. Bazen fotoğrafları kalbimle çekiyorum gibi geliyor bana. Gözler de tabii ki bu sürecin bir parçası, aynen eller gibi. Örnek olarak, ben sadece elimle çalışırım. Tripod ile fotoğraf çekmem, zira öyle bütün spontanlık yok oluyormuş gibi geliyor bana. İçtenlikle inanıyorum ki, her bir fotoğrafta onu çeken fotoğrafçının bir portresini bir tür “ters açı” ile keşfetmek veya “okumak” mümkün. Bir fotoğrafı şekillendiren onu çekerken takındığınız “tavır”dır. Ve tavır kendini gösterir, her bir karede saklı olan portre aslında fotoğrafçının görünmez kalbidir.

S.O.: Fotoğrafı resimden ayırtıran unsur nedir? Görsel araçlar aracılığıyla hikâyeler anlatan biri olarak, sizin için film ile fotoğrafçılık arasındaki fark nerede yatıyor?

W.W.: Fotoğraf çekerken dinleyici oluyorum. Mekânların bana anlattıkları hikâyeleri dinlemeye çalışıyorum. Ben bir “mucit” değilim. Seyahat ediyor, arıyor, buluyor ve sonra dinliyorum. Kendimi bir nevi “tercüman” olarak görüyorum. Herhangi bir mekanın hikâyesini alıp tercüme ediyorum; ki bu mekân bir ev, bir sokak ya da bir manzara olabilir. Bir yönetmen olarak bunun tam tersini yapıyorum. Kendi hikâyemi mekâna taşıyorum. Mekân benim için çok önem taşısa bile film çekerken (ve sadece o mekânda geçebilecek hikâyeyi yazmadan önce o mekânı iyice tanımış olmalıyım) mekân geri adım atıp “arka plan”a dönüşmeli. Filmin hikâyesi ve karakterleri en sonunda her zaman öne çıkarlar. Onun için fotoğraflarım genelde insanlardan yoksun oluyorlar. Ancak o zaman mekân sakince kendi hikâyesini anlatabiliyor, ancak o zaman hikaye anlatıcısına dönüşebiliyor. (...)



Hareket halinde şekillenen bilincin üretimi

Yazı Derya Yücel

Son dönemde izlenen eşzamanlı sergi projeleri ve ‘Haberler/İzlenimler’ başlıklı sanatçı kitabı ile öne çıkan Selim Birsell ile üretim pratiği hakkında söyleştik. Birsell, sergi alanını düşünce, imge ve nesnenin bulunduğu bir oyun alanına dönüştürmekten yana olduğunu vurguluyor.

AU 22 | Mayıs Haziran 2013

Ankara m1886’da “Gece”, Depo’da “Tetikte”, Ege-ran Gallery’de “Adım Adım” başlıklı kişisel sergileri ve Arter’de “Haset, Husumet, Rezalet” kapsamında ‘Arka Bahçede Yetiştirilir’ isimli çalışması ve Kuad Galeri’de lansmanı yapılan ‘Haberler / İzlenimler’ sanatçı kitabı ile Selim Birsell’i eş zamanlı olarak farklı mekânlarda izleme şansı yakaladık. Sanatçıya göre “sergi isimlerini yan yana getirerek farklı kombinasyonlarda cümleler oluşturabiliyor olmanız” tesadüf değil.

Derya Yücel: Günümüz sanatını, bir bakıma modern metropolün eseri olarak da okumak mümkün. Özellikle kente odaklanan her sanatçının kılığına girmek zorunda olduğu bir kent gezgini, bir kent kâşifi olarak ‘flâneur’ profilinden yola çıkmak isterim. Sizin çalışmalarınıza sızmış olan ‘flâneur’, geçmişten farklı olarak kentlerin bilindik temsillerini ortaya çıkarmakla uğraşmıyor, bizzat bu seyahatlerin kendisini bir sanat deneyimi, bir ‘performans’ haline getiriyor. Selim Birsell, kendine özgü duyarlılığıyla kişisel bir kent hafızası, yeni keşif haritaları oluşturuyor diyebilir miyiz?

Selim Birsell: Depo’da “Tetikte” başlıklı solo sergimde, aslında eşzamanlı gerçekleşen bu dört serginin sürecinden bahseden bir oda yarattım. Bu odanın adı, ‘Cabinet du Flâneur Rhizome’. Türkçeye “aylak köksap çalışma odası” olarak çevirebiliriz. Bu kabinde, okuduğum kitaplar, seyahat ettiğim şehirlerde bulduğum nesneler, dokümanlar, yaptığım araştırmalar, çizimler ve desenler vardı. Örneğin Depo’nun ilk katındaki ‘Paravanlar’ işimin referansları, çizimleri, labirent üzerine araştırmalarım ve tüm sergilerin hazırlanış aşamalarından parçalar bulabildiğiniz çalışma yöntemi ışık tutan bir kabine şekilleniyordu. Davet edil-

diğim tüm projelerde yerinde ürettiğim, bulduğum şehirde geçirdiğim zamandan izler taşıyan ve o kente ait belleği bir noktadan yakalayan işlere yöneliyorum. Evet, aslında nesnelerle bir alıp veremediğim var ve gezindiğim şehirlerde bazen planlı bazen rastlantısal olarak peşine düştüğün buluntu nesneler biriktiriyorum. Ama yalnızca nesneler biriktirmiyorum; şehirleri keşfederken insanlarla konuşuyorum, yemekler yiyorum, fotoğraf çekiyorum, izlenimler topluyorum. Spinoza’nın dediği gibi “yürümek düşündürmektir”. Bende de yürümek, keşfetmek, seyahat etmek ve buradan çıkan düşüncelerin birbirini besleyerek, birbirine eklenerek genişlemesini sağlıyor.

D.Y.: Rodin ve Giacometti’nin ‘yürüyen adam’ları, Richard Long’un yürüyüşleri, Haim Steinbach’ın gündelik buluntu nesneleri gibi uzayıp gidebilecek sanat tarihsel referanslar da bu düşünceyi destekleyen örnekler aslında. Günümüz sanatçısını tarif eden en belirgin tanım da bu değil mi zaten? ‘Hareket halinde şekillenen bir bilincin üretimi’... Sizin pratiğiniz de bu yaklaşıma karşılık geliyor. Ayrıca Ray Johnson’un ‘posta sanatı’ gibi yaratıcı iletişimde özel bir alan yarattığınız, Kuad Galeri’de lansmanı yapılan, imzalanmış ve sınırlı sayıda üretilmiş olarak paylaşım açtığınız kitap projeniz ‘Haberler / İzlenimler’den de biraz bahseder misiniz?

S.B.: Sanatsal pratiğimin farklı bir dönemeç aldığı nokta Lübnan deneyimim oldu. 2008 Ağustos’unda davet edildiğim Triangle Art Trust’ın düzenlediği *workshop* sürecinde çok uzun aradan sonra tekrar fotoğraf çekmeye başladım. 18.08.2008 tarihinde ilk fotoğrafımı yollamam da ‘Haberler/İzlenimler’ isimli kitap projemin bugün somutlaşmış haline bir çıkış noktası oldu. Sonrasında her seyahatimde, gittiğim yerden gün içinde bir fotoğrafı İnternet üzerinden oluşturduğum bir grup kişiyle paylaşıyorum, o günden

bu yana da devam ediyor. Kitap, bu fotoğraf ve notlarımdan 51 tanelik seçki. 51 tanesini de elle yazdım ve numaralandırdım, aslına bakarsanız her biri ayrı ve her biri kişiye özel. Lübnan’da geçirdiğim dönemde ne kadar fazla Batı bilgisine vakıf olduğumuz dikkatimi çekti. Lübnan sürecinde bunu daha derin hissettim. Sonrasında hem Türkiye’nin ‘Doğu’su Diyarbakır, Halfeti, Mardin, hem de Kıbrıs, Bahreyn, Mısır gibi coğrafyalara yolculuklarım oldu. Lübnan dönemi çoktandır ertelediğim bir kendime dönüş süreci de olmuştur benim için. Orada bulduğum süre içerisinde çalışmamı odakladığım bir bahçe ile günlerce uğraştım, kazdım, temizledim, çiçekleri düzenledim, değiştirdim... Bu işin sürecinden Depo’da izlenen ‘Embedded/ Gömülmüş’ isimli video çalışmam oluştu.

D.Y.: Öznel bağlamda içe dönüş süreciniz, sosyolojik boyutun ertelendiği ve yerine kişisel bir bellek arkeolojisinin başladığı bir dönemin habercisi miydi?

S.B.: Öznel bir süreç içinden yine toplumsal bağlama dair bir yöntem diyebiliriz. Uzun bir süredir botanikle ilgiliyim. Yalnızca bitki yetiştirmek değil; bitkilerin, tohumların seyahati, bu değişimin farklı coğrafyaların mutfak kültürüne etkisi, göçler, insan ilişkilerinin etkileşimi, kültürler arası bağlar, ortak dinamikler oluşturuyor. Lübnan’da bahçe ile uğraşırken bu düşünceler hep aklımda dönüyordu, ama sanırım bahçede yaptığım aktivite bir tür arınmaydı. Diğer yandan bir arkeoloji yapmaya da başladım. Bir gün bahçenin bir kenar duvarını süpürürken muhtemelen çalıştığım bahçenin yıllar öncesindeki duvar ustasının ıslak çimentoya sivri bir nesneyle ‘1954 For General Fuad Chehab’ kazılı yazısıyla karşılaştım. (...)



ÇAĞRI SARAY & TUNCA & MEHMET ÖĞÜT

AU 38 | Eylül Ekim 2016

Sanatçı atölyesinde “olmak” deneyimini Sınırsız Ziyaretler dosyamız için icra etmeye başladığımızda alacağımız hazzın çeşitliliğini tahmin etmek zor değildi. Atölyelerin, onu yaşayan ve orada üreten sanatçıyla birlikte aldığı nefesi ziyaretlerimiz vasıtasıyla okuyucumuza iletmeye çalıştık. O nefese kısacık da olsa biz de dahil olduk. Sanatçıların oyun alanlarında, kapıdan girer girmez yüzümüze çarpan koku, renk, ses ve ışığın dilini doğru telaffuz etmek önemliydi.

Sınırsız ziyaretlerimizden dördüncüsünü Yeldeğirmeni’nde gerçekleştirdik. Çağrı Saray, TUNCA ve Mehmet Öğüt’ün atölyesindeki ziyaretimiz; üç sanatçı ve aynı zamanda üç iyi arkadaşın kendi sanat üretimlerini yan yana, mekânsal ve zihinsel paylaşımlarla sürdürebilme olasılığını ve samimiyetini gösterdi. Kendi sözleriyle yan yana olmanın tanımı farklı ama özünde samimiydi: Aynı atölyede olmak; Çağrı’ya göre “dayanışma”, TUNCA’ya göre; “güç, kuvvet” Mehmet’e göre ise “gerçeklikle kurulan bağı arttırıyordu.” Yeldeğirmeni’nde İskele sokakta eski bir apartmanın zeminindeki dükkanda yer alan atölye; bir yandan yanı başındaki spot dükkânı ile komşu, bir yandan da arka bahçesiyle parçası olduğu apartmanın meraklı bakışlarına zemin oluyordu.

Yeldeğirmeni; Osmanlı İmparatorluğu ve cumhuriyet döneminde sahip olduğu çok kültürlülüğün titreşimi, duvarlara, taşlara pencerelere sinmiş bir semt. Kaynaklarda, semtte 15. ve 16. yüzyıllarda bahçeli köşkerlerin var olduğu, 1774-1789 yılları arasında, I. Abdülhamit tarafından dört yeldeğirmeni yaptırıldığı yazar. Bilindiği üzere semtin ismi de un ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulan bu yeldeğirmenlerinden gelir. Bugün ne bu değirmenler ne de o bahçeli evler mevcut. 1800’lü yılların ikinci yarısına gelindiğinde ise semte yerleşim hız kazanmış. 1872 yılında Kuzguncuk’taki yangından sonra orada yaşayan Yahudilerin Yeldeğirmeni’ne gelmesiyle semtte apartmanlaşma başlamış. Kaynaklar burayı, İstanbul’un ilk apartmanlarının olduğu semt olarak yazar. Bugün bu apartmanların bir kısmı ayakta. İskele sokağın denize bakan yamaçlarındaki apartmanlar ve Yeldeğirmeni’nin başka sokaklarında o yıllardan kalan apartmanlar geçmişten bugüne sıkı ilmekler atıyor. (...)

(Yazı Nazlı Pektaş - Fotoğraf Elif Kahveci)

YASEMİN ÖZCAN

AU 37 | Temmuz Ağustos 2016

Yasemin Özcan, belleğin sessiz ve sahiplenilmiş varlığını, x içeriği aldığı hayatla konuşturur. Onları dinler ve kendine de hayata da samimi olur. Hayat ve şeyler kendi performanslarını gerçekleştirirken; Yasemin, olan bitene kimi zaman bedeniyle kimi zaman metaforlar eşliğinde dahil olur. Yasemin’in atölye evi onun bu ilişkide bellek ve şeyler arasında kurduğu sözlere görünür/görünmez bir mekan.

Pangaltı, mahalle seslerinin, renklerinin ve kokularının hâlâ kaybolmadığı İstanbul gibi bir yer. Komşudan gelen sesler, bakkal, manav, antikacı, taksi durağı, pencerenin kenarında gelen geçeni izleyen komşu teyze, şimdilerde açılmış şık bir iki kafe, enfes Süryani dolması ve ev yemekleri yapan Ben-usen... Hepsi olması gerektiği yerde. Eskiden Levantenlerin çoğunluğunun yaşadığı bir semt olduğu akla getirildiğinde bugün geriye kalan binalar ve değişen doku aynı olmasa da kültürel çeşitlilik mahallenin dokusunu geçmişten şimdiye bağlıyor. Yasemin’in atölyesine girmeden önce kapıda hayat vardı. Kapıyı; gözlerine değen, ellerine varan, kalbine bakan, yaşamın bin bir objesini hikâyesine katan Yasemin Özcan açtı.

Yasemin Özcan’ın atölyesi; yaşadığı, uyuduğu, misafirlerini ağırladığı ve ürettiği bir ev. Tavanında ve tavan kirişlerinde eski usul kartonpiyerleri olan bu ev, eski sahibesinin evde bıraktığı çek- yat ile hafızasını Yasemin’e emanet etmiş. (...)

Yasemin kendi evreninde yer alan nesneleri, yaratıcılığı ve belleği eşliğinde ustalıkla metafora dönüştürmeyi bilen bir sanatçı. Üretimlerindeki envai çeşit malzeme ve farklı üretim biçimlerini iştahla işlerine davet etmesi; Yasemin’in zaman ve mekan düzleminde yaşamını idame ettirmek adına çalıştığı farklı işlerin, eğitiminin, çocukluğunun, belleğini ve emeğini kapsamakta. Bu yolculukta karşısına çıkan objelerin, fotoğrafların, kelimelerin ve renklerin bu ev atölyeye dahil olması ise bir rastlantı değil. (...) (Yazı Nazlı Pektaş - Fotoğraf Sıtkı Kösemen)





Supporting the Arts in Istanbul

10 KARAKÖY
A MORGANS ORIGINAL

WWW.MORGANSHOTELGROUP.COM
KEMERALTİ CADDESİ NO:10 34425 KARAKÖY İSTANBUL



İPEK DUBEN

AU 35 | Mart Nisan 2016

İpek Duben’in atölyesinde olmak, bir yandan onun yaşamı boyunca titizlikle biriktirdikleri arasında dolaşmak; öte yandan da “bu şeyler” vasıtasıyla zamanlar arası yolculuk yaparak sanatçının kurduğu dili çözmeye çalışmak oldu benim için.

Sanatçının 1981 tarihli “Şerife” resimlerini hatırlayalım. Türkiye’de 1970’lerde köyden kente göçen bir kadının ikonografik temsili olan bir dizi elbise resimleriydi onlar. Mavi, kırmızı, pembe, çiçekli, çiçeksiz... Köyden kente değişen/dönüşen/bozulan ruhun, sözün ve kimliğin dikişiydi onlar. Şerife’den bugüne Duben’in üretimindeki dil, her zaman işaretler koydu kadına ve kadının toplum içindeki imkansızlığına. Bu süreçte çoğalan zaman Duben’in hafıza makaralarında kayıt altına alındı hep. Gördüğü, sevdiği ve seçtiği ne varsa kendisine davet etti Duben. Kimi zaman sanat eserine dönüştü buldukları kimi zaman atölyesinde saklandı herkesten.

Asmalımescit’teki bu atölyeyi gezerken Avrupa’da 16. ve 18. yüzyıl arasında var olan nadire kabinelerini¹ (Wunderkammer)* hatırladım. Dünyanın nadir fosillerine, ceninlere, çok değerli taşlara, tuhaf şeylere rastlamasam da; Duben için nadire olanlarla tanışmam, bende sıra dışı bir büyülenme yarattı. Öyleyse mübalağa etmiyorum diyeceğim. Örneğin Sürrealistler de “nadire kabinesi” ilkesini genişletmişler miydi? Farklı nesne ve malzemeleri karıştırıp birbiri içine geçiriyorlardı. Ya da Christian Boltanski’nin *Referans Vitriini*’ni (1971) akla getirelim. Çocukluk yıllarına ait anılarından devşirdiği bir vitrindi bu, hatırlarsanız.²

İpek Duben’in atölyesinde olmak, sanat tarihi içindeki yakınlıklarla birlikte beni bambaşka bir öykünün içine sürükledi. Sanatçının tüm üretiminin anlamını doğuran atölyesi, daha kapıdan itibaren canlı bir organizmaya dönüşüyor, içerideki her şey dile gelerek fısıldaşmaya başlıyordu. (...)

(Yazı Nazlı Pektaş - Fotoğraf Ekin Özbiçer)

ALİ KAZMA

AU 36 | Mayıs Haziran 2016

Ali Kazma’nın Cihangir’deki stüdyosu; bol ışıklı, huzurlu, çokça kitap ve kahve kokan bir sanatçı evi. Az eşyalı, keten perdeli bu ev stüdyonun salonunda mimar olan annesi Meral hanımın tasarladığı 45 yaşındaki kanepeye oturuyorum. Ali’nin annesi bu kanepeyi babası Tuncel beyle evlendiklerinde, ilk evleri için tasarlamış.

Kanepeden başlıyorum stüdyoyu seyretmeye... Benim gibi çok eşya seven biri için az eşyalı dingin bir mekanda olmak yorgun bakışlarıma iyi geliyor. Burada her şey birbirini takip eden bir düzen içinde yerleşmiş. Kitaplar, filmlerinin kasetleri, onların üzerindeki yazılar, aile fotoğrafları, çiçekler, oyuncaklar, sanat eserleri, Ali’nin çektiği fotoğraflar, irili ufaklı objeler... Hepsi, bir diğerinin yaşam alanına saygıda kusur etmiyor. Çukurcuma’dan alınmış camekanlı bir büfede, zaman zaman yerlerini değiştirdiği sevdiği ve tanıdığı kişilerin kitapları var mesela. Bu büfenin üstünde ise Paris yakınlarındaki Clignancourt bit pazarından aldığı arabalar ve evin bol güneşinin tadını çıkaran çiçekler duruyor. Başka bitkiler de var elbette, burası yeşili bol bir ev. Yemek masası çoğunlukla kitapların yayıldığı geniş bir zemin. Ali sevdiği kitaplar arasından Jean Genet’nin yazdığı *The studio of Giacometti* kitabını çıkarmış bu büfeden bizim ziyaretimiz için. Stüdyolar, sanatçıların düşüncelerinin nefesini koruyan yerler. Kitabı karıştırırken; Giacometti’nin Montparnasse’daki mütevazı atölyesini hakkında konuşuyoruz.

İki oda bir salon bu stüdyoda düşünmek, üretmek, uyumak ve okumak için Ali’nin yarattığı irili ufaklı köşeler var. Okumak, Ali Kazma için bireysel bir etkinlik olmanın ötesinde, üretimini besleyen bir koza. Hal böyle olunca evin mutfakla birleşen ve arkadaki bahçeye bakan (muhtemelen evin eski sakinleri kiler olarak kullanıyordu) gizli bir köşesini okuma alanına dönüştürmüş Ali. Burada yine annesinin tasarladığı bir okuma koltuğu var. Bu küçük alan, okumak ve üretmek için bir sığınak olmalı. (...)

(Yazı Nazlı Pektaş - Fotoğraf Elif Kahveci)



SCHAFFHAUSEN AIR SHOW.



Join the conversation on
#B_Original.

Big Pilot's Watch TOP GUN.

Ref. 5020: The ideal opportunity for a pilot to demonstrate his flying skills is at an air show, where thousands of pairs of eyes follow his every manoeuvre. The same thing applies to this watch. Take a close look, and its special qualities become apparent: the extremely robust, 46-millimetre ceramic case has maximum scratch-resistance, while the IWC-manufactured 51111 calibre, comprising 311

components, reliably supplies the energy for its seven-day run time. It is an exceptional all-rounder, whose breathtaking talents do not fail to fascinate, either above the clouds or on its owner's wrist. **IWC. ENGINEERED FOR MEN.**

Mechanical movement, Pellaton automatic winding, IWC-manufactured 51111 calibre, 7-day power reserve when fully wound, Power reserve display, Date display, Central hacking seconds, Screw-in crown, Sapphire glass, convex, antireflective coating on both sides,



Special back engraving (figure), Water-resistant 6 bar,
Diameter 46 mm

IWC Schaffhausen Boutique İstanbul: Mim Kemal Öke Cad. Altın Sokak 4/A Nişantaşı Tel: (212) 224 4604

İstanbul: Arte Gioia, İstinye Park Tel: (212) 345 6506 - Greenwich, Zorlu Center Tel: (212) 353 6347 - Unifree Duty Free, Ataturk International Airport Tel: (212) 465 4327

Ankara: Greenwich, Armada Tel: (312) 219 1289 - Panora Tel: (312) 219 9315 **İ Bursa:** Permün Saat, Korupark AVM Tel: (224) 241 3131

İzmir: Günkut Saat, Alsancak Tel: (232) 463 6111

IWC.COM

IWC
SCHAFFHAUSEN



IWC Pilot's Watch Mark XVIII. Ref. 3270:

Travel widens the horizons of the true cosmopolitan and helps him better understand events and their place in the context of time. Seen from this point of view, it is easy enough to recognize the Pilot's Watch Mark XVIII from IWC for what it is: the successor of a genuine original. Because as far back as the late 1930s, at the very beginning of the pilot's watch era, IWC was making the Big Pilot's Watch 52 T.S.C., a timepiece that met the special demands placed on an observer's watch. At the same time, the clear-cut dial design significantly influenced the appearance of the classic Pilot's Watch and inspired the Schaffhausen

manufacturers during the development of the first in a series of iconic Pilot's Watches from IWC, the Mark XI, produced from 1948. Here, the latest addition to that series, the new Mark XVIII, takes up the legacy left by its predecessors and comes with a uniquely functional design that recalls the clarity of the cockpit instruments in the legendary aircraft of that era, such as the Junkers Ju-52. With a combination of outstanding technology such as a self-winding mechanical movement and a soft-iron cage to protect it against magnetic fields, this timepiece has always kept pace with the times while reflecting the achievements of that golden age in Pilot's Watch history. **IWC. ENGINEERED FOR MEN.**

IWC Schaffhausen Boutique İstanbul: Mim Kemal Öke Cad. Altın Sokak 4/A Nişantaşı Tel: (212) 224 4604

İstanbul: Arte Gioia, İstinye Park Tel: (212) 345 6506 - Greenwich, Zorlu Center Tel: (212) 353 6347 - Unifree Duty Free, Ataturk International Airport Tel: (212) 465 4327

Ankara: Greenwich, Armada Tel: (312) 219 1289 - Panora Tel: (312) 219 9315 **I Bursa:** Permün Saat, Korupark AVM Tel: (224) 241 3131

İzmir: Günkut Saat, Alsancak Tel: (232) 463 6111

IWC.COM

**ENGINEERED FOR MEN
WHO SEE THE WORLD AS
A REFLECTION OF TIME.**



IWC
SCHAFFHAUSEN

FLY YOUR DREAMS.



Join the conversation on
#B_Original.

————— **Big Pilot's Watch Edition "Le Petit Prince". Ref. 5009:** The little prince tells the pilot he will give him a friendly laugh from the countless stars in the night sky. The sight of this watch inspires similar sentiments, for every single detail is a joy to behold. The timepiece is not only an imposing 46 millimetres in diameter but also impresses with classic elegance that sets off the midnight blue dial to perfect advantage. Technical perfection, on the other hand,

is guaranteed by the IWC-manufactured 51111-calibre movement with its seven-day power reserve. Time enough to forget time and follow the dream-like journey of the little prince.

IWC. ENGINEERED FOR MEN.

Mechanical movement, Pellaton automatic winding, IWC-manufactured 51111 calibre, 7-day power reserve when fully wound, Power reserve display, Date display, Central hacking seconds, Screw-in crown, Sapphire glass, convex, antireflective coating on both sides,



Special back engraving (figure), Water-resistant 6 bar, Diameter 46 mm, Calfskin strap by Santoni

IWC Schaffhausen Boutique İstanbul: Mim Kemal Öke Cad. Altın Sokak 4/A Nişantaşı Tel: (212) 224 4604

İstanbul: Arte Gioia, İstinye Park Tel: (212) 345 6506 - Greenwich, Zorlu Center Tel: (212) 353 6347 - Unifree Duty Free, Atatürk International Airport Tel: (212) 465 4327

Ankara: Greenwich, Armada Tel: (312) 219 1289 - Panora Tel: (312) 219 9315 | **Bursa:** Permün Saat, Korupark AVM Tel: (224) 241 3131

İzmir: Günkut Saat, Alsancak Tel: (232) 463 6111

IWC.COM

IWC
SCHAFFHAUSEN



on

yildiz

melan

lar;

Alan İstanbul



Alternatif mekanlar (Hande Oynar)

AU 2 | Ocak Şubat 2010

Yerel sanat piyasasının gelişimi, köklü kurumlara ve galerilere alternatif olarak doğan inisiyatiflerin artışı da beraberinde getiriyor. Genç sanatçılara görünürlük sağlamayı hedefleyen, enerjisi yüksek bu mekanlar sanat ortamına yeni bir soluk getiriyor

BAP//İSTANBUL Yoleri Fine Arts



Gençler ve ustalar (Hande Oynar)

AU 24 | Aralık 2013

Contemporary İstanbul'un Danışma Kurulu'ndan tanıdığımız koleksiyoner ve uluslararası sanat simsarı Tarık Yoleri, İstanbul'a tam iki farklı galeri projesiyle döndü: Berlin'den İstanbul'a uzanan genç sanatçı destekçisi BAP//İSTANBUL ve Lichtenstein, Baselitz gibi ustaları İstanbul izleyicisiyle buluşturacak Yoleri Fine Arts. İki mekanın hikayesini Yoleri'den dinledik.

Belle de Jour



Meleklerin cinsiyeti (Evrin Altuğ)

AU 31 | Nisan Mayıs 2015

Sanatçı ve yönetmen Kutluğ Ataman, Beyoğlu'nda açtığı yeni mekânı Belle de Jour ile, sanat için sanat düşüncesini tekrar sorgulayıp, tecrübe etmek üzere davetiye çıkarıyor. Vaktiyle eski Türk pornolarına yataklık eden bir dairede kurulan ve ilk konuk sanatçısı Seza Parker olarak belirlenen Belle de Jour, adını sürrealist İspanyol yönetmen ve senarist Luis Buñuel'in kült filminden alıyor.

Bergsen & Bergsen Galerisi

da basit potaları. Sadece kentin merkezinin değil, Marmara kıyıların da nasıl değişti, dönüşüne uğradığını görsel bir dille sergide rahatlıkla görebiliyoruz. Tabii böylece deniz-ekoloji-kentsel dönüşüm gibi bir üçlü sorgulamanın da tam merkezine ulaşabilmekteyiz.

Uzun zamanda bu kadar derli toplu bir kişisel sergiye şahit olmadığımı söyleyebilirim. Egeran Galerisi'deki Ivan Navarro sergisinden bu yana, her bir imgenin bir bitirilmiş söylem üzerine odaklandığı nadir sergilerden biri bu. Tabii Hafriyat geçmişinden bugüne Cosentino'nun sadece estetik yapıt sunumu değil, bitirilmiş bir sergi sunumu konusundaki tecrübesinin de hakkını vermek gerekli.

Son bir not: Bergsen & Bergsen Galerisi'nin en önemli avantajı ve dezavantajlarından birisinin Bergsen Marin'in varlığı olduğu ortaya çıkıyor. Mekân birçok sanatsal "deniz, gemi, tekne, su" gibi denize ya da deniz yolculuğuna dair metaforlarla çalışma arzusu yaratıyor. Bu bir zenginleşme olarak okunabileceği gibi, aynı zamanda bu konuları sıklıkla tekrar sunurunda bir tür "deniz müzesi" haline dönüşme riskine de sahip. ■



Marmara'dan gidenler: Bir kaçış hikayesi (Fırat Arapoğlu)

Kapılarını geçtiğimiz Eylül ayında Gayrettepe'deki mekanında açan Bergsen & Bergsen Galerisi, Antonio Cosentino'nun hayal gücü ve kişisel tarihi kadar kentsel gerçekler ile beslenen ve sanatçının kendi yarattığı mitolojiden izler taşıyan şehir tasvirini sunuyor.

AU 25 | Ocak Şubat 2014

İstanbul sanat dünyası günden güne hızlı bir dönüşüme tanıklık ediyor; birçok yeni ve alternatif söylemlerle işe koyulan sanat galerisi, inisiyatif, mekan açılırken, bazılarının da ekonomik baskılara dayanamayarak kapandığına şahit oluyoruz. Gayrettepe'de bulunan Bergsen & Bergsen Galerisi, bahsettiğim bu hızın içerisinde son dönemde Türkiye sanat ortamının yeni aktörlerinden. Açılış sergisini Didem Ünlü'nün kişisel sergisi ile yapan galeri, daha sonra İstanbul Bienali paralelinde Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Yeni Anıt, Didem Ünlü, Gül Ilgaz, Juan Del Gado, Özgür Korkmazgil, Simeon Stoilov ve Maria Papadimitriou'nun yer aldığı "Gidebileceğimiz Bir Yer Biliyorum" isimli uluslararası karma sergiye ev sahipliği yapmıştı. Galerinin üçüncü sunumu ise Antonio Cosentino'nun "Marmara'dan Gidenler (Bir Kaçış Hikayesi)" isimli kişisel sergisi.

Bergsen & Bergsen Galerisi'nin yer aldığı mekanın büyükçe bir kısmı Bergsen Marin firmasının tekne satışlarının gerçekleştirildiği bir showroom. İçeri girdiğinizde sol taraftan itibaren bir gemi ucu gibi dolanan alan ise galeriyi oluşturuyor. "Muse İstanbul" markası altında Bergsen Marin ve Bergsen & Bergsen Galerisi'ni birleştiren kurum, aynı alan içerisinde böylece hem ticaret hem de sanatı birleştiriyor. Bunun ne kadar etkili olduğunu/olacağını tabii ki zaman gösterecek. Sanat ve ticaretin yan yana gelmesine artık fazlasıyla alıştık ve bunda bir beis yok. Ama sunumun bu kadar direkt ve doğrudan yapılmasının örneklerine İstanbul'da çok aşına değil izleyici. Bakalım, ilerleyen zamanlarda bu durum nasıl analiz edilecek.

Borusan Contemporary / Perili Köşk

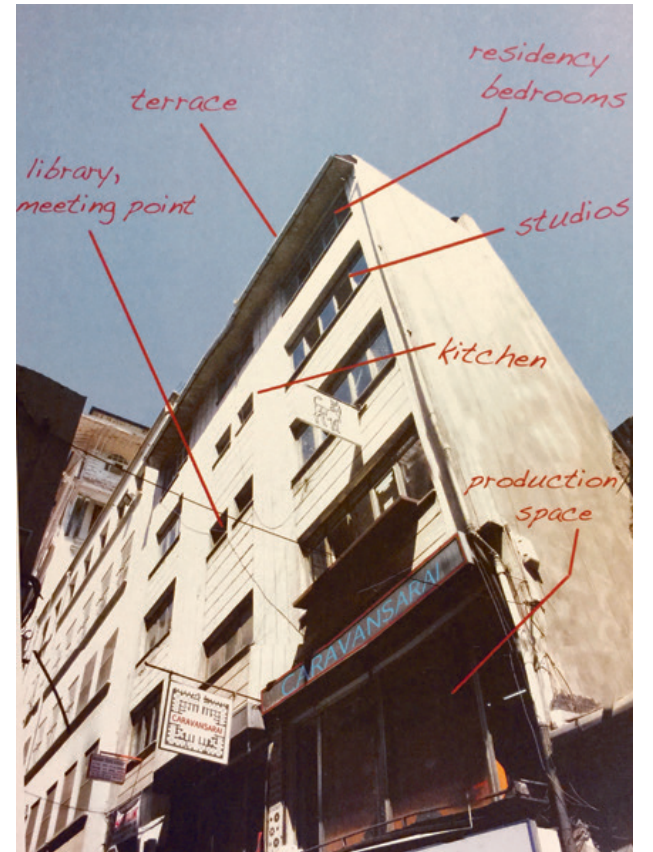


Yeni medya müzesi (Özge Ersoy)

AU 13 | Kasım Aralık 2011

Eylül ortasında, İstanbul Bienali telaşı sonrasında açılan Borusan Contemporary, Türkiye'de bir ilki gerçekleştirerek, ofis mekanını müzeye dönüştürüyor.

Caravansarai



Karaköy'de bir kervansaray (Hande Oynar)

AU 7 | Kasım Aralık 2010

Amerikalı iki çok yönlü sanatçı, Julie Upmeyer ve Anne Weshinskey, Karaköy Banka Sokak'ta dört katlı bir bina alıp restore ettirdiler, adına Caravansarai dediler. Uluslararası sanatçılara ev, yerli sanatçılara atölye olarak işlevlendirilen bina sanatın üretileceği, konuşulacağı, zaman zaman da sergileneceği yaşayan bir mekan olarak tasarlanmış.

Dirimart Garibaldi



Dirimart Garibaldi (Neylan Bağcıoğlu)

AU 14 | Ocak Şubat 2012

Dirimart'ın yeni proje mekanı Garibaldi Binası, sinemanın estetiğini ve teknolojisini kullanarak çekilmiş, ama özünde farklı anlatım biçimlerine yer veren sanat eserlerini seyircilerle buluşturuyor. Direktörlüğünü Heinz Peter Schwerfel'in üstlendiği Dirimart Garibaldi, Ocak ayında Julian Rosefeldt'in bir çalışması, Şubat ayında ise Isaac Julien, Mart ayında Hans Op de Beeck, Mayıs ayında Jesper Just, Haziran'da ise Doug Aitken'nin çalışmalarına ev sahipliği yapacak.

Galeri NON



Non-disipliner (Zeynep Erekli)

AU 1 | Eylül Ekim 2006

Boğazkesen'in yeni galerisi NON, disiplinsiz sanat pratiklerini benimseyerek yeni diller ve sanatsal ifade biçimleri yaratan sanatçılara adanmış bir proje. Kurucusu küratör Derya Demir, taze galerisini anlatıyor.

Galeri Splendid



'Give me the Splendid, Silent Sun*' (Neylan Bağcıoğlu)

GALERİST 11 | Eylül Ekim 2008

Derya Demir ve Leyla Gediz ile yeni galerileri Splendid hakkında konuşmak üzere Urban'da buluştuğumda, ikisinin de yüzünde yeni bir ışıltı vardı, bana ilk bu yeni girişimden bahsettiklerinde seslerinde hissettiğim yeni titreşim gibi. Bir iki saat boyunca, bütün ayrıntıları düşünmeye çalışırken bile yorulmayan bir heyecanla 19 Kasım'daki Fetişizm sergisiyle açılacak Splendid'i anlattılar. Konu galeriye seçtikleri isimden açıldı ve Attila İlhan'ın Karantinalı Despina'sında İspilandit Palas olarak geçen Büyüka'daki Splendid Hotel ve Teşvikiye'deki İspilandit Apartmanı'ndan bahsettik ve yeni bir yerin isminin nasıl konduğundan ve dilin ve hislerin bu seçimde nasıl rol oynadığından başlamış bulunduk.

* Walt Whitman, Leaves of Grass.

Milk Gallery



Alternatif mekanlar (Hande Oynar)

AU 2 | Ocak Şubat 2010

Yerel sanat piyasasının gelişimi, köklü kurumlara ve galerilere alternatif olarak doğan inisiyatiflerin artışı da beraberinde getiriyor. Genç sanatçılara görünürlük sağlamayı hedefleyen, enerjisi yüksek bu mekanlar sanat ortamına yeni bir soluk getiriyor.

Riff Art Projects



Steven Riff (Erman Ata Uncu)

Riff Art Projects, Strasbourg merkezli bir galeri. Stefano Bombardieri, Bernar Venet, Frank Stella temsil ettiği sanatçılardan bazıları. İstanbul ayağını da Venet ve Stella'nın işlerinin karşılıklı yerleştirildiği bir sergiyle açtı. Geçtiğimiz ay Ahmet Ertuğ'un mimari fotoğrafları neredeyse 'hipergerçekçi' bir düzleme taşıdığı sergisine ev sahipliği yaptı. Ancak artık tüm zamanını İstanbul'da geçirme kararı alan kurucu ve direktör Steven Riff, bunun bir istisna olduğunu, bir süreliğine halihazırda temsil ettiği yurtdışı sanatçılara odaklanacağını söylüyor. Ama bu ileride Türkiye'li sanatçıları da kapsama alınmayacağı anlamına gelmiyor tabii ki. Şu anda ise Riff Art Projects'te Markus Hansen'ın 22 Haziran'a kadar sürecek sergisi yer alıyor.

Erman Ata Uncu: İstanbul'da galeri açmanızın sebebi neydi?

Steven Riff: Benim galerim 2008'de Strasbourg'da açıldı, daha sonra Paris'te de bir mekânımız oldu. İstanbul'a 2010'da Contemporary Istanbul için geldim ve Türkiye'li koleksiyonerlerin Fransa'dakilere oranla yeni sanatçıları keşfetmek konusunda çok daha istekli olduklarını gördüm. Bir iş sattığım koleksiyonerle irtibata geçmek için tekrar döndüğümde ise İstanbul'a âşık oldum. Aylar sonraki ziyaretimde ise koleksiyonerlerden biri bana niye İstanbul'da bir galeri açmadığımı sordu. Bu da iyi bir zamana denk geldi. Çünkü Türkiye'li sanatçıların işlerini toplayan koleksiyonerler şimdi sınırın dışına da çıkmayı istiyor. Bir buçuk yıl boyunca uygun mekânı bulmak için ve kafamdaki projeyi nasıl gerçekleştireceğimi düşünerek geçirdim. Sonunda Fransa'daki galerileri kapadım. Başta böyle bir planım yoktu. Ama zamanımın tümünü İstanbul'da geçirip ara ara uygun projeler için Fransa'ya dönmenin daha iyi bir fikir olacağını düşündüm.

Tarabya 2017 Koleksiyonu'ndan Gibran...





Outlet



Galericiler - Azra Tüzünoğlu

GALERİST 13 | Ocak Şubat 2009

Çağdaş Türk Sanatı, galeriniz kurulduğundan bugüne kadar ne tür değişimlerden geçti? Gidişatı nasıl değerlendiriyorsunuz?

Azra Tüzünoğlu: Aslına bakarsanız çok taze bir galeri olduğumuz için değişimi deneyimleyecek kadar zamanımız olmadı. Bizim için şimdilik her şey yolunda. Genciz, çok enerjimiz var ve o enerjiyi iyi bir şekilde harcamak istiyoruz. Yeniliğe açığız, değişimden korkmuyoruz, risk alabiliriz ve tüm bu özelliklerimizle gidişata etkiye bulunma potansiyeli taşıyoruz. Son zamanlarda İstanbul sanat çevresi açılan yeni mekanlarla hareketleniyor. Belki de Türkiye tarihinde ilk defa bu kadar genç insan aynı anda bu işe girişti. Doğrusu, bu geç kalınmış bir hareketlilik ve bu her şeyden önce gecikmişliğimizi açığa çıkarıyor. Yakın zamanda hem çok enteresan hem de feci demode sergiler göreceğimize eminim. Çok kişi, yaptığı işi ilk kez kendi yapıyormuş yanılgısına da düşecek. Disiplinlerarasılık lafları dolaşacak, keşfedilmemiş genç sanatçılar keşfedilecek. Bana tüm bu akış içinde ayakta kalacaklar, kendi tavrını net olarak ortaya koyan, kendine güvenen ve nerde durduğunu iyi bilenler olacak gibi geliyor. Diğerleri içinse ne yazık ki doğal seleksiyon kuralları işleyecek.

Türkiye güncel sanatı henüz gerçek anlamda keşfedilmiş sayılmaz. Daha alınacak çok yol var. Üstelik burda hiçbir şey taleplerle işlemiyor. Önce iş ortaya konuyor sonra arzu yaratılıyor. Güncel sanatın çok sayıda takipçisi olduğundan açılmıyor tüm bu inisiyatifler, galeriler, kurumlar.. Talebi de, takipçiyi de yaratmak gerekiyor. Her şeyden önce üretim olanaklarını, iletişim fırsatlarını arttırmak gerek. Sanatçıları ne kavramlara ne de piyasa koşullarına uydurmayla çalışmamak, üretimlerinde bağımsız kalmalarına çok özen göstermek gerek. Pek çok şey var söylenecek ama bence gidişattaki kara delikler; yapıp ettiklerimizle ilgili bize feedback verebilecek eleştirmenlerin, yazarların, yayınların sayısının azlığı; bir döneme tanıklık edebilecek geniş kapsamlı güncel sanat müzelerinin olmayışı; yenilikleri takip eden, eskiye olduğu kadar yeniyi de yatırım yapabilecek, güvene-

cek koleksiyonerlerin önemli işleri toplamakta geç kalıyor olmaları gibi geliyor.

2008'de galeriniz açısından en önemli gelişme ne oldu?

A.T.: Galerimiz açısından 2008'deki en önemli gelişme, tabi ki faaliyete geçmemiz oldu. Henüz ikinci sergimizde Artforum gibi bir dergide hakkımızda kritik çıktı. Dünyanın en önemli küratörleri, sanatçıları, galericileri, müze müdürleri galerimizi ziyaret etti. Ortak çalışma bağlantıları kurduk ve kurmayı da sürdürüyoruz. Pek çok insanla tanıştık.. Onların bakışları, yaklaşımlarından faydalandık. Bu kısacık faaliyet dönemi, fazlasıyla doluydu diyebilirim.

Açılışımızdan kısa süre sonra Tophane'de de önemli değişiklikler olmaya başladı. Pi Artworks 10 yıllık mekanını bırakıp bizle aynı binaya taşındı. Küçük küçük pek çok galeri, inisiyatifle Tophane'nin yüzü değişiyor artık. Eminim bu hareketlilik giderek artacak ve sanatın orijini Beyoğlu'ndan Tophane-Karaköy-Fındıklı hattına doğru genişleyecek.

2008 krizin sanat piyasasına yansması nasıl oldu?

A.T.: Ciddi bir durgunluk olduğu çok açık. Ancak sanat dünyasının emlak ya da bankacılık sektörleri kadar sert bir düşüş yaşamadığı da ortada. Sonuçta doğru seçilmiş sanat yapıtları, neredeyse hiçbir zaman değer kaybetmez, aksine değer kazanır. Bu açıdan koleksiyonerler için bir fırsat olduğu bile söylenebilir bu kriz döneminin.

2009'dan sanat piyasasından beklentiniz nelerdir?

A.T.: Öncelikle ayakta durmayı başarmak. Hem sanat çevresinde hem de kamuoyunda yaptıkları takip ve daha önemlisi merak edilen bir galeri olmak.

2009'da galeri programında yenilikler olacak mı?

A.T.: Tabi olacak. Outlet'in giriş katında Türkiye sanatçılarıyla yaptığımız grup sergilerimiz oluyor. Proje Alanında ise daha çok tekil işlere-kişilere yöneliyoruz ve hem Türkiye'den hem de yurtdışından misafirler davet ediyoruz. Şubat ayında açılacak sergimizde, şu sıra yaptıkları dünyada çokça takip edilen Allora ve Calzadilla olacak. İleriki sergilerde mekanda bazı önemli değişiklikler yapmayı planlıyoruz. Outlet'in her sergisinde epeyce yenilik olacak kısacası.. 2009'da Outlet olarak güncel sanatı teorik olarak destekleyecek yayınlar yapmayı planlıyoruz. Bazı eğitsel yayın ve workshoplar da programımızda yer alıyor. Danışmanlarımızca desteklenecek, koleksiyonerlere yönelik eğitici projelerimiz de olacak.

2009 yılında ilk defa çalışmaya başlayacağınız genç sanatçılar olacak mı?

A.T.: Evet. Epeyce genç sanatçıyla çalışıyoruz ve 2009'da da çalışmaya devam edeceğiz. Türkiye'nin farklı yerlerinden pek çok genç sanatçıyla bağlantı kuruyoruz ve bu sanatçılardan bazılarını da sergilerimize davet ediyoruz. Biz sadece genç sanatçılarla çalışan, ya da genç sanatçıları keşfetmeyi ve temsil etmeyi amaç edinen bir mekan değil ancak uygun zaman ve uygun bir sergi olduğunda, tabi ki ismi hiç bilinmeyen genç sanatçıları da davet etmekten çekinmeyiz.

PiST



Pist (Esra Aysun)

GALERİST 11 | Eylül Ekim 2009

Pangaltı'da eskiden bir bakkal, elektrikçi ve lokanta olarak faaliyet gösteren üç dükkan 2006 yılından itibaren PiST'in mekanı. İstanbul'un önde gelen sanatçı inisiyatiflerinden olan PiST ise sanat gündemini 16-19 Ekim 2008'de Londra'da gerçekleşecek Frieze Sanat Fuarı'na katılımı için aldığı davetle dolduruyor. Şüphesiz, PiST'in Frieze'e katılımı İstanbul'daki sanatçı oluşumları için yeni bir açılım yaratacak. Kurucuları Osman Bozkurt ve Didem Özbek ile konuştuk. PiST öncelikle bir sergi alanı, hem farklı sanatçıların hem de sizlerin proje ve sergilerine ev sahipliği yapıyor. 7 gün 24 saat açık bir sergi vitrini var. Bunun yanı sıra 2006 yılından beri yaptıklarınız arasında sanatçı konuşmaları serisi, sanatçı kitabı tanıtımları ve güncel sanat oluşumları arasında bir network kurulması için önemli bir adım olan sanatçı inisiyatifi toplantıları, film gösterimleri ve e-flux gibi çarpıcı uluslararası projeler var.

PiST'in daha geniş bir çevre tarafından tanınmasını sağlayan ise İstanbul'un büyük bir eksikliğini kapatan güncel sanat listesi LiST oldu.

Mtaar



Alternatif mekanlar (Hande Oynar)

AU 2 | Ocak Şubat 2010

Yerel sanat piyasasının gelişimi, köklü kurumlara ve galerilere alternatif olarak doğan inisiyatiflerin artışını da beraberinde getiriyor. Genç sanatçılara görünürlük sağlamayı hedefleyen, enerjisi yüksek bu mekanlar sanat ortamına yeni bir soluk getiriyor.



Oleander 2, 2016. Oil on canvas | Tuval üzerine yağlıboya | 183x305 cm. Copyright Mustafa Hulusi

DİRİMART DOLAPDERE

MUSTAFA HULUSİ

Tersine Coşkunluk
Negative Ecstasy

DECEMBER 10 ARALIK 2016 – JANUARY 8 OCAK 2017

AÇILIŞ OPENING

DECEMBER 9 ARALIK, 18.00



FERKO



DİRİMART DOLAPDERE

Irmak Caddesi 1/9 34440 Dolapdere İstanbul
Pzt Mon — Cts Sat 10.00-19.00 | Pz Sun 12.00-19.00
info@dirimart.com | www.dirimart.com

DIRİMART

Rodeo Gallery



Sylvia Kouvali (Erman Ata Uncu)

AU 22 | Mayıs Haziran 2013

Bu sene Tophane'den Siraselviler'deki yeni mekânına taşınan Rodeo'nun kurucusu ve direktörü Sylvia Kouvali'nin, üzerinde hassasiyetle durduğu bir konu var: Rodeo'nun, güncel sanat patlaması sonrası Türkiye'de açılan uluslararası galerilerle bir ilgisinin olmaması... Atina doğumlu Kouvali, Rodeo'nun Türkiye merkezli bir kurum olduğunu, galerinin açıldığı dönemde böyle bir Türkiye güncel sanatı hype'ından söz edilemeyeceğini ısrarla vurguluyor.

Erman Ata Uncu: Uluslararası ve Türkiyeli sanatçıların sergilerini beraber açan ve alıcıya sunan ilk galerilerden biri Rodeo. Kuruluş hikayesini anlatabilir misiniz?

Sylvia Kouvali: Fikir 2006'da ortaya çıktı. Bu bölgenin çok fazla konuşulmaya başladığı bir dönemdi ve Gülsün Karamustafa, Hüseyin Alptekin gibi sanatçıların işlerine, onların sanatında görülen 'tahsis' gibi temalara dair gittikçe daha fazla fikir edinmeye başlamıştım. O sıralarda Ahmet Öğüt'le de çalışıyordum. Böyle başladık. Başlangıçta bir komünite gibiydik. Buralı olmayışım, benimle aynı konumu paylaştığını düşündüğüm başka insanlara da ilgi göstermeme vesile oldu. Mesela Kıbrıs'tan Haris Epaminonda da 'tahsis' kavramı üzerine çalışıyordu ve daha önce Gülsün Karamustafa'nın ismini bile duymamıştı. Ya da Banu Cennetoğlu'nun fotoğraf ve basılı mecraya dair yaptığı işlerin Atina'dan Eftihis Patsourakis'in işleriyle çok ilginç bir ilişkisi olabileceğini düşündüm. Bu duruma arkadaşlarımla esprili bir şekilde 'Pan-Egeli' adını vermiştik. Ancak kesinlikle o klişe Türk-Yunan dostluğu da değildi aklımdaki. Hâlâ da değil. Çok ilginç bir sanatçı grubu ve zamandı. O dönem, ileride İstanbul'da olacıklara yönelik herhangi bir öngörüm yoktu, olamazdı da. Yunanistan'da olacıkları tahmin edebilirdim ama burayı tahmin edemezdim. Ancak benim ülkemde yaşanan düşüşün karşısında yükselişe geçen bir yerde olmak çok iyi bir şeydi.

E.A.U.: Uluslararası koleksiyoncuların Türkiye'deki galerilere ilgisi ne boyutta?

S.K.: Diğer galerilerde durumun ne olduğunu bilmiyorum ama bizim ilişkide olduğumuz koleksiyonerlerin çoğunluğu Türk değil ve Türkiye'de yaşamıyor. Tabii gün geçtikçe Türkiyeli koleksiyonerin oranında bir artış oluyor. Müzelere, kurumlara, büyük ya da o kadar büyük olmayan koleksiyonculara çok fazla iş satıyoruz. Ama bu alıcıların galeriye ilgisinin kaynağında Rodeo'nun Türkiye'de kurulmuş olmasının yattığını düşünmüyorum. Çünkü bu insanlar işe bakıyor, tek tek işlerin kendisiyle ilgileniyor. Örneğin Londra'da bir galeri olsaydık da yine aynı insanlarla çalışırdık.

E.A.U.: 2013 planlarınız nedir?

S.K.: Bienal sırasında James Richards'ın ve Ekim'de Banu Cennetoğlu'nun sergileri var. Tabii ki bu arada birçok sanat fuarı var; Dubai ve Frieze gibi. Şimdilik kesinleşenler bunlar. Bunlara paralel heyecan verici başka fikirler de var. (...)

Egeran Gallery



Suzanne Egeran (Erman Ata Uncu)

AU 22 | Mayıs Haziran 2013

New York, Londra, Berlin'in öne çıkan galerilerinin yanı sıra MoMA, New Museum gibi kurumlarda edindiği deneyimle İstanbul'a gelen Suzanne Egeran, İstanbul sanat ortamındaki çeşitliliğe dikkat çekiyor. Ve bu çeşitlilik arttıkça ona kulak verenlerin sayısında da artış olacağını sözlerine ekliyor. Egeran'ın Karaköy'de Mel Bochner'ın yeni sergisiyle açtığı Egeran Galerisi'nin amaçlarından biri de bu diyalogun bir parçası olmak, yeni sentezlerin peşindeki koleksiyonerlerle beraber büyümek. 200 metrekairelik bir alana, sadece sanat izlemek amacıyla inşa edilmiş Egeran Galerisi'nin temsil ettikleri arasında Diana Al-Hadid, Mel Bochner ve İlhan Koman Vakfı gibi isimler var.

Erman Ata Uncu: White Cube, Lehmann Maupin, Max Hetzler gibi dünyaca ünlü galerilerde çalıştınız. Neden İstanbul'da bir galeri açmaya karar verdiniz?

Suzanne Egeran: İstanbul'un büyümekte olan bir sanat çevresi var. Benim de uluslararası bir geçmişim var. Bu çevre için uluslararası sanatçıları keşfetmenin ilginç olacağını düşündüm. Ve kişisel olarak benim için de Türk ve uluslararası sanatçıları bir arada gösterebileceğim bir program oluşturmanın, Türk

sanatına uluslararası bir perspektiften bakmanın ilginç olabileceğini düşündüm. Yani iki çevre arasında farkın gözetilmediği veya nitelik anlamında fark aranmadığı bir durum bu. Daha uyumlu bir diyalog yaratmanın yolu. (...)

Krampf Gallery



Régis Krampf (Erman Ata Uncu)

AU 22 | Mayıs Haziran 2013

Régis Krampf, galerisinin vitrine Mark Quinn'in orkide heykelinin konulması yönündeki ısrarının sebebini "Çünkü onu buraya getiren ben olmak istedim" diye açıklıyor. Ancak New York, Chelsea'den İstanbul'a taşınan Krampf Gallery'nin tek ajandası, yıldız isimleri getirmekle sınırlı değil. İşleri henüz erişilmeyen fiyatlara ulaşmamış yeni sanatçılar ve galeriye Türkiye'den bir lokomotif isim de planlar arasında.

Erman Ata Uncu: İstanbul, Krampf Gallery'nin radarına nasıl girdi?

Régis Krampf: Önceki dönemde Çin ve Kore sanatı üzerine uzmanlaşmıştım. Her ne kadar farklı görünse de aslında buradaki durum da çok farklı değil. Geçmiş 15 yılda güncel sanat tam bir patlama yaşadı, sanat fuarları gibi yeni trendlerin gelişiyi her şey değişti. Ama asıl ilgi çekici olan geçmiş yüzyıllardaki sanat ortamlarının nasıl ortaya çıktığı. İlk olarak her zaman için ekonomiyle sanatın gelişimi arasında doğrudan bir bağlantı var. Ancak başlarda sanat ortamlarının hepsi yerel oluşumlar. Örneğin empresyonizm Fransa'da gelişti. 19'uncu yüzyılda ve 20'nci yüzyılın başlarında sanat merkezi Paris'ti, daha sonra ise New York'a taşındı. Şimdi ise sanatın küreselleşmesi söz konusu... Güncel sanat, hiç şimdi olduğu kadar uluslararası bir boyut almamıştı. Sanat başkentleri hâlâ aynı; Londra, Berlin, New York... Ama bu 10 sene içinde mesela Pekin'i de bu başkentleri arasına katmamız kaçınılmaz. Dubai'de de iyi şeyler oldu. İstanbul'un da bu sanat başkentleri arasındaki yerini iyice sağlamlaştırması gerektiğini düşünüyorum. İnanılmaz bir potansiyeli var ve insanlar da çok ilgili. Türkiyeli koleksiyonerleri tanımlarken, hep cesaretlerinden dem vururum. İlgilerini yeni formlara, yeni sanatlara yöneltiyorlar, ellerinden gelen tüm desteği veriyorlar. Buraya geliş amacım da bu değişimde bir rol alabileceğimi hissetmemdi. (...)

**BORUSAN
CON-TEM-
PO-RAR-Y**

borusancontemporary.com



**29.10.2016
19.02.2017**

Yalnızca hafta sonları
saat 10.00-19.00 arası
ziyarete açıktır

**BORUSAN
CON-TEM-
PO-RAR-Y** MÜZE CAFE

Müze Cafe'nin Boğaz'a
karşı nefis manzarasında
bir kahve içmeyi unutmayın

Ayrıntılı bilgi ve
sergi turu saatleri için
internet sitemizi
ziyaret edebilirsiniz

Rumelihisarı Mahallesi
Baltalimanı Hisar Caddesi
No: 5, Perili Köşk
Sarıyer, İstanbul

Biletler **biletix**
ticketmaster Türkiye

**BORUSAN
KOCABİYİK
VAKFI**

Edward Burtnysky: Aqua Shock Su Projesinden Bir Seçki

SERGİ ORGANİZASYONU VE DÜNYA GENELİNDEKİ TURU ADMIRA, MİLANO
TARAFINDAN GERÇEKLEŞTİRİLMEKTEDİR.

29.10.2016-19.02.2017

KÜRATÖR
WILLIAM A. EWING

BORUSAN ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONU'NDAN BİR SEÇKİ

Yazıt

29.10.2016-19.02.2017

KÜRATÖR
NECMİ SÖNMEZ

Koleksiyonda Yeni Eser

Marina Zurkow ve Paul Paradiso'nun Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na
yeni dahil edilen eseri *Uçuş (IST, JFK, LAX, LHR)* da sergilerimiz süresince
4. katta görülebilir.

Thjorsá Nehri #1, İzlanda 2012, © Edward Burtnysky / Admira, Milano ve
Metivier Gallery, Toronto'nun izniyle

DEĞERLİ KATKILARI İÇİN
TEŞEKKÜR EDERİZ

BORUSAN

**BORUSAN
MANNESMANN**

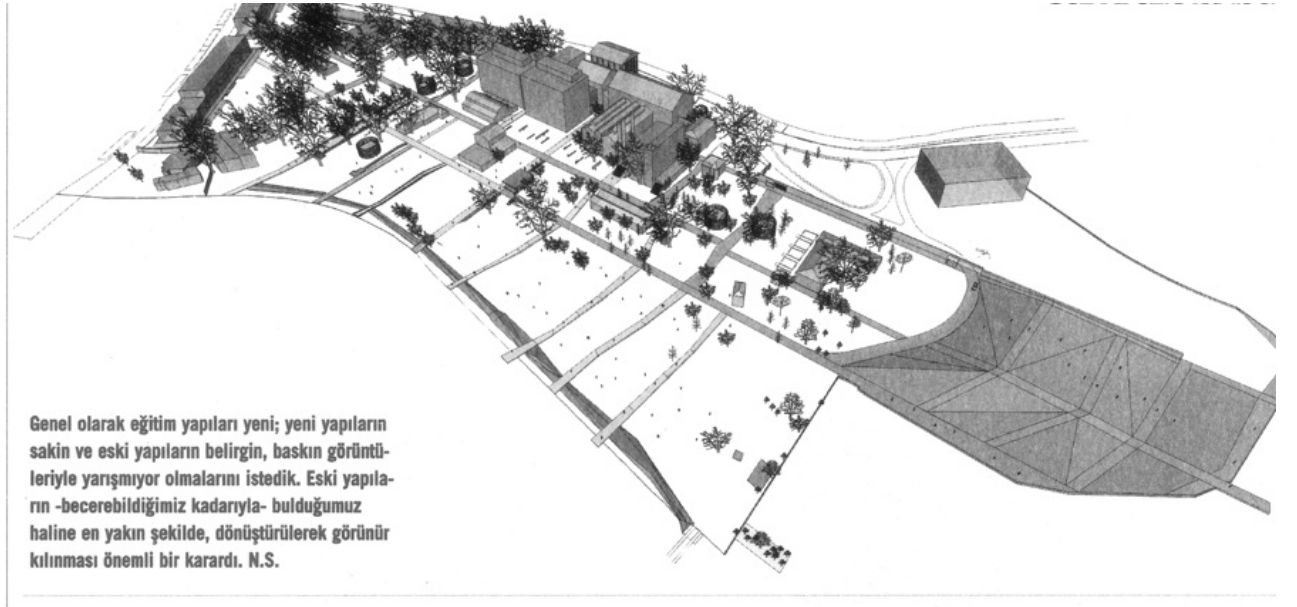
KERİM ÇELİK

Vitali Hakko Kreatif Endüstriler Kütüphanesi

Vakko'dan Sanat Kütüphanesi
(Hande Oynar)

AU 3 | Mart Nisan 2010

Vakko'nun Nakkaştepe'deki merkez üssü cam ve çeliğin ustaca bir araya getirildiği, zarif ama azametli bir moda mabedi. New York'lu mimari şirketi REX tarafından Vakko için özel olarak tasarlanan bu benzersiz bina, Vakko'nun yönetim yeri olarak düşünülse de içindeki cevherlerle yalnızca 200 kişi kapasiteli bir ofis olmanın ötesine geçiyor. Tam adıyla Vakko Moda Merkezi; Nisan ayından itibaren Vakko Müzesi ve Vitali Hakko Sanat Kütüphanesi'ne ev sahipliği yapıyor. Kuruluşundan beri sanatla iç içe büyüyen Vakko, Nakkaştepe'de geçtiğimiz yıl taşındığı yönetim binasını bir moda ve sanat merkezi haline getiriyor. Cem Hakko ile babası anısına kurduğu kütüphaneyi ve Vakko Koleksiyonu'nu konuştuk. Vakko'nun Nakkaştepe'deki merkez üssü cam ve çeliğin ustaca bir araya getirildiği, zarif ama azametli bir moda mabedi. New York'lu mimari şirketi REX tarafından Vakko için özel olarak tasarlanan bu benzersiz bina, Vakko'nun yönetim yeri olarak düşünülse de içindeki cevherlerle yalnızca 200 kişi kapasiteli bir ofis olmanın ötesine geçiyor. Tam adıyla Vakko Moda Merkezi; Nisan ayından itibaren Vakko Müzesi ve Vitali Hakko Sanat Kütüphanesi'ne ev sahipliği yapıyor.



Genel olarak eğitim yapıları yeni; yeni yapıların sakın ve eski yapıların belirgin, baskın görüntüleriyle yarışmıyor olmalarını istedik. Eski yapıların -becerebildiğimiz kadarıyla- bulduğumuz haline en yakın şekilde, dönüştürülerek görünür kılınması önemli bir karardı. N.S.



Santralistanbul

santralistanbul (Berna Gençalp)

GALERİST 2 | Kasım Aralık 2006

Sanat severler, akademisyenler ve öğrencilerin uzun zamandır merakla bekledikleri santralistanbul, Kasım ayında açılıyor. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk enerji santrali olan Silahtarağa Elektrik Santrali, 2000'li yıllarda yalnız şehrin değil, komşu ülkelerle birlikte bölgenin kültür santrali olma iddiasını taşıyor. Daha fazla bilgi edinebilmek için Nevzat Sayın ile görüştük.



BRANDVAN
® EGMOND



25.yıl

TEPTA
AYDINLATMA

“Müzelerin geleceği evlerimizin içindedir”
(Evrin Altuğ)



AU 16 | Mayıs 2012

Referans verdiği, hatta yazarın deyimiyle katalogu olduğu bütün sosyal, kültürel ve popüler birikimi, ziyaretçilerin ilgisine sunan Masumiyet Müzesi, bünyesindeki sarmal, baş döndüren evren uyarınca, romanın baş kişisi Füsün ve onun aşığı Kemal özelinde, tümüyle kurgusal bir alemin karşımıza alenen çıkarıldığı doğum biçimiyle, türünün ilki olarak adediliyor. Özellikle 1950 - 2000 arası İstanbul kenti hatıralarını, roman karakterlerinin güncel ‘buluntu’larıyla hemzeminde bir araya getiren müze, kendinden önceki müzelerin ürettiği totaliter gerçeklik duygusu ve bu duygunun cerahati olabilecek her nevi önyargının karşısına, tüm romantikliği, bireyselliği ve içtenliğiyle çıkmayı başararak, izleyiciyi müze fikriyle yeniden flört etmeye teşvik ediyor. Pamuk’a bakılırsa, ölene dek katkıda bulunacağı ve beraberinde kurulan vakıf aracılığıyla adeta kendi içinde bir daha kamusallaşan müzenin, yakın gelecekte ressam Orhan Pamuk’un da çalışmalarına ev sahipliği yapması, işten bile değil.

Evrin Altuğ: Müze projesini gerçekleştirme sürecinde, siz de mimarlık eğitiminden geçmiş ve ressam / sanatçı olmayı arzu etmiş bir kimse olarak, farklı mimar, sanatçı ve küratörlerle çalıştınız. Kimileriyle yola devam ettiniz, kimileriyle bu olmadı. Hangi konularda, nasıl somut tercihler yaptınız?

Orhan Pamuk: Müze projesini gerçekleştirirken hepimizin hayatından bir parça yansıtmasına ve romanda yer alan özel ilişkinin ışığını özel bir dünya haline getirmesine özen gösterdim. Eşyalar dizisinin bir hikaye anlatmasını tüm eşyaları güzel bir atmosferde toplamak ve hikayeye yakışan bir atmosfer yansıtmak için çalıştım. Romanla müzenin sanatsal olarak iç içe girdiği bir dünya yaratmaya uğraştık.

E.A.: İronik tesadüfler: Yazar Harper Lee’nin, yardımsever Oscar Schindler’in, ressam Yves Klein’in doğum, İrlanda kökenli İngiliz ressam Francis Bacon’ın ise ölüm yıldönümünde açılan Masumiyet Müzesi için bu tarihi seçmeniz sembolik

veya somut nedenleri var mı?

O.P.: Masumiyet Müzesi’nin açılış tarihi ile ilgili özel bir tercihim olmadı. Müzenin açılışını dört yıldır bekliyorum. 1990’ların ortasında romanı ve müzeyi düşünürken romanı yayımladığımda müzeyi de açacağımı hayal ediyordum. Romanı müze için topladığım eşyalara bakarak yazıyordum ama pek çok sebepten roman daha önce bitti. 2008’de romanı yayımladığımda bir yıl sonra müzeyi açarım diyordum ama 2012’de oldu. Müzede eşyaları belli bir nizam ve ahenk içerisinde yerleştirmek niyetimiz müze açılışının tarihinin ertelenmesine sebep oldu ve her ince detayını özenle tasarladığım Masumiyet Müzesi 28 Nisan 2012 günü açılışa hazır hale geldi.

E.A.: Müzenin tamamlanmamışlığına kapalı ‘sinema perdeleri’ ile atıfta bulunduğunuzu basınla sohbetinizde dile getirdiniz. Bu minvalde müzeye yapılacak maddi ve manevi bağışları, roman bünyesinden taşmasını da göze alarak, kabul etme ihtimaliniz nedir?

O.P.: Ben bu müzeye ölene kadar bir şeyler eklemeye devam edeceğim. Bu müze yüzünden son 3 yıldır resim yapmaya döndüm, belki o resimleri de müzede sergilerim.

E.A.: Müzeyi Google Art Project’e dahil etmeyi planlıyor musunuz?

O.P.: Masumiyet Müzesi ile ilgili çalışmalarım devam ediyor ve edecek. Farklı projelerim var. Projeler geliştikçe sizlerle paylaşacağım. Web sitemizin adresi de www.masumiyetmuzesi.com

E.A.: Müzede vitrinlerin düzenlenmesi sürecinde, iki ve üç boyutlu biçimlerin resimsellikleri ile, ekranvari havaları arasında nasıl bir bilgilendiricilik ve estetik dengesi gözetildi?

O.P.: Görsel deneyim ile okumak arasında fark vardır. Okurken kafamızda bir film seyrederiz. Müzede okuyucuların romanı okurken hissettiklerini öne çıkarmaya çalıştık. İki ve üç boyutlu biçimlerin yanı sıra müzede ses ve görüntü yerleştirmeleri de yer alıyor. Ziyaretçilerinin, belgeselci bir tarafı olan bu müzeyi gezerken o dönem İstanbul’unun günlük hayatını hissetmeleri, hatırlamaları ve yaşamaları için

her ayrıntıyı görselleştirmeye çalıştım.

E.A.: Müzenin çağrıştırdığı bir bilim kurgu klasiği, Philip K.Dick imzalı kısa bir öyküden Ridley Scott imzasıyla çekilen kült film ‘Blade Runner’ı akla getirirsek, oradaki replikantlar, ölümlülüklerinin verdiği açıklıkla, kendilerine anı yaratıyorlardı. Bu durumun tam da kendisinde, insandan daha insani bir dramatiklik göze çarpıyor ve filmde de bu unsur vurgulanıyordu. Siz, Kemal karakteriyle empati kurarak oluşturduğunuz bu müzeyi inşa ve ifade ederken, melankoli ne kadar yakınınzdaydı? **O.P.:** Kemal, Füsün’a o kadar aşık ki sigara izmaritine kadar her eşyayı biriktiriyor. Kendini dışlayan hayata inattan bir müze yapıyor. Bu müze bir anlamda kalbi kırık insanların kimliklerini ortaya koyan bir müze. Resim yaparken daha mutluyum. Romanı yazarken ise dünya ile daha derinden ve ahlaki bir ilişkiye giriyorum. Müzede nesnelerin arasında oturarak ben altı ayımı geçirdim geçen sene ve hayatımın en mutlu altı ayıydı.

E.A.: Masumiyet Müzesi, bir Mısır piramidinin ‘emanetçi’ ölümsüz havası ve beklentisini de yansıtıyor. Tüm bu objelerin, tıpkı şu aralar söylentisi yapılan ‘Cevdet Bey ve Oğulları’ dizi film projesi gibi, bir gün bir tiyatro yapıtı veya sinema filmine dönüşümü olasılığı nedir?

O.P.: Yakın gelecekte böyle bir projemiz yok.

E.A.: Romanın 85’inci sayfasında, ilk müzeler ve .onların ilk kataloglarına atfen konuşan Kemal, ‘ilk kataloglar’ dan, ilk ‘ansiklopediler’ olarak da övünçle bahsetmiş. Günümüzde ansiklopediler de elektronikleşiyor. Müze, buna nasıl hazırlık yapıyor veya teşhir edip paylaştığı nadir eşyaların manevi değer ‘sınırlılığı’ ya da müzenin bizatıhi kendi belleğinin basılı katalogları ile direnmeyi düşünüyor?

O.P.: Masumiyet Müzesi romanı ilk başta müzenin kataloguydu. Fakat zamanla müze ile roman arasında ilginç bir farklılık oluştu. Geçtiğimiz haftalarda İletişim Yayınları’ndan ‘Şeylerin Masumiyeti’ çıktı. Bu, tüm dünyadaki kitabevlerinde de satışta olacak.

E.A.: Desen ve renklerinize de betimlediğiniz roman dünyasını harflerle kağıda aktarırken, müzede sürpriz örnekleriyle de gördüğümüz üzere, resmederek düşünmenin de size farklı yaratıcılık fırsatları tanıdığı anlaşılıyor. Katılıyor musunuz?

O.P.: Bana sanat, resim yapmak mutluluk veriyor, roman yazmak beni daha zeki hissettiriyor ve dünyanın içine girdiğimi ondan daha ahlaki bir şekilde sorumlu olduğumu hissediyorum. Ruhumun iki yanı bu şekilde resimle edebiyat ve roman arasında ayrılmış. İkisi burada birleşiyor. Resim ve edebiyat birbirinden uzak gösterilen alanlardır. Pek çok ünlü yazar, Victor Hugo, Strindberg, Yaşar Kemal resimle ilgilenmiştir. Ben onlar arasında kendi ressamlığını daha fazla ciddiye alan biriyim ya da içimdeki ressam sonunda ortaya çıktı. (...)

Karaköy'ün yeni ışıltısı



(Grazia Gül de Colle)

GALERİST 14 | Ocak Şubat 2012

Karaköy'ün hüznünlü Bankalar -eski Voyvoda - Caddesi'ndeki tarihi Osmanlı Bankası binası, 22 Kasım 2011'de yeni adıyla ve kimliğiyle SALT Galata olarak açıldı.

On bin metrekairelik büyüleyici SALT Galata binası, 1892 yılında hizmete açılan ve Fransız asıllı Levanten mimar Alexandre Vallauray tarafından tasarlanan Bank-ı Osmanî-i Şahane'nin bir yansıması. 2001'den Nisan 2011'e kadar Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi olarak tanınan SALT, görsel ve maddi kültürde kritik konuları değerlendirme, deneysel düşünce ve araştırmaya yönelik yenilikçi programlar geliştirmekle tanınıyor. Yakın döneme ait sanat, mimarlık, tasarım, şehircilik, toplumsal ve ekonomik tarihe odaklı kamuya açık bir kütüphane ile arşive sahip. Günde yaklaşık bir milyon insanın geçtiği İstiklal Caddesi üzerindeki SALT Beyoğlu, sergi ve etkinlik mekanlarından oluşuyor. Aynı zamanda, saltonline.org üzerinden yürütülen program, şimdi de SALT Galata'nın bünyesinde bilgi ve belge kaynakları ile atölye, sergi, konferans alanlarına ve Osmanlı Bankası Müzesi'ne ev sahipliği yapıyor.

SALT Galata, düzenlediği deneysel programları kadar mimari açıdan önemli bir durak olmayı hedefliyor. Binanın anıtsal ölçeğinin yanı sıra, Bankalar Caddesi'ne bakan ön cephe neoklasik ve neorönesans tarzı yansıtırken, eski İstanbul'a bakan arka cephe ise oryantalist çizgiler taşıyor. Mimari üsluplardaki şaşırtıcı farklılığı ile İstanbul'un ruhunu dile getiren, benzersiz bir yapı olarak tanınan Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2001 yılında ana hissedarı olan Garanti Bankası tarafından satın alındı.

Kültür sanat merkezine dönüştürülen eski banka müzesinin yenilenme aşamasına 2006'da başlandı. 2007'de mimari çizimleri yapılan projenin, restore edilmesi için izin ancak 2009 yazında Anıtlar Kurulu'ndan alındı. Ocak 2010'da başlayan restorasyon

çalışmalarıyla birlikte, SALT Galata projesi beş yıllık bir emeğin sonucu. Bina, mimari tasarımının yanı sıra görkemli yapısı ve fonksiyonelliğiyle dikkat çekici.

SALT Galata, Garanti Kültür'ün misyon ve işlevleri doğrultusunda, yapılarının ana karakterlerini oluşturan orijinal temel öğeler korunarak gerçekleştirildi ve binanın özgün karakterini ve çok katmanlı programın gereksinimlerine karşılayacak biçimde tasarlandı. Projenin tamamlandığı günden itibaren çeşitli nedenlerle yapısal müdahalelere maruz kalan binanın yeniden işlevlendirme çalışmaları, Ağa Han ödüllü mimar Han Tümer'ın önderliğinde 'Mimarlar Tasarım' tarafından yürütüldü.

Özünde araştırma olan bir kurum olarak, SALT Galata bünyesinde açılan altı yüz beş metrekairelik 'SALT Araştırma' mekanı Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ve Garanti Galerisi'nin basılı ve dijital arşiv ve kütüphane kaynaklarının birleştirilmesi. 'Kütüphane 2.0' standartlarına göre tasarlanan mekan, bireysel ve grup çalışmalarına olanak, üretime imkan verebilen nitelikli ve rahat bir ortam sağlamayı hedefliyor. Sanat, mimarlık, tasarım, şehircilik, sosyal tarih ve ekonomi tarihi konularına odaklanan kırk bin başlık altında toplanmış yüz bin basılı yayını içeren kütüphanesinde, dijital ortama aktarılmış bir milyon belgeye erişim mevcut.

SALT Araştırma'nın seçilmiş projeleri, SALT Galata'da konuya adanmış 'Açık Arşiv' mekanında sergilenerek, ziyaretçiler tarafından arşiv serileri yorumlanmaya açık. Görselleştirilerek kamuya paylaşılan arşiv, demokrasi ve şeffaflık dahil arasındaki olabilir ilişkisi irdelemeyi hedefliyor. Son yıllarda arşivleme, internet teknolojileriyle katılımı zenginleşen ve kullanım sayesinde geliştirilen bir olguya dönüştüğünün üzerine bir münazara platformu açmakla, arşivin tamamlanmayacak olduğu kabul edilirse, kullanıcıyla kesişim noktasında değer kazanabileceği aşikar.

22 Kasım'dan 22 Ocak 2012'e kadar SALT Galata'nın ilk 'Açık Arşiv' projesi Tayfun Serttaş'ın hazırladığı 'Foto Galatasaray' sergisi. 1935'ten 1985'e dek Beyoğlu Galatasaray'daki mütevazı 'Foto Galatasaray' stüdyosunda kesintisiz fotoğrafçılık yapan Maryam Şahinyan'ın (1911, Sivas - 1996, İstanbul) bütün mesleki arşivini görselleştiren Serttaş'ın projesi sayesinde, İstanbul'un yakın dönem klasik fotoğraf stüdyolarından bugüne eksiksiz ulaşabilmiş en nadir örnekleri karşımıza çıkıyor. 'Açık Arşiv', Cumhuriyet sonrası İstanbul'un sosyo-kültürel haritasında gerçekleşen demografik dönüşümler ve meydana getirdiği tarihsel dönemi açıdan eşliksiz bir envanter olduğu kadar, İstanbullu bir kadın stüdyo fotoğrafçısının yarım asırlık mesleki kariyerinden de kronolojik bir iz.

Maryam Şahinyan'ın arşivi iki yüz bine yakın siyah-beyaz ve cam negatiflerden kuruldu. 1985'e dek siyah-beyaz tabaka filmlerini babasından kalan eski ahşap fotoğraf makinesi ile çekti. Şahinyan'ın arşivi SALT Galata'da, sanatçı Tayfun Serttaş'ın oluşturduğu ekibi, iki yılda tasnif, temizlik, sayısallaştırma, restorasyon ve kategorizasyon aşamalarından korunmaya alındı. Serttaş'ın bilimselliği ve merakını bir araya getiren araştırmacılığı, anılarını ve projeye katılan asistanların ilişkin hikayelerini anlatan videolarla birlikte sunulan sergide, Serttaş tarafından hazırlanan enstalasyonda binlerce imgeyi deneyim-

leyebilirsiniz. Üzerine hazırlanan bir kitaptan ziyade arşiv, 2012'de İnternet üzerinden olarak kamusal katılımı Foto Galatasaray stüdyosunda fotoğraf çekirmiş on binlerce kişinin kimliklendirilmesine yenilikçi arşivlenmeye yol vermiş olacak.

SALT Galata'da Gülsün Karamustafa'nın 'Peçesi Açılan Modernizm' ilk olarak Viyana'da 2010'da sergilenen enstalasyonu da yer alıyor. Karamustafa, Avusturyalı ilk kadın mimar Margarete Schütte-Lihotsky'nin 1938-1940 yılları arası Anadolu için tasarladığı ilkökul prototipleriyle yeni bir düzen oluşturduğu ve birçok ülkede yapılan çalışmalara koşut olan Köy Enstitüleri'ni konu olarak ele alıyor. Bodrum katında ise, Osmanlı Bankası Müzesi, binadaki kasa dairelerinin içinde ve etrafında, Osmanlı İmparatorluğu'nun merkez bankası ve hazinedarı olarak görev yapan tarihi aydınlatıyor. Yanındaki 'Geçmişe Hücum: Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeolojinin Öyküsü, 1753-1914' sergide, arkeolojinin Yakın Doğu'daki zengin ve karmaşık bir hikayesini, Zainab Bahrani, Zeynep Çelik ve Edhem Eldem tarafından kavramsallaştırılmış kronolojik bir anlatım sahneleniyor.

SALT Galata, mimari özellikleri, SALT Araştırma'yı içinde barındırması 220 kişi kapasiteli bir oditoryum, atölyeler, kafe, restoran, mağaza ve sergi alanlarıyla, kullanıcıların daha uzun vakit geçirebileceği, kurumun özündeki araştırma olgusuna daha fazla vurgu yapan bir bina olarak çekim gücü potansiyelli İstanbul'un eskilerinden loş Karaköy semtine, 220 yıl sonra yeniden ışık tutuyor.

‘İlk’ resmi çağdaş sanat müzesi (Evrin Altuğ)



AU 19 | Kasım Aralık 2012

Mimar Emre Arolat, mezun olduğu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adına tasarladığı Antrepo N.o.-5 Çağdaş Sanatlar Müzesi projesinin detaylarını anlattı. Arolat, projeye Türkiye Cumhurbaşkanlığı ve Başbakanlık makamları nezdinde gösterilen olumlu ilgiden ötürü memnuniyetini gizlemiyor.

Mimar Emre Arolat, kurucusu olduğu EAA-Emre Arolat Architects mimarlık ofisinin öncülüğünde İstanbul’da gelecek yıl inşasına başlanması beklenen ‘yeni’ ve tarihi sanat müzesi projesi Antrepo No.5 Çağdaş Sanatlar Müzesi’nin detaylarını anlattı. Arolat’a göre, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’ne bağlı olacak Resim ve Heykel Müzesi’nin 12 bin yapıtlık ikinci ikametgahı, “sanat eserinin, izleyici ile kurduğu ilişkinin arasına girebilecek herhangi bir fazlalıktan kaçınmak üzerine , kurgulanıyor.

İstanbul’un Karaköy antrepolar bölgesinde bulunan ve güncel sanat izleyicilerinin gerek fuarlar, gerek tematik sergiler, gerekse bienallerden artık aşına olduğu 5 numaralı antreponun Mimar Sinan Üniversitesi’ne tahsis edilerek bir modern sanatlar müzesine dönüştürülmesi projesi geçtiğimiz günlerde ivme kazandı. Emre Arolat ile projenin EAA içindeki Tasarım Grup Lideri Rıfat Yılmaz ve ekibi, müze projesini, Sedat Hakkı Eldem tarafından tamamlandığı 1960 yılından bu yana kentin kalbi sayılabilecek bir noktada içine girilemeyen bir yer olarak var olan bu yapının kamu kullanımına açılması açısından büyük bir adım olarak değerlendiriyor.

Şimdilik Antrepo No.5 - Çağdaş Sanatlar Müzesi olarak anacağımız ve yakın zaman önce Cityscape Dubai mimarlık ödülleri’nin ‘Kitle ve Kültür’ kategorisinde ödüle layık görülen projenin, aralarında geç Osmanlı’dan günümüze modern Türk resminin önemli eserlerinin de olduğu, en az on bin esere ev sahipliği yapması planlanıyor.

EAA ofisinin yaptığı resmi sunuma dayanacak olursak, ilgili alandaki yapıların tümünün cepheleğinde açığa vurulan betonarme ‘grid’ (ızgara), kuşkusuz kentsel bellek içinde bu yapılara ilişkin en güçlü imge. EAA’ya kalırsa, özgün yapının mimarı Eldem için bu grid’in anlamı, Türk mimarlığının kurucu elemanı olarak gördüğü ‘çatki’ya yaptığı referansla pekişiyor olsa gerek. Mimar Arolat’la, Antrepo No.5 ve çağrıştırdığı lokal ve küresel meseleler ile çözümlerini ele aldık.

Evrin Altuğ: Antrepo No.5 projesini de içeren üç projenize birden verilen Cityscape Dubai Mimarlık Ödülleri’nin global prestij düzeyi açısından, bu ödül haberine ne kadar sevindiniz?

Emre Arolat: Ödül konusu genel olarak biraz karmaşık bir mesele benim için. Bir taraftan bakınca herhangi bir mimarlık eserinin ödül alması tabii ki sevindirici ama bir taraftan da, özellikle son beş yıldır bu ödüllerin çeşidi ve adedi kadar fazla olmaya başladı ve söz gelimi gayrimenkul ödülleri ile, gerçek mimarlık ve tasarım ödülleri birbiriyle o kadar çok karıştırılma ya başlandı ki, bu anlamda Cityscape ödülünü nereye konumlandıracağımız önemli. Cityscape’in kendisi bir emlak fuarı. Genellikle parlak yatırımların, para kazandıran parlak işlerin öne çıkarıldığı, sistemin önemli enstrümanlarından olan gösterişli projelerin ödüllendirildiği bir fuar. Zaten Dubai’de düzenleniyor olması, bunun en önemli göstergelerinden biri. Antrepo gibi, esasen kimseye maddi bağlamda önemli şeyler kazandırmayacak ve bu alma satma dünyasının içinde kendisine yer bulamayacak olan bir dönüşüm projesinin, yani doğrudan doğruya kültürel altyapının malı olmanın ötesine geçmesi söz konusu olmayan bir projenin Cityscape gibi bir ödülle değerlendirilmesi ilginç görünüyor. (...)

E. Altuğ: Antrepo No.5 projesinin sunum metninde özellikle Sedat Hakkı Eldem’in vurgusuyla, binadaki çatki/grid meselesinin öne çıkarıldığını görüyoruz. Sizdeki bu öne alma halinin altında Eldem’in mimarisine bir nevi hürmet mi mevzubahis oldu?

E. Arolat: Hürmet, en doğru kelime olmayabilir. Bunun yerine bu tür bir tavrın, bir tür ‘iz sürme’ olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kent belleğinin sadece tarihi diye adlandırılan ve yüzyıllarca öncesine tarihlenen yapılarla oluşmadığına inanan biri olarak; Cumhuriyet sonrasında inşa edilmiş Atatürk Kültür Merkezi, Antrepo yapıları ya da İMÇ, Zeyrek-SSK binaları gibi yapıların sürekliliğini ve bulundukları yerin hafızasını oluşturmalarını çok önemsiyorum. Zira merkez ülkelere de dikkatle baktığımızda, bir sürü tarihsel ‘landmark’la karşılaşmıyoruz. Bu şehirlerin bütünsel kentsel kalitesini de yüzlerce tarihsel yapı oluşturmuyor. Bayıla bayıla dolaştığımız bu kentlerle daha ziyade bütünlüklü bir ilişki kuruyoruz ve böylece oranın ortalama mimari kalitesi bizi büyülüyor. Böyle bakıldığında Antrepo yapılarının kent hafızasındaki yerinin korunması meselesini ne-

den bu kadar önemsedığımız daha iyi anlaşılacaktır. Sedat Hakkı Eldem’in farklı ölçeklerde olmasına karşın pek çok yapısında da gözlenen bu strüktürel kurgu, ki bunu bir tür çatki olarak adlandırabiliriz, öylesine güçlü bir görsel imge ki adeta bulunduğu mekanın ruhuna işlemiş bir resim oluşturuyor. Biz bu durumun devamlılığını çok önemsedik. Yaptığımız düzenlemenin bağlam açısından bulunduğu yerle hayli kuvvetli bir ilişki kurduğunu düşünüyorum. (...)

E. Altuğ: Bu anlamda ‘müşteri’ diyebileceğimiz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSG-SÜ) ile nasıl bir iletişim süreci yaşandı?

E. Arolat: MSGSÜ’ye bu işin müşterilerinden biri dersek sanırım yanlış yapmış olmayız. Zira ben bu yapının sadece üniversitenin değil, kentin bir kültür yapısı olduğunu düşünüyorum. Üniversiteye bağlı olan Resim ve Heykel Müzesi, bence Türkiye Devleti ve İstanbul’un kültürel sepetinin de temsil edildiği bir kurum. Böyle bakınca da üniversitenin bir tür taşıyıcı ya da bir vekil gibi davrandığı bile iddia edilebilir. Yapının kendilerine tahsis edilme süreci belli bir aşamaya geldikten sonra, üniversite burada nasıl bir proje yapılacağına ilişkin olarak bizimle rektörlük aracılığıyla temas kurdu. Öte yandan devletin üst kademelerinin, gerek Cumhurbaşkanlığı gerekse Başbakanlık olarak bu proje ile çok yakından ilgilendiklerini ve büyük bir gönüllülükle bu projeyi desteklediklerini söylemeliyim. Bunu İstanbul kenti adına çok önemsediklerini biliyorum. Biz üniversiteye yaptığımız ilk sunuşun hemen ardından projeyi hem Cumhurbaşkanlığı makamı ile hem de Başbakan ile paylaştık. Bunun sonrasında süreç çok daha hızlı seyretti.

E. Altuğ: Antrepo No.5’e komşuluk eden ve başını Eczacıbaşı ailesinin çektiği bir inisiyatifin çabası ile hizmet veren İstanbul Modern de (İM) yarı kamusal bir müze olarak aynı alanda yer alıyor. Bu yönüyle aranızda hoş bir rekabet mi yaşanacak, yoksa iki kurum arasında bir vizyon ve misyon farkı olacağına inanıyor musunuz?

E. Arolat: Bir taraftan bakınca, hiçbir misyon farkı yok bence. Biri daha özel bir inisiyatifin çabası, diğeri ise bir üniversitenin ortaya koyduğu bir çaba. Esasen İM yapısının çok zor şartlarda, inanılmaz bir kısa sürede biraz da geçici bir biçimde dönüştürüldüğünü biliyoruz. Bu anlamda İM’in bu denli yük taşıması, büyük bir başarı olarak kabul edilmeli. İM’in, orada oluşturduğu ve adeta bölge adına bir jeneratör gibi davrandığı durumun çok özel olduğunu düşünüyorum. Bu özel duruşun öncülere olan Eczacıbaşı Grubu ve ailesi, gerçekten çok özel, önemli bir iş yapıyorlar. Bu konuda hem Oya, hem Bülent Eczacıbaşı gerçekten çok cengaverce çalışıyorlar ve birçok ülkede devletin yaptığı hizmeti, onlar özel olarak yapmaya devam ediyorlar. Bu anlamda rekabetten ziyade birbirinden beslenme durumunun oluşacağını tahmin ediyorum. Bu iki yapının, aralarında kalan mekan da dahil ederek, birlikte çok iyi bir entegrasyon halinde buluşacak olmalarını hakikaten çok önemli bir durum olarak görüyorum. Zaman içinde civardaki fazlalık yapıların fazlalık yapıların mümkün mertebe ortadan kaldırılarak, aradaki mesafenin yeniden düzenlenmesi, belki giriş çıkışların ve oradaki nargileci durumunun yeniden değerlendirilmesi, en azından Galataport projesi denen bu büyük sürecin de bir tür ilk ayağı olabilir. Zira o bölge, bildiğiniz gibi insanların rahatça denizle buluşamadıkları, balık tutamadıkları tahditli bir alan. Galiba cruise ge-

millerinin oraya yavaşması da herkesin sorunlu olarak gördüğü bir duruma karşılık gelmeye başladı. Kısa sürede o gemiler de oradan kaldırılırsa, bu sahili halk da doya doya ve kısıntısız olarak kullanabilir. Hatta bu iki müze, Galataport projesinin geri kalanı için de iyi bir örneğe dönüşebilir.

E. Altuğ: Türk sanat tarihini ilgilendiren klasik ve modern çehreli 1 O bini aşkın yapıtın, bu kez güncel, hatta postmodern bir yapıda nasıl bir anlayışla gösterilip korunması öngörülüyor?

E. Arolat: Aslında projenin zihinsel kurgusu, eserleri binadan mümkün olduğu kadar soyutla11lak. Yani eseri, bina yüzünden kaybetmemek. Ve eserin, izleyici ile kurduğu ilişkinin arasına girebilecek herhangi bir fazlalıktan kaçınmak. Dolayısıyla, aslında bina dışarıdan bakıldığında çok güncel, parlak ve yenilenmiş bir proje olarak gözükebilir, ki bunda bir sakınca olduğunu düşünmüyorum. Ama içine girdiğinizde, her bir kutu, her bir alan, tam da eldeki esere göre tasarlanmış, o eserle izleyici arasındaki mesafeyi mümkün mertebe konsantre hale getirerek ‘yalnızlaştıran’, bu bağlamda da aslında ilk küratöryal çalışması da çok önemsenen bir yapı. Bu açıdan eserler hakkında bir miktar bilgili olmakla birlikte, her gün dersime tekrar çalışıyorum.

Eldeki eserlerin tümünü aynı anda sergilemek, 12 bin eserden söz ettiğimiz için tabii ki mümkün değil ama çok büyük bir konservasyon mekanı ile birlikte dünyada olabilecek en nitelikli fiziksel saklama ve restorasyon mekanı, bu yapıda tesis ediliyor. Bunlar olduktan sonra, eserlerin zaman içinde kısmi olarak değiştirilerek sergilenmesi, hatta müzedeki sürekli yenilenmenin, müzenin süregiden hikayesi haline getirilerek herkes tarafından izlenebilir kılınması gibi, aslında kökleri çağdaş müzeciliğe dayanan ama klasik eserlerin sergilenmesi için de ideal ortamları oluşturan bir iç yapı kuruyoruz. Bunun için de çeşitli müzelerde danışman olarak çalışan arkadaşlarımızla, bundan sonrası için daha fazla işbirliği yapacağız. Bugüne kadar, her şeye rağmen prosedüre! bir süreç yaşandı ama, aldığımız yeni bir habere göre, 2013’ten itibaren bu konuya yeterince ödenek ayrıldı ve üniversite inşaata en kısa sürede başlamak istiyor. Bu açıdan çok heyecanlı olduğumuzu söyleyebilirim. Bildiğim kadarıyla eserlerin çoğu şu anda farklı depolarda korunmakta.

(...)

Tazelenen Bellek: Resim Heykel Müzesi

(Berna Gençalp İlk)

Galerist 15 | Haziran Temmuz 2009

Hem özel müze statüsünde görünen, hem Mimar Sinan Üniversitesi’ne bağlı, hem de kullandığı mekan ile Dolmabahçe Sarayı’na dolayısı ile TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı’na bağlı olan Resim Heykel Müzesi, sahip olduğu zengin koleksiyona rağmen sanat-severlerle uzun süredir buluşamıyordu. Türkiye’nin ilk güzel sanatlar müzesinin koleksiyonu, II. Mahmut’tan başlayarak, padişahlara hediye edilen resimlerden, padişahların kendi yaptıkları resimlerden, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey gibi ressamların tablolarına dayanıyor. Savaşlar sırasında Arkeoloji Müzesi ve Çağaloğlu arasında mekik dokuyan koleksiyon, 1933’te, önce Sanayi-i Nefise Mektebi veya yeni ismiyle Akademi’nin kuruluşunun 50. yılında, büyük bir sergiyle izleyicilere açılıyor. Mustafa Kemal Atatürk ve Afet İnan’ın katkılarıyla milli sarayları halkın yararına kullanma ko-

nusunda çıkarılan yasa ile eski sarayların müzeye dönüşmesinin yolu açılıyor; bugün Beşiktaş’ta yenilenen bina da 1937’de Resim Heykel Müzesi haline geliyor.

Müze müdürü Ferit Özşen, müzenin ve ilk serginin açılışını yapan Atatürk’e duyduğu minneti göstermek için müzenin yeniden hayata geçmesini aynı sergiyle kutlayacaklarını anlatıyor.

Berna Gençalp İlk: Resim Heykel Müzesi, kuruluş amacını gerçekleştirebilmiş bir müze mi sizce?

Ferit Özşen: Müzelerin görevleri eser toplamak, korumak ve teşhir etmek, göstermektir. Müze 322 adet eser ile açılmış, bugün bu müzenin envanterinde 12 bine yakın eser var. Başta Mimar Sinan mezunlarının bağışları olmak üzere Ankara Devlet Resim Heykel Yarışmaları’ndan gelen eserler, koleksiyonerlerin bağışları ile bu rakama ulaşılmış. Eser toplamak açısından müze görevini çok iyi yapmış. Bizim esas kötü ünümüz iyi koruyamamaktan geliyor. Milli Saraylar’a bağlı olduğu için ya onların bakım yapması ya da bizim yapmamız için bütçe verilmesi lazım. Burası bu müzeye bütçe ayırmayan devlet ve yönetimleri yüzünden uzun süre hiç onarılmadı, küçük tamiratlarla geçştirildi. İyi bir depoya sahip olmadığı için eserlere de belli bir döneme kadar iyi bakılamadı. Şu anda resimlerimiz sonradan oluşan geçici depolarda, ideal olmasa da iyi şartlarda saklanıyor.

BGİ: Müze açıldığından beri sık sık kapanmış...

FÖ: Bu kurumun tarihinde kapanmaları çok. Yani adımız çıkmış, kapalı müze diye... Teşhir açısından çok zayıfız. Ayrıca reklamımız, tanıtımımız yok. Bakın, suyunun suyu Picasso sergisi için kapıda kuyruklar oluştu çünkü her yerde de reklamı yapıldı. Türkiye’de bir müzede böyle kuyruk olacağını hayal edemezdim. Öte yandan biz burada bir Osman Hamdi sergisi yaptık; açılışta sadece 24 kişi vardı. Düşünün ki bir Osman Hamdi eseri daha birkaç ay önce 5 trilyona satılmış, yer yerinden oynamış. Biz sergimizi duyuramadık çünkü bunun için bütçemiz yok. Ama zenginiz. Nitelik ve nicelik olarak Türkiye’deki müzelerin toplamından biz daha üstünüz. 600 kadar eserimiz de Kültür Bakanlığı’nın diğer müzelerinde ödünç duruyor.

BGİ: Resim Heykel Müzesi’nin şu anda geçirdiği değişimi anlatabilir misiniz?

FÖ: Büyük bir tadilat yapıyoruz. Hem binanın restorasyonu hem de bakımı yapılıyor. Çatı, yer döşemeleeri, duvarlar onarılıyor. Tavan resimleri restore ediliyor. Güvenlik kameraları, yangın alarmı konacak. Sergileme alanını eskiye göre en az üç kat arttırıyoruz. Burada yaklaşık 900-1000 eser sergileyebileceğiz. Aslında elimizdeki eserler bundan çok daha fazla.

BGİ: Kadro durumu nasıl? Burada işleri nasıl yürütüyorsunuz?

FÖ: Kadromuz Mimar Sinan’a bağlı. Burada 80’in üzerinde çalışan olması lazım ama biz 20 kişiyiz. Örneğin envanterimiz iyi durumda ama araştırmacılara hizmet verecek şekilde arşivimizi yeniden oluşturmalıyız. Kütüphane açmalıyız. Eğitimli, bu işe gönül vermiş hademelerimiz olmalı. Bir resmi, bir heykeli taşıırken onu nasıl tutacağını bilen kişilerle çalışmalıyız.

BGİ: Bu tadilatı yapmanızı mümkün kılan bütçeyi nasıl sağladınız?

FÖ: Bize kültür bakanları tarafından geçmişte 18 trilyonluk, 30 trilyonluk sözler verildi ama tutulmadı. Rektörümüz Prof.Dr. İsmet Vildan Alptekin’in de çabaları ile Abdüllatif Şener’den destek alındı. Sergimizi gezdi, müzenin durumunu gördü. 2006’da bize Meclis üzerinden ödenecek 3 trilyonluk bir bütçe çıkardı, kendis siyasetten ayrıldığı için biz 1 trilyondan biraz faz-

lasını alabildik. Bu miktarla da yapabileceğimiz çok şey var ve onları yapıyoruz. Hem müze adına hem de milli saraylar adına büyük bir kazanım oldu. Birkaç sene daha bize bu miktar ayrılrsa tüm eksiklerimizi tamamlayabiliriz. Özel müzeler gibi kendimize gelir kaynakları da yaratabilecek duruma geliriz.

Uzun zaman isteyen tadilat ve restorasyon işinin hızlanmasında Köksal Toptan çok yardımcı oldu. Devletin elindeki neredeyse tüm restaratörler şu anda burada canla başla çalışıyor. Şu anda sergi hazırlıkları kapsamında sergilenecek eserleri elden geçirip bakımlarını yapıyoruz. Çerçevesi olmayan eserleri Beşiktaş Belediyesi çerçeveletiyor, onlara çok teşekkür ediyoruz. “Silah Taciri”nin Sabancı Müzesi’nden buraya getirtilmesinin sigortasını da Akbank karşılıyor. Neredeyse resim kadar değerli olan 150-160 yıllık çerçevelerimiz var. Sergilenmeleri için ödünç verdiğimiz bazı resimler karşılığında Sabancı Müzesi onları onarıyor. Biraz zamansız bir sergi yapıyoruz ama bu serginin motivasyonu ile çok büyük ivme kazandık. Artık yaşayan bir müze olacak burası. Bu eserler hepimizin ve biz burası için çırpınıyoruz.

BGİ: Üniversite ile birlikte ekspertiz hizmeti vermek konusundaki çalışmalar nasıl gidiyor?

FÖ: İş Bankası ile bir protokol imzaladık. Onların Odakule’de açılacak müzelerinin resimlerini onaracağız. Bu arada Bomonti’de, Mimar Sinan Üniversitesi’ne bağlı, dört yıllık bir Resim Heykel Restorasyon bölümü kuruyoruz. O bölümün laboratuvarı burada olacak. En gelişmiş makinaları kullanarak sahtekarlığı ortadan kaldıracğıız. Resim almak isteyen, orijinalliğinden emin olmak için bize gelecek. Böylece müzeye de gelir sağlamış olacağız.

BGİ: Bu müzede resim, heykel dışında enstelasyon, video gibi çağdaş sanat eserlerini de görebilecek miyiz?

FÖ: Hayır, burada dönüşümlü olarak yalnızca klasik eserlerimizi sergileyeceğiz, tematik sergiler açacağız. Çağdaş işlerimizi sergilemek için ayrıca bir müze mekanı istiyoruz. Kadir Topbaş Tophane’de, Osmanlı zamanında Usta Mektebi olan çok uygun bir yer gösterdi. 2010 Ajansı’nın desteği ile projeyi geliştirdik. İhaleye çıkıldı. Seçim öncesi belediye fikir değiştirdi. Umarım orayı bize gerçekten verirler. Bu şehrin böyle bir müzeye ihtiyacı var. Bunu ben değil, bu şehrin belediye başkanı düşünmeli. Sultanahmet’te boşaltılacak olan İstanbul Adliyesi de bahçesi ile birlikte bizim müze yapmamız için çok uygun bir yer olabilir. Üstelik bu binanın mimarı bizim hocalarımızdan Sedat Hakkı Eldem.

BGİ: Bu müzenin geleceği ile ilgili nasıl hayalleriniz var?

FÖ: O kadar çok sayıda eserimiz var ki öncelikle onların hepsinin gün yüzüne çıkmasını istiyorum. Örneğin elmizde başlı başına bir İbrahim Çallı müzesi açacak kadar çok eseri var sanatçının. Sabriye Berkel, Zühtü Müridoğlu, Sabri Berkel, Osman Hamdi Bey aynı şekilde... Geniş bir müzemiz olsa her sanatçının bir reyonu olur ve oradaki eserleri değiştirerek sunarız.

BGİ: Müze ve içindeki eserler sigortalanabildi mi?

FÖ: Hayır. Ne müze ne de eserler sigortalı. Bu eserlerin buradan alınıp başka bir yere taşınması için bile sigorta yaptıracak paramız yok. Ayrıca bu binayı kaç, kim sigortalar? Açmazın içindeyiz aslında. Gelecek nesillere bir şeyler bırakabilmek için, burada sadece sergilenen eserleri bırakıp diğer eserleri daha başka, korunaklı yerlerde tutmamız gerekiyor. Bu yapılmazsa yarınımız yok olur.

Deniz Palas



Yedi katında da ayrı bir ruh ve düş saklayan Deniz Palas, takvimlerin 2010'u göstermesiyle kapılarını İKSV'ye ve sanat izleyicisine açtı. Restoranı, kafesi, tasarım dükkânı, etkinlik mekânıyla şehrin sanat hayatına ciddi bir katkı sağlayan Deniz Palas'ın uzuvlarını saran sanat eserlerini seçen ekipten küratör Arzu Yayıntaş ile görüştük. (Zeynep Ereklî)

AU 6 | Eylül Ekim 2010

Hafta içi bir gece gidin, devasa ve ağır demir kapıyı bütün gücünüzle itin, içeri dalın: Kıpırmızı, sessiz ve serin giriş, size bu binanın canlı bir yapı olduğunu hemen hissettirecek. 1920'den beri burada olan bu yedi katlı görkemli yapı sanki nefes alıp veriyor. Girişte, tavanda kırmızı ışıklar saçan görkemli avizesi ve avizeden yukarı yayılan titreşimlerle kendi içinde binlerce giz barındıran bir organizma. Avize ise, kalp. Binanın giriş katına; ayaklarına yerleşmiş, hafızası, duyguları olan kalbi. Atıyor.

Çağdaş sanatla ilintili olan ve yaşı tutanların 1989 yılında düzenlenen 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nden hatırlayacakları bu avizenin adı *Göbek Bağı*. Ayasofya'ya özel bir düşkünlüğü olan Sarkis, Aya-

sofya'nın hazine dairesindeki avizeden esinlenerek yarattığı ve Bienal'de sergilenen neon ve demir konstrüksiyondan o ilk avizenin birebir uygulamasını (sadece 1'e 2,5 küçültülmüş) Deniz Palas için yaratmış, avize de girişe konmuş. Evet, sözünü ettiğim "yaşayan" bina Deniz Palas, Şişhane'nin orta yerinde küllerinden doğmuş, içinde konser salonu, tasarım dükkânı, müzesi, kafesi, restoranı, ofisleri ve çeşitli yerlere gizlenmiş çağdaş sanat eserleriyle dolu yeni İKSV binası.

İKSV'nin yeni binasını anlatmaya nerden başlanır bilemiyorum, kusursuza yakın bir netice vermiş restorasyonun seneler sürmesinden, altıncı kata konuşlanmış X Restaurant'ın müthiş menüsü ve olağanüstü manzarasından, binanın Şişhane semtine (metroyla beraber) nasıl bir ruh ve canlılık üflediğinden... Her birinden çokça bahsediliyor, bahsedilecek. Ama binanın en büyük sırrı içinde barındırdığı çağdaş sanat eserleri.

Deniz Palas'ın içini çağdaş sanat eserleriyle donatma fikri İKSV yönetimine özellikle de rahmetli Şakir Eczacıbaşı'na ait. İKSV tarafından 2004 yılında satın alınan ve 2005 yılında 9. Uluslararası İstanbul Bienali mekânlarından biri olarak sanatseverlerle buluşan Deniz Palas Apartmanı'nın, restorasyonuna 2006 Eylül'ünde başlandı. Deniz Palas'ın üç yıl süren yenileme çalışmalarının bir noktasında, (2007 sonuna denk geliyor) bu "çağdaş sanat işleri" projesi Fulya Erdemci ve yardımcı küratör Arzu Yayıntaş'a götürüldü.

"İKSV Türkiye'deki en önemli kamusal sanat kurumu, her zaman sanata destek hatta öncülük yapmış bir yapı. Bienal, hem Türk çağdaş sanatında bir kilometre taşı hem de uluslararası sanat arenasında önemli bir etkinlik." diye anlatıyor Arzu Yayıntaş. "Proje, buradaki çağdaş sanata destek olmak, üretimi görünür kılmak gibi amaçlara hizmet ediyordu. Aynı zamanda İKSV'nin duruşunu, vizyonunu gösterecek, binasını ön plana çıkartacaktı.

Çalışmaya koyulan küratörler projeye dahil etmek istedikleri sanatçıların listesini oluşturmuş ve Şakir Bey, Görgün Taner, binanın mimarı Doğan Tekeli, iç mimarı Nazlı Gönensay ve uygulayıcı mimar Burhan Satıcı'dan oluşan seçici kurulla paylaşmışlar. Hangi yaklaşımlardan dolayı o sanatçıların seçildiğini anlatmışlar. Proje için seçtikleri çağdaş sanatın önemli isimlerinden oluşan bir grup resim, desen, heykel, fotoğraf, yerleştirme, müdahale ve neon çalışması gibi farklı araçlarla oluşturulmuş çoğunluğu mekâna özgü çalışmalarını on yıllığına İKSV'ye ödünç verdiler.

"Daha çok mekâna dair düşünen, işlerinde mekân unsuru taşıyan sanatçıları davet ettik. Bienal geçmişinden referansla da yola çıktığımız sanatçıları oldu." diyor Yayıntaş. Deniz Palas'ın içindeki sanat eserlerinden ve seçilen sanatçılardan söz ederken lafın dönüp dolaşıp Bienal'e gelmesi kaçınılmaz. Çünkü Deniz Palas operasyonunun arkasında, Bienal'in kuruluşunda da rol oynamış duygular ve fikirler var: Büyük bir öngörü ve inanç. 1987'de İstanbul Bienali'ne girişmek nasıl bir vizyon ve cesaret idiyse, İKSV olarak Deniz Palas Apartmanı'na (Şakir Bey'i şimdi den özlemle, sevgiyle ve büyük bir saygıyla anmamak işten değil) taşınmaya karar vermek de aynı öyle. İşte bu yüzden, Deniz Palas'ın tek yabancıları Çinli sanatçı Yang Jiechang'ın 2007'deki 10. İstanbul Bienali için ürettiği ve sonrasında İKSV'ye hediye ettiği *I Believe in Angels* adlı yerleştirme binanın terasına yerleş-

tirildiğinde ayrı bir anlam katacak tüm hikâyeye. Bienal’de Antrepo 3’ün dış cephesini süsleyen Yang Jiechang’ın el yazısıyla yapılmış 12 metrelik *I Believe in Angels* (Temayı hatırlayınız: “Küresel Savaş Çağında İyimserlik”) cümlesi, terastaki çalışma toparlanıp bittikten sonra Haliç’in tepesinde, İstanbul’un gökyüzünü kucaklayacak. “Açılışa yetiştirebilseydik çok güzel olacaktı,” diye itiraf ediyor Yayıntaş, “ama bu bir süreç, her şeyin yavaş yavaş oluşmasına alıştık, başka türlü de olamaz.”

Eserler binanın kamusal alanlarına dağılmış vaziyette. Özel ofislere girmekten bilhassa kaçınmışlar; o ofiste çalışan insanları o eserlerle yaşamak zorunda bırakmamak, bunu bir yaptırıma çevirmemek konusunda hassas davranılmış. Binanın girişi, Salon, Salon’un fuayesi, asansör boşluğu gibi ortak alanları belirleyip sanatçılara sunup “Haydi hayal edin” demişler. Yavaş yavaş şekillenmiş gerisi. İnci Eviner’i davet ettiklerinde akıllarında doğal olarak bir duvar uygulaması varmış ama Eviner mekâna geldiğinde Salon’un fuaye alanındaki yeri seçmiş. Böylece Eviner’in ilk zemin uygulaması doğmuş; *Kaygan Oryantasyon* adlı çalışma, üzeri epoksi ile kaplanmış dijital baskı. Basmaya kıyamayacağınız grafik imajlarla

aslında sahne sanatlarını ti’ye alan bir kompozisyon çiziyor.

Yedi katlı Deniz Palas’ın asansörü, yukarı veya aşağı doğru hareket ederken sunduğu farklı yansımalarla, misafirini durmadan şaşırtıyor. Canan Tolon’un harika işi, aynı zamanda bütün projede, en zor yerleştirilen iş. *Kıl Payı* adlı bu iş, asansör boşluğuna yerleştirilen aynalardan ve lambalardan oluşan bir mekânsal uygulama. Son kata ulaşana kadar hangi yüzünüz ve hangi gerçekliğinizle karşılaşacağınıza emin olmadan, tekinsiz bir seyre çıkıyor, terasa açılan son katta da sonsuza giden yeni bir mekânla yolculuğa veda ediyorsunuz (Birkaç kez inip çıkan birinin samimi itirafları). Arzu Yayıntaş’ın hafif coşkulu bir ifadeyle ağzından kaçırverdiğine göre Canan Tolon, Deniz Palas için birbirinden güzel projeler üretmiş, ama binanın inşaat esnasında sürekli değişmesiyle, bu projelerden hayatta kalan *Kıl Payı* olmuş.

Aydan Murtezaoğlu, 3, 4 ve 5. katlardaki (eser, alttan yukarı doğru okunuyor) ara kapıların pencerelelerine yerleştirdiği *Kariyerist* adlı işiyle, tıpkı Eviner gibi kendisi için yeni bir uygulama alanı seçmiş: cam. Her katta farklı bir sekanstan oluşan eser, bir sanatçının kariyer sorgulamasını anlatıyor. Kurumsallaş-

ma, kültür politikaları ve güç dengeleri arasında sanatçı kendini nereye konumlar? Kurumsallaşmayla daha mı yükselir, yoksa düşüşe mi geçer? İçinde sıkı bir ironi barındıran işin 3. kattaki ilk karesinde kadın sırtla atlama anına başlıyor. 4. katta fark ediyoruz ki o aslında bir sırık değil pencere; kadın aslında bir pencereden atlıyor. 5. katta –ki burası yine ironik olarak İKSV’nin yönetim katı– *Kariyerist* kadınıımızın son karesini görüyoruz; sırtla atlama müsabakasını başarılı bir şekilde bitiriyor ya da pencereden aşağı doğru düşmekte...

Üretim süreci her işin kendi yapısına göre değişmiş; sözgelimi Fusun Onur, binanın açık ofislerinden birinde bulunan resmini (yüzeyinde altın varak kullanılan tuvalde mavi, beyaz ve sarı ipliklerle yarı tamamlanmış bir melek figürü var, çok sakinleştirici bir resim) kendi evinde çalışıp yapmış. Ama Canan Tolon’un işindeki aynaları İKSV bir aynacıya ürettirmiş, Tolon her aşamayı takip etmiş.

Nasıl Sarkis’in avizesini binanın kalbi olarak hissettiysek, Selim Birsell’in çalışmasını da omurga olarak adlandırabiliriz. Binanın merdiven boşluğuna konuşlanmış. *Tanşak Omurgası* isimli işte tank kaşeleriyle kurguladığı başak formlarıyla, toprak ve petrol savaşına ve gittikçe artan militarist yaklaşıma işaret etmiş. Yedi katlı merdiven boşluğunda duvara mühür uygulamasıyla tamamlanmış bu çalışma, Birsell’in günlerce tüm o mühür baskıların her birini elleriyle yapmasıyla oluşmuş. Çalışma tam binanın taşınma sürecine denk geldiği için bir daha gelip rötuş yapmak durumunda bile kalmış Birsell. “Sanatçılar muazzam bir özveri gösterdiler” diyor Yayıntaş. Her fırsatta sanatsal üretimi desteklemeye çalışan bir kurum olan İKSV, bu özveri ve işbirliği için sanatçılara sembolik de olsa bir sanatçı şerefıyesi ödemiş, projenin önemli noktalarından biri bu.

Binanın ön cephesinde yer alan Ayşe Erkmen’in *Rengârenk* adlı yerleştirmesi başka bir sürpriz ama onu içerden görmeniz imkânsız. Sanatçının tarihi binanın pencereleri için tasarladığı mor, pembe, sarı, yeşil gibi canlı renklerdeki jaluzi ve stor perdeler, kapandıklarında iç mekânı farklı renklerle boyuyor, dışarıya karşı ise binanın göz kapakları oluyor bu hoşluk. (İKSV çalışanlarının ruh hallerine göre storlar ve jaluziler kâh kapalı, kâh açık, ya da kendi ritminde; bir kısmı açık bir kısmı kapalı, kimi yarıya kadar inmiş, kimi dibine kadar çekili)

Gülsün Karamustafa’nın *Zamanlar Olduğu Gibi / Renklendirilmiş Zamanlar* (1994) adlı ofset baskıları, Salon ve Caz Festivali ekibinin odasına yerleşmiş. Bülent Şangar, *Bienal katında Vestiyer* (1997) ve *Benzeri ile Yaşayanın Ölümü Benzerinden Olur* (1996) ve 1997–1999 tarihli isimsiz bir işinden oluşan üç fotoğrafıyla yer alıyor. Binanın giriş ve birinci katlarındaki performans mekânı Salon’un içinde ise Hüseyin B. Alptekin’in boyutları mekâna uygun olarak uyarlanan *Don’t Complain* (2007) adlı LED ışıklı pano uygulaması gelecek, Salon’daki çalışmalar tamamen biter bitmez. Hale Tenger binanın açık ofisinde, 2. İstanbul Yaya Sergileri için çıkartma olarak hazırladığı Kanadından At Beni adlı işinin yeni bir uyarlamasıyla yerini almış. Tenger, bir uçağın penceresinden çekilmiş kanat fotoğrafını bu defa izleyiciye ışıklı pano formatında sunuyor. Kanadın ucunda yer alan THY logosu küreselleşmeyle birlikte yükselen milliyetçiliğe bir cevap niteliği taşıyor. (...)



Mısır Apartmanı





Mısır Apartmanı'nın sakinleriyle görüştük.
(Ruşen Aktaş)

GALERİST 8 | Ocak Şubat 2008

Beyoğlu'nu Pera yapan özellikli binalarından biri St Antuan Kilisesi'nin yanı başında yükselen Mısır Apartmanı'dır. Yapıda 20. yüzyılın başlarında pek bir moda olan Art Nouveau tarzı cephe süsleme tarzı kullanılmış-hani Cadde-i Kebir'de Botter, Su Terazisi Sokak'ta Rassam Apartmanı'nda görülen cephe bezemelerinin benzeri olanlardan. Binanın en üstünde yer alan ve Papirüs yapraklarını andıran süslemeler ise sadece bu binaya has bir örnek olması bakımından önemli. Yaptığım seyahatlerde Mısır Apartmanı'na benzer binaları bazı yerlerde gördüm. İlginçtir Havana'da, Kudüs'te, Sana'da bu binaya benzer yapıları gördüğümü hatırlıyorum.

Fonksiyonelci bir yaşam tarzının yansıması olan 1930'ların anlayışından farklı olarak 19. yüzyıl sonunun gösterişli üslubunun temsilcisidir Mısır Apartmanı. Benzerlerini sadece sözünü ettiğim şehirlerde değil, Avrupa'nın birçok yerinde örneğin Paris'te, Londra'da, Madrid'de de görmek mümkün.



Cephede görünen stilize edilmiş bitkilerin, dar bir cadde olan İstiklal'e bir ferahlık ve hareketlilik kazandırdığı da kesin. Birinci katta daha ağır bir bezemenin, ikinci ve daha yukarıdaki katlarda ise gittikçe hafifleşen ve en son katta da papirüs yapraklı bezemenin kullanılması bu akıcılığı ve zengin görselliğin başlıca etki kaynağıdır.

Apartmana girildiğinde insana rahatlık ve ferahlık veren etkiyle karşılaşıyor. Merdiven tırabzanlarının verdiği görsel tokluk, mekanın genişliğiyle birleştirildiğinde içinde nostaljiyle karışık bir hissin uyanmasına vesile oluyor. Bu duygunun uyanmasındaki en büyük neden pek tabii ki binanın içindeki yaşamışlığın verdiği empati ve içimizdeki tarih bilincinin aklımıza getirdiği sempati.

Kimler yaşamadı ki Mısır Apartmanı'nda. İstiklal Marşı'nın söz yazarı Şair Mehmet Akif Ersoy'dan, Onnik Kumruyan'a, Eski Galatasaray Kulübü Başkanı Faruk Süren'in babası Arşak Sürenyan ile Selçuk Kaskan'dan Atatürk'ün Müteahhidi Mehmed Hayri İpar'a kadar birçok ünlü ve "sıradan" Beyoğlu'lu burada yaşadılar.

Bina dönemin ünlü mimarlarından Hosep Aznavuryan'a ait bir çalışmadır. Bu Aznavuryan'ı ünlü botanikçi Aznavur'la karıştırmamak lazım. Bina yaşadığımız yüzyılda değil, geçen yüzyılın – hem de başlarında inşa edilmiş. Mimarı Aznavuryan'ın diğer yapılarından Galata'daki Deniz Apartmanı ile de bir benzerliği olduğu görülüyor. Aznavuryan Stefan Kilisesi, Alman Pazarı, Beyoğlu İngiliz Karma Okulları, Tepebaşı Tiyatrosu ve Alkazar Tiyatrosu'nun da mimarıdır.

Aslında Mısır Hıdivi Abbas Halim Paşa tarafından kışlık ev olarak inşa edilen Mısır Apartmanı'nda Paşa'nın kızı Prenses Emine ve yeğeni Said Halim Paşa'nın oğlu Prens Halim oturmuşlardı. Abbas Halim Paşa'nın ölümünden hemen sonra binanın varisleri binayı dairelere bölerek, apartmana dönüştürüp, kiraya vermişlerdi. Bina 1930 yılında Mehmet Hayri İpar'a satıldı. Ancak İpar ailesi de burada çok fazla ikamet etmedi. Aile yaz aylarında Emine Tevhide İpar'ın babası İmrahor Mehmet Faik Paşa'nın Büyükkada Nizam mevkiindeki muhteşem ahşap köşkünde oturmaktaydı. İflaslar, intiharlar, aile içi kavgalar ve çeşit çeşit felaketler ailenin bu binada çok fazla yaşamasını engelledi.

Tarihi solumak, dahası yaşayıp içinde yoğrulmayı hissetmek, kendinizi Pera'nın uçsuz bucaksız masallar diyarına bırakmak için Mısır Apartmanı'nın merdiven ve koridorlarında yürümeniz yeterli.

Atilla Tuna

Tarihçi

- 1 HÜSAMETTİN CİNDORUK
- 2 HALDUN DOSTOĞLU
- 3 ORHAN GÜZELSOY
- 4 ARMAĞAN BİRKİYE
- 5 MEHMET - SABRİ GETLET
- 6 SASHA ANTON KHAN
- 7 MURAT DALTABAN
- 8 CENK GENÇDİŞ
- 9 MİHDA KORAY
- 10 BANU BORA
- 11 MAHTER HEPTİKİCİ - KORAY KORKMAZ



1



2



3

Banu Bora

Tasarımcı

Ünlü tasarımcı Banu Bora 2004'den beri ekibiyle birlikte Mısır Apartmanında çalışıyor. Bora çok yakında apartmanda bir de dükkan açacak.

Cenk Gençdiş

FotoTrek Genel Koordintörü

Ünlü fotoğrafçı Gültekin Çizgen tarafından kurulan FotoTrek Türkiye'nin önde gelen fotoğraf eğitim merkezlerinden. Merkezin genel koordinatörü Cenk Gençdiş'le Mısır Apartmanı'na geliş serüvenlerini konuştuk.

Armağan Birkiye

Propaganda

Propaganda bir reklam ajansı ve kısa bir süre önce Mısır Apartmanında kuruldu. Toplam 20 kişilik bir ekipler Armağan Birkiye ise ajansın kurucusu.

Haldun Dostoğlu

Galeri Nev

Haldun Dostoğlu mimarlık okumuş ama hiç mimarlık yapmamış. 80'li yıllarda Ankara kültür hayatının vazgeçilmezleri arasına giren Galerî Nev'i 1987'de İstanbul'a taşımış. 21 yıldır Maçka'da faaliyet gösteren Nev yakında Mısır Apartmanına da geliyor. Nev'in gelişle birlikte Mısır Apartmanı'nın bir kültür ve sanat merkezi olması iddiası güç kazanacak.

Hüsamettin Cindoruk

Yassıada mahkemelerinin ünlü avukatı, eski TBMM Başkanı, Özal'ın ölümünden sonra Cumhurbaşkanı vekili ve Babil'in asma kulesine benzettiği Mısır Apartmanı'nın ve Türkiye'nin son yarım asrına tanıklık etmiş deyim yerindeyse yaşayan bir tarih...

Koray Korkmaz

Galata Yapı

2001 yılının sonunda Mısır Apartmanı'nın içine giren Galata Yapı'nın sahibi mimar Koray Korkmaz kısa bir süre sonra binanın son üç katını Hüsamettin Cindoruk'un yardımlarıyla İpar'lardan; dört ve beşinci katları ise sendikadan satın almış. Korkmaz bu cephesi süslü içi yalın binada yaşamaktan çok memnun.

Mahter Hepdikici

Mısır Apartmanı Yöneticisi

"İnanılmaz keyifli bir şey Mısır Apartmanı'nda olmak. Düşünebiliyor musunuz Atatürk gelmiş buraya zamanında dişini çektirmek için, ünlü sanatçılar, ressamlar gelmiş. Geçmişine baktığınızda Mısır Apartmanı inanılmaz bir yer. Daha sonra bir duraklama dönemine girmiş, biraz Osmanlı'daki duraklama dönemine benzetiyorum ben onu. Atıl bırakılmış epey bir dönem. Şimdi yeniden eski canlı yaşamına geri dönüyor."

Mehmet Getlet

Mısır Apartmanı görevlisi

Mehmet Getlet 30 yıldır Mısır Apartmanı'nda çalışıyor. Bu süreçte hem apartmanın hem de Beyoğlu'nun büyük bir değişim geçirdiğini söylüyor. Getlet ailesinin üç üyesi daha Mısır Apartmanında çalışıyor; bunlardan biri 10 yılını doldurmuş olan Mehmet Bey'le birlikte fotoğrafta gördüğünüz Sabri Getlet.

Mihda Koray

Ura!

Mihda Koray, Londra'nın ünlü sanat okulu Sade'de resim okurken hiç aklında olmayan bir işe girişmiş ve iki aylık bir tatil için geldiği İstanbul'da Mısır Apartmanı'nda Galerî Ura'yı açmış. Kendisini tanıyan herkesin bu duruma çok şaşırdığını söylüyor.

Murat Daltaban

DOT

Murat Daltaban sadece Beyoğlu'nun değil İstanbul'un en özel sanat projelerinden biri olan Dot'u üç yıl önce Mısır Apartmanı'nda hayata geçirdi. İkinci çocuğum dediği projesinin Mısır Apartmanı'nda yaşama geçişini ve binayla olan özel ilişkisini konuştuk.

Orhan Güzelsoy

Pera Lokal

Pera Lokal Mısır Apartmanı'nda yer alan Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi -eski adıyla Yüksek Ticaretliler- mezunlarının lokali. Orhan Güzelsoy ise 12 yıldır Mısır Apartmanı'nda derneğin yönetiminde son iki yıldır da lokalin işletmeciliğini yapıyor.

Sasha Anton Khan

360 Istanbul

Mısır Apartmanı'nın çatı katında yer alan 360 son yıllarda yalnızca İstanbulluların değil dünyanın dört bir kösesinden yemek meraklılarının ilgisini çeken bir restoran. Gün geçmiyor ki önemli bir uluslararası yayında 360'a rastlamayasınız: kah New York Times, kah Blueprint ya da Wallpaper'da ama hep 'en hip restoranlar' listesinin başlarında. Bu başarı hikayesini yaratan üçlü Sasha Anton Khan, Mike Norman ve Emir Uras.



Sokak Sanatı

(Pınar Başoğlu)



CİNS

GALERİST 11 | Eylül Ekim 2008

CİNS, çalışmalarının ardından sokak duvarlarına organik formlar bırakarak tanımadıkları ile bu şekilde iletişim kuruyor.



FLYPROPAGANDA



FRIGOHOUSE

Flypropaganda, 15 yıldır grafik tasarımcı olarak çalışıyor, son 6 yıldır kendi deyimi ile “gerilla art” ile uğraşıyor. 9. İstanbul Bienali ve Hafriyat’ta ki çeşitli sergilerde işleri sergilenmiş.

Frigohouse bir evdir. Frigohouse adı altındaki işler ise o evde yaşayan insanların çalışmalarına verdikleri isimlerdir. Frigohouse bir duvar resmi de olabilir kağıt üzerinde ki mürekkep lekesi de...



KOP-ART

Kendilerini anarşist, feminist, campy, dönemsiz, dönüşmüş olarak tanımlayan Kop-art kısacası Sokak Sanatı ile arkadaş, Dada ile bozmuş, Pop-art ile sevgili olan 8 yaşında bir sanat oluşumu.



KUTUKAFA

Siyasetten nefret eden, insanların unuttuğu insani duyguları hatırlatmayı amaçlayan, dünyasını kutulaştıran bir topluma uyarı olarak doğan KUTUKAFA robotları İstanbul’dan başlayarak Türkiye’yi istila etmeye başladı.



S2K

S2K için sadece renkler, style, sprej boyalar, şehir ve kendileri var. Gri duvarlar renklensin istiyorlar. “Eğer toplum reklam panolarını, grafik tabelalarını gözümüze sokma hakkına sahipse bizim de yaptığımız işleri özgürce topluma sunmaya hakkımız var” diyorlar.

Sanat-semt ilişkisi ve istenmeyen çocuk; mutenalaştırma (Hanife Ölmez)

Sanatın dokunduğu yeri değiştirme gücü sanatçıyı hem hoşlanılan hem de korkulan biri haline getirebiliyor. Sanatçı, sanatın diliyle konuşuyor ve bunu sadece resmini çizerken, heykelini yontarken veya performansını sergilerken yapmıyor, bu dil onun gündelik yaşam alışkanlıklarında da kendini gösteriyor. Böylece sanatın diliyle yaşayan sanatçı, gittiği her yere, yaşadığı her mahalleye bu dili de taşıyor. Olayların İstanbul, New York, Vancouver veya Berlin gibi farklı kentlerde yaşanmasına ve koşulların olanca farklılığına rağmen sanatın dilinin tek olduğu gerçeği değişmiyor. Onun dili değişime işaret ediyor ve böylece konu edindiği her mekanın değişmesine neden oluyor.

AU 7 | Kasım Aralık 2010

Tophane’de sanat galerisine saldırılmasından sonra gündeme gelen mutenalaştırma tartışmaları, Tophane için yeni gibi görünse de aslında yaklaşık elli yıllık bir tarihe sahip. İngilizce’de “gentrification” kelimesi ile ifade edilen ve Türkçe’de “soylulaştırma, mutenalaştırma, seçkinleştirme, nezihleştirme” gibi terimlerle karşılanan bu kavram ilk olarak 1964 yılında İngiliz sosyolog Ruth Glass tarafından orta sınıfın, alt sınıfa mensup halkı yaşadığı yerlerden etmesi anlamında kullanıldı. Londra’nın Islington gibi işçi sınıfının yaşadığı bölgelerine yerleşmeye başlayan yeni sınıfla beraber semtlerin atmosferi de değişiyor, kira ücretleri artıyor, yeni bir yaşam tarzı sokaklara hakim oluyordu. Bu değişim sonucunda yüksek yaşam düzeyine ayak uyduramayan semtin asıl sakinleri bir müddet sonra o bölgeden ayrılmaya başlıyordu. Böylece semt veya şehir bir zamanlar sahip olduğu sosyal ve kültürel dokuyu nerdeyse tamamen kaybediyor ve yeni bir yaşam kültürünün hakim olduğu bir mekan haline geliyordu. 1960’larda İngiltere’de başladığı gözlenen mutenalaştırma hareketi, 1970’lerde Amerika’da, 1980’lerden itibaren ise İspanya, Hollanda, Avustralya, Hindistan, Kanada, Brezilya ve Türkiye gibi dünyanın bir çok ülkesinde yaşandı ve yaşanıyor.

Son yıllarda kentlere dair yapılan sosyolojik araştırmalar gittikçe daha fazla yeni türde kent ve kent gelişiminin ortaya çıktığını gösteriyor. Geçmişe baktığımızda modernizmin kendi kent tipini ürettiğini görüyoruz. Postmodernizm’in de kendi kent tipini üreteceği açıktır ancak tartışma bunun ne tür bir gelişme olacağı üzerine odaklanmakta. Sanat ve sanatçılar da bu değişimi ve dönüşümü etkileyen unsurlar olarak tüm bu tartışmalardan payına düşeni almakta. Yaşanan mutenalaştırma örneklerine bakıldığında, kenar mahalle diye tabir edilen bir bölgenin cazibe merkezi haline gelmesinde en önemli etkenlerden birinin, bohem sanatçıların atölyelerini ve evlerini o bölgelerde tutmaları olduğu görülüyor. Bunun en çarpıcı ve en iyi bilinen örneği ise New York SoHo’da yaşanan dönüşümdü. 1.Dünya Savaşı’na kadar önemli bir üretim ve ticaret merkezi olan, fakat 1950’li yıllara kadar olan süreçte yaşanan değişimler nedeniyle işlevini yitiren SoHo bölgesindeki endüstri ve ticaret yapıları, ressam, heykeltıraş, müzisyen, dansçı ve yazar gibi sanatçılar tarafından düşük kiralar karşılığında atölye ve konut olarak kullanılmaya başlanmıştı. Çok düşük fiyatlara çok geniş mekanlarda yaşama ve çalışma imkanı, sanatçıları bu bölgeye çeken en önemli etkendi. Eski fabrika ve depo yapıları, geniş ve esnek kullanıma uygunlukları, büyük pencere ve bol ışık alan mimarileri nedeniyle sanatçıların işlerini üretebilecekleri, sergileyebilecekleri ve içinde yaşayabilecekleri mekanlar olarak yenilendi ve canlandırıldı. Böylece ileride bölgede yaşanacak dönüşümde, sanatçılar farkında olmadan da olsa öncü bir rol üstlenmeye başladı. Ucuz çalışma ve yaşama alanına ihtiyaç duyan ve içinde yaşadığı kültürel dokudan kopmadan ona yeni yorumlar katan sanatçıların açtığı bu değişim dalgası, sermaye sahiplerinin gözlerini bölgeye dikmesine neden oldu. Bölgede yaşayan birçok sanatçının gazete ve dergilerde yayınlanan röportajları, televizyon ve sinema filmlerinde görünen yeni ve alternatif yaşam tarzı SoHo’daki değişimi daha da görünür hale getirdi. Bu dönem sanatçılara devlet ve belediyeler tarafından maddi destekler verilmeye başlandı. Bu destekler ile birçok eski bina sanatçılar tarafından yürütülen etkinlik mekanlarına dönüştürüldü. Ancak tüm bu dönüşüm sırasında aslında sanatçılara fazla söz hakkı tanınmadı, sanatçılar ve bölgede sürdürdükleri üretim adeta bir marka gibi lanse edilerek kapitalist pazarın bir aracı haline getirildi. 1970’lerin ortasında SoHo, galerileri, butikleri, restoranları ve loft diye tabir edilen daireleri ile New York sanat dünyasının merkezi idi. 1974 yılında “New York Magazine”de SoHo, “Şehirde Yaşanacak En Heyecan Verici Yer” olarak nitelendirilmişti. SoHo’daki galeri sayısı 1969 yılında bir iken, 1979 yılında bu sayı 100’e ulaştı. Kar amacı gütmeyen sanat mekanlarının yanı sıra New York’un geleneksel galeri merkezi olan 57. Cadde ve Madison Bulvarı’ndan gelen galeriler de zaman içinde SoHo’nun yeni atmosferindeki yerlerini aldılar. Böylece SoHo dışından gelen sermaye, bölgenin sanat ticareti potansiyelini keşfetti ve desteklemeye başladı. Ticari galeriler, uluslararası sanat alıcılarını SoHo’ya çekerken, bağımsız galeriler, devletin ve diğer galerilerin sermayesiyle desteklenen ortama daha çok sanatçıları ve onların üretimlerini çekiyordu. Bu galerilerin

ve sergilerin ziyaretçileri zamanla bölgedeki restoran, bar ve dükkanların müşterileri haline geldi. Böylece sanatçılar, semtin sanayi ve kenar mahalle kimliğinden arındırılmasına, loft, galeri ve dükkanlara dönüşerek bir tür estetikleştirmeye uğrayan 19.yüzyıl sanayi yapılarında kendine mecra bulan yeni yaşam tarzına ve bu tarzın kültürel sermaye ile buluşmasına aracı oldular. Tüm bu dönüşüm nedeniyle ortaya çıkan tartışmalar da vardı. Lower Manhattan otoyolunun SoHo’ya olan etkisi ve bölgenin Afrikalı-Latin Amerikalı işçilere yönelik yapısının korunması gerektiğine dair tartışmalar bunlardan bazılarıydı. Bu tartışmalara rağmen savaş sonrası dönemde Amerika şehircilik panoramasında, sanayi üssü ve banliyölere kaçan bir orta sınıf ve bunun meydana getirdiği yeni yaşam biçimi ön plana çıkıyordu. Böylece bir yandan bölgedeki potansiyeli gören büyük sermayedarlar, öte yandan belediye yönetiminin SoHo’ya yönelik tutumu kısa sürede semtin çehresini tamamen değiştirdi. Yükselen mülk değerleri ve bu yönde atılan diğer stratejik adımlar nedeniyle bölgeye ilk olarak yerleşen ve semtin soylulaştırılmasına dolaylı da olsa aracılık eden sanatçılar burada daha fazla tutunamaz hale geldiler ve bölgede yaşayan evsizlerle aynı akıbeti paylaşarak semtten taşındılar. Bu süreci eleştiren önemli sanat projelerinden biri, 1989 yılında Amerikalı sanatçı Martha Rosler ve Dia Sanat Vakfı (Dia Art Foundation) tarafından düzenlendi. “If You Lived Here...” (Eğer Burada Yaşasaydın...) adlı sergi ve düzenlenen paneller aracılığıyla, 1970-1980 yılları arasında SoHo semtinde yaşanan mutenalaştırma sürecinde toplumun ve semtte yaşayanların karşılaştıkları zorluklara dikkat çekildi. 50’den fazla sanatçının katılımıyla gerçekleşen projeyle birlikte düzenlenen panellerde, sanatçılar, belediye yetkilileri, sanat eleştirmenleri ile soylulaştırma üzerine tartışmalar, sanat ve sanatçının rolü ile ilgili analizler yapıldı.

SoHo, sanat ve sanatçıların etkisiyle dönüşen mahallelerin ilk örneklerinden biriydi ancak kuşkusuz sonuncusu değildi. Benzer bir soylulaştırma hareketi Kanada’nın Vancouver kentinin Yaletown bölgesinde yaşandı. 1990’lı yıllarda Kanadalı sanatçılar temel olarak üç şehirde ikamet ediyordu; Toronto, Montreal ve Vancouver. Vancouver da, diğer şehirler gibi mutenalaştırmanın yoğun olarak gözlemlendiği bir şehirdi. Yaletown ise kentin ve bu hareketin merkezinde yer alan semtlerden biriydi. Depo ve demiryollarının bulunduğu eski bir ağır sanayi bölgesi olan Yaletown, 1986 Dünya Fuarı’ndan sonra nüfusundaki artış ve inşa edilen yeni apartmanlar, marinalar ve yenilenen tarihi yapılarıyla kentsel dönüşümün adeta bir simgesi idi. 20. yüzyılın başında sanayinin kalbi olan Vancouver ve Yaletown bölgesi, 1986 Dünya Fuarı öncesinde birçok sanayi yapısının yıkılması ve fuar sonrasında ise geriye kalan eski binalara bol ışık, geniş mekan ve düşük kira arayışında olan sanatçıların yerleşmesiyle ilk değişim sinyallerini vermeye başladı. Binaların dış cephelerinin 19.yüzyıl görünümeleri korunarak, yeni loft dairelere, atölyelere ve barlara dönüştürülmeye başlandı. Yale Hotel gibi Kanada Pasifik işçilerinin kaldığı eski kiralık odaların bulunduğu binalar Blues kulübü haline getirildi. Kırmızı tuğlalı lokomotif deposu tamir edildi ve bir halk merkezi olarak (Roundhouse Community Centre) hizmet vermeye başladı. Ortak kaderi paylaşan diğer semtler gibi Yaletown da tuğladan, yüksek tavanlı binaları ile ilgi çekmekte ve bundan dolayı birçok işletmenin buraya gelmesine dolayısıyla sosyal ve ekonomik bir dönüşüme neden olmaktaydı. Amfitiyatro biçiminde tasarlanan Vancouver Halk Kütüphanesi ve Meydanı, Mimar Moshe Safdie tarafından 1995 yılında inşa edildi. Böylece ilk başta fuhuş ve uyuşturucu ticareti ile uğraşan semt sakinleri bölgelerini, kendilerine yaşam ve üretim faaliyetlerini sürdürebilecekleri en ekonomik koşulları arayan sanatçılarla paylaşmaya başlamışken, kültürel sermayenin rüzgarı bu iki grubun paylaşımcı yaşam tarzını benimsemek yerine kendi kuralları ile bölgede esmeye başlamıştı. Yine bir soylulaştırma hareketi sanatçıları takip ediyor, adeta onların öncü birlik gibi açtığı yolda ilerliyor ve sonunda önüne kattığı tüm kültürel ve sanatsal dokuyu semtin ilk sahipleri ve sanatçılarla birlikte bölgeden çıkartıyordu. Bir başka soylulaştırma hikayesinin yaşandığı Avrupa şehri ise Berlin’di. Berlin’i Doğu ve Batı olmak üzere ikiye ayıran duvarın 1989 yılında yıkılması ve 1990 yılında Almanya’nın resmen birleşmesiyle birlikte başkent olan Berlin’de hızlı bir değişim dalgası yaşanmaya başladı. Aslında Berlin’de soylulaştırma hareketi duvarın yıkılmasından çok önce başlamıştı. Schöneberg ve Kreuzberg gibi yoğun göçmen işçi, punk ve sanatçı gruplarının etkisi altında olan bölgeler mutenalaştırmanın net olarak gözlemlendiği semtlerdi. Ancak Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla birlikte tüm Berlin’de büyük bir imar hareketliliği başladı. Berlin duvarının varlığı sadece şehrin yapısını ve mimarisini değiştirmemişti. Duvarın ayakta olduğu süreç içinde aynı şehirde ancak iki ayrı bölgede yaşayan insanların sosyal ve kültürel yapısında da önemli farklılıklar meydana gelmişti. Duvarın yıkılmasından sonra Alman hükümetinin Doğu Berlin tarafına yaptığı ekonomik, sosyal ve mimari yatırımlar şehrin altyapı ve estetik görünümüne olumlu katkılar sağlasa da, son on yılda yoğun şekilde görülen soylulaştırma dalgası bu konuda çeşitli rahatsızlıkların dile getirilmesine neden oldu. Duvarın yıkılmasından sonra yaşam koşullarının daha kolay olduğu Doğu Berlin bölgesine, yine sanatçıların başı çektiği bir yerleşim hareketinin başlaması ve buraya taşınan sanatçıların yaşam tarzları buradaki semtleri değiştirmeye başladı. (...)

Sokağa taşmanın bir yolu

(Cem Erciyes)

İstanbul, geçtiğimiz Ocak ayında ‘radikal’ bir kent projesine ev sahipliği yaptı. Özeleştirici temasıyla yola çıkan “RadikalArt: Ardından Değil Karşısına” başlıklı proje, Radikal Gazetesi’nin 10. yıl kutlamaları kapsamında gerçekleştirilen kültür sanat etkinliklerinden ilki olarak gerçekleştirildi. Türkiye’de güncel sanat üretimi gerçekleştiren farklı kuşaklardan 47 sanatçının eserleri 9 – 15 Ocak tarihleri arasında şehirdeki ayaklı reklam panolarında yer aldı. Proje, güncel sanat yapıtlarının reklam alanlarında farklı bir şekilde boy göstererek şehrin yoğun temposuna katılmasını hedefliyordu ve bunu da başardı. Enstalasyon, resim, fotoğraf ve video baskılarından oluşan 100’e yakın yapıt Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş, Üsküdar, Kadıköy gibi semtlerdeki ışıklı reklam vitrinlerinde sergilendi. Karşılaşma, yüzleşme ve özeleştirici yapabilme potansiyelini vurgulayan projenin koordinatörlüğünü Övül Durmuşoğlu ile birlikte yürüten Cem Erciyes’e yoğun temposunun ardından projeye ilgili düşüncelerini sorduk.

GALERİST 4 | Mayıs Haziran 2007

Güncel sanat yaşamla ilişkisini artırırken bir yandan da gittikçe içine kapanıyor. Gelişen medyaları kullanarak, plastiğin tanımı genişliyor, video, fotoğraf herkes için son derece tanındık yöntemler olarak galerilerin başköşesinde kendine yer buluyor. Ama öte yandan biçim yalınlaştıkça içerik karmaşıklıyor, duygusal ya da şaşırtıcı olmanın ötesine geçip yaşamla ve sanatın kendisiyle daha zorlu tartışmalara giriyor sanatçılar. Bu da sıkça söylendiği gibi güncel sanatın gittikçe daha ‘eğitilmiş’ ya da ‘bilinçli’ bir izleyiciye ihtiyaç duymasına neden oluyor. İzleyici de sanatçı kadar sanat tarihine, güncel sanatın temel referanslarına aşina olduğu sürece yapıtlarla ilişkiye girebiliyor, neredeyse her izleyici sanatçıya, her sanatçı izleyiciye dönüşüyor. Uzman izleyicilerin gediklisi olduğu mekanların, ‘diğerleri’yle arasındaki mesafe açılıyor. Daha önce hiç görülmemiş bir uluslararası network sayesinde gittikçe daha az yerelleşip daha evrensel birer kimlik kazanan sanatçılar, bir yandan da üretimlerinin ana damarı, pek çok yapıtın çıkış noktası

olan sokaklardan uzaklaşıyor.

Sanatın ‘sokaktaki insan’la iletişime girebilmesi tabii ki eski bir mesele. Ama bu mesele, yeni medyalar ve yeni biçimlerle aşılamadı, tuhaf biçimde biraz daha derinleşti. RadikalArt adlı projeyi gerçekleştirirken, bu önemli mesele içindeki tartışmalara katkıda bulunacak bir çalışma yaptığımızın farkındaydık. Radikal gazetesinin 10. yılını gazetenin kimliğine uygun biçimde pek çok ‘kültür sanat’ projesiyle kutlamayı seçtik. Tasarım Ödülü, 10. Yıl Konserleri, Sokak Kitapları, yazar ve sanatçıların hazırladığı gazete gibi... Her biri kültürel bir olguyu, ‘günlük, ulusal bir gazete’nin popülerlik sınırları içinde geliştirmeyi amaçlayan bu projelerden biri de RadikalArt oldu. Güncel sanatçıların gazetenin 10. yıl teması olan ‘özeleştirici’ kapsamında üretecekleri yapıtlardan oluşan bir sergi hayal ettik. Bu serginin, sanata ayrılmış alanlarda, o alanların gediklisi olan izleyiciler dışında herkese ulaşabilmesi Radikal’ın ‘güncel sanata’ katkıda bulunabilmesinin bir yolu olacaktı. Kamusal alan, bir ‘günlük ulusal gazete’nin olabildiğince tüm okurlarına ulaşacak bir etkinlik gerçekleştirme hedefine de uygundu tabii. Gazetenin Genel Yayın Yönetmeni İsmet Berkan, kenti kuşatan ‘ışıklı reklam panoları’nı bu iş için kullanmayı önerdi. Panoları kuran ve işleten Wall adlı firmanın da projeyi desteklemesiyle otobüs durakları ve yol kenarlarında tek başına duran ‘raket’ler birer sanat mecrasına dönüştüler. Gazetenin kültür sanat editörü olarak koordinatörlüğünü üstlendiğim bu projede, genç küratör Övül Durmuşoğlu’yla birlikte çalıştık. Türkiye’de güncel sanat üretiminin içinde olan, farklı kuşaklardan 50 sanatçıyı davet ettik. ‘RadikalArt: Ardından Değil Karşısına’ adını verdiğimiz sergiye davetli sanatçıların neredeyse tümü olumlu yanıt verdi. İş yoğunluğu nedeniyle çalışmada yer alamayacağını belirten bir kaç sanatçı hariç... Sanatçılar 118,5 x 175 cm boyutlarındaki panolara yerleştirilecek 1 ila 4 adet arasında yapıt ürettiriler ve işlerini dijital formatta bize iletiler. Ardından çalışmalar projenin destekçilerinden BBM (Büyük Baskı Merkezi) tarafından poster haline getirilerek 7 Ocak gecesi İstanbul’un dört bir yanındaki panolara asıldı.

Kentin ana arterlerine yayılan otobüs durakları ve raketlerden 260 adetini kullandık. 47 sanatçı ve sanat inisiyatifinin imzasını taşıyan 85 yapıt kimileri ikişer kez basılarak 150 yere asıldı. Kalan alanlarda projeyi tanıtan afişler yer aldı. Projenin tanıtımı için İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin verdiği billboardlar da kulla-



AYDAN MURTEZAĞLU, BALKON



AYDAN MURTEZAĞLU



ERİŒ SEYMEN



SELDA ASAL



BÜLENT ŞANGAR



BAŞIR BORLAKOV

nıldı. Açılış, Şişli Belediyesi'nin izniyle Nişantaşı Atiye sokakta, herkesin katılımına açık bir partiyle kutlandı.

Gerçekleştirilme öyküsü en teknik ve kısa haliyle bu kadar olan sergi, beğeniyle karşılandığı için 16 Ocak'ta sona ermedi, bir hafta uzatıldı ve 22 Ocak'a kadar sürdü. Kimi sanatçılar raketlere farklı müdahalelerde bulundu, enstalasyonlar üretti. Bu arada Serkan Özkaya'nın floresan ışıklarının yanıp sönmesinden oluşan 'Tik' adlı projesi trafik güvenliğini açısından sakıncalı bulununca gerçekleştirilemedi. Sefer Memişoğlu'nun lunapark aynalarından oluşan projesi ise teknik sorunları çözemediği için yetişmedi. Extramücadele'nin çalışması ise sokaklarda yer almadı. Sergiye sunduğu iki çalışmasından biri, Haset, ilk gün gazeteyle birlikte poster olarak verildi.

RadikalArt: Ardından Değil Karşısına, çok geniş bir alana yayılıyordu. Beyoğlu, Beşiktaş, Teşvikiye, Beşiktaş, Eminönü, Maslak, Bebek, Sarıyer, Harbiye, Bakırköy, Üsküdar ve Kadıköy'e kadar uzanan bir alan... Bu bakımdan bir kerede, gezilmesi pratikte neredeyse mümkün olmayan, izleyiciden böyle bir gayret beklemeyen bir sergiydi. Zaten amaçlanan da yapıtların bir bütün oluşturmasından çok, yapıtların bulundukları coğrafyayla ilişkiye girebilmesiydi. Pek çok sanatçı yapıtlarının nerede sergileneceğini kendisi seçti. Böylece, Ermeni kardeşlerin fotoğrafları bir zamanlar birlikte yaşadıkları Taksim - Nişantaşı'nda buluştu, Altıncı Filo ve Deniz Gezmiş görüntüleri Dolmabahçe önünde bekledi, denize fırlatılan taş Bebek sahilinde sekip gitti, Belediye otobüslerinin kalabalık doğası Eminönü terminalinde izleyiciyle buluştu... Reklamların gündelik yaşamımızda zaman zaman kakofoniye dönüşen görsel bombardımanı arasında birer yadırgatıcı an yarattı RadikalArt yapıtları. Reklam panolarında birbiri ardına tekrar eden mesajlar arasında aşına gözler için anlamlı, güncel sanata yabancı olanlar içinse şaşırtıcı karşılaşmalar sunuldu. Bu, herkes için gündelik yaşam alanında, kent içindeki yolculuklarında gördüğü bir sergi oldu. Gündelikleşen her şeyde olduğu gibi yaşadığımız alanların kolektif hafızası da bilincimizin gerilerine düşer. Çoğu kez mekan, yaşanan andan ötesini ifade etmez. RadikalArt kapsamındaki yapıtlar kolektif hafızayı canlandıran, bunu güncel olanla çarpıştıran birer etki yarattılar. İzleyici için karşılaşma anı, panoda gördüğü şeyin bir reklam olmadığını anladığı anda başlayan ve mekan, toplumsal gündemi hesaba katarak anlamlandırmaya başladığında değer kazanan bir tecrübeye dönüştü. İlk bakışta kendini belli etsin ya da etmesin Avrupa Birliği, Ermeniler, düşünce ve ifade özgürlüğü, 301, Kürtçe, kimlik, medya gibi pek çok mesele bir kez daha her izleyici için kendi kendine birer tartışma konusu oldu...

Sanatı kamusal alana taşımak bu alanın sanata açık olup olmaması kadar, bu alanın toplumsal uzlaşmanın çekingen ve her daim tedirgin, dikkatli ve hassas mutabakatlarıyla da ilgili bir mesele. Sergi düzenleyicilerin ve sanatçıların çok iyi bildiği gibi güncel sanatın mecrası, tabulara yöneldiği ölçüde daralır, daraltılır. Radikal de sergiyi düzenlerken hiçbir sıkıntıyla karşılaşmadı diyemeyiz. Serginin tüm ortakları tartışarak, anlayış göstererek, cesaret gösterip inat ederek, risk alarak ya da geri adım atarak adeta kamusal alanın kurallarını bir üst seviyede yeniden tanımladı ve bu sergiyi gerçekleştirdi. Böylece güncel sanatın mecrasını olabildiğince genişletmiş oldu. Sistemin tüketimi ve kazancı artırmak üzere kurduğu ve yerleştirdiği bir mecrayı eleştiri ve tartışma alanına çevirebilmesi ise bence RadikalArt'ın en önemli özelliğiydi.

Yukarıda 'serginin tüm ortakları'ndan söz ettim. Bu ortaklar başta sanatçılar daha sonra da serginin gerçekleşmesini sağlayan Radikal gibi destekçi kuruluşlardır. RadikalArt her hangi bir küratöryal sergiden farklı olarak 'işbirliği' mantığıyla hazırlandı. Davetli sanatçılar hiçbir karşılık almadan yapıt ürettiler, yapıt verdiler. Verilen yapıtların tümü, boyutları, teknik özellikleri, içerikleri sanatsal ifadeleri ne olursa olsun en iyi şekilde sergilenmeye çalışıldı. Radikal kimliğini birleştirici bir unsura dönüştürüp Wall, BBM gibi kuruluşları projeye ikna etti, sanatçılar da açılan bu yeni mecrayı doldurdu, iki haftalığına da olsa dönüştürdü.

Evet, RadikalArt kentin gürültüsüne karışıp gitti, belki de izleyicilerinden hiç biri onu 'sanat dünyası' kadar önemsemedi. Ama aynı kenti paylaştığımız çok sayıda insanın bakmasını, görmesini sağladık. Sanatı iki haftalığına da olsa sokaklara çıkartmanın bir yolunu bulduk, bu önemli.

Projede eserleri yer alan sanatçılar: 2/5BZ, Adnan Yıldız + Çiğdem Özler, Ahmet Ögüt + Pilvi Takala, Aydan Murtezaoglu, Ayşe Erkmen, Banu Cennetoğlu, Bashir Borlakov, Bayram Candan, Borga Kantürk, Bülent Şangar, Can Altay + Aslı Kalınoğlu, Canan Şenol, Cengiz Tekin, Ceren Oykut, Cevdet Erek, Deniz Gül, Elmas Deniz, Erdağ Aksel, Ergin Çavuşoğlu, Erinc Seymen, Erkan Özgen, Ferhat Özgür, Gülsün Karamustafa, Hakan Gürsoytrak, Hale Tenger, Halil Altındere, Hatice Güleriyüz, İnci Eviner, Leyla Gediz, Mürüvvet Türkyılmaz, Nasan Tur, Nermin Er, Nevin Aladağ, Nezaket Ekici, Osman Bozkurt, Sarkis, Sefer Memişoğlu, Selda Asal, Selim Birsell, Serkan Özkaya, Seza Parker, Şener Özmen, Vahit Tuna, Xurban Collective.



SARKIS



VAHİT TUNA



Seni düşünürken bir çakıl taşı ısınır içimde
(Barış Çakmakçı)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 'Çakıl' şiirinin bu ilk dizesi herkese bir şeyler anlatıyor şüphesiz. Fakat son dönemde güneş yüzüyle buluşan 4. Levent Konutları'nın mozaik taşlarını düşününce daha bir anlam kazanıyor.

AU 25 | Ocak 2014

Yağmurlu gri bir günde arabayla 4. Levent'ten geçerken yol üstünde bana göz kırpan rengarenk mozaiklerle başladı bu yazının hikayesi. Ofise vardığımda 4. Levent'te oturan bir arkadaşşıma sordum, bu panoların nereden çıktığını. Daha önce bir iki tanesini görmüşlüğüm, bilmişliğim vardı bittabi. İlk kez gördüklerim için arkadaşım, "Evet, Beşiktaş Belediyesi yeni bir çalışma yaptı ve kayıp mozaikleri de gün yüzüne çıkardı" dedi.

Biraz kurcalayınca mimarlık platformlarında "Aradığımız parça sizde olabilir" isimli bir doküman yayınlandığını, belediyenin tüm çalışmayı detaylarıyla ve haritasıyla özetlediğini ve halkı da albümlerinde bu mozaiklerin olduğu fotoğraflar varsa paylaşmaya davet ettiğini gördüm. Haritanın bir çıktısını aldım ve ertesi sabah -yine yağmur altında- düştüm yola. Bir elimde şemsiye diğeri harita, cep telefonumla ortaya çıkan ve her biri değerli sanatçılara ait bu mozaikleri kendimce fotoğraflamaya... Akabinde Instagram'da paylaştığım o kareler ise bu yazının müsebbibi oldu.

İlk kırılmalar yakın tarihimizde benim en çok ilgi duyduğum döneme tekabül ediyor: 50'li yıllar. Çok partili döneme geçişle her mahallenin kendi milyonerini yaratma hayallerine kapıldığı, batıya göçlerin başladığı ve kültürel karmaşanın baş gösterdiği 'modernist' bir dönemin Türkiye'sinde kendine ortam bulan sanatçı-mimar işbirliğinin en iyi örneklerinden biri bu mozaikler. Hem bir devrin sosyokültürel ortamını hem de bugün neredeyse en az değer verdiğimiz sivil mimari estetiğin de zirve noktasını oluşturuyorlar. O dönemde henüz genç Türkiye Cumhuriyeti'nin Ankara'daki Saraçoğlu Mahallesi'nde uygulamaya koyduğu modernleşme programının uzantısı olan bahçeli evlere sahip bir orta sınıf mahallesi Levent. 30.000 ağaç ile dispanser, okul, postane gibi kendi kamusal mekanlarına sahip bir mahalle. İstanbul'da Levent Çiftliği'nden yapıldığı için bu isim veriliyor. Ardından iki etap daha ekleniyor. İlgi çok artınca mimar Kemal Ahmet Arû ve Rebiî Gorbon, 1956-57 yıllarında ilk uydu kent projesi olan dördüncü etabı, yani 4. Levent toplu konutlarını da bitiriyorlar.

Arka plana göz atalım

Bu dönemde uluslararası üslubun artık zirvesine oturmuş mimarlık ürünlerinin cephelerinde çoğunlukla yüzü Anadolu'ya dönük el işleri, folklorik halı işlemelelerinin stilize motifleriyle karşılaşmamız da tesadüf değil. Halk Partisi'nin devlet politikası olarak düzenlediği Yurt Gezileri'ne katılmış, modernizm yolunda kendi özünü bulmaya, evrensel ile yerel arasındaki dengeyi kurmaya çabalayan bir sanatçı grubu var o yıllarda.

Anadolu Resim Gezileri ve halkevleri gibi kültür politikalarının ardından tuval resmine yansıyan bu eğilim, devlet korumasından çıkan sanatçılara yeni olanaklar sunar. Bayındırlık Bakanlığı tarafından üretilecek büyük ölçekli kamusal yapıların yarışmalar yoluyla elde edilmesi, mimarlık alanında ofislerin yaygınlaşmasına neden olurken, sanatçılar için de bulunmaz bir gelir kaynağı yaratır. Özellikle 1954'teki Marshall Yardım Planı'yla Paşabahçe'nin üretim makinelerinin artması da etkili olur. O güne kadar daha manifaktür düzeydeki birtakım mozaik evlerinde çalışan sanatçılar bu endüstrileşmiş seramik üretiminin desteğini almaya başlar.

Bu dönemde özel sektörün mimarlık alanına müşteri olarak girişiyle üretilen

yapı stokunun neredeyse tamamı Amerikan modernizminin ve uluslararası üslubun izlerini taşır. Eşzamanlı olarak ofis, büro, otel ya da çarşı gibi liberal ekonomik yapı tipleri de mimarların gündemini meşgul etmeye başlar.

Büyük ustalar harmanı

Biraz daha kurcalamaya devam ettiğimde, 50'lerin sonundan 70'lere kadar gelen süreçte bahsi geçen yapılarda mimarların üstat sanatçılarla işbirliği yapmasıyla mozaik başta olmak üzere duvar resmi, fresk, çit, friz, kabartma, rölyef, vitrayın yanı sıra cam, seramik ve metal işlerden de gelir kaynağı yaratıldığını gördüm.

İzmir Büyük Efes ve Tarabya otelleri ile Odakule (Salih Acar), İstanbul Belediye Sarayı (Ferruh Başağa), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı ve İstanbul Divan Oteli Pastanesi

(Füreyâ Koral), Türkiye Petrolleri Gölbaşı Gazinosu (Nuri İyem), Ankara Öğretmenler Bankası Genel Müdürlüğü (Gülsüm-Devrim Erbil), Ankara Ulus İş Hanı (Adnan Turani ve Arif Kaptan), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Neşet Günal), Ankara Arı Sineması (Hamiye Çolakoğlu), Beyoğlu Yapı Kredi Bankası (Nasip İyem), İstanbul Deniz Müzesi (Atilla Galatalı) bu yapılardan sadece birkaçı. Bu sanatçılara Kuzgun Acar, Mustafa Pilevneli ve İlhan Koman'ın metal veya cam işlerini, Nurullah Berk'in duvar resimlerini ekleyerek çoğaltmak da mümkün.

Bu dönemin en ses getiren işlerinin ise Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu çifti tarafından ortaya konduğunun altını çizmek gerekir. Bedri Rahmi bu zaman zarfında Ortaköy Lido Havuzu duvar resmine (1943), Ankara Operası panolarına (1946), Hilton Karagöz Bar duvar resmine (1954), 4. Levent Konutları dış cephe mozağına (1956/1957), Brüksel Uluslararası Sergi Türk Pavyonu mozaik panosuna (1958), NATO Genel Merkezi mozaik panosuna (1959), Divan Oteli'nde duvar kabartmasına, Samatya SSK Hastanesi mozaik panosuna (1959), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı mozaik panosuna (1963), Karaköy Tatlıcılar rölyefine, (1964/1965), Osmanlı Bankası Bursa Şubesi seramik panosuna (1971), Bonn TC Dışişleri Bakanlığı Büyükelçiliği vitrayına (1970), Marmara Oteli frizine (1967), Marmara Oteli yer mozağına (1967), Vakko Fabrikası çitine (1972) ve cephe rölyefine (1972) imza atar.

Eşi Eren Eyüboğlu ise Ankara Etibank mozaik panosunu (1956), 4. Levent Konutları duvar resimlerini (1956-1957); Hacettepe Çocuk Hastanesi mozaiklerini (1955), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı mozaik panosunu (1963-1965), Cerrahpaşa Hastanesi mozaik panosunu (1978) ve Hacettepe Üniversitesi Morfoloji Bölümü mozaik çalışmasını bu süreçte yapar.

Mozaiklerin 4. Levent'e gelişi

Bahsettiğim, temeli 1947 yılında Emlak Kredi Bankası tarafından atılan 4. Levent toplu konut projesi de 1957 yılında tamamlanarak bu mimar-sanatçı gündeminin ortasına konuşlanır. Kemal Ahmet Arû ve Rebiî Gorbon tarafından gerçekleşen projede 100 hektarlık alana 450 konut dikilir. Bu binaların bazı suskun cephelerini süslemesi için Türk çağdaş sanatının altı önemli ismine teklif götürülür. Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu, Nurullah Berk, Ferruh Başağa, Sabri Berkel ve Ercüment Kalmık tarafından oluşturulan 20 mozaik pano binaların duvarlarına işlenir. Bitirilen projenin ardından semtin çevresine birçok yeni konut ve site inşa edilir. 80'li yıllara gelirken Boğaz Köprüsü'nün de açılmasıyla bölge İstanbul'un en değerli alanlarından biri olarak önem kazanır ve periferisi gelişir. Elbette zaman birçok şeyin ilacı olduğu gibi, zehri de olabiliyor. Liberal ekonomiye geçişin simgesi olan bu duvar resimleri, yine liberal ekonominin simgesi olan markalar ve bilinçsiz yapılaşma nedeniyle epeyce zayıat verir. Klimalar, borular, vitrin ve tabelalar, reklam panoları ve bina mantolamaları derken bu 20 mozaik işleme semt sakinlerinin gözleri önünde sessizliğe bürünür.

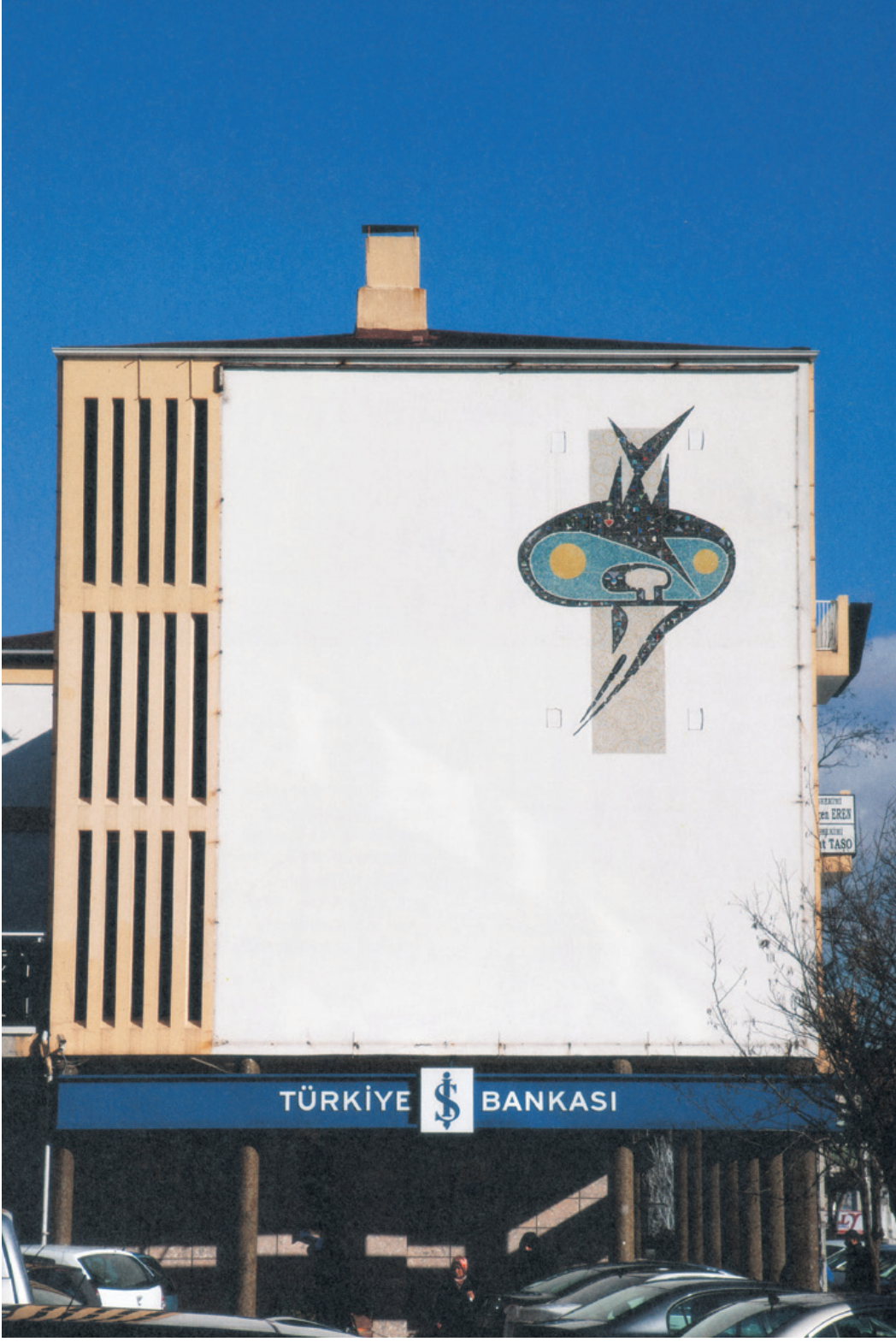
2011 yılında Levent mahallesinde yapılan bir araştırmaya göre, 700 Levent evinin yaklaşık üçte birinin (210 kadarı) işyerine dönüştüğü sonucuna rastlamamız tesadüf değil. Yine aynı yıl beşte biri (120 kadarı) boş duran, yıkılmış veya inşaat halindeki evler de bugün bu rakama eklenmiş durumda. Apartmanların içindeki dairelerin de ofis olarak kullanımını da eklemek lazım.

1959'dan beri semt sakini olan Sema Tuncay "Bu konutların tarihi eser niteliği var. Son yıllarda bazı mülk sahipleri müteahhit çağırdı; çok katlı binalar yapılsın diye belediyeye gitti. O tartışmalı süreçte bu mozaikler gündeme geldi ve ortaya çıkarıldı" diyor ve ekliyor: "Balkonları bile kapatmak aslında yasakken yıkılıp yüksek bina yapmak düşünülemez."

Son sözüm

O günden bugüne, ülkemizdeki ilk uydu kenti olarak gösterebileceğimiz 4. Levent Konutları'nın duvar mozaiklerindeki tahribatlar belirlenerek İstanbul 3 Numaralı Koruma Bölge Kurulu'nun Aralık 2012'de aldığı karar sonucunda koruma altına alındı. Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Sabri Berkel, Ercüment Kalmık'ın özellikle Akçam Caddesi boyunca binaların cephelerinde görebileceğiniz eserleri kurtarılmış durumda. Ama ne yazık ki, Nurullah Berk'in duvar çalışması yerine vitrin açılması nedeniyle aramızda değil. 4. Levent çarşısının giri-





şindeki Ziraat Bankası'nın arka duvarında yer alan Bedri Rahmi panosu ise camerkanla korunuyor.

Semtte bir açık hava müzesi yaratmak isteyen Beşiktaş Belediyesi "Aile albümlerinizdeki bu mozaiklerin eski hallerini gösteren fotoğraflar veya belgeler ılık tutacak. Lütfen elinizdeki bu tip belgeleri 444 44 55 numaralı hizmet ofisimizi arayarak paylaşın. 4. Levent mozaiklerini koruma dayanışmamıza ortak olun" diyerek herkesi katkıda bulunmaya davet ediyor. Tam bu noktada son birkaç aydır süregiden Kent Müzesi tartışmalarını hatırlayarak, bir cümleyle bitirmeme izin verin: Bence Kent Müzesi, yağmurlu bir günde bile Bedri Rahmi'yi, Sabri Berkel'i sokakta görebilmektir.



ELİF BİRADLI

'BU APTALCA | *THIS IS STUPID*'

22.12.2016 - 21.01.2017

Açılış *Opening*

22 Aralık *December* 2016

Perşembe *Thursday*

18:30

SERCAN APAYDIN

'SAHİBİNDEN | *BY OWNER*'

26.01 - 25.02.2017

Açılış *Opening*

26 Ocak *January* 2017

Perşembe *Thursday*

18:30



Gazeteci Erol Dernek Sk.

No.11/3 Hanif Han

Beyoğlu İstanbul Türkiye

www.versusartproject.com

info@versusartproject.com

VERSUS ART PROJECT



Art Basel Taner Ceylan

Sanatçı Taner Ceylan özellikle son yıllarda tüm sanat çevresinin ilgi odağına dönüşmüş olan Art Basel'i gezip yaptıklarını, tanık olduklarını, ilgisini çeken eserleri, karşılaştığı insanları ve düşüncelerini derledi.

GALERİST 1 | Eylül Ekim 2006

YAZI VE FOTOĞRAFLAR
TANER CEYLAN



Dört yıldır Galerist'le birlikte resimlerimi sanatseverlere sunuyorum. Bu zaman zarfında birtakım önemli uluslararası fuarlara katıldık. Hiçbirinde fiilen bulunmadım. Bunun nedeni yakınlarımın da şikâyetçi olduğu, çalışma yöntemimin getirdiği sosyal kopukluk. Diğer taraftan sahilde, merkezin dışındaki bahçeli evimde, kedilerimle tatminkâr bir hayatım var. Keyfim o kadar yerinde ki açıkçası dış dünya pek de umurumda olmadı. Asıl meselenin resim yapma sürecinden kopmamak olduğunu düşündüm. Buraya kadar yazdıklarına bakınca ülke koşullarında inanılmaz bir manzara ortaya çıkıyor ama 91'de Güzel Sanatlar'dan mezun oluşumdan bu yana geçen çetin hayatımın mutlu sonu gibi geliyor kulağa. Geriye bakınca istediğim resmi yaparak galerilerde sergi açıp yaşayabilmek tam 15 yılımı almış. 80'li yıllarda resim eğitimi alırken bizden büyük ağabeylerimiz ve abalarımız, sırt çantalarına çalışmalarını koyar, Basel, Arco ve Fiac sanat fuarlarının yolunu tutarlardı. Elleri boş dönerler ve kara kara ne yapılması gerektiğini düşünür, tartışlardı her seferinde. Büyük umutsuzluklar içinde çoğu yok olup gittiler.



Bense Basel sanat fuarına gitmem konusundaki galericimin tatlı ısrarına bu sefer hayır diyemedim. 37 yıldır ilk kez dünya sanatının en ön önemli etkinliğine Türkiye'den tek bir galeri katılıyor, üstelik 800 başvurunun içinden seçilen 297 galerinin içindeyiz; resimlerim dünya sanatının, tabiri caizse "creme de la creme"nin içinde sergilenecek. Orada olmak gerek!

Uçak, havalimanına indiğinde yorgun gözlerimi aralıyorum; uçağın bagajını boşaltan tarifi zor güzellikteki genci görünce bu toprakları se-



veceğimi hissediyorum. Terminalde, önce kapalı devre yayın sandığım zarif caz müziğinin bir süre sonra canlı çalındığını görünce icracı Gaston Pedocchi isimli caz gitaristinin hemen bir CD'sini satın alıyorum, bir yandan da içimden Nardis'te Önder Focan'la ne de iyi çalarlardı, diye geçirerek. Kalacağımız eve girince

...istediğim resmi yaparak galerilerde sergi açıp yaşayabilmek, tam 15 yılımı almış.

memnuniyetim daha da artıyor. Dubleks evin terasları ve kanatlı bir piyanosu vardı. Yerleştikten sonra beni karşılayan, galericimin eşi Ebru Algım Pilevneli ile fuar alanına gidiyoruz. Bienallerden alışık olduğum manzarayla karşılaşıyorum: Herkes galeri alanını yerleştirmekle meşgul; asistanlar, işçiler, galericiler. Tek bir farkla, mekan ve organizasyon çok büyük, fuar alanının ucu bucağı görünmüyor. Alanda çalışan Türk işçileri yıllardır ilk kez bir Türk galerisini görmenin coşkusuyla hepimize ilgi gösteriyorlar ve sayele-



rinde birçok işimiz daha kolay çözülüyor. Yine de Murat Pilevneli'nin sırtındaki yük ve baskı her gün çoğalarak artıyor, herkes bir yerinden çekip duruyor. Buna rağmen sonraki günlerde beğendiğim çalışmalarını göstermek için ara ara kendisini galerinin standından kaçırmayı başarıyorum. Galerist'in görünmeyen kahramanı Burcu Gökçek ise açılıştan sonra gün ışığını görmüyor. O günden itibaren ardı arkası kesilmeyen bir koşuşturma da başlıyor.

Fuar kendi içinde bölümlere ayrılmış. 300'e yakın galeride 2.000 sanatçının eserleri sergileniyor. Bunun içinde "Art Premiere" bölümünde, gelecek vaadeden toplam 12 galeri



ayrıca konumlanmış. Yan binada "Art Unlimited" 60 adet devasa projeye ev sahipliği yapıyor. "Art Conversations"da sanat konusunda işinin erbabı şahsiyetler konuşmalarını sürdürüyorlar. Ana mekâna yakın olan, bizim de Galerist olarak geçen yıl katıldığımız Liste ve merkezden epeyce uzak olan Volta sanat fuarı, diğer olmazsa olmazlar. Ayrıca şehirde bağımsız çok sayıda sergi ve etkinlik düzenleniyor.

Aynı 14'ündeki resmi açılıştan bir gün önce, koleksiyonerlere özel bir açılış yapılınca işin başka bir boyutunu daha net kavriyorum. Girişte, koleksiyonerlere ayrılmış, sayısını hatırlayamayacağım kadar çok Rolls Royce ve BMW'ler sürekli birilerini getirip götürmeye başlıyor. Havalimanına 100 adet özel jet iniş yapmış. Ayrıca yaklaşık 2.000 gazeteci gelmiş. Ellerinde defterleriyle başka bir alemin insanları sanat yapıtlarına bakıyor, yazıp çiziyor, galericilerle konuşuyorlar. Benim tanımadığım fakat çalışmalarımı diğer fuarlardan takip eden kişilerle tanıyorum. İlk gün neredeyse galerimdeki tüm di-

Dikkatimi çeken, sanatseverlerin yapıttan çok isme bakıyor oluşları...



ğer sanatçı arkadaşlarla birlikte çalışmalarımız önemli koleksiyonlara giriyor. Dahil olmaya başladığım sistemi ilk kez bu kadar yakından gözlemliyorum. Dikkatimi çeken diğer bir nokta da sanatseverlerin yapıttan çok isme bakıyor oluşları. Asıl meselenin bellek oluşturmak olduğunu kavriyorum.

Bana verilen VIP kartla turlara başlıyorum. Bu kartla şehir içi ulaşım, müzeler ve sergi alanındaki VIP salonundan faydalanmak ücretsiz. İsviçre İstanbul kadar, Zürih Bakırköy, Basel de Yeşilköy'le Florya'nın toplamı gibi düşünülebilir. Her şey



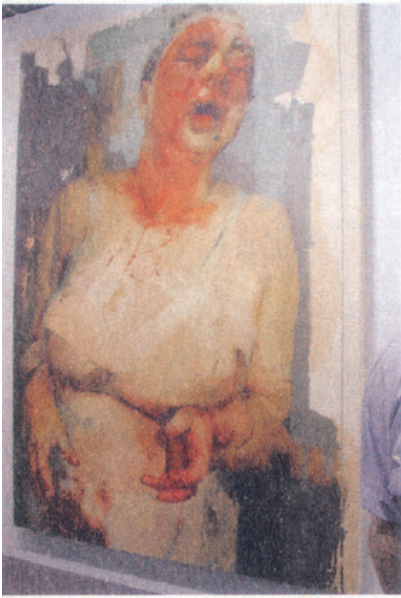
çok pahalı, küçük bir şişe pet su altı Frank (1 Frank yaklaşık 1,3 ytl). Ren Nehri sanki sanatın tüm belleğiyle kentin ortasından akıyor, koylarında herkes serinleyip güneşleniyor. İlk iki gün, bizim de içinde olduğumuz üst katı gelişigüzel gezmeye başladığımda iki kez kayboluyorum. Daha sonraki günlerde İstanbul'dan gelen ressam arkadaşım Utku Derwent, elim bir alan haritası ve kalem tutuşturup beni basit bir yöntemle düzene



sokuyor. Utku'yla birlikte sistemli bir şekilde fuarı gezmeye başlıyoruz, ara ara Ebru da bu turlara katılıyor. Gezmeye başladıkça işin boyutunu kavriyorum. İlk katta, Gauguin, Matisse, Degas, Klee, Kandinsky'nin eserlerini görünce her şey duruyor benim için. Görmediğim kadar çok Picasso, Max Ernst, Andy Warhol, Lichtenstein, Tom Wesselman da cabası. Yoğunluk günbegün, anbean artıyor. Gezimin doruk noktası "sanat gurularımla" ilk kez karşılaştı-



ğım an oluyor. Düşünün, müzelerde göremediğim De Chirico ve Delvaux'un en önemli resimleriyle karşılaşıyorum. Saatlerimi bu resimlerin önünde geçiriyorum. Fuarın her köşesinden hayatımın ikonları beni karşılıyorlardı: Belmer, Schiele ve Klimt'in desenleri; Magritte'in küçük dev resimleri... Hepsini edinmek mümkün. Alex Katz, Eric Fischl, Da-



vid Hockney'in çok sayıda yapıtları; Bacon, boyasını ne kadar kötü kullandığını şaşırarak izlediğim Lucien Freud ve hiç hoşlanmadığım fakat üç metrelik orijinalini görünce önünde saygıyla eğildiğim 1970 doğumlu büyük usta Jenny Saville! Boya sürüşünden kompozisyona kadar bu kısa hayatında böylesi bir bilgiyi nasıl edinebilmişti ki? Damien Hirst, Barbara Kruger, Jeff Koons, Gerhard Richter, Anselm Kiefer ve her köşede Anish Kapoor. Yanı başımda bir pazarlığa şahit oluyorum: 6.5 milyon dolara bir Kandinsky satılıyor. Ertesi gün 95 milyon dolara bir Picasso. Satılan ve dikkat çeken yapıtlar ertesi gün hemen sanat yayınlarında yer alıyor. Çağdaş sanatın klasiklerinin sanırım tümünü alt katta gördüm. Türkiye'de röprodüksiyonlarla yetiştirilmiş bir ressam olarak kızgınlığım ve hüznüm eş oranda artıyordu. Sürekli sanatçı dostlarımı anıyorum,

neredeler, neden temsil edilmiyorlar? Fuara neden gelinemedi bunca yıl? Hocalarımız bizi buralara yönlendirmesi gerekirken neden yıllarca figüratif sanat, soyut sanat, küratörlü/küratörsüz sanat kavgalarıyla boğuldular? Neden sanat satılmaz diye öğretildi? Bunun hesabını kim, nasıl verecek? Utku'yla bir yandan geziyor bir yandan da Türkiye'den kimler olsaydı diye düşünüyoruz. Basel'de



olması gereken bir yığın isim çıkıyor saydıkça. Yemek hazır ama restoran yok!

Aklım duman vaziyette, sürekli yanımda taşıdığım eşyaları kaybetmeye başlıyorum. Bir yandan da sürekli kitap satın alıyorum. Diğer taraftan resmime malzeme olabilecek Basel'in tüm yakışıklılarını kamerama hapsedmekle meşgulüm. Galerilerden katalog topluyorum, sayısız galericiyle tanışıyorum. Akşamları düzenlenen partilerde bir o kadar da sanatçı ve küratör ekleniyor tanışıklıklarına. Herkes vitrinde, geceleri hem bedenler hem de yetenekler cömertçe sunuluyor. Kalabalıktan genç bir erkek elinde iki tane birayla yanıma geliyor, tanışıyoruz. Basel'de bulun-

Fuarı gezerken röprodüksiyonlarla yetiştirilmiş bir ressam olarak kızgınlığım ve hüznüm artıyor.

nedenimi öğrendikten sonra dosyasına bakmamı istiyor, Avusturya'dan gelmiş, sanat yapıyormuş. O gün Leyla Gediz geliyor, bir-iki geceyi birlikte geçiriyoruz. Leyla Türkiye'ye dönmeden önce beni Ahmet Öğüt'le tanıştıyor, anında kaynaşıyoruz. Ahmet, Liste kapsamında bir performans gerçekleştirmek için davetliymiş. Profesyonel oyuncularla kurulan özel bir mekanda gerçekleşen performansı dikkat çekiyor. Ahmet ve Burcu'yla birlikte Douglas Gordon'un çektiği futbolcu Zidane'in videosunu Basel Stadı'nda, olağandışı bir sunumla, yoktan varolan bir si-



nema perdesinde izliyoruz. Sonraki gün Ferhan İstanbullu ve Vahit Tuna Basel'e geliyor.

Ertesi gün, yeni resmim 'Karanfil Hasan'ın önemli bir koleksiyona gittiğini öğreniyorum; daha sonra da Amerika'dan bir sergi teklifi geliyor. Nereye dokunsanız petrol fışkırıyor! Partilerin birinde adeta resimlerimden çıkmış bir kahramanla karşılaşıyorum; Vahit'in eline fotoğraf makinemi tutuşturuyorum, adama du-



rumu anlatıyorum ve ertesi gün resimlerimi görmek için galeriye geleceğini söylüyor. Vahit, birlikte poz verdiğimiz kişinin Art Basel'in direktörü Samuel Keller olduğunu söylüyor. Fark ediyorum ki, en üstten en alta, bütün yönetici kadrosu genç! Üst kattaysa güncel sanatın örneklerini izlemeye başlıyorum. Sayısız genç yetenek! Her malzeme sınırlarına kadar zorlanmış; tüm kavramlar alt üst edilmiş. Resim veya desen olarak algılanan fotoğraflar, dijital çıkış gibi algılanan resimler; video ile iç içe geçmiş tablolar; tarifi çok güç sanal, dijital yüzeyler; üç boyutlu mekânda bir türlü gerçekliğini algılayamadığınız silikon heykeller; Chapman Brothers'ın binlerce figürden oluşan savaş alegorisine ya da etrafında dolaştığınız sürece kendisini film mantığında var eden objeler. Tümü "Zeitgeist" in hangi noktada olduğunu güçlü bir şekilde hissettiriyordu. Bunun dışında olmanın, "dışarıda olmak" olduğunu, sanat tarihinin nasıl yazıldığını hücrelerinize kadar anlıyorsunuz. Ayrıca fuarda çok sayıda Türk koleksiyoneri bulunuyor. Bu arada farklı galerilerde Ayşe Erkmen, Fikret Atay ve Kutluğ Ataman'ın çalışmaları sergileniyor.

Fuarı toplam dört günde gezebiliyoruz. Bu dev sanat ticaretinin hiçbir rahatsızlık uyandırmaması belki de adabıyla yapıyor oluşundan.



Art Unlimited, ayrı bir algı düzeyine taşıyor beynimi. Girişte izleyiciyi tahminen 6 metre yükseklikten akan on metre genişliğinde bir şelale karşılıyor, fakat su boşlukta metin olarak akıyor. Yazı, Bağdat'taki savaşa dair bir metin olarak suya yazılmış. Bu görüntüyü izlemek hayatımın sayılı deneyimlerinden biri. Mekanda dev boyutlu çalışmalar birbirleriyle yarışıyor. 40x7 metrelik Rosenquist resmi, içinde kaybolduğunuz labirentler, dev Joseph Kosuth düzenlemesi, Carsten Höller, Ilya Kabakow, Barbara Kruger, Bruce Naumann ilk aklıma gelenler.



Son günlerde fuar dışındaki etkinliklere gitmeye çalışıyorum. Kunsthal'de Almanlar'ın yeni ikonu Daniel Richter'in kişisel sergisini geziyorum. Richter'in 6 metrelik resimleri çok etkileyici. Dostum Nuri Kuzucan'ın dediği gibi, yeni romantik dönem kapıda. Ressamın, kitaplardan ve internetten bildiğim, hoşlanmadığım resimlerinin orijinalleriyle hiçbir ilgisi yok. Bu uyumsuzluk nedeniyle serginin katalogunu almıyorum, resimlerin orijinaleri hakkında bir fikir dahi vermiyor. Son bir hamleyle Ebru'yla Tinguely Müzesi'ne gidiyoruz, sanatçının ki-



netik heykellerini şehirde bolca görürsünüz ama müzesinde dev heykellerin içine girdiğinizde her şey hareket etmeye başlıyor. Sanatçıya, büyük aşkı Niki de Saint Phalle'in heykelleri de eşlik ediyor. Müzenin önündeki koyda soyunabildiğimiz kadarıyla soyunup kendimizi sulara bırakıp serinliyoruz. Akşamına, müzeden aldığım bir torba dolusu hediyeyle eşyayı yine bir yerlerde kaybediyorum.

Finali ise Basel Sanat Müzesi'ni gezerken yapıyorum. Müze müthiş zenginlikte, klasik dönemi eksiksiz sıraya koymuş. Fuarı gezdikten sonra bu seranın oluşu nedenini daha net görabiliyorum. Çapıcı Rodin koleksiyonu, özellikle aklıma başımdan alan

Öldükten sonra keşfedilmek için bile 'merkez'de ölmek gerekirmiş, bunu anladım.

"Bronz Çağı" isimli bastyapıtı, Van Gogh'dan Cezanne'a, Picasso'dan Malevich'e herkes orada. Tüm bu bombardımanın ardından aynı müzede Holbein sergisiyle ince ayar-



larımı tekrar yapıyorum. Holbein, Basel'de yaşadığı dönemde şehirde derin izler bırakmış: Holbein Sokak, Holbein Meydanı, Holbein Çeşmesi. Sanatçının detaycılığı ve kompozisyon bilgisiyle tekrar büyüleniyorum. Resmine yaklaştıkça resim kendini açıyor; tendeki doku ve tül-ler, tüyün üzerindeki ışık, ışıktaki renkler. O kadar ki bazen algılamakta gözüm bile yetersiz kalıyor. Ama sanatta ruhsal gerçeklik üzerine kafamdaki her şeyi alt üst eden ressam Arnold Böcklin oluyor. Müzede, sanatçının neredeyse bildiğim tüm resimlerini görüyorum, Ölüm Adası, Ulyse ve Calypso, Kutsal Ağaç. Röprodüksiyonlarıyla uzaktan yakından hiçbir ilgileri yok. Sadece bu



resimler için Basel'e tekrar gideceğimi biliyorum.

Volta'yı, Beyeler Vakfı'ndaki Matisse retrospektifini, Francis Alys sergisini, Bern'deki Franz Gertsch Müzesi'ni gezmeye vakit kalmadan apar topar uçağa yetişiyorum. Havalimanında Pi Art Works'ün galericisi Yeşim Turanlı, "Okudun mu, 'Der Spiegel' dergisi resimlerinden bahsediyor", diyor. Akabinde Herald Tribune'de çıkan yazı, Hollandalı ve Belçikalı koleksiyonerleri İstanbul'a getiriyor. Elimdeki resimlerim de Basel'le birlikte bana veda ediyorlar.



Şu anda atölyemdeyim, sevinmem gereken çok neden varken içim buruk. İstanbul'da zaman durmuş ve akıyor. Titreşim anında kesildi. Geçirgen olmayan, kalın bir sessizlik her yerde. Bu arada bir-iki Türk galericisiyle bir araya gelip bir de benden dinlesinler istiyorum. Bundan sonra böyle gitmemeli, diyorum içimden, devamlı. Küçük yerel hesaplar ve büyük egolar yüzünden önemli sanatçılar unutulmuş, yok olmuşlar. Şu anda var olan nesil yine aynı nedenlerden dolayı, kabul etmek istemesem de yok olacak, görüyorum. Bildiğimiz o usta Türk sanatçıların da dünya asla tanımayacak. Çünkü Ren Nehri buradan geçmiyor! Öldükten sonra keşfedilmek için bile "merkez'de ölmek gerekirmiş, bunu anladım! Çaresizce kendime hatırlatıyorum: Yine de asıl mesele resim yapma sürecinden kopmak. ☒

Taner Ceylan
2006, Florya



Shezad Dawood ve döngüsel evreni

Sanatçı Deniz
Gül, meslektaşı
Shezad Dawood’un
yapıtlarındaki felsefi
ve etik şifreleri, onun
hakkındaki izlenimlerini
çözmeye girişirken
bambaşka sonuçlara
ulaşılıyor.

Yazı Deniz Gül

AU 22 | Mayıs Haziran 2013

YORUM | Sayfa 82-83

Sanatçı Deniz Gül, meslektaşı Shezad Dawood’un yapıtlarındaki felsefi ve etik şifreleri, onun hakkındaki izlenimlerini çözmeye girişirken bambaşka sonuçlara ulaşıyor. Shezad ile Hindistan, Bombay’ın Vasind köyünde 2005 yılının nemli bir yaz akşamında tanıştık. İlk izlenim, etrafta sanatçı ön tanımıyla bulunan bir grup; o kadar deli, arzulu, arzularına yenik, kendiyse savaşıyor, kendiyse barışık, gecesi gündüzü bir, kafası karışık, duygulu, duvara değerek ilerleyen, çimlerde oturan insanlar arasında, bu da kim? Entelektüel donanımlı, okulu yeni bitirmiş, deneyime gözlerini açmış heyecanlı bir balık olarak bu belirsiz bir ortamda bulunmak mükemmel; yemek yiyemezsen, ellerinle yemek pratiğin yok ise, bilginin ürünlerini gözlemleyebilirsin. Shezad içeri girer, bembeyaz giyinmiş, bıyıklı ve şapkakalı bir karakter. Bu bir karakter mi, yoksa *pretentious* denen tarzda gösterişli/fiyakalı, abartılı, numaradan biri mi? Evet sanatçılar arasında vardır, “Kral Çıplak” demek ihtiyacı. Kimileri dile getirir, kimileri içinden söylenir, bu da sanat mı, diye; özellikle devrin çok pompalanmış sanatçıları, her dergide, her kurumsal şovda, bir işi ile dünyayı dolaşmış starlarda. Sanatçılar kendi pratiklerini düşünmek için, mecburen, şüphe ile yaklaşırlar etrafta olan bitene.

Vasind’de tanıştığım Shezad, bu sorularla birlikte bendeki bu şüpheleri zaman içinde boşa çıkarttı. Kendisi damarını bulmuş; özellikle de ritüel, efsane, mitoloji, temsil, performans konularında kendi metnini (metin dememi af görsün Sontag, göstergebilimden sıyrılmadan sanatçıyı yorumcu olarak kurgulamak bu bağlamda ortaya atılmış bir soru) derinleştirdi, pratiğini lineer anlatı ve progresif büyüme eğilimlerinden sıyrıldı, döngüsel bir havuza yerleştirdi. (Bu şu demek, zaman içinde yolculuk yaptı, işleri birbiri ile zaman içinde ilişkilendi; havzalar yarattı, çemberler içinde kuyular açtı. Bir daldan bir dala atlamadı, yüzeyde kalmadı.) Akabinde, Shezad’ın performansını tüm gece boyunca sürdürdüğü karakter, Vasind deneyleri ve araştırmasının çözümlemesi ile tanıştığımız günün ertesinde yavaş yavaş kendinden sıyrıldı, bıyık ve şapkayı çıkardı. Shezad’ın beyaz kostümü hep kaldı, çimlerde oturduk, bana meditasyondan bahsetti ve om sesi üzerine konuştuk. Om sesi, dünyaya kişiyi burnundan ve gırtlığından bağlayan bir ses. Kimileri Shezad’ı ‘Feature’ (2008) filmindeki mavi adam olarak hatırlayacak. Pakistan kökenli, İngiltere’de

doğmuş, yetişmiş; farklı coğrafyalarda, farklı ruhlara girip çıkıyor. Pakistan’da bir çölde sufi mistikleri ile yaptığı çekimleri henüz kimse görmedi, çünkü o da henüz bu deneyim ile ne yapacağını bilemiyor. Oldukça yoğun bir deneyim, deneyimin kendisi, “İki senede bir bu materyale geri dönüp çalışıyorum. Olmuyor. Aylarca, aylarca bekledim. Hiçbir yere gitmedi. Başka şeylere aktı sadece” diyor. Henüz olmayan işlerden, kişinin dünya algısı ve var olma biçimine, görünürde olmayan şeylerce nasıl kuşatıldığıyla ilgili bir okuma yapalım. Enstalasyonların kendilerini kuşattıkları mistik havayı yorumlamak için. Işıklar, örüntüler, görsel işaretler, tanıdık, tanımadık kutsallar, referanslar, görsel/işitsel ortamın yarattığı aurayı geçkin mekânsal yerleşmeleri en çok ilgimi çekiyor Dawood’un. Filmleri, büründüğü karakterler, fotoğraf baskılar, neon yerleştirmeler... Her türlü form birbirini tamamlayan anlatının parçaları. “A’dan B’ye, B’den C’ye değil” diyor, “Açık biçimde deney yapmak, diğer sesleri işin içine getirmek... Aktif olarak çoklu sesler kurgulamak, enstalasyonu düşünürken. Üç dört sene birbiri üzerine geçen, üst üste binmiş örüntüleri, biçimleri araştırmak... Bu çalışmak için doğal bir yöntem. Çalışmıyorken çalışmak, hiçbir şey yapmayarak, bilinçaltı düzeyde... Kayıp zaman gerçekten, gerçekten çok önemli.”

Skype konuşmamız öncesi Fas’a gitmek üzere hazırlanıyor. Konuya nereden gireceğimi bilmediğim bu dairesel (öncesiz sonrasız) konuşmayı 2010’da ürettiği ‘Black Sun’ (Siyah Güneş) ile açmak isterim. Beyaz neon, siyah zeminin üzerinde dönüp kendini tamamlıyor (metaforik olarak değil, gerçekten, biçim olarak) Dawood’un üretimleri döngüsel; ‘Black Sun’, bu sebeple onu anlamak için enteresan, damıtılmış, elekten geçirilmiş bir iş. Figüratif ve soyut, yanmış bir ışık, o kadar. “Soyutlama mı? Evet, açıkça görülüyor ki soyut çünkü bir daire bu, aynı zamanda figüratif çünkü bir güneş tutulmasını resmediyor. Sonra, gözünde taşıyorsun... İşe baktıktan ve gözlerini başka yana çevirdikten bir süre sonra gözünde, retinanda bir imge-sonrası imgeyi taşıdığın için soyutlamanın bir projeksiyonu dış dünyaya; ya da figüratif, görmüş olduğun bir imgenin içe projeksiyonu.”

Figüratif – soyut tartışmasını bu noktada açtım çünkü Shezad’ın ilk bakışta anlattı geleneginden öyküen işlerinin kariyerinin farklı noktalarında resme ve heykelsi nesnelere, yerleştirmelere hatta film karesi içindeki imgelere dönüşmesi an meselesi. “Figüratif olanla soyut olan arasındaki oyunsu denge ilgimi çekiyor. Biliyorsun sihirbazın oyunu ortaya çıktığında kafan daha da karışır. Fark edersin ki aldatmaca, senin dünyayı algılama biçiminin kuyusunu kazar. Ben bu birden açığa çıkma halini seviyorum. Duyularımızın otoritesini sarsıyor” diyor Dawood.

‘Black Sun’, yalnızca figüratif – soyut araştırmasından ibaret değil. Shezad’ın tüm işlerinde hissedilen bir sıra zincirleme referansla birlikte geliyor. Alman mistik ezoterizmine ve daha da öncesinde, güneş ile ışığın ibadetin sembolleri olduğu Aryan sembolizmine bağlanarak iki ayrı zaman, iki ayrı inanış biçiminden süzülüyor.

Dawood’un ‘Black Sun’da güneş tutulmasına yaptığı atfı filmlerinde ve resimlerinde arayalım... Işık ve tasavvuf, yani görünenin görünmeyenle çevrelenmesi Dawood’un, ‘Patterns of Distanciation’da (2011) (Ayrırma Örüntüleri) akrilikle tekstil üzerine yaptığı figürlerde ya da Brion Gysin’nin düş makinesinden esinlenerek oluşturduğu üç metre uzunluğunda dönen bir çelik heykel, performans ve bunu belgeleyen filmin parçalarını oluşturduğu ‘New Dream Machine’ (2011) (Yeni Düş Makinesi) projesinde bir tema olarak karşımıza çıkıyor. Sanatçının dönemsel, dini referanslardan aldığı geometrik örüntüleri üst üste bindirmesiyle farklı formlara erişmesi, bir yandan da montaj tekniğiyle beslediği, birbirine geçen, ardı ardına saklanan görüntülerin birbirini tamamlaması... Konuşmamızda, bir bölünmeden söz ettik. Parçalanmanın anlamları üzerine şöyle diyor Dawood, “Saklı olan şey daha değerli çünkü saklı.” Şeyler, garip şeyler yapınca Shezad’ın hoşuna gidiyor. ‘New Dream Machine’i izlemek, om sesini pratik etmek gibi, bu arada. Zaman, geometri ve anlatı alanında yayılmış bir meditasyon. “Ne yaptığını bilmeyi bırak bir şeyi yaparken” diyor Dawood. “Bilinmeyene büyük bir adım at. Bir fikre saplanmak yerine, temel fikirlere doğru yolculuk yap. Sonra da ne aptal fikirmiş ha, de... Böylece işler hibritleşiyor, daha az aşık hale geliyor.” Shezad şimdi Fas’a, ‘Piercing Brightness’tan (Aydınlığı İğnelemek) (2011) sonra başladığı bir diğer film projesini hayata geçirmek için yolda. Yine ışıkla, mitlerle, coğrafyalar arası taşınan kültürel ve dinsel imgelerle ilgileniyor. Dawood’u takibe almak ve filmlerini online izlemek için stüdyosuyla iletişime geçin: studio@shezaddawood.com

‘Sessizlik performansı’ üzerine

Hiçbir içerik
paylaşımında bulunmama
taahhüdüyle katılınabilen
bir sanat projesi hakkında
ne yazılabilir? İz Öztat,
geçtiğimiz aylarda Mısır
Apartmanı’nda yer alan
proje mekanı KAT1’de
gerçekleşen Burak
Delier imzalı ‘Sessizlik
Performansı’nı verdiği
söze sadık kalarak
yorumluyor.

Yazı İz Öztat

AU 21 | Mart Nisan 2013

Cda-Projects Grant Sunum-Performans Serisi, beş sanatçıyı (Burak Delier, Merve Ünsal, Aykan Safoğlu, Jalal Toufic ve Selçuk Artut) sunum-performans formatını kendi pratikleri içinden yorumlayan ve söylemin sahnelenmesine yönelik stratejiler geliştiren yeni işler üretmek üzere davet etti. Bu bağlamda, Burak Delier ‘Sessizlik Performansı’nı, 18 Ocak 2013’te KAT 1’de gerçekleştirdi. Sunuma katılanlar ve sanatçı Burak Delier, Sessizlik Sözleşmesi’ni imzalayarak, katıldıkları sunum hakkında konuşmamaya, yazmamaya, kayıt yapmamaya ve hiçbir mecrada içerik paylaşmamaya dair taahhütte bulundular.

Sessizlik Sözleşmesi’ni imzaladığım için, ‘Sessizlik Performansı’nı devam ettireceğim ve sunumun içeriğini tartışamayacağım fakat sözleşmeyi değerlendirmeyi, sanat üretiminin sorunlarını üretilen işin içine yedirmeyi dert eden bir sanatçı olarak çok heyecan verici buluyorum.

Bartleby, gayet kibar ve kararlı bir sesle cevap verdi: “Yapmamayı tercih ederim.”

Katip Bartleby, Herman Melville Sessizlik Sözleşmesi’ni konuşturacak bir referans olarak, Delier’in “Başka Bir Oto-sansür Mümkün!” metnine dönüp, esnek kapitalizmin üretim mantığı içinde oto-sansür ve grev olgularını nasıl kurguladığına değinmek istiyorum. Delier, bir süredir yaptığı işlerde Post-Fordist üretimin merkezinde yer alan iletişim odaklı gayri-maddi emeğin, sanat alanındaki üretimle paralellğine dikkat çekerek “girişimci sanatçı” modelini sorguluyor. Öznelliğini ortaya koyan, kendini özgürce ifade ederek var eden sanatçı öznenin, Post-Fordist üretim koşullarında tam da her öznenin beklenen performansı göstermekte olduğuna işaret ediyor ve bir öneride bulunuyor; “Hayatı bu şekilde kuşatan ve özneyi

bir üretim aracı ve sermaye olarak kuran üretim mantığı bağlamında, öznenin kendisini yeniden ele geçirmesi gerekiyor.”(1)

Verili öznellik konumunu boşaltmaya davet ettiği tam bu noktada, grev -icra etmeme, üretmeme- ve oto-sansür alternatiflerini öneriyor. Kendini ele geçirmek ve bir özerklik alanı yaratmak için katılmama, görünür olmama, söylememe, yapmama ve saklama seçeneğini öne sürüyor.

‘Sessizlik Performansı’ da iletişime ket vurarak, araçsal olmayan bir grev öneriyor. Sessizlik Sözleşmesi ile tanımlanan ve onaylanan sessizlik, kültür endüstrisinin üretim-tüketim döngüsüne katılmayan, radikalleştirilmiş bir oto-sansür olarak işliyor. Güncel sanat işinin, etrafında üretilen bilginin farklı mecralarda görünür olması, konuşulması ve yazılmasıyla dolaşıma girdiğini düşünürsek, ‘Sessizlik Performansı’nı görünmez bir boşluk üretmeyi hedefleyen bir oto-sansür, anlatı bulutu içinde sessizliği dolaştıran ve kazanımı sessizlik olan bir grev olarak da konumlandırmak mümkün.

“Sözleşmeyi imzalıyım mı?” diye sordum.“Daha değil” dedi Wanda. “Önce senin şartlarını da eklemeliyim. İmzalar, yeri ve zamanı gelince atılacak.” “Konstantinopolis’te mi?” Kürklü Venüs, Leopold von Sacher-Masoch

Sessizlik Sözleşmesi, duyuru amaçlı dolaşıma girdiği andan itibaren, seyircinin işle kuracağı ilişkinin sınırlarını belirleyen performatif bir metne dönüştü. Delier, ‘Sessizlik Performansı’nı deneyimlemek isteyen herkesi, kendisiyle yazılı bir anlaşmaya girmeye, koyduğu şartları kabul etmeye ve altına imza atmaya zorunlu kıldı. Böylece iş, sanatçı ve katılımcı sessiz kaldığı müddetçe devam eden ve kendini yeniden üretme ihtimalleri sınırsız olan bir açık yapıya dönüştü.

Bir sözleşmeye imza atarak sanat deneyimine nail olmak ne demek? Bu soruyu cevaplarken, Delier’in yaptığı bir başka seçimi dikkate almak gerekiyor: Sessizlik Sözleşmesi, sivil bir sözleşme olarak cezai yaptırım tanımlamıyor. Sanatçı ve katılımcı arasındaki ilişki, kişisel güvene dayanan bir hukukla tanımlanıyor. İmza atanlar, kendi insiyatiflerini başka bir kurum ya da otoriteye devretmiyorlar. Dolayısıyla, anlaşılan bireylerin verdikleri sözü tutmaları, cezai yaptırımın caydırıcılığına değil, kurulan oyunun ve yapılan performansın sahiplenilmesine dayanıyor. İzleyici, attığı imza ile,

işe karşı sorumluluğu olan ve bu sorumluluğu kendi iradesiyle taşıyan bir katılımcıya dönüşüyor. Sözleşmeye dayalı bir işbirliğinden -hem de sanat alanında- bahsederken, bir “sapkınlığa” adını veren Masoch’un edebi metinlerinde kullandığı yöneme değinmemek imkansız. Masoch, hayatında ve metinlerinde, girdiği aşk ilişkilerinin hepsini, ilişki içindeki tarafların davranışlarını detaylı bir şekilde tanımlayan sözleşmelerle düzenliyor. Deleuze’un ‘Sacher-Masoch’un Takdimi’nde önerdiği gibi, mazoşist, işkencecisini eğiten, ikna eden ve tanımlı bir işbirliğine sokan kurban olarak karşımıza çıkıyor. Delier’in ‘Sessizlik Performansı’na davet ederken izlediği yöntemi, mazoşistinkine paralel olarak değerlendirmek mümkün. Sessizlik Sözleşmesi,

işin deneyimlenebilmesi için yerine getirilmesi gereken koşulları belirleyen bir davet olarak öne sürülüyor. Belirlenen şartlar altında, kendi iradesiyle Delier’in sözleşmesine imza atan ve performansını deneyimleyen katılımcı, güncel sanatın hala tanımlanması ve tüketilmesi zor alanlar üreten bir pratik olabileceğine ikna olup, kendiliğini üretirken çektiği acıyı gösteren bir sanatçıyla işbirliği yapmaktan zevk alarak ayrılıyor.

1 Natama sayı: 1, Ocak 2013 s.34-39

Küratörün seçme ve seçilme hakkı

Fırat Arapoğlu, son dönemde eleştiri oklarının hedefi olan küratörlük ve getirdiği sorumlulukları, Türkiye ve dünyadan verdiği örneklerle tartışmaya açıyor. Zaman içinde artistik direktörlük ve sergi yapımcılığı gibi kavramlarla da yer değiştiren bu görev üzerine Arapoğlu, gelecek İstanbul Bienali'nin başına getirilen dOCUMENTA (13) eski küratörü Carolyn Chrisov-Bakargiev ile diğer yerli örneklerden dem vuruyor.

Yazı Fırat Arapoğlu

AU 28 | Eylül Ekim 2014

Fırat Arapoğlu, son dönemde eleştiri oklarının hedefi olan küratörlük ve getirdiği sorumlulukları, Türkiye ve dünyadan verdiği örneklerle tartışmaya açıyor. Zaman içinde artistik direktörlük ve sergi yapımcılığı gibi kavramlarla da yer değiştiren bu görev üzerine Arapoğlu, gelecek İstanbul Bienali'nin başına getirilen dOCUMENTA (13) eski küratörü Carolyn Chrisov-Bakargiev ile diğer yerli örneklerden dem vuruyor.

Son yıllarda “küratörlüğün” tanımının genişlemeye başlaması; özellikle Sanat Yönetimi bölümlerinin kurulması ve mezunlarını vermesinin ardından artan küratör sayısı, bu mesleğin tanımının ve niteliğinin sorgulanmasına yol açtı. Türkiye’de fazlasıyla 2010’lar ve sonrasına denk düşer bu zamansallık. Peki nasıl bir tanımlama üzerinden gidilebilir ya da gidilmeli midir? Öyle ya, nispeten kolay bir uğraş mıdır küratörlük? Belki de hiç bu alana teorik ya da pratik katkısı olamayacak isimlerin bu unvanı kullanmaları, sözcüğün değerinin kaybolmasına yol açmış olabilir. Yılların eğitimi ve bilgisinin ardından müzeler ve galerilerde sergiler düzenlemek ya da bir modern/çağdaş sanat koleksiyonunun yönetimini ele almanın yanında, bir kesim tarafından “minör” girişimler olarak kabul edilen bu yönelimler nasıl değerlendirilmelidir? Bu tip sorgulamalarla değişen küratöryal pratiklerin bazı unsurlarına dair çıkarsamalarda bulunabiliriz.

Öncelikle küratör sözcüğünün sıklıkla kullanımı rahatsız edici midir? Hiç de böyle olmadığını ileri sürebilirim, zira bir sözcüğün - ileti değil - fazlaca kullanımı onu çok daha değerli ve işlevsel bir hale getirebilmektedir. Böylece akademilerin ve/veya kurumların duvarları arasından çıkacak ve sokağa dokunarak realize edilecek bir kullanım, kültür ve sanat yaşamı için kullanışlı hale gelebilir ve hatta ana-akım yönelimler tarafından arzu edilebilir. Sadece sözcüğün sıkıcı ve bıktırıcı bir kapalı-devre *network* içerisindeki ‘cool’ ve belirli bir sanatsal zevke sahip bir üst-dil kurucunun beğenisini ve eylemliliğini yansıtmışından mutlu olanlar varsa, bunda bir sıkıntı yok. Ama tam tersi küratör terimi sanat algısının, sunumlarının ve sergilenmesinin rutin monotonluğunu kırma yolunda bir söylem geliştirmek ve bu söylemin görünür kılınması adına bir birlikteliğe uzanmasını işaret ediyorsa, sözcüğün nasıl işlevselliğini kazandığı görülebilecektir.

Profesyonel müze ve galeri küratörlerinin, kanımca, arzu ettikleri, ürettikleri söylemlerin ve bu söylemlerin sanatçılar vasıtasıyla görünürlük kazanmasının sanatseverler nezdinde reaksiyon almasıdır. Eğer bundan farklı olarak fazlaca ticari ya da şiirsel olarak ziyadesiyle angaje bir pozisyonsa eğer amaçlanan, bu ayrı bir tartışmanın konusu olabilir. Fakat, bağımsız bir küratör yukarıda bahsedilen amaçlar doğrultusunda bir işlevselliği arzu ediyorsa, kendi özerk mekanını kurguluyor demektir ve eğer izleyiciye dokunarak, bir dönüşümü arzu ediyorsa o halde bir küratörün etkileşim yaratabileceği o mekanı kurgulamasının etik bir tartışmanın içerisinde boğulmaması gerekmektedir. Bundan dolayı “küratör” sözcüğünden kaçınılması gerektiğini düşünüyorum, kullanımının çok daha fazlalaştırılması ve yaygınlaştırılması, nadiren kullanılmasından çok daha fazla olasılığı içerisinde barındırır. Bundan dolayı zaten sanat fuarlarının proje alanlarının küratörlü sergilerle donatıldığına şahit olmuyor muyuz? Bu yıl Frieze Projects’in başında Neville Wakefield olacak, İstanbul Art International’ın geçtiğimiz yıl artistik direktörü Stephane Ackermann’dı, video seçkisini ise Başak Şenova üstlendi. Böylece küratör tanımının aslında içten içe değiştiğine şahit olmaya başladık bile.

Tabii aslında küratörlük pratiği bağlamında kopan yaygaraların en başında projelerin ve sanatçıların seçilmesi olgusu geliyor. Hangi küratör hangi sanatçıları seçecektir? Öyle ya, iyi küratörler iyi sanatçılarla çalışır. Kim iyi küratördür ve kim iyi sanatçıdır? Bunun kriteri elbette her birimiz için değişir, ama zaman içerisinde kendisini kanıtlayanlar, yetkin ve güvenilir bir özgeçmiş oluşturanlar, üretimlerinin her halükarda iyi birer sanat nesnesi olacağı de facto kabul edilenler, eleştirmenleri ve diğer küratörleri etkileyen ve onlar tarafından yazı konusu ya da sergilenen sanatçı olarak “seçilenler”, iyi satanlar ve bu satış grafiğini sürekli istikrarlı pozisyonda tutanlar, kendisinden her daim beklediğiniz düzeyi tutturanlar vb. olarak daha çokça uzatabileceğim nitelikleri taşıyanların seçileceği açıktır. (...)

Eleştirmen öldü, yaşasın eleştirmen!

Yazı Nusret Polat

AU 24 | Aralık 2013

Geçtiğimiz aylarda; Ebru Yetişkin, Cem Erciyes, Ali Akay gibi sanat eleştirmenleri, günümüzde sanat eleştirisinin ve eleştirmenin işlevine ilişkin bir tartışma başlattı.

Art Unlimited 21’de çıkan ‘Şikâyetim Yaradana’ adlı yazısında Ebru Yetişkin önemli bir tespit yaptı: “... bugün mesele eleştirinin ve eleştirmenin oynadığı işle ve yönelik bir baskıcı dönüşüm arzusu ve bu baskıcı dönüşüm arzusunun ortaya çıkardığı hegemonik güç ve iktidar ilişkileri içindeki üretimin niteliğidir”(1). Yetişkin kabaca şunu söylemek istiyor: sanat eleştirisi ve eleştirmen, kapitalist/neoliberal hegemonik güç ve iktidar ilişkileri içinde baskı altındadır ve üretiminin niteliği de bu baskı altında buna paralel olarak şekillenmektedir. Söz konusu olan artık, sanatın eleştirel düşünmeyi mümkün kılan potansiyelini görmeyen, sanatı piyasanın güdümüne sokmuş eleştirel olmayan bir sanat eleştirisidir. O yüzden, Yetişkin’e göre, Radikal Gazetesi’nde Cem Erciyes’in “... eleştiri ve eleştirmenlik ile ilgili yaptığı tartışmanın aksine, mesele, eleştirinin ve eleştirmenin ne anlama geldiği, yargılama gücünün kullanılması ve sanat işini beğenip beğenmemesi değildir bugün”(2). Temel mesele, ona göre, eleştirmenin sanat sermayesi ile olan organik ilişkisi içinde sermayenin hegemonik gücüne teslim olması ve böylece eleştirellikten uzak pasif bir kurumsal bileşene dönüşmesidir. Yetişkin’in bakış açısında sorunlu olan bir taraf var. Yetişkin, sanat ve sanatın eleştirel niteliği ile sanat piyasası arasında Kantçı anlamda kategorik bir ayrımın varlığına *a priori* bir inançla argümanlarını geliştiriyor. Sanki sanat eleştirisi ve sermaye arasında hiçbir ilişki yokmuş gibi akıl yürütüyor. Oysa ki sanat eleştirisi ile sanat piyasası; benim modern sanat rejimi olarak adlandırdığım (çünkü bu rejimin siyasi hedefleri de var), en iyi tanımı sosyolog Bourdieu tarafından yapılmış 19. yüzyılda ortaya çıkan ‘sanat alanı’nın, başka bazı unsurlarla birlikte (sanatçı, müze, koleksiyoner, izleyici vs.), birbiriyle ilişkili iki önemli unsurdur. Bu alanın unsurları kendi içinde karmaşık bir çember ilişkisi oluşturur: Eleştirmenler dergilerde yazarlar, dergiler sponsorlar ve reklam gelirleri sayesinde çıkarılır, okuyucular bu dergileri tüketir, dergilerin konuları sanatçılar ve onların sergileridir, sergiler galerilerde yapılır, galeriler daha büyük sermayedarlarla ilişkili sermaye sahipleridir ve yaptıkları sergiler için eleştirmenlere yazı ısmarlatırlar, yazılar sanatçılar hakkındadır ve saire. Eleştirmen, alanın içinde ayrıcalıklı bir konumda olabilir (sanata dair bilgisinden dolayı) ama asla alanın dışında bağımsız bir güç değildir. Sahip olduğu güç, alanın diğer aktörlerinin güçleri tarafından sınırlandırılır ve/veya biçimlendirilir. Ne sanatçıyı ve sanat eleştirmenini alanın dışında aşkın bir konuma yerleştirmeli ne de onlara avangart roller atfetmeliyiz. Aksi bir bakış kesinlikle gerçekçi değildir ve sosyolojik olarak hatalıdır.

Yine de Yetişkin’in eleştirinin niteliğine ilişkin yaptığı uyarı önemini korumaktadır. Fakat eleştirinin niteliğinin, eleştirmenin niteliği ile doğrudan ilişkili olduğunu da kabul etmek gerekir. Eleştirmenin bir tür yargıç olarak sanatsal bilgi üretimini gerçekleştirmesi, Yetişkin’in şikâyetçi olduğu hegemonik yapının üretilmesinde (sadece piyasa üretmez hegemonyayı) önemli bir rol oynamaktadır. Yargıç eleştirmen (Walter Benjamin’e aittir terim), yargılamanın gereği olarak sürekli bir şeyleri dışarıda bırakan kişidir. Aldığı (sözde) kesin doğruluk içeren kararlarıyla sanatçıların ve sanatla ilgili olan insanların hareket ve özgürlük alanını daraltır. Eleştirel düşünce pratiği tam da bu tür iktidar konumları üreten ve bu konumları sürekli olarak işgal etmek için elinden geleni yapan iktidar odaklarının maskesini düşürmek için üretilir. Benjamin, Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari gibi düşünürler eleştirel düşünceyi olumsal bir bağlama taşıyarak farklılık politikaları için düşünsel zemini hazırladılar ve yargıç eleştirmenlerin mutlak doğruluk iddialarını ve bu iddialardan kaynaklanan iktidar konumlarının altındaki zemini kaydırdılar. Eleştiriye Kantçı “yargı gücünün bir tavrı” olarak görmek ya da ona indirgemek (Ali Akay’ın yaptığı gibi) zamanda çok gerilere gitmek olur. Radikal’de çıkan “Sanat Yazısı Devam Ediyor: Formu Değiştirdi” başlıklı yazısında Akay şöyle yazıyordu: “Eleştiri üzerine kurulu bir söylem, içinden

çıktığı 18. yüzyıla aitti. Burada iki isim var karşımıza çıkan: biri Kant, eleştiri ve yargı gücü kavramları üzerine bir felsefeyi başlattı; ikincisi ise Diderot, kraliyet dönemi Fransa’sındaki eserler üzerine sanat yazıları yazdı. Bu döneme ait bir yargı gücü kavramı ortaya atılmıştı. Eleştiri yargı gücünün bir tavrıydı. Sanat eserinin beğeni üzerine kurulu dönemine ait olarak eleştirmen, eserleri yargılamaktaydı ve dolayısıyla dönemindeki sanat kriterlerini belirliyordu. Böylece ‘yargıç olarak bir eleştirmen’ tipi belirdi. Bu dönemde sanatçılar ve eserleri eleştirmenler tarafından desteklenmekteydi. Bu tutum 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam etti. 20. yüzyıl sanat eleştirmenleri arasında en çok konuşulandıran biri olan Clément Greenberg, Amerikan formalist sanatının savunusunu yaparak dönemindeki eleştirel hâkimiyeti kurdu. Eleştiri yapan bir yargıç konumu, aslında belki de, 1960’larda Pierre Restany’nin adını yaygınlaştırdığı ‘Yeni Gerçekçilik’ akımıyla Fransa’da kırılmaya başlamıştı. Hâlâ sanat eleştirisi kavramının geçerli olduğu bir dönemdeydik; ama, aslında, sanatçıların sanat yapma biçimleri gitgide çeşitlenmeye başlamıştı. Sanat dünyası, 1968 dönemine tekabül eden Harald Szeemann’ın ‘Davranışlar Form Olduğunda’ (1969) sergisi sırasında bu çeşitliliği çoktan fark etmişti bile.”(3)

Akay’ın analizi ilk bakışta kusursuz gibi görünüyor ama bazı noktalara yakından bakmakta fayda var: sanat eleştirmenin yargıç pozisyonundan çıkmasını 1960’lara (60lar Fransa’sına), yani postmodern zamanlardaki sanatsal kırılmalara bağlamak tek başına doğru değil. Aslında eleştirmenin yargıç konumu üzerine ilk eleştirel perspektifi geliştiren kişi meşhur kültür kuramcısı Walter Benjamin’di ve “Alman Romantizmi’nde Sanat Eleştirisi Kavramı” adlı 1919 tarihli doktora tezinde çok açık bir biçimde şunu savunuyordu: “... bu kavramla (eleştiri), hep söylendiği gibi, sadece yargılayan, üretken olmayan bir zihinsel durum anlamı ilişkilendirilmiş değildir; romantikler ve spekülâtif felsefe için eleştirel terimi, her halükarda nesnel olarak üretken, derin ve dikkatli bir düşüncenin ürünü olarak yaratıcı olma özelliği taşıyordu(4)”. Hatta Benjamin, daha da ileri giderek şöyle yazabiliyordu: “Sanat Eleştirmeni terimi, ancak Romantiklerle birlikte, eski sanat yargıcı kavramının yerini nihai olarak almıştır. Lessing ve Winckelmann değilse bile Gottsched düşünülerek, sanat yapıtları hakkında bir mahkeme kurma tasavvurundan, yazılı ya da yazılmamış yasalara sabitlenmiş yargıdan kaçınılmıştır.”(5) Benjamin’in ilerleyen süreçteki yazılarında bir kültür ve sanat eleştirmeni olarak tavrı, kendisinin Romantiklere isnat ettiği yargılayıcı olmayan ama üretken ve açıcı olan bir eleştirel bakış içerdiğini hatırlatmaya gerek bile yok. Aslında Benjamin, bana kalırsa, Romantiklerin şahsında, sonraki kendi eleştirel pratiğini yaratıcı bir sanatsal pratiğe yakın bir yerlerde konumlandırmak için vaktinden önce sezgisel bir fikir dile getirmektedir. 1919 tarihinde Benjamin’in henüz yirmi yedi yaşında genç bir entelektüel olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Öte yandan, Benjamin, aşağıda değineceğimiz gibi, Romantiklerden önce Fransız geleneği içinde Diderot’nun sanat eleştirmeni olarak yargılayıcı olmayan ama üretken ve yaratıcı tavrına ilişkin herhangi bir şey dile getirmemiştir. Toparlayacak olursak: demek ki Akay’ın haklı gerekçelerle hakkında şikâyetçi olduğu kişi; sanat eleştirmeni değil, sanat yargıdır ve sanat yargıcı olarak eleştirmenin meşruiyetine ilişkin tartışma için 1960’ları beklemeye gerek yoktur. Benjamin örneğinde eleştiri, Akay’ın yazdığı şekilde “yargı gücünün bir tavrı” değil, refleksiyonun, yani kavramsal düşünmenin bir faaliyetiydi. Refleksiyon, yargı gücünü askıya alabilmekte ve var olanın farklı tarzlarını kavramsal olarak açığa çıkarabilmekteydi. Refleksiyon, bir sanat yapıtına dair kategorik olarak hüküm vermek yerine, düşünülebilir olanı kendi üzerine katlayarak, yapıtın anlam katmanlarını açığa çıkarmakla meşguldü. Bir yapıtın ya da bir düşüncenin iyi ya da kötü, doğru ya da yanlış olması mesele değildi; önemli olan yapıta ilişkin açığa çıkarılmayı bekleyen estetik ve kavramsal fikirlerdi. (...)

Sansür zayıflığı gösterir, gücü değil

Görsel sanatın obje ile olan ilişkisini sorgulayan Çinli sanatçı Ai Weiwei'nin ya amıyla sanat projeleri, siyasi görüşleri, idealleri, aktivizmi arasındaki sınırları yok etmiş olması, sanatçının Çin hükümeti tarafından Nisan ayının başından beri göz altında tutulmasını, sadece sanatçının şahsına değil, fikirlere ve fikir özgürlüklerine bir saldırı olarak okunmasına neden oldu.

Yazı Merve Ünsal

AU 11 | Temmuz Ağustos 2011

Görsel sanatın obje ile olan ilişkisini sorgulayan Çinli sanatçı Ai Weiwei'nin ya amıyla sanat projeleri, siyasi görüşleri, idealleri, aktivizmi arasındaki sınırları yok etmiş olması, sanatçının Çin hükümeti tarafından Nisan ayının başından beri göz altında tutulmasını, sadece sanatçının şahsına değil, fikirlere ve fikir özgürlüklerine bir saldırı olarak okunmasına neden oldu.

“Benim hayattaki duruşum ve yaşayışım en önemli sanat çalışmamdır. Diğer sanat işleri alınabilir-bazı işler, duvara asılabilir. Alışagelmiş olan bu. Rembrandt böyle sanat yaptı diye biz de o şekilde sanat yapmamalıyız. Shakespeare şu anda yaşıyor olsaydı, Twitter’da yazıyor olabilirdi,” diyor Ai Weiwei.

1957 doğumlu Ai Weiwei, kuşağının en önemli şairlerinden biri olan Ai Qing’in

oğlu. Aktivist sanatçı, çalışmalarında, mimari, fotoğraf, film, heykel gibi farklı görsel araçları kullanıyor. Sanatçının ünlü mimari projelerinden biri de 2008 Pekin Olimpiyatları için tasarladığı stadyum. 1983’ten 1993’e kadar New York’ta yaşayan sanatçı, 1993’te Çin’e döndüğünde zamanın deneysel sanatçıları bir araya getirerek Beijing East Village adlı bir sanatçı grubu kurdu. 1997’de güncel sanat arşivi ve deneysel bir galeri olan CAA W’ı kuran Ai Weiwei, 2003’te FAKE Design adlı bir mimarlık ofisini başlattı.

Ai Weiwei, Nisan ayında Hong Kong’a gitmek üzereyken havaalanında tutuklandıktan hemen sonra yaklaşık bir düzine polisin sanatçının Pekin’in kuzeydoğusundaki stüdyosuna giderken asistanlarını göz altına alması, bölgeye verilen elektrikli kesmesi bir tesadüf değil. Sanatçının stüdyosunun, genç, Çinli ve yabancı sanatçıların toplandığı bir ‘merkez’ olarak algılanması, Ai Weiwei’nin toplumsal rolü hakkında ipuçları veriyor. Weiwei’nin Çin hükümeti tarafından susturulmaya çalışılan en önemli projelerinden biri, sanatçının 2008 yılındaki Sichuan depreminde birçok çocuğun okulların yıkılması sonucu ölmesinin nedenlerini araştırması. Alışagelmiş kalıplarda, bir sanatçının ve asistanlarının üzerine düşmemesi gereken, bu ‘teftiş’ projesi, Weiwei’nin toplumsal rolü ile ilgili ipuçları veriyor. Her gün Twitter hesabından bu depremde ölen çocukların hangilerinin yaşasaldı o gün doğum günü kutluyor olacağını dünyaya duyuran Ai Weiwei, hem Çin ile dış dünya arasında bir köprü rolü görüyor, hem de, örtbas edilmekle birlikte korkunçluğundan şüphe duyulamayacak bu felaketin derinine inerek, yaşadığı yerin çarpıklıklarını gözler önüne seriyor. Stüdyosunu, bu şekilde, bir araştırma merkezi, bir ‘think-tank’ olarak kullanan Ai Weiwei, sanatçıyla kamu arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulamakta, sanatçının toplumsal dokuda ne tür roller oynayabileceğini gösteriyor.

Sanatçının stüdyosunu başka türlü bir üretim merkezine dönüştürmesinin örneği, Tate’teki Turbine Hall’da sergilenmiş olan ay çekirdekleri. Binlerce Çinli porselen işçisini ‘çalıştıran’ Weiwei, Turbine Hall’u porselen, el yapımı ay çekirdekleriyle doldurdu. Çin’in porselen merkezi olan Jinghezden’in eskiden Çin sarayına porselen işçiliği yaparken, seneler sonra şehrin ekonomik durumunun, Weiwei tarafından kurtarılması oldukça ironik. Globalleşme ve Çin’deki üretimin dünyanın her tarafına ihraç edilmesini eleştiren ay çekirdekleri, Çin’in gelenekleriyle günümüzdeki ticari dev pozisyonunu zıtlastırarak, bu fazla üretim durumuna dikkat çekiyor. Sanatçının Jinghezden’i organize ederek bu üretimi tetiklemesi, çekirdeklerin Londra’ya taşınması ve Turbine Hall’daki izleyicilerin çekirdeklerin üzerine basarak, yürüyerek istedikleri gibi davranmaları, Weiwei’nin bu işin yazarı olmasına rağmen aslında işi ile birebir bir ilişki kurmak yerine kendini projenin üretiminin koreografi olarak konumlandırıp, üretimi ve deneyimi kontrol etmemesi, sanatçının değişkenliğe ve sürece verdiği önemi kanıtlıyor.

Mayıs ayında açılan, Kunsthalle Marcel Duchamp’ın Turbine Hall’dan çok farklı, oldukça küçük mekanında sergilenen ay çekirdekleri projesi, Ai Weiwei göz altındayken gerçekleştirildi. Müzenin yolladığı e-flux, hem sanatçının serbest bırakılması için bir çağrı niteliğindedi, hem de sanatçının ay çekirdeklerinin farklı bir mekanda tekrar yorumlanması aslında sanatçıya ve düşüncelerine verilebilecek en yerinde destek oldu. Dünyanın en ‘küçük’ müzesi Kunsthalle Marcel Duchamp ile Tate’in arasında kurulan ilişki, Ai Weiwei’nin bireysel ifadesinin, ne çapta olursa olsun, izleyicilerle buluşturulması gerektiğini tekrarlıyor.

Weiwei’nin pratiği, daha doğrusu, yaşamının sanat üretimiyle bir bütün oluşturması sanatçı ile Joseph Beuys ve Andy Warhol arasında tarihsel bağlar kurulmasını mümkün kılıyor. Andy Warhol’un modernizmi yıkan, ‘seri üretim’, objeyi güncelleştirme, kutsal bir pozisyona sahip olmasını engelleme güdüsünün bir göstergesi olan Fabrika, aynı zamanda Warhol’un birçok farklı yaş ve meslekten insanı bir araya getirdiği bir mekandı. Fabrika, ne kadar partileriyle meşhur olsa da, Warhol’un günlük hayatla sanatsal pratik arasındaki bağı yok etmesi, imzaladığı işlerin birçok kişi tarafından üretilmesi, filmlerinde Fabrika’daki herkesin yer alması, kolektif olarak çalışma ve sanatçının çoğullaştırılmasının önemli bir başlangıcıdır. Weiwei’nin Pekin’deki kısıtlanmış özgürlüklere tepki olarak belki de bu durumun bir yan ürünü olan stüdyosu, alternatif bir kurum, bir mekan arayışının sonucudur.

Ai Weiwei’nin aktivist çalışmalarının sanat projelerini hem içerik hem form ola-

rak beslemesi Joseph Beuys'ün düşünce üzerine yoğunlaşmış, pedagojiyi ön plana koyan pratiğini anımsatıyor. “Öğretmek benim en önemli işimdir,” diyen Beuys, objeyi geri plana atarak, performansı ve kendi varlığını ön plana çıkardı. Weiwei'nin günlük yaşamı, düşünceleri, Twitter hesabı ve projeleri arasındaki sınırın yok olması da, benzer bir içgüdüye işaret ediyor. Sanat işlerini düşüncelerin forma dönüşmesi olarak görmek yerine düşünceyi ve Çin'de bir aktivist, sanatçı ve düşünür olarak yaşamasını, pratiğini, sanat haline getiren Weiwei'nin Çin hükümeti tarafından ‘tehlikeli’ görülmesi de, işte bu sınıflandırılmaması yüzünden. Weiwei'nin yaptığı çalışmalar tehlikeli olsa idi, Venedik Bienali'ndeki Azerbaycan Pavyonu'nda olduğu gibi üzerine örtü konup kapatılabilirdi. Weiwei'nin varlığı Çin'deki toplumsal yapıyı sekteye uğratma potansiyeli taşıdığı için stüdyosu ve asistanları da sorguya çekildi; Weiwei, kendi varlığının ötesinde bir soruna neden oldu. Edvard Eriksen'in meşhur deniz kızı heykeli, geçici bir süre için Şanghay'a yollandığında, aynı süre boyunca aynı yerde sergilenmesi için bir heykel yapması istenen Weiwei, meydana, büyük bir ekran yerleştirmek istedi. Ekranı, Şanghay'daki deniz kızını 24 saat boyunca gözetleyen kameranın aktardığı görüntüleri yayınlanacaktı. Görsel olarak 9u fikri beğenmeyen Danimarkalıları cevabı, “Bizim her günümüz böyle geçiyor, güzel bir şey değil,” olan Weiwei, oldukça basit bir şekilde Batı'yla Çin'in arasındaki alış-ve-rişin çoğu zaman belli şeyleri göz ardı etmek üzerine kurulu olduğunu gösterdi. Danimarka'nın görseelliği sanatçının niyetinin önünde tutması, Çin'le Batı arasındaki neo-oryantalist ilişkiyi de gözler önüne serdi. 4 Mayıs'ta New York'ta Plaza Otel'in yanındaki meydana açılan sergi, Ai Weiwei'nin şu ana kadar ka.musal alandaki en büyük çaplı çalışması. 12 hayvandan oluşan Çin zodyağının ‘gerçekçi’ bir temsili olan projenin Weiwei olmadan açılması, projeye farklı bir anlam kattı. 18. yüzyılda imparator Qianlong için tasarlanmış hayvan kafalarının büyütülmüş versiyonları olan heykeller, şu anda heykellerinin gerçeğinin sahip olmadığı bir bütünlükle sergileniyorlar. Orijinalleri fiskeye olarak kullanılan heykeller, 1860'daki savaş sırasında İngiliz ve Fransızlar tarafından yağmalandı. Çin hükümeti, bu heykellerden beşini tekrar elde edebilmiş olsa da, öbür yedisinin sadece ikisinin nerede olduğu biliniyor.

Fiskeye işlevinden dolayı ağız açık olan heykeller Plaza Otel'i'nin yanında, oldukça dekoratif dursa da, Weiwei'nin projesi, sanatçının şu anda göz altında olduğunu bilmeyenler için bile, rahatsız edici bir özelliğe sahip. Batı'nın yağmaladığı heykellerin, Batı'nın oldukça turistik, tanıdık bir meydanında Çinli bir sanatçı tarafından bir araya getirilmesi, Batı'nın Çin'le olan ikiyezli ilişkisini bir kez daha gözler önüne seriyor. Arap dünyasındaki ‘bahar’ın hemen ardından gerçekleşen Weiwei'nin tutuklanması, Çin hükümetinin, ortadoğudaki hareketlenmeyi, değişimi, devrimleri kendinden uzak tutmak için aldığı bir önlem olarak okunabiliyor.

Bir sanatçının toplumsal uyanışın sembolü olmasının en şiirsel örneklerinden biri de şu anda Venedik Bienali'nde. Mısır Pavyonu, Tahrir Meydanı'nda öldürülen Ahmed Basony'e ait. Genç sanatçının projeleri, ölmeden hemen evvel belgelediği Tahrir Meydanı ile yan yana konduğunda, kendini sıfırdan yapılandıran genç Mısır'ın, Basony gibi bireyler sayesinde var olabildiğini dünyaya haykırmakta.

Sanatçının bireysel hayatı ile siyasi görüşlerinin arasındaki bağ, objeden uzak bir yaklaşım sergilediği için Ai Weiwei'nin bir performans sanatçısı olarak tanımlanmasına neden olsa da, Weiwei, performans sanatının da ötesine geçerek sanatı, sanatçılığı ve ‘iş’ kavramını devreden çıkararak herhangi bir Twitter kullanıcısı olmanın, sorular sormanın, bir protesto yürüyüşünde grubun en önünde olmanın dışarıdan ‘sanatçılık’ olarak okunabileceğini gösteriyor. Weiwei'nin kendisinde topladığı, avangart olmasının, ‘sanatçı’ olmasının, bazı görsel araçları kullanmasının verdiği rahatlıkla bir sembol olabilmesi, ama aynı zamanda yemek yiyen, konuşan orta yaşlı bir adam olarak yarattığı dalgalanmaları ön plana çıkararak baskı altındaki toplumlarda yaşayan bireylere güç vermesi. Unutmamak gerekir ki, Weiwei'nin Twitter kullanıcıları Paris Hilton'ı takip edenlerden çok daha az. Weiwei, popülerite ve performativitenin dışında, kültürel ve-sosyal bağlamlarda kendine özgü bir rol edindi.

Wikileaks'in kurucusu Julian Assange'ın Hans Ulrich Obrist ile e-fluxjournal'ın son sayısı için yaptığı söyleşide teşhis ettiği bir durumdan bahsetmek yerinde olur. “Birisi bir bilgiyi alıp kasaya kilitleyip etrafına bekçiler diktiğinde, bilgiyi bastırmak için ekonomik bir iş yaptıklarını söylüyorum. Büyük ihtimalle-kesinlikle demiyo-



rum-organizasyon, içinde bulunduğu kurumun gücünü azaltacağını düşünüyor bu bilginin. Dünyada bir değişiklik yaratacağının farkında. Bastırılmaya çalışılan bir bilgi aslında serbest bırakılması gereken bilgidir.

[...] Sansür zayıflığı gösterir, gücü değil.” Ai Weiwei'nin aylardır göz altında bulundurulması da, birçok dünya liderinin tepki vermesine rağmen Çin hükümetinin Weiwei'yi serbest bırakmaması da, bir güç gösterisinden çok, Ai Weiwei'nin ve düşüncelerinin Çin'in şu andaki durumunu değiştirebilecek bir potansiyel tehlike olduğunu gösteriyor. Ai Weiwei, Çin'in gücünün sembolü değil; Çin'in zaafıdır.

(22 Haziran'da Ai Weiwei koşullu bir şekilde serbest bırakıldı, ancak sanatçının, gözaltında bulundurulduğu süre hakkında konuşması ve yurt dışına çıkması yasaklandı. Kefaletle benzeyen ‘qubao houshen,’ suçlanan kişinin gözaltında bulunduğu süredeki davranışları gözlemlenerek verilen bir karar. Weiwei, vergi kaçırmakla suçlandığı için, kendine atfedilen borçları ödediğinde ‘qubao houshen’in dışına çıkabilecek.)

İstanbul uluslararası birsanat merkezi olacak (mı?)

Özellikle diyalektik kavramı etrafında üretilen çağdaş eserler toplayan ve genç sanatçılara destek vermeyi şiar edinmiş koleksiyoner Mehmet Ali Bakanay, yerel sanat piyasasında bir süredir görülen durgunluğun nedenlerine hukukçu gözüyle ışık tutuyor.

Yazı Mehmet Ali Bakanay

AU 24 | Aralık 2013

Özellikle diyalektik kavramı etrafında üretilen çağdaş eserler toplayan ve genç sanatçılara destek vermeyi şiar edinmiş koleksiyoner Mehmet Ali Bakanay, yerel sanat piyasasında bir süredir görülen durgunluğun nedenlerine hukukçu gözüyle ışık tutuyor.

Londra, Paris, Hong Kong, New York gibi İstanbul'un da dünyada yeni bir sanat merkezi olabilme ihtimali gerçekleşebilecek mi? Türkiye'de çağdaş sanat konusunda son yıllarda önemli adımlar atıldı. Fakat bu adımlar maalesef yeterli değil. Son zamanlarda Türk sanatının dünyada hak ettiği yere gelebilmesi için çalışan birçok inisiyatif kuruldu. Birçoğumuz değişik şekillerde isimlendirilen topluluklar altında bir araya gelerek kendimizce birer kültür elçisi haline geldik. Lakin Türk sanatını iletirye taşıyabilmenin en önemli boyutu altyapı! Yeni anayasada, kültür politikalarıyla birlikte sanat ve ekonomi ilişkisinin düzenlenmesi bence en önemli konu. 1950'li yıllar Amerika'sına bir bakarsak durumu daha net görebiliriz esasen. O dönemde ABD'deki ekonomik güce karşılık Amerikan sanatı Avrupa ile boy ölçüşemez düzeydeydi. Yeni paraya kavuşmuş Amerikalılar sosyal statülerini de perçinleme havli ile sanat yatırımları için Avrupa merkezlerine, özellikle Londra ve Paris'e akın etmişlerdi. Amerika'dan Avrupa'ya kayan bu servet, dönem başkanı Kennedy tarafından sanatçılara teşvik ve vergi indirimi politikası ile aşıldı. Bu politika ile Amerika, artık sanat yatırımlarını kendi sınırları içine çevirdi. Özellikle o dönem politikaları sayesinde, işleri halen hepimizin beynine kazılı, önemli Amerikalı sanatçıların piyasaları da oldukça yükseldi ve dünyaca önemli sanatçılar arasında yerlerini aldılar. Tabii ki Kennedy örneğinde olduğu gibi, devlet politikaları ile desteklenen sanat piyasası, sanatçıların ve koleksiyonerlerin yolunu açar. İşte Türkiye'de son dönemde

sanat piyasasının ne kadar büyüdüğü ne kadar konuşulursa konuşulsun, bu işin mali boyutu hâlâ göz ardı edilmekte. Birtakım hukuki düzenlemelerin gözden geçirilmesi ve yeniden yapılandırılması şart olmaya başladı. piyasa büyüklüğü her geçen yıl artsa da, genel ülke bütçesi içerisindeki yerinin küçüklüğü nedeniyle Maliye tarafından pek önemsenmediğini düşünenlerin sayısı az değil. Aslında gerçekten sözü edilen rakamlar bu sistemde piyasaya giriyor ve vergilendirilemiyor ise bu kendi içinde oldukça önemli bir problemi barındırıyor. Tabii ki sistem içerisinde en büyük sorunlardan biri maliyetlerin de faturalandırılmıyor olması.

Evet maalesef bahsettiğim kayıt dışılık! Peki bu durumu ne tetikliyor? Sanatın 'el değiştirmesinde' uygulanan yüzde 18'lik KDV'nin Batılı ülkelerdeki düzeye çekilmesi ilk şart. Bugün Avrupa'da galeri ve müzayede satışlarından yüzde 7-8 oranında KDV alınıyor. Bizdeki yüzde 18'lik vergi, sadece eser alımını engellemiyor, aynı zamanda kayıtdışılığa da yol açıyor. Yüksek vergi ödemek istemeyen alıcılar açıktan eser almayı tercih ediyor ve bu da Türk sanat piyasasındaki durağanlığın temel nedeni oluyor.

Aynı şekilde sanatın uluslararası dolaşımıyla ilgili mevzuatın ivedilikle düzenlenmesi gerektiği kanaatindeyim. Bu nokta oldukça önemli. Mesela İstanbul'da fuara katılan hem yabancı galeriler hem de yabancı galerilerden sanat eseri alanlar gümrüklerde oldukça zor bir prosedür ile karşı karşıya kalıyor. Yabancı sanat eserleri Türkiye'ye 'geçici ithalat' izniyle giriyor. Diğer taraftan eserlerin Türkiye'den yurtdışına çıkması ise 'geçici ihracat' ile ancak mümkün oluyor. İşte bu geçici ithalat, eserin gerçek değerinin oldukça altında bir bedel gösterilerek yapılıyor. Kargoyla gönderilen eserin fiyatı arttıkça gönderinin statüsü de değişiyor. Daha yüksek meblağlarda uluslararası ithalat statüsü kazanıyor. Bu statüde gönderilen bir kargonun gönderi ücreti oldukça yükseliyor, alınması gereken izinler artıyor ve gümrükten çıkışı daha uzun ve problemlili hale geliyor. Bu nedenle sanatçılar çoğu zaman bir eserin gerçek değerinin oldukça altındaki bir meblağı deklare ediyorlar. Tabii işin bu boyutunun en büyük sakıncasının sigorta hukuku açısından ortaya çıktığını tahmin etmeniz hiç de zor değil.

Sanatçılara teşvik ve vergi indirimi gibi kavramlar Türkiye'de vuku bulursa Türk sanatının oldukça büyük hamle yapacağını öngörmek pek de naif bir düşünce değil aslında. Batılı ülkelerdeki galeriler kendi sanatçılarının milyonlarca dolarlık eserlerini çok daha rahat bir biçimde satabilmekte. Piyasayı aktive etmek ve yabancı sermayeyi içeri çekmek amacıyla birçok ülke, yabancı biri bir sanat eseri aldığı anda onu vergi muafiyetinden yararlandırmakta ve bu konudaki prosedürleri oldukça kolaylaştırmış bulunmakta. Ben böyle muafiyet ve kolaylıkların yabancılara da Türk sanat piyasasına odaklanmasının önünü açacağını düşünmekteyim.

Bütün bunların dışında sanatçılara verilecek teşvik ile sanatçıların daha rahat bir biçimde yaptıklarına odaklanabilmelerinin önü de açılacaktır. Özellikle genç sanatçılar açısından bu durumun oldukça önemli olduğunu biliyorum. Sadece sanat eseri satarak hayatlarını idame edemeyen birçok genç sanatçı farklı işlere yönelmekte, bu durum gençlerin üretkenliğini ve odak noktalarını etkilemekte. Özellikle genç sanatçıların üretimine destek verilmesinin, ancak bir devlet politikası ile teşvikler kapsamında sağlanabileceğini, aksi takdirde ülkenin sanatçısını desteklemekten uzaklaşacağını düşünüyorum.

Gerekli birtakım düzenlemeler ile Türk sanatının dünyada olduğundan çok daha etkin bir konuma atlayacağı ve ülkemiz için de daha sağlıklı bir piyasanın oluşacağı kesin. Gerekli yasal mevzuatların bir an önce zamanın ruhunu yakalamasını gönülden diliyorum.

Umudu yeniden hatırlamak

Yaşananları
unutmamak, umudu
diri tutmak için Selda
Asal'ın 85 imzayla
hazırladığı “Uyuma,
Dayan!” sergisi, Gezi
Parkı direnişinde
sanatçıların o günlerde
tuttuğu not, fotoğraf ve
çizimlerine yer veriyor.
Sergi, 7 Haziran'a dek
Depo'da.

Yazı Nihan Bora

AU 32 | Haziran Temmuz 2015

Yaşananları unutmamak, umudu diri tutmak için Selda Asal'ın 85 imzayla hazırladığı “Uyuma, Dayan!” sergisi, Gezi Parkı direnişinde sanatçıların o günlerde tuttuğu not, fotoğraf ve çizimlerine yer veriyor. Sergi, 7 Haziran'a dek Depo'da.

Dayanışmanın ne demek olduğunu gördüğümüz günlerdi. Gezi Parkı direnişi, pek çok uyanışı da beraberinde getirdi. Hep, sanattaki yansımalarını merak ettim. Direniş devam ederken parkta ve sokaklarda, çoktan üretimler başlamıştı bile.

Bir yandan asıl üretimlerin yıllara yayılacağı da konuşuluyordu. Kitaplar yayımlandı, oyunlar sahnelendi, filmler çekildi, şarkılar bestelendi ve sergiler açıldı. Elbette etkisi uzun yıllar devam edecek. Etmeli de. Sıradan günler değildi neticede...

Sanatçı Selda Asal da, Gezi Parkı direnişinden bir yıl sonra Mart 2014'te sanatçı dostlarına bir çağrı yaptı. “Umudu yeniden hatırlamak mümkün mü?” diye sordu ve sanatçıların sürece dair yaptıkları işleri, çizimleri, fotoğrafları istedi onlardan. Sanatçılardan gelen üretimlerle de “Uyuma Dayan!” sergisi ortaya çıktı.

Asal, umudun en azaldığı anlarda son bir çaba için sarf edilen ‘uyuma, dayan’ sözleriyle hepimizi uyandırmak istiyor. Sözlerin İngilizce karşılığı olan ‘Stay with me’ de projenin başlığı olarak seçildi. Sergi, 85 sanatçının katılımcının ürettiği, sınırsız korkuyu, güvensizliği, belirsizlik içerisinde var olmayı kadar ümidi, gerçeği, geleceği ve ‘o an’ı gösteren defter, fotoğraf gibi farklı işlerden oluşuyor. Asal’la serginin detaylarını konuştuk.

Nihan Bora: Önce biraz Apartman Projesi’nden bahseder misiniz?

Selda Asal: Apartman Projesi Berlin - İstanbul merkezli, ticari olmayan bağımsız bir sanat mekânı, proje alanı. Macerasına 1999’da İstanbul’da Asmalımescit, Şehbender Sokak’ta başladı. Ben başlamasına önayak oldum. Süreç içerisinde birçok

sanatçının desteği ve katılımıyla Türkiye’de Balkanlar’da, Kafkaslar’da ve Doğu Akdeniz’de atölyeler yaptık ve kolektif birçok proje gerçekleştirdik. 2012’den bu yana Berlin’de daha çok süreç odaklı ve kolektif üretim modelleri öneren, sergi projelerinin yanı sıra bulunduğu bölge Neukölln’de kolektif ortamlar oluşturarak, karşılıklı ilişkisellik, işbirliği ve farklı üretim olanaklarını öne çıkartmayı hedefleyen projeler yapıyor.

N.B.: ‘Uyuma Dayan!’ sergisi için 85 sanatçıyla nasıl bir araya geldiniz? Bu sergi fikrinin çıkış noktası ve en büyük motivasyonu neydi?

S.A.: Gezi ertesinde Mart ayı sonlarıydı, ya da Nisan başı... Konuşmayı bir kenara bırakmıştık, karmakarışık, çok yorgun ve bezgin. Kısa bir metin yazdım ve hemen birkaç yakın arkadaşına gönderdim. Çocukluluğumuzdan beri kılık değiştirerek hayatımızın içerisine hemen hemen her 10 yılda bir giren, koordinasyonlarımızı darmadağın eden şeylere ve bize dairdi bu metin. Kalıcı körlüğümüze, sonra bizim buna alışmamız üzerine, bu kısır döngünün bitemeyişine dair.

N.B.: Sanatçılara gönderdiğiniz metinde neler yazdınız?

S.A.: Örneğin şöyle cümleler yer alıyordu metinde: “Sahi biz o zamanlar neresinden tutunmuştuk hayata... Nasıl bakıyorduk, neyi görüyorduk? Ya da göremiyorsak ne körleştirmişti bizi? Umudu yeniden hatırlamak mümkün mü?” gibi. Aynı zamanda umuda vurgu yapan sorular soruyordum metinde. Sanatçılara yazdığım e-mailde, ellerinde sürece ait notlar, çiziktirmeler, fotoğraf, ses yada film gibi kayıtlar olup olmadığını sordum. Sürecin kaydını tutan başkalarını tanıyorlarsa onları da inisiyatif olarak projeye davet etmelerini de rica ettim.

N.B.: Gezi Parkı direnişinden sonra, bu olağanüstü dayanışmanın sanata yansması ne zaman, nasıl olacak diye düşünmüştüm. Siz bu tip toplumsal olayların sanatta karşılığını bulması açısından bu projede zamanlamaya kafa yordunuz mu?

S.A.: Aslında tam tersi. Gezi o kadar mükemmeldi ki, sanki ona dokunmak tüm o süreci berbat eder gibi düşünüyordum. Ama sonra ağır bir kırılma yaşandı ve akabinde arka arkaya gelen kısıtlamalar... Hatırlamak ve ortaya koyma gerekliliği birçok şeyin önüne geçti...

N.B.: ‘Uyuma Dayan!’, aynı zamanda bir umudu yeşertme projesi de diyebilir miyiz?

S.A.: Benim açımdan notların sanatçılar tarafından tutuluyor olması çok önemli. Çok değerli kayıtlar bunlar. Defterlerde umut, umutsuzluk ya da başkasının hikâyesi yer alıyor, Gezi’ye odaklanmamış defterler de var. Kendi hikâyemi anlattıktan sonra sanatçıları, umut ya da umutsuzluğa dair defter kayıtlarıyla davet etmişim bu projeye.

N.B.: Sergide sanatçıların Gezi Parkı direnişi zamanı aldığı notlar yer alıyor. Bu notlar arasında sizi şaşırtan ve size ilginç gelen işler hangileriydi?

S.A.: Bunun cevabını bir çırpıda verebilmek çok zor. Herkesin defteri birbirinden farklı durumları anlatmış, benzer kavramları ele almış; kimi hatırlamak üzerine, kimi korkuları, kimi yaşanan şölen havasını, kimi barikatları, kimi olan bitenin arka sahnesini... Anlatım biçimleri de birbirinden çok farklı; kimi fotoğraflar eşliğinde, kimi kurgusal bir anlatıyla, kimi yakın tarihteki bazı olayları sorgulayan anlamaya çalışan şekliyle ele almış. Bazılarının defterleri günce şeklinde düzenlenmiş. Mesela genç sanatçılardan Güneş Terkol, Fatma Belkis, Gümüş Özdeş, Sevil Tunaboğlu ve Azra Deniz Okyay’ın işleri o sürece ait tutulan notlardan oluşan defterlerden bazıları. Bazılarınınki spesifik anlar üzerine yoğunlaşmış. Örneğin Neriman Polat’ın defteri Berkin Elvan üzerine çalışılmış... Kimi detaylara, kimi sürece odaklanmış. Mesela Nazım Dikbaş’ın defteri anlatılar üzerinden kurulmuş. Hale Tenger’in defteri, Gezi sürecinin sanatçının işlerinde olan dönüşümüne yer veriyor ve tüm defter fotoğraflardan oluşuyor. Komet ve Zeyno Pekünlü ise sürecin arka bahçesine odaklanmışlar. Keşke 85 sanatçının defterlerinden tek tek bahsetmek mümkün olsaydı. Didem Erk, Gözde İlkin daha şiirsel yaklaşmışlar. Leyla Gediz, İnci Furni, Ali Miharbi, Nancy Atakan, Yasemin Özcan, Sevim Sancaktar daha kavramsal yaklaşmışlar. Nalan Yırtmaç, Fulya Çetin, Güneş Savaş, Endam Acar’ın defterleri kolektif çalışmalarla şekillenmiş. Özgür Atlagan ve Bengi Güldoğan ise Gezi’nin bitki örtüsünün şablonunu çıkarmışlar.

New-York'ta kavramsal şah-mat!

Çalışmalarında özellikle asıl ve suret ilişkisini irdeleyen Serkan Özkaya, çetin hava koşullarının dışarıda -30 dereceyi gösterdiği New York'un West Village bölgesindeki atölyesinde, Art Unlimited için kavramsal şair Robert Fitterman ile bir araya geldi. Bir satranç tahtasının başında buluşan ikilinin düşünsel müsabakasından sonuç, her iki taraf için tebessüm verici oldu.

Yazı Serkan Özkaya ve Robert Fitterman

AU 31 | Nisan Mayıs 2015

Amerika'da kavramsal şiirin kurucularından sayılan Robert Fitterman, çalışmalarında özellikle asıl ve suret ilişkisini gündeme taşıyan Serkan Özkaya ile Art Unlimited adına New York'ta bir araya geldi. Fitterman'ın kitapları arasında, 'The Sun Also Also Rises', 'war the musical', 'Metropolis XXX': The Decline and Fall of The Roman Empire'

ve 'This Window Makes me Feel' gibi çalışmalar bulunuyor. 2000'de 'Amerikan Yeni Şiir Ödülü'ne ve 2003'te 'Yılın Kitabı' ödülüne değer görülen şair, 1993'ten bugüne ise NY Üniversitesi'nde öğretim görevlisi. Fitterman şu günlerde, iki proje üzerinde çalışıyor. Bunlardan biri, Nirvana topluluğunun 'Nevermind' albümünün tam bir dökümünden oluşan bir kitap, diğeri ise, Özkaya'nın George L.Legendre ile ortaya çıkardığı, 'Bir ve Üç Makarna' sergisi hakkında, yeni bir kitap. İkili, entelektüel bir satranç lezzetini taşıyan özel söyleşilerinde New York'ta gündemi belirleyen

Guggenheim On Kawara sergisinden, Sol LeWitt'in sanatçı tarifine uzanan geniş bir perspektif yakalıyor.

Serkan Özkaya: Rob, istersen yazar, yapıt ve okur arasındaki ilişkiden başlayalım. Yani, yapıt nerede başlıyor, yazar nerede, okur nerede ve yapıt nerede oluşuyor? Ben bunun hep ortak bir çalışma olduğunu düşündüm...

Robert Fitterman: Evet, bu konuya nasıl yaklaştığın hoş aslında; ikimiz de yapıt üretirken, okurun buna katkıda bulunacağını, hatta yapıtın, okurun tecrübesinde oluştuğunu varsayıyoruz. Ben, aynı zamanda bunun değiştiğini düşünüyorum. Bu ilişki neredeyse fazla saf. Yazar sorumluluk almayı göze alıp da, 'Bunu yapan, benim' dediği zaman okuru incitmemiş olması gerekiyor.

S.Ö.: Ben daha ziyade, okurun konumuna yakın hissediyorum kendimi. Zaten, sanatsever olarak işe başlamıştım; aktif bir sanatsever olarak; yapıtları tekrarlayarak. Bu şekilde, sanat tarihinde ne istersen onu yapabiliyorsun.

R.F.: Burada değişen bir şey var. İşte, bu değişimde sanatçının verdiği kararlar ve niyet, önemli hale geliyor. Senin dediğin gibi, bir nevi saflık, naiflik aslında önemli. Bu bir nevi, düşünülmüş, planlanmış bir naiflik. Bu naiflik davetkâr bir hale geliyor. Bir sihirbaz gibi. Aldatıcı olabilir bu, ama aynı zamanda sırlarını ortaya koyan bir yanı da var.

S.Ö.: Bu benim de çok ilgimi çeken bir durum; yani, sihirbazın numarasını nasıl yaptığını biliyorsun, hilesini çözmüşsün ama onu görmek hâlâ seni büyülüyor.

R.F.: Sihirbazlık ile sanat arasındaki fark burada yatıyor. Tılsımı çözen kişi, her zaman okura dahildir.

S.Ö.: Senin Nirvana çalışmandan bahsedelim; 'nevermind'. Burada yazarın ne yaptığını ilk 50 sayfadan sonra falan tamamen çözmüş oluyorsun ama okumaya devam ediyorsun; yani büyüsunü yitirmiyor. Belki işi daha diyalektik-materyalist bir düzleme çekiyor.

R.F.: Evet, işte burada sihirbazınkinden farklı bir edime dönüşüyor iş. Çünkü, sihirbazın numarasını anladığın anda, işin büyüsu kaybolur. Oysa bir sanat yapıtında tekniği anlasan da devam edersin. Ondan sonra göndermeler ve tarih ile ilişkiye geçmeye başlarsın ve burada elindeki şeyin zengin ve güçlü bir yapıta dönüşme şansı ortaya çıkar. Öğrencilerime derse bir 'Hazır-Nesne' getirmelerini öğütledim. Önce hepsi bu fikirden nefret etti, saçmalık olduğunu düşündüler. Sonra bir kız, üzüm getirdi sınıfa, bir salkım üzüm. Akıl yürütmesi oldukça tahmin edilebilirdi. Yani, üzümün 'Nature-morte'da, dolayısıyla sanat tarihindeki yeri, vs. Salkımı minik, plastik bir torbada getirmişti ve ona 'Torba da işin parçası mı?' diye sorduk. O da bize, 'Ben bu üzümleri sonra yiyeceğim, o yüzden torbaya koydum, torbanın eserle bir ilgisi yok,' dedi. Ardından üzümleri bir kâğıdın üzerine koyduk ve her şey bir anda değişti. Buradan, üzümler ve bağlam üzerinde uzun bir tartışmaya giriştik. O anda üzümler, yenebilir olma işlevinden tamamen uzaklaşmıştı. Duchamp misali bir havaya girmiştik. Üzümlerle başlayan tartışma, bütün sanat tarihini kapsadı bir anda.

S.Ö.: Korkarım Amerika'da şöyle bir inanç var; ya da hazır nesneye karşı bir inançsızlık... Robert Gober, bir gün atölyeme gelmişti ve ona zamanında Philadelphia Sanat Müzesi'ne yazdığım bir faksı gösterdim. Aşağı yukarı, şöyle bir şeydi: "Acil-Acil-Acil: Müzenin güvenlik bölümüne: Performans sanatçısı bir arkadaşım, yaşadığımız uzun bir tartışmanın ardından müzenize doğru harekete geçmiştir. Amacı, Duchamp'ın pisuarına işlemektir. Lütfen önlem alın ve performans sanatçısı olduğunu, vücudunu kullanmaktaki ustalığını göz ardı etmeyin." Gober bunu görünce, "Ben o müzenin küratörünü tanıyorum ve eskiden böyle bir performans yapılmış. Biliyor musun, eserin boyası, asitten dolayı soyulmuş. Bu da demek oluyor ki, pisuar bizim düşündüğümüz gibi hazır bir nesne değil; Duchamp'ın rengine özenle karar verdiği bir heykel!" dedi. Öncelikle, bu hikâyenin doğru olduğuna inanmıyorum; ikincisi, doğru dahi olsa bu yaklaşım hazır-nesneyi tamamen anlamamaya, hatta kökten bir biçimde reddetmeye yönelik. Sanki her şey, kişisel dışavurumun bir parçası olmak zorundaymış gibi. Sanki özellikle, Duchamp'ın seçtiği o renk, eseri husule getiriyormuş gibi. Bence büyük bir saçmalık ama Amerika'da genel kabul gören düşünce biçimi bu sanat



alanında.

R.F.: Ben, sanatçının ya da yazarın ölümü denen şeyin fazla abartıldığı kanısındayım. **S.Ö.:** Özneliği nerede bulacağız? Yani bence, söz konusu ettiğimiz nesnenin renginde değil elbette ? Baktığın zaman, Duchamp aslında hiç de esrarlı şeyler söylemiyor bu konuda, “Ben bunu seçtim ve benim edimim de o,” diyor. Yani neden anlamamak için bu kadar çaba sarf ediyorlar, bilemiyorum. Peter Schjeldahl’ın On Kawara ile ilgili yazısı da böyle bitiyordu. Retrospektifi kişisel dışavurumdan uzak bulmuş, izleyiciyi dolduran değil, içini boşaltan bir tecrübe olduğunu düşünmüş.

R.F.: Sanatçının düşünür olma haline geçişini vurguluyor bu yapıtlar aslında. Dünyayı yeniden biçimlendirmek ya da yeniden organize etmek gibi bir şey.

S.Ö.: Ben ortak çalışmadan bahsederken, daha ziyade yapıt ile okurun ortaklığından dem vurmuştum. Yazarın değil. Hatta niyeti de sorguluyorum. Bana sorarsan, niyete fazla önem veriliyor. Yazar ne bilir ki ?

R.F.: Bir şeyler biliyor bence, ama okuru tanımıyor.

S.Ö.: Sen de bir okursun; ‘nevermind’ yapıtına geri dönersek, sen öncelikle okursun ve yapıt da zaten bir nevi ergenlik çılgılığı gibi. Sonra bunu bir hazır nesne olarak alıp, parçalamaya başlıyorsun. Kelimelerin sırasını değiştirmiyorsun ama, farklı duraklar koyuyorsun. Bunu yaparken sadece yazar değilsin; aynı zamanda okursun ve dinleyici, hatta ergensin. Sanırım bu kitabı sonuna erdireceksin, öyle değil mi ?

R.F.: Evet.

S.Ö.: Bu tam da bir sanatçı gibi; çünkü bazı yazar, hikâyeci, romancı arkadaşlarım, öyküyü kafalarında kurmuş olsalar bile, onu yazma esnasında değiştirirler. Sense daha ziyade, bir fikir bulup onu yapmaya çalışan bir sanatçı gibi hareket ediyorsun.

R.F.: Aynen, Sol LeWitt’in dediği gibi; ‘Sanatçıysan bir fikir bulursun. Sonrası, onu inşa etmektir sadece.’ Ben hem öyle hissediyorum, hem de tarif ettiğin yazarlar gibi hissediyorum. İnternet benim için çok önemli bir kaynak. Oradaki dil ve metinler... Şöyle bir terim düşünüyorum: ‘Yarı hazır – yapıt’ (Semi-made) yani daha az saf bir hazır-nesne kavramı. Tamda internet ile olan ilişkimize benziyor. Platformlar değiştiği sürece, metin saflığını kaybediyor. Sanki bütün metin, acemice yazılmış bir yapıta dönüşüyor. Bunu bir strateji olarak düşünüyorum ve kurallar gittikçe acemileşiyor. Saflıktan uzaklaşıyor. Şiirde bu yeni bir durum. Daha önce böyle bir şey yoktu. Şimdi neredeyse bütün şairler, kitap yazmaya başladı. Yani, bir kitap, tek bir yapıt.

S.Ö.: Her şarkıya iki saat harcasan, bir haftada bitirirsin aslında.

R.F.: Olabilir. Aslına bakarsan, makarna kitabı daha çok vaktimi alıyor. Senin için de bu geçerli değil mi? Bir dolu emek harcıyorsun, vs.

S.Ö.: Yoo.

R.F.: George’la tanıştıktan sonra?

S.Ö.: Hayır, ilk fikrim farklı makarna taneciklerini tasarım objeleri gibi sergilemekti. Benden sergi isteyen galeriye bunu söyleyince, galerici bir kahkaha attı. Daha fazla da üzerinde konuşmadık. Sonra, George’un kitabını gördüm ve aklımdakine çok yakın bir şey yapmış olduğunu fark ettim. Ve denklemleri varsa, bunları üç boyutlu nesnelere de çevirebiliriz diye düşündüm. Böylelikle ne

matematik denklemi, ne makarna taneciğinin kendisi, ne de bilgisayardan çıkmış suret gerçek ve ulvî olan makarnayla eşleşecekti. Ama dediğim gibi, fikrin oluşması ne kadar sürdü, bilmiyorum. Bir anda oluştu sanırım. Gerçekleştirmek için ise biraz uğraşmamız gerekti. Yine de en başından biliyordum neye benzeceğini.

R.F.: O sergi hakkında bir metin oluşturma fikrim, suretin kusurlu oluşundan çıktı benim de. Birkaç ayını aldı senin belki, ama okuduğun ve düşündüğün her şey, yani bütün hayatın seni buna yönlendirdi. Hayatını nasıl resim yapılacağına değil, nasıl düşünüleceğine dair yaşadın. Ben iyi okullara filan gitmedim; ama eğitimim fena değil doğrusu ve bunu kaybetmek de istemem. Bence önemli. Yani, saflıktan bahseden insanlara sormak istiyorum, “Hiç mi Nietzsche okumadınız, ya da hiç mi Baudrillard okumadınız ?” Yani, eğitimi olan insanların tasvire dayalı şiirler yazması beni sıkıyor. Şiir dünyasında böyle insanlar var. Sanatı düşün. Manzara ressamı gibi.

S.Ö.: Valla Türkiye’deki, en azından devlet akademilerindeki durum çok da farklı değil. Hep Leonardo’dan falan bahsederler usta olarak. Ve elbette, ne hocalar, ne de öğrenciler o çok hayran olduklarını düşündükleri asılları görmüştür. Bir keresinde, İzmir’deki akademide Brancusi’nin kopyalarını görmüştüm. Heykel sınıfındaki her öğrenci, bu eserin kopyasını yapmış ama hepsi biraz yamuk yumuktu. Sonradan anladım ki, bu kopyaları fotokopilerden yapmışlar. Hoca dahil, kimse o heykeli görmemiş. Bence ilginç bir durum bu tabii. Ama onlar başka yönden yaklaşıyorlardı maalesef. Delilik bu! Kim size bunların başyapıt olduğunu ve o hiç görmediğiniz orijinallerin değerli olduğunu söyledi ? Nereden geliyor bu takıntı ? ...

R.F.: ‘bold italic’ eserin hakkında konuşuyorduk. Bence bu son derece basit ve izleyiciyi düşündüren bir eser. Belki onun 20 sene önce anlamı olmazdı.

S.Ö.: Niye öyle diyorsun ? Bold da vardı eskiden, italik de.

R.F.: Evet ama, bu kadar hayatımızda değildi. Şimdi herkes bunlara aşına.

S.Ö.: Evet bugün hepimiz birer daktiloyuz.

R.F.: Sürekli bunlar hakkında düşünüyoruz ve sen bunu tersine çevirdin. Belki 25 sene sonra farklı bir anlamı olacak ama şu anda ‘bold italic’ yaptığımız seçimleri irdeleyen bir yapıt. Herkes bunu anlayabilir.

S.Ö.: Evet, İngilizce dışındaki dillerde bile bold ve italik sözcükleri kullanılıyor. Belki beni fazla köktenci bulacaksın, ama ben sanat yapıtının, olduğu şey anlamına geldiğini düşünürüm. Yani, kendi kendine göndermede bulunan bir şey. Bu yüzden, aslında üç boyutlu baskı hep ilgimi çekti. Meselâ, bu bardağı tarayıp, bassak, aynı bardak çıkar ama içindeki viskiyi içemezsin. Çünkü o çıkan şey, heykeldir. Bu şekilde sadece bir heykel üç boyutlu olarak taranıp, basılabilir. Kendinden bir şey kaybetmeden.

R.F.: Teknolojiyi sıradan birinin, hepimizin kullandığı gibi kullanmayı seviyorum.

S.Ö.: Ben her türlü ustalığa karşıyım. Hep türlü ustalığın dışında durmaya çalıştım. Gerekli olunca öğrenirim. Ama hemen unuturum.

R.F.: Sanatından da belli bu!(Kahkahalar.)

S.Ö.: İltifat etmek istemiştin.

Karaköy'de kara gece

Uzun bir masa ve etrafında
gözleri bağlı olarak,
siyahlara bürünmüş 22 kişi.
Yazar, aktris, fotoğrafçı
ve BDSM-temelli
metin yazarı Catherine
Robbe-Grillet'nin asabi
bir dominatrix rolüne
soyunduğu, yalnızca siyah
yemeklerin yendiği ve
ancak kalıntılarının bir
sergi olarak izleyiciye
açıldığı geceye dair notlar.

Yazı Fırat Arapoğlu

AU 27 | Mayıs Haziran 2014

1952 yılında Kuzey Carolina'da Black Mountain College'da John Cage'in 'Untitled Event' (İsimsiz Etkinlik) etkinliği, disiplinler arası sanat sunumlarının milat noktası olarak gösterilir. 1948 – 1953 yılları arasında bu okulda ders veren Cage, 'Untitled Event'te şiir, metin okuma, resim, kayıttan müzik çalma, dans ve müziği eşanlı (simultane) olarak tasarlamıştı. Bu esnada sanatçı, Zen Budizmi üzerine bir konferans da vermiştir. Disiplinler arası etkinlikler, 'Untitled Event' sonrasında Allan Kaprow'un 1959 tarihli '18 Happenings in 6 Parts' (6 Bölümde 18 Oluşum) isimli ilk happening'i (Oluşumlar) ile devam etmiştir. Örneğin interdisiplinerliğin yönetsel olarak merkezde yer aldığı Fluxus hareketinin düzenlediği 1962'deki Kopenhag Fluxus Festivali'nde sahneye çıkan Fluxus sanatçılarının sırtında şu cümleler yazmaktaydı: "Bizim yaptığımız müzik, müzik değil; şiirlerimiz şiir, resimlerimiz resim değil. Fakat

bizim yaptığımız müzikler şiir, şiirler resim...". Nitekim daha sonraki çoğu Fluxus etkinliği – ki kendileri "event" sözcüğünü, performans ya da happening yerine kullanmayı tercih etmekteydi – ve sözcelimi Daniel Spoerri'nin Eat Art örnekleri bu sürecin devamıdır.

Geçtiğimiz 29 Mart günü, 'Dîner Noir' ve ilintili olarak gerçekleştirilen "Library is on Fire 1(c): Haunting Glyphs" (Kütüphanede Yangın Var 1(c): Gliflerin Peşinde) sergisi, uzunca bir süredir Türkiye'de şahit olunamayan bir disiplinler arası projeydi. 2011'den bu yana gezici sergilere odaklanan ve pratiğin ön planda olduğu ve böylece deneyim olgusunu, "bitmiş iş" olgusunun aksine daha ön plana çıkaran Protocinema, yukarıda bahsettiğim iki etkinliğe ev sahipliği yapmış oldu. Bu iki projeye daha yakından bakalım.

Dîner Noir

2012 yılında 121. Gece başlıklı bir etkinlikte bir araya gelen 22 kişi, aynı konuşmaları ve jestleri defalarca tekrarlayarak, ancak Erik Satie'nin bir piyano parçasıyla serbest kaldıkları bir etkinlikte rol alır. Dominique Gonzalez-Foerster ve Tristan Bera'nın davet sahibi oldukları bu etkinlik saat 22.00'den 01.00'e kadar sürer ve Suriye Pasajı'nda gerçekleştirilir. Dîner Noir, bu etkinliğin ardından düzenlenen onun devamcısı olarak görülebilecek bir yapıya sahip. Şu an sergiyi izleyebileceği-



miz hanın içinde Dîner Noir'ın kalıntıları olarak görebileceğimiz bir yemek masası, sembolik olarak altı sandalye, masa üzerinde maskeler ve kitaplar, bizlere etkinlikle ilgili bazı ipuçlarını zaten sağlıyor. Charles Arsène-Henry, Filiz Avunduk, Evrim Altuğ, Irène d'Agostino, Amélie Blancher, Matthieu Blancher, Osman Bozkurt, Ali Cindoruk, Jean-Max Colard, Agnieszka Gratza, Özge Ersoy, Lara Fresko, Mihda Koray, Stefanie Lockwood, Ari Meşulam, Philippe Rahm, Sinziana Ravini, Camilla Rocha, Elliot Rogosin, Mari Spirito, Mark Van Yetter ve Gisèle Vienne'in 22 hayalet olarak rol aldıkları etkinlikte, Beverly Charpentier, Nicole O'Rourke ve Burçak Konukman katılımıyla bir yemek ve performans paylaşımı şekillendirilmiş. Etkinliğin tasarımıyla Gonzalez-Foerster ve etkinlikte Beverly Charpentier tarafından İngilizceye çevrilerek, seslendirilen 'Üsküdar' (2014), Orhan Pamuk 'Kara Kitap' (1990), J. K. Huysmans'ın 'Against the Grain' ve yine Robbe-Grillet'in 'La Bracelet de Perles' (2014). Mozart'ın, Safiye Ayla'nın da dahil olduğu müzik eşliğinde sürdürülen etkinlik, böylece edebiyat, müzik ve tiyatronun dahil olduğu bir disiplinler arası yapı üzerinden oluşturulmuş.

Robbe-Grillet'nin tasarımıyla giyim kodunun sadece siyah olduğu gecede sanatçının, 22 kişilik bu katılımcı grubu performansın tasarımının tamamı dahilinde kara roman örnekleri ve etkinliğin ağır havasıyla endişe, merak, sevinç ve korku gibi duyguların ekseninde yönlendirdiği ileri sürülebilir: Siyah giyim, belirli bir giyim kodu ve bir tür cemaat örgütlenmesini işaret eder. Gecenin edebiyat, tiyatro ve müzik bileşenlerinden oluşturulması ve dikkat edilirse davetli kesimin oluşturduğu skala kapsayıcılığı gösterir. Öte yandan birazdan değineceğim Charles Arsène-Henry'nin "Kütüphanede Yangın Var 1 (c): Gliflerin Peşinde" sergisi kapsamında ele alınan Thomas Pynchon'ın 'The Crying of Lot 49'ın ilk bölümü Türkçeye çevrilmiş biçimde katılımcılara bir küçük kağıt içerisinde sunulurken, ayrıca katılımcıları aynı süreçte Protocinema'nın kurduğu alanda bir üç-boyutlu yazıcı karşılamaktadır. 22 kişilik hayalet arasında olmadığımızdan, ancak o akşamki duygularını hayal edebiliriz. Ama sergi mekanına uğrarsanız o jestüel akşamın kalıntılarını ve Charles Arsène-Henry'nin yerleştirmesini görüp, bazı ipuçları çıkartabilirsiniz. Öte yandan hala masanın üzerinde görebileceğimiz ve o gece dağıtılan İstanbul manzaraları, katılımcıları İstanbul ve belki de Türkiye üzerine düşünmeye sevkederken, akla Catherine Robbe-Grillet ve müteveffa eşi, yönetmen ve yazar Alain Robbe-Grillet'nin 'L'immortelle'ini (Ölümsüz) getirmekte.

Library is on Fire (c): Haunting Glyphs (Kütüphanede Yangın Var 1 (c): Gliflerin Peşinde)

Charles Arsène-Henry'nin projesi iki aşamalı bir süreçten oluşan ve uzun soluklu bir deneysel proje. Kendisiyle yaptığımız görüşmede projeye ilgili şunları aktardı: "David Cronenberg'in 1999 yapımı 'Existenz'inin açılışında oyun programcısı şöyle söyler: "Oyun bir trans halidir", ben de bunun üzerine bir analogi kurarak "Kütüphaneler bir meta halidir" yazmıştım". 'Kütüphanede Yangın Var', kütüphaneyi bir form olarak düşünen ve bu formun neler yapabileceğinin sınırlarını sorgulayan bir proje. Bir sanat projesi gibi dursa da -ki ben de metnimde sergi olarak kodlamaktayım- yine de bu projeyi sadece bir "form" olarak düşünmek daha doğru. Sergide yer alan bileşenlerden video oyununda bir ormanda başlayarak, bölüm atladıkça daha modernize tasarım alanlarına ulaşan bir karakteri yönetiyorsunuz. Bunun yanında üç boyutlu yazıcıda sürekli üretimleri devam eden ve en sonunda sergi mekanının ortasında yer alan kare kesitli kaidenin üzerindeki boşluklardaki yerlerini alacak olan simgeleri görebilirsiniz. Yazıcı, kitapların içerisinde yer alan sembollerini kırmızı ve mavi renklerde üretmeye devam ediyor. Ekranda ise kitapların ilgili bölümlerinin eşanlı olarak gösterildiğini görebilirsiniz. Böylece üç boyutlu yazıcı, kitaplar, video-oyunu ve projeksiyondan yansıtılan cümlelerle "Kütüphane'de Yangın Var 1 (c): Gliflerin Peşinde" projesinin bileşenleri gösterilmiş oluyor. Dominique Gonzalez-Foerster'in katılımının da mevzu bahis olduğu projeye, kütüphanenin yenilenmiş ve kilitli potansiyelinin bir "görsel forma" dönüşerek, farklılaştığını düşünebiliriz.

Gelin şimdi Dominique Gonzalez-Foerster ile yapmış olduğumuz görüşmeyle biraz daha süreci özetleyelim: "Dîner Noir, performans ve seremoni arasındaki sınırlarda salınan bir disiplinler arası proje. Proje, Protocinema'nın benimle ve Tristan



2



3

Bera ile birlikte organize ettiği '121. Gece' etkinliğinin bir tür melez ikinci bölümüyle Charles Arsène-Henry'nin Arles'da başladığı 'Library is on Fire' projesinin farklı bir bölümünden oluşuyor. Dikkat edilirse her iki projede de bir kitap seçimi söz konusu. Dîner Noir için seçilen 22 kitap, karanlık öğeler içeren yapılarla, Charles'ın seçtikleri de onun "glyphs" olarak adlandırdığı içeriklere sahip. Bu edebi ve sinematik çalışmalar, bizim kurguları ve bugün içinde yaşadığımız dünyayı nasıl yorumladığımızla alakalı. 22 hayalet/misafir katılımcı ve 150 kadar açılışa katılan diğer hayalet/katılımcılarla oluşan bir katman var karşımızda. Öğrencilerden oluşan bir ekip ve Protocinema'nın varlığıyla düzenlendi. Sonunda beklentilerimizin de ötesinde eşsiz bir gece ortaya çıktı. Etkinliğin diğer bir özelliği de İstanbul, Paris ve Londra'dan birçok farklı insanı bir araya getirmesi."

Projenin ve serginin temel söyleminin şu olduğunu ileri sürebiliriz: Bir kişinin her şeyi deneyimleyebileceğini ileri sürmek imkansız. Mutlaka ortada kaçırılan bir nokta kalabilir ve zaten Umberto Eco'nun 'Açık Yapıt'ında da vurguladığı gibi bir sanat işinin en önemli niteliklerinden biri de bu. Aynı yaşamın içerisinde olduğu gibi, sanat işlerinin yorumlanmasında da bazı noktalar karanlıkta kalabiliyor ve her şeyi bilmek bazen gereksiz dahi olabilir. Tristan Bera ve Catherine Robbe-Grillet'nin görüşmemizde belirttikleri gibi "Bizler de dahil olmak üzere hem açılışa hem de düzenlediğimiz etkinlikte diyalogları ve iletişimin perspektifini kaçırabileceğiz, sözelimi sofrada kurulan diyaloglar gibi". Böylece ortaya çağdaş kültürdeki deneyim-dışılığın ve çağdaş toplum yapısındaki diyalog eksikliğinin bir tür eleştirisine uzanıldığını söyleyebiliriz. Çok katmanlı ve geniş bir perspektiften okunması gereken 'Dîner Noir' ve "Kütüphane Yanıyor 1 (c): Gliflerin Peşinde" uzun zamandır şahit olmadığımız, bitmiş işten ziyade performatif bir sürece dayalı sanat üretimlerine bir örnek olarak Vault Karaköy'de gerçekleştirildi. Charles Arsène-Henry görüşmemiz sırasında bana Thomas Pynchon'ın 'The Crying of Lot 49'ın ilk bölümünün çevirisini hediye etti ve etkinliğin gerçekleştirildiği handaki odanın numarasını gösterdi: 49. Anlaşılan o ki projeler devam edecek ve hayaletlerden kurtuluş yok.

Sınır ötesindeki imgeler ve yüzler

Suriye’de süregiden iç savaş
ve karışıklık nedeniyle
yurtlarını geride bırakan
sanatçıların bir kısmı, Art
Unlimited’in çağrısıyla
İstanbul’da buluştu. Tek
beklentileri ülkelerinin
barışa kavuşması olan,
kimisi yurt dışında sergi
de açan görsel sanatçılar,
güncel içerikli emeklerine
Türkiye’de yeterince sahip
çıkılmamasından ötürü
kaygı duyuyor.

Yazı Pınar Öğrenci

AU 30 | Şubat 2015

Benden İstanbul’da yaşayan Suriyeli sanatçılarla ilgili bir dosya yapmam istendiğinde nerede, nasıl buluşacağımız sorusu gündeme geldi ve hiç düşünmeden Osmanbey’deki atölyede bir akşam yemeğinde buluşmayı teklif ettim. Çocukluğumdan kalan baba mirası bu refleksle aynı sofrayı paylaşmak sanırım hepimizi iyi hissettirdi. Kentin farklı bölgelerine dağılmış, koşulları her an değişme riski taşıyan beş sanatçıyı yemeğe davet etmenin ne kadar iyi bir fikir olduğunu sonradan daha iyi anladım. Zira İstanbul’daki sanat camiası ile iletişim kurmakta, onların arasına katılmakta hayli zorluk çekiyorlardı. Arapçanın müzikal tınısı sohbetin duvarlarını ısıtmıştı, mümkün olduğunca savaştan bahsetmemeye çalışsak da ‘savaş’ bütün hakikati ile sohbeti parçalıyordu. İstanbul’da yaşayan Suriyeli beş sanatçı ile öncelikle Agata Wacinska (1989, Lozan) aracılığı ile tanıştım. Bir sanat galerisinde basın sorumlusu olarak çalışan Agata, İngilizce öğretmenliği yapan erkek arkadaşı Yahya Al Abdullah (Halep, 1985) ile İstanbul’da tanışmış. Yahya ile Agata İstanbul’da tanıştıkları Suriyeli ressamlarla birlikte bir sergi yapmak üzere yola çıkmışlar.

Tanıştığım sanatçılardan Kürt kökenli Mohammad Zaza (Riyad, 1987) Suudi Arabistan’da büyümüş ve 18 yaşında Suriye’ye taşınmış. Babası da ressam olan Zaza’nın Halep (2008-2011), Şam (2009) ve Riyad’da (2012-2013) açtığı toplam 8 solo sergisi var. Beş ay önce İstanbul’a gelen Zaza, Sıraselviler’de bir apartman dairesinde yaşıyor. Suriye’den göç ettikten sonra resminde en çok neyin değiştiği sorusuna ‘renkler’ diye cevap veren Zaza, İstanbul semalarında sürekli yer değiştiren bulutla-

rın arasından sızan ışığın ve değişen renklerin kendisini çok etkilendiğini ve İstanbul’un kendisi için son derece ilham verici olduğunu söylüyor. Yaşadığı dönüşümü kabullenmek gerektiğini, aksi taktirde hayatın bir hapis haneye dönüşeceğini belirten Zaza, savaştan sonra geçirdiği hareketlilik yüzünden animasyon işleri yapmak zorunda kalmış. İstanbul’a gelmeden önce bir sürü Arap şehrinde şansını denemiş ve en sonunda İstanbul’da karar kılmış. Zaza’nın atölyesini ikinci kez ziyaret ettiğimde Zaza ve Yahya’nın birlikte pişirdikleri nefis yemeklerden yedik. Yahya’nın şarkıları, Naser’in gitarı, Zaza’nın muhteşem sesi ve çaldığı bendir eşliğindeki Arap müziği arkadaşlığımızı pekiştiren bir tutkal oldu adeta.

Toufic Hamidi (Halep, 1988) 2014 yılının Mart ayında İstanbul’a gelmiş. Ailesi hala Halep’te yaşıyor, Toufic ise kendine Aynalıçeşme’de bir ev bulmuş. Litografi eğitimi alan Toufic, savaş başladığında hala öğrenciymiş ve üniversiteyi bitirdikten bir süre sonra İstanbul’a gelmiş. Toufic Hamidi’nin Suudi Arabistan’ın Alkhubar (2013) ve Riyad (2014) şehirlerinde açılmış iki solo sergisi var.

Maher Abdo (Idlep, 1984) önce heykel daha sonra drama eğitimi almış. Bir süre sinema ve televizyon için dekor ve sahne tasarımı yapan Maher, daha sonra resim ve heykel alanına geri dönmüş. Savaş başladıktan sonra bir süre Mısır’a giden Maher, orada bir süre bir film projesi için çalıştıktan sonra İstanbul’a gelmiş. Maher’in ailesi ise Hatay’a göçmüş. Kendisini Kurtuluş’ta iyi korunmuş bir apartmanın bodrum katındaki atölyesinde ziyaret ettim. Sonunda bir atölyesi olduğu için çok mutluydu.

Amjad Wardeh (Şam, 1984) 2002-2007 yılları arasında Suriye Televizyonu animasyon bölümünde çalışmış ve Baladna ve Sabaya dergilerinin sanat direktörlüğünü yapmış. 2009-2011 arasında Şam Üniversitesi’nde asistan olarak çalışan Amjad’ın ailesi Gaziantep’e yerleşirken kendisi İstanbul’a gelip, Bomonti’de bir ev bulmuş.

Naser Nassan Agha (Idleb, 1961) ise Beylikdüzü’nde yaşıyor. Halep, Şam, Amman, Stockholm, Paris ve Madrid’de açılmış çok sayıda solo sergisi var. Ailesi ile birlikte göç eden Naser’in iki çocuğu var. İstanbul’un daha merkezî semtlerinde yaşamının hayali kuruyor. Hepsisi 80 kuşağının gençleri olan dört Suriyeli sanatçının içinde farklı bir kuşağı temsil ediyor. Sohbetimiz sırasında genç sanatçıların sanatı ile ilgili yorumlar yaparak katkıda bulunan Naser, resimlerinde mimarlık ve kente dair elemanlar kullanıyor. İstanbul’un tarihi kent dokusunu çok aşına bulan Naser, son zamanlarda tarihi referanslardan uzaklaşmaya çalıştığını söyledi.

Geleceklerine ve savaşın akıbetine dair belirsizliğin sanatçıların üzerindeki etkisini hissetmemek mümkün değil. Savaş yüzünden sadece doğdukları toprakları değil aynı zamanda evlerini ve sosyal çevrelerini de kaybeden sanatçılar, ailelerinden de ayrı düşmüş. Aileler Hatay ve Gaziantep gibi sınıra daha yakın ve geçim şartlarının daha ucuz olduğu şehirlere dağılırken, sanatçılar İstanbul’da almış soluğu. Son yıllardaki kentleşme politikaları yüzünden bizlere dar gelen şehir, onlar için nefes olmuş. ve Şam birbirlerine çok benziyor. Mimarî elemanların, şehrin planlanma biçiminin onlara hiç yabancı gelmediği açık. İstanbul, Bağdat, Şam, Kahire gibi kültür ve ticaret merkezi olan şehirlerin, doğuya özgü, plansız, daha çok cemaat ilişkileri ile şekillenen tarihsel gelişimi ve 20. yüzyılda geçirdiği modernleşme süreçleri birbirlerine benzer nitelikler taşıyor. Cami etrafında gelişen mahalle strüktürleri, kapalı çarşı, bedesten, hamam gibi kamusal yapılar, konut mimarisindeki çok işlevli odalar benzer tarihi referanslardan sadece birkaçı... Sanatçılar, şehirdeki sosyal yaşamın da Suriye’deki yaşantıları ile çok büyük benzerlik taşıdığını, Türkçe bilmedikleri halde, örneğin alışveriş yaparken, yemek siparişi verirken ya da yolda yürürken kendilerini evlerinde gibi hissettiklerini belirttiler. Suriyeli sanatçılarla bir belgesel film çeken Bilal Alirıza da (Medine, 1988) kültürler arasındaki bu benzerliğin hayatı kolaylaştırdığına ancak sanatçıların sadece kendi aralarında görüştüğüne, İstanbul’daki sanat camiasına entegre olmakta güçlük çektiklerine dikkat çekiyor.

İstanbul hızla yükselip betonlaşırken demografik olarak da çeşitleniyor. İstanbul’a gelen Suriye’liler sınıfsal durumlarına göre farklı semtlere dağılmış durumda, Bilal Alirıza’nın deyimiyle, İstanbul’da da Suriye’dekine benzer şekilde merkez ya da periferiyi kullanıyorlar. Periferide yaşayanlar Beylikdüzü gibi uzak semtleri, zenginler Nişantaşı’nı, alt-orta sınıflar İkitelli, Aksaray, Yusufpaşa, Kocamustafapaşa, Vefa civarını, en alt sınıflarsa Küçük Pazar gibi semtleri tercih ediyor. Anadolu şehirlerinde ise durum farklı, örneğin Gaziantep’de sınıfsal olarak ayrılma şansları

olmayan Suriyeliler belli mahallelerde toplanmış. Anadolu şehirlerinde İstanbul'a göre daha çok dirençle karşılaşan göçmenler, yerel halkın ve koşulların baskısıyla bir arada kalmak gereği duyuyor.

İstanbul Doğu'daki kültür şehirleri arasında güvenle buluşulabilecek nadir merkezlerden biri konumunda. Orta Doğu ülkeleri arasındaki gergin ve istikrarsız ilişkiler insanların seyahat özgürlüğünü etkiliyor. Bir İranlı için Kudüs, İsrail'li ya da Suudi Arabistan'lı için Tahran'a gidip yaşama şansı neredeyse olanaksız... Gazze daha kısa bir süre öncesine kadar ateş altındaydı, Halep ve Şam kan ağlıyor. Bu durumda İstanbul hala güvenli bir merkez halindeyken Arap ülkelerinden gelen bütün göçmenlerle birlikte sanatçı, aydın ve bilim adamlarının yarasını sarmak ve onlara ev sahipliği yapmak zorunda. Tarihsel olarak bunu gerçekleştirmesi belki de bir zamanlar sahip olduğu kültürel çeşitliliği yeniden kazanması için bir fırsat olabilir.

Naser'in 'Biz Suriyelilere daha ne kadar katlanacaksınız?' sorusu hissettiği yabancılığı özetliyordu. Suriye'liler söz konusu olduğunda toplumun neredeyse bütün tabakalarından 'ama' ya da 'ancak ile başlayan şikayet cümleleri duyuluyor. İçimizde zaten hep varolan ulusçu sahiplenme duygularını bu defa Suriyelilere karşı kullanmaya başladık. Oysa Suriyeli'ler kendilerinin Türklere diğer Arap ülkelerinin vatandaşlarına göre daha çok benzediklerini düşünüyorlar.

Bir kültür şehri olarak İstanbul büyük bir sınavdan geçiyor, bize çok benzeyen, kalbimizin kapılarını açma yürekliliği gösterirsek farklılıklarından beslenebileceğimiz Suriyelilere karşı olan genel negatif algımızın, kabullenme ve içtenlikle sahiplenme yönünde değişmesi gerekiyor. Sadece İslamiyet ve hatta bugünlerde artan bir şekilde mezhepler üzerinden kodladığımız bu kültüre dönüp bakmanın, zenginliğini fark etmenin zamanı çoktan gelmedi mi? Zaza'nın dediği gibi, evler başımıza yıkılsa da, sevgi hala büyüyor...

Sanatçılara sorduk:

1. Yaşanan bu trajedi ve çatışma ortamında mevcut sanatsal ifade biçiminizde herhangi bir dönüşüm yaşanmış oldu mu ? 2. Gösterdikleri zihni ve kültürel emeğin tanınması adına Dünyadan beklentileri ne? 3. Ortadoğu, sözgelimi Lübnan, Birleşik Arap Emirlikleri ve hatta Türkiye'ye nasıl bakıyorlar ? 4. Suriye'deki savaşın başından bu yana özellikle söylemek istediğiniz bir husus var mı? Mohammad Zaza (Riyad, 1987, Halep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim, 2006-2011)

1. Gerçek sanat hiç bir zaman insanlığı ölümsüzleştirmenin bir aygıtı olmadı. Sanat hep bildik manada, bir bilim olarak ele alınageldi. Sanat, hayal gücünün bariz bir biçimi olarak sizi hep sınırların ötesine taşır. Eğer öyle olmazsa, o insan yapısı bir şey olur.

2. Dahil olduğumdan bu yana, ben hep toplumdan ve içerdiği farklılıkların neleri içerdiğinden, bunlardan bize neyin geleceğinden yana ilgili oldum. Sanatın insancıl referansları vardır ve içerisinde bana dek erişen etkileyici unsurlar barındırır; bu da bana sanatın aynı zamanda hem yeni, hem de eski bir dil olduğunu açıklar.

3. İstanbul'daki son durağımda halâ kendimden yola çıkıyor ve bunun çok büyük çeşitliliğini gözetiyorum. Bu çeşitliliğin, bölgede uyumlu bir toplum adına son be-timleme biçimi olduğu kanısındayım.

4. Bir metinle meşgul olduğum sırada, Arapça'da 'hawa' olarak nitelenen 'yerle bir' ifadesine takıldım ve bu benim kıskırtılıp meraklanmama yol açtı; bu kelime-nin kendi anlamını dahi aşan 'müziği'ni iştirir vaziyetteydim. Sonrasında bu kelime-nin eylemsiz olduğunu ve geçen zamanla birlikte giderek keskin şekilde her şeyin değişimi fikrinin de karşısında durduğunu düşündüm; ve şimdi... resim yapıyorum. 'Sevgi halâ büyümeyi sürdürüyor, ancak insanlık henüz bunu görebilmiş değil'.

Toufic Hamidi (Halep, 1988, Halep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Litografi (Baskı), 2006-2011)

1. Evvelâ, bu süreç benim için sanat üzerinden kendimi her seferinde daha fazla keşfetme anlamını taşıyor. Özellikle savaş süreci ve sonrasını kişisel etkileriyle duyumsuyorum. Bu ana unsur özellikle Suriye'den ayrıldıktan sonra, ülkeme dönüp, oradan gelen imgelere baktığımda etkili oluyor. Aynı zamanda oradan hakikat bağlamında gelenleri izlerken, 'Peki ben elimdekini nasıl sunabilirim?' anlamında bir hisle doluyorum. Herşeyden öte, orada sahip olduklarımızla ve daha önce vatanımızda mevcut herşeyle ilgili olumlu bir imajı verebilmeyi arzu ediyorum.

2. İkinci olarak, daha özel bir durum yaşanacağı kanaatinde değilim. Neticede bu sanat ve eğer önemliyse, kendini belli eder.

3. Üçüncü olarak, mekân değişikliği ile ilgili durumun kendince hem olumlu, hem olumsuz detayları bulunuyor. Buna gittiğiniz kentin ruhunu veya dil sorununu örnek verebilirim. Ama günün sonunda, her şey sanatçıya ve emeğine bağlı.

4. Son olarak, savaş her şeyi daha da berraklaştırdı ve hakiki hale getirdi. Artık savaş durumu ve onun günlük ayrıntıları üzerinden, kendim, ailem hakkında daha fazla şey biliyorum.

Maher Abdo (Idlep, 1984, Şam Üniversitesi, Drama Yüksekokulu, 2004 - 2008)

1. Suriye'deki savaş esnasında yaşadığım ikâmet döneminde ve oradan ayrıldıktan sonra sanırım sanat tarzım çok değişmiş değil. Ama gayet tabii, tekniğim ve malzemelerimde bir nebze değişiklik oldu. Vatanım Suriye'ye karşı halâ aynı kaygı dolu hislerle yaklaşıyorum.

2. Tecrübelerime dayanarak, içimde olup bitenlerin insanlara ulaşması için büyük çaba sarf ediyorum. Sanat, her ne kadar estetik unsurlarını tuvalden ediniyor olsa bile, hakikati temsil etmekle yükümlüdür.

3. İstanbul'dan önce Mısır'a gittim. İstanbul'da, insan ilişkileri bakımından, sokaklarına varıncaya dek daha iyi koşullarla karşılaştım. Burada Türkiyeli arkadaşlar ve meslektaşlarımla tanışma imkânına sahip oldum. Birlikte kolektif sergiler veya farklı sosyal faaliyetler gerçekleştirmeyi umuyorum.

4. Şu anda gördüğüm sorun o ki, Suriye'deki savaş henüz sona ermiş değil. Gelecekle ilgili büyük bir bulanıklık ve gizem mevzubahis. Şu aralar halen Türkiye'de bir iş aramaya ve tuvalle ilişkimi sürdürebileceğim bir mekân bulmaya çalışıyorum.

Amjad Wardeh (Şam, 1984, Şam Üniv, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim)

1. Yapıtlarıma işlemiş çatışma unsurları veya etkilerinden söz edersek, tekniğim-de çok fazla bir değişim olduğunu söyleyemem. Ancak, son durumun üretim tarzım ve ele aldığım konular üzerinde çok büyük etkisi olduğunu ifade edebilirim. Hemen her tuvalimde, adeta olağan bir biçimde gri renkler hakim, ancak sıcak renklerle daha fazla kontrast yaratmaya yöneldim. Suriye'deki devrim hareketi 2013'te başladığı günlerde her şey çok barışçıldı ve eserlerim de bunu destekler bir halde idi. Bugün, kendimi ülkemde olanlardan ne kadar bağışık tutmaya çalışsam da, halâ



bunu tuvallerimde görmem mümkün.

2 ve 3. Türkiye'de yaşamaya çalışan Suriyeli bir sanatçı olarak bana daha fazla ilgi gösterilmesini arzu ederdim! Burada benim gibi olanlara karşı, diğer ülkelere oranla daha az fırsat oluştuğunu gözlemliyorum.

Naser Nassan Agha (Idleb, 1961, Halep Güzel Sanatlar Merkezi (1982), Halep Arap Müzik Enstitüsü (1984))

1. Aslına bakılırsa, Suriye edebiyat, drama ve resim alanında bir tür yaratıcı süreç yaşıyordu ve Şam bu anlamda sanatla ilgilenen kişiler için bir çekim merkezi idi. Ancak savaş, beraberinde değerlere yönelik de bir yıkım sürecini getirdi ve bu, bir çok sanatçının ülkeden zorunlu olarak göç etmesine neden oldu. Hepsisi, yeni bir yaşam için ülkelerini terk ettiler ve bu da toplumda bir ayrışmaya yol açtı. Sözelimi drama alanında ben kimi sosyal vakalarla ilgili TV yapımları ürettim. Bu yönüyle sanat, medya veya gazetecilik misali bir ayna vazifesi göremez. Bir diğer deyimle, Suriye'deki sanatsal hareket aynı zamanda kültürel de bir projedir ve bu proje, edildiği konu başlıklarının özünü, ülkenin halihazırda içerdiği ve modern yaşam biçimlerinin devamını da sağlayabilecek çok zengin tarihsel birikimden alır.

2. Bu noktada bizim beklentimiz, kültür kurumlarının yaşadığımız yerlerdeki kesimlerle olan ilişkilerimizi güçlendirici yapıtlarımızı sergilememize imkân tanı-malarıdır.

3. Savaştan önce Suriyeli sanatçılar için Arap dünyasına gidip sergi düzenlemek kolaydı. Ancak çatışma süreciyle birlikte bölgesel politikalar da bu dünyaya ağırlı-ğını koydu ve sanat eskisi kadar önemli olmaktan çıktı. Şu anda yapılması gereken, dürüst ve onurlu bir iletişim biçimi olan sanatı, politikanın önüne geçirmek ve in-sanları bir araya getirici bir unsur olarak değerlendirmek olmalı.

4. Savaş ve toplum üzerindeki sonuçları, insanları saygın bir yaşam sürmekten alıkoyuyor. Karanlık güçlerin ortaya koyduğu yıkım, en basit insan haklarını dahi hiçe sayıyor. Biz, birkaç arkadaş olarak tüm güçlüklerine karşın sanatı sürdürmeyi korumaya çalışıyoruz. Bu uğurda Suriye halkının, kültürün ve tarihinin güzellikle-rini yansıtır birkaç sergimiz dahi oldu. Ancak maalesef, bu arkadaşlarımızın çoğu artık yok ve bizler, birkaç kişi burada bekliyoruz. Rüyamız, soğuk kentlerin parça-lanmış kaldırımlarında sürüyor. Bu uğurda küçük bir ılıklik dahi bize yeter oysa.

Sanat tarihi yazımı üzerine

Okan Üniversitesi
Sanat ve Tasarım
Yönetimi Bölüm
Başkanı Yrd. Doç. Dr.
Nusret Polat, sanat
tarihçileri Türkiye’nin
çağdaş sanat tarihini
yazmaya çağırıyor.

Yazı Nusret Polat

AU 27 | Mayıs Haziran 2014

Okan Üniversitesi Sanat ve Tasarım Yönetimi Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Dr. Nusret Polat, sanat tarihçileri Türkiye’nin çağdaş sanat tarihini yazmaya çağırıyor.

Hasan Bülent Kahraman, Akbank Sanat Yayınları’ndan çıkan ‘Türkiye’de Çağdaş Sanat’ başlıklı yeni kitabıyla çağdaş sanatımızın son otuz yılının bir bilançosunu çıkarmış gibi görünüyor. Kitap; her ne kadar eleştirel olmaktan ziyade ansiklopedik bir muhtevaya sahipse de ve Kahraman’ın entelektüel derinliğini yakından bilenler için felsefi/kavramsal açıdan yeterince ikna edici olmasa da (çağdaş sanatın felsefi ve kavramsal boyutu göz önünde bulundurulacak olursa), sanat tarihi yazımının pek parlak olmadığı bir ülke için önemli bir çalışma. Kahraman’ın kitabı karşısında hissettiğim memnuniyete benzer bir şeyleri, 2012 yılında genç sanat tarihçi Oğuz Erten tarafından, duayen galerici Yahşi Baraz gözetiminde hazırlanan ‘Türk Sanatına Yön Veren Sergiler’ ve ‘Yahşi Baraz’ın Büyük Sergileri’ adlı üç ciltlik anıtsal çalışma karşısında da hissetmiştim. Erten’in çalışması Türkiye’deki modern sanatın tarihini, geç-Osmanlı döneminden başlayarak sergiler ve Yahşi Baraz’ın kişisel belleği ve arşivi üzerinden kayıtlara geçirerek önemli bir iş yapıyordu. Kahraman da kendi kişisel arşivi, belleği ve küratöryal pratikleri üzerinden Türkiye’deki çağdaş sanatın ortaya çıkış ve gelişim koşullarına ışık tutuyor. Bu kısa yazıda, bu iki değerli kitabın tanıtımını ve/veya eleştirel bir okumasını ne yazık ki yapamayacağım; daha çok tarihçilik ve sanat tarihi yazımına ilişkin bazı görüşlerimi paylaşacağım.

Sanat tarihi yazımı nispeten 20. yüzyılda önemli bir tarih yazımı uğraşı olarak görülmüştür. Bunun arkasında, 19. yüzyıldaki modern ulus-devlet yaratımı sürecinde ideolojik olarak aktif rol oynayan milliyetçi tarih yazımının pragmatist bakışı vardır. Sanat tarihi, savaş ve siyaset tarihi gibi ulus için doğrudan kimlik inşa eden bir özelliğe sahip olmadığı için, modern tarihçiliğin kurucuları olan Ranke’den Michelet’e kadar birçok tarihçi tarafından görmezden gelinmiştir. Tarihçi Peter Burke durumu Prusya özelinde şu şekilde özetlemiştir: “...Prusya’da siyasal tarih hakim durumdaydı ve Leopold von Ranke’nin izleyicileri kültür [sanat] tarihini marjinal ya da amatörce diye küçümsüyorlardı; çünkü bu tarih, resmi arşiv belgelerine dayanmamakta ve devlet kurma görevine yardım etmemekteydi”(1). 1860’larda İtalya’da Rönesans Kültürü üzerine ciddiyetle yazan Burckhardt gibi bir (sanat) tarihçi bile, savaşı ve devlete, sanata (görsel sanatlara) ayırdığından çok daha fazla yer ayırmıştır. Türkiye söz konusu olduğunda ise; bir Osmanlı tarihçisi arkadaşın yakın zamanda bir konuşmamız sırasında bizzat kulağıma fısıldadığı gibi, sanat tarihçiliği

bizim tarihçilerimiz tarafından çerezlik bir mesele olarak görülmekte ve hiçbir şekilde ciddiye alınmamaktadır.

Ben bu durumun arkasında 19. yüzyıl Avrupa’sının tarihçileri için geçerli olan ideolojik saiklerin etkisi olduğunu hiç zannetmiyorum; bu daha çok Türkiye’deki genel anlamda tarihçiliğin tarihe bakışında sahip olduğu arkaizmin fütursuzca ve cahilce dile gelmesinden başka bir şey değildir. Bu tarihçilerin sanata ve sanat tarihine bakışı, sanatı, ‘sanat-sepet işleri’ olarak gören sıradan bir yurttaşımızın bakışından pek de uzakta bir yerde konumlanmış değildir. Oysa ki uzun zamandır bizler, sanatın imgelerinin düşüncenin imgeleri olduğunu ve sanat tarihini düşünce tarihi (siyasal, toplumsal, psikolojik, metafizik, estetik açılardan) gibi okumak gerektiğini söylemekteyiz. Bu noktada, sanat tarihçilerimizin içinde hapsoldükleri kabuğu kırarak sanatın tarihine ilişkin entelektüel üretim yapmalarının ne kadar önemli olduğu açığa çıkıyor. Bunu meslek etiğini ve hatta onurunu göze alarak yapmaları gerekmektedir. Ama ne yazık ki yukarıda iki kitap için adları geçen ne Hasan Bülent Kahraman ne de Yahşi Baraz meslekten birer sanat tarihçidir. Gerçekten de kendi sanat tarihi yazımımızın niteliksel unsur bir yana niceliksel anlamda bile çok zayıf olduğu aşikâr. Bunu sadece benim gibi meslekten olmayan biri değil, tanıdığım önemli sanat tarihçileri de sık sık dile getiriyorlar. Bir sanat eleştirmeni bu türden konuşmaları yapabilir ama bir sanat tarihçinin sanat tarihi yazımını eleştirmesi yerine, sanat tarihi yazımını gerçekleştirmesi daha doğru olacaktır. Bu serzenişi dile getiren sanat tarihçilerimizin biraz da kendilerine bakıp, eğer yazılması gereken bir tarih varsa artık yazmaları ve bunu hatta farklı metodolojiler ve bakış açıları ile çeşitlilik içinde sürdürmeleri gerekmektedir. Bahsettiğim şey sanatın öyküsünü yazmaktan çok sanatın (eleştirel) tarihini – Marksist, post-Marksist, yapısalcı, postyapısalcı, feminist vb. açılardan – yazmaktır.

Kitabının önsözünde Kahraman’ın dediği gibi: “1980 sonrasında öne çıkan ve ağırlık kazanan tarih yazıcılığı... [tarihsel] süreçlerin çizgisel, kopuklu ve kendisiyle bağlı

‘olmadığını’ [bize] öğretti. Tarih bütünleşmelerden, iç içe geçmelerden ve etkileşimlerden oluşan bir zincir.”(2) Nietzsche ve Foucault gibi düşünür/tarihçilerin soykütüksel tarih yazıcılığına aşına olanlar için Kahraman’ın söylediği şey oldukça tanıdık bir tespittir. Fakat bu tespitte önemli bir başka noktayı eklemek gereklidir. Günümüz tarihçiliği, en azından II. Dünya Savaşı sonrasında bu yana, “merkezden çok kıyılarla, özdeşlikten çok ötekilikle” (3) uğraşan bir tarihçiliktir. Türkiye’deki tarihçiliğin ‘sınırlar’ın ve ‘ötekiler’in tarihini henüz yeni yeni yazmaya başladığı günümüzde bizler, 90’ların başından beri çağdaş sanatın ‘kimlik’ ve ‘ötekilik’ pratikleri üzerine kurduğu kavramsal inşanın güncel ve kozmopolit yapısına oldukça aşinayız. Türkiye’deki tarihçiliğin en büyük yanılgısı ve/veya ideolojik maskesi, onun tarihi geçmişle (tarih yazımı bugüne ilişkindir aslında) ve geçmişin kahramanlık hikâyeleriyle örtüştürmesinde yatmaktadır. Bu tabii ki iktidar yalakası bir tarihçiliktir

ve televizyon kanallarında her gün popüler bir formatta toplumumuza enjekte edilmektedir. Bu anlayıştaki bir tarihçilik, kendi çıkarları uğruna, tarihi, sadece iktidarın ve onun (sözde) kültürel ve ahlaki değerlerinin lehine iş gören bir iktidar türevine dönüştürmüştür. Onun asli özelliği olan gerçek anlamda ‘tanıklığı’ yok sayılmaktadır. Düşünce tarihçisi Francesco Paolo Adorno’nun yazdığı gibi: “Tarih daima gözler ve kulaklarla ilgili bir meseledir. Herodot’tan beri tarihçi (istor) tanıktır.”(4) Bu tanıklık daima ‘ötekinin aynasında’ yani ‘etik ihtimam’ ve ‘eleştirel bakış’ gözetilerek – tarihçi François Hartog’a öykünerek ifade edecek olursak – dile getirilmiştir. Türkiye’de güncel sanat olarak da adlandırdığımız çağdaş sanatın birçok aktörü, ‘ötekilik’e ve ‘sınır’a ilişkin durumların ve olayların bu anlamdaki tanıklığını tarihçilerden çok önce belgelemişlerdir. Sanatı ve sanat tarihini (sözde) ciddiye almayan bu büyük tarihçilerimize ve tarihçiliğimize (!), ben şahsen Sarkis ve Nil Yalter gibi sanatçıların çalışmalarına bakmalarını tavsiye ediyorum.

Dipnotlar 1 Peter Burke, Kültür Tarihi, s. 11-12, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, çev. Mete Tuncay, İstanbul, 2006. 2 Hasan Bülent Kahraman, Türkiye’de Çağdaş Sanat, s. 11. Akbank Sanat Yayınları, İstanbul, 2013. 3 François Hartog, Herodotos’un Aynası – Öteki Tasavvuru Üzerine Bir Deneme, s. 8, çev. Mehmet Emin Özcan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014. 4 ‘İstor’, yani ‘tarihçi’ etimolojik olarak ‘tanık’ demektir. Bu anlamda Herodot’un Tarih’i aynı zamanda Herodot’un Tanıklıkları’dır da. Francesco Paolo Adorno, Fiction et Histoire, s. 83, Cites 2 içinde, Paris, 2000.

SPECIFIC

M a g a z i n e



Hikayelerini
Fotoğraflarla Anlatan Dergi

www.specificmagazine.com

Sanat kitabı tasarımı

21. yüzyılda kitap/sanat kitabı nasıl tasarlanıyor görmek için Türkiye’nin bu alanda önde gelen tasarımcılarından bazılarının görüşüne başvurduk.

Yazı Ruşen Aktaş

GALERİST 10 | Mayıs Haziran 2008

Kitabı, insanoğlunun tarih boyunca yarattığı, geliştirdiği entelektüel faaliyetlerinin bir toplamı olarak tanımlayabilir miyiz? Gördüklerinin resmini mağara duvarlarına çizmekle başlayan yazma serüveninde insanoğlunun bugün ulaştığı nokta birçok teknik ve düşünsel devrimin ürünü şüphesiz. 20. yüzyılda kitap kendi endüstrisini de yarattı. Londra, Paris, New York, Berlin gibi kentlerde büyük yayınevlerinin faaliyet göstermeye başlamasıyla birlikte kitap büyük kitlelere ulaşmaya başladı. Günümüzdeyse kitap artık yazının kitlelere ulaşmasının aracı olmanın çok ötesinde.

Bülent Erkmén

“Sanat kitabı” nedir? Bir kitap için bu tanım nerede başlar nerede biter? Bir sanat sergisinin kataloğu “sanat kitabı” mıdır? Bir sanatçının biyografik kitabı mı “sanat kitabı”dır? Empresyonizm üstüne, Dada üstüne, enstalasyon sanatı üstüne yapılmış kitaplar “sanat kitabı” mıdır? Peki Bresson üstüne yapılmış fotoğraf kitabı “sanat kitabı” sayılır mı? Roman “sanat kitabı” sayılmaz mı?

Yoksa “sanat kitabı” denen şey konusu sanat olan bir kitap mıdır sadece?

Öncelikle söylemeliyim, “sanat kitabı tasarımı” tanımını doğru bulmuyorum.

Konusu sanat olan bir kitabın tasarımı, konusu mimarlık, fotoğraf, moda, mobilya, sinema, tiyatro

ya da yemek olan bir kitabın tasarımından farklı değildir. Nasıl “yemek kitabı tasarımı” ya da “tasarımcısı” demiyorsak “sanat kitabı tasarımı” ya da “tasarımcısı” demenin tuhaflığından söz ediyorum.

Yeter ki, konusu ne olursa olsun kitabın tasarımı o konuyu daha iyi anlatmaya ve günümüz tasarım anlayışı içinde o kitabı daha “cazibeli” ve daha “yakışıklı” bir hale getirmeye yarasın.

Sanat kitabı tasarımı ya da tasarımcılığı yerine “sanat kitabı yayıncılığı”ndan, özellikle de olmazsa olmaz olan “sanat kitabı editörlüğü”nden söz etmek daha doğru olur.

Türkiye koşulları içinde konusu sanat olan yayınların sayılarında yavaş da olsa bir artış olduğu gözlemleniyor. Bu da sanat yayıncılığının giderek geliştiğini, yayınevlerinin konusu sanat olan kitapları ticari bir değer olarak görebildiklerini gösterir. Ancak “editör” zaafı diğer konularda olduğu gibi konusu sanat olan bu kitaplarda da sürüyor. Günümüzde küratörsüz sergi nasıl düşünülmüyorsa editörsüz kitap da düşünülemez!

Yeniden yinelemek istiyorum. Bir kitabı “kitap” yapan, bir kitaba ruhunu veren

editördür. Editör, kuracağı özgün editoryal yapı içindeki her unsurla tek tek uğraşır. Kendisi yazmamışsa yazarının yazdığı metinle uğraşır! Dilini iyileştirir, renklendirir, netleştirir, metni azaltır, çoğaltır, toplar, yayar, içerdeki fikri dışarı çıkarır, elle tutulur gözle görülür hale getirir. Başlıkla metin, metinle resim, çizimle resim, resim altı yazısıyla resim, siyah beyaz resimle renkli resim, büyük resimle küçük resim, anlatılmak istenenle resmin anlatabildikleri arasında kitabın ruhuna uygun, doğru, iyi ve tutarlı bir ilişki kurulmasını sağlar. Elindeki ham malzemeyi işler, bir ürün haline getirir. Elindeki malzemeyle bir editoryal koreografi yapar.

Bir sanat sergisinde küratör ne ise, bir sanat kitabında editör odur.

Bundan sonra tasarımcı eliyle yapılacak her şey editörün yarattığı ruhun izlerini taşır. Tasarımcı bu ruhu görünür hale getirir, bu ruhun bedenini ortaya çıkarır. Tasarımcı bu “ruh”u bedenleştirir, onu giydirir, onu görünür kılar.

Editör eksikliğin ya da zayıflığının yarattığı boş alanların doldurulması genellikle tasarımcıdan beklenir. Bazı tasarımcıların memnuniyetle kabul ettikleri “üstlerine vazife olmayan” bu görev, editöryal zaafları ve eksiklikleri kendi uzmanlık alanları doğrultusundaki kapatma çabalarına neden olur ve ortaya kitabın ruhuna, karakterine uygun düşmeyebilecek “aşırı makyajlı” kitaplar çıkar.

Bir de bilindiği gibi, konusu değil kendisi sanat olan ve “sanatçı kitapları” denilen kitaplar var. Bu kitaplar sanatçıların, çoğunlukla kendilerinin, bir sanat nesnesi olarak yaptıkları, sınırlı sayıda çoğalttıkları kitaplar. Bunlar grafik tasarımcının dahil edilmediği kitaplar.

İyi yapılmış bir kitap, iyi inşa edilmiş bir yapı gibidir. Bu yapı bir ticaret merkezi de olsa, bir sanat müzesi de olsa bu böyledir.

Esen Karol

R.A.: Türkiye’de sanat kitabı tasarımının genel durumunu değerlendirebilir misiniz?

E.K.: Elimden geldiğince takip etmeye çalıştığım halde tüm üretim hakkında değerlendirme yapacak kadar bilgi sahibi değilim. Genel izlenimim doğrultusunda yine de şunları söyleyebilirim: Geçmiş yıllarla kıyaslandığında çok daha fazla kitap yayımlandığı için ilk bakışta sanat kitaplarının daha iyi tasarımcılar tarafından daha iyi tasarlandıkları düşünülebilirse de kanımca bu iyi tasarlanmış kitapların genele oranının arttığı anlamına gelmiyor. Kitapların çoğu editörsüz hazırlanıyor; editörlü de olsalar hemen hemen hepsinde editoryal zaafların/düşünülmemişliklerin olması tasarımlarını da doğrudan olumsuz etkiliyor. Kitap olması arzu edilmiş pek çok yayın daha çok katalog yapısı ve görünümüne sahipler. Editörler sözsüz, tasarımcılar ‘sanat nesnesi’nin bir kitapta nasıl yer alacağı konusunda düşüncesiz olabiliyor çoklukla. Öte yandan çoğaltım kalitesinde ve üretim maliyetlerinde gözle görülür bir artış var.

R.A.: Geçmişle kıyasladığınızda ilerleme kaydedildiğini düşünüyor musunuz?

Benim büyüdüğüm Türkiye’de neredeyse hiç sanat kitabı yoktu. 2. el kitapçılardan kimi değeri tartışılabilir yabancı yayınlar bulmak mümkündü. Sanat kitabı daha çok yurtdışına gidebilenlerin alabildikleri bir şeydi. Gombrich’in “Sanat’ın Öyküsü” hepimizin kitaplığında vardır. Yokluktan toplanan yetersiz üniversite yayınları, aslında roman yayımcısı olan kimi yayınevlerinin yayımladığı sanatçı biyografileri ve tel dikişli sergi broşürleri... Yani 30–40 yıl öncesine kıyasla tabii ki ilerleme var. Üretimin arttığı yerde ilerleme olmaması beklenemez bence. Yapma düşünmeden olmadığından yapa yapa öğreniyoruz zaman içinde. 10 yıl öncesine kıyasla büyük bir ilerleme var mı pek emin değilim ama. Bent, art-ist, Karşı, Hafriyat, Galerist ve Norgunk’un özenlerinin—yaklaşımları çok farklı da olsa—gelecek 10 yılın üretimi olumlu etkileyeceğini düşünüyorum.

R.A.: Yayınevleri sizi hangi aşamada projeye dahil ederler?

E.K.: Geçen seneye kadar doğrudan hiçbir yayınevi ile çalışmamıştım. Daha çok galeri, küratör, İKSV veya doğrudan sanatçıların projelerine dahil oldum. Geçen seneden beri dizi editörlüğü René Block, kitap editörlüğü Mine Haydaroglu tarafından yapılan ve Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmakta olan “Türkiye’de Güncel Sanat” dizisinin tasarımı üzerinde çalışıyorum. Bugüne kadar Hale



Tenger, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Kutluğ Ataman ve Ayşe Erkmen monografileri yayımlandı. Halil Altındere monografisi ise baskı aşamasında. Yayınevinin bana tanıdığı ayrıcalıklı yaklaşım tüm diğer projelerde olduğu gibi bu projenin de en başında işe dahil olmamı sağladı. Hatta işe, Block'un projeyi yayınevine sunma aşamasından önce başladık. Kitapların editoryal kararlarına katkımda olduğu gibi, yayınevinin birim maliyetlerini düşük tutarak kitapları ulaşılabılır kılma arzularını yerine getirmekle beraber her sanatçının monografileri için özel bir iş üretmelerini ve okurun sanatçının bir işine sahip olmasını sağlayacak bir proje geliştirme şansım da oldu. Monografide yer alacak sanatçı işlerinin editörlüğü ise sanatçılarla yaptığım çalışma sonrasında benim sorumluluğumda. Özetle en başından sonuna kadar (dizinin ilanlarını vs. de sayarsak bir anlamda pazarlama da dahil) yayın ekibinin parçasıyım. Her kitapla hatta her sayfayla öğrenmeye devam ediyorum.

R.A.: Türkiye'de yayıncılığın son yıllarda önemli gelişme kaydettiği söylenmekte. Bu durum sanat kitapları yayıncılığı için de geçerli mi?

E.K.: Kesinlikle söylenebilir. Daha önce de belirttiğim gibi üretim artışının kaçınılmaz olarak gelişmeye yol açtığını düşünüyorum. 'İyi' ile birlikte 'kötü' de çoğalıyor, çoğalma ile farklılıklar geliyor. Daha çok insan düşünüyor, yazıyor.

R.A.: Sanat kitapları ya da genel olarak kitap tasarlamamanın sizin için çekici olan yanı nedir?

E.K.: Kitap hayatla ilişki kurmamı sağlayan en önemli nesne. Gözlerimi satırların veya imgelerin üzerinde dolaştırarak algıladıklarımın yoğunluğu ve niteliği beni büyülüyor. Sayfayı çevirmek, kirletmek, üzerini çizmek... Muazzam. Yıllar sonra bir kitaba geri dönüp benim ya da bir başkasının tercihen bir sevdiğimin bıraktığı izleri okumak benzersiz. Nasıl olur da tasarlamak istemem? Anlamanın en iyi yolu. Belki kitapla kurduğum özel ilişkinin tasarladığıma yansımaları ummak da işin parçası. Bana ait olmayana okuyarak bir yandan benim yapmak bir yandan da hayal edilemezi yani kim olduğunu bilmediklerimin kitabı nasıl okuyacağını hayal etmeye çalışmak çok heyecan verici. Sanat kitaplarını tercih ediyorum çünkü metinleri her zaman değilse de 'resim'leri her zaman çok katmanlı. Daha da katmanlı iş üretilmesine el veriyor. Bir sanat kitabının—eğer iyi yapılmışsa—'hayat'ını ön görmek mümkün değil. Tasarımcının eklediği katma değer sanki daha fazla; hatta belki olmazsa olmaz gibi.

R.A.: Tasarım ve yaratım sürecinde yayıneviyle ya da kitabın yazarıyla iletişiminiz hangi boyutta oluyor?

E.K.: Kitabın yazarı ile kastınız kitabın metninin yazarı veya yazarları ise oldukça değişken olduğu söylenebilir. Bazen metnin yazılma aşamasında bile yazarla konuşabilme, birlikte düşünebilme şansım oluyor; bazen ise kendisi ile iletişimim yalnızca bitmiş metni okumakla sınırlı kalabiliyor. Elimden geldiğince her kitapta birlikte çalışabilme ortamı yaratmaya çalışıyorum. Diğer soruda biraz olsun belirttiğim gibi yayınevi ile ise çok yakın ve yoğun. Editörlerimle kitabın uygulama aşaması dışında sürekli iletişim halinde olduğum söylenebilir. Yalnızca uygulamada kısa bir süre yalnız kalmak istiyorum o arada eğer sorularım varsa özellikle sanatçı ile daha çok konuştuğum/yazıştığım oluyor. Uygulama benim için aynı zamanda işlerin ve işlerin reproduksiyon fotoğraflarının seçimi ile örtüştüğü için içime kapamak iyi geliyor. Nasıl yazar ve editör de bir süre kendi içine/işine kapanıyorsa öyle. Uygulama sonrası son okuma ve baskı sürecinde yine iletişim yoğunlaşıyor. Çevirmen, düzeltmen, baskı sorumlusu, yazar, sanatçı, editör, yayınevi yönetimi, pazarlama... herkes devreye giriyor.

R.A.: Bugüne kadar yaptıklarınız arasında 'en iyi' dediğiniz hangileridir?

E.K.: Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yapmış olduğu "Yerleşmek" başlıklı serginin Özge Açikkol tarafından editörlüğü yapılmış ve Proje4L tarafından yayımlanmış kitabı: Hayattan imgelerle sanatçı işleri imgeleri iç içe geçmiş olduğundan okurun ayakları altındaki zemini biraz olsun kaydırdığı için.

Leyla Gediz'le birlikte tasarladığımız ve Galerist tarafından yayımlanmış olan "K-141 Kursk": Gediz'in "Atlantis 2000"ini gördüğüm ilk andan beri işin kitap yerleştirmesinin muazzam olacağını düşünmüştüm. Tanışmamızla ortak hayale dönüşen bu projeyi gerçekleşmesini beklediğimiz yıllar boyunca en ince ayrıntısına kadar tartışabilme şansımız oldu. Hiş şüphesiz kusurları vardır ama bir sanat yapıtının kitap uyarlaması olarak iyi bir çalışma olduğu kanısındayım. Kolaylıkla işin kataloğuna dönüşebilirdi. YKY "Türkiye'de Güncel Sanat" dizisi: 128 sayfaya çok şey sığdırdığım ve en önemlisi okurlara sanatçının kitaba özel üretilen bir işini (kitabı sarmalayan bir özgün baskı: 150'si imzalı 1750 adet [50 sanatçı kopyası hariç]) hediye edebildiğimiz için. Vasıf Kortun ve Charles Esche'nin küratörlüğünü üstlenmiş oldukları 9. Uluslararası İstanbul Bienali 'reader'ı: Yazarların görsel malzeme kullanmalarına engel olarak metinleri Basilico'nun İstanbul fotoğraflarıyla başbaşa bırakabilmiş olduğum; oldukça görünmez bir biçimde içeriğe fazlasıyla müdahil olduğum yani hayli kişisel bir iş yapmış olduğum halde Kortun ve Esche'nin yaklaşımlarını yansıtabilmiş olduğumu düşündüğümünden.

R.A.: Uluslararası arenada beğendiğiniz sanat kitabı tasarımcıları kimlerdir?

E.K.: Andrew Blauvelt: Aynı zamanda iyi bir editör ve yazar olduğu için. Irma Boom: Kitap nesnesini kitaplığından uzaklaştırmadan başkalaştırdığı için.

R.A.: Prensip olarak tasarlayacağınız kitabın içeriğini beğenmek gibi bir zorunluluk olduğunu düşünüyor musunuz?

E.K.: İlk kitap tasarlamaya başladığımda hayatta en çok istediğim şeyi yaptığım için kendimi şanslı hissedip kitabı bitirine kadar içeriğini çok fazla sorgulamıyordum açıkçası. Ama ilk yıllar zanaat öğrenme yılları idi. Uzun zamandır içeriğe fazlası ile dikkat ediyorum. İçerikte sorun görüyor ama üretilebilecek olanın potansiyeline inanıyorsam içeriği iyi kılabilmek için çalışmaya katılıyorum çünkü 'iç' ve 'dış' kitap nesnesinde bir bütün.

R.A.: İnternetin giderek daha yoğun kullanıldığı bir yayıncılık ortamında sanat kitapları yayıncılığı ve tasarımcılığının geleceğini nasıl görüyorsunuz?

E.K.: Ancak yakın geleceğe dair düşünebiliyorum. Kitabın bir 'medium' olarak değer kaybına kendi ömrümde şahit olmayacağımı düşünüyorum, tabii önümüzdeki 30 yılı yaşama şansım olursa. İnternet bence her tür düşünsel üretimin önünü açıyor. 'Publishing on demand' (örnek: Lulu) İnternet olmasaydı olmazdı. Bu sayede 'kendini yayını' olan kitaplar artıyor. Amazon gibi şirketlerle kitap dolaşımı hızlanıyor. Yayımlanmış bir kitap komşu şehre gidemezken şimdi birkaç günde kıta değiştiriyor. Paylaşım çok, üretim çok. Sanat kitapları sanat kurumları arasında para değiş-tokuşu olmaksızın takas ediliyor bu sayede bağımsız sanat kitaplıkları zenginleşiyor. İnternetin nitelikleri kitabın kimi niteliklerini öne çekiyor: Nesne olarak geçirdiği yılları göstermesi yani 'cilt kırışıklıkları' başka bir anlam kazanıyor. Üstelik hızlı sistem değişikliklerinden etkilenmiyor. 400 yıl önce yayımlanmış bir kitabı okuyabilirken İnternette 4 gün önce ulaşılmış olduğunuz bir içeriğe ulaşamayabiliyorsunuz. Hiç şüphesiz insan kitaptan daha iyi bir bilgi depolama yöntemi üretecek ama bence önümüzdeki yıllarda 90'lı yılların ortalarında başlayan yayıncılık patlaması bir süre daha sanat yayıncılığını ve dolayısı ile sanat kitabı tasarımını olumlu etkileyecek.



Timuçin Unan

RA: Sizin kitap tasarlamaya başlamanız nasıl gerçekleşti?

TU: Sanat kitabı yapmak birçok disiplini bir arada bulunduruyor. Bir afişte iki boyutlu çalışıyorsunuz ama orada hem fotoğraf bilgisi hem sanatçı bilgisi hem de topografi bilgisi gerekiyor ve bunların hepsine hâkim olabilmek insanı çok tatmin eden bir şey. Üç boyutlu çalışıyorsunuz ve bu beni mutlu eden bir şey.

Ben ilk “İyi Şeyler”le başladım, sanat kitabı değil şiir tasarlayarak başladım. Sanat kitabı başka bir şey tabii çünkü görsel malzeme var ve onunla çalışmak çok daha tatmin edici. Ama “İyi Şeyler” çok önemli bir deneyim oldu benim için. Ondan sonra yavaş yavaş sanat kitapları tasarlamaya başladım. Komet’in kitabını yaptım. Şimdi Pera Müze’siyle çalışıyorum. Tüm kitaplarını biz yapıyoruz. Sanatçının fikri çok önemli, müzenin genel bir kurumsal duruşu var bunlar da önem kazanıyor.

RA: Sizin kitap tasarlamaya özel bir ilgi duyduğunuzu söyleyebilir miyiz?

TU: Evet, sonuçta biz burada tasarım yapıyoruz ama kitap tasarlamak daha çok benim özel işimmiş gibi bakabiliyorum.

RA: Son zamanlarda neler yaptınız?

TU: Pera Müze’si için Miro’yu yaptık, Koudelka’yi yaptık. Koudelka kitabını yaparken çok emek verdik. Tabii fotoğrafçı nasıl bakılmasını istediğini çok iyi biliyor. Çok sade gibi görünen bir iş olmasına rağmen çok emek verdiğimiz bir iştir o kitap.

RA: Bağımsız olarak çalıştığınız sanatçılar oldu mu?

TU: Komet’den sonra Kezban Arca Batıbeki ile çalıştım. O bayağı serbest bir iş oldu, hatta kendisi dedi ki bu kitabın kendisi benim dünyamdan çıkmış bir iş gibi olsun ve öyle de oldu.

RA: Türkiye’de kitap tasarımını nasıl görüyorsunuz? Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’ya baktığımızda pek çok sanat kitabı yayınlanıyor. Müzeler, galeriler sürekli yayın yapıyor. Oradaki pazar çok büyük tabii ama Türkiye’de bu isin pazarı nasıl baktığınız zaman?

TU: Tabii bizim ki oldukça küçük bir pazar kıyasladığınızda, zaten kaç tane müze var ki sanat kitabı yapan? Ama benim için en büyük sorun hala malzeme. Çok basit olabilecek şeyler için çok çaba ve para harcamanız gerekiyor burada. Malzeme bulmak hala büyük sorun ve kitapta malzeme çok önemli. Çok basit bir malzemeyi büyük paralarla ithal etmek zorunda kalabiliyorsunuz. Bir cilt yapmak istiyorsunuz mesela ama o cildi bir iki matbaa yapabiliyor. Malzeme en büyük sorun. Birçok tasarımcı var ama onların tasarımlarını fiziksel olarak hayata geçirmek oldukça zor olabiliyor.

RA: Pera Müzesi dışında başka müzelerle de çalışıyor musunuz?

TU: Rahmi Koç Müze’si için bir kitap yaptık. Bir envanter kitabıydı, ilginç bir projeydi. İstanbul Modern için de kitap tasarladım ama ağırlıklı olarak Pera Müze’si ile çalışıyorum.

RA: Dergi, süreli yayın tasarımı yapıyor musunuz?

TU: Yapıyoruz ama öyle tasarım adına çok öne çıkarabileceğimiz bir şey yok ama ayda bir iki kitap yapıyoruz. O da yeter çünkü asıl işimiz kitap tasarlamak değil.

RA: Genel olarak Türkiye’de kitap tasarımının iyi yapıldığını düşünüyor musunuz?

TU: Çok iyi tasarımcılar var Türkiye’de ama genel olarak kitap tasarımı çok iyi yapılıyor diyemeyiz. Çünkü bunun teknik altyapısı –matbaa, malzeme gibi- yeterli değil. Fakat benim de çok beğendiğim tasarımcılar var; Bülent Erkmen elbette ve Esen Karol, Yeşim Demir...

RA: Sizin sahaflara gidip eski kitaplara bakmak gibi bir merakınız var mı?

TU: Evet benim özel bir merakım var 1920-30 arası Almanya’da yayınlanmış kitaplara özel bir merakım var. Bir de Varlık Yayınlarının kitaplarını seviyorum. Şaşıyorum ciltleri hala sağlam duruyor bizimkiler durmuyor çünkü. Seviyorum kitapları. (gülüyor)

RA: Tasarımını yapacağınız kitabın içeriği ne kadar önemli? Kitabı mutlaka okur musunuz?

TU: Tabii ki burada içerik çok önemli, ama kitabı komple okumuyorum. Genel bir bilgi alıyorum editörden ve ondan yola çıkarak çalışıyorum.

RA: Peki roman tasarlarken de bu yöntemle mi çalışırsınız?

TU: Evet, romanın bir özeti gelir bana ve kapağı ona göre hazırlarım. Tabii tamamını okuduğum kitaplar da oluyor.

RA: İstanbul’da çalışan biri olarak buradaki potansiyelin yaratıcı bir enerjiye dönüşeceğini düşünüyor musunuz? Daha iyi kitaplar yapılacak mı mesela?

TU: Daha iyi kitaplar yapılacak. Müzeler açılıyor artarda. Daha önce müze hemen hiç yoktu. Şimdi yarış halinde herkes iyi bir şeyler yapmak istiyor. Şimdi kitap tasarlanıyor ama yakında kitapla beraber sergi de tasarlanacak diye düşünüyorum.

RA: Sizin beğendiğiniz, çıkardığı işleri takip ettiğiniz müzeler var mı?

TU: Öyle özel bir müze yok aslında. Geçen hafta Kahire’deydim. Çok önemli bir müze var orada, dünyanın en büyük hazineleriyle dolu ama etiketler karta yazılmış ve elle kesilmiş. Tabii burada şu soru çıkıyor karşımıza; işin kendisi mi daha önemli yoksa nasıl sunulduğu mu? Bir Indiana Jones filmi çekilebilir orada. Kendi içinde çok ilginç olmuş oda çünkü istesenez o etkiyi yaratamazdınız o şekilde.

RA: Galerilerle çalışıyor musunuz?

TU: Galeri Nev’in 1950-2000 Kitabını yapmıştım, Türkiye’de Çağdaş Sanat.

RA: Çok klişe bir soruyla bitirelim; yaptığınız kitaplar arasında en sevdiğiniz iş hangisidir?

TU: Öyle bir kitap var evet. Bu ilk yaptığım kitaptır; Alexander Puşkin’in bir kitabının kapağını yapmıştım. Biliyorsunuz Puşkin bir düelloda ölüyor. Bu kitabın kapağı gerçek kurşunlarla yapıldı. Bugün bile benim en sevdiğim işim budur diyebiliriz.

Ulaş Eryavuz

RA: Sizin gibi Ankaralı olan pek çok tasarımcı çalışıyor İstanbul’da. Bu bir tesadüf mü?

UE: Pek çok Ankaralı olduğu doğru. Gerçi İstanbul’da çok daha fazla etkinlik, sergi oluyor ama belki de biz Ankara’da daha iyi eğitim alıyoruz. Ben öğrenciyken Vasıf Kortun’dan, Hüseyin Alptekin’den ders aldım mesela. Kendi alanlarında öncü olan insanlardan eğitim aldık. Çok daha kavramsal düşünmeye yönelten bir eğitim aldık.

RA: Türkiye’de sanat kitabı tasarımının genel durumunu değerlendirebilir misiniz?

UE: Değerlendirecek kadar çok veri olmadığını düşünüyorum. Daha çok başındaymış gibi geliyor. Sanat kitabı tasarımı derken benim aklıma gelen şey tabii ki şu ana kadar burada olan şeyle örtüşmüyor.

RA: Geçmişle kıyasladığınızda ilerleme kaydedildiğini düşünüyor musunuz?

UE: Evet tabii ki bir sürü konuda da olduğu gibi bu alanda bir gelişme var fakat aynı hızla bir gerileme de söz konusu. Çünkü bizde hala iş yaptırınlar pek çok şeye müdahale etmek istiyorlar. Siz uğraşıp, tasarlıyorsunuz ama sonra birisi gelip her şeyi kafasına göre değiştirmek istiyor. Bütün yaptıklarınız çöpe gidiyor o zaman. Ama zaman içinde bunların düzeleceğini düşünüyorum. Umutluyum geleceğe dair, öyle olmak zorundayız zira burada yaşıyor ve üretiyoruz.

RA: Şimdiye kadar yaptığınız kitaplar arasında özel bir yere koyduklarınız var mıdır?

UE: Bienaller ve sergiler dışında çok fazla kitap yapmadım aslında. Son iki Venedik Bienali’nin posterlerini ve broşürlerini yaptım; Hüseyin Çağlayan ve Hüseyin Alptekin’in katıldığı bienaller. Çok büyük keyif alarak yaptım tabii.

Kitap da yaptım. Beş yıl önce çok büyük bir proje yaptık; Adam Yayınları o güne kadar bastığı bütün kitapları yeniden basmaya karar verdi. Hepsinin yeniden basım için tasarımlarını ben yaptım. Çok büyük bir projeydi ve Adam Yayınlarının satışları çok artmıştı. Ticari bir şeydi belki ama insanlar birbirlerine kitap hediye etmeye başlamışlardı.

RA: Tasarladığınız kitapları okur musunuz genelde?

UE: Tabii Adam Yayınları için yaptığım proje gibi projelerde kitapların tamamını okumak mümkün değil. Ama editörler bana her kitap için kısa özetler gönderirlerdi ben de onlardan yola çıkarak tasarımlarımı yapardım.

RA: Yayınevleri sizi hangi aşamada projeye dahil ederler?

UE: Genelde son anda! Ama haksızlık etmek istemem. Bazı işlerde de en başından itibaren projenin içinde olabiliyoruz. İdeali de bu zaten.

RA: Kitapevlerini gezer misiniz? Kitaplara meraklı mısınız?

UE: Tabii. Haftada bir Robinson Cruseo'ya giderim mesela. Özellikle de mimarlık kitaplarına bakmayı severim ama her şeye bakarım. Pek çok dergiye de bakarım.

RA: Sanat kitapları ya da genel olarak kitap tasarlamamanın sizin için çekici olan yanı nedir?

UE: Kalıcı olmaları.

RA: Tasarım ve yaratım sürecinde yayıneviyle ya da kitabın yazarıyla iletişiminiz hangi boyutta oluyor?

UE: Yayınevleriyle daha sıkı bir iletişim içinde oluyorum. Kimi zaman yazar hiç karışmıyor, kimi zaman da çok içinde oluyor. Projeye ve yazara göre değişiyor.

RA: Bugüne kadar yaptıklarınız arasında 'en iyi işim' dediğiniz iş/ler hangileridir?

UE: Zor bir soru! Adam Yayınları için tasarladığım seri kitaplar. Venedik Bienali için hazırladığım broşür/katalog ve Oğlak yayınları için ilk yaptığım polisiye serisi.

RA: Uluslararası arenada beğendiğiniz sanat kitabı tasarımcıları kimlerdir?

UE: Irma Boom, Peter Saville, Experimantal Jet Set, Universal Everything, Graphicthoughtfacility.. daha niceleri var. Biz de Esen Karol var mesela. Onun yaptığı her işi çok güzel ve anlamlı buluyorum.

RA: Prensip olarak tasarlayacağınız kitabın içeriğini beğenmek gibi bir zorunluluk olduğunu düşünüyor musunuz?

UE: Hayır düşünmüyorum. Daha doğrusu şanslıyım sanırım hiç olmadı sevmeden ya da beğenmeden yaptığım bir iş.

RA: Düzenli olarak yaptığınız işler var mı? Dergi vs....

UE: Dergi yapmıyoruz ama mesela Babylon'un bütün konser afişlerini ve broşürlerini biz yaptık. IKS'V'nin Caz Festivali için t-shirtler yaptık. Belki biraz daha kavramsal oluyor bizim işlerimiz ama biz de inatla bu yolda devam ediyoruz.

RA: İnternetin giderek daha yoğun kullanıldığı bir yayıncılık ortamında sanat kitapları, yayıncılığın ve tasarımcılığının geleceğini nasıl görüyorsunuz?

UE: İnternet'in yayıncılığa olumsuz anlamda etki yaratacağını düşünmüyorum. Hatta bence internetin bu kadar hayatımızda olması bizi daha fazla okumaya, araştırmaya ve merak etmeye sevk ediyor. Dolayısıyla daha çok tüketiyoruz ve de üretiyoruz.

Vahit Tuna

RA: Türkiye'de sanat kitabı yayıncılığının durumu nedir? Sizi heyecanlandıran projeler oluyor mu?

VT: Benim çok özel olarak yaptığım ve haz aldığım şey sanatçılarla çalışmak, yani arada bir yayınevi olmadan direkt sanatçıyla çalışmak. O zaman iki taraf da daha esnek olabiliyor. Tasarımcı ve sanatçı arasındaki dil çok daha esnek bir dil. Kurumsallık adına yayınevinden çıkan şeyin dilini bozmanız her zaman mümkün olamayabiliyor ama sanatçı için bir kitap yaptığınızda o dili birlikte oluşturabiliyorsunuz.

RA: Sanatçıyla doğrudan çalıştığınızda daha özgür olabiliyorsunuz o zaman?

VT: Çok daha esnek olunabiliyor evet. Kurumsallığın dışında daha bağımsız olarak bunları üretmek daha keyifli oluyor. Ama bu sizin sonsuz özgürlüğünüz var demek değildir. Sonuçta tasarımcının kitabı tasarlarken süreç çok önemli ama bu kitabın asil sahibinin, sanatçının söylemek istediği sözün üstünü kapatan bir şey olmamalı. Tasarımcı ve yazar çok ince bir noktada buluşuyor olmalı.

RA: Kitap kapakları da tasarlıyor musunuz?

VT: Kapaktan çok kitap tasarladım ama yayınevleriyle çalışmaktan ziyade yazarın kendisiyle üretmekten keyif alıyorum. Yayınevlerinin kitap kapağı politikası daha çok satışa yönelik kaygılarla ilgili ama benim seçimim o olmuyor pek.

RA: Bir projeye başlarken içeriğiyle hemfikir olmanız gerekiyor o zaman?

VT: Tabii ki. En azından o sanatçıyı takip ediyor olmanız, ne yaptığını biliyor olmanız lazım. Sanatçının koyduğu işi bir üst seviyeye çıkarabilirsiniz. Ona yeni bir dil sunabilirsiniz ama salt tasarım alanı olarak kendinizi orada tatmin etmek uğruna işlere kalkışmamalısınız.

RA: Son zamanlarda sizi çok heyecanlandıran işler oldu mu?

VT: Bütün işler heyecanlı aslında. Son dönemde Garajistanbul işlerini yaparken keyif alıyorum. Orada da benzer bir diyalog var. Tasarım yaparken hem kurumu farklı bir alana taşıma heyecanı var hem de kurumun size yapmak istedikleriyle ilgili öğrettiği çok şey var. Bu ikisi çok iç içe mesela.

RA: Beğendiğiniz, takip ettiğiniz kimler var?

VT: Çok takip etmiyorum açıkçası. Yani eskiden daha çok alır bakardım belki ama şimdi öyle çok fazla takip ettiğim söylenemez.

RA: Siz yurtdışında da işler yapıyorsunuz. Genel olarak Türkiye'de çalışmakla Avrupa'da çalışmak arasında fark oluyor mu? Yaratım sürecinize gelen müdahaleler, işleyiş süreci bağlamında özellikle.

VT: O kadar uzağa girmeye gerek yok çünkü Anakara ile İstanbul arasında bile çok büyük fark olabiliyor. Kimi müşterilerle çok profesyonel çalışabilirsiniz ama bazısıyla da çok zorlanıyorsunuz. Ama genel olarak altyapısı tam oluşturulmadan yapılan işlerde çökme riskleri daha fazla oluyor. Bu tasarım için de böyle.

RA: İstanbul'daki ortamı nasıl görüyorsunuz? Geleceğe dair pozitif misiniz?

VT: Bundan 15 sene öncesine kıyasla çok daha fazla tasarımcı var. Gençler daha çok yöneliyorlar bu işe. Özel üniversitelerde tasarım üzerine yoğunlaşan bir nesil çıktı ve çok da iyi oldu. Daha şenlikli oldu ortalık.

RA: İnternet yayıncılığı giderek yaygınlaşıyor. Yayıncılığın sanal aleme mi kayacağını düşünenlerden misiniz?

VT: O çok daha başka bir şey tabii. Bugün artık insanlar gazeteleri internetten okuyorlar ama kitabı kitap olarak okuma geleneği daha uzun süre bozulamayacak galiba. Kitap her zaman için insanların sahip olmak istediği bir şey; sadece internet üzerinde bir yazıyla sınırlı kalacak bir şey değil. Basılı kitap geleneği mutlaka devam edecektir.

RA: Sizin beslendiğiniz kaynaklar neler olur genelde?

VT: Ben özel olarak kitap tasarımcısı değilim. Tabii o da çok keyifli bir şey. Galerist'in gazetesini tasarlamak da çok keyifli benim için. Ama benim içinde beslendiğim –ve ürettiğim- ana kaynak yine sanatın kendisi. İstanbul da o anlamda çok besleyici bir kaynak.

RA: Giderek yayınevleri kitapların ambalajına daha çok önem veriyorlar sanırım. Phaidon, Thames&Hudson gibi...

VT: Bu sözünü ettiğiniz yayınevlerinin çok büyük hacimleri var tabii. Prodüksiyonları da çok büyük. Bir tek Thames&Hudson'ın bütçesi buradaki bütün yayınevlerinin bütçesine eş belki de. Bu Man United ile Kasımpaşaspor'u karşılaştırmak gibi olur. Dolayısıyla oradaki özel edisyonları burada çok kolay yapamıyorsunuz elbette. O yüzden tasarım yaparken her şeyi ilk baştan kararlaştırıp öyle hareket etmeniz gerekir. Bu özel bir takım işlerin burada yapılamayacağı anlamına gelmiyor elbette.

RA: Ortak proje yapmak istediğiniz sanatçılar var mı?

VT: Şimdiye kadar birlikte çalışmak istediklerimle çalıştım zaten.

RA: Türkiye'de son yıllarda yayınlanan kitap sayısında büyük bir artış olduğu söyleniyor. Sizin iş hacminize de yansısı mı bu?

VT: Mutlaka yansımıştır. Kitap sayısının artması iyi bir şey, içlerinden iyi şeyler mutlaka çıkacaktır. Tasarımcılar için de seçenekler çoğalıyor demektir bu. Her tasarımcının kendi hikayesi olması lazım. Tasarım diliniz çok önemli. Bunu çok iyi uygulayan, çok beğendiğim kişiler var. Hem editörlüğünü hem de tasarımını yapan kişiler var, Bülent Erkmen gibi. Onun yaptığı çok önemli. O kendi dilini ve meselesini çok doğru aktarıyor. Her bir tasarımcı, editör gibi donanımlı olmalı veya kendi hikayesini oradaki hikayeyle bütünleştirebilmeli.

RA: Bir kitabın tasarımına başlamadan önce kitabı ne kadar çok incellersiniz?

VT: Ben çok fazla roman tasarımı yapmıyorum ama eğer bir roman tasarımı yapacaksam onu mutlak okumam lazım hem de defalarca. Eğer bu bir sanat kitabıysa da oradaki işleri çok iyi incelemem, bilmem gerekir çünkü bazen bir ayrıntı çok çok önemli olabiliyor. Yaptığınız şey sizden çıktıktan sonra artık geriye dönüşü olmuyor. Yaptığınız iş basıma girmeden önceki süreç çok çok önemli o yüzden.



“Türkiye’de güncel sanat”: Yapı Kredi’den yeni dizi

Yazı Burcu Pelvanoğlu

GALERİST 11 | Eylül Ekim 2008

1944 yılından bu yana kültür-sanat alanında yadsınamaz bir desteği olan Yapı Kredi Bankası, 2006 yılının Eylül ayında, 4. Uluslararası İstanbul Bienali’nin (1995) küratörü René Block ile çalışmaya başladı ve “Türkiye’de Güncel Sanat” başlığı altında yeni bir sergi ve monografi dizisine girişti. Sadberk Hanım Müzesi ve Vehbi Koç Vakfı desteğiyle gerçekleştirilen bu dizinin yönetiminden küratör ve editör olarak René Block sorumluyken uzun yıllar İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nda görev yapmış olan Melih Fereli dizinin danışmanlığını; Sanat Dünyamız dergisinin ve çok sayıda sanat kitabının editörlüğünü yapan Mine Haydaroglu da dizinin editörlüğünü üstlendi ve böylece Türkiye’deki güncel sanata damgasını vuran sanatçıların Kâzım Taşkent Sanat Galerisi’nde sergileri açılmış ve de bu sanatçılar hakkında ilk kez kapsamlı monografiler yayımlanmış oldu.

Türkiye’de Güncel Sanat dizisinin ilk sanatçısı Hale Tenger oldu. Tenger’in 5 Nisan-5 Mayıs 2007 tarihlerindeki “Lahavle” başlıklı sergisine Ahu Antmen tarafından kaleme alınan “Hale Tenger: İçerdeki Yabancı” adlı kitap eşlik etti. 1960 İzmir doğumlu Hale Tenger, 1990 yılında Günümüz Sanatçıları 11. İstanbul Sergisi ile çıkışını yaptı. 1992 yılında 3. Uluslararası İstanbul Bienali’ne katıldı. Bienal kapsamında sergilediği “Böyle Tanıdıklarım Var II” adlı duvar enstelasyonu ile sanat dünyası kadar hukuk dünyasında da tanındı; “Böyle Tanıdıklarım Var II” nedeniyle kendisine dava açılan Hale Tenger’in çalışması, Türkiye’ye yönelik eleştirel bir tavır taşımaktaydı. Şöyle ki; Yunan mitolojisinde bağ bahçeyi kem gözlere karşı koruyan ve ereksiyon halindeki penisi ile meşhur Priapos, Türk bayrağının ay ve yıldızını oluşturuyor; ay-yıldız dışındaki bölge de iktidara (Priapos’a) tâbi olan ve üç maymunla temsil edilen sessiz halk yığınları bulunuyordu. Tenger’e Türk bayrağına hakaretten dava açıldı. Mahkemede “Böyle Tanıdıklarım Var II”nin, erkeklerin kadınlara yönelik şiddetlerinin evrensel düzeyde bir yansıması olduğu savunuldu ve Tenger de beraat etti. Hale Tenger’in politik duyarlılığı sadece “Böyle Tanıdıklarım Var II” ile sınırlı değil; 1990 yılına ait “Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü”nde Tenger, İslam, laiklik, kadın konulu yazılarıyla İslamcı kesimin tepkisini çeken Bahriye Üçok’un bombalı bir saldırıda öldürüşünden ya da genelleyecek olursak, toplum içinde giderek tırmanan şiddetten ve bunun yarattığı bireysel etkiden yola çıkmıştı. 1992 tarihli “Aşağı Yukarı”, “Minörlere Yolculuk (Muhayyer Kürdi Makamına)” adlı çalışmalarında ise, azınlık oluş, öteki gibi, 1990’lar itibarıyla sıkça tartışılan yerel-küresel ölçekli sorunlara gönderme yapıyordu. Ahu Antmen tarafından kaleme alınan ve yine Ahu Antmen’in sanatçıyla bir söyleşisinin bulunduğu Hale Tenger: İçerdeki Yabancı kitabı, Hale Tenger’in 1990’dan günümüze uzanan süreçteki 17 yıllık üretimini gözler önüne seriyor. Antmen, Tenger’in çalışmalarını akıcı bir üslupla yer yer kronolojik açıdan yer de tematik açıdan 7 başlık altında değerlendiriyor: Sözcükler, İmgeler; Gerçekler, Kurgular; Uygarlık ve Sıkıntı; İçerdekiler, Dışardakiler; Eşikler ve Türkiye; Yok Yok Ülkesinden... ve Sandık Odası. Bu 7 başlık altında Hale Tenger’in sanat anlayışı, çalışmaları hakkında çıkarımlar yapmak ve Antmen’in Hale Tenger ile yaptığı söyleşide sanatçının yapıtlarının tematik açıdan nasıl değerlendirdiğini görmek mümkün...

Türkiye’de Güncel Sanat Dizisi’nin ikinci kitabı, Barbara Heinrich tarafından kaleme alınan “Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim” kitabı. René Block, Şubat 2007 tarihli sunuş yazısında Gülsün Karamustafa’yı şöyle değerlendiriyor: “Büyük olasılıkla, başka hiçbir Türk sanatçının külliyatı, 80’li yılların politik ve kültürel durumunu Gülsün Karamustafa’nın gibi geniş kapsamlı ve yoğun biçimde yansıtmamaktadır. Sanatçı –o zamanlar yerel, bugün küresel- toplumsal bağlamlar üzerinde durmaktadır, ve başlıca teması “göç” olarak nitelendirilebilir. Bu konuda kendisi sürekli bir arayış halinde olmuştur. Sanatçının ilkin yerel, bugünse tümüyle küresel bir boyuta ulaşan gelişimi, Türk sanatında yakın yıllarda gerçekleşen değişim için bir örnek olarak tanımlanabilir.” 1980’lerden bu yana politik ve kültürel iklimi sorgulayan çalışmalarıyla karşımıza çıkan Gülsün Karamustafa, 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) mezun olur ve Akademi’nin tutumunun inadına o yıllarda

figüratif, anlatımcı resimler yapar. Karamustafa’nın bu dönem resimlerinde köyden kente göçün sonucunda ortaya çıkan melez durum, ne orali ne buralı olma hali karşımıza çıkar. Göç, Gülsün Karamustafa’nın sanatında kendine çok geniş bir yer bulur. 1950’lerde başlayan ve 1990’larda Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da yaşanan savaşın etkisiyle devam eden yurtiçi göç hareketi, 1989 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılışı, Sovyetler Birliği’nin dağılması gibi gelişmelere bağlı olarak dünyada yaşanan göç hareketi göç, kimlik, aidiyet gibi kavramları gündemde tutmuş, bu kavramlar da Karamustafa’nın sanatına yansımıştır. Karamustafa’nın “Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Gizliyorduk (Kuryeler)” adlı, kişisel tarihten, sanatçının ailesinin Doğu Avrupa’dan Türkiye’ye göçünden yola çıkan çalışması ve 3. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilediği tekerlekli sepetlere konmuş yorganlardan oluşan “Mistik Nakliye” adlı çalışması, sanatçının göç problemine gönderme yapan çalışmalarındandır. 1971 yılında siyasi görüşleri nedeniyle kısa bir süre hapiste tutulan ve 16 yıl boyunca pasaportuna el konan Gülsün Karamustafa, bu erken dönem resimlerinde askeri yönetim döneminin toplumsal yaşama yansımalarını da konu almıştır. Karamustafa, 1981 tarihli “Yarabbi Sen Bilirsin” isimli resminde Bülent Ersoy gibi dönemin ve popüler kültürün sansasyonel bir ismini, askeri diktatörlüğün yasaklı şarkıcısını o dönemde yüksek sanat olarak kabul edilen pentürün içine dahil etmiş ve göç dalgasıyla birlikte gelen arabesk kültürene gönderme yapmıştır. 1980’li yıllarda adı konan “arabesk” kavramı, (Nurdan Gürbilek, Vitrinde Yaşamak: 80’lerin Kültürel İklimi adlı kitabında arabeskin, 1970’lerde kendini gösterdiğine ama 1980’lerde işaretlendiğine dikkat çeker), Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarında, özellikle de duvar halılarında yansımasını bulmuştur. Film çalışmaları da olan Gülsün Karamustafa, 1980 darbesinin yansımalarını videolarında da görselleştirmiştir. “Meydanın Belleği”, bunun en çarpıcı örneğini oluşturmaktadır. Gülsün Karamustafa’nın 1980’li yıllardan günümüze kadar uzanan süreçteki çalışmaları ve kişisel bellekten toplumsal belleğe uzanan içerikleri, sanatçının kendi sözlerine de yer vermek suretiyle, Barbara Heinrich tarafından titiz bir biçimde incelenmekte. “Güllerim Tahayyüllerim”e, Melih Fereli’nin Gülsün Karamustafa ile yapmış olduğu söyleşi eşlik etmekte. Bu söyleşi de, izleyiciye/okuyucuya Karamustafa’nın çocukluk yıllarına, işlerinin oluşum süreçlerine tanıklık etme olanağı sunuyor. Haziran 2007’de yayımlanan “Güllerim Tahayyüllerim” sonrasında Karamustafa’nın 26 Ekim-25 Kasım 2007 tarihleri arasında Yapı Kredi Kâzım Taşkent Galerisi’ndeki “Gülsün Karamustafa Sineması” sergisi gerçekleşti.

Türkiye’de Güncel Sanat Dizisi’nin üçüncü sanatçısı, Füsün Onur oldu. 7 Eylül-6 Ekim 2007 tarihleri arasında Kâzım Taşkent Sanat Galerisi’nde “Erratum Musicale” adlı bir sergisi gerçekleşen Füsün Onur’un, Margrit Brehm tarafından hazırlanan “Dikkatli Gözler İçin” adlı monografisi Haziran 2007’de yayımlandı. 1938 yılında İstanbul’da Kuzguncuk’ta doğan Füsün Onur, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü Ali Hadi Bara atölyesinde ve ardından Fullbrigt Bursu ile ABD’de eğitim görür. 1967 yılında Türkiye’ye dönen ve 40 yılı aşkın bir süredir güncel sanat üretimi yapan Onur, gerçekleştirdiği çalışmalarıyla “heykel” sözcüğünün tanımını değiştiren, anlamının genişlemesine katkıda bulunan ilk isim olarak değerlendirilebilir. Füsün Onur, ilk kişisel sergisini açtığı 1970 yılından bu yana, her türlü zorluğa ve dışlanmaya, anlaşılmamaya göğüs gererek kendi bildiği yolda üretim yapan bir sanatçı olup Türkiye güncel sanatının duayenlerinden biri olarak kabul edilmelidir. Füsün Onur, öncelikle zihninde çalışmasının kurgusunu oluşturur; sonrasında genellikle çalışmasını nasıl gerçekleştireceğinden maliyetine kadar uzanan geniş boyutta notlar alır; çalışmasını zihninde bitirdiği zaman ise, o çalışma onun için tam anlamıyla bitmiş demektir. Füsün Onur’un kendi ifadeleriyle bunu yansıtmak olursak, işin özü, bir şeyler bulmak ve çözümler üretmektir. “Bazen, öyküler başlangıç noktasında şekillenir; bazen bu bir malzemedir ya da bulunan bir şey ya da bir oda- örneğin geçtiğimiz yıllarda bir müzik eseri yaratmak arzusuyla yapıtlarım şekillenmişti”. Çalışmanın yapıldıktan sonra bitmesi konusunda ise, Füsün Onur’un ifadesi şöyle: “Asla geriye dönüp bakmam. Bir iş yapıldığında, bitmiştir.” Füsün Onur’un bu ifadelerinden yola çıkarak onu güncel sanatın tam merkezinde konumlandırmamız gerektiği düşüncesindeyim. Değil mi ki, güncel sanat, bugünün sanattır, gözünü geçmişe ya da ileriye çevirmeksizin ama onlardan da yararlanarak “şimdi”yi üretir; o zaman Füsün Onur’un güncel bir sanatçı olarak değerlendiril-

mesi konusunda, kuşkusuz kastım Türkiye, geç bile kalınmış durumdadır. Aynı şekilde René Block da, yerinde bir ifadeyle Füsun Onur’u şöyle tanımlıyor: “Füsun Onur, çağdaş Türk sanatında büyük bir istisnai olgudur. Deyim yerindeyse, marjinalerin marjinalidir. Sabır ve kararlılıkla, geride kalan on yıllar içinde, Boğaz’daki küçük evinde özgür düşünce ve tutumun varlık bulma stratejisi olarak kendi sanatsal evrenini geliştirmiştir. Bu sanatsal duruşuyla, Türkiye’de başka hiçbir kadın sanatçının olmadığı kadar, ardından gelen genç kuşak sanatçılar üzerinde etkili olmuştur.” Burada küçük bir parantez açarak, Türkiye’de Güncel Sanat dizisinin neden bu marjinalerin marjinali ve kendinden sonraki kuşak üzerinde yoğun etkileri olan sanatçıyla açılışını yapmadığı sorulabilir, tabii.

Füsun Onur ve sanatı ile sanatçının 1995 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde açtığı “Kadans” adlı sergisinde tanışan ve 2001 yılında Baden Baden’de Füsun Onur’un da yer aldığı “Aus der Ferne So Nah” adlı sergiyle eşzamanlı olarak İngilizce ve Almanca Füsun Onur monografisi hazırlayan Margrit Brehm, Füsun Onur monografisini 8 ayrı bölüme ayırmış durumda: “Yalnızca Dikkatli Gözler İçin”, “Nereye Gitsem İstanbul Benimle”, “Uzamda Çizmek”, Sandalyeler Arasındaki Mekân, Nesnelerin Diyaloğu, Resimde Üçüncü Boyut, Ritmik Düzenler ve Müzik Kompozisyonları, “Asla Arkama Bakmam. Geçmiş Geçmiştir.” Brehm, ilk bölümde Füsun Onur’un sanatının genel özelliklerini ortaya koyduktan sonra ikinci bölümde Füsun Onur’un Akademi’deki ve ABD’deki eğitim sürecini kaleme alıyor. Ali Hadi Bara atölyesinden mezun olan Füsun Onur’un, Amerika’daki başarı öyküsü ve Amerika’da kalmasının teklif edilmesine rağmen yine buraya dönmeyi tercih etmesinin öyküsü bu bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınıyor. Monografinin üçüncü bölümü olan “Uzamda Çizmek”, Füsun Onur’un 1970 yılında İstanbul Taksim Sanat Galerisi’nde açtığı ilk kişisel sergisi, tepkiler ve 1970’lerden 1980’lere uzanan süreçteki üretimlerini inceliyor. “Sandalyeler Arasındaki Mekân” adlı dördüncü bölüm itibarıyla Margrit Brehm, Füsun Onur’un çalışmalarını tematik bir biçimde incelemeyi tercih ediyor. Böylelikle Füsun Onur’un sanat üretimindeki süreklilik de okuyucu tarafından rahat bir biçimde takip edilebilir kılınıyor. Füsun Onur’un sergileri için kaleme aldığı metinlere de yer veren incelemenin son derece titiz bir biçimde hazırlandığını ve bugüne kadar Füsun Onur’a ilişkin yazılan her satırın değerlendirmeye tabi tutulduğunun belirtilmesi gerek. Füsun Onur monografisine Emre Baykal’ın “Füsun ve İlhan Onur ile Bir Öğleden Sonra” başlıklı sıcak söyleşi eşlik ediyor. Hemen belirtmekte fayda var: Füsun Onur, Kuzguncuk’ta aileden kalma evlerinde ablası İlhan Onur ve kedileri Tekir ile birlikte yaşıyor. Füsun Onur’un pek çok çalışmasının fotoğrafları ablası İlhan Hanım tarafından, kimi zaman sergi mekânlarında kimi zaman sergiden sonra, evlerinin terasında kimi zaman da hem sergi sırasında hem de sonrasında çekilmiş, aile albümleri içerisinde dosyalanarak bir arşiv oluşturulmuş. Dolayısıyla bugün Füsun Onur’un tüm çalışmalarına ablası İlhan Hanım sayesinde ulaşabiliyoruz. Emre Baykal’ın sıcak söyleşi, Onur ailesinin bir öğleden sonrasını okuyucuyla paylaşan ve okuyucuyu Füsun Onur’un dünyasına çeken bir söyleşi ve bu bakımdan kitapta yer almasının da son derece anlamlı olduğunu belirtmek gerek...

2008 yılının Nisan ayında Türkiye’de Güncel Sanat Dizisi’nin dördüncü kitabı yayımlandı: Emre Baykal tarafından hazırlanan Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat! Dizinin dördüncü sanatçısı olan Kutluğ Ataman, 1961 İstanbul doğumlu. Galatasaray Lisesi’ndeki eğitiminin ardından Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Enstitüsü’nde ve sonrasında da Kalifornia Üniversitesi’nde eğitim görüyor. Uzun metrajlı film yönetmeni olarak tanınan Ataman, 1997’de 5. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında güncel sanat bağlamındaki ilk çalışmasını “Semiha B. unplugged”ı sergiledi ve bundan sonra da hem sinema filmlerine hem de güncel sanat bağlamındaki çalışmalarını sürdürdü. Kutluğ Ataman’ın Türkiye’de Güncel Sanat dizisi kapsamında Kâzım Taşkent Galerisi’nde bir sergisi açılmadı ancak Berlin’de Vehbi Koç Vakfı desteğiyle açılan Tanas’ta izleyicilerle buluştu ve Emre Baykal’ın sanatçının çalışmalarını ayrıntılı bir biçimde anlattığı metni de bir nevi Kutluğ Ataman retrospektifi yerine geçti, denebilir. Emre Baykal, Kutluğ Ataman monografisini yedi bölüme ayırmış: Sanatçının Türk Lokumu Olarak Portresi, Uzun Metraj Filminden Yüzyılın Portresine, “Öteki Film”, Beşinci Karenin Gösterdiği: Öznelden Toplumsal Kimliğin Portresine, Ataman’ın İşlerinde ‘Kendi’nin Yansıması Olarak Saplantı Nesnesi ve Başkalaşımı, Kimliğin Çoğaltılmasının Metaforu Olarak Reenkarnasyon, Bireysel Portrelerden Grup Portrelerine. Emre Baykal, Sanatçının Türk Lokumu Olarak Portresi adlı bölümde, Ataman’ın 2007 yılında Moskova Bineali’ne katıldığı “Türk Lokumu” adlı çalışmasını inceliyor ve böylelikle Ataman’ın eserlerinin kronolojik olarak ele alınacağı görüşünü baştan ters yüz ediyor çünkü Baykal’a göre “Türk Lokumu”, hem içerik hem de sanatsal strateji açısından ana gövdenin damıtılmış özünü içermekte. Monografinin ikinci bölümü olan Uzun Metraj Filminden Yüzyılın Portresine adlı bölümde, sinema yönetmeni olarak bir dizi ödüle sahip olan Kutluğ Ataman’ın güncel sanat bağlamında ürettiği ilk çalışması olan “Semiha b. unplugged” a geçiş süreci ele alınıyor ve videonun kapsamlı bir değerlendirmesi yapılıyor. “Öteki Film” adlı bölüm, Ataman’ın “Peruk Takan Kadınlar”, “Ruhuma Asla” adlı çalışmalarını içerik açıdan

değerlendirmeye tabi tutarken “Beşinci Karenin Gösterdiği: Öznelden Toplumsal Kimliğin Portresine” adlı bölümde Emre Baykal, “Peruk Takan Kadınlar” a odaklanıyor. Baykal, Ataman’ın İşlerinde ‘Kendi’nin Yansıması Olarak Saplantı Nesnesi ve Başkalaşımı adlı beşinci bölümde, “Stefan’ın Odası” ve “Veronica Read’in 4 Mevsimi” üzerinden Kutluğ Ataman’ın “özneleri”ni konu ediniyor. Kimliğin Çoğaltılmasının Metaforu Olarak Reenkarnasyon adlı bölüm, Ataman’ın videolarında sıkça karşımıza çıkan yeniden doğuş söylemini değerlendirirken Bireysel Portrelerden Grup Portrelerine adlı bölümde, Ataman’ın, sakinleri tarafından Küba olarak adlandırılan İstanbul’da bir gecekondu mahallesindeki araştırmalarını (zira çalışma iki yıllık mesainin bir ürünü) ortaya koyan ve Türkiye’nin toplumsal gerçeklerine parmak basan “Küba” adlı çalışması ile “Cennet” adlı çalışmasının derinlemesine okuması yapılıyor. Dizinin önceki kitaplarında sanatçı söyleşi olarak karşımıza çıkan bölüm, Kutluğ Ataman’ın kitabında “Deniz Seki-Kutluğ Ataman unplugged Sen Zaten Kendini Anlat!” adıyla alışılmışın dışında bir formatta karşımıza çıkıyor. Kutluğ Ataman’ın kitapta zikredilmeyen çalışmalarından bir seçkiye de yer verilen kitap, Ataman’ın paşa dedelerini tanıtan aile albümü ile son buluyor; Kutluğ Ataman kendini anlatıyor...

Türkiye’de Güncel Sanat Dizisi’nin beşinci sanatçısı ise, Ayşe Erkmen. 16 Mayıs-15 Temmuz 2008 tarihleri arasında Kâzım Taşkent Sanat Galerisi’nde “Aşağı Yukarı” adlı sergisi açılan Erkmen’in)>uçucu</=şimdi=(adlı monografisi Friedrich Meschede tarafından kaleme alınmış. René Block’un belirttiği gibi, “Ayşe Erkmen’in eserlerine biçilen uluslararası alandaki saygınlığın sırrı, onun her eserinin içinde bulunan sırrın da ta kendisidir. Sanatının karakteristik bir özelliği sorulacak olsa, verilecek yanıt ancak şu olabilir: Sürekli bir dönüşüm, aralıksız değişim. Zira Erkmen ne karakteristik denebilecek materyaller kullanır, ne de ona atfedilebilecek belli bir estetiği ya da kapsayıcı nitelikte, içeriğe yönelik bir mesajı vardır. Ayşe Erkmen her eseri için-ki eserleri genellikle mekâna özgüdür- arzulanan sonucu elde etmek için gerekli araçları kullanır.” René Block’un bu ifadeleri aslında Ayşe Erkmen’in sanatını özetler nitelikte. 1949 İstanbul doğumlu Ayşe Erkmen, 1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü’nden mezun olur ve mezuniyet çalışması, Fındıklı Parkı’nda eternit borulardan oluşan soyut heykel/yerleştirmesidir. Mekâna özgü çalışmalarına Akademi’deki öğrencilik yıllarında başlayan Erkmen’in bu söz konusu yerleştirmesi de Yeni Eğilimler Sergileri’ndeki çalışmaları da onun bu anlayışının ilk örnekleridir. İlk sergilerinden itibaren mekân üzerine odaklanan, mekânı işaretleyen, farkına varılmayan gösteren, kimi zaman bozan, mekânı kendi özelliklerinden yola çıkarak anlamlandıran çalışmalar gerçekleştiren Erkmen, mekâna en özgün müdahaleyi 1997 yılında Münster’de “Sculptures On Air”(Havada Heykeller) ile gerçekleştirmiştir. Friedrich Meschede, yerinde bir kararla, Erkmen’in çalışmalarının analizine buradan başlıyor; zira Meshede’ye göre, bu, Erkmen’in eserlerini temsil eden imgedir. Meshede, “Havada Heykeller”den sonra, bir o kadar dikkat çeken “Taşınan Gemiler”i analiz ederek Erkmen’in sanatının ortak paydalarını çıkarıyor. Kitap, Erkmen’in yaşam öyküsüne yer verdikten sonra sanatçının çalışmalarını hem tematik hem kronolojik olarak inceliyor. Erkmen’in 1994’te Kreuzberg’de bir evin duvarına yerleştirdiği “mış” dizisini kavramsal olarak 1997’de Taksim’de kiraladığı reklam panosunda tekrarlama ve 2007’de de Santralistanbul için yeniden üretmesi gibi. Friedrich Meschede, Ayşe Erkmen’in büyük kısmını Türkiye dışında gerçekleştirdiği çok sayıda yerleştirmesinin bir dökümünü yaptığı ve tanıttığı gibi, onların analizlerini de yapıyor ve Erkmen’in sanat yaşamındaki yerlerini gösteriyor. Kitapta ayrıca Fatoş Üstek’in Ayşe Erkmen’le yaptığı söyleşiye de yer veriliyor. Ancak Üstek’in dipnotlu! söyleşisinin ne yazık ki söyleşi tadından uzak, kuru bir makale formatında olduğunu belirtmek gerek. Yapı Kredi Yayınları’nın Türkiye’de Güncel Sanat Dizisi’nin 1980 sonrasına ve özellikle 1990’ların sanatına ışık tutması bakımından takdire şayan olduğu su götürmez bir gerçek. 1990’lı yıllar, bilindiği gibi, Türkiye sanat ortamının dışa açıldığı yıllar ve bu konuda da başı çeken isim René Block. 1991 yılında Joseph Beuys etkinlikleri için Türkiye’ye gelen René Block’un Türkiye’li sanatçılarla kurduğu diyalog, sanatçıların uluslararası sanat piyasasında doluşma girmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Block, Almanya’da IFA galerilerinin başında bulunduğu sırada çok sayıda sanatçıyı Almanya’ya davet etmiştir. 1994 yılında, Beral Madra ve Sabine Vogel’in eşküratörlüğünde Türkiye’li sanatçıların yurtdışında temsil edildikleri ilk sergiler arasında yer alan “İskele Sergisi” de yine Block’un girişimleriyle gerçekleşmiştir. Özetle, 1990’ların başından bu yana, yaklaşık 20 yıldır Türkiye sanat ortamını izleyen Block sayesinde ilk kez günümüz sanatçılarının ardı ardına monografiler yayımlanıyor ve bu monografiler sayesinde günümüz sanatının belleği oluşuyor. Unutmadan, dizinin ikinci kitabından beri okuyucuya bir hediye de veriliyor: Ofset baskı. 1800 edisyonluk baskılardan 1750 adedi kitapların kapağına sarılı, 1570 adedi imzasız, 150 adedi imzalı ve numaralı, 30 adedi imzalı ve Romen rakamlarıyla numaralı, 50 adedi de imzalı, numaralı ve katlanmamış sanatçı kopyası. Dolayısıyla her kapağın ilk 150 adedi sanatçının kendi tarafından tasarlanan ve sınırlı sayıda üretilen birer sanat eseri niteliğinde. Kim bilir belki size de çıkabilir!!!

Güncel sanatta risk almak üzerine

Yazı Evrim Altuğ

AU 16 | Mayıs 201

Owning Art: The Contemporary Art Collector's Handbook' (Sanat Hamiliği: Güncel Sanat Koleksiyonerinin El Kitabı), bugüne dek Hintçe, İtalyanca, Korece, Çince, Rusça ve Arapça'ya çevrilmesiyle, kendi vizyonerliğini kanıtlayan ve Türkiye'de de güncel sanata merak salan koleksiyonerlerin elinden bırakmadığı bir kitaba dönüştü. İngiltere temelli Art Council'in katkılarıyla, piyasaya çıktığı ilk dördüncü ayında ikinci baskıya ulaşan kitabı, The Art Newspaper yazarı Louisa Buck, bugün Tokyo'daki Hara Güncel Sanat Müzesi Uluslararası Programlar Direktörü olan, vaktiyle Damien Hirst'ün ilk film çalışması *Hanging Around* için evinin kapılarını açan, Tracey Emin'in kariyerindeki ilk performansına da kol kanat germiş bir diğer hami, Judith Greer ile altı yıl önce yazmış. 2005 Turner Ödülü jürisinde yer almış bulunan Buck, bugün üçüncü baskısına ulaşan bu popüler rehber - kitabın bir nevi 'harmanı' ile, güncel sanat projeleriyle adını duyuran SPOT'un davetlisi olarak 'Güncel Sanatta Risk'i masaya yatırdı. Okuyacağınız genel izlenim yazısı ve özel röportajı, SPOT'un Garanti / Amex işbirliğiyle Four Seasons Hotel' de ağırladığı seminerin ilgi odağı haline gelen ve kitaplarını imzalatan Buck'ın farklı konulardaki sorulara verdiği ilginç yanıtları kayıt altına almak ve geleceğe dönük mesajlarını sanat meraklılarının kanaatine bırakmak amacıyla hazırladık.

Elgiz ailesi, son 10 yılda kendi kendilerini eğitirken, kamuyu da bilgilendirerek, yıllarca çeşitli sanatçılar, eleştirmenler ve küratörleri müzelerinde ağırlayarak, öğrenme ve paylaşma yolunu seçti.

Fuarlar ve bienaller arasındaki farkı anlamak giderek zorlaştı. Ancak bunun bir avantajı da var. Örneğin, Mike Nielson, bir fuar için ürettiği eseriyle prestijli bir ödül almıştı. Ayrıca fuarlar arasında içerik ve sunum açısından bir rekabet de yaşanıyor. Ancak kimi yerde sanatçıların fuarlarda boy göstermesi hakkında, Amsterdam'daki seks dükkanları benzetmesi de yapıldığı olabiliyor. Yine de insanlar, ekonomik krize rağmen Frieze'de buluşabiliyor. Bu anlamda fuarların genellikle daha sakın olan ikinci, üçüncü günlerinde giderek, tercihlerinizi konsantre halde yapabilirsiniz. **Galeriler**, bir güncel sanat koleksiyonerinin en önemli besin kaynağıdır. Mümkün mertebe, yerli yabancı tüm sanat galerilerini ve İnternet adreslerini ziyaret edin; öğrenin. Galeriler ayrıca, sanatçıların kariyerini de yönetmekteler.

Hata yapmaktan kaçınmayın. İçgüdülerinizi geliştirin. Etrafınızı dinleyin, tavsiyeler alın ancak dikkat edin; kulağınız, gözünüzün önüne geçmesin. Açık atölyeleri izleyin. Araştırma yapın, kendinize belli kriterler seçip bunlara uyun.

Hayır amaçlı güncel sanat müzayedelerinden iyi parçalar çıkar. Hirst, Gagosian galerisiyle sözleşmeye oturduğunda, radikal bir risk alarak yüzde 5 O yerine tamı tamına yüzde 1 O komisyon teklif etti. Bu sanatçılar ve galericiler açısından her şeyi değiştiren tarihsel bir karardı. Sanatçı ayrıca, 2008'de Sotheby's'de 100 milyon sterlinlik (200 milyon USD) bir rakama erişti.

İstanbul Modern, yarattığı 'benchmark' üzerinden, önemli bir kurumdur.

Koleksiyon bir oto portre gibidir. Koleksiyonerler de, gençken tanıyıp destekledikleri, keşfettikleri sanatçılarla birlikte büyürler. Koleksiyonerin elindeki mal varlığını kürke mi, sanat yapıtına mı aktaracağı tamamen kendi inisiyatifine kalmıştır. Kimi koleksiyonerlerin son kuruşlarına kadar sanata katkıda bulundukları bilinmektedir.

Kutluğ Ataman 'Küba' projesiyle farklı sektörlerin nasıl tek bir eser için bir araya gelebileceklerini ve uluslararası sergileme pratiğini gösteren önemli bir örnekti. **Müzayede** kurumu, sanattaki fiyat ve satış kontrolü açısından çok önemli. Müzayedelerde, kataloglardaki işlerin sahiplerinin hangi müzelerde eserlerinin yer alıyor olduğu, aldığı ödüller, yapıtın geleceğini ve değerini tayin edici durumda. Son keredede ben bir Gerhard Richter sahibi olsam, bunu müzayedede satışa sunardım. Para kazanmak için sanat eseri satın almayın. Neyin koleksiyoneri olduğunuz değil, nasıl koleksiyoner olduğunuz önemlidir. (Jean Baudrillard'a referansla) Neyi sergiliyorsanız, o sizsiniz. Ben fiyatlarla ilgilenmiyorum.

Piyasa hakkında, İngiliz güncel sanat ortamında 500 milyon sterlinlik bir rakamdan söz ediliyor. Piyasa o denli değişti ki, insanlar sabırsızlaştı, böylece yapıtlar üzerindeki spekülasyon da arttı. Her şey hızlanınca, fanatizm başladı. Ancak unutulmamalı ki, bugün için birden fazla çağdaş sanat piyasası mevcut ve uydu fuarları da takip etmek gerekli. Güncel sanat, insanların farkındalık alanına girdi ve Türkiye, Çin, Rusya ve Hindistan gibi pazarlar oluştu.

Sanat Dünyası ilişkilerden ibarettir. Bu dünyada sizin de 'aktif operatörler' olmanız yararınıza olur. Sanat dünyasının içine girerken, niçin girdiğinizi bilmelisiniz. Gözünüzü eğitmeniz, okuyup öğrenmeniz sizin lehinizdir. Koleksiyon oluştururken kavramsal bir çerçeve de oluşturabilirsiniz. Ancak evinizde yer yoksa, yapıt toplamanız uygun olmayabilir.

Sanatçı, piyasa büyüdüğüce dışarı da itilebiliyor. Fuarlar, sanatçıyı bir meta haline getirdikçe, sanatçı da bunun stresi altında, yaptığı için bir kariyer planı gerektirip gerektirmediğini sorguluyor. Ancak sanat, kariyer planlamayla olmuyor. Sanatçının bugün için önüne çıkan en büyük engel, dikkatinin dağılması olabilir. Bunun gibi, sanatçı başarı kazandıkça, galerisiyle yaptığı sözleşmenin koşullarını yeniden belirleme avantajını kazanıyor. Bu nedenle çok talep görenlerin yanında, geleceğin sanatçılarına daha çok destek olun.

Sanat danışmanı koleksiyoner için terapist gibi vazife görebiliyor. Yapıtlardan komisyon alan bu kişiler, bir bakıma küratörlük yapıyor gibi de görünebiliyorlar. Onlarla fuar, bienal gezmek oldukça faydalı olabiliyor. Sanat eleştirmenleri kendini kanıtlamış sanatçılar yerine, geleceğin sanatçılarına işaret etmeye devam etmeliler. Bugünkü rollerini küratörlere kaptırmışa benziyorlar. Küratörler ise büyük restoranların şef aşçıları andırıyorlar.

Sanat eseri alırken, eğer sergileyecekseniz, dijital yapıtlar için bir arşiv, bir de gösterim kaydı edinin. Peki ne almalıyım? Diye sorarsanız, bu kişiseldir. Kendi arzularınızı bilmek ve risk almakla ilgilidir.

Radikal yapıtlar, 'anlaşılmaz' da ola bilirler.

Türkiye ikinci gelişim ve İstanbul'a dair çok az şey biliyorum. Buna rağmen Salt, Rampa ve İstanbul Bienali'ni çok sevdim. Borusan ve Elgiz gibi farklı koleksiyon örnekleri var. Ancak burada da sıkıntılar var. Tüm yük özel koleksiyonerlerin sırtında gibi. Bu anlamda devletin çağdaş sanata yönelik finansmanı yetersiz.

VIP etkinlikleri ne kadar izlerseniz, herkesten daha önce bilgilene ve yapıt edinme şansınız o kadar artacaktır. İşleri önceden görmek önemlidir.

Vogel ailesi, Manhattan'daki dairelerini tıka basa, cepleri yettiğince sanat eseriyle doldurarak, 2 bin 500 yapıtlık bir koleksiyonu elde etmeyi başardı. Öyle ki, Chuck Close, onlar için 'sanat dünyasının maskotları' diyordu. Vogel'lar bir bakıma sanat dünyasının koruyucuları, gardiyanlarıydı.

Evrin Altuğ: 'Güncel sanat' tabiri sizce ne zaman peydahlandı?

Louisa Buck: Güzel soru, zira biz uzun süre buna 'Modern Sanat' dedik, değil mi? Bana kalırsa, kelimenin tarihçisi değilsem bile 1980'lerden bu yana bu tabire aşinayız ve bana göre bu ta bir, şimdi ve burada olana karşılık geliyor. Tabii ki hep böyleydi ama, yapıtların duruşlarına, ele aldıkları konu başlıklarına ve oluşturdukları yoğunluğa bakacak olursak, hafızam da beni yanıltmıyorsa sanat piyasasında 1990'larla birlikte oluşan hareketlenmenin ve de hızlanmanın bunda etkisi oldu. Sotheby's ve Christie's müzayede evleri bu tabiri bir bakıma postmodern sanata işaret etmek üzere kullanmaya başladı. Zira modern sanat 20. yüzyıla odaklanmaktaydı ve bu iliştilenmiş tabire biraz da müzayede bazlı bir sorunun yanıtı olarak bakmak uygun görünüyor. Bir bakıma teorik değil de, pazarlamacı bir yaklaşımın neticesi bu.

E.A.: Ortadoğu' daki sanat yatırımları sizi sanatın geleceği açısından umutlandırıyor mu?

L.B.: Bu biraz problemlili bir evliliğe de benzese bile, yine de herkesin sanata yatırım yapması ve petrole da yalı ekonomilerin yeni kültürel sermayeler oluşturması sevindirici. Bu yeni müzelerin peş peşe kurulmasında bir ulusun inşası gayesinin de payı olduğu açık. Saadiyat Adası projesi, Guggenheim ve Jean Nouvel'in, Zaha Hadid ve Frank Gehry'nin müze projeleri de bunun bir parçası. Guggenheim Abu Dhabi projesinin rafa kaldırılmış olmasında ise, görece daha az zengin Arap kesimlerin veya emirliklerin, Arap Baharı ekseninde rencide edilmemesinin etkili olduğunu



düşünüyorum. Bana göre, Müslüman kültüründe genel manada bir temkin, hatta belli seviyede ‘korumacı’ bir sansür de mevzubahis. Bunun yanı sıra Arap sanatçılarına yapılan yatırım ve örneğin Doha’da açılan yeni sanat müzesinin Arap sanatçılara proje sipariş etmesi gerçekten ilginç. Her şeyde iyi ve

kötü yanlar mevcut ama toplamda, sanatın desteklenmesinde kötü bir yan bulunmuyor. Sharjah Bienali çok iyi gidiyor ama, az önce ifade ettiğim gibi, sansür ekseninde yarattığı tüm meseleler de zaten sanatın doğasından gelmiyor mu? Son kertede ben gelecek adına büyük bir umuttan söz edememekle birlikte, sergileme, yatırımda bulunma ve yeni sanat bulma konusunda değerli yöntemlerin belli koşullara bağlı olduğunu düşünüyorum.

E.A.: Neden şimdi İstanbul’dasınız?

L.B.: İstanbul’un enerjisi, kalitesi ve cazibesi son derece sıra dışı. 20 yılı aşkın bir sürede kendini ispat eden İstanbul Bienali ve sanat ortamı, yılda 300’ün üzerinde bienalin düzenlendiği bir ortamda artık yetenekli küratörleriyle peş peşe sergiler ortaya koyuyor. Sergilenen eserler uluslararası ve yerel bağlamlara dayanıyor. Sergilenen yapıtlar, ortaya konan kavramsal çerçeveler ve sanatçıları, her yerde görülebilir, jenerik duruşlarıyla kendilerini ispatlamış görünüyor. Ticari galerilerden Rampa ve Rodeo’da ilginç sergiler açılıyor. Bireysel lezzet ve yönetim anlayışı ön planda. Kimi girişimciler de dikkat çekiyor. Yeterince eleştirel bir izleyici kitlesi de buna eklenmiş durumda.

E.A.: Sanat tarihi ve sosyal eşitlik açısından İstanbul’un sahip olduğu bu kafa karıştırıcı avantaj için ne dersiniz?

L.B.: Bu tür durumları hep sevmişimdir. Türkiye’nin Avrupa ekonomisine doğrudan olumlu katkısı bir yana, Ortadoğu ile Türk güncel sanatının artık eskisi gibi ‘egzotik’ görülmediğini söylemeliyim. Türk sanatçıları artık tıpkı Kuzey Amerika ve Avrupa gibi, uluslararası haritanın dinamik bir parçası haline geldiler. İstanbul gibi bir şehri içeren Türkiye’de elbette insan hakları, politika ve ifade özgürlüğü gibi açılardan kimi problemler de bulunuyor. Ama popüler kültürünü, mutfağını ve insan zenginliğini kesinlikle yabana atmamalıyız. Bu anlamda sanatın, kendi zamanına tepki verdiğini ve bunun da ancak iyi sanatla mümkün olduğunu söyleyebilirim. Bunun için ille de kriz halinde olmanız gerekmez. Nitekim son dönemlerde Hollanda’dan da iyi yapıtlar çıkıyor.

E.A.: Seminerinizde sanatın ekosistemini gözler önüne serdiniz ve sunumu bunun üzerinden yaptınız. Peki bu ekosistemde soyu tükenen canlılar veya ye-

nileri var mı?

L.B.: Son zamanlarda farklı nitelikleri tek bir bünyede toplayan, ‘mutant’ diyebileceğimiz varlıklar peydahlandı ve bu da bu ekosistemde hayatta kalmanın bir biçimi olarak dikkat çekici. Bundan, hem sanat eleştirmeni hem sanatçı ve hem de küratör olan kişilere referans verebiliriz. Daniel Birnbaum ve Dan Cameron da buna iki örnek olarak verilebilir; Kişi veya kurumların özel ve ticari olsun olmasın bir arada olabilmeleri bir yana, ilginçlikleri, bünyelerindeki çeşitliliklerinden kaynaklanıyor.

E.A.: Bu kitabı nasıl yazdınız?

L.B.: Aslında Judith Greer bana bir koleksiyoner olarak geldi ve insanlarla konuşurken, çoğunun koleksiyon yapmaktan çekindiğini ve güvenebilecekleri referans bilgilerle dolu bir kaynağa ihtiyaç duyduğunu anlattı. Bugün Çince, Korece, İtalyanca ve Arapçaya çevrilen bu kitap, nasıl sanat koleksiyonu yapılabileceğini geniş bir perspektifle ve hiçbir örnek resim kullanmadan aktarmayı başardı.

E.A.: Geleceğin sanatı hakkındaki fikriniz ya da kehanetiniz nedir?

L.B.: Geleceğe bakınca, eğer bir problem zuhur edecekse, bunun sanatın metalaşması ile ilgili olacağından endişeliyim. Evet, sanat her zaman yüksek paralar eden bir mertebeye oldu ama şu anda ileri seviyede bir kapitalizm mevzubahis. Sabit bir büyüme, sabit bir nicelik artışının, eğer küresel ekonomide radikal bir değişiklik yaşanmazsa, sürekli hedeflendiği takıntılı bir durum söz konusu ve bu, sanatın tarifi açısından endişe verici. Bu minvalde, başlı başına biricik ve bireysel olan sanat üretiminin ve onun müelliflerinin; her ne kadar hayatlarını kazanmak durumunda olsalar ve bunda da haklı bulunsalar bile piyasanın dayatmalarına diretmeleri gerektiğine inanıyorum. Sanat eserleri meta değildir, ürün değildir zira. Son kertede, sanatçıların bu karmaşada, bu deli piyasada unutulmamaları gerekiyor. Belki de tüm bu ekosistemde, asıl soyu tükenen canlılar sanatçılardır. Sanatçıların kendilerini aktif olarak savunduklarını da görüyoruz. Giderek daha akıllı davranıyorlar. Belki daha çok redderek, daha az üreterek, birbirleriyle daha fazla dayanışarak daha iyiye gidebilirler.

LOUISA BUCK

Güncel sanat üzerine çalışan bir yazar, eleştirmen, ve radyo yapımcısı. Buck, 1997’den beri, İngiltere’nin en önemli sanat dergilerinden The Art Newspaper’ın güncel sanat köşesini yazıyor. Ayrıca, BBC Radyo ve Televizyonu için aralarında Front Row, Nightwaves ve BBC Dünya Servisi’nin The Strand’in de bulunduğu programlarda düzenli eleştirmenlik yapıyor. Buck, Vogue, Artforum, The Guardian ve The Sunday Telegraph’ın yazarları arasında. Buck ayrıca, Londra’nın en önemli sanat mekanlarından Tate Müzesi, Whitechapel Galerisi, ICA Landon, ve Amsterdam’da Stedelijk Müzesi’nin de bulunduğu kurumlardaki sergiler için katalog yazıları yazmış. Kitaplarından bazıları Tate tarafından 2000’de yayınlanan ‘Moving Targets 2: A User’s Guide to British Art Now’ (Değişen Hedefler 2: Çağdaş İngiliz Sanatı İçin Kullanma Kılavuzu); 2004’te Arts Council England yayınlarından ‘Market Matters: The Dynamics of the Contemporary Art Market’ {Piyasa Meseleleri: Güncel Sanat Piyasasının Dinamikleri} ve 2006’da Cultureshock Media’dan yayınlanan Judith Greer’le birlikte yazdığı ‘Owning Art: The Contemporary Art Collector’s Handbook’ (Sanat Hamillliği: Güncel Sanat Koleksiyonerinin El Kitabı). En son kitabı ‘A Place for Art: the Contemporary Art Commissioner’s Handbook’ (Sanat İçin Bir Yer: Sanat Üretimini Desteklemeye Dair El Kitabı) Ekim 2012’de Thames & Hudson tarafından yayımlanıyor.

Analiz: Türkiye çağdaş sanat piyasası için stratejiler

Türk çağdaş sanat ortamının önde gelen isimlerinden Görgün Taner, Saruhan Doğan, Kezban Arca Batıbeki ve Emin Mahir Baloğlu'na önümüzdeki beş yıl için beklentilerini ve stratejilerini sorduk. Türkiye'de çağdaş sanatın alacağı yön hakkındaki tahminler, olası gelişmeler ve yapılması gereken küratör ali Akay'ın durum değerlendirmesiyle birleşti.



GALERİST 15 | Mayıs Haziran 2009

Görgün Taner – IKSİV Genel Müdürü

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) olarak, 1987 yılından beri düzenlediğimiz İstanbul Bienali aracılığıyla Türkiye'de güncel sanatın gelişimini destekliyoruz. 2009 yılında on birincisi gerçekleştirilecek olan Uluslararası İstanbul Bienali, hem Türkiye'de yapılan güncel sanat üretiminin uluslararası alanda tanınırlık kazanmasına, hem de sanatçıların uluslararası güncel sanat ilişkisi ağlarına dahil olmalarına katkıda bulundu.

İlk Bienal'den bu yana İstanbul Bienali, şehir içindeki düzenli olarak sergilerin gerçekleştirildiği müze veya galeri gibi mekânları tercih etmek yerine, şehirde sürekli olarak kendi mekânlarını aramaya ve yaratmaya devam ediyor. Bienal bu yönüyle, kullandığı mekânları güncel sanatın kullanımına açarak dönüştürme gücüne de sahip. Çeşitli yıllarda Bienal mekânı olarak kullanılan Antrepo binalarından Antrepo No.5, İstanbul Modern Sanat Müzesi'ne dönüşürken, 9. Bienal'de kullanılan mekânlardan Tütün Deposu, Depo ve Rodeo Sanat Galerisi'ne ev sahipliği yapmaya başladı. Ayrıca 10. İstanbul Bienal mekânlarından İMÇ'deki (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) 5533 numaralı dükkân, adını dükkânın kapı numarasından alan bir güncel sanat mekânına dönüştü. Bienal kapsamında kamusal alanda gerçekleştirilen yerleştirmeler ve diğer yapıtlar da, İstanbulluları ve ziyaretçileri gündelik hayatın içinde güncel sanatla buluşturmayı sürdürecektir.

Önümüzdeki beş yıl içerisinde, Türkiye’deki güncel sanat üretiminin daha da artacağını, bu alanda önemli rol oynayan aktörlerin çeşitlenerek çoğalacağını düşünüyorum. Sanatçıların üretimlerinin yanı sıra, bu üretimin izleyicilerle paylaşılacağı bir güncel sanat ortamının oluşturulması ve geliştirilmesi de çok önemli. Yerel ölçekte oluşturulan paylaşım noktaları, sanatçıların hem ülke çapında hem de uluslararası güncel sanat alanında yer almalarına ve tanınmalarına katkıda bulunacaktır. Elbette kurumsallaşma ve kurumların güncel sanata verdikleri her türlü desteğin de önemi büyük. Özel müze ve galerilerin sayısında son beş senede gerçekleşen kayda değer artış, önümüzdeki beş yıl için de geçerli olmaya devam edecektir. Güncel sanat mekânlarının niceliği kadar, düzenledikleri sürekli programların niteliği, sanatçılara sağlanan destekler de Türkiye’de güncel sanatın gelişmesinde kilit rol sahibi. Yeni mekânların programları, düzenli olarak gerçekleştirilen sergiler ve diğer çalışmalar, güncel sanatın gündemde kalmasını sağlayacaktır.

İKSV olarak, Uluslararası İstanbul Bienali’nin yalnızca Türkiye’deki güncel sanat üretimine değil, bu üretimin uluslararası sanat piyasasındaki tanınırlığına da katkı sağlamaktayız. Türkiye ve çevresindeki coğrafyanın bu en büyük güncel sanat etkinliği hakkında Bienal öncesinde bilgi almak ve Bienal’i ziyaret etmek isteyen yabancı profesyonellerin sayısı her Bienal’de artmaktadır. Koleksiyonerlerin de İstanbul’daki özel koleksiyonları ziyaret etmek için Bienal’e başvurduklarını gözlemliyoruz. 10. Uluslararası İstanbul Bienali’nin açılış törenine aralarında galeri sahipleri, müze direktörleri gibi profesyoneller, sanatçılar, koleksiyonerler ve basın mensuplarının bulunduğu 6000’i aşkın yabancı izleyici katılmıştı. Bienal’in açılış dönemine denk gelen diğer güncel sanat etkinliklerini kayıtlı Bienal ziyaretçilerine duyurarak, bu etkinlikleri de takip edebilmelerini sağlamaya gayret ediyoruz. İstanbul, bir kültür ve sanat kenti olarak enerjisi, dinamizmi ve yaratıcı sanat üretimiyle gerek sanatçıların, gerekse profesyonellerin ilgisini çekiyor. Bienal’i takip etmek üzere gelen konukları doğru kanallara yönlendirmek ve Türkiye’de üretilen güncel sanatla tanıştırmak İKSV’nin en önemli sorumluluklarından biri. Ayrıca, Bienal kapsamında çeşitli sanatçıların Türkiye’ye gelerek İstanbul ve Türkiye bağlamına özgü çalışmalar yapmaları ve yeni yapıtlar üretmelerini desteklemeye devam ediyoruz.

İstanbul Bienali’nin yerel güncel sanat üretimini desteklemenin yanı sıra en önemli hedefi eğitim stratejileri aracılığıyla Türkiye’deki güncel sanat izleyici kitlesini geliştirmek. Bienal çerçevesinde farklı hedef kitlelerine yönelik stratejiler geliştirerek, güncel sanat izleyicilerinin zaman içinde artmasını hedefliyoruz. Güncel sanatın günümüz dünyasının sorunlarını gündeme getirmesi, aciliyeti olan konulara dikkat çekmesi ve bu konuları tartışmaya açması, izleyicinin ilgisini çekerek onu daha önce sormadığı soruları sormaya, daha önce üzerine düşünmediği konularda düşünmeye davet ediyor. Güncel sanat üretimi, ancak izleyicilerin sergilenen yapıtlarla ilgili ortaya koyacağı yeni sorular ve fikirlerle gelişecek ve oluşacak yeni tartışma platformları bu yolla güçlenecektir.

İKSV olarak, Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında gerçekleştirdiğimiz eğitim programlarına yukarıdaki nedenlerle önem ve öncelik veriyoruz. Bienal mekânlarında düzenlenen rehberli turlar aracılığıyla izleyiciler, sergiyi uzman bir rehber eşliğinde gezerek yapıtlar ve sanatçılar hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olma fırsatı buluyorlar. Bienal ve rehberli tur biletlerini her kesimden izleyicinin erişebileceği ücretlerin üzerine çıkmaması için diğer kaynak geliştirme yöntemlerine ağırlık vermek de genel stratejimizin bir parçası. 9. Bienal’den bu yana, yalnızca Bienal’in açık olduğu iki aylık süreye değil, öncesindeki seneye yayılan konuşmalar, konferanslar ve tartışmalar düzenleyerek, Türkiye’deki güncel sanat tartışma ortamının gelişmesine katkıda bulunduğumuza inanıyoruz. Bienal konuşmaları ve film programı, yalnızca İstanbul’da değil, son iki Bienal’den bu yana Türkiye’nin çeşitli şehirlerinde yapılan etkinliklerle daha geniş kitlelere ulaşıyor. Önümüzdeki Bienallerde İstanbul dışında daha fazla etkinlik düzenleyebilmek için çalışmalarımız devam ediyor. Özellikle öğrencilerin Bienal’i gezerek sanatla erken yaşta tanışmaları için toplu geziler, üniversite öğrencilerinin sergileri ücretsiz gezebilmeleri için yapılan çalışmalar da Bienal eğitim programlarının önemli bir parçasını oluşturuyor. 11. İstanbul Bienali’nde eğitim çalışmalarımızı geliştirmek amacıyla, güzel sanatlar liseleri öğretmenleri için bir eğitim programı düzenlemeye başlayacağız.

İKSV uzun yıllardır Türkiye’deki sanat üretiminin yurtdışında tanınması amacıyla çeşitli ülkeler ve şehirlerde festival ve etkinlikler düzenliyor. Türkiye’deki kültürel ve sanatsal üretimin çeşitliliğini yurtdışında tanıtmak ve daha çok sanatçının uluslararası alanda temsil edilmesini sağlamak için bu ülkelerde pek çok saygın kurumla işbirliği yapıyoruz. 2004 yılında Berlin’de düzenlediğimiz Şimdi Now’la başlayan bu etkinlikler dizisi, Şimdi Stuttgart, Hollanda’da gerçekleştirilen Turkey Now gibi festivallerle devam etti. İKSV ayrıca Venedik Bienali Türkiye Pavyonu’nun organizasyonunu üstleniyor. Yine İKSV’nin koordinasyonunda gerçekleştirilecek Fransa 2009 Türkiye Kültür Mevsimi ise, 2009 yılı boyunca Fransa’nın çeşitli kentlerindeki izleyicileri Türkiye’de üretilen sanatın çeşitliliğiyle buluşturacak ve Türkiye’nin Av-

rupa’daki tanıtımına sanatsal olarak katkıda bulunacak.

Son yıllarda bir sivil toplum kuruluşu olan İKSV’nin yanı sıra, özel sektörün güncel sanata yaptığı yatırımların artması da sevindirici bir gelişme. Ancak önümüzdeki beş sene içinde ve daha uzun vadede Türkiye’deki güncel sanat üretiminin gelişmesine etkisi büyük olacak en önemli unsur kamu desteğinin artması olacaktır. Kamunun güncel sanata verdiği destek maalesef bu alanda yapılacak etkinliklerin ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalıyor. Batı ülkelerinde gerek kamu desteği, gerekse sivil toplum kuruluşlarının sanata destek verme mekanizmaları kurumsallaştığı için verimli bir biçimde işliyor. Türkiye’de ise, sanatın ve sanatçıların desteklenmesi için alternatif çözüm yolları arayışı sürüyor. Önümüzdeki yıllarda bu konudaki tartışmaların hız kazanacağını, oluşturulacak sivil platformların savunuculuk yoluyla harekete geçeceklerini ve dile getirilen ortak talepler doğrultusunda kamusal destek mekanizmalarının işler hale geleceğini ümit ediyorum.



Saruhan Doğan – Koleksiyoner

Üretilen sanatın kendi piyasasını yarattığı ve belirlediği, var olan piyasa şartlarınsa sanat üzerinde ancak çok kısa vadeli etkileri olabileceği düşüncesindeyim. Sotheby’s’in Londra müzayedesi de bu yönde bir gelişmeye işaret ediyor. Çağdaş Türk sanatının 90’lardan bu yana ortaya koyduğu çıkış belki geç de olsa piyasada karşılığını buluyor. Bu işler bundan önce de alıcısıyla buluşuyordu elbette, ancak ilk kez daha geleneksel mecraların dışında üretilmiş işlerin basında geniş bir ilgiyle karşılandığını, daha önce çağdaş sanata uzak durmuş sanatseverlerin ve alıcıların çok hatırlı bir aracı vesilesiyle tanıştıklarını gördük. Tüm bunlar çok olumlu gelişmeler, ancak şaşırtıcı değil çünkü çağdaş sanatımız bu açılımı ne zamandır zorluyordu.

Müzayede kataloğu bir kopmayı çok açık bir şekilde ortaya döktüğü için özellikle önemliydi. İlk bölümde yer alan genç sanatçılar kuşağı daha sonraki sayfalarda yer alan ustalarıyla helalleşmiş, yollarına devam etmişler. Belki bir dönem hesaplaşmalar, çatışmalar, barışmalar olmuş ama bugün Türk çağdaş sanatının referanslarını kendi sanat tarihinde değil bugünde, bugünün şartlarında, dışarıdaki dünyada, çağdaşlarının yaptıkları işlerde aradıklarını görüyoruz. Ben bu ayrışmanın, kopmanın daha da derinleşerek devam etmesini bekliyorum. Öyle ki çok yakın zamanda bu iki grubu aynı kataloğa koymak da pek mümkün olmayacak. Ben de bu ayrıma uyup yorumlarımı müzayedenin kendi ilgi alanımla, çağdaş sanat kısmıyla sınırlandırmak istiyorum.

Müzayededede satışlar yüzleri güldürdü ama buna zaten şaşırmamak lazım. Türk sanat piyasasının yabancı müzayede evlerinden beklentisi yabancı alıcıları Türkiye piyasasına getirmeleri. Ben yabancı ilgisinin daha yüksek olmasını arzu ederdim ancak görünen o ki bu ilgi daha yavaş gelişecek, yabancı koleksiyonerler müzayedeler kadar büyük fuarlarda da Türk sanatını sıklıkla görmek isteyecekler ve işleri anlamak, sevmek ve tabii almak için biraz zamana ihtiyaçları olacak. Bu da müzayedeler yanında galerilerimizin çabalarının ve özellikle de uluslararası fuarlardaki varlıklarının çok önemli olduğuna işaret ediyor. Müzayededede geçen fiyatların kalıcılığını böyle test edebileceğiz; fiyatların yükselip Türk sanatçılarının piyasalarının derinleşmesi için gerekli en önemli şart olan sürekli bir yabancı alıcı ilgisi yaratmanın da yolu fuarlardan geçiyor.

Genel bir değerlendirme yaparsak son yıllarda İstanbul’da yaptıkları sergiler ve uluslararası bienal ve fuarlardaki işleriyle öne çıkan sanatçılarımızın isimleri artık Londra piyasasında da bilinmeye başladı. Bu isimlerin geniş bir kitleye mâl olmasına zaman var tabii ama Türk sanatıyla ilgili iki grup şimdiden bu isimlerin peşine

düştü. Bu grupların ilki yeni coğrafyalara ilk giden, keşfetmeyi kendine hedef seçmiş uluslararası koleksiyonerler. Benim kişisel gözlemime göre daha önce Ortadoğu sanatıyla ilgilenmiş, alım yapmış insanlar Sotheby’s sonrası Türk piyasasına yöneldiler; kimisi öğrenme/anlama döneminde, kimileriye şimdiden alımlar yapmaya başladılar bile. İkinci grupsa yurtdışında yaşayan ve çağdaş sanata ilgi duyan Türkler. Henüz varlıkları pek hissedilmiyor ama ben önümüzdeki birkaç yılda piyasadaki en büyük alımların bu gruptan geleceği düşüncesindeyim.

Müzayedelerde satışa konulan işlerin yapısına da dikkat etmekte yarar var. Müzayedede evleri doğal olarak sanatçıların daha “satılabilir” işlerini seçiyorlar. Ancak özellikle Erinç Seymen, Güçlü Öztekin, Canan Şenol gibi sanatçıların, müzayedelerde pek göremeyecek olsak da çok etkili, siyasi derinliği olan işleri var. Bu gibi sanatçıların müzayedelerde isimlerinin öne çıkmasının daha politik işlerinin de görücüye çıkmasını sağlayacağını düşünüyorum, ki bu müzayedede sisteminin de yan faydalarından birisi.

Hayatını finans piyasasından kazanan bir insan olarak piyasanın nereye gideceği yönünde tahminde bulunmadan (yani elini taşın altına sokmadan) piyasa yorumu yapmanın abesle iştigal olduğunu düşünürüm. Bu durumda benim de çağdaş sanat piyasasının yakın geleceği üzerine atıp tutmama izin verin lütfen.

Sotheby’s ve son iki Art Basel sonrası adı iyice ortaya çıkan, herkesin peşinde koşmaya başladığı isimlerde hızlı fiyat artışları bekliyorum, çünkü bu sanatçılarımızda arz çok sınırlı, ancak belli sayıda eser üretebiliyorlar. Galerilerle iyi, geçmişe dayanan ilişkileri olan alıcılar bu sanatçılara ulaşma açısından şanslı olacak. Müzayedede evleri ise bu sanatçıların önemli işlerini müzayedelerine alabilmek için rekabete girecekler, çünkü yabancı kurumların yanında başta Beyaz Müzayedede olmak üzere yerli müzayedede evlerimiz de son dönemde çağdaş sanatta önemli adımlar attılar. Bu arz sıkışıklığı önümüzdeki yıllarda sanat piyasamızın en belirleyici etkeni olacak diye düşünüyorum. Bunun anlamı şu: Beğendiğiniz bir sanatçının bir işini görürseniz hemen alın, zira ikinci bir tane bulmak için uzun zaman beklemeniz gerekebilir.

Önümüzdeki dönemde piyasa açısından bir başka önemli açılım da çağdaş sanatta müzelerin iddialı olmaları. Beşinci yıl sergisi ile çağdaş sanat yönüne çok keskin ve bence geri dönüşü zor bir dönüş yapan İstanbul Modern’in yanı sıra Koç ailesinin açmaya hazırlandığını duyduğumuz çağdaş sanat müzesi kişisel koleksiyonerlerin ilgi gösterdiğinden farklı bir piyasa yaratacaklar, hatta yaratmaya başladılar bile. Bu, eleştirel olarak çok övgü alsalar da ticari olarak hiçbir zaman çok ortalarda görülmeyen isimlerin, kişisel koleksiyonerlerin almaya pek de cesaret edemediği daha büyük, “müzelik iş” tabir edilen işlerin ve başta video olmak üzere tüketimi daha zor mecraların öne çıktığı bir piyasa. Müzayedelerde müzelerin etkisini gitgide daha çok hissedeceğimizi düşünüyorum.

Kezban Arca Batıbeki – Sanatçı

Türk çağdaş sanat piyasasının son yıllarda, dünya çapında yukarı doğru ciddi bir ivme kazandığını söyleyebilirim. Her geçen gün özel koleksiyonlar ve müzelerin sayılarının büyük bir hızla arttığına şahit oluyoruz. Türk sanatçıları ve galerileri, uluslararası sergilerde, bienallerde, fuarlarda ve müzayedelerde geçtiğimiz yıllara oranla çok daha fazla yer alır oldular. Ekonomik kriz sonrası New York gibi sanatla iç içe yaşayan bir kentte bile durma noktasına gelen sanat piyasası krizlere alışık olan Türkiye’de ayakta kalmakla kalmadı, yükselmeyi de başardı. Artık Türk galerilerinde ve müzelerinde dünyaca ünlü sanatçıları sergiliyoruz ve bu karşılıklı bir güven ortamı yaratıyor uluslararası sanat ortamında.

Her ne kadar sanatçıları olarak, duygularımız ve el emeğimizle yaptığımız işlere “meta” gözüyle bakılmasından rahatsızlık duysak da, var oluşumuzu sürdürmenin tek yolunun işlerimizin alıcı bulmasından, doğru yerlerde sergilenmesinden geçtiğini görmezlikten gelmek sahtekarlık olur. Sanatçı bencil, hırslı ve kıskançtır; kendini yarış atıymışçasına önde görmek ister hep. Kısa süre öncesine kadar, yurt dışında varlık göstermeye çalışan Türk sanatçısının arkasında hiçbir zaman destek bulunmazdı. Birkaç sanatçının uluslararası platformlardaki görece başarıları, genelde aykırı kimlikleri ya da bireysel çabalarıyla doğru orantılıydı ama bu kısır döngü yavaş yavaş kırılmaya başlıyor. Güçlü kurumlar, galeriler ve koleksiyonerler, dünya piyasalarına ardı ardına giriş yapmakta, sanatçıları yan yana durarak varlık göstermekteler.

Türk çağdaş sanatçıları arasında, işleri yüzlerce bin avroya alıcı bulan yabancı sanatçıların pek çoğundan iyi olanlar var. Bu noktada, sanatçı olarak hak ettiğimiz yere ulaşabilmemizin yolu, etkilenme oranını en düşükte tutabilmeye özen göstermemizden geçiyor. Karşılıklı sınırsız iletişim sayesinde dünya bir ekrandan izlenebiliyor artık. Herkes her şeyi görüyor ve gördüklerimizden etkilenmememiz mümkün değil ama bunun bir dozu var. Bu dozu fazlasıyla aşanları görmezden geldikçe yalnızca yurt dışında değil, yurt içinde de sanatçılarıımıza karşı güvenilirlik konusunda sorun yaşanmaya başladığını fark ediyoruz. Artık uluslararası düşünmek ve üretmek zorundayız. İşlerimiz kapalı kapılar ardında değil eskisi gibi...

Bu hızlı gelişmeyi tetikleyen ve çok kısa sürede dünya çağdaş sanat ortamında

oldukça prestijli bir konuma gelmeyi başaran İstanbul Bienali, bugüne dek Türkiye adına atılmış en önemli adımdır ve bu sayede hatırı sayılır oranda yabancı galerici, koleksiyoner ve sanatçının Türkiye’yle barışmasına ve buluşmasına olanak sağlamıştır. Bienallere katılmamış benim gibi sanatçılar bile, her geçen gün artarak süren bu ilginin uzantılarından pay almaya devam ediyor.

Geçtiğimiz aylarda Ortadoğulu sanatçılar, Irak kökenli İngiliz koleksiyoner Charles Saatchi’nin Londra’daki galerisinde açılan dev bir sergiyle sanat piyasasına hızlı bir giriş yaptılar. Öyle ki; arkalarında, dünya çağdaş sanatına yön veren isimlerden en önemlisi, Saatchi gibi bir isim olduğunda iş bitmiş, hedef tam on ikiden vurulmuş demektir. Benim de içlerinde bulunduğum Türk çağdaş sanatçıları, aynı



dönemde Sotheby’s müzayedesıyla Londra’da varlık gösterdiler. Bu Türk çağdaş sanatının, dünyaya açılımına fazladan bir basamak oluşturması adına önemli bir gelişmeydi.

Geçtiğimiz yıl Sotheby’s ve Christie’s gibi dünya çapında çok önemli iki müzayedede evinin Türk sanatçılarına olan ani ilgisi rastlantı değil şüphesiz. Doğal olarak var oluş nedenleri kar etmek olan bu önemli kurumlar, eğer artık Türk sanatçılarına ilgi gösteriyor ve portföylerinde onlara yer veriyorlarsa bu bir tek şeye işaret eder: Türkiye’de üretilen sanat, dünya piyasalarında yükselişte...Ve bu ilgi de gösteriyor ki koleksiyonerler artık yeni açılımlar içerisindeler.

Başta İranlı sanatçılar olmak üzere Ortadoğulu sanatçılar, gerek güncel sanat gerekse sinemada bu açılımı çok önceden yapmaya başlamışlardı zaten, çok da destek gördüler dünyadan... Bizdeki Kürt kökenli sanatçıların yükselişi de benzerlik gösteriyor İran ve Iraklı güncel sanatçılarla. Dünya “ezilenin” yanında haliyle; ağlamayan çocuğa meme vermezler ya, bu da öyle bir durum. Bu furyada ortaya çıkan işlerin çoğunun hiç de parlak olmadığı ortada ama sanırım böyle bir beklentileri de yok şimdilik. Sanat, politika ve cinsellik Türkiye’de aynı platformda düşünülüyor, sömürülüyor ve talep görüyor. Oysa bizim dışımızdaki dünya, son birkaç yıldır yeniden içerikle birlikte el emeği ve görselliğe de önem vermeye başladı. Duvara bir sayfa yazılı açıklama asınca iş bitmiyor artık. Zaman içerisinde taşların doğru yerine oturacağını düşünüyorum.

Dünya çapındaki “ünlü” sanatçıların işlerinin krizden önce çok yüksek rakamlara yükseltilmesi ve rahatlıkla alıcı bulabilmeleri bir yerde krizin de tetikleyici unsurlarıydı. Bu sınır tanımayan savurganlık, gerçek koleksiyonerlerin yeni ufuklara açılmasına neden oldu. Yeni keşifler yapabilmenin zevkiyle önce Uzakdoğulu sanatçılara, onların fiyatlarının da kısa sürede uçması üzerine Ortadoğu’ya yönelmeye başladılar ki biz, Doğu’yla Batı’nın arasına sıkışmış sanatçılar olarak, bu pas-

HERA *BÜYÜKTAŞÇIYAN* DENİZ *GÜL* TUNCA BURCU *YAĞCIOĞLU*

GÖREMEDİĞİMİZ TÜM IŞIKLAR
ALL THE LIGHT WE CANNOT SEE

KÜRATÖR CURATOR
DERYA YÜCEL
12.01 - 11.02.2017

GALERIST MEŞRUTİYET CAD.
NO 67/1 TEPEBAŞI BEYOĞLU
34430 İSTANBUL TÜRKİYE
T. + 90 212 252 1896

info@galerist.com.tr
www.galerist.com.tr

Salı – Cuma
Tuesday – Friday
11:00 – 19:00

Cumartesi
Saturday
12:00 – 19:00

GALERIST

tadan pay almaya yeni yeni başlıyoruz.

Sanatçının iyi bir kariyerinin olması, el emeğinin ve yaptığı işin içeriğinin yanı sıra artık pek çok faktöre bağlı. Çalıştığı galerilere, yer aldığı sergilere ve koleksiyonlara, hakkında çıkan yazılara... Öncelikle en önemli stratejinin aslında samimiyet olduğunu düşünüyorum. Şüphesiz sanatçı, tüm olumsuzluklara karşın yapmakta olduğu işi sürdürecektir. Aslolan; modaların, popüleritenin ve politikaların tuzağına düşmeksizin, yaptığı işe inanarak ve mümkün olduğunca özgünlüğünü korumaya çalışarak ayaklarını yere sağlam basmasıdır.

Emin Mahir Balcıoğlu – Contemporary İstanbul Direktörü Kriz zamanında sanat

Gabriel Garcia Marquez’in romanından esinlenmiş gibi gözüken başlığımıza bakınca ister istemez ilk akla gelen konu kuşkusuz sanat eserlerinin değerinin ve satışların finansal krizden nasıl etkilendiğidir. Bir açıdan bakıldığında beklenti kri-



zin ilk şoku atlatıldığında satışların düşeceği değil aksine artacağı yönündedir. Bu varsayımın açıklaması ise var olan yatırım enstrümanlarının çekiciliğini yitirmesiyle oluşan likiditenin yeni ve daha sağlam uzun vadeli yatırım araçlarına yöneleceği doğrultusundadır. Bu açıdan bakıldığında sanattan daha iyi bir yatırım olabilir mi? Estetik haz ve onun getirdiği yaşam kalitesine katkısı dışında sanat, gerçek anlamda bir yatırım aracı olarak da ele alınmaktadır. Tıpkı diğer yatırım araçları gibi sanat eserinin de piyasa kuralları kapsamında değerlendirildiğini görüyoruz; birçok “mal” gibi pazarlanıyor, piyasadaki arza göre değeri belirleniyor. Yoğun pazarlama ve tanıtım girişimleri sonucu bazı sanatçıların eserlerinin sanal değerlere ulaştığını yakın geçmişte gördük. Bunların belli başlı gayrimenkul pazarlarında olduğu gibi “balon” olup er geç patlayacağına tanık olacak mıyız? Bu soruya yanıt vermemiz için henüz erken ama kuşku götürmez olan, son birkaç aydır dünya sanat pazarında bir canlılığın yeniden gündeme geldiğidir. Bu elbette hemen olmadı; 2008’in son çeyreği ve kısmen 2009’un ilk haftalarında görülen durgunluk krizin ilk algılandığı ve şok etkisinin hakim olduğu dönemlere rast geldi. İptal edilen müzayedeler, durgun geçen sanat fuarlarına tanık olmamıza rağmen, dünyada ve ülkemizde satışların normal düzeye geldiğini, hatta bazı bağlamlarda eski düzeyi de aştığını gördük.

Bu iyimser bakış açısı koleksiyonerlerin krizden etkilenmekle birlikte eser almaya devam etmelerine dayanmaktadır. Üst düzey gelir grubu için sanatın geçerli bir yatırım aracı olarak ele alınması söz konusudur. Daha mütevazı olanakları olan kişilerin sanatı öncelikler sıralamalarında doğal olarak sonlara ittiklerini görmekteyiz. Ama konuyu satın alma boyutundan çıkarıp daha geniş bir perspektiften ele almamız ve özellikle insanlık tarihinde derin buhran dönemlerinde tanık olduğumuz adeta patlak veren yaratıcılığa ve yenilikçi akımların oluşmasına bakmamızda yarar vardır. Akla ilk gelen, kuşkusuz Birinci Dünya Savaşı’ndan sonraki Almanya’nın içinde bulunduğu dönem. Ağır bir yenilginin onur kırıcı konumu ve de tüm toplumu yoğun etkisi altına alan ekonomik kriz tarihte eşi görülmemiş bir döneme vesile oldu. Sanat, edebiyat, mimarlık gibi birçok alanda yeni akımların doğuşuna tanık olduk. Kriz çok derindi, enflasyon korkunç boyutlara ulaşmıştı, milyonlarca mark ile bir ekmek alınabiliyordu. Bunca yoksulluk ve sıkıntının siyasete yansması karışımıza çok karmaşık bir tablo çıkartıyordu. Weimar’da kurulan yeni cumhuriyetin aciz durumu yaklaşık on yıllık bir savaşımın sonucunda Nazilerin iktidara gelmesi için zemin hazırlamıştı. Bu ürkütücü siyasi ve ekonomik bağlam yukarıda sözünü ettiğimiz yaratıcılık patlamasına fon oluşturunuyordu. Aynı olguyu totaliter rejimlerde de görüyoruz. Baskıcı Sovyet dönemi boyunca nice sanatçı, insanlığa büyük eserler kazandırmıştır.

Bu tespitleri açıklamak için ise belki sanatın doğasında olan niteliklere eğilmek gerekir. Sanat var olanı sorgulayan, bazen baş kaldıran, toplumu sarsmaya yönelik

bir faaliyettir. Tarih boyunca sanatçılar var olan normları ve kuralları zorlamışlar, hep yeninin arayışı içinde olmuşlardır. En kodifiye olmuş sanat dal ve dönemlerinde bile tabuları yıkmak ve mevcut kodları zorlamaya yönelmiş olan büyük sanatçılar insanlığın gelişmesine en büyük katkıları sağlamışlardır. Bunu yaparken ya mevcut stiller bağlamında denemeler yapmışlar ya da klasikleşmiş konuların içeriği ile oynamışlardır. Bunun en iyi örneklerini kuşkusuz Rönesans dönemi ustaları arasında görebiliriz: Michelangelo ya da Masaccio’nun yapıtlarında kalıplaşmış dini temalar ele alınırken ilginç yorumların kapısı açılmıştır. Sanat, tarih boyu bir yandan mevcut düzeni yüceltmek için kullanılmış; bir yandan da çok daha güçlü bir biçimde onu sorgulamaya adanmış, toplumu sarsmış ve onu ileriye bakmaya itmiştir. Bu niteliğini kriz dönemlerinde daha güçlü bir biçimde ortaya koymuştur.

Tartışılan boyutta bugün ülkemizin içinde bulunduğu ekonomik kriz acaba sanatsal yaratıcılığı ne denli etkileyebilir, yeni akım veya yaklaşımların gelişmesine vesile olabilir mi? Bu soruya yanıt ararken krizin derinliğine ve toplumu ne denli etkilediğine bakmak gerekir. Bu açıdan bakıldığında durum yirmili yıllardaki Almanya gibi içinden çıkılmaz bir konumda değil. Aslında ekonomik kriz mevcut toplumda son beş-on yıldır akutlaşan başka bir krizin olsa olsa etkilerinin artmasına neden olabilir, ki bu da ülkedeki değer sistemlerinde oluşan radikal değişimlerdir. Laik-dinci kutuplaşmasını aşan derin kültürel değişimlerin yaşandığı bu dönemde, aynı sözcüklere farklı anlam yükleyen dünya görüşlerine bağlı grupların şimdilik toplum içinde birbirine tahammül ettiği ama aradaki anlayış farkının gün geçtikçe açıldığı ürkütücü bir mecraya doğru sürüklendiğimiz görülmektedir. Demokrasiden ulus ve etnik kimliğe kadar uzanan bir dizi kavram tartışma konusu olmakta ve birbirine zıt anlamlar çarpışmaktadır. İşte bu karmaşık bağlam belki de ithal ettiğimiz ekonomik krizden çok daha fazla önem kazanmaktadır. Bu kavram kargaşası krizinden ne tür yeni yaklaşımlar çıkabilir, bu bunalımlar yaratıcılığı nasıl tetikler zaman gösterecektir ama işin bu yanı, kuşkusuz parasal yönünden çok daha elzemdir.

Ali Akay – Küratör

Türkiye’de çağdaş sanatlardaki hızlı değişiminin belirtilerinin sadece sanatsal alanda değil, ekonomik, teknolojik ve küresel düzeydeki göç ve sermaye hareketleri gibi birçok başka alandaki farklılaşmasıyla doğru bir orantıda oluştuğunu vurgulamalıyız. İlk olarak dönüşüm dünyanın coğrafi vaziyetinin, Berlin duvarının yıkılmasından sonra, değişmesiyle ve de sanayisizleşme sonrasında (post-endüstriyel toplum) kültür sektörünün ekonomik olarak güçlenen bir sektör olmaya başlamasıyla başladığını hatırlatmalıyız. Bu tip bir girişimin olacağını 1991 yılında yayımlanan “Tekil Düşünce” (Bağlam Yayınları) kitabımda yazmıştım. İstanbul artık üçüncü dünyanın bir parçası olmaktan çoktan sıyrılmış ve “megalopolleşme” sürecindeki yerini almıştı. Dünya merkezleri, ülkeler olmaktan çıkmaya başlamış ve nerdeyse eski Rönesans dönemlerindeki gibi şehir-devlet modeline yaklaşmışlardı.

Küreselleşen dünya bizi yeni bir epistemolojik dönüşüme bağlı şekilde düşünmeye zorlamaktadır. Yerel olarak düşünmemizin ve hareket etmememizin imkanları kısıtlanmaktadır. Sotheby’s’in bir stratejisi varsa eğer, bunu üçüncü dünya üzerine değil, kendi dinamiğini uzun zamandan beri yaratmış olan ve bu anlamda da rüş-



tünü ispatlamış olan bir ortamda gerçekleştirmektedir. Var olan hacim görülerek yerleşilmeye başlanmıştır. Oya Delahaye’nin dediği gibi, “bu sadece bir başlangıç ve gerisi gelecek.”

Bu durum, özellikle 2000’li yıllardan itibaren, Batılı dünyanın bir kısmı tarafından önceden algılanmaya başlamıştı. Ama iç piyasada bu uzun zaman fark edilemedi. Bir yandan Bienaller ve büyük çağdaş sanat sergileri, diğer yandan ise iç pazara yönelik spekülâtif bir sanat pazarı arasındaki ayrım 2000’li yılların ikinci yarısından itibaren birleşme yollarını aramaya başladı. Bu piyasanın oluşması bakımından etkileyici bir dönüşüm. Burada, 2000’li yıllarda etkinlik sağlamaya başlayan çağdaş

**RASİM AKSAN
SEMiHA BERKSOY
HUSSEIN CHALAYAN
KENDELL GEERS
İDİL İLKİN
ARIK LEVY
YOUSSEF NABIL
SERKAN ÖZKAYA
SEZA PAKER
AYÇA TELGEREN
TUNCA
GAVIN TURK
ELİF URAS
BURCU YAĞCIOĞLU
NİL YALTER**

**GALERIST MEŞRUTİYET CAD.
NO 67/1 TEPEBAŞI BEYOĞLU
34430 İSTANBUL TÜRKİYE
T. + 90 212 252 1896**

**info@galerist.com.tr
www.galerist.com.tr**

**Salı – Cuma
Tuesday – Friday
11:00 – 19:00**

**Cumartesi
Saturday
12:00 – 19:00**

GALERIST

sanata yönelen bir iki galerinin girişimi çok önemli. Hemen ortasında da müzelerin kurulması bu piyasanın genişlemesi bakımından olumlu oldu fakat çağdaş sanata tam olarak yönelme henüz başlamamıştı. Bu sırada, bankaların desteğini alan İstiklal Caddesi üzerindeki sanat kurumlarının çağdaş sanata yönelme politikasını benimsemesiyle bu gelişim hızlandı. Özellikle sanat kurumlarının ve danışmanlarının çalışmaları ehemmiyetlidir. İlk başlarda marjinal gibi durup uzaktan takip edilmesine rağmen, Platform Garanti ve Akbank Sanat gibi, artık mevcut olmayan Borusan Sanat Galerisi de, bu anlamda, birkaç galeri ve müze gibi, bu değişimi açacak olan “büyük değişimin” hazırlayıcıları olmuşlardır.

Bu girişimlerin vermiş olduğu veriler olmasaydı, bana kalırsa, bu uluslararası müzayedeler de olamazdı. Bunun gibi daha çok ilerlemesi, bu yolda adımlar kat etmesi beklenen çağdaş sanat fuarları ve müzayedeler de kendilerini yenilemek ve çehrelerini değiştirmek zorunda kalacaklardır. Burada özellikle Türkiye’de çok yer bulmayan video enstalasyon ve fotoğraf üzerinden yapılan çalışmaların kendilerine yeni alıcılar bulacağını tahmin edebiliriz. Türkiye’nin klasik alıcısının ve sanat izleyicisinin yaptığı, teknik ve malzemelerdeki sahte ayırım dünyada kalmamıştır; teknikler ve malzemeler arasında hiyerarşi de yoktur (Bkz. Ali Akay, “Sanatta Hiyerarşi Yoktur”, Kıvrımlar, Bağlam Yayınları, 1996). Bu anlamda satılır işler veya zor satılır işler ayrımının da zamanla ortadan kalkacağını göreceğiz. Sanat yapma biçimlerinin her biri kendi veya uluslararası piyasasındaki yerini bulur. Politik ve politik olmayan ayrımı da yapay bir ayırım olarak gözükmekte; çünkü herkesin tahmin edebileceği gibi, iyi eserin kendisini açıkça göstermediği bir politika sıklıkla mevcuttur. Bizde sanat eserinin analizinin eksikliği anlama veya anlayamama gibi bir sorunu ortaya çıkarmıştır. Bu, aslında, alıcı ve izleyici tarafından çabukça aşılabılacak bir durum olabilir. Esere iyi bakmak ve analizi iyi yapmak, sanatçıyı iyi tanımak gibi kriterler bu işlemde çok yardımcı olacaktır. Hem de izleyici eserlere bakarken daha çok heyecan duymaya başlayacaktır.

Bienallerin etkisi 1990’lı yıllarda çok önemli olmuştur ve hala da etkileyicidir. Bunun yanında söz konusu çağdaş sanat yapan kurumlar, aktörleri (danışmanlar, küratörler ve sanatçılar) ve galeriler olmasaydı bir piyasayı sadece iki yılda bir yapılan sergilerle kurma imkanı olmazdı. Sadece dış dinamikler değil, piyasayı kurmaya başlayan aynı zamanda da iç dinamiklerdir. İstanbul bugünkü sermaye dolaşımının parçası olmasaydı, bankalar güncel krize rağmen kar yapmaya devam etmeseydi, bu şehrin eğlence dünyası sanat piyasası dünyasına bağlı olarak işlemezdi, o zaman uluslararası düzeye ulaşacak bir piyasanın oluşma imkanı azalırdı. Seyahatler, duygulanımlar, etkilenmeler, sanatın aktörlerinin gitgide uluslararasılaşması, küresel dünya ile yapılan münasebetler gibi olgular olmasaydı Türkiyeli sanatçıların bugünkü noktada olmaları daha zor olurdu. Her şeyden önemlisi bir Bienal yapısıyla sanatın ve bir sanat yapma biçiminin buraya gelmesi ve güncel eğilimleri göstermesi önemlidir. Sanatçıların Türkiye’de ve yurt dışında açılan sergilerde kendi eserleriyle var olmaları ve ayakta durmaya başlamaları bu olgunun ehemmiyetli bir parçası olmuştur. Sanat yapma biçimlerinde düşüncenin ve sanat tarihine yaslanan eserlerin yaygınlaşmasının, kolaycılığın yerini almaya başlamasının piyasanın da bu yönde uluslararasılaşması bakımından önemli olacağı kanısındayım. Bunlara bir de kamusal çalışmaların ve desteklerin eklenmesi beklenmektedir ve işaretleri hissedilmeye başlanmıştır.

Galerist’in yurtdışında yaşayan sanatçılarla başlattığı politikası başarılı ve her aktör için etkili ve önemli olmuştur. İkili ilişkilerin kurulmasındaki uluslararası fuarlardaki mevcudiyet de, buradaki sanatın duyurulması ve piyasa içinde bir yeri olduğunun hatırlatılması bakımından etkili olmuştur. Aynı zamanda, sadece ülkeye ait değil, yabancı eser alımlarının da artmaya başlaması uluslararası bir piyasa için gerekli öğelerdir. Bu bakımdan, değişen koleksiyoner tipinin çağdaş sanata yönelmesi Türkiye’deki her türlü değişim rüzgarıyla paralellik taşımaktadır.

Dış dünya ile Türkiyeli sanatçılar arasında ilişkiler kuran ve eserlerin piyasa değerlerini tartışmaya açan müzayedeler, yavaş yavaş piyasada bu sanatın oturmaya başlamasını sağlayacaktır. Diğer taraftan değerini almaya başlayacak daha başka eserler ve sanatçılar halihazırda kuvvetli bir şekilde mevcutlar. Çağdaş sanat geleceğe doğru kendi şansını yaratıyor. Bunu Çin ve Hindistan veya Rusya örnekleriyle kıyaslamak çok doğru gelmiyor bana; çünkü ülkelerin sanat tarihleri farklılık gösteriyor. Ayrıca ülkelerden çok, şehirler önem kazanmış durumda. Bu gidişatta elbette ki, Orhan Pamuk’un Nobel ödülü alması, diğer Türk yazarlarının da yabancı dillere çevrilmeye başlanması, üniversitelerin uluslararası alanda dolaşıma girmesi, sergilerin daha uluslararası bir karışım içinde gerçekleştirilmesi genelleşen bir sanat politikasının parçasıdır ama yine de sermaye, sanat ve aktörleri arasındaki ilişkiler dünya tarihi boyunca paralellikler göstermiş olduğu gibi, bugün de etkin olmaya devam etmekte. Ve zaten artık ulusal olarak bir piyasaya bakmak zor; dünya ulus-aşırı bir dünya ve sanatçılar ülkeleri dışında başka ülkelerden gelen sanatçılarla karışmakta ve ortak sergiler yapmaktalar. Satışların şu anki durumunun, ekonomik krizle ilgili doğru bir orantıda, buradaki sermaye çevrelerinin krizden etkilenme süreçleriyle birlikte, çağdaş sanatlara olan ilginin artması bakımından önemli olduğunu düşünüyorum. Ama tabii ki, bazen de krizler sanat alıcılarının yardımcıları olmuş bile olabilir.

Heba Y. Amin
Selçuk Artut
Alpin Arda Bağcık
Janet Bellotto
Burçak Bingöl
Guido Casaretto
Antonio Cosentino
Ahmet Elhan
Memed Erdener
Zeren Göktan
Zeynep Kayan
Aisha Khalid
Azade Köker
Şükran Moral
Erinç Seymen
Walid Siti
Gülin Hayat Topdemir
Eşref Yıldırım

Son 10 yıla bir bakış

Yazı Osman Erden

AU Özel Sayı | Kasım 2016

2005

54 sanatçının katıldığı, 16 Eylül-30 Ekim tarihleri arasında gerçekleşen 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Charles Esche ve Vasıf Kortun küratörlüğünde ve Çelenk Bafra direktörlüğünde düzenlendi. Bienalin asistan küratörlüklerini ise Esra Sarıgedik ve November Paynter üstlendiler. Dokuzuncu bienalin teması ‘İstanbul’ olarak belirlendi ve çağırılan sanatçılardan yaklaşık yarısı, İstanbul’a bir ile altı ay arasında değişen sürelerde yaşayıp çalışmak üzere davet edildi. Bu bienalin öncekilerden diğer bir farkı da asıl sergiye paralel sergileri, etkinlikleri de içeren ‘Konumlandırma-lar Programı’ydı. Programın çekirdeğini, İstanbul’daki sanatçı girişimlerinin işlerini sergilediği, Roll dergisinin 100. sayısı vesilesi ile ofisini ve tartışmalarını yürüttüğü, uluslararası bir öğrenci atölye çalışmasının ve bir güncel sanat kitapları arşivinin yer aldığı Antrepo no.5 binasındaki Misafirperverlik Alanı oluşturdu. Misafirperverlik Alanı’nda küratörlüğünü Halil Altındere’nin yaptığı, 34 sanatçının katıldığı, 9. Uluslararası İstanbul Bienali süresince politik sesleri İstanbul’da duyulur kılacak bir alan yaratmayı hedefleyen ‘Serbest Vuruş’ sergisi ve Hafriyat grubunun ‘Procje: imalat hatası’ sergisi yer aldı. ‘Serbest Vuruş’ sergisi nedeniyle Halil Altındere’ye Türk Ceza Kanunu’nun 301.maddesi çerçevesinde Türk Silahlı Kuvvetleri’nin alânen aşağılama suçuyla soruşturma açıldı.

Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Haziran ayında bünyesindeki koleksiyonları dahil ettiği Pera Müzesi’ni açtı. 2001-2005 yılları arasında bulunduğu semt 4.Levent’ten esinlenme ile ‘Proje4L Güncel Sanat Müzesi’ ismini taşıyan kurum 2005 yılında ismini ‘Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi’ olarak değiştirmiş ve faaliyetlerine farklı bir yön verdi. İstanbul Modern Sanat Müzesi 15 Nisan- 25 Ağustos tarihleri arasında Türkiye’den bir sanatçı için düzenlenen ilk *blockbuster* sergi olması açısından önemli olan ‘Fikret Mualla Retrospektifi’ni gerçekleştirdi. Sakıp Sabancı Müzesi ‘Picasso İstanbul’da’ sergisini düzenleyerek *blockbuster* sergi anlayışını Türkiye’ye daha da yerleştirdi. Yönetim kurulu başkanlığını Osman Kavala’nın yürüttüğü Anadolu Kültür A.Ş., Kars Belediyesi ile ortak olarak Kars Sanat Merkezi’ni kurdu. Didem Özbek, Osman Bozkurt, Fatoş Üstek tarafından PiST/// Disiplinlerarası Proje Alanı faaliyete geçti. Karşı Sanat Çalışmaları’nda düzenlenen ‘Ellinci Yılında 6-7 Eylül Olayları’ isimli sergi ülkücü bir grup tarafından tahrip edildi.

2006

15 Ağustos-3 Eylül 2006 tarihleri arasında, mekân olarak Sinop Hapishanesi, Et-nografya Müzesi ve Selçuklu Medresesi gerçekleşen, T.Melih Görgün, Beral Madra ve Vittorio Urbani küratörlüğündeki 1. Uluslararası Sinop Bienali’ne 60 sanatçı katılmıştı. Sinop’un Osmanlı Dönemi’nde önemli bir tersane kenti olması, tersanenin işlevini kaybetmesi ile daha çok düşünce suçlularının kapatıldığı bir hapishaneye ev sahipliği yapan bir kente dönüşmesi ve Soğuk Savaş yıllarında NATO’nun Sovyetler Birliği’ne karşı kullandığı bir dinleme üssü olması bienalin düzenleyicileri tarafından dikkat çekici bulundu. İlki 1997’de Marmara Üniversitesi tarafından düzenlenen Öğrenci Trienali’nin dördüncüsü gerçekleşti. 21-24 Aralık 2006 tarihleri arasında ‘Contemporary Istanbul’ isimli sanat fuarının ilki düzenlendi. 1997 yılının Ekim ayında Borusan Sanat Galerisi’ni açan Borusan Kültür Sanat, 2006 yılında yeniden yapılanma çerçevesinde galerinin faaliyetlerine son verdi. Söz konusu galeri 1997-2006 yılları arasında gerçekleştirdiği sergilerle güncel sanat alanında önemli bir yere sahip olmuştu. Öykü Özsoy, Sylvia Kouvalis ve Kristina Kramer tarafından kurulmuş olan güncel sanat mekânı Altı Aylık 28 Şubat’ta Bengü Karaduman, Lala Rascic ve Maria Iconomopoulou’nun işlerinden oluşan ‘Welcome Home Laika’ isimli sergi ile faaliyete geçti ancak mekân sahibinin altı ay süresince kullanım imkânı sunması nedeniyle Altı Aylık ismini alan inisiyatif sadece dört ay var olabildi. Kurucusu Banu Cennetoğlu tarafından “sanatçı kitapları odaklı, araç ve amaç olarak basılı malzemeyi seçmiş işleri toplayan, gösteren ve üreten kâr gütmeyen bir oluşum/me-kân” olarak tanımlanan sanatçı inisiyatifi BAS kuruldu.

2007

96 sanatçının katıldığı 8 Eylül-4 Kasım 2007 tarihleri arasında düzenlenen 10. Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü Hou Hanru üstlendi. Hanru bienalin teması olarak ‘İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli-Küresel Savaş Çağında İyimsellik’i seçti. Hou Hanru’nun bienalin kavramsal çerçevesini açıklarken yazdığı satırlar Türkiye’de çeşitli çevrelerden tepki topladı. Bu tepkilerden en öne çıkanı ise Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Nazan Erkmen’in 131 öğretim görevlisinin imzası ile yayınladığı bildirisi oldu. Söz konusu bildiride Hanru’nun Kemalizm’e getirdiği eleştiri kınandı. Bazı öğretim görevlileri bu kınama bildirisinden haberdar olmadıklarını ve imzalarının geçersiz olduğunu belirtti. İKSV de söz konusu bildiriye karşılık bir açıklama yaptı ve çeşitli sanatçı ve kültür insanlarının da katılımıyla oluşan polemik neticesinde bienal Türkiye’nin gündeminde kendine yer buldu. 1996’da oluşan sanatçı grubu Hafriyat, 1 Mayıs 2007 tarihinde Karaköy’de kendine ait ‘Hafriyat Karaköy’ isimli bir mekâna sahip oldu ve faal olduğu üç sene boyunca yirmiye yakın sergi gerçekleştirdi. ‘Allah Korkusu’ sergisi Vakit gazetesinin ‘Küstah Sergi’ başlığı ile yayınladığı provokatif haber neticesinde ülke gündeminde konu oldu. 19 Ocak’ta Hrant Dink’in suikast sonucu öldürülmesinin hemen ardından sanat insanları tarafından 19 Ocak İnisiyatifi oluşturuldu. İKSV, Venedik Bienali’nin Türkiye pavyonunu organize etmeye başladı ve Hüseyin Bahri Alptekin sergisini gerçekleştirdi. Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde René Block yönetiminde ve Melih Fereli danışmanlığında kişisel sergiler düzenlenmeye başladı. Bu bağlamda Yapı Kredi Yayınları tarafından yine René Block editörlüğünde ‘Türkiye’de Güncel Sanat’ başlıklı kitap dizisi yayınlanmaya başladı. Türkiye’nin ilk özel fotoğraf galerisi olan Galeri Elipsis Sinem Yörük tarafından kuruldu.

2008

16 Ağustos-5 Eylül tarihleri arasında geniş bir küratör ve danışman grubu ile düzenlenen 2.Uluslararası Sinop Bienali’ne 24 sanatçı ve sanatçı grubu katıldı. Kavramsal çerçeve için ‘Şeylerin Yeni Düzeni’ başlığı benimsendi. Bienalin küratörlerinden Beral Madra başlığı Michel Foucault’dan ödünç aldıklarını ve bienalde ona saygılarını göstermek istediklerini belirtti. 10 Ağustos-24 Ağustos tarihleri arasında Denizhan Özer ve Seyhan Boztepe küratörlüğünde düzenlenen, ‘Şeffaf Yanılsamalar’ alt başlığına sahip 1. Çanakkale Bienali’ne Türkiye’den ve yurtdışından 56 sanatçı katıldı. Güncel sanat alanında yeniden faaliyet göstermeye başlayan Borusan Kültür Sanat, ‘ArtCenter/Istanbul’ ismiyle bir sanat merkezi kurdu. Elmas Deniz, Borga Kantürk ve Gökçe Süvari’nin ilişkilerini kesmeleri ile İzmir’de faaliyet gösteren K2 bir sanatçı inisiyatifi olmaktan çıkarak Ayşegül Kurtel’in yönettiği bir sanat kurumuna dönüştü.

Christie’s, Dubai şubesinde gerçekleştirdiği müzayedelere Türkiye sanatını da kattı ve 30 Ekim 2008 tarihinde ‘Arab, Iranian&Turkish Art(Modern&Contemporary)’ isimli müzayedeyi düzenledi. Arap ve İranlı sanatçılarla karşılaştırıldığında Türkiyeli sanatçıların eserlerinin fiyatı oldukça düşük kaldı. Vehbi Koç Vakfı’nın, Edition Block Berlin ile işbirliği içinde faaliyete geçirdiği TANAS, Türkiyeli sanatçıların yurtdışındaki görünürlüğü açısından önemli bir işlev yükledi.

2009

40 ülkeden 70 sanatçının katıldığı, 12 Eylül-8 Kasım tarihleri arasında Bige Örer’in direktörlüğünde gerçekleşen 11. Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü, kurulduğu 1999 yılından beri çalışmalarını Hırvatistan’ın Zagreb kentinde sürdüren bir küratör kolektifi ve kâr amacı gütmeyen bir görsel kültür kuruluşu olan, Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić ve Sabina Sabolović’ten oluşan What, How & for Whom (WHW) üstlendi. WHW, bienalin kavramsal çerçevesini Bertolt Brecht’in Üç Kuruşluk Operası’ndan esinlenerek ‘İnsan Neyle Yaşar?’ sorusu üzerine oluşturdular. 1929 Krizi ile 2009 yılı arasında kurulmaya çalışılan benzerlik, seksen sene öncesinden yapılan çıkarımlarla dünyanın geleceğine dair ileri sürülen varsayımlar kavramsal çerçevenin iyi oturtulmadığını gösteriyordu. Antakya Akademisi



NEB



new balance

f i t / NewBalanceTr
#koşanbilir • newbalance.com.tr

Vepa Group

Derneği girişimleri sonucu Uluslararası Antakya Bienali'nin ilki düzenlendi, 11 Eylül 2009'da Levent Çalıkoglu'nun küratörlüğünde, güncel sanat alanında faaliyet gösteren Türkiye'den bir sanatçının ilk retrospektif sergisi olan 'Sarkis: Site Sergisi' açıldı. Garanti Bankası yeni bir yapılanmaya giderek bünyesindeki Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'ni, Garanti Galerisi'yi ve Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'ni Garanti Kültür A.Ş. adı altında birleştirdi. 2001 yılında Vassıf Kortun tarafından Garanti Bankası'nın bünyesinde kurulan Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi yeni yapılanma dahilinde faaliyetlerine son verdi. Anadolu Kültür A.Ş. tarafından yürütülen Kars Sanat Merkezi belediyenin kararıyla kapatıldı. Aynı kurum İstanbul'da Depo'yu faaliyete soktu.

Sotheby's, İstanbul şubasını açtı ve şubenin ilk faaliyeti olarak 4 Mart'ta Londra'da 'Turkish Contemporary Art' başlıklı bir müzayede düzenledi. Müzayede sonucunda satışa çıkan 72 eserden 53'ü alıcı buldu. Müzayedeye katılanların gözlemlerine göre eserleri satın alanların büyük bir çoğunluğunu Türkiye vatandaşları oluşturdu. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) Türkiye şubesi İstanbul Bienali kapsamında güncel sanata dair bir ödül verdi. Aydan Murtezaoglu ödülü almayı reddetti. İKSV yurtdışı projeler kapsamında Çelenk Bafra ve Banu Dicle tarafından geliştirilen 'Cité des Arts' isimli bir misafir sanatçı programını başlattı. Bu program dahilinde günümüze kadar birçok Türkiyeli sanatçı Paris'te bulunan Cité Internationale des Arts'da misafir oldu. 15 Kasım'da Antik A.Ş. tarafından düzenlenen Çağdaş Sanat Eserleri Müzayedesinde Burhan Doğançay'ın Mavi Senfoni isimli eseri 2,2 milyon liraya alıcı bularak Türkiye sanat piyasası açısından tarihe geçti.

2010

Eylül 2010 tarihinde Tophane'deki sergi açılışlarına alkol içiliyor bahanesiyle saldırılar yapıldı. Sanat alanında bu doğrudan şiddet olayında saldırganlarda haklılık payı olduğunu savunan sanat insanları oldu. 4 Haziran-5 Temmuz tarihleri arasında 1.Mardin Bienali düzenlendi. 14 Ağustos-4 Eylül tarihleri arasında, geniş bir küratör grubu ile gerçekleşen 3.Uluslararası Sinop Bienali'ne 29 sanatçı ve sanatçı grubu katıldı. Beral Madra, Emre Zeytinoğlu, Mürteza Fidan, T. Melih Görgün, Mahir Namur, Sinan Niyazioğlu ve Emel Abora'nın katkılarıyla hazırlanan kavramsal çerçevenin başlığı 'Gizli Anılar, Kayıp İzler' olarak belirlendi. 20 Eylül- 10 Ekim tarihleri arasında düzenlenen 2.Çanakkale Bienali'ne Türkiye'den ve yurtdışından 70'e yakın sanatçı katıldı. Bienalin küratörleri Denizhan Özer ve Seyhan Boztepe kavramsal çerçeveyi 'Kurgusal Dönüşümler/Gerçekler' temasıyla oluşturdular. 15 Ekim-20 Kasım tarihleri arasında Arzu Yayıntaş ve Dessislava Dimova küratörlüğünde, 'Anlayışınız için teşekkür ederiz' başlığıyla 2.Antakya Bienali düzenlendi. İstanbul Avrupa Kültür Başkenti oldu. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı ve Kültürel Miras ve Müzeler Direktörlüğü tarafından yürütülen 'İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri' projesine göre 2010 yılı itibarıyla İstanbul'da 172 sanat galerisi mevcuttu. Bunların 139 tanesi özel şirketlere ait ticari sanat galerilerinden, 9 tanesi vakıf veya derneklere ait sanat galerilerinden, diğerleri ise kamu kurumlarına ait sanat galerilerinden oluşmaktaydı. Vehbi Koç Vakfı projesi olarak ARTER açıldı ve günümüze kadar Kutluğ Ataman'ın 'Mezopotamya Dramaturjileri', Mona Hatoum'un 'Hâlâ Buradasın', Marc Quinn sergilerinin yanı sıra birçok Türkiyeli ve yabancı sanatçının sergisini düzenleyen kurum özellikle Füsun Onur'un retrospektifi ile güncel sanat alanına çok önemli katkıda bulundu. 2002 yılında kentteki kültür sanat ortamının canlanması amacıyla kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi aylık kültür ve sanat etkinliklerine son vererek uzun soluklu projeler geliştirmek doğrultusunda faaliyetlerini sürdürme kararı aldı. Hafriyat kendini lağv etti. Uluslararası Öğrenci Trienali'nin beşincisi düzenlendi.

2011

Başbakan Erdoğan 8 Ocak'ta gerçekleştirdiği Kars ziyareti sırasında Mehmet Aksoy'un İnsanlık Anıtı'nı ucube olarak nitelendirip belediyenin heykeli yıkacağını söyledi. Nisan'da Bedri Baykam bıçaklandı. 14 Haziran 2011 günü İnsanlık Anıtı yıkıldı. Aralık ayında İçişleri Bakanı sanatçıları terörün arka bahçesi ilan et-

tiğinde Türkiye'nin sanat alanındaki aktörleri ilk kez iktidara karşı ortak bir tavır ortaya koydular. 12. İstanbul Bienali Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa'nın küratörlüğünde gerçekleşti. Küratörler kavramsal çerçeveyi oluştururken Félix González-Torres'den esinlendiler. Garanti Kültür A.Ş.'nin bir markası olarak SALT adıyla faaliyete geçen kurum retrospektif olarak adlandırılmasa da sanatçının Türkiye'de ve uluslararası platformdaki en kapsamlı sergisi olarak sunulan 'Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim-Hüseyin Alptekin' sergisini gerçekleştirdi. Bir grup koleksiyoner tarafından kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak güncel sanatı desteklemek üzere SAHA Derneği kuruldu. Düzenlediği eğitim programları neticesinde elde ettiği gelir ile sanatçıların prodüksiyon giderlerine destek olan SPOT faaliyete geçti.

2012

1999'da kurulan Apartman Projesi 2012'de İstanbul'u terk ederek faaliyetlerini Berlin'de sürdürmeye karar verdi. 21 Eylül-21 Ekim tarihleri arasında 2.Mardin Bienali düzenlendi. 4 Ekim-25 Ekim tarihleri arasında 'Çok Kültürlü Bir Dünyada Tek Bir İnsan' başlığıyla, küratörlüğünü Mesut Bilgili'nin yaptığı 3.Antakya Bienali gerçekleşti. AR Şirketler Grubu Projesi olarak lanse edilen Full Art Prize Aslı Çavuşoğlu ve Işıl Eğrikavuk'a layık görüldü.

2013

13.İstanbul Bienali Fulya Erdemci küratörlüğünde düzenlendi. Küratör bienalin odak noktasını siyasi bir forum olarak kamusal alan fikri olarak belirledi. SALT'ta 'Vadedilmiş Bir Sergi' isimli Gülsün Karamustafa retrospektifi gerçekleşti. 6.Uluslararası Öğrenci Trienali düzenlendi. TANAS faaliyetlerine son verdi. İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde Levent Çalıkoglu'nun küratörlüğünde 'Erol Akyavaş Retrospektifi' düzenlendi. İlki 1980 yılında Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından düzenlenen Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi farklı bir formata dönüşerek Akbank Günümüz Sanatçılar Ödülü ismini aldı ve birincilik ödülü dört sanatçıya (Serkan Çalışkan, Engin Konuklu, Suat Ögüt, Kıvılcım Harika Seydim) layık görüldü. Art International Sanat Fuarı düzenlenmeye başladı.

2014

T. Melih Görgün, Dimitrina Sevova, Emre Zeytinoğlu, Aslı Çetinkaya, Işın Önel, Elke Falat küratörlüğünde, 12 Temmuz-31 Ağustos tarihleri arasında 5.Sinop Bienali düzenlendi. 'Savaşın Sonunu Yalnız Ölüler Görür' temasıyla 27 Eylül-2 Kasım tarihleri arasında gerçekleşen 4.Çanakkale Bienali'nin genel sanat yönetmeni Beral Madra, genel direktörü ise Seyhan Boztepe'ydı. ARTER'de Emre Baykal küratörlüğündeki 'Fusun Onur: Aynadan İçeri' sergisi bir retrospektif olarak sunulmasa da sanatçının erken dönemlerinden günümüze sanatsal üretimini bir bütün olarak sunması bakımından önemliydi. Eylül'de Sakıp Sabancı Müzesi'nde 'Anish Kapoor İstanbul'da' sergisi açıldı. 6-8 Ekim olayları nedeniyle Mardin Bienali ertelendi. Galeri Mana, Egeran Galeri ve NON faaliyetlerine son verdi. Elipsis projelerini Londra üzerinden yürütmeye karar verdi.

2015

5 Eylül-1 Kasım 2015 tarihleri arasında Tuzlu Su teması altında Carolyn Christov-Bakargiev küratörlüğünde 14.İstanbul Bienali gerçekleşti. 15 Mayıs-15 Haziran tarihleri arasında 3.Mardin Bienali düzenlendi.

FOLLOW YOUR ART

**TÜRKİYE'NİN İLK ONLINE SANAT TELEVİZYONU
EKAVARTTV 8 YAŞINDA!**

ARTTV

www.arttv.com.tr

SERGİLER
SANATÇILAR
MÜZELER
VIDEOART
MÜZİK
ARTBLOG



Dizin

5533
 Agah Uğur
 Alanistanbul
 Alessandro Mendini
 amberPlatform
 Amjah Wardeh
 Amy Smith-Stewart
 Anne Weshinskey
 Ari Meşulam
 Aslı Biçer
 Aslı Sümer
 Ayça Telgeren
 Ayda Elgiz
 Aylin Kalem
 Ayşe Ege
 Ayşe Erkmen
 Aziz Karadeniz
 Azra Tüzünoğlu
 Banu Cennetoğlu
 Barış Berker Karakoç
 BAS
 Bige Örer
 Bilge Alkor
 biriken
 Bora Başkan
 Borga Kantürk
 Bülent Erkmen
 Burak Delier
 Burçak Bingöl
 Burhan Doğançay
 Can Başyigit
 Can Elgiz
 Can Ertaş
 Can Has
 Can Sayınlı
 CANAN
 Canan Atlığ
 Canan Pak
 Carvansarai
 Cem Dinlenmiş
 Cengiz Yatağan
 Ceren Arkman
 Cevdet Ere
 Ceylan Öztürk
 Daniel Buren
 Daryo Beskinazi
 Derya Demir
 Ebru Özdemir
 Ece Ege
 Eda Berkmen
 Efe Korkut
 Ekmel Ertan
 Elif Bayoğlu
 Elif Bursalı
 Elif Çelik
 Elif Üras
 Emre Dökmeci
 Eric Shiner
 Erkin Gören
 Erol Eskici
 Esen Karol
 Esra Sertoğlu
 Evren Erbatur
 Faruk Sade
 Ferhan İstanbullu
 Feza Velicangil
 Fulya Sade
 Füsun Onur
 Gizem Uslu
 Gökhan Karakuş
 Görgün Taner
 Güher Gürmen
 Guido Casaretto
 Gülin Dökmeci
 Gülsün Karamustafa
 Hale Tenger
 Haluk Akakçe
 Han Tümertekin
 Haro Cümbüşyan
 Hazer Özil
 Hera Büyüктаşçıyan
 İlyas Odman
 İnci Eviner
 Irmak Arkman
 Janset Karavin
 Jasmine Taranto
 Jørgen Evil Ekvoll
 Joseph Kosuth
 Julie Upmeyer
 Kerimcan Güler yüz
 Kerimcan Güler yüz
 Komet
 Kurye
 Levent Çalikoğlu
 Leyla Tara Suyabatmaz
 Louisa Buck
 Maher Abdo
 Mehmet Ali Uysal
 Mehmet Güler yüz
 Mehmet Kahraman
 Mehtap Baydu
 Mehveş Arıburnu
 Melek Mazıcı
 Melis Tezkan
 Melkan Gürsel
 Memo Kösemen
 Merve Morkoç
 Metehan Özcan
 Milk Gallery & Design Store
 Mohammed Zaza
 Moiz Zilberman
 Mtaar
 Murat Germen
 Murat Tabanlıoğlu
 Müfit Metin

AU 14 Ocak Şubat 2012
 AU 10 Mayıs Haziran 2011
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 Design Unlimited 1 Ekim 2016
 AU 14 Ocak Şubat 2012
 AU 30 Şubat Mart 2015
 AU 32 Haziran Temmuz 2015
 AU 7 Kasım Aralık 2010
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 7 Kasım Aralık 2010
 G 7 Kasım Aralık 2007
 AU 4 Mayıs Haziran 2010
 AU 6 Eylül Ekim 2010
 G 5 Temmuz Ağustos 2010
 AU 4 Mayıs Haziran 2010
 G 13 Ocak Şubat 2009
 AU 14 Ocak Şubat 2012
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 14 Ocak Şubat 2012
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 Limited 3 Eylül 2016
 AU 21 Mart Nisan 2013
 AU 15 Mart Nisan 2012
 AU 19 Kasım Aralık 2012
 G 10 Temmuz Ağustos 2008
 AU 21 Mart Nisan 2013
 AU 10 Mayıs Haziran 2011
 AU 20 Ocak Şubat 2013
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 39 Kasım Aralık 2016
 AU 9 Mart Nisan 2011
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 G 7 Kasım Aralık 2007
 AU 35 Mart Nisan 2016
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 G 9 Mayıs Haziran 2008
 AU 7 Kasım Aralık 2010
 AU 15 Mart Nisan 2012
 AU 9 Mart Nisan 2011
 AU 14 Ocak Şubat 2012
 AU 18 Eylül Ekim 2012
 AU 11 Temmuz Ağustos 2011
 AU 13 Kasım Aralık 2011
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 G 12 Kasım Aralık 2008
 AU 6 Eylül Ekim 2010
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 14 Ocak Şubat 2012
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 14 Ocak Şubat 2012
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 32 Haziran Temmuz 2015
 AU 27 Mart Nisan 2014
 AU 13 Kasım Aralık 2011
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 7 Kasım Aralık 2010
 G 10 Temmuz Ağustos 2008
 AU 9 Mart Nisan 2011
 AU 4 Mayıs Haziran 2010
 AU 39 Kasım Aralık 2016
 AU 9 Mart Nisan 2011
 AU 9 Mart Nisan 2011
 AU 39 Kasım Aralık 2016
 AU 18 Eylül Ekim 2012
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 9 Mart Nisan 2011
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 9 Mart Nisan 2011
 AU 9 Mart Nisan 2011
 AU 27 Mart Nisan 2014
 AU 21 Mart Nisan 2013
 AU 5 Temmuz 2010
 AU 15 Mart Nisan 2012
 G 6 Eylül Ekim 2007
 AU 13 Kasım Aralık 2011
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 27 Mart Nisan 2014
 AU 4 Mayıs Haziran 2010
 AU 5 Temmuz 2010
 AU 14 Ocak Şubat 2012
 AU 10 Mayıs Haziran 2011
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 G 7 Kasım Aralık 2007
 AU 20 Ocak Şubat 2013
 AU 7 Kasım Aralık 2010
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 30 Şubat Mart 2015
 AU Özel Sayı Kasım 2015
 AU 14 Ocak Şubat 2012
 AU Özel Sayı Kasım 2015
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 16 Mayıs Haziran 2012
 AU 30 Şubat Mart 2015
 AU 11 Temmuz Ağustos 2011
 AU 30 Şubat Mart 2015
 AU 9 Mart Nisan 2011
 AU 28 Eylül Ekim 2014
 AU 11 Temmuz Ağustos 2011
 AU 39 Kasım Aralık 2016
 AU 21 Mart Nisan 2013
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 28 Eylül Ekim 2014
 AU 7 Kasım Aralık 2010
 AU 7 Kasım Aralık 2010
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 30 Şubat Mart 2015
 AU 12 Eylül Ekim 2011
 AU 2 Ocak Şubat 2010
 AU 13 Kasım Aralık 2011
 AU 27 Mart Nisan 2014
 G 11 Mayıs Haziran 2008

Tam bağımsız sanat
 Agah Uğur
 Sanat başka yerde
 The maker
 Tam bağımsız sanat
 Sınır ötesindeki imgeler ve yüzler
 Geleneksel çağrışımları yıkan formlar
 Karaköy'de bir kervansaray
 Ari Meşulam
 Sanat başka yerde
 artSümer
 Genç sanatçılar
 Ayda Elgiz
 Performatif panorama
 İstanbul Contrast
 Ayşe Erkmen
 Aziz Karadeniz
 Galericiiler
 Tam bağımsız sanat
 Yeni yüzler
 Tam bağımsız sanat
 "Sanat sayısal değildir"
 Bilge Alkor
 Re: Fwd: die in good company
 Genç illüstratörler
 Müzmin bürokrasi
 Sanat kitabının tasarımı
 Sessizlik Performans' üzerine
 Nadireler kabinesi
 kALINTI
 Sanat başka yerde
 Kendi ayağına kurşun sıkmak
 Sanatorium
 Türk resminin peşinde
 Küresel köyün ince eleyip sık dokuyan ikilisi
 Işıl ışıl karanlık
 Yeni yüzler
 Sanata sessiz destek
 Karaköy'de bir kervansaray
 Genç illüstratörler
 Eserler ve sahipleri
 Tam bağımsız sanat
 Ritimler odasının mimarı
 Genç Heykeltraşlar
 Daniel Buren
 X-ist
 Galeri NON
 Ebru Özdemir
 İstanbul Contrast
 Yeni yüzler
 Sanat başka yerde
 Tam bağımsız sanat
 Sotheby's
 Tam bağımsız sanat
 Sanat başka yerde
 Geleneksel çağrışımları yıkan formlar
 Renkli ve ikili delilik
 Warhol Museum
 Sanat başka yerde
 Genç sanatçılar
 Sanat kitabının tasarımı
 Eserler ve sahipleri
 Performatif panorama
 Sevgili Sera
 Eserler ve sahipleri
 Sanatorium
 Sevgili Sera
 Özgür ve onurlu
 Yeni yüzler
 Eserler ve sahipleri
 "Kültürel demokrasiyi konuşmanın zamanı"
 Sanatorium
 Sanatorium
 Renkli ve ikili delilik
 Vaat edilmiş atölyeler
 Atölyede
 Zamanın (ruhunun) zevk makinisti
 Modern with a twist
 Collectorspace
 Dirimart
 Körler ülkesinin karşısında
 Performatif panorama
 Atölyede
 Tam bağımsız sanat
 Sokakta sanat
 Yeni yüzler
 Küresel köyün ince eleyip sık dokuyan ikilisi
 Farkındalık üretme misyonu
 Karaköy'de bir kervansaray
 X-ist
 Hayata Güler yüz'le atılmış fırçalar
 Portreler
 Tam bağımsız sanat
 Portreler
 Rampa
 Güncel sanatta risk almak üzerine
 Sınır ötesindeki imgeler ve yüzler
 Genç Heykeltraşlar
 Hayata Güler yüz'le atılmış fırçalar
 Sanatorium
 Şahmaran'ın öyküsü
 Yeni bir perspektif
 Finlandiya'nın renk skalası gridir
 Re: Fwd: die in good company
 Melkan Gürsel Tabanlıoğlu
 Obur bir zihnin maceraları
 Genç sanatçılar
 Genç sanatçılar
 Sanat başka yerde
 Sınır ötesindeki imgeler ve yüzler
 Zilberman Gallery
 Sanat başka yerde
 Kentlerin "Muta-Morfoz"u
 "Kent kararları tartışılmadan veriliyor"
 Toplum için sanat

Özge Yılmaz
 Neylan Bağcıoğlu
 Hande Oynar
 Dilek Öztürk
 Özge Yılmaz
 Pınar Öğrenci
 Amy Smith-Stewart & Elif Uras
 Hande Oynar
 Neylan Bağcıoğlu
 Hande Oynar
 Ümit Özdoğan
 Büşra Çopuroğlu
 Şebnem Kırmacı
 Dinçer Şirin
 Müge Büyüktalaş
 Fatih Özgüven
 Zeynep Ereli
 Hande Oynar
 Özge Yılmaz
 Hande Oynar
 Özge Yılmaz
 Evrim Altuğ
 Sami Kısaoğlu
 Cem Bölüktaş
 Neylan Bağcıoğlu
 Gizem Karakaş
 Ruşen Aktaş
 İz Öztat
 Neylan Bağcıoğlu
 Evrim Altuğ
 Hande Oynar
 Müjde Bilgütay
 Neylan Bağcıoğlu
 Hande Oynar
 Evrim Altuğ
 Derya Yücel
 Hande Oynar
 Uğur Alkapar
 Hande Oynar
 Neylan Bağcıoğlu
 Ümit Özdoğan
 Özge Yılmaz
 Evrim Altuğ
 Neylan Bağcıoğlu
 Evrim Altuğ
 Ümit Özdoğan
 Ümit Özdoğan
 Merve Yeşilada
 Müge Büyüktalaş
 Hande Oynar
 Hande Oynar
 Özge Yılmaz
 Ümit Özdoğan
 Özge Yılmaz
 Hande Oynar
 Amy Smith-Stewart & Elif Uras
 Hande Oynar
 Kathy Battista
 Hande Oynar
 Büşra Çopuroğlu
 Ruşen Aktaş
 Ümit Özdoğan
 Dinçer Şirin
 Faruk Sade
 Ümit Özdoğan
 Neylan Bağcıoğlu
 Faruk Sade
 Evrim Altuğ
 Hande Oynar
 Ümit Özdoğan
 Evrim Altuğ
 Neylan Bağcıoğlu
 Neylan Bağcıoğlu
 Hande Oynar
 Evrim Altuğ
 Fotoğraf: Hasan Deniz
 Evrim Altuğ
 Art Unlimited
 Lara Fresko
 Ümit Özdoğan
 Nazlı Pektaş
 Dinçer Şirin
 Fotoğraf: Hasan Deniz
 Özge Yılmaz
 Ümit Özdoğan
 Hande Oynar
 Evrim Altuğ
 Evrim Altuğ
 Hande Oynar
 Ümit Özdoğan
 Evrim Altuğ
 Merve Akar Akgün
 Özge Yılmaz
 Merve Akar Akgün
 Ümit Özdoğan
 Evrim Altuğ
 Pınar Öğrenci
 Neylan Bağcıoğlu
 Evrim Altuğ
 Neylan Bağcıoğlu
 Didem Yazıcı
 Müge Büyüktalaş
 Merve Akar Akgün
 Cem Bölüktaş
 Ümit Özdoğan
 Hande Oynar
 Büşra Çopuroğlu
 Büşra Çopuroğlu
 Hande Oynar
 Pınar Öğrenci
 Ümit Özdoğan
 Hande Oynar
 Özge Yılmaz
 Evrim Altuğ
 Neylan Bağcıoğlu

16.12.2016 - 12.02.2017

When did we stop playing...

curated by Isabel Bernheimer

Artists:

Peter Alasztics
Blue and Joy - Daniele Sigalot
Alexander Deubl
Swaantje Güntzel
Felix Höfner
Sebastian Klug
Jan Kuck
Milana Schoeller
Ludovic Thiriez
Johannes Vetter

ART350
is now

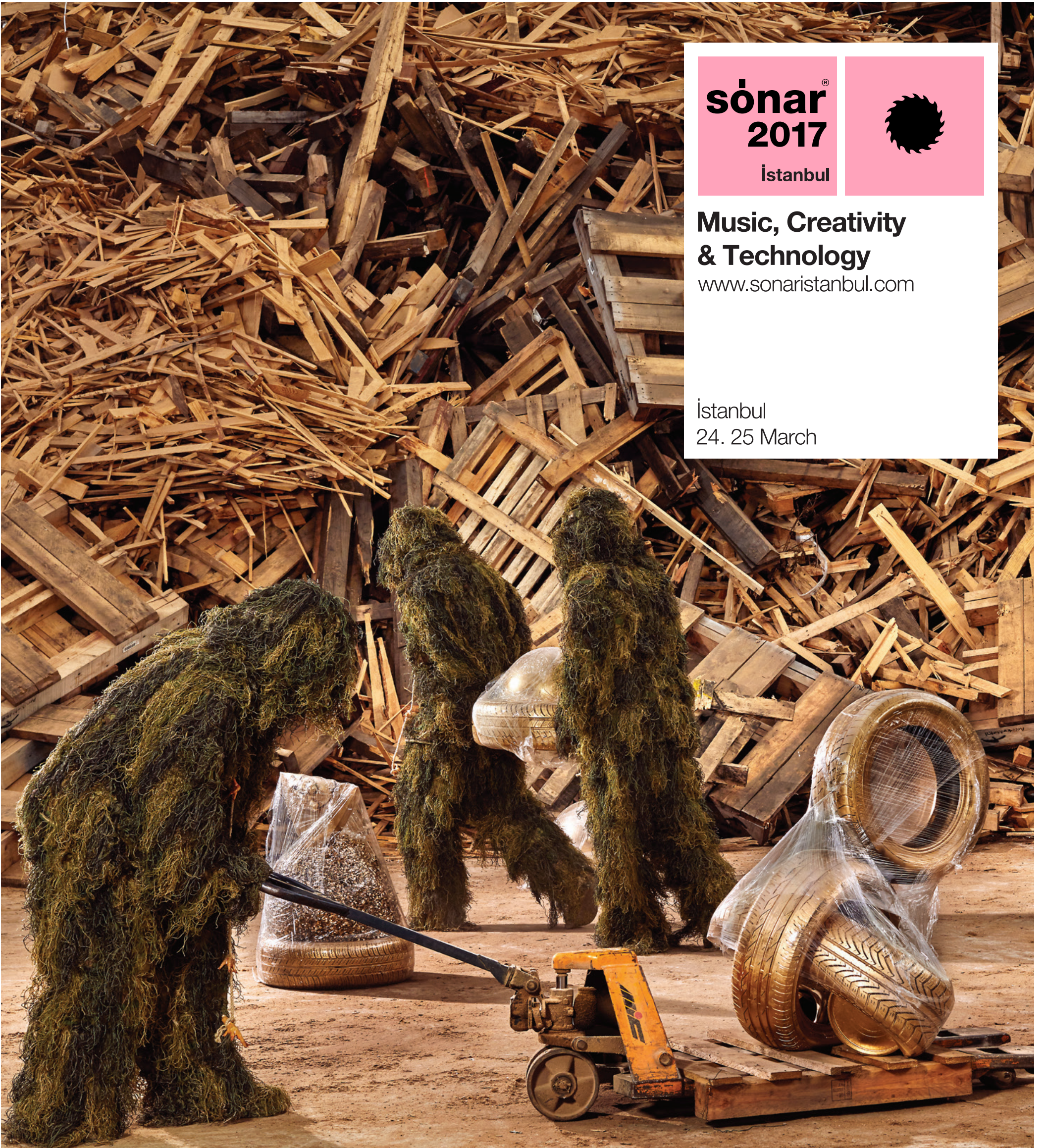
ANNA LAUDEL contemporary

Bankalar Caddesi 10
Karaköy, Beyoğlu
34420 İstanbul, TR
www.annalaudel.gallery

Nahit Kabakcı	AU 3 Mart Nisan 2010
Huma Kabakcı	AU 3 Mart Nisan 2010
Nancy Atakan	AU 14 Ocak Şubat 2012
Naser Nassan Agha	AU 30 Şubat Mart 2015
Nazan Ölçer	G 9 Mayıs Haziran 2008
Nazlı Gürlek	AU 14 Ocak Şubat 2012
Nazlı Pektaş	AU 37 Temmuz Ağustos 2016
Necmi Sönmez	AU 12 Eylül Ekim 2011
Nevin Aladağ	AU 4 Mayıs Haziran 2010
Nezaket Ekici	AU 4 Mayıs Haziran 2010
Nezih Barut	G 15 Kasım Aralık 2008
Nicholas Berggruen	G 11 Mayıs Haziran 2008
Nil Yalter	AU 39 Kasım Aralık 2016
Nilbar Güreş	AU 9 Mart Nisan 2011
Nuri Kuzucan	AU 5 Temmuz 2010
Okan Urun	AU 21 Mart Nisan 2013
Olga Viso	AU 13 Kasım Aralık 2011
Olgaç Artam	AU 12 Eylül Ekim 2011
Ömer Uluç	AU 3 Mart Nisan 2010
Öner Kocabeyoğlu	AU 9 Mart Nisan 2011
Oskar Fuchs	AU 2 Ocak Şubat 2010
Özge Ersoy	AU 13 Kasım Aralık 2011
Özlem Alkış	AU 14 Ocak Şubat 2012
Pasajist	AU 14 Ocak Şubat 2012
Pelin Kırca	AU 15 Mart Nisan 2012
Pippo Ciorra	AU 30 Şubat Mart 2015
Pınar Öğrenci	AU 30 Şubat Mart 2015
Pırıl Güleşçi Arıkonmaz	AU 12 Eylül Ekim 2011
Refik Anadol	AU 7 Kasım Aralık 2010
Regis Krampf	AU 22 Mayıs Haziran 2013
Richard Kosalek	AU 13 Kasım Aralık 2011
Robert Fitterman	AU 31 Nisan Mayıs 2015
Robert Montgomery	AU 31 Nisan Mayıs 2015
Ron Arad	G 1 Eylül Ekim 2006
Şahin Kaygun	AU 29 Kasım Aralık 2014
Şakir Eczacıbaşı	AU 3 Mart Nisan 2010
Sarkis	AU 18 Eylül Ekim 2012
Seçil Yaylalı	AU 14 Ocak Şubat 2012
Seçkin Pirim	AU 5 Temmuz 2010
Sedat Türkantoz	AU 10 Mayıs Haziran 2011
Selda Asal	AU 14 Ocak Şubat 2012
Selim Bırsel	AU 22 Mayıs Haziran 2013
Sema Çağa	G 10 Temmuz Ağustos 2008
Şener Özmen	AU 20 Ocak Şubat 2013
Sera Sade	AU 39 Kasım Aralık 2016
Seren Kohen	AU 31 Nisan Mayıs 2015
Serkan Özkaya	AU 31 Nisan Mayıs 2015
Sevil Tunaboylu	AU 2 Ocak Şubat 2010
Seza Pakar	AU 12 Eylül Ekim 2011
Sibel Horada	AU 11 Temmuz Ağustos 2011
Sinem Yörük	AU 12 Eylül Ekim 2011
Steven Riff	AU 22 Mayıs Haziran 2013
Suna Tüfekçibaşı	AU 14 Ocak Şubat 2012
Suzanne Egeran	AU 11 Temmuz Ağustos 2011
Suzanne Egeran	AU 22 Mayıs Haziran 2013
Sylvia Kouvali	AU 22 Mayıs Haziran 2013
Taner Ceylan	AU 8 Ocak Şubat 2011
Tansa Mermerci Ekşioğlu	AU 8 Ocak Şubat 2011
Tayfun Serttaş	AU 9 Mart Nisan 2011
Timuçin Unan	G 10 Temmuz Ağustos 2008
Toufic Hamidi	AU 30 Şubat Mart 2015
Tufan Baltalar	G 14 Mart Nisan 2009
Tunç "Turbo" Dindaş	AU 10 Mayıs Haziran 2011
Tunca Subaşı	AU 9 Mart Nisan 2011
Turan Aksoy	AU 5 Temmuz 2010
Ulaş Eryavuz	G 10 Temmuz Ağustos 2008
Ulus Baker	AU 30 Şubat Mart 2015
Vahit Tuna	G 10 Temmuz Ağustos 2008
Vahit Tuna	AU Özel Sayı Kasım 2015
Volkan Aslan	AU 14 Ocak Şubat 2012
Willem de Kooning	AU 13 Kasım Aralık 2011
Wim Wenders	AU 17 Temmuz Ağustos 2012
Yahşi Baraz	AU 18 Eylül Ekim 2012
Yaşam Şaşmazer	AU 11 Temmuz Ağustos 2011
Yasemin Özcan	AU 37 Temmuz Ağustos 2016
Yeşim Akdeniz	AU 32 Haziran Temmuz 2015
Yeşim Turanlı	AU 12 Eylül Ekim 2011
Yusuf Taktak	AU 31 Nisan Mayıs 2015
Zaha Hadid	Architecture Unlimited 1 Temmuz 2016
Zeynep Okyay	AU 14 Ocak Şubat 2012

Nahit Kabakcı	
Nahit Kabakcı	
Tam bağımsız sanat	
Sınır ötesindeki imgeler ve yüzler	
2009 Fransa'da Türkiye yılı	
Tam bağımsız sanat	
Yasemin Özcan'ın ev atölyesi	
Necmi Sönmez	
Türkiye'den ruh halleri	
Performatif panorama	
Küresel finans krizine inat sanat 'varım' diyor	
Bir sanat egzantrigi	
Nil Yalter ile kayıt dışı kalanın kaydı	
İtiraz ve ironi	
Atölyede	
Re: Fwd: die in good company	
Walker Art Center	
Antik A.Ş.	
Ömer Uluç	
"Bir resim aldım, hayatım değişti"	
Oskar Fuchs	
Collectorspace	
Tam bağımsız sanat	
Tam bağımsız sanat	
Genç illüstratörler	
İdeal kent yok; ama kentler kişiselleşiyor	
Sınır ötesindeki imgeler ve yüzler	
Pg Art Gallery	
Genç sanatçılar	
Perspektifler	
Hirshhorn Museum	
New-York'ta kavramsal şah-mat!	
Siir kolektif yazılmalı	
Disiplinsiz	
Sınırların ötesindeki Şahin	
Şakir Eczacıbaşı	
Balinaları duyabilen adam	
Tam bağımsız sanat	
Atölyede	
Sokakta sanat	
Tam bağımsız sanat	
Hareket halinde şekillenen bilincin üretimi	
Sanatın desteğe ihtiyacı yoktur	
Sıfır tolerans	
Sevgili Sera	
Küçükçiftlik'te büyük umutlar	
New-York'ta kavramsal şah-mat!	
Sanat başka yerde	
Seza Pakar	
Genç Heykeltraşlar	
Elipsis Gallery	
Perspektifler	
Tam bağımsız sanat	
Yeni bir perspektif	
Perspektifler	
Perspektifler	
"Reality killed the video star"	
Tansa Mermerci Ekşioğlu	
Terzinin hayali	
Sanat kitabının tasarımı	
Sınır ötesindeki imgeler ve yüzler	
Sanat sahnesinde yeni yüzler	
Sokakta sanat	
Sanatorium	
Atölyede	
Sanat kitabının tasarımı	
Sanat ve arzu	
Sanat kitabının tasarımı	
Portreler	
Tam bağımsız sanat	
Willem de Kooning	
Kayıp ruhlar taciri	
Yahşi' bir sanat tarihi	
Genç Heykeltraşlar	
Yasemin Özcan'ın ev atölyesi	
Fiskos masasının kendine ait dünyası	
Pi Artworks	
Bulmacanın izinde: Yusuf Taktak	
Zaha Hadid Sevgili dost	
Tam bağımsız sanat	

Huma Kabakcı	39
Huma Kabakcı	39
Özge Yılmaz	16
Pınar Öğrenci	124
Aynur Erdem	54
Özge Yılmaz	16
Nazlı Pektaş	26
Hanife Ölmez	26
Yekhan Pınarlıgil	24
Dinçer Şirin	24
Miraç Zeynep Özkartal	42
Ferhan İstanbullu	43
Merve Akar Akgün	46
Zeynep Erekli	24
Fotoğraf: Hasan Deniz	24
Cem Bölüktaş	30
Kathy Battista	24
Ümit Özdoğan	24
Ayşegül Sönmez	34
Neylan Bağcıoğlu	43
Ferhan İstanbullu	44
Lara Fresko	20
Özge Yılmaz	18
Özge Yılmaz	26
Neylan Bağcıoğlu	26
Evrin Altuğ	26
Pınar Öğrenci	124
Ümit Özdoğan	26
Büşra Çopuroğlu	26
Ermann Ata Uncu	86
Kathy Battista	26
Robert Fitterman & Serkan Özkaya	121
Didem Yazıcı	26
Gökhan Karakuş	60
Serdar Derndeliler	40
Görgün Taner, Ömür Bozkurt, Dikmen	35
Gürün, Aylin Kuntay	
Evrin Altuğ	26
Özge Yılmaz	26
Fotoğraf: Hasan Deniz	26
Ümit Özdoğan	26
Özge Yılmaz	26
Derya Yücel	71
Melis Terzioğlu	44
Nazlı Pektaş	66
Faruk Sade	38
Art Unlimited	28
Robert Fitterman & Serkan Özkaya	121
Hande Oynar	26
Neylan Bağcıoğlu	28
Neylan Bağcıoğlu	28
Ümit Özdoğan	28
Ermann Ata Uncu	81
Özge Yılmaz	26
Müge Büyüktalaş	28
Ermann Ata Uncu	28
Ermann Ata Uncu	86
Ümit Özdoğan	28
Neylan Bağcıoğlu	43
Sinejan Kılıç	28
Ruşen Aktaş	130
Pınar Öğrenci	124
Art Unlimited	28
Ümit Özdoğan	30
Neylan Bağcıoğlu	26
Fotoğraf: Hasan Deniz	30
Ruşen Aktaş	130
Ulus Baker	41
Ruşen Aktaş	131
Merve Akar Akgün	28
Özge Yılmaz	16
Richard Schulman	28
Sevin Okyay	70
Fırat Arapoğlu	28
Neylan Bağcıoğlu	28
Nazlı Pektaş	26
Ümmühan Kazanç	30
Ümit Özdoğan	18
Derya Yücel	64
Suha Özkan	36
Özge Yılmaz	26



sónar®
2017
İstanbul



**Music, Creativity
& Technology**
www.sonaristanbul.com

İstanbul
24. 25 March

róisín murphy, hvob

and many more...

Venue

ZORLU
PERFORMANS
SANATLARI
MERKEZİ

Collaborate

[CHARMUSIC]

Tickets

zorlupsm.com

biletix.com

TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.

KURALLARI YIKMAK İÇİN, ONLARA HÜKMETMELİSİNİZ. JOUX VADİSİ YÜZYILLAR BOYUNCA ZORLU VE ACIMASIZ BİR ORTAM OLUŞTURDU VE 1875 YILINDAN BU YANA LE BRASSUS KASABASINDA AUDEMARS PIGUET'E EV SAHİPLİĞİ YAPTI. İLK SAATÇİLER BURADA DOĞANIN GÜCÜNE DUYDUKLARI HAYRANLIKLARLA USTALIKLARINI GELİŞTİRDİLER VE SUNDUKLARI KOMPLİKE MEKANİZMALAR İLE ONUN GİZEMİNİ ÇÖZME YOLUNDA EMİN ADIMLARLA İLERLEDİLER. İŞTE BU ÖNCÜ RUH, BUGÜN HALA YÜKSEK SAATÇİLİĞİN GELENEKLERİNE SADIK, SAĞLAM ADIMLARLA İLERLEMİYİZ KONUSUNDA BİZE İLHAM KAYNAĞI OLUYOR.



ROYAL OAK
İSKELET
TOURBILLON
MEKANİZMA
SARI ALTIN

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

PROUD
PARTNER
OF

Art | Basel

AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE:
İSTANBUL: MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI