Art unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, MAYIS-HAZİRAN 2020, SAYI: 57, KAPAK İLLÜSTRASYONU: CANER YILMAZ

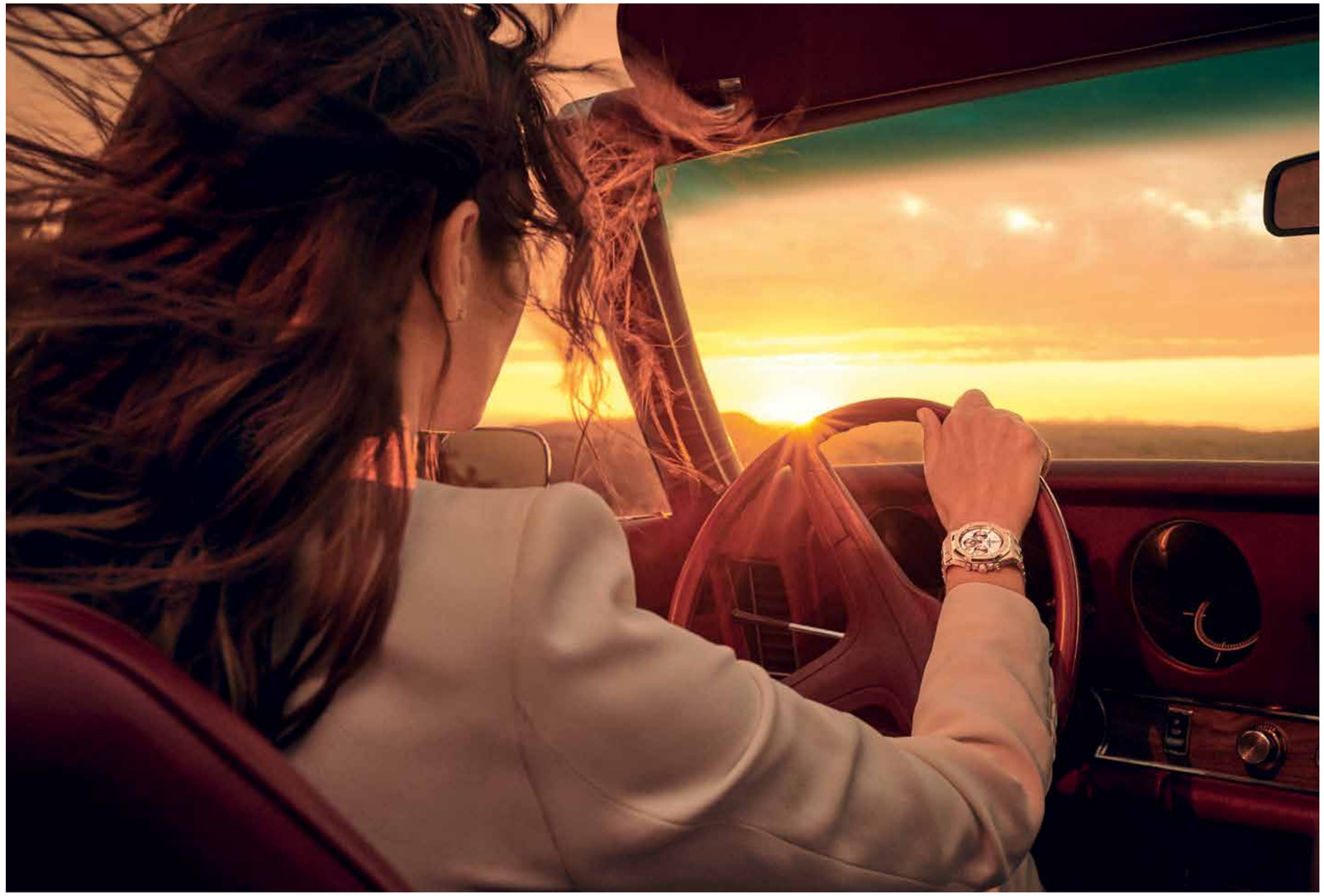
BORN IN LE BRASSUS

AUDEMARS PIGUET

Le Brassus

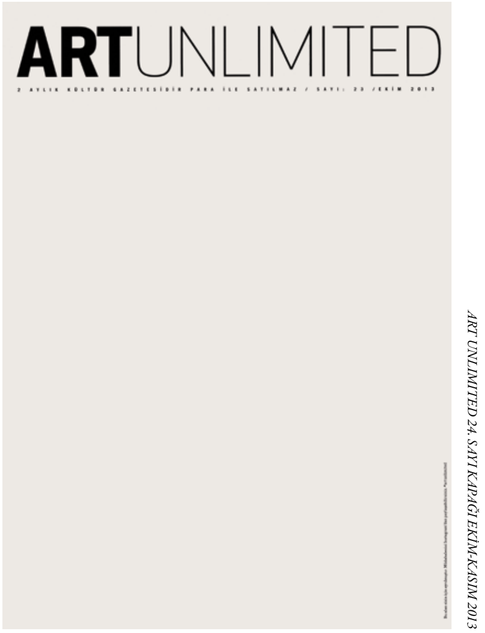
Proud Partner of Art | Basel

RAISED AROUND THE WORLD



AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE İSTANBUL : MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI

Edito



Merhaba,

Eğer zamanı ardışık olayları içeren bir sistemde olayların sürelerinin, aralıklarının ve "tekrarlarının" ölçülebilir hale getirilmesi olarak tanımlıyorsak, bu sistemi, bugün olduğu noktada anlayabilmemiz için geriye dönük olayların bütününe bakmamız gerektiğini biliriz.

Art Unlimited'in 15. yıldönümünün tüm dünyayı etkileyen bir pandemi dönemine denk gelmesi arşiv taramalarımızda bize yeni perspektifler açtı. Mecburiyetlerin getirdiği kısıtlamalar en başta kurguladığımız pek çok fikri yarı yolda bırakmamıza neden oldu; bazı yazıların dizgiden çıkarılma kararlarını William Styron'un *Sophie*si'ne göndermeler yaparak aldığımız bile oldu.

2020 yılının Haziran ayında insanlık "beklenmeyenin"* geldiğini görmüş ve dünya düzenine yerleştiğini kabul etmiş gibi... Donna Haraway'in insan ile insan dışı olanın arasındaki hiyerarşiyi sorguladığı *Chthulucene* çağında, kayıt alma yollarının bu denli çeşitlendiği, iletişim kanallarının hızla yaygınlaştığı ve kayda geçmenin önemini bütün hücrelerimizde hissettiğimiz bugünlerde bu sayının okurlarına kendi yolculuklarında "hatırlatıcı anlar" yaratmasını umut ettik.

Merve Akar Akgün & Ezgi Tok

*Edgar Morin, "S'attendre à l'inattendu" - Les Sept Nécessaires à L'éducation du Futur, Poche, 2015

BENZERSİZ.
YENİ RANGE ROVER
PLUG-IN HYBRID.

LAND ROVER
ABOVE & BEYOND

Güç ve lüksün mükemmel uyumuna tanıklık edin. Sofistike detaylara ve Çift Dokunmatik Ekranlı Touch Pro Duo Sistemine sahip Range Rover, 404BG sistem gücündeki Plug-In Hybrid (PHEV) seçeneği ve tamamen elektrikli modda sunduğu 48 km menzili ile lüksü benzersiz bir güçle buluşturuyor.

landrover.com.tr

Borusan Otomotiv

İÇİNDEKİLER

12-40 TEMAS MEKTUPLARI
42-43 BAŞKA BİR ALTERNATİF OLMADIĞINA İNANMAK ZORUNDA MIYIZ? —KORHAN GÜMÜŞ
44-45 ANADOLU KITASI —TANIL BORA
46-47 SENİ DÜŞÜNÜRKEN BİR ÇAKILTAŞI ISINIR İÇİMDE —BARIŞ ÇAKMAKÇI
48-49 YER-DE-Kİ-LER —ERDAL ATEŞ
50-51 KAMUSAL ALANDA SANAT —MURAT ALAT
52 DİJİTALSANATTA GÖRÜNÜRLÜK —BELİZ DEMİRCİOĞLU CİHANDİDE
53 SANAT MÜZELERİ: YENİ TARİHLER YENİ OKUMALAR —ÖZGE ERSOY
54-55 MÜZE MİMARİSİ —ZEYNEP ÖZKARTAL
56-57 NEREDEN GELDİK BURAYA —MERVE AKAR
58-59 DİSİPLİNLERARASI SABAH HATTI —SAMİ KISAOĞLU
60-61 SANATA DESTEK VERİRMİŞ GİBİ YAPMAK —GÖKCAN DEMİRKAZIK
62-63 TÜRKİYE'DE SANAT ALANINDA ÇALIŞAN KOLEKTİFLER VE İNİSİYATİFLER —SALİHA YAVUZ
64-67 SOKAĞA TAŞMANIN BİR YOLU —CEM ERCİYES
68-69 SANAT VE MAHALLE —HANİFE ÖLMEZ
70-71 FARKINDALIK YARATMAK —ÖZGÜL KILINÇARSLAN
72-73 ŞU SİVİLLİK MESELESİ VE SANATSAL İNİSİYATİFLER —EMRE ZEYTİNOĞLU
74 YENİ BİR İKON ARAYIŞI —BARIŞ ACAR
75 VAKA-I VAKVAKİYE OLARAK MUZ VAKASI —BARIŞ ACAR
76 MÜDAHALRNİN DOĞASI —DON GANCHROW
77 DEĞİŞEN VE DEĞİŞMEYEN BOYUTLARIYLA SANSÜR —ERDEN KOSOVA
78 GEZİ PARKI'NDAN GÜVEN PARK'A —BORA GÜRDAŞ
79 DARBE KOŞULLARINDA SANAT —ERMAN ATA UNCU
80-81 OHAL ZAMANINDA SANAT —YEŞİM BURUL
82-83 TÜRKİYE'DE DERHAL: EVLİLİK EŞİTLİĞİ —TAYFUN SERTTAŞ
84-85 KUİR SANAT: TANIMLARIN DIŞARISINDA DÜŞÜNMEK —ESRA GÜRMEN
86-89 TEKNOLOJİ VÜCUDA GELDİĞİNDE —OSMAN ERDEN
90-91 AA BRONSON —DİNÇER ŞİRİN
92-93 ORGANİK BİR UZAYLI —ERMAN ATA UNCU
94-95 BİR SESLER COĞRAFYASI KAŞİFİNE DAİR SÖZLÜK DENEMESİ —SAMİ KISAOĞLU
96-97 ULAY İLE BİRLİKTE OLMAK: PERFORMANSIN DİLİ —ALİ AKAY
98 OKTOBER 18 1977 —OSMAN ERDEN
99 SOL LEWITT TARİFLERİNDEN İŞLEMSEL SANATA —BURAK ARIKAN
100 MLADEN'E VEDA —AHMET ERGENÇ
101 KÜRATÖRÜN SEÇME VE SEÇİLME HAKKI —FIRAT ARAPOĞLU
102-103 ARTER: BİR BULUŞMA VE KEŞFETME ALANI —ÖZLEM ALTUNOK
104-105 KURALLARA DÖNÜŞMEMİŞ, TUTUMA YÖNELİK BİR EDEP —NECMİ SÖNMEZ
106-107 KADIN ESERLERİ KÜTÜPHANESİ (K.E.K.) —MERVE AKAR
108-109 KADIN DEĞİL MİMARIM: ZAHA HADİD —SUHA ÖZKAN
110-111 FATMA BUCAK'TA KUTSALLIK VE PATHOS —CEM BÖLÜKTAŞ
112-114 SERİLER

unlimited

Genel yayın yönetmeni
Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü
Hülya Kızılırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com
0532 266 4474

Art Unlimited 15. yıl arşiv sayısı eş-editör
Ezgi Tok

Dijital reklam direktörü
Aydın Kızılırmak
aydin@unlimitedrag.com

Unlimited Publications fotoğraf editörü
Elif Kahveci

Art Unlimited gösteri sanatları editörü
Ayşe Draz Orhon

Architecture Unlimited
Sena Altundağ

Design Unlimited
Liana Kuyumcuyan

Dijital yayın koordinatörü
Selin Çiftçi

Unlimited Agenda
İlayda Karagöz

Tasarım
Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama
Ulaş Uğur

İletişim Adres
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul
info@unlimitedrag.com
@unlimited_rag

Baskı
SANER MATBAACILIK
Litrosyolu 2. Matbaacılar Sitesi 2BC3/4 Topkapı-İstanbul
0212 674 10 51
info@sanermatbaacilik.com

Yıl: 11 Sayı: 57

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

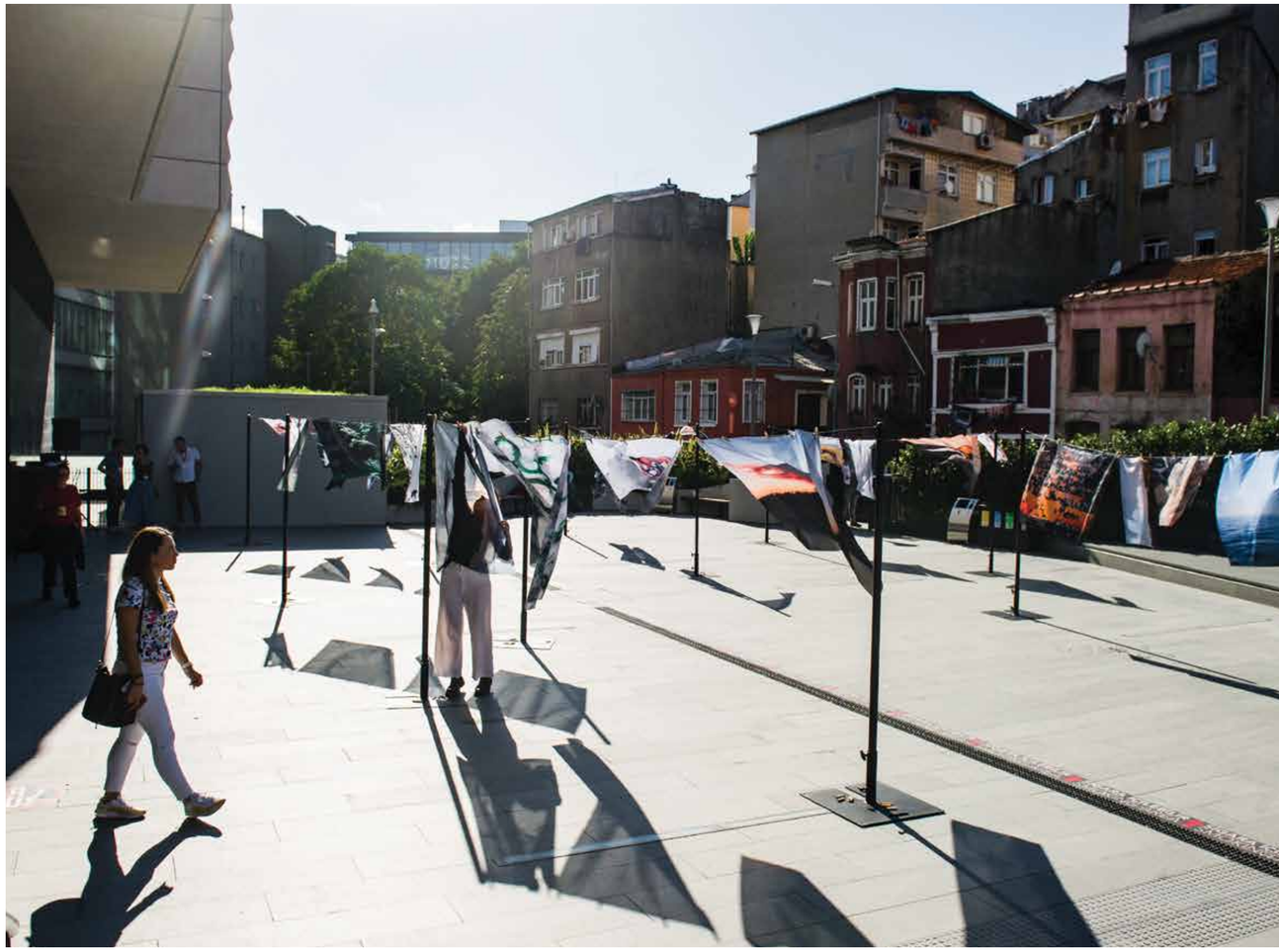
Yayın sahibi
Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul

KURUMSAL SPONSOR
CORPORATE SPONSOR
Tüpraş

ARTER

Sanat etrafında buluşacağımız nice mutlu yıllara!

Arter, Art Unlimited ekibinin ve okurlarının 15. yılını kutlar.



Meggy Rustamova, *A Speech of Nature,* Arter, 2019. Fotoğraf: Ilgın Erarslan Yanmaz.

Arter **16 Haziran**'dan itibaren gerekli sağlık tedbirleriyle yeniden ziyarete açık.
Bu dönemde sergiler, Arter Kitabevi, Bistro by Divan ve arka bahçe,
Pazartesi hariç her gün 11:00-17:00 arası ziyaret edilebilir.
Güncellemeleri web sitemiz ve sosyal medya hesaplarımızdan takip edebilirsiniz.

ARTER.ORG.TR @arteristanbul
IRMAK CADDESİ NO: 13 DOLAPDERE BEYOĞLU 34435 İSTANBUL

KURUCU I FOUNDER
Vehbi Koç Vakfı

Abone olun,
sanata destek olun.

unlimitedrag.com/subscription

unlimited

Art unlimited

1 yıllık abonelik (6 sayı)

Yurtiçi 400 TL
Yurtdışı 800 TL

Art unlimited
Architecture Design

1 yıllık abonelik (8 sayı)

Yurtiçi 600 TL
Yurtdışı 1.000 TL

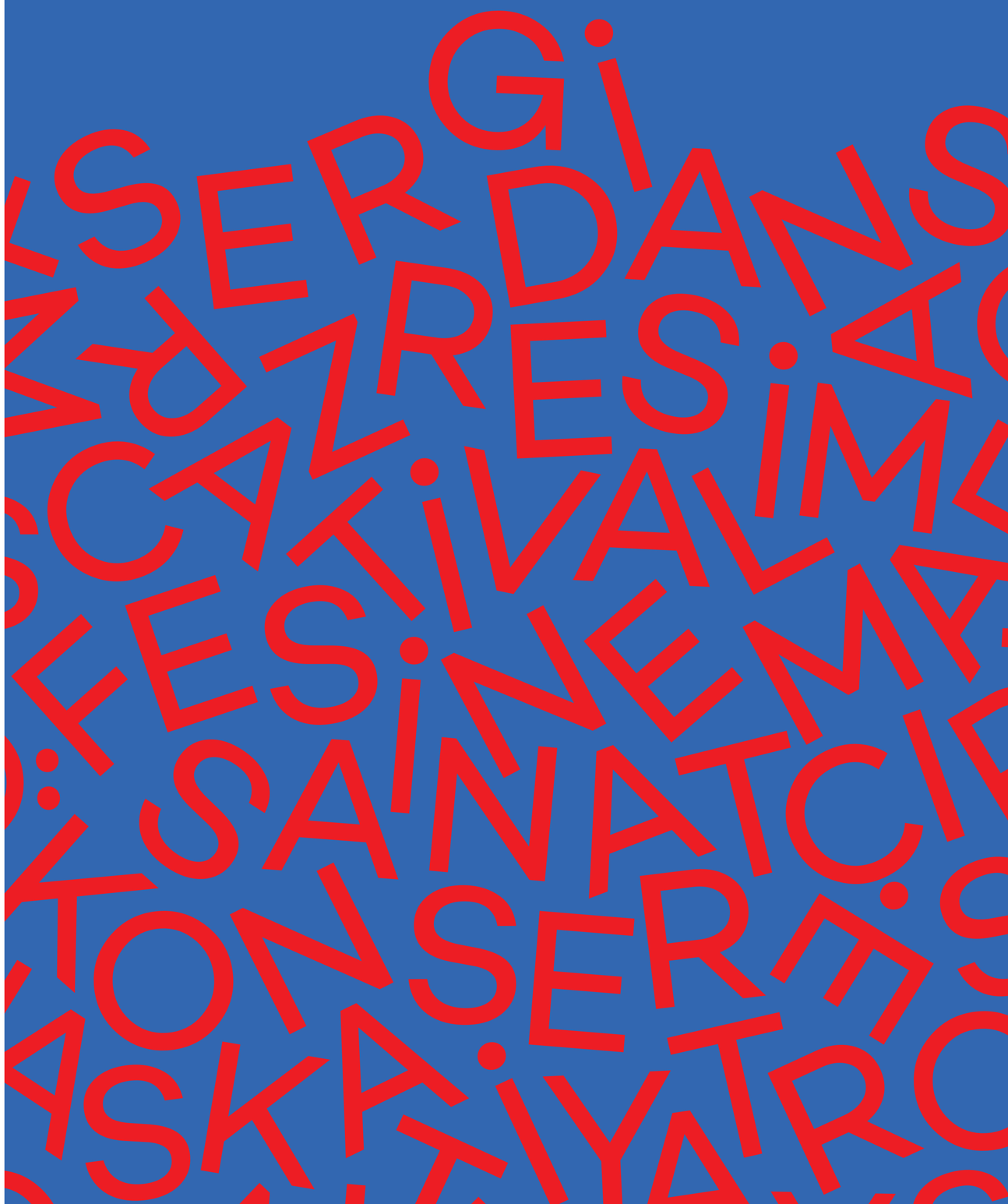
Ödemelerinizi nakit ya da hesaba havale şeklinde yapabilirsiniz.
Hesap bilgisi: Garanti Bankası Galatasaray Şubesi TR44-0006-2001-6719-0006-2970-59 Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Havale yaparken açıklama kısmına *UNLIMITED ABONELİK* olarak belirtmenizi rica ederiz.
**Kimliklerini ulaştırdıkları takdirde öğrenciler ve öğretim üyelerine %20 indirim uygulanır.*
İletişim için: info@unlimitedrag.com
Adres: Meşrutiyet Cad. No: 67 Kat:1 Beyoğlu, İstanbul, Türkiye

Farklı disiplinlerdeki sanat dalları Akbank Sanat'ta.

#akbanksanatevinizde

akbanksanat.com
/akbanksanat

AKBANK SANAT



İLLÜSTRASYON CANER YILMAZ

23/05/2020

#0

Yirminci yüzyıl boyunca yayıncılık endüstrisinin hızlı dönüşümlerinin bireysel etkilerini analiz ederek bugünle kıyasladığımızda son on yıldır bu gücün giderek azaldığını tespit edebiliriz. Hakiki olanın yerini giderek anlık imgelerle kurulan ilişkinin irrasyonel olduğunu, yani itibari gerçekliğe bıraktığını, bunun da "sosyal medya" enstrümanlarıyla tüm toplumları efsunladığını görüyoruz.

Bu sayısıyla on beşinci yılını kutladığımız Unlimited sanatsal ve entelektüel üretimi merkezde tutan değerlerini sürdürerek başı dik -ya da dik başlı- ayakları üzerinde durmayı başaran az sayıda bağımsız yayından biri. Yayının içeriğine direkt katkım olmasa da yayın ekibinin özgürlüğünü savunmayı, bu başarıya ve onurlu duruşa katkım olarak gördüğümü keyifle itiraf etmeliyim. Ancak tüm toplumsal ve bireysel özgürlükler gibi Unlimited bu alanı kendi yaşamını kazanma azmini göstererek elde etti.

İçeriğin oluşmasında paydaş olan tüm katılımcıların yanı sıra maddi ve manevi destek sağlayan kurumlar da güçlü bir teşekkürü hak ediyorlar. Öte yandan, özellikle tasarım dünyasının uluslararası güçlü markaları Unlimited ile birlikte, Unlimited içeriğinde anılmanın markalarına gerçeklik kazandıracağından emin oldular ve desteklerini istikrarla sürdürdüler. Çünkü 15 yıldır, içtenlikli iddiası derginin özgün olduğu kadar geleceğe aktarılan bir kaynak olmasını da sağladı.

İkonlar, sanat pazarında sağlam yer edinmiş olanlar ve genel kabul görmüş kültürel simgelerle birlikte yepyeni işler ve fikirlere yer açmayı amaç edinen derginin yarının mirasını doğurmak gibi bir yeri ve gücü oldu süreç içinde. Güncele ve öncüye tanık olan sayfalar aynı zamanda geleceği hayal etmek için bir platform sağladı; icra edilen kadar fikirler ve gerçekleşemeyen hayaller için de bir arşiv oldu.

Sayfa tasarımından içeriğine, çağdaş kültür-sanat ortamın bir parçası olan, kolayca "bu Unlimited," dedirten, tanınabilir modeli özünde tasarım DNA'sı barındırmasıyla ilintili muhtemelen; yıllardır sanatın farklı alanlarını, biçimlerini, görüşlerini bir arada değerlendiren dergi kaynaklarını son birkaç yıldır birbirine değen çeşitli disiplinlerle de paylaştı ve mimarlık, tasarım, genç fikirler ve üretimler gibi başlıklarda iletişim yelpazesini genişletti.

Dijital kültür şekillenmeye başladığından bu yana çevrimiçi ortamda da varlık gösteren Unlimited'tan aldığımız günlük e-postalarla güne başlamak bir tercih oldu bir süredir.

Hepimiz farklı ülkelerde yaşıyoruz, evlerimiz farklı görünüyor ve çok çeşitli ihtiyaçlara sahibiz. Ama küresel bağlamda çok benziyoruz birbirimize; her birimiz oldukça sert bir yolculuğu sürdürüyoruz, fizikselin dışında, entelektüel ve ruhsal anlamda. Lakin zorluk mutsuzluk anlamına gelmiyor, direnç ve hareket gerektiriyor. Ve sanat her zaman en değerli gelecek ifadesi, umudu, habercisi olmuş, sanat üretiminin en istisnai olduğu dönemler ise hep en zor zamanlara denk gelmiş tarih boyunca.

Sanat ve tasarımın zamanın bir yansıması olduğunun göstergelerinden olan Unlimited, başta Merve Akar Akgün olmak üzere, Hülya Kızılırmak ve her biri yetenekli editör, fotoğrafçı, tasarımcı ve derginin şekillenmesinde rol oynayan sayısız diğer katılımcının gayretli çalışmasının bir sonucu ve içinden geçtiğimiz zamanın belgesi, kanıtı.

Son 15 yılın önemli işlerini gözden geçiren ve cüretkâr keşifler yapan Unlimited, mükemmelliği, deneyselliği, ifadeyi ve gerçeği kültür-sanat-tasarım dünyasında ararken, bu disiplinlerin ve ilgili topluluğun iletişiminde kazandığı yeri önümüzdeki uzun yıllar boyunca sürdürecektir.

Melkan Gürsel
Mimar

SUV'ların Maserati'si.

LEVANTE DİZEL

Fer Mas Oto Tic. A.Ş.
Kuruçeşme Cad. No: 29 Kuruçeşme/İstanbul
Tel: (0212) 263 30 01
www.maserati.com.tr

Birmot Ankara
Söğütözü Mah. Söğütözü Cad. No: 2
Koç Kuleleri C Blok No: 8-9 Çankaya/Ankara
Tel: (0312) 220 55 02

Birmot Antalya
Altinova Sinan Mah. Serik Cad.
No: 301 07170 Kepez/Antalya
Tel: (0242) 225 18 18

Mengerler Bursa
Ovaakça Santral Mah. İstanbul Cad.
No: 644 Osmangazi/Bursa
Tel: (0224) 261 11 14

MASERATI
Levante

Motor: V6 60° 2987 cc - Maksimum Güç: 275 HP@4000 d/d - Maksimum Tork: 600 Nm@2000 - 2600 d/d - Maksimum Hız: 230 km/h - 0-100 km/s Hızlanma: 6,9 sn.
Yakıt Tüketimi (Karma): 7,2 l/100 km - CO_2 Emisyonları (Karma): 189 g/km - ilanda gösterilen araçlar belirtilen özelliklerden farklılık gösterebilir.

Koç

#1

23/03/2020

Merhaba,

Artık her gün sizi yeni bir mesajla güne başlatmak istiyoruz! Ekibimizden, yazarlarımızdan ve sanat dünyasının farklı karakterlerinden alacağınız sabah mesajları/mektuplarıyla sizi de kendimiz gibi biraz daha tutunmaya, kopmamaya davet ediyoruz.

Beni yakından tanıyanlar benim şu söylemime çok alışkınlardır: "Biz bu dergiyi devraldığımızdan beri hep negatif olaylar oluyor, bombalar, savaşlar, terör, ekonomi, sürekli kötüye doğru bir gidiş var. Normalde çok daha iyi bir halde olabilecekken elimizde olmayan sebeplerden dolayı hep önümüzde hep taş var." Bu benim, özellikle son zamanlarda, biraz da alaycı ve acıklı şekilde tekrarladığım bir cümleydi... Derken Covid-19 geldi ve sanıyorum ki artık durum komikleşti çünkü kendi kendime sessizce Unlimited'in son beş senesini düşünürken bile "Mart 2020'deyse pandemi alarmıyla her şey durdu," diye düşündüğüm zaman gülesim geliyor. Kara-komik bir hikâye!

Fiziksel değil ama duygusal temasta kalalım diye her sabah size bir mektup yazmak istedim, sonra her sabah aynı kişiden değil de yeni insanlardan mektup almak ne kadar güzel olurdu diye düşündüm. Sonra ekip ve yazarlarımıza hemen yazdım, hepsi çok olumlu ve motive bir şekilde dönüş yapınca kolları sıvadık...

Günlük mektupların altında sizin için hazırladığımız okuma listelerini bulacaksınız. Her zaman olduğu gibi üzerlerine tıkladığınızda gerekli *web* sitelerine yönlendirileceksiniz.

Bütün bu durmuşluk içinde güzel şeyler de oluyor, mesela Bozlu Art Project *Bir Sanatçı Bir Yapıt* başlığı altında düzenli e-postalar göndererek isminden belli olacağı üzere bir sanatçının bir yapıtını tanıtıyor. Pera Müzesi'ni ve İstanbul Modern'i evinizden ziyaret edebiliyorsunuz. Pg Art Gallery çevrimiçi açılışlar yapıyor; Ayla Turan ve Ömer Faruk Yaman'ın devam eden sergilerini *web* sitelerini ve sosyal medya hesapları üzerinden takip edebilirsiniz. Ferda Art Platform ve Sanatorium sergilerini çevrimiçi gezme imkânı yarattılar, alt kısımda sizin için hazırladık tıklayarak ulaşabilirsiniz. Art Sümer başka bir habere dek ziyaretleri randevuyla gerçekleştireceğini söyledi bunun için info@artsumer.com adresine e-posta göndermeniz gerekiyor. Mixer'in sergilerine de aynı şekilde çevrimiçi olarak ulaşabiliyorsunuz. Doğu Özgün'ün *Gece Provası* sergisine, *Külkedisi ve Beş Hececiler'*e de aynı şekilde ulaşabilirsiniz.

Bunların dışında Bilsart, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Arter, Zilberman Gallery, Loading, Dirimart, OMM, Galeri Nev İstanbul, Galeri Apel, Galerist, x-ist, Versus Art Project bir süre için kapalı kalacaklarını belirtirken Borusan Sanat Mart ayındaki tüm konserlerini iptal ettiğini açıkladı.

Umarım hepimiz sağduyulu ve sorumlu davranarak 21. yüzyılda insanın nasıl aklıyla bir pandeminin üstesinden gelebildiğini ortaya koyabiliriz demek istiyorum ama sokaklara, haberlere bakıyorum, inanamıyorum. Herkese bu zor dönemde akıl ve beden sağlığı diliyorum.

Merve Akar Akgün
Genel Yayın Yönetmeni
Unlimited Publications

#2

24/03/2020

Merhaba,

Ben Selin Çiftçi, bir süredir Unlimited Publications'ın dijital mecralarında editörlük ve koordinatörlük yapıyorum. Çok sevdiğim Unlimited ailesinin bir üyesi olarak, ben de birçoğumuz gibi, kendime, karşı karşıya kaldığımız bu sürece uzaktan bakabileceğim bir yer aradım.

Bu sabah, ya da sadece birkaç sabah önce uyandık ve neden-sonuç ilişkisinin her iki tarafında da bütün ihtişamımızla boy gösterdiğimiz bu yeni gerçeklikte, şimdi farklı farklı pencerelerden aynı resme bakıyoruz. Yanı başımızdakine en fazla bir metre yaklaşabildiğimiz bu süreçte belki de ilk defa küresel olarak aynı yerdeyiz.

Kendi adıma, iletişimin, alışkanlıkların, eğlencenin, rutinlerin ve hatta diplomasinin sanallaştığı kaçınılmaz bir dijital zamanla bu kadar sarmalanmışken bir yandan da aslında organik canlılardan ibaret olduğumuzun tezatlığını yaşıyorum. Bu pandemi etkisinin her disiplinde yepyeni tartışmalara gebe olduğu konusunda kuşkum yok, heyecanım baki. Herkese hem fiziksel, hem mental olarak sağlıklı, hem bireysel hem bir arada kalabilmeyi başarabildiğimiz güzel bir hafta dilerim.

Bu geçici süreçte farklı gerçekliklere ışınlanmak isteyenler için de bir öykü kitabı önerim var: Semih Gümüş'ün derlediği, edebiyatımızın seçkin yazarlarının öykülerine yer veren *Öykünün Şimdiki Zamanı* kitabına başucunuzda yer verebilirsiniz.

Selin Çiftçi
Dijital Yayın Koordinatörü
Unlimited Publications

#3

25/03/2020

Merhaba,

Ben Liana Kuyumcuyan, üç yıldır Unlimited Publications çatısı altında editörlük yapıyorum.

Fiziksel ve akıl sağlığımızı korumanın güçleştiği şu günlerde, telefon ve bilgisayarlara olan bağımlılığımızın hızlı artışını düşünüyorum. Hollanda'da yüksek lisansıma devam ederken bir anda okulun kapanması ve konsolosluğun son ayarladığı uçağı "*online* sunmam gereken finallerim" nedeniyle kaçırmamı yok sayarak yine "*online* devam edecek okuluma" odaklanmaya çalışıyorum. Bir yandan bu "*online* platformların" 14 gün sonra benden para isteyecek olmasının verdiği gerilim, bir yandan günde 6-7 saat baktığım bilgisayara 16-17 saat bakacak olmamın verdiği hüzünle savaş veriyorum. Ayrıca her ülkede olduğu gibi burada da yaşanan tuvalet kağıdı kıtlığının üzerine yeni başladığımız bir ruloyu tuvalete düşürdüğüm gerçeğini hâlâ ev arkadaşlarıma itiraf edemedim.

Bütün bu negatifliklerin üzerine, tam da yüksek lisans konum olan Kuzey ve Güney ülkelerin kamusal mekân kullanımına dair kültür farklılıklarını çalışacakken virüs nedeniyle her ülkede kamusal alan kullanımının ne kadar süreliğine "yok"a indiğini bilememem her şeyi sorgulamama neden oluyor. Heyecanımı kaybetmemek adına bu konuda okumalar yapmaya gayret ediyorum ve son dönemde okuduklarımı aşağıdaki listeye ekliyorum!

Bir yandan da her genç gibi geleceğimi düşünüyorum. Biliyorum ki benim gibi evinde oturmuş, yıllar içerisinde yüzleşeceği farklı krizleri düşünen, çok okuyan, izleyen ve düşünen birçok insan var. Bu nedenle yavaşça ısınan ve aydınlanan havanın da yardımıyla, içimizi yalnız olmadığımız duygusuyla ısıtacağımız günler diliyorum.

Liana Kuyumcuyan
Editör
Unlimited publications

THEODORE ALEXANDER

DREAM HOME®
Fine Furniture

İSTANBUL / ÇİFTEHAVUZLAR
Cemil Topuzlu Cad. No:52
Çiftehavuzlar-İSTANBUL
(0216) 363 07 00

İSTANBUL / ŞİŞLİ
Addresistanbul
Halide Edip Adıvar Bul.
Şişli-İSTANBUL
(0212) 247 15 00

ANKARA / ÇANKAYA
Turan Güneş Bul. No:50
Oranyolu-ANKARA
(0312) 441 65 50

ANKARA / OĞULBEY
Kumludere Cad. No:3
Oğulbey Gölbaşı-ANKARA
(0312) 460 18 60

İZMİR / ALSANCAK
Şehit Nevres Bul. No:5
Alsancak (Swiss Otel Karşısı)
(0232) 421 04 00

www.**shopdreamhome**.com

Theodore Alexander • Baker • Althorp • Henredon • Maitland Smith • McGuire • Hickory Chair • Tommy Bahama
EJ Victor • Keno Bros • Bolier • Nicole Smith • Lexington • Hancock and Moore • John Richard

#4

24/03/2020

Bu *Yeni Gerçekliğin* henüz arifesindeyiz. Eskiye kolay kolay dönemeyebileceğimiz yeni bir şey yaşıyoruz. Her an *online* vatandaşların yeni teknolojinin aletleriyle kontrol edilen vücut ısısı/ateşi, toplumsallaşan sağlık sorunları ve sağlığa erişim eşitliği tartışması; ortak yaşamın tehdidi sonucu ortaklaşmaktan, yardımlaşmaktan, ortak hareket etmekten başka çaresi olmayan bir küresel dünya resmî... Henüz *post-truth*, iklim ve demokrasinin çöküşü dosyalarını yeni açmışken. Kısa süreli krizlerin, uzun sürecek sonuçlar doğurduğu; tarihin belli ki kırılan, kırılıyor olan, her an kırılacak paradigmasında. Dünya herkese iki metre kişisel mesafe, hijyen, bağışıklık ve virüsten korunma sorunlarıyla baş başa. Böyle bir günde, hayata uyanmak için sanat, mimarlık ve küratörlük ne önerebilir?

En acili otonomi; yaratıcı emeğin sirküle ekonomi içindeki istikrarsız ve kırılgan (*precarious*) pozisyonu; giderek oligarşinin arka bahçesi haline gelen güncel sanatın özel çevrimiçi izleme odalarıyla çıkış arayan galeri dünyasına karşı, kamusal kurumların ziyarete kapatılıp arşiv ve *online* kaynaklara yönelmesi... En güzel uyarı, David Hockney'den:

"Baharı erteleyemezsiniz!"

Kaspersky'nin *Earth 2050*'si gibi akan *news-feed*'inizden bıktıysanız, pandemiden önce yazılmış; Harari'nin Koronavirüs sonrası dünyayı kendine has kehanetlerle öngören yazısı ile iyi gidecek bir önerim var: Sevgili Ippolito'dan *Data Mimarileri*.

Ve son olarak, Kiki Smith! Bugüne bir masaüstü resmi, yazıcıdan çıkarma sesi, hatta arkadaşa, sevgiliye, annene göndermek için, minik bir hediye... Bugün onun muhteşem *Shelter* sergisinden *Hoşgeldin* (2016) çizimini birlikte hatırlayalım.

Misal Adnan Yıldız
Küratör, yazar

#5

27/03/2020

Merhaba,

Belki yeniden birine mektup yazmaya başlarız.

Sözünü ettiğim, kâğıt, kalem, zarf, pul, posta kutusu şeklinde gelişen eski düzeneğe nostaljik bir özlem değil, daha ziyade adrese vurgu.

Günümüzde İnternet ve sosyal medya üzerinden gelişen iletişim ortamının, adres duygusunu törpüleyen bir yönü var. Ortaya konuşma, yönsüz konuşma, alıcısı tekilleşememiş bir konuşma biçimi hakim. Elbette bu saptama yönsüz konuşmanın alıcısı olmadığını söylemiyor. Aksine yönsüz konuşmanın çok düzgün belirlenmiş bir alıcısı var. Tam anlamıyla bir "özne konuşması" yönsüz konuşma: Özneye bir konuşma ve özne üreten bir konuşma. Belirli bir topluma (bir jargon üretmeye dönük) ya da belirli bir kitleye (ürün pazarlamak niyetinde) olan bu konuşma kipi, her seferinde bir yüklem için bir "özne" üretiyor. Belirli bir konumu olan, belirli görevlerle yüklemlenmiş, sabit bir özne. Belki de özneliğin tek varoluş kipi. Zira sözün içeriğindeki müziği görmeyen bir konuşma bu. İçinde şarkı söyleyen bir ses olmayan, önceden konuşulmuş, didaktik, tekdüze, konuşmayan bir konuşma.

Felâketler konuşmak için olanaklar aynı zamanda. Öznelik pozisyonlarını sarstıkları, "özne"nin ipliğini pazara çıkardıkları için.

Çığlık söz değil, ses çünkü.

Belki yeniden birine mektup yazmaya başlarız, içine şarkılar söyleyebildiğimiz.

Sevgiyle,
Barış Acar
Sanat tarihçi, yazar

#6

30/03/2020

Merhaba,

13 Mart Cuma akşamı nefis bir havada Moda'dan Kadıköy'e yürürken haftasonu için çarşıdan alışveriş yapmayı planlıyordum. Sınırların kapanacağı haberleri gelmeye başlayınca 14 Mart Cumartesi sabahı bulabildiğim ilk uçakla İstanbul'dan ayrılmak zorunda kaldım. Bu karar Koronavirüs ile yüzyüze gelmeme neden oldu. Artık o hayatıma yön, şekil veren bir yazgıydı adeta. Ne yapacaktım?

Test sonuçları olumlu çıkmış birkaç arkadaşımla telefonlaştıktan sonra evden çıkmamaya karar verdim. İşe masamı toplamakla başladım. Aksi gibi nefis bir güneş açmış, ilkbahar tüm kokuları, güzelliğiyle varlığını camın arkasında duyumsatıyordu. Kitaplığımın bir köşesine okumak için ayırdığım halde bir türlü kapaklarını açamadığım Jannis Ritsos şiir kitaplarını masama koydum. Önce Cevat Çapan'ın nefis *Umarsız Penelope* çevirisini (1974) okudum. Zihnimi açmak için. Beni en çok heyecanlandıran Ritsos'un orijinal elyazısını içeren *Erotika* (1980) kitabıydı. Yıllar yıllar önce öğrenmeye çalıştığım Yunancadan ne kalmıştı belleğimde? Resim yaptığı, desen çizdiği için Ritsos'un inci gibi bir el yazısı vardı. Şiirlerini adeta bir hattat gibi ritim duygusuyla yazmıştı. Bir kaç şiiri, farklı çevirilerini yan yana getirerek okumaya, kavramaya çalıştım. Tıpkı eski zamanlarda olduğu gibi defterime sözcükleri yazmaya başlayınca gözümde büyüttüğüm sınırlar kalktı. Fark etmeden beş saati geçirdiğim masadan kalktığımda yeni bir okuma tutkusunun içinde buldum kendimi...

Necmi Sönmez
Sanat yazarı, eleştirmen

Kahve sanatı

Kurulduğu 1871 yılından bu yana kahve yapımına
bir sanat gibi yaklaşmış olan Kurukahveci Mehmet Efendi,
logosundan mağaza mimarisine kadar hep usta sanatçılarla çalışmış,
yeni kahve fincanlarında da bu geleneği sürdürmüştür.
Aynı özenle tasarlanmış yeni kahve fincanlarımızı
Eminönü'nde açılan yeni mağazamızda bulabilirsiniz.

www.mehmetefendi.com

#7

31/03/2020

Günaydın,

Ben Huo Rf, 2011'den bu yana Unlimited Publications'ın küçük bir parçasıyım. 2011'den bu yana deyince bu süreçte birçok olağan dışı olay yaşadığımızı hatırlayalım. Benim bir solukta aklıma gelenler Gezi, 15 Temmuz, savaş, zorunlu göçü canlı yayında izlemek... Çok ağır geçen bu zamanlar istesek de istemesek de öğretici bir unsur olarak işlendi zihinlerimize. Kimimiz kazanımla çıktı, kimimiz çok sayıda duyusunu kaybederek... Uluslararası bir aktöre, bir lidere ya da bir kuruma sesimizi duyurmak için sosyal medya en büyük aracımız oldu. Sesimiz zaman zaman duyuldu, zaman zaman duyulmadı.

Şimdi karşımızda Covid-19 isimli yeni bir sayfa var, kayıplarımıza dair her gün başka bir grafiği takip ediyoruz. Kimseye duyurmak, sesimizi yükseltmek zorunda olmadığımız, bizim coğrafyamızın yalnız olmadığı, global olarak #evdekal'dığımız, en yakınlarımıza fiziksel olarak uzak olduğumuz, hepimizin yani tüm dünyanın tek bir virüsle mücadelesini yaşıyoruz ve izliyoruz. Sosyal medya evlerimizde kaldığımız bu günlerde hepimizin çevrimiçi müzesi, galerisi, alışveriş merkezi, irtibat kanalı, haber merkezi ve biraz da gülme sebebi olmaya devam ediyor.

Ben bu sürecin herkes açısından kendisine dönmesi için büyük bir fırsat olduğunu düşünüyorum -zorunlu olsa da-. Ben bir sanatçı olarak bütün arşivimi ortaya çıkardım, tüm eskiz defterlerime tekrar bakıyorum, *web* sayfamı güncelliyorum, kitaplarıma tekrar bakıyorum, atılması gerekenleri atıyorum, verilmesi gerekenleri ayırıyorum, herkesin kaygısını anlamaya çalışıyorum, kendi kaygılarımı sorguluyorum...

Bu süreç aynı zamanda sistemi sorgulamamız açısından da bir es, sessiz bir an yaratıyor. Bunu da hatırlamak dileğiyle...

Dün sanat yazarı ve eleştirmen Necmi Sönmez, Jannis Ritsos kitaplarını önermişti. Bende Hermann Hesse'in *Ağaçlar* kitabını sehpanızın üzerinde veya yakınlarınızda bulundurmanızı tavsiye ediyorum.

Sağlıklı ve verimli günler dilerim.

Huo Rf
Sanatçı

#8

01/04/2020

Merhaba;

Bir rüyadayız. Lakin kötü düşler içinde mi yüzüyoruz?

Zihnimiz atık malzemelerle dolu. Her saniye ölüm haberlerini okuyoruz. Bedenimizi izole ederek yaşamaya gayret ediyoruz. Olumsuzluk sermayesi aldı başını gidiyor. Yakınlarımıza dair kaygılarımız söz konusu. Sürekli tekrarlayan krizlerle boğuşuyoruz. Kendi tıkanmışlığımızla, acizimizle yüzleşmekten korkuyoruz. Oluşan ya da oluşacak yaralarla baş etmenin bir yolu yok mu?

Demek ki; rüyalarımıza sızan gerçekler var. Düşler saf değil. Bu yüzden kötü rüyaların anlamına, görüşlerine ya da bizi neye davet ettiğine korkusuzca bakmamız gerekir. Yaşanan kaosu benliğimize nasıl izah ediyoruz ya da onu hangi biçimlerde anlamlandırdığımız mevzusu oldukça önemli.

Şimdi kaygıya kapılmamaya çalışarak kendi uyanıklığımızla beraber tenimizi ürperten rüyaları düşünebiliriz. Tüm bu süreçte hiçliğin karanlığında ışıldayan bir şeyler hep olacaktır. Nitekim iç görü geliştirmenin bıçağı bağışıklık sistemini güçlendirir.

Geçenlerde yayınlanan Barış Acar'ın mektubunu okudum. Ses, söz değil, çığlık diyor. Evet, tıknefes kalmanın kimseye çaresi yok. Çığlık aynı zamanda çekiç gücüne sahip. Öyle ki perspektiflerimizdeki çekiçle hudutları aşındırmaya cüret edip yüzeylerini çatlatarak yol alabiliriz.

Aklıma Puccini'nin *Tosca* operasından bir arya düşüyor: *Vissi d'arte, vissi d'amore*. Orada "sanatım için yaşadım, aşk için yaşadım" diyen bir sopranonun çığlığını duyarız. Bilhassa Maria Callas'ın sesinden yankılanan bu arya kötü rüyaları yırtmaya çalışan bir forma dönüşür. Diplerden gelen oluşun uğultusu ya da farkın kudreti bedenin kısır döngüsünü kırar. Akıntıya karşı nefes verir. Sadece tespitlerle yetinmeyerek yoldan çıkmanın hafifliği sıçramalara yol açar.

Yeniliğe açılma arzusu, bilinmeyene açık bir zihin benliğimizin ilacı olmalı. Bizi uzaklaştığımız dünyayla buluşturabilmeli. Varoluş çerçevelerimizin ritmini değiştirmenin çarelerini aramak aynı zamanda büyük bir erdemdir.

O halde şimdi imkânın, yer açmanın zamanı. Rüyalarımıza dalan kötü gerçeklikleri çatlatmanın ve duvarları aşındırmanın vakti. *Vissi d'arte, vissi d'amore* aryasından devam ederek "Çiçekler verdim sunağa" (*Diedi fiori agli altar*) ...

Hiç de masum olmayan bu eyleme dair Jean Genet'nin *Çiçeklerin Meryem Anası* kitabını önerebilirim.

Sevgiyle,
İlker Cihan Biner
Yazar

#9

02/04/2020

Merhaba!

2020'nin 2 Nisan'ında dünya öyle bir yere gelmişti ki prizmanın ucundan kırılan renksiz ışık, nüfus salmış matriks, dibine kadar tükettiğimiz tüketim toplumu, sömürünün ve köleliğin bitmez şekilleri, insan olmanın yalanları ve tüm alışılageldik patriyarki prizmanın içine girmişti.

İnsanın çıkardığı kontrollü, kontrolsüz fakat "insancıl" bir dünya savaşı değildi bu. Dünyaya çarpan bir taş da değil. Aksine dünyaya nefes aldıran bir duruştu.

Bireyleştikçe çevresinden, arkaik bağlarından ve atalarının tohumlarından ayrışıp da kendini kutlayamayan insan, unutmanın ve hatırlamanın, suçun ve utancın, hırsın ve rekabetin ortasında fişi çekmiş ve eve kapanmıştı.

Dünyanın her yerinde eşitçe yerle bir oluş gerçekleşirken kimsenin birbirinin ne yaşadığını anlamadığı vurdumduymazlık da geçmiş ola, keza verilen ortam koşullarında sınıfsız, ikmâlsiz, imtiyazsız bir aradalık gün geçtikçe önem kazanmıştı. Yani ışık prizmaya girdikçe.

Işık prizmaya girdi. Işık prizmanın içinde.

Bazı ışık işçileriyle bazı fabrikatörler ve erk sahipleri bu kararsız enerjinin ve kırılganlığın ortasında birbirlerine bakıyorlar (farazî). Şimdi karanlığın ve ışığın karşı karşıya kaldığı prizmada hiçbir şey görünmüyor. Belki bu on yıl böyle geçecek. Hazır olmakla. Neye? Işığın prizmadan renklerce çoğalarak çıkacağı ana. Bu zorlu karanlıkta karanlıkça yutulmamak adına, duyarlılık, birliktelik ve silme yenilik ile renklerin ortaya çıktığı o güzel gelecekte, umarım hâlâ yaşıyor olacağız ve hâlâ birbirimize aşkla sarılıyor. (Çalışmaya devam.)

#evdekal #kendinlevebirlikte

Deniz Gül
Sanatçı

Nermin Kura, *Yaz Sonesi*, Fitil tekniği; orta ve düşük pişirim kil ve sırlar, 40 x 38 x 38 cm, 2019

Kırlangıç Sok. 24/3
Gaziosmanpaşa, Ankara
Tel. (0312) 466 93 90
info@galerinev.com
www.galerinev.art

GALERİNEV 35 1984 - 2019

03/04/2020

#10

Değişimin farkındaydık.

Yerin altında usulca ilerleyen kıtalar gibi sessiz, derinden ve kararlı şekilde geliyordu, bunu iliklerimize kadar hissediyorduk ve son zamanlarda tedirginliklerimiz de bundandı. Beklenti bir biçimde gerçekliği getirdi: Çok kısa bir süre içinde önce küresel iklim krizini yaşadık şimdi ise tehditkar bir hastalık salgınıyla karşı karşıyayız. Aslında hakikat-sonrasının "distopyaperver" düşünce yapısı, barındırdığı sayısız olasılığın karanlığında, bazı açılardan yeni bir tür küresel terör biçimi olarak bile kabul edilebilecek bu salgını defalarca öngörmüştü, hatta bu durum kimi komplo teorisyenlerine göre bir başka "kontrollü patlamaydı" ama kimse bu entelektüel enkazın altından umudun böylesine güçlü çıkacağını tahmin edemiyordu.

Birçoğumuz, evlerimize kapandığımızdan beri belirsizlik ve bunaltıyla baş etmenin yollarını arıyoruz. Fakat bir Crusoe yalnızlığındaki kişisel karantinalarımızın süresi uzadıkça çevrimiçi dünyada yeni iletişim şekilleri geliştirmeye, uzun bir süreden sonra belki de ilk kez birbirimizin sesini gerçekten duymaya, yazdıklarını gerçekten okumaya, varlığından gerçekten haberdar olmaya, diğerinden umudumuzu hâlâ kesmediğimizi fark etmeye başladık. Her şeyden önemlisi bu yalıtılmışlık bize, yalnızca yaşayan bir varlık olduğumuzu değil, aynı zamanda insanlığımızı, zaaflarımızı, kırılganlıklarımızı, sevmeye ve sevilmeye olan ihtiyacımızı da hatırlatmayı başardı. Doğa, insanın varlığı denklemden çekildiğinde tıpkı Çernobil faciasının yaşandığı Pripyat'takine benzer şekilde kontrolü nasıl "yeniden" devralıyorsa, çağdaş dünyanın kalıpları sekteye uğradığında ve krizin keskin gerçekliği herkese aynı mesafede durduğunda da ilk yeşeren hep insanca şeyler oluyor. Bu benzerlik, doğa içinde kaçınılmaz bir doğa ve insan içinde kaçınılmaz bir insan olduğu kadar doğa içinde de kaçınılmaz bir insanın ve insan içinde de kaçınılmaz bir doğanın olduğunun en somut göstergelerinden biri.

Belli ki bu dünya biraz daha soğuyacak ve öğreneceğimiz daha çok şey var; üstelik belirsizliğe yenilip hayal kurmayı bırakmak için çok erken. Faulkner "Kıyıyı gözden kaybedecek kadar uzaklaşma cesaretiniz yoksa yeni ufuklara yüzemezsiniz," diyordu. Artık zaman cesaretimizi yeniden toplayıp Elealı Zenon'un ünlü paradoksundaki Aşil gibi nafile koşmak yerine kaplumbağanın bilgeliğini arama zamanıdır. Yaşama dair keşfedilmeyi bekleyen ne varsa heyecanı da içinde taşır, çünkü gizem umudun kendisidir ve ancak o çözüldükçe umut kendi potansiyelini gerçekleştirmeyi başaracaktır.

Kendi doğamızı hatırlarken doğadan yalıtıldığımız bu tuhaf zamanlarda ortak bir bilinci paylaşmak ve gri bulutları başımızdan uzaklaştırmak adına bu mektupları yazan tüm arkadaşlarım gibi ben de size birkaç öneride bulunmak istiyorum. Bunun için iki şey seçtim: Biri Arthur C. Clarke'ın *Cennetin Çeşmeleri* kitabı ve müthiş bir Tuareg grubu Tinariwen'in *Toumast Tincha* şarkısı.

Kapılarımızı yeniden açtığımızda yeşeren güzel bir dünyaya adım atmak dileğiyle,

Sinan Eren Erk
Küratör, sanat yazarı

06/04/2020

#11

Günaydın,

Bir mektuba nasıl başlanır unutmuşum, ne yazık! Eskiden mektup arkadaşlarım vardı. En çok Müge, Elif ve Şafak ile mektuplaşırdım. Müge ilkokul arkadaşımdı, asker olan babasının tayini Ankara'ya çıkmış, Edremit'ten taşınmışlardı. Hep yazdık birbirimize, hâlâ görüşüyoruz. Elif ve Şafak ile yazın Altınoluk'a tatile geldiklerinde tanışmıştım. Elif Amerika'da, Şafak İstanbul'da yaşıyordu. Deniz kenarında tanışmıştık. Yüz yüze kısa süren ama iki, üç yıl devam eden bir mektup arkadaşlığımız oldu. Seksenlerin sonu doksanların başıydı, 13-14 yaşlarında olmalıyız. O yazı takip eden kış ve sonraki kışlar da hep yazıştık. Önce adresler değişti, ardından telefonlar. Büyüdük ve kaybettik birbirimizi. Belki de mektup modası geçmişti ya da biz sıkılmıştık... E, o zaman böyle sosyal medya da yoktu. Geçenlerde aradım ama bulamadım soy isimleri değişmiş belli ki...

Şimdi size mektup yazarken bunları niye anlatıyorum? Çünkü mektup yazmayı unutunca, anı kutumu açtım ve eski mektupları, kartları karıştırdım. Annemin ben İstanbul'da öğrenciyken yazdığı mektupları da buldum: "Canım Kızım," diye başlıyor, "sağlıklı şeyler ye," diye devam ediyordu. Evde kalmak, Merve'den gelen bu mektup yazma teklifiyle daha çok geçmişe bakmamı sağladı.

Nasıl başlamalıyım? İnsan bir mektuba nasıl başlar? Anı kutusu sadece mektupları çağırmadı eski evlerimiz ve o evlerin içindeki her şey birdenbire üzerime saçıldı. İnsan bir eve nasıl bağlanır? Bağlanabilir mi? Bağlanmak ister mi? Yahut bedeni kıskıvrak saran evi her seferinde uzaklara fırlatmak mı ister? Anı kutusu orada öylece dururken üzerimden halıya saçılan anılar arasından rulo köfte anısı çıkageldi. Annemle babam henüz boşanmamışken annem -çoğunlukla- her pazar rulo köfte yapardı. Ben içindeki yumurtaları itina ile ayırdığımı hatırlıyorum... Köftenin rulo olmasından mı yoksa pazar gününün sihrinden mi bilmem ama en huzurlu günler olarak aklımda yer etmiş onca kargaşanın arasında... O evde *Anne Frank'ın Hatıra Defteri*'ni okumuştum. Anne'in ve ailesinin iki yıl boyunca Amsterdam'da saklandıkları evdeki Anne'in "gizli oda" dediği çatı katının, nasıl bir ev olabileceğini o vakitlerde öğrenmiş ve hayal etmiştim.

Ev saklanacağımız bir yerdi öyle mi?

Çalışma masamda duran ve Instagram'da da paylaştığım kolonya şişesi ve anı kutusundan çıkıp gelen bir cam şişe mis kokulu anıları davet etti bu kez: Çocukluğumda Edremit'te bir züccaciye vardı. Aynı zamanda kolonya da satan, şişeden tencereye, mandaldan kristal bardaklara, Alman gümüşü gondollardan şamdanlara... Envai çeşit eşyanın bulunduğu bir dükkândı. Çakır Mustafa'ydı dükkânın adı. Mustafa, dedemin Akseki'den akrabasıydı. Dükkânın üst katında üç dairesi vardı Mustafa'nın. Birinde eşi ve kendisi, diğerlerinde iki oğlu otururdu aileleriyle. Kelimeleri yutarak konuşan yanağında kocaman, kömür siyahı beni olan bir karısı vardı. Çarşamba günleri tüm aile dükkâna yardıma inerdi. Edremit'in Çarşamba Pazarı körfezde çok ünlüdür. Hem eski pazar yerinde hem de hastanenin yakınındaki yeni pazar yerinde tezgâhlar kurulurdu. Bazı çarşamba günleri annemle pazar dönüşünde Çakır Mustafa'ya uğrar, boşalan kolonya şişelerimizi doldururduk. O gün en kalabalık günü olurdu dükkânın. Kaz Dağları'ndaki köylerde yaşayan Yörükler, Türkmenler hem pazara ürünlerini satmaya gelirler hem de evlerinin ihtiyaçlarını alırlardı yukarı çarşının esnafından. Çakır Mustafa'nın dükkânı da bayram yeri gibi rengârenk bir kalabalıkla şenlenirdi. Ben de dükkânın tam ortasındaki tezgâhta duran plastik pompalı cam kolonya küpleriyle oynar, türlü şişeye kolonya doldurmaya çalışır ve tabi gün boyu kolonya kokardım. Tütün, limon, Edremit zeytin çiçeği...

Bizim ev de Çakır Mustafa'nın dükkânı gibi kokuyor son günlerde hepimizin evi gibi... Halıdan odaya savrulan anıların kokusu şimdi tüm odayı dolduruyor. Misafirlere gümüş gondollarda sigara ve mutlaka kolonya ikram edilen zamanlardı benim çocukluğum, pek çoğumuzunki gibi...

Evdeyim. Sosyal hayatın, diğer evlerdeki canlı bağlantılarını izlemek ve bir iki fotoğraf paylaşmaktan öteye geçmeyen hareketliliğinde; anı kutusu yerini albümlere bırakıyor birdenbire. Hani o bakır kabartmalı ve ortasında oval fotoğraflık olan kahverengi albümlere... Bir masa etrafında dizilmiş teyzeler, halalar, dedeler, dayılar, komşu Nurettin amca ve karısı Gülten teyze, ortalarında ben ve annemin yaptığı nefis ev pastası... Hepimiz Adem Abi'ye bakıyoruz! Doğum günlerimiz olduğunda babam eve kasabamızın fotoğrafçısı Adem Abi'yi çağırırdı. Çünkü bizim Almanya'dan gelen mikserimiz vardı ama fotoğraf makinamız yoktu. Pek de lüzum görmemiştik zira tüm kasaba okul açıldığında, sünnet olduğunda ve evlendiğinde fotoğrafçı Adem'e giderdi. Nişan, düğün ve doğum günlerindeyse onu evlerine çağırırdı.

Mektup kime yazılır? Bu mektubu kime yazıyorum? Yıllar sonra ilk kez yazıyorum heyhat! Hem de binlerce kişiye! Evlerinde oturan, evlerinden çalışan, sadece ihtiyaçları için dışarı çıkan, biz olmayı isteyen ve güneşli günlere kavuşup ağaçlara sarılmayı düşleyenlere...

Hatırlıyorum evde oldukça daha az dışarı çıktıkça, trafikle boğuşmadıkça, zorbalıkla mücadele etmedikçe, hatırlıyorum: Silmediğim ama silikleştirdiğim ne varsa geri geliyor. Silinenler de zaten yoklar. Lezzetleri, yüzleri, sesleri, kokuları hatırlıyorum. Korkular mı? İçinden geçtiğimiz şeyin yaydığı korku, kaygı ve kuşku salgınından, tüm evlerin içine oyduğum gizli odada saklanarak kurtulmayı deniyorum.

Nazlı Pektaş
Sanat tarihçi, yazar

"... işte o gün sanatçıya destek bir galeri açmaya karar verdim."

Evin İyem

O günden beri bu yolda bize destek olan herkese teşekkür ederiz.
25 yıldır #evindesanat

EVİN SANAT GALERİSİ

Evin Sanat Galerisi | www.evin-art.com
Büyük Bebek Deresi Sokak, No:13 Bebek, 34342, İSTANBUL
+90 212 265 81 58 | galeri@evin-art.com
evinsanatgalerisi evinsanatgalerisi evinart

#12

07/04/2020

Günaydın,

Bu yaşananlar bir film olsaydı, “saçmalık!” der geçerdik. Fakat ne yazık ki gerçek.

Bu günler bittiğinde hepimiz bu sürece dair, kendi adımıza, dersler almış olacağız.

Aslında tam da insanların birbirleriyle ve doğayla olan ilişkilerinde her şey zıvanadan çıkmışken, kendimiz dışında hiçbir şeyi önemsemeyerek en küçük nezaketi bile birbirimize çok gördüğümüz bir zamanda böyle bir hastalığın ortaya çıkması ve insanları yalnızlaştırması birbirimiz için ne kadar kıymetli olduğumuzu hatırlattı.

Bu süreçte, en önemli şey, gerçeklikten ve yaşadıklarımızdan kopmadan birbirimizi desteklemek. Birlikte olmanın, sosyalleşmenin ne kadar kıymetli olduğunu hatırlamak. Önümüzdeki zorlu süreçten geçtikten sonra, bu günleri hep birlikte gördüğümüz bir kabus gibi hatırlayıp, sağlıkla ürettiğimiz ve birlikte olabildiğimiz anlar için şükredeceğiz.

Evlerde izole yaşamak zorunda kaldığımız bu dönemde, Unlimited olarak üretmeye ve size sanat adına haberler göndermeye devam ediyoruz. Bu anlamda size bir anlık bile olsa bu zorlu bekleyişi unutturabiliyorsak bu sanatın gücüdür.

Art Unlimited 15. yılını Mayıs-Haziran 2020 özel arşiv sayısıyla kutlayacak. 15 yıldır sanat yayıncılığında en kaliteli kâğıt, en iyi baskı ve en kaliteli içerikle size ücretsiz olarak ulaşan Art Unlimited gücünü değerli markaların ve sanat kurumlarının iş birliklerinden alıyor. 15 yıldır bizimle bu yolda devam eden, bize inanan yol arkadaşlarımıza çok teşekkür ediyoruz.

Unutmayın, sınırlar da, sınırsızlık da sadece beynimizde.

Hülya Kızılırmak
Unlimited Publications
Proje ve Reklam Direktörü

#13

08/04/2020

Günaydın,

John Berger, sanatçı olan oğlu Yves Berger ile mektuplaşmalarından bir araya gelen, yeni *Top Sende, Sanat Üzerine Yazışmalar* kitabında şöyle diyor:

"Dokunma -dokunma duyusu- ile resim arasındaki ilişki nedir?"

Resim gözlerimize konuşur ama aynı zamanda ellerimize konuşarak dokunma duyumuzu uyarır. Öyle değil mi?

Hayatta gördüklerimiz ve izlediklerimizin büyük bir kısmına dokunmak mümkün değil. Resim sanatına vergi olan özellikle de böyle dokunulmaz şeyleri resme bakan izleyicinin muhayyilesinde dokunabilir hale getirmesidir.”

Herkesle, her şeyle mesafeyi koruduğumuz şu günlerde sanatla buluşmak için çeşitli yollar deniyoruz, daha da dijitalleşiyoruz. Yapılacak birçok işi, etkinliği erteledik; umut ve zamana direnme hisleri hepimizin ortak noktası haline geldi...

Bu süreçte pek çok şey belirsizliğini korurken, günlük rutinimizde yapmaya vakit bulamadığımız; okunacaklar, izlenecekler, düşünülecekler listelerimizi kontrol edip belki de bunları hayata geçirmenin vakti gelmiştir.

Sanat dünyasının Covid-19 tedbirleri günlerinde sanal mecralarda başlattığı faaliyetleri umut verici. Yerli ve yabancı galerilerin ve müzelerin sanatseverlerle buluşmaları günlük hayattakinden çok daha yakın. Bu girişimlerin ilerleyen günlerde artacağı ve gelişeceği kesin! Tüm bu günlerin sonunda sağlıklı günlerde buluşacağımız da kesin...

Temür Köran’ın çok sevdiğim bir çalışmasını paylaşarak bitiriyorum.

Sevgiyle,
Ece Balcıoğlu
Evin Sanat Galerisi Yöneticisi

TEMÜR KÖRAN, İSİMSİZ, PASPARTU KAĞIDI ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 22 X 80 CM, 2019

#14

09/04/2020

Merhaba,

Ne çok şeyi ötelemişiz kendimize dair... Şimdi kafese tıkıldığımızı sandığımız bu sıkıntılı günlerde birçok şeyin farkındalığını yaşamıyor muyuz? Yıllardır görüşülmeyen dostların seslerinin fırından yeni çıkmış bir ekmek gibi sıcacık olması mesela. Özlemler biriktirmişiz hep bir sonraki güne ertelediğimiz. İnsan kendine soruyor hayatımızın direksiyonunda 150 kilometre hızla giden bir yaşamı sürerken neleri kaçırdığını... Hep koşturmaca, hep bir şeylere yetişme çabası. Şimdi birçoğumuzun elinde hayattan çaldığımız bir zaman var, her ne kadar acılarıyla gelse de...

Hani bir espri dolanıyor sosyal medyada: “Evde birileri varmış beraber yaşadığımız, oturup konuştuk da uzun uzun, meğer ne kadar iyi insanlarmış,” dediğimiz. Acı ama gerçek... Yeniden tanımlıyoruz ilişkilerimizi, özne ve yüklemle kurulan cümlelerimizin tümleçleri oldu bir anda.

Eskiden bir kitabı okumaya başlamadan tarihi ve olduğum yeri yazarmışım üstüne, sonra küçük küçük notlar alırmışım sayfaların satır aralarına, belki iki dizelik bir şiir, belki o anki duygumu anlatan bir kelime. Yıllardır okuduğum kitaplar nasıl öksüz kalmış şimdi farkına varıyorum yalnızlıklarının. Aslında kendi yalnızlığımın...

Küçük küçük ayrıntılar, uzun uzun cümleler kurulabilir kaçırdığımız her şeye dair. Anlatmak istediğim hayatın kilometresini yavaşlatalım, çevremizdeki güzelliklerin tadını çıkarıp, sevdiklerimizle “anlar” biriktirmeyi ertelemeyelim artık. Malûm kilometre sıfırı göstermeden.

Sevgiyle...
Berfu Adalı
Unlimited Publications
Muhasebe ve Finans

Ferda Art Platform

GELECEK SERGİLER

EYLÜL
EKİM
KASIM
ARALIK
2020

MAIN HALL

MURAT GERMEN
Küratör NECMİ SÖNMEZ
Sergi Tasarımı KEREM PİKER

GİZEM ÇEŞMECİ

AHMET DURU

MAY PARLAR

PROJECT SPACE

SELEN TOKGÖZ

RABİA KALYONCUOĞLU

SELİM KÖROĞLU

SENA ÇELEBİ

Salı — Cumartesi / 11:00 — 19:00 | INSTAGRAM / FACEBOOK @ferdaartplatform #ferdaartplatform #fapmainhall #fapprojectspace
Maçka Cad. Ralli Apt. 37/7 K:5 Teşvikiye, Şişli, İstanbul | info@ferdaartplatform.com | www.ferdaartplatform.com

#15

10/04/2020

Günaydın,

Home office çalışmanın anlamını biliyorum fakat pratiğini tam kavramış değilim. Üstümü değiştirdim, saat 9:00 olmadan *laptop* başındayım, ilk karantina günü. Çok gerildim, verimli olmam, çalışıyor olmam lazım. Peki aynı zamanda çalıştığımı da belli mi lazım mı? Kime neyi gösteriyorum?

Camus'nün *Veba*'sı ilişiyor gözüme. Çok bariz diyorum.

Evde bu kitaptan tam dört tane var. Biri benim üniversite zamanımdan Vintage Books'tan çıkan *The Plague*, biri Folio Plus'ten *La Peste*, diğer ikisi de Can Yayınları'ndan biri onun biri benim lise zamanlarımızdan. Çok bariz, çok klişe, boşver diyorum.

28 Mart Cumartesi, "çok klişe," diyorum. Ama dört tane var, 30 metre karenin içinde birlikteyiz. Kaçamıyorum.

"O andan başlayarak vebanın, hepimizin uğraşı olduğu söylenebilir. O âna kadar bu özel olayların yurttaşlarımızda yol açtığı şaşkınlık ve endişeye karşın, her birimiz elden geldiğince her zamanki gibi kendi işlerimizle ilgilenmiştik. Ve kuşkusuz bu böyle sürecekti. Ancak kentin kapatılmasıyla herkes, hatta anlatıcı da, aynı kefeye konduklarını ve bunun üstesinden gelmeleri gerektiğini anladılar. İşte böylece, örneğin, insanın sevdiğinden ayrılması gibi bireysel bir duygu birdenbire, ilk haftalardan başlayarak, tüm bir halkın duygusuna dönüştü ve korkunun da etkisiyle, bu uzun sürgün döneminin başlıca acısı oldu."*

İnsanları tek bir çizgiye indirgeyen, on binlerce kişinin hayatına neden olan bir virüsten el yıkayarak ve birbirimize karşı mesafeli durarak korunmaya çalışıyoruz. Hepimiz, ama hepimiz, herhangi bir zamanda bir virüs, bir kaza ya da bir başka insanın eylemleri tarafından rastgele zarar görmeye, hatta yok edilmeye karşı savunmasızız.

"Oran halkı bunu kabul etmedi, onların başına gelebileceğine inanmadılar."*

Nazlı Yayla
Yazar, SAHA Proje Koordinatörü

*Albert Camus, *Veba*, Can Yayınları

#16

13/04/2020

İçimdeki canavarlar

Ben kendime anlattığım bir hikâyedir. Bedenimdeki tüm hücreler, anılarım, hayallerim, şu an yaşadıklarım daha bir kaç yıl öncesinden bütünüyle farklı olmasına rağmen, şuursuzca aynı kişinin yaşamına devam ettiğine, fotoğraflarda gördüğüm yüzün hâlâ aynı insan olduğuna inanıyorum. İşin daha da tuhafı, etrafımdakiler de buna inanıyor.

"Ben bir toplamdır," desem mesela; bir organlar, düşünceleri oluşturan nöronlar... Ama içimde neler olup bittiğine dair o kadar bilgisizim ki... Doktor, psikolog, biyolog, kimyager, fizikçi bile olsam küçücük bir kısmını anlayabiliyorum. Sayısız olay, tanımadığım, yakından görsem ödüp kopacak canlılar, cansızlar, canlılığın sınırındakiler var içimde. "Ben" dediğim her neyse, bu topluluğun bir arada ortak yaşam sürebilmesi için bir illüzyon olsa gerek. Örneğin "devlet", kamu binaları, kitaplar, insanların toplamı değildir. Zihinlerimizde inandığımız, fiziksel olmayan, iletişim evrenindeki bir şeydir (zaten bu yüzden sık sık hayal kırıklığı yaşatır). "Ben" de böyle bir şey sanırım; bir inanç, yoksa fiziksel bir gerçeklik değil.

İçimdeki hiçbir şeyi kontrol edemiyorum. Bugün şöyle enzimler üretin, şöyle reaksiyonlar yapın, şöyle çoğalın diyemiyorum. Kalbim bile bana sormadan atıyor, midem fokurduyor, gözlerim odak değiştiriyor, sık sık "ben"i unutup hayallere, rüyalara dalıyorum, uyuyorum, bedenim komple uyuşuyor, tüylerim büyüyor. Kulağıma "duyma" diyemiyorum, bir yere bakınca istemesem de görüyorum. Kontrol edebildiğim o kadar az şey var ki. "Ben", gerçekten, ne cüretle tüm bu şeylerde hak sahibi olduğumu iddia edebilirim?

Programlanmış makineler hepsi. "Ben" umurlarında değilim. Adeta bir robotun davranışları gibi, algoritmalardan başka bir şey yok. "Beni" sevmem ya da sevmemem, hislerim, Instagram *like*'larım hiçbiri umurlarında değil. Onlara sadece yiyerek içerek kaynak buluyorum. Kaynak bulmak için hareket ediyorum. Kendini kopyalamaya ant içmiş genler; ölmeye programlanmış hücreler. Bana değil, kendilerine; türüme yatırım yapan, beni bir birey olarak hiç mi hiç önemsemeyen mikro canavarlar.

O zaman insan niye korkar hastalanmaktan, ölmekten? Neden hayatta kalmak diye bir dürtü var? Bu fikirleri de zihnime onlar salıyor olmalı. Sırf biraz daha fazla kopya üretmek, varlıklarını sonsuza dek sürdürmek için. Peki onlar niye hayatta kalmak istiyor? Bu küçük, duygusuz, sadece programlarına göre işlemler yapan robotlar niye hayatta kalmak ister?

Bu soru, kaynayan bir suya "neden kaynıyorsun?" ya da bir kayaya "neden orada öylece duruyorsun?" diye sormak kadar saçma. Fizik yasaları anlamsızdır. Öyle olduğu için öyledir.

"Ben" dediğim geçici bir hayalet. Bir hayaleti yaşatmaya çalışmak ise, oldukça büyüleyici bir fikir. Her şeyin anlamlı olmaya çalıştığı bir dünyada, sırf anlamsız olduğu için yaşamayı sevmek de aynı derecede çarpıcıdır.

Ben
(Kerem Ozan Bayraktar)
Sanatçı

#17

14/04/2020

Sevgili okuyucu,

Seninle zamanı paylaşıyorduk.
Dünyanın zamanını hepimiz paylaşıyorduk.

Zaman yetmiyordu.
İşimiz vardı, işimiz çoktu.
Bölünüyor, koşturuyor, asla yetişemiyorduk.
Güzel şehir, her yanımızdan çekiştiriyordu.
Kendi zamanımıza sahip değildik.
Zaman, hiç bizim olmamıştı.

Parça parça dağıtılıyordu, zaman.
Dünden, bugünden, yarından topluyorduk.
Parçaların peşi sıra hayatımızı topluyorduk.
Birleştirince ne çıktığına bakmadan.
Biz öyle olsun istemesek de...
Sabaha uyanıyor, günü yakalıyor, geceyi kaçırıyorduk.
Atanmıştı saatler, programlara tabiydik.

Zaman değişiyordu, hızla...
Değişen zamana da uymalıydık.
Öyle süratliydi ki...
Birini yakalarken diğerini kaçırıyorduk.
Koşuyorduk.
Yüzümüzü yıkarken,
Bir odadan bir odaya geçerken
Kaybedecek zaman yoktu.
Çünkü yetmiyordu, azdı.

Başımıza, işimize, gücümüze,
Evin orta yerine bir an düştü.
Mayalanır gibi soframızda büyüdü.
Etrafında ne varsa kendine katarak...
Sabahı öğlene, akşamı geceye bağladı.
Çocukları anneye,
Kitapları bitkiye,
Unu, suyu, tuzu ekmeğe bağladı.

Zaman, bölünmez bir bütün olarak...
Odalarımıza,
Oradan yatağımıza, uykumuza yayıldı.
Zamanın evlâdı olduk.
Belki bir oluruz,
Zamanla.

Gökşen Buğra
Art On İstanbul Direktörü

Lederam Manta / Enzo Catellani

www.tepta.com

Lederam Manta tasarımını
incelemek için kodu okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA

Nispetiye Mah. Aytar Cad. No: 24 Kat: 1-2-3 1.Levent - İstanbul / 0212 279 29 03

#18

15/04/2020

Günaydın,

"Bütün büyük şeyler fırtınada durur."

...demişti Martin Heidegger. 1928 yılında girdiği Freiburg Üniversitesi'nde, Mayıs 1933'te yaptığı rektörlük konuşmasını böyle bitirmişti. Fırtına, tüm Avrupa'yı sarsmak üzereydi ve kendisi de bizzat bu fırtınanın içindeydi. Nasyonal Sosyalist Parti'sine olan sempatizanlığını bu tarihten üç ay gibi kısa bir süre önce üyelikle taçlandırdığını söyleyeyim.

Dünya büyük bir değişime gebeydi ve fırtına yaklaşmaktaydı. 20. yüzyılın başında büyük toplumsal krizlere, doğa bilimlerinin büyük ilerlemeler kaydetmesi eşlik ediyordu. Felsefe dünyasında giderek kendinden kopmaya başlayan doğa bilimleri dolayısıyla bir zemin kayması yaşanmaktaydı ve bu süreç felsefe ekollerinin "analitik" ve "fenomenoloji" olarak ayrılmasına neden olacaktı. Kıta Avrupası, Husserl ile başlayan ve Heidegger ile devam eden süreçte, fenomenolojiyi benimsedi; Sartre'dan Foucault'ya kadar pek çok düşünür düşünme sisteminde Heidegger'den etkilendiğini söyledi. Diğer taraftan aynı fırtına, dünyayı Auschwitz'e de sürükleyen fırtına olacaktı.

Covid-19 bizim neslimizin fırtınası. Belki de zincirleme olarak Heidegger'i, Auschwitz'i, Roma Hukukundan aldığı "çıplak hayat" kavramıyla tanınan ve Şubat ayında yazdığı Covid-19 yazısıyla bir tartışmayı tetikleyen İtalyan düşünür Giorgio Agamben'i anmam bu fırtınadandır. Siyaset ve hukuk felsefesi üzerine çalışan Agamben, olağanüstü hallerin giderek olağanlaşarak, insanların evlerine bu bahaneyle kapatılmak suretiyle bir politik araç haline getirildiğinden bahsediyordu. Bir kısayol yaparsak, evlerimizin yeni konsantrasyon kampları olması... Her ne kadar Jean-Luc Nancy, Agamben'i gayriciddi olmakla suçlasa da, aslında virüsün ve durumun ciddiyetini değil ama sosyal ve politik olası sonuçlarından bahsettiğini söylemekteydi. Ve Agamben: "Hayatta kalmaktan başka ahlakî değeri olmayan bir toplum nedir?" diye sormaktaydı. Bu tartışmaya gerek "çıplak hayat" kavramı gerekse de "biyo-politika" kavramlarıyla Art Unlimited ve T24'de yer alan yazılarıyla ele alan Ali Akay, tartışmaya katılmış oldu. Adı geçen düşünürleri hızlıca tanımak ve bu kavramlara aşına olmak için ders niteliğindeki bu metni okumanızı öneririm.

Bugün felsefecinden en sade insana kadar herkes fırtınadan sonra yaşamlarımızın bir daha eskisi gibi olmayacağına inanıyor. Belki de eskisi gibi olmaması gereken şey, dünyayla olan ilişkimiz. Post-korona kavramının, bu ilişki üzerinden artık daha sık konuşulduğunu duyacağız. NATO, bugün kuruluş temellerinden farklılaşarak yeni bir yapılanma sürecine giriyor. Bunun gibi, kurumların hızla kendilerini yenileyecekleri bir süreç yaşayacağımız muhtemel görünüyor. Aynı zamanda insanlığın hiç olmadığı kadar büyük bir ortaklık zemininde buluşuyor olmasının, sanatlar için de bir paradigma değişikliği anlamına geleceğini düşünüyorum. Son olarak, yavaşlamanın ve aynı zamanda derinleşmenin, fırtınada ayakta kalmanın da bir yöntemi olduğuna inanıyorum.

Dünya Sanat Günü'nüzü kutluyorum.

Dr. Kumru Eren
Borusan Contemporary Direktörü

#19

16/04/2020

Onları belki kurtaranlarız, diye ekledi.
Ama kurtaralım derken, biz kurtuluruz.Öyle değil mi?
Bunları söylemek istemiyor musun, hocam?
Kendini kurtarmanın tek yolu başkalarını kurtarmak için çabalamaktır.
Haydi öyleyse, öğreten öğretmen... Gel!

Nikos Kazancakis, *Zorba*

Bugüne kadar gittiğim yerlere bir kez daha gidiyorum, konuşmalarımı dinliyorum, tekrar konuşuyorum. Yediklerimi bazen yine yiyorum. Gülüşlerimi, ağlayışlarımı hatırlıyorum.

İyi olmanın tereddütünü iliklerime kadar yaşıyorum. Ulaşamadığım atölyemden uzak; eski, çok eski, bazen de yeni resimlerimi bir kez daha masaya koyuyorum. Tuval bazen dur dokunma diyor. Söz dinliyorum bırakıyorum.

Bir daha yaşayacak mıyım? O güzel denizlerde yine yüzecek miyim? O rüzgârda bir daha yol alacak mıyım?

Ertelediklerim ne olacak? Bir daha sarılabilecek miyim? Peki, bundan sonra hangi maskeyi kullanacağım?

Hâlbuki, müneccim olmasam da bu günleri hissetmiştim. Zaten 2017'deki *Utopia*'yı işte tam bu kaygılarla sergilememiş miydim? Evet gerçekten de "Hakikatin yalan, yalanın da hakikat gibi göründüğü" dönemeçe geldik. Nasıl mı geldik? Bazen susarak, bazen de yeteri kadar bağırmayarak. Sonuçta tepki vermeyen herkesin suçlu olduğu bir gerçek.

Günlük koşuşturmalar yüzünden hakikati eksik gördük, aynaları ise görmezden geldik.

Yarın umarım bu korku ortamı bizi daha fazla ahlaksızlaştırmaz.

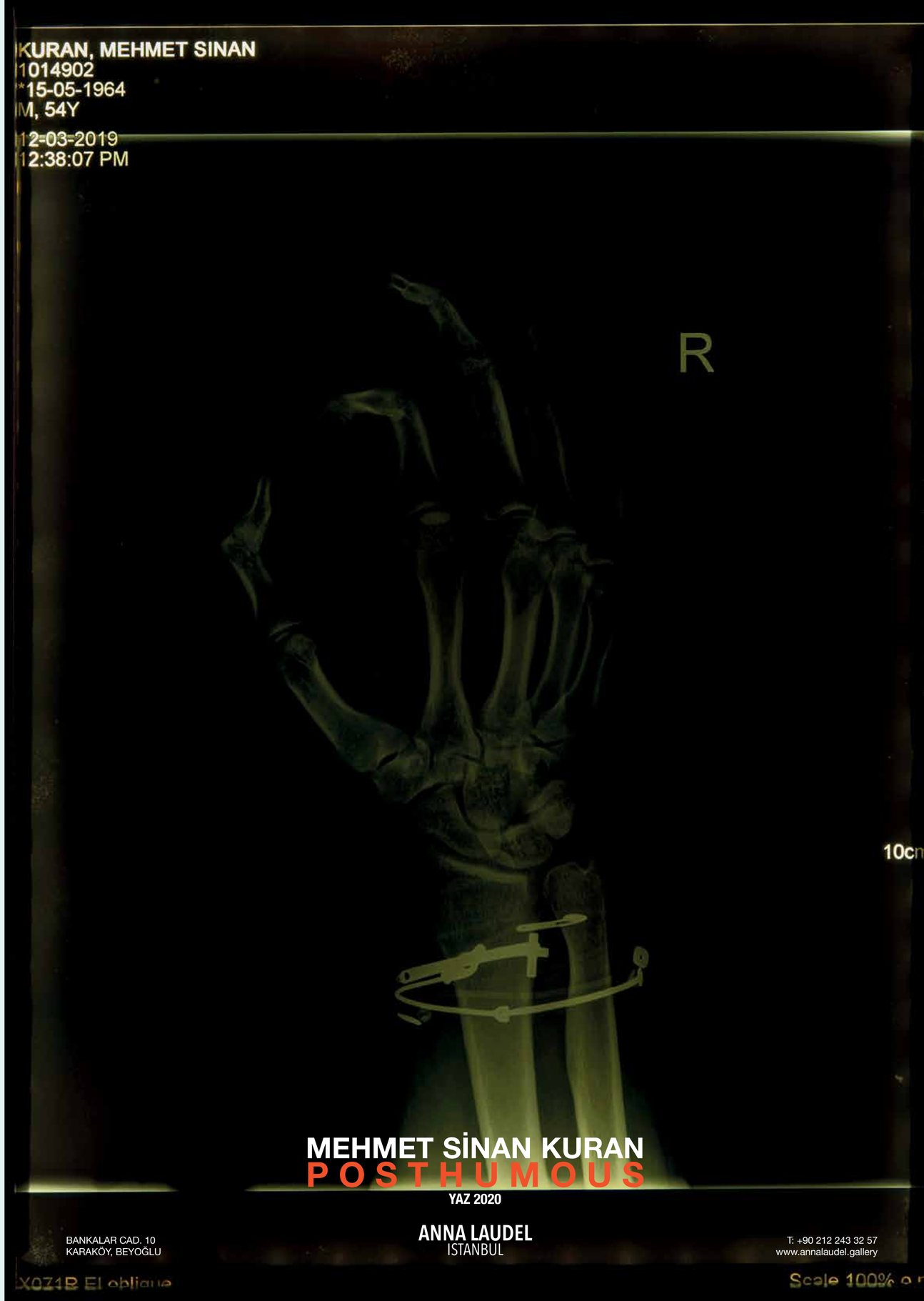
Peki bundan sonra hangi maskeyi kullanacağım? Yeni maskeler ne kadar koruyacak bizi bu aynalardan? Aynı nehirde iki kez yıkanılmıyordu değil mi? Ne o nehir eski nehir, ne de ben o eski ben.

Belki de birileri böyle istedi, ne dersiniz? Bizlerin artık eski biz olmasını istemediler. Bundan sonraki en iyi adamları kendi yarattıkları olacak.

"Bazen yenisini yaratmak için
eskisini yok etmelisin"
Prometheus (2012)

Biz mi?
Umarım...

Kirkor Sahakoğlu
Sanatçı



17/04/2020

#20

1/2

Ulaş Uğur
Art Unlimited
posta@ulasugur.com

17 Nisan 2020

Konu:

Sayın Art Unlimited okuru,

Saygılarımla,

Ulaş Uğur

cc: John Cage

2/2

POST SCRIPTUM

"Söyleyecek hiçbir şeyim yok ve onu söylüyorum"*
—John Cage

*"I have nothing to say and I am saying it", John Cage, *Lecture On Nothing*, Robert Motherwell's 8th St. Artists' Club, NYC, 1949

Inspiring design
for your outdoor life.

Hybrid, seating system. Design Antonio Citterio. www.bebitalia.com

mozaik

B&B Italia Stores:
Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 Istanbul - T +90 212 327 0595 - F +90 212 327 0597
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya/Ankara - T +90 312 440 0610 - F +90 312 440 0594
www.mozaikdesign.com - info@mozaikdesign.com

B&B ITALIA OUTDOOR

#21

20/04/2020

Günaydın,

İnsanın hayatta kalmasına, zamanı bir anlığına da olsa galebe çalmasına yarayan bir yeteneği var; unutmak. Hepimiz ölümün bize ne kadar yakın olduğunu unutarak yaşayabiliyoruz; yarın öleceğimizi bile bile çalışıyoruz; yıkılacağını bildiğimiz medeniyetleri de bu sayede ardı ardına kurduk ve bugünlere geldik. Gaddar bir hükümran olan zaman, tüm yapıp ettiklerimizin üzerini bir bir örtse de biz çekilen acıları unutup her seferinde sil baştan başlayabildik. Şayet unutmasaydık ölümün ve yıkımın dehşeti bize göz açtırmaz, yaşamamıza imkân vermezdi. Çıldırırdık. Öte yandan aynı unutkanlık muhtemelen sonumuzu da getirecek. Geçmişte olanlardan ders almayı bu unutkanlık yüzünden beceremiyoruz. Yarın ölebileceğimizi düzenli olarak unutuyor oluşumuz ise bizi gelebilecek her türlü tehlikeye karşı önlem almaktan alıkoyuyor. Hatta diyebilirim ki yarın öleceğimizi unututtuğumuzdan bugün de yaşamayı unutabiliyoruz, hayatı durmadan öteliyoruz. Tüm iktidar sistemleri, her yanımızı sarmış tüketim ağları bu unutma kapasitemiz üzerine kurulmuş. Ölümlü olduğumuzu unutmamızı kolaylaştıran ürünleri satın alıyoruz, acizliğimizi unutturan insanları lider diye seçiyoruz.

İçinde bulunduğumuz bu Covid-19 krizi de öyle ya da böyle geçecek. Yaşam her şekilde yeşermenin bir yolunu bulur. Bu günlerden geriye ne okuduğumuz kitaplar ne katıldığımız çevrimiçi dersler kalacak. Hepsini unutacağız ama dünyayı bir nebze değiştirmek istiyorsak, ki buna mecburuz, unutmamamız gereken iki şey var: Yaşamın ne kadar kırılgan olduğu ve bizi korumakla mükellef hiçbir otoritenin umrunda olmadığımız. Kendi başımızın çaresine bakmayı öğrenmemiz lazım. Olmaz ya bu düzen değişecekse bu bilinçle değişecek. Hatırlayarak.

İyi günler.
Murat Alat
Sanat yazarı ve eleştirmeni

#22

21/04/2020

Ben Ruhi Bey Nasıl Değilim?

Edip Cansever'in meşhur sorusudur: "Ben Ruhi Bey Nasılım?" Bugünlerde sıkça sorduğumuz bir soru.

Ruhi Bey, Cansever'in *Tragedyalar*'daki Stephan karakteriyle birlikte en varoluşçu karakterlerindendir. Varlıkta, varlığı saran anlam düzeneğinde açılan boşluklara bakar, çatlakları kayda geçirirler. Tam da bugünlerde açılan türde "çatlaklar". Ruhi Bey şahsi bir derdin kaydını tutar, bir yandan var gibidir, bir yandan yok gibi. Dışarı çıktığında vardır, Beyoğlu'nda yürür, içer, hep bildiği dükkânlara girer çıkar ama bu esnada o meşhur varoluş şüphesini de hep yanında taşır: "Ben Ruhi Bey nasılım?" diye sorarken, böyle bir yabancılaşma mesafesinden kendine ontolojik bir soru da sorar: Ben, Ruhi Bey, var mıyım hakikaten?

Stephan'ınki ise, şahsi değil, kolektif bir krizin ya da felâket hissinin kaydıdır. Bugünlere daha çok benzer. Şöyle açılır *Tragedyalar*:

"Çünkü bir bir yıkılmakta açsanız radyoları
Sokaklar, köpekler, tanrının bütün eşyaları."

Sonra da bir yerde herkesin yokluğa yakınlığına değinir birileri, biraz da iç rahatlatıcı bir tonla:

"Sanırım bir anlamı var: Yok gibiyiz hepimiz"

Bu iki karakter son zamanlarda aklıma üşüşüyor, eve kapanıp varlıkla yokluk arasında durduğumuz ve eski varoluş jestlerinin anlamsızlaşmaya başladığı bugünlerde. Açıkça söyleyelim: Bu "varoluşçu" karakterlerin, aklından sürekli geçen o tuhaf, olağanüstü bulutlar, alışıldık bulutlar haline geldi.

Korona günlerinde, toplumsal sistem tamamen durmuşken, toplumsal yapı üzerine üretilen anlamlar da buharlaşıyor. Söyleyecek çok şey var ama bu mektubu, evde bir varoluşçu karakter gibi oturmanın, hayatla insan arasına bir "varoluşçu" perdenin girmesinin anlamı üzerine birkaç şey söylemekle sınırlı tutacağım. (Bu perdeyi en iyi anlatan hikâyelerden birini de Oğuz Atay'dan *Korkuyu Beklerken*)

Bir zihin ve yaşam pratiği olarak biraz tersten bakma taraftarıyım bu "varoluşçu" kırılma anına. Korona'nın yarattığı hayati kırılma (ya da kelime oyunu yapalım, "hayat kırılması"), hayat son hızıyla akarken, işte o meşhur "durup düşünecek halimiz yok" fırtınası içinde savrulup giderken bir türlü imkân bulunamayan o yavaşlama, kendine dönme, kendi kozasını örme imkânını, en azından şanslı sayılabilecek bir kesim insana bahşetti. Ve bu bir kesim insan okunamayan kitaplar, sorulamayan sorular, izlenemeyen filmler derken bu salgın ve karantinayı bir nevi mecburi inziva olarak görüp, kendi zihinsel bahçelerine özen göstermeye başladılar. Başka bir ifadeyle, kapitalizm denilen ve insana "boş zaman", "aylaklık", "kendine özen" gibi şeyler için pek zaman ve zemin tanımayan sistemin durması, kapitalizmin açtığı yaraları (Pazartesi sendromu için Žižek'in sıkça paylaşılan o cümlesi: "Pazartesilerden değil, kapitalizmden nefret ediyorsunuz.") iyileştirmek için bir iyileştirici zaman dilimi oldu. Bunu anlıyorum, bu kurulan yeni varlık masasını da anlamlı buluyorum ama tam da bu anda bu "verili" masayı devirmek gerektiğini düşünüyorum.

Nasıl mı? Şöyle, varoluşçu soruları varlık şeması devam ederken sormak, hayatın akışına bir "çomak" sokmak anlamına geldiği için anlamlı ve zihin açıcı olabilir. Şimdiyse, zaten hayat "herkes" için durmuşken, durup düşünmek, durup "kendine bakmak" denilen o meşhur entelektüel manevra biraz anlamsızlaşıyor.

Ben tam tersinin iyi geleceğini düşünüyorum bugünlerde: "Ben Ruhi Bey Nasılım?" sorusu yerine, "Nasıl değilim?" diye sormanın bir anlamı olabilir. İçeri değil, dışarı bakmanın.

Ve aslında birçok şey hissedip paylaşabileceğimiz o filozofça varoluşçu yazar ve şairlerin (Cansever, Sartre, Camus...) yerine bugünlerde tam da mesela Galeano, Saramago, Márquez ya da Latife Tekin gibi "dünyada olmanın anlamı" üzerine toplumsal olarak düşünen yazarlara kaymak iyi gelebilir. Yani soru artık, açıkça "Ben nasılım?"dan "Biz nasılız?" ya da daha da uzaklaştıralım, "Onlar nasıl?"a doğru kayıyor ya da kaymalı. Bireysel-varoluşçu kafanın bir işe yaraması için dış dünya ile iç dünya (bunlar o kadar ayrıysa tabii birbirinden) arasında bir çatışmanın var olması gerekir. Hepimizin aynı gemide değil, aynı denizde olduğu bugünlerde daha gayrişahsi bir refleksin herkese daha iyi geleceği kanaatindeyim.

Son zamanlarda dile getirilen şu soru önemli: Madem bu kriz ve salgın küresel, çözüm neden küresel değil? Yeryüzünde olduğumuzu ve yeryüzünün de bölgesel fark olmadan prekerleştiğini biraz hatırlamak lazım. Brezilya açıklarında bir adada mahsur kalan bir arkadaşımla ya da radyoda bir programda bahsi geçen Amerikalı yerlilerle aynı durumdan mustarip olduğumu görünce, ben bunu hissettim: Dünya'dayız evet, Dünya adlı denizde. Yani, bir bakıma, "Ben Afrika'da kanat çırpan kelebeğin, Kuzey Amerika'da yarattığı kasırgayı duymak istiyorum, ben Kaos istiyorum!" diyen eski anarşistlerin (sevgili Bakunin) fantezisi, tersten gerçek oldu.

Şimdi o "kaos"un içinde bireysel bir kozayla meşgul olmanın yanı sıra, daha dünyaya ve diğerlerine açık bir göz lazım gibi geliyor bana. Yoksa radikal görünümlü bir ılık suda (burjuva bir suda) yüzer dururuz.

Bizi "ben nasılım" ben-merkezciliğinden ve burjuva refleksinden kurtaracak çok iyi bir yazı dizisi tavsiye ederek bitireyim bu mektubu: Pınar Öğünç, Korona'nın "görünmeyenleri"yle, imtiyazsızlarıyla, prekaryalarla (işçiler, sektör çalışanları, halen "çalışmak" zorunda olanlar) bir dizi röportaja başladı.

Kapalı karantina odasında kendi iç dünyanız denilen şeyle hemhal olurken, tam tersine dış dünyayla da temas kurmanız dileğiyle.

Sağlıcakla kalın.

Ahmet Ergenç
Yazar, eleştirmen

Ve bir ek:

Okuduğunuz dergi, temelde bir sanat yayını olduğu için, kendi odasından "dış dünyaya hep bakan" şu sanatçıların işlerine de tekrar bakmanız bu aralar zihin açıcı olabilir: Neriman Polat, Memed Erdener, Antonio Cosentino, Nalan Yırtmaç, Mehmet Ali Boran, Hera Büyüktaşçıyan, Berat Işık...

OLASI HER RÜYA

05 - 27.06.2020

Online Açılış: 5 Haziran 2020

Leyla Emadi | Rafet Arslan

Küratör: Meryem Taşyar & Kübranur Şimşek

vision art platform

Harbiye Mah. Maçka Cd. Bronz Sk. Başarı Apt. No. 1/13 Şişli/ İstanbul

#23

22/04/2020

Merhaba,

Dünyada ve Türkiye'de son ayların en önemli konusu olan pandeminin yaşamımıza olan etkileri her geçen gün daha da artıyor... İnsanların gündelik hayatını bu kadar etkileyen bir durum karşısında çaresiz kaldığımız zamanlar oluyor. Bu gibi zamanlarda her türlü sanat türüne daha da çok ihtiyacımız var.

Borusan Müzik Evi olarak ertelediğimiz konserlerimizi önümüzdeki sezonlara nasıl yerleştirebileceğimizle ilgili yoğun bir çalışma içindeyiz. Beraber aşacağımız bu dönem süresince önümüzdeki senelerin planlamalarının üzerinden geçerken, birkaç ay öncesinde olduğu gibi, acaba insanlar yeniden konser salonlarını dolduracaklar mı diye düşünmeden edemiyorum...

Bu kadar sıkıntının arasında, İnternet üzerinden birçok sanat faaliyetini takip edebilmek, katılmak veya üretmek önemli. Sağlıklı yarınlar için hem fiziksel hem zihinsel olarak sanatın önemini yeniden kavrıyoruz.

Müzik benim için her zaman en rahatlatıcı/enerji veren sanat türlerinden biri. Evde kaldığım bu süreçte de sık sık müzik dinleyip, olumlu düşünmeye gayret gösteriyorum. Bu aralar en çok dinlediğim parçaları aşağıda sizlerle paylaşıyorum.

Mutlu ve sağlıklı bir insan olmak için öncelikle evde kalmanızı tavsiye ederim. Dostlarınızla iletişiminizi, fiziksel mesafe kuralları içerisinde sürdürün ve bolca müzik dinleyin.

Sağlıklı günlerde yeniden görüşmek üzere,

Aydın Dorsay
Borusan Müzik Evi Müdürü

Parça listesi:
Lambert *As ballad*
The Lack of Afro *The outsider*
Beastie Boys *Fight for your right*
Billie Eilish *Bad guy*
Gazapizm *Sağı solu kes*
Lalalar *Hata benim göbek adım*
Tower of Power *Squib cakes*
123 *Sun in the arms of love*
Konstrukt *East of west, west of east*

#24

23/04/2020

Ben çok yakın bir zaman önce annemi kaybettim. 9 ay oldu. Neticede zaman algısı göreceli bir kavram. Bazıları ve bazı durumlar için 9 ay çok kısa, başkaları için ise bu süre pek uzun sayılabilir. O güne dek hayatımda hiçbir şeyi ve hiç kimseyi özlemediğimle neredeyse gurur duyardım. O günden sonra özlemenin ne demek olduğunu anladım. Hayatımda hiç olmadığı kadar geçmişi düşünmeye ve "hatırlamaya" başladım. Yavaşladım. Hayatın beni sürüklediği hıza dur demeye çabaladım. Yasla yaşam benim için tam birbirinin içine geçmişti ki kocamaaaan bildiğimiz dünya olarak şimdi hepimizin parçası olduğu kolektif travma geliverdi ve üzerimize çöküverdi. Bu arada boyutlar, ölçekler ve mesafeler de göreceliymiş; meğer o kocaman bildiğimiz dünya adeta küçücük bir kaseymiş. Neyse. Benim yasım aslında annemin hastalığı sürecinde başlamıştı. Epey çaresiz hissettiğim ve stresli bir süreçti. Eninde sonunda varılacak yer belli iken gene de yaşam neşesine tutunma zorunluluğunun baskısı vardı üzerimde. Hatırlıyorum, bir akşam sabaha kadar oturdum, düşündüm, düşündüm ve düşündüm. Hepimiz öleceğiz, bu kaçınılmaz, bunu biliyoruz ama vaktimizi faydalı, faydasız çeşitli uğraşlarla oyalanarak ve sanki o son hiç gelmeyecekmiş gibi yaşayarak da geçirebiliyoruz. Eee tamam dedim, işte yaptığımın, yapmam gerekenin bundan çok da büyük bir farkı yok. Lakin bir de hiç inanmadığım bir yalanı, çok sevdiğim bir başkası için sürdürmek zorundaydım, ki sonunda neyse ki o yalana sanırım ben de inandım. Derken ölüm geldi çattı ve işte o zaman ne kadar hazırlanmış olduğumu sansam da bunun hiçbir hazırlığı olmadığını, olamayacağını anladım. İlk günler çok zordu. Her sabah, kendimi içinde bulduğum yeni gerçekliğe uyanmak ve annemin öldüğünü, ne yaparsam yapayım bunu değiştiremeyeceğimi hatırlamak. Ha, belki çok gerilere gitsek -daha önceden bazı şeyleri fark etsek- vardı yapılabilecekler ama artık iş işten geçmişti, bu ancak o hayatı öyle yaşamamış olmakla olabilirdi. Yani imkânsızdı. Sabah saatlerinde bunun bir şaka olmadığına kendimi ikna edebilirsem, öğle saatlerinde birden her şey anlamsızlaşıyordu çünkü bu gerçek bana hayatın kendisinin hiçbir mantığa oturmadığını hatırlatıyordu. Hayat neydi ki; ana rahmiyle mezarlık arasındaki basit ve aslen anlamsız bir yolculuk. İşte tam da böyle anlarda üzerime varoluşsal bir tembellik çökecekken, neyse ki ölümün yaşamı anlamlı kılan tek gerçek olduğu farkındalığı daha ağır basıyordu. Madem hayat bize rağmen ilerliyordu ve nihayetinde hayatta hiçbir şeyi tam kontrol edemiyorduk, edebildiklerimize odaklanalım; yaşamanın, olmak istediğimiz insanın, işgal ettiğimiz şu koca dünyanın ve de aslında bizleri anlamlı kılan tek şey olan "başkaları"nın sorumluluğunu alalım. Belki de bu yüzden "performans"la uğraşmak ilgimi çekiyor; bir başı ve sonu olan, ne zaman başlayıp bittiğine karar verebildiğin ve süreci, he ne kadar sürprizlere açık olsa da belli bir omurgaya göre yönetebildiğin, bu esnada da hem içerde hem dışarıda kalanlara dair bir sorumluluk üstlendiğin bir deneyim olmasından ötürü. Hayatın o sonsuz bilinmez ve kestirilemezliğini kısa bir süreliğine de olsa yendiğini düşündürüyor insana; ayrıca da her sonla beraber "ölüm"ü de prova ediyorsun adeta... Bir de itiraf etmeliyim, ilginç bir şükran hissi de geldi bana yasla beraber; tamam, geçmişe bakıp muhakkak teselli olacak bir şey buluyorsun da bu şükran hissi neyin nesiydi? Belki de sırrı, benim hâlâ bu hayatı daha farklı ve farkında yaşamayı seçebilecek olmamda gizliydi.

Neyse lafı daha fazla uzatmadan Korona günlerine dönelim. Pandemi ilan edildikten sonra ilk başta endişe atakları aldı sardı beni, annemin hastalığı sürecinde geceleri elektriklenerek kalbime giren o sızı gene geri döndü. Bir yandan ölüm sayılarla ve istatistiklerle sıradanlaştırılırken, her an kapının ardından, pencerenin dışından bakıp adeta "buradayım, geliyorum" deyiverecekti. Acaba bugün babama gitmemiş olsaydım daha mı iyi ederdim. Madem bunun geldiğini görüyordum, keşke kızımı bir hafta önceden okula göndermeyi bıraksaydım. Acaba elimi eve girince yıkamış mıydım... Peki ya o sayıların içinde yer alanlar. Birinin annesi, babası, arkadaşı olanlar. Bugünlerde başka ağır hastalıklarla uğraşmak zorunda kalanlar. Gene bir gece sabaha kadar oturdum, düşündüm, düşündüm ve düşündüm. Virüsü önce ben kapmışım, sonra da etraftaki tanıdık tanımadık herkese yaymışım falan filan. Eee yeter dedim; önce kendime, bir şeyin korkusu kendisinden beter ediyor mu etmiyor mu insanı diye sordum. Ediyor, bunu biliyorsun, tamam bu cepte. Hepimiz bir gün öleceğiz, bunu da biliyorsun, o da cepte. Endişe etme zamanı değil şimdi, çünkü gerçekten hâlâ bir şeyler ve hatta varılacak son değiştirilebilir. Adamlar boşuna yırtınmıyor yapılması gerekenleri yapıp gerekli önlemleri alırsak hem kendimizi hem başkalarını korumuş olacağız diye. Sonra baktım ben gene bir tür yas sürecindeyim; durmak, yavaşlamak, eski anılara dönmek, geçmişten detayları anımsamak iyi geliyor; bünye hızlanmaya ve konsantrasyona rezistans gösteriyor. Fakat bu sefer o sahip olduğumu sandığım özlem duygusu çok da kuvvetli değil. Başta şaşırdım, ama sonradan anladım; özlem sevdiğine, eksikliğini hissettiğine duyulur oysa bizim şimdi ellerimizden kayıp gitmekte olan o dünya düzeninin pek de özlenecek bir tarafı yokmuş zaten. Öte yandan, eksikliğini de hissettiğim, özlem duyduğum şeyler de yok değil. Bu sefer oturdum, neleri özleyip neleri hiç özlemediğimi sıralamaya koyuldum. Belki bu günler geçtikten sonra gerçekleşecek değişimlere yön verebiliriz diye umutlanmaya başladım. Saatlerce kendimi kaptırıp kızımın elinden kaparak oynadığım legolarla tekrar yavaş yavaş konsantrasyon yetimi geri kazanmaya koyuldum. Bu konsantrasyon, beraberinde yeni farkındalıklar getirdi. Benim annem için tuttuğum yası, bu günlerde tutamayacak olanlar aklıma geldi. Ben evde oturup endişe ataklarımı atlattıktan sonra durmanın lüksünü yaşarken, bu imkânı olmayanlar, hâlâ savaş alanlarında, göçmen kamplarında insan yapımı yalanların ortasında yaşamak zorunda kalanlar; yaşadıkları endişe ataklarına rağmen hayatlarını devam ettirebilmek ve hatta başkalarının hayatlarını devam ettirebilmelerine olanak sağlamak adına her gün ölümle yüzyüze gelmek zorunda olanlar ve bunu bilerek, seçerek yapanlar; evde oturduklarında daracık, karanlık alanlara sıkışanlar, karantinada şiddete maruz kalanlar, yasla beraber yüzleştikleri geçmişleri pek de günlük güneşlik olmayanlar... Yazık, bir zamanlar çok sevdiğim Madonna'nın alay konusu olmuş sosyal medya videosunda dediği gibi bu virüs "maalesef" hepimizi eşitlemiyor; bunu yapan ölümlü olduğumuz gerçeğinin kendisi; kaldı ki bunu bize hatırlatması için yeni bir virüse ihtiyacımız olmasa gerek. Ancak, bu virüs, bizi bugünlere mecbur bırakmış dünya düzeninin içindeki eşitsizlikleri, gereksizlikleri, kötülükleri ve aptallıkları daha da görünür kılıyor ve en ağır faturayı hem en kırılgan (bu hâlâ tam çözemediğimiz virüsün doğasından kaynaklanıyor) hem de en güvencesiz (bu ise insan yapımı bozuk düzenin kendisinden kaynaklanıyor) olanlarımıza kesiyor...

Yas tutmak, tutabilmek, beraberinde bir olgunlaşma ve bazı farkındalıklar getiriyor; hem içe hem dışa dönük. En azından benim için süreç böyle işledi. Umarım hepimiz deneyimlemekte olduğumuz bu kolektif travmanın içindeki yas sürecinde özlem duyduklarımızın ve değişmesi gerektiğine inandıklarımızın listesini tutacağız. Umarım büyük bir kısmımız yas tutabilme lüksüne sahip olacağız. Umarım hepimiz bu süreçte, fiziksel mesafelerimizi koruyor da olsak sosyal dayanışmanın önemini daha da çok anlayacağız. Sanatla uğraşanlar olarak da bu süreci, ardından gelecek olan "yeni" dünyayı ve "yeni" kendimizi, gerçekten doğru ifade edebilmek ve daha önce hiç deneyimlemediğimiz koşulların getirdiği farklı üretim biçimlerini içselleştirerek kullanabilmek için zamana ihtiyacımız olacak. Ama önce yasımızı yaşayalım, illa durarak değil gerekiyorsa yaratmaya, yapmaya devam ederek yaşayalım bu yası ama kendimize ve başkalarına zaman tanıyalım; kendi fikirlerimizi başkalarına dayatmadan önce izin verelim beynimizdeki ve bedenimizdekiler sezgilerimize dönüşebilsin...

Ayşe Draz
Unlimited Publications
Gösteri sanatları editörü

Armén ROTCH, Untitled / İsimsiz, 2017
Tea bags collage / Çay poşeti kolaj
153x188 cm.

Daron MOURADIAN, Cock Fight II / Horoz Dövüşü II, 2017
Oil on canvas / Tuval üzerine yağlıboya
119x159 cm.

Evgenia SARE, Vendeur des masques (Seller of Masks) / Maske Satıcısı, 2016
Oil on canvas / Tuval üzerine yağlıboya
80x80 cm.

Vav HAKOBYAN, Black Bird / Siyah Kuş, 2019
Oil on canvas / Tuval üzerine yağlıboya
130x150 cm.

Hacımimi Mah. Necatibey Cad. Sakızcılar Sok. No: 1/E
Karaköy Beyoğlu, İstanbul | Tel: +90 212 251 27 54
info@galeri77.com | www.galeri77.com

/ galeri77 / galeri77 / galeri77 / galeri77

GALERİ 77

24/04/2020

#25

Pencereden dışarı bakmak ve içe dönen yoğunluk

"Her ikisi de gereklidir: Hastalık bir araç olarak, sağlık bir hedef olarak."
Stefan Zweig

Şu zor günlerde kehanetlere boğulduk. Yazılanlara ve söylenenlere bakılırsa geleceğe yönelik genel çıkarımda herkes bir konuda uzlaşmış görünüyor: Hiçbir şey eskisi gibi olmayacak. Haliyle hepimiz bu "kapanma" sürecinde önceki hayatımızın Richard Sennett'in deyimiyle "gündelik diplomasi" içine sıkıştırdığımız yoğunluğumuzu daha çok sorgular olduk. Önceki hayatımızdaki yoğunluğumuzun müştereklilik esasına dayanan dışa bağımlı bir yapısı vardı. Şu ana kadar haddinden fazla hızlı ve etken olduğumuz ortaya çıktı. Bienaller, fuarlar, sergiler, konuşmalar, tartışmalar, çalıştaylar ve sergi turları gibi fiziksel temas ve mesafe yaptırımları olmayan, büyük kitlesel ritüellere ve birlikteliklere dayalı bir yoğunlukta savruluyorduk. Gelecek hayatımızda bu yoğunluğun aynı olacağına ilişkin kesin bir emare de olmadığına göre artık kültür etkinlikleri ziyaretçi sayısının çokluğundan övünç duyamayacak ve bu insan kalabalığı başarının bir ölçütü olmayacak. Büyük sergileri görmek için sıraya girdiğimiz ve omuz omuza salonları doldurduğumuz günler geçmişte kalmış gibi. Tümden bir hayat garantisi olmadıkça da gelecekte kimse risk alıp bu kitlesel ritüellere eskisi gibi aynı iştahla katılmak istemeyecek. Sonrasında da haliyle bir seyreklik hakim sürecek. Söz konusu yoğunluk içe dönecek. Beni bu noktada sanatçılar özelinde ilgilendiren, acı verici de olsa, bu içe dönme halinin avantajları ve bize sağlayacağı yeni sorgulama olanakları. Geleceğin beklediğim gibi olmamasını ve beni haksız çıkarmasını umarak vardığım bir sonuç bu.

Sanatın anlamı ve geleceği belki bugünkü yoğunlukta hiç tartışılmamıştı. Cezare Pavase Shakespeare'in büyüklüğünü *pencereden dışarı bakmak* ilkesiyle açıklıyor. Ona göre Shakespeare, temeli en olmadık bir insan yaşantısından göz kamaştırıcı imgeler çıkarıyor ve kendi duyuşunu da büyük bir esinle yorumlayarak bir oyun-sahne yapısı kuruyordu. Benzer bir pencere metaforuna Milan Kundera'nın *Yavaşlık*'ında rastlıyoruz: "Tanrının pencerelerini seyreden kimsenin canı hiç sıkılmaz mutludur." Burada vurgulanan pencerenin arkasında duran bizim aylaklık durumumuzdur ki Kundera bir geri çekilme gerekliliği olarak bu aylaklık durumuna özlem duyar ve sorar: "Bir değirmenden ötekine sürüklenip duran, açık havada yıldız palasta uyku çeken şu serseri tayfası nerede şimdi? Günümüz dünyasında aylaklık işsizliğe dönüştü. Aynı şey değil kuşkusuz. İşe yaramaz hisseder kendini işsiz insan, canı sıkılır, yoksun kaldığı devinimi arar durmadan."

Şimdilerde Nietzsche'nin sessiz gururlu kalelerimiz olarak tanımladığı evlerimizde hepimiz *online flâneur*'üz artık. Tam da bu noktada işe yarar aylaklar ve *flâneur*'lar olarak eve kapanma sürecinin yaratacağı böylesi bir pencereden dışarı bakmak, yoğunluğumuzu içe çevirmek ve kendi kendimizin aylağı olabilmek hayli önem kazanıyor. Ancak bu şekilde gelecekteki hayatımızı, genel toplumda gördüğümüz çarpıklıklara karşı kaprisimizi, bağımsız söylemimizi ve kuralları çiğneyen başkaldırımızı gerçekleştirecek bir sahne olarak tasarlayabiliriz. Bu süreç bizim için kültürel dünyanın oyuncuları olarak en güçlü, derin ve yoğrulmuş işleri tasarlamak için bir fırsat olabilir. Başka bir deyişle sakinleşmenin ve ağırdan almanın, daha çok sorgulamalardan geçmiş ürünler ortaya koymanın belki de tam zamanı.

Salgından bir çıkarımımız da ölümün tam ense kökümüze kadar geldiğiydi. Ayakta kaldığımız için, itiraf edelim aslında gurur duyuyoruz. Canetti kendimizin başına gelmediği sürece ölüme hiçbir zaman tam olarak inanmadığımızı ama ölümü başkalarında yaşadığımızı söyler. Salgında her gün artan ölüm sayılarını gördükçe ölüme hiç olmadığı kadar inandık. Ölenler ölüm karşısında duyduğumuz korkularımızı besledi. Onlar hayatta kalan bizlerin yerine ölmüştü. Yaşayan bizler ise kendimizi hiçbir zaman ölenle karşılaştığımız zamanki kadar büyük hissetmedik. O anda öleni artık aşmış olduğumuzdan ayakta kalmanın gururunu her daim yaşıyoruz.

Böylece iki aciliyet gelip kendini gösteriyor. İlki, ayakta kalmanın gururundan kurtulmamız ve ölümün her an kapımızda olacağı gerçeğini bilmemiz. İkincisi, hayat bitişe doğru gittiğinden, içimize yerleşmiş şu "işi bitirememek korkusu" denen beladan sıyrılmamız. Salgında Avrupa'da en büyük kaybı uygarlığın beşiği İtalya gördü. Thomas Mann *Venedik'te Ölüm*'de hayatın ölümlüğünü yanı başında hisseden yazar Aschenbach'ın yoğunluğunu ve yavaşlığını şöyle betimliyordu: "Dış hayat bakımından bir manastır yalnızlığı yaşayanlarda bile zamanla, çılgın tutku ve hazlarla dolu bir hayatın kolay kolay yaratamayacağı bir yumuşama, aşırı bir duyarlık, bir sinir gevşekliği bir sinir tecessüsü meydana gelir." Pavase de günlüklerinde bizi yaratma çarkına kapılmamamız konusunda uyarır. Bu çarktan kurtulmamız için ona karşı çıkacak eşit bir güce ihtiyacımız olacağını belirtir. Ancak böyle bir güçle zihnimiz o tekdüze, kendini tekrar eden ürünler yerine yepyeni tadı olan, denenmemiş bir aşının ürünlerini verecek ve anlatım yollarını tümüyle değiştirerek bizi yeni sorunlarla karşı karşıya bırakacaktır.

Zaman durulma zamanı. Bekleme, geriye çekilme, bir ara verme, derin bir soluklanma, hızın ertelenmesi ve yavaşlama anı. Dubuffet nesnelere değerlerini verenlerin nedretleri olduğundan ve çoğalmaları ölçüsünde de değerlerinden kaybettiğinden dem vuruyordu. Ona göre genel uzlaşıma katılma ve boyun eğme kadar kafayı kemikleştirici bir şey yoktu. Çünkü dışarıdaki kültür boğucuydu. Hatırlayalım, sanatçının kendini bulduğu yapıtları bu boğucu kültürün değerlerini sorguladığı yaklaşık sekiz sene boyunca hiç resim yapmadığı ve uzun yolculuklara çıktığı bir yavaşlamanın ardından geldi. Dışarda sanatların, bilimlerin ve rengarenk fuar etkinliklerinin kısık sesle bağırdıkları zamanlarda, Dostoyevski ve Nietzsche de ünsüz, tanınmadan, kötü eşyalı tabuta dönmüş odalarında, Zweig'in nitelemesiyle kendi çokbaşınalık'larında on beş yıl geçirdiler. Üstelik hayatı boyunca hastalıklarla boğuşan Nietzsche "beni öldürmeyen şey beni daha güçlü kılar," derken her hastalığın bir dirilişin beşiği olduğuna işaret ediyordu.

Zaman modern çağın getirdiği tanınma ve görünme manyaklığımızı gevşetme zamanı. Bunsuz bir varoluş biçimi mümkün mü bilemiyoruz ama Rousseau'yu hatırlarsak, herkesin başkalarına bakmaya ve kendisine bakılmasını istemeye başlamasının ve böylesi bir kamusal itibarın bir bedeli var. En iyi şarkı söyleyen veya en iyi dans eden, en güzel, en güçlü, en yetenekli olan, en güzel konuşan kişi en fazla rağbeti görmeye başladığında, bu durum eşitsizliğe ve aynı zamanda kötüye doğru atılan ilk adım olacaktır.

Son sözde bu kapanma anını sağlık ve yaratıcılık anlamında lehimize çevirmekten başka yapacak bir şeyimiz yok. Kendi üretim dağarcığımızda en kuvvetli ve sıra dışı işleri yapma zamanı. Bu sıra dışı işleri gerçekleştirdiğimizde ona bakan insanlar da kendilerini sıra dışı hissedecek işleri yapacaklardır. Hal Foster'in dediği biçimiyle, gelecekte her şey artık eskisi gibi iyi güzel günlerden değil, "yeni kötü günler"den türeyeceğine göre, geleceği birlikte kurabileceğimiz bu yoğunluk anını yaşamanın tam zamanı. Penceremizin ardından tüm bunlara odaklanmak için daha vaktimiz var. Ama öte yandan da kendi kendime soruyorum: İleride beraberce harcayamayacaksak bu kadar kazanılmış zamanların ne anlamı olabilir ki?

Ferhat Özgür
Sanatçı

27/04/2020

#26

Günaydın,

Geçtiğimiz ay haftalık bir sanat ajandası yollayacak olmanın anlamsızlığıyla uyandığımız bir pazartesi sabahı birbirimize dokunabilmek amacıyla başlattığımız ve hafta içi her sabah göndermeye devam ettiğimiz *Temas mektupları* serisi altı haftayı devirdi. Bu altı hafta içerisinde sessizce, belki de henüz fark bile edemediğimiz, sayısız değişim oluyor, hem olumlu hem olumsuz.

Bir süredir takip ettiğim yerel, ulusal ve uluslararası basında sıkça salgından sonra gerçekleştirilecek planlara yönelik röportajlara, iş dünyasının farklı aktörlerinin ağızlarından yepyeni senaryolara yer veren makalelere, yazar öngörülerine, patron sezgilerine, zaman zaman komplo teorilerine maruz kaldığımı fark ettim. Kısa sürede bunları okumaktan kaçar oldum.

Zannediyorum ki insanlık, tarihinde ilk defa bu kadar "yaygın" bir felâket yaşamakta. Teknoloji sayesinde saniyeler içerisinde erişebildiğimiz dünyanın dört bir yanında herkesin Koronavirüs'ten bahsediyor olduğuna; Los Angeles'ta günlük güneşlik bir havada, güzel bir bahçe girişinde Gwyneth Paltrow'u siyah eldivenlerini ve maskesini takmış pazara giderken görüp Yeni Delhi'de, aynı güneşin altında, şehrin duvarlarının sokak sanatçıları tarafından virüse karşı halkı uyarıcı nitelikte grafitilerle doldurulduğuna; Husilerin hükümeti ele geçirerek başlattığı ve yıllardır devam eden iç savaşıyla gündeme düşen Yemen'i bugün ana haber bülteninde yalnızca düşük sayıdaki Koronavirüs vakaları nedeniyle anıp Yeni Zelanda Başbakanı Jacinda Ardern'in ülkesinde sokağa çıkma yasağına uymayanları "aptallar" olarak nitelendirdiğine şahit oluyoruz... Görünüşe bakılırsa, an itibariyle, sadece birkaç ada dışında dünya üzerindeki her yer virüsten etkilenmiş durumda. Dünyada vaka sayısı çok kısa bir süre içerisinde 3 milyonu bulacak...

Gözümüzün görmediği bir şeyden kendimizi sakınıyoruz. Yarın dahi ne olacağını bilmiyoruz. Hâlâ pek çok şey belirsiz, uzmanlar aşı bulunsa bile kullanıma hazır hale gelmesinin aylar alacağından bahsediyor. Bu kadar belirsizliğe rağmen sürekli geleceğe dair bir şeyleri sabitleme, öngörme arzusu ya da spekülasyon yaratma çabaları bana bir çeşit histeri gibi geliyor. Tam da bunu yapmamamız gerektiğini artık idrak etme yoluna girme zamanı diye düşünüyorum. Günün yardımlaşma ve dayanışma günü olduğunu görüp birbirimizi daha çok görmemiz ve duymamız gerektiğini fark ediyorum.

Sanat dünyasının mensupları olarak içinden geçmekte olduğumuz bu küresel salgın döneminde ne tür yardımlaşmalar yapıyoruz? Kurumlar, kolektifler, vakıflar, dernekler, bireyler ne gibi dayanışma pratikleri sergiliyorlar?

Biz bilgimiz dahilinde olanları paylaşmak ve sizinle beraber büyüyüp gelişmelerine yardımcı olmak, bilmediklerimize ise bu mektup aracılığıyla ulaşmak istiyoruz. Lütfen çabalarınızı bize de bildirin. Boş yere söylenmemiş elbet: Birlikten kuvvet doğar.

İyi bir hafta dilerim,
Merve Akar Akgün
Unlimited Publications
Genel yayın yönetmeni

Geçtiğimiz hafta sanatçılar ve tasarımcılar Dazed Media için Koronavirüs dayanışması çerçevesinde posterler tasarladılar. Hazırlanan protesto içerikli posterlerden biri de Wolfgang Tillmans tarafından basının özgür kalabilmesi için insanlara gazete ve dergi satın alma çağrısı yapıyordu.

28/04/2020

#27

Merhaba,

Dün akşam aynı Instagram canlı yayınına katıldığımız birçok kişi, bu sabah işe gitmek için evden çıkmak zorunda kaldı. Bu derece tutarlı bir gerçeklik kurgusunda takdir edersiniz ki #HayatEveSığar, #EvdeKal gibi söylemler de lüks tüketim kapsamına giriyor.

Pandemi sürecini Milano'da yaşayan biri olarak, şansımı sorgulamakta haklı olduğumu düşünsem de, bu dönemde evinde kalabilen insanlar arasında yer aldığım için kendimi nispeten şanslı bulduğumu söyleyebilirim. Yaptığım son iki market alışverişini saymazsam evde kaldığım süre bir ayı biraz geçiyor ve bu süreç beni, bir yandan evi, onunla kurduğum mekân-deneyim ilişkisini, bir yandan da şehri ve gelecek senaryolarını düşündüğüm bir yere doğru itti.

"Ev" kavramı sanki bir kez daha tarih öncesi işlevi olan "sığınak"a doğru bir devulasyon (gerileme) sergilerken, mekân deneyimleri de dönüşmeye başladı. Kendi adıma, plan çizimlerinde net alana dahil etmeyi uygun bulmadığımız balkonların bu sürecin en çok dönüşen mekânı olduğunu düşünüyorum. Normal şartlar altında telefonla konuşmak, hava almak, çiçek sulamak ya da sabah kahvesini içmek için çıktığım balkon, şu an kolektif bilincin bir parçası gibi hareket eden bir deneyim alanına dönüştü. Spor yaptığım(ız), bazı akşamlar büyük bir cenaze evi sessizliğinde diğer sessiz katılımcılarla birlikte mum yaktığım(ız), sağlık çalışanlarına destek için alkışladığım(ız) ya da marketten aldıklarımı(zı) bir süre beklettiğim(iz), hazırlamış olduğum "her şey güzel olacak" afişini astığım, yani bir şekilde ses çıkardığım, buradayım dediğim daha fonksiyonel bir mekân tarifine doğru evrilmeye başladı.

Öyle görünüyor ki, mekân-deneyim ilişkisindeki dönüşümlerin yanı sıra, zorunlu hale gelen sosyal mesafenin de olası mekânsal karşılıklarıyla birlikte, içinde bulunduğumuz bu dönem ve beraberinde getirdiği muğlaklık, mimarları ya da tasarımcıları artık birçok yerde yarışma çağrısına rastladığım *Pandemic Architecture* üzerine soru sormaya hatta çözüm üretmeye zorluyor. Parçası olduğumuz bu distopik gerçeklikle kuracağımız sağlıklı bir mekânsal ilişki, belki de şehirlerimizin 1960'ların ütopik şehri *Walking City*'den, evlerimizin aynı dönemin David Greene projesi *Living Pod*'dan, mobilyalarımızınsa Super Studio'nun 1970'lerde tasarladığı *Quederna* koleksiyonundan dönüşmüş kartezyen bir yaklaşımın ortak ürünü olabilir.

Bu yeni gerçeklikte ve olası gelecek senaryosunda mimarlığın, tasarımın aldığı pozisyonun, aktörleriyle birlikte hızla açık edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu kapsamda okumanız için İtalya'da nakliye konteynerlerinin Covid-19 tedavisi için dönüştürülme hikâyesini, virüsün evlerimizi nasıl etkilediğine dair bir yazıyı ve distopik bir dünyadaki hayali iki şehirde geçen China Miéville'nin *Şehir ve Şehir* kitabını birer okuma önerisi olarak paylaşıyorum.

Güzel bir gün dilerim.

Selin Çiftçi
Unlimited Publications
Dijital Yayın Koordinatörü

29/04/2020

#28

İnsan delikleri

Estetik kelimesinin Yunanca "duyular" anlamına gelen *Aiesthesis* sözcüğünden yola çıkarak ilk olarak A. Baumgarten tarafından kullanıldığını biliyoruz. Günümüzde ise tüm kavramların içinin boşaltıldığını ve/veya şekil değiştirdiğini gözlemlemek zor değil. "Estetik" kelimesi neredeyse her cümle içinde karşımıza çıkar oldu. Kavramlar ekonomik kaygılar ile güncelleniyor, yenileniyor örneğin; Nikolaj Tesla yıllarca elektrik konusunda sarmal bobinlerle devrim yaratacak nitelikte buluşlara imza attı, günümüzde kullanılan hatta geleceğin teknolojisinde bile yer alan birçok yeniliğin altında imzası bulunuyor. Şu an kullandığımız arama motorlarına Tesla yazmaya başladığımızda sonucu tahmin etmek zor değil, muhtemelen bir otomobil görseli ya da bir kahve satıcısının özel karışımı ile karşılaşacağız. Örneğe içimiz bükülerek devam etmek istersek Salvador Dali'yi ararken istemsizce bir ev müzik sistemi sayfasında bulabiliriz kendimizi...

Bunlarla birlikte yeni kavramlar da hayatımıza dahil olmaya başladı...

Çağımızın teknolojisi İnternet terimleri hayatımızda büyük yer kaplar oldu.

Ben de hayatımıza zaman içinde dahil olan kavramlara şöyle bir ek yapmak isterim *İnsan Delikleri.*

Bu kavrama da bir sınır getirmemek ile birlikte size değerlendirdiğim aralığı kısaca açıklamak isterim; bağlantı gücünü dört harfli şekilde düzenli olarak test ettiğimiz İnternet tarayacısını görüntülediğimiz ekranlar, üstünde helikopter iniş pisti olan aerodinamik plazalardaki açılmayan pencereler ve günlük hayatımızda karşılaştığımız uzun yollardaki peyzaj düzenlemelerindeki negatif/pozitif yuvarlak formlar gibi...

Kendi kendinize bile düşünürken "lafın lafı açtığı" bu günlerde maalesef hayatımıza bu delikler ile tutunuyoruz. Çevrimiçi sergilere katılıyoruz, müzik listeleri oluşturuyoruz ve kafamızı dahi çıkaramadığımız deliklerimizden soluklanıp, gözlem yapmaya çalışıyoruz. Bu günlerde ise maalesef elimizde olmayan nedenlerden dolayı (Covid-19) daha çok kendimizle vakit geçirmek ve bu deliklerde yaşamak zorundayız.

Peki bu zorunlu karantina sürecini atlattıktan sonra canlılığını koruyan kavramlarımız tekrar güncellenecek mi, deliklerimizden çıkıp daha çok sokaklarda mı yaşayacağız, birbirimizin konuşmasının sonlanmasını beklemek yerine dinlemeye mi başlayacağız yoksa yapay zekânın açık artırmada 432k'ya satılan tablosundan bahsederken, rekor fiyatını mı konuşacağız ya da kimin programladığını mı?

Emre Ezelli
Sanatçı

30/04/2020

#29

Sevgili dinleyici*,

Sizlere bu sefer değişik bir mektubumuz var – bir "aşk mektubu".

Tüm dünya olarak olağanüstü koşullarda yaşıyoruz. "Katı olan her şey buharlaşıyor". Çift kanatlı bir varoluş krizi bu: Covid-19 salgını ve küresel iklim yıkımı. Biyoçeşitlilikte çöküş ve ekonomik batış ile birlikte bunlara "Mahşerin 4 Atlısı" da diyebilirdik, ama şimdilik bu habis ikiliyle yetinelim.

Meş'um ikizlerden virüs salgını, İngiliz tarihçi Adam Tooze'un deyişiyle, "yakın tarihte normal hayatımıza vurulmuş en ağır sekte. I. ve II. Dünya Savaşları gibi bir durum. Ama, savaşlardan büyük farkı şu: Şu anda bir seferberlik (mobilizasyon) değil, bir tür "terhis" (demobilizasyon) durumu var: Sağlık kurumları tam teyakkuzda, ezici çoğunluk ise evlerine çekilmiş durumda.

Biz de "fırsatı ganimet" bildik ve hazır evlerimize kapanmışken bilim, felsefe, edebiyat ve şiir paralamanın tam zamanı dedik. (Korkmayın, korkunç uzatıp sizi bunalıma sokmayacağız – inşallah.)

Hadi başlayalım o zaman:

Öncü meteorolog Eric Holthaus *tweet*liyor: "Şurası neredeyse kesin: Bu, tarihteki en derin gerçek-zaman olayı. Türümüzün şimdiye dek bilmediği bir deneyim paylaşımı." Bir takipçisi hemen cevaplıyor onu: "Hepimizin birbirimize bağımlı olduğunu, farklılıklarımızdan çok daha fazlasını paylaştığımızı bu da göstermezse eğer, başka hiçbir şey göstermez."

Açık Radyo'nun kadim dostu yazar-akademisyen-aktivist Bill McKibben "Krizin Doğası"nı şöyle tarif ediyor: "Fizikî sorunlar esasen zamana ilişkindir. Bu sorunların başlıca iki örneği iklim değişikliği ve virüstür. Bu örneklerin birbiriyle benzerliği de çok çarpıcı... Varsayalım bir oyun oynuyoruz – ama denetleyebildiğimiz bir oyun olsun bu. Amaç kazanmak değil; zaman aksın diye uğraşalım ve mücadeleyi bir sonraki kuşağa aktarma şansını koruyalım yeter."

Bu keskin gözlemi, yazar Sean Woods şöyle pekiştiriyor: "Koronavirüsü, iklim krizinin hızlandırılmış çekimi: Bilimcileri dinleyen, denetçileri ipleyen yok, şirket kârı her şeyden önce geliyor. Bunlar size bir yerden tanıdık geliyor mu?"

Ünlü düşünür ve aktivist Noam Chomsky *Enternasyonalizm ya da Yokoluş* kitabında şunu tespit ediyor: "... varoluşsal meselelerin âciliyeti konusunda genel bir farkındalık ve kavrayış yoksa, bunlar etkin bir şekilde ele alınamaz."

Nobel ödüllü büyük yazar Albert Camus, *Veba* adlı başyapıtında şöyle yazıyor: "Gerçekten de felâketler ortak bir şeydir; ancak, başınıza geldiğinde inanmakta güçlük çekersiniz... Vebalar da, savaşlar da insanı hazırlıksız yakalar... Bu açıdan buranın sakinleri de herkes gibiydi, kendilerini düşünüyorlardı; bir başka deyişle hümanisttiler; felâketlere inanmıyorlardı. Felâket insana yakıştırılmaz, onun için de 'felâket gerçek dışıdır, geçip gidecek kötü bir rüyadır' denir. Ancak, felâket her zaman geçip gitmez, kötü rüyalar arasında insanlar geçip gider; önlem almadıkları için de en başta hümanistler gider."

Önde gelen düşünür ve aktivistlerden Chris Hedges, *Veba* romanının kahramanı Doktor Rieux'nün veba salgınına karşı cansiperane mücadelesinin kaynağını ideolojiden değil, empatiden, yani bedeli ne olursa olsun acı çekenlere hizmet etme dürtüsünden aldığını söylüyor. Ya da büyük Rus romancı Vasili Grossman'ın "basit insan iyiliği" diye adlandırdığı sevecenlik duygusundan. Grossman başyapıtı *Hayat ve Kader*'de "inancının insan fırınlarının alevlerinde, gaz odalarının betonlarında çeliklendiğini" yazıyor: "İyilik, anlamsız/sebepsiz iyilik, onun ölümsüzlüğünün de sırrıdır aslında. Asla alt edilemez... kötülük onun önünde daima iktidarsız kalır."

Ve Hedges şunu da hatırlatıyor: "Kötülük gerçektir. Ama sevgi de öyledir."

Madem sevgiden, aşktan söz ettik, o zaman büyük özgürlük ve isyan şairi Tevfik Fikret'in birkaç dizesine de yer verelim: Diyor ki Fikret: "Sen olmasan.../Seni bir lâhza görmesem yahut, /Bilir misin ne olur? [...] Sen olmasan.../Bu samimî bir itiraf işte;/Sen olmasan yaşayamam:/Seninle rabıtamız hoş bir itilâf işte..."

Ve son bir kez *Veba*'ya dönersek: Doktor Rieux penceresinden şehrine bakıp düşüncelere dalar. Sonunda silkinir: "Gerçek orada, günlük çalışmadaydı. Gerisi olayların akışına ve anlamsız hareketlere bağlıydı, buna takılıp kalınamazdı. Esas olan, işini iyi yapmaktı."

***

"Çan çal çancı, çan çal çan çal!"

Usta oyun yazarı Güngör Dilmen'in çağrısı her yerde çınlıyor artık: Yeryüzünün dört bir yanında tehlike çanları çılgınca çalmakta. Çancı kim mi dediniz? Doğa'nın ta kendisi.

Örneğin, BM Çevre Örgütü UNEP'in başı Inger Andersen "doğa bize bir mesaj yolluyor" diyor ve ekliyor: "Yaban hayatın mahvı ve iklim krizi insanlığı vuruyor. Covid-19 da 'açık bir işaret fişeği'!" Çevreci aktivist yazar George Monbiot tamamen aynı görüşte: "Covid-19 salgını, doğa'nın kaygısız ve kayıtsız medeniyetine karşı 'uyan artık!' uyarısı. ... "Parayı hayatın önüne geçirenlerin bize hükmetmesine daha fazla katlanamayız. Koronavirüsü bizim maddi dünyanın bir parçası olduğumuzu bize hatırlatıyor."

Sevgili dinleyici,

Açık Radyo sizin de gayet iyi bildiğiniz gibi, işte tam da böyle çanların çalındığı anlar ve günler için var. Küresel ısıtmanın ilk bilimsel raporlarını herkesten önce sizinle paylaşır, iklim zirvelerindeki eylemleri yerinde izler, 16 yaşındaki bir kız çocuğunun tek kişilik grevinin bir yılda 7.6 milyonluk dev genel greve dönüşmesini yansıtırken de... 21 yıl önceki o karanlık ve korkunç deprem günlerinde kendini bir alıcı/verici telsiz aracına dönüştürüp gece gündüz uyumadan yayın yaparken de ... Irak istila ve işgalinin barut ve tüketilmiş uranyum kokulu "şok ve dehşet" günlerinde Kızılay meydanındaki dev mitingde sürekli barışı kovalarken de ... Tunus'ta bir gencin kendini yakmasıyla başlayıp hızla dünyayı bir bozkır yangını gibi saran o müthiş isyan günlerinde kitlelerin özgürlük-eşitlik-adalet taleplerine mikrofon tutarken de böyleydi. Korona günlerinde doğanın uyarı çanlarını çın çın duyururken de böyle.

Esas olan, işimizi iyi yapmak – hepsi bu. Yani, bir yakın dostumuzun o çok hoş tabiriyle "vaziyetten vazife çıkarıyor" ve siz sevgili dinleyicimizle "hoş bir itilaf" ilişkisini sürdürüyoruz. (O çift "v" de zafer işareti niyetine tabii burada!)

Evet, radyomuz/radyonuz bunun için burada. Hakikati korumak ve hakikatin ayak direyişini canlı tutmak için mücadele veriyoruz. Efsanevi radyocu Amy Goodman'ın Güney Afrika'da Mandela'ya adanmış konferans salonunun uğultulu boşluğunda dev kuyruklu piyanonun tuşlarında biraz gezindikten sonra radyomuz mikrofonuna söylediği gibi: Sessizlerin sesi olmak için varız. Ahlakî bir yükümlülüğümüz var direnmek için. Özellikle bizden sonra gelecek nesiller için. Truthdig İnternet gazetesine destek isterken Hedges'in söylediği gibi: "Ayağa kalkıp direnelim ki gelecek nesiller en azından 'onlar da çabaladı,' desinler bizim için."

KONDA araştırma grubunun geçen yıl sonunda bizim için gönüllü olarak yürüttüğü dinleyici araştırmasından çıkan en çarpıcı "sonuç"lardan birini, Konda'nın yöneticisi, araştırmacı – yazar Bekir Ağırdır radyomuz mikrofonlarına şu veciz cümleyle özetlemişti: "Açık Radyo, dinleyicisi için, yoldaş."

Tam da bu noktada: Bağımsız ve objektif Açık Radyo yayınının eksiksiz, hatta daha da güçlenerek sürdürülmesinde dinleyicilerimizin desteği can alıcı önem taşıyor.

Bunu ancak birlikte başarabiliriz sevgili dinleyici. Common Dreams İnternet gazetesindeki dostlarımızın dediği gibi, ancak sizin gibi insanlar sayesinde başka bir dünya mümkün. Önümüzde yürütülecek ve kazanılacak birçok mücadele var; ama bunları birlikte götüreceğiz – hepimiz, hep birlikte. Ancak birlikte olursak bir şansımız var.

***

Son olarak, Açık Radyo'nun bu olağanüstü şartlardaki âcil durum" faaliyetlerimizi özetleyelim:

Covid-19 salgını daha dünyaya yayılmamışken başlattığımız "olağanüstü hal" yayınımızın içeriğini *Covid-19 Dosyası* başlığı altında topladık.

Ayrıca, "akl-ı selim"imizi kullandık: Dünyanın önde gelen mikrobiyologlarından programcımız Selim Badur'la düzenli özel yayına geçtik.

Pandemi koşullarında 200'ü aşkın gönüllü programcımızı evlerinden yayın yapar hale getirmeye yönelik bir organizasyona giriştik. Ses kalitesinin stüdyolarınkine eşdeğerde olması için teknik ekibimizi genişlettik ve yeni yazılım denemeleri gerçekleştirdik.

Bu zorlu günlerde –hayatınızı berraklaştırdığı kadar renklendireceğini de umduğumuz– kolektif yayının mümkün olan en iyi maddi koşullarda size ulaştırılması, temel önceliklerimizden biri oldu

Personeli toplu taşımadan kurtarıp, yeni bir taşıma servisi oluşturduk, stüdyo ve ofis alanının hijyenini artırmak için ilâve personel istihdamı yoluna gittik, evden çalışabilecek durumdaki arkadaşlarımız da evden çalışmaya başladı.

Sevgiler, saygılar, selamlar,
Sağlıkla kalın...

Açık Radyo ekibi adına
Ömer Madra

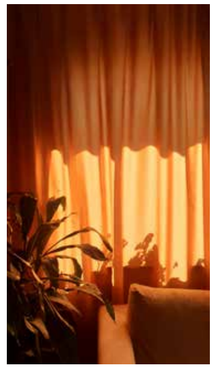
** Bu "açık mektup" Ömer Madra tarafından Açık Radyo destekçilerine yazılmış olup 31 Mart 2020 tarihinde e-posta yoluyla gönderilmiştir. Ömer Madra'nın izniyle Unlimited tarafından yayınlanmaktadır.*

01/05/2020

#30

Günaydın,

Karantinanın ilk günlerinde, aynı limondan elde ettiğim aynı toprağa, aynı gün ektiğim tohumların her biri farklı zamanlarda filizlendi. Onları her şeyin kendi zamanı olduğunun ifadesi olarak kabul ettim.



İnsanlar dış kaynaklardan koptukça kendilerini beslemeye başladılar. Kendi ekmeğimin hamurunu mayalarken, yoğururken, şekillendirirken, pişmesini beklerken emek vermeyi farklı şekilde idrak ettim. Kendi karnımı doyuran yine benim emeğimdi. Bu gerçek bir doyumdu. Oburluğun sadece mideyle alakalı olmadığını hayata karşı da ne kadar obur olduğumuzu beklentilerimizi ve doymayan nefsimizi düşündüm. Evlerinde oturdukça sadeleşen insanların mideleri de küçüldü sanki.

Sonra ekmeğinin derdinde olduğundan ekmek yapmaya vakit bulamayanlar aklıma düştü. Karantinanın bile sınıfsal bir mesele olduğunu gördükçe normalleştirdiğimiz düzenin değişmesinin gerekliliğini düşünürken pencereden gelen bahar kokulu rüzgârla her şeyi unutup derin bir nefes aldım.

Herkese hayatta olmanın memnuniyetini kalbinde hissettiği güzel bir gün dilerim.

Elif Kahveci
Unlimited Publications
Fotoğraf editörü

"Ne olursa olsun, insan doğası kavramı, ekolojik krizle ilgili derinlemesine yapılacak her değerlendirmede zorunludur; onun eksikliği bizatihi bir kriz işaretidir. Böyle bir görüşün yokluğu durumunda, insanlık doğanın kalan kısmından kopartılır ve gerçek anlamada ekolojik bir görüşün yerini salt çevrecilik alır. Doğamız yoksa, o zaman doğa daima bizim dışımızdadır, içi kaynak ve araçlarla dolu bir tombala kesesinden ibarettir. Bu durumda insanlık ile doğa arasındaki bağlar da insanlar ile "çevreleri" arasında cereyan eden fiziksel transferler şeklinde nitelendirilemez. Canlılar organizmalardan oluşan bütünlükler olarak mücadele ederler, yani ekosistem dünyasında hareket eden ve dünyanın edimlerine maruz kalan tam varlıklar olarak, içi ruhsuz maddeyle dolu delik deşik bir kese gibi değil."

Doğa'nın düşmanı
Jovel Kovel

04/01/2020

#31

Köpeği çıkardım. Bir rüyanın içinde dolaşır gibi yürüdük bomboş caddelerde.

Yaşananlar malûm. Garip zamanlar. Bu zamanın savaşı buymuş.

Şu yaşadıklarımızı, salgını, okusam ya da izlesem yadırgardım doğrusu. Zaten kimsenin kafası bilimkurgu deyince böyle şeylere çalışmadı. Olağanüstüyü olmadık yerlerde aradık. Eli kulağında denilen üçüncü dünya savaşı bildik usullerde güm bam çat pat olarak tahayyül edildi mesela.

Meğer zamanın, hayatın, dünyanın bize sürprizi varmış.

Artık hiçbir şeyin önemi yok. Havaalanı, köprü, buyrun. İstediğiniz kadar evrenle uyumlanın. Koleksiyon yapın, kazandırmasına bakın. "Yaptım oldu"culara yer açın. Bitti artık o işler. Bilime, akla, fikre, gerçek sanata, düşünceye karşı ne varsa çöpe!

Eğer sonu hayal ettiğim gibi olursa, başka türlü bir rönesans bu.

Yaratan kazanacak. Üreten. Fikri olan. Bilgisi olan. Düşünen.

Sevindiğim tek şey, evet, köpeğimin artık uslu uslu yürümeyi öğrenmesi, sormayın, kalabalık caddelerde elektrikli süpürgeyle dolaşır gibi hissediyordum kendimi ama benim sevindiğim şey başka tabii: Yaratıcılık ölmüyor. İnsanların kitaplara, hikâyelere, sanata, fikre ve ufuk açan düşüncelere ihtiyacı var.

Demokratik toplumlar çevre, insan hakları, feminizm, LGBT'ler ve pek çok insani şey üzerine yeni bir siyaset üretmeye hazırlanıyor. Maske koduyla var olduğumuz salgının sonrasında umrunuz olmayan şeyleri önemsemeniz gerekecek.

Okulların kapanmasıyla başlayan sözde karantinanın başında aile dostumuz, arkadaşımız Osman Kavala'dan cevaben bir mektup aldım ve bunu totem kabul ettim. Yaşamak için bir canlıya ihtiyaç duyan virüs ile varlığını sürdürmek isteyenlerin akla ziyanlığı ne kadar benzer.

Bu virüs, olayın sonunda "çöpü boşaltayım mı?" diye soracak bize.

Umarım hayal ettiğim rönesansa yelken açmış olur dünya. O çöple birlikte köhne olan ve onun gölgesinde hayat bulan ne varsa sona erer.

Şebnem İşigüzel
Yazar

05/05/2020

#32

"Şu geçide bak cüce!" diye sürdürdüm konuşmamı, "iki yüzü var.
Burda iki yol birleşir: Kimse bu yolların sonuna dek varamamıştır daha.
Şu geriye uzanan yol: sosrasızlığa dek sürer.
Şu ileriye doğru uzanan yolsa, -başka bir sonrasızlıktır.
Birbirine karşıttır bunlar, bu yollar; birbirini başlarıyla iterler:
- ve burda bu geçitte birleşirler. Bu geçidin adı, üstünde yazılıdır: "Ân"..."
Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*[1]

Benden bana

Geleceğe yazacak yaşı geçtim. Geçmişime yazsam altında kalırım. Kal: Kal-dım ile Kal-acağım arasındaki tekinsiz salınım. Ân'da Kal-mak ne olsa gerek? Kalma edimi her ân yeni kalımlara evrilmekte, kalmışlığımızdan hareketle. Öyleyse benden-bana yazdığım bu mektup, ân'ıma yazılı olmalı; içinde cevherini büyüttüğüm, tasavvur edişimle huzura çağırdığım, gelmekte olan, bizzat gel-di-re-rek yazgıya dönüştürdüğüm bir geleceği yazdığım.

Her ân bir bulaştır. Bulaşığıdır geçmiş ile geleceğin. Gelecek, bir olanak çokluğu olarak, geçmişin zemininden hareketle, ân'da işlenmekte. Ol-an ân'da iş-le-nir. İş'tir ân. Ân'da geleceği devralacak olan ise hassas bir işçi. Devr-almak. Devr, devir, döngü. Zamanda kendini varetmenin döngüsü. Bir yapma-etme işi. Bir eylem, ân'ın hattında belirlenen.

Filozoftan kendime not:
"Bak... şu âna bak! Geçitten, Ândan, sonrasız bir yol uzanıyor geriye doğru: bir sonrasızlık var arkamızda."
"Ve her şey birbirine öyle bir bağlı ki, bu ân, bütün gelecek şeyleri kendine çekmekte, dolayısıyla, kendini de çekmekte, - öyle değil mi?"[2]

Kendimden-kendime sorular:
Kendime "sen" diliyle hitap edebilir miyim?
Karantina altındaki zorunlu solipsizmimden bir kurtuluş umudu olarak.
Kendimle diyalog, benden çıkıp bana dönüşümün bengi döngüsü. Ne garip bir bilinç örüntüsü.
Zaten "yazar" dediğin hangi türde yazarsa yazsın bölünmüş bilinç değil midir?

Tekinsiz sorulara devam:
Şu ân bir distopyanın içinde miyiz? Yoksa ân, halihazırdaki distopya birikimimizi aydınlığa çıkaran bir bilinç durumuna mı evrildi? Bir kayran mı ân? Ya da balığın içinde yüzdüğü akvaryumu birdenbire fark etmesi mi? Hakikatimizin garabetine büyüteç tutan görünmez virüse nasıl bir gelecek borçlanıyoruz? Ân yüklü; ân yüklenmiş ân birikmekte geleceğimize, yük çekerekten.

Salgın ân'ını deneyimleme biçimimiz bir sürece dönüşmekliğiyle, süre-de, süreğenliği içinde geleceğimizi biçimlendirmekte. Bu ân kendine nasıl bir geleceği çekiyor? Çek-iyor. Birtakım tartışmalar var bu konuda. Başı çek-en filozoflar. Agamben-Žižek sarkacında çeşitli salınımlar. Virüs ikircikli bir davet. Teknolojiyle pekiştirilmiş bir totalitarizm mi? Komünal bir düzen mi? İşte savaş esas bu çek-iş'te yaşanacak olsa gerek.

Çek-çek-çek
Row-row-row
Row, row, row your boat
Gently down the stream
Merrily merrily, merrily, merrily
Life is but a dream
Çocukluğumuzun tekerlemelerinde geleceği gerçekleştirmek ne kadar da zevkli bir oyun.
Neşeli, neşeli, neşeli, neşeli çek kürekleri
Hayat bir rüyadır ne de olsa
Tekneni nazikçe yüzdür
Akıntı boyunca

Peki rüya ne zaman kâbusa döndü? Hobbes haklı mı? İnsan insanın kurdu mu gerçekten? O kurt, gemisini kurtaran kaptan zihniyetinin hizmetinde; çıpasını geleceğe fırlattığımız komünal dünya düşlerimizin halatını kemirmekte. Virüs bahane. Ama unutma virüsün anti-virüsü sende. Şimdi, burada, bu ân'da belirmekte. Zamanın kurgusu olan ân'da. Öyleyse sor kendine, rüyan ne, kaptan kim? Sonra asıl küreklere.

Belma Fırat
Yazar

1 Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, sa:187, çev: A. Turhan Oflazoğlu, Cem Yayınevi, 2000
2 Nietzsche, sa:188

#33

06/05/2020

Tevekkül

iç sıkıntılarımı anlatsam
tutsam bir avuç yıldızı
tutsak yapsam gün doğarken
ölgün papatyaların boy attığı
çorak toprakların üreme hızı
ile düğümü düğümü eklesem
gülsem kahkahalarla dövülsem
"bir akşamüstünün şiiri"ni
oturup geçmişin hüznüyle
katık yapsam kırık silahlara
yollara düşsem uzun yollara
durgun suların kuzulara
tuz ile karışıp kan olduğu
kuğu gölü balesini bellesem
bir küçük çürük bahçem olsa
onu parmaklarımla bellesem
yeryüzünün en güzel hüznünü
yaşasam "ki yaşıyorum diyebilirim"
dünü bugüne kızın kızgın
ateşten yanan gözleriyle bağlasam
bağlasam susmasam konuşsam patlasam
karanfil tohumu olsam
bir akşam yorgun gözlerimi
yaksam atsam ateşlesem yüreğimi

silkin git bu rüyadan derin
derin maviliklerden irkil
merak etme bırakmaz kül
mangalda hiç bu tevekkül

Halim Yazıcı
Şair

#34

07/05/2020

"Siz bu mektubu okurken ben çok uzaklarda olacağım..." Küçükken yazdığım notlara çoğunlukla bu cümleyle başlardım. Bunlar ister aile bireylerine yazıp evde bir yerlere sakladığım küçük notlar olsun, ister imalı kısa şiirler, ya da alelacele çizilmiş minik resimler, benim için fark etmezdi. Gizlediğim yerden gün ışığına çıkan notlar içinse tek diyeceğim: Masumum, sayın hakim!

Kıssadan hisseye, son bir buçuk aydır süregelen mektupları okudukça benim de ufak bir not yazma zamanım geldi diye düşündüm. Ama maalesef, bugüne kadar yazılan o leziz mektuplar gibi olamayacağım. Bunun için özür de dilemeyeceğim.

Hatta sosyal medyadaki tabiriyle #sorrynotsosorry sevgili okuyucular.

Çünkü bence, sanat nasıl ruhu genişletirken hafifletiyorsa, icabında ilaç niyetine kullanılmalıysa, aşırı doz kaygı ve ciddiyet de bir o kadar daraltıp ağırlaştırıyor. Hepimiz yaşamakta olduğumuz süreçten kendimizce etkileniyoruz. Aksi zaten mümkün değil. Peki, yaşayacak mıyız doktor? Tabii ki.

Çare, belli aralıklarla ortalığı kırmadan dökmeden saçmalamak, bünyeye günlük çeyrek doz karikatür alımı ve akşamüstü bir adet geyik tablet, ama efervesan olsun lütfen.

Korkmayın, çarpmaz. Aksine saçmalamak, yaşam döngüsünde en az sanat ve ciddiyet kadar önemli bir yere sahiptir.

Hatta bunun en kolay ve eğlenceli yolu içinden geçtiğimiz şu dönemde hayatlarımıza girmiş kilit cümleleri peş peşe sıralamak olabilir mesela. Kendi başına söylendiğinde belli bir anlam içeren kelimeler ya da cümleler, ardışık sıraya dizilince ziyadesiyle saçma hale gelebilir. Ya da hafifleyebilir. Hatta bir kısmı hiç utanmadan kendilerini *haiku* bile zannedebilir. Okurken belli bir sıraya uymak zorunda değilsiniz. Bugün rüzgâr nereden esiyorsa...

Maksat bir tutam gülümseme.

O halde başlayalım mı?

Sokak yasağı
Alerji yapar bünye
Hap-şu! Çok yaşa!
Al, ıslak mendil
Hapşırdın elini sil
Hasta değilim ki!
Sosyal mesafe
Sarı çizgiyi geçme,
Oldu, söylerim!
Çamaşır suyu
İyi kafa yapıyor,
Severek ayrıldık.
Hafta sonu kapıda,
"içim ürperiyor
ya evde yoksan!"
Aslında gülümsüyorum,
Maskeden belli olmuyor.

Ceylân Önalp
Yazar

#35

07/05/2020

Günaydın,

İki aydır devam ettiğimiz *Temas Mektupları* serimizi hem ülke olarak "normalleşme süreci"ne girdiğimiz hem de Art Unlimited'in Mayıs-Haziran 2020 *15. Yıl Özel Sayısı* kapsamında bu seriyi basılı yayına da taşıma arzusunda olduğumuz için bitirme kararı aldık. Bu sürede bizimle paylaşım yapan herkese tekrar çok teşekkür ederim, bütün mektupları hem *web* sitemizde hem de Mayıs-Haziran sayımızda bir arada bulabilirsiniz. Her sabah bu mektuplar binlerce insana şifa oldu, mektuplar sayesinde yalnız hissetmedik, umudumuzu ve akıl sağlığımızı koruduk, her sabah heyecanlandık...

Türkiye'de 15 yıldır sanat yayıncılığı yapıyor olmanın mutluluğu ve gururuyla, sanatçı Ezgi Tok'un eş editörlüğünde, hem daha önce okuduğunuz hem de daha önce hiç okumadığınız şekilde yeni bir arşiv sayısı hazırlıyoruz. Bugünü daha iyi anlamak için son 15 yıldır yayınladığımız düşünce yazılarını tematik olarak bir araya topladığımız bu sayıyı hazırlamak bizim için çok zenginleştirici oluyor, eminim sizin için de okumak aynı şekilde olacaktır. Bugün yaşadığımız pandemi krizine gelmeden bugünlere dair yapılan öngörüler, bugüne gönderme yapan işler, fikir yazısı serileri, ilgili sergi değerlendirmeleri... Önemli bir sayı olduğunu düşündüğümüz bu arşiv sayısı Mayıs ayı bitmeden sizinle buluşuyor olacak...

Önümüzdeki haftadan itibaren geçenlerde duyurusunu yaptığımız *Sanat dünyasında dayanışma pratikleri* adlı yeni bir video seriye başlıyoruz. Bizim için de bir ilk olacak bu seriyi sizinle paylaşacak olmaktan heyecan; her şeyin bu denli belirsiz olduğu bu süreçte yayın hayatımıza soluksuz devam ediyor olmaktan mutluluk duyuyoruz.

Güzel bir gün dilerim,

Merve Akar Akgün
Unlimited Publications
Genel yayın yönetmeni

PETER PAUL RUBENS'TEN ÖZÜR DİLEYEREK. THOMASKITTS.COM

Arşiv

Art Unlimited'in yayın hayatına başladığı günden bugüne; unlimitedrag.com, Design Unlimited, Architecture Unlimited ve Limited yayınlarını da tarayarak içinden geçmekte olduğumuz çağa ışık tutar nitelikte olduğuna inandığımız, tekrar tekrar okudukça yeni anlamlar çıkarabildiğimiz ve en önemlisi pratik bir konu olarak arşivin basitçe geriye dönüp bakarak bugünü anlamaya ilişkin çok daha teorik bir anlayış sağlayabildiğine inandığımız için son onbeş yılın tüm Unlimited yayınlarından süzdüğümüz bir seçkiyi derledik

Başka bir alternatif olmadığına *inanmak zorunda mıyız?*

Nasıl doğa-kültür karşıtlığı, kapitalist modernitenin nesneleştirici bilişsel dünyasının bir ürünüyse, "kentsel dönüşüm" kavramındaki mevcudun yok sayılması, onu yaratan ve anlamlandıran emeğin işaretsizleştirilmesi ve dönüşme sonucunda ortaya çıkan yeninin kutsanması aynı nesneleştirici dünyanın bir dayatmasıdır. Çünkü mekânı, insani emeği, iktidarın dışındaki her şeyi nesneleştiren bir bakış, ne kadar bilgiye, güce sahip olursa olsun, imkânsız bir işe soyunur

Nedir bu başımıza gelen? Genellikle sorulamayan soru budur, çünkü başımıza gelenle başımıza geleni bildiğimiz için bu sorunun cevabı yoktur. Bu nedenle travmatik bir şeydir nostalji. Başına geleni bilememenin yarattığı bir duygu.

Örneğin "İstanbul geçmişte ne güzeldi, şimdi bozuldu" sözü...

Yalan mı? İstanbul çok yakın bir geçmişte doğasıyla, yerleşim dokusuyla, binalarıyla harika bir yerdi. Çalışanların işlerini bildikleri, insanların birbirine saygı gösterdiği... Bugün şehir haksız kazançların, kaosun merkezi olmuş durumda. Peki ne değişti? Bu soru aynı zamanda değişimi anlamaktaki zorluğu gösterir: Kimilerine göre İstanbul bozulmuştur çünkü yöneticiler kötüdür, yanlış işler yapmıştır. İstanbul bozulmuştur çünkü nüfus artmıştır, şehre eğitimsiz insanlar gelmiştir, onlar yüzünden başıbozukluk hakim olmuştur, vesaire.

Bu yaklaşımların çoğunda şehir istenirse "bir çırpıda" düzeltilecek bir nesne gibi anlam kazanır.

Aslında bunda bir tuhaflık yoktur. Şehir bir nesne olarak tahayyül edildikçe, ki dediğim gibi bunda bir sorun yoktur herkes bunu yapar, ama birileri bunu herkes adına yapar, işte o zaman tehlike ortaya çıkar. Çünkü kamusal konumları itibarıyla herkesin, her zaman yaptığını yaparak herkesi taklit etmeye başlar. Müşterek olanı kendisine mal eder, gasp eder.

Bu durumda şehrin, taşların, sokakların hakları ellerinden alınır. Victor Hugo'nun *Notre-Dame de Paris* adlı romanında bir keşişin ağzından dile getirdiği gibi, "temsil şehri öldürür"[1]. Çünkü şehri, sokakları insanların zihinsel dünyasından koparır. Onları nesneler olarak temsilin içine hapseden bir şiddet ortaya çıkar.

Diyeceksiniz ki bu şehirde insanların katılım hakları yok. Canlıların, cansızların katılım hakkı nasıl olsun? Ancak onlar nesne olarak görüldükçe, birilerinin hayalindeki işaretlerine, izlerine başkalarının hayallerinin de katılması, yani binaların, taşların, sokakların, caddelerin katılımı mümkün olur mu? Oysa iktidarların ve onlara şehir üzerinde güç kazandıran, şehri bir "oyun çamuru"na dönüştüren bağımlı uzmanların, mimarların, plancıların yaptıkları ile eğitimle kendilerini taklide bağlayan bağları sökmeyi edinmemiş sıradan insanların türdeşliği, şiddetin kaynağıdır.

Nasıl doğa-kültür karşıtlığı, kapitalist modernitenin nesneleştirici bilişsel dünyasının bir ürünüyse, "kentsel dönüşüm" kavramındaki mevcudun yok sayılması, onu yaratan ve anlamlandıran emeğin işaretsizleştirilmesi ve dönüşme sonucunda ortaya çıkan yeninin kutsanması aynı nesneleştirici dünyanın bir dayatmasıdır. Çünkü mekânı, insani emeği, iktidarın dışındaki her şeyi nesneleştiren bir bakış, ne kadar bilgiye, güce sahip olursa olsun, imkânsız bir işe soyunur.

Çünkü bu gücün mekân temsilleriyle bağlantılı her nesne kendi özerk dünyası içinde başka izler yaratır, etkileşim içinde oluşur, gelişir. Örneğin ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure, belki de söylediğinde anlaşılmamış ama felsefe ve dinler tarihinde epeyce kafa yorulmuş olan gösterge kavramına önemli bir farklılık getirmiştir, temsil edenin de, temsil edilenin de birer "imge" olduğunu söyleyerek[2].

Bu nedenle bilişsel dünyanın asla temas etmediği, bilmesinin imkânsız olduğu bir müşterek alan olarak şehrin kendisi, şiddet karşısında başka bir anlam düzeni içinde zorlanarak savrulur. Onu tahayyüllere, temsillere bağlayan ilişkileri müşterekleştirmediği ölçüde, gücü yetenin istediği yere savurmaya çalıştığı, kaotik, fragmante olmuş bir yer halini alır. "İstanbul çok bozuldu" sözündeki gibi uzmanların ağızlarından düşürmedikleri "çarpık şehirleşme" düsturu da bu müşterek alanla ilgili tahayyüllerin açığa çıkmasını, birbiriyle temasını engeller.

Şehrin son kamusal alanlarının, kıyılarının, hatta «endüstri mirası» adı altında sınıflandırılan mekânların durumu şiddete dayalı bu temsil rejimini su yüzüne çıkarmak için oldukça anlamlı olabilir gibi gözüküyor.

Havagazı fabrikaları, antrepolar, tersaneler, santraller... Modern kamu örgütlenmesinin şehirdeki maddi izleri olarak görülebilir. Modern yönetsel kurumsal yapıları da tıpkı şehrin kamu mekânları gibi ayrışmıştır, işlevler olarak. Müşterek alanları farklı tahayyüllere açma kabiliyeti olmayan kamu örgütlenmesi ise sanki bu örgütlenmenin maddeliğini kaybetmiş, yalnızca yetki ve güç halini almış hayaleti, kalıntısı gibidir. Bu yüzden örneğin bu mekânların fiziksel varlığını sona erdirmek için "Özelleştirme İdaresi" gibi bir örgütlenme kurulmuştur. Ama bu mekânların şehirselleştirilmesini, yeni işlevlere açılmasını sağlayacak bir "Müşterekleştirme İdaresi" kurmak kimsenin aklına gelmemiştir. Oysa görevleri şehirdeki bu mekânları korumak olan bakanlığa bağlı koruma kurulları, uzmanlık kurumları bulunur. İlgililer bu kurumsal yapıların koruma işlevinin ne kadar boş olduğunu bile bile, sanki işlevlerini yerine getiriyorlarmış gibi davranırlar. Koruma kurulları, planlama aygıtları şehrin tıpkı "endüstri mirası" adı verilen maddi varlıkları gibi işlevlerini çoktan yitirmiştir. Ama diğer kamu işlevleri, imar müdürlükleri, planlama büroları gibi işlevlerini sürdürüyormuş gibi gözükürler.

Bunlar yalnızca kamusal mekânlar değildir. Modernleşmenin ilk aşamasında, şehrin kendi kendisini resmettiği ilişkilerin üzerine kurulmuş, onu disipline eden, onu dönüştüren yapılardır. Bu yüzden varlıkları imha edilirken, kalıntıları, şehrin tahayyül dünyasını felç edici planlama, koruma teknikleri neo-liberal düzende pamuklara sarılıp, özenle korunur. Paradoks ise ancak resmin bütününe bakınca anlaşılır: Neo-liberal düzende bu kurumların varlığı aynı zamanda giderek ayrıcalıklı sermaye ile bütünleşen oligarşik siyasal yönetimlerin değirmenine su taşır. Onların varlığı ve şehrin kamusal hayatındaki sorunları perdeleme işlevi sayesinde siyasal patronaj sistemleri güçlenir. Siyasetçiler de eşitsizlikleri yaratan bu disiplinci kamu hayaletini kullanarak, halkı temsil etme iddiaları ile güç kazanırlar. Çok açıktır ki şehir planlarının hazırlanış biçimi ve katılım modeli tam da şehrin tahayyüllerinin gasp edilmesine dayanan ve onu bir nesne olarak inşa etmeye dayanan bir şiddet içerir. Şehir plancıları oturup şehrin planlarını hazırlarlar. Kendi başlarına şehir için neyin doğru, neyin yanlış olduğunu bildiklerini iddia ederler. Eğitimsiz insanların bile bildiği bir şeyi bilmiyormuş gibi yaparlar.

Bu şiddetin karşısında ise gene bir semptom olarak halkı temsil iddiası yer alır. Böylece şehir tahayyüllerin müşterekleştirilebildiği değil, sembolik şiddet üreten tarafların kamu gücüyle kendi iktidarını tesis etmeye çalıştığı bir alan haline gelir. Oysa kapitalist modernite, felâketlerle karşı karşıya kalarak, şehirlerin, müşterek alanların bir "oyun çamuru" gibi güç sahiplerinin şekil verebileceği bir nesne olmadığını -elbette ki yalnızca kendi iradesiyle değil, korkunç felâketler yaşayarak- öğrenmeye çalışmıştır. Sembolik alanı şiddetten arındırmak için kapitalizm-dışı kurumlarla, üniversitelerle, sanat kuruluşlarıyla bunun maddi pratiklerini geliştirmeye çalışarak ayakta kalmayı başarmıştır.

Şehrin katılım hakkı yoksa şehir de yok

Bu sorgulanmamış temsil rejimi sonuçta felâketlere gebe. Şehir yalnızca "doğayı korumak" adına ihale ile diktirilmiş ağaçlar, ya da "kültürel mirası korumak" adına şehrin kalan son yeşil alanlarında ihya edilen binalar ve restore edildiği söylenen replikalardan, bir kaç adet anıttan ibaret değil. Bu temsil rejimi ile şehrin geçmişinin güzelliklerinden söz edilip, şimdiki zamanı ıskalanmış ve perdelenmiş oluyor. Bir müşterek alanlar nesneleştirici temsil deneyimi ile birer boşluğa dönüşerek, güç sahipleri tarafından yutulacak hale getiriliyor.

Tarihi mirası korumak adına bu süslü yapıların dışında kalan ve onlardan çok daha değerli, sağlam, kolayca korunabilecek birçok bina güncellenmek yerine yıkılıyor. Yerlerine süslü binalar, tarihi mirası korumak adına yeşil alanlara da ihyalar yapılıyor. Eşsiz kültürel miras örnekleri olarak Topkapı Sarayı gibi anıt yapılarda bile giderek bakım-onarım işlerinin zorlaştığını görülüyor. Çünkü spekülatörlerin elinde ve müteahhitlerle gerçekleşen koruma pratiği asla mevcudu keşfetmeye girişmiyor, sürece katamıyor. Şehrin nasıl bir müşterek alan deneyimi olarak katılım hakkı nasıl yok sayılıyorsa, ayrıcalık yaratan bu şiddetten beslenen uzmanlar, ayrıcalık sahipleri de insanlarla alay eder gibi sürekli "işte İstanbul'u koruyoruz, planını, projelerini bile yapıyoruz. Şu kadar tarihî bina yaptık, bu kadar ağaç diktik" diyorlar.

Bir arkadaşım oturdukları apartmanı bir müteahhite verdiklerini söyledi, ancak "belediye fazla kat vermediği için" sorun yaşıyorlarmış. Ben de "neden önce bir mimarla görüşmediniz," diye sordum. "Evin neresinden memnun değilsiniz, banyosundan, mutfağından mı, bu güzel binayı neden yıktırmak istiyorsunuz," diye ekledim. Daire sahibi oldukları apartman Nişantaşı'ndaki güzel binalardan biri. Bana bir mimarla konuşmanın akıllarına şimdi geldiğini ve genellikle mimarların müteahhitlerle çalıştığını söyledi. Zannedersem müteahhit denince akla yıkım geliyor. Nitekim onlar da öyle düşünmüşler, müteahhit olarak çürük raporu almış, sonra aralarında pazarlık başlamış. Oysa bazı şeyleri eğer değiştirmeyi çok istiyorlarsa kendi aralarında biraz para toplayıp, binanın bazı bölümlerini güncellemek akıllarına gelmemiş.

İstanbul'daki hiç şüphesiz en değerli bir yapı kapitalinin, Sedad Hakkı Eldem'in Salıpazarı'ndaki binalarının yıkımı esnasında gene İstanbul'da, bu binaları yıkan sermaye kuruluşunun sanat kuruluşunda, pişmemiş toprağı samanla karıştırarak barınaklar yapan mimarların eserlerinin filminin gösterilmesi çarpıcı bir paradoksu sergiliyordu.

Floransa'da bir restorasyonla ilgili toplantıda belediye başkanı ile karşılaştık. Yolda yürürken yerdeki kaplamasını bana gösterdi ve sonra "İstiklâl'e de böyle taşlar döşesek," dedi. Ben de dayanamadım, "o taşlar en az dört yüz senelik," dedim. O sırada Beyoğlu'nda ilk modern belediyenin, 6. Daire'nin döşetmiş olduğu, yüzlerce sene dayanabilecek, suyu geçiren, tamir edilebilir kabiliyetteki sağlam granit taşlarını moloz olarak atıyorlardı.

İstiklal Caddesi'nde döner bıçakla kesilmiş granitler kırıldılar, çünkü "Çin malı"ydılar. Onları sanki Çinliler döşemişti İstiklâl'e. Projesi bile olmayan bu uygulamayı yapanlar başlangıçta burunlarından kıl aldırmıyorlardı. Mimarların gönüllü destek önerilerini burunlarını kıvırıp geri çevirdiler.

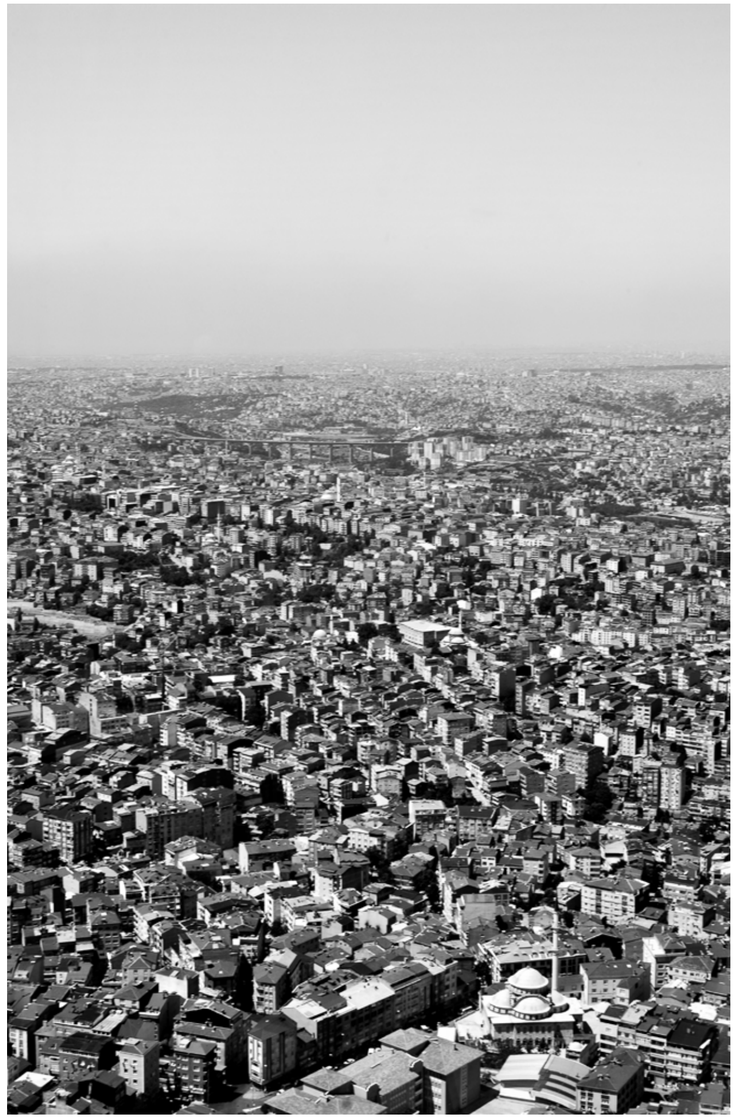
Sonra, sanki hiçbir şey olmamış gibi yerlerine "Türk malı" granitler yerleştirildi, ama gene ortada bir keşfe dayanan bir yaklaşım yoktu. Bunlar da kırılınca, başka bir günah keçisi bulundu. İstiklal'in altında bir Bizans tüneli bulunuyordu ve bu yüzden granitler kırılmıştı. İstanbul Büyükşehir Belediyesi 20 sene önce, büyük bir tantanayla kendi inşa ettirdiği tüneli unutmuştu ve Bizans döneminde bölgenin bir yerleşim alanı olduğunu zannediyordu. Oysa cadde yayalaştırılırken bu tünel inşa edildiğinde, aynı belediye içine insan girebilecek yükseklikte olan bu tünelin yapımının bir daha asla kazı yapılmasını gerektirmeyecek şekilde yapıldığını açıklamıştı.

Memleketin, şehirlerin ne hale geldiğini anlamak için Taksim'e, İstiklâl Caddesi'ne bakmak yeter. Belediye her dönem bizim cebimizden kendi müteahhitlerine iş çıkarmak ve para aktarmak gibi "masum" bir iş yapmaya kalktıkça, aslında iktidarın sırrını faş ediyor: Şehrin, insanların bir eşya gibi tasarlanabileceğini zannettiğini...

Dünyanın hiçbir yerinde hayatta kalmamış bu "koruma" ve günümüzde kimsenin ciddiye bile almadığı bu "planlama" modelini kabul etmek, başka bir alternatif olmadığına inanmak zorunda mıyız? Planlama, koruma, kavramı şehri nesneleştirmek üzerine kuruldukça, istediğimiz kadar değerlerin farkına varmış gibi yapalım, sonuçta şiddetin, haksızlığın, yıkımın, kaosun bitmesi mümkün değil.

İşte bu yüzden bu yazı şehrin katılım hakkının olduğunu (ve bunu dikkate almadığımız, keşfetmeye soyunmadığımız sürece) şehrin de olamayacağını tartışmayı amaçlıyor.

1. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Sosyal Yayınları, 1999
2. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, TDK yayınları, 1976



FOTOĞRAF: ELİF SİMGE FETTAHOĞLU

Anadolu kıtası

Anadolu adının kökünde, Bizans İmparatorluğu'nun 7. yüzyılda Fırat nehrinden Ege denizi kıyısına uzanan bölgeyi kapsayan idari birime getirdiği yeni düzenleme var: Anatolikon, güneşin doğduğu yer. Ondan önce Küçük Asya deniyordu buraya. Başlı başına bir kıtayı çağrıştıran bir ad, bir minyatür kıta... Nitekim muhafazakâr tarihçi Mükrimin Halil Yinanç bir yerde "Anadolu kıtası" diye bahseder buradan; bir keresinde de "Anadolu imparatorluğu" tabirini kullanır. 1. Dünya Savaşı'nın ardından başlayan Millî Mücadele'nin resmî yayın organı sayılabilecek Hakimiyet-i Milliye gazetesi 1920'de "Anadolu Anadolulularındır!" sloganını dile getirebilmişti. 1924-1925 yıllarında çıkan Anadolu Dergisi yeni kurulan devlete "Türkiye Cumhuriyeti" adı verilmesini yadırgamış, Anadolu Cumhuriyeti adını önermişti. Yıllar sonra, hümanist Azra Erhat "Ne mutlu Anadoluluyum diyene, diye yazasım geliyor" diyecekti. "Türkiye Türklerindir" ve "Ne mutlu Türküm diyene" sloganlarının alternatifleri miydi bunlar – yoksa aynı "niyet"in başka türlü dile gelişi miydi? Her hâlükârda, Anadolu'yu bir vatan olarak tutkuyla sahiplenmenin, dahası ona "başlı başına bir dünya" olarak duyulan hayranlığın ifadeleriydiler. Anadolu adının kâh milliyetçiliklerle kesişen, kâh onun kafesine sığmayan bir cazibe hâlesiyle sarıldığı kesindir.

Anadolu, coğrafi çehresiyle de kıtalık taslıyor gibi değil midir? Kaç farklı iklim bir aradadır? Envai çeşit yeryüzü şekli resm-i geçit yapar. Avrupa merkezli Dünya haritasının göbeğinde geometrik bir mükemmellikle yer alan bir dikdörtgendir Anadolu.

"Uygarlıklar beşiği", klişeleşmiş sıfatlarından biri. Beşeri yerleşimin eksikliği ve sürekliliği bakımından müstesna bir diyar sahiden burası. İnsanlığın en eski tarımsal yerleşim yeri Çayönü'nde (Diyarbakır) bulundu, tarih öncesinin en büyük yerleşimi Çatalhöyük'te (Konya). Anadolu, çok görmüş geçirmiş, "ikbali de idbarı da" görmüş. Mezopotamya'yla yoğun etkileşim içindeki başlayan tarihsel hikâyesinde Pers, Makedonya, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı kültürlerini ağırlamış.

Anadolu'nun siyasal tarihinin bütünlükle fragmantasyon arasında salındığını görürüz. Ona kıtasal bir karakter kazandıran coğrafi kompartımanlaşma, ayrışmalara da elveriyor. M.Ö. 2000'de Hitit devletinin, Anadolu'nun ilk siyasi bütünleşmesini gerçekleştirdiğini biliyoruz. 11. ve 14. yüzyıllarda, Selçuklu-Osmanlı hakimiyetleri aralığındaysa 26 ayrı hanedan hüküm sürmüş burada.

Göç ülkesi, melez ülke

Anadolu'nun kimlik damgalarının bir başkası: bir göç ülkesi burası. Haritada Asya ile Avrupa arasında kocaman bir köprü gibi duruşuyla bunu haber veriyor zaten. Hem bereketi ve "stratejik" önemiyle kendisi bir hedef, hem de bir berzah, geçiş yeri. Kavimleri ağırlamış, onların ilticagâhı olmuş. Kitlesel sürgünlerin tanığı aynı zamanda. M.Ö. 1. yüzyılda Grekleşmeye başlamış, sonra 1071'de Malazgirt savaşıyla Müslüman ve Türk göçü ivmelenmiş. 19. ve 20. yüzyıl dönümünde muazzam bir göç ve göçertme dalgasıyla yaşadığı travmanın artçı sarsıntıları hâlâ yatışmış değil. Anadolu'nun 19. yüzyıl sonunda hâlâ nüfusun yaklaşık dörtte birini oluşturan Hıristiyan sakinlerinin sayısı 20 yıl içinde marjinalleşti. Otokton Hıristiyanlar, ki aralarında kiliselerinde "semavi Pederimiz" sözleriyle Türkçe dua eden, Türkçe konuşan Rumlar da vardı, göçe zorlandılar, kaçtılar ya da Yunanistan'daki –Türkçe bilmeyen- Müslümanlarla mübadele edildiler. En acısı, Ermeni nüfusu 1915'te feci bir kırıma maruz kaldı. Buna mukabil Kafkaslar ve Balkanlar'dan Müslüman topluluklar kitleler halinde göç ettiler Anadolu'ya. Sığındıkları Anadolu'yu sahiplenirken, buranın gayrimüslimlerden arındırılmasını kâh öç duygusuyla kâh "güvenlik" kaygısıyla benimsediler. Eski Osmanlı coğrafyasında serpilen etno-milliyetçilikler, ulus-devlet çağına gecikmişliğin dehşetli alarmizmiyle, bu gecikmenin açığını "güven" içinde kapatabilmenin olmazsa olmazını homojenleşmede görüyorlardı. Anadolu'da ve mücavir alanındaki Kafkasya, Balkanlar ve Mezopotamya'da kurulan ulus-devletler, bir ergen fanatizmiyle, nüfuslarını homojenleştirmeye giriştiler.

Bakiyesi bile, Anadolu'nun nasıl bir çoğulluğu barındırmış olduğunu gösteriyor. Etnolog Peter Alford Andrews, 1989'da yayımlanan, temel başvuru kaynağı niteliğindeki çalışmasında *(1)* "Türkiye'de 72 millet var" deyiminin boş bir mecaz olmadığını gözler önüne serer. Anadolu'da irili ufaklı 47 "kalem" etno-dinsel topluluğu ayırt eder.

Aynı zamanda muazzam bir melezlenme demek bu. Macar Türkolog Béla Horvath 1913'te yaptığı Anadolu gezisi izlenimlerinde, "Bugün tipik Türk olarak adlandırabileceğimiz insan tipi, artık Asya Türklerinin Moğol'a veya Tatar'a daha çok benzeyen çekik gözlü tiplerinden çok farklı." diye yazmış: "Türkler tarafından fethedilen ve İslamlaştırılan Anadolu'da giderek karışan ırklardan (Rumlar,Ermeniler, Lidyalılar, Frigyalılar, Persler) yeni bir karışım ortaya çıkmış; kıvrık kartal burunlu, siyah saçlı, kara gözlü, açık ve temiz bir yüz ifadesine sahip..." *(2)*

Sadece ırksal melezlenme değil. Anadolu, dinsel senkretizmlerin, heterodoksilerin yatağıdır. Kaçarak, göçerek yaşayanının çok olmuş olması, biraz bundan. Tabii yerleşiklerle göçebeler arasındaki kadim çekişmenin de payı var bunda. Kapadokya'nın kaya kiliselerinde saklanan ilk Hıristiyanlardan, merkezi otoritenin ve İslam ortodoksisinin menzili dışındaki sapalarda yaşayan ve yerleşikliğe direnen Türkmen Alevi kaçgun halkına, Kürt aşiretlere uzanan bir tür gelenekten söz edebiliriz. 1240'taki Babailer isyanı, 16. ve 17. yüzyıldaki Celali isyanları gibi infilaklarla da uç veren bir gelenek.

Anadolu'nun çoğulluğuna imkân veren bir etmen, buranın bir geçimlik küçük üretim diyarı olmasıydı. Merkezi güçlerin ekonomik artıyı yutmasına ve elini kolunu her köşe bucağa uzatmasına el vermeyen, merkezileşmeye kendi münzevi köşesinden ayak direyen bu yapı, hem bir muhafazakârlığın haznesi hem de kendine mahsus beşeri varoluş tarzlarının güvencesiydi. 1950'lerin hümanist ve muhafazakâr yazarlarının kendi zamanlarının Anadolu köylüsü ile "Eti köylüsü" (Eti, Hitit'e uydurulmuş Türkçe karşılıktı) arasında bir devamlılık tahayyül etmekte birleşmeleri, sadece milliyetçi romantizme değil ekonomi-politik temele de dayanıyordu. Son 20 yılda kapitalizmin dördüncü vitese takmasıyla, artık hayatta kalması zor görünüyor.

Erken cumhuriyet döneminin bu defa az sayıda muhafazakâr ve hümanist yazarının paylaştığı Selçuklu romantizmi, o dönemde –gerçi, Türk-İslam damgası altında- Anadolu'nun çoğulcu yapısının "hakkının" verildiği tahayyülüne dayanır. Selçuklu iktidarının zayıflaması üzerine Anadolu'nun birçok yönetim merkezi arasında bölünerek ademimerkezileştiği dönemde yeşeren kültürel zenginliği ve çoğulculuğu yad ederler bu yazarlar.

Millî mitos ve gecikmiş vatan

"Dörtnala gelip Uzak Asya'dan Akdeniz'e bir kısrak başı gibi uzanan bu memleket bizim!" Nazım Hikmet'in en "popüler" dizelerinden biri bu. Anadolu'yla ilgili klişeleri ve millî mitosu temize çeken güçlü bir imge kuruyor: "Asya'yla Avrupa arasında köprü olarak Anadolu" klişesi.. "Türklerin ezeli tarihsel yürüyüşünün son merhalesi olarak Anadolu" mitosu... Bu mitosun arkasında, Türk milliyetçiliğinin gecikme telaşı yatar. 19. ve 20. yüzyıl dönümünde serpilen bütün milliyetçilikler gibi, "tarihe geç kalmanın" alarm duygusuna kapılan Türk milliyetçiliğinin ek bir sorunu, vatanını tayin etmekte de gecikmesiydi. Soyut bir vatan fikri uyanmıştı ama somut vatanla ilgili fikirler, Osmanlı İmparatorluğu'nun gitgide kemirilen haritasına dair jeostratejik kestirimler ile Ziya Gökalp'in "Vatan ne Türkiye'dir Türklere ne Türkistan/Vatan büyük ve müebbed bir ülkedir: Turan" dizelerindeki hayal arasında salınıyordu. Anadolu, doğrusu, bir "bakiye-vatan" olarak ortaya çıktı. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu elitinin büyük kısmının memleketi Balkanlar'dı; onlar özellikle 1912-1913'teki Balkan savaşlarının ardından imparatorluğun yüzyıllar boyunca gözdesi olan bu coğrafyada tutunmanın artık pek mümkün olmayacağını görünce, "elde kalan" topraklar olarak duygusal yatırımlarını Anadolu'ya yapmaya yöneldiler. Anadolu'nun homojen bir Müslüman-Türk nüfus temelinde kurulacak millî devlete uygunluğunun hem ölçülmesi –haritalama, anketler, nüfus sayımları vesaire- hem de örgütlenmesi –zorunlu göçler ve tenkil- bunun üzerine hızlandı.

İnşa dönemindeki Türk milliyetçiliği, imparatorluğun yitişi travmasını bastırmak için, Anadolu ve Trakya'nın yeni/somut vatan olarak belirişini bir "arınma" olarak kutsadı. Erken Cumhuriyet döneminin coşkulu yazarlarından İsmail Habip Sevük'ün imgeleminde vatan, fazlalıkların yontulmasıyla, bir elmas gibi ortaya çıkmıştı.

Şimdi kuyumculuk lazımdı. Anadolu'nun bir vatan olarak işlenmesi, pitoreskinin çıkarılması, romantize edilmesi işleri bekliyordu. Öte yandan resmî milliyetçiliğin tarih atlası, Anadolu'ya konsantre olmayı güçleştiren bir engel de çıkartmaktaydı: Türk Tarih Tezi. Bu "teori", Orta Asya'da doğan ezeli Türk uygarlığının insanlığın bütün kültür mirasının kaynağı ve tüm uygarlığın beşiği saymakla, dünyanın her köşesindeki her uygarlık eserini Türkleştirmekle, Anadolu'yu "özel" olmaktan çıkartıyordu. Bu tarih yazımı özel bir yer-yurt olarak Anadolu'nun "gerçeğine" konsantre olmuyor, Anadolu'yu Türklüğün dünya-tarihsel uygarlık gezintisinin bir konağı olarak "malzeme" ediyordu. Anadolu'nun kadim uygarlıklarının proto-Türk olarak kodlanması, aynı araçsal bakışın ve ilginin bir parçasıydı. O dönem kurulan önemli devlet bankalarına Etibank, Sümerbank adı verilmesi, Anadolu'nun kadim uygarlıklarına dönük gerçek bir ilginin belirtisi değildi kesinlikle; evrensel Hitit adının "Eti" diye güya Türkçeleştirilmesinin de gösterdiği gibi, Anadolu'ya ezeli bir Türklük atfetme gayretinin işaretiydi. (Türk Tarih Tezi'nin müelliflerinden Saffet-Arın Engin 1968'de de Sümer Türkleri kitabını yazacaktır.)

Coğrafyayı Türkleştirme cehdini isimlerden de takip edebiliriz. "Kuru dere yataklarına", ücralardaki "mevkilere" kadar her yeri adlandırmayı egemenlik ifadesi sayan milliyetçi-bürokratik oterite, Anadolu'daki yer adlarının yaklaşık üçte birini değiştirmiştir!

Erken Cumhuriyet döneminde vatanı Türklükte "düzleyen" bu çizginin yanı sıra, Anadolu'yu romantize etmeye dönük iki düşünce hareketi ortaya çıkmıştı. İki ayrı "Anadoluculuk".. Birisi, Mavi Anadoluculardır. Maviciler Eski Yunan'a atfedilen büyük uygarlık mirasının aslında iyonya'da gelişmiş olduğu tezini işlediler; İyonya'nın tarihsel coğrafyasını Anadolu'nun "tözü" olarak yücelttiler. Onların hümanist heyecanlarında, İyonya'yı bütün uygarlığın kaynağı olarak yüceltip biricikleştirmekle, aslında Türk Tarih Tezi'nin zihniyet kalıbını Anadolu'ya uyarlayan bir yan da vardı. Diğer akım olan milliyetçi-muhafazakâr Anadoluculuk ise Anadolu'ya, Türklüğün İslamlıkla kaynaşarak ve başka otokton medeniyetlerin verimlerini de uyarlayarak "kendini yarattığı" toprak olarak metafizik bir değer yükler. Milliyetçi-muhafazakâr Anadolucular,bu coşkunlukla Anadolu'ya bakmışlar, "standart" milliyetçiliğin pek vakit ayıramadığı memleket tasvirlerine yönelmişlerdir. Ancak her baktıkları yerde sadece Türk –ilâveten İslam- görmeleriyle, resmî milliyetçiliğin optiğini paylaşırlar. Remzi Oğuz Arık'ın, çokkültürlülüğün timsali olan Mardin'de bile salt Türklük görmesi gibi: "Sağa bak: Türk, Sola nak: Türk; aşağı bak: Türk, yukarı bak, Türk"tür.

Bu hoyratlık günümüze dek uzandı, uzanıyor. Nispeten masum bir örnek: Gaziantep'te yıllarca harabe olarak kalan Aziz Bedros Ermeni Kilisesi'nin "çokkültürcü" bir lütufkârlıkla restorasyonu yapıldıktan sonra (bir sanayicinin adı verilecek) Ömer Ersoy Kültür Merkezi adıyla hizmete konması gibi.

Terra incognita

Anadolu, yeni Türkiye'nin şehirli eliti için *terra incognita* idi, bilinmeyen topraklar. Macar Türkolog Dr. Béla Horvath, andığımız 1913 gezi notlarında İstanbul'da yaşayan Türklerin Anadolu'nun koşullarını hiç bilmediklerini, ortak izlenimlerinin olumsuz olduğunu kaydeder. İstanbul'un rahat koşullarına alışan onun tabiriyle "kibar Türkler" o rahatı Anadolu'da bulamıyorlardır. Yahya Kemal 1922'de, gözleri 90 katlı binalara alışmış Amerikalı seyyahlara İstanbul'un mütevazı manzarasının kim bilir nasıl göründüğünü sorar kendi kendine. Cevabı açıktır: "Şüphe yok ki, bize bir Anadolu köyünün Pazar yeri nasıl görünürse!" Anadolu'yu "keşfetme" misyonu, hep bu Oryantalist ve Oksidentalist bakışı gezdirdi bilinmeyen topraklarda.

1938-1944 kesitinde tek parti rejimi, ressamlardan oluşan bir keşif kolu çıkarmıştı Anadolu'ya. Yurt Gezileri projesi çerçevesinde, ressamlar Anadolu'ya gönderilerek "yurdun meçhul ve yerli güzelliklerini görmeye ve bunları mevzu almaya" sevk edildiler. Sonra 1950'lerin ve 1960'ların realizm çığırında, şair Cemal Süreya'nın 1967'de bir yazısında "Anadolu'nun ilkel ve katıksız görünümleri" dediği imgelerin peşine düşüldü. Gözünü yaban coğrafyaya ve yoksulluk folkloruna diken bu estetikte de, "yerlileri" soylu vahşiler olarak tahayyül eden bir oryantalist bakış eksik değildi.

Milliyetçi Anadolucular "Anadolu'nun mağduriyet ve masumiyeti"nden söz etmişlerdi. Anadolu'nun saklı cevheriyle geriliği arasındaki iç burkucu paradoksun tarihi, buranın vatan olarak benimsenmesine kadar uzanıyor. Mühmelliği, ihmal edilmişliği, bilinmezliği kadar sıkı yapışmış bir imge Anadolu'ya. Burası Milli Mücadele esnasında ve sonrasında hep "sincabî" renkli, mahrum ve mâdun, harap, viran, kimsesiz, metruk olarak tasvir edilmiş.

Resmî milliyetçilik, bu viranlığa bakarken eski rejimle hesabını da görüyordu: Anadolu'nun "öz"-Türk halkını fetihler peşinde koşturan Osmanlı öz vatanının yüzüne bile bakmamış, onu hor kullanmıştı. Aynı sav, Anadolu'nun metruk tablosuna düşen mimari hüzmelerin gayrı Türklüğünü açıklamakta da işe yarar: 1955'teki bir yazısında Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Anadolu'nun yüzü gülen tüm vilayetlerinde" hemen bütün güzel binaların Rum ve Ermeni yapıları olmasını, Türkler cephelerde kırılırken "bu toprağın en kârlı işlerinin" Rumlar ve Ermenilere kalmış olmasıyla izah eder.

Horlanmışlık, kadri bilinmemek, etno-milliyetçi imalarından bağımsız olarak da hala kuvvetli bir "Anadolu duygusu" veya kimi zaman, Anadolu patetiği. Büyük şehirlerle ama asıl olarak İstanbul'la karşıtlığı içinde kodlandığında kazandığı anlamıyla Anadolu, yitik taşradır: Yitik hazine. Büyükşehri saran *dekadansı* dağıtacak bir "arınmanın" pınarı olarak romantize edilir. Vakur, ağırbaşlı, tahammüllü, çilekeş "bizim insanımız"ın beşeri coğrafyası olarak kutsanır. Amerikan *deep America* teriminden uyarlanan "derin Türkiye" işte orasıdır: Anadolu. Daha çok muhafazakâr taşra epiğine elverir ama onun yanında, 1960-1970'lerdeki denli olmamakla beraber, solcu popülizm de.

Global vitrin ve viran taşran

1966 sonlarında piyasaya çıkan ilk yerli otomobil markasının adı, şüphesiz yine Anadolu romantizmiyle, Anadol konmuştu. İthal ikameci sanayinin ancak yoksul iç pazarda tatminkâr bulunabilecek bir ürünü, o zamanın ruhuna uygun bir "yerli malı" övüncüydü Anadol. Son 10-15 yıldır ise Anadolu'nun imajını, *global* piyasaya iş yaparak zenginleşen ve ulusal burjuvazinin kuvvetli bir fraksiyonu olmayı başaran taşra sermayesi belirliyor. Sükseli adıyla: Anadolu kaplanları. Anadolu kaplanlarının yuvalarından, müreffeh ve bayındır imgeler yansıyor. Alışveriş merkezleri, *global* markaların sahne aldığı vitrin-mekânlar, konforlu konut siloları, lüks arabalar, *jeep*ler, canlı bir trafik göz alıyor. Mutena semtlerin refah sahneleri, İstanbul'da olanın artık Kayseri'de de, Gaziantep'te de, Konya'da da olduğunu haber veriyor.

Beri yandan, kültürel bir taşralaşmadan yakınılıyor. Sözgelimi köklü sinema salonlarının birer birer kapanmasından, kamusal eğlence ve eğleşme mekânlarının daralmasından, şehirlilik kültürünün tamamen "piyasaya" ve rant ekonomisine emanet edildiğinden, bununla beraber birörnekleşmeden yakınılıyor. Muhafazakâr yazar Mustafa Kutlu "Balıkesir'de gördüğünüz şey, Niğde'de; Konya'da gördüğünüz manzara Zonguldak'ta karşınıza çıkıyorsa işin tadı kaçmıştır." diye yazmıştı: "Pazarı bile kurulmayan, eşrafı ölmüş, esnafı dağılmış, konakları çökmüş kasabalar artık birer "ölü şehir" niteliğindedir. (...) Tabii ki onların artık arastası, semercisi, nalbandı, iki yanı dut ağaçları, kavak ve çınarla kaplı sokakları kalmamıştır. Muhtemelen bir veya birkaç bulvara, meydana, heykele, çok katlı iş hanlarına, mahalli gazetelere, hükümet ve belediye saraylarına, düğün salonlarına, halı sahalara kavuşmuşlardır."

Anadolu kaplanlarının donattığı sahnelere giremeyen, giderek mercek dışında kalan geniş coğrafyalar var bir de. Servet taşranın merkezlerinin allanıp pullanmasına akarken kenarda kalan, görünmezleşen, Anadolu'nun kuytuları... Sahiden "sincabî", sahiden boz, sahiden viran, sahiden terk edilmiş. Son dönemde sinemanın, taşranın bu yüzüne rikkatle gözünü diktiğini gördük. Mahrumiyet coğrafyalarına, ücra peyzajlara, nafile addedilen hayatların içine baktılar sinemacılar, orada "mühmellik" ve yabanlıkla beraber sükûnet, sıcaklık, yalınlık da gördüler.

İşte, resim de bakıyor oralara...

1 Peter Alfrod Andrews, Türkiye'de Etnik Gruplar, Tümzamanlar Yayıncılık
2 Béla Horvath, Anadolu 1913, Tarih Vakfı Yurt Yayınları

Seni düşünürken *bir çakıl taşı* ısınır içimde

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

Yağmurlu gri bir günde arabayla 4. Levent'ten geçerken yol üstünde bana göz kırpan rengarenk mozaiklerle başladı bu yazının hikâyesi. Ofise vardığımda 4. Levent'te oturan bir arkadaşıma 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 diğerinde 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 iş birliğinin 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 mekânlarına 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 işlemelerinin 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 iş birliği 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 (Füreya 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 mozaiğine (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 mozaiğine (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 zayiat verir. Klimalar, borular, vitrin ve tabelalar, reklam panoları ve bina mantolamaları derken bu 20 mozaik işleme semt sakinlerinin gözleri önünde sessizliğe bürünür.

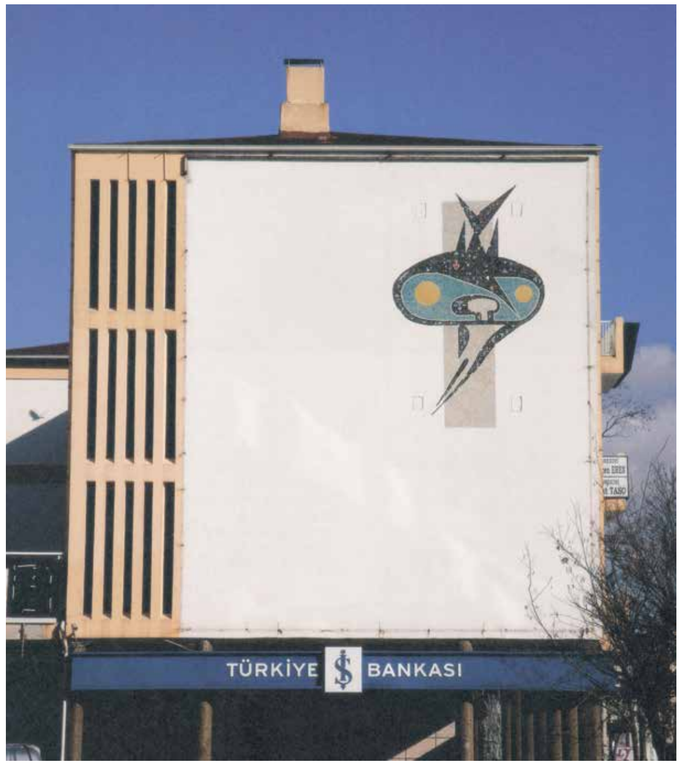
2011 yılında Levent mahallesinde yapılan bir araştırmaya göre, 700 Levent evinin yaklaşık üçte birinin (210 kadarı) işyerine dönüştüğü sonucuna rastlamamız tesadüf değil. Yine aynı yıl beşte biri (120 kadarı) boş duran, yıkılmış veya inşaat halindeki evler de bugün bu rakama eklenmiş durumda. Apartmanların 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 girişindeki Ziraat Bankası'nın arka duvarında yer alan Bedri Rahmi panosu ise camekânla korunuyor.

Semtte bir açık hava müzesi yaratmak isteyen Beşiktaş Belediyesi "Aile albümlerinizdeki bu mozaiklerin eski hallerini gösteren fotoğraflar veya belgeler ışık 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.



FOTOĞRAFLAR: BARIŞ ÇAKMAKÇI

ART UNLIMITED SAYI 39
KASIM-ARALIK 2016 | MEKÂN | ERDAL ATEŞ | ANKARA

Yer-de-ki-ler

1970'lerin Ankarası'ndan 2000'lere, gelecekte sanatçı olacak bir çocuğun ve sanatçı bir gencin anıları aracılığıyla, mahalle çöplüklerinden "prestijli" askeri çöplüklere, atıklar arasında bulunan ve bulunmayanlara dair bir düşünce yazısı: "Burası bir çöplüktü, dev bir şehir çöplüğü. Kötü bir koku vardı ama beni hiç rahatsız etmiyordu. Yavaş yavaş içerilere doğru ilerledim. Yerlerde yok yoktu. Bu yerler başka yerlere benzemiyordu hiç. Nesneler mezarlığıydı burası."

1. 1970'lerin sonuna doğruydu, evet. O zamanlar yedi, sekiz yaşlarında bir çocuktum. İşte o yıllar askeri kamyonlar, Balgat'taki -Amerikan Hava Üssü'ndeki çok yüksek direklerin üzerine kurulmuş o uzay gemisini andıran su deposunun karşısındaki- tarlalara çöp dökerlerdi. Taş, toprak türündeki işe yaramaz olanları uzağa işe yarayacak olanlarını ise mahalledekilerin görebileceği yakın yerlere dökerlerdi. O zamanlar yoksul, varsıl diye bir şey yoktu sanki. Herkes işe yarar bu çöplere saldırırdı. Ne mi idi işe yarar bu çöpler? Budanmış ağaçların dalları; askeri kamyonların, ciplerin, otomobillerin kırık, bozuk metal parçaları. Askeri kıyafetler (neredeyse tamamı erlere ait): Yeşil pantolon, parka, şapka, palaska, bot, sırt çantaları, terden, kirden paspasa dönmüş fanilalar, ortası boklu külotlar... Yemek artıkları. Aralarında açılmamış plastik kutularda reçeller, teneke kutularda balık konserveleri... Yanmış, bozuk, yırtık siyah beyaz fotoğraflar; mektuplar, kartpostallar... Ranza demirleri, delik mataralar... En ilginci de hiç açılmamış filtresiz sigaralar. Kalitesiz bir kâğıttan paketi olan bir yüzünde elinde silah tutan bir asker silueti basılı binlerce sigara paketleri... Bazen yalnızca ama yalnızca bu sigaralardan dökerdi kamyonlar. Niçin dökülürdü bu sigaralar bugün de hâlâ bilmiyorum.

Bu işe yarar çöplere mahalledeki herkes üşüşürdü. En çok da kadınlar ve çocuklar. Kimi kış için yakacak odunları kimi hurdacıya satmak için metalleri kimi giymek için giysileri kimi de yemek için yiyecekleri toplarlardı. Kamyondan çöpü küreklerle döken iki, üç, dört bazen beş er olurdu. Onlarda bu çöpe üşüşenler karşısında gizli bir zevk alırlardı. Kimi gözlerine kestirdikleri kızlara hava atmak için onların topladıkları türde çöpleri yere atmadan onlara uzatırlardı. Bazen kavgalar olurdu bu çöpler yüzünden. İnsanlar birbirlerine girerlerdi. Her çocuk gibi benim için de bir şenlikti bu çöp döküm yerleri. O pis askeri kıyafetleri giyer askercilik oynardık. Metal parçalar ilgimi çekerdi. İlgisiz parçaları birbirlerine ekler, sökerdim. Sonraları –arkadaşlarımla- sigaralara yöneldim. Torba torba sigaraları ıssız bir yere götürür orada paketlerinden çıkarıp tek tek kırardık. Bir gün bir arkadaşımın evden getirdiği kibritle ilk sigaralarımızı tüttürdük. Bir fırt çekip atıyorduk. Sonra yeni bir tane daha yakıyorduk. Bir daha, bir daha... Ne de olsa sigaradan dağlarımız vardı. Bu çöp dökülen tarlalarda yalnız başıma dolaşmayı da severdim. Artakalan çöplere bakar ve çöpün döküldüğü, insanların üşüştüğü anı gözümde canlandırırdım. Çöplerden artakalanların kaotik görüntüleri çarpıcı gelirdi bana. Öylesine eşelerdim. İlgimi çeken nesnelerle oyun oynardım. Kimi nesneler bana hayal kurdururdu.

Yine o yıllarda bir başka çöp şenliğim, Amerikan Hava Üssü'nün çöpleriydi. Üssün çöpleri prestijli çöplerdi. Atılan çöplerin para edecek olanlarını çöpü döken kamyon şoförü –ve bir, iki işçi- hurdacılara götürürlerdi. Uyanıktı bu kişiler. İşlerini bilirlerdi. Bir de değersiz, para etmez çöpler vardı. Bunlar da mahallenin ücra yerlerine dökülürdü. Daha önce hiç görmediğim şeylerle bu çöplerde karşılaştım. Kola, gazoz, meyve suyu ve biraların teneke kutuları, sütlerin kâğıt kutuları, beyaz renkli plastik tabak, çatal, kaşık, bıçaklar... Küçük, yassı naylonlarda ketçap, mayonez, hardallar... İçleri yarım dolu şarap, votka, likör şişeleri... Görünce "Bö!" dediğimiz pis kokan kanlı petler... Bunların hiçbiri de farelerin cirit attığı küçük mahalle bakkalımızda ve diğer bakkallarda yoktu. İçeceklerin teneke kutularıyla kumbara yapardık. Diğer çöplerle de oynardık. Mahallemizdeki biz çocuklardan dört, beş yaş büyük sarı saçlı, uzun boylu topal bir çocuk vardı. Bu çocuk üssün giriş kapısına gider oradaki gri çöp tenekesinin içindeki çöpleri Amerikalı polislere gösterirdi. Sonra tenekenin içindeki siyah naylon torbaya atılmış çöpleri kucaklardı. Polisler kimi zaman şaşırır kimi zaman alay eder gibi gülerlerdi. Bu topal çocuk uzakta bir yere çöpü döker ayıklardı. Çöpün karşısında soluk soluğa kalırdı. Yiyecekleri hapur hupur yer işine yarayacak nesneleri eve götürmek için bir kenara ayırırdı. Mahalledekilerin dediklerine göre bu çocuk bir gün üssün içindeki kimi çöpleri almak için yüksek tel örgülerden içeri giriyor. Topladığı çöplerle tam üsten çıkmak üzereyken askerler tarafından görülüyor. "Dur!" deniliyor. Durmuyor. Ve o gün bacağından vuruluyor. Bu çocuğu sevmezdim. Ama üssün kapısındaki çöp varilinden çöp torbasını kucakladığını gördüğümde yanına giderdim. Hem onu izlerdim hem de yerlerdeki çıfıt çarşısını andıran ıvır zıvırları... Çöpteki yiyecekleri yerken midem bulanırdı.

2. On bir yaşımda iken sapanla kuş avlama maceralarım başlamıştı. Mahalledeki üç arkadaşımla sabahtan akşama kadar havada, ağaçlarda serçe, kumru, güvercin arardık. Sapanlarda lastik eldiven kullanıyorduk. "Y" şeklindeki bir ağaç dalı, eski bir ayakkabıdan söktüğümüz bir parça deri ve iki, üç santim eninde on, on iki santim uzunlukta lastikler... Bir gün aşağı mahalledeki çocukların elinde lastik eldiven yerine serum takılmış sapanlar gördük, etkilendik. Serumları Trafik Hastanesi'nin çöplüğünden bulmuşlar. Biz de gittik o çöplüğe...

Hastane çöplüğü diğer çöplüklerden çok farklıdır. İnsanı ürpertir. İlk kez gördüğüm bu çöplük bana çok itici gelmişti. Kanlı pamuklar, kol, bacak, ayak alçı kalıpları, ilaç şişeleri, kutuları, parçalanmış kanlı giysiler, irin, kurumuş deri parçalarının olduğu sargı bezleri, şırıngalar, reçeteler, ağza sokulan tahta çubuklar (abeslang), ameliyat eldivenleri, kusmuk, sidik dolu naylon torbalar, boklu bezler, kalın saz renkli bantlar; küçük dereceler, boş serum şişeleri; bisturiler, farklı boylarda ve renklerde haplar, kapsüller ve kimisi bal rengi kimisi açık sarı kimisi saz renkli serumlar...

Birilerine hayat veren bu incecik hortumlar bizim ellerimizde birilerinin canını alacaktı! Kanlı, pis olarak bulup temizlediğimiz bu ölüme gerilen esnek, güçlü nesneler yine kana bulanacaktı.

Hastane çöplüğünü hiç sevmedim. Beni irkiltiyordu. Ayrıca o pis kokular dayanılır gibi değildi. Bir keresinde çöpten serum ararken kalın bir şırınga iğnesi elime batmıştı. "Hastane çöplüğü" denildiğinde elime batan o iğnenin acısını hissederdim hep. Bu yüzden o çöplüğe gitmek istemezdim. Zaten ben hiç serum da bulamadım ve doğal olarak serum takılı bir sapanım da olmadı. Yerlere dağılmış nesnelerin o ürpertici görüntülerini hiç unut(a)madım...

3. 1990'ların ortasında bir kış günü Ege Mahallesi'nde oturan bir arkadaşıma gidiyordum. Körüklü otobüs yalnızca boş tarlalar, tepeler olan bir yerden geçtiğinde uzaktan o yeri gördüm. Gökyüzü devinen siyah kuşlardan görünmüyordu. Heyecanlandım. Şoförün yanına gittim, orayı sordum. "Mamak Çöplüğü," dedi. Ben de öyle tahmin etmiştim. İndim. Oraya doğru gittim. Çöplüğe yaklaştıkça içim içime sığmıyordu. Kuş sesleri, kanat şıkırtıları yeri göğü inletiyordu. Başımı göğe kaldırdığımda yalnızca sürüler halinde uçuşan simsiyah iri iri sığırcıklar vardı. Daha uzaklarda martı sürüleri... Durdum bir süre yalnızca etrafa baktım pürdikkat. Çöp döken çöp kamyonları, çöp yığınlarının altını üstüne getiren iş makineleri, dökülen çöplerden çöp ayıklayan insanlar... Dört bir yanda yanan ateşler... Heyecanım dinmediği gibi tersine daha da artmıştı. Burası bir çöplüktü, dev bir şehir çöplüğü. Kötü bir koku vardı ama beni hiç rahatsız etmiyordu. Yavaş yavaş içerilere doğru ilerledim. Yerlerde yok yoktu. Bu yerler başka yerlere benzemiyordu hiç. Nesneler mezarlığıydı burası. Yerler ne kadar da çarpıcıydı. Bir çubukla yerdeki bazı nesnelerin altını kazıdım. Kazıdıkça başka başka nesneler çıkıyordu. Ne kadar da kazınsa bitimsiz gibiydi sanki... Omzumda fotoğraf makinem asılıydı ama fotoğraf umurumda değildi. Fotoğraf çekerek zaman kaybetmek yerine buradaki atmosferi solumak istiyordum. Ayaklarım kimi zaman vıcık vıcık yemek artıklarına kimi zaman da yanmış nesnelerin küllerine batıyordu... Bastığım her yeri didik didik incelemek istiyordum ama buradaki gürültü, uğultu dikkatimi dağıtıyordu.

Derme çatma bir kulübenin yanına yaklaştım. Kapının önünde dinlenen işçilerin hepsi bana ters ters bakıyorlardı. Büyükşehir Belediyesi'nin işçileriymiş.

"Gazeteci misin?" dedi biri sertçe.

"Yok" dedim.

"Bak kardeşim buraya gelip fotoğraflarımızı çekiyorlar. Sonra bizi çöplükte onu, bunu toplayanlar diye gösteriyorlar. Aşağılıyorlar! Eğer sen de bunun için gelmişsen hiç gelme!"

"Yok! 'Ben gazeteci değilim' dedim sana. Yalnızca çöplüğü merak ettim. Onun için geldim."

"Merak mı?" dedi gülerek. Diğerleri de güldü.

"Evet. Merak işte!"

"Çöpün neyini merak ettin kardeşim! Çöp işte. Allah'ın çöpü..."

Bir çöp kamyonu geldi. İşçileri çağırdı. Kalktılar. Benimle konuşan işçi de "Bak dediğim gibi. Fotoğraf filan çekme. Ona göre..." dedi -tehdit eder gibi- ve gitti.

Nesne yığınlarından sıradağlar oluşmuştu. Bu plastik, cam, kâğıt, metal, tahta yığınları acaba hangi evden, sokaktan buraya gelmişti? Herkes harıl harıl, kan ter içinde çalışıyordu. Güleç yüzlü, genç birisiyle konuştum biraz.

"İlginç şeyler de çıkıyor mu?" dedim.

"Burada altın da çıkıyor, ceset de..."

"Ceset mi?"

"Ceset ya kaç kere bulduk. Parçalanmış olanları çöp kamyonlarından çıkıyor. Diğerleri getirilip buralara atılıyor..."

Kuşları unutmuştum. Gözlerim yerlerdeydi hep. Ne kadar da irkilticiydi bu yerler. Tıpkı genç adamın anlattıkları gibi.

Hava kararmaya başlamıştı. Geldiğim yöne doğru yürüdüm. "Mıy mıy" diye incecik inleyen sesler duydum. Sesin geldiği yöne gittim. Bir ateşin kıyısında birbirlerine kenetlenmiş sanki tostoparlak olmuş onlarca köpek... İyice yaklaştım. Korkmadım. O da ne? Kimisinin parçalanmış etleri görünüyor, kiminin bacakları kopmuş, kimi kan revan içinde, kiminin tüm tüyleri dökülmüş ve o kıpkırmızı, yaralı derileri görünüyordu... Tam giderayak allak bullak olmuştum. İçim kan ağladı. Bir köşede de minicik yavrular vardı. Birbirlerine sarılmış, inliyorlardı. Bunların kimi sokaklarda, caddelerde taşıtların vurduğu kimileri de hastalıklarından dolayı getirilip atılmış hayvanlardı. Tıpkı değersiz bir çöp gibi atılmışlardı. Hepsi de ölümü bekliyorlardı burada. Burası bir imha yeriydi. Onlar da ölümlerini bekliyorlardı ağıtlar yakarak... Onları bu hale getirenlere, buraya atanlara lanet okudum. Büyük bir acıyla oradan ayrıldım.

Ayakkabı ve pantolonumun paçaları çamur içindeydi. O gün arkadaşıma gitmedim, gidemedim. Ona diyemedim ta oralara kadar geldiğimi ama çöplüğü görünce dayanamayıp oraya gittiğimi...

Sonraları bu çöplüğe birkaç kere daha gittim.

4. 2000'lerin ortasında pazar günleri daha gün ağarmadan kurulan bitpazarı –Bentderesi'nden- İskitler'e taşınmıştı. Çoğunluğu çöplerden toplanmış döküntülerin olduğu bu bitpazarı tezgâhlarının altını üstüne getiriyordum ve eve birçok ıvır zıvırla dönüyordum. Yine bir pazar günü buraya geldiğimde pazarın sanayinin içine taşındığını söylediler orada bekleşenler. Hurdacılık yapan bir çocukla oraya gittik. İşte ne olduysa oraya gittiğimde oldu. Sanayideki atölyeler, dükkânlar... Bütün mekânlar belediye tarafından zorla boşaltılmıştı. Bütün atölyeler, dükkânlar delik deşikti. Kimilerinin kapıları, pencereleri, camları kırılmış kimilerinin de duvarları parçalanmış ya da yıkılmıştı. Mekânların içi de dışı da sanayinin artıklarıyla doluydu. Özellikle atölyelerin duvarları, yerleri ve derme çatma kepenkleri ürperticiydi. Ben artık bitpazarını unutmuştum. Kendimi bu mekânların duvarlarına ve yerlerine vermiştim. Savaş alanı gibiydi her yer. Ne kadar da çok atölye, dükkân vardı... Artık sadece pazarları değil diğer günler de buraya gelmeye başladım. Elimde fotoğraf makinesiyle yüzlerce fotoğraf çekiyordum. Bazen de kamera çekimi yapıyordum. Önce duvarlardan başlamıştım. O sıvaları dökülmüş, yanmış... Boya, zift, yağ, darp izlerinin olduğu muhteşem duvarlardan... Saatlerce bu duvarları inceliyordum. Aynı şekilde evde de bilgisayarın başında çektiklerimi...

Daha sonraları bu mekânların duvarlarının ve yerlerinin etle tırnak gibi bir bütün olduğunu duyumsadım. Duvarlardan, derme çatma kepenklerden sonra ilgi odağım yalnızca "yerler" oldu. Yerlerde ne yoktu ki? Atölyesine göre kırık, bozuk metal parçaları; fırçalar, yağ, boya tenekeleri; yedek parça kutuları, simsiyah olmuş kirli üstübeçler, bezler; kir pas içinde iş elbiseleri, ayakkabılar... Bu mekânların yerleri bir sanatçının eserleri gibiydi sanki. Sanayiden sonra yerlere bir başka gözle bakmaya başlamıştım artık.

Hafta içi sanayide pek kimse olmuyordu. Rahat rahat bütün mekânları dolaşıyor ve görsel notlar alıyordum. Birkaç yıl sonra buranın havası değişti. Onlarca boşaltılmış bu mekânları herkes farklı amaçlarla kullanıyordu. Kimileri burada kalıyor kimileri kafa çekmeye geliyor kimileri de kerhane gibi kullanıyordu. İşte bu sonuncusu benim mekânları hissetmemi, görsel notlar almamı sonladı. Her yer fahişelerle ve pezevenklerle doldu. Her mekânın önünde kadınlar ve onlara gelen müşteriler... Bir gün buralarda birileri adam öldürdüğü için bitpazarını yasakladılar. Buranın yollarına moloz yığınları döküldü.

Mekânların o pis yerleri daha da iğrençleşti. Hele o bok ve sidik kokuları... İnsanın burnunun direğini kırıyordu. Ayrıca çok ağır leş kokuları geliyordu. Bazı mekânların yerleri spermli peçetelerden ve kullanılmış kondomlardan geçilmiyordu... Sanayi seks pazarına dönüşmüştü. Beni gören fahişeler de buraya seks için geldiğimi sanıyorlardı. Ne zaman boş bir mekânın yerlerini incelemek için içeri girsem bir fahişe beni görüp koştura koştura yanıma geliyordu. Ben yerleri incelerken o başlıyor –kendi kendinebenimle pazarlığa:

"Yirmi beş lira. İki kerem yaparsan kırk lira. Üç kerem isterisen eğer elli lira. Argadan, önden... Pirezorvatifsiz sigişiriz!"

"Yok. İstemem!"

"E, öyleysem niyem geldin?"

"Hiç. Ben yerlere bakıyorum."

"Yir mi? Ne vardır ki yir de... Bogdan, pizligden başkam..."

Karşılık vermeyince kafayı yediğimi düşünüp gidiyordu. Sonra bir başkası beni görüp başıma musallat oluyordu.

2008'de sanayiye gitmeyi bıraktım.

Yerler, her yerdeydi.

Bir yer bir başka yere benzemiyordu hiç.

Ve artık bastığım yerleri toprak deyip geçmiyorum...

ERDAL ATEŞ, YERDEKİLER, 2008

Kamusal alanda sanat

Yanköşe Güncel Sanat Projesi'nin Seçici Kurul Başkanı küratör Fulya Erdemci'yle kamusal alanda sanatın ihtimalleri üzerinden bir sohbet gerçekleştirdik

Temel ama biraz safça bir seri soruyla başlayacağım. Kamusal sanat nedir? Bir sanat eseri ne zaman kamusal oluyor? Müzelerde bienallerde sergilenen eserler kamusal değiller mi? Kamusal sanat tanımı sadece bir karşılaşma kipini mi belirliyor yoksa sanatın yapısına dair bir farklılık da söz konusu mu? Sergi salonu dışına çıkmanın sanatın kitlesiyle ilişki kurmasını kolaylaştırdığını anlayabiliyorum ama bir eserin kamusal olmasındaki tek engel müze duvarları mı?

Kamusal sanat (*public art*) tarihi bir terim. Kuzey ülkeleri ve İngiltere gibi sosyal refah ülkelerinin eğitim, sağlık, sanat ve kültür alanlarında yatay bir erişilebilirlik yaratma çabasının bir sonucu. Eğitim kurumları, hastaneler, bakım evleri gibi kamunun ortak kullandığı açık veya kapalı alanlar sanat ve kültürün topluma ulaştığı yerler olarak sanat projelerinin yukarıdan aşağıya devlet eliyle uygulanma alanları. Kamu kurumları için devlet tarafından sipariş edilen kalıcı sanat çalışmalarına verilen bir tanım. Bu anlamda baktığımızda, her ne kadar bu alanın bağımsızlığını sağlamak amacıyla yine devlet aracılığıyla kurulan veya fonlanan bağımsız sanat kurumları bu siparişleri verse de, sanatın eleştirel kapasitesini yani toplumsal konularda çelişkiyi açarak tartışma yaratma potansiyelini ne kadar ortaya koyduğu gerçek bir soru işareti.

Geçtiğimiz otuz yıl içinde, özellikle de 1989'dan sonra, küresel çaptaki büyük ölçekli değişimler (yerelden küresele, analogtan dijitale, nasyonelden transnasyonele, sosyal refah anlayışından neo-liberal yaklaşımlara uzanan mega dönüşümler), yönetim, ideoloji ve "kamu" kavramlarında da dönüşümlere yol açtı. Bununla birlikte sanat ve kültür kurumlarının işlevleri değişirken, "kamusal sanat" da bu dönüşümden payını aldı. Dahası, "kamusal alanda sanat", "sivil alanda sanat" (Okwui Enwezor) veya "kamusal alan olarak sanat" (Hou Hanru) gibi yeni geliştirilen terminolojinin de işaret ettiği gibi, "kamusal sanat"ın kavranışı, varoluş nedeni ve hedefi de değişti. "Kamusal sanat", vatandaşların mutluluk ve yaşam koşullarının geliştirilmesinde sanatın bir araç olarak kullanılabileceğine inanan refah devletinin mirasıyken, "kamusal alanda sanat" 1950'lerde sanatçıların müze ve galerileri terk edip sokağa çıkarak sanatı hayatın merkezine yerleştiren kurumsal eleştirilerinin bir parçası olarak ortaya çıkan, çağdaş sanatın özgürleşmiş özerk bir biçimidir.

"Kamusal sanat" devlet tarafından fonlanırken ve sipariş usulüne tabiyken, "kamusal alanda sanat" ısmarlama olabilir veya olmayabilir; bir sanatçı girişimi olabilir ve kamu ve/veya özel kaynaklarca desteklenebilir. Varolan statüko, devlet ideolojisi ve programlarıyla uyumlu "kamusal sanat"ın tersine, "kamusal alanda sanat" kendisini eleştirel bir şekilde konumlar, içinde yaşadığımız sosyopolitik ve ideolojik yapıları hedef alarak statükoya meydan okur.

Buradan baktığımızda, "kamusal alanda sanat"ın kaynağı "kamusal sanat"tan ziyade, Neo-Dada ve situationistlere uzanır. Biraz uzunca bir giriş oldu ama bu konuda yaygın bir kafa karışıklığı var, biraz o konuyu açmak istedim. Yani, kamusal alanda sanat, sanatın dağıtımı ve erişimiyle ilgili olduğu kadar, Habermas'ın ortaya koyduğu ve 90'lardan bu yana ciddi bir eleştiriden geçen, toplumsal bir tartışma platformu olarak kamusal alan söylemine dayanır.

Bu anlamda, "kamusal alanda sanat", erişimle ve toplumsal çelişkileri tartışmaya açmakla ilişkili. Yani hem bağlama duyarlı olmalı, hem de "niyetsiz" (sergi izlemeye gelmemiş, yoldan geçen) izleyiciye de ulaşma kapasitesinde, ayrıca, form olarak da, eğer dış mekândaysa, iklim ve güvenlik koşullarına uyumlu olma gibi genel hatlar çizebiliriz.

Müzelere gelince, o da apayrı bir tartışma konusu. Bir müzenin kamusal olup olmadığı yalnızca nereden ve nasıl fonlandığıyla ilişkili değil. Tabii ki, devlet tarafından fonlanan kamu müzelerinin resmî söylem ve ideolojilerle ilişkisi sorgulanabilir. Makro bir bakışla, kamu müzelerindeki temel problem, bu müze programlarının devletlerin kendi imajını oluşturması amacıyla araçsallaştırılması. Bununla birlikte, özel müzelerin daha özgür ve bağımsız bir program yapma imkânı olduğunu düşünmemiz doğal. Ama bu özgürlüğün nasıl kullanıldığı da ayrı bir soru. Neoliberal deregülasyonla birlikte bu özgürlük, "keyfiyet"le karıştırılmış durumda. Bence, bir müzenin kamusallığı, amacı, vizyonu ve bu doğrultuda izlediği program aracılığıyla oluşturduğu izleyici kitlesiyle ilişkili. Bu anlamda, kamusallık sadece bir duvar, ya da erişilebilirlik sorununun ötesinde diyebiliriz.

Bir eseri kapalı mekânların, kurumların dışında çıkarmanın en riskli yanı eserin doğuracağı karşılaşmaların öngörülemez oluşu herhalde. İnsanlarla arada soyut ve somut bariyerler olmadan direkt iletişime geçebilen bir eser ister istemez ya diline de dikkat etmek zorunda kalıyor ya da karşılaşabileceği tepkilere hazır olması gerekiyor. Türkiye gibi gündemin her zaman gergin olduğu bir ülkede ise sansür ve otosansür daha da sıcak konular. Bu konuda sanatçı ve küratör olarak çizgiyi nerede çekmek gerekiyor?

Bu konu kendi başına bir röportaj konusu. Her sergi için ayrı bir durum söz konusu olabilir, farklı örnekler tartışılabilir. Ama kısaca, değinecek olursak, kamusal alanda sanatın amacı toplumsal çelişkilerin konuşulabilir, tartışılabilir olduğu bir mecra yaratmak olduğu için, benim için çizgi, şiddettir. Başka bir kırmızı çizgi de reklam amaçlı provokasyonlar olabilir. Bu konuları, sanatçılarla birlikte tartışıp ortak kararlar alıyoruz. Bu anlamda, her sergide sanatçı ve küratörlerin görünmez bir emeği var.

Kahve Dünyası'nın hayata geçirdiği *Yanköşe* projesinin danışmanlarından birisiniz. Bugüne kadar ağırladığınız çalışmalarda farklı dilleri ve söylemleri olan sanatçılarla çalıştınız. Böyle bir alanı kullanırken kriterleriniz neler, bir manifestonuz var mı, nasıl bir yol haritası izliyorsunuz?

Üç yıldır sürdürmekte olduğumuz *Yanköşe* projesini özellikle iki açıdan çok değerli buluyorum: Genç sanatçılara kamusal alan üzerine çalışabilecekleri mecra açmak, ve kamusal alanda sanat konusunu tartışmaya açmak. Ülkemizde/şehrimizde, kamusal alanlarda sanat üretmek çoğunlukla belediyelerin işi. Bunlar da daha çok, bulunduğu bağlamla ve kitlelerde iletişime geçmeyen, uzay gemisi gibi tepeden inen ideolojik anıtlar ya da soyut heykeller ve metro girişleri gibi ortak alanlarda yer alan resimler, rölyefler oluyor.

Bienaller ve tek tük kişisel girişimler dışında, kamusal alanda iş üretmek, organizasyon, bütçe ve izinler bağlamında oldukça güç bir süreç. Ama, bunun da ötesinde, halen Türkiye'deki sanat okullarında, kamusal alanda sanat ve söylemleri üzerine herhangi bir eğitim verilmemekte. Ayrıca, yaşadığımız kent ortamının ortaya koyduğu görsel ve kültürel yapıda da bilgi ve ilham verici örnekler yok denecek kadar kısıtlı. Tüm bunlar genç sanatçılara içsel bir direksiyon vermekten çok uzak. Bu anlamda, *Yanköşe*'nin Türkiyeli genç sanatçılara kamusal alan üzerine düşünmek ve sanat üretmek için ciddi bir alan ve imkân açtığını düşünüyorum. Ayrıca, yine, bu eserlerin yarattığı tartışmanın da, hem sanat dünyası, hem de toplumsal yapı için önemli bir egzersiz olduğunu düşünüyorum.

Yanköşe ekibi, benim de içinde olduğum beş jüri üyesi ve bir küratör-koordinatörden oluşuyor. Üç genç ve/veya kariyerinin başlarındaki sanatçıdan öneri alıyoruz. Özellikle, herhangi bir tema vermiyoruz, sanatçılar kendi sanatsal yaklaşım ve problematiklerinden yola çıkabiliyorlar. Sanatçıların tabii ki, *Yanköşe*'nin fiziksel imkân ve kısıtlarıyla birlikte projelerini düşünmeleri ve oluşturmaları gerekiyor, bu da, mekâna ve bağlama duyarlı ve ilişkili projeler önermelerini gerektiriyor. Yani, proje önerisi çok kolay değil. *Yanköşe* için özellikle bir manifesto oluşturmadık, ya da tematik gitmiyoruz. Neredeyse, tek kriter, güncel ve toplumsal meseleleri gündeme getirip, tartışmaya açma kapasiteleri oluyor. Bu yaptığımızın Türkiye'de daha önce gerçekleştirilmiş bir örneği yok, yani kamusal alanda sanat için ayrılmış bir proje alanı ve organizasyonu ilk kez gerçekleşiyor. Bu anlamda, bizim için de deneysel bir alan, anlayarak ve ihtiyaca yönelik bir biçimde ilerlemeyi, şekillendirmeyi tercih ediyoruz.

***Cappadox* adı altında dört tane önemli sergi yaptınız sanırım bir beşincisini de düşünüyordunuz ama ne yazık ki proje rafa kalktı. Kamusal sanat sizin kariyerinizin önemli bir kısmını oluşturuyor ama a sanırım Kapadokya deneyimi bu pratiğin en radikal noktasını oluşturuyor ki siz de bölgede düzenlediğiniz ilk sergiye Kapadokya Çarpması dediniz. Şimdi geriye bakınca bu çarpmanın sonuçları ne oldu? Sizi neler zorladı? Ne gibi metamorfozlara uğradınız? *Cappadox* çok etkili bir etkinlik olduğu halde neden bitti ve Kapadokya'dan öğrendiklerimizle bundan sonra ne yapılabilir?**

Cappadox soruları benim için biraz duygusal çünkü kendi iç dinamiklerinin sonucu olmayan erken bir ölüm oldu...

Cappadox bir rüya projesi olarak başladı. Tüm hikâye, Pozitif 'in kurucuları Cem Yegül ve Ahmet Uluğ'nun 2012'de vefat eden ortakları Mehmet Uluğ'un hayalini gerçekleştirme düşüncesiyle başladı. Cem, Ahmet ve benden oluşan bir sanat kurulu oluşturarak, *Cappadox*'u birlikte kurguladık. Bu anlamda da, ticari bir yaklaşımdan çok idealist bir perspektifi vardı. *Cappadox*, Kapadokya'yı merkeze alan, çağdaş sanat ve müziğin belkemiğini oluşturduğu, içinde gastronomi, vadi yürüyüşleri, bisiklet turları ve daha birçok etkinliğin bulunduğu çokdisiplinli bir festival olarak kurgulandı. 2015'te başlayan Cappadox, her yıl yeni bir hedefle, yeni bir adım atarak, kendini sorgulayarak ve geliştirerek 2018'e geldi. Ne yazık ki, 2018 Pozitif için iç problemlerin patladığı ve Pozitif 'in kurucu ortağı ve halen CEO'su olan Cem Yegül'ün Doğuş tarafından Pozitif 'ten uzaklaştırılması sonucu kesintiye uğradı. Bildiğim kadarıyla Cem Yegül halen Doğuş'la hukuki bir süreç içinde. *Cappadox*'u herhangi bir ticari etkinlik "marka" olarak ele alan yeni yönetim, 2019 için gerekli bütçeyi bulamadı ve benim önerimle, bu etkinliği iki yılda bir yapma kararı aldı. Ama ne yazık ki, 2020 için hazırlıkların başlaması gereken dönemde, ekonomik kriz ve bütçe öne sürülerek *Cappadox* sessizce dertop edilip toprağa verildi. Bu bir infaz mıydı yoksa zorunluluktan mı kaynaklandı bilemiyorum.

Bu kesinti yalnızca duygusal bir sarsıntı olmadı bizim için. Unutmamalı ki Cappadox otonom bir beyaz küp sergisi veya dünyada muadilleri olan bir kent sergisi değildi. Cappadox sergileri hem Türkiye hem de dünya için kırsal alan ve sanat konusunu gündeme getiren yeni araştırmalardı. 2019 Haziran'ında Londra Whitechapel'da kırsal ve sanat ilişkisi üzerine düzenlenen Rural Assembly sempozyumuna davet aldı.

Her anlamda zorlu olan bu coğrafyayı tanıma, anlama ve ilişkiye geçme süreci, hem pratikte hem de farklı bilgi alanlarında çok ciddi, uzun süreli araştırmalar gerekiyor:

Jeolojiden, floraya, Neolitik dönemden bölgenin bugünkü kompleks sosyo-ekonomik durumuna, ayrıca, binlerce yıl, savaş, işgal ve zorunlu göç gibi nedenlerle farklı din, dil, etnisite ve kültüre sahip insan topluluklarına kadar deştikçe derinleşen araştırmalar gerekiyor. Bu anlamda, sanatçılarla birlikte her yıl öğrendiklerimizi bir sonraki yıl devreye sokarak, adım adım ilerledik. Fakat maalesef bütün bu birikim ve araştırmalar da yarım kaldı, daha da önemlisi insani ilişkilerimiz kesintiye uğradı.

Baştan beri hedefimiz, bu coğrafyayla organik ilişkiler kurmak, burada yetişmiş, emek vermiş Kapadokya'nın "bilge"leriyle tanışmak, onların görüşlerini merkeze alarak, tekrar düşünmek ve mümkün olduğu kadar işbirlikleri geliştirmek ve hatta sözü doğrudan onlara vermekti. Bu anlamda, çok yol aldık, başta Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi olmak üzere, birçok eğitim kurumuyla, ayrıca, Uçhisar Kadın Kooperatifi gibi kadını güçlendiren ekonomik ve kültürel organizasyonlarla ya da Yardım eden Eller gibi Suriyeli mültecilerle çalışan sivil toplum kuruluşlarıyla, yerel halk ve hatta çiftçilerle birçok işbirlikleri ve ortak projeler geliştirdik. Dört yılda, bizimle asistanımız olarak çalışmaya başlayan sanat öğrencileri mezun olup, *Cappadox* çerçevesinde düzenlenen sergilerde katılımcı olarak yer aldılar. Madalyonun diğer yüzü ise uluslararası bağlantılardı, yani Kapadokya'da üretilen işlerin uluslararası alanda yer almaları. Örneğin Maider Lopez'in üç projesi, Madrid'te sergilendi. Diğer bir örnek de, Hera Büyüktaşçıyan'ın "arkeolojik bahçesi"nin Paris'te Tuileries Bahçeleri için yeniden adapte edilerek uygunlanması, ya da Asunsion Molinos Gordo'nun Kapadokya'daki çiftçilerle tohum yasası üzerine yaptığı videosunun Londra'da sergilenmesi. Amaç sanat ve kültür aracılığıyla Kapadokya'yı farklı kültür ve coğrafyalarla bağlantılandırmaktı. Yarım kaldı.

Bence buradaki temel sorun, Türkiye sorunu. Bugün birçok yeni sanat kurumu açılıyor, ama bunlardan kaçı sanat ve kültür konusundaki araştırmalara destek veriyor? Ya da farkında? Keza, birçok üniversite de aynı durumda. Bu kurumlar basitçe "sanatı sunmak" dışında, hangi temeller üzerine yapılandırılıyor, sanat ve kültür alanındaki hangi yapısal katmanlara destek vermek, güçlendirmek istiyor? Nasıl bir kamusallık modeli öneriyor? Programlar neye göre düzenleniyor? Hepsi ciddi soru işaretleri taşıyor.

Ayrıca, Türkiye'de bağımsız destek kurumları yok ya da yok denecek kadar az. Daha da ötesi, var olan tek tük kurumlar da kendi bürokrasileri ve sosyalleşme ağlarına takılıp büyük tabloyu ve öncelikler konusunu karıştırıyorlar. Sanatın eğlenceli bir sosyalliği tetiklemesine karşı değilim ama sadece buna indirgenmesi tehlikeli. Bu anlamda, herkese iş düşüyor: Sanat emekçileri gibi sanatı fonlayan kurum ve kişilerin de bu alanda yetişmesi gerekiyor. Unutmayalım ki, bugün kavramsal sanatın belgelerine ulaşabiliyorsak, bu Seth Siegelaub gibi bir koleksiyonerin nesnesi olmayan uçucu, hatta bir "düşünce"den ibaret olan eserleri satın almasıyla mümkün oldu.

FULYA ERDEMCİ, FOTOĞRAF: ELİH KAHVECİ

CHAUPISAT KARDEŞLER, İLAVE, AHŞAPLA HEYKEL MÜDAHALESİ, 2018

Dijital sanat, görünürlük, mobilite

Avrupa'daki sanatsal işbirlikleri ve ortak yapımları artırmayı hedefleyen yepyeni bir proje olan MADE (*Mobility of Digital Arts in Europe*) üzerine

Teknolojinin uzaktan gözlemlenen mesafeli konumundan çıkarılıp hayatımızın birçok bölümünde vazgeçilemez bir yer aldığı günümüzde, dijital sanat da hem kamusal hem de sanatsal alanlarda görünürlüğünü arttırmak için çaba sarfediyor. Gerek kullanılan materyaller nedeniyle yaşanılan maddi zorluklar, gerek sahne sanatlarıyla birleştirildiği zaman yaşanan mekânsal zorluklar hem Avrupa'da hem de ülkemizde bu alanın gelişmesi için destek projelerini gerektiriyor. Avrupa ve Amerika'da Eyebeam, Baryshnikov Art Center, IRCAM, Culture Lab gibi birçok merkez sanatçılara mekânsal ve teknik imkânların yanında uzman desteği de sağlarken, ülkemizde üretim sürecini destekleyen yapılar hem yok denecek kadar az, hem de kurumsal yapılar tarafından maddi olarak yeteri kadar desteklenmiyorlar. Günlük hayatlarımızın akışı, teknolojinin yarattığı farklılıklar ve imkânlarla kimi zaman yön ve tarz değiştirirken, teknoloji firmalarının yenilikleri sanatsal bir gözle irdeleyen, yeni bakış açıları, eleştiriler ve söylemler getiren projelere sürekli destek sağlaması gerekiyor. Türkiye'de üretim sürecinde başlayan ve projenin diğer evrelerini de etkileyen bu sorun, Avrupa'da üretilen projelerin farklı ülkelerde görünürlüğünün sağlanması konusunda yaşanıyor.

Tam bu noktada kalıcı olmasa da, kalıcı çareler için önemli çözüm önerileri getirebilecek bir destek projesi, Avrupa Komisyonu Kültür Programı çerçevesinde Türkiye'yi de içine katıyor. 2007-2013 yılları arasında 400 milyon poundluk bir bütçeyle, Avrupa Birliği içerisindeki kültürel çeşitlilik ve paylaşımı arttırmayı hedefleyen projelere destek veren Avrupa Komisyonu Kültür Programı, Türkiye'nin de ortakları arasında bulunduğu, Avrupa'da dijital sanatların üretimi ve gösterimi için mobilite projesi olarak tasarlanan MADE'e destek veriyor.

24 Kasım 2010'da başlatılmış olan proje, RAN - Dijital Sanat Ağı'na üye olan dört ortak tarafından yürütülüyor. Projenin yabancı ortaklarını Fransa'dan Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, İngiltere'den body>data>space ve Belçika'dan Transcultures oluşturuyor.

Türkiye ayağını ise 2007'den bu yana bedensellik, estetik, imaj, etkileşim, hareket gibi konuların beden ile olan ilişkileri üzerinde sanatsal, düşünsel üretim, yayın ve yapımlar, uluslararası işbirlikleri, festival, sergi organizasyonları ve eğitim faaliyetleri düzenleyen Beden Odaklı İfadeler Girişimi, boDig yönetiyor.

boDig dernek başkanı Aylin Kalem projenin üç ana hedef üzerine kurulmuş bir yapısı olduğunu belirtiyor. Bu hedeflerden birincisi dijital sanatlar çerçevesinde sanatçıların mobilitesini arttıracak yöntemler bularak, Avrupa Birliği'nde kültürel paylaşımı arttırmak ve ortak bir kültürel miras oluşturmak konusundaki ana hedeflerini gerçekleştirmek ve ilerletmek. Proje bu bağlamda Avrupa'daki kültürel organizasyonlar arasındaki işbirliklerini ve ortak yapımları destekleyerek dijital sanat projelerini Avrupa genelindeki izleyicilere ulaştırmayı amaçlıyor. Tam bu noktada proje, üretim sürecinde, uzun süreli destek sağlayan yurtiçi veya yurtdışı kaynaklı fon bulmakta oldukça zorlanan Türkiye'deki yeni medya sanatçıları için farklı bir önem taşıyor. Avrupa çerçevesinde kültürel çeşitliliğe bakıldığında bambaşka bir geçmiş ve yapı üzerine oturmuş olan Türkiye'deki kültürel miras, diğer ülkelerdeki organizasyonların da bu nedenle ilgisini çekiyor. Ama bu ilginin doğru olarak yönlendirilebilmesi için Türkiye'deki eğitim ve üretim süreçlerine önem gösterilmesi gerekiyor çünkü her ne kadar kabul etmeseler de Avrupa'daki pek çok organizasyon Türkiye'den gelen işlerde oryantalist öğeler bulduklarında özgün bir ses bulduklarını düşünüyorlar. Bu nedenle pek çok sanatçı, projelerini yurtdışında gösterebilmek için bu çıkış kapısını kullanıyor ya da kullanmak için yönlendiriliyor. Bu noktada eğer doğru işbirlikleri oluşturulup ve eğitim/üretim/sorgulama süreçlerine doğru fonlar sunulursa, Türkiye'deki yeni medya sanatçılarının Batının genel olarak beklediği oryantalist imaja sığınmadan kendi sentezlerini yaratan, orijinal bir dil oluşturmaları sağlanabilir.

İkinci hedef Avrupa içerisinde dijital işbirlikleri için farklı form ve modelleri gözden geçirmek ve araştırmak. Bu araştırmayı tümüyle tahlil etmek için MADE sadece örnek proje incelemeleriyle kalmayıp, yeni bir proje üretimi için rezidans ve prodüksiyon imkânları sunarak, süreci de analiz ediyor olacak. Bu kapsamda Avrupa'nın her yerinden farklı sanatçılar kendi orijinal projeleriyle 24 Ocak 2010 tarihine kadar MADE İnternet sitesi üzerinden başvuru yapabilecekler. Tema "Dijital sanatlarla kamusal alan ve/ya da sahne ve sergi alanları için yeni estetik tecrübeler" olarak belirlenmiş. Yeni bir proje olduğu sürece sanatçılar bireysel ya da grup olarak başvuru yapabilecekler. İlk başvuru sürecinde MADE ortakları için ana seçim kriteri projelerin sanatsal kalitesi ve Avrupa boyutu olacak. Yenilikçi bir teknoloji kullanımı da jüri tarafından teşvik edilecek. Başvurular 20'ye indirildikten sonra sanatçılardan bazı ek bilgiler talep edilecek. Bu açıklamalarda proje fikrinin genel tutumu, temaya yaklaşımı, sanatsal yönden ve dijital teknolojiler bakımından yenilikçi boyutu, sanatçı-izleyici ilişkisine bakışı ve ortak prodüksiyon modeli yaratmak bakımından yaratım ve dağıtım fikirlerini nasıl ele aldığı incelenecek. Seçilen dijital sanat projesi (performans ya da yerleştirme) MADE'in dört partneri tarafından Avrupa ülkelerinde ortak olarak üretilecek. Partnerler kendi ülkelerinde düzenledikleri rezidanslarda, uzmanlık alanları ve kaynakları çerçevesinde projenin yaratımına sanatsal ve finansal olarak destek sağlayacak ve projenin geleceği için farklı dağıtım yöntemlerini araştıracaklar. Proje 2012'de, her yıl Centre des Arts d'Enghien-les-Bains'da düzenlenen Bains Numeriques dijital sanat festivalinde sergilenecek. Sonrasında da tüm ortaklar projenin farklı yerlerde gösterimi için destek sağlayacaklar. Başvurular arasından seçilecek olan projenin Türkiye'den olması durumunda sanatçılar, Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, body>data>space ve Transcultures'de yapılacak olan rezidanslarda bu mekânların yıllar içerisinde bu alanda yapmış oldukları araştırma ve sanatsal tecrübelerden de yararlanmış olacaklar.

Son olarak proje dijital sanat alanındaki performans ve yerleştirmeler ile ilgili Avrupa'daki ortam üretim ve dağıtım metodolojileri üzerine yazılacak bir rapor ile noktalanacak. Bu rapor hayat şartları, dijital sanata bakış açıları, üretim koşullarını etkileyen bürokratik yapıları bakımından farklılık gösteren dört ülkede yaşanmış dört farklı tecrübe üzerinden aynı ekip tarafından yazılacak olması nedeniyle ilginç bir inceleme olacağa benziyor.

Aylin Kalem, ortaklar arasındaki kültürel, finansal, sanatsal ve diğer pek çok farklılıkların gerçekleşecek dört farklı rezidans sürecinde projeyi besleyeceğini belirtiyor. boDig olarak böyle bir proje içerisinde ye almalarının nedenini sadece sanatsal bir üretime katkıda bulunmak olarak düşünmemek gerektiğini bir yandan uluslararası ortaklıkları geliştirirken diğer yandan da bu tür bir projenin Türkiye'de dijital sanat üretimine destek verebilecek kurumların dikkatini çekmek için hareketlilik ve görünürlük sağlayacağını ifade ediyor. Bu konuda sponsorluk sağlayabilecek olan kurumların bu tür projelere bakış açısı da çok önemli. Kurumlar destekledikleri projeler çerçevesinde iletişim hedeflerini gerçekleştirmenin yanı sıra bu alanın gelişimini de hedeflemeliler. Çünkü şu anki sponsorluk anlayışıyla kurumlar, sadece çalıştıkları konular ya da teknolojilerle sanatçıları kısıtladıklarında, dijital alanda sanatsal üretimin ortak kullanıma açılan teknolojik gelişmeleri takip ettiği kısır bir imaj oluşmaktalar. Oysa dünyaya baktığımızda sanatsal düşüncenin kimi zaman teknolojik gelişmelerin önünü açtığını, yönlendirdiğini fark ediyoruz. Özgürlükleri desteklenmeyen sanat yine de bireysel çözümlerle kendi görünürlüğünü arttırmak için yöntemler bulacak olsa da unutmayalım ki dijital sanat alanında çalışanların üretimin yanında araştırma konusunda da desteğe ihtiyaçları bulunmakta. Önemli olan gelişime her yönüyle, gelişim için destek verebilmek.

2013 yılına kadar devam edecek bu projenin Türkiye'deki ilk ayağını, Şubat ayında İstanbul'da gözlemleyebilirsiniz. Dört ortak kurum başvuruları değerlendirerek 20'ye indirmek için İstanbul'da toplanacak, aynı zamanda getirdikleri yerleştirmelerle de bir sergi gerçekleştirecekler. Farklı ülkelerin bulundukları şartlar çerçevesinde, her ülkenin kendi güçlü yanlarını fark ederek, eksiklikleri konusunda diğer ülkelerdeki tecrübe ve altyapılardan yararlanabileceği bir çalışma zemini oluşturabilecek ortaklıkların sayısını arttırmayı hedefleyen bu projenin İstanbul'daki etkinlik programını boDig'in İnternet sitesi www.bogid.org'dan takip edebilirsiniz.

Sanat müzeleri: *Yeni tarihler, yeni okumalar*

Güncel sanatın uluslararası karaktere büründüğü günümüzde müzeler kendini nasıl yeniliyor? Bu kurumlar Batı merkezli sanat tarihini sorgulamak için neler yapabilir? Müzeler üstü örtülmüş kültürel tarihleri görünür kılacağına bunlar içindeki devamlılıkları ve devamsızlıkları sorgularsa yeni sanat tarihi okumaları mümkün olabilir

Son 20 senedir sanat kurumları tarihi bir değişim geçiriyor. Hızla gelişen medya teknolojilerinin ve küreselleşen neoliberal ekonomilerin etkilerini bienallerin, müzelerin ve sanat piyasalarının artan sayısı ve farklı coğrafyalara yayılmaları üzerinden okumak mümkün. New York'taki New Musem'un, Independent Curators International ve CUNY Sanat Tarihi Doktora Programı tarafından düzenlenen The Now Museum konferansının çıkış noktasında da benzer bir okuma yer alıyor.: Müzeler küreselleşme olarak tanımlanan gelişmelere nasıl cevap veriyor? Güncel sanat müzelerinin sanat tarihiyle ilişkisi nasıl değişiyor? Sanat müzeleri Batı merkezli sanat tarihini sorgulamak için neler yapabilir?

1997'de açılan Guggenheim Bilbao Müzesi, büyüyen ve yayılmacı bir politika izleyen kurumlara verilen örneklerin başında geliyor. Son 15 sene içinde New York merkezli Solomon R. Guggenheim Vakfı, farklı gelir modelleri yaratarak, izleyici kitlesini büyüterek, koleksiyon yönetimini yarı-özerk uydu müzelerle paylaşarak kendini farklı bir yerde konumlandırmayı başardı. Bilbao'nun bir cazibe merkezi haline gelmesinde, şehre yapılan finansal ve kültürel yatırımda müzenin payı yadsınamayacak kadar büyük. Ancak sanat, mimari, turizm ve kentsel kalkınmanın iç içe geçtiği bu model sayısız eleştiriye maruz kalıyor. Guggenheim Bilbao'ya yönelik eleştiriler, Bask bölgesinde sanata ayrılan yerel fonların tek kuruma aktarılması ve yerel sanatçıların müze programlarına nadiren dahil edilmesinin üzerinde duruyor. Koleksiyonun ve sergilerin, müze binasının Frank Gehry'nin imzasını taşıyan mimarisi tarafından gölgelenmesi ise eleştirilerin ele aldığı diğer önemli konu. Bu yüzden Guggenheim Bilbao güncel sanat müzelerine dair büyük beklentiler içine girmememizi öğütleyenlerin referans verdiği ilk kurumlardan biri olmaya devam ediyor. Ancak benzer müzelerin yeni coğrafyalara açılmaları farklı şekillerde de gerçekleşebiliyor. Uydu müzeler açmanın yanı sıra, büyük çaplı kurumların 1990'lardan beri izlediği diğer bir strateji Batı merkezli sanat tarihinin es geçtiği sanatsal üretimleri programlarına dahil etmek oldu. Bu konuda sıkça eleştirilen ama zaman içinde kendini yenileyen örneklerden bir tanesi New York'taki MoMA. Söz konusu tartışma, müzenin Latin Amerika'yla olan ilişkisi üzerine. MoMA'nın kuruluş yıllarında başlayan ve 1940'ların ortalarında duraksayan bu ilgisi 1990'lardan sonra tekrar yükselişe geçti. Bu değişim Amerika'daki çokkültürlülük politikasının, Latinoları topluma entegre etme kaygısının ve periferide olanı "keşfetme" arzusunun bir ürünü olarak yorumlanabilir. 1993'te MoMA tarafından düzenlenen *20. yüzyılın Latin Amerikalı Sanatçıları* gibi birçok sergi Latin Amerika'yı, Orta ve Güney Amerika ve İspanyolca konuşan Karayip adalarını kapsayan bir kategori altında genellemekten ileri gidemedi. Ancak "öteki" sanat üretimlerinin bu şekilde sergilenmesine gösterilen tepkiler kurumsal kararları etkilemekte faydalı oldu.

1990'ların başında Amerika'daki müzelerde revaçta olan "azınlık kotalarını" doldurmak için Latin Amerikalı küratörleri müzelere davet edip sergi düzenleme fikri zamanla değişti. Örneğin MoMA 1999'da Brezilyalı Paulo Herkenhoff'u Resim ve Heykel Departmanına küratör olarak işe alırken, bütçesine Latin Amerika için seyahat fonu ekledi. Benzer bir kurumsal adımı New Museum Kübalı küratör Gerardo Mosquera'yı kadrosuna dahil ederek attı. Bu gelişmeler kurumsal önceliğin "öteki" sanat işlerini satın almak ya da sergilemek değil, müzelerin küratöryal departmanlarındaki yerleşmiş kalıpları zorlamak, alışılageldik sanat tarihi anlayışlarını sorgulamak olarak değiştiğinin göstergesi olarak okunabilir. Güncel sanatın geleneğe bağlanması yalnızca görsel formların tekrarıyla değil, sanatçıların toplum içindeki rolleri üzerinden de düşünülmeli.

The Now Museum, müzelerle güncel sanat altyapısının yakın geçmişte geliştiği bölgelerdeki sanatçılar arasındaki ilişkiye de değindi. Sanat profesyonelleri merkez periferi ayrımının artık geçersiz olduğu konusunda hemfikir olsa Batı'nın, sanatın dolaşımı, sergilenmesi ve piyasalara girmesi açısından halen karşılaştırılamaz bir gücü olduğu tezine karşı gelmiyor. Bu noktada Batı'daki müzelerin, Batı dışı güncel sanata görünürlük kazandırırken, Batı dışı modern sanata sergilerde ve koleksiyonlarda nadiren yer vermesinin tehlikelerini konuşmak lazım. Uluslararası platformlarda dolaşıma giren ancak kendi geçmişiyle iletişime sokulmayan Batı dışı güncel sanat işleri nasıl okunuyor sorusu burada önem kazanıyor. Bu işlerin ele aldığı, ulusal kimlik, modernite, militarizm ve din gibi konuların tarihsiz ve formalist olarak okunmasının tehlikelerini tartışmaya açmak gerekiyor. Bu noktada dikkatler, kalıplaşmış temsil mekanizmalarını zorlayabilecek potansiyeli sahip, hem modern hem güncel sanatla meşgul olan yerel müzelere çevriliyor. Konferansta konuşulmamış olsa da, bu anlamda akla gelen ilk iki örnek Doha'daki Mathaf Arap Modern Sanat Müzesi ve İstanbul Modern.

2010 Aralık ayında Mathaf Arap Modern Sanat Müzesi büyük açılışını üç sergi ile yaptı. İlk sergi *Saijil* (Arapça kaydetmek) müzenin 19. ve 20 yüzyıl modern sanat koleksiyonundan 200 işe yer verirken *Interventions* koleksiyonunda yer alan beş sanatçının eski ve yeni üretilen işlerini gösteren solo sunumlardan oluşuyor. *Told, Untold, Retold* ise 23 güncel sanatçının ürettiği işleri bir araya getiriyor. Bu üç serginin aynı çatı altında düzenlenmesi Arap dünyasındaki farklı moderniteleri ve güncel üretimlerini hem mercek altına alıyor, hem de bu konuda tartışılması gereken sorunları öne çıkarıyor. Müzenin açılmasına bağlı olarak yaşanan en önemli gelişme, Arap coğrafyasına yayılan büyük bir modern sanat koleksiyonun kamuya açık bir alanda sergilenmesi, kapalı kapılar arkasından çıkarılması. *Saijil*'deki eserler tematik kategoriler altında düzenlenmiş. Doğa, kent, biçim ve soyutlama, toplum, aile ve tarih başlıklardan birkaç tanesi. İstanbul Modern'in sabit koleksiyonunun sergilenme şekillerini anımsatan bu düzenleme, kronolojik bir sıralamayı reddederek çizgisel tarih anlayışına tavır aldığının altını çiziyor. Fakat tematik bir düzenlemenin bu eserlere dair yeni okumaları teşvik edip edemeyeceğini kestirmek güç. Akla takılan soru şu: Amaç yalnızca görünür olmayan bir tarihi su yüzeyine çıkarmak mı, yoksa daha önce müzelerde sergilenmemiş ve konuşulmamış işlerin hangi koşullarda yaratıldıklarını sorgulamak, sosyal çözümlemeler yapmak mı?

Saijil'in yanı sıra, modern sanat üretimini bugüne bağlayan ve tek sanatçı üzerine yoğunlaşıp devamlılıkları/devamsızlıkları sorgulayan *Interventions*, Arap bölgesindeki moderniteleri Batı modernitesinin türevi olarak gören fikirlere meydan okuyor. Hedefi, Arap coğrafyasındaki üretimlere mahsus okumaların nasıl yaratılabileceğini ve müzenin bu üretimleri nasıl tarihselleştirebileceğini keşfetmek. Güncel sanatçılara ağırlık veren, ülkelere göre belirlenmiş sabit kimliklerden ziyade sanatçıların sürekli değişime uğrayan dinamik duruşlarından yola çıkan *Told/Untold/Retold* ise güncel sanat ve modern sanat arasındaki sözde kırılmaları masaya yatırmak için büyük bir adım olarak okunabilir. Peki, güncel sanat ile modern sanatı aynı kurum çatısı altında destekleyen ve sergileyen Mathaf, ortak bir Arap kimliğini yansıtacak bir görsel sanat tarihini inşa etmenin peşinde mi? Bu çabaların arkasında sanat tarihindeki boşlukları doldurmak mı, yoksa güncel sanat ve modern sanat arasındaki devamlılıklar ve devamsızlıkları sorgulamak mı yatıyor?

Benzer sorular İstanbul Modern'e de yönlendirilebilir. Müzenin yerel-küresel ikileminden ziyade yerel-ulusal düzeyindeki ilişkilere bakan önemli sergisi 2010 baharında düzenlenen *Gelenekten Çağdaşa*'ydı. Güncel ve modern sanat işlerinden bir seçkiyi, hat, minyatür, çini, vitray, seramik, dokuma eserleriyle sunan sergi, müzenin görsel sanatlara ilişkin belleği hakkında yerinde sorular sormayı başardı. Serginin temelinde, kültürel geçmiş göz önüne alınarak yeni, alternatif bir sanat tarihi yazılabilir mi sorusu yatıyordu. Ancak sunulan işler arasındaki devamlılıkları yalnızca görsel ipuçlarında arayan sergi çok derine inmeyen okumalar yapmakla yetinmek zorunda kaldı. Hâlbuki işlerin galeri alanındaki düzeni 19. yüzyılda güzel sanatlar kategorilerinin yaratılmasıyla geleneksel sanat formlarına bakışın nasıl değiştiğine; Erken Cumhuriyet döneminde geleneksel sanatların dekoratif olarak tanımlanmasına; 19. ve 20. yüzyılda sanatçıların Avrupa çıkışlı yeni temsil mekanizmalarını kullanarak din, vatan ve ulusal kimliğe dair ne şekilde düşündüğüne dair ipuçları verseydi serginin öne sürdüğü alternatif sanat tarihlerinin farklı boyutları ele alınabiliridi.

Güncel sanatın geleneğe bağlanması yalnızca görsel formların tekrarıyla değil, sanatçıların toplum içindeki rolleri üzerinden de düşünülmeli. Sanat tarihçisi Wendy M. K. Shaw, *Ottoman Painting* kitabında görsel sanatların önce Osmanlı sonra Türk ulusal kimliğinin yaratılmasındaki rolünü, 200 yıldır sanatçıların yeni izleyici kitleleri yaratma çabasını ve sanat üretimlerinin biçim olarak avangard olmasa da politik olarak benimsediği yeni rollerin öneminin altını çiziyor. Güncel sanatın tarihsiz olarak okunmasının tehlikesine değinen Shaw, salt tekniğe odaklanan formalist okumaların değişmesi gerektiğini vurguluyor. Sanat tarihimizi yeniden ele almak istiyorsak görsel ve teknik okumalara olduğu kadar sosyal çözümlemelere de ihtiyacımız var. Bunun gerçekleşmesinin yolu, saklanan ve üstü örtülmüş bir tarihi görünür kılmaktan değil, onu karmaşıklaştırmaktan geçiyor. Müzeler böyle bir yolu seçtiği zaman alternatif sanat tarihlerinden bahsetmek mümkün gibi gözüküyor. Konuşmacıların ısrarla yaptığı tespitlerden bir tanesi müzelerin halen sarsılmayacak bir güven ve uzmanlık vaat etmeye devam ettiklerine ilişkin. Küratöryal seçimler bu güven üzerine konumlanmaktan ziyade bugüne kadar kurulan anlatıları değiştirir, izleyiciyi sorgulatmayı başarırsa yeni sanat tarihlerini tartışmaya başlayabiliriz. Batı dışındaki sanat tarihlerine bakan müzelerin hedefi ulusal sanat tarihleri yazmak değil, sanatın yerel tarihiyle ilişkilerini sorgulamak ise, tartışmalara moderne sırtını dönen güncel ve geleneksele sırtını dönen modern sanatla başlamak isabetli olacaktır. Güncel sanatın sahip olduğu varsayılan evrensel dilin törpülediği farklılıkların peşinden gitmek önem kazanıyor. Müzeler tarihin içindeki çelişkileri, devamlılıkları ve devamsızlıkları sorgulamaya açarsa güncel sanat okumalarının kaybolan katmanlarına kavuşacağına inanmak çok da güç değil.

Müze *mimarisi*

Dünyanın en önemli sanat kurumları olan müzeler, sergiledikleri eserlerin haşmeti kadar, mimarileriyle de sanatseverleri büyülüyor. Bu anlamda dünya çapında yapılan iddialı çalışmalara her gün bir yenisi ekleniyor. İstanbul'da da ardı ardına açılan özel müzeler de dünya literatürüne sadece eserleriyle değil, mimarileriyle de girmeyi hedefliyor

Seyahat sevenlerden misiniz? Peki bir şehre gittiğinizde öncelikle nereleri gezersiniz? Eğer müzeler olmazsa olmazlarınız arasındaysa bu yazıda bahsedilen binaları mutlaka görmüş ya da duymuşsunuzdur. Bugün müzeler yalnızca içlerinde barındırdıkları sanat yapıtlarıyla değil, mimariyle de anılıyorlar. Dolayısıyla bu yapılara imza atan mimarlar da içerideki sanat eserlerinin sahipleri kadar dünya literatürüne isimlerini yazdırıyorlar. Yumurta mı tavuktan çıkar, tavuk mu yumurtadan misali; günümüzde müzelerin yapımı ya da restorasyon için ünü dünyayı tutmuş isimler seçiliyor. Bu mimarların projeleri de o müzelere yepyeni sanatsal değerler katıyor. Genelde sanatçılar yapıtlarını sergilemek için beyaz duvarları tercih etseler de son dönemde ortaya çıkan yapılar mimarinin de sanat kadar önemli olduğunu kanıtlıyor.

20. yüzyılı iki dünya savaşıyla kapatan Batı dünyası, kendi kültürünü korumak için bu tip kurumlara gittikçe daha büyük önem veriyor. Avrupa'da bu müzelerin sahipleri devletse de, ABD'de özel kişi ve kuruluşlar sanata daha büyük katkıda bulunuyorlar. Ancak son yıllarda ABD'de inşa edilen müzelerin yarısından çoğunun mimarı ABD vatandaşı değil. İtalyan, İsviçreli ve Japon mimarlar bu sektörde ABD'li meslektaşlarını geçmek üzereler.İstanbul'da geçtiğimiz birkaç yılda açılan özel müzelerin yapımı Türkiye'nin önemli mimarlarına emanet edildi. Ülkemizde sıfırdan bir müze yapan bir yatırımcı –henüz- çıkmadıysa da Pera Müzesi Sinan Genim'in, İstanbul Modern ise Murat Tabanlıoğlu'nun ellerine teslim edildi. Kıraçlar'ın Pera Müzesi'ni genişletmek amacıyla Tepebaşı'nda bugün TRT binasının bulunduğu alanı satın aldığı ve projeyi Frank Gehry'e yaptıracağı rivayeti de ülkemizde bu konularda artık uluslararası düşünüldüğünün bir kanıtı. (...)

Frank O. Gehry&Guggenheim Bilbao

Frank Owen Gehry, yaşayan en önemli mimarlardan biri bugün. 1929 Toronto doğumlu mimar, 1947'den beri Kaliforniya'da yaşıyor. Gehry, Southern California Üniversitesi'nde mimari, Harvard Üniversitesi'nde şehir planlama okudu. 1962'de kendi firmasını kurana kadar çeşitli şirketlerde çalıştı. Çağdaşları gibi dönemin soğuk ve kuralcı modernist yapılarına tepki olarak yeni arayışlara girdi. Heykelsi bir mimari anlayışını benimsedi ve imzası haline gelen "serbest biçim"le Vitra Müzesi, Paris Amerikan Center ve Weisman Sanat Müzesi gibi yapıları gerçekleştirdi. 1989'da dünyanın en önemli mimarı kabul edilen Pritzker'in sahibi oldu. Mimaride yapı sökümcülük olarak anılan ekolün uygulayıcılarından biri olan mimar pek çok değerli yapıtının arasında adlarını yukarıda saydığımız müzeler de bulunuyor. Ama bunlardan en bilineni Guggenheim Bilbao Müzesi. 1956'da efsanevi mimar Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanan New York Guggenheim Müzesi'nden sonra, Avrupa'nın Guggenheim'ı başka bir Frank'in ellerine teslim edildi ve bu yapı da dünyanın en önemli mimari tasarımları arasına kabul edildi. Yapımı 1997'de tamamlanan Guggenheim Bilbao, Gehry'nin alameti fabrikası olan eğriler ve heykelsi formlardan oluşuyor. "Sanat yararına mimari" olarak adlandırılan yapı, birbirleriyle bağlantılı kesitlerin sıra dışı bir biçimde birleşmesinden oluşuyor. Kireçtaşı kesitler, titanyum eğrilerle çevrilirken camdan duvarlar aydınlığı ve şeffaflığı sağlıyor. Bu duvarlar aynı zamanda içerdeki sanat eserlerini ısıdan ve radyasyondan koruyor. Yarım milimetre kalınlığındaki balık sırtı titanyumların dayanıklılığı ise yüzyıl garantili. Bu malzemeler ve tasarımla aynı zamanda bir mühendislik harikası sayılan Guggenheim Bilbao'nın tasarımında bilgisayarların rolü büyük. 11 bin metrekarelik sergi alanı 19 galeriden oluşuyor. Bir bütün olarak Gehry'nin tasarımı Bilboa şehrinin görkemli bir heykeli olarak yerini alıyor.

Yoshio Taniguchi&MoMA

Çağdaş sanat müzesi deyince dünyada akla gelen ilk isimlerden biri de Moma. New York'un da bir simgesi haline gelen müze, önemli bir renovasyondan geçti ve geçtiğimiz yıl kapılarını bu yeni haliyle açtı. Böylesi önemli bir yapıyı yeniden tasarlayan mimar ise Yoshio Taniguchi'ydi. Mimar bir babanın oğlu olarak 1937'de doğru, Kelo Üniversitesi'nin ardından Harvard'da eğitim gördü. 1964-72 arasında dünyanın en önemli mimarlarından biri sayılan Kenzo Tange'nin yanında çalıştı. Moma için açılan yarışmada Renzo Piano, Herzog&de Meuron gibi mimarların arasından sıyrılmayı başaran Taniguchi, bu sayede ilk kez Japonya dışında bir iş yapmış oldu. 75 yıllık müzenin orijinal yapısıyla başarılı bir şekilde bir araya gelen yeni tasarım, mimarın kendi sözleriyle MoMA'yı kendi tarihi, kültürel ve sosyal bağlamını koruyarak çarpıcı bir müzeye dönüştürüyor." Yeni yapıyla alanını bir misli büyüten müzenin yapımında Taniguchi küratörlerle iş birliği yapmış. Sergilenen yapıtların türleri ve ölçüleri katların dağılımını belirlemiş. Taniguchi'nin müzenin en belirgin bölümü olduğunu düşündüğü, 1953'te Philip Johnson tarafından yapılan Abby Aldrich Rockefeller Heykel Bahçesi olduğu gibi korunmuş. Yeni bina siyah granit, alüminyum ve cam kullanılarak tasarlanmış. Ama esas değişiklik binanın içinde. Binada beş kattan oluşan ve doğal ışıkla aydınlatılmış 30 metre yüksekliğinde bir atrium bulunuyor. Mevcut bir yapıya –hele ki dünyanın en önemli müzelerinden birine- yeni bir yaklaşım getirmek çok güç bir iş. Ancak Yoshio Taniguchi yalnızca bunu başarmakla kalmıyor, dünya mimari albümüne değerli bir parça daha ekliyor. Sonuç kendi sözleriyle şu: "Işığın, malzemenin ve alanın düşsel ve bilimsel olarak kullanılmasıyla yaratılmış, sanat ve insan için ideal bir mekân."

Jacques Herzog ve Pierre de Meuron&Tate Modern

Bir başka önemli sanat yapısının, Tate Modern'in genişletilmesini ise yukarıda da adı geçen, dünyanın en önemli mimarlık bürolarından biri Herzog&de Meuron üstlendi. İsviçreli iki mimarın, Jacques Herzog ve Pierre de Meuron'un 1978 yılında kurduğu büronun son dönem yapıtları arasında Münih Allianz ve 2008 Pekin Olimpiyatları stadı bulunuyor. İkisi de 1950 Basel doğumlu mimarlar, şöhretlerini Tate Modern'le edindiler. 1990'da anlaşıldı ki, Tate Gallery kabına sığmıyor, Londra'da yeni bir galeri yapılmasına karar verildi. Londra'nın ilk modern sanat müzesi unvanını taşıyacak bina sıfırdan mı inşa edilecekti? 1982'de kapanmış olan elektrik santralı bu tartışmanın ortasında bir mucize gibi belirdi. Thames nehri kıyısındaki bu bina, botlarla diğer müzeyle trafiğin sağlanacağı çok uygun bir alandı. Dünya çapında bir yarışma açıldı ve bunu diğerlerine göre daha küçük ve daha az tanınmış olan İsviçreli bir firma kazandı: Herzog&de Meuron. Onlara ipi göğüsleten neden, projelerini binanın ana karakterini kaybetmemek üzerine kurmalarıydı. 152 metre uzunluğunda, 35 metre yüksekliğindeki türbin alanı, rampalı giriş bölümü haline geldi. 99 metre yüksekliğindeki baca ise Michael-Craig Martin tarafından renkli ışıklarla donatıldı ve gece kilometrelerce öteden görülen Swiss Light haline geldi. Geniş bir malzeme skalası uygulamasıyla tanınan mimarlar, 2000 yılında yapımı tamamlanan Tate Modern'in ardından 2001 Pritzker ödülünün sahibi oldular.

Renzo Piano & Centre Pompidou

Bir başka kültür başkentinin, Paris'in en önemli müzeleri arasında sayılan Pompidou müzesinin mimarı Renzo Piano da yaşayan en önemli mimarlardan biri. 1937 Cenova-İtalya doğumlu Piano, 1959-64 yılları arasında eğitim gördüğü Milano Politechnico'da 1968'e kadar eğitmen olarak görev yaptı. 1970'de İngiliz mimar Richard Rogers'la birlikte kurduğu firma, İtalya ve İngiltere'de pek çok inşaata imza attı. Piano; Beyeler Vakfı Müzesi, Paul Klee Merkezi, The Menil Collection gibi önemli müzeler tasarladı ama şöhretini döneminin en avangard yapısı olan Pompidou Müzesi'yle kazandı. Eski Fransız Cumhurbaşkanı George Pompidou'nun Paris'in merkezine modern sanat müzesi kurma isteği 20. Yüzyılın ruhunu temsil eden Piano ve Rogers'ın tasarımıyla hayata geçti. Kapılarını ilk kez 1977'de açan müze, sanılandan daha hızlı yıpranınca (senede 6 milyon ziyaretçisi olduğu düşünülürse o kadar da hızlı sayılmayabilir) 1997'de 27 ay boyunca tadilata alındı ve 1 Ocak 2000'de yeniden açıldı. Bu yenileme çalışması sırasında 70.000 metrekare olan sergileme alanına 8000 metrekare daha eklendi. Piano ve Rogers'ın tasarımlarının en büyük özelliği, bütün altyapıyı binanın dışına taşıması. Bu sayede binanın içi olabildiğince özgür kullanılabiliyor. Formunu "Kültürel makine" metaforundan alan binanın batı cephesinde yer alan boruların her biri içeriklerine göre farklı renklerle boyanmış. Havalandırma mavi, su boruları yeşil, elektrik sarı ve giderler yeşil renkte. Ayrıca bu cephenin saydam olması sayesinde dışardan bakanlar içeride neler olduğunu görebiliyorlar, bu sayede müze gündelik hayatın içinde yer alabiliyor. Renzo Piano *high-tech* akımının bir üyesi olarak teknolojiyi tasarımın başlangıç noktası olarak görse de ihtiyaçlar ve konfor her şeyden önce geliyor.

Jean Nouvel&L'Institut du Monde Arabe (IMA)

Yapılardan yana şanslı bir kent olan Paris'in göbeğinde bir Arap simgesi bulunuyor: IMA. Fransa ile 22 Arap ülkesi arasında bir köprü kurmayı amaçlayan enstitü, iki dünya arasında kültürel ve sosyal bağları sağlamlaştırıyor. Bunun ilk adımı olarak, yapıyı tasarlama görevi bir Fransıza, Jean Nouvel'e verilmiş. Mimarına İslam kültürüne katkısından ötürü Ağa Han ödülünü kazandıran bina, modern bir mücevher olarak tanımlanıyor. Kompleksin içinde müze, kütüphane, oditoryum, restoran ve ofisler yer alıyor. Kuzey cephesi daha modern görünüşüyle Arap kültürüyle Batı dünyasını buluşturuyor. Güney cephesinde ise sıra dışı bir tasarım var. Duvarlar yüzlerce ışıkla açılıp kapanan bölmelerle süslenmiş. Paslanmaz çelikten yapılan bu bölmeler, Arap geleneklerine bir gönderme yaparak dantel desenlerini andırıyor. Binanın içindeki mermerden kitap kulesi ise helezonik şekliyle minarelere gönderme yapıyor. Ait olmadığı bir kültüre bir simge kazandırmayı başaran Nouvel, geleneksel formları ödünç alan ama kendini bunlarla sınırlamayan biri. Ana malzemeleri gölge, ışık ve saydamlık olan mimar, 1945'te Fransa'nın küçük bir kasabasında, Fumel'de doğdu. 1975'te kendi bürosunu açtı ve burada modernizmle postmodernizmden ayrılan bir stil yaratmaya çalıştı. Modern mimarinin tanrısı sayılan Le Corbusier'ye itaat etmeyi reddederek, her projesine kendisinden önce yapılanlardan arınmış bir zihinle başlıyor. IMA'daki başarısı düşünülürse kendine özgü ve sıradışı bir üslup yarattığı ortada.

Ieoh Ming Pei&Louvre Piramidi

Paris ve müze deyince akla gelen ilk isim şüphesiz Louvre. 12. yüzyılda beri Fransa'nın başkentine hizmet veren bina, yüzyıllar içinde epey değişime uğradı. Krallara ev sahipliği yapan Louvre'un müze olarak kullanılmaya başlaması 17. Yüzyıla kadar uzanıyor. 20. Yüzyıl sona ererken ise Louvre'un yeni bir bakış açısına ve daha geniş alana ihtiyaç duyduğu anlaşıldı. Ama bu çalışma için bir yarışma açılması yerine, Fransız hükümeti gayet kararlı davrandı ve Çinli mimar Ieoh Ming Pei'ye bu projeyi ısmarladı. 1917 doğumlu Pei, kariyerini başarılı müze yapımlarıyla süslemiş bir mimar. 1960'a kadar çeşitli firmalarda çalıştıktan sonra, bu yıl kendi bürosunu kurdu. Soyut formlara ve taş, beton, cam ve çelik gibi malzemelere olan sadakatinden ötürü Walter Gropius ekolünün bir temsilcisi sayılıyor. Her ne kadar yaşadığı yüzyıla damgasını vurmuş olsa da mimarinin dönemini yansıtması veya ticari kaygılardan uzak olması gibi şeylere inanmıyor ve binalarında çoğunlukla sofistike cam formları kullanıyor. Pei'nin en ilginç tasarımlarından biri ise Kyoto yakınlarında bir dağın tepesinde yer alan Mino Müzesi. Coğrafi şartlar nedeniyle mimar müzenin yüzde 90'ını yerin altına kurmuş. Bu nedenle bir yer altı müzesi olarak tanımlanan Mino'dan sonra Pei'ye yine yerin altında bir projeyle geldi Fransız hükümeti. Louvre'un avlusunun altına bir pasaj ve müzeye giriş alanı oluşturması teklifi ilk geldiğinde, uzunca bir süre ne yapabileceğini düşünmüş. Üç gizli ziyaretten sonra pasajın üç koridorunu yukarıda bir piramitle birleştirmeye karar vermiş. Neden silindir ya da küp değil de piramit sorusuna şöyle yanıt veriyor: "Öncelikle Louvre'un yapısına en uyumlu form buydu. Ayrıca saydamlığı bu kadar iyi taşıyan başka bir şekil düşünemiyorum." Başlangıçta Parisliler'in %90'ı bu piramide karşı çıktıysa da bugün Eyfel'le birlikte şehrin simgelerinden biri sayılıyor. Cam ve çelikten inşa edilen piramit, geçmişin mimarisinden bu noktada kopup günümüzün bir yapıtı haline geliyor.

Daniel Liebeskind&Jüdisches Museum

Her ne kadar mimarı bundan önce saydıklarımız kadar dünyaya yayılmış bir şöhrete sahip olmasa da (aslında NY Dünya Ticaret Merkezi *Ground Zero* proje teklifiyle pek de küçümsenmeyecek bir şöhreti yakaladı), Berlin'de bulunan Yahudi Müzesi (Jüdisches Museum) bir mimari başyapıt olarak anılmayı hak ediyor. II.Dünya Savaşı sırasında yapılan Yahudi soykırımını anlatmak amacıyla kurulan müzenin dış görünümü farklı şekillerde yorumlanıyor. Kimileri Berlin'e doğru çakan bir şimşek olduğunu söylerken, mimar Liebeskind Yahudiliğin sembollerinden Davut yıldızını yeniden yorumladığını söylüyor. Müze iki ana hatta inşa edilmiş. Bir hatta işkence ve kültürel değişim sergilenirken; diğer hat daha düz, ama çeşitli fragmanlar içeren bir alan oluşturuyor. Mekânda sıklıkla kullanılan boşluklar, Yahudi soykırımının ardından Avrupa'da oluşan boşlukları sembolize ediyor. Böylece bu Yahudilerin ve onların doğmamış çocuklarının eksikleri somut bir şekilde görülebiliyor. Binanın dış cephesi Berlin'in tarihinde yer etmiş bir malzeme olan çinkoyla kaplı. Yıllar içinde işlenmemiş titanyum ve çinko okside olarak Berlin'in nemine oranla renk değiştiriyor. Berlin Yahudi Müzesi 1946 doğumlu mimarın ilk inşaatı. İsrail'de müzik okuyup, New York'ta virtüöz olarak çalışan Liebeskind; müziği mimar olmak için bırakmış. Bu müzenin projesini yaptığı 1989'a kadar teorik alanda kalmış. Kendisi de Yahudi olan Berlin'den sonra dünyanın çeşitli yerlerinde soykırım müzesi tasarlayan mimar, ziyaretçilerin soykırımı derinden hissedebilecekleri bir alan yaratmayı başarmış. Müzenin bahçesi özel bir anlam taşıyor. Bahçede her biri altı metre yüksekliğinde 49 kolon bulunuyor. Yedi sırada yedi kolon hesabıyla yapılan tasarımın anlamı şu: Yahudi inancına göre Tanrı dünyayı altı günde yaratmıştır ve yedinci gün dinlenme günüdür. Bu nedenle Yahudi kültüründe yedi sayısı önem taşır. Kolonların tepesinde yeşeren zeytin ağaçları ise barışı ve huzuru temsil ediyor. Soykırım kulesi ise müzenin en etkileyici bölümü. Demir bir kapıdan içeri girildiğinde ziyaretçileri yalnızca soğuk beton duvarlar karşılıyor. Isıtılmayan ve aydınlatılmayan, yalnızca küçücük bir delikten ışık ve hava alan bu bölmede insanlar Yahudi kurbanların neler hissettiğini bir nebze de olsa anlayabiliyor.

Sanaa–New Museum of Contemporary Art

Kurulduğu 1977 yılından bu yana New York şehrinin önde gelen çağdaş sanat müzesi olan New Museum of Contemporary Art, inşaatı süren yeni ve teknoloji harikası tesisini 2007 senesinde Bowery'de açmayı planlıyor. 60 bin metrekare büyüklüğündeki binanın inşaatı mimarları Kazuyo Sejima ve Ryue Nishizawa tarafından 2005 yılında başlatıldı. İkisi de Tokyo doğumlu olan ve 1995'ten bu yana SANAA ismi altında birlikte çalışan mimarlar, içerisinde galeriler, tiyatro, eğitim katı, müze dükkânı, kafe ve etkinlik alanları bulunan nefes kesen bir tesis planladılar. Mimari eğitimini Japonya kadınlar üniversitesinde alan Sejima ilk işini 1987'de lanse etti ve takiben 1992 yılında Japonya'da Yılın Genç Mimarı seçildi. Mimarı eğitimini Yokohama Üniversitesi'nde tamamlayan Nishizawa, SANAA bünyesinde yürüttüğü işlerinin yanı sıra 1997'den bu yana bağımsız çalışmalarını da sürdürmektedir. 2004 Venedik Bienali'nde Gold Lion ve 2002 yılında Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi tarafından *Arnold Brunner Memorial* madalyası gibi birçok ödüle layık görülen ikilinin son işleri arasında Prada Beauty Tokyo, 21st Century Museum of Contemporary Art Kanazawa, Christian Dior Tokyo gibi örnekler bulunuyor.

TATE MODERN

GUGGENHEIM BILBAO

Nerden geldik *buraya*?

***Nerden geldik buraya* sergisi Türkiye'de 12 Eylül darbesinden sonra oluşan toplumsal hareketler ve dönemin popüler kültürü üzerinden Türkiye'nin yakın geçmişini irdeliyor. Sergi 3 Eylül-29 Kasım tarihleri arasında SALT Beyoğlu ve SALT Galata'da yer aldı.Serginin yürütücüleri Merve Elveren ile Erman Ata Uncu bu süreci reklam filmi, dergi, fotoğraf, video gibi arşiv materyalleri ve sinemadan örneklerle değerlendirirken Tuğrul Eryılmaz ile de 80'lerin yayıncılık hayatını konuştuk**

Merve Akar Akgün: Merve ve Erman, yayıncılık konuşmaya başlamadan evvel *Nerden geldik buraya* sergisinden bahsedebilir misiniz?

Merve Elveren: *Nerden geldik buraya* sergisi L'Internationale konfederasyonunun "Sanat Kullanımları – 1848 ve 1989'un Mirası" projesi kapsamında düzenleniyor. Sergi, 12 Eylül askeri darbesiyle başlayan ve 1990'ların ortalarına kadar devam eden süreç içinde ortaya çıkan feministler, çevreciler, eşcinsel hakları aktivistleri, insan hakları savunucuları gibi farklı sivil muhalefet ve temsil biçimlerinden örnekler sunuyor. Ağırlıklı olarak dokümanlar üzerine kurulu sergide Halil Altındere, Serdar Ateşer, Aslı Çavuşoğlu, Barış Doğrusöz, Ayşe Erkmen, Esra Ersen ve Hale Tenger de döneme dair işleriyle yer alıyor. Sergi tasarımını ise Esen Karol yapıyor. Sergide değinilen bu toplumsal hareketlerin dikkat çeken yönü ortaya çıktıkları sırada ülkede sıkıyönetim sonrası baskıcı ortamın devam ediyor olması. ANAP iktidarıyla ilerleyen neoliberal politikalar bir yandan bireysel düzeyde özgürlük vaat ediyor ama bu vaatlere askeri baskı da eşlik ediyor. İnsanların dar bir alanda nefes almak için yeni alanlar açmaya çalıştığı bir dönem bu.

Erman Ata Uncu: Bu sıkışmışlığı ve yeni yol arayışlarını Türkiye sineması üzerinden izlemek de mümkün. Sergide gösterilen *Anayurt Oteli*, dönemin endişeli halini yansıtıyor ve İstanbul'un dışında bir şehirde "bekleyiş"in nasıl olabileceğini gösteriyor. Diğer bir örnek de Erden Kıral'ın *Hakkari'de Bir Mevsim*'i. Ferit Edgü'nün romanından uyarlanan bu film, sergide başka türlü anlatılması zor bir duruma işaret ediyor. Araştırma sürecinde konuştuğumuz ve tanıklıklarına başvurduğumuz isimlerin bazılarının, Kürt meselesiyle tanışma aracı olarak tanımladıkları bir film bu. Türkan Şoray'ın farklı farklı kadın tiplemelerini canlandırdığı Şerif Gören filmi *On Kadın*'da Caretta Caretta eyleminden feminist mücadeleye dönemin ne kadar toplumsal eylemi varsa, hepsinden söz ediliyor. Kadın sinemasından sergide yer alan başka bir örnek de *Aaahh Belinda!* ama zihinlere kazınmış banyo sahnesindense 80'ler Türkiye'sindeki ruh halini yansıtan akıl hastanesi sahnesiyle yer alıyor sergide.

TE: Müjde Ar bir simge! Kadın Hareketi'nin sinemada somutlaşmış hali Müjde Ar'dır. Türkan Şoray bile keşke *Aaahh Belinda!* rolünü ben kabul etseydim demiştir. Türk sinemasının özgürleşen kadınının simgesidir Müjde Ar. Et ile, kan ile sevişen kadındır. Yanlış da yapar ama bildiğimiz kadındır işte. Kendini ezdirmez. Ben Müjde Ar'ı çok severim ve o da hep büyük bir farkındalık içinde böyle filmlerde oynamayı seçmiştir.

M.E: Tabii ki bu filmler, kendi başlarına değil, sergideki diğer konularla dirsek teması içine girmelerine olanak verecek bir şekilde yer alıyor. Mesela *Anayurt Oteli*, 12 Eylül'ün ardından ilk toplu hareket olan Aydınlar Dilekçesi'yle birlikte görülüyor. 1984 tarihli Aydınlar Dilekçesi darbe sonrasındaki en geniş kapsamlı demokrasi çağrısı aynı zamanda.

TE: Aydınlar Dilekçesi çıktığında biz Nokta'da çalışıyorduk. Davutpaşa'ya gitmiştik... Adam bana şöyle diyordu: -o kadar komikti ki- "İmza senin mi?" "Evet!" "Nereden geldi?" Şimdi olsa daha farklı cevap verirdim herhalde ama o zaman şöyle cevap vermiştim; "Bilmiyorum, masamın üzerinde buldum, imzaladım, çünkü onaylıyorum."

ME: İsim vermemek için.

TE: Evet, herkesin kendi hikâyesi vardır mutlaka ama mesela ben şunu unuttum, böyle bir toplu karar mı almıştık? Nasıl böyle bir toplu karar alınabilir ki? Çok tuhaftı.

EAU: Aydınlar Dilekçesi gibi kapsamlı eylemlerin yanı sıra belli konulara odaklı toplumsal hareketler de serginin önemli bir kısmını oluşturuyor. Mesela yine sergide yer alan çevreci kampanyalardan Caretta Caretta, küçük bir grup tarafından başlatılıyor ama daha sonra devletin bile destek verdiği bir kampanyaya dönüşüyor. Hatta öyle bir noktaya geliyor ki basında çevreyle ilgili birçok haberde bu kampanyanın Sadık Karamustafa'nın tasarladığı logosu kullanılmaya başlıyor ve çevre eylemlerinin sembolü haline geliyor.

ME: 1 Ağustos Genelgesi ile başlayan ve 1989 yılında da devam eden açlık grevlerine tepki çekmek için düzenlenen konserde ve eylemlerde dönemin farklı grupları birlikte görülüyor. Bunların yanı sıra şehirde inşaat sürecinin ilerleyişi, termik santrallere karşı etkinlikler, Kazlıçeşme'nin değişimi, kadın hareketinin 1987'de gerçekleştirdiği Dayağa Karşı Kampanya veya Ajda Pekkan'ın Eurovision şarkısı *Petrol* birer ortak buluşma noktası halini alıyor. Bu örnekler de yine *Nerden geldik buraya* sergisi kapsamında yer alıyor.

EAU: Açlık grevlerine destek için verilen *İnsan Hakları Yarın Değil Şimdi* konseri aynı zamanda 1980'lerin sonlarında başlayan farklı bir eylem biçimi olarak da kendini gösteriyor. TRT'de canlı yayınlanan *Human Rights Now* konserinden esinlenerek organize edilen bu konser, 80'ler kuşağının toplumsal meselelere yaklaşırken yeni oluşumlar geliştirme isteğinin bir işareti. Aslında bu arayışın kendini gösterdiği yerlerden biri de Sokak dergisi.

MAA: Yani sergide 80'lerin toplumsal hareketleri için rehber olarak kullanılan yayınlardan biri de döneminin en farklı yayını olarak nitelendirilebilecek, yayın yönetmenliğini Tuğrul Eryılmaz'ın yaptığı Sokak dergisi. Serginin girişinde Sokak dergisinin kapakları ile karşılaşıyoruz ve sonrasında 12 Eylül darbesinden 90'lı yılların ortasına kadar uzanan süreci kronolojik olmayan bir biçimde gezmeye başlıyoruz.

ME: Evet, 1989-1990 yıllarında çıkan ve farklı düşüncelerden yazarların yer aldığı "Sokak", politik makale ve haberlerin yanı sıra popüler kültürü de konu alan bir dergi. Genç kadrosuyla 1980'ler için oldukça farklı bir yerde duruyor.

TE: Düşünsenize en yaşlı benim ve henüz 45 bile değildim.

MAA: Ne kadar süre boyunca çıkarttınız Sokak'ı?

TE: Bir sene sadece, hemen battı, çünkü "sıfır" reklam.

MAA: İsteyerek mi almadınız reklam?

TE: Yok! Hiç öyle dertlerimiz yoktu, çok çabaladık reklam almak için ama vermediler. Çok tuhaf geldi dergi herkese. Öyle bir dergiye alışmak için ancak Gezi'nin olması gerekirdi. Sokak kendi kendine bir Gezi'ydi. Sanki biz 30 sene sonra Türkiye'de neler olacak diye kestirip onun tohumlarını atmışız. Ben 'Gezi'yi ya da Gezi' beni 65 yaşımda yakaladı ve ben o parka gittim, gençleştim, pay çıkardım kendime... Vardır ya, tavşan dağa küsmüş dağın haberi olmamış, hiç umurumda değil. Kim biliyor kim bilmiyor. Baktım bu çocuklar neler yapıyor diye. Sokak dergisinin sayfaları gibi dağılmış insanlar ve bir aradalar.

MAA: Sokak'ın fikir babası siz misiniz?

TE: Evet, bizdik. İpek Çalışlar, Nadire Mater, Yıldırım Türker, Murat Çelikkan... Şimdi Cumhuriyet'in eki olarak verilen yeni Sokak'ı çıkartan Neyyire Özkan da aramıza katılmıştı. Belki sonradan dağıldık ama ilk kuruluşu budur. Bir sene boyunca her hafta çıktık.

MAA: İlk çıkışınız nasıl oldu?

TE: Biz gazetecilik yapmak isteyen bir gruptuk ve çok çaresizdik. Türkiye'de en ufak bir muhalif ses yok diye düşünüyorduk. Daha doğrusu farklı bir muhalif ses yoktu. Kimileri hâlâ belli bir Ortodoks sol -ki hiçbir itirazım yoktur buna- diğerleri ise yeni Özalcı "özgürlük anlayışını" benimsemiş gruplardı. Bir yerden topluma farklı bir ses vermeliyiz diyorduk. Önce biz sandık ki farklı ses vereceğiz ama işe başlayınca şunu fark ettik, aslında biz bir şey söylemek isteyen farklı seslere aracılık yapmak için bu işe soyunmuşuz. Hepimiz eşcinsel, hepimiz anti militarist, hepimiz sosyalist, hepimiz feminist, hepimiz insan hakları savunucusu değiliz sadece ama hepsiyiz de aynı zamanda! O zaman tüm bu insanlara bir ses lazım dedik. Bizim toplumdaki sindirilmiş seslere şöyle bir kıyağımız olabilirdi; biz yolu açalım, onlar gitsinler... Hep derler ya "aydın sorumluluğu", herkes oturup roman yazmıyor ya da ideolojik analizler yapmıyor. Biz de gazeteciyiz, sadece sıradan gazeteciler gibi olmak istemedik. Biz bu işin zanaatını yapalım ama laf insanlara ait olsun dedik. Bir sürü genç insan çalıştırmalıydık henüz kendilerini şartlamamış, kendilerini şuraya buraya bölmemiş olan. Bu insanlarla olmak, beraber ilerlemek istedik.

Mesela Yeni Gündem'de çok sol muhalefet yaptık, zaten toplumsal muhalefet orada başladı. Yeni Gündem'de yayınlanan "biseksüeller", "feministler", "gey"ler ciddi sorunlar yarattı. Sokak'ta da kimseyi ne süsledik ne de orasını burasını düzeltip masumlaştırdık, ne de canavarlaştırdık. Farkına varmadan barış dili kullanmaya başlamışız. O zamanlar böyle söylemler yoktu, şimdi yeni yeni barış gazeteciliği diyorlar buna. O zaman adını koymadan biz hep bunu yapmışız. Mesela şöyle derdik "Ya bu lafı çıkaralım." "Neden?" "Şimdi buna çingeneler kızar." "Ayıp ettik ya..." Biz hep "ayıp ettik" üzerinden gittik. Hiçbir ideolojik altyapımız yoktu. Tamamen el yordamı ile ilerledik ama her zaman toplumda karşılığımızı bulduk. "Sokak" dergisi o kadar da kötü olmadı hiçbir zaman, 8-10.000 adet satarken kapattık dergiyi.

MAA: Kendi paralarınızla mı geldiniz oraya kadar?

TE: Evet öyle geldik. 1 milyon lira batırdık! 1 milyon bitti ve biz dergiyi kapattık. İşin özeti budur. Daha çok parası olan arkadaşlarımız daha çok verdiler, tabii biz de daha az para aldık. İşin tuhafı ben bu kadar modern ve çağdaş şeyler söylüyorum ama biz aynı zamanda şunun da farkındaydık; bir gazeteci için söylenecek en kötü söz aslında "Bir misyonum var"dır. Ben nefret ederim "misyon gazeteciliği"nden. Gazeteci ne varsa onu kullanır, yapacağı tek şey herkese eşit şans verip herkesi eşit yansıtmak olmalıdır. O zaman farklı sesler o kadar yoktu ki biz bunu kendimize iş edindik. Ekibimizi de böyle kurduk, ana dert kimsenin kimseye benzememesiydi. Kimse kimseye benzemiyordu ama çok da benziyordu aslında. Asgari müştereklerimiz aslında tam da aynı şeylerdi. Aramızda bayağı sıkı Marksist de vardı, ağır feminist de... Hayatını tamamen, o zaman LGBT de yok, *Gay Liberation*'a adamış insanlarla konuşup fotoğraflarını çektik. O dönem için çok farklıydı bunlar. Biz bile inandık bir ara, farklı bir şeyler olacak dedik, yaptıklarımız ses getirecek dedik ama hiçbir şey olmadı. Çok erkendi ve Thatcher-Reagan oralarda Özal buralarda -Allah muhafaza ölünün arkasından konuşulmaz deriz ama- hayatımızı kaydırdılar. Muhalefet yapmak için sürekli yeni bir yol aradık, hâlbuki muhalefet yapmamız gerekmiyordu. Gazeteci ne iş yapar ya? İktidarı kamu adına denetler. Bunu nasıl yapar? Yolsuzluk haberi yapar, siyasi kriz haberi yapar... Ama "Sokak" dedim ya tuhaftı, biz siyaset yapınca "Acaba çok mu taraflı olduk diyorduk". Şöyle söyleyeyim Gorbaçov'u ne kadar sevelim ne kadar karşısında duralım diye karar veremiyorduk, bu bizim için mesele olmuştu.

MAA: 8-10.000 gayet iyi bir satış rakamı denebilir.

TE: Tabii inanılmaz! 15.000 sattığımız bile oldu. Türkiye'nin ilk Abdullah Öcalan röportajı Sokak'ta yapıldı. İnanılmaz bir şeydi. Ne cesaret? Nasıl bunu yapmışız? Şimdi cesaret edemezdim.

MAA: Kim yapmıştı röportajı?

TE: Yalçın Küçük. Ama şunu söylemeliyim ki çok modern ve çok çağdaştık. O iş için yol ve kalma harcırahı ödedik. Sene 1989. Ülkede Abdullah Öcalan'ın adı geçmiyor. Kürt sorunu ise ilk defa 1985'te konuşulmuş... Ama röportajı yaptık. Sonra aramızda hep tartıştık, acaba biz hata mı ettik diye. Hâlâ çözmüş değilim "Sokak" dergisine bu röportajı gerekiyor muydu? Tabii o zaman bize gazeteci olarak çok çarpıcı gelmişti. Şimdi olsa belki "bu kadar çabuk yayınlamayalım, biraz bekleyelim" derdim. Belki farklı bir kapak yapardım. İlklerden biri olabilmenin cazibesine kapıldık. Bu bir gazeteci hastalığıdır.

MAA: Yayıncılık hayatı nasıldı o dönemlerde? Siz Sokak'ı yaparken başkaları neler yapıyordu?

TE: Yeni Gündem kapanmıştı ve kapanmadan önce siyasi ağırlıklı ama toplumsal muhalefete de yer veren bir dergi olmuştu. Hâlbuki "Sokak" tamamen toplumsal muhalefet haberleri üzerineydi. Haberlerin büyüklüğünün-küçüklüğünün önemi yoktu. Nokta dergisi yavaş yavaş toplumun "kanaat önderi" olma özelliğini yitirmişti. Gündem saptama özelliğini zaten epeydir kaybetmişti. Evvelden Nokta'nın böyle bir görevi vardı. Biz Nokta'yı 1982'de çıkarmıştık. Ercan Arıklı bizi çağırdığında "şu anda Türkiye'nin siyasi ağırlıklı bir fikir dergisine ihtiyacı var" demişti. Sonra kadro değişti ya bizi şutladılar ya da biz çıktık... Sonra ben 1990 yılında tekrar 'Nokta'ya döndüm ama bu sefer yayın müdürü olarak. O zamanlar Nokta düşüşteydi bizden bu düşüşü durdurmamız istendi. Bir sene çalıştım ve 18.000 civarında satıyorduk ama 100.000 gibi rakamlardan gelmiştik buralara. 12 Eylül darbesinin sonuçları yavaş yavaş görülüyordu, toplum apolitik olmuştu.

ME: 1980'lerin başından sonuna doğru okuyucu kitlesinde de değişiklik oldu sanırım, bu da belirleyici bir unsur değil mi?

TE: Evet, aynen. Yılmaz Güney'in Cannes Film Festivali'nde aldığı ödülü yayınlamamak bir genç kuşak okurun umurunda bile olmadı! (...)

MAA: Peki gazeteler ne durumdaydı?

TE: Gazeteler tam bir facia durumdaydı. Cumhuriyet Gazetesi el değiştirmekten dolayı baskı altında kalıyordu. İfade özgürlüğü ve basın özgürlüğü tamamen hava gazı. Yoktu. Yazıp derhal teslim olmalıydın zaten aksi de mümkün değildi. Darbe sonrası manşetlere bakın. O kadar korkunç ki.

ME: "Sokak" sadece haberlerin olduğu bir yayın da değil. Mesela sergide de yer alan "Bakalım bitirebilecek misiniz?" adında, hiç ilerlenemeyen bir YÖK oyunu var. O dönemdeki eğitim sistemini, öğrencinin ev tutma kaygısını ve birlikte yaşayabilme arzusunu, üniversite harçlarını, okuldan uzaklaştırılan öğretim üyelerini anlatıyor.

TE: Toplumda güncel olan ama sansasyonel olmadığı için ana akım medyanın ya korkudan ya da sıkıcı bulduğu için yer vermediği her şey bizim konumuzdu. Hep güncel olmaya çalıştık. Bu bizim gazetecilik zikrimizdi.

Türkiye'de kaybolup giden kişilerden 30-40 sayfalık haber çıkar. En gözde isimler hep kayboldu. Mesela Özcan Tekgül, onu kapağa koyduğumuz sayıyla çok gurur duyarım. Özcan Tekgül benim babamın âşık olduğu kadın. Düşünün ben bile yetişemedim ona.

MAA: "Sokak"ı yaparken örnek aldığınız dergi var mıydı?

TE: Hayır... Ama mesela Nokta'yı yaparken örneğimiz Times ve Newsweek'ti. 'Yeni Gündem' de bunların yanına biraz da Tempo'yu da kattılar. Bilmiyorum atıyor muyum ama Sokak'ı yaparken sanırım Village Voice'ten etkilenmiştik bira. Sadece havasından suyundan. Bir de ben Londra'da Time Out'ta çalışmıştım, o da etkiledi bizi. *Freelancer*'dım o zaman. Ben 70'lerden bahsediyorum bu arada, Time Out, o zamanlar *underground* bir dergiydi. Anglosaksonlar beni çok etkilemişti.

BASINA NEŞTER GEREK

SAYI: 12 — 12 - 18 KASIM 1989 — 2.000 TL (KDV DAHİL)

SOKAK
HAFTALIK DERGİ

El değiştirmeleriyle, cinayetleriyle, otosansürüyle ve müthiş transferleriyle basında neler oluyor?.. Son basın cinayetinin gerçek suçluları...Güneydoğu'da gazeteci, devletin gazetecisidir.

Bir muhalif kale daha satıldı
GIRGIRCILARLA 48 SAAT

Gerçek bir yaşam öyküsü, hem de roman gibi
ASKERLİK YAPMAK İSTEMEYEN ADAM
...VE ASKERLİĞİ GEÇİKTİRME YOLLARI

NİLÜFER MÜZİĞİNİ ANLATTI

Bakırköy'de tıp-polis işbirliği var
TRAVESTİ VE EŞCİNSEL KOBAYLAR

FOSFORLU'NUN TKP'Lİ AŞKI

ÖĞRENCİLER, SAĞCISI SOLCUSU İLE YÖK'Ü GÖMMEYE KARARLI

SOKAK, İSRAİL'DE TÜRKİYELİ YAHUDİLERLE

DEV-SOL DAVASINDA FİRAR KEYFİ

Bugün Sokak Cumhuriyet Gazetesi'nin bir eki olarak yayın hayatına devam ediyor. 8 Mart 2015'te Sokak'ın ilk sayısını .... çıkardılar. Tuğrul Eryılmaz onlara "Çok steril yaptınız çocuklar" dedi. Hâlbuki 1989 yılında onlar hiç steril olmamaya, gerçekten "sokak" gibi olmaya çalışmışlardı.

DİDAR ŞENSOY'UN CENAZESİ, 05.09.1987, ARŞİV: İBRAHİM EREN

Disiplinler-arası *sabah hattı*

***The Morning Line* projesinin İstanbul ayağının ilk günlerinde Türk besteciler Erdem Helvacıoğlu, Mehmet Can Özer, Batuhan Bozkurt ve Cevdet Erek ile biraraya gelip bu ilginç projeyi konuştuk; projenin sahibi Francesca von Habsburg'dan görüş aldık**

Uzunca bir zamandır Eminönü Meydanı'ndan gelip geçenlerin meraklı bakışlarına sahne olan İstanbul'un en sıradışı güncel sanat projelerinden biri *olan The Morning Line*'ın açılışı serin ve yağmurlu bir Mayıs akşamında gerçekleşti. Bir referanslar sarmalı olarak onlarca farklı okumayı mümkün kılan *The Morning Line* (Sabah Hattı), projesi birbirinden farklı bilim ve sanat dallarının ortaklığının ürünü. Proje için hazırlanan kitaptan özetleyecek olursak; *The Morning Line* Matthew Richie'nin temelde iş birliğine dayalı bir yapı tasarladığı, sanatçılar, mimarlar, mühendisler, fizikçiler ve müzisyenlerin uzmanlaştıkları bilgileri yeni bir form yaratmak üzere katacakları, bilgi eşleşmesini amaçlayan disiplinlerarası bir kesişme noktasıdır."

Francesca von Habsburg tarafından 2002 yılında kurulan Thyssen-Bornemisza Art Contemporary ve İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın iş birliğiyle oluşturulan *The Morning Line* Projesi yenilikçi mekânsal ses ortamlarının fiziksel strüktür içinde birbirini sarmaladığı, çoklu işitsel anlatımlara yer veren değişken bir yapı. Time dergisi tarafından "Yeni milenyumun en önemli yüz yenilikçisinden biri" olarak selamlanan İngiliz ressam ve heykeltıraş Matthew Ritchie'nin din, bilim ve mitoloji alanlarında 10 yıldır sürdürdüğü çalışmaların bir yansıması olan *The Morning Line*, daha önce 2008 yılında 3. Sevilla Uluslararası Çağdaş Sanat Bienali'nde sergilenmişti. Büyük ölçüde fizik ve matematik disiplinlerinden de beslenen çalışmada Matthew Ritchie'nin en önemli ilham perilerinden biri kozmoloji. Proje aynı zamanda teorik fizikçiler Paul Steinhardt ile Neil Turok tarafından geliştirilmiş olan ve evrenin genişleme ve yeniden oluşumunu öngören yeni bir kozmolojik model olan ekpirotik teorisinden referanslar alıyor.

Fiziksel özellikleri itibariyle hem yıkıntı hem de bir anıt olarak görülebilecek olan *The Morning Line* zamanını tam olarak kestiremeyecek olduğumuz bir görünüm sergiliyor. Çalışma hem şimdiye hem geçmişe hem de geleceğe ait gibidir. Tek bir giriş çıkışı ve nihai bir biçimi olmayan *The Morning Line* çoklu merkezler etrafında hareket eden bir yapıdır. Matthew Ritchie projede fikirlerini hayata geçirirken yenilikçi mimarlar Benjamin Aranda, Chris Lasch ve mühendis-mimar Daniel Bosia ile birlikte çalıştı.

***The Morning Line* projesine davet edildiğiniz zaman böyle bir eser için müzik yazmanızın söz konusu olduğunu biliyor muydunuz?**

Erdem Helvacıoğlu: Evet, ilk tanıştığımda bana gösterilen DVD'den gördüğüm kadarı ile biliyordum ama; sonuçta kafada düşünmek ile gelip burada esere bakıp düşünmek arasında çok büyük fark var. MİAM'da bu senenin başında Ocak, Şubat gibi yaklaşık sekiz bölümden oluşan küçük bir stüdyo kurdular. York Üniversitesi'nden Tony Myatt MİAM'a gelip sistemin nasıl işlediğini anlattı. Fakat MİAM'da ufak bir odadaki maket insana en fazla genel bir fikir veriyor. Onun dışında diğer bütün bestecilerde olduğu gibi o yazılımlar bize verildi. Eseri bitirdikten sonra ya da eser yapım aşamasında bu seslerin dolanma işlemini biz tamamen ya kulaklıkla, ya kendi evimizdeki stüdyo ile gerçekleştirdik, ya da esasında tamamen hayal gücü ile.

Ses yerleştirmesi çalışmalarında üretilen eserin insanı içine alması eserin en temel noktalarından biri. Eserde nelere dikkat ettiniz? Çevresel faktörleri, İstanbul'u göz önünde bulundurdunuz mu?

Mehmet Can Özer: Çevremizdeki dünya ya da içsel dünyamız, çevremizde bir şekilde ses çıkartan bir şeyin ya da sesin etkileşim halinde olma durumu benim için öncesi ve sonrası gibidir. Mart ayında projede yer alan diğer bestecilerle İstanbul'da ortak bir toplantı yapıldı. Francesca ve diğer bestecilerle otelde buluştuk. Orada şöyle bir fikir geldi, Francesca: "Kapadokya ile ilgili bir şeyler yapmayı düşünmez misin?" Ben de tabii neden olmasın dedim ama Kapadokya'yı görmediğimi söyledim. Daha sonra bir Kapadokya turu ayarladılar. Çok güzeldi. İki gece, üç gün kaldım, hem etrafı gezdim. Güzel bir rehber vardı bana yardımcı olan, bölgenin tarihsel ve fiziksel yapısını çok güzel anlattı.Kayıt yapmak için yeraltı şehirlerine , eski kiliselere gittim.

Burada çalan eserde Kapadokya'dan da sesler var mı?

MCÖ: Tabii, zaten tamamen onun üzerine kurgulandı sesler. Eseri bellek, sahiplenme ve aidiyet kavramları üzerinden hareket ederek oluşturduğumu belirtebilirim. Hiçlikten okyanusa, dağların oluşumundan sıradışı peri bacalarına, isimsizlikten *Katpatuka*'ya ve Kapadokya'ya. Parçanın amacı ise Kapadokya'da oluşan bu süreci, doğal ve kurgulanmış seslerle birlikte taklit edebilmektir.

EH: İlk düşünce "Konu İstanbul'daysa eser de İstanbul üzerinde olmalı" oluyor ama ben bunun tam tersini düşünüyorum. İnsanlar ister burada ister başka yerde kendi seslerini, kendi işitsel dünyalarını ortaya koyuyorlar; bunun tam tersi nasıl olabilir? Sanki *Morning Line* yaşayan bir organizma. Şu anda burada, daha sonra New York'ta olacak ama bu yaşayan organizma insanlarla nasıl iletişime geçer? Bu yaşayan organizmanın sesleri ne olabilir? Sosyolojik ve psikolojik saptamalara baktığınız zaman genel olarak insana ait 6 duygunun olduğunu görürsünüz. Eser bu duygular üzerinden kendini anlatmalıydı.

Eseri hazırlarken iki tane ana işitsel öğe vardı, birisi benim geçen sene Amerika turnemde yaptırdığım özel bir çello gitar. Çello ile elektrogitarın karışımı, yayla çalınan özel bir gitar. Hem geçmişe referans veriyor, hem bugüne, hem de esasında epey fütüristik bir enstrüman. Hem bunu kullandım, hem de aynı zamanda en primitif haliyle elektronik müziğin işlenmiş halini kullanarak, geçmişten bugüne, geleceğe genel bir anlatım oldu. Altı bölümde altı ana duyguyu anlattım: Korku, sevgi, nefret, üzüntü (hüzün), şaşkınlık, mutluluk.

Batuhan, sen de biraz eserin gelişim sürecini anlatır mısın? Eserde nelerin göz önünde bulunduğunu öğrenebilir miyiz?

Batuhan Bozkurt: Bir müzisyen olarak kayıtlı sesler ile çok fazla çalışmıyorum. Daha çok teknik bir altyapım var, o yüzden kullandığım sesleri tek tek bilgisayarda kendim sentezliyorum. Açıkcası ben İstanbul'a özel bir şey pek düşünmedim. Bize verdikleri kitapta Matthew Ritchie'nin yazılarını okudum ve eserin önemli etki kaynaklarından birinin kozmoloji olduğunu gördüm. Diğer bir kaynağı da kuantum fiziğiydi. Aynı zamanda *Morning Line*'ın modüler bir yapı olması beni cezbetti. Çünkü normalde bir mimari yapı genelde tasarlandığı, kâğıt üzerinde bittiği zaman son hali belirlenmiştir. Oysa burada öyle değil. Bu modüler bir yapı, yani gittiği her yerde lego gibi yeni formda görünür olabiliyor.

Buradaki işini biraz anlatmanı istesek?

BB: Bize bu yapıya müzik yazmamız için yazılımlar verildi. Yani burada ses sistemini kontrol eden bir yazılım var, bu yazılım da yine son hali verilmiş ses dosyaları üzerinden çalışıyor. Aslında ürettiğimiz ve kaydettiğimiz bu ses dosyalarını yapı üzerinde hareket ettirebileceğimiz bir yazılım bu. Bir kere bu yapı üzerinde çalınacak olan şeyi yazdığım zaman son halini almış oluyor. Ben bu yazılımı kullanmak yerine kendi sistemimi oluşturdum. Kurduğum sistem de aynen bu yapının üzerinde kullanılacak müziğin nasıl olabileceği ile ilgili olasılıklardan bahseden başka bir yapı oluşturuyor ve yazılımda her çalışında bu yapı için yeni bir eser ortaya çıkıyor. Kısacası benim belirlediğim limitlerde yeni bir eser ortaya çıkıyor.

Özellikle senin ve Mehmet'in eserlerinin isimleri bir hayli ilginç. Mehmet'in eserinin ismi *Katpatuka*. Senin eserin ismi ise *Recoherence*. Burada bir kelime oyunu mu var, İngilizcede böyle bir sözcük var mı?

BB: İlk olarak kelime oyunu olarak düşünmüştüm ama daha sonra teknik bir terim olduğunu gördüm. Kuantumda geçen bir terim ve iki çeşidi var ama benim için daha çok bir kelime oyunu.

MCÖ: Kapadokya'nın bilinen ilk ismi bu Katpatuka. Kapadokya sözcüğünün antik Akad ve Elam dillerinden eski Farsçaya geçtiği söylenir. Bu alandaki en eski kayıt ise *Katpatuka*, milattan önce 6. yüzyıla dayanır. Akatça *katpa* kelimesi mevkii, *tuka* ise yönetici ya da soy anlamına gelir.

Cevdet, senin eserinin ismi de sanki önceden duyacaklarımızın habercisi gibi. Bir yandan da ironik bir tavır işin isminde. *Dansın Ne Yeri Ne Zamanı* (DNYNZ). Çalışmanın çıkış noktalarından bahseder misin?

Cevdet Erek: Bu eserin kendine ait birkaç şeye direkt referansı var. Kısa ve süreli yarı açık disko. Dans genelde kulüplerde, partilerde edilir. Eminönü'nü bir disko ortamına dönüştürmeye çalışmıyorum tabii ama bir sanat yerleştirmesinde dans müziğini kullanmayı denedim bu eserde. Ayrıca eserde mekânların çokritimliliği, mekânsal ses, uluslararası ve yerel dans müziği ölçülerinin moleküllerine ayrılması gibi çıkış noktaları da söz konusu.

Peki ya burası? Eminönü, meydanın sesleri. Sanki buradan da bir şeyler var eserde.

CE: Evet, bir de Eminönü Meydanı'ndan gelen bir takım şeyler var. Yeraltı geçidinin tam çıkışında 15, 20 tezgâhtan oluşan bir şenlik var. "*Boxer* beş lira, *boxer* beş lira" diye bağırıyorlar. Bu sesler de benim işimde bir yerlerde kullanılıyor. Aslında çok anlamlı bir şey değil tabii; orada olayın kendisi varken, burada niye kaydı çalsın ki? Ama ben gerçeği buradayken bu kadar teknolojik bir şeyde, kaydın hemen burada olmasını bir deneyim olsun diye, bir karşılaştırma yapmak için denemek istedim. Eminönü'nde bahsettiğim o ritmik yapı içerisinde "*Boxer* beş lira, *boxer* beş lira" gibi çok enteresan oldu bence.

Eminönü Meydanı'ndan başka neleri çekip çıkardın bu eser için?

CE: Meydandan bir diğer ses, yine ritmik elemanlardan sadece bir tanesini oluşturuyor. Oradaki mısırcılardan birisi elindeki maşa ile ritim atıyor, onu kaydettim ve izin aldım onu kullanabilmek için. Bir hafta, on gün içerisinde tanıştık o mısırcıyla. Önce dedim ki, "Seni kaydedeyim mi?" "Kaydedeceksin ama benden bir mısır alman lazım" dedi. Satıcıların böyle ritmik bir durumu var burada, eline ses çıkartan herhangi bir şey alan ritim tutuyor. Bu çalışmalar oraya gidip gelirken o an dikkatimi çeken ve o anda çıkan şeyler, yoksa aslında İstanbul seslerine, Eminönü seslerine dokunmak gibi bir niyetim yok.

FRANCESCA VON HABSBURG İLE SÖYLEŞİ

Sami Kısaoğlu: *The Morning Line* projesinin oluşum aşamasından bahseder misiniz?

Francesca von Habsburg: Bu projeyi ve içinde duyduğumuz eserleri Thyssen-Bornemisza Art Contemporary olarak sipariş verdik. Daha önce Venedik Bienali'nde bir pavyon düzenlemiştim; ilk kez sanatçılarla, mimarlarla birlikte sipariş verdiğim bir proje olmuştu. Mimariyi ve sanatı bir araya getirmek, bizim için bir görev gibi. Şu anda Arjantin'de yapım aşamasında olan ve bu projeden ayrı olarak yürüttüğümüz çevresel konulara odaklanan başka bir pavyon projemiz daha söz konusu.

Matthew Ritchie ile çalışma fikri nasıl gelişti?

FH: Matthew Ritchie ile daha önce de bir bağlantım vardı. Çeşitli işlerini topladığımı belirtebilirim. Kendisi daha önceden bir ressamdı ve sonradan üç boyutlu bir hale getirdiği birçok çizim yapmıştı. Lego benzeri, modüler yapılar üzerine düşünceleri vardı ve bu düşüncülerin yansımalarına eski tarihli bazı işlerinde de rastlanıyordu. Bu çalışmalarda kristallerin formlarından da yararlanıyordu. Matthew'un *The Morning Line* projesinde kendisinin en büyük ilgi alanlarından birini oluşturan evreni görünür bir hale getirmek gibi bir fikri vardı. Her defasında yeniden inşa edilebilecek olan bir yapı üzerine çalışma fikrimiz de bizi Matthew Ritchie'ye götüren nedenlerden biriydi. Yeniden inşa edilebilir, taşınabilir ve şekillendirilebilecek bir yapı önemliydi.

Projenin görüntüsü tamamen Matthew Ritchie'nin fikri miydi yoksa başkalarının da katkısı oldu mu?

FH: Mimarlarla birlikte çalıştıkları bir süreçten bahsedebiliriz. Özellikle teknik konularda. Bence bu çalışma tam anlamıyla disiplinlerarası bir projedir.

Bu proje daha önce Sevilla Bienali'nde yer almıştı. Sizin için bu projeyi İstanbul'a getirmenin ilginç olan tarafı neydi?

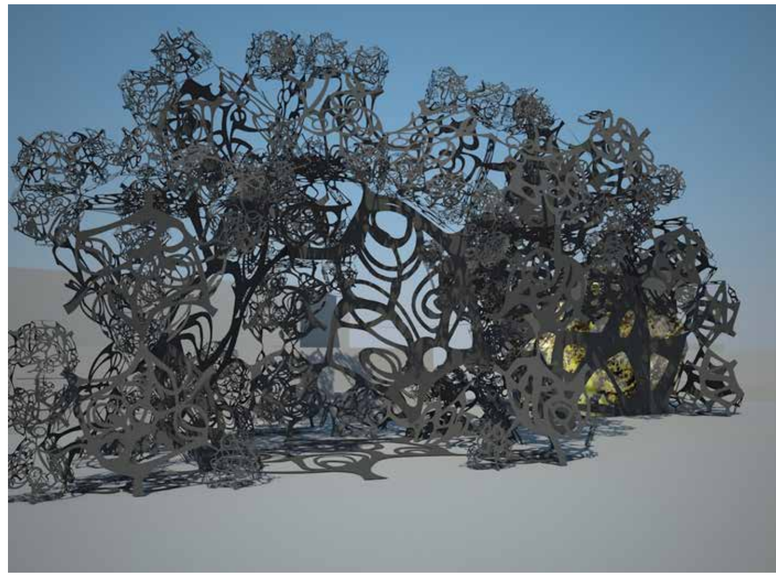
FH: İstanbul'a 20 yıldır geliyorum. Ayrıca İstanbul Bienallerinin son on yılına tanıklık ettim. Aslında buraya yeni şeyler keşfetmek için geldiğimi söyleyebilirim. Bienalleri her ziyaretimde son derece güçlü söylemleri olan, heyecan verici işlerle karşılaştım. Az önce söylediklerim bu projeyi İstanbul'da gerçekleştirmek istememizin en önemli nedenleri arasında. Öte yandan birçok Türk sanatçının işlerini topladığımı belirtmeliyim. Kutluğ Ataman'ın eserlerinin önemli bir koleksiyoneriyim. Kendisinin Carnegie Ödülü'nü kazanan *Küba* isimli çalışmasını sipariş eden kurumlardan biriyiz. Ayrıca Haluk Akakçe, Cevdet Erek ve Ali Kazma'nın eserlerini beğeniyorum. Özetle Türkiye benim için yabancı bir yer değil.

İstanbul'daki performanslarda Türkiye'den ve farklı ülkelerden bestecilerin eserlerinin prömiyerleri yapıldı. Biraz da işin müzik kısmını konuşalım.

FK: Seçimler küratörler tarafından yapılmıştı. İstanbul'da eserleri seslendirilen Türk bestecilerin eserleri de MİAM tarafından bize önerildi. İtiraf etmeliyim ki Türkiye'den bu proje için eserler yazmış olan bestecilerin eserlerini dinlediğim zaman oldukça şaşırdım. Son derece yetenekli olduklarını söyleyebilirim.

***The Morning Line* projesini başka bir ülkede farklı bestecilerle gerçekleştirmeyi planlıyor musunuz?**

FH: Sürekli olarak dünyanın farklı yerlerine seyahat ediyoruz ve gittiğimiz ülkelerin bestecilerini de davet ediyoruz. Ayrı projede yer almaları için o ülke dışındaki bestecileri de davet ediyoruz. New York bir sonraki duraklardan biri olacak.



THE MORNING LINE PROJECT

(*Sanata destek verir-*) Miş gibi yapmak

Genç sanatçılara destek vermek yeni bir olgu değil: 1939'dan itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergisi yarışmaları düzenlendi, 1980'lerden beri de muhtelif üniversite, kulüp, şirket ve bankaların düzenlediği, genç sanatçılara yönelik açık çağrılı sergiler yapıldı. Son dönemde, sanat oluşumları ve galeriler bu konuya el attı. Maalesef "genç sanatçılar için ne yapılsa kârdır" anlayışı, günümüz inisiyatiflerde hiç olmadığı kadar belirgin. Bu anlayış tamamen yersiz olmamakla birlikte, devlet desteğinin yokluğu, mevcut olanak ve kaynakların en iyi şekilde değerlendirilme aciliyetini de beraberinde getiriyor

"Genç sanatçıları destekleme" mekanizmaları üzerinden (genç) sanatçılar *neye* teşvik ediliyor? Yeni iş üretmek ya da mevcut işlerini göstermek için nitelikli çalışma ortamları yaratılıyor mu? "Sanata teşviğin" soyut bir kategori olmaktan sıyrılıp, her vakanın "niteliksel" olarak değerlendirilmesi ve tartışmaya açılması, şirket, kurum ve bireylerin hızlıca parlayıp sönen girişimlerden kaçınıp, nitelikli inisiyatiflere yönelmesi açısından büyük önem taşıyor.

Geçtiğimiz aralık ayında 108 sanatçının katılımıyla gerçekleşen BASE Istanbul, kendini "Türkiye'deki ilk kolektif Güzel Sanatlar Fakülteleri yeni mezunlar sergisi" olarak tanımlıyor. Kolektif sözcüğünün yersiz şekilde kullanıldığını düşünerek ne olduğunu anlamaya çalışıyorum: Neden sadece "Güzel Sanatlar Fakültesi yeni mezunları" bu sergiye katılabiliyor? Venedik Bienali'ndeki Türkiye Pavyonunun mimar menşeli bir sanatçıya verildiği 2017 yılında, sadece Güzel Sanatlar Fakülteleri öğrencilerine yönelik bir çağrı, acaba güncel sanat anlayışından uzak ve arkaik bir "profesyonellik" dürtüsünün belirtisi gibi algılanabilir mi?

BASE Istanbul sadece dört gün boyunca 108 sanatçıyı bir araya getirdi. Onlarca sanatçıyı bir araya getirdiğinden dolayı kısa süren bu "sanat fuarı" modeline, 2013 yılından beri düzenlenen—benzer şekilde galeri temsilinin olmadığı— Mamut Art Project'ten (MAP) alışığız. MAP'ta olduğu gibi BASE'de de sanatçıların işleri (hem de MAP'ın aksine, komisyon alınmaksızın) satın alınabiliyor. BASE Istanbul İnternet sitesinende ilk olarak katılımcı sayıları ve konuşmacı isimleri bombardımanıyla karşılaşılıyor: "31 üniversite," "108 sanatçı adayı" "116 yapıt," "32 panel," "75 konuşmacı". Burada sanatçılara neden "sanatçı adayı" dendiği bir başka konuyu gündeme getiriyor. Panele katılan konuşmacı listesi ana sayfada yer alırken sergiye katılan sanatçıların isimlerine ancak başka bir sekmeden ulaşılabiliyor. 12 bin kişinin ziyaret ettiği BASE Istanbul etkinliği sanat hayatına yeni atılan sanatçılar için işte tam da bu tür bir görünürlük sağlıyor: Katılımcı ikincil-üçüncül sekmelere, pratiklerine ve maalesef sergiledikleri işlere dair hiçbir bilgi olmadan sıkışıp kalıyor.[1]

BASE Istanbul'un Anadolu'nun dört bir yanındaki Güzel Sanatlar Fakülteleri'yle irtibata geçip, kendi imkânlarıyla İstanbul'a gelip işlerini "genç sanatçıların" işleriyle ilgilenen galerici ve koleksiyonculara gösteremeyecek sanatçılara bir fırsat tanıdığını görmezden gelemeyiz. Ancak bu başarının sayılara endeksli bir sistem içinde kalması, katılan sanatçılara üretim süreçlerinde eleştirel/maddi bir katkıda bulunulmaması, sanatçıların küratörle anlamlı bir diyalog kurma ihtimalinin oldukça düşük olması[2], eğitim-öğrenim süreçlerini, ilgi alanlarını ve pratiklerini bir bağlama oturtma şansı tanınmaması, oldukça rahatsız edici bulunabilir.

Satılan işlerin yanına yapıştırılan kırmızı noktaların, 108 sanatçıda yanıltıcı bir başarı hissiyatı veya yanlış bir değersizlik hissine sevk edeceği hissine kapılmamak çok zor. Bugün mezuniyetinin üstünden beş sene geçmiş sanatçıların neredeyse tamamı hayatlarını asistanlık, öğretmenlik ya da sanat pratiğiyle ilgisiz işlerden zar zor kazanırken, bu kırmızı noktaların BASE sanatçıları için sağlıklı ve sürekli bir "ticari hayatın" başlangıcı olacağını düşünmek naiflik olur. Organizasyon sahiplerinin niyeti ne kadar iyi, sponsorluk bütçeleri ne kadar bol olursa olsun, bu organizasyon içeriğine ve yönetimine yansımadığı sürece verilen hasar, etkinliğin getirisiyle yarışır hâle geliyor. Örneğin, 45 dakikalık bir panele 6 konuşmacının davet edilmesi, belirlenen konu üzerine derinlikli bir tartışma ortamı oluşturma ihtimalini tamamen yok sayıp, etkinliğin sadece izleyici çekmek üzere düşünüldüğü sinyalini veriyor. Öte yandan, bir pazar günü kariyerinde elli yılı geride bırakmış bir sanatçının bir buçuk saat konuşmasına izin verilmesi, tamamen genç sanatçı ve sanat profesyonellerinden oluşan günün "tek ve son" panelinin bir buçuk, iki saat gecikmesine neden oluyor. Guy Debord'un deyimiyle "gösteri toplumu"nun kültür sindirimine uygun bir şekilde sanatın püre yapıldığı bu tür etkinliklerde, sanatçıların "piyasayla" tanışmak ve şans eseri birkaç sanatseverle/sanat profesyoneliyle yaptığı "keyifli" muhabbetin dışında, (misafir sanatçı programları, kişisel ve/veya eleştirel zemini güçlü olan sergilerde olduğu gibi) pratiklerinin *nasıl* evrilebileceği, karşılaştıkları zorluk ve tartışmalardan *neler* öğrenebilecekleri acilen tartılması gereken bir konu.

2000'lerin başından beri Türkiye'nin her tarafına yayılan, yalnızca "büyük işler" değil, "en büyüğünü, en kapsamlısını" yapma sevdasının sanat alanına sıçraması endişe verici. Elbette ki genç sanatçıların zaten hazır işlerinin piyasayla buluşması ve (kimi zaman ilk defa) alıcı bulması değerli; ancak MAP ve BASE gibi etkinliklerin albenili ve nispeten büyük bütçeli reklam kampanyalarının yakaladığı ziyaretçi sayısı, sanatçılara izleyiciyle anlamlı iletişim kurma garantisi vermiyor. BASE bünyesinde gerçekleşen ve çoğunlukla tanınmış sanatçıların ve sanat profesyonellerinin katıldığı 32 panel dururken, 108 sanatçı "adayının" her birine ayırılacak vakit ne kadar uzun olabilir? Dolayısıyla bu mekanizma içinde de "genç sanatçı" yine küçüldükçe küçülmeye devam ediyor.

Bugünlerde bu kafa karışıklığı ve özensizliği gördüğüm bir başka örnek ise, BASE Istanbul'un "destek sponsor"larından Sanata Bi Yer projesi. Proje, "Çünkü sanat alan ister" sloganıyla, sanatçıları işlerini bir web platformuna yüklemeye ve buradan erişime açmaya davet ediyor. Temmuz ayında Doğuş Grubu tarafından hayat geçirilen bu projenin yüksek prodüksiyonlu ve *over designed* web sitesinden bir danışma kurulu tarafından seçilen işler, Doğuş Grubu'nun çeşitli restoran, ofis ve hatta araba galerilerine asılıyor.3 Sanata Bi Yer, manifestosunda "gençlerin ürettikleri işleri daha geniş kitlelere [ulaştırmayı]" amaçladığından, "sanatı özgürleştir[diğinden]" bahsediyor. Bu nasıl olabilir bir bakalım.

Trabzon'da yaşayan bir sanatçı olsam ve işim, Sanata Bi Yer tarafından belirlenmiş sergileme alanlarından biri olan Kocaeli-Şekerpınar'daki Doğuş Otomotiv ofisinde gösterilecek olsa, bunun benim sanatsal gelişimime/pratiğime nasıl bir faydası sağlayabilir? İşimi görmekte ısrar edip Şekerpınar'a gidecek olsam, ofisin ortasında dikilip çalışanların yorum yapmalarını ve soru sormalarını mı bekleyeceğim? Ya da İstanbul'da yaşayan bir sanatçı olduğumu varsayalım; her hafta sonu işimin sergilendiği Kitchenette Ortaköy'e gidebilecek olsam da oraya yemek yemeye gelmiş müşterilerin işimi nasıl fark etmesini sağlayıp, onlarla bir diyalog kurabilirim?

Doğuş'un Sanata Bi Yer inisiyatifi, sosyal sorumluluk başlığı altında, sanatı özgürleştirmekten çok, bir iç mekân tasarım objesi kategorisine hapsediyor. Hem de "gençleri derecelendirme[miş], değerlendirme[miş], eleştirme[miş]" ve "onları sadece davet et[mekle]" övünerek... Belki de hiçbir sanat eğitimi olmayan genç sanatçının, sanatı hayatlarının odak noktasına oturtmuş sanat profesyonellerinden kısacık da olsa bir yorum almasının nasıl bir sakıncası olabilir? Bu popülizm, sanatçıya hizmet etmiyorsa, kime hizmet ediyor olabilir? Özellikle de sanatçıların hiçbir izin almaksızın işlerini dünyayla paylaşabileceği, daha gelişkin *online* sanat platformları mevcutken. Sanattan sanatçıyı çıkarıp, göze hoş gelen bir metaya indirgemek için "Bi Yer" ayırmaya çok da gerek yok belki de.

Doğuş'un sanat için ayırmadığı "Bi Yer"lerden de şu noktada bahsetmek lâzım: Alt Sanat Mekânı, Ocak 2016'da bomontiada'nın "kültür kampüsü" olma iddiasını Babylon ve ATÖLYE İstanbul dışında somutlaştıracak, kampüsün tek kâr amacı gütmeyen oluşumu olarak Doğuş şirketler grubuna mensup Pozitif tarafından kuruldu. Yaklaşık bir buçuk sene boyunca Mari Spirito'nun yönetiminde (benim de asistan küratör olarak çalıştığım) Alt, çok küçük bir ekiple, şehirle sürekli diyalog içinde ve ülkede olup bitenden ilham alarak İstanbul'da benzeri olmayan bir *kunsthalle* programı yürüttük.

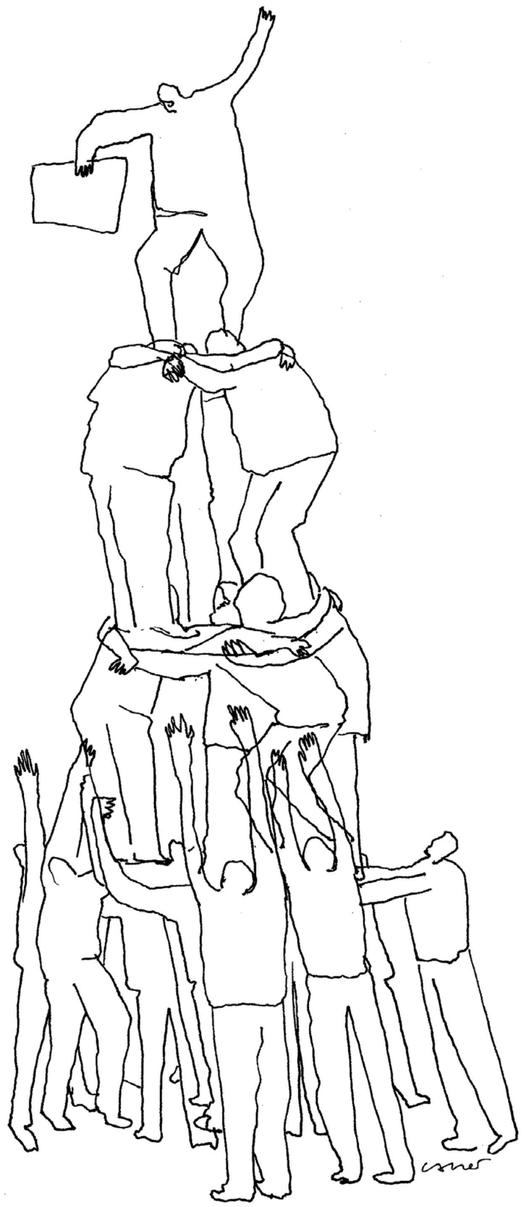
Nisan 2017'de Alt'ın bomontiada ALT adını alıp, A Corner in the World'e teslim edileceği haberi pek çoğumuz için sevindiricidi. En azından benim için A Corner in the World festival formatını almadan önce, daha henüz Kadıköy-Yeldeğermeni'nde "Köşe" iken, genç sanatçıların dans, film, müzik, performans ve tiyatro alanında üretimlerini sunduğu programıyla İstanbul'un belki de en heyecan verici yeni sanat mekânı olduğunu söyleyebilirim. Nitekim Eylül 2017'de bomontiada ALT yeni yönetimiyle tekrar açılınca, performans sanatları odağa konup, yerli sanatçılara ve yeni üretimlere destek verecek şekilde yeniden kurgulandı, hatta ALT 001 adı altında İstanbul için ciddi denebilecek bir üretim desteği bütçesiyle bir misafir sanatçı programı başlatıldı.

Dolayısıyla, A Corner in the World'ün programı daha üç ayını doldurmamışken, Aralık 2017'de mekânın ve de bütçesinin yarıya indirileceğini öğrendiğimde çok üzüldüm. Bana söylenen bomontiada ALT'ın 90-100'er metrekarelik dört tane galerisinin Doğuş tarafından kurulacak Ara Güler Müzesi için devir alıncağıydı. Mevcut mimarisiyle bu galerilerin Ara Güler gibi bir sanatçının fotoğraflarını sergilemek için ne kadar elverişsiz olduğunu bir kenara bırakırsak, çoktan dünya çapında önemli koleksiyonlarda temsil edilen ve pratiği belli bir dönemin nostaljisine hapsolmuş bir sanatçının görüle görüle bir noktada tükenmiş fotoğrafları için, her şeyden çok desteğe ihtiyacı olan, yeni yerel (ve çoğunlukla da genç) üretimlerinin önünün kesilmesi içimi acıttı.

Genç/bağımsız sanatçılara destek konusunda Türkiye'den olumlu örnekler yok değil: Küratör Zeynep Öz, SPOT Üretim Fonu'nun "Domates Biber Patlıcan" festivallerini ve Sharjah Bienali'nin İstanbul ayağı "Bahar"ı düzenledi. Çoğunlukla görsel sanatlar ve performans alanında yeni üretimlerin sunulduğu bu platformlarda, sanatçılar işlerini küratörle yoğun bir diyalog süreci üzerinden şekillendirdi ve kendilerine ayrılan bir bütçeyle tamamladı. Sanatçı üretimini sağladığı imkânlarla "özgürleştirmek" ve her evresinde geri bildirimleriyle eleştirel bir zemine oturtmak bugün sadece Türkiye'de değil, dünyada ayrıcalıklı kurumların çok az yapabildiği bir şey. Öte yandan SAHA Derneği "Bağımsız Sanat İnisiyatiflerinin Sürdürülebilirliğine Yönelik Destek Fonu" sağlıyor ve Türkiye'den sanatçı ve sanat profesyonellerinin uluslararası eğitim ve konuk sanatçı programlarına katılımını destekliyor. Eleştiriyi ve eğitimi önceleyen bir yaklaşımı mevcut organizasyonlarının bünyesine "aşılayan" ya da önemli ara yüzlerinden biri hâline getiren oluşumlar da mevcut: FotoİstanbulFotoğraf festivali her edisyonunda, birçok atölyenin yanı sıra festivale davetli uluslararası ve Türkiyeli sanatçıların yerli fotoğrafçılara geribildirim verdiği portfolyo değerlendirme günleri düzenliyor.

Yukarıdaki örneklerin hepsinde, satış istemli ya da istemsiz "arzu edilen sonuç" olarak tayin edilmiyor: Karşılıklı güven çerçevesinde, etkinlik/kurum ve işin pazarlanmasından çok, sanatçıya, üretimine emek veriliyor.

Genç bir sanat profesyoneli olarak bu yazıyı yazarken tek dileğim, sanata destek vermek konusunda hevesli (ve bu konuda fazla deneyimi olmayan) birey ve kurumların kaynaklarını en iyi nasıl değerlendirebileceği konusunda biraz daha fazla kafa yorması ve bunu yaparken de sanatçıyla birlikte çalışması. Öbür türlü, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi "-mış gibi yapmaktan" öteye gidilemiyor. Bu konuda naçizane fikrim; egoları ve kurumsal kimlikleri parlatan popülist projelere kimsenin ihtiyacının olmadığı! Nitelikli sanat eğitimini teşvik eden, sanatçı ve sanat profesyonellerinin risk alabileceği, yeni üretim ve araştırma ortaya koyabileceği, süreç-güdümlü deneyim kazanabileceği mütevazı ölçekli projelerle başlayalım ve düşlemeye devam edelim.



İLLÜSTRASYON: CANER YILMAZ

1 Bu yazı baskıya giderken BASE web sitesi güncellendi ve sanatçıların işlerinin bulunduğu bir e-katalog yayımlandı. Maalesef, bu "katalog" da sanatçı işi ve iş fotoğrafı eşlemesinden fazla ileriye gitmiyor ve sanatçı projeleri için nitelikli bir aktarım biçimi teşkil etmiyor. Bu açıdan belki de sanatçıların ön plana çıktığı tek mecra BASE'in sosyal medya kanalları: burada—kısa metinler ve bir portre aracılığıyla—doğrudan işleri hakkında konuşmasalar da, pratiklerinin evriminden bahsedip BASE'in kendileri için neden önemli olduğunu anlatıyorlar.

2 Sanatçılar 1 Temmuz 2017'ye kadar, portfolyolarıyla değilen fazla üç işle BASE'e başvurdu. BASE'in İnternet sitesine göre, seçilen işler, sanatçıları tarafından 2-7 Ekim tarihleri arasında BASE'in deposuna teslim edildi. Bu durumda, iki buçuk aylık (oldukça kısa) bir süreçte 108 sanatçının çoktan kurul tarafından seçilmiş işleri yerleştirme görevini üstlenen küratörün, sergi kurulumuna sanatçıların his ve düşüncelerini dahil etme kabiliyetinin—kişisel deneyimlerimden yola çıkarak—çok sınırlı olduğunu söyleyebilirim.

3 Sanata Bi Yer'in web sitesindeki "Nasıl Çalışır?" sekmesinde süreç şöyle tanımlanıyor: "Yüklenen iş onaylandıktan sonra site içinde yayımlanır. Yayımlanan işlerin nerede sergileneceği ise Danışma Kurulu belirler. İşler belirlenen sergileme noktalarında sergilenir. Bu bazen bir restoran olur, bazen bir otel veya alışveriş merkezi... İşi sergilenen kullanıcı, bundan haberdar edilir, işinin nerede sergilendiğini öğrenir." Bu sıralamadan anlaşılacağı üzere, sanatçıya "haber verme" işlemi şaşırtıcı bir biçimde en son adımda gerçekleşiyor! Her ne kadar web site tasarımlarında "heykel" ve "resim" ibareleri mevcut olsa da, süreç tarifinden sadece dijital baskıya müsait işlerin sergilenebileceği çıkarımı rahatlıkla yapılabilir.

Türkiye'de sanat alanında çalışan kolektifler ve inisiyatifler

Bu liste Türkiye'de 1996-2019 yılları arasında var olmuş ya da hâlâ varlığını sürdüren kayıt dışı ya da resmî unvanı olan, inisiyatifler, kolektifler, kâr amacı gütmeyen oluşumlar, sanatçı mekânları, araştırma kolektifleri ve daha fazlasını içeren bir listedir. Bazıları kapandıklarını ilan etmiş, bazıları hâlâ aktif bazıları ise yaratıcı alanlarda belirsizlikle devam ediyor

Tandem Turkey kapsamındaki *Non Registered Art Communities* projesi için bazılarıyla görüşmeler yaptık.* Yaptığımız görüşmeler neticesinde edindiğimiz verilere göre birçoğu arkadaşlık, dostluk ilişkisi ile başlayan oluşumlar sanatçıların girişimleri olsa da 2010 yılından sonra kurulan, var olanların içinde sanat alanında farklı aktörlerin varlığı söz konusu. Çoğunda üyeler arasında spesifik bir rol dağılımı, iş bölümü bulunmuyor. Bazılarında kültür yöneticisi ya da küratöryal alandan gelenler çoğunlukla fonlara başvurma, iletişim ve mekânın yürütücülüğü görevini alırken, sanatçılar yaratıcı taraf ve prodüksiyon, mekânsal pratik ihtiyaçlara cevap veriyor. Oluşumlar için en önemli dert ekonomik sürdürülebilirlik. Bazıları uluslararası fonlarla varlıklarını sürdürürken, çoğu kendi katkıları ile var oluyor, bazıları destek etkinlikleri organize ediyor.

En uzun süre varlık sürdürdüğünü bildiğimiz inisiyatifler Hafriyat ve Apartman Projesi. Hafriyat 1996 yılında kuruldu, farklı mekânlarda etkinlikler, sergiler düzenledi. 2007-2011 yılları arasında Karaköy'deki mekânında faaliyetlerine devam etti. 2011 yılında sona erdi. Son yıllarında üyeleri arasında bir de sanat yöneticisi yer aldı. (Kaynak: *Bir ihtimal daha var* sergi ve konuşma serisi, Kasa Gallery, Şubat. 2018). Bir sanatçı inisiyatifi olarak Apartman Projesi ise 1999'da İstanbul'da başladı, Berlin'de halen devam ediyor.

Sınıflandırma; şehir, odak ve mekân durumuna göre alfabetik olarak yapılmıştır. Önceden mekânı olup şu anda olmayanlar mekân şeklinde belirtilmiştir.

ADANA

TERSaçı (2011-..., fotoğraf)

ANKARA

Anarşiv Kolektif (2003-...)
Artıkişler (2010-...)
Artin90 (2018-... görsel sanatlar)
bakm.ma (2013-...)
Bubirkitschenetkinliğidir (2010-... kolektif sanatçı grubu)
İmkânsız Arşiv Kolektifi (2018-...)
Karahaber (1998-2007)
Kova (2017-... görsel sanatlar ve tasarım - mekân)
Laboratuar - Gösteri Sanatları Araştırma ve Proje Topluluğu (2003-2013, performans, dans, Ankara-İstanbul)
Pelesiyer (2012-...kolektif sanatçı grubu - görsel sanatlar)
Seyri sokak (2013-...)
Suimasen (2018-... sanat yayıncılığı)
Torun (2014-... görsel sanatlar ve sanat yayınları, konuşmalar - mekân)
Yaygara Güncel Sanat İnisiyatifi (2006-... görsel sanatlar)
Videa (1995-2007)
xurban (1998-2016)
Esfirshub grubu (1996-2000)
Vitopta (2002-2007)
Körotonomedya (1996-2010)

ÇANAKKALE

Mahal (2013-... görsel sanatlar - mekân)
CABINN (Çanakkale Bienali İnisiyatifi) (2008-... görsel sanat, mekân)
Sub (2017-... kültürlerarası yapılar - mekân)

DİYARBAKIR

A4 (2018-... açık atölye ve görsel sanatlar - mekân)
Loading Art Space (2017-... video art, konuşmalar, araştırma - mekân)
Merkezkaç Sanat Kolektifi (2016-... sanat konuşmaları)

HATAY

Hatay Performans Kolektifi (2013-... performans)

İSTANBUL

Altı Aylık (2006-2010)
Amber Platform (2007-... görsel-dijital sanatlar, performans, festival)
Apartman Projesi (1999-... görsel sanatlar, Istanbul&Berlin - mekân)
Artık Mekân (2008-2010 - mekân)
Atıl Kunst (2006-2013 - görsel sanatlar - kolektif sanatçı grubu)
Arşivden Sonra (2017-... arşiv, konuşma)
Artık İşler (2007- video-araştırma)
Atelier Muse (2017-... misafir sanatçı programı, performans, görsel sanatlar)
Avto (2017-... araştırma, görsel sanatlar - mekân)
Bandrolsüz (2011-... sanat yayınları kolektifi)
BAS (2005-... sanat yayınları - mekân)
Birbuçuk (2017-...araştırma, konuşmalar, e-yayın)
Body in Perform (2017-... performans)
A Corner in The World* (performans sanatları, festival - Istanbul&Izmir - mekân)
Collective Çukurcuma (küratöryal, güncel sanat, konuşma - Istanbul&San Francisco&Londra)
Çağdaş Gösteri Sanatları Girişimi (2005-... kültür-sanat yönetimi, organizasyon, eğitim, araştırma, yazın/yayın/eleştiri, arşiv/bellek ve iletişim ağı)
Çatı Çağdaş Sanat Dansçıları Derneği (2002-... dans, performans - mekân)
Çıplak Ayaklar Kumpanyası (2003-... dans, performans, İstanbul-İznik - mekân)
ÇokAyaklılar (Multi-leggeds) (2017-... performans)
Dadans (2008-... dans, performans)
Dramaqueer Sanat Kolektifi (2016-... görsel sanatlar, performans)
Demo Lab (2018-... fotoğraf, video - mekân)
Fail Books (2017-... sanatçı yayınları - mekân)
Geniş Açı Proje Ofisi (2007-... fotoğraf, atölye çalışmaları, konuşmalar, proje yürütücülüğü)
Göçebe Bağımsız Sanatçı İnisiyatifi (2008-... görsel sanatlar)
Hallediriz İnş. Kooperatifi (2016-... sanatçı grubu, görsel sanatlar)
Hayaka Artı (2005-2015- görsel sanatlar - mekân)
HAH!* (2017-... kolektif sanatçı grubu - görsel sanatlar)
Hafriyat (1996-2011 görsel sanatlar - mekân)
Halka Sanat (2011-... görsel sanatlar, sanatçı misafirlik programı - mekân)
Hazavuzu* (2005-... müzik, performans - mekân)
Hareket Atölyesi (2008-... dans, performans)
Her Hal (2017-... konuşma, performans, sergi, yayın)
Kaba Hat (2011-... görsel sanatlar)
Kadınlar Rüyalar Ejderhalar* (2015-... görsel sanatlar, kolektif sanatçı grubu)
Kompozit Art Collective (2019-... görsel sanatlar, şehir, mimari)
Köşe (2014-2015 performans sanatları - mekân)
Kum-pan-ya (dans, performans)
MARS (2010-... sanatçı mekânı - mekân)
Mtaär (2009-2010 kolektif sanatçı mekânı - görsel sanatlar - mekân)
Noks* (2017-...görsel sanatlar, fotoğraf - sanatçı mekânı)
Oda Projesi (2000-... görsel sanatlar, araştırma - mekân)
Oddviz (2016-... dijital sanatlar - kolektif sanatçı grubu)
Oj (2016-2018 görsel sanatlar - mekân)
Onagöre (2018-... görsel sanatlar, grafik tasarım)
Pasaj* (2010- görsel sanatlar, konuşmalar - mekân)
Performistanbul (2016-... performans, araştırma - mekân)
PiST/// (2011-... yayın, görsel sanatlar - mekân)
Proje Odası (2017-... baskı, tasarım, sanatçı mekânı - mekân)
Poşe (2018-... görsel sanatlar, konuşmalar - mekân)
Recollective (2014-2018 fotoğraf, sanatçı yayını)
RemDans Stüdyo (2008-2011 gösteri sanatları - mekân)
Rütte Fotoğraf Grubu (1980'ler, fotoğraf)
Sanatorium (2009- 2011 görsel sanatlar - mekân)
Sürrealist Eylem Türkiye/ Periferi Kolektif (2004-2011 görsel sanatlar, kolektif sanatçı grubu)
TALdans (2003-... dans-performans)
Tasarım Bakkalı* (2015-... görsel sanatlar, tasarım, performans - mekân)
Toz* (2015-2016- görsel sanatlar-sanatçı mekânı- mekân)
Tuğçe Tuna/RemDans Proje Topluluğu (2000-2014 çağdaş dans)
Yeşil Üzümler (dans, performans)
Yoğunluk (2013-... mimari, görsel sanatlar, kolektif sanatçı grubu)
Videoist (2003-... video art)
TAŞERON (2016-... görsel sanatlar)
216* (2009-2011 görsel sanatlar)
5533 (2007-... video art - sanatçı mekânı)

İZMİR

Apeiron Collective (2014-... müzik)
Açık Stüdyo (2016-... performans sanatları - mekân)
Büyük Siyah Kapı* (2018-... fotoğraf, görsel sanatlar, performans - mekân)
Carbon Collective (2015-... görsel sanatlar, tasarım, fanzin, Izmir & Mersin & Adana & Bodrum)
Dahili Bellek* (2019-... araştırma - mekân - Karantina)
Darağaç* (2016-... görsel sanatlar - kamusal alan&mekân)
Geçici Müdahale Platformu* (2013-2014 sanat, tasarım, mimari, şehir kültürü)
IO* (2012-2015 görsel sanatlar - mekân)
K2* (2003-... görsel sanatlar - kolektif olarak başlamış dernek - mekân)
Kendine Ait Bir Oda* (2014-... görsel sanatlar - hareketli ve mekân – Karantina)
Karantina* (2019-... kolektif mekân, 6x6x6, Dahili Bellek ve Kendine Ait Bir Oda)
Karton Kitap*(2014-... sanatçı yayınları, grafik tasarım)
Kara Pembe Karşı Sanat Kolektifi (2013-... LGBTI, aktivizm-görsel sanatlar ve performans, Izmir&Istanbul)
Lemma Space (2018-... dijital sanatlar ve teknoloji)
Maquis Projects* (2013-2016 & 2019-... sanatçı misafirlik programı - mekân)
Monitor* (2018-... video art - hareketli)
Nomad Mind* (2012-... şehir, görsel sanatlar, mimari, tasarım)
No.238* (2018-... fotoğraf - mekân)
Sarı Denizaltı (2018-... fotoğraf, görsel sanatlar - mekân)
Shelter* (2017-... görsel sanatlar - sanatçı mekânı - mekân)
Sokak Sanatçıları (2004-... görsel sanatlar, müzik - mekân)
Urban Tank (2013-... disiplinlerarası, mimari, şehir, tasarım - mekân)
Xurban_collective (2000-2012 - görsel sanatlar, kolektif sanatçı grubu - İzmir&New York)
Yıldız Çintay* (2016-... görsel sanatlar- kolektif sanatçı grubu)
6x6x6* (2018-... görsel sanatlar, araştırma - mekân - Karantina)
3.dalga bağımsız sanat inisiyatifi (2016-... görsel sanatlar - mekân)

MARDİN

Mardin'de Çağdaş Sanat Konuşmaları (2016-... sanat konuşmaları)
Mişar Art (Mardin'de Çağdaş Sanat Konuşmaları) (2018-... sanat konuşmaları)
13 metrekare (2017-... görsel sanatlar, atölye çalışmaları, konuşmalar - mekân)

MERSİN

Carbon Collective (2015-... görsel sanatlar, tasarım, fanzin, İzmir&Mersin&Adana&Bodrum)
Mersin Sanat Kolektifi (2011-... görsel sanatlar, sanat konuşmaları)

Bu liste daha önce yapılmış araştırmalar ve birebir görüşmelere dayanarak hazırlanmıştır. Tanıştığımız, görüştüğümüz tüm oluşumlara, katkıları ve paylaşımları için Nursaç Sargon (Monitor, Dahili Bellek-İzmir), Zeynep Okyay (Pasaj-Istanbul) Emre Yıldız (Nomad Mind), Derya Yücel ve Elif Sitare (Kasa Galeri)'ye teşekkür ederiz. Liste geliştirmeye açık bir listedir.

Düzeltmeler ve önerileriniz hayy@hayyopenspace.com'a e-mail gönderebilirsiniz..

Sokağa taşmanın bir yolu

Karşılaşma, yüzleşme ve özeleştiri yapabilme potansiyelini vurgulayan *RadikalArt: Ardından Değil Karşısına* projesinin koordinatörlüğünü Övül Durmuşoğlu ile birlikte yürüten Cem Erciyes'e yoğun temposunun ardından projeyle ilgili düşüncelerini aktardı

İstanbul, geçtiğimiz ocak ayında "radikal" bir kent projesine ev sahipliği yaptı. Özeleştiri 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. Yerleştirme, resim, fotoğraf ve video baskılarından oluşan 100'e yakın yapıt Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş, Üsküdar, Kadıköy gibi semtlerdeki ışıklı reklam vitrinlerinde sergilendi.

Güncel sanat yaşamla ilişkisini artırırken bir yandan da gittikçe içine kapanıyor. Gelişen medyaları kullanarak, plastiğin tanımı genişliyor, video, fotoğraf herkes için son derece tanıdık yöntemler olarak galerilerin başköşesinde kendine yer buluyor. Ama öte yandan biçim yalınlaştıkça içerik karmaşıklaşıyor, 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 "eğitimli" 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 mekânların, "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 "özeleştiri" kapsamında üretecekleri yapıtlardan oluşan bir sergi hayal ettik. Bu serginin, sanata ayrılmış alanlarda, o alanların gediklisi olan izleyiciler dışında herkese ulaşabilmesi Radikal'in "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 birkaç sanatçı hariç... Sanatçılar 118,5x175 cm boyutlarındaki panolara yerleştirilecek 1 ila 4 adet arasında yapıt ürettiler ve işlerini dijital formatta bize ilettiler. 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 Büyük Şehir Belediyesi'nin verdiği billboardlar da kullanıldı. 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, yerleştirmeler 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 çözülemediği 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 aşina 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 mekân, 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 mekânı, 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.

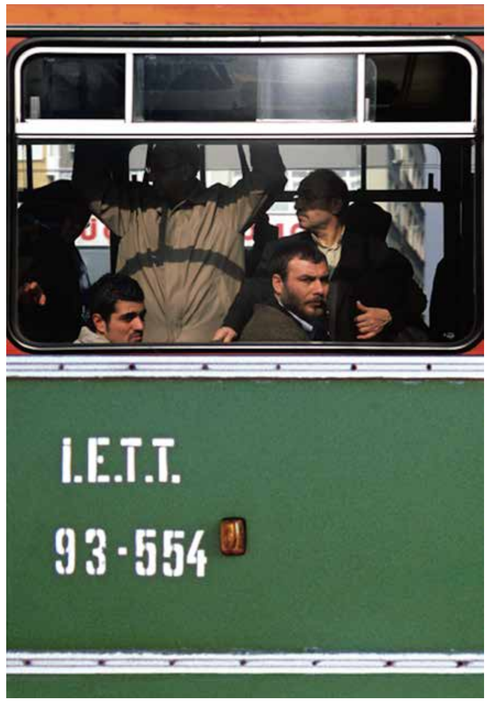
Yukarıda "serginin tüm ortakları"ndan söz ettim. Bu ortaklar başta sanatçılar daha sonra da serginin gerçekleşmesini sağlayan Radikal gibi destekçi kuruluşlardır. *RadikalArt* herhangi bir küratöryal sergiden farklı olarak "iş birliği" mantığıyla hazırlandı. Davetli sanatçılar hiçbir karşılık almadan 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 hiçbiri 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 Öğüt + Pilvi Takala, Aydan Murtezaoğlu, 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, Erinç Seymen, Erkan Özgen, Ferhat Özgür, Gülsün Karamustafa, Hakan Gürsoytrak, Hale Tenger, Halil Altındere, Hatice Güleryüz, İnci Eviner, Leyla Gediz, Mürüvvet Türkyılmaz, Nasan Tur, Nermin Er, Nevin Aladağ, Nezaket Ekici, Osman Bozkurt, Sarkis, Sefer Memişoğlu, Selda Asal, Selim Birsel, Serkan Özkaya, Seza Paker, Şener Özmen, Vahit Tuna, Xurban Collective.

ERİNÇ SEYMEN

İSTANBUL'DAN BILLBOARD GÖRÜNTÜLERİ
(VAHİT TUNA, SELDA ASAL, SARKİS)



BÜLENT ŞANGAR

Sanat ve *mahalle*

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.

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 mekânın değişmesine neden oluyor

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 Türkçede "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 hâkim 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 hâkim olduğu bir mekân 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 birçok 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 mekânlarda yaşama ve çalışma imkânı, 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 mekânlar olarak yenilendi ve canlandırıldı. Böylece ilerde 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 mekânlarına 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. Kâr amacı gütmeyen sanat mekânlarının 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 dükkânların müşterileri haline geldi. Böylece sanatçılar, semtin sanayi ve kenar mahalle kimliğinden arındırılmasına, loft, galeri ve dükkânlara 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 gözlendiği 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 mekân ve düşük kira arayışında olan sanatçıların yerleşmesiyle ilk değişim sinyallerini vermeye başladı. Binaların dış cephelerinin 19.yüzyıl görünümleri 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 rüzgârı 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 hikâyesinin 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 gözlendiği 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. Bu değişimin devamında ise hikâye hep bildiğimiz şekline büründü. Bölge büyük sermaye gruplarının ilgisini ve yatırımlarını kendine çekiyordu. Kent merkezinin, çoğunluğu yüksek gelirli yeni sakinleri ve onların ihtiyaçları doğrultusunda tasarlanan konut, alışveriş, kültür ve eğlence mekânlarının yaratılmasıyla 24 saat yaşayan, canlı ve eğlenceli bir kent yaşamı, Berlin'i bir cazibe merkezi haline getirdi. Günümüzde, nereyi mutenalaştıracaklarına, ne tür konutlar üretileceğine karar veren büyük sermaye sahiplerinin mahallelerini ele geçirmesinden ve zamanla kendi mahallelerinde yabancı konumuna düşüp taşınmak zorunda kalmaktan rahatsız olan semt sakinleri yazarlar, sanatçılar ve çeşitli meslek gruplarından insanlar bu soylulaştırma hareketine karşı direniş göstermeye ve çeşitli gösterilerle seslerini duyurmaya başladı. Yaşanan dönüşümün New York ve Londra'da yaşananlardan daha yavaş ilerlemesi ve nispeten organize bir örgütlenmeyle hareket eden sanatçı ve öğrenci dinamiğine sahip olması nedeniyle Berlin, soylulaştırma hareketine karşı direnişini sürdürmekte kararlı gözüküyor. Şehrin sakinleri tarafından, büyük sermayeli yatırımlara karşı çeşitli protesto eylemleri, dernek çalışmaları ve gösteriler düzenleniyor.

Aslında soylulaştırma her ülkede, her şehirde ve her mahallede birbirinin aynı biçimde yaşanmıyor. Her bölgenin koşulları farklı olduğu için uğradığı dönüşüm de farklı oluyor. Kesin olan bir şey var ki o da tüm bu tarihsel sürece bakıldığında mahallelerin, semtlerin değişiminde sanatın ve sanatçıların azımsanmayacak etkisi... İstanbul'da bu sürecin en bilinen örneği olan Cihangir semti Beyoğlu'nda soylulaştırmanın görüldüğü ilk örneklerdendi. Cihangir'i, Galata, Tarlabaşı, Tepebaşı ve Tophane gibi diğer semtler izlemekte. Hem dünyadaki hem de Türkiye'deki örneklere bakıldığında sanatçıların ya da Richard Florida'nın deyimiyle 'yaratıcı sınıf'ın ürettiği, üretirken değer kattığı alanlardır 21.yüzyılın kentleri. Kentlerdeki bu dönüşüm üzerine sosyolojik ve ekonomik birçok yorum yapmak mümkün ancak yaşanan dönüşümün temeline bakıldığında sanatçıların oynadığı rol açıkça görülüyor. Bununla beraber bu rol çoğu zaman istemeden üstlenilmiş ve çoğu zamanda istenmeyen sonuçlara neden olmuştur. Kuşkusuz soylulaştırma hareketine karşı çıkan ve zaman içinde bu hareketin mağduru haline gelen de aynı sanatçılardır. Buna rağmen sanat ve sanatçı kendine bir mecra bulmak zorunda ve üretiminin değere dönüşmesine çalışmakta. Sadece seçkin sınıfın yaşadığı bölgelerde üretiminin ve tüketiminin yapılması kuşkusuz sanatın son yüzyıldır ürettiği değerlere ters. Aristoteles'in dediği gibi kentler birbirine benzer topluluklardan değil, farklılıklardan alır tüm enerjisini... Sanatın zenginleştirdiği ve çeşitlendirdiği bir yaşam biçiminin, girdiği her mekânı etkilemesi kaçınılmazdır. Ancak bu etkileşim gerçekte hangi boyutta gerçekleşir? Olayı mutenalaştırmaya vardırmadan henüz sanatın ve sanatçının saf faaliyetini sürdürdüğü mahalle ve semtlere bakmak yeterli olur. Bugün İstanbul'un birçok semtinde kâr amacı gütmeyen bağımsız inisiyatif veya sanatçı grupları var. Galata, Tophane, Pangaltı, Asmalımescit, Karaköy ve Unkapanı gibi farklı noktalara dağılmış bu sanatçı grupları mahalle dokusunun bir parçası olarak faaliyetlerini sürdürmeye devam ediyor. Sayıları her geçen gün artan sanat mekânlarının, bulundukları mahalle ve komşularıyla olan ilişkilerini irdeleyen projeler yapılıyor, mahalle cephesinde bu mekânlar bağlamında sanatın ne tür bir yansıma bulduğu araştırılıyor. Bunun bir örneği, 2009 yılında Unkapanı İMÇ'de (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) yer alan 5533 isimli bağımsız sanat mekânında Nancy Atakan ve Volkan Aslan tarafından gerçekleştirilen *Belirli Günler ve Haftalar* isimli sergi için yapılan video çalışması. Bu video çalışmasında İstanbul'un çeşitli semtlerinde bulunan bağımsız inisiyatif ve kolektiflerin komşuları ile yapılmış söyleşiler yer alıyor. Söyleşilerde bu sanat mekânlarının esnaf komşularına, sanat mekânları, mekân sahipleri ve düzenlenen sanatsal faaliyetler hakkında ne düşündükleri soruluyor. Verilen yanıtlar semtlere göre farklılık göstermekle birlikte büyük çoğunluk komşusu olduğu sanat mekânına dair fazla bilgisinin olmadığını, sergi gibi faaliyetlerin yapıldığını gördüğünü, ancak çoğunlukla takip etmediğini ifade ediyor. Mahallelerinde bu tür sanat mekânlarının bulunmasından memnun olup olmadıklarına yönelik sorulara ise söyleşi yapılan tüm komşular tarafından "olumlu buldukları" yanıtı veriliyor. Söyleşi konusu yapılan mekân ve mahalle ilişkisinde öne çıkan unsur, ilişkilerin sanat mekânının çevresiyle entegre olma çabasıyla doğru orantılı olarak geliştiği yönünde...

Sonuç olarak henüz Cihangir gibi mutenalaştırmanın tamamlanmadığı bu bölgelerin istenmeyen dönüşümünün ancak semt sakinleri ve sanatçıların iş birliği ile engellenebileceği gerçeği karşımıza çıkıyor. Aksi halde semt sakini ve sanatçının çatışmasını fırsat bilen büyük sermaye grupları, mahalleye giren hırsız gibi sanatçı-semt sakini ayrımı gözetmeden herkesi mağdur ediyor. Hem geçmişte hem de günümüzde sanatçının, ayak bastığı her yeri değiştiren, kendisiyle birlikte zengin ve farklı vizyonunu da yaşadığı mekâna taşıyan bir öncü misyon yüklendiği görülüyor. Bu nedenle sanat ve mahalle ilişkisinde, mahallenin günlük ritminin ve ritüellerinin sanatçıyı etkilediği gibi, sanatçının da aynı şekilde kendisinden beslendiği mahalleyi etkilemesi kaçınılmaz. Bu etkileşimin içeriğini belirleyen ise, tarafların çok kültürlü bir kent yapısı içinde birbirlerinin farklılığına ve bundan kaynaklanan zenginliğe dair farkındalık seviyeleri.

BERLİN

Farkındalık *üretmek*

13. İstanbul Bienali'nde Galata Rum İlkokulu'nda yer alan *Mülksüzleştirme Ağları* adlı çalışmayı hazırlayan ekip, Art Unlimited'la aynı masada buluştu. Çalışmalarında bilgisayar tabanlı haritalama yöntemini kullanan araştırmacı ve sanatçı Burak Arıkan ile, farklı uzmanlık alanlarından gelen proje katılımcılarıyla beraber, projenin kolektif katılıma açık içerikli, sosyal ve politik kimlik oluşumunu ele aldık

Özgül Kılınçarslan: Burak Arıkan'ın sanat teknoloji ilişkisini kullandığı; alternatif ekonomiler, politika, kültürel sürdürülebilirlik konularıyla uğraştığı diğer haritalarıyla başka sanat etkinliklerinde de karşılaşmıştık. Bu projeye destek veren ekip daha önceki projelerde de yer almış mıydı? Yoksa bu yeni bir karşılaşma mı? Nasıl bir araya gelindi ve çalışma süreci nasıl ilerledi?

Mülksüzleştirme Ağları Ekibi: *Mülksüzleştirme Ağları* çalışması 6 Haziran 2013'de Gezi Parkı'nda konuyla ilgilenen kişilerin bir araya gelmesiyle başladı. Gezi Parkı'nda bir araya gelen ve zamanla katılım ile büyüyen bir grup hukukçu, finansçı, akademisyen, sanatçı ve gazeteciyiz. Gönüllüyüz; kimimiz ismini paylaşıyor, kimimiz anonim kalıyor.

"Kentsel dönüşüm projelerini yapan şirketlerin, yaptığı diğer projeler nelerdir?", "Bu projeleri yapan, kentsel dönüşümün yüklenicileri, taşeronları; inşaat, müteahhit, mimarlık, emlak, turizm firmalarının yöneticileri başka hangi kurumların yönetimindeler?", "Kentsel dönüşüm sürecinde kamu kurumları ve özel şirketler arasında halkı mülksüzleştiren ne tür ortaklıklar kuruluyor?", "Halkın cebinden çıkan vergiler, kamusal mülkün yeniden inşası/özelleştirilmesi/ işletmesi üzerinden hangi sermaye gruplarına aktarılıyor?" gibi iktidar- sermaye ilişkilerini açığa çıkaran sorularla ilgileniyoruz. Dolayısıyla bu ilişkileri tarayan, araştıran, bir araya getiren, yayımlayan bir işe kalkıştık ve *Mülksüzleştirme Projeleri* ile *Mülksüzleştiren Ortaklıklar* haritaları üzerinde çalışmaya başladık. Bunlar ana haritalarımız diyebiliriz. *Mülksüzleştirilen Azınlıklar* haritası fikri ise, çalışmalarımızın Galata Rum İlkokulu'nda sergileneceğinin belli olmasının hemen akabinde oluştu.

Ö.K.: Görsellik ve bilgilendirme eş- zamanlı devreye giriyor. Sizin için görsellik ne kadar önemli? Kolektif bilgiyi kamuya açan diğer siteler hakkında ne düşünüyorsunuz, sanat etkinliğinde yer alan bir sanat projesi olma yaklaşımı sizin için ne kadar belirleyici?

M.A.E.: *Mülksüzleştirme Ağları* çalışmasını yapmaktaki amacımız, kentsel dönüşümün sermaye-iktidar ilişkileri üzerine kolektif olarak veri derlemek, haritalarını yapmak ve yayınlamak. Haritalarımızın temeli olan veri tabloları, üç aylık bir çalışmanın sonucunda halka açık bilgilerin derlenmesi ile oluşturuldu. Bu bilgilerin derlenmesinde, İstanbul Ticaret Odası, Türkiye Sicil Gazetesi, şirketlerin kendi sitelerindeki bilgilerden, medya taraması sonucu derlediğimiz bilgilere ve üzerinde çalıştığımız konularda kamuya açılmış bilgilere kadar geniş bir kaynak çeşitliliğinden yararlandık. Bilginin kamuya açılması, demokratik düzenin temel ilkelerinden olan şeffaflık ve hesap verebilirlik için büyük önem taşıyor. Bu nedenle, kolektif bilginin kamuya açılması yönündeki çalışmalar ve taleplerin varolması ve her zaman için desteklenmesi gerektiğine inanıyoruz.

Bizim Mülksüzleştirme Ağları çalışmasında yaptığımız iş, hâlihazırda var olan bilgiler arasında ilişkiler kurup bunları görünür, işaret edilebilir ve dolayısıyla tartışılabilir kılmak. Ortaya çıkan *Mülksüzleştirme Ağları* çalışması ise kent konusunda çalışan tüm aktörlere bilgi ve veri ilişkiselliği kurma, veri tabanı oluşturma ve bir sivil soruşturma/hesap sorma etiği geliştirme çağrısı. Bu açıdan bakıldığında, haritalama ile ortaya koyduğumuz "görsellik", bu çağrımızın ileticisi. Dolayısıyla görsellik bu bağlamda bizim için önem taşıyor.

Ö.K.: 13. İstanbul Bienali kamusal programlarının eş-küratörü Andrea Phillips, yürüttüğü sanat yazarlığı atölyesi programı toplantısında, Mülksüzleştirme Ağları projesini tartışırken, Doreen Massey'in "gücün kartografileri" kavramından bahsetmişti. Mekân ve coğrafyaya dair araştırmalarında Massey, tıpkı bellek gibi mekânın da kurgusal bir fenomen olarak ele alınmasını öneriyor. Bu bakımdan coğrafyanın sabit, hareketsiz ve pasif bir sahne olmadığını savunuyor. Bu perspektifle projeye baktığımızda, tarih ve coğrafyayı şekillendiren siyasi yaklaşımlara mekân üzerinden yeniden bakmayı teşvik eden bir anlayışla karşılaşıyoruz. Oluşturduğunuz haritalar, sanatsal bir çalışmayı aşıyor ve pek çok farklı disiplinle ilişkiye giriyor. Bu konuda farklı alanlardan izleyicilerin tepkisi nasıl?

M.A.E.: mulksuzlestirme.org *web* sitemizin yayına geçmesiyle, bireysel ve/veya mesleki düşüncelerini bizlerle paylaşan birçok takipçimiz, izleyicimiz oldu. Tüm bu süreçte, başından beri istediğimiz gibi, bizlerle iletişime geçen kişilerden haritaları geliştirici öneriler, çalışmalara katkıda bulunma istekleri alıyoruz, bizlerle kaynak ve yeni veri paylaşımlarında bulunuluyor.

Ö. K.: Başka bir sanat etkinliğinde ya da başka bir coğrafyada, başka bir zamanda bu çalışmanın yer alması nasıl bir etki yaratırdı? Doğru yer, doğru zaman gibi bir şeyden söz etmek mümkün mü?

M.A.E.: Biz, *Mülksüzleştirme Ağları* çalışmasına 6 Haziran 2013'de Gezi Parkı'nda başladık. Bizi bir araya getiren Gezi Parkı'ydı. Hiçbir şey bitmiş, geride kalmış değil. Mücadeleye devam ediyoruz. Diğer taraftan, kentsel dönüşüm kent yakın tarihi için yeni bir kavram değil. Özellikle son on yılda kentsel dönüşümün artçıl etkileri, mimari doku, mahalle mücadeleleri ve benzeri sayısız konuda bilgi üretildi ve üretilmekte. Lâkin Gezi Direnişi sürecini de tetikleyen kentsel dönüşüm politikaları bu bilgi birikimine rağmen çözülemeyen ciddi sorunlara gebe. Daha önce de belirttiğimiz gibi *Mülksüzleştirme Ağları* çalışması, kent konusunda çalışan tüm aktörlere bilgi ve veri ilişkiselliği kurma, veri tabanı oluşturma ve bir sivil soruşturma/hesap sorma etiği geliştirme çağrısı niteliğinde. Dolayısıyla, bu çalışma başka bir yerde, başka bir zamanda yer alsaydı da, yine mesajını/çağrısını iletebilecekti. Ancak, içinde bulunduğumuz an itibariyle bakarsak, dikkatleri daha fazla çekmesi açısından doğru yer ve doğru zamandan bahsedebiliriz.

Ö.K.: *Mülksüzleştirme Ağları* çalışması, daha bienal açılmadan iki gün önce ön gösterimlerin başlamasıyla birlikte sosyal medya sitelerinde paylaşılmaya ve tartışılmaya başladı. Mayıs ayından bu yana Gezi Parkı'yla başlayan bir sürecin devamında İnternet ortamının ne kadar önemli bir kamusal alan olduğunu daha derinden hissettik. İnternet üzerinden çalışmaya ilgi, paylaşımlar ve sorular nasıl ilerliyor?

M.A.E.: Çalışmanın *web* sitesi mulksuzlestirme.org açıldıktan sonra iki gün içinde 50 bin tekil kişi tarafından ziyaret edildi, görebildiğimiz kadarıyla haritalar sosyal medyada viral olarak yayıldı. Pek çok email almaktayız; öneriler, yorumlar, katılım talepleri şeklinde. Herkese tek tek cevap yazıyoruz, aşama aşama tüm emailleri cevaplamaya devam ediyoruz. Bir yandan da Twitter'da @mulksuzlestirme hesabından iletişim halindeyiz pek çok ilgilenen kişiyle. Ayrıca yüz yüze toplantılar yaptık gazeteciler ve araştırmacılarla. Burada toplanan yorumlar ve öneriler de derlenip tüm katılımcılarla paylaşılıyor. Bütün gelen öneriler grup içinde gelecek aşamalar için değerlendiriliyor. Ve tabii aramızda yeni katılımcılar da var, böylece çalışma grubu daha da gelişmiş oluyor. Bu süreç aslında forumlardaki çalışma grubu yöntemlerine benziyor; hem İnternet üzerinde her tür kolektif aracı kullanarak hem fiziksel görüşmelerle sürdürüyoruz çalışmalarımızı.

Mülksüzleştirme Ağları'nın gazeteciler, araştırmacılar ve isteyen herkes için bir referans kaynağı olarak kullanılması, verilerin zamanla güncellenerek tutulması, sistemin sürdürülebilmesi ve katılımın kolaylaşmasını sağlamak için uğraşmaktayız. Katılımcılarımızdan sanatçı Burak Arıkan'ın geliştirmekte olduğu Graph Commons (http://graphcommons.com) kolektif ağ haritalama platformunu kullanarak özellikle haritalara katılımı daha da kolaylaştırmış olacağız.

Ö.K.: İstanbul Bienali gibi sayıları 100'ü bulan bienaller dünyasında prestijli bir yere sahip, büyük ölçekli bir sanat sergisinde, bu çalışmanın kendine yer bulabilmesini -tüm sponsorluk eleştirilerini de düşünerek- nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu bir avantaj mı dezavantaj mı?

M.A.E.: Bu bağlamda bizim için tartışma konusu, bienale katılırsak işin ehlileşip ehlileşmeyeceğiydi. Ancak işimiz son derece literal bir araştırma ve bulgularını toplumsallaştırma işi. İlişkileri bir araya getirip yeni enformasyon üretiyoruz. Bu tür bir çalışmanın henüz bienal ya da başka bir etkinlik/kurum tarafından ehlileştirilebileceğini düşünmediğimiz için katıldık. Bienal özellikle çalışmayı uluslararası ağlara ulaştırma konusunda etkili olmakta.

Ö.K.: Çalışmanın, genel modanın aksine Türkçe yer alması izleyicisini, hedef kitlesini de işaret ediyor gibi. Fakat uluslararası bir etkinlik olan İstanbul Bienali'nde çalışmanın İngilizcesinin de yer alması, farklı karşılıklar bulmasına imkân verir miydi? Sadece isimler geçiyor bu bakımdan anlaşılması çeviri gerekliliğini biraz kırsa da bu çalışmanın İngilizcesini de paylaşmayı düşünüyor musunuz? Türkçe olması bilinçli bir tercih mi?

M.A.E.: Haritalarda yer alan hemen her veri birer özel isim: proje isimleri, şirket isimleri, yönetim kurulu isimleri, vakıf isimleri gibi. Dolayısıyla isimlerin kendi dilinde olması normal. Bunun dışında çalışmanın ismi ve açıklamaları Türkçe ve İngilizce olarak hem mekânda hem İnternet'te yazılı.

Ö.K.: Uluslararası basından, sosyal medya ağlarından bu çalışmaya ilişkin geri bildirimler alıyor musunuz?

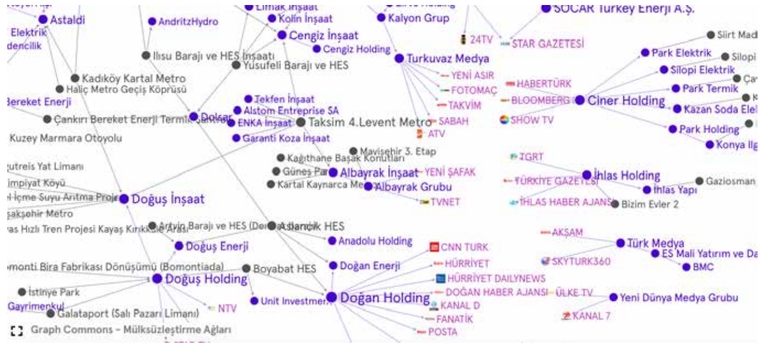
M.A.E.: Çalışma birçok gazetede ve dergide konu edilmeye başladı, yeni röportajlar da vermekteyiz. Farklı tepkiler alıyoruz; bienalin büyüklüğü içinde işin arada kaybolduğu da oluyor, yakalayanı çarptığı da. Örneğin Financial Times "bütün kuralları yıkan bir çalışma, mutlaka görülmesi gerekir" diye bahsetti. Die Zeit "aktivist posteri" deyip geçti. Haberler ve gezinti yazıları dışında henüz sanat eleştirisi bağlamında yorumlar almış değiliz ama çalışmanın zamanla hazmedileceğini düşünüyoruz. Özellikle haritaları yazdıkları makaleler içinde kullanan gazeteciler görmeyi arzuluyoruz, ki ilk örnekleri çıkmaya başladı.

Ö.K.: *Mülksüzleştirme Ağları*, bienal süresince çeşitli atölye çalışmalarıyla devam ediyor. Bu atölye çalışmalarına diğer disiplinlerden katılımcıların ilgisi nasıl? Biraz bize bu atölye çalışmalarından ve disiplinlerarası karşılaşmalardan bahsedebilir misiniz?

M.A.E.: *Mülksüzleştirme Ağları*'nın gazeteciler, araştırmacılar ve isteyen herkes için bir referans kaynağı olarak kullanılması, verilerin zamanla güncellenerek tutulması, sistemin sürdürülebilmesi ve katılımın kolaylaşmasını sağlamak için uğraşmaktayız. Şimdilik, bienalin başladığı tarihten bugüne, iki farklı alandan kişilerden (gazeteciler ve araştırmacılar) oluşan gruplarla bir araya gelme imkânımız oldu. Bu karşılaşmalarda, haritaların geliştirilmesine, araştırma ve veri paylaşımında nasıl daha etkili ve verimli kullanılabileceğine dair görüş ve öneriler paylaşıldı. Şimdi, bu karşılaşmalardan edindiklerimiz ile haritaları geliştirmek üzere çalışıyoruz.

Ö.K.: Özellikle gayrimüslim vakıfların mülksüzleştirilmesi ile ilişkili olan harita bize kimlik, siyasi sınırlar ve hatta vatan kurgusu hakkında yeniden düşünmemize neden olacak veriler sunuyor. Fiziki bir veri olarak coğrafya, tarihsel bellek çerçevesinde mekânla kesişiyor. Bu bakımdan sizin işaret ettiğiniz veriler daha geniş çerçeveli araştırma ve tartışma metinlerinin oluşturulmasına kaynaklık ediyor. Proje hem yeni verilerin eklenmesi açısından hem de bu verileri kullanarak yapılacak okumalar açısından, yatay ve dikey olarak genişlemeye ve derinleşmeye çok müsait. Bu proje sizler için oluşturulmuş bitmiş bir çalışma mı? *Mülksüzleştirme Ağları*'nın süreçleri sizler açısından devam edecek mi?

M.A.E.: Kesinlikle olmuş bitmiş bir proje değil. *Mülksüzleştirme Ağları* katılıma açık ve aşama aşama devam eden bir çalışma. Haritalarda şimdilik yaklaşık 200 proje, bunları yapan yüzlerce şirket, yönetim kurulu üyeleri ve aralarındaki binlerce ilişki var. Biz, bu verileri arttıralım, zamanla güncelleyelim ve bütün bağlantılar ortaya dökülsün istiyoruz. *Mülksüzleştirme Ağları* sadece bizimle değil, daha da genişleyen bir ekiple ilerlesin istiyoruz. Bizimle eksik veri bildirimi, yeni veri paylaşımı veya birlikte çalışma isteği için mulksuzlestirme@gmail.com adresinden iletişime geçilebilir.



MÜLKSÜZLEŞTİRME AĞLARI

Şu *sivillik* meselesi ve sanatsal inisiyatifler

Var olan inisiyatiflerin hem kendi özerklikleri hem de ilişkide bulundukları diğer özerk alanlar açısından hâlâ çözümlenmemiş bir durum olarak bu "özerk"liğin gerçekliğine dair bir sorgulama

Sanatsal inisiyatiflerden söz etmeye başlayacaksak, her ne kadar benzer örgütlenme biçimlerini Erken Cumhuriyet döneminde seziyorsak da asıl 1990'lı yıllara bakmak daha ilginç olacaktır. Bu yakın tarihlerde ortaya çıkan inisiyatiflerin, Cumhuriyet ideallerini savunan ortaklıklardan ve onların hamilerinden hayli ayrı ve çok çeşitli yönlerde seyrettiğini de belirmeliyiz. Bugün bu yakın tarihlerdeki inisiyatiflere kabaca bir göz atsak, onların merkezî bir ideal peşinde değil, tam tersi, o merkezî yapıdan uzak alanlarda gezindiğini göreceğiz.

Bu yakın tarihli inisiyatiflerin yöneldiği farklı alanlar ya da farklı konular, bize en net olarak şunu anlatıyor: Merkezî devlet yapısının içinden sıyrılabilmek ve dayatılmış bir ideolojiyi, buna bağlı bir "anlayış ortamı"nı, bir "koşullar zinciri"ni, bir "bakış alışkanlığı"nı ve bir "yaşam empozesi"ni sorgulamaya açmak... Düpedüz bir "sivilleşme" hali doğuyor bu çabalar sonucunda... Ve hem o merkezî yapıya, hem de "yeni" iktidar tipine dair uygulamalar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları saptayarak, iktidarın genel karakterini çözümlemeye girişen bu inisiyatifler, hareket alanlarını oluşturacak bir "özerklik" elde etmek amacındalar. Özerklik olmadan inisiyatif sağlanamıyor çünkü...

Buraya kadarki açıklamalarda bir sorun yok; aşağı yukarı her inisiyatifin yapması gereken olağan şeyler bunlar. Yine de yakın tarihli inisiyatifler üzerine biraz daha düşündüğümüzde, onların içinde yer aldıkları dönem itibarıyla, bazı çelişkili durumlarla da karşılaştıklarını öne sürebiliriz. Buradaki çelişki, her bir inisiyatifin ayrı ayrı davranışlarından ya da bazı hatalarından kaynaklanmıyor, "inisiyatif" denilen şeyin nasıl tanımlandığından ve hangi işlevleri üstlenmiş olduğundan kaynaklanıyor.

Konuyu biraz açalım ve yakın tarihin siyasi durumuna bakalım: Biliniyor ki 1980'li yılların ikinci yarısındaki koşullar, Türkiye'deki siyasi çalkantıların yanı sıra birtakım sert değişimleri de ortaya çıkartmıştı. "Yeni dünya düzeni" ile bir uyum yakalama girişimleri özellikle ekonomik alanda belirginlik kazanıyordu, ama konunun bu alanla kısıtlı kalmayacağının da ipuçları sezilmekteydi. Çok kabaca anımsayacak olursak, o dönemin siyasi sahnesi, "içe kapalılık"tan kurtulma ve "uluslararası pazar"a endekslenme sürecini hazırlayan önlemlerle doludur. Yani söz konusu dönemin görüntüsü, ekonomiyi de içine alır bir durumda, açık seçik bir siyasi "değişim" idi. Bu siyasi değişimin en etkili söylemleri ise ulus-devletlerin sorgulanması üzerine gelişmiştir.

Niçin ulus-devletler sorgulanıyordu? Bu sorgulama, o dönemin siyasi karakteri açısından çok mantıklıydı. Çünkü ilk anda, uluslararası bir pazarın dünyada daha fazla yaygınlaşabilmesi için, ulusal sermayelerin "çok uluslu şirketler" haline gelmesi gerekiyor, böylece o "içe kapalılık"tan sıyrılma zorunluluğu duyuluyordu. İkinci adımda, devletin sermaye ile ilişkisi ve pazar üzerindeki tüm denetim mekanizmaları zayıflatılacak, liberal bir sermaye yapısı tesis edilecekti. "Liberal sermaye" denilen şey de siyaseti yönlendirmeye ve her koşulu "kendisi" için yararlı kılmaya yetkin olacaktı. Açıkçası, "ideolojik devlet" iktidarından "sermaye devleti" iktidarına doğru ilerleyen bir değişimdi bu...

Bu dönem son derece çekici vaatlerle doludur. En önemli vaat, ulus-devletleri ve onların sert ideolojilerini sorgulama söylemlerinin arasında yer alan, hatta ana fikri oluşturan şu eğilimden doğuyordu: Devletlerin, merkezî iktidar yapısını bozmak... Ve bu noktada, düşüncelerin karışmasına, tartışmaların yörüngeden çıkmasına neden olan bir çelişki mevcuttu: Merkezî iktidarın baskılarından kurtulmak adına, "yeni dünya düzeni"nin söylemleri bir yandan sempatik geliyor, diğer yandan da ufukta beliren sermaye iktidarına eleştiriler öne sürülüyordu. Oysa bu iki durumun iç içe geçerek, yeni bir iktidar sistemi hazırladığını, üstelik bunun "eski" merkezî iktidar yapısından daha da sert bir iktidar yaratacağını tahmin edebilmek gerçekten çok da kolay değildi.

Böyle bir süreç, kaçınılmaz biçimde kendi söylemlerini de üretecekti elbette; bu anlamda öne çıkan en vurucu söylem, "sivilleşme" ya da "sivillik" idi. Bu tabirin cazibesi, devletin merkezî iktidarına karşı koymaktan gelse de yeni ve daha değişik bir iktidara doğru yol alma potansiyeli henüz fark edilememişti. Bu yüzden "sivilleşme" ya da "sivillik", siyasi bakımdan dönemin eleştirel tabirleri arasında en ön sırayı aldı. Fakat 1990'lı yılların ortalarına yaklaşırken küresel sermaye iktidarının "ne olduğu" aşağı yukarı anlaşıldığında, bu iktidarın liberal sistem ile ilgili pratiği kavranmaya başlandığında ve o iktidar kendi meşruluklarını giderek dayattığında, "sivilleşme ya da "sivillik" tabirleri de havada kaldı.

İşte yine 1990'lı yılların ortalarından itibaren, Türkiye'nin bu koşullarında beliren sanatsal inisiyatifler, kendilerine "sivil" tabirini yakıştırmakta pek de tereddüt etmemişlerdi. Ya da kendileri için dışarıdan yakıştırılan bu tabire itirazda bulunmamışlardı. Oysa bilinmekteydi ki "sivil" olan şey, feodalizm sonrası doğan, sanayi toplumlarını oluşturan felsefi dinamikler ile gelişen ve aynı zamanda da kral-kilise arasındaki iktidar çatışmalarının "dışında" örgütlenen bir özerkleşme durumunu işaret ediyordu. Bu, farklı bir "sivillikler", başka bir söyleyişle de bir "özerklikler bütünü" idi. Yani "sivil" tabiri, tam olarak liberalizmin ya da liberal devlet modelinin ana maddesiydi. "Yeni dünya düzeni" denilen küresel sermaye iktidarı da aynı tarihsel yöntemi kullanıyor, karakterini merkezî devlet iktidarının ötesinde, "neoliberal" tanımında buluyordu.

Şu var: Liberal bir devlet anlayışı eğer dağınık özerkliklerin "homojen olmayan" bir bütünüyse, söz konusu özerkliklerin kendi başlarına buyruk olduğu ya da yalnızca kendi özel koşulları sayesinde "kendiliğinden" doğduğu söylenemez. Onları üreten, liberal devlet anlayışının modelidir ve o model, üstün bir güce ve o gücün denetim yeteneğine gereksinim duyar. Açıkçası üstün bir birleştirici güç olmadan, bir iktidar yapısı olmadan, dağınık özerkliklerin (ki bunlar belki farklı unsurlardan oluşmuş bir nüfus, belki de dağınık siyasi eğilimlere ya da yarar hedeflerine sahip kitlelerdir) bir araya gelerek bir model oluşturması olanaksızdır. Fakat bu modelin yapısı, elbette üstün güç ile özerklikler arasındaki karşılıklı mücadele, en fazla da karşılıklı etkileşim ile kurulur. Burada şunu da belirtelim: Geleneksel olarak bir iktidar kendi tebaasını birleştirirken, onları bir birlik adına baskı altında tutmaz; onları bir yandan üretir, bir yandan da onlar tarafından üretilir. O halde liberal iktidardan da anlaşılan şudur: Özerk alanların sağlanabilmesi, ama bu özerklikleri bir arada tutan üstün bir gücün oluşturulması... Öyleyse daha da açıkçası ve daha da vurucu olanı, bu iktidarın asıl sahibinin ya da o üstün gücünün, "sivillik" alanlarının oluşudur.

Dolayısıyla liberallik ortamında Türkiye'de yaygınlaşmaya başlayan sanatsal inisiyatifler, bir yandan "sivilleşme" ya da "sivillik" tabirlerini üstlenerek özerkliklerini ilan ediyorlar, öte yandan da küresel sermaye iktidarının neoliberal söylemine ortak oluyorlar, ama bir yandan da o iktidara karşı çıkıyorlardı; bilerek ya da bilmeyerek bir çelişki yaşanmaktaydı.

Genel olarak düşünüldüğünde, sanatsal olsun ya da olmasın, inisiyatiflerin temel koşulu "ortak çalışma" yönteminin ve bununla birlikte kültürünün tesis edilmesidir. Bir de bu ortaklık fikrinin etiği gündeme gelmektedir ki o da inisiyatif üyeleri tarafından kurulur. Özellikle etiğin kurulması aşamasında Levent Çalıkoğlu'nun çarpıcı bir saptaması vardır; kendi yürüttüğü oturumlar ile "sivil inisiyatifler" konusunu ele alan konuşma dizisini kitaplaştıran Çalıkoğlu, bu kitabın girişine yerleştirdiği metinde şöyle der: "Sivil inisiyatif olmanın temel şartlarından biri ortak çalışma kültürü ve etiğinin geliştirilmesidir. Buradaki oluşum ve inisiyatiflerde yer alan bireyler bu talepleri sadece kendi adlarına değil, birlikte çalışmayı arzuladıkları veya hedefledikleri topluluklar için de yerine getiriyorlar. Bu coğrafyada nadir gelişen bir düşünce bu. Bu durum, sanatı atölyeden çıkardığı gibi, konuşma, tartışma ve ortak cevaplar bulma ve keşfetme gibi yeni bir duyarlılığa işaret ediyor."[1]

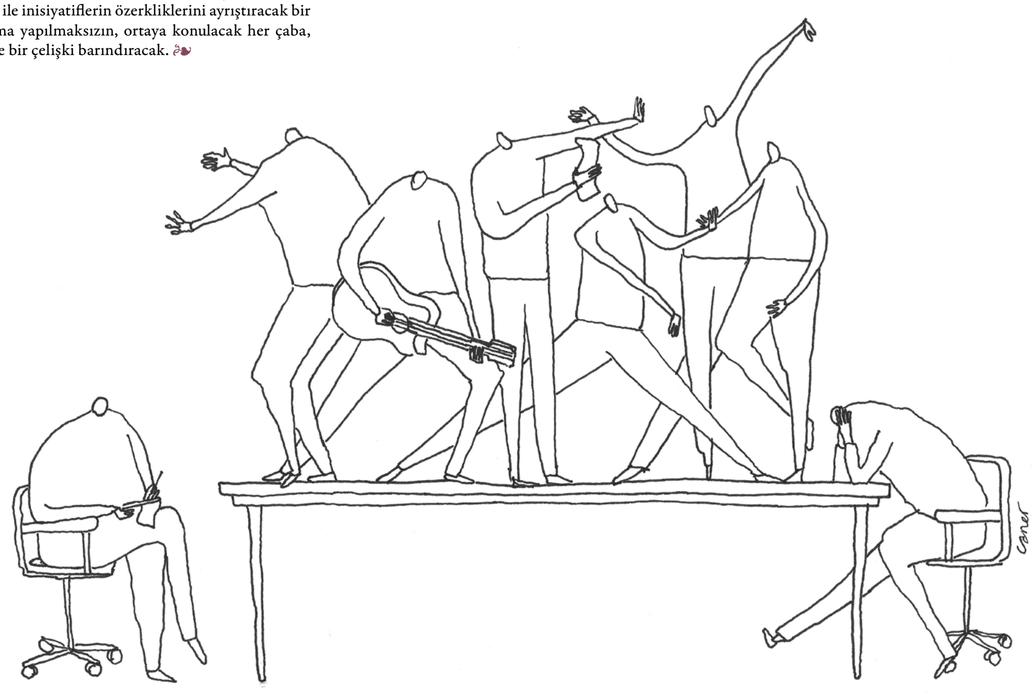
Yukarıdaki alıntı, eğer etik açıdan "başka" topluluklarla da bir ilişkiyi ve onlarla bir iş birliğini ve tartışmayı öneriyorsa, o halde inisiyatiflerin disiplinler-arası ve dışa açık bir niteliğinin de olması gerektiği öne sürülüyor. Ancak bu yolla, inisiyatifler diğer özerk alanlar ile iş birliği yaparak merkezî ya da değil, iktidarı sorgulayabilecek ve kendisini de özerk bir alana dâhil edebilecek. Bir inisiyatifin "olmazsa olmazı"dır özerklik; etiğini de bu özerklikten kotarıyor. Demek ki bir inisiyatif, özerk kalabilme ya da merkezî iktidarın etkilerinden uzak durabilme adına "içe kapanma"yı kesinlikle aşmak zorunda...

Ama burada inisiyatiflerin karşılaştığı büyük bir sorun doğuyor; daha önce de belirttiğimiz gibi, 1980'lerin siyasi koşulları yönünde baş gösteren bir sorun bu: Artık iktidar, tek başına iktidar değil. Burada hemen bir ayrıntıdan söz etmeli: Merkezî iktidarın öneminin kaybolmadığını, en azından Türkiye koşullarında bunun devam ettiğini söyleyenler çıkacaktır. Üstelik bu tip bir iktidarın, farklı ülkelerde sürdüğünü iddia edenler de olacaktır. Onlar bir bakıma haklıdırlar; "güçlü lider", "diktatör", "tek parti" gibi saltanatları, dünyada da hâlâ varlıklarını koruyor. Belki böyle geleneksel iktidar tipleri karşısında inisiyatiflerin işi daha kolaydır; çünkü onların niçin oluştukları, neye karşı bir tavır ortaya koydukları, hangi etiği savundukları ve o bağlamda nasıl bir özerklikten söz ettikleri daha kolay açıklanabilir. Bu noktada bir inisiyatifte aranacak olan, kendisini kuşatan iktidar ortamında bir "karşıtlık" yaratabilmesidir. Fakat böyle bir görüntünün küresel sermaye iktidarı döneminde çok net olmadığını, hatta aldatıcı olduğunu söylemeliyiz, şöyle ki; yukarıdaki satırlarda belirtmiştik, tekrarlayalım: Sermaye iktidarı, merkezî devlet iktidarı ile iç içe geçerek ve kendisini bu yolla meşrulaştırarak, "eski" olandan daha sert bir "iktidar" icat ediyor. Ve bu iç içe geçme durumu, tartışılmaz biçimde "sivillik" ve "özerklik" üzerine kuruluyor.

Değil mi ki neoliberal devletin, içindeki özerklikleri bir arada tutan bir güç olduğunu biliyoruz ve bu güç, bir "bütünleştirici" olarak tüm dağınık özerklikleri sahiplenmekte, bu özerklikler de birbirlerini karşılıklı biçimde var etmektedir, hâkim güç sıradan yaşamın her yerine sinmiş, özerk alanlar da iktidara dâhil olmuştur. Başka bir söyleyişle, hukukun da manipülasyonu ile birlikte her yer bir bakıma özerklik alanı, bir bakıma da o "bütünleştirici" hâkim gücün kendisi olmuştur.

Konuyu şöyle toparlayalım: İnisiyatifler bugün, kendileri için yapılan tanımlardan daha farklı bir yerde duruyor olabilirler, onlar yukarıda dile getirilen sorunların ayırdında olup ağırlıklı biçimde bu konularla ilgileniyor da olabilirler. Zaten birçoklarının kendilerine yakıştırılan "sivillik" tabirine artık pek de itibar etmemeleri, sabitleşmiş ideolojik sorunların ötesinde değişken "meşruluklar" ile ilgilenme istekleri bunu vurguluyor. Oysa tüm bunların yanı sıra hem kendi özerklikleri hem de ilişkide bulundukları diğer özerk alanlar açısından hâlâ çözümlenmemiş bir durum var; o da şu: Hangi "özerklik"ten söz ediyoruz? Neoliberal iktidarı oluşturan özerklik midir bu, yoksa özerklikler ile oluşmuş o iktidarın dışında bir "özerklik" mi? Hangisi? Biz tümüne "özerklik" diyoruz, ama iktidar ile iktidarı oluşturan özerk alanlara "direnen" bir "özerklik" arasında bir fark olmalı.

Şimdi terminolojik bir araştırmaya gereksinim doğmakta... Geleneksel "iktidar" sürecini sona erdirdiğini ve "özgürleşme"yi getirdiğini savunan küresel sermaye iktidarını çözümleyebilmek, belki de en çok bu terminolojik soruna ağırlık vermekle başlıyor ki o da yalnızca sanatçıların çabasıyla halledilebilecek bir şey değil... Çok net olarak şu: İnisiyatifleri kuşatacak, iş birliği yapacak entelektüel bir alan olmaksızın ve iktidarı oluşturan özerklikler ile inisiyatiflerin özerkliklerini ayrıştıracak bir çalışma yapılmaksızın, ortaya konulacak her çaba, içinde bir çelişki barındıracak.



CANER YILMAZ

1 Çağdaş Sanat Konuşmaları 2 / Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler, Yapı Kredi Yay. 2007, s. 13.

Yine *yeni bir* ikon arayışı

Bir ikonun ikonluğu, piyasada kapladığı alanla, bir başka deyişle imgesinin "değişim değeri"yle ölçülür. Bedri Baykam, Halil Altındere ve Kutluğ Ataman ile, burada adını anmayarak "haksızlık ettiğim" ikonlar ve onlara bağlı ikoncuklar, Türkiye'de çağdaş sanatın geleceğini belirliyorlar

Harald Szeemann'ın, yapıp ettiklerini olduğu kadar, düşlerini ve sanat dünyasıyla iletişim metodlarını da odağına alan, Hans-Joachim Müller'in hazırladığı *Ausstellungsmacher* (sergi yapımcısı) kitabını okuyorum. Szeemann, her ne kadar üzerinde çeşitli eleştiriler olsa da, bugün emsalini mumla aradığımız tipte keskin bir zekâya ve bakışa sahip bir sergi yapımcısı. Sanatın ruhunu sanat tarihçisiyle gerçek anlamda kesiştirebilmiş. Bununla da kalmamış, sanat piyasası denilen o ne olduğu epey su götürür kütleye sanatın yeni tanımları olabileceğini göstermiş. Bu yüzdendir ki çağına yeni bir bakış açısı getirebilmiş. Kitabın ismi de mühim. Keza bizde moda olduğu üzere her yere yapıştırılan "der Kurator" adlandırması yerine *Ausstellungsmacher*'ı tercih etmiş yazar. Almanca'da *die Stellung*'dan türetilen "sergi" ismi "durum, hâl, ahval"den çıkıyor doğrudan. Böylece "sergileme" ahvalimizin göstergesini anlatarak "teşhir"e yaklaşırken sergi yapımcısı da bu ahvali ortaya döken, onun çetelesini tutan kimse oluyor. Biz, kökenbilimle uğraşmayı da soykütük araştırmasını da pek sevmeyiz. İzlediğimiz sergilerin de onları düzenleyenlerin de ahvalimizi umursar görünmemesi bundan olabilir.

Kafasız bir beden: Çağdaş sanat

Durduk yere Szeemann'a geri dönmem sebepsiz değil. Beuys'un, Haacke'nin, Kosuth'un, Kounellis'in, LeWitt'in, Naumann'ın ve daha adını sayamadığım bir dolu ünlü sanatçının katıldığı Kunsthalle Bern'in efsane sergisi *When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information* (Davranışlar Biçim Olduğunda. İşler, Kavramlar, Süreçler ve Malûmat) üzerine daha o gün, 22 Mart 1969'da, günlüğüne şöyle not düşmüş sergi yapımcısı: "Ne kadar çok sanatçı varsa o kadar az iş yapılır." Bizim çağdaş sanat piyasamızın henüz bu basit gerçeği anladığını sanmıyorum. Keza her geçen gün yeni sanatçılar üretiliyor. Herkes "yeni" sanatçı peşinde koşuyor. "Gençlik" ilk ve en önemli ilke olup çıkıyor. Elbette bu, özünde, güzel ve arzulanası bir şey. Genç olanın yanında olmak, yeniyi arzulamak, ötekini aramak... Ne ki, daha yakından bakıldığında işin ardında farklı niyetler görünüyor. Galeriler yeniyi arıyor; ama söz dinlediği sürece. Sadece hangi işi, nasıl yapması gerektiğini değil, neredeyse açılışa gelirken ne giymesi gerektiğini bile öğretmek istiyorlar genç sanatçıya. Koleksiyonerler genç istiyor; ta ki ucuza kapatabilsinler. Almışken şöyle bütün bir atölyeyi kaldırıp götürmek peşindeler. Küratörler bile "Sana sergi yaparım ama, şu iki tablo benim koleksiyonuma girecek," aymazlığında söze başlıyor. Hâl böyle olunca "yeni" gerçekten eskiyi yerinden söküp atacak, bambaşka bir düşünme ve bakma biçimi oluşturabilecek, sanatın dünyasıyla gerçek dünyayı takas etmemizi sağlayacak "yeni" olamıyor.

Bu noktada temel problemimizin "kafasız bir beden"e benzememizden kaynaklandığını düşünüyorum. Sürekli beden üretiyoruz; onu taşıyacak kafamız var mı hiç hesaba katmadan. Bugüne dek ürettiğimiz kuramsal birikimin enini boyunu hesap etmeden, kötü sergi yapımcıları tarafından o ya da bu kavrama bağlanmış genç bedenleri "pazar"a salıyoruz. Piyasaya karşılıksız para sürmekten farkı yok Türkiye sanat dünyasındaki genç beden borsasının. Bu yüzden sergi açılışlarını görkemi altında, kendi ürettiği işler hakkında iki satır konuşamayan, konuşmaya başladığında klişe birkaç sözün ötesine geçemeyen ya da aynada kendine bakar gibi ezberlediğini tekrar eden yeni bir sanatçı kuşağıyla karşı karşıya kalıyoruz. Bu durumun çağdaş sanat için yeni bir olgu olduğunu öne sürmek de çok mantıklı olmayacaktır. Gündelik yaşantımızın bütününe sinmiş geleneksel alışkanlıklarımızın bu konuda da belirleyici olduğu kanısındayım. Birkaç ay önce Dr. Necmi Sönmez'in tartışmaya açtığı "Başyapıt nedir? Türk Sanatı'nın Başyapıtları Var mıdır?" sorusunun ima ettiği gibi, bizim kafamız "başyapıtlar"la, "ünlü sanatçı"larla, "ikon"larla çalışıyor. "İkon"un ikonluğunun ne demek olduğunu, nereden geldiğini bilmesek de, onsuz düşünemiyoruz. Elbette dünyada bu sistemin farklı işlediğini öne sürmek de kolay değil. Buna karşın kanonu yazılmış bir sanat tarihinin içinden konuştukları için bu durum bizdeki gibi sırıtmıyor. Bizde sanat piyasası tavşanın suyunun suyu haline gelmiş bir sanat tarihi ile iş gördüğünden taşlar bir türlü yerli yerine oturmuyor. Çağdaş Türk sanatının "başyapıtları" olarak Erol Akyavaş'la Burhan Doğançay arasındaki mesafeyi kaplumbağaları terbiye etmeye uğraşan zavallı Osman Hamdi'den başkası açıklayabilir gibi durmuyor.

Türkiye'de Çağdaş Sanatın İkonları

Kimdir bu ikonlar? Nereden çıkmışlardır? Neden onlara ihtiyacımız var? On yıllık periyotlar halinde ele alacak olursak, 80 darbesinin ötelemesiyle, periyodun son yıllarında ortaya çıkıyor ve devri daim yapıyor bizde ikonlar; içinde bulundukları dönemi işaret etmekten çok da sonraki on yıllık süreç üzerinde baskı oluşturuyorlar. Farklı kliklerin farklı ikonları varsa da, artsüremli (diakronik) düşünceyi kendine göre yorumlayan sanat tarihi piyasa adına her seferinde bunlardan yalnızca birini seçiyor.

Türkiye'de 1980lerin çağdaş sanat ikonu Bedri Baykam'dı. Bu döneme geçmişten aktarılmış pek çok ikon vardı ama hiçbirinin etkisi Baykam'ınki gibi değildi. Turgut Özallı neo-liberalizmin asıl yükselişe geçtiği yıllarda Amerikan'dan Türkiye'ye dönen sanatçı, çantasında 60'ların, 70'lerin avangard (İlhan Koman, Altan Gürman, Sarkis, Nil Yalter, Kuzgun Acar, Füsun Onur, Serhat Kiraz, Şükrü Aysan gibi) arayışlarına hiç benzemeyen yenilikler taşıyordu. Kavramsal sanatın gitgide tasarım içinde yok olmasının adı haline gelmiş minimalizmin çöküşe geçtiği yıllarda, yeniden canlanan resim piyasasının bir aktörü olarak "yeni dışavurumcu"ydu. Bu aynı zamanda kendine bir kimlik ve üslup arayan Doğulu "deha çocuk"un macerasının da sonunu işaret ediyordu. Gerçek bir duyumsallığın izlerini taşıyan *This Has Been Done Before* ile Batı'da kükreyen Doğulu aslan olmuştu, sanat tarihinin ünlü sahnelerini yeniden canlandırdığı *Remake* serisi ile de Doğulunun Batı hülyası. *Demokrasi Kutusu* (1987) gibi uygulamalarında ya da kolajlarında çağdaş sanatın avangard ruhuyla kesiştiği öne sürülebilse bile, bu işlerinde ortaya çıkan görüntü Benjamin'in kastettiği anlamda politikanın estetize edilmesi girişiminden öteye geçmiyordu.

90'ların, artık herkesin ağzına sakız olmuş, çağdaş sanat patlaması içinde avangard gerçek anlamda politikayla hemhal olmaya başlamıştı. Özellikle etnik kimlik, cinsiyet politikaları ve ötekilik üzerine çağdaş sanat büyük bir güçle sanat sistemine yükleniyordu. Bu yıllarda ilk bakışta belirgin bir ikon arayışından ziyade, kendilerine mevcut kanon içinde bir yer bulamayan genç sanatçıların (ülke içindeki 80 öncesi avangarda değil ama) uluslararası avangard harekete özlemi görülebilir sanıyorum. Keza 90'ların sonunun gösterdiği gibi, bu huzursuzluktan kendi köklerinden habersiz bir nevi Türkiye neo-avangard'ı ortaya çıkacaktı. Hepsi de 80 sonrası yeniden yapılanmanın iki ürünü olan sergi organizasyonları sanat piyasasının bu yeni avangardla nasıl baş edeceğini anlama yollarıydı. Keza sonunda hepsinin İstanbul Bienali içinde erimesi denklemin kimin lehine çözümlendiğini özetliyordu. Bundan böyle uluslararası büyük bienallerde de varlık gösteren çağdaş sanatçılar, bienalli düşüncenin star sistemini geri çağırdığını tescilliyordu. Kısa süren bir arayışın ardından bu yılların ikonu, sonraki on yılın da gösterdiği gibi, Halil Altındere oldu. Sanatçının *Tabularla Dans*'la (1997) başlayan eleştirel duruşu, asıl anlamda, küratör olarak yer aldığı *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm* (2003), *Serbest Vuruş* (2005), *Fikirler Suça Dönüşünce* (2010) sergilerinde kendini hissettirdi.

Yeni muhafazâkârların bürokratik burjuvaziden devraldığı iktidara uyumlu bir biçimde Altındere, o güne kadar alışık olunmayan halktan bir kimlik taşıyordu. Bir ikon olarak ise bu kimlik temsilini, Yahşi Baraz'ın kafasına geçirilmiş "Burhan Doğançay" tablosununda buldu. İkonun ikona yarasır jestler gösterme hakkı vardır. 2000'li yılların ikonu ise Türkiye'de yeni bir medya olan ve uzun zamandır kendisine koleksiyonlarda yer bulmaya çalışan video sanatından gelmeliydi. Politikası, estetik kriterleri ölçülü, ulusalararası arenada ses getirebilecek bir video sanatçısı bulmak kolay iş değildi. (...)

En rafine örneklerini *Entre les murs* (Sınıf/ 2008) ve *Man on Wire*'da (Teldeki Adam/ 2008) bulduğumuz bu yaklaşım açıktan söylemese de yüzyıl başı etnoloğunun "nesnel" gözünü taşır. Tanıklık eden, varlığıyla olguyu değiştiren ama dokunmayan etnoloğun bakış açısıdır bu. Üst-kurmacanın elitliğidir. Bienaller arasında mekik dokuyan Ataman, bir ikon olarak buradan güç alır ve Türk lokumu olup dansöz kıyafetleri içinde dans da eder, dilenci-oyuncuların video-fotoğraflarını da çeker. Üçü de birbirinden tümüyle farklı ve dönemini temsil etmek bakımından kritik önemde olmuş bu sanatçıları ya da onların işlerini eleştirmek niyetinde değilim. Beni bu noktada ilgilendiren yalnızca onların ikonlukları. Kendilerine atfedilmiş ikonluğu nasıl taşıdıkları, bunun üretimlerine yansıyışı ve daha da önemlisi izlerçevre olarak etraflarını sarmış büyük sanatçı kitlesine teşkil ettikleri model.

Davranışlar İkonlaştığında

Szeemann haksız değildi. 60'larda davranışlar biçim haline gelmişti. Bu noktadan sonraysa gerçekten zor olan iş, hangi davranışın gerçekten biçim, hangisinin bir biçimin taklidi olduğunu ayırt etmekti. Kalıp üretme ustası olarak sanat tarihi şimdi de davranışların kalıbını dökmeye başlamıştı. Ne var ki, bunca davranışın iç içe geçtiği, kimin kiminle konuştuğu ve kimin neyi cevaplamakta olduğunun anlaşılmadığı bu kaos ortamı içinde herhangi bir şeyi görmek bile mümkün olmayacaktı. Herkes ikon ise ikonluğun ne anlamı kalıyordu ki! Bir ikonun ikonluğu piyasada kapladığı alanla, bir başka deyişle imgesinin "değişim değeri"yle ölçülür. Baykam, Altındere ve Ataman ve burada adını anmayarak "haksızlık ettiğim" ikonlar ile onlara bağlı ikoncuklar Türkiye'de çağdaş sanatın geleceğini belirliyorlar. "Genç" ve "yeni"ye duyulan iştah söz konusu "değişim değeri"ni bile kendi elleriyle törpülediği için anlamsız bir enflasyon yaratmaktan öteye gitmiyor. Hepsi de *vintage* giyinen, kafasız bedenlerden oluşmuş bu zombi ordusu, uluslararası alanda estetiğin geri dönüşü iyiden iyiye kendini hissettirirken, farkında olmaksızın çağdaş sanatın kuyusunu kazıyor.

Bugün içine girdiğimiz on yıl için çağdaş sanat yine/yeni ikon arayışına başladı bile. Oysa onu sanat serüveninin kendinden önceki kuşağından ayıran motto beyaz küpün duvarlarını aşarak dünyaya gitmek, bir jestin içinde sanat görmek, başyapıtlardan uzak durmak olmuştu. Sanat tarihi ikonları dektekler, ama yine kendi dinamikleri göstermiştir ki, bu her zaman ikonkırıcıları doğurmuştur. Belki de onların gerçek sanatseverler oldukları doğrudur.

Vaka-i Vakvakiye olarak *muz vakası**

2019 Art Basel Miami fuarı esnasında Galerie Perrotin tarafından gösterilen, 120 bin dolara iki edisyonu satılan ve büyük tartışmalara yol açan Maurizio Cattelan'ın *Comedian* isimli, bir adet muz ve bir parça gri koli bantından oluşan işi ve yarattığı etkiyi Barış Acar, Unlimited için değerlendirdi.

Maurizio Cattelan'ın sansasyonel "muz vakası" üzerine bir şeyler yazmamak için bir müddet direndim. Çağdaş sanat eleştirisinin niteliği konusunda daha önce defalarca aynı yollardan geçtiğimiz ve her seferinde aynı çıkmazlarla karşılaştığımız için bu bana boş bir çaba olarak göründü. Temizlik işçisinin çöp sanıp attığı sanat eseri, müzede yere bırakılan gözlük, Avelina Lesper'in birkaç sene önce yapılmasına karşın piyasamıza "ansızın" düşen "çağdaş sanat yoktur" temalı röportajı, son olarak da Cattelan'ın muz vakası... Eminim atladığım, gözümden kaçan ya da buna eklenebilecek örnek sayısı hayli kabarıktır. Birkaç sene önce kaleme aldığım Çağdaş Sanatın İtibarsızlaştırılması Kime Yarar? ve onun devamı olarak yazdığım Çağdaş Sanatta "Kral Çıplak"- Peki, Hangisi? yazıları bu patolojinin neden ve kökenleri konusundaki düşüncemi açıkça ortaya koyuyordu. Önünde sonunda muzun eleştirisi de muzdu işte. Eğer niyet muz işinin yavanlığını ifşa etmek ise hem işin eleştirisi aynı yavanlıkta seyretmekte ısrarcıydı, hem de işin belki de başta olmayan değerini ona ekleyerek tam da karşı çıktığını sandığı sisteme hizmet ediyordu. Bu yönüyle muzun eleştirisi muzdan daha muzdu.

Ne var ki Cattelan'ın işinin hızlı biçimde yayılan *caps*'leri bize başka bir şey daha gösterdi. Bu da, kısaca da olsa, konunun bağlamına yeniden dönmeyi zorunlu kıldı benim açımdan.

Muz vakası üzerine süregiden eleştirilerde işleyen birden fazla düzenek var ve bunları birbirinden ayırarak ilerlemek gerekiyor. Bunlardan ilki ve önemli olanı, Cattelan'ın işine *caps*'lerle yapılan müdahaleler. Buna "radikal eleştiri"nin bir süreği gözüyle bakabiliriz, ki hemen hepsi sanatçının izlediği stratejiye tamamen uygun müdahaleler şeklinde gelişiyor. Muzun kritiğini devam ettiriyorlar. Bu eleştirinin nesnesinin ne olduğuna baktığınızda Cattelan ya da onun iş üretme mantığıyla birlikte, hatta ondan da önce "sanatın piyasalaşması"na odaklanıldığı dikkati çekiyor. Zira gri koli bandını alan kendi bildirisini oyuna sürüyor. Bu yönüyle Cattelan'ın provokasyonu tümüyle işlevini yerine getirmiş görünüyor. Muzun söylediği (daha önce de Duchamp'ın bir pisuara söylettiği) eleştiri *caps*'lerde devam ediyor: "Ben sizin suratınıza bir pisuar fırlattım, siz onun güzelliğine hayran oldunuz," eleştirisi, anonim *caps* çoğaltımlarını da bünyesine dahil ederek muz vakasının beyanatı haline geliyor. Dolayısıyla "çağdaş sanatın piyasalaşması"nın eleştirisinin asıl taşıyıcısı bu ve tümüyle çağdaş sanatın avangard yönünün gücünü heybesinde taşıyor.

Diğer yönden ise "muhafazakâr eleştiri" gemi azıya almış geliyor. O da çağdaş sanat yapıtının değişim değerinin bir tür "Lale Devri" borsasına dönüşmüş olmasından başlıyor konuşmaya ama kısa sürede hedefini şaşırıp çağdaş sanatın tümden lanetlenmesine ve bir tür eskiye nostalji, melankoli havasına bürünerek, sanatta zanaatçılığın, yeteneğin ve klasisist "yüce"nin özlemiyle sonuçlanıyor. Doğal olarak baştaki hedefini tümüyle ıskalamış oluyor. Keza klasisizmin de bir ekonomisi var ve sanki biri kapitalizm de diğeri değil gibi bir yanılsamadan hareket ederek tümüyle bulanık bir manzara yaratmış oluyor. Bunun da ötesinde avangard hamlenin taşıyıcısı olduğu devrimci olanağı ortadan kaldırma gayreti yüzünden kendisini sonsuza dek düşmanına dönüştürdüğünün farkına varamıyor.

Sosyal medyada mesela aşağıdaki gibi *post*'lar dolaşıyor:

"Başka ne yapabilirler? Muzu alıp şey mi yapsınlar? Bu bir barbarlık. Böyle giderse herkes kendini sanatçı ilan edecek. Kriterlerin olmadığı bir dünya oluşsun istiyorlar. Kaos istiyorlar. Bu her şeyin sonunun ilk başlangıcı olabilir."

Bunu, Cattelan'ın işi üzerine atılmış bir sosyal medya post'undan bire bir alıntılıyorum. Zira bu paylaşımda post'un yazarı, muz vakasıyla Lesper'in konuşmasını birleştirerek veriyor demecini. Kimliğin büyük bir önemi yok. Patolojiyi mükemmel bir biçimde ele veren bu örnek, sanatçının gerçekten nereden saldırdığını tüm açıklığıyla görmüş ve savunusunu kendi konumuna göre doğru yerden yapıyor. Kendi kriterler dünyasını, statükoyu, onun içinde sanatçı olarak ayrıcalıklı konumunu muhafaza etmenin derdinde. Bütün avangard tarihinin mottosu olan kaos'un ayak seslerini duyuyor ve onun karşısında canhıraş haykırıyor. "Muzu alıp şey mi yapsınlar?"

Konuşan, devlettir, akademidir, erkektir.

Avangardın yorumu bu noktada tam da şöyle olurdu: "Barbarlık istiyoruz! Herkesin sanatçı olmasını istiyoruz! Kriterlerin olmadığı bir dünya istiyoruz! Kaos istiyoruz! Her şeyin sonunun başlangıcını istiyoruz! Muzla da bütün bastırılmış cinselliklerinizle dalga geçercesine oynayacağız!"

Öte yandan, ilk bakışta piyasanın eleştirisinden yola çıktığı için soldaymış gibi görünen bu eleştirinin kendi pozisyonunu muz işini satın alan koleksiyoner kadar konumlandıramadığını da rahatlıkla öne sürebiliriz. Zira koleksiyoner özcü bir pozisyondan konuşmuyor. Sanat eserinin nasıl olması gerektiğini dikte etmiyor. Şöyle yaparsanız sanat olur, sanat yapmanın kriterleri bunlardır, sanatçı dediğiniz şöyle çalışır, ürün böyle sergilenir gibi sözlerle arasına mesafe koyuyor. Aslına bakılırsa o da bir Lucien Freud'u ya da Anselm Kiefer'i tercih edecek, güvenli yatırım olarak, ama belki de o gücü yok elinde. Bu yüzden bu işi "ucuza kapatarak" satın alıyor ve spekülasyona yatırım yapıyor. Ontolojik sağlam bir zemin arayışı, totaliter bir varlık koşulları şartnamesine bel bağlamak yerine bağlam üretmeyi tercih ediyor. Foucaultcu "yönetimsellik" temasını takip ederek söylersek, ontolojiyi kodlarla çözmeyi deniyor.

Zira kapitalizm bir öz arayışı değildir. Bu, onun feodalizmden farkıdır. Oysa sol görünümlü muhafazakâr eleştiri, farkında olmadan "özcülük"e bel bağlayarak, hem dinsel ritüellerden arta kalan çok eski bir sanat rejimine yatırım yapıyor hem de işin bağlamı üzerine koleksiyoner kadar bile risk almayı göze alamayarak savaş alanında sürmekte olan çatışmayı kaybetmeyi garantiliyor. Akıl almaz bir kafa karışıklığı içinde, bütün bir modernizmin üzerinden atlayarak başka bir çağda yaşamakta olan craftsman'ı göreve çağırıyor. Sanat yapma pratiğini el işçiliğine, zanaatkârlığa, açıkça söylemese de bir noktada pusuda beklemekte olan "deha"ya düğümleyerek, ben ille o eski "yüce"yi istiyorum diye bağırmayı sürdürüyor. "Yücenin kendisini istiyorum. Bana ritüelimi geri verin." Ve bu bağırışla (yanlış yöne doğru konuştuğu için bağırmak zorunda kalıyor aslında) sonuçta kendi karikatürüne dönüşerek koleksiyonerin yatırımına değer katma görevini üstlenmiş oluyor.

Ezcümle, karşımızdaki mesele hâlâ açık bir şekilde Duchamp meselesi ve bu semptomun ardında eski bir görme biçimine bağlılık, dinsel bir takıntı yatıyor. "Estetik sanat rejimi"nin müdahalesini hazmedememiş ve inatla "temsili sanat rejimi"nde kalarak "kutsal"ın düzeneğinden çıkmak istemeyen bir direnç var. Cattelan'ın malzemesi kendi başına bir anlamı olmayan bir nesne. Ancak sanatçının onu bir bağlam içine çekmesiyle anlam dünyasına giriyor. Dolayısıyla burada yapıt, yani sanatın nesnesi muzun kendisi değil, etrafında dalgalandırdığı bütün bu sanat piyasası haline geliyor. (Eğer, yine klasisist tarzı izleyerek "sanatçı ikonografisi" diye tutturacaksak, Cattelan'ın bütün sanat yaşamının bu tema etrafında örüldüğünü de görebiliriz.) Klasisist bakış açısının bir türlü giremediği alan burası. Bu yönüyle bütün modernizm tartışması gözümüz önümüzde cereyan eden. Matisse'e ve arkadaşlarına yöneltilen Donatello heykelini kuşatan "vahşiler" suçlamasıyla Cattelan'a yöneltilen eleştirinin doğrultusu aynı. Kendini solda da, sağda da görse muhafazakârlığı buradan kaynaklanıyor. Sanat tarihsel süreç içinde ilerlersek Cattelan'a yöneltilen muhafazakâr eleştiri Duchamp'a yöneltilenle, Warhol'a yöneltilenle aynı hale geliyor. Sanat tarihinin bu isimleri anlatısına dahil etmedeki güçlüğü de suyunu aynı noktadan alıyor.

Sinik bir eleştiri bu aynı zamanda. Korkarak varoluyor. Kimse sanatçının tarafında değil dikkat ederseniz. Kimse başkaldırı aramıyor. Peter Sloterdijk'ın gösterdiği ayrım bağlamında kimse "kinik eleştiri"ye, onun yıkıcılığına girmiyor. Onun yerine sinizme ikiz bir eleştiri kuruluyor. Herkes gösteriye katılmanın peşinde ve kapitalizm kendini bir kez daha üretiyor buradan. Sonuçta mitolojiden devşirilmiş vakvak ağacına asılmış birkaç kafa gördüklerinde, ki bizim örneğimizde sanatçı kafasıdır görmek istedikleri, onların "züyuf akça" (kalp para) sebebiyle başlayan isyanı tamamlanmış olacak.

Sonda yine başa dönelim, sosyal medyada dolanan *caps*'ler arasında bir tanesi var ki, sanatçının hamlesindeki avangard yönü ve onun kuvvetini çok güzel örnekliyor. Rubens'e ait bir çarmıhtan indiriliş resmine müdahale ederek İsa'nın yerine bir muz bantlıyor bu örnek. Bilinçdışının itkisiyle olsa gerek sanatsal olanın hızlı bir yer değiştirimini gerçekleştiriyor aslında. Müdahaleyi yapan bunu amaçlamasa da, İsa ile muz arasında kurulan korelasyon sanat rejimlerinin nesnesinin olduğu kadar öznesinin de değişimini gösteriyor bize. Ritüeldeki kutsalın yerini sıradanla değiştirmekle yetinmiyor, alımlayıcının görme biçimine hakim olan sanat tanımını da yerinden ediyor. Tanımı, bağlamı, yaratıcıyı, malzemeyi, izleyiciyi, süreyi hep birlikte Schillerci oyuna dahil ediyor ve yine de bir "fark" kaldığını anımsatıyor geriye.

Sanki şöyle de diyor bu müdahale: "Size istediğinizi veriyorum ama oradan istediğinizi alamayacaksınız."

* "Muz vakası"nda bir yapıtın değişim-değerinden başlayıp yapıt olmanın ölçütlerine dek uzanan kavgada muhafazakâr eleştirinin pozisyonu, Vaka-i Vakvakiye'de (Çınar Vakası) yeniçerinin pozisyonuna benzediğinden bu ismi tercih ettim. Yeniçeri ayaklanmaları hemen her seferinde "züyuf akça", yani ayarı düşürülerek değeriyle oynanmış sikke sebebiyle çıkmıştır. Sonuç olarak ise iktidarda klik değişimlerine vesile olmuştur. Muzun sanat yapıtı olarak piyasaya sürülmesinin muhafazakâr eleştirisinin kökeninde biraz da "sanat"ın değerinin düşürülmesi, dolayısıyla özenle koleksiyonlaştırılmış "belirli bir kültürel sermaye"nin değerinin düşmesi kaygısı yatıyor sanki. Analojinin uygunluğu için Halil İnalcık'ın Devlet-i Aliyye'sinin ikinci cildi ile Hikmet Kıvılcımlı'nın Osmanlı Tarihinin Maddesi'nin yedinci cildi kıyaslı olarak okunabilir. Bu şekilde, yazıda sözünü ettiğim "savaş alanı" kavramlaştırmasındaki hegemonya mücadelesinin anlamı üzerine yeni bir konuşma olanağı da yakalayabiliriz.

Müdahalenin *doğası*

Etrafımız sistemler tarafından kuşatılmış bir şekilde yaşıyoruz, kimi doğal, kimi insan ürünü, kimisi dayatılmış; bazıları sosyal faydacı, bazıları sanal, bazıları ise fiziksel. Endüstriyel tasarımcı ve Kudüs'te bulunan Bezalel Sanat ve Tasarım Akademisi öğretim üyesi Dov Ganchrow, öğrencilerinin 'sisteme müdahale' temalı projeler geliştirdiği stüdyo dersini ve ortaya çıkan 3B projelerini değerlendirdi

Şu sıralar öğrencilere ders verdiğim Kudüs'teki Bezalel Sanat ve Tasarım Akademisi'nin Endüstriyel Tasarım Bölümü'nden mezun olalı yirmi beş yıldan fazla oldu. Değişen birçok şey oldu tabii ki: Bugün bölümün adının geçerliliğini bile sorguluyoruz, en azından "endüstriyel" kısmını. Üniversitelerle birlikte dünya da endüstriyi destekleyen tasarımcılar üretmekten bütüncül tasarım düşüncesine sahip ve bunu hayatta nerede ve nasıl uygulayacağı konusunda kendi kararlarını vermeye muktedir tasarımcılar üretmeye doğru dönüşüm geçirdi.

Bazelel 1906'da bir zanaat okulu olarak kuruldu. Bilgisayar ekranı karşısında geçecek bazı olası gelecek kariyerlerine rağmen, bu uygulama ağırlıklı temel bütün öğrencilerin öğrenimleri boyunca malzemelerle ve teknolojiyle tanışık olmalarını bugün hâlâ yürekten destekliyor. Bu yakınlık çoğu zaman, "objelerle konuşmayı" öğrendikleri bir süreç olan gerçekten bir şeyler "yapmakla" aşılanıyor -sadece biçimle değil, aynı zamanda mekânda kapladıkları hacim, doku, ağırlık, koku, öykü ve anlamla da.

Yakın zamanda Endüstriyel Tasarım dördüncü sınıf öğrencileri için yeni bir stüdyo dersi oluşturma fırsatı yakaladık. Öğrenimin bu ileri aşaması, beceri kazanmış, bu becerileri geliştirme ve söyleyecek bir şeyleri olan tasarımcılar ve bireyler olarak kimliklerini ortaya koyma sürecinde olan öğrencilere olanak sağlıyor. "Kelimeler"e sahipler, şimdi de "cümleler" hatta "demeçler" ortaya koyabiliyorlar!

Seçilen stüdyo konusu *Sisteme Müdahale*'ydi -esasen etrafımızdaki dünyayı gözlemlemeye, onu sistemler (elementler arasında kurulu ilişkileri olan elementler) olarak anlamaya ve bir "yabancı konumundan" bir müdahale etme yolu bulmaya bir çağrı. Söz konusu "yabancı konumu" burada bir sistemi içerden değiştirmekten ziyade, eyleme çağıran boşluklar ve örüntüler bulan bir ruh hali olarak önemliydi. Bu, 1980'lerde New York'ta grafiti sanatçılarının metro sistemini renkli metro treni tuvallerini şehrin mahallelerindeki binlerce izleyiciye ulaştıran bir sistem olarak görmelerine ve bir yandan da bölgesel varlıklarını genişletmelerine benziyor.

Dersin ödevlerine bir de ilâve koşul eklenmişti: Müdahalenin 3B baskı kullanılarak yapılması gerekiyordu. Bunun ardındaki ayrıca sorgulanması gereken mantık, hem müdahale bağlamında 3B baskının teknik avantajları, hem de ilgili dijital topluluklarla bağlantılı tavırdı. 3B baskı, fiziksel korsanlık (hacking) dünyasının yükselen bir öğesi, ve bunun sebebi FAB Lab'ın dijital kodunu tamir etmesindeki kökleri ve kontrolsüz özerk ruhu değil.

Pratik düzeyde 3B baskı hızlı, kişiselleştirilmiş ve karmaşık müdahalelere ve meşru sistem parçalarını marifetli bir şekilde taklit edebilmeye izin veriyor ve atalarımızın avlanma hileleri tarzlarından çok da uzak olmayan bir şekilde gerçekleşiyor. Genellikle 'tek tabanca' bireyler tarafından başlatılsa da, fiziksel sistemlerin hacklenmesi zaman zaman bir taban örgütlenmesi ve taban hareketi kazanıyor ve burada da dijital ortam global dosya transferi ve yerinde üretime olanak sağlıyor. Biyolojik bir virüsün farklı kıtalara sıçraması için uluslararası bir hava taşımacılığı sisteminde kullanılmasını düşünün mesela.

Bu alandaki çıta; 2012 yılında Golan Levin ve Shawn Sims'in Amerika Birleşik Devletleri'nde *Free Universal Construction Kit*'i *(Ücretsiz Evrensel İnşaat Seti – FUCK)* piyasaya sürmeleriyle yükselmişti. Golan ve Shawn'ın tasarladıkları aslında bir dizi 'yapı blokları'ydı - bir çocuk oyuncak inşaat setinin parçası. Bu yapı bloklarını özel kılan şey, Lego, Tinkertoy, Fischertechnik gibi birbirine uymayan çocuk oyuncak inşaat paraları arasında "köprü" görevi görmeleriydi. Her bir bloğun, çeşitli "kapalı" inşaat sistemleri ile arabirim kurabilen birçok farklı fiziksel geometrisi vardı. Bu şekilde çocuklar ellerindeki farklı oyuncak inşaat parçalarını eşzamanlı olarak diledikleri gibi karıştırabiliyor ve yaratabiliyor, böylece herhangi bir sistemle birlikte gelen o kurumsal prangalara takılmıyorlardı. Söz konusu "köprüleme" blokları, bilgisayara indirilebilen ve kişisel kullanım için evde print edilebilen ücretsiz dijital dosyalar olarak ortaya çıkmıştı. Hukuki açıdan bakarsak, eğer kimse bu bloklardan kar elde etmiyorsa ve kişisel kullanım içinlerse, o halde bu eylem patent veya marka haklarının ihlalini de teşkil etmiyor, böylece kurumsallaşmış temellerin de altını kazıyordu.

Etrafımız sistemler tarafından kuşatılmış bir şekilde yaşıyoruz, kimi doğal, kimi insan ürünü, kimisi dayatılmış; bazıları sosyal ve faydacı, bazıları sanal, bazıları ise fiziksel. Bu mantık çerçevesinde etrafınıza baktıkça, hiçbirinin diğer bir sisteme veya diğerine -hatta çoğu zaman birden fazlasına- ait olmayacak şekilde ayrı tutulamayacağını fark ediyorsunuz.

*Hack*leme terimi -veya bilgisayar sistemlerinde kötü niyetli bir eylemi takiben yetkisiz erişim elde etmek- son birkaç yıldır, yani "bilgisayar çağ"ından beri, ilintili olduğumuz bir şey. Gerçekte bizler, hacklemek için bilgisayarlarımız olmasından çok öncesinden beri sistemleri hackliyorduk. Atalarımızın tarım için taraçalar inşa etmeleri, antik şehirlere su taşımak veya ulaşım için nehirlerin ve akıntıların yönünü değiştirmeleri, av köpekleri üretmelerinin hepsi coğrafi, genetik ve biyosferik ekosistemlere müdahaledir.

Bu dersten çok sayıda ilginç öğrenci projesi çıktı: ele alınan konular arasında oral duyular, arkeoloji, bakım, sepet örme, giysi tamiri, ışık bilimi, ofis kâğıtları ve iç mekân aydınlatması vardı. Bazı öğrenciler bakışlarını içe döndürmeyi tercih ederek, 3B baskı sürecinin kendisine de müdahale ettiler.

Kendi saçını kesmenin kısıtlamalarından mustarip Itamar Frachtenberg, berberine yol gösteren ve böylece ihtiyaç duyulan beceri derecesini azaltan kişiselleştirilmiş bir düzenek (mekanik eyleme yardımcı olan fiziki bir aparat) tasarladı. Süreç, kişinin kafasının bir aletle taranması ile başlıyor, daha sonra algoritma kişinin kafa şekli ve istenilen saç modeli üzerinden düzeneği oluşturuyor, düzenek de 3B baskı ile print edilip kullanılıyor.

Alternative Facts (Alternatif Gerçekler) Michal Simon'un kilden çömlek rekonstrüksiyonları serisinde arkeolojik bağlam içerisinde inceleniyor. Michal, antik bir çömlek kırığının üç boyutlu taranması ile başlayarak, çömleğin şeklini tamamlayabilmek için olası alternatifler araştırdı. Eş merkezli çömlekçi çarkını ve kültürel atıfları yok saymak, her biri çatlağın geometrisine ve çömleğin kimliğine uyum sağlayabilen dijital çağa ait matematiksel şekiller önermesinde onu özgür kıldı.

Netta Shanwald, çeşitli FDM (*Filament Deposition Modeling*) 3B yazıcıların yarattığı destek yapılarından büyülenmişti. FDM, kontrollü bir silikon tabancası gibi çalışan, istenen obje oluşana kadar malzemeyi tabaka tabaka eritip uzatan bir yapışkan üretim teknolojisi. "Negatif alanları" olan şekiller, print edilebilmelerini destekleyen bir askılamaya ihtiyaç duyarlar. Bu destek yapı, yazılım söz konusu şekli dünya yerçekiminin yükü altında print edilemez olarak varsaydığında otomatik olarak oluşturuluyor. Ayakta duran bir T harfi *print* etmeye çalıştığınızı hayal edin. Dikey kısım kolaylıkla print edilecektir ama askılama olmazsa yatay kısım onu durduracak bir şey olmadan doğrudan yere (*print* yatağına) düşecektir.

Neta bedenini taradı, onu mekân içerisinde doğrulttu ve hangi destek yapılarının oluşturulabileceğini ortaya koymak için bedenini printer yazılımından geçirdi. Daha sonra bedenini *print* dosyasından çıkardı ve PolyJet 3B print teknolojisine (az önce konuştuğumuz destek yapıları yerine bir jel desteğin kullanıldığı) geçti. Sonuçlar, bir yazıcının algoritması ile oluşturulmuş ve gerçek dünyada yerleştirildiklerinde onun bedeninin şekline tekabül eden ve insan eti ve teknolojinin rahatsız edici bir buluşmasına doğru giden fiziksel yapılar.

Yükselen her teknolojide olduğu gibi 3B baskının karakteri de hâlâ şekil alıyor ve hâlâ onun kullanımlarını ve olası sonuçlarını planlamaya çalışıyoruz.

Ders, Stratasys tarafından desteklenmektedir.

Değişen ve değişmeyen boyutlarıyla *sansür*

Sanatta sansür vakalarını araştırarak, belgeleyip analiz ederek bir bellek oluşturmayı hedefleyen Siyah Bant inisiyatifinin aynı adı taşıyan ilk basılı yayını çıktı. Yakın sansür tarihimizi incelemeye alan kitap, Erden Kosova'nın *Değişen ve Değişmeyen Boyutlarıyla Sansür* metni ile açılıyor.

Devletin toplum üzerindeki denetiminin zor kullanımına dayandığı ve meşru görüldüğü, bunun neredeyse geleneğe (diğer bir eğretilemeyle, genetik yapıya) dönüşmüş bir süreklilik haline geldiği bir coğrafyada yaşıyoruz. Osmanlı'nın emperyal ölçekte geliştirmiş olduğu denetim yapısı çok büyük değişiklere uğramaksızın, toplum üzerine tepeden empoze edilmiş şekilsel modernlik deneyiminde de aktarılmış görülüyor; militarizm, milliyetçilik ve devletçiliğin temel dinamikler olarak işlediği siyasal ortamın üzerinden bir de Soğuk Savaş'm paranoya, kumpas ve dış dünyadan yalıtım üzerine kurulu kara bulutu geçmiş durumda. İfade özgürlüğü üzerindeki kısıtlamalar, sansür vakaları, kitap yasaklamalar, gazete kapatmalar, yazar ve sanatçıların kovuşturmalara uğramaları, hapis ya da sürgün edilmeleri, gazetecilere yönelik suikastlar... Hem rakam hem de çeşitlilik anlamında konuyla ilgili oldukça "zengin" bir birikim mevcut. Bu yöndeki geniş tecrübeye rağmen, özellikle yakın geçmişte yaşanmış olan sansür pratiklerini toplu biçimde ele alan, çözümlemeye tabi tutmuş olan araştırma sayısı oldukça az. Belki de artık devlet işleyişine dair sabit bir veri olarak algılandığı için, ifade özgürlüğünü kısıtlamaya yönelik müdahaleleri bir bütün olarak not etmeye yönelik fazla çaba gösterilmemiş gibi görünüyor.

Bunun yanında, son yirmi yıllık dönemde siyasal zeminde yaşanan kayışlar sansür konusunu farklı bir gözle, analitik bir perspektifle değerlendirme gerekliliğini daha da fazla hissettiriyor. Sert kutuplaşmalar sonucunda sadece devletin güvenlik ve idareden sorumlu birimleri değil siyasal alanı oluşturan sivil aktörlerin de karşıt görüşün ifade alanını daraltmaya, onu tümden susturmaya yönelik hamlelerde bulunabildiğine tanık olduk son yıllarda. Baskı kavramı üzerine geliştirilmiş düşünce kalıplarını sarsacak bir biçimde sadece devletin değil, devlet-dışı oluşumların da farklı olana tahammül göstermediği, sınırlandırmaları, kısıtlamaları bizzat kendisinin talep ettiği pek çok vaka yaşadık bu dönemde.

Bunun da ötesine geçilip, siyasal alanda örgütlü ya da örgütsüz biçimde gelişen linç ve vandallık gibi şiddet eylemlerinin belirli bir özerkliğe sahip olduğu düşünülen kültür mekânlarına da uzandığı yeni bir dönemin içine girdik. Daha önce de çeşitli şiddet eylemleriyle karşılaşılmıştı ama 6-7 Eylül olayları sırasında çekilen fotoğraflarla oluşturulmuş bir serginin açılışında Karşı Sanat'ın bir grup milliyetçi/ulusalcı tarafından basılması ve sergilenen fotoğrafların tahrip edilmesi (2005) kazanılmış alan, özerklik sahası olarak kavranan şeylerin ne kadar kırılgan olduğunu, oluşturulmuş yapıların nasıl da çözülebileceğini gözler önüne sermiş oldu. Tophane Olayları olarak adlandırılan ve 2010 Eylül'ünde bir dizi sanat galerisine karşı örgütlü biçimde düzenlenen saldırı beraberinde getirdiği pek çok sorunsalla birlikte bu kırılganlığın uç noktaya taşındığının göstergesi oldu. Son 10 yıllık dilime daha yakından baktığımızda devlet yapısını kendine göre yeniden "format"layan AKP hükümetinin icraatlarının devreye girdiğini ve sansürün daha yakından ele alınması aciliyetli bir ihtiyaç olarak bir kez daha önümüzde durduğunu görüyoruz.

Bir yandan geçmişten devralınan ve KCK operasyonları ile birlikte en kristalleşmiş örneğine tanık olduğumuz, ceberut, saldırgan ve azarlayan üslubuyla karşıt görüşleri sindirmeye, silmeye çalışan gelenek; diğer yandan siyasal müzakere ortamına "ince ayar" vermeye çalışan, basın-yayın organlarını uyumsallığa mahkûm eden dolaylı/ dolaysız manipülasyon çabaları; bir diğer yandan "çoğunluğun hassasiyetleri"ne sahip çıkma argümanı üzerinden geliştirilen toplum mühendisliği örnekleri... Farklı damarlardan beslenen bu denetim ve şekillendirme inadı kültür ve sanat alanına da çeşitli ve sayılarının arttığı hissini veren sansür pratikleriyle yansımakta.

Yine de sansür sadece Türkiye'nin siyasal gündemindeki gerginlikler üzerinden ele alınabilecek bir kavram değil. Devlet yapısının doğası haline gelmiş denetim ve sınırlandırma uygulamaları ve toplumun muhafazakâr/reaksiyoner kesimlerinin kendilerine vazife edinip müdahil oldukları vakalar kadar patırtı çıkarmayan ama belki de bunlardan daha etkin bir sessizleştirme mekanizması olarak işleyen üçüncü bir faktör belirginlik kazanmakta. Son birkaç yıl içinde sayıları ciddi biçimde artan özel girişimlere ait sanat kurumlarının da bir tür uyumsallık atmosferi yaratmaya çalıştığı, bağlı oldukları sermaye yapıları, yatırımları ve buna eşlik eden kültürel tercihler hakkında ortaya çıkan çatışmaları perdelemeye ve görünürlükten uzaklaştırmaya çabaladıkları görülmekte. Öyle ki, net olarak sansür kavramıyla tanımlanamayacak olsa bile sanatçıların çalışmaları üzerinde manipülatif etkiler yaratan yeni mekanizmalar ortaya çıkmakta.

Finansal yapılarını ve alışverişlerini şeffaflıktan uzak yöntemlerle var eden bu tür girişimler sanat ve sermaye arasındaki bağların kurcalanmasını istemeyen bir görüntü sergilemekte. Sunum koşullarının giderek daha belirgin biçimde sterilleştirildiği, elit katmanlara hitap ettiği, çeşitli sosyal filtrelerle donatıldığı pazarlama stratejilerine terk edildiği ve panel, tartışma ve yayın gibi düşünsel-eleştirel dolayımlardan uzak tutulduğu bir ortamda çatlak seslerin, pürüzlerin belirmesi istenmemekte. Farklı ortamlarıyla çalışanlarıyla sorunlar yaşayan büyük sermaye kuruluşları bu çatışmaların sanat ve kültür alanındaki faaliyetlerine yansımasından ciddi biçimde rahatsızlık duymakta. Yaratılan sınıfsal ve ekolojik tahribatı perdelemek ve pozitif bir şirket kimliği, algısı yaratmak üzere kültürel ve sanatsal etkinliklerin araçsallaştığı bir ortamda eleştirelliğin çerçevesi de giderek daralmakta. Bu tür bir tavır sosyal çatışmalardan temizlenmiş, kurumlan ve izleyiciyi hırpalamayan, var olan sosyal ve politik gerginliklerin üzerine gitmeyen, uzlaşımsal bir sanat anlayışını öne çıkarmakta.

Bu koşullar altında profesyonel sözleşmeler, medya ile kurulan ilişkiler, gösterilecek olan sanat çalışmalarının içeriği ve hatta kimi hallerde biçimsel özellikleri konusunda sanatçının tercihleri üzerinde manipülatif etkilerde bulunabilecek müdahalelerle de karşılaşılabilmekte. Kurum prestiji, kişisel bağlar ve benzer vakalardan haberdar olmama nedeniyle sanatçılar bu tür müdahalelere karşı sessiz kalabilmekte, ya da ne tür bir tepki vereceği konusunda kafa karışıklığı yaşabilmekte. Berrak tanımlamalarla yaklaşılması kolay olmayan bu gri ve flu görünümdeki denetim alanı kuramlarla çatışmalar yaşayanların yalnızlaştırılması ve sessizleştirilmesine, daha da kötüsü genel bir oto-sansür atmosferinin oluşmasına neden olmakta.

FOTOĞRAF: FEVKALADE.NET

NOT

Siyah Bant sanatta sansür vakalarını araştırarak, belgeleyip analiz ederek bir bellek oluşturmayı hedefler. Kamuoyunda ve basında duyurulan sansür vakalarına sitesinde yer verir, seçilen vakalarla ilgili daha kapsamlı araştırma yapar. Vakaları duyururken haber kaynaklarından birini esas alır. Vaka ile ilgili oluşturulan dosyada yer alan iddialar konusunda herhangi bir sorumluluk üstlenmez ve bir vakanın sansür olup olmadığı konusunda karar verme yükümlülüğü bulunmaz. Dışarıdan bildirilen vakalarla ilgili ön araştırma yapar ve taraflardan görüş aldıktan sonra siyahbant.org adresindeki sitesinde yer verir. Geçmiş vakalarla ilgili araştırma ve derleme çalışmaları devam etmektedir.

İnisiyatifin ilk basılı yayını olan Siyah Bant; Erden Kosova, Arzu Yayıntaş, Burak Delier, Pelin Başaran, Elif Ergezen, Yasemin İnceoğlu, Banu Karaca ve Balca Ergener gibi imzaların sanatın farklı branşlarındaki vaka incelemelerini bir araya topluyor.

Gezi Parkı'ndan *Güvenpark'a*

Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden Bora Gürdaş, Gezi sürecine Ankara'dan baktığı yazısında, "sanatın diliyle konuşan 'alt-kültür'lerin pratikleri, kültürel göstergeleri yeniden kodladı," mesajını veriyor

Fotoğrafçılık terminolojisi 20. yüzyılın ilk çeyreğinde foto-jurnalizm denilen yeni bir kavramla tanışır. Poz verme ve her türlü kurgusal düzenlemeleri reddeden bu yeni "belgeleyici" fotoğrafçılık anlayışı, kişilerin ve anların fotoğraflarını habersiz çekmeyi, gerçekleri olanca çıplaklığıyla göstermeyi önemsemektedir. Toplumların değişen siyasi, ekonomik ve kültürel yapılarını, sivil toplumun iktidarlar karşısında/yanındaki konumunu, bireylerin deneyimlediği acıları ve kayıpları okumamıza olanak sağlayan en önemli görsel malzemeleri bu anlayışla çekilen, kolektif hafızamızda yer eden fotoğraflar oluşturmaktadır. Dorothea Lange'ın Büyük Ekonomik Buhran döneminin kaygılarını görselleştiren *Göçmen Anne*'si, Richard Drew'un 11 Eylül saldırıları sırasında çektiği *Düşen Adam*'ı, Nick Ut'ın Vietnam Savaşının sembolü haline gelen *Napalm Bombasından Kaçan Küçük Kız*'ı ilk akla gelen örnekler. Söz konusu fotoğraflar fikir olarak amatör ruha sahip, rastlantı faktörünü önemseyen kareler, ancak kurgulanmamış olmalarına karşın belli başlı görsel kaygılar (çerçeveleme, ışık gibi) ve profesyonel imzalar taşıyorlar. Mikro ölçekte, bireyler ve durumlar üzerinden gerçekleri gösteren/ifşa eden/sorgulayan bu örneklere daha bütüncül bir gözle baktığımızda, fotoğraflananın aslında siyasi iktidarların gölgesindeki toplumlar olduğu söylenebilir.

Özellikle çağın yeni teknolojileriyle birlikte dolaşım alanı yaygınlaşan, hızlı bir biçimde erişebildiğimiz benzer nitelikteki "belgeleyici" fotoğraflar 2013 Mayıs'ında İstanbul'da başlayan Gezi Parkı Direnişi ile bir kez daha önem kazandı. Direnişin ilk günlerinden itibaren sosyal medyada görünürlük kazanan hak ve özgürlük arama talepleri, eylem alanlarında çekilen fotoğraflar aracılığıyla kitleleri harekete geçirdi. Direnişe katılanlar amatör/profesyonel makinelerine sarılıp, şimdiden ikonikleşen, büyük ölçüde bir "iletişim kurma" biçimi olarak da görebileceğimiz karelere imza attılar. Bu kareler kısa zamanda devasa ve girift bir görsel bellek oluşturdular. Ancak yukarıda andıklarımdan farklı olarak profesyonel fotoğrafçılar ve haber muhabirlerinin yanı sıra, direnişe katılan halkın cep telefonlarıyla sabitledikleri "an"lardı bunlar. Yıllar sonra "halk", kamusal alandaki haklarını (belki de ilk defa bu denli yüksek sesle) aradı, bu arayışta sloganları atan da, direnişin ruhunu fotoğraflayan da yine onlardı.

Belki de en önemlisi, unvanlarını/statülerini bir kenara bırakan, farklı yaş gruplarından bireylerin tüm eylemselliklerinin, sanat ile hayatı net bir biçimde birbiri içinde ("Duran Adam" örneğinde olduğu gibi) bir kez daha eritmesiydi. Ortaya konan düpedüz bir "süreç sanatıydı". "Halk" yaratıcılığını gözdağı ve sindirmelere karşı sesini yükselterek, sokakları birer sanatsal oyun alanı olarak kullanarak gösterdi. "Büyük Birader"in toplumu çevreleyen tahakküm aygıtlarının kitlelere gösterdiklerinin gerçekliğini fotoğraflarla sorguladı. Eylem alanlarındaki pratikleri, değişken ve kırılgan düşünsel altyapılarla, organize etme/olma biçimleriyle (Dionysosçu, anarşist, sitüasyonist, katılımcı, teatral-performatif, paylaşımcı, etkileşimli vs.) destekleyerek sürekli revize ettiler. Her türlü medyayı, malzemeyi, gösterim dilini kucaklayan bu kolektif "süreç sanatı"nın (şimdilik) vardığı nokta, bize sunduğu büyük resim tereddütsüz tarihe geçecek nitelikte.

Ancak Gezi süresince oluşan bu görsel bellek, günbegün artan kolektif isyanın "plastik" karşılığı olmasının yanı sıra, "işlevsel bozuklukları ayyuka çıkmış", baskıcı, tahakkümü bireysel haklara saldırıya dönüştüren, halkı kategorize eden, ötekileştiren "iktidarın" çarpıcı bir yansımasıydı. Toplumsal tahayyül bu fotoğraflar sayesinde somutlandı, "hakikati söyleme" rolü bu kez aydınlar ve sanatçılara değil, bizzat ve en çok halka düştü. Bu süreçte toplumsal tahayyül ile toplumsal kuram arasındaki önemli farklar da netlik kazanmış oldu. Bilindiği üzere kuram çoğunlukla küçük bir azınlığın tasarrufundadır, oysa toplumsal tahayyül bütün toplum tarafından olmasa bile büyük gruplar tarafından paylaşılır. Toplumsal tahayyül, ortak uygulamaları ve geniş ölçüde paylaşılan bir meşruiyet duygusunu mümkün kılan ortak anlayıştır (1). Bu bağlamda bireysel çıkışlar ve egolar bir kenara bırakılmış oldu, kâğıt üstünde "şık" duran toplumsal kuramların gündelik gerçeklikle ne derece örtüştüğü de tartışılır hale geldi.

İstanbul'a direnişin ilk günlerinden itibaren destek veren Ankara halkının da yakaladığı kareler, şehrin farklı noktalarında gerçekleştirdikleri eylemler, farklı biçimlerde tezahür eden "sanatsal" ifade yolları, sokağın (en önemlisi iktidarın söylemiyle alt- kültürlerin) diliyle sık rastlanmayacak bir biçimde örtüştü. Geçtiğimiz yıldan bu yana iktidarın söylemlerini eleştiren Küf ve Avareler inisiyatiflerinin yerleştirme/aksiyon/graffiti/stencilleri, halkın kamusal alanda bıraktığı izlerle çoğaldı, sürekliliğini korudu. Ankara'daki sanat kurumları ise Gezi olaylarından nemalanmayı (en azından şimdilik) düşünmediler. Zira kamusal alanın "asıl söz sahipleri", fotoğrafları, sloganları ve eylemleriyle sanatçı ve sanat yapıtı mefhumlarını devre dışı bırakarak, üslupsal çeşitliliği gözler önüne seren, bireysel çıkışlardan çok kolektif tavrı önemseyen göstergeler yaratan, "şehrin sakinleriydi". Güzel Sanatlar formasyonundan akademisyenler ve öğrenciler de üretimlerini anonimleştirerek, sosyal medya üzerinden görsel imgelemlerini, Gezi olaylarıyla ilgili ürettikleri baskı-resim/afişleri kamusal alanda paylaşmaya başladılar. Amatör ruh ve anonim tavır, direniş süresince anahtar kavramlar olageldi. Ankara'daki Gezi eylemlerinde sanatın diliyle konuşan "alt- kültür"lerin pratikleri, kültürel göstergeleri yeniden kodladı. Direniş, geniş bir yelpazeye uzanan metaların, değerlerin, ortak tavırların çarpıcı bir şekilde dönüştürülmesi aracılığıyla, kamusal alan hakkı, toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırk göstergelerinden oluşan, çoğunlukla parodik bir kolaj ile icra edildi. "Herkesi kendi yerine yerleştirebilmek için herkese seslenen" medya mitleri ve meta göstergeleri kısa sürede tepetaklak edildi. Alt-kültürler, bu kodlanmış ayrımcılıkla oyunlar oynadı, meydan okumak için, onu alt üst etmek için (2). Bir başka deyişle, sitüasyonistlerden ödünç alacağımız bir kavramla, halk direniş süresince düşünsel ve biçimsel açıdan "maruz bırakıldığı" imgeleri, köhne kültür alanları içerisinde propaganda yöntemi olarak kullanılan söylemleri *détourné* etti (3). Ankara "halkı", iktidarın yeni "asayiş donanımlarını" birer "hazır nesne" olarak okudu, bürokratların portreleri ve tahakküm aygıtlarını gerçeküstücü kurgularda bir araya getirdi. Öte yandan sokağın tüm risklerini göze alarak, parrhesia'nın bir etkinlik olarak vuku bulmasını sağladı, retorik oyunlara başvurmaksızın açıksözlülükle gördüğü "hakikatleri" dile getirdi (4). Rancière'in de vurguladığı gibi, kolektif özgürleşme tasavvuru, genel bir egemenlik altına alma anlayışı değil, uyuşmazlık sahnelerine yapılan yetenek yatırımlarının kolektifleştirilmesidir, alelade bir insanın yeteneğinin işlenmesidir5. Bu noktada sokağın sesinin sanat adına yeni oluşumların habercisi olup olmadığını, tarihin tekerrür etmeyi ifrata vardırdığı noktada "sokaktaki adam"ın dışavurumlarının ulaşacağı "menzili" birlikte görecek ve yaşayacağız.

1 Taylor, Charles. (2006). Modern Toplumsal Tahayyüller. Metis Yayınları, İstanbul: s. 31.
2 Foster, Hal. (2008). Kültürel Direniş. Sanat/Siyaset (ed. Ali Artun). İletişim Yayınları, İstanbul : s. 170.
3 Debord, Guy. (2010). Sitüasyonist Tanımlar. Sanat Manifestoları. İletişim Yayınları, İstanbul: s. 313.
4 Evren, Süreyyya. (2008). Türkiye'de Güncel Sanat Sahnesinde Parrhesiatik Oyunlar. Türkiye'de Dün-Bugün Dönüşümleri (ed. Gülsen Bal). Kitap Yayınevi, İstanbul: s. 108, 11
5 Rancière, Jacques. (2010). Özgürleşen Seyirci. Metis Yayınları, İstanbul: s. 47.

Darbe koşullarında *sanat*

15 Temmuz darbe girişimi veya 2016 Türkiye askerî darbe teşebbüsü olarak tarihe geçen "olay"ın ardından sanat dünyasının daha önceden darbe koşullarında neler yaşadığına dair bir yazı kaleme aldık

Etki ve tepki... Belki farklı coğrafyalarda başka türlü bir manzara söz konusu olabilir. Ama tek doğrultuda işleyen etki tepki ilişkisi, Türkiye'de darbelerin sanattaki yansımalarını açıklamak için yeterli bir çıkış noktası sağlayabilir mi? Sanat üretimi ile siyaset arasındaki ilişkinin çetrefil yapısı düşünülünce bu soruya olumlu cevap vermenin de pek mümkünatı yok. Zira sanat, tüm Cumhuriyet sürecinde kamusal alanla, tarihle ihtilaflı bir ilişkinin sahibi. Hangi tarihin referans noktası olarak ele alınması gerektiği, (Osmanlı harici Anadolu medeniyetleri mi, yoksa Osmanlı'nın ta kendisi mi?) kamusal alanda temsil edilecek öznelerin niteliği, (ayrıntılı bir analiz için Vasıf Kortun'un *10*'da Nazmi Ziya'nın Taksim Meydanı resmini değerlendirmesine bakılabilir) ve ulusal kimlik halihazırda Türkiye sanat tarihinin temel meseleleri. Dolayısıyla 15 Temmuz 2016'daki teşebbüsle yeni bir halka eklenen Türkiye darbe tarihinin sanatla ilişkisi de bir o kadar karmaşık. Çünkü kamusal alanı yeni baştan düzenleme, kendi tarih kurgusunu dayatma amaçlı darbeler sırasında sanatçılar, bu kritik meseleleri daha da derinleştiriyor, halihazırda kaygan olan zemini iyice didikliyor.

Türkiye'nin modernleşme serüveninin Batı tipi modernleşmeden farkları üzerine bir külliyatın sahibi Orhan Pamuk, darbe ve sanat konusunda da imdadımıza yetişecek bir karaktere ev sahipliği yapıyor: Yazarın 1979'da yayımlanan romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki Ahmet... Ahmet, romanda 1905'ten itibaren hikâyesi anlatılan Nişantaşılı bir ailenin ressam oğlu. Bizim için ilgi çekici olan ise onun Paris'teki resim eğitiminin ardından 12 Mart 1971'den hemen önce ülkeye dönmüş olması ve devrimci ideallerini tuvale nasıl yansıtacağı konusunda sonu gelmez kafa karışıklığı. Ahmet, devrimci ideallerini sanatına yansıtabilmek için bazen bir Osmanlı zengini olan dedesinin portresini yapmayı bazen de futbol maçı izleyen kitlelerin resmini yapmayı düşünür. Konu seçimlerinde de tarzında da kararsızdır. Kendisi gibi 'devrimci' olan arkadaşının, resimlerini "sen bunları ciddi mi yapıyorsun, yoksa bunlarla alay mı ediyorsun, anlamıyorum!" diye yorumlayışı sonrasında yaşadığı sevinç ise Türkiye'de öncü sanatın muğlaklığını göstermesi açısından ayrıca önemli: "Yaşa yahu! Goya'ya da bunu söylerlermiş biliyor musun? O aristokratlarla dalga mı geçiyor, yoksa onlara hayran mı merak ederlermiş!"

Ahmet karakterinde örneği verilen, kendi konumunu sürekli sorgulama alışkanlığı, kuşkusuz darbelerle daha da katmerlenecek bir anlayışa işaret ediyor. 27 Mayıs 1960 ihtilâliyle başlayan Türkiye darbe tarihinin, modernizmin Batı harici ülkelerdeki macerasıyla kesiştiği noktalar düşünüldüğünde daha da karmaşık bir manzara ortaya çıkıyor. Örneğin, 10 yıllık bir Demokrat Parti iktidarının ardından ordunun yönetime el koyduğu 27 Mayıs darbesi, aynı zamanda dünyada da modernlik ülkülerinin tartışılmaya açıldığı, en büyük ivmesi 1968'de dünyanın farklı bölgelerinde eşzamanlı yaşanan öğrenci ayaklanmalarıyla yaşanmış bir sürece denk geliyor. İktidar kavramının kendisinin sorgulandığı, sınıf mücadelesinin farklı boyutlar kazandığı ve kimlik siyasetinin konuşulmaya başladığı bu dönemde, Batı harici ülkelerin payına da masaya yatırılacak ulusal kimlikler düşüyor.

Türkiye'de ise bir taraftan 1961 anayasasından hareketle kültürel politikalar oluşturmak adına güzel sanatlarda nasıl bir örgütlenmeye gidileceği gibi konular tartışmaya açılıyor, sanat tartışmaları kamuoyuna yansıyor. Diğer taraftan ise devlet sanat ilişkisinde kilit bir öneme sahip Güzel Sanatlar Akademisi, dünyadaki öğrenci hareketlerine koşut bir anlayış değişikliğine sahne oluyor. 1969 yılında Akademi'den mezun olan Gülsün Karamustafa, *Düşkün İkona*'da akademideki bu dönüşümü şöyle aktarır: "Akademi, adındaki 'devlet' kelimesiyle bütünleşmiş bir eğitim kurumuydu. Kendini, her yıl açılan *Devlet Resim Heykel Sergileri* ile tanımlıyordu. İstisnai hocaların da yer aldığı bir öğretim kadrosu ile, geleneksel yapılarıyla bilinen dünyadaki emsallerinin tersine, çağdaş olanla geçmişe ait olanı birlikte barındırıyordu. Öğrenciliğimin en önemli deneyimlerinden biri, bu ikilemin bir yol ayrımına doğru gidişine şahit olmaktı. Soyut sanat tartışmasını biraz gecikmiş olsak da yakalamıştık. Öte yandan hâlâ Dada'nın başkaldıran, çılgın çocuklarıydık, avangarddık. Aynı zamanda Amerikan Pop Art'ından, *happening*'lerden haberdar olmayı başarıyorduk. (...) 1960'ların sonu, sanat alanında Türkiye'de belki de ilk defa resmî olanla, onun dışında kalanın ciddi biçimde yüzleştiği bir dönem oldu. Öte yandan bu yıllar, dünyadaki 68 öğrenci hareketlerinin bir uzantısı olarak başlayıp Türkiye'ye mahsus bir yol izleyen ve çok uzun bir zamana yayılarak ağır bir bedel ödeten politik bir dönemin de başlangıcıydı."

Bir sonraki darbeden, 12 Mart 1971'de ordunun yönetime el koymasından sonra yaşanan politik bedel sadece -Karamustafa'nın da dahil olduğu- tutuklamalarla ödenmedi. Sendikal örgütlenmeler, basın ve sanat alanında baskıların yaşandığı bu dönemde kültür, önceki on yıllardan çok daha çetin bir mücadele alanına dönüştü, evrensellik, millilik gibi kavramlar üzerinden değerlendirilmeye çalışıldı. Güler Bek Arat, *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam* başlıklı doktora tezinde söz konusu mücadelenin temeline Ziya Gökalp'in uygarlık ve kültür ayrımını koyuyor. Gökalp'ın bir toplumun maddiyata dair boyutunu uygarlık, manevi boyutunu kültür olarak tanımlaması, ilerleyen yüzyılda berikinin (kültürün) toplumsal ve ekonomik temellerini göz ardı eden bir anlayışın ve kavramsallaştırmanın ortaya çıkışının temel sebeplerinden. Ya da başka bir deyişle, millilik, ulusallık gibi kavramlarla kültüre sınır çizmenin altında, onu tüm toplumsal bağlantılarından arındırarak idealize etmek arzusu saklı.

12 Mart 1971 muhtırası sonucu teknokrat hükümetinin yönetime geçişiyle başlayan ve sonrasında koalisyonlarla devam eden 1970'li yıllarda da kültürü millilik üzerinden tanımlama çabası özellikle göze çarpacak boyutta. Ancak asıl ilgi çekici olan, sokakların iyice politize olduğu bu dönemde millilik, ulusallık, evrensellik gibi kavramların da günlük politikayla içli dışlı hale gelmeleri. Yine Arat'ın tezine başvuralım: "Türkçede 'ulusal' sözcüğünün karşılığı 'milli'dir ve 70'lere gelinceye kadar da 'ulusal/milli' sözcükleri aynı anlama karşılık gelecek biçimde birbirinin yerine kullanılmıştır. (...) 70'lerde ise 'ulusal/millî kültür' kavramlarının farklı siyasetlere karşılık gelecek biçimde anlam değiştirmesi söz konusudur. Milliyetçi-sağ kesimler 'millî kültür'ü, demokrat-sol kesimler 'ulusal kültür'ü kullanmayı yeğlemişler, sözcüğün içeriğini kendi tarih, dil, kültür ve siyaset anlayışlarına göre biçimlendirmişlerdir." MHP'nin, "Batı etkisindeki" Güzel Sanatlar Akademisi'ne alternatif olarak öne sürdüğü Türk Sanatları Akademisi teklifi, 'millî görüşün' temsilcisi yayınlarda Yüksel Arslan gibi ressamların eserlerindeki sol içeriğe, millî olmadıkları iddiasıyla yapılan eleştiriler, dönemin basınında sanatta köklere dönüşün yoğun bir şekilde tartışılması bu dönemin millî sanat/ulusal sanat odaklı gelişmelerine birkaç örnek. Ancak bu resimde milliyetçilik ve sosyalizm arasındaki karşıtlıktan başka noktalar da mevcut. 1970'lere gelindiğinde petrol krizi ve on yılın sonundaki İran Devrimi gibi vakalarla modernizmin, Batı ve Üçüncü Dünya tanımlarının iyice krize girmeye başladığını söylemek mümkün. Yani söz konusu dönemde kültüre ilişkin millilik, evrensellik tartışmalarında yoğun bir kimlik krizinin izlerini görmek olası. (...)

DİSK'in sanatçıların "en büyük işvereni" olarak sayıldığı bu dönemdeki yeni arayışlar ise kültürün siyasi mücadeleyle yakın ilişkisine dikkatleri çekiyor. Örgütlenme çalışmalarının ve işçi hakları mücadelesinde birebir yer alma arzusunun yanı sıra yeni estetik arayışlar, artık devletin güzel sanatlarda tek belirleyici olmadığı bir manzaranın sonucu olarak öne çıkıyor. Gülsün Karamustafa'nın ilk olarak 2013'te SALT'ta *Vadedilmiş Bir Sergi*'de görülebilen hapishane resimleri, göç kaynaklı arabesk unsurlara gösterdiği ilgi, Mehmet Güleryüz'ün bozguna uğratılmış kentli figürleri, dönemin yayınlarında Marksist estetiğin nasıl olması gerektiğine yönelik tartışmalar, Türkiye sanatının kimlikle ilişkisinde yeni bir döneme işaret ediyor.

Siyasette, gündelik hayatta ve kamusal alanda yol açtığı etkileri bugünü de şekillendiren 12 Eylül 1980 darbesinin sanatın çehresini nasıl dönüştürdüğü tartışmalarını da tek bir boyutta ele almak imkânsız. İlk olarak örgütlü siyasi hayata yapılan müdahalenin sanat alanındaki yansımalarından, Görsel Sanatçılar Derneği gibi kurumların kapısına vurulan kilitten söz etmeli. Yine bu baskıcı atmosferden kaynaklı oto sansür mekanizması ile dönemin akademisindeki soyut ve figüratif tartışmalarının yoğunluğu arasında bir bağlantı olması da kuvvetle muhtemel. Ancak 1980'lerde sıklıkla rastlandığı üzere kamusal alana yapılan bu sert müdahalenin öngörülemeyen etkileri, sanat alanında da farklı mücadele odaklarının yeşermesinde kendini gösteriyor. Devlet ve sanat ilişkisinde kilit konumdaki Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1980'de çıkartılan YÖK Kanunu'yla Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüştürülüp merkezi bir sisteme entegre edilişi, bu kurumun sanatta tek referans olmaktan iyice çıkmasına vesile oluyor. Bu dönemde her ne kadar neoliberal ekonomi politikaların etkisiyle özel galerilerin etkinliğinde ve "soyut" resimde bir artış olsa da işkence, basın özgürlüğü gibi temalar da sanatın ilgi odağında.

Ne var ki Türkiye sanatında 1980'ler sadece tematik meselelerle geçiştirilemeyecek zengin bir alana işaret etmekte. İlki 1984'te İstanbul Festivali'nde açılan *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerine dair tartışmalardan ve sanat yayınlarına yönelik ilginin artışından da görülebileceği üzere bu dönemde Türkiye, kendi avangardı üzerine düşünüyor. Bu arayışta gündelik hayatta ve sansür mekanizmasında etkisini tüm gücüyle sürdürse de devletin referans olmaktan çıkışı ise 1980'leri ayrıcalıklı kılan belki de en önemli unsur. Bu da on yılın sonlarına doğru meyveleri verilmeye başlayan sivil hareketlerin, çeşitlenen kimlik siyasetinin kültürden ayrı düşünülemeyeceğinin kanıtlarından biri. Daha sonra 28 Şubat 1997'deki "postmodern" darbeyle devam eden bu tarihi çizgiden çıkan ise belki de beklenmedik bir sonuç: Türkiye sanatı fildişi bir kuleye hapsolmak yerine darbelerin yarattığı sarsıntıları kendi krizlerine daha da derinlemesine dalmak için kullanıyor. Kimlik krizi her seferinde daha da perçinlenerek büyüyor.

OHAL günlerinde ~~sansür~~ ve sanat

Keskin nişancı korkusu ile insanların sokağa çıkmaya korktukları, en temel ihtiyaç malzemelerinin tedarik edilemediği günlerde sanat cephesine sansüre dair neler yaşandığını kaleme aldık

Bu yazı aslında başka bir yazı olacaktı. Ve aslında o yazı da yazıldı. Ancak 15 Temmuz gecesi gerçekleşen kalkışma ve sonrasında ilan edilen OHAL sürecinde yaşanagelenlerle kadük kaldı, zemini kaydı, anlamı eksildi. Türkiye'de kültür-sanat alanında son yıllarda artarak farklı biçimlerde karşımıza çıkan sansür meselesi üzerine daha yapısal bir analizi hedeflediğim, değişik sektörlerde değişik kılıklarda vücut bulan olayların arasındaki temel bağlantıların izini sürerek teşhisten çözüme giden sürece dair naçizane öneriler, temenniler ve uyarılarımı kaleme aldığım bir yazı idi o. Mamafih 15 Temmuz öncesinde kültür-sanat alanında üretim, dağıtım ve gösterim koşullarında bazen kurumsal ya da idari, bazen finansal, bazense siyasi müdahalelerle ortaya çıkan sansür durumlarını mümkün kılan koşullar ortadan kalkmadığı gibi OHAL yasasının getirdiği olağanüstü başka koşullarla yeni sansür vakalarının da önü açılmış oldu.

Her gün yeni bir haber düşüyor önümüze sosyal medyada; görevden uzaklaştırılan tiyatro oyuncuları, sahnelenmesi durdurulan tiyatro oyunları, iptal olan konserler ya da festivaller, yapımı ya da vizyona girmesi ertelenen filmler... Bunların bir kısmında – özellikle etrafında ciddi kamuoyu baskısı örgütlenenler – geri adım atılıyor, bir kısmında ise bir değişiklik yok. Sosyal medyada yankılanan itirazlar çoğu zaman sinek vızıltısı muamelesi görüp hâlâ en yaygın bilgilenme ve eğlence aracı olan televizyonlarda, ana akım medyada yer bulamıyor. Onlar her gece, kurbanlar ve itirafçılar arasına gerdikleri çamaşır iplerinde kirli çamaşırları sergilemekle meşgul, sansür-kültür-sanat üçgeni teferruat gibi görülüyor, bazen bir cümle ile geçiştiriliyor.

Hâlbuki binlerce insanın görevden alınmasına, soruşturulmasına, gözaltına alınıp bir kısmının da tutuklanmasına yok açan bu meşum girişimin gölgesinde işinden olan sanatçılara ve yasaklanan kültür-sanat etkinliklerine teferruat muamelesi yapmaya kimsenin hakkı yok. Üstelik bu haksızlık sadece sanatçılara ve de kültür-sanat faaliyetlerine yapılmıyor, Türkiye'nin modern dünyanın bir parçası olmasında emeği geçen herkese ve aslında ülkenin gençlerine ve çocuklarına yapılıyor. Öte yandan tüm bu müdahaleler ve kırılma noktalarını oluşturan vakalar, ülkemizin modernite ve modernizmle olan çetrefil ilişkisi ile liberal demokrasilerde kültür ve sanatın oynadığı önemli rolün altını daha kuvvetle çiziyor.

Sermayenin sanatla imtihanı

Türkiye'de çağdaş sanatın geldiği noktada, ülkenin kültür-sanat alanında önde gelen kurumlarının ve faaliyetlerinin sermayedarlığını yapan büyük burjuva ailelerinin katkısı çok büyük. Cumhuriyetin kurulmasından sonra devlet eliyle kurulan ve geliştirilen kültür-sanat yapılarının oynadıkları önemli rollerin ötesinde, modern anlamda burjuvazinin kültür-sanat alanının esas hamisi/sponsoru olarak ortaya çıkması çok önemli bir gelişmeydi. Avrupa'daki örneklerle karşılaştırıldığında oldukça gecikmeli olsa da özellikle son yirmi yılda yaptıkları yatırımlar, kurdukları vakıflar, müzeler ve kültür merkezleri ile Türkiyeli sanatçılar için de benzersiz bir platform yarattılar. Ancak ülkemizde her daim varlığını değişik biçimlerde sürdürmüş sansür olgusunun, hem finansal hem de yapısal olarak yeniden şekillenen kültür-sanat ortamında karşımıza hangi biçimlerde çıktığını yakından incelemeden bu darboğazdan çıkmamız da mümkün görünmüyor. Bu konuda Siyah Bant girişiminin çalışmaları hem sansürün boyutlarını hem de aldığı biçimleri anlamak açısından çok kıymetli. Siyah Bant, kendi ifadeleriyle "Türkiye'de sanatta sansürün aktörlerini ve yöntemlerini araştırmak, İnternet sitesi ve yayın aracılığıyla belgelemek ve sanatsal ifade özgürlüğü hakkını savunmak amacıyla 2011 yılında bir grup kültür sanat emekçisi tarafından kurulan bir girişimdir." Sansürün faillerini listelerken de son derece kapsamlı bir yaklaşımları var: "Sansürü uygulayanlar arasında devlet kurumları, politik gruplar, partiler, devletin çıkarını gözeten bireyler, mahalle örgütlenmeleri, kültür-sanat kurumları, küratörler, meslek örgütleri, sektör temsilcileri, fon veren kuruluşlar sayılabilir." Bu listenin en zihin açıcı yanlarından biri, kültür sermayesinin kontrol ettiği finansal güç ile sansürün faili konumuna gelebileceğini de bizlere hatırlatması. Elbette ki her kurum kendi genel vizyon ve misyonları çerçevesinde ne tür sanatsal işlere destek olacağına karar verme hakkına sahiptir. Ancak aldığı kararlardan, daha sonra çeşitli baskılar ya da başka faaliyet alanlarındaki çıkarlarını korumak adına vazgeçtiğinde sansürün bulanık sularına girmeye başlar. Siyah Bant'ın Temmuz 2016'da yayımladığı ve bağımsız küratör Özge Ersoy tarafından kaleme alınan *Türkiye'de Sanatsal İfade Özgürlüğü Bağlamında Sanatçı, Küratör ve Kurum İlişkileri* raporu bu konuyu etraflıca ele alıyor. Ancak bu konuya tekrar dönmeden önce kültür-sanat alanında sinemadan güncel sanata uzanan yelpazede son birkaç sene içinde yaşanan farklı örnekleri kullanarak münferit gibi gözüken uygulamalar arasında örülen ağı göstermek ve ortaya çıkan yapısal sorunlara bakmak istiyorum.

Sansürün nahoş diyarlarında bir gezinti

2014 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde belgesel yarışmasında yer alan Reyan Tuvi'nin *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* filminin sansürlenmesine giden süreçte ön jürinin seçtiği belgesel yarışma filmlerini bir avukata izleterek suç unsuru aratan 'kraldan çok kralcı' festival yöneticileri sansür zihniyetinin mevcut yüzlerinden sadece birini oluşturuyor. Yerel yönetimlere bağlı ve devlet fonlarını ziyadesiyle kullanan, dolayısıyla şu anki sistem altında bağımsız olması mümkün olmayan festivallerde genel eğilim aslında festival katılımcılarının – seyirciler ve sinemacılar – haklarını mümkün olduğunca korumak olması gerekirken, bu örnekte de gördüğümüz üzere 'kendi sansürümü kendi yapayım' anlayışı sadece ifade özgürlüğünün sınırlarını daraltmaya yarıyor. Burada söz konusu olan Türkiye medyasından da çok aşina olduğumuz bir 'oto-sansür' mekanizması oluyor. Burada "oto-sansür"ü festival yönetimi kendi programına uygularken, dolaylı olarak sanatçının eserine de sansür uygulamış oluyor.

Antalya'dan yaklaşık altı ay sonra bu sefer İstanbul Film Festivali'nde, festival programı açıklanıp festival başladıktan sonra Kültür Bakanlığı yetkililerinin *Bakur* filminin gösteriminden hemen önce eser işletme belgesi zorunluluğunu festival yönetimine hatırlatması ve belge olmadan gösterimi gerçekleştirmemeleri gerektiği uyarısı, "devlet sansürü"nün işleyişine bir örnek teşkil ediyor. Festivallerde gösterilen yabancı filmlerden talep edilmeyen ama yerli yapımlardan istenen bu belge, esasen vizyona girecek filmlerin edinmesi gereken bir belge. Pek çok festival de yıllar boyunca yerli filmlerden bu belgeyi istememişken, siyasi konjonktüre göre festival programlarını denetleme ve yönetme amaçlı olarak kullanılması bağımsız sinema yapmanın zaten çok zor olduğu Türkiye koşullarında, bin bir zorlukla çekilen pek çok filmin seyircilerle buluşamaması riskini doğuruyor. Bu bağlamda festivali düzenleyen İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın biraz da gayriresmî olarak iletilen bu talebi göz ardı edememesinde hükümet baskısı kadar organize ettiği diğer festivalleri de göz önünde bulundurarak kurumsal sponsorlarını kaybetme riskini göze alamamasının bir payı mutlaka vardır. Bu da benim "sermaye sansürü" olarak adlandırdığım kategoriye giren bir durum oluyor. Öte yandan İstanbul'un hemen ardından genel Ankara Film Festivali'nin festivale başvuran tüm yerli filmlere peşinen eser işletme belgesi zorunluluğu getirmesinin altında, ana sponsorunun bir kamu bankası olması ve başlıca diğer kurumsal destekçilerinin de Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Sinema Genel Müdürlüğü olması yatar. İstanbul'daki özel kurumsal sponsorluk ağının bir anlamda dışında kalan Ankara festivalleri ayakta kalabilmek için en çok kamu fonlarına bel bağlamış durumdalar. Bu da ortaya "devlet sansürü" ile "sermaye sansürü"nün karışımı bir çeşit "hibrit sansür" biçimini çıkarıyor. Ayrıca Kültür Bakanlığı'nın sinema destek fonlarını dağıtış biçimi ve bu süreçteki opaklık da "devlet sansürü"ne bir başka örnek olarak değerlendirilebilir. Fonların dağıtımı için net kriterlerin olmaması ve sonrasında denetlenemeyen bir süreç olması itibariyle, fona başvuran sinemacıları da "oto-sansür"e teşvik ettiği düşünülebilir. Bir de Kaan Müjdeci, Evrim Kaya, Şenay Aydemir ve Fırat Yücel'in birlikte hazırladıkları *Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı*'nın parmak bastığı tekelleşme eğilimi yetkili kurumlar tarafından denetlenip engellenmeyen dağıtım sisteminin ve spesifik olarak bir şirketin tekelleşmesinin özellikle bağımsız filmlerin seyircilerle buluşmasını engellemesi veya kısıtlaması durumu var. "Piyasa sansürü" olarak adlandırabileceğimiz bu sansür biçimi de piyasanın doğru denetlenmemesi ve rekabet kurallarına uyulmamasının yarattığı, nihayetinde de hem bazı ana akım filmlerin hem de sanat filmlerinin dağıtımıyla ilgili kararın neredeyse tek bir kişinin tasarrufuna bırakılması gibi çarpık bir duruma işaret ediyor.

Kamusal alan ve sansür

Siyah Bant'ın Türkiye'de Sanatsal İfade Özgürlüğü Bağlamında Sanatçı, Küratör ve Kurum İlişkileri raporuna dönecek olursak, geçtiğimiz yıl içinde en çok konuşulan sansür vakalarından biri olan Akbank Sanat'ın küratörlük yarışması ile seçip sonra son anda iptal ettiği *Post-Peace* (Barış Sonrası) sergisi etrafında dönen tartışmalardan yola çıkarak "sermaye sansürü"nün kültür-sanat alanındaki farklı paydaşlar tarafından nasıl yorumlandığını inceliyor. Ancak bu senenin en ilgi çekici sansür uygulamalarından biri The Marmara Pera otelinin tepesindeki YAMA alanına yerleştirilen Işıl Eğrikavuk'un *Yeni bir şarkı-söylemek lazım* isimli video işinin açıldıktan üç gün sonra zabıta tarafından durdurulmasıdır. Gerekçesi konusunda sanatçısının da küratörü Övül Durmuşoğlu'nun da İstanbul Büyükşehir Belediyesi Zabıta Müdürlüğü'nden sağlıklı bilgi alabilmek için kendilerini Kafkaesk durumlar ve diyaloglar içinde buldukları bu süreç, nihayetinde 'çevre kirliliği' gibi bir mazeretin kucaklarına bırakılmasıyla son bulacak gibi duruyor. Bu tarz bir sansür durumunda –literatüre "belediye sansürü" diye bir katkıda bulunabiliriz aslında, özellikle grafiti sanatçılarının eserlerinin başına gelenleri düşündükçe– mecraya ev sahipliği yapan otelin sorumluluğunu ve yükümlülüğünü göz ardı etmemek, gerekli itirazları yapıp yapmadığını takip etmek de anlamlı olacaktır.

Öte yandan YAMA'nın bir mecra olarak mevcudiyetini kaybetmesinin öneminin de yeterince kavranmadığını düşünüyorum. Kamusal alan ve sanat ilişkisini yeniden sorgulatması gereken bir durumla karşı karşıyayız. Genel kamusal alanlardaki sanatsal işlerin – heykeller, yerleştirmeler ve benzerlerinin – ülkenin dört bir yanında sürekli olarak Vandalizm kurbanı olduğunu biliyoruz. Bazen siyasetçilerin ve yerel yöneticilerin bizzat talimatlarıyla, bazen ise kamu malına zarar mevhumuna sahip olmayıp yaşadığı çevreyi toplumsal mutabakata uymadan kendi keyfine göre şekillendirme hakkı olduğunu düşünen kişiler tarafından yok edildiklerini ya da tahrip edildiklerini biliyoruz. YAMA ise yerleştirildiği yer itibariyle eline çekici ya da balyozu alıp gidemeyeceği bir yerde olduğu için şikâyetin zabıta eliyle ifa edildiğine tanık oluyoruz. Bu formülle, zabıtanın uygulamasının eline çekici alıp yolunun üstündeki heykele saldıran kişiden pek bir farkı kalmıyor.' Bir sanat eserinin "çevre kirliliği" yarattığına hangi belediye komisyonu karar verir? Böyle bir karar için komisyon kuruluyor mu, bu komisyonda kaç tane sanatçı ve sanat tarihçisi var?' gibi çok sayıda soru sorabiliriz. Ancak şeffaflık ve hesap verebilirliğin olmadığı bir sistemde bu soruların adreslerine varması da çok zor oluyor. (...)

Olağanüstü koşullarda sanat yapmak ve yönetmek

Geçtiğimiz bir yıl boyunca ülkemizin dört bir yanında gerçekleştirilen terör eylemleri, kültür-sanat sektörünün de belini fena halde büktü. İptal olan konserler, festivaller, yabancı konuklara hasret kalan etkinlikler derken, Joan Baez'in yaptığı türde Türkiye'nin konser vermek için güvenli bir yer olmadığı mesajları da haklı olarak çok büyük tepki topladı. Ancak sanatçılar, yöneticiler ve eleştirmenler olarak tüm dünyaya Türkiye'nin aslında güvenli bir yer olduğu mesajını vermeye çalıştığımız şu dönemde, Genco Erkal yönetimindeki Dostlar Tiyatrosu'nın Kadıköy Lisesi'nde sahnelediği *Nazım ile Brecht* oyununun 15 Temmuz kalkışmasının ardından alınan 'güvenlik tedbirleri' gerekçesiyle iptal edilmiş olması esas meselenin güvenlik olmadığına dair kaygılar doğurdu. Bu yasağın ardından oluşan kamuoyu tepkisiyle iptal kararı da geri alındı ama tüm kriz dönemlerinde ilk olarak kültür-sanat etkinliklerinin iptal edilmesi ya da iptal edilmesi beklentisi oluşturulması da ciddi olarak ele almamız gereken bir mesele olarak tekrar ortaya çıktı. Her yıl Edremit'te yapılan Zeytinli Rock Festivali'nin bu sene OHAL kaldırılıncaya kadar yasaklanması kararı da, ana muhalefet partisi milletvekillerinin İçişleri Bakanlığı nezdinde yaptığı itirazlar sonucunda kaldırıldı. Ancak şarkıcı Sıla'nın darbelere karşı olduğunu açıklamasının ardından şov yapar gibi demokrasi mitinglerine katılan sanatçılar arasında yer almayacağını söylemesi sonrasında iki konserinin belediye tarafından iptal edilmesinin kabul edilebilir bir yanı yok. İnsanları bu şekilde hedef göstermenin, sosyal medyada ciddi saldırılara yol açmasının ötesinde, sanal değil reel tehlikeler oluşturduğunu da yıllar içinde çok acı bir şekilde öğrenmiştik.

Sanata ve yasaklara dair engelleri aşmak adına her zamankinden daha çok iletişime ve şeffaflığa ihtiyacımız var. Sorunları ele alırken özellikle kurumların yaklaşımları ve kullandıkları dil de ayrı bir önem kazanıyor. OHAL koşullarının daha önce de var olan sansür mekanizmalarına katalizörlük yapıp baskı ve engellemeleri arttırmaması gerek, tam tersine kültürün ve sanatın iyileştirici gücü ile krizleri aşmamızın, toplumsal yaralarımızı sarmamızın ve bunu çoksesli bir biçimde yapabilmemizin önünün açılması gerekiyor. "Ülkemiz ve demokrasimiz tehdit altındayken sanat yapılır mı? Bu koşullarda kültür-sanat gibi konularda düşünmek, talepte bulunmak bencillik değil mi?" gibi sorulara da çok net bir cevabım var. Bilakis kültür ve sanata en çok ihtiyacımız olan dönemlerden geçiyoruz. Aklıma insanlığa dair tüm inancımızı zorlayacak acılara tanıklık eden Saraybosna'nın iç savaş döneminde abluka altındaki hali geliyor. Keskin nişancı korkusu ile insanların sokağa çıkmaya korktukları, en temel ihtiyaç malzemelerinin tedarik edilemediği günlerde düzenlenen konserleri, sahnelenen oyunları ve gösterilen filmleri hatırlamamız yeterli aslında. Her yıl ağustos ayında düzenlenen Saraybosna Film Festivali'nin de 1992-95 yılları arasında kuşatma altında olan Saraybosna'daki sivil toplumun yeniden yapılandırılması amacı ile *Obala Art Centar* tarafından ilk olarak Ekim 1995'te, hâlâ kuşatma altındaki şehirde düzenlendiğini unutmayalım. Toplumsal barışın gelişmesi için daha çok kültüre ve sanata ihtiyacımız var – sansürsüz.

Türkiye'de derhâl: *Evlilik eşitliği*

Dünyanın hayli küçük bir noktasında ve son derece sınırlı bir bürokrat topluluğu tarafından "modern bireyin" ilişki normları kategorize edilirken, gerçekte yapılmakta olan, sayısız ilişki formunu tanımlamayarak hukuk dışına itmekti... Amerika Birleşik Devletleri'nde geçtiğimiz haziran ayında Yüce Mahkemenin hukuki bir hak olduğuna hükmetmesiyle federal yasaya giren ve tüm eyaletlerde güvence altına alınan eşcinsel evlilikler, bir kez daha dünya gündeminde tartışılmaya başlandı. Pek yakında eğitim seviyesi, kadınların iş gücüne katılımı, azınlık hakları gibi parametreler arasına girmesi ve gelişmişlik indekslerinde kriter olarak kullanılması öngörülen evlilik eşitliğine Türkiye koşullarında ne kadar yakınız?

Yazının ilerleyen paragraflarında izah edilmesi gereken bir detayı, en başta ortaya koyalım. Evlilik denildiğinde çoğu kişinin zihninde uyanan ilk imgeler; kır düğünleri, nikah şekerleri, orkestralar, pastalar, davetiyeler, gelinlikler, damatlıklar, süslenmiş salonlardan ibaret olsa da LGBT topluluğun evlilik talebi tüm bu bilindik seremonileri tekrarlamakla yakından uzaktan alakalı değil... Manevi bir talep, hiç değil. Eğer bazı karşıtlarının iddia ettiği gibi LGBT'lerin tek derdi "düğün yapmak" olsaydı, kendilerine uygun bir seremoni şekli yaratır, hukuken tanınsın ya da tanınmasın bunu sürdürürlerdi. Evlilik eşitliğini bizzat anayasadan talep etmezlerdi. Bu açıdan modern devletlerden talep edilen statüyü, "düğün yapma hakkıyla" karıştırılmamalı.

En basit tanımıyla evlilik eşitliği, modern hukuk ve medeni kanun karşısında heteroseksüel çiftlerin sahip olduğu bir dizi hakka sahip olmaktır. Evlilik eşitliği mücadelesinin toplamı, modernizmin çekirdek kurumu sayılan "aileye" tanınan kolaylaştırıcı haklara ve gerektiği noktalarda sistem karşısında eşit resmî statüye sahip olabilmekle başlar... Evlilik yoluyla kurulan "resmî aile", günümüzde sadece "kutsal" bir kurum değildir, devlet önünde iki kişiye verilmiş bir dizi statüyü ifade eder. Miras hukukundan, sosyal güvenlik yasalarına, vergi indirimlerinden, sağlık hizmetlerine uzanan hayli geniş bir alanda aileler, diğer bireylerin sahip olduklarından çok daha farklı haklarla donatılılar.

Bu bağlamda evlilik, bireyler arasındaki manevi birliktelikten ve cinselliğin meşrulaştırılmasından ziyade, bireylerin karşılıklı hak ve sorumluluklarının paylaşıldığı hukuki bir terim olarak tartışılmalıdır. İsterseniz otuz senedir aynı partnerle yaşayan bir birey olun, nüfus cüzdanınızda medeni haliniz 'bekar' olarak tanımlandığı sürece, partneriniz üzerinde ve partnerinizle birlikte, sistem karşısında hiçbir yetki ve hakka sahip olamazsınız. Eşcinsel çiftleri mutlak mağdurlar haline getiren koşullar, bu eşitsizlikten doğar. Bu nedenle ki eşcinsel çiftler, partnerlerden biri cezaevine girdiğinde "gerekli statüye sahip olmadıkları için" görüş günlerine alınmayanlardır. Bu nedenle ki eşcinsel çiftler, partnerlerden biri yoğun bakıma alındığında 'gerekli statüye sahip olmadıkları için' hastanede refakatçi kalamayanlardır. Bu nedenle ki eşcinsel çiftler, partnerlerden biri hayata gözlerini yumduğunda "gerekli statüye sahip olmadıkları için" cenazelerini bile kaldıramayanlardır... Senelerce yaptığı ortak birikimlerin, sırf gerekli statüye sahip olmadıkları için, hayatları boyunca görmedikleri uzak akrabalar tarafından yağmalanmasına karşı koyamayanlardır eşcinsel çiftler... Bu liste sayısız farklı pozisyonda genişleyebilir, "birinci dereceden akrabaların" birbirleri üzerinde sahip oldukları sosyal ve hukuki haklar basit bir araştırma ile incelenebileceği için burada detaylandırmaya gerek görmüyorum.

Evlilik sözleşmesine sahip olamayan çiftlerin itildiği muğlaklık bir modernite sorunu olarak karşımıza çıkar. Modernizm öncesi toplumlarda, çekirdek aileye yüklenen anlam ve hukuki sorumluluklar bu derece keskin sınırlarla belirlenmemişti. Ailenin tarihi kuşkusuz insanlık tarihi kadar geriye gider, fakat bir ailenin hangi bireylerden meydana geleceği, kaç çiftten oluşması gerektiği, hangi cinsiyetler arasında paylaşılacağı modernizmin en evrensel ve kristalize sembolü olur. Bu yeni düzenin yegâne kurumu; bir anne, bir baba ve çocuklardan meydana gelmesi öngörülen çekirdek ailedir ve bu tarif içerisinde eşcinsel çiftlere yer verilmez.

Tarih boyunca eşcinsel evlilikler günümüzdeki sınırlı uygulamalardan çok daha geniş bir coğrafyada gerçekleşmiştir. Antik Yunan'dan, Hristiyanlık önceci Roma'ya, Çin'den, Amerikan kabilelerine uzanan birbirinden tümüyle farklı kültür grupları içerisinde eşcinsel evliliklerin gerçekleştiğine dair kayıt ve senetler mevcuttur. Günümüzde Dünya genelinde on yedi, Avrupa genelinde on iki ülkede yasal olan eşcinsel evlilikler modernizm sonrası uzunca bir süre siyasetin gündemine alınmamış, adeta unutulması koşullanmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası yeniden gündeme gelen azınlık hakları ve bu konuda Batı Dünyasında oluşan kamuoyu, kültürel, dini ve etnik azınlıkların akabinde 1968 Kuşağıyla birlikte cinsel özgürlükleri tartışmaya başladı. Kadınlarla başlayan özgürlük mücadelesinin, cinsiyet piramidinin en altında yer alan eşcinsellere ulaşması 1990'lı yılları bulacaktı. 2001 senesinde Hollanda'nın eşcinsel evlilikleri yasal olarak uygulamaya başlayan ilk ülke olması kısa sürede birçok Avrupa ülkesinde 'evlilik' statüsünde olmasa dahi *civil union, civil partnership, civil marriage, registered partnership* gibi farklı isimler altında benzer uygulamaların gerçekleşmesini cesaretlendirdi.

Yakın tarihi kısa olmakla birlikte, gelişimi açısından son derece hızlı yol kat edilen evlilik eşitliği ilk kez 2009 yılında Türkiye gündeminde tartışılmaya başlandı. Türkiye'nin o yıllarda Avrupa Birliği konusunda gösterdiği çaba ve ardı ardına gelen kültürel açılımlar, yeni bir sürecin habercisi gibiydi. Türkiye'yi eşcinsel evliliği tartışan tüm diğer dünya ülkelerinden özel kılan biricik pozisyonu ise, toplumun büyük oranda Müslümanlardan meydana geldiği ilk ülke olmasıydı. Yalnızca kendi sınırlı coğrafyası içerisinde değil, diğer Müslüman ülkelere de model olması açısından, Türkiye'deki süreç dünya kamuoyunda olağanüstü bir heyecanla karşılandı.

Türkiye'nin bir diğer temel özelliği hali hazırda medeni kanuna sahip olması ve anayasasının laiklik ilkeleri temeline dayanmasıydı. Türkiye modeli için evlilik eşitliğine karşı durması beklenen bir dini otoriteden söz etmek neredeyse imkânsızdı. Zira konunun tartışıldığı birçok ülkede evlilik, öncelikle dini ve kutsal bir kurum olarak tanımlanıyordu. Türkiye'de ise heteroseksüel çiftlerin evlilikleri dahi Batılıların (medeni birliktelik) dediği yasal beraberlikten çok farklı değildi. Bu bağlamda Türkiye'de evlilik eşitliğinin yasal olması birçok gelişmiş ülkeye göre daha kolay gerçekleşebilirdi. Batı Dünyasında evlilik eşitliği karşıtları dini otoriteler tarafından örgütlendi ve bu süreçte en büyük mücadele dini otoritelere karşı verildi. Çünkü birçok ülkede dini otoritelerin onayı olmayan bir evlilik müessesesinden söz etmek neredeyse imkânsızdı.

2003 yılında Papa II. Jean Paul tarafından evlilik eşitliğine resmen savaş açıldı. Vatikan tarafından yayınlan on iki sayfalık evrensel bildiri; "Eşcinsel evlilik, doğal ve ahlaki kurallara aykırıdır. Eşcinsel birlikteliğin, Tanrı'nın evlilik ve aile düzenine yakından veya uzaktan benzeyebileceği yönünde mütalaaya götürecek hiçbir temel bulunmamaktadır. Eşcinsel evliliklere yasal onay vermek, ağır biçimde ahlaka aykırıdır ve kamunun ortak menfaatiyle ters düşmektedir" gibi maddeler içeriyordu. Tüm dünya milletlerinden, evlilik eşitliğine karşı ortak hareket etmeleri çağrısında bulunan Vatikan'ın evrensel bildirisi sınırlı bir grup dışında hedeflenen desteği görmedi. Zira Vatikan tarafından evlilik eşitliğine karşı çıkmaları talep edilen semavi din takipçilerinden, çok değil bundan elli sene kadar önce yine benzer dini otoriteler tarafından kadınların oy kullanma haklarına, kadınların çalışma haklarına, boşanma hakkına, kürtaj hakkına ve siyahların beyazlarla aynı kamusal mekânları kullanma haklarına karşı çıkmaları talep ediliyordu... Fakat talep edilen hiçbir kısıtlama dini otoritelerin öngördüğü şekilde gerçekleşmedi. Aynı dönemde konuya duyarlı birçok insan hakları örgütü eşcinsel çiftlerin müsterih olması gerektiğine dair dayanışma açıklamaları yaparak Vatikan'ın bildirisine tepki gösterdi.

Evlilik eşitliğine karşı çıkanların din dışındaki bir diğer temel gerekçeleri bu ve benzeri yasaların eşcinselliğin yaygınlaşmasını tetikleme riskiydi. Hâlbuki kişinin doğuştan getirdiği bir yönelim olan eşcinsellik, sonradan öğrenme yoluyla edinilebilecek bir tercih olmadığı gibi yaşamın farklı aşamalarında ortaya çıkabilecek bir kimlik değildir. 21. yüzyılda eşcinseller toplumda ezilmemek adına varoluşsal bir refleks olarak akademik, kültürel ve ekonomik açıdan kendilerini toplumun birçok kesimine oranla çok daha hızlı geliştirmek zorunda hissettiler. Bu durum beraberinde eşcinsellerin görünürlüklerini ve ön kabullerini arttırdı. Eşcinsellerin günümüz dünyasında daha örgütlü olmaları ve yeni medya ağları sayesinde görünür olmaları, geçmişte daha az sayıda oldukları veyahut hiç olmadıkları anlamına gelmez. Değişen şey eşcinsellerin toplum içerisindeki oranı değil, eşcinsellerin toplum içerisindeki görünürlükleridir.

Heteronormatif aile kalıplarının geçerli sayıldığı toplumlarda yetişen sayısız eşcinsel, kimliğini gizli yaşamayı tercih etmiş, azımsanmayacak bir bölümü ise mücadele etmek yerine heteroseksüel birliktelikler ya da paravan evlilikler yoluyla kendisi adına öngörülen geleceği mutsuz olmak pahasına kabullenmiştir. Günümüzde değişen koşullar, birçok eşcinselin hayatının bir noktasında kendisini ifade edebilmesine olanak tanımaktadır. Evlilik eşitliği karşıtlarının, eşcinselliğin artmasından duydukları endişe, gerçekte eşcinselliğin görünür olmasından duyulan endişedir. Evlilik ve benzeri hukuki haklar sonucu eşcinsellerin sayısının artması gibi bir olasılık bilimsel olarak söz konusu olamaz. Diğer yandan sanıldığının aksine, heteroseksüel bireyler arasında olduğu gibi LGBT'ler arasında da evliliğe karşı duran ve gereksinim görmeyenlerin sayısı azımsanmayacak oranlardadır. Bir ülke "evlilik eşitliğini" tanıdığında, ertesi sabah ülkedeki tüm erkekler ve kadınlar birbirleriyle evlenmeye başlayacaklar ve de eşcinsel evlilik patlaması yaşanacak gibi bir olasılık hayal ürünüdür. Evlilik eşitliğinin tanındığı ülkelerin hiçbirisinde benzer bir durumla karşılaşılmadığı gibi, bazı ülkelerde yasalarca güvence altına alınmış olmasına karşın pratikte istisna uygulamalardan öteye geçmediği bilinmektedir. Bu bağlamda evlilik eşitliğini, öncelikle modern tarihin gasp ettiği bir hukuki hakkın iadesi olarak görmek gerekir. Evlilik eşitliğini çocuk düzlemine çekmek çok makul olmamakla birlikte, eşcinsel evliliklere karşı çıkanların temel argümanlarından biri de evlat edinme hakkının doğmasıyla ilgilidir. Evlilik kesinlikle bir üreme sözleşmesi olmadığı gibi evliliğin yegâne amacı çocuk yapmak değildir. Sayısız evli çift birliktelikleri boyunca hiç çocuk yapmadıkları gibi, evlilik müessesesi olmadan dünyaya getirilmiş milyonlarca çocuk mevcuttur.

(...)

Heteroseksüel ailelerin çocukları nasıl ki homoseksüel olabiliyorsa, eşcinsel evliliklerde evlat edinilen çocuklar da gayet tabi heteroseksüel olabilirler. Nitekim bütün eşcinseller, heteroseksüel çiftlerin çocukları olarak dünyaya gelir ve aynı heteronormatif aile değerleri içinde yetişirler. Toplumun kabul ettiği çizgide bir baba/erkek figürü ve toplumun kabul ettiği çizgide bir anne/kadın figürü, varsa ablalar, abiler ve kardeşlerle yaşarlar. Böyle bir ortamda eşcinsel kimlikleri adına mücadele etmeyi, kendi kimliklerini yaşamayı ve sahiplenmeyi öğrenirler. Aynı durum, eşcinsel aileler tarafından yetiştirilen heteroseksüel çocuklar açısından da farklı olmayacaktır. Zira günümüzde Amerika'da eşcinsel aileler tarafından evlat edinilen üç yüz bine yakın çocuk olduğu bilinmektedir ve bu çocukların neredeyse tamamı heteroseksüeldir. İnsanların doğuştan gelen cinsel yönelimlerinin hiçbir koşul altında değiştirilemeyeceği kanıtlanmış olmasına karşın "eşcinsel çiftlerin çocukları eşcinselliğe yönelir" gibi bir tezi savunmak tümüyle abestir.

Türkiye'nin yakın dönemde Avrupa Birliği ile müzakerelerden kopması, yeni Ortadoğu politikaları ve siyasi eksenin İslam temelli bir iradeye doğru evrilmesi, evlilik eşitliği konusundaki muhtemel girişimlerin önünü en azından şimdilik tümüyle tıkamış görünmekte. 21. yüzyılın en önemli insan hakları hareketlerinden biri sayılan evlilik eşitliğinin büyük bir hızla yasallaştığı günümüzde, Uruguay ölçeğindeki ülkeler dahi, kendisine vatandaşlık bağı ile bağlı ve vergisini ödeyen bütün vatandaşlarının diledikleri taktirde birbirleri ile evlenmelerine olanak sağlayan yasaları hızla parlamentolarından geçirmekteler... Aynı gezegenin kendini "ileri demokrasi" olarak tarifleyen Türkiye'sinde ise, halktan alınan vergilerle ayakta duran devlet kanalında "lezbiyenlerin öpüşme riskine karşı" Eurovision'a yayın yasağı getirilen günlerden geçiyoruz. Hâlbuki Türkiye hukukunun temeli objektiviteye dayanır ve tarafsız hukuk, vatandaşlarının sahip olduğu kimlikler arasında ayrım gözetmez. Ayrım olduğu durumda hukuk olmaz. Bu bağlamda LGBT'lere yönelik sansür ve evlilik eşitliği gibi hakların tanınmaması, öncelikle hukuk iradesine uymayan bir sapmaya işaret eder. Diğer yandan Türkiye'nin coğrafi ve kültürel olarak diğer Müslüman ülkelere oranla Batıyla daha kenetli olması, Osmanlı İmparatorluğundan itibaren Batılılaşma yolunda kat edilen gelişmeler ve sivil yaşamda büyük oranda Batılı değerlerin sahiplenilmesi siyaseten olumsuz görünen sürece karşı avantaj kabul edilmelidir.

Müslüman ülkeler arasındaki en büyük Onur Yürüyüşü olma özelliğine sahip İstanbul Onur Yürüyüşü'nün bugüne değin hiçbir saldırı ile karşı karşıya kalmaksızın gerçekleşmişken; on üçüncü senesinde, polis tarafından yoğun şiddet ve saldırıya maruz kalması endişe vericidir. Amerika Birleşik Devletleri'nde, Yüce Mahkemenin hukuki bir hak olduğuna hükmetmesiyle federal yasaya giren ve tüm eyaletlerde güvence altına alınan evlilik eşitliğinin uluslararası kamuoyu tarafından yoğun tartışıldığı bir dönemde, hemen ertesi hafta, İstanbul Onur Yürüyüşü sırasında gerçekleşen devlet saldırısı, hükümetin Batı demokrasisine karşı verdiği sert bir yanıt olarak okunmalıdır. Türkiye'nin kendi özgün koşulları gereği ve dönüşen siyasi ortam karşısında yalnızca evlilik eşitliği değil, insan hakları konusundaki bütün gelişmelerin son derece sıkıntılı ilerleyeceği açıktır. Ancak toplumun azımsanmayacak bir bölümünün muhafazakarlardan meydana geldiği Amerika'da da topyekûn bir uzlaşmadan bahsedemeyiz. Zira günümüzde evlilik eşitliğini tanımış birçok ülkede bu konu hala siyasi çekişmelere malzeme edilebilmektedir. Katıldığı bütün uluslararası platformlarda kadınlara seçme ve seçilme hakkını ilk tanıyan ülkelerden biri olmakla övünen Türkiye'nin, önümüzdeki yıllarda evlilik eşitliği konusunda tarihin hangi tarafında yer alacağı muğlak görünmekle birlikte; aynı Türkiye'de LGBT hakları konusunda onlarca derneğin faaliyet gösterdiği, süreli yayınlardan, aile gruplarına, meclise taşınan devrim niteliğindeki tartışmalardan, toplumun farklı kesimlerinden gelen destek mesajlarına uzanan geniş bir uzlaşma zemini olduğu yadsınamaz. Gelecek, ancak bu ortak zemin ve demokrasi geleneğinin sivil toplum tarafından sahiplenilmesi üzerine inşa edilebilir. İktidarın yarattığı tüm olumsuzluklara ve kutuplaştırma politikalarına karşın, Türkiye'de birbirini dinlemek, anlamak ve birbirinin sorunlarına eğilmek isteyen ciddi bir muhalefet tabanı oluştuğu ve mevcut parlamentoda yer alan iki siyasi partinin evlilik eşitliği konusunda son derece açık görüşlü oldukları unutulmamalıdır. (...)

Bu süreçte siyasilere yöneltmemiz gereken temel soru şudur; iki insan duygusal, fiziksel ya da finansal avantajlardan bir ya da birkaçından faydalanmak üzere hayatlarını birleştirmek hem birbirlerine hem de topluma karşı haklarını kanunlar önünde güvence altına almak üzere 'evli' addedilmek istediklerinde, buna kim, hangi nedenle, nasıl bir motivasyonla mâni olmak isteyebilir? İnsan hakları savunucularının milyonlarca kez tekrarladığı ve milyonlarca kez daha tekrarlayacağımız gibi; "EĞER EŞCİNSEL EVLİLİKLERE KARŞIYSANIZ, EŞCİNSELLERLE EVLENMEYİN!" Fakat başka insanların hayatlarını karartmak için mücadele etmekten vazgeçin.

Kuir sanat: *Tanımların dışarısında düşünmek*

Kuir sanat nedir? Tanımlanamayanı nasıl tanımlayabiliriz?

Bir sanat işini kuir yapan nedir? Kuir kimliğin kendisi gibi bu sorunun cevabı da sabit değil. Sanatçı Alex C. Foley'in dediği gibi: "Ancak gördüğünüz zaman anlarsınız." Bazen geleneksel olmayan arzunun temsilidir — Robert Mapplethorpe'un tartışma yaratan *The Perfect Moment* (Kusursuz An) sergisindeki S&M fotoğraflarında olduğu gibi. Bazen ise geleneksel olmayan yöntemler kullanarak kuir bir mesaj verilir: mesela sanatçı Félix González-Torres'in *İsimsiz (Ross'un Los Angeles'da Portresi)* adlı çalışması. 79 kilo şekerle oluşturulmuş bu yerleştirme, sanatçının AIDS yüzünden ölen partneri Ross Laycock'un vücut ağırlığını temsil eder ve izleyicileri bu şeker yığınından bir parça almaya teşvik eder. Böylece şeker tükendikçe Laycock'un çektiği acı ve nihayetinde ölümü görünürlük kazanır. Kuir sanat olarak tanımlanabilecek bir başka iş ise Ethel Sands'in Chintz Koltuk'u (*The Chintz Couch*): Cinsiyet teorisyeni Jack Halberstam'a göre domestik alanı çözümleyen olan bu resimde, koltuğun duvar kağıdına karışmasının sanatçının yokluğunu temsil ettiği düşünülebilir.

Kuir sanat çoğu zaman LGBTI ile eş anlamlı olarak kullanılıyor. Diğer bir deyişle LGBTI sanatçıların yaptıkları işler kuir olarak tanımlanıyor, heteroseksüel bir sanatçının yaptığı bir iş de kuir sayılmıyor. Bu yaklaşım her zaman doğru değil. Çünkü kuirlik sadece homoseksüellikle ilgili bir kavram değil aynı zamanda cinsel çeşitlilikle ilgilidir ve hem heteronormativitenin hem de homonormativitenin karşısında durur. Homonormativiteyi, kurumlar tarafından hizaya çekilmiş homoseksüellik olarak tanımlayabiliriz. Bu yüzden, "düz" olmayan, farklı düşünen heteroseksüel bir sanatçının da istikrar bozan kuir bir sanat işi üretmesi mümkün.

İngilizcede "tuhaf" manasına gelen kuir kelimesi, 20. yüzyıl boyunca heteroseksüel olmayanlara karşı küfür olarak kullanıldı. 90'lara gelindiğinde bu terim ABD'deki aktivistler tarafından sahiplenilerek siyasi bir kimlik kazandı ve özellikle *Queer Nation* (Kuir Ulus) tarafından dolaşıma sokuldu. Queer Nation, homofobi ile savaşırken AIDS kriziyle ilgili toplumsal bilinci arttırmaya çalışıyordu. 1990'da New York'taki Onur Yürüyüşü'nde dağıtılan *Queers Read This!* (Kuirler Bunu Okuyun!) broşüründe Queer Nation bu sahiplenmeyi şöyle açıklar: "Kuir"i kullanmak bizim dünyanın geri kalanı tarafından nasıl algılandığımızı bize hatırlatması açısından önemli [...] kuir homofobiğin elinden alıp ona karşı kullanabildiğimiz muzip, ironik bir silah.'

Bu aynı dönemde kuir terimi akademik çevrelerde de kullanılmaya başladı ve Eve Kosofsky Sedgwick ve Judith Butler'ın başını çektiği bir grup teorisyen kuir kuramını geliştirdi. Kuir kuramı özetle cinsellik ve cinsiyet kimliğinin iki bileşenli, özcü tanımlarına karşı çıkar ve bütün kimliklerin sosyal olarak kurgulandığını ve sahnelendiğini savunur. Bu yeni ve olumlu çağrışımları olan kullanımla birlikte kuir daha büyük bir siyasi akımı temsil etmeye başladı ve transeksüel topluluk ve ya normatif olmayan cinsel kimlikler gibi daha geniş kimlik gruplarını da bünyesine dahil etti. Kuir, 70lerdeki bazı lezbiyen ve gey grupların baskın olan heteronormatif topluma eleştirmeden dahil olma çabalarına karşı gelen ayrı bir ideoloji olarak ortaya çıktı. Kuir bugün düzene ve sosyal olarak empoze edilmiş kimlik tanımlarına direnmeye devam ediyor.

Yüzyıllar boyunca izi sürülebilecek olan bir sanat türüne bugünden baktığımızda kuir diyebiliriz. Şu anda Londra'daki Tate Britain'de gösterilen *Queer British Art 1861-1967* (*Kuir İngiliz Sanatı 1861-1967*) LGBTI kimliğini ön plana çıkaran bir grup sanatçıyı bir araya getiriyor. Sergiye verilen tepkiler oldukça karışık: birçok kritik bu tarz bir kürasyonun kuiri kurumsallaştırdığı dolayısıyla kuirin özüne aykırı olduğu yönünde. Sergi kimlikle ilgili diskuru ilerletmede önemli roller oynamış olan işlerden oluşuyor, fakat kuir sanatın ne olduğunu iyi anlamak için geleneksel galeri mekânının dışına bakmakta fayda var. Kuirin kendini gösterdiği alanlardan biri performans sanatı. Özellikle günümüzün drag gösterileri, kimliğin özünün ne olduğunu sorguluyor ve destabilize ediyor.

Kuir kuramcısı Judith Butler'ın *drag*'den ödünç aldığı ana fikirlerden biri ait olmadığınız cinsiyeti komik bir şekilde taklit etmek, onu tekrarlamak gerektiğidir. Butler'a göre cinsiyet ve özellikle de doğal olduğuna inandığımız cinsiyet tanımları icra edilir; kadın ya da erkek olmayla ilişkilendirdiğimiz şekilde yürürüz ya da konuşuruz. Cinsiyet performansı olarak tanımlanan bu kavram, erkek ya da kadın olmanın iç bir gerçeklik değil de erkeksi ya da kadınsı olduğunu düşündüğümüz davranışları tekrarlayarak üretilen ve türetilen bir fenomen olduğudur. Psikiyatri gibi kurumsal güçler ve sözle taciz etme gibi gayriresmî pratikler -mesela "erkek gibi kız"ın ya da "efemine erkek"in, "düzgün" davranmaya zorlanılması- davranış biçimlerimizi "düzeltmeye" çalışır ve bizi cinsiyet rolümüze göre konumlanmak zorunda bırakır.

Drag sanatı da tam bu noktada önem kazanır; günlük hayatta cinsiyetlendirilmiş davranışları dürterek tiye almakla birlikte aynı zamanda cinsiyeti abartılı bir şekilde sahneleyerek toplumun kadından ya da erkekten ne beklediğine dikkat çeker.

Geleneksel olarak *drag*, siyasi ve kuir sanatın öncülerinden olmuştur, fakat son zamanlarda özellikle Batı şehirlerindeki *drag* sahnesine yönelik eleştiriler artmaya başladı: *Drag* performansları genellikle gey cis erkeklerin tekelinde olduğu için bir bağlamda cis-beyaz, ataerkil toplumu yansıtmaya başladığı ve cis- ve trans kadınları ve beyaz olmayan kuirleri arka plana ittiği söyleniyor. Buna cevap olarak Londra'da gittikçe daha fazla kadın *drag* performansçı sahne almaya başladı; bu performansların amacı drag'i sadece gey erkeklerin kadın gibi giyindiği bir alan olmaktan çıkarmak.

İngiltere'de Victoria Sin, Eppie Conrad ve Holestar gibi drag sanatçılar için *drag*, kadınlardan her gün beklenen hiper-feminen olma halini parodi etmek hatta bazen sahiplenmek anlamına geliyor. Bu performanslar sayesinde ayrıca erkeklerin hakimiyetinde olan kuir alanları da geri kazanmak amacındalar. İşlerinde ırk ve kesişimciliği konu alan *drag* sanatçısı Victoria Sin, VICE ile yaptığı bir röportajda "Birçok kadın aslında kadın drag kraliçesi ve bunun farkında bile değil. Beyoncé gibi çok seksi kadınlar, birkaç parmak kalınlığında makyaj yapıp, peruk takıyorlar, çılgın kıyafetler giyiyorlar," demiştir. Eppie içinse kadın gibi giyinmiş bir erkek zannedilmek cinsiyet beklentilerini bozmanın en iyi yöntemi; bu sayede cinsiyetin ne kadar performatif ve kurgusal olduğuna dikkat çekmenin mümkün olduğunu düşünüyor.

Drag'in başka bir önemli yanı ise cinsiyet performansındaki başarısız olma faktörü. Londra'daki Frieze konuşmalarından birinde Frieze'in yardımcı editörü Paul Clinton, cinsiyet performansında başarısız olma fikrinden bahsetti ve bu başarısızlığın cinsiyetin yapaylığı hakkında neleri anlatabileceğini sorguladı: "Drag'in bize öğrettiği en önemli şey, cinsiyetin hiçbir zaman kusursuz,

doğru olmadığı ve her zaman hatalara açık olduğudur. Tek bir yönde kendimizi tanımlamaya zorlandığımızda tökezleriz ve cinsiyet doğal bir performanstan öte bir parodiye dönüşerek kendi kurgusal statüsünü ortaya çıkarır."

Bu başarısızlık fikri performans sanatını eleştirmek ve kuirleştirmek için kullanılabilir. İstanbul çıkışlı avangard bir sanat kolektifi tam da bunu yapıyor. Seda Ergül, Tuna Erdem, Onur Gökhan Gökçek, ve Leman Sevda Darıcıoğlu'ndan oluşan Istanbul Queer Art Collective, *drag*'i ve "çuvallamanın kuir sanatı"nı temel alıyor. Eş-kurucular Tuna Erdem ve Seda Ergül ile Londra'da buluştuğumda, cis-kadın olarak drag yapmayı hem feminenliği parodileştirme, hem de dışında kaldıklarını düşündükleri heteronormatif ritüellere sahip çıkmak olarak gördüklerini anlattılar.

Bu sanatçılar için performans sanatı aynı zamanda bitmemiş işleri de göstermek demek. Kolektifin gerçekleştirdiği Fluxus doğaçlamaları izleyicileri performansa dahil etmek üzerine kurulu; böylece her yeni eser bir öncekinden farklı oluyor. Fluxus'un bir sanat akımı olarak yaptığı şey kusursuz bitmiş bir sanat ürünü göstermek yerine sürecin kendisini sanat olarak sunmak. Süreci gösterdiğiniz zaman başarısızlığın kuir sanatını da kucaklamış oluyorsunuz,' diye anlatıyor Tuna Erdem. "Sanat işi hedef odaklı değil. Bir hedef bile olsa sadece oraya ulaşma sürecini gösteriyor, ve zaten başarısızlıkların çoğu da bu süreçte oluyor," diye ekliyor Seda Ergül.

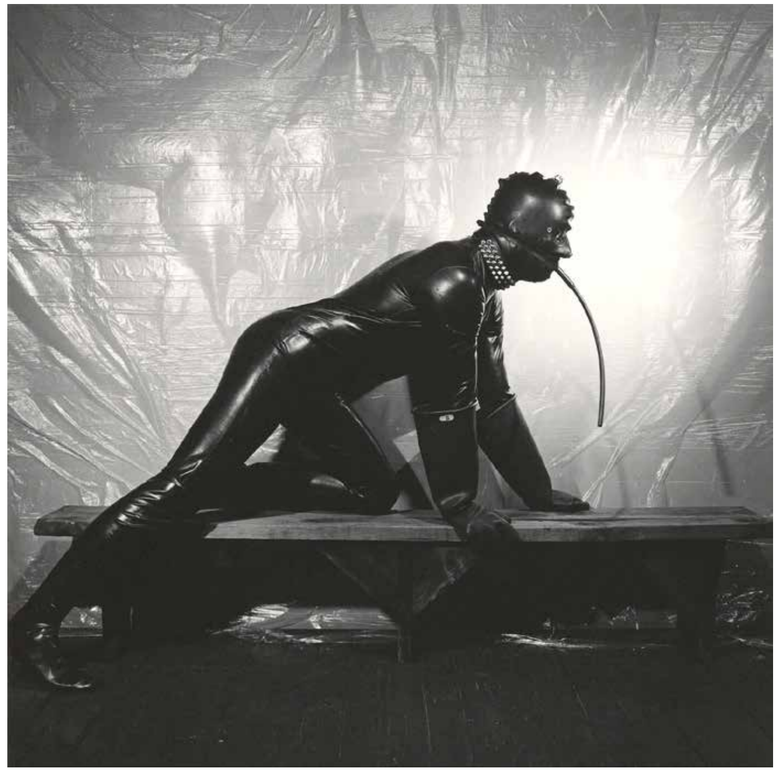
Erdem ve Ergül'e göre performans sanatı geleneksel ve "düz" olduğunda, virtüozlük fikri üzerine kurulu: Bir performansçının sahne alması için inanılmaz, kusursuz, hatta insanüstü olması lazım. Bu yaklaşımla "yetenekli sanatçı" ve "sıradan izleyici" birbirinden ayrılıyor. Istanbul Queer Art Collective'in özelliği ise kuir bir dokunuşla hem cinsiyet ikiliğini hem de performansçı ve izleyici arasındaki ikiliği yıkmak. "Virtüözlüğün ölü bir sanat biçimi olduğunu ve değişime açık olmadığını düşünüyoruz. Bizim için yaşayan sanat başarısızlıkları, tökezlediğimiz anları göstermek; biz olasılıklara açık olmanın sanatını kuir buluyoruz. Sanatımız, başarısızlığın da gizlendiği yerden çıkarılması üzerine. Heteronormatif, kapitalist sistemin saklamaya ve görmemeye çalıştığı her şeyi ortaya çıkarmakla ilgileniyoruz."

Sanat kolektifi en son Zürih'te her yıl düzenlenen Zürcher Theater Spektakel Festivali'nde kuir bir sahne performansı gerçekleştirdi. *Also No* adlı bir şov düzenleyen kolektifin her üyesi sahnede jonglörlük, ip üstünde yürüme, hulahup çevirme gibi, kendilerinin daha hiç tecrübe sahibi olmadığı sokak performansları icra ettiler. Doğal olarak da başarısız oldular. İzleyiciyi büyülemek yerine onların da sahneye katılmalarını ve onlarla birlikte başarısız olmalarını teşvik eden sanatçılar, "yüce" ile "sıradan" arasında var olduğu düşünülen duvarı demokratik bir şekilde yok etti.

Bu kuir hareketin ve bütün drag sanatın merkezinde yer alan esas, bedenlerimizin, irade gücümüzün ve bütün gün yorulmadan tekrar ettiğimiz rollerin kırılganlığı. Modern toplumun kusursuzluk, güç ve başarıya yaptığı vurguyu çözümleyen bu performans, "normal" ya da daha "iyi" bir insan olmak diye bir şeyin söz konusu olmadığını gösteriyor — ve bu aslında oldukça kuir bir şey.

EPPIE CONRAD, FOTOĞRAF: HOLLY FALCONER

POSTFLUX DOG GAMES, FOTOĞRAF: AYŞE KAYA



ROBERT MAPPLETHORPE, JIM SAUSALITO, 1977, ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION İZNİYLE

Teknoloji *vücuda* geldiğinde

Kıbrıs Limasol doğumlu, Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc (Stelios Arkadiou) performansa dayalı vücut sanatının (*body art*) önemli isimlerinden biri. Stelarc, vücut sanatını teknoloji ile birleştirerek geleceğin insanına işaret ediyor.

21. yüzyılın ilk felâketi 1982 yılının haziran ayında New York'ta meydana gelir. Yürüyüş yapmak üzere Whitney Müzesi'nden çıkan on sekiz yaşındaki K-456'ya Madison Caddesi ile 75. Sokak'ın kesiştiği yerde sanatçı William Anastasi'nin direksiyonda olduğu bir araba çarpar. Yaralanan K-456 tedavi için Whitney Müzesi'ne kaldırılır. Bu olay sanat tarihine *The First Catastrophe of the Twenty-first Century* (21. Yüzyılın İlk Felâketi) olarak geçer.

Nam June Paik'in Whitney Müzesi'nde gerçekleşen retrospektifi esnasında gerçekleştirdiği bu performansın başrol oyuncusu K-456, ismini Mozart'ın 18. Piyano Konçertosu'ndan alan uzaktan kumandalı bir robottu. Paik'in 1964 yılında yaptığı, ilk kez aynı yıl özel bir gösterimle *Robot Opera* başlıklı bir performansla gün yüzüne çıkan, İkinci New York Avangard Festivali'nde de yer alan, bugün Zürih'teki özel bir koleksiyonun parçası K-456, önceki yıllarda kinetik heykeller yapılmış olmasına karşın teknolojinin bu kadar ileri derecede kullanıldığı ilk sanat eseri...

Aslen besteci olan Paik, K-456'nın ardından başka robotlar da yaparak "robot ailesi" olarak adlandırdığı diziyi oluşturdu. Koreli sanatçı, insan ve makine arasındaki kopuk ilişkiyi ortadan kaldırarak yeni bir bileşime ulaşabileceğine inanıyordu.

Performans sanatında makinenin kullanımı 20. yüzyılın başına kadar uzanıyor. Fütüristler, Dadaistler, Sürrealistler ve Bauhaus Okulu, gerçekleştirdikleri tiyatro oyunlarında, varyetelerde, performanslarda makineyi kullandılar. Yüzyılın ortalarında ise John Cage, David Tudor gibi müzisyenler ve Merce Cunningham gibi dansçılar teknolojiye büyük önem vererek, onu çağın bir gerçeği olarak kabul ettiler. Teknolojinin doğurduğu sesler bu isimlerin sanatsal üretimlerinde her zaman önemli bir yer tuttu. Bu isimler ilerleyen yıllarda sanat alanında faaliyet gösterecek olan Nam June Paik, Bruce Nauman, Vito Acconi'ye ilham verdi. 1960-70'lerde şekillenen muhalif kültür içinde Carolee Schneemann, Rachel Rosenthal gibi performans sanatçıları da ilerleyen yıllarda etkilerini sürdürdüler. Bu isimlerin bedenlerini, kapitalist iktidarın beden politikalarına karşı birer protesto aracı olarak kullanmaları, sonraki dönemde alternatif beden yorumuna kafa yoran sanatçılar için esin kaynağı oldu.

1966 yılında Billy Klüver ve Fred Waldhauer isimli iki mühendis, sanatçılar Robert Rauschenberg ve Robert Whitman ile birlikte bir grup oluşturdu. Bu grup aynı yıl *9 Evenings: Theatre and Engineering* (Dokuz Gece: Tiyatro ve Mühendislik) başlığında, on New Yorklu sanatçı ve otuz mühendis ile birlikte kotardıkları bir performans dizisi gerçekleştirdiler. Bu performans dizilerinde video projeksiyonu, kablosuz ses transferi, sonar aletleri gibi dönemin ileri teknolojisinin örnekleri kullanıldı. Bu dört isim 1970 yılında Experiments in Art and Technology (E.A.T) isimli bir organizasyon kurdular ve seksenli yıllara kadar faaliyet gösterdiler. Bu faaliyetlere John Cage, Merce Cunningham, Andy Warhol gibi isimler de destek verdi. E.A.T. sanatsal ifadenin gelişen yeni teknolojilerle birlikte nasıl hareket edebileceği üzerine kafa yordu.

Gerek Paik'in gerek E.A.T'nin altmışlı yılların ortalarında sergiledikleri, teknoloji ile sanat arasındaki ayrımın kaldırılması gerektiğine dair yaklaşımı sonraki yıllarda en uç noktaya götüren sanatçıların arasında Stelarc'ın yeri kuşkusuz çok farklı.

Stelarc, 1981 yılına kadar gerçekleştirdiği yirmi beş tane asılma performansı ile dikkatleri çekti. Vücuduna geçirdiği kancalarla havada asılı kalarak yerçekimine karşı vücut direncinin ve acı duygusunun sınırlarını zorlayan sanatçı, performansa dayalı vücut sanatının (body art) önemli isimlerinden biri olarak sanat tarihindeki yerini aldı.

Stelarc, 1981 yılından sonra ise vücut sanatını teknoloji ile birleştirerek geleceğin insanını muştalayarak, bu doğrultuda birçok performans gerçekleştirdi. 1960'ların başında ortaya çıkan robotik sanatın makineyi sanata sokarak heykeli statik durumdan çıkartıp elektronik yolla hareket eder hale büründürmesinden sonra, Stelarc ileri teknolojiyi uygulayarak kendi vücudunu sibernetik bir heykele dönüştürdü. Stelarc'ın bu dönemine ilk örnek *Third Hand*'dir (Üçüncü El). Ichiro Kato'nun bir prototipinden esinlenerek, Imasen Denki asistanlığında yapılan *Üçüncü El*, 290 derece dönebilen ve kavrayabilen elektronik bir el. *Electromyography* (EMG) sistemiyle, yani hareket eden kasların çıkarttığı elektrik enerjisi ile çalışan *Üçüncü El*, Stelarc'ın sağ koluna monte edilip, karın ve bacak kaslarına takılan elektrolitlerden enerjisini alarak hareket edebilmekteydi. Stelarc'ın kullandığı bu yöntem 19. yüzyıl Fransası'nda yaşamış olan nörolojist Benjamin Armand Duchenne de Boulogne'un kasların elektrofizyolojik özelliklerine dair yaptığı deneylere dayanıyordu. Akapunkturdan esinlenerek elektropunktur olarak da isimlendirilen bu yöntemde deriye yerleştirilen elektrolitlerle sinirler elektrik ile uyarılarak, kaslar birbirinden farklı hareket ettirilebiliyor. De Boulogne'un yüz kaslarında gerçekleştirdiği deneyleri Stelarc vücuduna yayarak *Üçüncü El*'i hayata geçirdi. *Üçüncü El* sanatçının günümüze kadar gerçekleştirmiş olduğu performansların neredeyse hepsinde *leitmotif* olarak yer alır.

Stelarc ilerleyen yıllarda yalnızca kas hareketlerinin doğurduğu enerji (EMG) ile değil, beyin dalgalarının çıkarttığı (EEG) ve kalp çarpıntısının doğurduğu (ECG) elektriği de performanslarında uyguladı. Bu performanslarda esas olan sinirleri beyinden gelen sinyallerle değil vücudun çeşitli yerlerinden elde edilen enerji ile çalıştırmaktı.

1982 yılında Tokyo Maki Gallery'de gerçekleşen *Handwriting* (El Yazısı) isimli performansta Stelarc üç elini de aynı anda ama farklı hareket ettirerek duvara *evolution* (evrim) kelimesini yazdı. Sol el sırasıyla e-l-i, sağ el v-u-o, *Üçüncü El* ise o-t-n harflerini ardı ardına yazarak normalde tek el ile gerçekleştirilen yazma eylemini üç elle gerçekleştirdi. Yine Maki Gallery'de gerçekleşen *Amplified Body, Laser Eyes and Third Hand* (Genişletilmiş Beden, Lazer Gözler ve Üçüncü El) başlıklı performansta beyin dalgalarının, kalp atışının, kan akışının ve kas hareketlerinin elektrolütler aracılığıyla doğurduğu sinyaller dönüştürülerek müzik oluşturuldu. Stelarc nefesini kullanarak bedeninin içindeki dolaşımları hızlandırıp yavaşlatıp, çeşitli kaslarını sıkıp gevşeterek doğaçlama bir beste yarattı. Gözlere takılan lazer ise kalp atışlarından gelen sinyallerle çalışıyordu.

1988 yılında Melbourne'de gerçekleşen *Event for Video Shadow, Automatic Arm and Third Hand* (Gölge Video, Otomatik Kol ve Üçüncü El Gösterisi) başlıklı performansta Stelarc'ın sol kolu otomatik olarak iki kas stimülatörü tarafından oynatılmakta, parmaklar kıvrılmakta, el kapanmakta ve kol yukarı-aşağı hızla hareket etmekteydi. Aynı esnada *Üçüncü El* bu hareketlerden aldığı sinyallerle faaliyetteyken, dört farklı kameranın çektiği performans fondaki ekranda gösteriliyordu.

Stelarc 1993 yılında *Stomach Sculpture* (Mide Heykeli) isimli işini gerçekleştirdi. Elli milimetreye on beş milimetre boyutlarındaki bir cihaz midesinin kırk santimetre içine yerleştirildi. Bunun için endoskopi yöntemi kullanıldı. Yerleştirme işlemi on beş dakikalık bir video ile belgelendi. Mideye yerleştirilen cihaz açılıp kapanır, ses çıkartır ve ışık yayıyordu. Vücut, bu heykel için ev sahipliği yapıyordu.

1995 yılında gerçekleşen *Fractal Flesh Event* (Fraktal Et Gösterisi) başlıklı performansta ise kendisi Lüksemburg'da iken Paris, Helsinki ve Amsterdam'da bulunan izleyiciler İnternet üzerinden yolladıkları sinyallerle Stelarc'ın vücudunu stimülatörler aracılığıyla hareket ettirdiler. Böylelikle, sanatçının vücudunun bir bölümü Paris'ten hareket ettirilirken aynı anda başka bir bölümü Amsterdam'dan hareket ettirilebildi. Stelarc, bu performansıyla sanatçı ve izleyicisi arasındaki sınırları belirsizleştirdi, interaktif bir hale soktu, sanatçı olarak kendi bedeni üzerindeki hakimiyetini izleyicilerine devretti. Sanatçı bu performansı üzerine şöyle diyor: "Düşünün ki bir beden farkındalığını ve eylemliliğini başka bedenlere veya başka bedenlerin parçalarına teslim ediyor. Bu bir bedenin parçalanması değil, başka bedenlerle çoğulluk/bütünlük ilişkisine girmesi demektir. Bu bir efendi-köle ilişkisi değil, başka bedenlerin geri beslemelerini (*feedback*) taşımak demektir. Hayal edin ki vücudunuzun bir kısmı sizin elinizde olmadan hareket ediyor ve ona hâkim olamıyorsunuz. Farklı mekânlardaki farklı psikolojilerin aynı bedende bir araya gelmesidir bu."

Donna Haraway ve Katherina Hayes'in yazılarında kullandığı siborg metaforu Eduardo Kac, Orlan, Guillermo Gomez-Pena, Roberto Sifuentes gibi performans sanatçılarının yanı sıra Stelarc'ı da etkiledi. Haraway siborgu organizma ve makinenin birleştiği, sosyal gerçekliği olan bir yaratık olarak tanımlar. Stelarc'a göre ise insan teknolojik araçlarla olan ilişkisi nedeniyle zaten bir siborgtur.

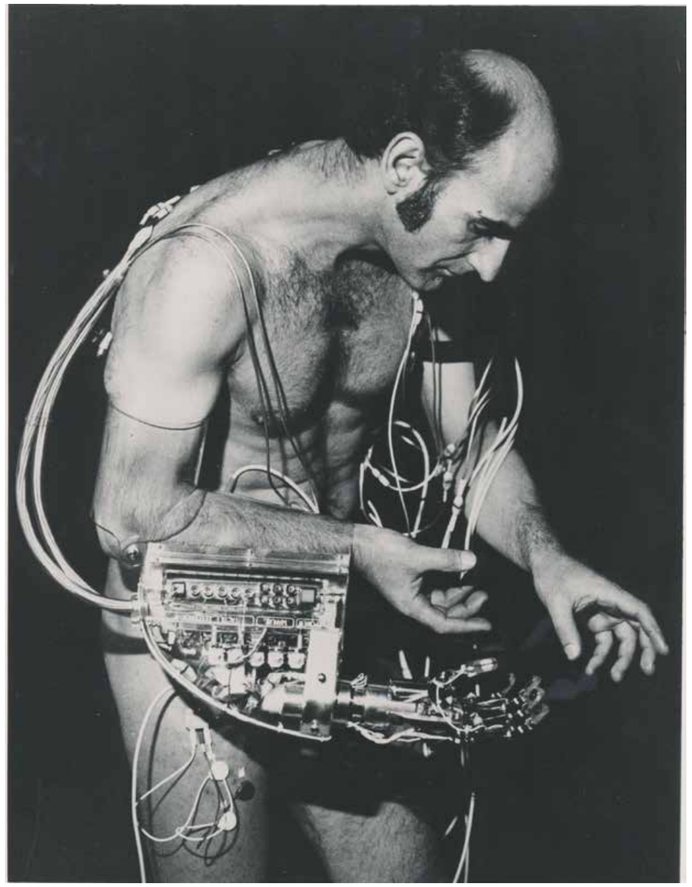
Stelarc *Parasite* (Parazit) isimli, 1999 yılında gerçekleşen performansında bedenini enformasyon ile ilişkiye sokuyordu. İnternet'ten, ayarlanmış bir arama motoru aracılığıyla alınan imajlar dönüştürülerek kas stimülatörleriyle bedene aktarılıyordu. Yani beden dışında oluşturulmuş sanal bir sinir sistemi vücudu harekete geçiriyordu. İnternet'ten, yani insanlığın ortak oluşturduğu bilgi havuzundan seçilen, parazit etkisi yapan rastgele görüntülerden kaynağını alan performans hem ekrana yansıtılıyor hem de *web* sitesine konarak geri besleme yapılıyordu. Beden enformasyon ile yapışık hale geliyor, böylece sanal ile gerçek olan arasındaki sınır belirsizleşiyordu.

Stelarc'ın performansları, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi teknolojinin kendi bedeninde hüküm sürdüğü performanslar ve yeniden organize edilmiş, kendi bedeni dışında oluşturulan nesnelerle yapılan performanslar olarak ikiye ayrılabilir. Stelarc, ikincilere örnek olacak birçok performans gerçekleştirdi. *Exoskeleton*'da sanatçı kendi kaslarından elde ettiği enerji ile altı ayaklı, pnömatik sistemi ile çalışan bir robotu kontrol ediyor, robotun hareketi esnasında çıkan seslerle doğaçlama beste yapıyordu. Sanatçı robotu kendi koluyla yaptığı hareketlerden çıkan sinyallerle hareket ettiriyordu. Kolun yaptığı her jest robota farklı bir sinyal olarak ulaşarak, kolun kendisi uzaktan kumanda işlevi görüyordu. *Muscle Machine*'de (Kas Makinesi) Stelarc'ın yaptığı hareketleri taklit eden bir robot söz konusu. *Walking Head* (Yürüyen Kafa) isimli performansta ise hareketsiz bir robot önünden insan geçtiği zaman ayağa kalkar ve koreografik bir yürüyüş yaptıktan sonra yeniden oturur. Stelarc'ın ikinci kategorisinde yer alan performanslarından en önemlilerinden biri ise *Blender*'dır. Nina Sellars isimli bir sanatçı ile birlikte gerçekleştirilen performansta her iki sanatçının vücudundan alınan 4,6 litrelik sıvılar Blender isimli robotun içine koyulur. Blender her beş dakikada bir faaliyete geçerek sıvıları karıştırır. *Mide Heykeli*'nden farklı olarak burada vücudun içinde bir heykel değil, bir heykelin içinde vücut söz konusudur.

Stelarc'ın 2000'li yıllarda gerçekleştirdiği en ilginç performans ise *Extra Ear* (Ek Kulak) başlıklı proje. Sanatçı biyoloji biliminin ulaştığı en son teknolojik olanakları kullanarak vücuduna fazladan bir kulak yerleştirmeyi tasarlar. Kulağı ilk önce kafasına yerleştirmeyi uygun görür lakin gerçekleşecek ameliyat esnasında gözlem yapamayacağı ve yüz sinirlerinin zedelenebileceğini göz önünde tutarak kulağı sol üst koluna yerleştirmeye karar verir. Sanatçının kendi kulağı model alınarak canlı fare hücreleriyle sekiz adet kulak yapılır. Bu kulaklar her üç günde bir beslenerek bir bioreaktör içinde canlı tutulur ve büyütülür. 2006 yılında büyütülen kulaklardan birinin sol üst kola yerleştirilmesi için Los Angeles'da operasyon başlatılır. Altı aylık bir sürecin ardından kulağın uyum sağlayabilmesi için kolda gerekli zemin hazırlanır. Lakin kulağın kola yerleştirilmesi gereken ameliyat A.B.D. kanunlarına göre yasak olduğundan, ameliyat İspanya'da gerçekleşir. Ameliyat esnasında kulağa bir mikrofon yerleştirilir. Ameliyatın ardından sol üst kolda ince bir derinin altında yaşamakta olan fare hücreleri ile yapılmış kulak duyduğu bütün sesleri bluetooth teknolojisi ile İnternet'e aktarır. Stelarc dünyanın neresinde olursa olsun ekstra kulağının duyduğu sesler takip edilebilir.

2002 yılında Stelarc Karen Marcelo,Sam Trychin ve Barrett Fox isimli üç bilgisayar programcısı ile *The Prosthetic Head* (Protez Kafa) isimli projesini gerçekleştirdi. Bilgisayar ekranında üç boyutlu olarak görülebilen *The Prosthetic Head*'de, Friedrich Nietzsche ve Ludwig Wittgenstein'in iki aforizmasından esinlenmişti. (Nietzsche: "Eylemsiz varoluş yoktur"; Wittgenstein: "Düşünme eylemi kafanın içinde gerçekleşmez. Düşünme yazı yazılan kâğıttır, konuşulan dudaklardadır.") Stelarc'ın yüzü model olarak alınarak oluşturulan kafa zengin bir veribankasına sahipti. Kendisiyle iletişime geçen herkes ile özel konuşmalar yapabilmekte, daha önce karşılaşmışlarsa kendilerini tanıyabilmekteydi. Her 'şarkı söyle' dendiğinde veribankasındaki kelimeler ve seslerle farklı bir şarkı besteleyebiliyordu. Şaka yapabiliyor, şiir yazabiliyordu.

Stelarc 1990 yılında Hollanda'nın Gröningen kentinde organize edilen 2. Uluslararası Elektronik Sanat Sempozyumu'nda verdiği bildiri ile *Protezler, Robotlar ve Uzaktan Varoluş: Evrim Sonrası Stratejiler* başlıklı manifestosunu yayınladı. Sanatçıya göre bedene karşı süregelen yaklaşımlarımızı artık sorgulamamız gerekiyor. Vücudumuzun işleyişi sıklıkla bozulabiliyor, hemen yoruluyor ve ilerleyen yaşla birlikte performansı düşüyor. Vücut, hastalıklara müsait ve sonunda ölüme mahkûm. Vücudumuzun hasta olmasa da hayatta kalabilme parametreleri oldukça zayıf. Nitekim yemek yemeden ancak bir-iki hafta, su içmeden bir-iki günü oksijen almadan ise bir-iki dakika hayatta kalabiliyoruz. Modüler tasarımdan yoksun olması ve aşırı tepkili immünolojik yapısının getirdiği zorluklar nedeniyle vücudun bozulan parçalarını değiştirmek oldukça zor. Oysa bu çıkmazların bilincine varıp evrim sonrası (*post-evolution*) stratejiler geliştirmek mümkün. Stelarc'a göre bedeni sosyal ve psikolojik bir varlık olarak değil, izlenebilen ve modifiye edilebilen bir mekanizma olarak kabul etmek gerekir. Sanatçıya göre bedenimiz özne değil nesnedir. Teknoloji insanın doğasını dönüştürecek, vücudun fiziksel kapasitesini dengeleyecek ve insan cinsiyetini standardize ederek hayatın dinamiğini erkek-dişi ilişkisine değil insan-makine ilişkisine dayandıracak. Rahim dışında döllenme ve yapay ortamlarda ceninin beslenebilmesiyle teknik olarak vücudun doğum yapmasına gerek kalmayacak. Vücudun modüler olarak yeniden tasarlanması neticesinde işlevini yerine getirememeye başlayan organların değiştirilebilmesiyle ölüm de olmayacak. Ölüm korkusu ortadan kalkınca insanın varoluşsal kaygılarında temelden değişiklikler gerçekleşecek. Teknoloji bedene yardımcı olan bir unsurken artık bedenin vazgeçilmez bir parçası olacak. Vücudun içinde bakteriler ve virüsler değil nanoteknolojik nesneler dolaşımda olacak. Teknolojinin bedeni ele geçirmesiyle evrim sona ermiş olduğundan, artık evrim sonrası dönemim stratejileri uygulanmalıdır. Böylece Stelarc, Nam June Paik'in altmışlı yılların ortalarında ön gördüğü makine insan arasındaki bileşime bu manifesto ile ulaşmış oldu.



STELARC, ÜÇÜNCÜ EL

STELARC, ASILMALAR (SUSPENSIONS), 1981 VE 2012

AA Bronson

Miss General Idea, FILE dergisi, Printed Matter, Voodoo, Şamanizm, *body art*, AIDS salgını, 1980'lerin New York'unu anlatan anahtar kelimeler. Çağdaş sanatın aktivist tarafından doğan şifacı AA Bronson'la söyleşti

AA Bronson hakkında konuşmaya başlamak sanat tarihi kitaplarına sonradan eklenen bir gündelik hayat bölümünün içinde kaybolmak gibi. Bu tarihin miladı ise gerçek adları Michael Tims, George Saia ve Ronald Gabe olan üç sanatçının isimlerini AA Bronson, Jorge Zontal ve Felix Partz olarak değiştirip bir araya geldikleri General Idea'nın 1968 gibi kutsal bir yılda kurulmasına denk geliyor. Grubun yaptıklarını saymayı denersek, yıl 1971'i gösterdiğinde sanatçıların toplumsal cinsiyet meselelerine el atarak Miss General Idea adı altında bir dizi güzellik yarışması, açılma *coming out* buluşmaları ve balo gibi etkinlikler tertip ettiklerini görüyoruz. Bu etkinlikler gibi grubun ürettiği işler de gücünü çoğunlukla popüler kültürün insanlara vaat ettiği söylem ile oynamasından alıyordu. Bu üretimler gazete, *billboard* gibi kitle iletişim aygıtları ile dolaşıma sokuluyor, gündeliğin dilinde de karşılığını buluyordu. Sanatçılar sadece resim, heykel, fotoğraf, performans, kitap gibi hiperaktifçe ürettikleri yapıtlar ile değil, aynı zamanda butik, kitapçı, dergi gibi kimi diğer mekânsal olasılıkları deneyerek sergileme tasarımını da sorunsallaştırıyorlardı. 1972-1988 yılları arasında Life dergisinden esinlenerek, onu biraz da alaya alarak giriştikleri FILE dergisi sanat dünyasında büyük etikler yaratmıştı. Öyle ki Joseph Beuys ve Andy Warhol derginin ilk aboneleri arasındaydı. Zamanın toplumsal cinsiyet ve cinsellik gibi konuları içeren kimlik politikalarına parodi ve siyasal olan ile ilişkilendirilebilecek bir önerme olarak bu yapıtlar bugün hâlâ sanat tarihinde çok kıymetli bir yere sahip. Bunlar dışında 1974 yılında Toronto'da açtıkları Art Metropole'da, halen General Idea ile ilgili yayınların satışı yapılırken, burası bugün New York'ta bir yayıncılık Kâbe'si gibi işleyen ve 1976 yılında Sol LeWitt ve Lucy Lippard gibi isimler ile beraber açtıkları Printed Matter'a da ağabeylik ediyor.

1994 yılında AA Bronson'ın General Idea'daki partnerlerinin AIDS'ten ölmesi onun tüm hayata yenilenmiş gözlerle bakmasına sebep oluyor. Bu yeni tarih sonradan onun ölüm ve yaşam üzerine düşünerek geçireceği zamanda kazanacağı deneyim ile şifacılık ve şaman öğretilerinin yollarını kesiştirecek. Partnerlerinin ölümü karşısındaki ödeşme onu bazı cadılara, Voodoo büyücülerine kadar götürecek. Bu yüzden AA Bronson'ın yaptıkları hep uhrevî olanın peşinde bugünü ama aslında önceki hayatlarımızdaki kapanmamış defterleri yeniden yazıyor. NY Art Book Fair gibi halen onun eline bakan bir büyük etkinliği saymazsak, genç sanatçılar ya da onun gibi söylersek "genç şamanlar" ile sergiler tertip etmesi, ruh çağırma performanslarında 1970'lerde ve devamında hayatını kaybedenlerin, *queer* tarihinin unutulmuş hikâyelerini geri çağırması bu defterlerin sırtlarını kalınlaştırıyor. Bu röportaj da bu tarihin içinde kaybolmayı baştan kabul ederek sanatçının kendini adadığı iyileştirme öğretilerini, mitler ve ritüelleri yanına alarak yaşam ve ölüm arasındaki serinlikte bir beden antropolojisi yapmaya çalışıyor. AA Bronson serinliğine hoş geldiniz.

General Idea'da beraber çalıştığınız partnerleriniz Felix Partz ve Jorge Zontal AIDS olduklarında, "ruh" ve "beden"i başka türlü algılamaya başlamanız açısından fiziksel anlamda bir aydınlanma sürecine girmişsiniz.

Felix ve Jorge'nin bedenlerinde ölümü barındırmaya başlaması şok edici bir şeydi. Empati kuran biri olarak ben de kendi bedenimde ölümü hissetmeye başlamıştım. Kendi yolculuklarında onlarla, öbür tarafa geçmeden nasıl beraber hareket edeceğimi öğrenmem gerekiyordu. Bunu şimdi burada tarif etmek zor. Sonra Kaliforniya'da şifa üzerine dersler almaya başladım. Bu dersler çok işime yarıyordu ve o zamanlar ölmek üzere olan kimselerin bakımını üstlenen biri olmayı istediğimi anlamıştım.

AIDS literatüründen bildiğimiz üzere, 1980'lerde eşcinsellere yapıştırılan hızlı cinsellik potansiyeli işaret edilerek halkta bir korku yaratıldı ve bu korku bir çabuklukla mobilize edildi. Bu süreç komünotenin içinde de aktivist olan ve olmayanlar konusunda bir ayrım yaşanmasına sebep oldu. Bir sanat kolektifi olarak dışlayıcı ve damgalayan bu söyleme karşı nasıl tepki veriyordunuz?

New York bazında konuşacak olursam, o günlerde Kanadalılar olarak bizim hastalık hakkında düşündüklerimiz onlarınkinden farklıymış gibi algılandı ve Amerikan aktivistler bizi dışladı. AIDS logosu işimizi üretmeye başladığımızda ilgilendiğimiz hasta arkadaşlarımız vardı ama biz enfekte olmamıştık. Bu yüzden New Yorklu aktivistler üretirken bu durumu sömürdüğümüzü düşünüyordu, zira hasta değildik ve onlar için yabancıydık. Fakat bu eleştirileri reddetme yoluna giderek üretmeye devam ettik.

1980'lerde General Idea olarak William Burroughs'un "virüs mantığı" konseptini dönüştürdüğünüz bir iş ürettiniz. Robert Indiana'nın *LOVE* (1964) isimli işini *AIDS* (1987) olarak yorumladınız. Bu yapıt poster, pul, bilet gibi kimi versiyonlarda üretilip dağıtıldı. Bunun yanında bu işiniz, Gran Fury ve Donald Moffett'in *Silence=Death* (1989) isimli kampanyasında ve Nan Goldin'in küratörlüğünü yaptığı *Witnessing: Against Our Disappearance* (1989) sergisinde yer aldı. Bu örnekler bize o dönemki kültürel aktivizm, sanat ve siyasetin müşterek gücünün işaretlerini veriyor. Bizler "Kişisel alan politiktir" diye biliyor olsak da bugünün "PR her şeydir" diyen sanat dünyasında sanat ve siyaset arasında bir geçiş potansiyeli olup olmadığı konusunda ne söylersiniz?

Zor bir soru! Siyaset, İnternet, uluslararasılaşma ve bunun gibi gelişim süreçleriyle muazzam ölçüde dönüştürüldü. Fakat Fritz Hague'nin Los Angeles ya da Chicago'daki Temporary Services'da yaptığı gibi belki daha yerel ya da mikro ölçekte mümkün olacak olsa dahi kendi adıma hâlâ sanat yoluyla siyasete angaje olmanın mümkün olduğuna inanıyorum diyebilirim.

1960'larda hippiydiniz ve bir komünde yaşıyordunuz. O zamanın hippi komünotenin spiritüalist yaklaşımlarından etkileniyor muydunuz? 1960'ların mistisizm ve *body art*'ı ile aranız nasıldı?

O zamanlardan bir oda dolusu çıplak beden ve vücut boyama etkinlikleri hatırlıyorum. Hippi hareketi bir ekolojik hareketti, gezegenin sağlığını dert edinmişti. Diğer taraftan da bu, birlikte olma ruhunu kaybetmiş bir cemaat kültürünü yeniden yaratma eylemiydi. O zamanın komünote hayatı, Aziz Paul'ün 1. yüzyılda Makedonya üzerinden devam ederek kurduğu ilk Hıristiyan evlerine benziyordu. Bu tip eşitlikçi bir cemaatin desteklediği bu evlerden sanıyorum ki Türkiye'de de vardı. Bu cemaat kadın, erkekler, köleler ve köle olmayanların eşit olarak yaşadığı, kendi kendini yöneten bir yapı içeriyordu.

Şifacılık konusunda aldığınız birçok sertifika var. Bu sertifikalardan önce, eve partnerlerinizi tedavi etmeye gelen hemşirelerden ilaçların nasıl enjekte edileceğini öğrenmeniz sizin için bir başlangıç noktası olmuş ve hasta bakımına bir yatkınlığınız olduğunu anlamanızı sağlamış. Sonra da Yamantaka öğretisini öğrenmişsiniz. Çağdaş dans tekniği eğitiminde örneğin, dansçılara beden anatomisi yanında diğer dansçıların bedenleri üzerinden bazı masaj teknikleri öğretilir. Partnerleriniz ile ilgilendiğiniz sıralarda kendinizi de tedavi etmiş olmuyor muydunuz?

Eşcinsel erkekler üzerinde uygulamalı olarak öğretilen bu kurslar sırasında ben de diğer şifacılar üzerinde tedavi etmeyi öğrendim. Tabii ki Felix ve Jorge ile ilgilenmek için eve gittiğimde bu durum beni zorluyordu. Bir kere, günden güne ölen iki adamın bakımını üstlenen tek kişiydim. İkisi de hastaneye gitmemeyi seçmiş ve evde ölmeye karar vermişti. Şifa sanatı bir şekilde aşırı bir empati beceri gerektirir. İkisiyle de ilgileniyordum çünkü onlarla bu yolculukta beraberdim. Jorge beraber olmaya daha açıktı ama Felix bunu çok zor buluyordu. Sonuç olarak hastalık onun hastalığıydı ve paylaşmak istemedi.

Geliştirdiğiniz masaj tekniği birkaç seviyeden oluşuyor. Masajdan önce karşınızdakinin "aura"sını okuyorsunuz. Sonra da dokunduğunuz kişiden eliniz vasıtasıyla birtakım bilgiler edindiğinizi söylüyorsunuz. Başkalarını bu şekilde tedavi etmenizin kendi bedensel araştırmanız ya da kazınızı yapmanız anlamında da bir şekilde sizi performansa yaklaştırdığını belirttiğiniz bir açıklamanızı okumuştum. Başkasının bedeninden kendinize dair de kimi sesler duyduğunuz oluyor mu?

Şifacılık tekniği bir şekilde masaj ile gizleniyor. Bir bedeni "okuduğumda" o bana kelimelerdense birtakım görüntüler veriyor. Bir şeyler "görüyorum" ve sonra bunu sesli olarak ifade ediyorum, karşımdaki de bana katılıyor ya da katılmıyor. Bir açıdan o bedenler bana gösterdikleri üzerinden dilleniyorlar. Örneğin, en son bir müşterim bana yaptığım iki seans arasında belinde bir tutulma olduğunu söylemişti. Sonraki seansta ise beli oldukça kızarmıştı ve müşterim bir şeylerin dönüştüğünü hissettiğini ama ne olduğunu bilmediğini söyledi. Böyle değişikliklerin kendini göstermesi zaman alır. Bu tip içsel değişimler kendi bedenimde de görünür olur, bu bitmeyen bir kazıdır, dediğin gibi. Ancak etkili bir şifacı olmak için kendi benliğim konusunda yol almam gerekir. Bu açıdan Jorge ve Felix'in ölümü eğitimimin büyük bir parçasını oluşturuyor.

Masaj tekniğiniz sadece *body art* geleneğine yakın değil, aynı zamanda farklı dinsel ritüeller ile de benzerlik taşıyor. Örneğin, Marina Abramović de verdiği eğitimlerde ritüellere geri döner. Unutulan bir *queer* tarihin ölü ruhlarını çağırdığınız *Invocation of the Queer Spirit* isimli performanslarınızda siz de bir Voodoo ritüelini kullanıyorsunuz. Performans sanatında neden sürekli köklerimize, ilkel formlara dönüyoruz?

Masaj tekniğim ve ritüeller arasında nasıl bir ilişki olduğu konusunda en fazla bunların aynı şey olduklarını söyleyebilirim. Marina'nın MoMA'daki son performansında kendisi müzenin kapıları açıldıktan müze kapanana kadar müzede saatlerce oturuyordu. İzleyiciler de tek tek karşısına oturup onun gözlerinin içine bakıyorlardı. Bazen insanlar ağlıyorlardı. Bu, bir tür başkasının içine doğru akmak, o başkasının da diğerinin içine akması demek. İki insan arasındaki bu yatay akış hareketi çok doğal bir ilkelliği bize açık şekilde gösteriyor.

Neden sadece eşcinsel erkekler ya da FM (kadından erkeğe) trans insanlar ile çalışıyorsunuz?

Kadınlar bana yaklaştıklarında benden bir şey istediklerini, erkekler yaklaştığında ise genelde kendilerinde keşfedecekleri şeyden korktuklarını hissediyorum. Benim uzmanlığım daha çok, çocukken babaları tarafından fiziksel, duygusal ya da cinsel olarak suiistimale uğramış kimseler üzerine. Kısacası suiistimale uğramak bu insanların erkeklik kimliklerine bağlı olarak benimle çalışmalarının merkezinde yatan sebebi oluşturuyor. Diğer taraftan, kadınlarda yeteneğim konusunda çok da kendime güvenmiyorum.

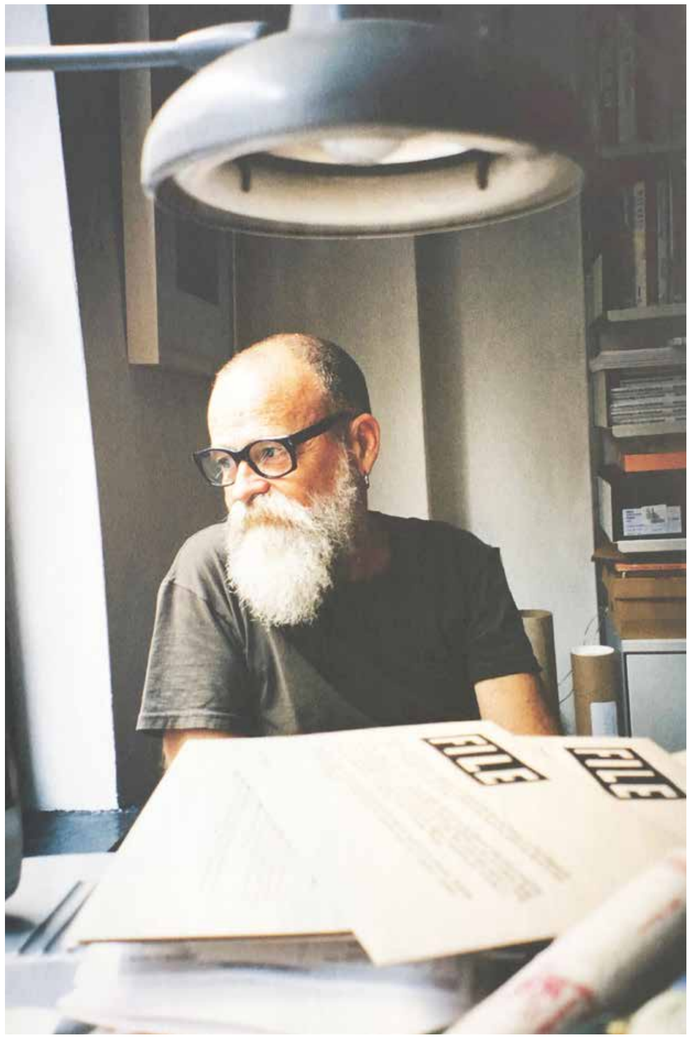
Joseph Beuys'un ruhu yapıtlarınızın ve küratörlüğünü yaptığınız sergilerin başını bekliyor gibi duruyor. *School for Young Shamans* (2008) isimli serginizde bir Joseph Beuys yapıtı da vardı. Beuys'un sanatı iyileştiren bir yere konumlayan argümanı seyircinin yaşadığı bir temizlenme deneyimi olarak okunabilir. Oysa bu argüman sizin yaptığınız işlerde ters yüz edilmiş görünüyor. Siz, iyileşmenin bir sanat olduğunu öneriyorsunuz. Diğer taraftan, bedenin modernite süresinde tahakküm altında geçirdiği deneyimler düşünüldüğünde bedenin kamusal ve özel alan arasında durduğu bıçak sırtı ona fazlasıyla güçlü bir potansiyel yüklüyor. Bu yüzden hem biriktirdiğiniz masaj deneyimleri hem de performanslarınız sadece beden üzerinden kurduğu ilişki yüzünden bile politik olabiliyor. Sizin için bugün beden dediğimiz şey ne ihtiva ediyor?

Beuys'un sanat yaparken ve kendini sunarken kullandığı şaman yaklaşımı kadar *Beuys Free University* de beni oldukça etkilemiştir. O ve Ray Johnson, hayatları hakikaten kendi işleri olan tanıdığım ilk sanatçılardı. Beuys, eğitim, iyileşme, siyaset üzerine fikirleri olan biriydi, bu açıdan ona yakın bir akrabalık duyuyorum. Bugün bana gelen insanların bedenlerinde rastladığım ise daha çok kendilerini sevmeye açmamış olmalarından kaynaklanan kimi blokajlar.

Son olarak, tasarım dünyasında da örneklerini gördük, örneğin Karim Rashid kendisi için bir tabut tasarlamıştı. Siz de kendi tabutunuzu yaptınız. Yaşam ve ölüm arasında birçok ritüeli ve dinsel disiplini deneyimlemiş biri olarak kendinizi ölüme hazır hissediyor musunuz?

Jorge ve Felix öldüğünde kendimi hazır hissetmiştim. Her an ölebilirdim; fakat ölmedim. Onun yerine kendimi farklı yollarla dönüştürmeye devam ettim. Şu an üzerinde çalıştığım bir sürü proje var, birçok genç adama mentorluk yapıyorum, masaj ile tedavi ettiğim kimseler var, Union Theological Seminary'de başında bulunduğum bir *master* programım var, sürekli ders veriyorum, stüdyo ziyaretleri yapıyorum, NY Art Book Fair'i organize ediyorum. Bu kadar işin arasında gitmek çok da kolay değil. Fakat eğer o zaman bugünse, evet, kendimi ölmeye hazır hissediyorum.

AA BRONSON



Organik bir *uzaylı*

10 Ocak 2016 tarihinde dünyaya veda eden İngiliz şarkıcı, söz yazarı ve oyuncu David Bowie'nin ardından hayatına dair bir veda yazısı kaleme aldık: "Bowie'nin de tüm hayatı boyunca ilmek ilmek ördüğü personasıyla yaptığı gibi ufak oyunlarla gündelik hayatın alışılageldik algılarını dönüştürmek, bazen de yıkmak asıl *rock'n roll* duygusunun ta kendisidir"

David Bowie için çokça dillendirilen dünyaya düşmüş adam tanımlaması, aslında onun başrolünde olduğu bir filme referanstan çok daha fazlası... Zaten her mecradaki üretimi birbirini destekleyen ne sadece bir müzik yıldızı ne de bir film yıldızı olan Bowie'nin kariyeri hesaba alındığında daha farklısı da düşünülemezdi. Meali; Nicolas Roeg'un, *Dünyaya Düşen Adam* filminde başrole David Bowie'yi getirmesini sadece uygun bir kasting olarak nitelendirmemek lazım. Zira Bowie'nin tüm kariyeri, onun bildik çelişkilerin altına dinamit koymak için uzaydan bir yerden dünyamıza düştüğünü gösteriyor. En çok da *glam-rock* döneminde kadın-erkek ikiliğinin altındaki zemini kaydırarak bu konumunu perçinlemiş bir yıldız Bowie. Onun bu dönemdeki performansı, toplumsal cinsiyetin parodisine dayalı bir *drag-show* da değildir. Hem iki seçenekten (kadın ya da erkek) faydalanılan hem de iki seçeneğin de geçersiz kılındığı bir ara alandır. Bu noktada kafaları en çok karıştıran ikonlardan Marlene Dietrich'i örnek alması boşuna değildir. Pop tarihiyle ilişkisinde hem bir hayran gibi tutkuludur hem de bir avangard kadar yıkıcıdır. Onun gündeme getirdiği haliyle popüler kültür tarihi bitmiş, geçmiş, üzerine yeni bir şey eklenemeyecek bir arkeolojik buluntudur. Dolayısıyla Bowie kendi konumunun da sabotörüdür. Albümleri milyonlar satan, dünyanın en çok kazanan *rock* yıldızları arasında olması, fırsatını her bulduğunda söz konusu yıldız sistemini besleyen üretim biçimlerini sorunsallaştırmasına engel oluşturmaz.

Deborah H. Holdenstein *Müzik videosu: Mesajlar ve yapı* [*Music video: Messages and structure*] adlı makalesinde Bowie'nin, *Let's Dance* videosunda *rock* yıldızlığı konumunu nasıl sorunsallaştırdığını irdeler. Biri erkek diğeri kadın iki genç Maori işçinin kırmızı dans ayakkabılarıyla kapitalizmin büyüsüne kapıldığı, sonrasında yine o sistem tarafından dışlandığı videoda Bowie hem videodaki hikâyenin ana yürütücüsüdür hem de kapitalizmin yüzü... Gençlerin dans ettiği bardaki müzisyeni de onların fabrikadaki sert patronunu da aynı anda canlandırır. Kısacası Bowie, sanki ironiyi ete kemiğe büründürmek için dünyaya düşmüş bir uzalıdan farksızdır.

Tabii ki ironi, kendi bulunduğu konumun altını bile bile oymak Pop tarihinin belki de en bildik stratejilerinden biri... Yakın dönemde Lady Gaga, bunu dünyanın yuvarlak olduğunu tekrar tekrar "keşfederek" yapıyor. Onun öncülü Madonna, yararlandığı imgelerin göstergeleriyle oynayarak yıldızlaşmıştı. David Byrne, en çok da Talking Heads zamanında ironiyi kariyerlerinin belkemiği yapmıştı. Ancak bu isimler arasında en çok David Bowie'nin ironisi doğaldı -ki bu da ironinin en has haliydi...

Dolayısıyla Bowie'nin sanatla ilişkisi de bildik bir etkilenme çizgisinde ilerlemez. Bowie Berlin, New York, Londra gibi sanat beşiği addedilen mekânlardaki deneyimleriyle iki alan arasında bir ajan gibi hareket eder. *Jump They Say* videosunu Chris Marker'ın çığır açan *La jetée* filmini açık referanslarla donatır örneğin. Ancak söz konusu Bowie olunca iş, ana akım dışı bir eserden feyz alıp kendi kariyerine bir tutam eksantriklik katan bir pop yıldızından çok daha fazlasıdır. İntihar eden şizofren erkek kardeşinden ilham aldığı şarkısının videosu, Bowie'yi üzerinde soğukkanlılıkla deney yapılan bir iş adamı olarak resmeder. Yara bere içinde, gözü morarmış halde kamerayla flört ettiği planlar ise, *Jump They Say*'in aslında Bowie'nin yıllar sonra geri dönüş videosu olduğu düşünüldüğünde ayrı bir anlam kazanır. Nükleer savaş sonrası hiç olmamış/olmayacak bir mekânı resmeden *La jetée*, yine Bowie'nin kendi rock starı statüsünün altından zemini kaydırmasına vesile olur. Bowie, *Tin Machine* yıllarından sonra listelere dönüşünü ihtişamla değil, *La jetée* referanslarının da gösterdiği üzere zaman dizgesinden uzakta, bu dünyanın dışında bir yerlerden, yaralanmış bir halde karşılar.

Ana akımla dışı arasında aracı görevini üstlendiği bir başka an ise Berlin yıllarının meyvesidir. 1976-1979 yıllarında her şeyden uzaklaşmak, kendine gelmek için Berlin'e yerleşen Bowie, spot ışıklarının altına tekrar döndüğünde yanında ana akım izleyicilerin radarının epey dışında bir eşlikçisi vardır: Klaus Nomi... Buster Keaton'a rahmet okutacak beyazlıkta makyajı ve lateks uzay kostümleriyle Barok aryalardan klasik pop şarkılarına kadar epey geniş bir yelpazeden seslenen bu Alman *new wave* ikonu, 1979 tarihli *Saturday Night Live* performansında Bowie'ye eşlik eder. Kuşkusuz SNL sahnesinin gördüğü en ayrıcalıklı performanslardan biridir söz konusu olan: Bu dünyanın dışından iki varlık, teatralliğin sınırlarını zorlayan bir performansla *Man Who Sold The World*'ü seslendiriyor. 1970 sonlarının TV izleyicisi için daha sıra dışı bir durum olabilir mi?

Camille Paglia'nın Bowie'ye dair yazığı *Cinsiyet Tiyatrosu* [*Theater of Gender*] makalesinde işaret ettiği "yeni imgeler yaratan putkıranlığı" burada devreye girer. Bowie, her zaman hayranlığını belirttiği Marcel Duchamp'ın mizah duygusunu bu anlarda görünür kılar. 1977 tarihli şarkısı *Joe the Lion*'ın sözlerinde referans verdiği performans sanatçısı Chris Burden, ["beni arabama çivile, sana kim olduğunu söyleyeyim"] onun dinleyici kitlesinin büyük bir kısmı tarafından bilinmiyor olabilir. Ancak bu sanat referansı bir *rock'n roll* parçasının o kadar organik bir parçası haline getirilir ki aradaki mesafe ortadan kaybolur.

Bowie'nin farklı performans sahalarıyla tüm bu alışverişinin yanında, örneğin Lady Gaga'nın Marina Abramović'le hayli magazinsel dostluğu ne kadar yavan kalıyor. Bir tarafta farklı sanat disiplinlerini prestij unsuru olarak kullanan bir *PR* makinesi, diğer tarafta prestijdense, sanatın alt oyucu, yıkıcı gücünü kontrolü altına almış bir popüler kültür ikonu. Bowie'nin kitle kültürüyle popüler kültür ayrımında kilit bir rol oynaması da bundandır. Sanatçı, görselliğini kurarken referans aldığı kaynaklarla, müziğinde de Lester Bowie, Brian Eno gibi avangardlarla gerçekleştirdiği iş birlikleriyle dinleyicilerinin ya da izleyicilerinin önündeki alanı açar, yeni anlam dünyalarının kapılarını aralar. Kitle kültürüne uymak için çıkıntıları törpülemez. Ancak aynı zamanda yine kitle kültürünün yaratıcılarından müzik endüstrisinin sayılı devlerinden de biridir. Ve bu paradoksu, belki de onu *rock'n roll* ruhunun en hakiki temsilcilerinden birine dönüştürür. Zira *rock'n roll* ruhu ne sadece Buddy Holly'nin üslubunu birebir taklitten ne etkisi stadyumlarla sınırlı isyandan ne de uyuşturucu ve seks sarmalından ibarettir. Bowie'nin de tüm hayatı boyunca ilmek ilmek ördüğü personasıyla yaptığı gibi ufak oyunlarla gündelik hayatın alışılageldik algılarını dönüştürmek, bazen de yıkmak asıl *rock'n roll* duygusunun ta kendisidir.

İLLÜSTRASYON: SEDAT GİRGİN

Balinaları *duyabilen bir adam*

Sarkis'in beş bin metrekarelik tarihi Rotterdam denizaltı iskelesinde hazırladığı *Baladlar* sergisi, John Cage'in notalarını yüzlerce yıllık çan kuleleri eşliğinde mekânda yankılatıyor. Sanatçı, *Balinalara Ağıt*'ın seslendirildiği mekânda ziyaretçilerin özgür beyaz kuşlar gibi mutlu olabilmeleri için elinden geleni ortaya koymuş gibi görünüyor

"...Hz. Yunus kalktı ve gömleğini çıkardı. Allah'ın izni olmaksızın kavminden ayrılmıştı. Bu hatası hiç aklından çıkmıyordu. Gün batımında Allah'a tövbe ederek kendini engin sulara attı. Yaptığı tövbeyi Yüce Allah kabul etti. Hz. Yunus'u kurtarması için büyük bir balık gönderdi. Hz. Yunus denizin sularına gömüldüğünde, balık Hz. Yunus'u yuttu, Hz. Yunus'u karnında muhafaza etti. Daha sonra kıyıya geldiğinde, Hz. Yunus'u kıyıya bırakıp, uzaklaştı." Hz. Yunus Efsanesi'nden, anonim

1938 İstanbul doğumlu Sarkis, Hollanda'nın liman kenti Rotterdam'daki yeni projesi *Baladlar*'ı -Hz. Yunus'un içinde korunduğu o devasa balığı andıran- 1937 tarihli eski bir denizaltı iskelesi ve mekâna ev sahipliği yapan Boijmans Van Beuningen Müzesi'nde, Nicolette Gast'ın misafir küratörlüğünde düzenliyor. Müze yine, Sarkis'in suluboya yapıtlarını da içeren bir sergiyle ayrıca ziyaretçilere kapısını açmakta. Bu sergi kapsamında Sarkis, eserinde 100. doğum yıldönümü çeşitli etkinliklerle anılan çağdaş besteci ve avangard John Cage'in *Balinalara Ağıt* isimli çalışmasını, mekânda işitilebilir biçimde, farklı müzisyenlere yorumlatıyor. Boijmans Van Beuningen Müzesi'ndeki sergisinde ise sanatçı, yine Cage'in 1983-85 arasında ortaya koyduğu *Ryoanji* adlı bestesini, 72 metrelik kesintisiz bir görsellikle bu kez kendisi yorumluyor. Fransızca sözlüklerde kendini "aylak aylak gezinti yapmak" anlamına da gelen *Baladlar*, sanatçının topyekûn bir koreografik içgüdüyle ortaya koyarken *Gesamtkunstwerk* idealine sadakatle tasarladığı bir yapıt. Bu yapıtın derinliklerinde ise bir denizaltı tersanesi ile balinalar arasında Sarkis'in kurduğu duygusal ve kavramsal bağlantı salınıyor. Denizaltı ile üstü, gökkubbe arasında belli bir geçit -iletişim noktası imal etmeye girişen Sarkis, bunu yaparken ses, müzik, ışık ve hatta yiyecekler ile içeceklerin yanı sıra, 60 adet beyaz bisikleti Union firmasının katkıları ile, ziyaretçilerin kullanımına açıyor.

Bu minvalde, bir zamanlar denizaltıların yapıldığı iskelenin orijinal fonksiyonu ve etrafındaki sular, 5 bin metrekarelik engin yerleştirmenin merkezinde duruyor. Sarkis, iskelenin dünü ve bugününü kendi kişisel estetik tarihinden sağlam referanslar eşliğinde bonkörce birleştiriyor ve ziyaretçi için burada, anıtsal objelerin yanı sıra topyekûn bir deneyim yaratıyor. (...)

***Baladlar* sergisiyle tecrübe ettiğimiz bu mistik ve akustik yapıya bir *adagio* veya *allegro* mu demeliyiz, nasıl bir etiketle bakmalıyız?**

Bunun için daha önceye gitmek lazım tabii. Sergi için tasarlanan özel rehber broşürün kapağında çok sessiz bir fotoğraf yer alır. Bu fotoğraf benim sergi mekânını ziyarete gittiğim esnada, tahmin ediyorum Aralık 2010'da çekildi. Bu mekâna gelmeden önce beni uyarmışlardı; buranın nasıl 'sert' bir yer olduğunu söylemişlerdi. Beni oraya götürdükleri zaman, açık bir teklifte bulundular. Mekan beni coşturursa, proje yapacaktım. Oraya vardığımda, tamirsiz camlarından içeri karların girdiğini ve o sert dediğimiz mimarinin inanılmaz bir sessizlik ve yumuşaklığa büründüğünü gördüm. O anın çok iyi bir fotoğrafı çekilebilseydi ve büyütülseydi, diyebilirim ki bir sergi gibi olurdu. Bu yalnızca o ana özgü bir durumdu. Bu anlamda sana yalnızca kâğıt üzerinde tasarım yapan "kâğıt mimarları"ndan bahsetmek isterim. (...)

İmkânsızlığın tahrikine kapıldınız ve bu sizi cezbetti.

Çok! O büyük sessizlik, sanki harpten çıktığında düştüğün sessizliğe benziyordu. Hatta, atom bombası patlamazdan evvel havanın bir vakum gibi çekilmesi ve o boşluk anını takip eden patlamayı çağrıştırıyordu. Bu halet-i ruhiye üzerinde ben epeyce düşünmüşümdür. Örneğin, gökyüzünde, şimşeğin çakışı ile ışığı ve sesi arasında bir zaman farkı vardır. Bu ikisi arasındaki zaman farkını yaratıcılığın yeri olarak algılıyorum ben.

Şeylerin "oluş" anı...

Bir şeyi iki zamanda yaşamak. Örneğin birine vurursun, ona acısı daha sonra ulaşır. Ben bu projeye Paris'teki atölyemde çalışırken çok çizim yaptım; ilk başta konteynerlerle düşündüm. Bu anlamda, mekâna eriştiğimde hissettiğim sessizlik, bu çalışmada benim mihenk taşım oldu. Bu sessizlikten Cage'e geçişim ise şöyle: Oranın denizaltı ile ilgili bir fonksiyonu var. Ben burada denizaltıyı veya su içindeki bir mahlukatın canını çağırmak yerine, Cage'in *Balinaya Ağıt* (1980) isimli çalışmasına gönderme yaptım. Sergiyi oluşturan iki büyük konstrüksiyon, sana ne hatırlatıyor bilemiyorum ama ben tüm yapının o iki konstrüksiyon için yapılmış, onları korumak adına imal edilmiş olduğunu vurgulamak istedim. Burada sürgit bir tersine dönme var. Burası şehrin içerisinde bir yer değil ve burada seremoni ruhu var. Burada yaşanan şey, bir ziyaret. Bilhassa oraya gidiliyor. İnsanlar oraya bir şey yaşamaya gidiyorlar. Burada kutsal bir durum var. Bu noktada tarihle oynamaya başladım.

Ağır ve hafif malzemenin birbiriyle cilveleşmesi ha keza...

Tabii, tabii! Bu aslında koreografidir. Burada yapılan bir danstır. Bu sergide bir an yakaladım; o an ki, yerden çıkan ahşap ile, yukarıdan inecek güçlerin (kuş tüylerinin) birleştirilmesiydi bu ve orada inanılmaz bir aşk bağı vardı. Bu esnada, mekânın tarihlerinden de ayrıca yola çıktım. Mesela 17. yüzyıl Hollanda resminin ünlü ressamlarından biri, Pieter Saenredam, mekânda da izlenen bir filmde işleriyle anımsanıyor. Kendisi, çizdiği kiliseleri bir buluşma yeri olarak tahayyül ediyor. Kiliselerin içinde, köpeklerle insanlar iç içe tamiratlar yapılırken, kiliseler birer halk yeri; çocukları, dilencileriyle, hiçbir emrin olmadığı, insanla Allahın bir araya geldiği bir yer olarak gösterilmiş. Hollanda'daki 15 ila 17. yüzyıldan gelen yaşam tarzlarından bugüne neler bırakıldığını da bu sergiyle vurgulamak istedim. Şöyle ki, insanlar bu kiliselere gittiğinde, gönlünden koptuğu gibi beş-on kuruş bırakırlar. Tüm bu gelenek ve ananeler, tabiatın varlığı, tabii bu sistemin içinde. *Baladlar*, pisliklerden arınmış bir sergi. Sergide yer alan UFO biçimli yapı, Jules Verne'in klasiği *Denizler Altında 20 Bin Fersah*'ta yer alan sualtı gemisi Nautilus'u andırır. Aynı anda bir UFO'ya da benzeyen bu cisim, bu uçan daire, bir anlamda iki unsurun da birleşme yeri oluyor. Sergide yer alan dev çan kulesi, 42 çan için yapılmış bir mimaridir de aynı zamanda.

Aynı anda hem bu denli görünür, hem de izole olmayı başarabilmiş olan *Baladlar* sergisi, koreografinin hem doğal, hem rasyonel olduğu, imkânsızı kovalayan bir çalışmaya benziyor. Sözgelimi ben sergiye doğru yola çıkarken kendimi çaylak bir keşişe, sergi alanını ise tarihi bir manastıra benzettim. Ama aynı zamanda mekânın eski bir denizaltı tersanesi olmasından hareketle, yine kendi *Savaş Ganimetleri* probleminizle burada da yüzleşmiş, savaşmış bulunuyorsunuz. Rastlantı ve zorunluluğu buluşturan, kişisel ve kitlesel tarihi çakıştıran, mekânın ruhunu tekrar yadeden bu sergi, aslında sizin kariyerinizde ilerisi için nasıl bir çıta oluşturmakta?

Bildiğin gibi, manastırlar insanların bir inanç için çekildikleri yerlerdir. Burada ise bir çekilme durumu yok, burada sürekli olarak nefes alan ve çok serbest biçimde bunun olduğu, birtakım negatif meselelerin unutulduğu bir durum var. Orada temizleniyoruz. Bu dinsel bir temizlenme değil. Tıpkı insanın uykuya yatması gibi. Nasıl ki akşam uyuyor, sabah güç kazanarak uyanıyoruz; bizim bunun gibi tecrübelere ihtiyacımız var. Bugünkü sanat sistemi, fuarlara, piyasaya o kadar gömülmüş durumda ki, bunun için burası sanki bir umut yeri haline gelmiş. Buradaki ruhsal duruma en yakın yer olarak, size Tarkovski'nin *Stalker*'ını vermek isterim. Fakat tabii, o filmdeki gibi izleyiciyi birtakım zorluklardan geçirmiyorum burada. Burada asıl olarak bir karar veriliyor. Gemiye biniliyor, bu mekâna geliniyor ve burada yaşanabiliyor. Beyaz bisikletler dekoratif obje değiller. İzleyiciler istedikleri gibi burada yaşayabiliyorlar. Burada aşk var. Sanatçının, bunları yaratması lazım. Hiçbir zorluk olmadan, insanların hemen katılabileceği bir öğedir bisikletler. (...)

Bundan sonrası ne olabilir?

Doğrusunu istersen, yakın zamandan beri yaptığım kimi sergilerin benim "son sergim" olduğu hissine kapılıyorum.

Ama bunu bir tükeniş değil, bir olgunluğun geldiği nihayet anı anlamında söylüyor olmalısınız, değil mi?

Gayet içten söylemeliyim ki, bunun hem çok güzel, hem de çok acı bir tarafı var. Eylül sonunda bu serginin bitmesi benim üzerimde ne etki yapar, ondan biraz korkuyorum açıkçası. Bunun bir yerlere, bir şekilde gitmesini isterdim. Bu iki yapının kalkıp, Aya İrini'ye gelmesi, korkunç (iyi) olurdu. Bu sergi ekip bakımından da inanılmaz bir tecrübe oldu.

Gerek sergideki oturma yeri, gerek burada satın alınan, size ilham ve konu veren tüm aydınlardan çıkmış tarihsel ve estetik, işitsel ve yazılı kaynakların dolaşıma girmesi, gerekse izleyicilerin kendilerinden bir parça bıraktıkları bölüm ile okuma masası, tekrar tekrar dolaşıma giriyor ve bu serginin tümünü yine bir okula büründürüyor.

Bu serginin annesi, babası, kardeşleri kim diye sormak isteyen çıkabilir... Örneğin Peter Zumthor isimli mimarın işlerini hakikaten severim. Sergideki tüm referansları, insanları zenginleştirmek için oraya koydum. Dikkat edersen, sergideki ritimlerin geneli yuvarlaktır. Yuvarlaksa, burada bir merkezden söz edilebilir. Bunların hepsini çok özgürce vermek lazımdır. Bu bir nevi nefes alıp veriştir. İfade, kişinin o ifadeyi alıp, çalışıp, nefes almasıyla mümkündür. Dikkat edersen, sergiye izleyiciyi çok küçük bir kapıdan sokuyorum. Sergiye girişte izleyiciye küçük bir tüy/rozet ikram ediliyor.

Üzerinde çalıştığınız bir serginin izleyiciyle buluştuğu, olgunlaştığı o ana nasıl karar veriyorsunuz?

Bu benim 1972'den beri sorunum. Ne zaman sergi, vücudunu bulup da nefes almaya başlıyor; kapıyı açıyorsun... Bu anlamda, geleni hiç kale almayan "kötü" sergiler de vardır. Bu işin bencilliğidir. Oysa bu sergi, bir vücut gibi, içine birtakım elemanların gireceğinin gayet bilincinde. Ve bu elemanlar çalışmaya başlayacaklar. Orada, serginin *Baladlar* ismi de devreye giriyor. Burada caz da var, klasik müzik de var, eşlik durumu ve bir dans da var. (...)

***Baladlar*, Sarkis'in şefkate adadığı dev bir heykele dönüşmüş.**

Kuşlar orada nasıl mutluysa, ben de izleyicilerin çok mutlu olmalarını isterim. Özgür bir şekilde gezmelerini, sesleri dinleyip oturmalarını, bisiklete binmelerini, bir şeyler içip kendi bedenlerini hissetmelerini. Tahmin ederim, en cömert sergilerimden biri *Baladlar*. Aynı zamanda, 350 bin Euro'ya mal olan bu serginin konstrüksiyonu 150 bin euro gibi bir rakam tuttu. Fazla para da dönmedi.

Bir sesler coğrafyası kâşifine dair *sözlük denemesi*

Fatih'te, Halide Edip Adıvar'ın unutulmaz romanına da adını veren *Sinekli Bakkal*'ın bulunduğu Sinekli Bahçe Sokak'taki ahşap bir konakta hayata gözlerini yuman Tanburi Cemil Bey'in vefatının 100. yıl dönümü nedeniyle bir yazı kaleme aldık: "Tanburi'nin portresini yazı sanatının olanakları üzerinden betimlemeye çalıştığımızda kariyeriyle kol kola yürüyen kimi anahtar sözükleri masaya saçmak dehasının anlaşılmasına yardımcı olabilir. 12 yaşında 'harika çocuk', 18 yaşlarına doğru emsali gelmemiş bir sazende ve günümüzde bir üstad-ı âzam olarak anılan Cemil Bey'i düşündüğümüzde kültür, yetenek, virtüözite, mükemmellik ve reform sözcükleri ayrı bir öneme sahiptir."

İlerlemiş kış mevsiminin akşam güneşi hızla çekiliyor evin salonundan. Kar tıpkı bir Wagner operasının uvertürü gibi derin bir sükûnetle örtüyor ağaçların üzerini. Plağın pikap çaların üzerindeki son turunu tamamlamasıyla, iğnenin kendiliğinden plağın üzerinden kalktığı vakit geriye kısa süreli bir sessizlik kalıyor. Sessizlik odanın içinde usulca çiçeklere, kitaplara, mobilyalara ve diğer eşyalara sinerken plağın son parçası olan *Çeçen Kızı*'nı yeniden dinlemek istiyorum. Tanburi Cemil Bey'in yerel ezgilerden de etkilenerek Hüseyni makamında bestelediği eser, şüphesiz Ortadoğu ve Akdeniz coğrafyalarının en şöhretli melodi dizilerinden birine yer veriyor. Hem şark hem de garp usulü düzenlemeleriyle müzisyenlerin üzerinde türler arası denemeler yapmayı en sevdiği eserlerden biri olan bu çalışmanın bizde de vaktiyle Emin Fındıkoğlu tarafından yorumlanan bir caz-*funk* uyarlaması olduğunu anımsıyorum.

Plağın diğer yüzünü çevirip odayı yeniden seslerle doldurduğumda zihnimde Cemil Bey'e dair birtakım sorular çiçekleniyor. Denize atılan bir taşın neden olduğu dalgalar misali, her geçen saniyede sorular çemberi biraz daha genişliyor. "İstanbul'da değil de Paris'te doğmuş bir icracı olsa yaşamında neler değişirdi?" diye geçiyor aklımdan. 12 yaşından itibaren harika çocuk özellikleri gösteren, Jules Verne'in *Ay'a Yolculuk* kitabını özgün dilinden çevirecek kadar Fransızca bilen Cemil Bey kendisi ile aynı yıl dünyaya gelen Rus besteci Sergey Rahmaninov kadar geniş yer bulabilir miydi müzik sözlüklerinde? Ya da Türk musikisi tarihindeki ilk resitali veren Cemil Bey, kendisinden üç yıl sonra doğan büyük Katalan viyolonselist Pablo Casals kadar popüler bir sima olabilir miydi erken 20. yüzyıl müzik tarihinde? Uluslararası müzik arenası doğaçlamada kendisininkine benzer sınırsız bir yetenek olan, onun gibi dönemin ötesinde bir ileri görüşlülük sergileyen caz piyanisti Art Tatum kadar kucak açar mıydı ona? Farklı nedenlerle de olsa tıpkı Kanadalı deha Glenn Gould gibi konser vermekten ziyade kayıtlar gerçekleştirmeyi seçen, 20. yüzyılın ilk 10 yılında imparatorluk başkentinin en önemli kayıt yıldızı haline gelen Cemil Bey; şu pusulası kırık dünyada en azından kendi memleketinin devlet büyükleri huzurunda biraz olsun ilgi göremez miydi? Hayran olduğu ve kendisiyle aynı hastalıktan (tüberküloz) dünyaya gözlerini kapayan Chopin gibi ulusal bir kahraman olarak kabul edilip ismi birkaç müzik enstitüsüne, konservatuvara verilemez miydi? Operadan roman havalarına, sokak satıcılarının mırıldandığı melodilerden Anadolu ve Rumeli halk müziklerine dinlediği her şeyi eşsiz bir estetik duyarlılıkla damıtarak sanatına yansıtan Cemil Bey, 1900'lerin başında ülkemiz türküleri üzerine etno-müzikolojik çalışmalar yapan ve 20. yüzyıl modern müziğine yön veren Béla Bartók kadar saygı görüp sahiplenilemez miydi Cumhuriyet'in birinci kuşak çok sesli müzik bestecileri tarafından?

Büyük üstadın 43 yıl süren kısa yaşamının ayrıntıları her ne kadar Batılı meslektaşlarıyla benzerlikler taşısa da dünya sahnesindeki büyük resimde yeri silik kalıyor. II. Abdülhamid'in 33 yıl süren padişahlık dönemine denk gelen hikâyesinin geçtiği zaman dilimi Batı müzik tarihinde büyük virtüözlerin çağı. Fakat küresel anlamda başarı sadece doğru zamanın değil başka birçok denklemin sonucunda form buluyor. Doğduğunuz coğrafya, icra ettiğiniz müzik türü, içinde yaşadığınız toplum, pasaportunu taşıdığınız devleti yöneten kişiler, doğru düzgün bir menajer ve daha başka onlarca bileşen. Geleneğin içinden çıkardıklarını kendi süzgecinden geçirerek yeni düşünceler ortaya koyan, kendisinden sonra gelen kuşaklara da etki eden Cemil Bey'in hikâyesinde ne yazık ki yukarıda bahsi geçen beş başlık Batılı memleketlerdeki gibi yanıt bulmuyor.

Fatih semtinin Molla Gürani Mahallesi'nde ahşap bir evde 1873 yılında doğan ve Halide Edip Adıvar'ın unutulmaz romanına da adını veren *Sinekli Bakkal*'ın bulunduğu Sinekli Bahçe Sokak'taki ahşap bir konakta, 28 Temmuz 1916'da hayata gözlerini yuman Tanburi Cemil Bey'in vefatının 100. yılı geride kaldı. Geçtiğimiz yıl boyunca çeşitli konserler, radyo programları, albüm serileri ve yazılarla anılan sanatçının sağlığında olduğu gibi bugün de devlet tarafından tam anlamıyla sahiplenilmemesi ise üzücü bir anı olarak müzik tarihimizdeki yerini aldı. (1) Bestelediği eserlerle (2) dönemin Türk musikisine farklı bir iklim yaşatan, Kadı Fuat Efendi, Refik Fersan gibi çok değerli sanatçıları yetiştiren, eline aldığı tüm enstrümanları bir süre sonra çalmaya başlayan, Fransızcadan müzik teorisi kitapları tercüme eden (3), tanbur yorumculuğuna getirdiği anlayışla kendinden önceki üslubun unutulmasına neden olan Cemil Bey kuşkusuz tüm bu özellikleriyle dünya dışından bir karakter izlenimi uyandırıyor. Onun portresini yazı sanatının olanakları üzerinden betimlemeye çalıştığımızda kariyeriyle kol kola yürüyen kimi anahtar sözükleri masaya saçmak ise dehasının anlaşılmasına yardımcı olabilir. 12 yaşında "harika çocuk", 18 yaşlarına doğru emsali gelmemiş bir sazende ve vefatının ardından günümüze bir üstad-ı âzam olarak anılan Cemil Bey'i düşündüğümüzde kültür, yetenek, virtüözite, mükemmellik ve reform sözcükleri ayrı bir öneme sahip.

BEŞ BÖLÜMLÜ BİR TANBURİ CEMİL BEY PORTRESİ

Kültür

Cemil Bey'in kişiliğinin ve dolayısıyla müziğinin incelikli kıvrımlarını en iyi açabilecek sözcüklerden ilki kültür olacaktır. Çeşitli devlet kademelerinde yüksek mevkilerde görev alan Tevfik Bey ile II. Mahmut'un kızı Adile Sultan'ın dadılığını yapan, lavta çalan Zihniyâr Hanım'ın dördüncü çocukları olarak dünyaya gelen Cemil Bey gerek dönemin yapısı gerekse içinde bulunduğu aile ortamı nedeniyle çok kültürlü bir çevrede büyümüştür. Henüz üç yaşında babasını kaybetmesinin üzerine uzun yıllar amcasının yanında kalan sanatçı, içinde iki, üç piyanonun olduğu ve tüm çocukların müzik eğitimi gördüğü bir evde yetişir. Cemil Bey'in altı, yedi dil bilen babasının yanı sıra diğer aile üyelerinin birkaç dil konuşmaları, bir müzik aleti çalmaları ve güzel sanatların diğer kollarıyla ilgilenmeleri daha çocuk yaştan itibaren entelektüel bir ortamda yetişmesine olanak verir. Yukarıda andığımız unsurların yanı sıra aile üyelerinin yurtdışı görevlerinde bulunmaları nedeniyle Cemil Bey, Batılı yaşam tarzını da tecrübe etme fırsatı bulur. Tüm bu birikim kendisine yorumculuk anlamında yüzünü hem Batı'ya hem de Doğu'ya dönebilme imkânı verirken bir yandan da ileriki yıllarda sanatına tesir edecek kimi bileşenlerin önünün açılmasına olanak tanır.

Yetenek

Henüz küçük bir çocukken evlerinin bodrumunda içine su doldurduğu bardakları dizerek oluşturduğu *glass harp* benzeri bir düzenekle çeşitli denemeler yapan, lastikleri bir tahtaya çivileyerek uydurduğu bir başka oyuncak enstrümanla yine farklı seslerin peşinde koşan Cemil Bey, yıllar sonra sanatı ile tüm imparatorluk coğrafyasını kendisine hayran bırakacaktı. Tanbur, klasik kemençe, yaylı tanbur, rebab, viyolonsel ve lavtada üstat kabul edilen; tar, bağlama, divan sazı, bozuk, tanbura, zurna gibi halk sazlarını çok iyi derecede çaldığı bilinen Cemil Bey'in ses verdiği diğer enstrümanlar arasında kanun, keman, alto kemençe, viyola, klarnet ve kemençe bulunmaktadır. Cemil Bey ve yetenek sözcüğünü bir arada andığımızda unutulmaması gereken hususlardan biri de kendisinin eşine az rastlanır bir otodidakt olduğudur. Çaldığı birçok sazı kendi kendine öğrenen ve ustalaşan sanatçı, ilk gençlik yıllarından itibaren bazı üstatların beğenisini kazanır. Bu isimlerden biri de 19. yüzyılın en önemli Klasik Türk Müziği bestekârlarından Tanburi Ali Efendi'nin Cemil Bey için sarf etmiş olduğu şu sözlerdir: "Evladım, bunca senedir şu sazı çaldım. Eh şöyle böyle biraz yendik de sanırdım. Şimdi, seni dinledikten sonra, bir daha elime tanburu almayacağım." Bu görüşmeden sonra Cemil Bey, Ali Efendi'den doğrudan ders almamakla birlikte genel müzik bilgisi, klasik mektebin esasları konusunda eğitim almıştır. Virtüözü olduğu enstrümanlarda hiçbir geleneğe ya da ekole bağlı olmayan, çaldığı birçok enstrümanda doğru düzgün bir rehberi ya da hocası olmayan Cemil Bey'in 1900'lerin ilk yıllarında Yakacık'ta gittiği bir yağlı güreş müsabakası sonucunda zurna sevdasına tutulması ve bir hafta içinde bu enstrümanı öğrenmesi de onun yeteneğine dair ilginç hikâyelerden biridir.

Virtüözlük

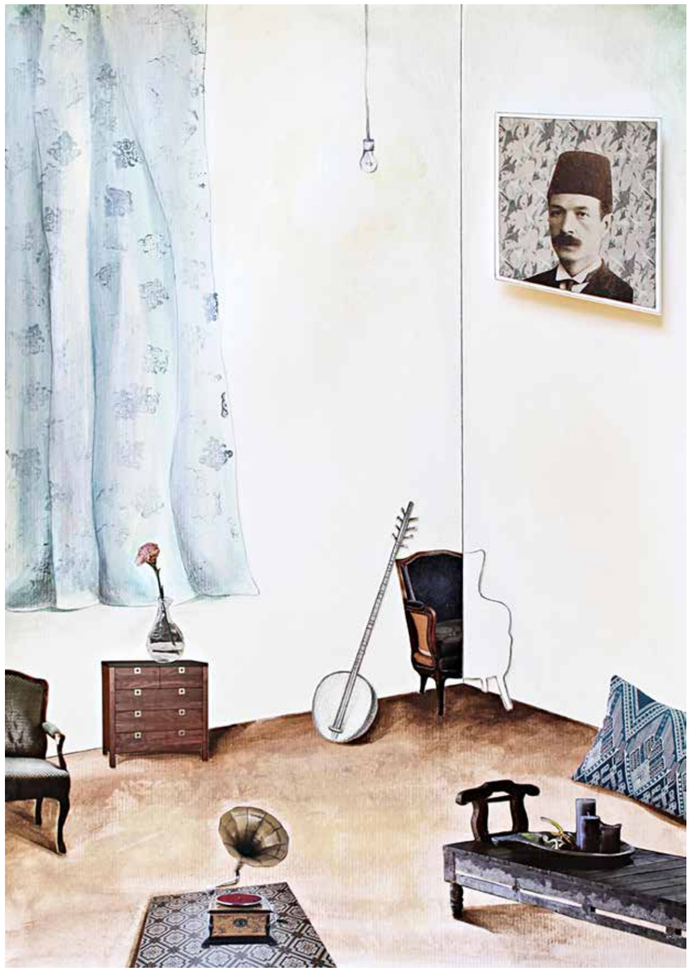
Yaşadığı dönemin müzik insanları tarafından 18. yüzyılın ünlü keman virtüözü Niccolò Paganini benzetmesi yapılan, modern anlamda Türk Sanat Müziği'nin ilk virtüözü kabul edilen Cemil Bey, kayıt yaptığı birçok enstrümanı teknik ve yorumculuk anlamında mükemmel icra etmesinin yanı sıra o enstrümanların limitlerini sürekli olarak ileri taşıyan bir isimdi. Elindeki çalgıların ses paleti dışında renkler elde eden, onların tekniklerini sürekli olarak değiştiren ve genişleten sanatçı, bu yönüyle özellikle tanburda klasik üsluba bağlı kalmamakla suçlanmış fakat zaman kendisini haklı çıkarmıştır. Cemil Bey sadece kendi ses verdiği enstrümanları çalan kimseleri değil, bunların dışında kalan enstrümanları çalan kişileri de gerek teknik gerekse taksim anlayışı bağlamında etkilemişti. Çağdaşlarının yanı sıra sonraki kuşaklar için de bir okul niteliği taşıyan sanatçı, yıllar boyunca birçok müzisyenin öykündüğü, etkilendiği bir isim oldu. Cemil Bey'in virtüözlüğünün, ustalığının en önemli satır başlarından biri de farklı enstrümanların ses ve duygu dünyalarını diğer enstrümanlarda yakalamasıdır. Bu düşüncenin en güzel örneklerinden birini Orfeon Plak firması için yaptığı Hüseyni makamındaki Çoban Taksimi eserinde aramak yerinde olur. Notalar üzerinden pastoral bir köy manzarasını anlattığı eserde, bir yandan kemençe ile çobanın dertli kavalının nüanslarını yakalarken bir yandan da izlenimci bir duyarlılıkla köy yaşantısına özgü köpek havlamalarını ve kuzuların seslerini enstrümanında canlandırır. Sanatçının virtüözlüğünün izlerinin okunabileceği bir diğer konu başlığı ise üslup bağlamındaki yaklaşımıdır. 30'lu yaşlarının başında sarayda ve müzik çevrelerinde tanburuyla el üstünde tutulan bir isimken klasik kemençeye merak salan Cemil Bey, zarif ve incelikli yorum anlayışıyla kemençeye yeni bir kimlik kazandırmasının yanı sıra kemençenin sınıf atlamasını da sağlar.(4) Kemençenin köçekçelerin, oyun havalarının neşeli çalgısıyken, halk müziğinin kabasaz takımından çıkıp saray müziğinin incesaz takımına katılmasının önünü açan Cemil Bey, bir yandan da kendi ruh dünyasını en uygun şekilde yansıtacak olan enstrümanı bulmuş olur. Derin virtüözitesinden konu açıldığında es geçilmemesi gereken konulardan bir diğeri ise onun üstün bir teknik bilgi ile derin bir duygu dünyasını buluşturmasıdır. Çaldığı enstrümanlarda her iki elini de aynı yetkinlikte kullanabilen Cemil Bey'in Türk Sanat Müziği'nde pek duyulmamış duygu ve dinamikleri icrasında görünür kılması, üzerinde durmaya değer bir husustur. Neşeli, coşkulu, hastaymışçasına, ağlarcasına gibi İtalyanca müzik terminolojisinde karşılıkları bulunan terimleri, çaldığı sazların renk paletinde elde eden sanatçı kemençe ile yorumladığı *Yanık Ninni* isimli eserinde bir İstanbul yangınını anlatırken iki kadının karşılıklı konuşmasını da aktarır.

Reform

Merak, arayış, yenilik, keşif sözüklerinin iç içe geçtiği bir yaşamın deltasında şekillenen en temel kavramlardan biri de reform olur. Cemil Bey sadece kökeni Tanburi İzak'a (5) dayanan, "Oskiyan tavrı" diye adlandırılan geleneksel tambur tekniğini yıkmakla kalmamış, gerek daha derin seslere ulaşabilmek adına icat ettiği yaylı tanburla gerekse bestecilik alanındaki kazanımlarıyla Türk Sanat Müziği'ndeki değişimin öncülerinden biri olmuştur. Sanatçının bestecilik alanındaki en temel kazanımlarından biri İstanbul coğrafyası ve Türk Sanat Müziği'nin klasik yapıtları dışında kalan şarkılara, müziklere duyduğu ilginin sonucunda gerçekleşir. Sokaktan geçmekte olan dilencinin diline doladığı ezgi, Sulukule'de roman müzisyenlerden dinlediği oyun havaları, Selâtin meyhanelerinde kulak verdiği Sakız Adalı lavtacılar, Anadolu coğrafyasının türküleri ya da çocukluk yıllarından itibaren aklının bir köşesinde yer eden Batı klasik müziği... Tüm bu bileşenler zamanla onun bestekârlık ve müzisyenlik dehasının en büyük kozlarından biri haline gelir. Kendisine özgü bir yaratıcılıkla Türk Sanat Müziği'nin makamları çerçevesinde yeniden düşündüğü tüm bu ezgiler koleksiyonu aralarında *Gülizar Taksim, Hüseyni Taksim* ve Çoban Taksimi'nin de bulunduğu unutulmaz eserlere kaynaklık eder. Viyolonseli Türk Sanat Müziği'nde kullanılabilecek şekilde akort eden ve bu müzik türünde ilk kez kullanan Cemil Bey'in reformist tavrının belirdiği en önemli alanlardan bir diğeri ise dönemin enstrümantal müziğine kazandırdığı tinsellik boyutudur. Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Mehmed Celâleddin Dede ile tanbur çalan, Galata Mevlevihanesi'nde ayinler dinleyen Cemil Bey tüm bunların sonucunda sanatına ayrı bir ruhanilik boyutu ekler. "Musiki Tanrının sesidir" sözü ile her defasında Bach'ı akıllara getiren Cemil Bey'in devrimci yanının en belirgin şekilde açığa çıktığı alan ise doğaçlama olarak gerçekleştirdiği taksimlerde görülür. Taksimlerinde makamlara her defasında özgün bir giriş cümlesiyle başlayan, özgün bir finalle bitiren, adeta konuşur, sohbet eder, manzara resimleri betimler gibi anlatmak istediği düşünceyi sololarında dile getiren Cemil Bey, taksim formuna benzersiz bir özellik kazandırmış, onun ayrı bir tür olarak kabul edilmesini sağlamıştır.

Mükemmellik

Cemil Bey bugüne ulaşan kayıtlarının büyük bir kısmını yaşadığı geçim zorlukları nedeniyle 1910-11 yılları arasında Blumenthal Kardeşler'in Orfeon firmasında yapar. Bu kayıtların yapım aşamaları ise onun titiz ve mükemmeliyetçi karakterinin örnekleriyle doludur. Aksaray'daki evinden çalgılarıyla birlikte faytonla alınan ve kayıt için Sirkeci'deki Katırcıoğlu Han'a giden Cemil Bey burada gezer, dolaşır, farklı enstrümanlarda taksimler yapar, canı ne zaman isterse o vakit işaret verir ve kayda başlar. Tam olarak kendisini hazır hissetmediği günler hiç plak doldurmadan evine dönen sanatçı, plakları yayınlanmadan önce onları dinlemeyi ve piyasaya sürülmelerine dair geçer not vermeyi ise şart koşmuştur. Gerçekleştirdiği kayıtlardaki performansını ayrıca bir deftere not alan sanatçı, defterin sayfalarına plağın numarasını ve adını yazmış, karşısına ise eser hakkında değerlendirmesini içeren (iyi, daha az iyi ve fena işaretleriyle) bazı kısa cümleler ilâve etmiştir. (...)



İLLÜSTRASYON: HALE GÜNGÖR OPPENHEIMER

Ulay ile birlikte-olmak: *Performansın dili*

Ulay adıyla tanınan Alman asıllı sanatçı Frank Uwe Laysiepen, 2 Mart 2020 tarihinde dünyaya veda etti. Sanatçıyı anmak üzere bir yazı kaleme aldık: "Ölümden sonra ebedîleşmenin üçüncü tür bilgide gerçekleşmekte olduğunu ileri süren **Spinoza'yı takip edersek, bedenin bir kısmı ölmekteyken büyük bir kısmı ebedî olarak kalmaktadır. Ulay belki de yaşadığı 76 yıllık güzel hayatının içinden geçerken bu örneği oluşturdu: Ebedîleşti."**

Pera Müzesi için bir Balkan sergisi hazırlamaktaydım, adı: *Balkanlardan gelen Soğuk Hava* (10 Kasım 2016-07 Mayıs 2017). Yıllar süren hazırlık aşamasında, sergi toplantıları için Ljubljana'ya ilk gidişimde, önce eski öğrencim ve artık arkadaşım Ajhan Bajmaku ile buluştuk. Toplantıya katılan Museum and Galleries of Ljubljana Müdürü Blaz Persin ve küratörü Alenka Premrov ile birlikte bilhassa IRWIN adlı sanatçı grubundan arkadaşlarım bu konuda bana destek olmak istemekteydiler. (Onların sergilerini daha önce beraber gerçekleştirmiştik). Birlikte Şehir Müzesi'ne ait kamusal bir galeri olan Mestna Galeri'de toplantılara katılmıştım. Toplantı yoğun geçiyordu. Onlara serginin öznesinin "Balkan Dağları" olduğunu söylediğimde, önce şaşırmışlardı. Tek başıma bütün Balkan bölgesi için çalışmam gerekmişti. Bu coğrafi ve sanatsal bölgeyi, bir şekilde, çeşitli seyahatlerle ve okumalarla tanımaya çalışmaktaydım. 2000'li yılların ortasından beri Balkanlar üzerine düşünüyor ve okuyordum. Ama daha doğru olması için Alenka Premrov ile birlikte çalıştık.

İlk olarak sergi hazırlıkları söyle başladı: Kosova'da Priştine ve Prizen'e, yine oralı olan iki öğrencim, Ajhan Bajmaku ve Sezgin Boynik ile Priştine ve Prizenli arkadaşlarıyla hem konferans vermek hem de bir video bienaline küratörlük etmek üzere gittiğimde, ilk Kosova izlenimlerimi oradaki yerel bir gazeteye yazmıştım. Bazı Kosovalılar o zaman Birleşmiş Milletler'in kontrolünde olan ve daha ülke olarak tanınmayan bu topraklara *UNMİKistan* diyorlardı. Birleşmiş Milletler askerlerine verdikleri ad (araba plakaları) ile kendi ülkelerini birleştirmekteydiler. Zaten otelimde BM askerleri kalmaktaydı. Yabancı veya turist pek yoktu. Bir sürü kafe ana caddeyi yol boyunca çerçevelemekteydi. Ajhan kafeleri çok seviyordu. Illy marka kahvenin bulunduğu kafeler Euro kullanıyorlardı ve Paris'te orta halli bir kafede içilen kahveyle aşağı yukarı aynı fiyatın ödendiği yerlerdi. Yemekler ve lokantalar değil ama, bir bakıma, modernliği veya belki de dönem icabı post-modernliği ifade eden unsurlar bu kafelerdi. Seyahatte, külüstür bir arabayla Prizen'e de gitmiştik. Arabayı onların arkadaşı Samir kullanmaktaydı. Prizen'e daha sonra birkaç defa DokuFest adlı belgesel ve kısa film festivaline jüri olarak da gittim. Belgesel filmler ile birlikte konuşmalar ve paneller düzenlenmekteydi. Türkçe konuşulan bu şehrin bana en çarpıcı gelen yanı, Türkiye'nin Karadeniz kasabalarına benzeyen haliydi. Kosova deyince zaten köfteler ve etler meşhurdu.

Ljubljana ise bambaşka bir yerdi. Kosova'ya benzemiyordu. Başka bir Avrupa şehri gibiydi. Zaten ilk olarak orada bulunmuyordum. *Demir Perde* zamanında, 1977 yılında, arabayla tüm Balkanları kat ettikten sonra bana şaşırtıcı gelen bu şehrin Avrupalı görünümünde oluşuydu. Şehrin canlılığı o zamandan aklımda kalmıştı: Gece hayatı ve barları vardı. Burası, diğer yerlere nazaran Soğuk Savaş döneminde bile, dışarıdan gelenler için *Batı Avrupalı* bir yer olarak gözükmekteydi. Belki de bu şehrin Avusturya ile yakınlığı onu *Doğu Bloğu* vaziyetinden uzaklaştırmaktaydı.

Akan nehrin iki yanında yine kafeler ve lokantalar dizilmişti. Yeşil bir şehir, sanki ekolojist bir yönetime sahipmiş gibiydi. Daha sonra zaten diğer toplantılar için gittiğimde gördüğüm bu şehrin Avrupa Birliği içinde bulunan en *Yeşil Şehir* olduğunu öğrenmiştim. Hatta bu şekilde bir ödül aldığını... 2017 yılında yapmış olduğum, *Mırıltı* adlı, Türkiye'den katılan üç sanatçının (Ayşe Erkmen, Seza Paker, Ali Kazma) olduğu sergide bir duvar sorununun çözerken Ayşe Erkmen bu yeşilliğe bir gönderme olarak *in situ* bir yerleştirme yapmıştı. Tüm eserler bir "mırıltı" üzerine kuruluydu.

Bu topraklara ilk seyahatim sırasında hem Slavoj Žižek hem de Ulay ile karşılaşmam söz konusu olacaktı. Žižek'i zaten İstanbul'da daha evvel tanımıştım. Sıra Ulay ile karşılaşmaktaydı. Balkan sergisi için onları da serginin içine almak istiyordum. Ajhan Bajmaku, önceden buluşmamız için Ulay ile temas kurmuştu. Ama Žižek o sırada ya hastaydı ya da orada yoktu. Nihayetinde, Ulay ve eşi Lena Pislak bizi evlerinde bekliyorlardı. Nehre bakan güzel ferah ve aydınlık bir ev... Ulay ile sıcak bir temasımız oldu ve zaten daha sonra İstanbul'da Açıkekran'da video işlerinden sergisini gerçekleştirdiğim zaman bu dostluk büyüdü, ebedîleşme yoluna girdi. İkimiz de gırgırı ciddilikle birleştirmeyi seviyorduk. Sigara ve içki konusunda da aynı yerlerde olduğumuzu düşündük ve gördük. O, benden fazla sigara içmekteydi, zaten benim gibi *okazyonel* sigara içen biri için, bu normaldi!

Daha sonra, Zürih'te Cabaret Voltaire'de, *Manifesta* sırasında, Ulay bir performans daha gerçekleştirmişti: Dada'ya yapmış olduğu bir göndermeyle, yer altından gelip, asansörden bir ölü gibi çıkıp, yavaş yavaş ilerleyerek oturduğu masa başında buz haline geliyor, Dada kitabının ilk baskısını elleriyle ısıtarak ona hayat veriyordu. Buzlarını çözerek, tarihi bugüne getirip, canlandırmak üzere bu performansı yapıyordu. Ve sonra dördümüz çıkıp (Ulay, ben, Seza Paker ve Lena Pislak) bira içmek için bir terasa oturduk. Telefonla beni arayan Osman Erden havaalanından gelip her zamanki gibi adetten beyaz gömleğine eşlik eden bir şişe votkayı çıkardığında, Ulay da biz de çocuklar gibi gizli gizli kahveden ısmarladığımız biraların içine votka dökerek içtiğimiz biraları -eski İstanbul adeti bir laf ile söylemek gerekirse- *Arjantin*'e (bira ve votka karışımı) çeviriyorduk.

Bu dostluk, yine başka bir sefer, performans sanatçısı Ulay'ın anlık bir performansına eşlik etiğimde iyice pekişti. İstanbul Bienali sırasında, onunla birlikte, Bienal partisinin yapıldığı evdeki havuza atladığımızda, ikimiz de "şık havayı" birdenbire "eğlence havasına" çevirmiştik. Arkasından Ulay, tabii ıslak elbiseleriyle yaptığı ısınma dansıyla, deyim yerinde olursa, Bienal partisini "patlatmıştı". Sonra İstanbul eğlence hayatı devreye girmişti: Asya tarafından Avrupa tarafına tekneyle dönmekteydik. Bir özel tekneden başka bir özel tekneye tekila transferi buzlu bardaklarla geliyordu. Ulay, rakı ve şaraptan sonra ısınmak için tekilaya geçmek için sorusunu sormuştu; ama teknede bulunmayan içkinin bir telefon sonrasında anında buzlu bardaklarla gelmesi onu şaşırtmıştı. Avrupa'nın birçok yerinde bunun gerçekleşmesi zordu (*absürt*)! Zaten Ulay da ertesi gün kendisiyle yapılan söyleşide "ne Paris ne Londra, zaman İstanbul zamanı" diyerek, İstanbul'a methiye düzmekteydi.

Tabii, Ulay'ın İstanbul macerası bu şekilde kalmadı, devam etti ama bu sefer sanal bir şekilde... Pera Müzesi'ndeki Balkan sergisine, daha evvel de göstermiş olduğum ve aslında Türkiye'yi direkt ilgilendiren, 1975'ten bir videosunu koymuştum. Bu, bir performansa aitti. Berlin'de, Ulay, Millî Müze'ye gelip, Hitler'in ve Alman milliyetçiliğinin ikonu olan Spitzweg adlı ressamın tablosunu koleksiyon sergisindeki yerinden kaldırıp, elinde bu eserle kaçmaya başlıyordu. Ulay'ın peşinden bekçiler koşuyordu. Tablo kolunun altındaydı ve dışarı çıkarak hızla uzaklaşıyordu. Performansı iyi hazırlayan biri olarak (bir hafta boyunca müzeyi izleyip takibe almıştı) ve oldukça sportif olan lastik ayakkabılarının da avantajıyla bekçilerin çok önünden koşarak uzaklaşarak araya mesafe koyan Ulay, kendisini orada bekleyen bir minibüse atlayıp, eserle birlikte hızla kaçıyordu. Ve sonra, karlar altındaki Kreuzberg mahallesine gidip, oradaki Türk bir ailenin evine gelerek duvardaki kopya bir resmi indirip, yerine müzeden kaçırılan resmi bir geceliğine asıyordu. Tüm performans videoya çekilmişti. "Bir suç olarak sanat" performansıydı. Belki de Thomas de Quincy'nin *Bir Güzel Sanat Eseri Olarak Kabul Edilen Cinayet* kitabına da gönderme yapmıyor değildi? Suç ile sanat birbirlerini takip etmişti zaten, bazı zamanlarda ve tarih boyunca... Performansın sonunda Ulay kamuya ait bir telefon kabininden Müze'yi arayıp, müze küratörüne "polise gitmeyin bu bir performanstır, yarın size eseri geri getireceğimi taahhüt ediyorum," demekteydi (müze küratöründen tablonun zedelenmediğine dair bir kâğıt istemişti). 1970'li yılların özgürlük ortamı içinde müze küratörü de bunu anlayışla karşılayarak performansın gerçekleşmesini kabul ediyordu. Ama yine de bu performansı tartışmak üzere randevuya gittiğinde, tüm terör polisinin (1970'li yılların RAF -Kızıl Ordu Fraksiyonu- zamanında) etrafı sarmış olduğunu da görmemiş değildi. Berlin'de Türklerin, yabancı göçmen işçi olarak aşağılanmasına karşı bu performansı gerçekleştirdiğini söylüyordu.

Fakat şansa bakın ki, bu haber gazetelere ve televizyonlara çıkmış ve Alman şovenleri de bu olaydan pek memnun olmamışlardı. Bu yüzden bir gün sınırdan geçerken bir polis memurunun kendisini tanıması yüzünden başı belaya girmiş ve ait olduğu ülkenin pasaportunu bırakmak zorunda kalmıştı. Almanya'nın pasaportunu bırakıp, yaşamaya başladığı Amsterdam'ın, Hollanda'nın vatandaşlığına girmişti. Kader o ki, Pera Müzesi sergisi sırasında davet ettiğim şekilde, İstanbul'a gelecek ve performans üzerine bir konuşma yapacaktı. Ama...

Ulay'ın konuşmaları olağanüstü anlaşılır olduğu kadar aynı zamanda da bir o kadar siyasi ve felsefiydi. Bu heterojenliği büyük bir başarıyla birleştirmekteydi. Çok etkileyici bir konuşma tarzı vardı. Biz, onunla aramızda "ebedî dost" kavramını kullanmaktaydık. Ben *éternel* kelimesini kullanmaktaydım, o ise *forever* diye söylüyordu. Felsefî bir kavramı popüler hale hiç bozmadan sokması müthişti. Yani, talihsizlik o ki, tam da Ulay'ın İstanbul'a olacak seyahati sırasında Hollanda ile Türkiye'nin arası bozulmuştu. Beyoğlu, İstiklâl Caddesi'nde garip insanlar ellerinde bıçaklarla Hollanda'yı temsil ettiğini düşündükleri (futbol seyircisi holiganlığı) portakalları bıçaklıyorlardı. Bu görüntü unutulacak gibi değildi: Komik mi yoksa acıklı mı, anlaşılabilir gibi değildi! Daha o sıralarda Türkiye'de, bu garip davranışlar oldukça yeniydi ve sonrasında devam edecek olan "çılgınlaşmanın" belki de ilk evreleriydi. Ulay, İstanbul'a gidip gitmemek konusunda Türk Konsolosluğu'nu aramış ama tatmin edici bir cevap alamamıştı. Yıllar evvel Alman Polisi'nin yaptığının başka türlüsünü İstanbul Havaalanı'nda yaşamak istemedi ve dolayısıyla gelmekten vazgeçti. Tarihin oyunu oydu ki, Türkiye'yi onurlandıracak (göçmen Türklerin evine yerleştirmişti Alman Millî ressamını ve Almanların "misafir işçi" diye adlandırdıklarının evi seçmiş ve eserle burayı süslemişti) bir harekette bulunmuş; ama yıllar sonra, bu sebepten dolayı değiştirmek zorunda kaldığı pasaportu ona başka bir oyun oynamıştı: İstanbul'a gelmekten, riziko almamak üzere vazgeçmek.

Son olarak Londra'da, Richard Saltoun Galeri'deki sergisine davet etmişti ama yine pasaport meselelerinden ve vize sorunlarından (Londra için kolay vize alınmıyordu) bu sergide ona eşlik edemedim. Ve sergisini göremedim. Sınırlar her zaman böyle oyunlar oynamakta. Hâlâ izlemekte olduğumuz "mülteci krizinde" de görülebildiği gibi.

Ulay dosttu; insandı, ama asıl, öncü bir sanatçıydı: Polaroid fotoğraf makinaları ilk çıktığında, bunlarla performanslar gerçekleştireceğini anlayarak bu malzemeyi kendi sanatına edinmişti. Zaten Marina Abramović ile performanslarında, riskli olduğu kadar ince çizgiyi tutturan bedensel kuvveti onu her zaman başarılı kılmıştı. Her zaman nazikti; her zaman ilginç performanslar gerçekleştirmekteydi. Her zaman bedenini kullanmaktaydı. Ve inceliğiyle bakışındaki tavlayıcı zekâsı birleşmekteydi. Abramović ile ayrılma performansı olan Çin Seddi yürüyüşünde bile kendisi zor alanda yürümeyi seçmiş ve daha rahat olan yolu, partneri Marina'ya bırakmıştı. Beden sanatı ve video fotoğraf kesişmesinden bir düşünce ortaya çıkarmıştı.

İkisi de çağdaş performans sanatının büyük ustalarıydı. Şu anda açık olan Sabancı Müzesi sergisi (daha görmedim ama) herhalde İstanbul sanat tarihi içinde muhakkak görülmesi gereken sergilerden biridir. Ulay da Türkiye'yi sevdi. Türkiye sanatseverleri ve sanatçıları da onu çok sevdi. Performansın akıl ve bedenin birleşmesinden geçtiğini, çift olunduğunda bile tek vücut olabilmenin kesinliğini sanat dünyasına gösterdi sanırım. Bedensel hareketin sözel olduğunu da... Sadece dil değil, vücut dilinin ifadesi üzerine odaklanmayı bildi. İfade edilenin, bir özneye ait ifade nesnesi değil, ama ifadenin bedeni kat ettiğinde ancak, ifadenin bir dile dönüşmekte olduğunun deneylerini gerçekleştirdi. Yalnız veya iki kişi her zaman *tekseslilik*in göstergesini sunmayı bildi. İstanbul'da yaptığım sergiye verdiğim isimden de anlaşılabileceği gibi, o *tekseslilikten* bir kimliksizleşme imkânı doğurmayı başaranlar arasındaydı.

Tekil olan bedeninin bir kimliğin sabitliğinde değil ama *tekseslilik*in *çoğulluğunda* olduğunu bilmekteydi. Varlıkta "var olanları çoğaltarak" gerçekleştirdiklerinin örneklerini sundu durdu bizlere. Ölümden sonra ebedîleşmenin üçüncü tür bilgide gerçekleşmekte olduğunu ileri süren Spinoza'yı takip edersek, bedenin bir kısmı ölmekteyken büyük bir kısmı ebedî olarak kalmaktadır. Ulay belki de yaşadığı 76 yıllık güzel hayatının içinden geçerken bu örneği oluşturdu: Ebedîleşti.

ULAY, THERE IS A CRIMINAL TOUCH TO ART, 1976

ULAY, S'HE, 1973, AUTO-POLAROID TYPE SX 70

Oktober 18, 1977

1932 Dresden doğumlu Alman sanatçı Gerhard Richter'in *Oktober 19, 1977* başlıklı 15 yağlıboya resimden oluşan dizisi Almanya tarihindeki bu travmatik dönemi 11 sene sonra yeniden gündeme taşıdı. 1988 yılının sonlarına doğru tamamlanan dizi ilk kez ertesi yıl Krefeld kentindeki Museum Haus Esters'de sergilendi. 1995 yılında ise sanatçı eserini New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) üç milyon dolara sattı

13 Ekim 1977'de Palma Mayorka-Frankfurt seferini yapan Lufthansa'ya ait bir uçak kaçırıldı. Eylemi düzenleyen Filistinli grup o sırada Alman hapishanelerinde tutuklu bulunan 11 RAF (*Rote Armee Fraktion*-Kızıl Ordu Fraksiyonu) üyesi ile birlikte, 11 Ağustos 1977'de İstanbul Yeşilköy Havaalanı'nda bir El-Al uçağına saldırdıkları için Türkiye'de hapiste bulunan iki Filistinli eylemcinin serbest bırakılmasını talep ettiler. Uçak Somali makamlarının itirazlarına karşın 17 Ekim 1977'de Mogadişu'ya indi. Teröristler ciddi olduklarını göstermek için pilotu öldürdüler. Aynı günün akşamı saat 23.00 sularında Alman anti terör birimi GSG-9 uçağa baskın düzenleyerek bütün rehineleri kurtardı, üç eylemciyi öldürdü, birini ağır yaraladı. İçinde Baader-Meinhof Grubu'ndan kişilerin de yer aldığı RAF üyelerinin serbest bırakılması için düzenlenen eylemin başarısızlığının ertesi sabahı, yani 18 Ekim 1977'de, Stuttgart Stammheim Hapishanesi'nde tutuklu olan RAF liderleri Andreas Baader, Jan-Carl Raspe ve Gudrun Ensslin'in hücrelerinde ölü, Irmgard Müller'in ise göğsü bıçakla deşilmiş halde ağır yaralı olarak bulundukları Alman makamlarca açıklandı. Resmî açıklamaya göre bu bir toplu intihar eylemiydi. Irmgard Müller ise iyileştikten sonra hücrenin havalandırmasından gelen bir zehirle kendinden geçtiğini, daha sonra kendini kanlar içinde bulduğunu iddia etti. 27 Ekim 1977'de üç RAF üyesi Stuttgart Waldfriedhof Mezarlığı'nda bin kişinin katıldığı bir törenle gömüldüler.

18 Ekim 1977 tarihi, 30 Temmuz 1977'de Dresdner Bank'ın müdürünün kaçırılmasıyla başlayan *Deutscher Herbst* (Alman Sohbaharı) olarak adlandırılan dönemin sonudur. Hapisteki RAF üyelerinin serbest bırakılması talebiyle Alman İşveren Sendikası başkanı, eski SS üyesi Hanns Martin Schleyer'in kaçırılması ve öldürülmesi, Mogadişu başkanı ve hapisteki RAF liderlerinin ölümü bu yaklaşık iki buçuk aylık süreyi Almanya'nın yakın tarihinin en çarpıcı dönemlerinden biri kılmıştır. Bu döneme "Alman Sonbaharı" adı verilmesi, yapımında Heinrich Böll, Rainer Werner Maria Fassbinder, Alexander Kluge, Völker Schlöndorff gibi isimlerin de bulunduğu bir takım Alman aydının 1978 yılında gerçekleştirdikleri dönemi anlatan *Deutschland im Herbst* başlıklı belgesel filme dayanır.

1932 Dresden doğumlu Alman sanatçı Gerhard Richter'in *Oktober 18, 1977* başlıklı 15 yağlı boya resimden oluşan dizisi Almanya tarihindeki bu travmatik dönemi 11 sene sonra yeniden gündeme taşıdı. 1988 yılının sonlarına doğru tamamlanan dizi ilk kez ertesi yıl Krefeld kentindeki Museum Haus Esters'de sergilendi. 1995 yılında ise sanatçı eserini New York Modern Sanatlar Müzesi'ne (MoMA) üç milyon dolara sattı. Küçük bir portreden anıtsal bir manzaraya kadar değişen ve çeşitli boyutlarda olan resimler işledikleri konu ve üslupları açısından birbirine bağlanıyor. Gerhard Richter'in fotoresim (*photopainting*) olarak adlandırdığı, 1960'ların başından beri uyguladığı teknikle yapılan resimler sanatçının önceki resim dizilerinden farklılıklar içeriyor. Doğduğu Dresden kentindeki *Kunstakademie*'ye (sanat akademisi) giden ve Doğu Almanya'nın resmî sanatı sayılan toplumsal gerçekçi resim eğitimi alan Gerhard Richter, 1959 yılında Batı Almanya'ya geçerek Kassel'de gerçekleşen *dOCUMENTA II*'yi ziyaret etti. Sergiye katılan Jackson Pollock ve Lucio Fontana'nın yenilikçi resim tarzlarına şahit olan sanatçı, 1961 yılında Düsseldorf kentindeki Kunstakademie'ye girdi ve burada öğretmenlik yapmakta olan Joseph Beuys'un çevresi ile tanışma imkânı yakaladı. Blinky Palermo, Sigmar Polke, Konrag Lueg gibi dönemi içinde Alman resim sanatına kendilerine özgü bir yaklaşım sergileyen sanatçılar ile Joseph Beuys'un Fluxus akımı içindeki sanatsal tavrı Richter'i Doğu Almanya'da aldığı eğitiminden farklı yerlere taşıdı. Bu dönemde Pop Sanat'ın, gerçekçi resmin, Fluxus'un kaynaştığı Kapitalist Realizm, Alman Popu adı verilen yaklaşımlar ortaya kondu. Gerhard Richter'in foto-resim olarak adlandırdığı tekniğin başlangıcı bu döneme rastlar. Ressam gazetelerde, dergilerde, kitaplarda rastladığı fotoğrafların yağlıboya uyarlamalarını yaptı. 1972 Venedik Bienali'nde Alman Pavyonu'nda sergilenen resimler Gerhard Richter'in çeşitli ansiklopedilerden topladığı ünlü siyaset adamlarının yanı sıra sanatçıların fotoğraflarından yapılmış siyah beyaz uyarlamalardır. 1988 tarihli *Oktober 18, 1977* dizisi diğerlerinden farklı olarak Alman toplumu için provokatif bir dizi oldu. Amerikalı sekiz öğrencinin veya tarihi kişiliklerin portreleri sansasyonel etki yaratacak konular değilken, Richter 11 sene önce gerçekleşmiş, unutulmaya yüz tutmuş bir dönemi sanatına alarak bu sefer oldukça tepki çekecek bir konuyu fotoresimlerinde işledi.

Bu resim dizisi, II. Dünya Savaşı sonrası Alman resminin siyasi ve travmatik bir olayı içerik edinen en çarpıcı örneklerinden biridir. Resimlerden ilki, *Genç Portre* (*Jugendbildniss*), Baader-Meinhof Grubu'na ismini veren liderlerden Ulrike Meingof'un portresidir. Aslen bir gazeteci olan Meinhof öğrenci liderlerinden Rudi Dutschke'nin 1968 yılında kafasından vurularak yaralanmasına tepki ve yine öğrenci liderlerinden Gudrun Ensslin ile yaptığı röportajın etkisi ile radikal solu benimsemeye başladı ve RAF'ın kurucularından biri oldu. Meinhof, Frankfurt'ta iki mağazayı bombaladığı suçlaması ile 1972 yılında tutuklandı. 1976 yılında hücresinde asılı bulundu. Gerhard Richter portreyi Ulrike Meinhof'un reformcu öğrenci kızlar üzerine yazdığı ve prodüktörü olduğu *Bambule* isimli filmin duyurusu için 1970 yılında çektirdiği bir fotoğraftan yaptı. Sanatçı resimlerin diğer ikisinde ise Ulrike Meinhof'un 1972 yılında yakalanmasını konu edindi. Portreden nispeten daha büyük olan, isimleri *Yakalanma I* (*Festnahme I*) ve *Yakalanma II* (*Festnahme II*) olan bu resimlerde uzaktan, muhtemelen karşı apartmandan Meinhof'ın silahlı bir şekilde arabanın içinde yakalanışı resmedilmiştir. Hiçbir ayrıntının okunamadığı, karaltıların yer aldığı bulanık resimlerde yine basında çıkmış fotoğraflardan esinlenildi.

Dizinin *Karşılaştırma I* (*Gegenüberstellung I*), *Karşılaştırma II* (*Gegenüberstellung II*) ve *Karşılaştırma III* (*Gegenüberstellung III*) başlıklı diğer üç parçası ise Gudrun Ensslin'i konu ediyor. RAF üyesinin Temmuz 1972 tarihinde yakalanışının ardından çekilerek Alman medyasında yayınlanan fotoğraflardan yapılmış resim Ulrike Meinhof'un ele geçirilmesini konu edinen resimlerden çok daha ayrıntılı olmakla birlikte yine de bulanıklar. Gudrun Ensslin'i konu edinen diğer parça ise kadın eylemcinin 18 Ekim 1977 yılında asılı bir halde hücresinde bulunmasını gösteren yine oldukça bulanık, ayrıntıya yer vermeyen *Asılı* (*Erhaengte*) isimli resim.

Dizinin *Hücre* (*Zelle*) ve *Pikap* (*Plattenspieler*) isimli parçaları 17 Ekim'i 18 Ekim'e bağlayan geceden ayrıntılar sunan resimlerdir. Olabildiğince korunaklı bir hapishanede tecrit edilmiş olarak tutulan bir hükümlünün nasıl silah bulabilip de intihar ettiğini açıklamaya çalışan yetkili makamlar Andreas Baader'in silahlı hücresindeki pikabın içine saklamış olduğunu iddia ettiler. Bu iddiaya göre avukatlar parçalar halinde silahı peyderpey içeri soktular. Andreas Baader de silahın parçalarını birleştirerek sakladı. *Pikap* isimli resimde silahın saklandığı söylenen pikap yer alıyor. Resimden anlaşılmasa da orijinal fotoğraf üzerine yapılan mikroskopik araştırmalar sonucu pikapta Eric Clapton'ın 1974 tarihli *There's One In Every Crowd* isimli albümünden *Opposites* isimli şarkının çalmakta olduğu tespit edildi. Bu şarkının sözleri şöyledir: "*Night after day, day after night. While after black, black after white. Fight after peace, peace after fight. Life after death, death after night.*" *Hücre* isimli resimde ise Andreas Baader'in duvarında kitapların olduğu, içinde ceketinin asılı olduğu bir askı olan, kanlı zeminli hücresi gösteriliyor.

Vurulan I (*Erschossener I*) ve *Vurulan II* (*Erschossener II*) başlıklı iki resim ise Andreas Baader'in Stern Dergisi'nde yayınlanmış olan iki fotoğrafı üzerine resmedilmiş. *Ölü I* (*Tote I*), *Ölü II* (*Tote II*) ve *Ölü III* (*Tote III*) ise Ulrike Meinhof'u hücresinin içinde cansız yatarken gösteren, yine Stern Dergisi'nde yayınlanan bir fotoğrafın yorumu.

15 resim arasında en büyüğü olan *Cenaze* (*Beerdigung*), 18 Ekim 1977 sabahı Stammheim Hapishanesi'ndeki hücrelerinde cansız bulunan Andreas Baader, Gudrun Ensslin ve Jan-Carl Raspe'nin 27 Ekim 1977'de gerçekleşen cenaze törenini konu ediniyor.

Andreas Baader, Gudrun Ensslin ve Jan-Carl Raspe'nin intihar mı ettiği yoksa cinayete mi kurban gittikleri konusunda fikir ayrılıkları mevcut. Öldürüldüklerine dair kuvvetli şüpheler olmasına karşın Gerhard Richter, Jan-Thorn Prikker ile yaptığı bir söyleşide grubun yüksek ihtimalle intihar etmiş olduğunu söylüyor. Richter'e göre intihar etmeleri öldürülmelerinden daha korkunç zira bu dünyanın değiştirilebileceğine dair inancın başarısızlığı manasına geliyor. Jean Baudrillard ise 5 Kasım 1977 tarihinde Libération'a yazdığı bir yazıda şöyle diyor: "Herkes bir takım gerekçeler sıralıyor, olayı aydınlatmaya çalışıyor, yani boşa nefes tüketiyor. Herkes ve özellikle Andreas Baader'in katledilmiş olmasını dileyen devrimciler. Onlar da gerçeğin akbabaları. İntihar etmiş ya da yok edilmiş ne fark eder ki? Ama çok iyi bilirsiniz ya,eğer yok edilmişlerse ve bunun kanıtı bulunabilirse, olguların gerçekliğinin kılavuzluğundaki kitleler Alman devletinin faşist olduğunu kavrayacak ve intikam için harekete geçeceklerdir. Fasa fiso! Bir ölüm ya roman gibidir, ya değil!"

Her ne kadar Almanya'da ilk sergilendiğinde özellikle sağ kesim tarafından terör örgütüne karşı sempati uyandırdığına dair eleştiriler yöneltilmişse de, *Oktober 18, 1977* başlıklı dizinin izleyende böyle bir duygu uyandırdığını iddia etmek güç. Gerhard Richter'in gazetelerden ve dergilerden topladığı fotoğrafları yorumlarken bulanıklaştırması, ayrıntıları yok etmesi, görüntülerin çarpıcılığını ortadan kaldırması ilginçtir. Resimleri belgesel nitelikte olmaktan uzaklaştırır. 1988 yılında, olaylardan 11 sene sonra Gerhard Richter sanki hafıza yokluyor gibidir. Hayatlarını dünyayı değiştirme tutkusuna adamış genç insanların trajik sonu vurgulanırken ne bu insanların giriştiği terör eylemleri ne de bu insanlara karşı devletçe girişilen faşist uygulamalar işlenmiştir. Dolayısıyla Gerhard Richter'i *Oktober 18, 1977* dizisinden yola çıkarak herhangi bir tarafa yakıştırmak hatalı olacaktır.

Sol LeWitt tariflerinden *işlemsel sanata*

Banu Cennetoğlu'nun sanatçı kitapları projesi BAS, yeni mekânında ünlü kavramsal ve minimalist sanatçı Sol LeWitt'in 48 kitabını sergiledi

Banu Cennetoğlu'nun sanatçı kitapları odaklı oluşumu BAS geçtiğimiz günlerde kavramsal ve minimalist akımın en önemli sanatçılarından sayılan Amerikalı sanatçı Sol LeWitt'in 1967-2002 yılları arasında ürettiği sanat yapıtı kitaplardan seçkiler üretiyor. Sol LeWitt, diğer mecralardaki üretiminden farklı düşünmediği kitaplarını hiçbir zaman "gerçek sanatının" yan üretimi olarak görmedi. Bu sergide LeWitt'in bir nesneyi veya bir rengi mümkün olan sınırlarına sistematik olarak itmek üzerine inatçı, kapsamlı, yorulmaz denemelerinin basılı malzeme hallerini görebilirsiniz.

Sol LeWitt kendisinin ve sanat eleştirmeni aktivist Lucy Lippard'ın da kurucuları arasında bulunduğu *Printed Matter* ile yaptığı sanatçı kitaplarında işlerini *Duvar Çizimleri*'nin aksine daha içe dönük bir ortama taşıdı. Sayfaların tekrarı, baskının çözünürlüğü, baskıyı çoğaltarak dağıtma gibi kitap medyumunun biçimsel ve kültürel özelliklerinden motive oldu. Kavramsal sanat akımının prensiplerinden biri diyebileceğimiz nesne fetişizminden kurtulma (*de-materialization*) belki işlerin kitap içinde çoğaltılarak dağıtılması ile mümkün olabilirdi, ancak basma ve dağıtma imkânlarının kısıtlayıcılığı ile kitaplar da kaçınılmaz olarak fetiş nesnelere dönüştüler. Nitekim pek çok kavramsal sanatçının başta arzuladığı ile olagelen arasında kırılmalar oldu. Kavramı nesneden bağımsızlaştırma amacı sanat nesnelerinin fetişleşmesiyle çekişti durdu.

Sanat ürünü olarak nesne ile sanat ürünü olarak kavram arasında süregelen gelgit günümüzde dijitalleşme ve İnternet ile yeni bir noktaya geldi. Belki birinin niyetini öteki karşılar oldu, belki enformasyon fetişizmi ile tekrar bir kriz yaşıyoruz. Bu bağlamda bu yazı Sol LeWitt'in de içinde olduğu kavramsal sanatçıların mirası ile bugünkü dijital sanat üretimi arasındaki ilişkilere bakıyor.

"Fikir sanatı yapan makine haline gelir" der Sol LeWitt 1967'de Artforum'da yayımlanan *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* makalesinde. Kendi yaptığı kavramsal sanatta bütün planlamanın ve kararların önceden yapıldığını, uygulama anının sanatçının becerilerinden bağımsız mekanik bir süreç olduğunu belirtir. LeWitt bu doğrultuda işlerinin önemli bir kısmını oluşturan *Duvar Çizimleri*'ni tarifler yazarak oluşturdu. *Duvar Çizimleri* görsel kompozisyonların metinsel tariflerinden oluşuyordu. Genelde temel geometrik şekillerden oluşan çizimler duvarlara asistanları veya başka kişiler tarafından yorumlanarak uygulanıyordu.

"Çizgiler ne uzun, ne doğru, kesişen ve dokunan, dört rastgele renkle çizilmiş, maksimum yoğunlukla düzgün dağılarak duvarın tüm yüzeyini kaplıyor."

Sol LeWitt, *Duvar Çizimi #65*, 1971

Ancak sanılabileceği gibi LeWitt salt mantık ve katı yapıya odaklanmamıştı. 1969 tarihli *Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler* yazısının ilk üç maddesinde şöyle diyordu:

1. Kavramsal sanatçılar akılcı olmaktan çok mistiktirler. Mantıkla ulaşılamayacak sonuçlara sıçrarlar.
2. Mantıklı yargılar, mantıklı yargıları yineler.
3. Usdışı yargılar yeni deneyimlere yol açar.

LeWitt tariflerinde yalnız değildi. 1960'larda yayılmaya başlayan Fluxus akımı içinde yer alan sanatçılar da tarif yazarak işler ürettiler.

"Düz bir çizgi çiz ve takip et." La Monte Young, *Kompozisyon 1*, 1961

"Çekirdeklerle dolu bir torbaya delik aç ve torbayı rüzgârlı bir yere yerleştir." Yoko Ono, *Rüzgâr için resim*, 1961

"Bir taksi çağır, kendini içine yerleştir, uzak bir mesafeye git, taksimetreyi gözle." Nam June Paik, *Fakir Adam için Komposizyon*, 1961

1960'lar ve 1970'lerde Fluxus, minimalizm ve kavramsalcılık akımlarına dahil sanatçılar ürünlerini nesne olarak değil tarif, işlem, performans veya sistem olarak vermeye başladılar. Sanat nesnesinin gerçek dünyayla sadece metforik ilişki kurmasının verdiği rahatsızlık yeni deneylere yol açtı, gerçek hayatla doğrudan ilişki kurabilmek için ürünlerini sistem olarak konumlandırdılar. Bu gelişmeleri ilk olarak sanat eleştirmeni Lucy Lippard 1973 yılında kavramsal sanatta işin cisimsizleştirilmesi (*de-materialization*) olarak yazdı.

30 yıl sonra tarifler bilgisayar programlarına dönüştü. Dijital sanat veya işlemsel sanat dediğimiz işlerde uygulamaları asistanlar değil bilgisayarın kendisi yapar oldu. Uygulamacının makineye dönüşmesiyle uygulayanın bitmiş işe kattığı estetik değer konusunda bir şüphe kalmışsa ortadan kalktı. Kavram koda, kod kavrama karıştı. Bugün kavramsal sanatı ileri taşıyan kendine mal etme, ilişkiselliik, montaj, karıştırma, birleştirme yöntemleri programlama kütüphanelerinin en derin köşelerine kadar içselleştirilmektedir.

İşlemsel teknikler kullanan sanatçılar tarihin tekerrürüyle biçimsel ve kültürel olarak ayırabileceğimiz kavramsal sanatın iki kolu üzerinde işler yapıyorlar.

İşlemsel sanata biçimsel yaklaşan John F. Simon, Casey Reas, Marius Watz gibi sanatçılar bilgisayar kodunun ve işlemlerin estetiğine odaklanıyor, programları analiz edilecek işlemler olarak anlıyor. Bu işler kavramsal sanatın bir yanda dilbilimsel alt kolu diyebileceğimiz Joseph Kosuth, Sol LeWitt, John Baldessari ile; diğer yanda işlemsel alt kolu diyebileceğimiz John Cage, La Monte Young, Yoko Ono gibi sanatçılar ile akrabalıklar kuruyor.

İşlemsel sanata kültürel yaklaşan Ubermorgen, Yes Men, Etoy gibi sanatçılar ve kolektifler yazılımın temsil ettiği ideolojiyi kodunda taşıdığına inanıyor. Bu tür işler sosyal pratikleri ve kültürel biçimleri altüst edebiliyorlar ve kavramsal sanatın hem politik duran Hans Haacke, Dan Graham, Joseph Beuys gibi sanatçılarıyla; hem de performans esaslı Vito Acconci, Bruce Nauman, Chris Burden gibi isimleri akrabalık kuruyorlar.

Kavramın kodlaşması ve makineler tarafından sınırsızca okunabilmesi, internet üzerinde kopyalanarak dolaşabilirliği, başkaları tarafından tekrar tekrar dönüştürülüp başka hallere girebilmesi 1960'ların kavramsalcılarının arzuladığı kavramın nesneden bağımsızlığına imkân veriyor gibi görünüyor. Ancak sosyal dolaşıma giren maddî manevî her şeyin fetişleşmesi gibi sosyalleşen İnternet, enformasyon fetişizmine, dolayısıyla yeni krizlere yol açabilir.

Tabii bugün Sol LeWitt'ten çok uzaktayız. LeWitt'in çok sık kullandığı ızgara biçimi yerine artık ağ biçimini tartışıyoruz, tekrarlama ve sıralama giderek ağda viral yayılmaya dönüşüyor, arşivleme ve kaydetme yerine her an her yerde bulunma, bir akım içinde yaşama, daimi haberdar olma söz konusu. Hafızalarımız türbulansa kapılmış bir geçici biçimden diğerine sürükleniyor.

Bu durumları problem olarak değil, yeni kültürel ortam olarak içselleştirmek bugünün karmaşık dünyasını anlamlandırabilmek için gerekli. Aşırı üretim ile ortaya çıkan imgesel ve enformatik enflasyon içinde gerçeklik daha da erişilmez hale geliyor. Günümüz sanatçıları bu yeni şartlar altında gerçeklikle doğrudan ilişki kuran yeni stratejiler geliştirmek durumundalar. Bu stratejilerin belki en bağımsız uygulanabileceği ortam İnternet.

Referanslar:

Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar, Sol LeWitt, Artforum, 1967
www.radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html

Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler, Sol LeWitt, 1969
www.altx.com/vizarts/conceptual.html

Sol LeWitt 1928-2007, Ali Miharbi, dugumgume.org, 2007.
www.dugumkume.org/sol-lewitt-1928-2007

Sanat Ürününde Nesneden Sisteme Geçiş, Burak Arıkan, dugumkume.org, 2008. www.dugumkume.org/sanat-urununde-nesneden-sisteme-gecis

Sol LeWitt Sanatçı Kitapları Sergisi, BAS, Aralık 2009 – Ocak 2010

LeWitt'in İdeal Çocukları, Domenico Quaranta, Hz Journal, 2007.
www.fylkingen.se/hz/n9/quaranta.html

Duvar Çizimi 65 detay. National Gallery of Art, 2004, Washington, DC
{Yazılım} Yapıları, Casey Reas, Whitney Museum of American Art, 2004

Mladen'e *veda*

18 Temmuz 2016 tarihinde dünyaya veda eden Hırvat sanatçı Mladen Stilinović'in ardından bir veda yazısı kaleme aldık: "Stilinović'in en önemli özelliklerinden biri de şuydu: Resim, fotoğraf, film ve duvar yazılarının yanı sıra bizzat kendisini de bir "sanat eseri" malzemesi olarak kullanıyordu."

Bu yaz aramızdan ayrılan avangard Hırvat sanatçı Mladen Stilinović için bu veda yazısını yazarken, bütün sanat pratiğini özetleyebilecek çalışması herhalde *Artist at Work* (Sanatçı İş Başında) adlı oto portre dizisidir diye düşündüm.

Bu fotoğraf dizisinde Stilinović, sanatçıyı, yani kendisini yatakta tembellik yaparken çeker. Ama bu miskin değil, yoğun bir tembelliktir; sanatçı kendi halesine gömülmüş, derin düşüncelere dalmış, dünyadan uzaklaşmış gibidir. Bu hareketsizlik ve tembellik halini "sanatçının çalışma hali" olarak sunarak, aslında sanatına hâkim olan fikirsel ve felsefi çerçeveyi özetliyor Mladen Stilinović: En temel insan hakkı olarak tembellik hakkı.

Mladen'in tam da bu mevzuyu açıklayan, *Tembelliğe Övgü* adlı bir metni var. Bu metinde Doğu'daki (Demir Perde, sosyalist ülkeler) ve Batı'daki (kapitalist ülkeler) sanatçılar arasında temel bir fark olduğunu söylüyor: "Batı'daki sanatçılar tembel değildir, dolayısıyla sanat yapmazlar, aslında bir şeylerin üreticisidirler. Üretim, promosyon, galeri sistemi, müze sistemi, rekabet sistemi... gibi önemsiz mevzulara dahil olmaları onları tembellikten, sanattan uzaklaştırır. Doğu'daki sanatçılar ise bütün bu önemsiz faktörler sistemi mevcut olmadığı için tembel ve fakirdirler. Tembelliğe ve sanata odaklanacak vakitleri vardır."

Hırvatistan gibi bir eski-komünist bir ülkede doğan ve yaşayan Mladen böylece bütün bir kapitalist sistemin sanata nasıl sızdığını ve sanatçıyı "çalışkan" (hakaretamiz bir ifade) bir sanat profesyoneline çevirdiğini gösteriyor ve sanatçılara, aslında bütün insanlara bir "tembellik çağrısı"nda bulunuyordu.

Bu tembellik meselesi aslında sanat için değil, dünyanın tamamı için çok önemli. Tembelliği hayati bir unsur olarak gören Mladen bu konuda yalnız değil. Marx'ın damadı olarak da tanınan Paul Lafargue 1880'de, sanayi devrimi doruklarına ulaşmış ve kapitalizm sivri dişlerini göstermişken *Tembellik Hakkı* diye bir kitapçık yayımlamış ve bütün devrimlerin amacının insana ihtiyaç duyduğu tembelliği sağlamak olduğunu söylemişti. Anarko-komünist bir düşünür olan Lafargue'a göre insanları birer iş makinesine dönüştüren kapitalistlerin yaptığı ölümcül hatayı sosyalistler de yapmış ve çalışma etiğini yüceltmişlerdi. Kapitalistlerin en büyük kötülüğü "tembellik hakkı"nı sadece bir ekonomik elite tanımaları, dünyanın geri kalanını da acımasız bir üretim tezgâhına dönüştürmeleriydi. Sosyalistler ise, tam da bu çalışma köleliğine karşı çıkacakken, işçilere çalışmayı ve üretmeyi yücelten bir model sunmuşlardı. Yani kapitalizmin o kötü ilerlemeci sanayisini, sosyalistler de dışlamamış ve nihayetinde işçi sınıfı için aynı fabrika hapishanesini kurmuşlar, işçi sınıfı denilen şeyi ortadan kaldırmak yerine eşitsizliği herkesi "işçiye" çevirerek çözmeye girişmişlerdi. Lafargue'ın işçi sınıfına çağrısı şuydu: "İşçi sınıfı... İnsan Hakları'ndan binlerce kez daha kutsal ve soylu olan Tembellik Hakkı'nı ilan etsin; günde üç saatten çok çalışmamaya kendini zorlayarak günün ve gecenin geri kalanında tembellik etsin ve kendine ziyafet çeksin." Bu tembel düzende işçi denilen insanın yabancılaşması da ortadan kalkacak ve belki de herkes kendi hayatının sanatçısı olabilecekti. Aslında Lafargue "Çalışmak hastalıktır," diyen Marx'ın çizgisinden gidiyordu ama diğer Marksistler bunu anlamamıştı. Çalışmaya karşı benzer bir itirazı Sovyetler'de "dışlanan sanatçı" Maleviç de dile getirmişti: "Tembellik insanlığın gerçek hakikatidir." Ve insanlar bu hakikatten kaçmak için her şeyi yaparlar ve tembelleri öcüleştirirler.

Tarihin bir cilvesi midir bilinmez ama Stilinović bir fikir akrabalığı içinde olduğu Lafargue'la aynı yaşta, 69 yaşında öldü. Lafargue'ın ki bilinçli bir seçimdi. Eşi, Karl Marx'ın kızı Laura Marx'la el ele verip intihar etmiş ve ardında bıraktığı notta asla yetmiş yaşını geçmek istemediğini ve dünyanın ona artık bir yük gibi geldiğini söylemişti. Tembellik hakkını tanımayan o vahşi dünyayı terk etmek Lafargue için bir onurdu. Bir yandan da dünyadan az şey istememenin, yüz yaşına kadar falan yaşamak istememenin, bir tür seküler dervişliğin de ifadesiydi o intihar ve mektup. Stilinović de bir nevi derviş gibi yaşamış, tembelliği ve hayatın ağır akışını ölene kadar savunmuştu. Tembelliğin ne kadar önemli olduğunu ve halen de tesis edilmediğini göstermek için *Sanatçı İş Başında* serisini 2011'de tekrar etmişti. Bu sefer sanatçı galeride duvardaki işlerinin karşısındaki bir oturakta uyuyordu. Galeri sistemine açık bir eleştiriydi bu. Belki de artık kapitalizme geçmiş Hırvatistan'ın "sanat dünyası"na bir ağıt.

Mladen Stilinović kültürel ve politik kodlarla oynamayı seviyordu. Bir tür "müdahale sanatı" icra ediyordu. Sokaklara, müze duvarlarına ya da reklam panolarına yazdığı kelime-sloganlar gündelik hayatın ideolojik yapısını ciddi bir şaka gibi alt üst ediyordu. Bu müdahalelerin ilk örneklerini kurucularından olduğu Group of Six Artists kolektifiyle gerçekleştirmişti. Kaldırımların üzerine "Kaldırımda Yürümek Yasaktır" gibi tuhaf sloganlar yazıyor, sergi salonunda yerde sürüklediklerı, zemindeki tozları toplayan film şeridiyle galerinin "tozlarını alıyorlar" ve üzerlerine adlarını yazdıkları taşları denize fırlatarak basit ama olağandışı "eylem-sergiler" düzenliyorlardı. Bütün bu sanat eylemleri, aslında Mladen'i ve ekibini sitüasyonistlerin sanat pratiğine yaklaştırıyordu. Gündelik hayata, gidişata yarı şaka yarı ciddi ama sarsıcı müdahalelerde bulunmak. Bunu yaparken sanat denilen şeyin mantığını da sorgulayıp, sanatı kapalı bir alan ve mitoloji olmaktan çıkarıp, bir eylem biçimine dönüştürmek.

Mladen bu oyuncu tavrı sürdürmesine rağmen, dünyada acı çekmenin ne demek olduğu üzerine de ciddi ciddi düşünmüş bir sanatçıydı, hatta acı üzerine yazdığı metinlere bakarsak, bir anlamda Emil Cioran gibi varoluşçu bir "yazar" ve düşünürdü. "Acı" adlı işinde dünyadaki çeşitli iktidar biçimlerinin yol açtığı acıyı, sonsuz acıyı ele almış ve bir sözlük projesi yaparak, sözlükteki her kelimenin yanına "acı" kelimesini iliştirmişti. İnsan varlığına ve dolayısıyla da dile işleyen "acı" biçimlerini –politik acı, varoluş acısı, gündelik acı, savaş acısı, ekonomik acı, fiziksel acı vesaire- böylece görünür kılmış, birilerine acı çektiren birilerinin her daim olduğu bir dünyada insanları her şeyi bir daha ve bir daha düşünmeye davet etmişti.

Mladen'in komünistlerin rengi olan "kızıl"a da özel bir ilgisi vardı. (Aslında *red* yani kırmızı ama bizdeki yerleşik anlam gereği, kızıl diyoruz, Kızıl Ordu gibi.) Bu renge yüklenen politik anlamları söküp, kızılı (kırmızıyı) tekrar bir renge dönüştürmek istiyordu. Bunun için kızıl/kırmızının geçtiği birçok çalışma yapmış ve büyük bir simgeyi, büyük bir kültürel kodu "olağanlaştırmıştı." Bu ironik çalışmalarından birinde Stilinović'i şortunun altında sırıtan kırmızı (kızıl) çorabıyla görüyoruz, işin adı da *Bayrak* yani muhtemelen "kızıl bayrak." Yüce değerlerin karşısında tembel tembel oturan bir haylaz çocuk gibiydi o fotoğrafta. Bu kızıl/kırmızı serisinde bir de oto portre dizisi var: Bazen tırnaklarını, bazen dişlerini, bazen sigarasını ve bazen de kulaklarını kırmızıya/kızıla boyayarak yaptığı Polaroid çekimler. Benzer bir kod-bozma, simgeleri ters yüz etme işlemini *Exploitation of the Dead* (Ölülerin Sömürülmesi) serisiyle de yapmıştı. Artık "ölü" olduğunu düşündüğü simgeleri ve imgeleri ilk, yüce anlamları dışında bir bağlama yerleştirmiş, böylece nostaljik bir geçmiş saplantısını sorgulamış, simge ve imgelerin donuk ve baskıcı değil, akışkan ve özgürleştirici olması gerektiğini hatırlatmıştı. Orak çekicin ya da kızıl yıldızın anlamını bozarak, bir anlamda, o simgeler etrafında oluşan otoriteyi de kırmaya çalışmıştı.

Mladen'in üzerine düşünmeyi sevdiği bir diğer renk de beyazdı. *White Absence* (Beyaz Yokluk) adı altında toplanan çalışmalarında tuvali ve hemen her şeyi beyaza boyamıştı. "Beyaz sessizliğin rengidir," diyordu. 1990'ların başında Hırvatistan Sovyetler-sonrası savaş halindeyken, yine dünyanın acısına bakıyordu ve her şeyi beyaza boyayarak ölüm, travma, varoluş gibi mevzulara odaklanıyordu. Karmaşık ve şiddetli bir gürültünün hakim olduğu bir coğrafyada beyazın sessizliğine başvuruyordu. Beyaz aynı zamanda ölüm sonrasını çağrıştırdığı için ölüm üzerine de böylece bir meditasyona girişmişti. Beyaza boyadığı çalar saatler de zamanı durdurma, dünyaya nefes aldırma isteğine işaret ediyor olabilirdi. Bütün bu ağır meselelerin arasında sandalyenin fotoğrafının yanına bir parça şeker koyarak (tabii ki Joseph Kosuth'a gönderme) kavramsal sanatın soğukkanlı sığınağını da inşa etmeyi ihmal etmemişti.

Stilinović'in en önemli özelliklerinden biri de şuydu: Resim, fotoğraf, film ve duvar yazılarının yanı sıra bizzat kendisini de bir "sanat eseri" malzemesi olarak kullanıyordu. Bu bakımdan "hayatını sanata çevirmiş" hınzır bir performans sanatçısıydı. Sanat pratiği boyunca herhalde en çok "sanat ve sanatçı nedir" sorusunu incelemiş olan Stilinović, hakiki sanatçının nasıl bir şey olacağını 69 yıllık hayatında aşama aşama gösterdi aslında: İflah olmaz bir entelektüel, iflah olmaz bir tembel, iflah olmaz bir alaycı, iflah olmaz bir müdahil, iflah olmaz bir avangard ve iflah olmaz bir filozof-düşünür.

Blaise Pascal'ın şöyle çok mânidar bir sözü vardır: "İnsanın bütün sorunları bir odada tek başına sessizce oturamamasından kaynaklanır." Aynı şeyi, Stilinović için şöyle uyarlayabiliriz: "İnsanın bütün sorunları bir yerde tembel tembel oturamamasından kaynaklanır." Sanatın iyiden iyiye profesyonel bir projeciliğe dönüştüğü, eski bohemlerin yerini yeni "sanat profesyonelleri"nin aldığı bu dönemde, Stilinović'in o dağınık ve tembel halini yeniden hatırlamak gerekiyor. Gittiği yer her neresiyse, orada tembel ve rahat uyusun. Elveda Mladen.

MLADEN STILINOVIC, SANATÇI İŞ BAŞINDA, 1978, REINA SOFIA ULUSAL SANAT MÜZESİ İZNİYLE

Küratörün *seçme* ve *seçilme* hakkı

Fırat Arapoğlu, son dönemde eleştiri oklarının hedefi olan küratörlük ve getirdiği sorumlulukları, Türkiye ve Dünya'dan verdiği örneklerle tartışmaya açıyor. Zaman içinde artistik direktörlük ve sergi yapımcılığı gibi kavramlarla da yer değiştiren bu görev üzerine Arapoğlu, 14. İstanbul Bienali ve dOCUMENTA (13) küratörü Carolyn Christov-Bakargiev ile diğer yerli örnekler üzerinden konuyu ele alıyor

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 yansıtmasından 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 mekânını kurguluyor demektir ve eğer izleyiciye dokunarak, bir dönüşümü arzu ediyorsa o halde bir küratörün etkileşim yaratabileceği o mekânı kurgulamasının etik bir tartışmanın içerisinde boğulmaması gerekmektedir. Bundan dolayı "küratör" sözcüğünden kaçınılmaması 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 hâlükârda iyi birer sanat nesnesi olacağı de facto kabul edilenler, eleştirmenleri ve diğer küratörleri etkileyen ve onlar tarafından yazı konusu ya da sergilenecek 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. Bu yıl İstanbul Bienali'nin küratörü olarak ilan edilen Carolyn Christov-Bakargiev, "küratörlük" unvanından bilinçli olarak kaçınmaya çalışan isimler arasında. Christov-Bakargiev, dOCUMENTA küratörü olarak seçilmesi akabinde California College of the Arts'ta yapmış olduğu konuşmada sergileri için sanatçı "seçmediğini" ısrarla vurgulamıştı. Serginin oluşumunu bir "eklemleme" süreci olarak isimlendiren Christov-Bakargiev, "Bir eklemleme/katma süreci içinde çalışıyorum, seçme değil" demişti. Bu şunu ilan etmektir: Rastlantılara fazlasıyla açık ve bir tür birikim yoluyla oluşan tesadüfi karşılaşmalar, birliktelikler/ayrılıklar yoluyla iş görmek. Bu bağlamda küratöryal "seçici" algısının içerisinde problemleri mevcut olacaktır; zira bu söylemin her zaman bir "seçme" edimini içereceğini mantıksal olarak ileri sürebiliriz. Eklemekten ziyade "çıkarmak", çok daha yerinde bir tespit olur. Bazı sanatçıların bu sürece "eklemlenmesi", doğal olarak diğer bazılarının da "göz ardı edilmesi"dir. Bundan dolayı İKSV'nin basın bülteninde "duyarlılığından," Chus Martinez'in "küratöryal hayal gücünden," Marcos Lutyens'in "dikkatinden," Füsun Onur'un "sahip olduğu keskin bakıştan," Anna Boghiguian'ın "siyasi felsefesinden," Arlette Quynh-Anh Tran'ın "gençlik dolu heyecanından," William Kentridge'in "bilgelik yüklü tereddütlerinden" ve süreç ilerledikçe belirecek başka nitelik ve aracılıklardan beslenecek" olduğunu belirtmiş. Sadece buradaki isimlerin tırnak içine alınarak, vurgulanması dahi bir "seçme" eylemidir. Amaçsız eylem olmayacağı için, basit bir diyalektik hamleyle bu sözcüklerin anlamlı, ama pratikte işlevsiz olduğu gösterilebilir. Öyle ya İKSV'nin "şansa ve rastlantıya dayalı, spontane ve keyfi" bir organizasyon için Christov-Bakargiev'e küratöryal ödeme yapacağını hayal etmek güzel olabilir, ama gerçekçi değildir. Böyle birçok-kültürlülük hayalinin reel-politik düzlemde geçerli olmadığını ve ancak akşam sohbetlerinde hoş bir ütopik tınısı olacağını hatırlamak gerekir. İşte o zaman iyi ki İstanbul, Venedik, Sao Paulo gibi bienallerin küratörü olmadığınızı düşünerek sevinebilirsiniz.

Küratöryal yönelimlerin son yıllarda değişmekte olduğu bir gerçek. Bundan dolayı da sadece belirli bir seçkiyi toplama, saklama ve sunma olarak özetleyebileceğimiz konvansiyonel küratör tanımının da, aynı sanat, sanatçı ve sanat nesnesi tanımlarının belirli periyotlarda dönüşmesi gibi, farklı bir tanımlamaya ihtiyaç duyduğu açık. Zaten buna hazırlıklı olmak da gerekli, zira bahsettiğim gibi değişim süreci zaten başladı. Küratörler komiserliği kabul etse de etmese de bu süreç zaten işlemektedir. Hatta Whitney Bienali'nin bu yıl Anthony Elms, Stuart Comer ve Michelle Grabner'den oluşan üçlü yapısı ya da WHW grubu gibi kolektif oluşumlarla bu görebilmektedir. Genç kuşak yönelimlerin ya da farklı, alternatif modellerin önerilmesini reddetmek yerine, aksine kabul ederek, bundan yarar sağlamak önemlidir. Böylece her bir yeni küratörün farklı ve yeni bir algı mekânı oluşturarak, yeni insanları ve izleyicileri sanata eklemleyebileceğini ileri sürmek olası olabilir. Böylece belirli bir alanı net tanımlarla daraltıp, konvansiyonel bir fetişist "alan" kurgusu yaratmak ve onu sahiplenmektense, yeni olası ilişki ağlarını oluşturacak küratöryal pratiklerin değişimini takip etmek ve kayıt altına almak çok daha etik ve etkin bir duruş olacaktır. Bu zenginliğin sonuçları tatmin edici bir yapıya sahip olma potansiyeline fazlasıyla sahiptir.

Bir *buluşma ve beraber keşfetme* alanı

14 yıllık uzun soluklu bir planın sonucu olarak Dolapdere'de vücut bulan Arter'in hikâyesini, 2005'te Vehbi Koç Vakfı'nın kültür sanat danışmanlığı görevini üstlendiği günden bugüne bir çağdaş sanatı merkezinin farklı disiplinlerle geçişken bir ilişki kurma yolculuğunda ilk adımı atan Melih Fereli'den dinledik

Arter'in öyküsünü kişisel hikâyesi ve birikimiyle şekillendirerek başka bir boyuta taşıyan Fereli'nin sanata yaklaşımının özeti şu sözler, müzeye dair motivasyonunu, adım adım ilerleyen uzun soluklu projenin özünü de anlatıyor: "Sanat benim için hayatla eş anlamlı: Sanat her yerde, her zaman ve her koşulda mevcut; tek yapmanız gereken şey, benliğinizin dikte etmeye çalıştığı önceliklerden uzaklaşıp duyargalarınızı açmak. Gerisi sizi bulur ve *Pulsanti aperietur*! (Kapı çalana açılır)

Arter'in öyküsü adım adım planlanmış uzun bir yolculuğun hikâyesi, özetlemenizi istemek de kolay olmayacak elbette ama belli köşe taşları üzerinden gidebiliriz yeni müzenin, "yeni Arter"in kapısına ulaşabilmek için. Bir sürü rakam, tarih var bu hikâyenin içinde bu kapsamlı planın bir parçası olarak. Vehbi Koç Vakfı'nın 50. yılında açılacak müzenin, yaklaşık olarak son 14 yılda yapılan bir stratejik plan üzerine yükseldiğini biliyoruz, ki bu plan da sizin 2005 yılında VKV'nin kültür sanat danışmanı olmanızla hayata geçmeye başlıyor. Evre evre neler yapıldığının detaylarına ilerleyen sorularda gireceğiz ancak öncelikle şunu sormak istiyorum; Koç ailesi her ne kadar 2005'te başlayan bu uzun soluklu girişim öncesinde de kültür sanat alanında -Türkiye'nin ilk özel müzesi Sadberk Hanım Müzesi'ne hayat vermesi, yayıncılık alanındaki çalışmaları- varlık gösteriyor olsa da Dolapdere'de açılacak Arter'le bu mevcudiyetini başka bir boyuta taşıyor. Hem bu alanda yine bir ilke imza atıyor hem de sadece çağdaş sanat değil, farklı disiplinleri iç içe geçiren başka bir varoluşu işaret ediyor. Bu büyük kararı almanızın gerisinde yatanlar, bu yola çıkmaya hem kişisel olarak sizi hem de Koç ailesini teşvik eden sebepler nelerdi?

Koç Ailesi ve Topluluğu bir yandan kültür ve sanat yaşamının gelişmesine, zenginleşmesine katkı sağlarken bir yandan da ülkemizdeki tarihi mirasın dünya ölçeklerinde tanınması, evrensel kültür hazineleri arasında hak ettiği yeri alması için çabalarını yıllardır sürdürüyor. Koç Ailesi ve Topluluğu'nun ekonomi alanında ortaya koydukları başarılarla yetinmeyip bu yıl 50. yılını kutlayan Vehbi Koç Vakfı'nın sloganlaştırdığı "üstümüze vazife" anlayışını çok kararlı ve güçlü bir şekilde kurumsal sosyal sorumluluk alanına da taşıyarak öncülüğü üstlenmiş olmasının, "Dünya Anıtlar Vakfı, 2007 yılı Hadrian Ödülü"nün Koç Ailesi'ne verilmesiyle de tescillendiğini hatırlamak gerekir. Sanırım bu özet "teşvik nedenleri"ne ilişkin sorunuzun ilk bölümünü yanıtlıyor...

İkinci bölüme, yani sizin deyişinizle "bu büyük karar"a Koç Ailesi'ni ve beni yönlendiren unsurları özetlemeye gelince, bu pek kolay olmayacak. İzninizle tarihe kayıt düşmek adına da bu söyleşimizi fırsat bilip mümkün olduğunca ayrıntılı cevap vermek isterim. Hiç düşünmeden "kariyerimde yaptığım en önemli ve büyük iş" diyebileceğim Arter'e giden yolun başlangıcını aslında çok eskilere, dayım Mazhar Akgün'ün iş ortağı olan ve gelişme yıllarımdaki mentorlarım arasında değerlendirdiğim Nirun Şahingiray ve Demet Erginsoy vasıtasıyla henüz 17 yaşındayken Koç Ailesi'nin bazı fertlerine takdim edilme şansını yakaladığım 1965'e kadar götürmem gerekir. Ayrıca benim sanat tutkumu belirlemiş olan çocukluk ve gençlik yıllarıma da değinmek isterim; zira içimdeki ateşi sürekli körükleyen ve bendeki çalışma enerjisini halen -ve üstelik artık emekli olmanın bana daha çok yakıştırıldığı bir yaşta -aktif çalışma hayatı içinde var olmamı sağlayacak düzeyde sürmesinin mayası o yıllarda katılmıştır.

Ben Makedonya göçmeni bir ailenin mensubuyum; bana öğretilen değerlerin başında sevgi ve sahicilik vardır. Hakkaniyetli olmak, eleştirirken haklı kalmayı gözeten bir üslupla insan ilişkilerini yürütmek ailemizin bireyleri arasında da sıkı sıkıya tutunulan bir kuraldı. Akıllı uslu, çalışkan ve çok meraklı bir çocuktum; dillere yatkınlığım, mukallit tavırlarım, doğal matematik yeteneğim yoklukların üstesinden gelme çabalarına odaklanan anne ve babamın bende "geleceğin mühendisi"ni görmesine yol açmıştı, besbelli.

Öte yandan hem annem hem de babam (ve anneannem) meloman insanlardı; sanırım müzik çok küçük yaşlarda kalıtsal yeteneklerimi tetikleyen unsur oldu. Pek romantik biri olan Orman Mühendisi babam Mehmet Fereli doğada yaptığımız yürüyüşlerde yapraklarından bitkileri tanımayı, Lâtince adlarını ezberlememizi önemserdi. "Doğanın sesi en güzel müziktir; dinlemeye çalışın!" deyişi bugün dahi kulaklarımda çınlar... Henüz beş buçuk yaşındayken beni elimden tutup İstanbul Radyosu Çocuk Korosu sınavına götüren ve *boy soprano* olmanın ne demek olduğunu yıllar sonra kavramama neden olan da yine babamdı. Hocalarım Halil Bedii Yönetken, Fikri Çiçekoğlu bendeki müzik aşkının tohumlarını ekerken, Radyo Çocuk saati yöneticisi Nadide Arcan beni nüktedan tarafımdan yakalamıştı.

İstanbul Erkek Lisesi'nde hazırlık sınıfından itibaren feyz aldığım öğretmenlerimin arasında beni en çok etkileyenler, sevginin yanı sıra sanatla bilimin ve matematiğin hayatın en önemli bileşenleri olduğunu beynime yerleştirenler Dr. Gerhard Kopp ve Horst Weström olmuşlardır. Yarı zamanlı konservatuar tecrübem ne yazık ki akademik baskılar sonucu kısa sürdü. Ama bütün bu anlattıklarımın manzumesi bendeki sanat tutkusunun temel taşlarını oluşturdu.

Sanatın tüm disiplinleriyle ilişkimi klasik batı müziği üzerinden kurabilmiş olmak fırsatını eğitimimin yanı sıra neredeyse yirmi yıl yaşadığım Londra'da özellikle sanatçılarından ve yönetim kurulu üyelerinden biri olmaktan gurur duyduğum Philharmonia Chorus sayesinde yakaladım. 1993 yılında İngiltere'den Türkiye'ye döndüğümde İstanbul Kültür Sanat Vakfı dışında uluslararası nitelikte düzenli etkinlik yapan bir kurum bulunmuyordu. İKSV'nin Genel Müdürü olarak göreve geldiğim günden itibaren kültür-sanat alanında kurumsallaşmış bir yapının oluşması için gayret gösterdim; bu görevim kapsamında festival organizasyon tecrübeme ek olarak İstanbul Bienali'ne odaklanma kararım çağdaş sanat alanında deneyim kazanmama, kendi potansiyelimi sınamama ve bu alandaki ihtiyaçları belirleyebilmeme yardımcı oldu. Çağdaş sanatın eleştirel düşünce, ifade özgürlüğü, demokratikleşme yönünde önemli bir açılım sunabileceğine olan inancım bu süreçte büsbütün pekişti; ileriye dönük hayaller listemde "bu alanda bir kurumsal yapıyı sürdürülebilir bir biçimde nasıl yaratırım?" sorusunun üst sıralara tırmanışı o dönemde başlar...

2005 yılında Vehbi Koç Vakfı Kültür ve Sanat Danışmanı olarak göreve başladığım dönemde başta Ömer Koç olmak üzere ailenin benim çağdaş sanata olan inancımı paylaşıyor olduğunu görmek beni çok heyecanlandırırken, vakfın sanat alanındaki faaliyetlerine yönelik hazırlamış olduğum rapor sonucu benimsenen geleceğe yönelik stratejinin odak noktası çağdaş sanat oldu.

Akabinde oluşturduğumuz eylem planının kısa vadedeki hedefi Koç adının çağdaş sanatla birlikte anılabilmesini sağlamak şeklinde belirlenirken, orta ve uzun vadede Koç'u çağdaş sanat alanında dünya ölçeğinde bir aktör konumuna taşıyacak adımların tesbiti ve uygulamaya alınması bu büyük karar etrafında bizleri birleştirdi: Bir koleksiyon oluşturulacak ve bunu kamuoyuyla buluşturacak bir imzalı yapı ülkeye kazandırılacaktı.

Bundan sonraki sürecin evrelerini belki söyleşimiz ilerledikçe ele alırız; ancak özetlersem, sanat benim için hayatla eş anlamlı: Sanat her yerde, her zaman ve her koşulda mevcut; tek yapmanız gereken şey benliğinizin dikte etmeye çalıştığı önceliklerden uzaklaşıp duyargalarınızı açmak. Gerisi sizi bulur ve "*Pulsanti aperietur*!"

Elbette hem kişisel hem de kurumsal birikimlerden beslenen ve onun üzerinde yükselen bir yeni kimlik bu ama bu yeni kimliği oluştururken bir yandan da bütünlüğü ve sürekliliği korumak esas oldu hep. Türkiye'de pek alışık olmadığımız bir yol haritası, yöntem ve uygulamayla hayata geçen bir kimlik yenilenmesi diyebiliriz bu hamleye. Üstelik çok da rağbet görmeyen çağdaş sanatı merkeze koyarak harekete geçtiğiniz 15 yıllık süreci -üstelik inişli çıkışlı Türkiye koşullarında- VKV'nin varlığı üzerinden nasıl değerlendirirsiniz?

Hayatta kararlı olduğum alanlara hızlı giren biriyimdir; ama uygulamada temkinli davranırım. Önemli olan onun sürdürülebilirliğini yakalayacağımız hıza ulaşmaktır, benim açımdan. Arter'i Vehbi Koç Vakfı çatısı altında kurmak, sürdürülebilirliğinin de garantisiydi benim için. Vakıf, çağdaş sanatın böylesine güçlü bir kurumunun hamisi, kurucusu, yöneticisi olarak Arter'e temel unsurları sağlayacak, ama faaliyet gösterdiği kulvarlarda kendi başına hareket edebilmek için onu özgür de bırakacaktı. Bu hareket özgürlüğünün kurumsal anlamda vakfın reflekslerini de geliştireceğini öngörmüştük; nitekim öyle de oldu. Kültür alanında belirli bir sinerji oluştu ve bu şimdi diğer kurumlara da sirayet ediyor.

Vehbi Koç, vakıfçılığın ve sürdürülebilirliğin ne demek olduğunu çok iyi bilen bir iş insanı olarak ilk günden bu ihtiyaçları öngörmüş ve VKV'nin yapısını gelecekte kurulacak tüm oluşumların gerek kuruluş aşamasını gerekse uzun vadeli finansmanını hesaba katarak kurgulamış. Aile üyelerinden gelen fonlarla yeni kurumların hayata geçmesi için gerekli yatırım finansmanı sağlanırken, şirketlerin kârlarından gelen yıllık düzenli destekler kuruluşların sürekli giderlerinin karşılanması amacıyla kullanılır. Tüm projelerde finansal planlar minimum on yıllık bir zaman perspektifiyle yapılır ve böylelikle yeni girişimlerin sürdürülebilir kurumlara dönüştürülmesi sağlanır.

Arter'in hayata geçmesi öncesinde çağdaş sanat alanında yapılan hamleleri şöyle bir gözden geçirdiğimizde karşımıza çıkan köşe taşları şunlar: 2007'de uluslararası çağdaş sanat koleksiyonu oluşturulmaya başlanıyor, aynı yıl yine İstanbul Bienali ana sponsoru oluyor Koç Holding, 2010'da İstiklâl Caddesi'ndeki Arter açılıyor... Ayrıca arada Berlin'de 2008-2013 yılları arasında açılan TANAS, 2007-2010 arasında Yapı Kredi'de düzenlenen *İstiklâl Serüveni* sergileri ve onlara eşlik eden monografi kitaplar, 2011'den bu yana süren Venedik Bienali sponsorluğu var... Hepsi de diğerinin önünü açan, birbirine eklemlenen adımlar. Bu ilişkiler zinciri nasıl kuruldu, neleri düşünerek, planlayarak bu adımlar atıldı? Bu uzun deneyim süreci, bu kurumsallaşmayı nasıl besledi? Arter'in kurumsal kimliğini bugün müzeyle birlikte nasıl tanımlarsınız?

Koleksiyon elbette nihai hedef olarak belirlenen çağdaş sanat müzesi kuruluşuna yönelik en önemli ve uzun vadeli hamleydi. Aynı zamanda Koç'un çağdaş sanat alanında bir aktör olarak kendini güçlü bir şekilde konumlaması için daha hızlı adımlar da attık. İstanbul Bienali'nin ana sponsorluğunu öncelikle 10 yıllık, bilahare 20 yıla uzatılan bir anlaşmayla üstlenmek, Koç'un çağdaş sanat alanının gelişimini desteklemeye yönelik kararlılığına dair güçlü ve önemli bir mesajdı. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu sponsorluğu ve beş yıllık bir proje olarak tasarlanan Berlin'deki TANAS, Türkiye'den üretimin uluslararası görünürlük ve bilinirliğini artırmaya katkıda bulundu. *İstiklâl Serüveni* sergileri ve monografi dizisi, yerel sanat üretimini desteklemeyi, yeni işlerin üretilmesini sağlamayı ve görülmemiş işlerin sergilenmesine vesile olmayı hedefliyordu. Bu sergiler için üretilen eserlerden bazılarını henüz büyümekte olan koleksiyonumuza kazandırarak Türkiye'de çağdaş sanatın belleğini tutma hedefimiz için güçlü bir adım atmış olduk. Yeni eserlerin üretilmesine katkı sunmak ve koleksiyonu bu üretimlerden yapılan seçkiyle geliştirmeye devam etmek, Arter'in misyonunun da çekirdeğini oluşturdu ve oluşturmaya devam edecek. Yeni binamızla beraber Arter'in programı koleksiyonumuzdan ve dışından muhtelif sergilerin ötesinde sahne sanatları, müzik ve film gibi farklı disiplinlerden etkinlikleri ve özel tasarlanmış atölyemiz sayesinde ziyaretçilerin sanatla bağ kurmalarını destekleyen muhtelif öğrenme imkânlarını içerecek şekilde genişliyor. Arter bu yeni kurumsal kimliğiyle izleyicileri sanatın tüm disiplinlerindeki güncel üretimle buluşturacak bir kültür merkezi gibi işleyecek.

İstiklâl Caddesi'ndeki Arter, çağdaş sanatın en "taze" sergilerini ağırlamasıyla, yeni eser üretimlerine katkısıyla, kamusallığıyla sizin de hep söylediğiniz bir anahtar sözcüğün deneyimlenmesiydi: Laboratuvar. Hataya yapmaya açık olduğu kadar öğretici, deneysel, tecrübe katan bir süreç olsa gerek. İstiklâl'deki Arter'den müzeye aktarılmış ve aktarılacak tecrübelere dair neler söylersiniz? Şimdi dönüp baktığınızda İstiklâl'deki Arter nasıl bir işlevi yerine getirdi?

İstiklâl Caddesi'nde geçen dokuz sene bizlere çok değerli deneme-yanılma ve öğrenme fırsatları sundu. Ekibin oluşması, genişlemesi ve beraber çalışma tecrübesi edinerek ahenk kazanması anlamında eşsiz bir imkândı bu aslında. Elbette hatalarımız da oldu; ama bunlardan dersler çıkarmasını bildik. Büyük bir kültür kurumunun doğuşunu hazırlıyor olma bilinci ve adanmışlığı ile çalışan ekibimiz birlikte 35 sergi düzenledi, bu sergiler bağlamında 183 eserin üretilmesine destek verdi, dünya standartlarında iki dilli yayınlar hazırladı. Ayrıca mekânımızın kısıtları el verdiğince konuşmalar, performanslar, gösterimler gerçekleştirebildik. Bu sayede pek çok kişi ve kurumla işbirlikleri başlattık; çocuklar, engelliler gibi farklı ziyaretçi gruplarıyla ön çalışmalar yaparak ihtiyaçları daha derinlemesine tespit etme imkânımız da oldu. Özetle İstiklâl'deki Arter, geleceği hayal ettiğimiz şekilde kurgulamamıza imkân vermekle kalmayıp daha da önemli olanı, yani o hayalleri gerçekleştirecek ekibi oluşturmamızı sağladı.

Genel olarak Türkiye'de müzecilik algısı/geleneğinin zayıf olması bir yana çağdaş sanat alanında bir ilk aynı zamanda Arter. Öte yandan böylesi bir zamanda bu alanda bir yatırımın -ki kültürel olarak çok anlamlı olsa da ekonomik olarak bunu söylemek kolay değil. Bu iki uç arasında önemli bir misyon yüklenmek iddalı ama riskli de. Bunu göze almanın vazgeçilmezliği neydi?

Haklısınız; ama hedefi büyük tuttuğunuz zaman riskler kaçınılmazdır. Kararlılığınızın tutkuyla birleşmesinin sizi bir mayın tarlasına sokmaması için aklınızı kullanmak, riskleri belirleyip muhtemel senaryolara göre çözüm alternatiflerini riskler oluşmadan geliştirmek zorundasınız. Aslında hayatın gerçekleri de öyle değil mi? Dünyaya gelişinizi ihtimal hesaplarıyla değerlendirdiğinizde bunun bir mucize olduğunu kabul ettiğiniz andan itibaren, o istatistiklerin riskler dünyası için de geçerli olabileceğini düşünmeye başlamanızı aklınızın size telkin etmesine izin vermeniz gerekir. (...)

MEHİL FERELİ, FOTOĞRAF: FLU FOTO

ARTER BİNASI, FOTOĞRAF: CEMAL EMDEN

Kurallara dönüşmemiş, *tutuma yönelik* bir edep

Necmi Sönmez, Unlimited için başlattığı yeni röportaj serisinde bu ay SALT Araştırma ve Programlar Direktörü Meriç Öner ile bir araya geldi. Sönmez ve Öner, dijital mecrada gerçekleştirdikleri sohbetlerinde SALT'ın bugününü ve gelecek hedeflerini konuştular

SALT Araştırma ve Programlar Direktörlüğü görevini iki yıldan beri üstlenen Meriç Öner'le yürüyerek bir konuşma gerçekleştirmeyi planlıyordum. Yürüyüş rotası olarak Kanlıca, Körfez, Rumeli Hisarı, Sevda Tepesi, Kandilli'yi belirlemiştim. Bu, İstanbul'da olduğumda yaşadığım Anadolu yakasından, çalışmak için her gün geçtiğim karşı tarafa, Taksim'e, Beyoğlu'na, bir nevi farklı bir perspektiften bakma girişimi olacaktı. Ancak araya giren projeler nedeniyle İstanbul'dan erken ayrıldım ve Meriç Öner'le konuşmamızı yazılı olarak geliştirdik.

Sizi aktif olarak 2005'ten itibaren Dünya Mimarlık Kongresi nedeniyle üstlendiğiniz sergi koordinatörlüğü kimliğiyle tanıyoruz. Mimarlık eğitimi almanız erken dönem çalışmalarınız üzerinde etkili oldu mu?

Mimarlığın yaptığım işlere, düşünme ve yapma biçimlerime hep etkisi oldu. Bu alanda aldığım eğitimden mi besleniyorum yoksa bu alana duyduğum ilgi mi bana neticede uygulamasına dâhil olmadığım bir meslek kazandırdı? Muhtemelen her ikisi de... Öte yandan ne eğitimim öncesinde ne de eğitimim sırasında keskin bir kararlılıkla mimar olmak istediğimi hatırlıyorum. Oldum olası, kendinden başlayarak her şeyden kuşku duyan bir insanım. Ancak bu isteksizliğe sebep olan kuşkularımın altında dönemin baskın mimarlık anlayışı yatıyordu. Dünyanın "küresel şehirlere" indirgendiği, onların da yıldız mimarlara parsellendiği bir zamandı. Türkiye'de de üniversitelerde konuşmalara, jürilere, derslere gelen bir genç, üretken mimarlar grubu vardı. Kendimi hiç böyle bir pozisyona yakıştıramadım.

Lisans eğitimim sırasında yaptığım stajlar, kısa süreli çalışmalar ve sonraki kısa ofis hayatımda Halfeti, Mardin ve Adıyaman'da tespit ve araştırma projelerine dâhil oldum. Neticede üzerinde hayli vakit çalıştığım ilk kapsamlı mimari projenin ortalarında bir yerde uzaklaştım. Dünya Mimarlık Kongresi'nde işin başka bir ucundan tutmaya çalışmak böyle bir açmaza yanıttı. O tarihte "Türkiye'de mimarlık kültürünün yaygınlaştırılmasının gereği" gibi şu anda arkasında durmayacağım bir lisanla kendime görev telkin ediyordum. Mimarlık ortamının yalnızca birbiriyle konuşan insanlardan oluşmasına bir tepkiydi bu. Bugün böyle üst başlıkların, taşınması gereksiz iddialar olduğunu düşünüyorum.

2007'de Garanti Galeri'de sergi koordinatörü olarak çalıştıktan sonra Vasıf Kortun'un tasarladığı SALT'ın kurucu ekibinde aktif olarak yer aldınız. Bu süreçteki tecrübeleriniz çalışmalarınızda nasıl etkili oldu. Siz eşzamanlı olarak hem sergi yapımcısı hem de farklı programlarını yürütücülüğünü üstlendiniz. Geriye dönüp baktığınızda hangi projelerin sizde farklı bir iz bıraktığını duyumsuyorsunuz?

İşin aslı Pelin Derviş'in yanında Garanti Galeri'de (GG) çalışmaya başladığımda henüz bir ismi olmayan gelecekteki kurumun vesilesiyle ekibe eklemlenmiştim. GG'de son serginin 2008'de gerçekleşmesi ve bugünkü adıyla SALT'ın 2010'dan önce açılması planlanmıştı. Pelin ve Vasıf uzun süredir kurumsal ve mekânsal yapıları çalışıyor; Garanti Galeri ve Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi birlikteliğinde disiplinlerötesi içerikleri konu edinen konferanslar düzenliyorlardı. SALT'ın tek bir mimarın elinden çıkmaması hususunda sohbet ediyorlardı. Tahmin edersiniz ki benim de kafamı kurcalayan meselelerle ilgilendikleri için heyecanla katkıda bulunmaya gayret ediyordum. Kendimi mimari programın ortasında bulmuştum.

Özellikle 2007-2009 aralığında GG'deki işlerimizi sürdürdük. Pelin'in yanı sıra Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli'nin yürüttüğü *İstanbullaşmak* projesine sonradan katılmıştım. İçerik üretimi ve organizasyonu bakımından çalıştığım ilk sergiydi. Yayına da yardımcı oluyordum. SALT'ın açılışında benim de katkılarımla hazırlanan ilk projelerden biri *İstanbullaşmak*'ın çeşitli atölye, film gösterimi, konuşma ve performansların eşlik ettiği Türkiye'deki ilk sunumuydu. Bundan sonra da sizin belirttiğiniz gibi çok çeşitli programın hazırlayıcısı, yürütücüsü oldum. Tümü bir arada maddi kültürün bir anlama aracı olarak kullanıldığı işlerden söz ediyoruz. Kendimi her zaman bir araştırmacı olarak konumlandırdım. Bildiklerimi anlatmaktan sıkılırım. Henüz öğreniyor olduklarımı paylaştıkça da daha çok öğrendiğimi fark ederim. Bilmemenin riskini almaktan çekinmem. Sanırım unvanları, profilleri, uzmanlıkları kırmaktaki kararlılığımla ilgili bir alışkanlık bu. En azından bana dönüp on iki senemi sorduğunuzda, dışarıdan bir bakışın zor tespit edebileceği kritik noktanın asıl bu olduğu geldi aklıma.

SALT'ın sergi, araştırma, arşiv başlıklarında geliştirdiği farklı paylaşım modelleriyle kurguladığı "bugüne" bakış var. Hem yurt içinde hem de yurt dışında kurulan farklı ortaklıkların bu bakışı şekillendirdiğini görüyoruz. Bu bağlamda beş Avrupalı müze ile birlikte kurgulanan *L'Internationale* kurumsal açıdan önemli bir okuma modeli. Eğer yanlış hatırlamıyorsam *L'Internationale* 2017'de tamamlanan beş yıllık bir birlikte çalışma sürecine yoğunlaşmıştı. Bu süreci, sonuçlarını, detaylı olarak aktarmanız mümkün mü?

Dünyada ana akım bir avuç müzenin büyüme refleksi, koleksiyonlarını ve arşivlerini gittikçe daha çok uluslararası birikime açarak her şeyi yutma eğilimine dönüştü. Üstelik bu yapılar çok iyi bildiğimiz üzere sanat piyasasını oluşturmakla kalmıyor kamu beğenisini şekillendirdiğini var sayıyor. Oldukça sıradan jestlerle dijital paylaşımdan, katılımcılıktan, ekolojik dengelerden ve daha birçok nazikçe ele alınması gereken kavramdan dem vuruyorlar. Avrupa'da böyle bir müzeler konfederasyonu oluşturmaktaki birincil amaç, hızlı tüketime açık, merkeziyetçi bir "uluslararasılık" kurgusunu bertaraf etmek. L'Internationale bünyesindeki iş birlikçiler kendi coğrafyalarına yayılan eş zamanlı irdelemelere odaklanıyor. Bilginin böylelikle dağıtık bir biçimde oluşmasına, çoğalmasına ve paylaşılmasına aracılık ediyor.

SALT, L'Internationale'ye 2013-2017 tarihli Avrupa Birliği "Creative Europe" hibesi ile yürütülen *Sanat Kullanımları: 1848 ve 1989'un Mirası* isimli proje kapsamında dâhil oldu. Konfederasyonda M HKA, Antwerp; Moderna galerija (MG+MSUM), Ljubljana; Van Abbemuseum, Eindhoven; MACBA, Barselona ve Museo Reina Sofía, Madrid'in yanı sıra irili ufaklı başka iş birlikçi akademi ve sanat kurumları yer aldı. L'Internationale bir yandan kamu yararı gözeten kültür kurumları için günümüz sorunları ve gerekleri doğrultusunda yeni sorumluluklar tarif ediyor. Sanat araştırmalarının ötesinde koleksiyonların geliştirilme biçimlerinden teknolojinin nitelikli erişime katkısına, maddi ve manevî imkânların hangi ortak prensipler ile dolaşıma sokulabileceği; böyle bir süreçte kurumların birbirinden neler öğrenebileceği önemli tartışma alanları.

SALT'ta *Sanat Kullanımları* bünyesinde tekil ve ortak çeşitli içerik geliştirildi. Araştırmanın, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve dünyanın ekonomi ve politika bakımından eski eksenlerinden hareketlenmesine tanık olunan 1989 eşiğine dayanan kısmı "Nerden geldik buraya" (SALT Beyoğlu, 2015) ve "Tek ve Çok" (SALT Galata, 2016 ve Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, 2017) sergilerinde konu edildi. İki sergi *uzun 80'ler* diye adlandırdığımız dönemi birbirinden farklı mesnetlerden yola çıkarak, Türkiye'nin liberal ekonomi tecrübesini çok çeşitli yansımalarını içerecek şekilde örnekliyordu. SALT Galata'da yer alan ve kurum bünyesinde ilk defa kapsamlı siparişlere yer verilen "Son Sergi: Sanat Kullanımları" (2017) ise temsil, teknoloji ve ekoloji meselelerini irdeliyordu. Abbas Akhavan, Refik Anadol, Future Farmers ve Laure Prouvost mekânsal müdahalelere dönüşen işler geliştirdiler.

L'Internationale'de bu beş yıllık proje sonunda dört ortak kitap yayımlandı; katılımcı kurumların bünyesinde çok sayıda sergi ve program gerçekleştirildi. Ayrıca bağımsız bir güncel izlenim alanı olarak kurulan *internationaleonline.org* yayınlarıyla geniş bir coğrafyadan davetli yazarların içerikleri dolaşıma girdi. Bunun ötesinde değerli olan, kurumların başlatıcısı oldukları bu tartışmaları ilkesel biçimde sürdürmesi; bir başka deyişle Avrupa Birliği himayesindeki bu projeden, resmî programın dışında yeni yaklaşımların uygulama alanı bulması, kritik içeriklerin doğması ve iş birliği yüzeyinin artmasıdır.

***L'Internationale* için önümüzdeki beş yıllık süreç ve etkinlik programı çalışmalarınız nasıl ilerliyor? Belirlenen temalar ve ortaklık modelleri hakkında kişisel olarak üzerinde durduğunuz noktalar nelerdir? Bunun yavaş yavaşta olsa SALT'ın belirginleşen yeni yüzüyle de ilişkili olduğunu düşünüyorum.**

Yedinci kültür kurumu olarak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varşova'nın dâhil olduğu 2018-2021 çalışması *Our Many Europes* (Avrupalarımız) teması altında sürdürülüyor. Çoğul bir Avrupa algısına yapılan vurgu, kıtada kabul gören yeni bir popülist siyaset dalgasından tetiklendi şüphesiz. Araştırma ve sunumların altında II. Dünya Savaşı'nın ardından özlem duyulan ve nihayet 1990'larda gerçekçi ve güçlü bir formüle kavuşan bir birlik ortamının neden günümüzde sarsıntıda olduğu sorusu yatıyor. Avrupa'da insan aklıyla üretilmiş felâketlere ve onların karşısında kurulmuş ama bugün işlemediği anlaşılan siyasi çözümlere bakmak şart. Yine her kurum bunu kendi ilgileri ve bulunduğu coğrafi ve siyasi bağlam üzerinden tarifleyecek. 1990'larla ilgili performans sanatına yönelik bir ortak parantez var. İşlerin tespitinin ötesinde arşivlenmesi, bir koleksiyona dâhil edilmesi veya yeniden canlandırılması ne demektir, bunları birlikte değerlendiriyoruz.

Türkiye bağlamında ağırlık verdiğimiz iki araştırma daha var. İlkinde "Avrupalarımız"daki yiyecek üretim ve dolaşımını, iklim değişikliğinin getirdiği yeni koşullar çerçevesinde kurcalıyoruz. Çalışmayı, insanların mevsime değil iklime göre yemek zorunda kalacağı bir düzene araştırma ve uygulama ile dikkati çeken "Climavore" projesinin sahibi Cooking Sections ikilisi ile sürdürüyoruz. Tarihsel yeri ve coğrafi dolaşımı bakımından kritik bulduğumuz birkaç ziraî veya hayvansal ürünü seçerek değişen koşullardaki durumlarına ve geleceklerine odaklanıyoruz. Burada iklimin hava olaylarının ötesinde politikayı, ekonomiyi, mimariyi kapsayan bir genişlikte ele alındığını söylemek lazım. Bu çalışmanın önümüzdeki sene SALT Beyoğlu'nda ve muhtemelen ya bir tarlada, bir bahçede ya da bir çiftlikte mekânsal çıktıları olacak. Diğeri ise şimdilik "Avrupai" ismi ile andığımız Türkiye coğrafyasında Avrupalı olmanın olumlu, olumsuz; sürekli, süreksiz; doğal, zorlama hâlleri ve yorumlarına eğilecek. Bugünden en azından 19. yüzyıla geri dönmesi, bulunduğumuz bölgeye ve tarihî uzantılarının yanı sıra Avrupa'dan bakışlara yer verilmesi zorunlu bir konu bu. Resim, çizim ve edebî metin taramaları temelini teşkil edecek.

L'Internationale'nin ortaya koyduğu meselelere olan yanıtlarımız kurumların birbirinden farklı geçmiş, alışkanlık ve tutumlarını görünür kılıyor. SALT'ta kurumun kendisi bir miras değeri taşımıyor. Tek bir yeni tarih yazmak ve bunu uluslararası platformda savunmak kaygısından beslenmiyoruz. Yerleşik anlamlar yaratmaya değil, bilakis mikro ölçekteki sorgularla çoklu ama derinlikli içerik oluşturmaya yöneliyoruz. Bu yaklaşım, muhtemelen çıktıları çoğaldıkça belirginleşiyor. On seneye yayılan süreçte yeri geldikçe yapısal olarak yeri geldikçe de bireyler düzeyinde değişimler yaşandı. Neticede hepimiz kurumun misyonuna olan güvenimiz sebebiyle buradayız. Ancak SALT, ilk günden beri herkesin kendi merak, birikim ve becerilerini içeriğe dönüştürmesiyle var oldu. Bugün kuruma katkıda bulunanlar, hem kurumun öncelikli görevlerini sürdürüyor hem de heyecanları doğrultusunda onu bir gün öncesinden farklı kılacak içerikler geliştiriyorlar.

Araştırma, yayın, arşiv kurumsal çerçevenizde önemli bir ağırlığa sahip. Ancak kurumsal çizginin belirginleşmesinde açılan sergilerin ayrıcalıklı bir yeri var. Günümüze dek, retrospektif (Gülsün Karamustafa, İsmail Saray), tematik (*L'Internationale* çerçevesinde hazırlanan sunumlar), kişisel koleksiyon yorumlamalarına (halen açık olan *Aslına Sadık Kalınmıştır*) ve araştırmaya dayalı (*Mihri: Modern Zamanların Göçebe Ressamı)* sergiler gerçekleştirdiniz. Bu sergilerin bazılarında yeni iş siparişleri verdiniz (Refik Anadol, Abbas Akhavan, Laure Prouvost örneklerinde olduğu gibi) diğerlerinde var olan çalışmaları gösterildi. Önümüzdeki süreçte bu modellere ek olarak yeni deneylere girmeyi düşünüyor musunuz?

Sergi, kişisel olarak çok sorunlu bulduğum bir içerik sunma biçimi. Kültür kurumları sergi yapma baskısı altında aşırı üretime yöneldi. Oysa maddi ve manevi tüm imkânlarımızı geçici olana adamamızın doğru bir alışkanlık olup olmadığı sorusuyla yüzleşmemiz gereken bir dönemdeyiz. Sergi aşırılığını meşru kılacak bir gereklilik, bir fayda var mı? Bunları tartışmalıyız. Ayrıca zihni alışkanlığımız olan temsiliyet hevesini sorgulamalıyız. Gerçekler ile temsiller arasında, herhangi bir şeyin nesneleşmesi veya mekânlaşması ne demek? Mutlaka var olması gereken bir şeyi mi yapıyoruz, boş kalması kabul edilemeyecek bir yeri mi dolduruyoruz? Asık suratlı bir ciddiyetin savunucusu hiç olmadım ancak güncel beklentilerin yüzeysel içerikleri ayağa kaldırdığı bir sergiler gezegenine tosladığımızı düşünüyorum. Mevcut koşullara sorgusuz sualsiz kapılmadan sağlıklı üretim yapmak için asli aracımız, konuyu sondaki sunum biçiminden bağımsız değerlendirme gayreti. Mümkün mertebe bir işe "sergi olacak, yayın olacak" diye bir ön koşulla başlamıyoruz. Bir sanatçı sunumu söz konusu olduğunda bile arşiv dâhil en nitelikli yöntemi belirlemek önemli. Ayrıca bu sorgulamanın uzantısında içerikler ve formatlar üretiyoruz. 2018-19'da gerçekleştirdiğimiz konuşma serisi *Teşhir* sergi aşırılığını tarihsel olarak dünya fuarları ekseninden takip etmeye bir başlangıçtı. Bu konuda SALT bünyesinde sürdürdüğümüz araştırmayı ileride başka biçimlerde de sunacağız. Geçtiğimiz yıl ilk sergilerine yer verdiğimiz *Sohbetler* serisi yine benzer soruların tetiklediği bir ortam kuruyor. (...)

MERİÇ ÖNER, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ

Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı

Türkiye'nin ilk (ve hâlâ tek) Kadın Eserleri Kütüphanesi (K.E.K.), Fener'de, Ulusal Mimarlık Ödüllü etkileyici bir yapının içinde yer alıyor. Hafta içi her gün giriş ücreti olmadan sabah 9'dan akşam 5'e kadar herkese açık olan K.E.K. bir kütüphane ve arşiv merkezi olarak hizmet vermenin yanı sıra "kadın" konulu birçok etkinliğin de gerçekleştirildiği bir vakıf. Bugün vakfın kuruluşunun 28. yıl dönümü vesilesiyle gün boyu etkinlikler düzenlenecek. Kütüphaneyi ve arşiv merkezini daha yakından tanımak için kütüphanenin koordinatörü Hülya İskender Hayatseven ile buluştuk

Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, kuruluş senedinde de belirtildiği gibi "Kadınların geçmişini iyi tanımak, bu bilgileri bugünün araştırmacılarına derli toplu bir şekilde sunmak ve bugünün yazılı belgelerini gelecek nesiller için saklamak" amacıyla 1990 yılında Jale Baysal, Aslı Davaz, Şirin Tekeli, Füsun Ertuğ ve Füsun Akatlı tarafından İstanbul, Fener'de kuruluyor. K.E.K, kurulduğu günden bu güne Cengiz Bektaş tarafından tasarlanan ve yeniden işlevlendirilen, 1992'de Ulusal Mimarlık Ödülleri Yapı Dalı "Koruma-Yaşatma" Başarı Ödülü'nü kazanan yapıda Türkiye'nin ilk ve -hâlâ tek- kadın kütüphanesi ve arşivi olarak hizmet vermeye devam ediyor.

Kadın Eserleri Kütüphanesi'nin çalışma alanından bahseder misiniz?

Kadın Eserleri Kütüphanesi kuruluş misyonu çerçevesinde kadınların geçmişlerine ait belgeleri toplamarken bir yandan da kadınlarla ilgili başka kurumlar bünyesinde bulunan belgeleri saptayıp, hazırladığı bibliyografya ve kataloglar ile bu belgeleri kayda geçiriyor. Kadınlara dair günlük ve özel yaşamla ilgili kaynakları bir arada tutmak adına çaba gösteren kütüphane arşivi kaynakçalar, günceler, kadınlara ait kişisel arşivler, aile evrakları ve aile arşivleri, mektuplar, kadın örgütleri ve kampanyalarının kayıtları, sanat eserleri, özgeçmişler, biyografiler, slaytlar, filmler, video bantları, çizimler, afişler, efemera, sözlü tarih kayıtları ve transkripsiyonlardan oluşturuyor.

Kadın Eserleri Kütüphanesi geçmişe ait belgeleri toplayarak araştırmacıların kullanımına açarken diğer yandan da günümüzün belgelerini de aynı bilinçle arşivlemeye devam ediyor Bu süreçte Kadın Eserleri Kütüphanesi, kadınlara, kendilerine ait belgeleri tanıma bilincini kazandırmak, kadınlarla belgeler arasında bağ kurmak ve kadın hareketinin ürettiği belgelerin tarihsel süreçte kalıcılığını sağlamak için çalışmalar yürütüyor.

1990 yılından bu yana vakfın oluşturduğu arşiv konuya duyulan ilginin ve bu işe emeğini, zamanını, kısıtlı da olsa maddi olanaklarını sunan yüzlerce kadının çabalarının sonucu olarak ortaya çıktı. Bugün kütüphane, kadın tarihine ait kaynakların korunduğu önemli bir kurum hâline geldi.

K.E.K.'in koleksiyonu hangi dönemleri ve neleri kapsıyor?

Koleksiyonlarımız Osmanlı'dan günümüze kadınlara ait ya da kadınlarla ilgili eserleri, belgeleri barındırması açısından önemli. Kadınların günlük ve özel yaşamlarıyla ilgili kaynakları, eserleri, kadın hareketinin ürettiği belgeleri toplamaya çalışıyoruz. Kitap Koleksiyonu'nu 13.000'den fazla kadın konulu kitap barındırıyor. Süreli Yayın Koleksiyonu'nunda 400'ün üzerinde harf devrimi öncesinde ve sonrasında yayımlanan kadın dergisi mevcut. Davetiye, program, broşür, bildiri, el ilanı gibi malzemeleri içeren Efemera Koleksiyonu'nda 200'ün üzerinde arşiv kutusu mevcut ve bu anlamda böyle bir efemera koleksiyonuna sahip tek kurumuz. 580 tez ve 6865 makaleden oluşan Tezler ve Makaleler Koleksiyonu'na özellikle üniversite öğrencileri ve araştırmacılar sıklıkla başvuruyor. Özel Arşivler Koleksiyonu'nda bugün itibariyle kurum ve kişileri kapsayan 59 kadın özel arşivi bulunuyor. Sağlama çalışmaları kadar, koleksiyonlarımıza kattığımız bu arşivlerin, kadın tarihi çalışmalarına katkı sağlamak için araştırmacıya ulaştırılmasının öneminin bilinciyle, katalog çalışmalarını sürdürüyoruz. Bu koleksiyonlarla birlikte Gazete Kupür, Görsel-İşitsel, Kadın Sanatçılar, Sanat Eserleri, Kadın Örgütleri ve Örgütlenmeleri, Kadın Yazarlar, Nadir Eserler Koleksiyonları olmak üzere toplamda 12 koleksiyonumuz bulunuyor.

Özel Arşivler detaylı çalıştığınız bir konu. Kütüphane kullanıcıları hangi kişisel ya da kurumsal arşivlere erişebiliyor ve bu arşivlerde neler bulabiliyor?

Vakfın yaptığı çalışmalardan biri de kadınların özel arşivlerini toplamaya ve koleksiyonlarını bu anlamda zenginleştirmeye çalışmak. Özel arşivler olmayınca ikinci nesilden sonra anılar ve bilgiler yok olmaya başlıyor; çok özel istisnalar dışında, aile belleği iki buçuk, en fazla üç nesillik bir ömür taşıyor. Başka kaynaklar üzerinden elde edilemeyecek bu bilginin yok olmaması için, özel arşiv sağlama çalışmaları ayrı bir önem taşıyor. Vakfa kendisi müracaat ederek arşivini bağışlayan ilk kadın Hasene Ilgaz'dır. Ayrıca kütüphanede arşiv bölümünün çalışmaları ve talepleriyle sağlanan arşivler de bulunmaktır. En kapsamlı arşivlerden ikisi, ilk kadın hukukçulardan Süreyya Ağaoğlu'nun ve siyaset bilimci, kadın tarihçisi, feminist aktivist Serpil Çakır'ın arşivleridir.

Kütüphane bünyesinde yer alan özel arşivlerden bazıları, Türkiye'nin ilk kadın Belediye Başkanı Müfide İlhan, gazeteci Rezzan Yalman, 2002-2007 arası T.B.M.M. 22. Dönem CHP Adana Milletvekili ve TÜKD (Türk Üniversiteli Kadınlar Derneği) Genel Başkanı Nevin Gaye Erbatur, sosyalist aktivist, gazeteci yazar Sabiha Sertel, yazar İsmet Kür ve roman ve öykü alanında çok sayıda eser veren yazar Pınar Kür, hukukçu, siyasetçi, yazar Perihan Arıburun, hukukçu, kadın aktivisti ve Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı Kurucu Üyesi Canan Arın ve Cumhuriyet döneminin ilk çok satan veokunan roman yazarlarından Kerime Nadir.

Kurum özel arşivleri arasında ise Amargi Kadın Dayanışma Derneği, TÜKD , Türk Hemşireler Derneği ve Biçki Dikiş Dershanesi arşivleri yer alıyor. Bu arşivlerde kadın hareketine ve örgütlenmesine ilişkin, bültenler, efemera, kitaplar, süreli yayınlar, e-posta çıktıları, toplantı notları, mesleki yazışmalar, plaketler, kadın konulu araştırmalar, roman ve senaryo taslakları, gazete ve dergilerde çıkan yazılar, mektuplar, fotoğraflar, günceler ve benzeri materyaller bulunuyor.

Bu arşivler bireylerin bağışlarıyla mı kütüphane bünyesine katılıyor?

Evet. Kişinin kendisi hayattaysa doğrudan kendisiyle yoksa aile yakınlarıyla bağlantı kuruyoruz ve onlara kütüphaneyi arşivin kütüphanede yer almasının önemini anlatıyoruz. Kabul edildikten sonra arşivin bize bağışlanmasını sağlıyoruz. Örneğin yakın dönemde ailenin bağışıyla kataloglandı ve dijitalleştirildi. Müfide İlhan Özel Arşivi'nin 2 Mayıs'ta tanıtım toplantısını düzenleyeceğiz. Ailenin desteğiyle kütüphaneye kazandırdık.

Kataloglanan özel arşivlerin hepsine dijital olarak ulaşmak mümkün mü?

Hayır, değil. Bu nedenle dijitalleştirme projelerini üzerine yoğunlaştık. İlk projemiz olan Müfide İlhan Özel Arşivi'nin dijitalleştirilmesi tamamlandı, şimdi sırasıyla Nazan Moroğlu ve Sönmez Taner özel arşivleri, kendilerinden gelen destek ile dijitalleştirilecek. Yıllar önce hazırlanan Süreyya Ağaoğlu Özel Arşivi'nin kataloglama çalışması da Ağaoğlu ailesinin desteğiyle gerçekleştirilmiştir. Vakıf olarak arşiv ve koleksiyonlarımızın önemli bir bölümünü dijitalleştirmek için fon aramaktayız.

Bir de K.E.K'in hazırladığı yayınlar var.

Erişebildiğimiz kaynaklardan yola çıkarak, bu kaynakların araştırmacıya ulaşabilmesi için İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası (1869-1927), Çağdaş Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar, Kadın Süreli Yayınları Bibliyografyası: Hanımlar Âlemi'nden Roza'ya (1928-1996), *Kadın Yazıları: Kadınların Edebiyat Ürünleri, Kadınlar Üzerine Yazılanlar ve Tezler Bibliyografyası* (1955-1990) ve *Kadın Konulu Kitaplar Bibliyografyası* (1729-2002) olmak üzere beş bibliyografya çalışması ile Süreyya Ağaoğlu Özel Arşivi ve Zerrin Bölükbaşı Özel Arşivi'ne ait olmak üzere iki katalog çalışması yayımladık. Hasene Ilgaz Özel Arşivi kataloğu ise lisans tezi çalışması olarak hazırlandı.

Kadınların konumu ve kadın çalışmalarına ilişkin bilginin indekslenmesi ve erişimi için kadın konulu bir *Thesaurus* hazırladık. Kadın konusunda ulusal/uluslararası sempozyumlar, paneller ve konferanslar düzenledik. Sempozyumların sonunda sempozyumda sunulan bildirileri kitap/e-kitap olarak yayımlamaya özen gösterdik. Kuruluşumuzdan bu yana her yıl düzenli olarak kadın konusu çerçevesinde tematik ajandalar çıkarıyoruz. Eski harfli Türkçe kadın dergilerinden sekiz dergi, Osmanlı Türkçesi bilmeyen araştırmacılar ve bilginin herkese ulaşabilmesi için *Kadınların Belleği Dizisi* adıyla çeviri yazımı yapılarak yayımlandı.

Şimdiki süreçte *Kadınların Belleği Dizisi 2 Çeviri Yazım Projesi* kapsamında bir önceki dizide çeviri yazımı yapılmayan 32 eski harfli Türkçe kadın dergisinin çeviri yazımı yapılıyor. Şu ana kadar *Bilgi Yurdu Işığı*, *Ev Hocası* (1923), *Firuze* (1924), *Çalıkuşu* (1926), *İnsaniyet* (1882), *Erkekler Dünyası* (1913), *Hanımlar* (1882), *Parça Bohçası* (1889), *Seyyale* (1914), *Diyane* (1920) ve *Asar-ı Nisvan* olmak üzere 11 dergi, gönüllü çeviri yazımcılar tarafından yeni harflere çevrildi. Proje sona erdiğinde, tahminen 22 ciltlik bir yayın serisi basılmış olacak. Umuyoruz yakın zamanda bu seriden birkaç dergiyi yeni harflerle yayımlamış olacağız. 30. yılımıza doğru ilerlerken amacımız araştırmacıların kütüphanede yer alan arşivlerden ve yayınlardan haberdar olmasını ve bilgiye hızlı bir şekilde ulaşabilmelerini sağlayabilmek.

Kadın Eserleri Kütüphanesi 1990 yılından beri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından tahsis edilen yapıda çalışmalarını sürdürüyor.

Bina bulma süreci zaman almış. Vakıf kurucularımız mekân seçimi aşamasında İstanbul'da, özellikle kadınların yaptırdığı tarihi bir binada kütüphaneyi açmak istemişler. Hatta buldukları yapılardan bir tanesini de çok beğenmişler, fakat restorasyon masrafları yüksek olduğundan vazgeçmek zorunda kalmışlar. Sonunda İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin restore ettirdiği Fener'de bulunan Bizans döneminden kalma ve 28 yıldır içinde çalışmalarımızı sürdürdüğümüz binamıza yerleşme kararı almışlar. İstanbul Büyükşehir Belediyesi ile iş birliğimiz böyle başladı.

Kütüphanenin gönüllülerden ve bağışçılardan oluşan destek mekanizması neleri karşılıyor? Koleksiyonların önemli bir kısmı bağış yoluyla edinilmiş, bir kısmı ise satın alma yöntemiyle oluşturulmuştur; süreç bu şekilde devam ediyor. Vakfımızda gönüllülük çok önemli bir yer tutmakta. 28 yıldır gönüllüler, özellikle arşiv ve koleksiyonlarda yaptıkları çalışmalarla çok büyük katkılar sağladı. Şu anda Vakfımızda 20 gönüllü bulunmaktadır.

Bağış süreci nasıl işliyor?

Bizim için en kıymetli ve kütüphaneye en fazla yarar sağlayan bağış şekli düzenli bağış. Meblağ küçük bile olsa bütçe oluşturmak adına düzenli bir akışın olması pek çok ihtiyacın zorlanmadan karşılanabilmesi anlamına geliyor.

K.E.K'in destek bekleyen projeleri neler?

Önümüzdeki dönemde desteklenmesi gereken en acil projelerimizden biri 2019 yılı ajandamızdır. Bunun dışında arşiv ve koleksiyonlarımızın dijitalleştirilmesi, koleksiyonlarımızdan daha fazla araştırmacının yararlanabilmesi açısından, önemle üzerinde durduğumuz ve en çok desteğe ihtiyaç duyduğumuz çalışmalarımızdan biri.

KADIN ESERLERİ KÜTÜPHANESİ VE BİLGİ MERKEZİ VAKFI ARŞİVİNDEN

“Ben kadın değilim. *Mimarım*.”

31 Mart 2016 tarihinde hayata veda eden mimar Zaha Hadid’in ardından Suha Özkan’ın bir yazı kaleme aldı: 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.”

İnsan ilişkilerinde tek bırakamadığı şey Orta Doğu’ya ait tutkusu ve herkese isim takmasıydı. Bana hep, Özkan’dan çıkma bir isim olarak “Oz” derdi. Resmî ortamlarda ise 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 adımı 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’in proje sergisini izle. Iraklı bir kız var, çok ilginç bulacaksın,” notunu iletti. 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, dekonstrüksiyonundan uzay kapsülünun 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 Zulfiqar’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 noktaladı. Ortak geçmişlerini bilmiyordum ve sormaya da çekinmiştim. İzleyen yıllarda aralarında hiçbir sorun olmadığını anladım. Yine de Arap önyargısı egemen olmuş ve Zaha’yı Aga Khan Ödülü’ne katmayı - doğrusunu 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’in 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 sokan Hong Kong Heights Yarışması için, Londra’nın merkezinde üç sıra evden ibaret, mekân fakiri küçücük 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 oluşa 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’in 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 taşıyıvermişti. 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 önyargılar 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 devede 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 Terminali’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 konuşmuştunuz. 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 konferansıma gelip uyuduğun için sana hayran olmam mı, gerekiyor?” deyince ortam kahkahalarla doldu. Bu sorudan sonra gelen soru için verdiği yanıt ise o öldükten sonra birçok 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 hiçbir 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 uluslararası yönetici, onun kilolu olmasından ucuz bir nükte eleştirisi yapmış ve bana densizce, “Söyle de kardeşinin giyimini bir çadırcı diksin,” deyince ben de çevredekilerin asık surat ve çatık kaşları arasında “Onun bir çadırcısı 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 kurdurarak kutlamıştı. Ben gidememiştim ama eşim ve kardeşi katılmışlardı, bana kutlamanın ziyafetin ötesinde bir var oluş olduğunu anlatmışlardı.

Son yaş gününü ise Kensington Sarayı’ında 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 gözaltına 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 hiçbir 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 düşünülmeyeceğini 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 tanımaktı. 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” koydurduğum 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.

ZAHA HADID, IRVING PENN FOUNDATION İZNİYLE

PORT HOUSE, ANTWERP, MİMAR: ZAHA HADID

Fatma Bucak'ta *kutsallık ve pathos*

Akademisyen Cem Bölüktaş, Pier Paolo Pasolini'nin umut ve umutsuzluk arasındaki mücadeleyle anlam bulan estetiğini Fatma Bucak'ın çağdaş yaşamda giderek yitirilen kutsallığı ele aldığı işleriyle karşılaştırıyor.

"Uygar Adam der ki: Ben Benim, ben Efendiyim, geri kalan her şey Öteki, dışarıda, altta, altımda, itaatkâr. Ben sahip olurum, ben kullanırım, ben araştırırım, ben sömürürüm, ben denetlerim. Önemli olan benim yaptığımdır. İsteklerim maddenin var olma sebebidir. Ben benim, geri kalanıysa uygun gördüğüm şekilde kullanılacak kadınlar ve vahşi doğa."

Ursula K. Le Guin

Arter'de düzenlenen Aslı Çavuşoğlu, Fatma Bucak, Sarkis ve ortak kullanım alanı Bahane'yi birleştiren oluşum; kanımca 2013'e damgasını vuran *Haset, Husumet, Rezalet* sergisi, Gezi olayları ve İstanbul Bienali'nin ardından, yoğun ve boğucu gündeme rağmen hepimize bir nefes alma olanağı sundu. Bunların arasında, Başak Doğa Temür küratörlüğündeki Fatma Bucak'ın *Düşüşe Dair Bir Başka Hikâye Daha* sergisi ise hem görsel zenginliği hem içeriği hem de güncelliği bakımından öne çıktı.

Londra'da yaşayan ve Türkiye'deki ilk solo sergisini gerçekleştiren sanatçı, performans, video ve fotoğraf disiplinleri arasında gidip gelirken hayatta ve sanatta kaybolan kutsallığı (*désacralisation*) irdeliyor. Sanatçı bu bağlamda Pasolini'ye yakın dururken, sanatçının Melancholia serisinde ilham aldığı Dürer'in önemi bu mefhumu kadın/beden üzerinden düşünmesine bağlanabilir. Ayrıca serginin başlığı da Camus'nün Sisifos'unu çağrıştırmakta.

Bucak, dinlerin afaki değerlerini, mitolojilerin ve ataerkil kültürlerin geleneklerini, kültürel (kültüel yani kült ile alakali) ve sembolik değerleri ters çevirip onlarla uzlaşarak ya da onları olumsuzlayarak yerine kişisel mitoloji ve etiği yerleştirirken kadın bedenini ve kimlik oluşumlarını ritüeller üzerinden düşünüyor. Bir tarafta *I was not able to prevent the fall*'da bir beton/taş üzerinde beliren ve daha sonra düşen yumurtaları görüyoruz. Düşüş, burada yaşamdan ölüme giden bir yol gibi karşımıza çıkıyor. Diğer bir tarafta *Omne Vivum Ex Ovo – Nomologically possible, anyhow - I*'da 13 farklı ekranda beyazlar giymiş bir kadının eteğinde sakladığı yumurtaları beton harabelerin arasında gezinerek serpiştirdiğini görüyoruz. Video için özel olarak hazırlanmış müziğe bir soprano eşlik etmekte. Peki bu kadın yumurtaların düşeceğini ya da beton yığınlarının arasındaki yaşamın olanaksızlığını bile bile o yumurtaları neden bırakıyor? Aynı şekilde Sisifos sonuna varamadan sırtındaki taşı düşüreceğini bile bile neden her gün o tepeye tırmanmakta? Albert Camus, absürt kavramını ortaya atarken Yunan mitolojisinden alıntıladığı bu hikâyede aslında tüm dinlerin savı olan hayatın fniliği üzerine düşünür. "Öyleyse neden mücadele ediyoruz? Bu absürtlüğe neden katlanıyoruz?" diye sorar Camus. Onun için absürt, dünyanın sıfatı değil, insanın ona verdiği anlamdır. Önemli olan bunun bilincinde yaşamak ve başkaldırmaktır.

Camus'ye göre Sisifos hiçbir zaman umudunu yitirmediği için mutludur. Öyleyse *Omne Vivum Ex Ovo*'da da yumurtaları serpiştiren kadının da umudu olduğu pekâlâ söylenebilir.

Blessed are you who come – Solida Fundamenta ikiye tam olarak bölünmeden incecik iplerle birbirini tutan bir ekmeğin fotoğrafıdır ve nitekim aynı adı taşıyan videosuna gönderme yapar. Fatma Bucak bu videoda, Türkiye'nin doğusunda şimdilerde müze/harabe olan eski bir Ermeni kilisesinin önünde, yörede oturan 13 köylüyü buluşturup o topraklarda dolaştırarak bir zamanlar oralarda yaşayan Ermeni halkıyla ilişkiye sokar ve geçmişle barıştırır. Bu müdahale Hrant Dink'in dediği gibi birbirlerinin hastası ve doktoru olan iki toplumun kritiği ve kliniği niteliğindedir.

Kimlik ve Beden

Four Ages of Woman – Fall ilk görüşte Pasolini'nin *Porcile*'ındaki apokaliptik dünyadan bir sahne hissi yaratır. Kıpkırmızı bir vadi ve kayalıklar vardır karşımızda. Ortada büyük bir kayanın arkasına hapsolmuş yüzü, hiçbir zaman gözükmeyen kızıl saçlı çıplak bir kadın sanki tutsak kaldığı kayalıklardan kurtulmak için yanındaki taşları etrafa fırlatmaktadır. Sonunda önündeki en büyük engel gibi duran devasa kayayı da düşürüp özgürlüğüne kavuşur. Videodaki mekânın derinliğinde vahşi bir barbarı çağrıştıran kadının öne çıkan saflığı ve kırılganlığı oldukça mistik bir görsel deneyim yaşatmaktadır. İçeriğe gelirsek, sanatçının ilk çalışmalarına referans olarak gösterdiği Dürer'in *Melancholia*'sıyla sergideki kırılan yumurtalar, kadının doğurganlık umuduyla yumurtaları serpmesi ve *Fall* videosundaki kadının kayalardan kurtulup bağımsızlığına kavuşması (émancipation) gibi unsurları birlikte okuduğumuzda kadın bedeni ve doğadaki doğum-ölüm-yeniden doğum döngüsüne varabiliyoruz. Nitekim Dorthe Binkert, *Melankoli Kadındır* adlı kitabında melankoli mefhumu ve menstruasyonun birlikte düşünülebileceğinden bahseder ve "Bu dönemde kadınların duygusal olarak daha duyarlı, daha hırçın hatta daha kavgacı bir eğilime girdikleri söylenebilir" der. Hipokrat kadının dişil yapısı nedeniyle doğal olarak hasta olduğunu varsayar. Öyleyse melankoli bir hastalık olarak kadın bedeniyle yakın ilişkidedir. Petrus Andrea Matthiolus 16. yüzyılda (Dürer'le çağdaş) menstrual kanın delirtici özelliği olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmiştir. 9. yüzyıldan itibaren cadı ve iblis-kadın mitolojilerinin kadını ötekileştirdiği, kadının ne olduğu belirsiz, canavarımsı bir varlık olarak algılandığı öne sürülebilir (1).

Ayrıca *Four Ages of Woman – Fall*'da sanatçının yüzünü saçlarıyla saklayıp sanki bir maskeyle koruması oldukça manidardır. Agamben *Nudités* adlı kitabının *Identité sans personne* (Kişisiz kimlik) bölümünde şöyle anlatır: "Özne (*persona*) aslında maske demektir. Birey maske sayesinde toplumda bir rol ve kimlik elde eder. Roma'da her birey ait olduğu soya (*gens*) göre tanınırdı. Her köklü ailenin yaşadığı avludaki konutunda büyükbabadan kalma soyu simgeleyen balmumundan bir maskesi vardı. Kişiliğe (*personnalité*) geçiş Kişinin (*personne*) yani bireyin sosyal hayattaki drama/hikâye ve gelenekleriyle mümkündür. Özne (*Persona*) ise bütün bunların üstüne özgür insanın yasal hak ve siyasi erdemini göstermesiyle ortaya çıkar. Kölenin ise ne soyu, ne maskesi, ne ismi, ne de yasal hakkı vardır. Tanınma (*Reconnaissance*) her seferinde bir maske mücadelesidir." Yani güç, para ve zenginlik bile ancak başkalarının bizi tanımasıyla bir şey ifade eder.

Bir de Bağdatlı halife Harun-El-Rashid gibi yapılabilir: "Tüm hayatım boyunca kazandığım zaferleri, zenginliği ve gücü bir tarafa bırakıp hiç tanınmadan dilenci kılığında sokaklarda gezip dolaşabilirim, böylece kişiliğimi hiçbir zaman kaybetmemiş olurum" (2). Burada söz konusu olan kimliksizleşme üzerine yapılacak bir siyasettir. Başka bir örnek ise Wajdi Mouwad'dan verilebilir: "Bu kimlik konusuna hakettiğinden fazla önem vermek aptallık. Hektor'a, Aşil'e ve Kadmos'a olan tutkumdan Yunanlıyım, İsa'ya ve Kafka'ya olan hayranlığımdan ise Yahudiyim. Giotto ve Shakespeare beni Hıristiyan yapan nedenler. Ana dilim olan Arapça sayesinde Müslümanım. Ve gerisi hiç önemli değil. Neden bana sürekli kimliğimin bulanıklığı hakkında sorular soruluyor anlamıyorum. Çünkü benim kimliğim yok" (3). Unutulmamalıdır ki son dönemlerde Beatriz Preciado ve Judith Butler'ın cinsellik ve cinsiyet üzerine düşünceleri feminizm üzerinden değil, bu kimliksizleştirme stratejileri üzerinden yapılmaktadır.

Suggested place for you to see it (1) ve *And then God blessed them (2)* yerleştirme olarak düşünülmüş iki ayrı videodan oluşmakta ve seyirci kendisini işlerin tam ortasında bulmaktadır. Karşımızda Tuz Gölü olduğunu hemen anladığımız uçsuz bucaksız bir manzara ve taburelerde oturmuş 13 köylü kadının bir gösteri izlediklerini görüyor ve bunun üzerine yaptıkları yorumları duyuyoruz. Kadınların baktığı açıda hemen arkamızdaki videoda ise (2) yine Tuz Gölü manzarasının derinliğinde yan yana durmuş bir kadın ve bir erkek görüyoruz. Kadın erkeği içinde bulunduğu letarjik durumundan kurtarmak için onu dürtüp, itiyor. Erkeğin tepkisizliğine karşı debelenen, onun hislerini uyandırmak isteyen kadın, beklediği reaksiyonu alamayınca vahşileşiyor, ona zarar vermeye başlıyor ve sonunda yerde sürükleyerek uzaklaştırıyor. İzleyen herkesin farklı anlamlar çıkarabileceği trajik bir hikâyesi varmış gibi duran videoya anlamını veren, diğer videodaki kadınların yorumları da denebilir.

Bu sergideki işlere genel olarak baktığımızda, yazının başında belirttiğimiz gibi Pasolini'nin 60'larda çektiği ilk filmlerindeki (özellikle *Accattone*, *Mamma Roma* ve *Porcile*) politiko-estetiğe yakın durmaktadır. Her iki sanatçıda da kutsallık primitif, vahşi ve saftır. Pasolini'nin filmlerini şehirden çok kırsal alan ve köylerde çekmesinin nedeni kutsallık arayışıdır. Şehir yaşamında burjuvanın kutsalın büyüsünü bozduğunu, (*désenchentement*) ve pragmatik bilinçle hayata işlevsel bir vizyonla baktığını söyler (4). Bu bakımdan Frankfurt ekolünü çağrıştırır. Pasolini aradığı arkaik gerçeklik ve kutsal tutkuyu kentsel proleteryada ya da kırsal kesimde bulur. Ona göre kapitalist şehir hayatında insan şevk ve vicdanını yitirmiştir. Vicdan, yaşadığımız dünyaya inanmamız için bize güç verir. Şevk ve vicdan gerçeklik aşkının ifadesidir, arzu ve niyetle sıkı sıkıya bağlıdır (5). Fatma Bucak'ta da yaşlılar ve köylülerdeki erdem ve kutsallık mefhumu yüceltilir. *Suggested place for you to see it*'teki kadınlar iki videodan kurulu çalışmaya anlam katarlar. *Blessed are you who come*'da yaşlı erkekler Türkiye ve Ermenistan toplumlarının arasındaki husumeti giderirken, ortak geçmiş ve tarihe atıfta bulunurlar.

Fatma Bucak'ın (bu seçkideki) fotoğrafladığı ya da filmlediği mekânlar genel olarak şehir değil kırsal yerler, harabeler ya da ihtişamlı doğal alanlardır. 'Four Ages of Woman – Fall' doğanın vahşi görkemini gözler önüne sererken bir yanardağın eteklerinde çekilen Pasolini'nin *Porcile*'sindeki gibi uygarlıktan uzak çölümsü bir yerde geçer.

Pasolini estetiğinin etik anlamı umut ve umutsuzluk (*espoir/désespoir*) arasındaki mücadelede yatar. Fatma Bucak'ta doğurganlık ve ölüm, tutsaklık ve özgürlük, kadın-erkek arasındaki ilişki gibi karşıtlıklar irdelenirken Arter'deki seçkide de görüldüğü gibi hemen hemen tüm işlerde umut ve umutsuzluk arasındaki gerilim ve gizemli ambiyans ön plana çıkmaktadır.

Estetik olarak, seçilen/kurgulanan mekânların resimdeki kompozisyon gibi işletildiği; plastik sanat, resim ve fotoğraf tekniklerinin kullanıldığı söylenebilir. Mekânlardaki yüzey, doku ve derinlikler plan-sekanslara enigmatik bir atmosfer katar. Aralarındaki fark ise, Pasolini'nin pathos'u sapkınlık ve arzu üzerine kuruludur ve dışsaldır. Kutsal olanın dışındaki mefhumlar karakterleri etkisi altına almaktadır. Dinsel olanın karşısında, bilincin dışında yıkıcı bir arzu vardır (özellikle *Teorema* ve *Oedipus-Rex*'te). Fatma Bucak'ın pathos'u ise içseldir, doğuştan/özden gelen ve seçilemeyen beden ve kimlikten evrilmektedir.

1 Ayşegül Kesirli, Kadın ve Melankoli: Carrie filmi üzerinden bir inceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine bağlı 7 Dergisi, sayı 4, Kadın ve Sanat, temmuz 2010
2 Giorgio Agamben, Nudités, Martin Rueff'in italyancadan fransızcaya çevirisi, Rivages Poche, 2009, s.70
3 Rita Freda'nın Wajdi Mouwad röportajı, Journal n°8 du Théâtre Forum Meyrin dergisi, 2008
4 P. P. Pasolini, L'Expérience hérétique
5 Véronique Taquin, Pathos et sacralité chez Pasolini

FATMA BUCAK, FOUR AGES OF WOMAN – FALL, 2013, HD VİDEO, RENKLİ, SESLİ, 3'26"

FATMA BUCAK, SUGGESTED PLACE FOR YOU TO SEE IT, 2013, HD VİDEO, RENKLİ, SESLİ, 13'32"

1

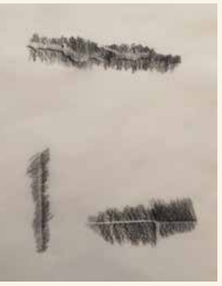
KIVRIM
İLKER CİHAN BİNER
İlker Cihan Biner 2016 yılından bu yana aralıksız devam ettirdiği köşesinde sanata ve gündeme dair fikir, eleştiri ve değerlendirme yazıları kaleme alıyor.
Kasım 2016 - ...

2

HUO SORUYOR
HUO RF
Çağdaş sanat dünyasından isimler, Huo Rf'in her sayıda farklı bir temaya odaklanarak hazırladığı sorular etrafında bir araya geliyor.
Mart 2016 - ...

3

SAYGI DURUŞU
MERVE ÜNSAL
Merve Ünsal, Saygı Duruşu yazı dizisinde, pratiği uzun yıllara yayılan sanatçılara ve çalışmalarına yakından bakıyor.
Mart 2016- ...



4

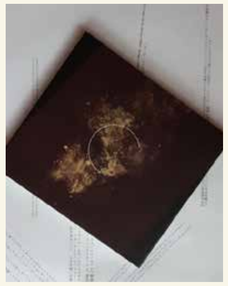
YAPILMAMIŞ SERGİLERE ÖNSÖZLER
MURAT ALAT
Art Unlimited, Murat Alat'ın güncel sanat alanından sanatçılarla bir araya gelerek oluşturuduğu görsel odaklı bir seriye ev sahipliği yapıyor.
Mart 2016 - Şubat 2019

5

SINIRSIZ ZİYARETLER
NAZLI PEKTAŞ
Sınırsız Ziyaretler serisinde Nazlı Pektaş, Türkiye Çağdaş Sanatı'nın atölyesine sızıyor; sanatçıların düşündüğü, çalıştığı, ürettiği alanların kapılarını Art Unlimited okuyucuları için çalıyor.
Mart 2016 - ...

6

SEKSENLERDE DEVR-İ ALEM: 80'LERDE LUBUNYA OLMAK
SERDAR SOYDAN
Serdar Soydan, Seksenlerde Devr-i Alem yazı dizisinde, dönemin gazete ve dergileri üzerinden 80'ler Türkiyesi veLGBTİ yansımalarına ve olan bitene bakmaya çalışıyor.
Mayıs 2016 - Aralık 2016



7

SAKLI GÖRÜŞMELER
MİNE KAPLANGI
Saklı Görüşmeler Mine Kaplangı'nın güncel sanat alanında aktif rol oynayan kişilerle yaptığı beklenmedik görüşmeler sırasında onlara ansızın yönelttiği tuhaf sorulara verdikleri cevapları derliyor.
Ağustos 2017-Ekim 2018

8

TUHAF AÇI
AHMET ERGENÇ
Ahmet Ergenç'in kaleme aldığı, çağdaş sanata bir "tuhaf açı" kazandıran kişileri konu alan portreler dizisi Limited okuyucularıyla buluştu.
Mayıs 2017- Eylül 2017

9

GENİŞ SOHBETLER
BURCU YÜKSEL
Burcu Yüksel, koleksiyonerlerden kurum yöneticilerine, farklı alanlardan uluslararası sanat profesyonellerini Geniş Sohbetler dizisinde ağırlıyor.
Eylül 2017- Ekim 2018

10

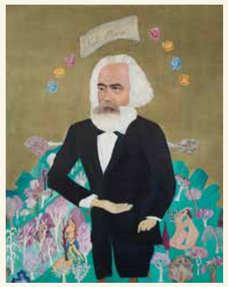
DİSTOPYA OLARAK İSTANBUL
HASAN CÖMERT
Hasan Cömert, tüm canlılar için yaşam alanlarının giderek azaldığı, distopyanın kendisi haline gelen İstanbul'un, değişen ve yok olan bazı semt ve mekânlarını ele alıyor.
Kasım 2017 - Aralık 2018

11

AK-SAYANLAR
ÇINAR ESLEK
Çınar Eslek, edebiyat ve görsel sanatları alanından, kendine ait bir sanat ve yazı diline sahip olan yazar ve sanatçıları Ak-sayanlar yazı dizisi kapsamında bir araya getiriyor.
Aralık 2017- ...

12

MASA
AHMET ERGENÇ
unlimitedrag.com, her çarşamba Masa başlıklı köşesiyle Ahmet Ergenç'i ağırlıyor. Ergenç her hafta bir güncel sergiyi değerlendiriyor.
Haziran 2018-

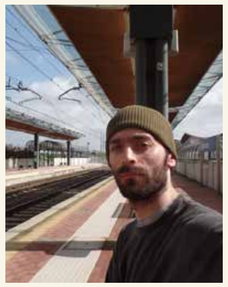


13

MÜDAHALELER
BARIŞ ACAR & ONUR SERDAR
"Müdahaleler, Onur Serdar ve Barış Acar tarafından kurgulanmış, sanat ve politika ilişkisi odaklı bir konuşma dizisidir. Bir sanatçının ve bir sanat tarihçisinin ortak üretim yaptıkları alana birbirlerinin perspektifini hesaba katarak müdahale etme çabası olarak değerlendirilebilir."
Mart 2019- ...

14

TÜRKİYE'DE SANAT ELEŞTİRİSİ
MURAT ALAT
Murat Alat, her hafta farklı altyapılardan gelen sanat yazarları ile bir araya gelerek güncel sanatın en hararetli tartışma noktalarından olan sanat eleştirisi ve yazını üzerine konuşuyor.
Nisan 2019 - Ağustos 2019



15

10 SORULUK SOHBETLER
AYSE DRAZ ORHON & MEHMET KEREM ÖZEL
Ayşe Draz Orhon ve Mehmet Kerem Özel bu söyleşi dizisinde; oyun yönetmenleri, koreografler, dansçılar, performans sanatçıları ve onların yapıtlarını yakından tanımaya çalışan, on soruluk samimi röpotajlarını Unlimited okuyucuları ile paylaşıyor.
Ekim 2019- ...

16

YÜRÜYÜŞ NOTLARI
NECMİ SÖNMEZ
Necmi Sönmez, Yürüyüş Notları başlıklı röportaj serisinde sanatçılar ile pratikleri üzerine konuştukları yürüyüşlere çıkıyor. Sönmez bu uzun kent yürüyüşlerinde konuşulanları Unlimited için kaleme alıyor .
Mayıs 2019 - ..

17

TEKİL ÇOĞUL ÇOĞUL TEKİL
MİSAL ADNAN YILDIZ
Misal Adnan Yıldız yeni başladığı serisini iki form üzerinden şekillendiriyor: Tek bir yapıt üzerine derinleşmek ya da bir dizi yapıt üzerinden geniş bir okuma yapmak.
Ocak 2020 - ...

18

SERGİLEME TARİHİ VE KÜRATÖYAL GRAMER
DİDEM YAZICI
Sergileme Tarihi ve Küratöryal Gramer adlı yeni yazı serisi sergiyi kendi içinde bütünsel bir obje ve deneyim olarak yorumlayıp, geçmiş yıllarda Türkiye'de ve Dünya'da güncel sanata yön veren sergilere odaklanıyor.

19

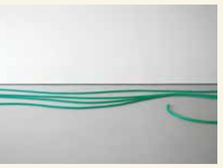
EGZERSİZLER
MURAT ALAT
unlimitedrag.com, her hafta cuma günü yayınlanan, Murat Alat'ın sanata ve yazıya dair düşüncelerini, deneyimlerini ve yaklaşımlarını aktardığı yazı dizisine ev sahipliği yapıyor.
Nisan 2020 - ...

20

YEL, TOZ, PORTRELER
NECMİ SÖNMEZ
İzolasyon sürecinde kütüphanesinde yer alan sanatçı portreleri, fotoğraflar, davetiye, desen gibi görsel malzemeleri tekrar elden geçiren Necmi Sönmez, daha önce yayınlanmamış olan bu malzemeler üzerine iki haftada bir YEL, TOZ, PORTRELER başlığı altında hazırladığı yazıları unlimitedrag.com okuyucularıyla paylaşıyor.
Mayıs 2020 - ...

21

YOKLUĞUYLA VAR
YASEMİN ÖZCAN
Yasemin Özcan, iki ayda bir, kendisine ayrılan sayfalarda kurguladığı içerikleri farklı formatlarda Art Unlimited okurlarıyla paylaşıyor.
Mart 2020 - ...



22

MECRA ARAŞTIRMALARI
İPEK ÇINAR
İpek Çınar, izolasyon dönemde iyice yaygınlaşan sanatın dijital ortamda deneyimlenmesine üzerine yaptığı mecra araştırmalarını farklı formatlarda okurlara sunuyor
Nisan 2020 - ...

1. MARTHA GRAHAM
2. NESLİHAN BAŞER, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ
3. CENGİZ ÇEKİL
4. EDA ASLAN
5. NERMİN ER FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ
6. HÜRRİYET GAZETE KUPÜRÜ
7. ERİNÇ SEYMEN
8. AHMET DOĞU İPEK
9 & 10. TAKSİM MEYDANI, FOTOĞRAF: ELİF KAHVECİ
11. ORHAN CEM ÇETİN
12. SİNAN BÖKESOY
13. NALAN YIRTMAÇ
14. İLLÜSTRASYON
15. MELİH KIRAÇ
16. LARİSSA ARAZ
17. EGEMEN DEMİRCİ
18. OP LOSSE SCHROEVEM
19. BEN VAUTIER
20. ZEKİ FAİK İZER
21. DİLEK WİNCHESTER
22. DENİZ GÜL, GENÇ KAHİN FOTOĞRAF: CHROMA

No11 HOTEL & APARTMENTS

Asmalı Mescit, Balyoz Sokak, No: 11 Beyoğlu 34430 İstanbul Türkiye
+90 212 293 44 64 info@no11apartments.com **no11apartments.com**

THE ARTISAN OF EMOTIONS – SINCE 1860

CHOPARD BOUTIQUE İSTANBUL
MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, 35/9 NİŞANTAŞI
T. +90 212 225 17 75